الباب الثاني
تأثر السياب بالثقافة الغربية

مدخل : مسالك السياب إلى الثقافة الغربية.

الفصل الأول : أثر الثقافة الغربية في اللغة الشعرية.

الفصل الثاني : التأثر بالصورة الشعرية في الشعر الغربي.

الفصل الثالث : التأثر بالقالب الموسيقى في الشعر الغربي.

obeikandi.com

مدخل:

مسالك السياب إلى الثقافة الغربية

في عام ١٩٤٣ التحق السياب بدار المعلمين العالية في بغداد بعد أن أنهى دراسته الثانوية واختار فرع اللغة العربية [١]، ويذكر الدكتور إحسان عباس أن السيّاب كان يطالع كتاب (شللي) ، ويحاول أن يفهم بعض قصائد ذلك الشاعر في أصلها الإنكليزي ، وما زال في قسم اللغة العربية بعد ، ولم يتحول إلى قسم اللغة الإنكليزية ولكن على رأي الدكتور إحسان عباس – والذي نتفق معه – يدل هذا الاتصال المبكر للسياب بالشعر الغربي، ويدل أيضًا على أن بذرة هذا التحول موجودة في نفس السياب، وقد بدأ ينفعل ويعشق قصيدة (البحيرة) لـ(لامرتين) ، كما ترجمها على محمود طه [٢]، أو كما يقول هو عن نفسه : " عن طريق علي محمود طه وأحمد حسن الزيات في ترجمتها لـ(لامرتين) و(الفريد دي فينيه)و(دي موسيه) و(برسي) و(شللي الإنكليزي) أعجبت بالشعر الغربي ، وأخذت في مجاراته ، وحاولت أن أقرأ الشعر الإنكليزي بعد الاستعانة بالقاموس عشرين أو ثلاثين مرة في القصيدة الواحدة "[٣]، ثم ينتقل السياب عام ١٩٤٥ إلى قسم اللغة الإنكليزية ، وبدأ يحاول أن يوسع معلوماته عن الآداب الأجنبية ، وأخذ يقرأ شكسبير ، وبايرون ، وورد زروث ، وشللي ، وكيتس ، ثم ما لبث أن اكتشف إليوت وأعجب به كإعجابه بالشعراء المذكورين سابقاً [٤].

ويرى * الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أن السياب لم يستفد من قسم اللغة الإنكليزية في دار المعلمين العالية آنذاك إلاّ قليلاً ، لأنهم لم يدرسوا إلاّ الشيء القليل عن (شكسبير، وشللي، وبايرن) أما (إليوت وسيتويل وباوند) فقد اكتشفهم السياب عن طريق سعيه الخاص، وقد تهيأ له بعض الاتصال بالأدب الإنكليزي ، وقد تعلم شيئًا من اللغة ، والدليل على ذلك –على رأي الدكتور عبد الواحد لؤلؤة– هو شعره المنشور في الخمسينات أو بعدها مثل حفار القبور ، والمومس العمياء ، والأسلحة

---

[١] ينظر: إحسان عباس ، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ، ٢٧، وينظر : هاني الخير ، بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت : ٩٠٨.

[٢] ينظر : هاني الخير ، بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت : ٩٠٨.

[٣] المصدر نفسه والصفحة نفسها .

[٤] ينظر: ناجي علوش ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة :١/ ٥٤، وينظر: إبراهيم عوض ، محاضرات في الأدب المقارن، المنار للطباعة والنشر، ٢٠١٠م : ٧٧.

[*] نرجح رأي د.عبد الواحد لؤلؤة لأنه عاصر السياب ودرس في دار المعلمين العالية أيضًا ، لكنه التحق بها بعد أن تخرج السياب منها، كما يقول هو بنفسه، ينظر : النفخ في الرماد: ١٧٦.

والأطفال [١].

وبعد أن تخرج السياب أخذ يبحث عن آفاق أرحب في مختلف اللغات ليقرأها بالإنجليزية، ويترجم قصائد من الشعر العالمي المختار، ففي أواخر عام ١٩٤٨م اتصل السياب بالأستاذ جبرا إبراهيم جبرا الذي وصل إلى بغداد في حوالي ١٩٤٧ والذي قام بترجمة كتاب (الغصن الذهبي)، و استعاره السياب وكان قد قرأ فصلين منه حيث نشر عام ١٩٤٩ في (مجلة الفصول الأربعة) وقرأ الإنجيل أيضًا ليتمكن من فهم قصائد إليوت وفك رموزه وإدراك مغزى بعض أساطير (الغصن الذهبي) [٢].

وحاول أن يوسع معرفته بالأدب الفرنسي ، عن طريق قراءة الشعر المترجم ولقد قرأ ترجمة لقصائد بودلير، وكان يطلب من زميله سليمان العيسى أن يترجم له بعض الشعر الفرنسي ، ولا سيما شعر (لامرتين) و (بودلير) [٣].

وكانت للترجمات قوة حضور بنفس قوة الأثر المنتج، فكانت مجلة الشعر بالدرجة الأولى معمل ترجمة وأن الشعراء المترجمين كانوا بين محرريها الأوائل ، وكانت السنوات الأوائل للمجلة حافلة بترجمة أعمال لـ (أزرا بارند ، وإليوت ، وإيديث ستويل ، وسان جون ببرس ، وشكسبير ، ولوركا) ، وكانت ترجمات من الفرنسية والإنكليزية والأمريكية والإيطالية [٤].

ويرى الدكتور محمد التونجي: " أن السياب كان يُجيد اللغة الأجنبية إجادة تامة، وهذا ما دعاه لأن يتعمق في الأفكار الغربية، وكان مرضه داعيًا لأن يتجول في إيران، ولندن، وروما، وباريس، والكويت ، وساعده على العيش في أجواء الشعراء والمفكرين الذين أراد الاقتباس منهم " [٥].

---

[١] المصدر السابق، والصفحة نفسها .

[٢] ينظر : المصدر نفسه : ١٧٧- ١٧٨

[٣] ينظر : ناجي علوش ، مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة لبدر شاكر السياب : ٥٤ .

[٤] ينظر : عباس بيضون (ملاحظات حول ترجمة الشعر و أثرها في القصيدة المعاصرة) ، المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر: ٧١ .

[٥] محمد التونجي ، بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، ط١، دار الأنوار، بيروت ١٩٦٨، ص ٤٥.

الفصل الأول : أثر الثقافة الغربية في اللغة الشعرية.

المبحث الأول : المحاكاة والتضمين .

المبحث الثاني : التأثر بالظواهر الأسلوبية في الشعر الغربي.

obeikandl.com

ربما كان الخلاف الذي نشأ بين شاعرين رومانسيين كبيرين هما (وردزورث) و (كولرج) ، منذ أن نشر الأول منهما آراءه في مقدمته الشعرية (أقاصيص شعرية وجدانية) عام ١٨٩٠، ودعا فيها إلى أن تكون اللغة المأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية هي لغة الشعر[١]. وربما كانت هذه المناقشات من أهم وأقدم ما وصل إلينا بهذا الخصوص، ثم تلقف الشعراء تلك الدعوة ووصلت إلى الحد الذي تبناها شاعران كبيران هما (إزرا باوند) الذي يقول بتضمين الشعر الحديث العادي[٢]، و(إليوت) المؤمن بالعلاقة بين "الشعر والكلام المحكي" [٣]، والذي جعل مقطعًا كاملاً في قصيدته (الأرض الخراب The waste land) عام ١٩٢٢ يجري بلغة محلية عامية [٤].

يقول إليوت في مقال ترجمه الدكتور محمد النويهي: " إننا لا نريد من الشاعر أن يقتصر على المحاكاة الحرفية لطريقته هو في الكلام العادي ، وطريقة أسرته وأصدقائه ، لكن ما يجده في هذه البيئة هو المادة الغفل التي يجب أن يصنع منها شعره " [٥]. ويقول في مكان آخر في المقال نفسه : " يجب أن يكون بين الشعر ولغة الحديث في عصره – عصر الشاعر– ما يجعل سامعه يقول : هكذا كنت أتحدث لو استطعت أن أتحدث شعرًا " [٦].

وهذا لا يعني استلهام لغة الناس استلهامًا مباشرًا ، وإنما يشير إلى أن تلك اللغة والألفاظ بما تحمل من دلالات ، وإيحاءات ينبغي أن تكون مادة أولى قابلة للتشكيل وللصياغة التي تمنحها – ضمن الجملة الشعرية وأسلوب الشاعر– كيانها الأدبي المتميز الذي بقدر ما يقترب من لغة الناس في الوقت نفسه ينأى بها ويكسبها جمالاً وتفردًا أدبيًا، وهذا يعني أن اليوت يعلم أن هناك بونًا بين لغة الناس العادية ولغة الشعر التي تظل أسلوبها خاصًا [٧].

وقد تباينت الآراء حول ما إذا كان توظيف الشاعر للغة العادية واقترابه من اللغة اليومية بتأثير

---

[١] ينظر: كولردج ، النظرية الرومانتيكية في الشعر ، ترجمة: عبد الحكيم حسان، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١، ص٢٧٠. وينظر: محمد خلف الله أحمد ، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب والنقد ، ط٢، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٠، ص٩٧ وما بعدها. ومحسن أطيمش ، دير الملاك دراسة فنية للظواهر النقدية : ١٧٣.

[٢] خلدون الشمعة ، أزرا باوند وحركة الشعر الصوري، مجلة المعرفة، عدد ١٣، لسنة ١٩٧٢، ص٢٣٢.

[٣] مقال لإليوت (موسيقى الشعر) الذي ترجمه الدكتور محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) مطابع العالمية، ١٩٦٤: ص ١٩.

[٤] ينظر: بامبر جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ، ترجمة: محمد فتحي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص٦٧،، نقلا من محسن أطيمش ، دير الملاك دراسة فنية للظواهر النقدية : ١٧٣ .

[٥] محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد : ٢٢.

[٦] المصدر نفسه : ٢١

[٧] ينظر: محسن أطيمش ، دير الملاك دراسة فنية للظواهر النقدية : ١٧٤ -١٧٥ .

غربي ، أو نتيجة تطور في اللغة أو اقتراب من الواقع في الحياة اليومية.

فمنهم من يرى " أن استخدام اللغة العامية أو لغة الحديث العادي موجود في الشعر العراقي الحديث قبل خضوع رواد الشعر الحر لروافد الشعر الأجنبي في هذا الجانب ، فهذا النمط قد شاع في الشعر العراقي الحديث بعد أن اقترب الشاعر من واقع مجتمعه اليومي مع ما في ذلك– في أغلب الأحيان– من إساءة للقيمة الفنية للشعر " [١].

ومنهم من يرجعه إلى تأثير الشعراء بما نشر في كتابات نثرية في مجلة (الآداب) التي صدر العدد الأول منها عام ١٩٤١ ، وكذلك تأثرهم في أواخر الخمسينيات بمجلة (الشعر) التي نشرت لهم قصائد النثر، ومع ذلك لم تؤثر قصائد النثر حضورها المتميز في حركة الإبداع الأدبي العراقي هذا على رأي ستار عبد الله ، أما استخدام اللفظ العامي في الشعر، فلا يرجعه إلى التأثير الأجنبي في الشعر، وإنما إلى موقف الشاعر من الواقع ، واهتمامه بالقضايا السياسية والاجتماعية ، كما أنه يرى أن هبوط الشعر إلى مستوى الجمهور قد أضرّ بالفن وخصائصه [٢] .

أما الدكتور إبراهيم السامرائي فيرى أن الشعر الحديث " قد جاء بلغة جديدة أصولها عربية ودلالاتها جديدة ... وهذا شيء طبيعي في أدب جديد له مفهوم جديد ، فاللغة مادة متطورة متجددة ما دامت حياتنا التي نحياها متطورة متجددة " [٣].

أما يوسف الصائغ فيرجعه إلى التأثر بالمحاولات الشعرية السابقة ، حيث إن رواد الشعر الحر ومن عاصرهم من الشعراء كانوا متأثرين في لغتهم بنماذج شعر أبو شبكة ، وأبو ريشة ، وعلي محمود طه ، ومحمود حسن إسماعيل ، وغيرهم مع التأثر بالنماذج الأجنبية والتيارات الفكرية والاتجاهات السياسية في صياغة الإطار اللغوي للتجارب الشعرية [٤] . ويبدو لنا أن هذا الرأي هو أقرب الآراء إلى الصواب والموضوعية.

كما يرى الصائغ أن الشعراء الماركسيين التجؤوا إلى القدر الكبير من التحرر إزاء اللغة فمالوا إلى استخدام اللغة الشعبية لإيصال أفكارهم ، أما الاتجاه القومي فظلّ محافظًا على تمسكه باللغة التراثية [٥].

---

[١] عباس ثابت حمود ، الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ – ١٩٨٠ في معايير النقد الأكاديمي العربي :٤٠٤ .

[٢] ينظر: المصدر نفسه ، ٢٠٧ ، ٢٠٨.

[٣] د.إبراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين الجيلين، ١٣٧ – ١٣٨ .

[٤] ينظر: يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨ (دراسة نقدية) ، مطبعة الأديب، بغداد ١٩٧٨: ص ١٥٤.

[٥] ينظر: المصدر نفسه ، ٣٢٠ – ٣٢٢.

أما الدكتور إحسان عباس فيرى أن السياب قد تأثر بغنائيات على محمود طه وهذا راجع إلى قلة الثروة اللغوية لديه والذي وجد في لغة هذه الغنائيات ألفاظًا سهلة وأوزانًا خفيفة [1].

ويبدو أن توجه الشاعر العراقي الحديث بشكل عام والسياب بشكل خاص إلى توظيف اللغة العامية أو الاقتراب من لغة الحياة اليومية جاء نتيجة تأثره بآراء وردزورث وإليوت ، بالإضافة إلى وعي الشاعر وموقفه من الواقع واهتمامه بالمشكلات الاجتماعية والسياسية وجميع قضايا مجتمعه ، مما أدى إلى اقترابه من لغة الناس اليومية وتوظيفها في شعره .

وهذا ما يؤكده قول السياب حين سُئِل عن ثورته على اللغة بقوله: " أنت تؤمن معي أن (شكسبير) كان ضليعًا في اللغة الإنكليزية جدًا، وأنت تعرف أن (ملتن) كان ضليعًا في لغته أيضًا، إذن لماذا تحرروا من بعض الألفاظ والموازين عندهم، هل جهلاً باللغة –وهم أكثر الناس معرفة بها – أم زيادة في التحرر، وزيادة في التمكن من الوصول إلى ما يرمون إليه في إيصال معاني الشعر ومراميه إلى الجماهير بصورة أكثر تبسطًا وأكثر فائدة " [2].

المبحث الأول :

المحاكاة والتضمين

لقد أدى هذه الآراء كلها عند السياب إلى ضرورة الإفادة من لغة الناس اليومية، ومن ثم إلى ظهور أنماط من اللهجة العامية أو الدارجة التي تسربت إلى بنية القصيدة اللغوية، ومن هذه الأنماط تضمين بعض المفردات والتراكيب العامية في شعره ، والمهم هنا هو الكشف عن مدى إفادة السياب من هذه الظاهرة هل كانت ضرورة لغوية أو موضوعية أو نفسية تدفعه إلى هذا ، أو مجرد رغبة في تقليد شعراء الغرب لا تخضع لضوابط ، حيث نرجح أن السياب اهتدى إلى هذا التكنيك من ت.س.إليوت في قصيدته (الأرض الخراب) حيث يستخدم اللهجة العامية سواء أكانت ألفاظًا مفردة أم مركبة كما سنأتي إلى ذكرها لاحقًا .

وكما مرّ بنا في الفصل الأول من الباب الأول أن السياب قد أفاد كثيرًا من لغة التراث سواء باقتباسه من القرآن أو من الشعراء القدماء أو الصياغة على منوال أو أسلوب القصيدة العربية القديمة في الإفادة من لغة التراث ، وعلى الرغم من هذا الاهتمام بلغة التراث العربي فإن في شعر السياب الكثير

[1] ينظر: إحسان عباس ، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره ، ٤٠ - ٤١.
[2] حسن الغرفي ، كتاب السياب النثري، ٧٩

من الألفاظ العامية " وربما كان بعض هذه الألفاظ ينحدر من أصل لغوي فصيح ، ولكنه قد صار بتطور الحياة وتعاقب الأجيال جزءًا من اللغة العامية "[1]، فمن هذه الألفاظ :

يقول في قصيدة (غريب على الخليج)[2] :

مازلتُ أضرب، مُترِبَ القدمين أشعثَ، في الدروب
تحت الشموس الأجنبيَّة
متخافقَ الأطمار، أبسُطُ بالسؤال يدًا نديِّه
صفراءَ من دُلّ وحُمّى: ذلِّ شحّاذٍ غريبِ
بين العيون الأجنبية
بين احتقارٍ ، وانتهارٍ ، وازورارٍ... أو "خَطِيّة"
والموت أهون من "خطية" ،
من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبية
قطراتِ ماءٍ... معدنيّة!

و(خَطِيَّة) كلمة إشفاق في اللهجة العراقية ، ويُشير السيّاب إلى ذلك في الهامش ، وهذه اللفظة يُشار بها إلى من هو في حالة مأساوية، ويبدو أن السياب كان كثيرًا ما سمع هذه اللفظة تطلق عليه أيام ما كان متغربًا باحثًا عن عمل في (الكويت) ، فوظّف هذه المفردة وكان توظيفه لها موفقًا ، وذلك لأكثر من سبب ، فالشاعر أراد أن ينقل للقارئ تلك الحالة المأساوية التي يُقال له (خَطِيَّة) ، والموقف الذي كان هو فيه ، فهذه اللفظة كانت قادرة على حمل هذه الأجواء ، والإيحاء بالموقف الذي كان فيه، كما وأن هذه المفردة تحمل ميزة وهي أنها تتساوى في الإيقاع مع ما قبلها مثل (ندية، الأجنبية) التي تقدمت هذه اللفظة فقد حملت هذه المفردة ضرورة لغوية ونفسية أيضًا.

وكذلك لفظة (طابا) ففي قصيدة (رسالة)[3] يقول :

ويا حديثك عن " آلاء " يلذعُها
بعدي فتسأل عن بابا " أما طابا "
أكاد أسمعها

[1] محسن أطيمش ، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: ١٧٥- ١٧٦ .
[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، (غريب على الخليج من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٧ .
[3] المصدر نفسه (رسالة من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال) : ٢/ ٤٣٤.

obeikandi.com

رغم الخليج المدوِّي تحت رغوتهِ

يبدو أن السيّاب ذكر هذه اللفظة حكاية القول كما تلفظها ابنته "آلاء" لأنها شديدة الوقع على نفسه ، وكذلك من شأنها أن تنقل حالته المأساوية بعد أن أُصيبَ بالمرض ، وهي تعني (شفى) فقد وظّف هذه اللفظة لتوحي عن ترقب أطفاله وعائلته حالة السيّاب والأمل بالشفاء ، ويبدو أن هذا هو ما يجول في نفس الشاعر الذي يرجو الشفاء والعودة إلى عائلته ، وكذلك من حيث الإيقاع فهي تتساوى مع ما قبلها وما بعدها .

وهناك نمطٌ آخر في توظيف اللهجة العامية أو اللفظة التي كانت في الأصل فصيحة، ثم صارت بكثرة استخدامها عامية أو دارجة ، وهي مثل لفظة (يعضعض) كما في قصيدة (سربروس في بابل) [1] يقول السيّاب :

لكنَّ سربروس بابل – الجحيم
يحبُّ في الدروب خلفها ويركضُ ،
يمزِّق النعالَ في أقدامها، يعضعضُ
سيقانَها اللدان، ينهش اليدين أويمزِّق الرداءة،
يلوِّث الوشاح بالدمِ القديم

(يعضعض) صيغة عامية للفعل (يَعضّ) ، ويرى الدكتور محسن أطيمش أن السيّاب قد أخفق في توظيف هذه المفردة إخفاقًا ذريعًا، لأنه ليس لها أية ضرورة شعرية لاستخدامها [2]. لكننا لا نتفق مع رأيه حيث إن هذه اللفظة لها دلالة الاستمرارية وهي تحمل إيحاءً باستمرار الأذى الملحق بمدينة بابل التي هي (عشتار) أو بالعكس من قبل السلطة الحاكمة آنذاك ، والذي رمز لها (بسربروس) ، وكذلك جاءت هذه اللفظة لتوافق مع (يركض) التي قبلها ، وهي تقوي الجرس أو النغمة الموسيقية الداخلية.

والنمط الآخر هو استخدام ألفاظ على وزن (فعلى) ، حيث يستخدمها كلفظة عامية في مثل (بردى إلى بردانة) يقول في (مرحى غيلان) [3]:

والشمس تُعْوِل في الدروبِ :
بردانةٌ أنا، والسماء تنوء بالسُحُب الجليد،

---

[1] المصدر السابق (سربروس في بابل من ديوان أنشودة المطر) :٢/ ١٢٧.
[2] ينظر: محسن أطيمش ، دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: ١٧٦ – ١٧٧.
[3] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، (مرحى غيلان من ديوان أنشودة المطر) :٢/ ١٢.

فلفظة (بردانة) هي في أصلها (بردى) على وزن فعلى وأصبحت (بردانة) باستخدام العامية لها مع أن بعض اللهجات والعلماء لا يرفضونها، لأنها استخدمت قديمًا في الفصحى.

وهناك نمط آخر من توظيف الكلام الدارج والأغنيات الشعبية عند السيّاب بتأثير من الشعراء الغربيين من أمثال إليوت والشاعر الأسباني (غارثيا لوركا) .

أما في قصيدة (الرجال الجوف) فثمة إشارة إلى أغاني الأطفال وهي :

Here we go round the prickly pear
prickly pear prickly pear
Here we go round the prickly pear[1]

ها نحن ندور هنا حول شجرة الصبار
شجرة الصبار شجرة الصبار
ها نحن ندور هنا حول شجرة الصبار

لقد اقتبس إليوت هذه الفقرة من أغنية الأطفال لأنها تُعطي دلالة على دَوران رجال الجوف أو الرجال الخاوون، أي تدلّ على الحركة والفعل ، ولكن دون نتيجة أو تغييرِ أي شيء كالذي يدور حول الشجرة ، ولكن دون جدوى ، أي فعله وحركته خاوية خالية من أية فائدة .

بينما نجد تضمين أغاني الأطفال أشد وضوحًا عند لوركا، فقد كان مُغرمًا بما يغنّيه الأطفال في شوارع المدينة والمياه تتساقط، فيمتزج الصوتان صوت الأطفال وهم يلعبون، وصوت المياه المتساقطة، فيغنون بالأسبانية : [٢]

Arroyo claro
Fuente Serina [3]

رائقًا يجري النهر اوه !
والنافورات تتدفق [٤]

---

[1] T.S.Eliot, Collected poems 1962-1909 Harcourt, Brace & World,Inc, New York, p: 81.

[٢] ينظر: مانويل دوران، لوركا مجموعة مقالات نقدية، ترجمها وعلق عليها وقدّم لها : د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي ، المكتبة الوطنية ، بغداد ١٩٨٠ : ص ٦٧.

[3] Federico Garcia Lorca , Para nin o s , Edicionesdela Torre , 1998 : p52

[٤] ينظر : مانويل دوران، لوركا مجموعة مقالات نقدية : ٦٧.

وكذلك يقول لوركا :

Luna , luna
Cascabelera [1] *.

القمر – القمر –
أجراس في القمر [٢]

كما نُلاحظ أن الشاعر لوركا يقتبس أغنية الأطفال كما هي ، وفي المناسبة والحدث نفسه دون تغيير معناها أو قلب دلالتها كما هو عند إليوت، فقد ضمن هذه الأغنية لأن أجواء القصيدة استدعى ذلك فهو يتحدث عن تساقط الأمطار في شوارع المدينة والأنهار تمتلىء والنافورات، وفي هذه الأجواء يغني الأطفال فرحين بهطول الأمطار .

فنُلاحظ تأثير الشاعرين على السيّاب حيث يقوم السياب بمجاراتهم فيضمن أغنية شعبية، وهي :

يا مطراً يا حليي
عبِّر بنات الجليي
يا مطرًا يا شاشا
عبِّر بنات الباشا
يا مطرًا من ذهبِ [٣]

هذه الأغنية تغنيها الأطفال عندما يتساقط المطر، وذهب الدكتور إبراهيم السامرائي إلى أن " مايردده الأطفال قد يكون خلوًا من المعنى ذلك المهم أن تتهيأ أهزوجة فيها الوزن والقافية " [٤] ، نحن نتفق مع الدكتور إبراهيم السامرائي في جزء من قوله ونختلف في الجزء الآخر ، نتفق في أن الأغاني التي يغنيها الأطفال تكون خالية من المعنى، ونختلف في أن المهم عند السياب هو أن تتهيأ أهزوجة فيها الوزن

---

[1] لم نجد هذه الأشطر في ديوانه : Federico Garcia Lorca,Selected Poems, Oxford, New York, 2007. لكننا وجدناها في هذا الكتاب :

Joseph Velasco, Lorca: Poésie d'une vie, Iberian/Latin American Studies, 1997, p: 176 .

[*] وردت هذه الأشطر في الفلكلور الإسباني ، ينظر :

Belén María Álvarez Antúnez, Folklore Popular, Ittakus, 2009, p: 20

[٢] مانويل دوران، لوركا مجموعة مقالات نقدية : ٦٧.

[٣] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة (شناشيل ابنة الجبلي من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال): ٣٤٦/٢-٣٤٧.

[٤] إبراهيم السامرائي ، الأداء واللغة في شعر بدر شاكر السياب : ١٢٩ .

والقافية ، كما ذكرنا سابقًا قد تأثر السياب بشعراء الغرب في اقتباس أغاني الأطفال من جانب، ومن جانب آخر استدعت القصيدة ذكر هذه الأهزوجة بلغتها العامية ، فهو يذكر منازل الطفولة، أي قريته أيام الشتاء ويسترسل في وصف أجواء القرية حين ينزل المطر فتداعى في ذهنه هذه الأغنية، لأن الواقع هو الذي استدعى ذكرها، لأنها كانت تغنى في مثل هذه الأجواء .

نلاحظ أن السياب استطاع أن يُعبّر عن تجربته الشعرية، وأن يُوظّف فيها أغاني الأطفال، وربطها ربطًا محكمًا بجو القصيدة وبموضوعها، وجعل منها تداعيات تظهر بعد الحين والآخر بلا دخيل يقحمه في القصيدة .

ونجد السياب كذلك يقتبس في (المومس العمياء) أغنية شعبية وهي:

سليمة يا سليمة
نامت عيون الناس
قلبي شي ينيمة ؟

وجاءت عند السياب كالآتي:

وعضَّت اليد وهي تهمس: بالعيون.."!
عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة[1]
... وتلوب أغنية قديمة .
في نفسها وصدى يوشوش: يا سليمة، سليمة
نامت عيون الناس، آه.. فمن لقلبي كي ينيمه "؟

إلاّ أن السياب أحدث بعض التغييرات للفصحى لتكون أكثر قبولاً من قبل القرّاء ولتتلاءم في الإيقاع مع ما قبلها ، وكان توظيفه توظيفًا موفقًا، لأنها جاءت تداعيًا في نفس المومس أيضًا، ولم تكن دخيلة في القصيدة .

وكذلك نُلاحظ أن إليوت في المقطع الثاني من (لعبة الشطرنج) ، (A Game of Chess) من قصيدة الأرض الخراب يستخدم اللهجة العامية في حديث النساء في الخمارة، وهو حديث مطول يبدأ من :

When Lil's husband got demobbed , I said

[1] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (المومس العمياء من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ١٥٨ – ١٥٩ .

I didn't mince my words , I said to her myself,[1]

حين سرح زوجي من الجيش ، قلت–
دون أن أرقق من حواشي كلماتي ، قلت لها بنفسي

وينتهي الحديث بقوله :

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night[2].

طاب مساؤكن ، سيداتي ، طاب مساؤكن ، سيداتي الرقيقات ، طاب مساؤكن ، طاب مساؤكن.

لجأ إليوت إلى هذا التكنيك ليضفي على قصيدته جوًا دراميًا وليصوّر الواقع كما هو أو أقرب مما هو عليه، ولأنه من الداعين إلى أن تكون لغة الشعر هي اللغة المأخوذة من أفواه الناس كما ذكرنا ذلك سابقًا.

فلجأ السياب إلى استخدام اللهجة العامية (لمومس) في القصيدة السابقة الذكر عندما تريد المومس أن تختار حمامة من بائع الطيور، فتقول:

وتوسلته: "فدى لعينك – خلّني – بيدي أراها" [٣]

فإن السياب يتحدث في هذه القصيدة عن قصة اجتماعية، وإن كان يرمز إلى المجتمع بشكل أدق إلى بغداد، ولكنه اختار هذه اللهجة على لسان المومس لكي تكون الفكرة أكثر واقعية وقربًا من المتلقي، وعلى الرغم من ذلك لم تكن لهذه العبارة الوظيفة الإيجابية، أي لم تكن لها حاجة ضرورية نابعة من صميم العمل الفني، لذلك جاء استخدام اللهجة العامية عند السياب أقل عمّا هي عند إليوت الذي جاء في مقطع طويل .

ومن أبرز مظاهر التأثر عند السياب بالثقافة الغربية أيضًا الاقتباس المباشر من القصائد الغربية، سواء بترجمتها حرفيًا أو مع التقديم والتأخير فيها حتى يتلاءم مع موضوعه ، والاقتباس والتضمين من شعر الآخرين، تصريحًا بين قوسين أو تضمينًا في السياق ، يُضفي عليه السياب من شاعريته ما يصهره في بوتقة القصيدة العربية [٤].

---

[1] T.S.Eliot, Collected poems 1962-1909:58.

[2] T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909:59.

[٣] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (المومس العمياء من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ١٤٨ .

[٤] ينظر: عبد الواحد لؤلؤة ، النفخ في الرماد ١٨١ .

حيث قام السياب بتضمين بعض الألفاظ من ت.س. إليوت، فنُلاحظ أن إليوت يكرر في مقطع ما قاله الرعد (WHAT THE THUNDER SAID) من (الأرض الخراب The Waste Land) (سلام سلام سلام) [1] :

Datta . Dayadhvam . Damyata .	أعطوا ، تعاطفوا ، سيطروا
Shantih shantih shantih	سلام سلام سلام

فبعد أن يذكر ما حلّ بالبشرية والعالم نتيجة الحضارة المادية في المقاطع الأربعة من القصيدة سواء كان تصريحا، أم عن طريق الرمز يدعو في الأخير إلى التعاون لنشر السلام ، سلام يفوق كل عقل .

فيعمد السياب إلى استعارة هذه اللفظة فيقول السياب في الأسلحة والأطفال :

سلام على العالم الأرحب
سلام على (الكنج) فاض النعيم [2]

فالسياب أيضًا بعد أن يذكر الدمار والحروب يدعو إلى التعاون من أجل نشر السلام ، ولكن السياب لم يأتِ بها متتالية بعضها وراء بعض مثلما فعل إليوت، بل جعلها في مواقعها الطبيعية التي تستدعي ذلك، حتى تكاد تخفى على القارىء أنها مقتبسة من إليوت .

ونراه في مكان آخر يقتبس عنوان قصيدة إليوت (الرجال الجوف The Hollow men)[3] فيقول في (مرثية الآلهة) :

أَكلّ الرَجالَ الجوف أن يملأوا بــه	خواءَ الحشا هذا الإلـهُ المضارعُ
فعادَ الفقيرَ الرّوح من ليس كاسياً	به ظاهرًا منَّا .... فحلَ التنازعُ [4]

في هذه القصيدة تمثل عبارة (الرجال الجوف) انعكاسا للفراغ النفسي الذي يعانيه الإنسان الحديث والألم وما يلفه من خواء .

وفي قصيدة (حفار القبور) [5] ثمة إشارة إلى عنوان قصيدة إليوت (الأرض الخراب The

---

(1) T.S.Eliot, Collected Poems 1962 -1909 : 69 .

(٢) بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (الأسلحة و الأطفال من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٩٨ .

(3) T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909 :79

(٤) بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (مرثية الآلهة من ديوان أنشودة المطر) :٢/ ٣١ .

(٥) المصدر نفسه (حفار القبورمن ديوان أنشودة المطر) : ١٧١/٢-١٧٢ .

: [1](Waste Land

ما زلت أسمع بالحروب فما لأعين موقديها
لا نستقرُّ على قرانا؟ ليست عيني تلتقيها
وتخضُّعهنَّ إلى القرار – وكالنيازكِ والرُّعودِ
تهوي بهنَّ على النخيل، على الرجال، على المهود!
حتى تحدِّق أعين الموتى، كآلاف اللآلئ .
من كل شبرٍ في المدينةِ .. ثم تُنظم كالعقودِ
في هذه الأرض الخراب – فيا لأعينها ويالي!

فلا نكاد نحس بهذا الاقتباس لولا شهرة هذه القصيدة، لقد استطاع السياب أن يجعلها نابعة من صميم العمل الفني ، حيث يتحدث الحفار عن الدمار والموتى والأرض الخراب، بينما أول ما ذكر عنوان (الأرض الخراب) كان في قصيدة إلى (حسناء القصر) [2] الذي يقول فيها :

وهو ابتساماتُ الضحايا ، وانتفاض الثائرين
فلتنبتِ الأرضُ الخرابُ على سنا النجم الحزين
صبَّارَها .. إنا سنملأ عالَمَ الغدِ ياسمين

فهنا رمز بالأرض الخراب إلى ماحلّ بالعالم من دمار، فذكر الأرض الخراب لشهرة هذه القصيدة، ولأن إليوت أكثر من استطرد الحديث حول الخراب واليباب الذي أصاب العالم .

وكما يضمن أبيات الشاعر الإنكليزي جون كيتس ويُشير إلى ذلك في الهامش وهذا المقطع يُعد آخر ما كتبه قبل أن يموت مسلولاً في الخامسة والعشرين من عمره ، يخاطب كوكبًا في السماء يقول السياب في قصيدة (ذكرى لقاء) [3] :

فتبكي مع العبقري المريض وقد خاطب النجمة الساطعة

---

[1] T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909 :51.

[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (إلى حسناء القصر من ديوان أزهار ذابلة) : ١/ ٢١٠ .

[3] المصدر نفسه (ذكرى لقاء أوهار وأساطير) :١/ ٣٣١. أشار في ديوانه إلى أن هذه الأشطر مقتبسة من جون كيتس، لكننا لم نعثر على أشطر بهذا المضمون في ديوانه . ينظر: هامش الصفحة نفسها . و أشار الدكتور إحسان عباس إلى ذلك أيضًا . ينظر : بدر شاكر السياب دراسة في حياته و شعره ، ١٤٦. و ينظر: الأعمال الكاملة لكيتس :
John Keats, The Complete Poetical, Houghton, Mifflin, Boston and New York,1900.

" تمنيت يا كوكب
ثباتا كهذا – أنام
على صدرها في الظلام
وأفنى كما تغرب "

ويضمن أبياتًا من الشاعر الفرنسي (الفريد دي موسيه) صاحب ديوان (الليالي وفينيس) المكان الذي فرّ إليه مع حبيبته الكاتبة جورج سان ويُشير إلى ذلك السياب في الهامش حيث يقول دي موسيه : (دعي ساعة البرج ، في قصر الدوق ، تعد عليه لياليه المسئمات واتركينا نعد القبلات على ثغرك العاصي !) و أصل القصيدة هي :

Laissons la vieille horloge,
Au palais du vieux doge,
Lui compter de ses nuits
Les longs ennuis.

Comptons plutôt, ma belle,
Sur ta bouche rebelle
Tant de baisers donnés…
Ou pardonnés . [1]

ويقول السياب في قصيدة (يا ليالي) :

واسألي " شاعر الليالي " غنـــــاء هز (فينيس) رقــة وحنـانـــا
يرقب (البرج) عدّت الساعة الثكلى عليــه الخطــوب والأحزانـــا
أبن ثغر يعدّ بالقبل الحـــــــرّي عليــه الوجيب والخفقانـــــا ؟[٢]

فالسياب يقارن بينه وبين الشاعرين ، لأن في كلا القصيدتين كان الشاعران مع حبيباتهم، أما السياب فكان وحيدًا فجاءت حالته متناقضة للحالتين .

وكذلك من الاقتباسات المباشرة من الشعر الغربي في قصيدة (من رؤيا فوكاي) [٣] يقول السياب:

([1]) Alfred de Musset, Premiéres poésies 1829-1835, Nouvell édition, Charpentier, Libraire-éditeur, Paris 1852, p: 100.

[٢] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (بالليالي من ديوان أزهار ذابلة) : ١٩٩/١-٢٠٠.

[٣] المصدر نفسه (من رؤيا فوكاي من ديوان أنشودة المطر) : ٣٣/٢ .

obeikandl.com

آلهةُ المحيط والنحاس والدّمار
أبوك رائدُ المحيطِ نام في القدار
من مقلتيه لؤلؤة يبيعه التجار
وحظك الدُّموع والمحار
وعاصفٌ مات من الرصاص والحديد
وذلك المجلجلُ المرنُّ من بعيد:
لمن، لمن يدق: " كونغاي كونغاي " ؟
أهمَّ بالرَّحيل في "غرناطة" الغجر
فاخضرَّت الرياحُ، والغدير، والقمر؟
أم سمّر المسيح بالصليب فانتحر
وأنبتت دماؤه الورد في الصخر
أم إنها دماء كونغاي؟
ورغم أن العالم استبشره واندثر
مازال طائر الحديد يزرع السماء
وفي قرارة المحيط يعقد القرى
أهداب طفلك اليتيم – حيث لاغناء
إلاّ صراخ "البابيون":
زادك الثرى
فازحف على الأربع...
فالحضيض والعلاء سيّان

تعد هذه القصيدة أكثر نضجًا في توظيف التضمين من شعراء الغرب، وتوجيه توجيها بعيدًا عن الأصل الذي ورد فيه ، فهناك عدة اقتباسات في بنية هذه القصيدة إلاّ أن السياب بالإضافة والتحوير للمعنى ينأى عن المعنى الحقيقي الذي جاء فيها، ويوظفه لخدمة قصيدته وموضوعه ، فقد ضمن في بداية القصيدة أغنية : (اريل) الذي ضمنه إليوت في قصيدته الأرض الخراب، ولكن بالإضافات التي يُضيفها السياب يصهرها في عمق موضوعه.

كما ضمن السياب شطرًا من قصيدة إليوت ضمنه هو نفسه بدوره في (الأرض الخراب) من شكسبير في مسرحية (العاصفة THE TEMPEST) فقد جاء عند شكسبير في أغنية اريل يقول:

Full fathom five thy father lies;
Those are pearls that were his eyes; (1)

على عمق أذرع خمس ،
ينام أبوك في قرارة بحر،
هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه .

في هذا المقطع يوحي موت الأب في المسرحية بموت العالم القديم غرقًا في قاع البحر، فتصبح عيناه لؤلؤتين دلالة خروج عالم جديد أي حياة جديدة وسط الموت ، وأصبح عند إليوت:

Thase are pearls that were his eyes (1)

هاتان اللؤلؤتان كانتا عينيه !

وعند السياب يتحول:

أبوك رائد المحيط ، نام في القرار:
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجار... (٢)

أما عند إليوت والسياب فكما نُلاحظ المعنى تغير، فالؤلؤ الذي يرمز إلى بروز الحياة من خلال الموت يتغير إلى تسلط وجشع العالم المادي ، وعند السياب نجد توظيف العبارة أوضح وأكثر تعلقًا بالمعنى االعام للقصيدة ، حيث جعل الؤلؤة بضاعة يتداولها التجار، فبذلك يكون المعنى القديم قد أنقلب عند الشاعرين .

والفرق الجوهري بين اقتباسات إليوت والسياب هو أن إليوت كان يُبالغ ويكثر من الاقتباسات، ولذلك كان يكثر من الهوامش التوضيحية ، أما السياب فلم يُفرط في الاقتباس، و ربما لأن أكثر الاقتباسات كان غريبًا على المتلقي .

ثم يأتي باقتباس أبيات من قصيدة (ترنيمة سرير Lullaby) لإديث سينويل حيث تجلس القردة البابيون في قاع المحيط تهزّ مهد طفل بشري قتل طائر الحديد أمّه، وتُغني القردة للطفل البشري فأصبحت هي أمه:

Though the world has slipped and gone,

(1) T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 55.
(٢) بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (من رؤيا فوكاي من ديوان أنشودة المطر) : ٣٣/٢.

Sounds my loud discordant cry
Like the steel birds' song on high:
'Still one thing is left—the Bone.'
Then out danced the Babioun. [1] .

كما نلاحظ أن السياب قام بتضمين هذه الأشطر من الشاعرة إديث سيتويل، ووظفها أيضًا في نفس الموضوع عن القصف بالطائر الحديدي ، ولم يقتبس السياب الكلمات من الشاعرة فقط وإنما نجده يُجاري سيتويل حتى في شكل القصيدة الذي يُقسمها إلى ثلاثة أقسام ، لكل قسم عنوانه الخاص به، والذي يأتي تحت عنوان عام .

[1] Edith Sitwell, **POEMS NEW AND OLD,** FABER AND FABER, London, p: 10.

obeikandl.com

المبحث الثاني

التأثر بالظواهر الأسلوبية الغربية

– التكـرار :

التكرار من أبرز ظواهر الأسلوب عند السياب في التأثر بالشعر الغربي المعاصر، وأسلوب التكـرار هنا يختلف عما كان عليه في القصائد التي جـاء فيهـا التـأثير بـالتراث العربـي، وتـرى نـازك الملائكـة أن التكرار " إلحاح على جهة مهمة في العبارة يُعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها... يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسـية قيمـة ، تفيـد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه " [١].

ودوافع التكرار التي تتجلى من هذا التجديد هي دوافع فنية ، ترتبط بالتركيز والتكثيف ، ونفسية ترتبط بالنص من جهة ، حيث تسلط الضوء على جزء معين فيه لتجلب الانتبـاه إليـه ، كمـا تـرتبط مـن جهة أخرى بالأديب لجلب الانتبـاه أيضًـا إلى حالـة نفسـية تعتريـه، أراد تنبيهنـا إليهـا بتكرارهـا مـرات عديدة [٢]. أو قد يكون التكرار لا شعوريا ، وهذا يعني أنه يجيء في سياق شـعري كثيـف ممـا يـؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، مما يغني الشاعر عن الإفصاح المباشـر، مـن تكـرار عبارة علقت في ذهن الشاعر ترتبط بحادث معين أو قضية معينة [٣] .

وعلى هذا يمكن تقسيم التكرار إلى أنواع منها :

١–تكرار الكلمة :

تتكرر الكلمة في هذا النمط بحيث تشكل الكلمة المكررة محورًا ونقطة ثقل في القصيدة والتي تمثـل رمزًا مهمًّا فيها ، ونُلاحِظ ذلك عند السياب في قصيدة (أنشودة المطر) [٤] أكثر من (٢٢) مـرة، وقـد جاء ذكر المطر عند إديث سيتول (٦) مرات وعند إليوت وإن لم يـأتِ بلفظـة المطـر ، لكنـه ذكـر المـاء والذي أعطى الدلالة نفسها لما جاء عند السياب وسيتويل وهي دلالة الحياة والخصب .

---

[١] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٦ .

[٢] ينظر: عباس ثابت حمود ، الشعر العراقي الحديث: ٣٤٨.

[٣] ينظر: المصدر نفسه :٣٥٠. و س.موريه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ – ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ترجمه وعلّق عليه: د. شفيع السيد و د. سعد مصلوح، دار غريب، ط٢ ، القاهرة ٢٠١٢: ص ٣٣٢.

[٤] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (أنشودة المطرمن ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ١١٩.

ومن ذلك يقول السياب :

ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر...
مطر...
مطر...
مطر...

تتكرر كلمة المطر في القصيدة على شكل مقاطع يتجدد في كل مرة معناها الذي ترمز لها هذه الكلمة ، فقد يمثل المطر أنشودة تغنيها العصافير على الشجر ، وأحيانًا تكون داعية للحزن :

وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر...
مطر...
أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وأحيانًا يحمل دلالة اللاجدوى واليأس ، فعلى الرغم من هطول المطر إلاّ أن ثمة جوع حيث يقول:

ويهطل المطر،
وكلُ عام – حين يعشب الثرى – نجوع
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع
مطر...
مطر...
مطر...

ونلاحظ أن السياب يختتم القصيدة بقوله :

ويهطل المطر ...

فهي دلالة الأمل والتفائل، كما لاحظنا تتجدد معاني الكلمة في كل مرة عند السياب كما قال: (كالدَّم المراق ، كالجياع ، كالحب ، كالأطفال ، كالموتى هو المطر) ، فالمطر هو الثورة والنقمة والسعادة، ويعبر عن البراءة والنقاء، كما يعبر عن الموت والدمار .

فقد استعار السياب فكرة المطر الذي يرمز للحياة والخصب من إديث سيتويل في قصيدتها (مازال يهطل المطر)، ولا يخفى تأثير إليوت في ذلك أيضا في قصيدته (الأرض الخراب) ، فنبدأ بقصيدة سيتويل، حيث تقول :

Still falls the Rain---
Dark as the world of man, black as our loss---
Blind as the nineteen hundred and forty nails
Upon the Cross.

Still falls the Rain
With a sound like the pulse of the heart that is changed to the hammer-beat
In the Potter's Field, and the sound of the impious feet

On the Tomb:
Still falls the Rain [1]

ما زال يهطل المطر
معتما مثل روح البشر
مظلما مثل ضياعنا
أعمى مثل ألف وتسعمائة وأربعين مسمارًا
دقت في الصليب
ما يزال المطر يهطل
وقعه مثل دقات قلب
استحالت إلى ضربات مطرقة في حقل الفخاري
و دبيب خطوات آثمة
فوق الضريح..
ما يزال المطر يهطل

كما نلاحظ أن المطر يرمز إلى الظلام والضياع كما وصفته سيتويل، سواء أكان بصورة مباشرة أم

[1] Dame Edith Louisa Sitwell, classic Poetry Series, Peome Hunter.com-The World's Poetry Archive, 2012, p: 20.

من خلال الرموز التي تدل على ذلك . أما عند إليوت فلو ركزنا على الأبيات التي يذكر فيها الماء بمعنى الأمل المفقود ، كما يقول :

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy rodn
The road winding above among the mountains
Which are mountainof rock without water
If there were water we should stop and drink
If there were only water amongst the rock
But dry sterile thunder without rain
If there were water
And no rock
If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only [1]

لا ماء هنا لاشيء سوى الصخر
الصخر ولا ماء والطريق الرملي
الطريق الذي يتعرج بين الجبال
وهي جبال من صخر ولا ماء
لو كان ثمة ماء لتوقفنا ورتوينا
لو كان ثمة ماء فقط بين الصخور
بل ثمة رعد جاف قاحل لا مطر فيه
لوكان ثمة ماء
ولا صخور
لو كان ثمة صخور
ومعها الماء

[1] T.S. Eliot, Collected poems 1962-1909:66-67.

Openkandil.com

ماء

ينبوع

بركة بين الصخور

لوكان ثمة صوت الماء وحده

بما أن إليوت يتحدث عن الخراب واليباب والدمار، وكلما يبحثون عن الماء الذي هو دلالة على الخصب والنماء دون أن يجدوه ، ويختتم المقطع هذا عن الماء باليأس من إيجاده فيقول :

But there is no water [1]

لكن ما من ماء

كما نُلاحظ أن الماء الذي هو رمز الأمل والخصب عند إليوت قد اختفى ، لأن العالم والحضارة الجديدة حولت كل شيء إلى عالم مادي لا أمل لتغييره ، فكل شيء تحول إلى عقم وعدم ، وكما لاحظنا أيضًا كان هطول المطر عند سيتويل هطول الدمار والموت، أما عند السياب فقد اختلف الأمر ،فالمطر وإن اختلفت معانيه ودلالاته في كل مرة إلاّ أن المعنى الطاغي عليه هو الأمل والخصب والنماء ، فالسياب وإن أخذ هذه الفكرة سواء من إديث سيتويل أو من إليوت فقد وظّفها لخدمة تجربته الخاصة .

٢- تكرار العبارة أو السطر كما هو، أو تغير كلمة في السطر الثاني ، حيث يقوم الشاعر بتكرار العبارة أو الكلمة بشكل منتظم في القصيدة ، بحيث يمكن وصف وحدة التكرار بأنها (لازمة) [٢] ، فمثلاً يكرر السياب عبارة (بابا ... بابا..) في قصيدة (مرحى غيلان) [٣] (خمس مرات) ليدل على مدى عمق هذه العبارة وقعًا في نفسه ، إذ يقول :

"بابا ... بابا ..."

ينساب صوتُكَ في الظلام ، إليَّ، كالمطر الغضيرِ،

حيث تمثل هذه العبارة الفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة، وما تمثله هذه العبارة من أثر نفسي على السياب وهو مريض بعيد عن أهله .

---

[1] T. S. Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 67

[٢] ينظر : الدكتور شفيع السيد ، النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية :١٤٢.

[٣] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (مرحى غيلان من ديوان أنشودة) : ٢/ ١٠.

كما أنه في قصيدة " المخبر" [1] يكرر عبارة (أنا ما تشاء) ليوحي بالحقد والكراهية:

أنا ما تشاء : أنا الحقير
صبَّاغُ أحذية الغزاة ، وبائع الدم والضمير
– أنا ما تشاء : أنا اللئيم ، أنا الغبيّ ، أنا الحقود

تتكرر عبارة (أنا ما تشاء) في القصيدة بين الحين والآخر ، ليدل على مدى إحساس هـذا المخـبر بالكراهية وبالحقد والانتقام من الناس ،كأنهم هم السبب في فقره وجوعه .

وفي قصيدة (في المغرب العربي) [2] يكرر السياب شطرًا كاملاً وهي :

قرأتُ اسمي على صخره
هنا، في وحشة الصحراء
على آجرّةٍ حمراء
قرأت اسمي على صخره
على قبرين بينهما مدى أجيال
قرأت اسمي على صخره .....
وبين اسمين في الصحراء

كما نُلاحِظ تكررت عبارة (قرأت اسمي على صخره)، لتوحي بتتابع وتوارث النضال من قبل الأجيال الجديدة ، فإنهم توارثوا هذا النضال من أجدادهم من قبل .

وعند إليوت في مقطع لعبة الشطرنج A Game of Chess

Hurry up please its time
Hurry up please its time [3]

أسرعوا الرجاء انتهى الوقت
أسرعوا الرجاء انتهى الوقت

[1] المصدر السابق (المخبر من ديوان أنضودة المطر) : ٢/ ٢١
[2] المصدر نفسه (في المغرب العربي من ديوان أنشودة المطر) :٢/ ٥٩ .
[3] T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909, p :57-58

obeikandl.com

يقوم إليوت بتكرار هذه العبارة خمس مرات على لسان النادل في الخمارة في المقطع الذي تتحدث فيه النساء بالعامية، لتكون الأحداث أكثر واقعية ،ولأنه ينقل الواقع في مشهد درامي .

وتكرار سطر كامل عند إليوت نجده في قصيدة (الرجال الجوف The Hollow Men)[1] :

This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whim per

فلينتهين العالم على هذا النحو
فلينتهين العالم على هذا النحو
فلينتهين العالم على هذا النحو
لا بانفجار ولكن بنشيج

هنا جاءت تكرار العبارة بهذه الصورة المتتالية لتدل على تأكيد الفكرة التي تحملها القصيدة ، وهو موت ودمار العالم نتيجة ماتركته الحضارة المادية الجديدة من خراب ، وهي شبيهة بالإيقاعات الختامية للسمفونية التي تنتهي في النهاية بهذا الشكل من التكرار ، ويقول أيضا في قصيدته (أربعاء الرماد Ash– Wednesday)[2] :

Because I do not hope to turn again

ثم بعد أسطر قليلة يعيد نفس السطر بتغير الكلمة :

Because I do not hope to know again
Because I know that time is always time
Because I cannot hope to turn again
Because I do not hope to turn again

لأنني لا آمل في التغيير
لأنني لاآمل في أن أعرف مرة أخرى

(1) T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 82 .
(2) T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 85.

Onelkanal.com

لأنني أعرف أن الزمان دائما هو الزمان
لأنني لا أقدر على أن اؤمل في التغير مرة أخرى
لأنني لا أمل في التغيير مرة أخرى

جاء التكرار هنا في هذه القصيدة متباعدة بين المقاطع ، فمن خلال هذا التكرار ينقل لنا إليوت إرباك الإنسان وضياعه بين ما يريد وما هو مفروض عليه، حتى أصبح لايعرف ماذا يريد وماذا يعرف .

١- تكرار مقطع كامل : كما في قصيدة (في القرية الظلماء) [١] يقوم السياب بتكرار مقطع كامل :

الكوكب الوسنان يطفئ ناره خلف التلال ،
والجدول الهدار يسبره الظلام
إلاّ وميضًا، لا يزالا
يطفو ويرسب... مثل عين لا تنام.
ألقى به النجم البعيد
يا قلب.. مالك، لست تهدأ ساعة؟ ماذا تريد؟

حيث يُكرر هذا المقطع بالكامل في نهاية القصيدة ثانية، ولكن بتغيير بسيط من الاستفهام إلى التقرير ، وتكرار المقطع هنا في نهاية القصيدة يوحي بالقلق النفسي ، فإن الشاعر يعود إلى ما ابتدأ به، ولكن بتغيير التقرير إلى الاستفهام دلالة على أنه لا يعلم ماذا يريد لأنه في حيرة وقلق .

وترى نازك الملائكة : " أن الشاعر الحر بسبب (التدفق) في قصيدته نتيجة تكرار التفعيلة، وعدم التوقف يصعب عليه وضع خاتمة لها ، فيلجأ إلى تكرار مقدمتها في الخاتمة ، وتعد التكرار هنا نوعًا من (التنويع) يستخدمه الشاعر (لتخدير) حواس القارئ موحيًا بأن القصيدة قد انتهت " [٢].

وهناك نوع آخر من التكرار جاء نتيجة محاكاة صوت معين، وبعبارة أخرى الأنغام التي تُحكى بالكلمات ، وتأثر السياب في ذلك بـ (إليوت) الذي يقول في الأرض الخراب :

Wallala leia [3]
lala Wallala leia

[١] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (في القرية الظلماء من ديوان أزهار وأساطير) : ٣٣٩/١ .
[٢] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر : ٢٥١ .
[3] T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 63-64

وكذلك قوله محاكيًا صوت غناء الأطفال تحت قبة الكنيسة، فيختلط الصوت بالصدى:

Etoces Voix d'en Fants, chantant dans le coupole [1]
Twit Twit Twi
Jug Jug Jug Jug Jug jug

وفي قصيدة (من رؤيا فوكاي) [٢] يُحاكي السياب صوت الناقوس هياي ... كونغاي ، كونغاي (أربع مرات).

وفي قصيدة (مرثية جيكور) بقوله [٣] :

خورس :
شيخ اسمُ الله .. ترللا
قد شابَ ترلّ ترلّ ترارِ ..... وماهلاّ
ترلل .. العيد ترللا
ترللا .. عرّس "حمادي"،
زغردن ترلّ ترلّلا

هذه أغنية تغنيها الخورس في الأعراس العراقية الشعبية ، فمن خلال هذه الأغنية يحاول السياب محاكاة أصوات الآلات الموسيقية المرافقة للأغنية .

-الجمل الاعتراضية :

ورد هذا الأسلوب – الجملة الأعتراضية – في الشعر الحر ليس تطويرًا لاستخدامه في الشعر العربي التقليدي ، وإنما هو أثر محاكاة الشعر الغربي ، وذلك لأنه جاء نتيجة إلغاء أدوات الربط والتشبيه، حتى يغدو كأنه تداعيًا لا اعتراضًا ، ونجد هذا عند إليوت في قصيدة (أغنية حب لـ. ج الفريد بروفروك The love song of J. Al Fred prufrock) [٤] :

And Ihave known the arms already , known them all –

---

[1] T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 61.

[٢] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (من رؤيا فوكاي من ديوان أنشودة المطر) :٢/ ٣٢ .

[٣] المصدر نفسه (مرثية جيكور من ديوان أنشودة المطر) :٢/ ٦٧.

[4] T.S.Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 5.

Arms that are braceleted and white and bare
(But in Lamplight, downed with light brown hair !)

لقد عرفت الأذرع – عرفتها جميعًا
تلك الأذرع البيضاء العارية ذوات الأسوار
(لكن في ضوء الصباح ، هبط مع ضوء شعر بني)

البيت الذي بين القوسين جاء تداعيًا للفكرة في ذهن الشاعر بين الماضي والحاضر وأحيانًا يساعد هذا التكتيك على إبراز التناقض بين أفكار الشاعر وعواطفه[1] .

وعند السياب في قصيدة (في القرية الظلماء)[2] :

ومُقلتان غيلانَ تومضان بالحنين
يرقب من فراشه ذوائب الشجر
أمضّه السهاد ، عذّبته زحمةُ الفِكَر
(أين من الطفولة السهاد والفكر؟)
عيناه في الظلام تسربان كالسَّفين
بأيّ حقلٍ تحلمان ؟ أيما نَهَر؟
بعودة الأب الكسيح من الضريح؟
(أميِّتٌ فيهتفَ المسيح
من بعد أن يزحزح الحَجَر:
" هلمَّ يا عازر " ؟
عيناه لظىّ وريح
تُحرق في أضالعي مضارب الغَجَر

الاعتراض هنا في إحياء المسيح لعازر ومصدره التراث الديني المسيحي، وتأتي هذه الجملة الاعتراضية على شكل تداعٍ، وذلك لحذف أدوات الأسلوبية وأدوات التشبيه ، فالسياب بتعلقه بالحياة لا يريد مفارقتها تداعى في نفسه فكرة إحياء السيد المسيح لعازر ، فيعيد له الحياة ، فهو إذن يتمنى أن يُشفى ويمشي كما أحيا المسيح لعازر بإذن الله ، فرسم الشاعر من خلال الجملة الاعتراضية صورة داخل

[1] س. موريه ، تطور الشعر العربي الحديث بتأثير الشعر الغربي: ٣٣٤.
[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (في غابة الظلام من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال) : ٤٣١/٢ .

obeikandl.com

صورة بغية إحداث آثار عميقة في نفس المتلقي .

– ظاهرة الابتداء بحرف واو العطف :

هناك ظاهرة بارزة تلفت النظر في شعر السياب ، وهي ظاهرة الابتداء بحرف (واو العطف) بدون معطوف عليه ، ولكثرة القصائد التي تبدأ بواو العطف لم نشأ إهمالها، فقد بلغ عدد هذه القصائد سبع عشرة قصيدة ، فهذه الظاهرة جديدة في الشعر الحر ، ولم تكن موجودة في الشعر العربي القديم فالقصائد التي كانت تبدأ بالواو ، ولكنها ليست واو العاطفة ، بل واو ربَّ [1] .

ومن ذلك كما في قصيدة (جيكور والمدينة) [2] الذي يقول فيها :

وتلتفُّ حولي دروب المدينة :
حبالاً من الطين يمضغن قليي
ويعطين ، عن جمرةٍ فيه ، طينه
حبالاً من النار يجلدن عُريَ الحقول الحزينة
ويُحرقن جيكور في قاع روحي

في هذه القصيدة التي تبدأ بحرف واو العطف مقابلة بين المدينة والريف الذي تمثله جيكور والعيش فيها، فالحياة في المدينة تمثل الملل والسأم، أما الريف فعكس ذلك تمامًا كما يذكره السياب ، المهم هنا أن السياب يصف جو المدينة الخانقة بهذه الصورة ، وما ذكره عطف على كلام مضمر يدل على أن ما يحس به الشاعر هو أكبر مما لم يذكره ، أما الدلالة في قصيدة أخرى فتختلف عمّا في هذه القصيدة .

فيقول في قصيدة (شناشل ابنة الجلبي) [3] :

وأذكرُ من شتاء القريةِ النضَّاحِ فيه النورُ
من خَلَل السّحاب كأنّه النَّغَمُ
تسرَّبَ من ثقوب المعزف – ارتعشت له الظلَمُ
وقد غنَّى – صباحًا قبلُ... فيم أعدُّ ؟ طفلاً كنت
أبتسمُ

---

[1] د. محمد حماسة عبداللطيف ، ظواهر نحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور) ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠١: ص ٤٥ .
[2] بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة (جيكور والمدينة من ديوان أنشودة المطر) : ٢/ ٧٣ .
[3] المصدر نفسه (شناشيل ابنة الجلبي من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال) : ٢/ ٣٤٥ .

لليلي أو نهاري أثقلت أغصانَه النشوى عيونُ الحور

في هذه القصيدة تختلف دلالة المعطوف عليه ، لأن السياب هنا يصف الحياة في قريته جيكور، فالموصوف بهذا الحسن والجمال هي قريته لذلك أضمر المعطوف عليه ، لأن هذه الأوصاف معروفة للمشاهد أو عند المتلقي ، وهذا من خلال رؤية الشاعر ، أما أكثر القصائد التي بدأت بواو العطف فكانت أيام مرضه، فلو قرأنا إحدى هذه القصائد للاحظنا ورود واو العطف في قصيدة (في انتظار رسالة)[١] حيث يقول :

وذكرتُها، فبكيتُ من ألَمي
كالماء يصعدُ من قرار الأرض ، نزَّ إلى العيون دمي
وتحرّقت قطراتُه المتلاحقات لتستحيلَ إلى دموع
يخنقَني فأصكّ أسناني ، لتنقذفَ الضلوع
موجا تحطّم فوقهنَّ وذابَ في العَدَمِ

إن السياب هنا يصف لنا حالة الألم والحزن العميق ، وهو يتذكر أحبائه، فورود واو العطف بدون المعطوف عليه مما لا يريد الشاعر التعبير عنه ، ربما لأنه يبدو على حاله ، أو لأنه أكبر وأعظم عما يُقال " وكأن القصيدة كلها تريد أن تقول: إن ما خفي كان أعظم ، وإذا كان هذا ما أمكن أن يُقال فما البال بالذي لم يُقل " [٢] .

والحقيقة أننا لم نعثر على قصيدة تبدأ بواو العطف (And) عند شعراء الغرب الذين تأثر بهم السياب، ولكن كان هناك عدد هائل من المقاطع المستقلة في القصيدة ، التي تبدأ بحرف الواو ودون أن يكون هناك ثمة ربط أو عطف بينه وبين المقطع الذي قبله ، ومثل ذلك عند إليوت في قصيدة أغنية حب ج.الفرد بروفروك The Love Song of . Alfred Prufrock [٣] :

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?...
I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.

---

[١] المصدر السابق (في انتظار رسالة من ديوان شناشيل ابنة الجلبي وإقبال) :٢/ ٣٥٦

[٢] د. محمد حماسة عبداللطيف ، ظواهر نحوية في الشعر الحر (دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور) : ٤٦ .

[3] T.S. Eliot, Collected Poems 1962-1909, p: 5-6 .

هل أقول ، إني مضيت في وقت الغروب خلال شوارع ضيقة
وراقبت الدخان المتصاعد من غلايين
رجال يحسون الوحدة في قمصان طويلة الأكمام ويتكئون على النوافذ؟
كان الأخلق بي أن أكون زوجا من المخالب المهتزئة
يهرولون على أراضي البحور الصامت

And the afternoon , the evening , sleeps so peacefully
Smoothed by long fingers,
Asleep… tired … or it malingers,
Stretched on the floor , here beside you and me
Should I , aftar tea and cakes and ices
Have the strength to force the moment to its crisis?
But though I have wept and fastad , wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald)
Upon a platter,
I am no prophet- and hhere,s no great matter,
I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal footman hold my coat , and snicker,
And in short, I was afraid.

والأصيل ، والمساء ، ينام في سلام غاية السلام
تمهده أصابع طويلة
نائما ...متعبا...متمارضا،
ممتدا على الأرضية ، ها هنا إلى جوارك وجواري
أ كان ينبغي ، بعد الشاي والكعك والمثلجات
أن تكون لي القوة الكافية كيما أبلغ باللحظة ذروتها؟
لكن على الرغم من أني بكيت وصمت ، بكيت وصليت
على الرغم من أني أبصرت رأسي (وقد دب فيها بعض الصلع مجلوبة على طبق
فإني لست نبيا – وما هذا بالأمر الجليل
لقد رأيت لحظة عظمتي تختلج

ولقد رأيت الخادم الأبدي يحمل معطفي ، ويكتم ضحكه
وموجز القول أني كنت خائفا .

بما أننا في دراسة ظاهرة الابتداء بواو العطف (And) ، فكما نلاحظ لا توجد ثمة علاقة أو ربط بين المقطعين ، ولا عطف المقطع الثاني على الأول على الرغم من أنه يبدأ بواو العطف ، ونحن هنا لا نجزم أن السياب تأثر في هذه الظاهرة بإليوت أو بشعراء الغرب بشكل مباشر ، ولكننا نعتقد أن لهم الدور المهم في تجلي هذه الظاهرة ، وإن أخذ نمطا آخرا يخالف ما جاء عند شعراء الغرب .

obeikandl.com