

المحور الثاني

حركية التطبيق

- 1 -

يتناول هذا المحور الدرس التطبيقي للتناص بين (شوقي وبدر شاكر السياب)؛ حيث يحدّد الدرس التناصى بينهما في قصيدتي «مصاير الأيام» لـ(أحمد شوقي) و«الأسلحة والأطفال» لـ(بدر شاكر السياب). ولكننا قبل البدء بالدرس التناصى بين القصيدتين لابد لنا من تحديد عناصر التناص، ولابد من تحديد الأنساق التى تحدّد - بدورها - نقاط التماس التناصى بين النصين.

فالدرس التطبيقي للتناص يعتمد فى إجراءاته على الخاصية «الجيولوجية» التى تُعرف بالترجمات والترسيبات، ولكن الانطلاقات الجيولوجية للنص التحليلي تعتمد على وضع أنساق دالة على حركية الإبداع، وليست سكونية التراكم فى ذاتها.

إنّ الدرس «الجيولوجى» يقوم على فحص المركّبات المكوّنة للأرض، حيث يعتمد على جهود بعيده من خلال العمليات الإجرائية المتعددة، والقائمة على (ميكانيزم) معين يعتمد بدوره على آليات مدروسة، لإنتاج الدرس الجيولوجى أمام مواد متراكمة، كل مادة لها سياقاتها المعينة التى تشى بارتباطات جوهرية.

إنّ رؤية النص الأدبى بأبعاده التركيبية يبدو لأول وهلة شديد التعقيد والتركيب والتشابك أيضاً، ولكنّ الدرس التحليلي يُظهر لنا عناصر النص فيبدو بسيطاً بعيداً عن التعقيد، وذلك بالاعتماد على آليات التحليل السليمة، وتلك الرؤية تلتقى مع رؤية (فoster) لسطح الأرض ومكوّناته، حيث يقول: «إن سطح الأرض يبدو عند النظرة العابرة بالغ التعقيد، فلا بد من رؤية الكثير من أنواع الصخر والتربة المختلفة المظهر. ولكن هذا التعقيد ظاهري غير حقيقى، إذ أنّ الفحص الدقيق قد يكشف تركيباً كيمياوياً بسيطاً جداً لهذا السطح⁽¹⁾.

(1) روبرت. ج. فوستر؛ الجيولوجيا العامة، ترجمة: عبد القادر عابد وآخرين، مجمع اللغة العربية الأردنى، الأردن، 1980م، ص 24.

وإذا كانت هذه هي نظرة الجيولوجيا في محاولة لتبسيط ذاتها، حيث الاعتماد على الجهد التحليلي، والذي يكشف هذا التعقيد البادى للوهلة الأولى، فإن النص بأبعاده وتناصاته الكثيرة والمتداخلة أشبه بسطح الأرض، وعناصرها المتكونة، ولكن لكل عنصر تفاعلاته الدلالية، كما أن لكل عنصر من عناصر التكوين الجيولوجي وظائفه المتعددة داخل هذا التكوين.

إنَّ التركيب الجيولوجي للتناص يمكن أن يُطلق عليه «المواد المتناصة»، ويُقصد به التقنية المكوّنة لعملية التناص، وهذا ما اصطلح عليه أيضًا بـ«الوقائع التناصة»⁽¹⁾. ويقصد بهذه الوقائع المواد اللغوية الظاهرة، أو الموحى بها في النص والتي تُحيل إلى مواد أخرى، في نصوص أو معطيات حوارية خارجية⁽²⁾. إنَّ دينامية التناص تتمركز في النص ذاته من جهة فحصه الإجرائي الذي يُشبهه - بداية - فحص المواد والمعادن المكوّنة لـ«جيولوجية الأرض»؛ فجيولوجيا النص تعتمد على دراسة المواد المكوّنة للنص بكل أبعاده.

وليس النص إلا مكوّنًا داخليًا بجانب تكوينه الخارجي الذي يُقصد إليه. فنحن مع دراسة النص الأدبي أمام مواد تنشطر شطرين؛ فمواد الشطر الأول هو أساس ومنطلق الدراسة الإجرائية التحليلية، وتدرّس على أساس لسانى، أو وفق بنائها اللفظي.. أما مواد الشطر الثانى فهى التى تُحيل إليها الدراسة أو تستعيدها، وقد تُدرس وفق أساس لسانى فيما لو اتخذت عملية التناص شكلًا اقتباسيًا أمينًا أو محورًا، وقد تُدرس كمادة خام؛ أى مادة مطروحة فى معناها الأدبى والتقريبى، وتكون قابلة وفق هذه الصيغة إلى قراءات متعددة⁽³⁾. ولكن هذه المواد الداخلية والخارجية للنص تكون وحدة مندججة هى وحدة المواد، وذلك بفعل دينامية التناص؛ التى تقوم بصهر كل هذه المواد فى بوتقة المبدع ليأتى النص المولود بأنساب أجداده الممتدة.

(1) هذا مصطلح استخدمه شربل داغر؛ فى مقاله «التناص سبيلًا»، فصول م 6 ع 2، 1996م، ص 139.

(2) نفسه؛ ص 139.

(3) نفسه؛ ص 139.

إنَّ (أمشاج) النص - وهو مصطلح نقصد به الخيوط المكوّنة لنسيجه والمميزة لخصاماته، وكنهه، وتكوينه - لا يمكننا الوصول إلى عمق النص بدونها، أو هي المواد المتكونة بأشكالها، والصانعة للنص ومواده.

فالنص - كما يقول (فرانسوا راستيه **Francios Rastis**) لا يعدُّ كونه ظاهرة تضمينية في نهاية المطاف لا يقوم على ظاهر نصي، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني في آنٍ، ونتحقق منها في النص نفسه في تراكييه⁽¹⁾.

ولسبب هذه التفاعلية التناسية فإنّ الدرس التحليلي يحتاج إلى تحديد طبيعة الإجراءات المتخذة للوصول إلى استيعاب تحليلي لعملية التناص.

- 2 -

وقد أُشير في دراسات نقدية حول «التناص» وأبعاده إلى الطرق «الدينامية» للكيفية التناسية من جهة وضع معطيات خاصة؛ هي أشبه بالمعطيات الرياضية التي تُفترض باحتراس ودقة للوصول في النهاية إلى حلٍّ مقصود، مروراً بعمليات إجرائية معينة - وقد سُميت هذه المعطيات باسم «آليات التناص»، وهذه المعطيات تقوم على عدة أمور اعتماداً على رؤى (ميخائيل باختين)، وهي⁽²⁾:

(1) التتميط :

وتقوم هذه العملية على تقنية معينة تعتمد - بدورها - على أسس من التفكيك والتحليل والتركيب وإعادة الرؤية، وبت خواص أخرى بالإضافة، وباستخدام الأساليب التكنيكية المتعددة، وتحتاج هذه الآلية إلى انتباه خاص من القارئ أو عمل منه لإنجازها⁽³⁾. وذلك لأن

(1) نفسه؛ ص 140.

(2) انظر هذه المعطيات التناسية في كتاب محمد مفتاح «استراتيجية التناص»... تحت عنوان «آليات التناص»، ومحمد مفتاح؛ تحليل الخطاب الشعري «استراتيجية التناص»، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1986م، ص 116 وما بعدها.

(3) محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 117.

الأمر يحتاج إلى معرفة الحجم والنسب؛ حجم التكوين من النص المأخوذ، ثم كيف تغير، واندماج في النص الآخذ.

وهذا التمثيط يُعيد تشكيل المادة المأخوذة، وذلك بفعل الإضافات التكبيرية التي تعترى الشيء المأخوذ، وهذا أمر يحتاج - بالضرورة - إلى دقة في فهم طبيعة التشكيل التناسلي.

(2) الشرح :

والشرح أساس كل خطاب، ويدخل هذا الأمر مع التمثيط، من حيث طبيعة الإضافات. فالشرح والتفسير يدخلان في مساحات بث الامتداد والتكبير. وهنا نرى الاعتماد على الفك، والتركيب، والإعادة؛ إعادة تشكيل المواد المكوّنة للنص، وهذا أمر يظهر جلياً في الشعر - «فقد يجعل الشاعر البيت الأول محوراً، ثم يبنى عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولاً معروفاً ويجعله في الأول، أو في الوسط أو في الأخير، ثم يمطّطه بتقليبه في صيغٍ مختلفة»⁽¹⁾.

فالشرح - إذن - عملية إبداعية خاصة يقوم بها المبدع من خلال عملية التناسل، فهو تمديد وتطويل لحيز المادة المأخوذة، والإفادة من خصائصها التفجيرية، ويكون ذلك بفعل شرحها من خلال العملية التكنيكية «ميكانيزم» الإبداع، فالشرح - هنا - هو شرح تركيبى جديد.

(3) التكرار :

ومجال هذا التكرار هو الحيز الإبداعي لعناصر العمل الأدبي، من جهة الشكل والأفكار. ويتمثل التكرار في وحدات العمل الإبداعي، من حيث الأسلوب الدال على المضمون ذاته - «ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ»⁽²⁾.

وينضم تحت التكرار: تكرار الصور المجازية، واللوحات المتمثلة في عناصر بلاغية متعددة، وذلك بفعل الأهداف الدافعة له. ودرس التكرار يقودنا - بالضرورة - إلى درس

(1) نفسه، ص 126.

(2) نفسه؛ ص 127.

التشاكل، والذي أشار إليه (كرياس)؛ حيث سحب هذا الدرس من دائرة الفيزياء إلى دائرة الدرس الأدبي.. فأول من نقل مفهوم (التشاكل) من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات هو (كرياس)، وقد احتل - منذ ذلك الوقت - هذا المفهوم لدى التيار السيميوطيقى البنيوي مركزاً أساسياً⁽¹⁾.

إذن فنحن أمام ثلاث زوايا أساسية تكوّن الفعل التناصي، ولكن هذه الزوايا ليست مغلقة أو منكفئة على ذاتها؛ بل هي زوايا انفتاحية، قابلة لدخول زوايا أخرى متعددة معها، فهي تتسم بصفات التوليد والتنامي.

وإذا كان العمل الإبداعي «والقصيدة تحديداً» لا تخلف في بنيتها - جوهرياً - عن بنية مشروع اقتصادي، فإن الأمر إذن يحتاج إلى عملية تخطيط وتنفيذ، لأن كل مشروع مدرّس دراسة دقيقة يحتاج إلى هذين الأمرين: «التخطيط السليم» القائم على وعي تام، ثم «التنفيذ» المعتمد على هذا التخطيط⁽²⁾. والدرس الأدبي الإجرائي يُشبه في تحليله هذا الأمر من جهة الاعتماد على تأصيل إجرائي مدرّس خطواته بكل دقة، ثم تطبيق هذه الخطوات على النص في مجالاته التحليلية الخاصة. وهذه الزوايا الافتراضية [التمطيط + الشرح + التكرار] يمكن الاعتماد عليها في تأسيس الخطوات التطبيقية للدرس التحليلي.

ولذلك جاء افتراضنا لملامح الدرس الإجرائي معتمداً على جانبين :

الأول: يقوم على درس التشكيل السردي للنص بين الأصل - نص شوقي «مصاير الأيام»-، والنص الآخر لبدر شاكر السياب - وهو قصيدة «الأسلحة والأطفال» - . وتقوم هذه السردية (النصية) على وحدات تأسيسه هي:

(1) نفسه؛ ص 19.

(2) انظر: كمال أبو أديب؛ جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1984م، ص 9. وهذه رؤية خاصة له وربط العمل الأدبي بالمشروع الاقتصادي، حيث يُشير في قوله هذا: بأن ذلك من وجهة نظري (الخاصة).

1 - العنوان.

2 - الإيقاع وأبعاده.

3 - الصيغ ومكوّناتها.

والجانب الثانى: يشمل الصورة التعبيرية والتناص؛ من حيث هندسة رسم هذه الصورة، بين التأصيل والإبداع؛ أى بين طبيعتها فى النص (الحال) وبين النص الآخذ، بين «مصاير الأيام والأسلحة والأطفال».

- 3 -

وقبل الدخول فى الجانب الإجرائى التطبيقى بين السياب وشوقى يجب الإشارة إلى إبداعية التناص عند السياب كظاهرة متشاقفة فى تراثنا الشعرى.

يتحدث على أحمد سعيد (أدونيس) عن السياب باعتباره طاقة إبداعية تطويرية ثنائية تسير إلى الأمام متطلعة إليه، ولكنها مشدودة بقوة أيضاً إلى الجذور - «فقد كانت تجربة السياب طاقة مشدودة إلى الوراء فيها هى تتطلع إلى الأمام»⁽¹⁾.

فهذا القول إشارة دالة على ثنائية تكوين إبداع السياب الشعرى، فهو طاقة لها قدراتها، تنطلق إلى الأمام بكل قوتها، ولكن هذا الانطلاق لا ينفلت من الأصول التى تشده بقوة إلى مكوّناته الأصلية القديمة، ولهذا فإن إبداعه الشعرى يحمل ثنائية «التراث والمعاصرة»، بل إن عناصر التراث كانت هى الأساسى الانطلاقى للمعاصرة عنده. فجدة السياب ليست جدّة خالصة منته - «ليس السياب جديداً دائماً منفصلاً عن طرق العالم القديم، ولكنه لم يتجاوزها بل ظل عالقاً به»⁽²⁾.

(1) أدونيس؛ بدر شاكر السياب... قصائد قوم لها واختارها أدونيس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1987 م، ص 8.

(2) نفسه؛ ص 8.

إنَّ هذا التعبير يجعل للسياب أصالته المميّزة، كما أنه يُشير صراحة إلى أنَّ القديم كان هدفاً دائماً عند السياب، فلم تكن الجِدَّة هي التي يطمح إليها وحدها، فلم تكن هدفه الأول، ولذلك حرص كل الحرص على جوهر الشعر العربي بأبعاده، من جهة عوامل إقامته الإبداعية، وذلك من شكل غنائى يتمتع عنده بإيقاع خاص، ومن صورته القديمة والتي أضفى عليها شكلاً جديداً، فظهرت دلالات جديدة لها، ولكنها - رغم ذلك - لم تفقد خاصيتها، فلجأ إلى تأصيل عناصر المثاقفة (التناسية) ليس في التراث العربي وحده، بل لجأ إلى عناصر أخرى من التراث العالمى.

لقد أراد السياب صنع «جولوجيا» مميزة لنصه، فأقامها على عناصر رسوبية كثيرة غير محدّدة، وكثيراً ما كان يُشير إلى هذه العناصر في قصائده كنوعٍ من الإلحاح الدال على البناء «الجولوجى» المتعدد الطبقات، بل إن طبقاته كثيرة يصعب حصرها حصراً شاملاً. لقد كان السياب مفتوناً بـ(إليوت وإديث ستويل) ولكنه جعل منهما باباً أساسياً للدخول في عملية التناس والتثاقفة للتراث العربى - «ففى قصائد مثل: «حفار القبور» 1952م، «والموس العمياء» 1954م، و«الأسلحة والأطفال» 1954م، نجد الوجه الثقافى يُلح على السياب الذى يُكثر من الحديث عن (إليوت) فى تلك الفترة؛ ففى هذه القصائد - بشكلٍ خاص - نجد السياب مهووساً بالتناس الذى يُتخذ عند شكل التضمين المعروف فى التراث الشعرى العربى»⁽¹⁾.

لقد حرص السياب على الثنائية التى صنعها بين التراث والمعاصرة، فبجانب تأثره بـ(إليوت) و(ستويل) نراه مهووساً - كذلك - بالتراث القديم. فاهتمام السياب بالتضمين كان هدفاً اتصالياً بين القديم وبين المعاصر. وبذلك يبدو كظاهرة متفردة، لها خصوصيتها - «إنه خلاصة الأصوات الشعرية التقليدية فى بحثها وفى احتضانها بذرة الثورة، أو هو طموح للغةٍ شعرية خاصة إلى التحول؛ أى إلى العيش فى الغد»⁽²⁾.

(1) عبد الواحد لؤلؤة؛ المرجع السابق، ص 14.

(2) خالدة سعيد؛ حركة الإبداع، دار العودة، بيروت - لبنان، 1979م، ص 139.

فالسباب استقى تراثه العربى الشعرى الأديبى ليكون ذلك معيناً له فى تحولاته نحو اللغة التى يريدتها، والتى يصنع ريادةها بكل عناصر التداخل الثرية، حيث يتطلع بكل طاقاته والتى أسست أولاً على التراث إلى التطور، وإلى إيجاد لغة شعرية غير منبته. ولم يكتف بدر ذلك بل عمد - أيضاً - إلى الأساطير القديمة كمادة أساسية ينهل منها، فكانت له معيناً ثرياً معطاء. وربط السباب - بذلك - بين التراث العربى والأساطير، ثم الأدب الانجليزى، والذى شغله كثيراً ولاسيما تراث (إليوت وإيديث ستويل).

ويلاحظ ذلك فى إبداعه الشعرى حيث تراكم المواد الجيولوجية المكوّنة لرسوبيات النص عنده، فقصيدة (المومس العمياء) مثال كبير لتراكمات مواد «جيولوجيا» النص الذى يصنعها بدر شاكر السباب، حيث تتكون هذه الأصول «الجيولوجية» الصانعة للنص من مواد تراثية عربية الأصل - «فالسباب - كأغلب الشعراء العرب الذين برزوا فى الخمسينيات - كان نتاج ثقافة عربية تراثية بالدرجة الأولى، إلى جانب ما كان فى تناوله من مترجمات عن ثقافات غربية... إنجليزية فرنسية»⁽¹⁾.

لكن بدر السباب لا ينطلق فى تناصه إلى الشعر الغربى إلا بعدما يستوعب تراثه العربى أولاً، فالتشكيل التناصى - عنده - ممتد امتداداً فى مساحات متنوعة، فلقد زواج بين الماضى التراثى بأبعاده الكثيرة والمختلفة، والتى تدل على طرق استيعابه له؛ حيث كان الماضى فى شعر السباب إراثاً وكثافة أكبر مما هو ذكرى وشفافية. وهذا لا يعنى أن شعر السباب ليس جديداً، إنه طليعة الجدّة فى شعرنا. وهذه الجدّة عميقة أصيلة، ليست من (الموضة) فى شىء، وهى من العمق والأصالة بحيث إنها تنتفى الموضة⁽²⁾.

فلقد عمد السباب للماضى، وجعله رؤية فنية لها زخمها الخاص، حيث بثه فى أعماله الشعرية، وذلك من خلال فهمه المميز لتكوين طبقات مواد النص نفسه. لقد صنع السباب ما عُرف بـ«جيولوجيا النص»، ولهذا الجيولوجيا النصية خاماتها التى تؤلف بعضها البعض،

(1) عبد الواحد لؤلؤة؛ المرجع السابق، ص 15.

(2) أدونيس؛ بدر شاكر السباب... قصائد اختارها وقدم لها، ص 8.

وإذا نظرنا إلى قصيدة السياب «المومس العمياء» التي كتبها في العام الذي كتب فيه «الأسلحة والأطفال» فإننا سنجد تنوعاً واضحاً لمواد التركيب الشعري عنده؛ فهي أولاً قصيدة مثقلة بالأساطير المتنوعة والمجلوبة من الشرق والغرب⁽¹⁾.

ونرى - أيضاً - في أشعاره ذكر (مدوزا)، و(قاييل وهابيل) و(أوديب)، و(جوكست)، و(طيبة)، و(أبي الهول)، و(فاوست)، و(هيلين)، و(أبولو)، و(يأجوج ومأجوج)، بجانب الإشارات العربية من التراث الأدبي، فهناك التضمين من شعر الموتى أسلافه... من أبي العلاء: خفف الوطأ... ومن صاحب (ذهب الشباب فماله من عودة، وأتى المشيب فأين منه المهرب)⁽²⁾.

ولقد كان السياب مولعاً كثيراً بالشاعر المثقف أو شاعر الثقافة (أبي تمام)، ولذلك قال عنه «لوسار الشعراء العرب من بعد أبي تمام على خطّه الشعري لكان بيننا اليوم الكثيرون مما يضارعون [ت. س. إبيوت، وإيديث ستوبل] وسواهما في حُسن استخدام الأسطورة»⁽³⁾.

وهذا القول دليل الإعجاب والتلمذة لأبي تمام؛ صاحب المقدرة الشعرية الخاصة، والتي ميّزته بين الشعراء العرب، من حيث جوانب الثقافة، ورغبته الحدائنية، فكان لذلك صاحب اتجاهٍ وحده، ميّزه على مدار حركة الشعر العربي. ويلتقى السياب مع أبي تمام من حيث طبيعة الجذّة المتأصلة على التراث القديم، لقد وعى (أبو تمام) ثقافات متعددة، وعبر بقوة تراثه العربي القديم، وانطلق منه للتجديد. ولذلك أراد السياب أن ينطلق إلى جذّة لها قواها الأساسية الراسخة في تراثه الذي وعاه متعددًا.

لقد اعتمد السياب على مبدأ الماثقة المتعددة؛ فلجأ أيضاً إلى تراثه الديني، إلى القرآن الكريم، فكثّر في شعره التضمين من آياته الكريمة، ليضيف عمقاً آخر لرؤاه المختلفة. ولم يفته - مطلقاً - إضافة خطوط ثقافية أخرى تنضم إلى ترسيباته الثقافية - الجولوجية - فقد لجأ

(1) عبد الواحد لؤلؤة؛ ابن السياب وستوبل... ضمن كتابه «النفخ في الرماد»، بغداد، 1978م، ص 180.

(2) عبد الواحد لؤلؤة؛ المرجع السابق، ص 181.

(3) عبد الجبار البصري؛ بدر شاكر السياب... رائد الشعر الحر، بغداد، 1966م، ص 88.

تراث شوقي الشعري؛ يستوحى منه ويُعيد بناءه من جديد - «فلقد ظل السياب إلى آخر عشر الأربعين من هذا القرن، وقد ذرفت سنة على الخامسة والعشرين يستحث قريحته أحياناً بالالتكأ على قصائد المشاهير من الشعراء»⁽¹⁾. ففي قصيدته التي مطلعها:

سَلِّ الميناء لو سمح الخطاباً
فروى غلة الصادي جواباً⁽²⁾

ولا ريب في أن السياب قال هذه القصيدة وهو يذكر قول شوقي :

أُنَادِي الرسم لو مَلَكَ الجواباً
وأجزيه بدمعى لو أجاباً

وقد كان شوقي قد اتكأ في قصيدته هذه على جرير بن عطية الأموي :

أقلى اللوم ، عاذل والعتاباً
وقولى لو أصبت لقد أصاباً

فإننا نلاحظ التداخل التراكمي، أو الترسيبات التراكمية للعناصر الجيولوجية المساهمة في النص من خلال طبقاته المتعددة والكثيفة.

- 4 -

ولقد واصل السياب تناصه مع شوقي في غير موضعٍ من أعماله؛ ولكن قصيدته «الأسلحة والأطفال» هي بمثابة الاستيحاء الواضع للنص الكلي من حيث عناصر وأبعاد كثيرة ومتعددة - ولكي نضع أيدينا على مواطن التكوين الجيولوجي لنص السياب، ولكي نرى الطبقات المتداخلة في جيولوجيا نص «الأسلحة والأطفال» من جهة التراث الشوقي فإننا سنعتمد على تلك الخطوات الإجرائية:

الخطوة الأولى - تناصية العنوان :

يُعَدُّ العنوان في العمل الأدبي الحديث استراتيجية تناصية معينة؛ حيث يعتمد على التكتيف الدلالي الخاص للعمل الأدبي ذاته، لقد أصبح العنوان حلقة أساسية ضمن

(1) عمر فروخ؛ هذا الشعر الحديث، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1985م، ص 215، 216.

(2) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971م، الجزء الثاني، ص 471.

حلقات البناء الاستراتيجي للنص⁽¹⁾. فالعمل الأدبي مجموعة من الحلقات المتواصلة تواصلًا إبداعيًا.

ويُعَدُّ العنوان أول الحلقات التي تواجه الدارس المحلّل للنص، ولذلك وجب التوقف عند هذه الحلقة طويلاً، لأنها الباب الأساسي الذي سيدخل منه القارئ إلى النص، حيث لا يستطيع الولوج إلى أعماقه، وبدون معرفة الدلالات النصومية للعنوان نفسه، يصبح فهم العمل الأدبي خداجاً مبتوراً. ولهذا اعتبر العنوان الهوية المحددة للملامح النص، وبدون هذه الهوية لا يُمكننا التعرف على النص وتحديد انتسابه وجذوره - «**فالعنوان بمثابة الهوية للقصيدة لأنه - أولاً - يحمل لنا صورة من صور تفسير الشاعر للقصيدة**»⁽²⁾.

فاختيار العنوان يأتي من قبل المبدع في محاولة إبداعية أخرى بعد إنتاجه للنص الأدبي. فالعنوان - إذن - قراءة مكثفة من المبدع نفسه، من خلال محاولة ضم هذا العمل بكل أبعاده وعناصره إلى حيز الكثافة والتكثيف، وذلك لامتلاك العمل في وحدة واحدة، هي محور التجميع الدلالي لوحداته الممتدة على مدار جسد القصيدة كلها، أو جسد العمل الإبداعي كله - «إذا فرغ الشاعر من كتابة قصيدته راح يبحث لها عن عنوان، هذا العنوان سوف يكون خلاصة دالة لما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله»⁽³⁾.

فالعنوان تخزين خاص للدلالات التي سوف تنفجر بعد ذلك بفعل القراءة التحليلية، ولهذا فهو يُعَدُّ أهم المفاتيح، أو الكلمات المفاتيح التي لا يمكن الدخول إلى النص بدونها. ولذا فإن دراسة العنوان - هنا - ستدخل في حيز تشكيل شاعرية القصيدة؛ وستأتي في هذه النقاط:

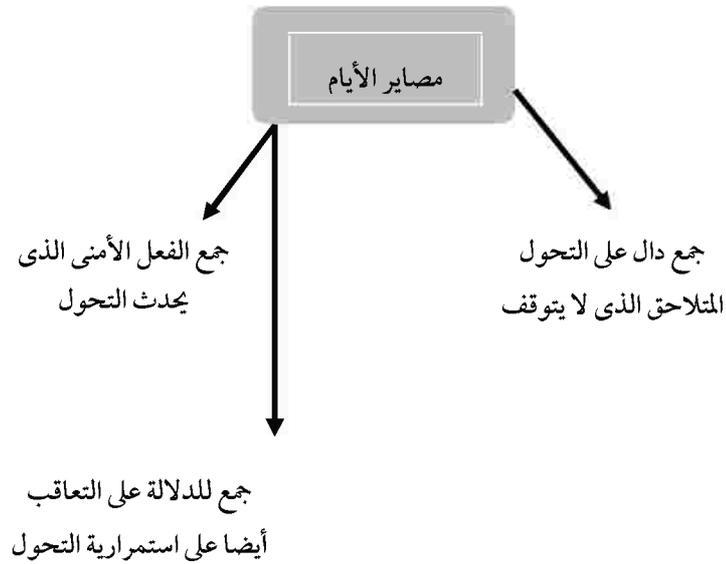
(1) رشيد يحيى؛ الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 1998م، ص 110.

(2) عبد الله الغدامي؛ ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي، جدة - المملكة العربية السعودية، 1992م، ص 48.

(3) نفسه؛ ص 48.

النقطة الأولى - نصوصية العنوان وجوانب التكثيف بين شوقى والسياب :

ونقصد بالنصوصية التركيب اللغوى الخاص به؛ فالعنوان عند شوقى يعتمد على الإضافة المعرفة، أى أنه لجأ إلى عملية انصهار مقصودة بين المضاف والمضاف إليه، حيث أضاف المصاير إلى الأيام، وذلك فى تركيب يمنح كلمة «مصاير» النكرة مساحة تعريفية محددة مع المضاف إليه والمعرف (الأيام)، (مصاير الأيام) = انصهار وامتزاج بين عنصرين مهمين (المصاير + الأيام)، وبذلك يُعطى العنوان بداية دلالات مكثفة تُعبر عن الحتمية التى تحدثها الأيام، وضرورة حدوث هذه المصاير مع مرور، وَكَرَّ الأيام.



التناس والتحويل

النقطة الثانية - علاقة العنوان باللغة الداخلية للنص :

في نص «مصابير الأيام» لشوقي لا نرى إشارة صريحة إلى كلمة مصير التي تجمع بـ«مصابير مع الأيام». ولكن شوقي يُلَمِّح بذلك من خلال سردية النص نفسه، فالنص يقوم على حركة هذا السرد الدال على الانتقال من حالٍ لحال، وذلك بفعل عملية الزمن والعاقبة.

فحركة الزمن هي التي لا تتوقف، وهي التي تُحدث المصابير، ومادة التحول لهذه المصابير تتمثل في الإنسان؛ هذا الكائن الذي يبدو عليه كل أحوال الزمن، ولذلك بدأ شوقي علامات الزمن وظهورها على الإنسان منذ صحبة المكتب، عند التلاميذ الصغار، وكيف يظهر التحول الضدى، القائم على المفارقة، وذلك بفعل درامية الحدث بين الرغبة وانعدامها عند التلاميذ.

وتبدو هذه التحولات مع الإشارة إلى طبيعة الزمن غير المستقر على حالٍ معين، ويبدو

ذلك في:

(1) المرتع الذى ألفوا غيره، وهذا تحول غير راض عنه؛ ولهذا يقول (1):

يراح ويفدى بهم كالقطيب ع على مشرق الشمس والمغرب

إلى مرتعٍ ألفوا غيره وراعٍ غريب العصا أجنبى

(2) المستقبل الذى لا يعلمه إلا الله سبحانه وتعالى، وكيف يُشعر بهذا المستقبل؛ وذلك

بقوله (2):

ومستقبل من قيود الحيا ة شديداً على النفس مستصعب

وهذا المستقبل مصير مهم من مصابير الأيام التي تتغير وتتبدل.

(3) ويبدو المصير غير المعروف لهؤلاء الصبية من خلال هذه الإشارة (3):

فراخ بأيك فمن ناهض يروض الجناح ومن أرغب

(1) إبراهيم الإبيارى؛ الموسوعة الشوقية، دار العودة، بيروت - لبنان، 1991م، ج2، ص324.

(2) نفسه؛ ص324.

(3) نفسه؛ ص325.

مقاعدهم من جناح الزمان وما علموا خطر الموكب

إنَّ حتمية التغيُّر وتحويل المصير أمرٌ سيأتى بالطبع ولكن الأطفال مثل الفراخ في أيكها، وقد جلسوا على جناح الزمان المتغير. ويأتى التعبير المجازى الدال على هذه الحتمية في «مقاعدهم من جناح الزمان»، ثم يمد الصورة مؤكِّداً هذا التحول الذى سوف يأتى «وما علموا خطر الموكب».

(4) ساعة الزمان، والإشارة المرتقبة بما سوف يأتى من تحول ضدى فى قوله (1) :

لهم جرسٌ مطرب فى السرا ح وليس إذا جد بالمطرب
توارت به ساعة للزما ن على الناس دائرة العقرب
تشول بإبرتها للشبا ب وتقذف بالسم فى الشيب
يدق بمطرتيها القضا ء وتجرى المقادير فى اللولب

فشوقى - هنا - يُشير إلى دقائق الساعة رابطاً بينها وبين دقائق المطرقة التى تتحرك بفعل المقادير، وذلك من خلال تحكّم المقادير نفسها فى اللولب، فدقات الساعة هى دقائق المقادير المعلنة بالتغيُّر والحتمية الواقعة للإنسان.

(5) تربيص الحياة بهؤلاء الصغار؛ ويكرر شوقى خطر موكب الجناح، وذلك من خلال الإشارة إلى عدم لعب هذه الحياة، وذلك فى قوله :

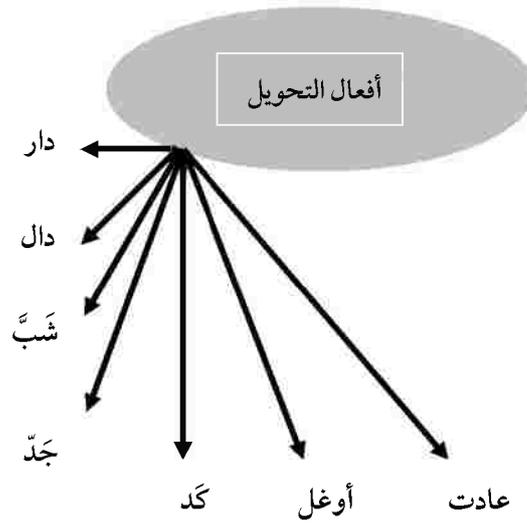
فيا ويجهم هل أحسوا الحياة لقد لعبوا وهى لم تلعب
ثم يأتى التغيُّر فى مصاير الحياة فى قوله (2) :
ودار الزمان فـدال الصبـا وشب الصغار عن المكتب
وجد الطلـاب وكـد الشـباب وأوغل فى الصعب فالأصعب

(1) نفسه؛ ص 325.

(2) نفسه؛ ص 326.

وعادت نواعم أيامه سنين من الدأب المنصب

ففى هذا القول تترى الأفعال الدالة على التغيُّر وحتمية المصير مثل (دار - دال - شب - جد - كد - أوغل - عادت) وكلها أفعال تدل على المصير والتحويل والانتقال.



6) أثر الزمن وعلامات المصير المتحول من خلال الصورة التى يرسمها شوقي فى قوله⁽¹⁾:

وخذش ظفر الزمان الوجوه
وغيض من بشرها المعجب
وغال الحداثة شرح الشباب
ولو شيت المرء فى الشيب

فالفعل (خذش) دال على صعوبة هذا التحول، ويدل كذلك على ظهور علامات الزمن بمصائرهما، ثم يأتى الفعل الثانى (غيض) الدال على التغيُّر والتحول إلى المصير الآخر؛ المصير العكسى التام، المصير المعاكس كلية فى قوله (غيض - البشر) حيث يتغير الحال تمامًا، مظاهر

(1) نفسه؛ ص 329.

الحياة المنعكسة على الوجوه تدل على آثار يدها المثيرة للرهبة.

(7) الحياة والمقامة والتحول⁽¹⁾ :

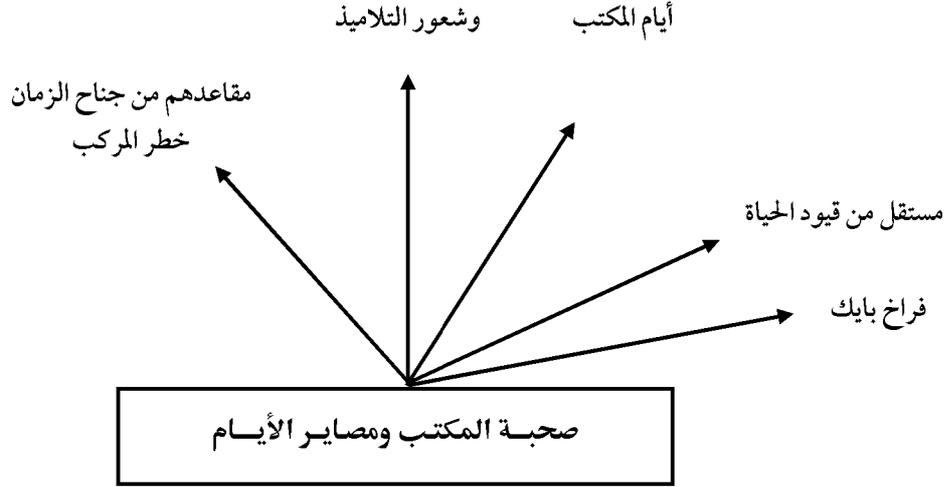
| | |
|------------------------|---------------------------|
| تسلح بالغاب والمحلب | حياة يغامرا فيها امرؤ |
| ولاقى الفنى ولد المترب | وصار إلى الفاقة ابن الفنى |
| وصحَّ السقيم فلم يذهب | وقد ذهب الممتلى صحة |
| بهم لك عهدٌ ولم تصحب | وغاب الزمان كأن لم يكن |
| فناء الثراب على السبب | إلى أن فنو ثله ثله |

لقد عمد شوقي في نهاية القصيدة إلى توكيد نظرة التحول التي تبناها في القصيدة، وكثف أبعادها في العنوان «مصاير الأيام»، ولذلك جاءت الأفعال الدالة على هذا التحول الحتمى الواقع؛ وذلك في قوله (صار - لقي - ذهب - صح).. بالإضافة إلى اهتمام شوقي بالجوانب الضدية المعبرة عن التحول والتغير والمكثفة في ضدية (القديم في الجديد)، ولذلك جاءت كلمات (الجديد والقديم)، و(المؤخر والمقدم)، و(الرضى والنعمة) ليلخص هذا الصراع تحت ذلك العنوان الكبير⁽²⁾.

ومصير التحول حتمى في هذا النص؛ فحركة الزمان متغيرة بطبيعتها، وتجميع خطوط التحول في هذه المصاير تلتقى كلها لتنتقل من نقطة واحدة هي نقطة التغير الحتمى التي يصيغ بشكله على كل شيء أمامه.

(1) نفسه؛ ص 329.

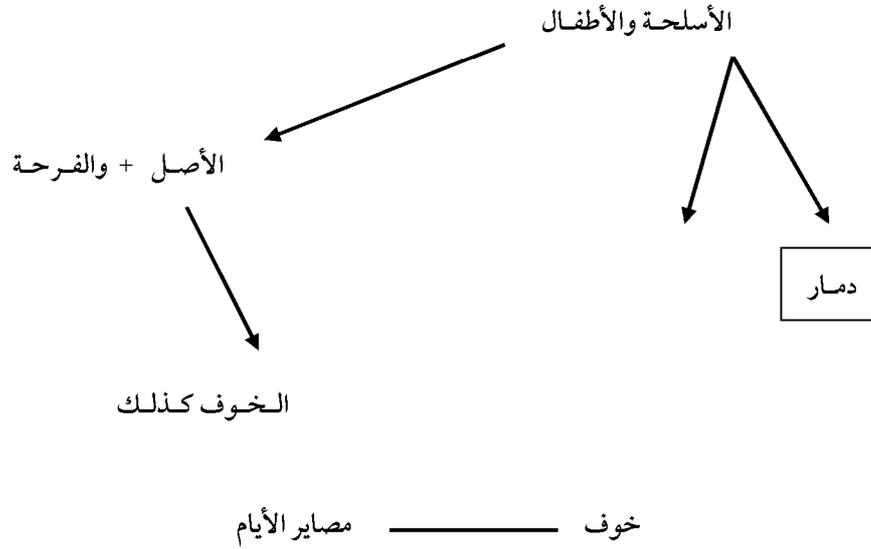
(2) ماهر حسن فهمى؛ رؤية فنية في دراسة النص الأدبي، كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، قطر، 1981م، ص 27.



وإذا كان شوقي قد استخدم في عنوانه «مصاير الأيام» أسلوب التكثيف، حيث عمد إلى ربط الكلمتين (مصاير + الأيام) للتعبير عن التحول وحركية الحتمية، فإن السياب قد اعتمد - أيضًا - على ثنائية مكثفة مقصودة في العنوان للدلالة على التحول، فقد جاء عنوان نصه من كلمتين (الأسلحة + الأطفال). وهذه الازدواجية المكثفة للعنوان عند السياب هي أول خطوط «جيولوجيا التكوين النصي المنفتح». إنَّ هذا العنوان محول من عنوان شوقي (تغير المصاير)، حيث تعبيره عن التغيُّر الحادث للأطفال أيضًا، حيث الحروب المغتالة لبراءتهم، فربط بين الأسلحة المدمرة، وبين الأطفال «الأسلحة والأطفال». وإذا كان شوقي قد نظر إلى الأطفال من خلال مصائرهم الحتمية بفعل تطور الزمنى ونموه، فإن بدر السياب قد اعتمد - أيضًا - على معاني التحول والتغير والمفاجأة الحتمية... فربط بين أداة الإبادة (الأسلحة) وبين (الأطفال)، وضحايا الحرب والرصاص وهم (الأطفال) رمز الحياة والأمل في صورة القصيدة، و(الأسلحة) رمز التحول والإبادة فيها أيضًا.

ويلتقى بدر السياب مع شوقى فى توليد الدلالات الضدية من تركيب وتشكيل العنوان، إضافة المصاير (الموجبة) بالتغيّر والقوة، والقسوة، وذلك إلى الأيام أمرٌ دال على الصراع القادم، والذى سوف يعصف بهؤلاء الأطفال. فالدلالة هنا فى تركيب العنوان هى ذات الدلالة الموجبة فى الثنائية التى اعتمد عليها السياب فى عنوانه «الأسلحة والأطفال».

لقد شكّل كل عنوان فى القصيدة بين «مصاير الأيام + الأسلحة والأطفال» عن ثنائية ضدية، تتمثل هذه الثنائية فى الجزء الأول (والوصف به)، ولذلك صنعت هذه الثنائية التحولات الموجودة فى القصيدة.



إنّ التحول الذى يرسمه العنوان فى القصيدتين يتكون من خلال الصراع الثنائى الضدى المكوّن لمضمون القول فى كليهما، لقد ضمّن شوقى العنوان كل رؤاه فى القصيدة، فكانت هنا عضوية ظاهرة بين العنوان والنص، وكذلك فعل بدر شاكر السياب؛ فالعنوان - عنده - جاء من عضوية النص، حيث يُعدُّ نصًّا مكثفًا للنص الملحمى «الأسلحة والأطفال» كله. وإذا

أردنا الوصول إلى طبيعة العلاقة الإشارية بين العنوان ونص السياب فيجب درس طبيعة النص الكلية، وكيف كثُفت في هذا العنوان، وتتمثل طبيعته في:

1 - الأمل والأطفال؛ وذلك عندما بدأ السياب قصيدته بهذا القول⁽¹⁾ :

عصافير أم صبية تمرح

عليها سنا من غد يلمح؟

وأقدامها العارية

محار يصلصل في ساقية

فهذه البداية مشحونة بدفعة الأمل الكبير عند الشاعر، ونظرته للأطفال، وهو أمل عبّر عنه شوقي بقوله :

ألا حبذا صحبة المكتب وأحبب بأيامه أحبب

وبأحبذا صبية يمرحون عنان الحياة عليهم صبي

فالأمل - هنا - يتوازن بين شوقي وبين بدر السياب، وتتحرك صورة الأمل في هذه القصيدة للتكامل مع الرؤية التكثيفية في العنوان «الأسلحة والأطفال».

2 - ومن الأمل إلى الشعور بالخوف؛ حيث تتولد الدلالات الكثيفة من استخدام كلمة الأسلحة؛ وذلك في بداية العنوان، ولذا كان لها التقديم... وهى تشبه كلمة (المصاير) التحولية، والتي لا تقل عن قوة السلاح وتأثيره في الأطفال كذلك، فيأتى التعبير عن حتمية التحول بفعل السلاح في قوله⁽²⁾ :

« حديد »

لمن كل هذا الحديد!

(1) بدر شاكر السياب؛ الديوان، دار العودة، بيروت، 1971م، الجزء الأول، ص 563.

(2) نفسه؛ ص 573.

لقيدٍ سيلوى على معصم
 ونصلٍ على حلمةٍ أو وريد
 وقفلٍ على الباب دون العبيد
 وناعورة لاغتراف الدم
 « رصاص »
 لمن كل هذا الرصاص؟
 لأطفال كورية البائسين
 وعمال مارسيليا الجائعين
 وأبناء بغداد والآخريين
 إذا ما أرادوا الخلاص

حديد

رصاص

رصاص

رصاص

فكل هذا الحديد والرصاص سيوجه إلى الأطفال البائسين والعبيد، وبذلك تنتهى
 القصيدة بكل بنائها مع كثافة العنوان بكل ما به من تخزين دلالي كبير. فتلك هي الأسلحة التي
 توجه إلى الأطفال الذين هم عصافير ترح. ولذلك تمتد الصورة عند السياب؛ صورة الأطفال
 الكامنة فيهم والدمار والسلاح في قوله متسائلاً بعد ما يقتل الأطفال⁽¹⁾ :

فمن يملأ الدار عند الغروب

بدفئ الضحى واخضلال السهوب

(1) نفسه؛ ص 573، 574.

لظى الحقد في مقلة الطاغية

ورمضاء أنفاسه الباقية

يطوفان بالدار عند الغروب

وأطلالها البالية

حديداً عتيق

نحاساً عتيق

وأصداء صفارة للحريق

ويأتى الخيط الثانى فى ثنائية الأسلحة والأطفال عند بدر شاكر السياب، وهو خيط يتصل بالأمل القادم على أيدي الأطفال أنفسهم، حيث تتحول الأسلحة المدمرة إلى أسلحة الدفاع والهجوم على العدو، وتلك الأسلحة تتكون من قوة الأطفال الكامنة فيهم والأمل القادم من عزيمتهم. فيعود السياب مرة أخرى في نهاية القصيدة إلى البداية صانعاً ما عُرف في البلاغة العربية (برداً الأعجاز على الصدور)، فيقول بأن الأمل في قوة الأطفال والسلاح⁽¹⁾:

بأقدام أطفالنا العارية

يميناً وبالخير والعافية

إذا لم تغرّ جباه الطغاة

على هذه الأرجل الحافية

وإن لم تذوب رصاص الطغاة

وقد ختم السياب قصيدته بنفس الصيغة التي بدأ بها (الاستفهام) المصور للعصافير والأطفال، حيث تتكامل الثنائية الضدية «لأسلحة والأطفال» وكلها في هذه النهاية تتحول إلى ثنائية متساوية؛ فالأسلحة هم الأطفال بعد التحول والعناد والقوة، والإيمان. فقد تحول

(1) نفسه؛ ص 583.

السلاح من الدمار إلى البناء والأمل، ولهذا (كانت أقدام هؤلاء الأطفال مصدرًا للإضاءة)، فلم تعدّ تصلصل باصطكاكها مع المحار والحجارة في الساقية، وإنما هي تهتك بنورها ظلام الدُّجى. وبهذا يحوّل السياب التساؤل إلى أمل وقوة وسلاح⁽¹⁾ :

عصافير أم صبية تمرح؟

أم الماء من صخرة ينضج؟

وأقدامها العارية

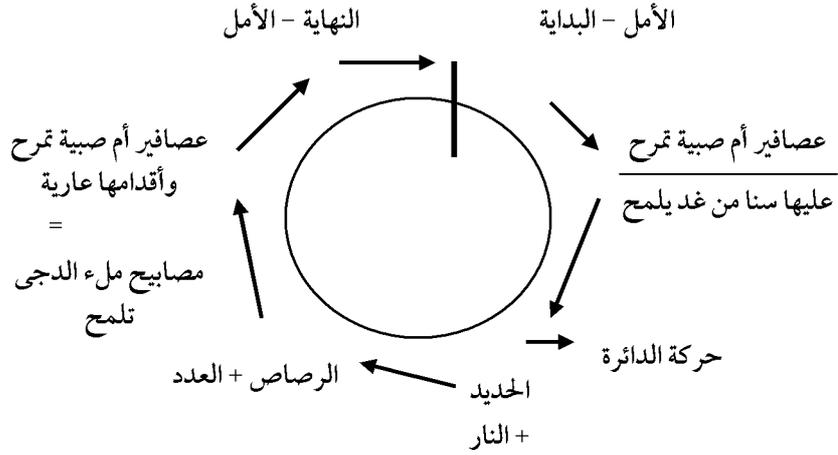
مصاييح ملء الدُّجى تلمح

هتكنا بها مكنن الطاغية

العنوان وخط الحركة في القصيدة :

وتسير قصيدة بدر شاكر السياب «الأسلحة والأطفال» في دائرة يرسمها الشاعر، تبدأ بالأمل وتنتهى - كذلك - بالأمل، فطرفا البداية والنهاية متشابهان تشابهاً تاماً؛ حيث صورة الأطفال والأمل الذى يلوح برؤيتهم. وتأخذ البداية طرف الثنائية (الأطفال) وهو الشق الثانى من المعادلة التى يرسمها الشاعر «الأسلحة والأطفال»، وتشكّل هذه الثنائية - بوضوح - من خلال جسد القصيدة المتصاعد، ومن خلال الحركة غير المتوقفة والدائرة. فلم يتوقف الصراع بين الأسلحة والأطفال.

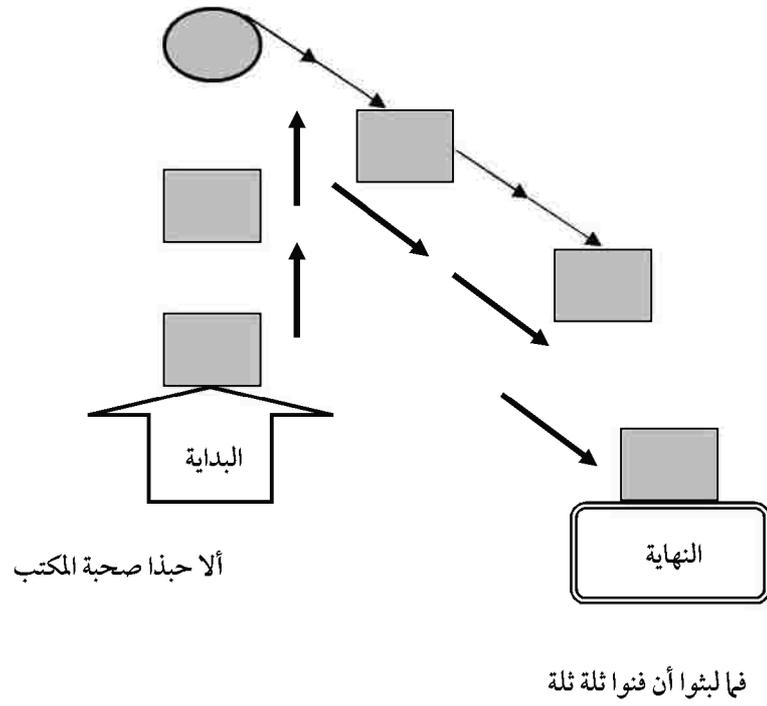
(1) نفسه؛ ص 584.



وعند الموازنة بين شوقي وحركة قصيدته «مصاير الأيام» وبين بدر شاكر السياب وحركة القصيدة أيضًا؛ فإننا نرى عناية شوقي برسم الخط الصاعد للقصيدة، الصاعد نحو التحول للأيام بقوة الفعل الزمني الحتمي القادم لا محالة، فالقصيدة تشكّل العنوان مكثفًا «مصاير الأيام»، لأنها تأتي كصورة واحدة تتحرك داخلها القوة الزمنية بكل أبعادها. أمّا شكل القصيدة عند السياب فهو الشكل الدائري الذي يربط بهدف قصدي البداية والنهاية. فالتنص بين شوقي والسياب في (العنوان) وإبداعه قام على عملية الإعادة؛ إعادة الثنائية التي بدأها شوقي «مصاير الأيام».

وتشكيل هذا العنوان من جديد «الأسلحة والأطفال»، حيث يُعدُّ ذلك تمطيطًا للعنوان وتوضيحًا - كذلك - لهدفه المقصود.

لقد سار خط القصيدة عند شوقي محققًا عنوانها في خطٍّ واحد. أمّا عند السياب فقد تحول هذا الخط إلى منحنى دائري بفعل الهدف الملحمي المقصود للقصيدة.



خط سير القصيدة عند شوقي

ويكون العنوان عند شوقي ازدواجية موسيقية، وكذلك لدى بدر شاكر السياب. وتأتي هذه الازدواجية من الاعتماد الصرفي الخاص. فجاء وزن فعائل (مصاير) ثم أفعال (أيام)، وإضافة (فعائل مع أفعال). وقد أحدث ذلك التركيب الصرفي في حركة تناغمية واضحة، وذلك بفعل الإضافة.

ولجأ السياب إلى توليد القيم الدلالية بفعل الاعتماد على الصناعة الصرفية أيضًا؛ فالمضاف أسلحة = أفعلة = المضاف إليه = أفعال. وبذلك تتقارب النسب الإيقاعية وتتماثل بين شوقي والسياب في صناعة العنوان.

مصاير + الأيام
← تقارب إيقاعى نغمى
فعائل + الأفعال

الأسلحة + الأطفال
← تقارب إيقاعى نغمى
الأفعلة + الأفعال

الخطوة الثانية - جيولوجية الإيقاع والتراكيب والصور :

تتمثل الخطوة الإجرائية الثانية في هذه الدراسة التناصية «الجيولوجية» من درس الإيقاع والتراكيب والصور. هذه الأمور نراها ممتزجة بفعل التكوين الإبداعي، ولكننا سنقف عند هذه الخطوة الإجرائية أمام خطين:

الأول: خط الإيقاع.

الثاني: خط التراكيب والصور.

الخط الأول - الإيقاع :

يقول (الفارابي) عن دقات الطرب النغمة الدائرة في الطبائع: «إنَّ في طبائع الحيوانات والإنسان إذا طرب أن تصوت نحوًا من التصويت، والإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب أو غير ذلك من الانفعالات» (1).

وحركة الانفعال «المكونة للأسلوب» تأتي ظاهرة من خلال الصوت لحادث من الكائن، فالإنسان يعبرُ فنيًا عن الإعجاب والانفعال من خلال الصوت الذي يُحدثه، ويكون هذا الصوت مسموعًا، وكذلك يفعل الحيوان معتمدًا على صوته في التعبير عن أحاسيسه؛ فالإيقاع الحادث - إذن - هو عملية تعبيرية في ذاتها.

يتحول هذا التعبير الفردي الضيق إلى تعبير أدبي خالص، وذلك من خلال العمل الأدبي الإبداعي نفسه، فيأتي الإيقاع الناظم للغة الشعرية؛ أي أن الموسيقى بتكوينها الذاتي تُعدُّ لغة زمنية إبداعية.

ولا يقتصر الإيقاع على تكرار صوت خاص، ويكون هذا الصوت باديًا ظاهرًا، وإنما يتعدى ذلك إلى كل حالات التشكيل الموسيقي كاملاً. إنَّ الإيقاع لا يقتصر على الصوت، أو جوًّا ما (جس، فكري، سحري)، وهو كذلك صيغة العلاقات والتناغم (التعارض، التوازي، التداخل)؛ فهو - إذن - نظام أمواج صوتية ومعنوية وتشكيلية، ذلك أن الصورة إيقاعها (2).

إن هذا القول يُشير إلى تقنية الإبداع الإيقاعي من جهة الدوافع والنتائج، فالإيقاع نتيجة طبيعية وأساسية للتفاعل الإبداعي، فهو ليس مجرد حركات هواء مُحدثة لنغمة واضحة، ولكنه نظام تعاقبي خاص، نظام إبداعي يشكّل هذا التعاقب ويُخرجه من مجرد ضربات منتظمة ويحيله إلى رسم صورة وخيال موسيقي.. وتُعدُّ الضربات مواد خام مثلها في ذلك مثل الألوان التي يشكّلها الرسّام، والنقش الذي يستخدمه الفنان التشكيلي.

(1) الفارابي؛ الموسيقى الكبير، تحقيق: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967م، ص 14.

(2) خالدة سعيد؛ حركية الإبداع، ص 111.

والإيقاع جوهر العمل الإبداعي، وهو القوة الدينامية الدافعة المحركة مكوّنًا إطارها التشكيلي بنسب تكوينية محسوبة برؤية صاحبها. وَيَعُدُّ هذا الشكل التناوبى الانتظامى صورة صادقة لحركية العاطفة ذاتها، ولذلك تأتى الأدوات الإيقاعية بتشكيلاتها المعبرة عن ذلك؛ فتتكرر أو تتشكّل الأصوات كوحدة أولى، أو تتشكّل الأشكال الإيقاعية المتعددة كوحدة متكاملة مترابطة مع بعضها البعض. وتتنوع العناصر الإيقاعية ما بين حسية وغير حسية (الصوت - الشكل - الشعور - الفكر - التناغم). أم المؤثرات السحرية ذاتها.

وللإيقاع صيغه المولدة له؛ ومن أهمها: التعارض كوحداث ضدية تُحدث إيقاعًا خاصًا صاحبًا، كما يولد أسلوب التوازي (أو التماثل) من خلال علاقاته بعضها البعض شكلاً إيقاعياً له تأثيره البعيد على طبيعة الفعل الإيقاعى.. ويعمل التداخل - القائم على نظام تركيبى معين - على إيجاد حركة إيقاعية متناغمة، وذلك بفعل إبداع التداخل، وتشكيل عناصر الأسلوب.

إنّ النقاد العرب القدامى نظروا إلى أهمية الإيقاع، من حيث اعتباره جوهر الشعر؛ فدّاهم (بن جعفر) عرّف الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى»⁽¹⁾. وتبعد رؤية قدامه لجوهر الشعر بالإيقاعية عن نظرة (يورى لوتمان)؛ عندما عدّ الإيقاع فى القصيدة هو العنصر الذى يميّز الشعر عمّا سواه⁽²⁾؛ أى هو جوهرة أيضًا، كما قال قدامه نفسه.

وبسبب هذه القيمة الجوهرية للإيقاع بعناصره، فقد ربط القدماء ربطاً وثيقاً بين التخيل وبين العناصر الموسيقية؛ حيث يتحدث (ابن سناء) عن الأمور التى تجعل القول متخيلاً فيقول: «والأمور التى تجعل القول مخيلاً؛ منها: أمور تتعلق بزمان القول وعود زمانه، وهو

(1) يُنظر: قدامه بن جعفر؛ وتعريفه للشعر بأنه كلام موزون تغضن فى كتابه نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979م، ص 63.

(2) يورى لوتمان؛ تحليل النص الشعرى، ترجمة وتقديم: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995م، القاهرة، ص 71.

الوزن ... ومنها: أمور تتعلق بالمسموع من القول ... ومنها: أمور تتعلق بالمفهوم من القول ...
ومنها: أمور تتردد بين المسموع والمفهوم»⁽¹⁾.

فالإيقاعية عنصر مهم من عناصر إيجاد اللغة الشعرية التعبيرية، فهي أهم عوامل التكوين
الفنى للغة الأدبية، حيث تنقلها من حيز الاستخدام العادى إلى دائرة الإبداع - «فالإيقاع
عندما يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التى يتشكّل منها ذلك العمل تحظى
من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به فى الاستخدام العادى»⁽²⁾.

فلم تُعدّ النظرة للإيقاع باعتباره سياجاً شكلياً لا قيمة له من حيث كونه بنية مشكّلة
للأسلوب، فهو جوهر التفجير الدلالي للغة الأدبية نفسها. إنَّ تحول اللغة الأدبية وعدولها
وانحرافها - كما يحلو لكثير من النقاد أن يسمّوها بهذا الاصطلاح - يرجع - جوهرياً - إلى
البث الإيقاعى (الموسيقى) فيها. فالموسيقية (ودينامياتها) أول العناصر المكوّنة لخصائص هذه
اللغة، التى تُخرجها من الفضاء المعيارى إلى رحابة الفضاء الوصفى الفسيح. لهذا يقول (ابن
سيناء) عن الشعر فى تعريفه، وربطه بالخيال، حيث يلازم بين الإيقاع والتصوير فى قوله:
(الشعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال ذات إيقاعات متفقة متساوية متكررة متشابهة)⁽³⁾.

إن ابن سينا يريد بهذا الربط الملح بين الإيقاع وبين الخيال - التصوير - إظهار المقدرة
الموسيقية لحركة الإيقاع، التى تربط بفاعلية التخيل.

والبنية الشعرية - فى المقام الأول - بنية إيقاعية، حيث يعمل الإيقاع بقدراته على بث
وتفجير الطاقات الداخلية للغة - «فالبنية الشعرية لا تبدى ببساطة تلك الظلال الجديدة
لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلو خاصية التناقض
الداخلى فى ظواهر الحياة واللغة، الأمر الذى تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه، وربما

(1) يُنظر: ابن سينا؛ فن الشعر، من كتاب «الشفاء»، تحقيق وشرح: محمد سليم سالم، دار الكتاب،
القاهرة، 1969م، ص 163. ويُنظر: حازم القرطاجنى؛ منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 566.

(2) يورى لوتمان؛ المرجع السابق، ص 71.

(3) ابن سينا؛ جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة، 1956م، ص 122.

كان الناقد الكبير (أندريه بيلي) من بين جميع الباحثين المشتغلين بالدراسات الشعرية، هو أول من أدرك بوضوح هذه الطبيعة الجدلية للإيقاع الشعري»⁽¹⁾.

فالإيقاع - إذن - لغة إبداعية؛ أى لغة ثابتة تتصل بعملية الانفعال، وتحويل اللغة العادية بوسائلها الاتصالية البسيطة إلى لغة إبداعية بطاقتها اللانهاية الكثيفة، إنه علاقة الشاعرية - «فالإيقاع بالمعنى العميق: لغة ثابتة لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن؛ الحواس، والوعى الحاضر الغائب»⁽²⁾.

التناسق الإيقاعي بين شوقي والسياب :

عُرف شوقي بالمقدرة الموسيقية، لقد اشتهر بتشكيل الموسيقى بألوانه المتعددة، وبرع في صنع الهندسة الموسيقية للقصيدة⁽³⁾ - والسباب - بدوره - عُرف بالإيقاع المميز والاهتمام به⁽⁴⁾. فالالتقاء الموسيقي بين الشاعرين (شوقي والسياب) من واجبات التناسق الملحة، بل هي أهمها من حيث اعتبار الإيقاع سرديّة القصيدة المتناسقة؛ ويتشكل التناسق الموسيقي بينهما في ثلاث نقاط:

الأولى: تناسق البحر الشعري - كما يقول ريتشارد -؛ يعتمد على الضربات الإيقاعية، وتبعث هذه الضربات في نفوسنا موجة من التوقع، تأخذ الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحوٍ غريب⁽⁵⁾.

فالبحر الشعري - حسب هذا القول - مجموعة من الذبذبات المتولّدة من الحركات العاطفية، الصانعة لموجة من التوقعات. لأن هذه الذبذبات تصنع - بدورها - شكلاً كبيراً

(1) يورى لوتمان؛ نفسه، ص 71.

(2) خالدة سعيد؛ حركية الإبداع، ص 111.

(3) حمادى حمود؛ شعرية الشوقيات، فصول م 3، ع 1، 1980 م، ص 56.

(4) انظر؛ إبراهيم السامرائي؛ اللغة بين جيلين، بغداد - العراق، 1979 م، ص 10.

(5) ريتشارد؛ مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 194.

من التوقع داخل النفس.. فالبحر الشعري - إذن - يُعدُّ إطاراً عاطفياً للمبدع، كما يعمل على المشاركة، وذلك بفعل التوقع للملتقى التشكيلية للتجربة.

وأما البحر الشعري الذي ينظم العملين؛ عند شوقي والسياب، فهو البحر المتقارب، والمتقارب من البحور الصافية؛ أي ذات تفاعلية واحدة، تتكرر على مدار الشطرين مع حدوث بعض التغيرات.

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وقد اعتمد شوقي في قصيدة «مصاير الأيام» على هذا البحر كسياج خاص. وتركيب التفعلية (فعولن) المكوّنة لهذا البحر يعتمد على الجانب الثنائي (فعو + لن)، من وتد وسبب مجتمعين في شكلٍ تركيبى خاص، ولقد تقارب الوند من السبب في هيئة اندماجية خاصة، ولذلك سُمّي هذا البحر بالمتقارب «بالفتح أو بالكسر»⁽¹⁾. ويعتمد هذا التقارب على إيجاد إيقاع يتسم بالسرعة والتلاصق، الأمر الذي يجعل هذا البحر مجالاً لانفعالات من نوع خاص. فيصلح للعنف أكثر منه للرفق⁽²⁾.

فحركة هذا البحر تصلح للتشكيل في مسارات التحول السريع، والانتقال الاستمراري الذي نراه في «مصاير الأيام»، وأيضاً في قصيدة بدر شاكر السياب «الأسلحة والأطفال»؛ حيث يوجد العامل التحولي المسيطر تماماً على النصين. ونحن نعلم اهتمام شوقي الكبير باختيار بحور قصائده، معتمداً ذلك الأمر الذي يُشير بالضرورة إلى معرفة شوقي لطبائع كل بحر وإعادة استخدامه فنياً للقصيدة عنده.

لقد وظّف شوقي البحر المتقارب في قصيدة «مصاير الأيام»، حيث ساعد كعامل إيقاعي للتجربة على إظهار أبعاد التراتب والانتقال والتحول، الذي يعتمد إليه في النص من حيث طبيعة الأيام ومصائرهما المتحولة، والتي لا تقف عند حدٍّ معين، وإنما هي في انتقالٍ دائم.

(1) انظر؛ صفاء خلوصي؛ فن التقطيع الشعري، بغداد - العراق، 1977م، ص 185.

(2) نفسه؛ ص 185.

واعتمد السياب - أيضًا - على البحر المتقارب، ولكنه استخدمه استخدامًا تشكيليًا جديدًا من جهة الاعتماد على السطر الشعري. ولكنه افتتح القصيدة افتتاحًا متساويًا مع شوقي تمامًا، وذلك في حركة أفعال البحر المتقارب نفسه. ويبدو ذلك عند الموازنة بين البيت الأول عند شوقي، وبين الشطرين الأولين عند بدر شاكر السياب؛ يقول شوقي (1) :

ألا حبذا صحبة المكتب

وأحب بأيامه أحب

ويقول السياب في قصيدته :

عصافير أم صبية تمرح

عليها سنا من غد يلمح

فالمطلع الإيقاعي متساوٍ بين شوقي والسياب من جهة الاعتماد على التشكيل الخاص والتفعيلات، مع (حذف) السبب الخفيف في (الضرب). فاعتمد شوقي على حذف السبب الخفيف من التفصيلا الأخيرة للبيت الأول في الشطرين، وقد جاء تشكيل بدر شاكر السياب في نفس الاتجاه :

وأحب بأيامه أحب

ألا حبذا صحبة المكتب

عليها سنا من غد يلمح

عصافير أم صبية تمرح

التصريح والمطلع بين شوقي والسياب :

وإذا كان شوقي قد اعتمد على التصريح في مطلع قصيدة «مصابير الأيام»، وذلك حرصًا منه على الضغط المقصود في التكثيف الإيقاعي خاصة، فإن بدر السياب قد اعتمد - كذلك - على هذا التصريح.

فشوقي اعتمد على حرف الباء وقيمته في (ألا حبذا صحبة المكتب)، وفي الشطر الثاني

(1) الموسوعة الشوقية؛ ج 2، ص 224.

(وأحب بأيامه أحب) فكوّن حرف الباب تكويناً تصريعيّاً أفرز موسيقى بارزة، تعمل على إيجاد التوازي الصوتي، مما يُعطي نغمة متسقة تتناسب مع هذه الرؤية؛ رؤية صحبة المكتب وذكرياتهما ونضارتها الخاصة، والتي تكتسى بحُلل الجمال القشبية.

وجاء بدر السياب بالتصريح المقصود مع مطلع القصيدة، ولكنه جاء يروى آخر، حيث اتكأ على حرف الحاء بما فيه من نغمة تأثيرية في النفس. وبذلك يتفق التكوين الموسيقي بين السياب وشوقي؛ حيث يصنع ذلك التكوين نغمة أنشودية تعبّر عن الضغط التفاعلي، والانجذاب نحو هؤلاء الأطفال.

وقد ساعد إطار البحر المتقارب بالاعتماد على تقنية خاصة للحروف؛ ساعد على توليد الحركية المناسبة مع طبيعة الأطفال ودينامية الفعل غير المتوقعة عندهم، فالحركة - عندهم - متوالية مستمرة ومرتفعة تتزايد بتزايد الأيام، فينتقلون من طُورٍ لآخر، هذا بجانب ما يُعرف به الأطفال من القوه والعنف والشدة - «والمقارب بحرفية رنة ونغمة مطربة على شده مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق»⁽¹⁾.

لقد تفاعل إطار البحر بتشكيلاته التي يوحدّها الشاعر مع الرؤية التي تدفع التشكيل، لقد تفاعل الشكل النغمي للرؤية مع المحتوى الدال والمرتبط مع هذا الإطار نفسه. إن الانسجام الحادث مع إطار الإيقاع للبحر مع تشكيل مادة القصيدة نفسها يُحدث ما عُرف بالتطريب، والذي ينتج - بدوره - اللغة الأدبية. فوقع البحر الشعري وقع لغوي، يقوم بتشكيل دلالات تفتح من خلال طبيعة هذا التشكيل. لقد عمد شوقي إلى بحر شعري (المقارب) يتناسب مع طبيعة الحركة الانتقالية، وكان استخدامه لتفعيلاته في شكل إيقاعي يتمركز على توليد طاقاته مع القصيدة، فكانت طبيعة المادة التحويلية متناسبة مع طبيعة حركة البحر. ومن المعروفة أن شوقيّاً كان يعمد إلى اختيار البحر الذي يتناسب مع طبيعة الرؤية

(1) سليمان البستاني؛ إياذه هوميروس... معربة نظماً، بيروت - لبنان، ص 27.

عنده وهذا يبدو جلياً في ملحمته «دول العرب وعظاء الإسلام»؛ والتي نظمت نظماً متعمداً في بحر الرجز.

وفي مجموعة السياب «أنشودة المطر»؛ حيث عناية السياب بالمطولات، نرى الشاعر يركز على البحور الصافية - ذات التفعيلة الواحدة -؛ فقصيدته «أنشودة المطر» ذات الصيت الذائع جاءت في إطار موسيقى شعبي مقصود هو إطار الرجز، فهناك - إذن - التقاء بين شوقي والسياب في طبيعة اختيار الإطار الموسيقى للتجربة.

تشكيل القافية :

ولقد ارتبط إيقاع هذا البحر (المتقارب) بروى الباء المكسور عند شوقي، فكانت القافية بمثابة وقفات إيقاعية رثانة؛ لأنَّ حرف الباء من الحروف المجهورة القوية التي تؤدي دورها في إحداث دويٍّ شديد. فبرغم توحيد القافية على مدار القصيدة السردية هذه إلا أن حركتها المكسورة مع التشكيلات الموسيقية الأخرى قد أدت إلى الإحساس بالتنوع الإيقاعي، هذا إلى جانب التعبير المعنوي المرتبط بهذا التنوع نفسه.

وبالنظر للسياق الحرفي المرتبط مع الروى نجد تشكيلاً نغمياً متنوعاً، يتولّد من اتصال الروى بالحروف التي تسبقه؛ ارتباط الباء في قصيدة «مصاير الأيام» مع حروف مثل [العين، والغين، والراء - وهو حرف تكرارى له أبعاده الوترية الموسيقية - والواو، والميم، والذال، والذال، والصاد، والتاء، والهاء، والجيم، واللام، والسين]، لكن حرف الراء وحرف الذال وكذلك الذال تأخذ مساحة كبيرة في الروى.

إنَّ روى القافية يُعدُّ وقفة موسيقية تعمل على الترتيب، ثم الاستئناف بعد ذلك، والحرف الذى يسبق الروى، يدخل ضمن التأثير الموسيقى لها، ولهذا يُعدُّ بعض النقاد الكلمة الأخيرة كلها قافية، وفي ذلك إشارة إلى أهميتها الموسيقية، وقد كُثر استخدام حرف الراء (التكرارى) مع الباء فتضاعفت الوقفات الموسيقية.

وتساعد الوقفات الإيقاعية للقافية عند شوقي على إنتاج تصاعدات نغمية تنفق مع الرؤية التعاقبية التي تسير مع حركة نمو القصيدة، حيث يرتبط هذا النمو مع طبيعة النمو

العضوى للأطفال، والانتقال بهم من طَوْرٍ لآخر.

ويساعد النغم الصادر من حرف الباء (الروى) والذي شكَّله القصيدة في «مصاير الأيام» على إعطاء وتوليد الإحساس بالقفزات التي تسير مع قفزات الزمن السريعة والمفاجئة. ونشعر بذلك عند حديث شوقى عن عقارب الزمن؛ أى عقارب الساعة واللؤلؤ الذى يجرها فى قوله عن جرس المدرسة، والشعور المتناقض به عن التلاميذ بين الطرب والألم المرارى عند سماعهم لبداية الدرس داخل الفصل⁽¹⁾ :

- 1- لهم جرس مطرب فى السرا ح وليس إذا جد بالمطرب
- 2- توارت به ساعة للزما ن على الناس دائرة العقرب
- 3- تشول بإبرتها للشبا ب وتقذف بالسّم فى الشيب
- 4- يدق بمطربتيها القضا ء، وتجرى المقادير فى اللؤلؤ

ففى البيت الأول نرى عملية الإحساس الناتجة من الجرس وطربه، ثم الإحساس العكسى لهذا الجرس من جهة التعبير عن صوته الذى جاء فى سياق زمنى يدل على خطواته، وحركته وقفزته، وهذا الارتباط الزمنى جعله فعلاً ملحمياً خاصاً.

ثم تنتقل الحركة بعد ذلك؛ بعد الإحساس بقوة حرف القافية (الباء) فى قوله (ليس بالمطرب)، ثم يأتى قوله التالى (توارت به الذى ارتبط بصوت العقرب والجرس)؛ فيتولد الإحساس الخاص بحركة الزمن من خلال هذا العقرب نفسه، وذلك فى الاستخدام الإضافى المنتهى بحرف الباء (دائرة العقرب)، فتنقل الحركة بعد ذلك فى حيزها الزمنى إلى قفزات حتمية تشول بإبرتها للشباب، وتهدد الشيب بسُمها، ويلتحم هذا المعنى على امتداد فضاء البيت نفسه؛ من جهة، وبارتباطه بالروى السابق من جهة أخرى، ثم بارتباطه بالروى القادم من جهة ثالثة.

(1) الموسوعة الشوقية؛ ج 2، ص 325.

السياب وتناص القافية المتعدد :

اعتمد بدر شاكر السياب على تنويع القافية (الروى) مخالفاً بذلك قصيدة شوقي في هذا المجال الإيقاعي، كما خالفها في نظام تفعيلة المتقارب؛ حيث شكل منها فضاءات هندسية معينة، ولكنه التزم بنظام الشطر في المطلع - كما رأينا -، وهذا تعبير عن حرصه المقصود والمركز على التكتيف الإيقاعي في المطلع. ومن هنا يلتقى التناص عند السياب برؤية شوقي الموسيقية وذلك من جهة التكتيف الموسيقى. ولكن السياب بعد ذلك أعاد تشكيل تفعيلات المتقارب، وعمد إلى إدخالها في أشكال هندسية مختلفة، وصنعت هذه الأشكال فضاء نص القصيدة «الأسلحة والأطفال».

أتكأ السياب على تنويع حجم السطر بتفعيلاته، وعمد إلى إدخالها في تشكيلاته الإبداعية المتعددة، ولكن برغم هذه التشكيلات المتنوعة للتفعيلة في نص السياب إلا أن معظم التزامه الشكلي جاء في شكل قريب من الشطر الشعري، ولكنه رتب عمودياً في حيز الشطر الواحد؛ ومن أمثلة ذلك (1) :

وأصغى إلى الصبية الضاحكين

وكائنصل قبل انتباه الطعين

وكالبرق ينقص في خاطري

ستاراً كالجرح إذ ينزف

أرى الفوهات التي تقصف

تسد المدى - واللظى، والدماء

وهنا التزم السياق بنظام الشطر الشعري (مثل شوقي)، ولذلك يمكننا إعادة تركيب هذه

الأشطر لتسلك في نظام واحد هو نظام البيت الشعري :

(1) السياب؛ الأعمال الكاملة، الجزء الأول، ص 560.

وأصغى إلى الصبية الضاحكين

وكالئصل قبل انتباه الطعين

وكالبرق ينفض فى خاطرى

ستاراً كالجرح إذ ينزف

أرى الفوهات التى تقصف

تسد المدى - واللظى، والدماء

وهذا الترتيب يُعيد القصيدة بتشكيلاتها الإيقاعية إلى استخدام الوزن الشعري بشكله التقليدى من جهة الشطرين، ولكن تغير الروى بأخذ القصيدة إلى السمات الشعبية ويُعطىها أبعادها الموسيقية المتعددة، والتى تعمل - دائماً - على الإعلان والانتشار من جهة توظيف العناصر الموسيقية فى هذا الميدان. وتنوع الروى فى هذه القصيدة يدل على أن الشاعر يعطى حشداً كبيراً من الأصوات المعبرة، والتى استخدمها فى هيئة إعلانية خاصة.

ويؤدى التنوع الصوتى فى القصيدة «الأسلحة والأطفال» إلى إيجاد تداخلات لغوية ارتبطت بحركة القصيدة الملحمية؛ حيث الفضاء الامتدادى المتحرك بدنامية التحول كذلك. ولكن هذا الحشد المتعدد للأصوات يظهر منه توحد ظاهر يبدو من خلال استخدام حروف الروى مع القافية، ليعبر عن القوة الإيقاعية. فإذا كان حرف الباء بشدته عند شوقى قد اتصل بحروف أخرى تسبقه تأسيساً خاصاً لتوليد حركات نغمية ترتبط بطبيعة الرؤية عند شوقى. فكذلك اعتمد بدر شاكر السياب على هذه الخاصية التنوعية، ولكنه هندسها بقواعد وأصول أخرى. لقد صنع السياب «فسيفساء تنغيمية» لتعطى رؤية فنية مهدفة، حيث الاستعانة بخامات «الفسيفساء» الكثيرة، والمتنوعة، وغير المحددة لإنتاج رؤية موحدة للمبدع (الشاعر).

وتأتى الحروف المشكّلة لمواد النص الصوتية فى معظمها من:

[الهاء - الراء - اللام - العين - النون - الميم - الدال - الهمزة - الألف المقصورة - بجانب الياء]، والتى كُمرت أيضاً بشكلها اللافت، وذلك لطبيعتها الخاصة؛ من حيث القوة والصوت الناجمين من قوة وشدة.

وإذا نظرنا لتلك الحروف التي اعتمد عليها السياب سنجدتها في معظمها حروفاً قامت على الجهر - أيضاً -، وهذا التشكيل الصوتي له وظائفه الإعلانية خاصة. ويضاف إلى ذلك التشكيل حركة القافية المتعددة، والتي أعطت للوزن (المتقارب) حدةً أخرى، فبدأ هذا البحر المتقارب في ثوبٍ آخر، وبدت حيويته الخاصة، فكانت وظائفه المتعددة من جهات الانتظام والترتيب، وإذا كان هناك رأى يقول عن تعدد القافية ووجهة نظر الشاعر - «فبتنوع القوافي بكشف عن نزعة في نفسه، وفي نصه إلى الخروج من ربكة التقفية إلى ساحة التسجيع، وهى نزعة متفاعلة مع نزعة العبور من مستوى الوزن إلى مستوى الموازنة العروضية»⁽¹⁾.

فإن هذا الرأى يعبر عن رؤية شكلية بحركة تغيير القافية، إنها تجعل الهدف صوتياً وحده، بينما نرى اهتمام السياب المقصود للتنوع الإيقاعى الناتج من تعبير وتنوع القافية، وذلك موازاة للحركة الانفعالية.

فالقافية وتغيرها - شأنها هنا - شأن الوزن الذى يُعدُّ إطاراً مهماً لصب التجربة الذاتية فيه، حيث يستطيع الشاعر أن ينمى في هذا الإطار حركته الشعرية⁽²⁾ المتفاعلة والمتدفقة، فهى أداة أسلوبية تدخل في حيز الاختبارات.

خاصية التراكيب وهندسة الصورة بين شوقي والسياب :

- 1 -

تتنامى حركة التناص النشطة بين قصيدة «مساير الأيام» وقصيدة «الأسلحة والأطفال»، وذلك بفعل حركة السردية التى سيطرت على القصيدتين سيطرة كاملة. فقد عنى شوقي بالحركة السردية التى سيطرت على القصيدة بكاملها، فهى قصة رحلة الحياة، وحركتها، وطبيعتها... وقد رأينا ذلك من خلال ربط العنوان بالتوليد الدلالي الكلى لمضمون النص.

(1) محمد الهادى الطرابلسى؛ تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور، مجلة المجلة، القاهرة، فبراير 1969م، ص 48.

(2) صلاح فضل؛ حيوية الخطاب الشعرى عند السياب، ضمن كتاب «أساليب الشعرية المعاصرة»، دار قباء، القاهرة، 1998م، ص 9.

واعتمد السياب - كذلك - على هذا الجانب التقنى نفسه، فاهتم بالحركة السردية اهتماماً كبيراً؛ حيث سيطرت بتقنياتها على شعره كله... وهذا أمر نراه بارزاً أيضاً عند شوقي، حيث حركة السرد المولد لديناميات تقنية غير متوقفة. فإذا كانت الحركة السردية هي المسيطرة - دائماً - على شعر شوقي، فإن هذه الحركة (السردية) هي أهم سمة لشعر السياب⁽¹⁾.

وبالطبع فإن الاتكاء التقنى على هذه السردية يؤدي إلى الاعتماد على إبداعات تركيبية لها خصوصيتها؛ من جهة العناية بالحركية التعبيرية، والتي ظهرت في شكل صراع ثنائى يَبْثُ النشاط التعبيري في التراكيب والصور.

وقد ظهر أثر السردية في القصيدتين «مصاير الأيام + الأسلحة والأطفال» من خلال الاعتماد على الضمير، والتركيز على حركته، ومن ثمَّ الحديث عنه.

- 2 -

واستخدام الضمائر بتشكيلاتها الخاصة من السمات المتولدة من تقنية السرد في القصيدتين؛ ففي قصيدة «مصاير الأيام» يأتي ضمير (الجمع) الدال على الغياب، وفي ذات الوقت هو دال على الحضور؛ الحضور الآنى والغياب السابق، ثم التحول إلى الحضور القادم بعد ذلك. فاستخدم هذا الضمير (جمع الغائب) يجعل حركة القصيدة روائية حكاية تقوم على «تكنيكِ سردى».

والشاعر نفسه يسرد الأحداث ويظهر وجهة نظره فيها؛ أى أنه يقوم بتشكيل قصيدته من المنظور السردى «الروائى». وتشد الضمائر من بنية القصيدة كلها؛ حيث البداية بهذا الضمير (جمع الغائب) وانتهاء بها كذلك. ويتواصل استخدام هذا الضمير على مدار بنية القصيدة كلها، وهذا استخدام تقنى يعمل على توليد حركة إيقاعية مرتبطة بالصورة، وحركتها المنتظمة؛ أى إيجاد العلاقة بين الصور ونغمة حركتها المولدة للمعاني والدلالات. وهذا ما عُرف عند (إليوت) بالخيال الموسيقى.

(1) المرجع السابق.

ويعمل الضمير بحركته عند السياب في «الأسلحة والأطفال» على ربط عضوية القصيدة أيضاً؛ فيبدأ (بضمير الجمع الغائب) كما بدأ شوقي قصيدته، وهو تناص إيقاعي من السياب لشوقي؛ حيث ركز بدر شاكر مباشرة على ضمير الجمع الغائب في قوله:

*** عصافير أم صبية تمرح ***

ونرى في هذا الاستخدام الاتكاء مباشرة على الإثارة الدالة على الجمع (هم) عصافير، وهو نقل مقصود من رؤية شوقي لأطفال صحبة المكتب في قوله:

ألا حبذا صحبة المكتب

وأحبب بأيامه أحبب

فترى هنا التعبير الإيحائي بالجمع المتولد من (صحبة) المعبرة عن الزمن وليس الجمع والمباشرة. لكن السياب بدأ قصيدته بتناص مباشر (عصافير أم صبية تمرح)؛ فصنع من البداية صورة مكبرة لهدفه، حيث يركّز على مدار قصيدته «الأسلحة والأطفال» على الأطفال أنفسهم، وتحولات الحياة من حولهم. وهذا هدف مصائري تحدّث عنه شوقي في «مصاير الأيام»؛ حيث يعمل العنوان (بمباشرة) على التركيز بقوة على تحولات الزمن مع الإنسان منذ الطفولة.

- 3 -

تتحرك الصورة معتمدة في تراكيبها الإبداعية - عند شوقي - على ثنائية متدافعة بفعل التضاد، أو رد الفعل مع الفعل المعاكس، وبذلك يتولد «ميكانيزم» حركي يدفع بالقصيدة تجاه رسم الصور في لوحات متفاعلة العناصر والتكوين.

فيبدأ شوقي قصيدته «مصاير الأيام» والتي تُعدُّ تراجيديا الإنسان والزمان، يبدأها بالإشارة إلى الجانب الإيجابي في الذكرى - صحبة المكتب -، وما تبثُّ هذه الذكريات من سعادة فائقة. فيبدأ القصيدة بأداة دالة على التمني والتلذذ وهي (ألا)؛ المعبرة عن التنبيه والرغبة. فهي أداة افتتاحية منبّهة لما سوف يأتي من أمور، ويعقب هذه الأداة أسلوب المدح

المعتمد على (حبذا)، والقائم - بدوره - على تكثيف الإعجاب بزمن صحة المكتب المتولى البعيد - ويأتى التشكيل الكلى للبيت الأول :

ألا حبذا صحبة المكتب

وأحب بأيامه أحب

فتكتمل أحاسيس الشاعر بلذة الوقت الماضى، عندما يربط بين أسلوب المدح والتعجب. وتقوم مقدمة هذه القصيدة الشوقية على التلاحق الحركى الذى يلاحق شعوره المتوفر تجاه عودة الطفولة وتمنى الحياة معها. وتتكرر حركية العودة للطفولة ولزمن الشباب عند شوقى فى مرات كثيرة، فقد اهتم بتكوين ديوان للأطفال عنده، كما عنى بالحكايات الرمزية على لسان الحيوان، وبجانب ذلك نرى الإشارة فى أشعاره إلى الصبا والشباب وذهابهما، وتمنى الحياة معها. فيبدأ سينيته المشهورة معبراً عن رغبة فى ذاته لعودة الذكريات لزمنى الصبا والشباب؛ فيقول (1) :

| | |
|----------------------------|-----------------------------|
| اختلاف النهار والليل يُنسى | أذكرُ لى الصُّبا وأيام أنسى |
| وصفا إلى حلاوة من شباب | صورت من تصورات ومس |
| عصفت كالصُّبا اللعوب ومرت | سنة حُلوة ولذة خلّس |

فالإشارة صريحة - هنا - إلى الرغبة الملحة إلى استرجاع تلك الأيام، فالذى شاقه فى منفاه عندما كتب تلك السنية هو أيام الصبا بكل ذكرياته ونضارته.

وفى «مصاير الأيام» يرجع شوقى إلى ذكرياته - أيضاً -، ولكن أكثر تشوقاً، وبصورة أكثر تفصيلاً. ويحن بدر شاكر السياب - كذلك - إلى صباه بكل جوارحه، ويحن إلى الأيام الأُوّل من حياته القصيرة، فجاء ضغطه على ذكريات هذا الصبا، حيث عطّر الكون، واليوم مثل العام - ومسرة القلب ونبضه، فيقول (2) :

(1) الشوقيات، الجزء الثانى، المكتبة التجارية، القاهرة، 1970 م ص 46.

(2) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، م 1، ص 414.

يا صباى الذى كان للكون عطراً وزهواً ونبهاً

كان يومى كعام... يُعدُّ المسرة

فيه نبضاً لقلبي... تفجّر منه على كل زهرة

كانت الأرض تُلقى صباها لأول مرة

كان قابليها بذرة مستسرة

كان للأرض قلب.. أحس به فى الدروب

فى البساتين... فى كل نهر يروى بنيتها

والسياب يُلح على صباه إلحاحاً لاسترجاع ذكرياته، وهذا أمر شغل شوقي كثيراً... وعاد كل من شوقي والسياب بكل قوة إلى ماضى الصّبا والشباب طلباً للذكريات فى عهدٍ ولى وضاع؛ كما يقول السياب عنه:

آه لكن الصّبا ولى وضاع

الصّبا والزمان لم يرجعا بعد

وتمتزج رؤية الذكريات عند الصّبا مع رؤية الأطفال الذين يمرحون بأقدامهم العارية؛ فكان التعبير المتدفق فى قوله:

عصافير أم صبية تمرح⁽¹⁾

عليها سنا من غد يلمح

وأقدامها العارية

محار يصلصل فى ساقية

اعتمد السياب فى تشكيل هذا المطلع بصورته المنحوتة، حيث لجأ إلى هذا التشكيل القائم على التناص المباشر من شوقي؛ وذلك فى قوله:

(1) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، م1، ص 563.

ويا حبذا صبية يمرحو ن عنان الحياة عليهم صبا

فتركيب الجملة - عند السياب - جاء في شقين: (عصافير) أى هم عصافير، على اعتبار المحذوف المقدر، والجزء الثانى فى الجملتين (أم صبية تمرح). فالجزء الثانى نُحِت من بيت شوقى المعبر عن انطلاقة الصغار فى المكتب. وقد عمد السياب إلى دمج الصور، وصهر الأبيات بعضها ببعض ليُخرج تركيباً جديداً وصوره خاصة، وساعده على ذلك التكوين عملية التناص الذى تأثر فيها بشوقى، ولكنه لم يلتزم النظام والترتيب الذى صنع به شوقى قصيدة «مصابير الأيام»، فذهب السياب إلى فك هذه القصيدة، وأخذ مواردها التشكيلية ليصنع منها قصيدة جديدة؛ هى قصيدة «الأسلحة والأطفال».

فالبداية التشكيلية عند السياب نراها فى بنية القصيدة، فى جسدها المتنامى بعد ذلك؛ حيث لجأ لأخذ تركيبته وصورته من قول شوقى (1):

عصافير عند تهجى الدروس مهار عراييد فى الملعب

فالصورة المرسومة - هنا - تقوم على قوة تشبيهية تركيبية؛ ذهب فيها المشبه وذُكر المشبه به (هم+ عصافير)؛ حيث دل الضمير وأبعاده من حيث الإشارة إلى هؤلاء الأطفال وصفاتهم وتشبيههم بالعصافير، ولكن التشبيه ارتبط بحيز زمنى محدد، كما ارتبط - كذلك - بحيز مكاني معين؛ وهو المكتب، فزمن الصورة هو وقت التهجى والقراءة، حيث تتغير الصورة بعد ذلك إلى نقيض فى غير هذا الموقف، فالظرف عند ارتباط بالفعل المصدرى (تهجى) الدروس، الذى يُشير - بدوره - إلى المكان - مكان لتهجى نفسه - . وقد عمد بدر شاكر السياب إلى دمج بيتى شوقى؛ ثم قوله:

عصافير عند تهجى الدروس س مهار عراييد فى الملعب

فبدأ السباب قصيدته بالعصافير؛ محاولاً فك نسيج النص الشوقى، ثم غزله من جديد فى منواله الخاص وأعاد استخدام مادة الغزل مرة أخرى، وذلك من خلال إعادة بث الدلالات بفعل الدينامية الجديدة الناتجة من إعادة التشكيل مرة أخرى.

(1) الشوقيات، ج2، ص 117.

ولزم السياب رؤية شوقي للأطفال ومرحهم، وظهور مخايل الصِّبا بكل بهائه وفنونه عليهم، والتي توصى بالأمل والقوة. وَحَرِصَ السياب على رسم السنا على هؤلاء الأطفال في حال مرحهم. وجاء الضمير (ها) بدلاً من (هم)، وهذا الاستبدال يعبر عن مدى تأثير السياب بالثقافة الإنجليزية والتي تعبر عن الأطفال باستخدام الضمير (IT)؛ أى الاعتماد على الضمير المستخدم لغير العاقل، وهذا أمر يوحى بالصغر والبراءة المتناهية، والسنا المرسوم على (الصبية) في ذلك الموقف نفسه عنان الحياة الصبي والمقصود عند شوقي، ولكن السياب أخذ الفكرة للتعبير، واعتمد على ما قاله الجاحظ؛ من وجود المعانى في الطريق منتشرة، ولكن المهم جودة السك. وإقامة الوزن.. فأعاد - لذلك - رؤية الصِّبا وبهائه، ولكن بأسلوبه الخاص.

فقول شوقي (حُلل) وأعيد إلى مواده الأولى، وأخذ السياب هذا الأمر وصنع به شكلاً جديداً هكذا:

(شوقي) عنان الحياة = سنا من غد (عند السياب)

الجار والمجرور = يلمح (عند السياب)

فمطلع السياب لا يعدو رؤية شوقي للصبيا ولمخايلة، وجماله، وبراءته، ولكن بإعادة (توزيع)؛ كما يعبر بذلك أصحاب الإيقاع، فالسياب أعاد توزيع تراكيب شوقي برؤية ذاتية 0 من عنده، مع إضافة تراكيب جديدة بالاعتماد على التمثيط والمد، فجاء بعد ذلك بالصورة التشبيهية القائمة على التواصل في قوله⁽¹⁾:

وأقدامها العارية

محار يصلصل في ساقية

فالتركيب التشبيهي جاء من المشبه (الأقدام العارية)؛ حيث عمد الشاعر إلى استخدام الصفة الملتصقة بالأقدام، وهي صفة تمد الصورة المرسومة بدلالات مركبة تلتصق بقوة مع الجمل السابقة. فقد عبر بالصفة (العارية) للقدم من علامة من علامات المرح عند هؤلاء

(1) بدر شاكر السياب؛ الديوان، ج 1، ص 563.

الصبيّة، ولكن السياب التقط هذه الحركة ليرسم منها الصورة ذات جرس معيّر، من خلال المشبه به (محار يصلصل) في ساقية، والذي جاء - بدوره - من موصوف (محار)، ثم جملة وصفية بعد ذلك (يصلصل)، وترتبط هذه الجملة بفعل رباعي على وزن (يفعلل) الدال على مزيد من الحركة، ثم يأتي الجار والمجرور المحدد لمكمن الصوت.

وعمل هذا التحديد على إضفاء جو من البراءة الطفولية، والتي كانت غاياتها اللعب في هذه الساقية.

والحق أن السياب احتذى رؤية شوقي التحويلية للصبّ والأطفال واعتمد عليها في صنع القصيدة كلها⁽¹⁾. فجاءت «الأسلحة والأطفال» في شكل لوحات متتابعة تتابعًا منتظمًا، كما صنع شوقي هذا التتابع في قصيدة «مصاير الأيام» فيقول عن الأمل، وعن جمال هؤلاء الأطفال⁽²⁾ :

| | |
|--------------------------|------------------------|
| جميل عليهم قشيب الثيا | ب وما لم يحمل ولم يقشب |
| كساهم بنان الصبا حُلة | أعز من المحمل المذهب |
| وأبهي من الورد تحت الندى | إذا رف في فرعه الأهداب |
| وأظهر من ذيلها لم يلم | من الناس، ماس ولم يسحب |

وأخذ السياب هذه الرؤية الشوقية لشكل الأطفال وما يثيرون من بهجة وجمال في قوله⁽³⁾:

لأذيالهم رفة الشمال

سرت عبر حقل من السنبيل

(1) يُشير إحسان عباس: إلى أثر رؤية شوقي للتحوّل في رؤية السياب لهذا التحوّل والاعتماد عليها اعتمادًا كبيرًا في قصيدته «الأسلحة والأطفال». [يُنظر: إحسان عباس؛ بدر شاكر السياب... دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، الطبعة السادسة، 1992م، ص 135].

(2) الشوقيات، ج 2، ص 148.

(3) السياب؛ الأعمال الكاملة، م 1، ص 564.

وهسهسة الخبز في يوم عيد
 وغمفة الأم باسم الوليد
 تناغية في يومه الأول
 كأنى أسمع خفق القلوع
 وتضخاب بحارة السندباد
 رأى كنزه الضخم بين الضلوع
 فما اختار إله كنزا وعاد

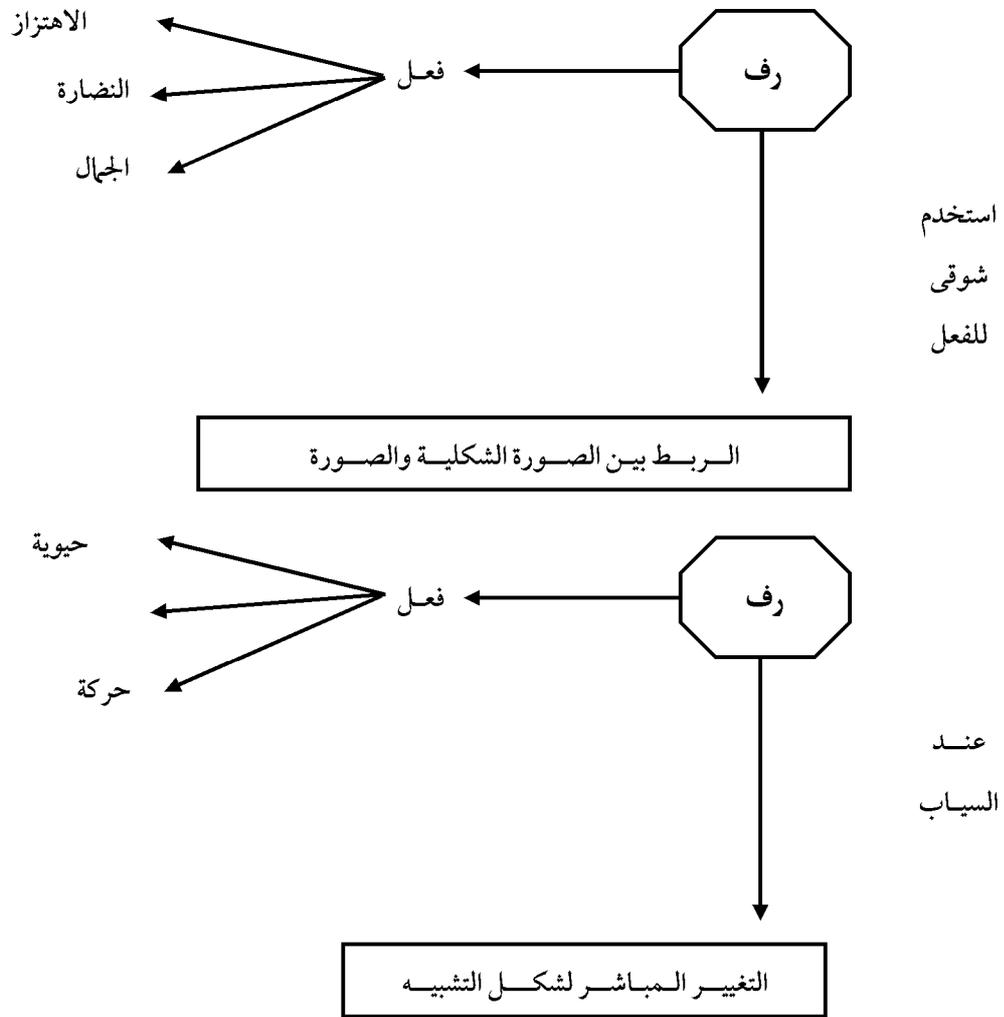
فشوقي اعتمد على التكتيف في قوله: جميل عليهم (قشيب) الثياب، ويقصد بالثياب مخايل الصبا ونشاطه وجماله الأخاذ، فليس المقصود بالثياب التعبير بالحقيقة، وإنما هما ثياب الصبا، شكل الصبا وعلاماته، ولذلك قال (وما لم يجمل ولم يقشب). ولقد أخذ السياب هذا التعبير ووضع في تناص خاص، صنع منه فسيفاء ممتدة، تحرك الصورة تجاه النشاط.. لقد قال شوقي (جميل عليهم قشيب الثياب)، حيث الشكل الأخاذ لعلامات الصبا المشكل لهؤلاء الصبية. واعتمد السياب على هذا القول في صناعة التناص الذي يقوم على المضمون، ولكنه يلجأ فيه إلى الانتقال من الشكل إلى الصوت ليحدث ازدواجية شكلية للوحة فنية، فكان هذا البيت هو المحرك للرؤية، وتأتي الحركة الأخرى والمقصودة في أبيات شوقي؛ وهي⁽¹⁾:

كساهم بنان الصبا حُلّة أعز من المتحمل المذهب
 وأبهى من الورد تحت الندى إذا رق في فرعه الأهداب
 وأظهر من ذيلها لم تلم من الناس ماش ولم يسحب

فأعاد بدر قول شوقي (هذا)، ولكنه في تشكيله الجديد؛ أى في توزيع آخر مثله، في هذا العمل، قبل من يعيد توزيع مقطوعة موسيقية بعناصرها، ليوجد منها قطعة أخرى مشكّلة في نظام جديد غير الذى كان، فبدأ السياب برسم (ذيل الصبا) في قوله (لأذياهم)، ويقصد

(1) الشوقيات؛ ج 2، ص 148.

بذلك حُلِّمهم التي تجمّلهم، والتي عبر عنها شوقي في حالة الحركة فجاء بالرفيف؛ رفيف ذيل الصبا في صورته التشبيهية، والتي تربط بين الورد والندى الذي يرق في فرعه الأهداب. ولكن السياب التقط هذا التعبير وأعاد تشكيله من جديد في حركة (فك وإعادة تركيب)، وهذا دأب السياب مع قصيدة «الأسلحة والأطفال».. هذه فلوحة السياب هنا تبدأ بداية تشكيلية خاصة، حيث يعتمد على الجار والمجور؛ الخبر المتقدم (لأذياهم رفة الشمال). واستخدم شوقي لحركة الندى تقوم على الفعل (رف) مع فرعه الأهداب، حيث يعبر هذا الشطر عن دينامية الصورة، فتضاف الحركة إليها لتصبح صورة شكلية حركية.



لقد اعتمد السياب في تكوين صورته التشبيهية - هنا - على التشكيل الفسيفسائي الخاص، حيث تُعدُّ القصيدة بموادها اللغوية خامات صغيرة أُعيد تشكيلها مرة أخرى. إنَّ السياب نَقَّب في قصيدة شوقي «مصاير الأيام» ليختار المعادن الخاصة المتناسبة معه، لقد أخذ السياب من معادن شوقي الكثير ومن صخوره أيضًا، ثم صهر هذه المعادن والصخور وجاء بشكلٍ جديد، جاء بزيادة مشتركة متداخلة، صنعها بقدرته، ولكن موادها كانت شوقية.

وانطلق السياب من التعبير بعد مزجه إلى صورة تترى في مجرى صوتي، تتلاحق فيه صورة المشبه مع المشبه به في اندماجٍ كلي.

وهذا هو الميسم الخاص للسياب مع قصيدة «مصاير الأيام» فالمثاقفة الجيولوجية - والتي تعتمد على تداخل عديد من المعادن مع بعضها البعض - هي الأساس عند السياب.

لقد امتدت الصورة الصوتية الخاصة التي صنعها السياب، واعتمد فيها على منجم شوقي، فجاءت من مواد ثرية في هذا الميدان. فتلك النضارة والرقعة المرتبطة بإيقاع الندى قد ارتبطت بنضارة ورقة الشمائل عند السياب الذي ذهب بها إلى حقل السنبل الذهبى، عندما تهزه الأنسم الحفيفة، والتي قصد بها السياب في قوله (رقعة الشمال). وبذلك نلاحظ رقعة الحركة، أو بمعنى آخر رقعة (الرفعة) المشتركة بين شوقي والسياب؛ رقعة الندى في فرع الورد الأهدب، ورقعة النسيم العليل القادم من بعيد، وحركة ربح الشمال عند السياب، حيث تتعدد مع مشبهات صوتية تموجية تضاف إليها.

إنَّ السياب يمد الصورة الصوتية من واقع الفعل الاجتماعى الواقعى فصوت وحفيف أثواب الأطفال يُشبه صوت هسهسة الخبز في يوم العيد، حيث الحركة الدائبة في المنزل، وإعداد الطعام للقادرين، ويتسع التشبيه (لمشبهه) الواحد...

فيصف - أيضًا - هذا الحفيف الثوبى للطفولة بأنه مثل غمغمة الأم بأغانيتها الخاصة التي أعدتها لطفلها الوليد تُناغيه بصوت منغم كالهسهسة. ولقد أشار السياب إلى اليوم الأول من الميلاد، وإلى رفع المناغية في هذا الزمن بالتحديد، حيث الفرحة بالمولود، والتي تعدل فرحته

(هو) عندما رأى هؤلاء الصبية (العصافير)، فأعاد في ذاته ذكريات الصبا بنضارتها الأولية وطزاجتها الخاصة.

يتولد الأمل في هذه الصور التي صنعها السياب واستوحى قوته من مخايل الحداثة عليهم. فكانت عودة السندباد، والذي جار في بلدستين، عاد مكتشفًا كنزه الباحث عنه فوجده ضخمًا يرقد بين الضلوع، وهنا نعود - بالضرورة - إلى رؤية جبران للبلاد المحجوبة، والتي ظهرت في النهاية أنها اختلاج في صدره - قلبه - حيث يقول مخاطبًا لها:

أنت في الأرواح أنوار ونار
أنت في صدري فؤاد يختلج

إنها الآمال التي يُعانيها الشاعر؛ يعانيها جبران والسياب، ويرسمها شوقي للأطفال شعورًا بالمستقبل في قوله عما يراه من مخايل المستقبل لهؤلاء⁽¹⁾:

وتلك الأوعى بأيمانهم حقائب فيها الغد المختبى
ففيها الذى إن يقم لا يعد من الناس أو يمض لا يحسب
وفيها اللواء وفيها المنا وفيها التبع وفيها النبى

فقد اعتمد شوقي هنا على رسم صورة امتدادية تكون من لوحة تعددية إرهاسًا بمستقبل هؤلاء الأولاد (الصبية)، وتلك اللوحة تحمل الأمل الكبير في الأيام القادمة. كما تحمل المستقبل في الجانب الآخر، واعتمد في ذلك على استخراج الخفى برؤيته للغد المختبى، والذي يظل مجهولاً مخيفاً أو مبهجاً سعيداً.

ويأخذ السياب هذه الرؤية الثنائية بين الأمل الكبير أو غير ذلك، ولكنه يشكّلها في وحدة واحدة، في وحدة الأمل الذى يبحث عنه من فترة بعيدة. فهو - نفسه - السندباد الحائر في الديار (الأرض) من مكانٍ لآخر... ولكنه فجأة يجد كل آماله التى يبحث عنها يجدها مكبوتة

(1) نفسه؛ ص 14.

في قلبه النقي، فلماذا - إذن - كل هذا الترحال والذهاب وقد رأى كنزَه المفقود بين ضلوعه، حيث الإحساس القلبي بما سوف يأتي من هؤلاء.

ويعتمد السياب على تكرار اللازمة التعبيرية (عصافير أم صبية ترحل)، وتمتد الجملة القادمة للأمل الحادث في قوله (عليها سنا من غد يلمح)؛ فيظهر الأمل من ضوء السنا الذي يلمح بكل وضوح. لقد أضاء هذا السنا قلب السندباد وبخارته، بل أضاء لهم غياهب الطريق الطويل، ولكن هذا السنا المضيء يجتبي في أوعيه الأطفال عند شوقي، ورغم اختفائه فإنه يبدو للعيان، فالسنا ارتبط بالكنز، فأظهره السندباد، فعاد مرة أخرى بعد طول ترحال ونَصَب.

ويظهر الأمل أيضًا عند السياب في ربطه بين المحار وأرجل الأطفال العارية؛ فالمحار تعبير عن الشيء المكنون المحفوظ للغد، رمز للثروة والطعام واللؤلؤ أيضًا... ولذلك يقول في قصيدة «النهر والموت» معبرًا عن دلالات المحار متحدًا إلى نهر بُوَيْب⁽¹⁾:

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

أشيد منه دار

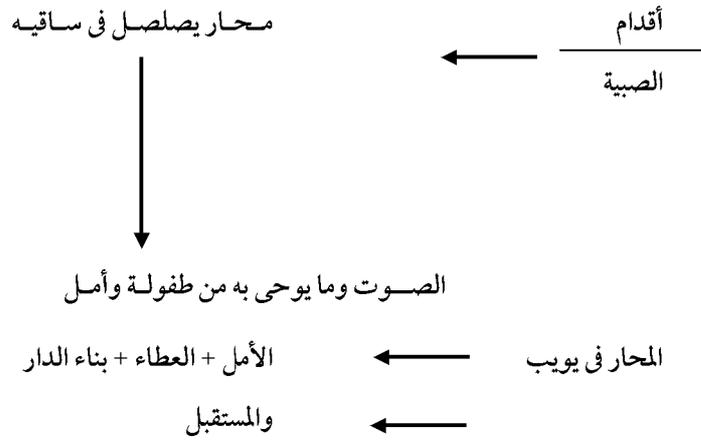
يضيء خضرة المياه والشجر

ما تنضج النجوم والقمر

وأغتدى فيك من الجزر إلى البحر

فالمحار - هنا - يمثل الأمل والغاية الخاصة التي يبحث عنها الشاعر في (بويب)، ذلك الدال على رمز الأمومة والعطاء المستمر غير المنقطع. ومن هنا يلتحم رمز المحار في (بويب) مع رمز المحار في «الأسلحة والأطفال»؛ حيث التوحيد الدلالي بين الجانبين.

(1) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، م1، ص 454.



إنَّ السياب يربط بكل قوة بين المحار وبين أقدام هؤلاء الصبية، ونلاحظ - هنا - الرمز المتولد من القَدَم الدال على السعى، والحركة والمستقبل، فصلصلة الأقدام هي صلصلة الجهد والعرق المبذولين في سبيل الحصول على المحار الرامز للخير، والخصب والكنز المخبوء. فهذا التشبيه يربط - بقوة - بين الصبية والمحار، كما يفجّر الدلالات المقصودة من رمز المحار نفسه، وهذا أمر يكرره بدر شاكر السياب في قصائده؛ فيقول في أنشودة المطر⁽¹⁾ :

أصبح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار والردى!

فيرجع الصدى

كأنه النسيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى

(1) بدر شاكر السياب؛ نفسه، ص 564.

لقد ارتبط المحار مع اللؤلؤ والردى في ثلاثية متناغمة عند السياب في أول هذا القول، وذلك عندما يصيح بنفسه على الخليج (يا خليج)، ولكن الصدى يعود إليه في ثنائية (المحار والردى) وحدهما، وبذلك تأخذ رمزية المحار أبعادها الدالة على ضدية الرؤية بين الردى والمحار.

وفي «الأسلحة والأطفال» يربط السياب بين صلصلة المحار، ورنه الأمل النابع من أقدام هؤلاء الصبية في خطاهم المنتظرة، وبين رحلة السندباد الباحثة عن الذهب واللؤلؤ واكتشاف المجهول، فلقد عاد السندباد وأمر بحارته بالعودة وبلغ القلاع وإدارة مراكبه وجهة أخرى للعودة، فقد وجد الكنز الذى يبحث عنه، وجده بين الضلوع؛ ضلوع هؤلاء الصبية بأحلامهم؛ فيقول⁽¹⁾:

كأنى أسمع خفق القلوع
وتصخاب بحارة السندباد
رأى كنزه الضخم بين الضلوع
فما اختار إياه كنزاً وعاد

وينطلق شوقي مع انطلاقة الزمن وحركته وما يبدو من أثر له على الإنسان، فينتقل من الصبا إلى الشباب، فيرسم الخط الزمنى الذى يدل على نمو الزمن في حركته غير متوقفة في قوله⁽²⁾:

1 - وحال الزمان فحال الصبا وشب الصغار عن المكتب
2 - وجدّ الطلاب وكدّ الشباب وأوغل في الصعب فالأصعب
3 - وعادت نواعم أيامه سنين من الدأب المنصب

(1) بدر شاكر السياب؛ نفسه، ص 564.

(2) الشوقيات؛ ج 2، ص 149.

ولا يقف السياب - أيضًا - عند مرحلة من المراحل الخاصة بالطفولة، ولكنه يسير مع الحركة الزمنية - كذلك - بكل جوارحه مع الصبا فيقول⁽¹⁾ :

صدى عابر من وراء العصور
من الكهف والغاب - والمعبد
سرى دافئاً في عروق الصخور
وأزميل نحاتها المجهد
يغنى بأشواقه العاتية
* * * * *

وفى أعين حجرت مقلتاه
عليها دموعها الجارية
صدى رجعتة الأكف الصغار
يُصفقن في الشارع المشرق
كخفق الفراشات مر النهار
عليها بفانوسه الأزرق

إننا نرى التكتيف الزمني لعصور سحيقة وقادمة أيضًا، وذلك باستخدام الإشارة الدالة، والناقلة؛ حيث تنقلنا إشارات الكهف، والغابات، والمعبد إلى عصور متعاقبة، معبرة عن التطور والانتقال من عصرٍ لآخر، فهي محاولة لتصوير التطور والارتقاء من الكهف والغاب إلى المعبد إلى العصر الحديث، ولكنها محاولة رصد، يقتصر على تصوير (ستويل) للمعنى نفسه مع تحميله الدلالات الرمزية لارتقاء الشر والعنف⁽²⁾.

(1) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، م2، ص564.

(2) على البطل؛ شبح قاين بين ايديت سيتويل وبدر شاكر السياب، دار الأندلس، بيروت - لبنان، 1984م، ص82.

ولكن الأمل يستمر رسمه من ملامح الأطفال وحركاتهم، فتلك الأكف الصغيرة المصنّقة تعلن عن صدق التاريخ، فتلك الأيدي صانعة. ومن هنا نرى تناصاً مخبئاً بخفة، يأخذه السياب من نص «مساير الأيام» ويصنعه بدقة ومهارة. لقد أشار شوقي إلى الغد المخبئ في الأوعي، ولكن هذا الغد يُشير إلى الماضي عند السياب.. لقد عكس السياب رؤية شوقي، أو بمعنى آخر: قام بمدّها وتمطيظها بصورة متسعة.

ولا يقف تناص السياب عند هذا التطوير الفسيفسائي، بل إننا نرى رسوبيات جيولوجية دفيئة عميقة، فهذه اللوحة التي رسمها للأكف الصغار وصناعتهم لحضارة الأمم نراها عند شوقي في قوله عن الطلاب والجامعة والعلم⁽¹⁾:

وإذا ما رأيتهمو عندها يموجون كالنحل عند الربى
رأيت الحضارة في حصنها هناك وفي حبذها الأغلب

ولكنه حولها برؤية المد والإطالة، وبصورة مكثفة، وكذلك بالأمل مع حركة الزمن، وتتابعها، وإفراز التغير والتحول.

خاصية التحول بين شوقي والسياب ودينامية الأمل :

ويمثل نص «مساير الأيام» غايات التحول الحتمية غير المتوقفة؛ فشوقي ينظر إلى تطور الزمن بصعابه الملقاة على كاهل هؤلاء الأطفال حيث النمو والكبر، ثم المعاناة لكل مرحلة عمرية، فيقول: في لوحة مكثفة دالة على أحقاب زمنية متلاحقة، صنعها برشاقة ودقة انتقال من عمر لعمر آخر⁽²⁾:

فياويحهم أهل أحسوا الحيا ة؟ لقد لعبوا وهي لم تلعب
تُجرب فيهم وما يعلمو ن، كتجربة الطب في الأرنب
سقتهم بسُم جرى في الأصو ل، وروى الفروع ولم ينضب

(1) الشوقيات؛ ج 2، ص 149.

(2) الشوقيات؛ ج 2، ص 148، 149.

| | |
|-------------------------------|--------------------------|
| ودار الزمان فـدال الصِّبا | وشبَّ الصغار من المكتب |
| وَجَدَّ الطلاب ، وكَدَّ الشبا | ب وأوغل في الصعب فالأصعب |
| وعادت نواعم أيامه | سنين من الدأب المنصب |

فأخذ السياب تعبير شوقي وشكَّله برؤية جديدة؛ رؤية التحول، ولكنه تحول له ذاتيته عنده. فتحول شوقي يأتي بفعل الزمان وضراوته الشديدة. وتحول بدر شاكر السياب يقوم على ما يفعله الطاغية بالأطفال؛ فيقول⁽¹⁾ :

عصافير؟ أم صبية تمرح

أم الماء من صخرة ينضح

ولكن على جثة دامية؟

وقبرة تصدح

ولكن على خربة بالية؟

عصافير؟

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد

حديد عتيق

رصاص

(1) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، م2، ص 567

فالتحول في رؤية السياب للأطفال بفعل حركة الطغاة الذين حولوا الحياة بفعل الرصاص والأسلحة، وهنا تأتي وظيفة الشق الأول في العنوان: (الأسلحة). وهذا أمر يُشبه تحول الزمن والدنيا بهؤلاء الأطفال عند شوقي، والتعرض لقهر القسوة التي يعانونها بسبب حركة الزمن القاسية والطاغية، فهناك التقاء واضح بين الطغاة عند السياب، وسطوة الزمن وشدته لدى شوقي... إنَّ الصبية يلعبون، ولكن الحياة لا تلعب، بل تَجِدُّ بقسوتها وظلمها - كما يريد شوقي ذلك -.

ويأتي التشبيه الدال على الضعف الشديد لهؤلاء الأطفال؛ فالحياة تجرّب فيهم بكل قسوة، مثل تجربة الطب بفئران التجارب (تجربة الطب بالأرنب)، والطغاة يملكون أعمار هؤلاء الأطفال ويتحكّمون فيها تحكّم الموت والوجود. وهذا أمر قريب من (تجربة الطب بالأرنب). ولكن هذا التحول اعتمد كلية على عملية التمديد، والتي تمثّل الجوانب التقنية الكبيرة في هذه القصيدة، فترى اهتمام السياب بإطالة الصورة الممتدة ليد الطاغية ولآثار الحديد والنار. إنَّ التغير الذي رسمه شوقي للحياة والإنسان، وتحوله من طَوْرٍ إلى طَوْرٍ؛ من طَوْرِ الطفولة بأبعادها وبراءتها، إلى طَوْرِ الشباب وصراع الحياة الذي لا يتوقف مطلقاً، ويظهر أثره على الوجوه، على طبيعة المعاناة في معترك الوجود والبقاء.

لقد ملح السياب هذا البُعد عند شوقي، ولكنه حوَّله إلى شدة مادية تتمثّل في النار والظلي والردى... فالصبية الضاحكون يتحولون إلى ضحايا الذهاب والرصاص الذي ينهل كالغيث ملء الفضاء⁽¹⁾:

رصاص ونار: ووجه النهار

عبوس لَمَّا اصطك فيه الحديد

حديد ونار، حديد ونار

وثم ارتطام، وثم انفجار

(1) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، ص 571.

ورعدٌ قريب، ورعدٌ بعيد
 وأشلاءٌ قتلى، وأنقاضُ دار!
 حديدٌ عتيق لغزوٍ جديد
 حديد. ليندك هذا الجدار
 بما خط في جانبيه الصغار

إنَّ شوقى يرسم التحول البادى فى الإنسان بمراحله العمرية المختلفة، حيث لا يرى هذا التحول إلا من خلال العلامات الظاهرة، فأيدى الزمن تُغيَّر وتُبدَّل، ولكنها بالطبع لا ترى، وما يرى منها هو آثارها الظاهرة القاسية على الوجوه. فعقارب الساعة إشارة ضغط الزمان وقسوة ما سوف يأتى من أمور يعانيتها الإنسان، ويصارع فيها كل شىء حتى يمجا.

حياة يُغامر فيها امرؤ تسلح بالناب والمخلب

فهذا التسلح بأدوات الشراسة عند شوقى يُعدُّ إماء للصراع الذى يعانیه الإنسان منذ الطفولة، فهو صراع لا يتوقف. وقد عمد شوقى إلى تركيب جملى معين يظهر هذا الصراع المتكاثف والمستمر، وذلك فى قوله (حياة يُغامر فيها امرؤ)، حيث اعتمد على أسلوب الحذف؛ حذف المبتدأ أو المقدر بقوله (هى) بالإشارة إلى هذا الضمير الدال على الغائب، والذى يُعرف بديهية، فلا حاجة - إذن - لذكره.

وهذه التقنية البلاغية فى الاعتماد على أسلوب الحذف؛ وبخاصة حذف المبتدأ لإنتاج حيز كبير من الدلالات، قد وجدت هوى كبيراً عند السياب، فكانت اللازمة المترددة على مدار قضاء قصيدة «الأسلحة والأطفال»، حيث ترى تكرار قوله (عصافير أم صبية تمرح)؛ بالإشارة إلى ضمير الغائب الدال على المحذوف نفسه، وعلى الهدف من تكثيف الإشارة إليهم. وتتوغل أماكن الحذف فى قصيدة السياب، بل وتتواتر الإشارات إليها منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، ويظهر أثر هذا الحذف عند الحديث عن الحديد؛ أى عن أدوات القمع والشدة، فيعمل هذا الخوف على زيادة التوقُّع، والمشاركة، والربط، كما يؤدى إلى بث النشاط التكتيفى.

فترى تعبير السياب (حديد، حديد) أى هو حديد، ثم قوله (حديد عتيق - نحاس عتيق) أو (حديد عتيق - حديد، حديد). وبذلك الاستخدام يلتقى التشكيل المقصود بالحذف مع اللازمتين (عصافير أم صبية تمرح) وقوله (حديد عتيق).. فاللازمة الأولى (عصافير أم صبية تمرح) تكرر أربع مرات، بالإضافة إلى تكرار شطرها الثانى وحده (وأقدامها العارية)، حيث يعتمد السياب إلى حذف اللازمة كلها مع الإشارة إليها فى القول، ويأتى ذلك عند ولج اللازمتين، فى قوله (1):

« حديد عتيق، حديد، حديد

وأقدامها العارية محار يصلصل فى ساقية »

لقد عمد السياب إلى حذف اللازمة المكررة والمتحدثة عن الأطفال، فهنا بدأ السياب بالحديد (حديد عتيق)، ثم كرر الحديد مرتين بعد ذلك، ومع هذه الكثافة الحديدية يذهب الأطفال ضحية لأعمال الطاغية. فلم تعد هناك صورة العصافير (الصبية) التى تمرح، وإنما رأى السياب أقدامها العارية، التى تصلصل كالمحار فى ساقية تدفع خيال الشاعر فى موقفها هذا إلى رسم صورة الطاغية، فيجمع - حينئذ - صور المعاناة الكلية فى لوحته القائلة (2):

ويعتاد بالى - كرمعٍ بعيد -

ضجيج الخطى وانهبان الصخور

وخفق الفوانيس فى المنجم

وما نص من عاريات الظهور

وما أنسح من سعلة من دم

(1) بدر شاكر السياب؛ نفسه، ص 575.

(2) نفسه؛ ص 567.

ويضغط السياب على جوانب المفارقة القائمة بشكل واضح على الثنائية الضدية، حيث يظهر الأثر الشوقى فى ذلك، بجانب الأثر (الإليوتى). لقد عد (ت. رس. إليوت) أول ناقد حديث يتمثل المفارقة كجزء لا يتجزأ من العمل الفنى ومن بنى هذا العمل⁽¹⁾.
فانطلق السياب من هذه الرؤية الثنائية، وذلك لبث نشاط متجدد، يحرك قصيدة «الأسلحة والأطفال»...

فصوت الناقوس عند شوقى يمثل ثنائية ضدية لدى الأطفال فى المكتب⁽²⁾ :

لهم جرس مطرب فى السرا ح وليس إذا وجد بالمطرب

فالبيت - هنا - يصنع ثنائية إحساسية لدى متلقى جرس المكتب؛ فعند الجّد ليس له طرب، بل يُنذر بالشدة والخوف، وبداية الدرس، الأمر الذى لا يقبله التلميذ. وعلى الجانب الآخر يتحول الإحساس لدى التلاميذ عند سماع جرس نهاية اليوم، وهو جرس السراح. وقد اعتمد السياب على هذه الثنائية الضدية، فأنشأ منها ثنائية أخرى، تتصل بالسعادة والشقاء، بالحياة فى ظل الطاغية، ومع حياة الأمل نفسه⁽³⁾ :

وملء السنان من غبار الحديد

نواقيس فيها يرن السكون

وأجراس مركبة من بعيد

يخف لها صبية يلعبون

نواقيس فى الفجر واليوم عيد

وفى الماء أظلال جسر حديد

(1) لطيفة الزيات؛ فورد مادوكس... فورد والحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م، ص 17.

(2) الموسوعة الشوقية، ج 2، ص 325.

(3) السياب؛ الأعمال الكاملة، ص 576.

وهمس النواعير، والزارعون
 وفى كل حق كنبض الحياة
 تهز المحاريت قلب الثرى
 وتُبنى القرى:
 قُرى طينها من رميم الطغاة
 وتخضل حتى الصخور الضننة
 ويثمر حتى سراب الغلاء
 مدينة
 فأخرى، فأخرى، إلى منتهاه!

فالصوت - هنا - للنواقيس المصنوعة من غُبار الحديد، فيأتى صوت الأجراس في جانبها الإيجابى الأول، والذي يحرص عليه الأطفال، لقد حوَّله السياب إلى أمل يأتى من التحول. لقد رسم السياب صورة نواقيص الأمل المتحولة من حديد، ومعها الأجراس المجلجلة بكل الآمال، يُحقِّق لها الصبية الذين يلعبون، وأقدامهم العارية المصلصلة كالمحار في الساقية، إنَّ صلصلة الأقدام تتحول مع رغبة الأجراس في الفجر مع (اليوم عيد)، فيتحول كل شيء إلى صوت الإيجاب والأمل؛ مثل همس النواعير بالماء والرى، ثم الخضرة والنماء في مواجهة الدمار على يد الطغاة.

ويأتى هذه المحاريت بالنبت والزرع والآمال، ليصنع السياب صورة تشبيهية قائمة على الموازنة الصوتية. إنَّ هذه المحاريت لقلب الثرى يُشبهه - تمامًا - بنبض الحياة؛ حيث تدق نبضات الأرض على هز المحاريت، وكلها أصوات جاءت من الأجراس الداعية للأمل، وللحياة.

ويمتد هذا الصوت بقوته حتى تُصنع القرى وتُبنى من نبض الأرض بحياتها.

ويأتي الصوت الآخر الدال على القتامة والشؤم، حيث تتشكّل الثنائية الضدية بين الإيجاب والسلب، فيعمد السياب إلى الرؤية الضدية لصوت الجرس لدى شوقي، ليصنع صورة فسيحة متعددة الاتجاهات لآثار الأصوات، يكرّر اللازمة المعروفة عند الصبية الذين يمرحون، ولكن الشق الأول من اللازمة يُحذف مع ضغط الصوت العكسي :

صوت الكآبة والشؤم:

«حديد... حديد»

وأقدامها العارية،

وخفق الفوانيس في المنجم

وأعماقه الرطبة الداجية

كظل الردى - فاغرات الفم

كبئر من الظلمة الطامية

ستمتاح منها ألوف القبور،

ويهوى - مع الززع العانية-

عمى من دجاها على كل نور

على النور من باب كوخ مضاء

ومن كوة فى خيام الرعاء

ومن شرفة ظلها الياسمين

فالصوت هنا له مورد الصوت الماضى، حيث الآمال المتحوّلة إلى حياة، ولكن هنا صوت الحديد ارتبط بالأقدام العارية بدون صلصلة المحار الدالة على الأمل القادم، فالصوت - هنا- صوت الحديد مع الأقدام العارية للأطفال مما يُنذر بالخطر الشديد الذى سوف يصيبهم، ولذلك ربط السياب بين أقدام الأطفال العارية وبين خفق الفوانيس فى المنجم، وبين أعماق

الرطوبة المخيفة، بين المنجم كحفرة وبين القبور المظلمة كحفرة رطبة - أيضًا -، وكل هذا إيحاء من صوت الحديد، والذي أعطى الثنائية العكسية؛ بين الإيجاب والسلب؛ فظل الطواغيت يخيّم على كل شيء، على النور في موقد السامرين⁽¹⁾ :

على كل نور، تذر الرياح

ظلال الطواغيت في المنجم

كناعورة لاغتراف الدم

تذر الرياح، الرياح، الرياح

أراجيح في الملعب المظلم

وخفق الفوانيس والأنجم

وخفق الخطى والأكف الصغار

وخفق الفراشات مر النهار

عليها بفانوسه المُعلّم

لقد ارتبطت التراكيب الدالة على إنتاج النور والظلام مع التراكيب والصور الدالة على الحركة والصوت. فالرياح تذر النور بقوتها الحركية حتى يُخيّم ظلال الطواغيت في المنجم، فيحاط الجو بكل ظلمة وكآبة، ومعاناة لرؤية النور المطموس.

والسواد بكل شؤمه قد خيّم على كل مكان فيه الحياة، فالظلال بسوادها في كل أنحاء المنجم، والرياح تذر بكل قوة لها كل شيء يقف أمامها. ولكن السياب يتوقف عند خاصية تشبيهية يقصدها؛ حيث يشبه تلك الرياح وهي تذر الأراجيح؛ أراجيح الصغار في ملعبهم الذي أظلم بفعل الطغاة، وتحولها إلى ناعورة اغتراف الدم. وتأتى هذه الصورة التشبيهية التي رسمت أراجيح الصغار بصورة الناعورة بصوتها الحزين الباكي، ولكنها تغترف الدم بدلاً من اغتراف الماء الراوى للأرض. إنها صورة التحول.

(1) نفسه؛ ص 578.

وتنتهي قصيدة شوقي برسم صورة النهاية التي كُتبت على الإنسان، بالفناء والذهاب،
ذهاب الرفاق والصبا، والندم، والحسرة في قوله :

وغاب الرفاق كأن لم يكن بهم لك عهد، ولم تصحب
إلى أن فنوا ثلثة ثلثة فناء السراب على السبب

ولكن السياب يعكس الرؤية المتناصرة، أو يكتفى بالتحول والأمل مع الأطفال؛ حيث
يصبحون أداة لمقاومة الطغاة:

عصافير أم صبية تمرح؟
أم الماء من صخرة ينضح؟
وأقدامها العارية
مصاييح ملء الدُّجى تلمح
هتكنا بها مكمن الطاغية

لقد أشرنا إلى هذا التحول الذي يقصده السياب في نهاية القصيدة، حيث الأمل الذي
يرسمه، وينهى رؤيته لتحويلات الأطفال.

إنها النهاية التي جاءت بعد صراع الشاعر وذاته حتى انتصر الأمل في شكل تجسدي
لهؤلاء الأطفال. ولذلك تنتهي هذه القصيدة بالحديد والنار، ولكنها لكون جديد...
يقول:

لكون جديد!

العكس من المرح بالأراجيح إلى اغتراف الدم بالنواعير بأصواتها المخيفة الباكية، والتي
تُوحى بالشؤم عند السماع. لقد ربط السباب بين الشكل والصوت؛ الشكل في تصوير الدم
المغترف بفعل حركة النواعير ودورانها، ولقد ارتبط هذا الشكل مع الصوت عندما أطلق
اسم النواعير على السواقى، فعندئذ عمد السياب لإظهار دلالات صوت السواقى الناعب
الباكى.

وهذه الصورة المزدوجة هي صورة تحول عكس، حيث تحول الهمس إلى صوت مثير للخوف والرعب، وتحول الماء في السواقي إلى دم بفعل الطغاة، فأيديهم عندما تمس شيئاً تحوله إلى دمار، وهوان، فقد قال قبل هذه الصورة⁽¹⁾:

نواقيس في الفجر واليوم عيد

وفي الماء أظلال جسر حديد

وهمس النواعير، والزارعون

وفي كل حق كنبض الحياة

تهز المحارث قلب الثرى

وتُبنى القرى:

قُرى طينها من رميم الطغاة

وتخضلّ حتى الصخور الضننة

ويثمر حتى سراب الغلاية

مدينة

فأخرى، فأخرى، إلى منتهاه!

ولكن الأمل - كما رأينا - يتحول بأيدي الطغاة، الذين يعبثون بكل شيء، بالأطفال ووسائل الحياة كلها. فالصورة - هنا - عنده صورة آثار الطاغية.

لقد كتب شوقي صورة التحول بيد الراعى الدهر، وقسوته على الأطفال في قوله:

وصرف قطعانه فاستبد ولم يخف شيئاً ولم يرهب

حيث صنع السياب صوراً متداخلة امتاحت من رؤية القسوة التي تعصف بالصغار، وبكل مظهر من مظاهر الحياة نفسها. ولكن السياب أسرف هذا الامتداد الصورى ودخل في

(1) نفسه؛ ص 576.

تراكبات، وتراكبات مقصودة ليبدو التحول الذي ينظّم القصيدة كلها في مظاهر الوجود كله، بل في مظاهر كل الحياة مرتكزًا على حياة الأطفال، ومنطلقًا من معاناتهم بأيدي الطغاة، فهم همسة الوجود، فإذا ذهبوا فأين الحياة⁽¹⁾ :

فمن يتبع القيمة الشاردة؟

ويلهو بلفظ المحار؟

ويعدو على ضفة الجدول؟

ويسطو على الغصن والبلبل

ومن يتهجى - طوال النهار-

ومن يلثغ الرء، فى المكتب؟

ومن يرعى فوق صدر الأب

إذا عاد من كدّه المتعب؟

ومن يؤنس الأم فى كل دار؟

لقد مزج السياب فى تراكيب تكرارية اعتمدت على (دينامية) التساؤل بين حركة الأطفال فى لعبهم المدخل السرور على الأمل، وبين العمل من المكتب. وهنا نلمح من بعيد الأثر الشوقى فى بيته الأول المشيد بصحبة المكتب؛ هذا من جهة.. كما نلمح بوضوح أثر شوقى فى الصورة الصوتية - هنا - والمعتمدة على التهجى فى المكتب، ولثغ الرء الدال طبيعة الصوت الذى أشار إليه شوقى (عصافير عند تهجى الدروس). فهذا التهجى له صورته الصوتية المتداخلة الدالة على البراءة والطفولة الصغيرة. ولكن الحديد يعصف بكل ذلك عند السياب، فيبدو تكرار السؤال (من)، حيث الضغط على التحول الباغى على الأطفال.

ويأتى الحديد العاصف لكل أمل فى الحياة السعيدة، فمعاناة الأطفال تبدو من خلال

(1) نفسه؛ ص 579.

محاولة التمسك بالحياة، ولكنها حياة بيد الطاغية. إنها المعاناة التي رسمها السياب في أنشودة «المطر»؛ حيث ربط بين الغيوم والضياح في قوله⁽¹⁾:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
كأن طفلاً بات يهزي قبل أن ينام
بأن أمه - التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لحَّ في السؤال
قالوا له: (بعد غد تعود...)

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

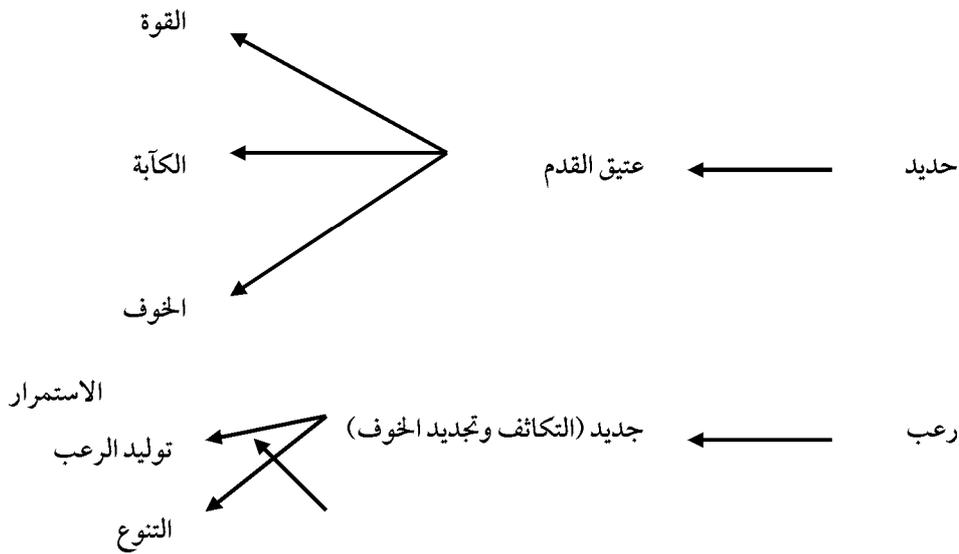
في جانب التل تنام نومة اللحود

وضياح الأم، وموتها ضياحٌ أيضاً للأبناء الصغار الذين يسألون عنها، فالغيوم التي يرسمها السياب في أنشودة «المطر» هي رمز المعادل الموضوعي المعبر عن الغياب والحزن، فغياب الأم في الصورة التشبيهية التي يرسمها للطبيعة البالية بعد ثاؤب المساء، وحشد الغيوم؛ تفجّر دلالات متداخلة عن النشوة، والفقد، وتعرض الأطفال لهما.

والدموع الثقال في الطبيعة تتلاقى مع أثر الحديد للطغاة الذي يولّد الدموع الثقال على ضحاياه. لقد تحطّم كل أمل للحياة السعيدة للأطفال عند ضياح الأم في أنشودة «المطر»، وهاهم يضيعون بذاتهم في «الأسلحة والأطفال» بفعل الحديد الذي حوّل الأفق إلى غيوم منذرة بالضياح. ويردّد السياب لازمة الحديد المكررة، حيث تصنع الجملة المكثفة والمعتمدة على الحذف المقرر في قوله (حديد..)، ثم حيث الاعتماد على حذف المبتدأ، والذي يقدر بأبعاد

(1) السياب، أنشودة المطر... الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، ص 476.

مختلفة حسب موقف القارئ النظمي. ولكنَّ السياب اعتمد على خاصية الوصف فجاء قوله (حديد عتيق)؛ حيث أَدَّى الوصف إلى الإحساس بطبيعة ونوعية هذا الحديد، فيأتي العطف (ورعب جديد)، فتتكون المفارقة المقصودة عند السياب بين (جديد مع الرعب + وعتيق مع الحديد)؛ فالحديد العتيق يوُلِّد رعبًا جديدًا لهوله وثقله وآثاره الأكثر تدميرًا.



ولكن السياب لا يبعد عن مواد شوقى المكوّنة لجيولوجيا النص عنده، ليرتكز على معادنه الثقيلة محوّلًا إيّاها إلى عديد من المعادن المشكّلة للوحة الشعرية عنده، فبيت شوقى القائل:

حياة يُغامر فيها امرؤ
تسلّح بالناب والمخلب

كان هذا البيت مادة خامًا مهمة نراها وزعت في نص السياب على محاور متعددة، ولكنه ربط بين الحديد العتيق وبين الحياة وطعمها العلقم فيقول:

حديد عتيق، ورعب جديد!

« حديد

رصاص»

لأن الطغاة

يريدون ألا تتم الحياة

مداها، وألّا يحس العبيد

بأنّ الرغيف الذى يأكلون

أمرٌ من العلقم

وأنّ الشراب الذى يشربون

أجاج بطعم الدم

وأنّ الحياة الحياة انعتاق،

فهذه الحياة المعاشة فى ظل الطغاة علقم دونها أكل القتاد، حيث الصراع على الوجود... كما أشار شوقى إلى ذلك - أيضًا - فى رؤيته الخاصة عن طبيعة طعم الحياة الذى لا يكون إلاّ من خلال أدوات التوحش (الناب والمخلب). وبجانب ذلك نرى الصراع المشار إليه نحو الحياة اليومية، ووسائلها بشكل استمرارى، وهو هدف أساسى عند السياب، يرتكز عليه ارتكازًا كبيرًا، فالظروف والقسوة، وشدة وسائل الحياة عند شوقى، تتساوى مع رغبة الطغاة عند بدر شاكر السياب؛ فهم ينكرون ما تراه العيون :

فلا يبدر فى سهول العراق،

ولا صبية فى الضحى يلعبون

ولا همس طاحونة من بعيد،

ولا يطرق الباب ساعى البريد

ببشرى، ولا منزل

يضىء الدجى منه نورٌ وحيد

سخى كما استضحك الجدول،

ولا هدهدان، ولا جلجل

يرن بساق الوليد

ولقد استخدم السياب خاصية التكرار القائمة على حرف النفى المعروف (لا)، والذي يوحى فى المتواليات المستخدمة باتساع المساحة الفضاوية المعبرة عن الضياع وذهاب كل عناصر الحياة، وخاصة الصبية الذين يلعبون، وذلك لأن الطواغيت لا يسمعون صداح العصافير فى المغرب؛ كما يُشير السياب.

يلجأ شوقى - كما رأينا - إلى رسم صور التطور الخاصة بالإنسان منذ البداية الصغيرة الناعمة حتى النهاية، والتي تتمثل فى الفناء؛ كما يصوره بأنه فناء السراب على السبب، فتنتهى القصيدة «مصاير الأيام» بالموت والفناء. ويقف السياب على عكس شوقى فى ذلك؛ حيث يجعل النهاية للطاغية، جاعلاً بذلك قصيدة «الأسلحة والأطفال» صورة لحرية الإرادة الإنسانية، والفعل الإنسانى⁽¹⁾.

وتتمثل هذه الإرادة فى شكل أقدام الأطفال، المصلصلة بالإعلان عن القوة والتحول والأمل، وتعود هذه الصورة بقوتها فى نهاية القصيدة ليقسم يميناً إن لم تعرف حياة الطغاة على تلك الأرجل الحافية المصلصلة. فىأتى القسم السابع فى القصيدة «الأسلحة والأطفال» ليعبر عن التحول الشديد من القهر والمعاناة والضعف إلى القوة والسيطرة، ويسحق الطغاة. ولذلك جاءت تراكيب الشاعر شديدة كثيفة؛ فنرى أسلوب الجزم والشدة والقوة فى قوله :

يميناً ، وبالخبز والعافية :

إذا لم تعرف حياة الطغاة

على هذه الأرجل الحافية

(1) انظر: إحسان عباس؛ بدر شاكر السياب، ص 133.

وأن لم تذوب رصاص الغزاة
حروفاً هي الأنجم الهادبة
(فمتن) فى كل دار كتاب
ينادى: ففى واحد أى أخاب

فالتكرار الحادث - هنا - عند السياب يكرر أيضاً ظاهرة رد الأعجاز على الصدور، من حيث المعانى المقصودة، ومن جهة طبيعة التحول، والعودة مرة أخرى إلى صورة الأمل المتولدة من ضوء (وصلصلة أقدام الأطفال العارية)؛ حيث يستمد منها القوة المحققة للأمال الممتدة والعريضة.

ولهذا استخدم السياب أسلوب القسم الحازم، والذال على وجوب تحقيق الأمل فى كل اتجاه وإلا فإنهم لم يذكروا بغير السباب الشديد واللعن من الأجيال التى سوف تأتى.. وقد أدى حرف العطف (الواو) وظيفته الدالة على الاتساع، والتعدد، وتشعب الميادين، وهذا مجال اهتم به شوقى كذلك فى قصيدة «مصاير الأيام».

ويؤدى استخدام حرف (الواو) فى هذا الاتجاه عند السياب إلى توالى الأمانى، وإلى كثرتها، وإلى التعبير عن المعاناة التى فرضت قصراً، وقهراً من قبل الطغاة... يقول السياب - مكملاً قسمه حول ضرورة التغير ومُنذراً كذلك بسوء العاقبة إن لم يتحقق هذا التحول - (1):

وإن لم نضو القرى الداجية
ولم نخرس الفوهات الغضاب
وتجل المغيرين عن آسية...
فلا ذكرتنا بغيب السباب
أو اللعن أجيالنا الآتية!

(1) نفسه؛ ص 584.

فالآمال المتكونة بفعل العطف المستخدم للواو تتمثل في استخدام التراكيب المعبّرة عن قوة الفعل (وإن لم نضو) و (لم تحرى) و(نجل). بهذا التكوين والتركيب يعود السياب مرةً أخرى إلى بدايات القصيدة المتسعة التراكيب بفعل الاعتقاد - كذلك - على حرف الواو المواصلة لأمر متعدد مثل: المهسهسة والضمفرة؛ كصورة لأثر رقة أذيال الأطفال.

ولا يقف السياب عند هذا الربط بقوة حرف (الواو)، ولكن الانتقالات المتعددة بين أجزاء هذه القصيدة الملحمية تعتمد على قوة الربط بهذا الحرف مثل: (وكم من أب آيب في المساء)، و(هم في ليالى الشتاء الطوال)، (وهم في الصباح...)، (وهم رقة الأم إذ تستفيق).

ومن هذا التكوين العطفى نرى امتداد هندسة التوالى القائمة على نظام خاص، يعتمد على تناسب إيقاعى؛ وذلك بفعل القياسات المتناسبة - فبرغم طول قصيدة «الأسلحة والأطفال» حتى كانت ملحمة لها مسافاتهما، ولكن التكوين الهندسى قرّب هذه المسافات، وجعل القصيدة كوحدة مكثفة تتماثل في بنائها الكلى، شأنها في ذلك شأن قصيدة «مصاير الأيام».

ف(شوقى والسياب) يعتمدان على تنامى جسد القصيدة لتكون (دينامية) تعمل على بنائها بشكل متكامل، ولكن شوقياً يعتمد على التنامى المنتهى بالنهاية الحتمية؛ نهاية الفناء، من جانب المعنى المطلوب والمرتبط بحيوية الكائن الحى، حيث ضرورة الفناء لبناء جيل جديد.

وأما السياب فإنه يعتمد على إعادة دورة الحياة من جديد عند جيلٍ بعينه، ولهذا تنتهى القصيدة عنده بتحول الجديد؛ حديد الطاغية العتيق إلى أمل جديد، وإلى أداة خاصة للبناء بعد الصراعات الضدية للإنسان بين الظلم والأمل، معتمداً على الكلمات المفاتيح (سلامٌ على) (1):

سلامٌ على العالم الأرحب

على الحقل، والدار، والمكتب،

على معمل للدمى، والنسيج،

على العش والطائر الأزعب،

(1) نفسه؛ ص 584.

على التوت وسنان فيه الأريج،
 ووقع المحارِث في المغرب،
 على زهري في وساد العروس،
 على صبية في انتظار الأب
 على شاعر تستحم الشموس
 بعينيه ، يصغى إلى جندب،

ففي هذا المشهد التصويري يُرى الأمل عند السياب، نرى الاهتمام بالجانب التكراري المحدث لتوازيات متناسقة، ولدت جوانب هندسية، اعتمدت - بدورها - نسب تركيبية مقصودة من الشاعر. وبجانب كل هذا اعتمد السياب على إظهار النبذة الشديدة لحرف الباء، وهو ارتكاز أساسي عند شوقي، عمل على توليد نغمة ارتبطت بالمعاني المقصودة في نص «مصاير الأيام».

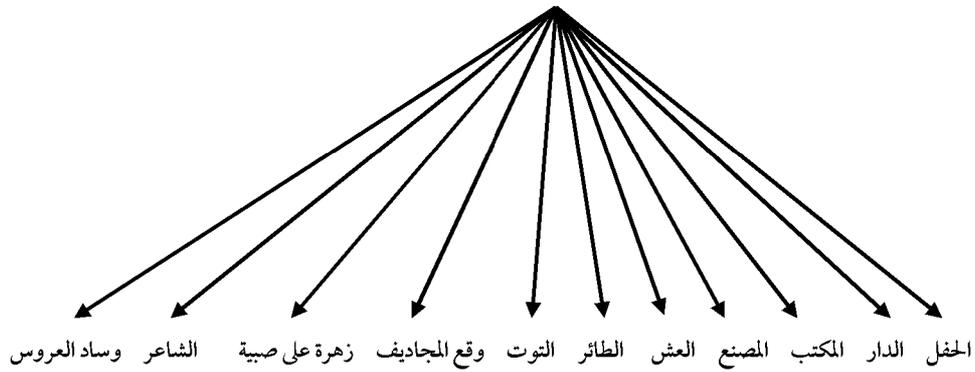
وفي هذا المشهد الشعري التعبيري جزء من الوحدة الكبرى؛ ونقصد به النص⁽¹⁾، وهو بذلك يعكس تقنية السياب الخاصة المعتمدة على ديناميات تركيبية صانعة دلالات التحول، حيث سيطرت ثنائية الصراع بين الحياة والسلاح في نص السياب هذا «الأسلحة والأطفال».

وفي هذا المشهد (المقطع الشعري) من الوحدة الكبرى (النص الكامل) تعتمد التراكيب على استخدام حرف (على) المعبر عن الرغبة الشديدة لشمول السلام كل مكان يدل على الحياة. وقد اعتمد السياب على نظام خاص بدأ بالعموم الكلي للعالم (سلاماً على العالم الأرحب)؛ فالجملة هذه تُعدُّ تكثيفاً كلياً سوف تحلل بعد ذلك إلى عناصرها الأساسية من حيث شرح كثافتها، ومكان الارتباط القوي بينها وبين الجُمْل المتوالية بعدها.

(1) انظر: سعيد حسن بحيري؛ علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997م، ص119.

فالعالم الأرحب الذى يصفه السياب يتكوّن من متواليات تُشير إلى أماكن الرغبة عنده في إقرار السلام فيها وهى [الحقل + الدار + المكتب + مصنع الدمى + النسيج + العش + طائره الأزغب + التوت بأريجها الخاص + وقع المجاديف في المغرب + زهرة على وساد العروس + صبية في انتظار عودة الأب + الشاعر بخياله البعيد].

سلام على العالم الأرحب



وقد اعتمد السياب في هذا التكثيف على ظاهرة الفصل حيث التشكيل المتوالى للآمال التى يحل عليها السلام. ويكرّر السياب - أيضًا - اللازمة التعبيرية المولّدة للمتواليات الهندسية (سلام على العالم الأرحب)، ثم ينطلق مرة أخرى معتمدًا على تقنية منتظمة تصنع تكاثفًا جديدًا يمتد في هندسة منتظمة مع التكثيف السابق؛ يقول⁽¹⁾ :

سلام على العالم الأرحب

سلام على (الكنج) فاض النعيم

ورئت أغاريد، فى ضفتيه

(1) بدر شاكر السياب؛ المرجع السابق، ص 585.

قُرى من ستا عاصرات عليه
 عناقيد من ضوئهن العظيم
 سلامٌ على الصين والحاصدين
 وصياد أسماكها الأسمر

لقد أعاد الشاعر (اللازمة) الدينامية، المحرّكة لعضوية النص وهي (سلامٌ على العالم الأرحب)، حيث يضع أمامنا مساحات جديدة تشمل (الكنج + العين)، وبذلك يخرج الحيز المكانى إلى فضاء بعيد يتمثل في وصف نهر الكنج بوصف متشابك، وقامت الجملة بإعطاء التكرار أبعاد امتدادية (فاض النعيم)، و(رنة أغاريد)، (في ضفتيه). وبذلك التكرار يصنع السياب نوعاً من التغلغل العميق في جسد القصيدة الملحمية، كما يعمل - أيضاً - على ربط أجزائها بعضها البعض، وذلك بجانب التوليد الموسيقى؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن الحركة التكرارية عند السياب في قصيدة «الأسلحة والأطفال» تؤدى وظائف سردية، حيث تمد المساحة الشعرية في نفس تعبيرى طويل، كما يؤدى التكرار إلى توليد صيغ جديدة، حيث يعمل على مد المجال التعبيري، من حيث الانطلاق من اللازمة المكررة، والتي تُشبه اللازمة الشعبية في عملية القص الشعبي نفسه.

واستطاع السياب استخدام كلمة (سلام) وربطها بالجوار والمجرور (على...) وتوليد العناصر الدينامية مرة أخرى، لتُعطي دفعات تعبيرية جديدة، ومجددة - أيضاً - مقدرة الشاعر على مواصلة التعبير الملحمى المقصود عنده، حيث رغبة الامتداد والتطوير، ولذلك نرى تعدد اللازمة الفعّالة عند السياب في قصيد «الأسلحة والأطفال» لتتداخل مع بعضها البعض في حركة انسيابية، واقتصادية في ذات الوقت، فنرى مع تكرار لازمة (سلام) حشدًا متنوعًا من حروف النفي المكررة كذلك؛ ومنها⁽¹⁾ :

(1) نفسه؛ ص 587.

ولولا الذى كسوا من نضار

به يستضيئون دون النهار

تجوع الملايين عن جانبه

وينحط، فى كل يوم، عليه

دم من عروق الورى أو نثار

كذر الغبار

لما هزت الأمهات المهود

على هوة من ظلام اللهود،

ولم تزرّف الدمع عبر البحار

وعبر الصحارى، نساء الجنود،

ولم يرفع الزارع الأشيب،

إلى مقلتيه ، اليد الراجفة

إنّ تكرار النفي فى هذا القول، وتعدده من الوسائل التقنية المستخدمة لإظهار التضاد التعبيري، من جهة الصراع بين الأمل (فى اللوحة السابقة) وبين المعاناة فى هذه اللوحة، وهذه سمة أساسية عنى بها شوقي كثيرًا فى قصيدة «مصابير الأيام»، وقد ارتكز السياب عليها كثيرًا، فكانت الدافع «الدينامي» الأساسى لحركة قصيدة «الأسلحة والأطفال».

ويستمر التدافع الضدى مشكلاً للتراكيب والصور عند السياب حتى نهاية ملحمة «الأسلحة والأطفال»؛ حيث يسيطر الأمل بدوافعه، فيتحول الحديد، الذى كان أداة للدمار فى يد الطاغية يتحول إلى أداة للأمل والبناء مع قوة التحدى عندما يصير الأطفال رجالاً، وأداة للخلاص. ولذلك يعود السياب معتمداً على اللازمة المكررة، والتي بدأ بها القصيدة، وهى لازمة تعتمد على بث الآمال من رؤية الأطفال، حيث الاعتماد على التشبيه المأخوذ من رؤية

شوقى فى أصله، فالعصافير (الأطفال) التى تمرح يتفجّر منها الأمل، كما يتفجّر الماء من الصخرة.

ولقد أنهى السياب هذه الملحمة يتفجر الماء من الصخر لتستمر الحياة، وينقلب الأمر على الطغاة. وهنا نرى الإشارة إلى تناص مأخوذ من القرآن الكريم، حيث تفجّر الماء من الصخور⁽¹⁾، وبجانب ذلك نرى الإتكاء على رؤية شوقى للصبيّة، ولكن السياب يصنع صورة جديدة للأمل، ويعود بها مرة أخرى إلى الصورة البلاغية (رد الأعجاز على الصدور)، صانعًا بذلك حركة التدوير المقصودة فى هذه الملحمة؛ يقول معبرًا عن انتزاع الأمل من الصخر والحديد⁽²⁾:

عصافير؟ أم صبية تمرح؟

أم الماء من صخرة ينضح؟

وأقدامها العارية

مصاييح ملء الدجى تلمح؟

هتكنا بها مكمّن الطاغية

وظلماء أو جاره البالية

لقد تحولت صلصلة المحار فى هذه التعبير النهائى إلى ماء الأمل المنبثق من الصخور، وتحولت الصورة للأقدام، فهى مصاييح تملأ الدجى، وتحطم بنورها؛ حيث الرمز المكثف للظلام المخيم على مكان؛ ظلام الطغاة المطبق على كل نشاط للحياة... فالنور المُشع من أقدام الأطفال يُعدُّ رمزًا كثيفًا - أيضًا - للقوة الهادرة، المنطلقة بشبابها القادم لتحطّم مكامن الظلام المنتشرة بفعل القهر الذى بثه الطغاة.

وفى هذا التعبير نلمح التأثير الخاص بالأمل الذى يرسمه شوقى والمنتظر من هؤلاء

(1) القرآن الكريم، سورة البقرة.

(2) بدر شاكر السياب؛ الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، ص 590.

الأطفال عندما يعودون شاباً. فلقد نحت السياب صورته الأساسية، والتي جعلها لازمة تعبيرية من شوقي، فلفظ (العصافير) الذي اتكأ عليه السياب بقوة فردده؛ لازمة أساسية ولكنه تشع به قصيدة شوقي - كما رأينا - . فانطلاق السياب التعبيري برؤيته كان انطلاقاً محاذياً فيه شوقياً بكل رؤاه الدلالية، ولكن السياب يشكّل من الصورة التشبيهية قاعدة (لازمة) انطلاقية مميزة، كثف فيها - بجانب الصورة التشبيهية - الأبعاد الإيقاعية التنغيمية والتي جاءت من إبداعية تركيبية اعتمدت على إيجاز الكلمات المتواصلة (عصافير + صبية تمرح + ماء من صخرة تنضم).

ولقد أدت هذه اللازمة بتكرارها على مدار الملحمة «الأسلحة والأطفال» إلى الربط العضوي المتناسك - كما رأينا -، بجانب الإشارة التناسية لسيطرة الرؤية الشوقية عند السياب؛ فالنص عنده - برغم طوله المقصود - رؤية تبعت في أساسها من قصيدة «مصاير الأيام».