المحور الثانى

حركية التطبيق

obeikandl.com

obeikandl.com

- 1 -

يتناول هذا المحور الدرس التطبيقى للتناص بين (شوقى وبدر شاكر السياب)؛ حيث يحدِّد الدرس التناصى بينهما فى قصيدتى «مصاير الأيام» لـ(أحمد شوقى) و«الأسلحة والأطفال» لـ(بدر شاكر السباب). ولكننا قبل البدء بالدرس التناصى بين القصيدتين لابد لنا من تحديد عناصر التناص، ولابد من تحديد الأنساق التى تحدِّد – بدورها - نقاط التماس التناصى بين النصين.

فالدرس التطبيقى للتناص يعتمد فى إجراءاته على الخاصية «الجيولوجية» والتى تُعرف بالتراكمات والترسيبات، ولكن الانطلاقات الجيولوجية للنص التحليلى تعتمد على وضع أنساق دالة على حركية الإبداع، وليست سكونية التراكم فى ذاتها.

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

إنَّ رؤية النص الأدبى بأبعاده التركيبية يبدو لأول وهلة شديد التعقيد والتركيب والتشابك أيضًا، ولكنَّ الدرس التحليلى يُظهر لنا عناصر النص فيبدو بسيطًا بعيدًا عن التعقيد، وذلك بالاعتماد على آليات التحليل السليمة، وتلك الرؤية تلتقى مع رؤية (فوستر) لسطح الأرض ومكوِّناته، حيث يقول: «إن سطح الأرض يبدو عند النظرة العابرة بالغ التعقيد، فلابد من رؤية الكثير من أنواع الصخر والتربة المختلفة المظهر. ولكن هذا التعقيد ظاهرى غير حقيقى، إذ أنَّ الفحص الدقيق قد يكشف تركيبًا كيماويًّا بسيطًا جدًّا لهذا السطح[1].

(1) روبرت. ج. فوستر؛ **الجيولوجيا العامة**، ترجمة: عبد القادر عابد وآخرين، مجمع اللغة العربية الأردنى، الأردن، 1980م، ص24.

وإذا كانت هذه هى نظرة الجيولوجيا فى محاولة لتبسيط ذاتها، حيث الاعتماد على الجهد التحليلى، والذى 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 الجيولوجى وظائفه المتعددة داخل هذا التكوين.

إنَّ التركيب الجيولوجى للتناص يمكن أن نُطلق عليه «المواد المتناصة»، ويُقصد به التقنية المكوِّنة لعملية التناص، وهذا ما اصطلح عليه أيضًا بـ«الوقائع التناصة» [1]. ويقصد بهذه الوقائع المواد اللغوية الظاهرة، أو الموحى بها فى النص والتى تُحيل إلى مواد أخرى، فى نصوص أو معطيات حوارية خارجية[2]. إنَّ دينامية التناص تتمركز فى النص ذاته من جهة فحصه الإجرائى الذى يُشبه – بداية – فحص المواد والمعادن المكوِّنة لـ«جيولوجية الأرض»؛ فجيولوجيا النص تعتمد على دراسة المواد المكوِّنة للنص بكل أبعاده.

وليس النص إلَّا مكوِّنًا داخليًّا بجانب تكوينه الخارجى الذى يُقصد إليه. فنحن مع دراسة النص الأدبى أمام مواد تنشطر شطرين؛ فمواد الشطر الأول هو أساس ومنطلق الدراسة الإجرائية التحليلة، وتدرَّس على أساس لسانى، أو وفق بنائها اللفظى.. أما مواد الشطر الثانى فهى التى تُحيل إليها الدراسة أو تستعيدها، وقد تُدرس وفق أساس لسانى فيما لو اتخذت عملية التناص شكلاً اقتباسيًّا 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 مندمجة 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 سبيلاً»، فصول م6 ع2، 1996م، ص139.

(2) نفسه؛ ص 139.

(3) نفسه؛ ص139.

إنَّ (أمشاج) النص – وهو مصطلح نقصد به الخيوط المكوِّنة لنسيجه والمميزة لخاماته، وكنهه، وتكوينه – لا يمكننا الوصول إلى عمق النص بدونها، أو هى المواد المتكونة بأشكالها، والصانعة للنص ومواده.

فالنص – كما يقول (فرانسوا راستيه **Francios Rastsis**) لا يعدُو كونه ظاهرة تضمينية فى نهاية المطاف لا يقوم على ظاهر نصى، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمنى فى آنٍ، ونتحقق منها فى النص نفسه فى تراكيبه[1].

ولسبب هذه التفاعلية التناصية فإن الدرس التحليلى يحتاج إلى تحديد طبيعة الإجراءات المتخذة للوصول إلى استيعاب تحليلى لعملية التناص.

– 2 –

وقد أُشير فى دراسات نقدية حول «التناص» وأبعاده إلى الطرق «الدينامية» للكيفية التناصية من جهة وضع معطيات خاصة؛ هى أشبه بالمعطيات الرياضية التى تُفترض باحتراس ودقة للوصول فى النهاية إلى حلٍّ مقصود، مرورًا بعمليات إجرائية معينة – وقد سُميت هذه المعطيات باسم «**آليات التناص**»، وهذه المعطيات **تقوم على عدة أمور اعتمادًا على رؤى (ميخائيل باختين)، وهى**[2] :

1) التمطيط :

وتقوم هذه العملية على تقنية معينة تعتمد – بدورها – على أُسس من التفكيك والتحليل والتركيب وإعادة الرؤية، وبث خواص أخرى بالإضافة، وباستخدام الأساليب التكنيكية المتعددة، وتحتاج هذه الآلية إلى انتباه خاص من القارئ أو عمل منه لإنجازها[3]. وذلك لأن

---

(1) نفسه؛ ص140.

(2) انظر هذه المعطيات التناصية فى كتاب محمد مفتاح «**استراتيجية التناص**»... **تحت عنوان** «**آليات التناص**»، ومحمد مفتاح؛ **تحليل الخطاب الشعرى** «**استراتيجية التناص**»، المركز الثقافى العربى، 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، واندمج فى النص الآخذ.

وهذا التمطيط يُعيد تشكيل المادة المأخوذة، وذلك بفعل الإضافات التكبيرية التى تعترى الشىء المأخوذ، وهذا أمر يحتاج – بالضرورة – إلى دقة فى فهم طبيعة التشكيل التناصى.

2) **الشرح :**

والشرح أساس كل خطاب، ويدخل هذا الأمر مع التمطيط، من حيث طبيعة الإضافات. فالشرح والتفسير يدخلان فى مساحات بث الامتداد والتكبير. وهنا نرى الاعتماد على الفك، والتركيب، والإعادة؛ إعادة تشكيل المواد المكوِّنة للنص، وهذا أمر يظهر جليًّا فى الشعر – «فقد يجعل الشاعر البيت الأول محورًا، ثم بينى عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولاً معروفًا ويجعله فى الأول، أو فى الوسط أو فى الأخير، ثم يمطِّطه بتقليبه فى صِيَغٍ مختلفة»[1].

فالشرح – إذن – عملية إبداعية خاصة يقوم بها المبدع من خلال عملية التناص، فهو تمديد وتطويل لحيِّز 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 الحيِّز الإبداعى لعناصر العمل الأدبى، من جهة الشكل والأفكار. ويتمثَّل التكرار فى وحدات العمل الإبداعى، من حيث الأسلوب الدال على المضمون ذاته – «ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ» [2].

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

---

(1) نفسه، ص126.
(2) نفسه؛ ص127.

التشاكل، والذى أشار إليه (كريماس)؛ حيث سحب هذا الدرس من دائرة الفيزياء إلى دائرة الدرس الأدبى.. فأول من نقل مفهوم (التشاكل) من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات هو (كريماس)، وقد احتل - منذ ذلك الوقت - هذا المفهوم لدى التيار السيميوطيقى البنيوى مركزًا أساسيًّا [1].

إذن فنحن أمام ثلاث زوايا أساسية تكوِّن الفعل التناصى، ولكن هذه الزوايا ليست مغلقة أو منكفئة على ذاتها؛ بل هى زوايا انفتاحية، قابلة لدخول زوايا أخرى متعددة معها، فهى تتسم بصفات التوليد والتنامى.

وإذا كان العمل الإبداعى «والقصيدة تحديدًا» لا تخلف فى بنيتها - جوهريًّا - عن بنية مشروع اقتصادى، فإن الأمر إذن يحتاج إلى عملية تخطيط وتنفيذ، لأن كل مشروع مدروس دراسة دقيقة يحتاج إلى هذين الأمرين: «التخطيط السليم» القائم على وعى تام، ثم «التنفيذ» المعتمد على هذا التخطيط[2]. والدرس الأدبى الإجرائى يُشبه فى تحليله هذا الأمر من جهة الاعتماد على تأصيل إجرائى مدروس خطواته بكل دقة، ثم تطبيق هذه الخطوات على النص فى مجالاته التحليلية الخاصة. وهذه الزوايا الافتراضية [التمطيط + الشرح + التكرار] يمكن الاعتماد عليها فى تأسيس الخطوات التطبيقية للدرس التحليلى.

ولذلك جاء افتراضنا لملامح الدرس الإجرائى معتمدًا على جانبين :

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

---

(1) نفسه؛ ص19.

(2) انظر: كمال أبو أديب؛ جدلية الخفاء والتجلى، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، 1984م، ص9. وهذه رؤية خاصة له وربط العمل الأدبى بالمشروع الاقتصادى، حيث يُشير فى قوله هذا: بأن ذلك من وجهة نظرى (الخاصة).

1 – العنوان.

2 – الإيقاع وأبعاده.

3 – الصيغ ومكوِّناتها.

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 متثاقفة فى تراثنا الشعرى.

يتحدث علىّ أحمد سعيد (أدونيس) عن السياب باعتباره طاقة إبداعية تطورية ثنائية تسير إلى الأمام متطلعة إليه، ولكنها مشدودة بقوة أيضًا إلى الجذور – «فقد كانت تجربة السياب طاقة مشدودة إلى الوراء فيما 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 مكوِّناته الأصلية القديمة، ولهذا فإن إبداعه الشعرى يحمل ثنائية «التراث والمعاصرة»، بل إن عناصر التراث كانت هى الأساسى الانطلاقى للمعاصرة عنده. فَجَدَّة السياب ليست جَدَّة خالصة منبته – «ليس السياب جديدًا دائمًا منفصلاً عن طرق العالم القديم، ولكنه لم يتجاوزه بل ظل عالقًا به» (2).

---

(1) أدونيس؛ **بدر شاكر السياب... قصائد قوم لها واختارها أدونيس**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1987م، ص8.

(2) نفسه؛ ص8.

إنَّ هذا التعبير يجعل للسياب أصالته المميَّزة، كما أنه يُشير صراحة إلى أنَّ القديم كان هدفًا دائمًا عند السياب، فلم تكن الجَدَّة هى التى يطمح إليها وحدها، فلم تكن هدفه الأول، ولذلك حرص كل الحرص على جوهر الشعر العربى بأبعاده، من جهة عوامل إقامته الإبداعية، وذلك من شكل غنائى يتمتع عنده بإيقاع خاص، ومن صورته القديمة والتى أضفى عليها شكلاً جديدًا، فظهرت دلالات جديدة لها، ولكنها – رغم ذلك – لم تفقد خاصيتها، فلجأ إلى تأصيل عناصر المثاقفة (التناصية) ليس فى التراث العربى وحده، بل لجأ إلى عناصر أخرى من التراث العالمى.

لقد أراد السياب صنع «جيولوجيا» مميزة لنصه، فأقامها على عناصر رسوبية كثيرة غير محدَّدة، وكثيرًا ما كان يُشير إلى هذه العناصر فى قصائده كنوعٍ من الإلحاح الدال على البناء «الجيولوجى» المتعدد الطبقات، بل إن طبقاته كثيرة يصعُب حصرها حصرًا شاملاً. لقد كان السياب مفتونًا بـ(إليوت وإديث ستويل) ولكنه جعل منهما بابًا أساسيًّا للدخول فى عملية التناص والمثاقفة للتراث العربى – «ففى قصائد مثل: «حفار القبور» 1952م، «والمومس 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 مهووسًا بالتناص 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 مهووسًا – كذلك – بالتراث القديم. فاهتمام السياب بالتضمين كان هدفًا اتصاليًّا 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؛ **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت – لبنان، 1979م، ص139.

فالسياب استقى تراثه العربى الشعرى الأدبى ليكون ذلك معينًا له فى تحولاته نحو اللغة التى يريدها، والتى يصنع ريادتها بكل عناصر التداخل الثرية، حيث يتطلع بكل طاقاته والتى أُسست أولاً على التراث إلى التطور، وإلى إيجاد لغة شعرية غير منبتة. ولم يكتف بدر بذلك بل عمد – أيضًا – إلى الأساطير القديمة كمادة أساسية ينهل منها، فكانت له معينًا ثريًّا معطاء. وربط السياب – بذلك – بين التراث العربى والأساطير، ثم الأدب الانجليزى، والذى شغله كثيرًا ولاسيما تراث (إليوت وإيديث ستويل).

ويُلاحَظ ذلك فى إبداعه الشعرى حيث تراكم المواد الجيولوجية المكوِّنة لرسوبيات النص عنده، فقصيدة (المومس العمياء) مثال كبير لتراكمات مواد «جيولوجيا» النص الذى يصنعها بدر شاكر السياب، حيث تتكون هذه الأصول «الجيولوجية» الصانعة للنص من مواد تراثية عربية الأصل – «فالسياب – 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].

لكنَّ بدر السياب لا ينطلق فى تناصه إلى الشعر الغربى إلَّا بعدما يستوعب تراثه العربى أولاً، فالتشكيل التناصى – عنده – ممتد امتدادًا فى مساحات متنوعة، فلقد زاوج بين الماضى التراثى بأبعاده الكثيرة والمختلفة، والتى تدل على طرق استيعابه له؛ حيث كان الماضى فى شعر السياب إرثًا وكثافة أكبر مما هو ذكرى وشفافية. وهذا لا يعنى أن شعر السياب ليس جديدًا، إنه طليعة الجَدَّة فى شعرنا. وهذه الجَدَّة عميقة أصيلة، ليست من (الموضة) فى شىء، وهى من العمق والأصالة بحيث إنها تنتفى الموضة [2].

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

---

(1) عبد الواحد لؤلؤة؛ المرجع السابق، ص15.
(2) أدونيس؛ **بدر شاكر السياب... قصائد اختارها وقدَّم لها**، ص8.

وإذا نظرنا إلى قصيدة السياب «المومس العمياء» التى كتبها فى العام الذى كتب فيه «الأسلحة والأطفال» فإننا سنجد تنوعًا واضحًا لمواد التركيب الشعرى عنده؛ فهى أولاً قصيدة مثقلة بالأساطير المتنوعة والمجلوبة من الشرق والغرب[1].

ونرى – أيضًا – فى أشعاره ذكر (مدوزا)، و(قابيل وهابيل) و(أوديب)، و(جوكست)، و(طيبة)، و(أبى الهول)، و(فاوست)، و(هيلين)، و(أبولو)، و(يأجوج ومأجوج)، بجانب الإشارات العربية من التراث الأدبى، فهناك التضمين من شعر الموتى أسلافه... من أبى العلاء: خفف الوطأ... ومن صاحب (ذهب الشباب فماله من عودة، وأتى المشيب فأين منه المهرب) [2].

ولقد كان السياب مولعًا كثيرًا بالشاعر المثقف أو شاعر الثقافة (أبى تمام)، ولذلك قال عنه «**لو سار الشعراء العرب من بعد أبى تمام على خطِّه الشعرى لكان بيننا اليوم الكثيرون مما يضارعون [ت. س. إليوت، وإيديث ستويل] وسواهما فى حُسن استخدام الأسطورة**»[3].

وهذا القول دليل الإعجاب والتلمذة لأبى تمام؛ صاحب المقدرة الشعرية الخاصة، والتى ميَّزته بين الشعراء العرب، من حيث جوانب الثقافة، ورغبته الحداثية، فكان لذلك صاحب اتجاهٍ وحده، ميَّزه على مدار حركة الشعر العربى. ويلتقى السياب مع أبى تمام من حيث طبيعة الجَدَّة المتأصلة على التراث القديم، لقد وعى (أبو تمام) ثقافات متعددة، وعبر بقوة تراثه العربى القديم، وانطلق منه للتجديد. ولذلك أراد السياب أن ينطلق إلى جَدَّةٍ لها قواها الأساسية الراسخة فى تراثه الذى وعاه متعددًا.

لقد اعتمد السياب على مبدأ المثاقفة المتعددة؛ فلجأ أيضًا إلى تراثه الدينى، إلى القرآن الكريم، فكثُر فى شعره التضمين من آياته الكريمة، ليضيف عمقًا آخر لرؤاه المختلفة. ولم يفته – مطلقًا – إضافة خطوط ثقافية أخرى تنضم إلى ترسيباته الثقافية – الجيولوجية – فقد لجأ

(1) عبد الواحد لؤلؤة؛ **ابن السياب وستوبل... ضمن كتابه «النفخ فى الرماد»**، بغداد، 1978م، ص180.
(2) عبد الواحد لؤلؤة؛ المرجع السابق، ص181.
(3) عبد الجبار البصرى؛ **بدر شاكر السياب... رائد الشعر الحر**، بغداد، 1966م، ص88.

لتراث شوقى الشعرى؛ يستوحى منه ويُعيد بناءه من جديد - «فلقد ظل السياب إلى آخر عشر الأربعين من هذا القرن، وقد ذرفت سنة على الخامسة والعشرين يستحث قريحته أحيانًا بالاتكاء على قصائد المشاهير من الشعراء» [1]. ففى قصيدته التى مطلعها:

سَلْ الميناء لو سمع الخطابا فروى غلة الصادى جوابا[2]

ولا ريب فى أن السياب قال هذه القصيدة وهو يذكر قول شوقى :

أُنادى الرسم لو مَلَكَ الجوابا وأجزيه بدمعى لو أجابا

وقد كان شوقى قد اتكأ فى قصيدته هذه على جرير بن عطية الأموى :

اقلى اللوم ، عاذل والعتابا وقولى لو أصبت لقد أصابا

فإننا نلحظ التداخل التراكمى، أو الترسيبات التراكمية للعناصر الجيولوجية المساهمة فى النص من خلال طبقاته المتعددة والكثيفة.

- 4 -

ولقد واصل السياب تناصه مع شوقى فى غير موضعٍ من أعماله؛ ولكن قصيدته «الأسلحة والأطفال» هى بمثابه الاستيحاء الواضع للنص الكلى من حيث عناصر وأبعاد كثيرة ومتعددة - **ولكى نضع أيدينا على مواطن التكوين الجيولوجى لنص السياب، ولكى نرى الطبقات المتداخلة فى جيولوجيا نص «الأسلحة والأطفال» من جهة التراث الشوقى فإننا سنعتمد على تلك الخطوات الإجرائية:**

الخطوة الأولى - تناصية العنوان :

يُعَدُّ العنوان فى العمل الأدبى الحديث استراتيجية تناصية معينة؛ حيث يعتمد على التكثيف الدلالى الخاص للعمل الأدبى ذاته ، لقد أصبح العنوان حلقة أساسية ضمن

(1) عمر فروخ؛ **هذا الشعر الحديث**، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1985م، ص215، 216.
(2) بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، 1971م، الجزء الثانى، ص471.

حلقات البناء الاستراتيجى للنص[1]. فالعمل الأدبى مجموعة من الحلقات المتواصلة تواصلاً إبداعيًّا.

ويُعَدُّ العنوان أول الحلقات التى تواجه الدارس المحلِّل للنص، ولذلك وجب التوقف عند هذه الحلقة طويلاً، لأنها الباب الأساسى الذى سيدخل منه القارئ إلى النص، حيث لا يستطيع الولوج إلى أعماقه، وبدون معرفة الدلالات النصوصية للعنوان نفسه، يصبح فهم العمل الأدبى خداجًا مبتورًا. ولهذا اعتبر العنوان الهوية المحددة لملامح 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 يأتى من قبل المبدع فى محاولة إبداعية أخرى بعد إنتاجه للنص الأدبى. فالعنوان - إذن - قراءة مكثفة من المبدع نفسه، من خلال محاولة ضم هذا العمل بكل أبعاده وعناصره إلى حيز الكثافة والتكثيف، وذلك لامتلاك العمل فى وحدةٍ واحدة، هى محور التجميع الدلالى لوحداته الممتدة على مدار جسد القصيدة كلها، أو جسد العمل الإبداعى كله - «فإذا 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 الذى تحوم حوله»[3].

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

---

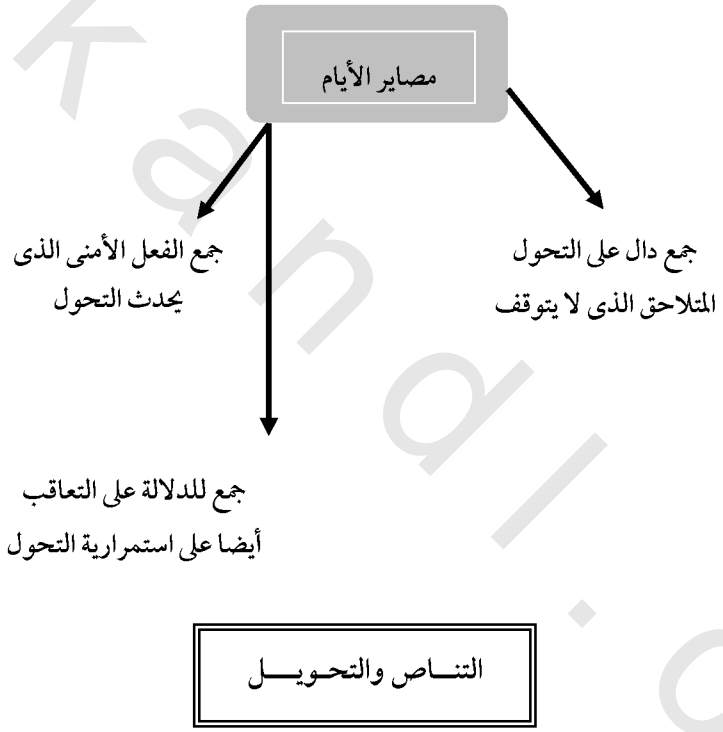
(1) رشيد يحياوى؛ **الشعر العربى الحديث**، دراسة فى المنجز النصى، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء - المغرب، 1998م، ص110.

(2) عبد الله الغذامى؛ **ثقافة الأسئلة**، النادى الأدبى، جدة - المملكة العربية السعودية، 1992م، ص48.

(3) نفسه؛ ص48.

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، وَكَرّ الأيام.



obeikandl.com

النقطة الثانية – علاقة العنوان باللغة الداخلية للنص :

فى نص «مصاير الأيام» لشوقى لا نرى إشارة صريحة إلى كلمة مصير التى تجمع بـ«مصاير مع الأيام». ولكن شوقى يُلمِّح 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 هى التى لا تتوقف، وهى التى تُحدث المصاير، ومادة التحول لهذه المصاير تتمثل فى الإنسان؛ هذا الكائن الذى يبدو عليه كل أحوال الزمن، ولذلك بدأ شوقى 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 فى:

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

يراح ويفدى بهم كالقطيـ ع على مشرق الشمس والمغرب

إلى مرتعٍ ألفوا غيره وراعٍ غريب العصا أجنبى

2) المستقبل الذى لا يعلمه إلَّا الله سبحانه وتعالى، وكيف يُشْعر بهذا المستقبل؛ وذلك بقوله[2] :

ومستقبل من قيود الحيا ة شديدٌ على النفس مستصعب

وهذا المستقبل مصير مهم من مصاير الأيام التى 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 فى أيكها، وقد جلسوا على جناح الزمان المتغير. ويأتى التعبير المجازى الدال على هذه الحتمية فى «مقاعدهم من جناح الزمان»، ثم يمد الصورة مؤكِّدًا 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 بمطرقتيها القضا ء وتجرى المقادير فى اللولب

فشوقى – هنا – يُشير إلى دقات الساعة رابطًا بينها وبين دقات المطرقة التى تتحرك بفعل المقادير، وذلك من خلال تحكم المقادير نفسها فى اللولب، فدقات الساعة هى دقات المقادير المعلنة بالتغيُّر والحتمية الواقعة للإنسان.

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

فيا ويحهم هل أحسوا الحياة لقد لعبوا وهى لم تلعب

ثم يأتى التغيُّر فى مصاير الحياة فى قوله[2] :

ودار الزمان فدال الصِّبا وشَبَّ الصغار عن المكتب

وَجَدَّ الطُّلَّاب وَكَدَّ الشباب وأوغل فى الصعب فالأصعب

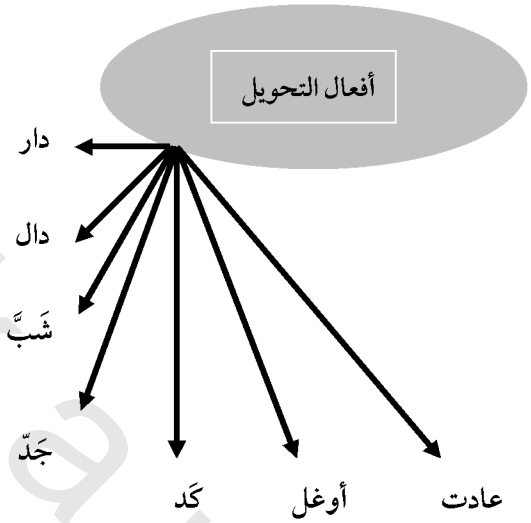
---

(1) نفسه؛ ص325.

(2) نفسه؛ ص326.

وعادت نواعم أيامه سنين من الدأب المنصب

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



6) أثر الزمن وعلامات المصير المتحول من خلال الصورة التى يرسمها شوقى فى قوله[1]:

وخدَّش ظفر الزمان الوجوه وغيض من بشرها المعجب

وغال الحداثة شرخ الشباب ولو شيت المرد فى الشيب

فالفعل (خدش) دال على صعوبة هذا التحول، ويدل كذلك على ظهور علامات الزمن بمصائرها، 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؛ ص329.

الحياة المنعكسة على الوجوه تدل على أثار يدها المثيرة للرهبة.

7) الحياة والمقامرة والتحول[1] :

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

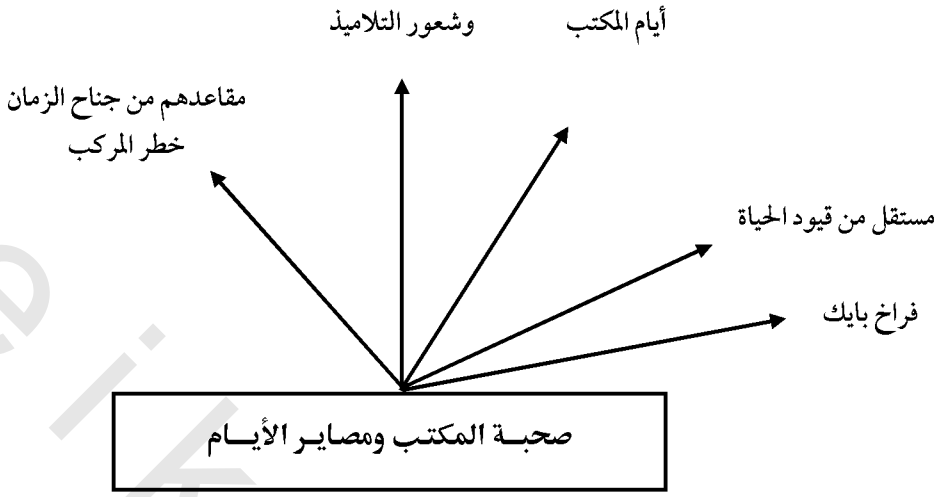
لقد عمد شوقى فى نهاية القصيدة إلى توكيد نظرة التحول التى تبناها فى القصيدة، وكثَّف أبعادها فى العنوان «مصاير الأيام»، ولذلك جاءت الأفعال الدالة على هذا التحول الحتمى الواقع؛ وذلك فى قوله (صار – لقى- ذهب – صح).. بالإضافة إلى اهتمام شوقى بالجوانب الضدية المعبرة عن التحول والتغيُّر والمكثفة فى ضدية (القديم فى الجديد)، ولذلك جاءت كلمات (الجديد والقديم)، و(المؤخر والمقدم)، و(الرضى والنعمة) ليلخِّص هذا الصراع تحت ذلك العنوان الكبير[2].

ومصير التحول حتمى فى هذا النص؛ فحركة الزمان متغيرة بطبيعتها، وتجميع خطوط التحول فى هذه المصاير تلتقى كلها لتنطلق من نقطة واحدة هى نقطة التغيُّر الحتمى التى يصبغ بشكله على كل شىء أمامه.

---

(1) نفسه؛ ص329.

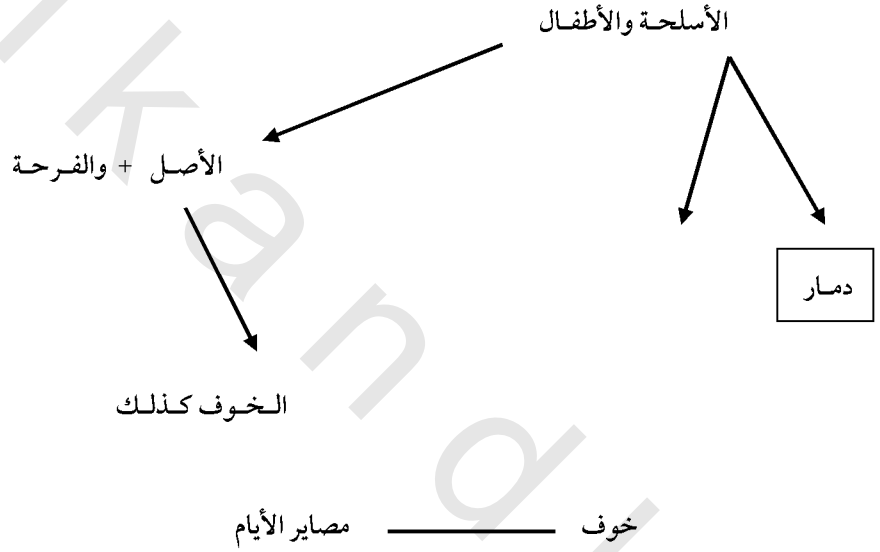
(2) ماهر حسن فهمى؛ **رؤية فنية فى دراسة النص الأدبى**، كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، قطر، 1981م، ص27.



وإذا كان شوقى قد استخدم فى 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 فى العنوان للدلالة على التحول، فقد جاء عنوان نصه من كلمتين (الأسلحة + الأطفال). وهذه الازدواجية المكثفة للعنوان عند السياب هى أول خطوط «جيولوجيا التكوين النَّصى المنفتح». إنَّ هذا العنوان محول من عنوان شوقى (تغير المصاير)، حيث تعبيره عن التغيُّر الحادث للأطفال أيضًا، حيث الحروب المغتالة لبراءتهم، فربط بين الأسلحة المدمرة، وبين الأطفال «الأسلحة و الأطفال». وإذا كان شوقى قد نظر إلى الأطفال من خلال مصائرهم الحتمية بفعل تطور الزمنى ونموه، فإن بدر السياب قد اعتمد – أيضًا – على معانى التحول والتغير والمفاجأة الحتمية... فربط بين أداة الإبادة (الأسلحة) وبين (الأطفال)، وضحايا الحرب والرصاص وهم (الأطفال) رمز الحياة والأمل فى صورة القصيدة، و(الأسلحة) رمز التحول والإبادة فيها أيضًا.

ويلتقى بدر السياب مع شوقى فى توليد الدلالات الضدية من تركيب وتشكيل العنوان، فإضافة المصاير (الموجبة) بالتغيُّر 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 شكَّل كل عنوان فى القصيدة بين «مصاير الأيام + الأسلحة والأطفال» عن ثنائية ضدية، تتمثَّل هذه الثنائية فى الجزء الأول (والوصف به)، ولذلك صنعت هذه الثنائية التحولات الموجودة فى القصيدة.



إنَّ التحول الذى يرسمه العنوان فى القصيدتين يتكون من خلال الصراع الثنائى الضدى المكوِّن لمضمون القول فى كلتيهما، لقد ضمَّن 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 يُعَدُّ نصًّا مكثفًا للنص الملحمى «الأسلحة والأطفال» كله. وإذا

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

1 – **الأمل والأطفال**؛ وذلك عندما بدأ السياب قصيدته بهذا القول[1] :

عصافير أَم صبية تمرح

عليها سنا من غد يلمح؟

وأقدامها العارية

محار يصلصل فى ساقية

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

ألا حبذا صحبة المكتب وأحبب بأيامه أحبب

ويا حبذا صبية يمرحون عنان الحياة عليهم صبى

فالأمل – هنا – يتوازن بين شوقى وبين بدر السياب، وتتحرك صورة الأمل فى هذه القصيدة للتكامل مع الرؤية التكثيفية فى العنوان «الأسلحة والأطفال».

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

« حديد »

لمَنْ كل هذا الحديد!

---

(1) بدر شاكر السياب؛ **الديوان**، دار العودة، بيروت، 1971م، الجزء الأول، ص563.

(2) نفسه؛ ص573.

لقيدٍ سيُلوى على معصم

ونصلٍ على حلمةٍ أو وريد

وقفلٍ على الباب دون العبيد

وناعورة لاغتراف الدم

« رصـــــــــاص »

لمَنْ كل هذا الرصاص؟

لأطفال كورية البائسين

وعمال مارسيليا الجائعين

وأبناء بغداد والآخرين

إذا ما أرادوا الخلاص

حديد

رصاص

رصاص

رصاص

فكل هذا الحديد والرصاص سيوجَّه إلى الأطفال البائسين والعبيد، وبذلك تتماهى القصيدة بكل بنائها مع كثافة العنوان بكل ما به من تخزين دلالى كبير. فتلك هى الأسلحة التى توجَّه إلى الأطفال الذين هم عصافير تمرح. ولذلك تمتد الصورة عند السياب؛ صورة الأطفال الكامنة فيهم والدمار والسلاح فى قوله متسائلاً بعد ما يُقتل الأطفال[1] :

فمن يملأ الدار عند الغروب

بدفئ الضُّحى واخضلال السهوب

---

(1) نفسه؛ ص573، 574.

لظى الحقد فى مقلة الطاغية

ورمضاء أنفاسه الباقية

يطوفان بالدار عند الغروب

وأطلالها البالية

حديدٌ عتيق

نحاسٌ عتيق

وأصداءُ صفارة للحريق

ويأتى الخيط الثانى فى ثنائية الأسلحة والأطفال عند بدر شاكر السياب، وهو خيط يتصل بالأمل القادم على أيدى 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 فى نهاية القصيدة إلى البداية صانعًا ما عُرف فى البلاغة العربية (بردِّ الأعجاز على الصدور)، فيقول بأن الأمل فى قوة الأطفال والسلاح[1] :

بأقدام أطفالنا العارية

يمينًا وبالخير والعافية

إذا لم تعفّر جِبَاه الطغاة

على هذه الأرجل الحافية

وإن لم تذوب رصاص الطغاة

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

(1) نفسه؛ ص583.

السلاح من الدمار إلى البناء والأمل، ولهذا (كانت أقدام هؤلاء الأطفال مصدرًا للإضاءة)، فلم تعُد تصلصل باصطكاكها مع المحار والحجارة فى الساقية، وإنما هى تهتك بنورها ظلام الدُّجى. وبهذا يحوِّل السياب التساؤل إلى أمل وقوة وسلاح[1] :

عصافير أم صبية تمرح؟

أم الماء من صخرة ينضج؟

وأقدامها العارية

مصابيح ملء الدُّجى تلمح

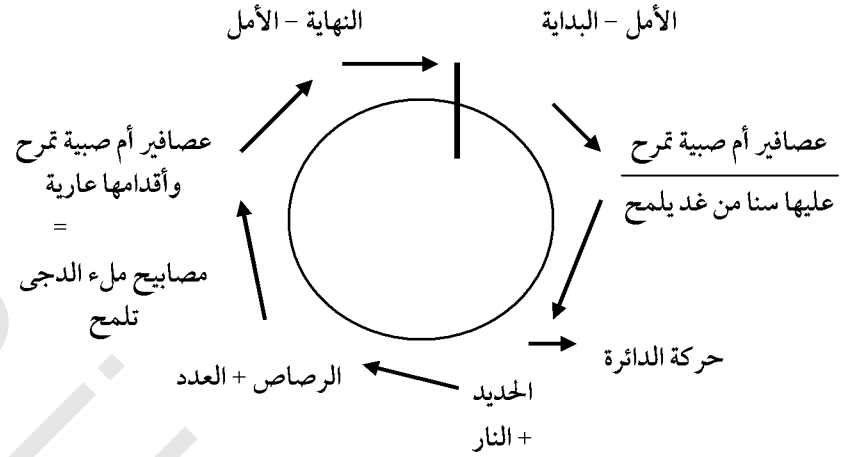
هتكنا بها مكمن الطاغية

العنوان وخط الحركة فى القصيدة :

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

(1) نفسه؛ ص584.

obeikandl.com

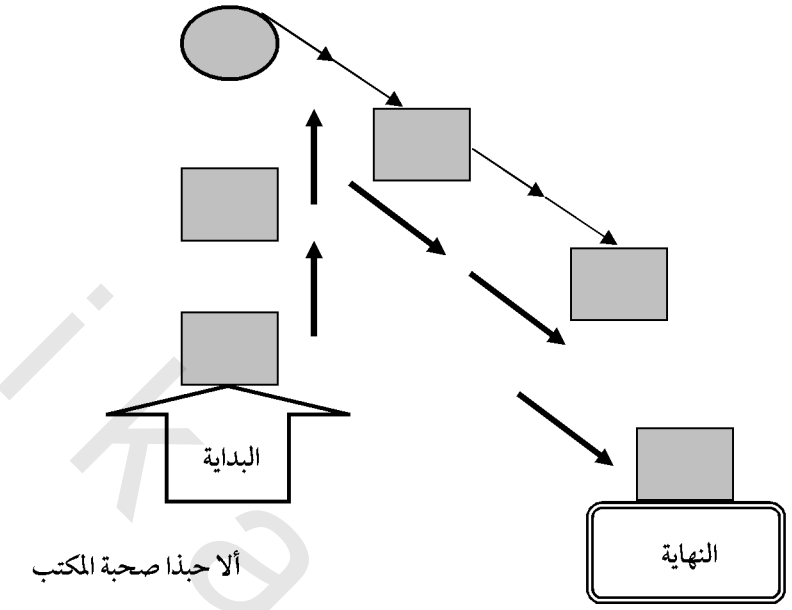


وعند الموازنة بين شوقى وحركة قصيدته «مصاير الأيام» وبين بدر شاكر السياب وحركة القصيدة أيضًا؛ فإننا نرى عناية شوقى برسم الخط الصاعد للقصيدة، الصاعد نحو التحول للأيام بقوة الفعل الزمنى الحتمى القادم لا محالة، فالقصيدة تشكِّل العنوان مكثفًا «مصاير الأيام»، لأنها تأتى كصورة واحدة تتحرك داخلها القوة الزمنية بكل أبعادها. أمَّا شكل القصيدة عند السياب فهو الشكل الدائرى الذى يربط بهدف قصدى البداية والنهاية. فالتنص بين شوقى والسياب فى (العنوان) وإبداعه قام على عملية الإعادة؛ إعادة الثنائية التى بدأها شوقى «مصاير الأيام».

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

لقد سار خط القصيدة عند شوقى محققًا عنوانها فى خطٍّ واحد. أمَّا عند السياب فقد تحول هذا الخط إلى منحنى دائرى بفعل الهدف الملحمى المقصود للقصيدة.

obeikandl.com



ألا حبذا صحبة المكتب

فما لبثوا أن فنوا ثلة ثلة

خط سير القصيدة عند شوقى

obeikandl.com

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

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

مصاير + الأيام / فعائل + الأفعال ← تقارب إيقاعى نغمى

الأسلحة + الأطفال / الأفعلة + الأفعال ← تقارب إيقاعى نغمى

الخطوة الثانية – جيولوجية الإيقاع والتراكيب والصور:

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

الأول: خط الإيقاع.

الثانى: خط التراكيب والصور.

obeikandi.com

الخط الأول - الإيقاع :

يقول (الفارابى) عن دقّات الطرب النغمى الدائرة فى الطبائع: «إنَّ فى 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» تأتى ظاهرة من خلال الصوت لحادث من الكائن، فالإنسان يعبِّر فنيًّا عن الإعجاب والانفعال من خلال الصوت الذى يُحدثه، ويكون هذا الصوت مسموعًا، وكذلك يفعل الحيوان معتمدًا على صوته فى التعبير عن أحاسيسه؛ فالإيقاع الحادث – إذن – هو عملية تعبيرية فى ذاتها.

يتحول هذا التعبير الفردى الضيق إلى تعبير أدبى خالص، وذلك من خلال العمل الأدبى الإبداعى نفسه، فيأتى الإيقاع الناظم للغة الشعرية؛ أى أن الموسيقى بتكوينها الذاتى تُعَدُّ لغة زمنية إبداعية.

ولا يقتصر الإيقاع على تكرار صوت خاص، ويكون هذا الصوت باديًا ظاهرًا، وإنما يتعدى ذلك إلى كل حالات التشكيل الموسيقى كاملاً. إنَّ الإيقاع لا يقتصر على الصوت، أو جوٍّ ما (حِس، فكرى، سحرى)، وهو كذلك صيغة العلاقات والتناغم (التعارض، التوازى، التداخل)؛ فهو – إذن – نظام أمواج صوتية ومعنوية وتشكيلية، ذلك أن الصورة إيقاعها[2].

إن هذا القول يُشير إلى تقنية ا لإبداع الإيقاعى من جهة الدوافع والنتائج، فالإيقاع نتيجة طبيعية وأساسية للتفاعل الإبداعى، فهو ليس مجرد حركات هواء مُحدثة لنغمة واضحة، ولكنه نظام تعاقبى خاص، نظام إبداعى يشكِّل هذا التعاقب ويُخرجه من مجرد ضربات منتظمة ويحيله إلى رسم صورة وخيال موسيقى.. وَتُعَدُّ الضربات مواد خام مثلها فى ذلك مثل الألوان التى يشكِّلها الرسَّام، والنقش الذى يستخدمه الفنان التشكيلى.

---

(1) الفارابى؛ **الموسيقى الكبير**، تحقيق: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، 1967م، ص14.

(2) خالدة سعيد؛ **حركية الإبداع**، ص111.

والإيقاع جوهر العمل الإبداعى، وهو القوة الدينامية الدافعة المحرِّكة مكوِّنًا إطارها التشكيلى بنسب تكوينية محسوبة برؤية صاحبها. وَيُعَدُّ هذا الشكل التناوبى الانتظامى صورة صادقة لحركية العاطفة ذاتها، ولذلك تأتى الأدوات الإيقاعية بتشكيلاتها المعبِّرة عن ذلك؛ فتتكرر أو تتشكَّل الأصوات كوحدة أولى، أو تتشكَّل الأشكال الإيقاعية المتعددة كوحدة متكاملة مترابطة مع بعضها البعض. وتتنوع العناصر الإيقاعية ما بين حسيَّة وغير حسيَّة (الصوت – الشكل – الشعور – الفكر – التناغم). أم المؤثرات السحرية ذاتها.

وللإيقاع صيغه المولدة له؛ ومن أهمها: التعارض كوحدات ضدية تُحدث إيقاعًا خاصًّا صاخبًا، كما يولد أسلوب التوازى (أو التماثل) من خلال علاقاته بعضها البعض شكلاً إيقاعيًّا 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.

إنَّ النقاد العرب القدامى نظروا إلى أهمية الإيقاع، من حيث اعتباره جوهر الشعر؛ فـ(قدامه بن جعفر) عرَّف الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفَّى» [1]. و تبعد رؤية قدامه لجوهر الشعر بالإيقاعية عن نظرة (يورى لوتمان)؛ عندما عدَّ الإيقاع فى القصيدة هو العنصر الذى يميِّز الشعر عمَّا سواه[2]؛ أى هو جوهرة أيضًا، كما قال قدامة نفسه.

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

(1) يُنظر: قدامة بن جعفر؛ وتعريفه للشعر بأنه كلام موزون تغضن فى كتابه نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979م، ص63.

(2) يورى لوتمان؛ **تحليل النص الشعرى**، ترجمة وتقديم: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، 1995م، القاهرة، ص71.

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، فهى أهم عوامل التكوين الفنى للغة الأدبية، حيث تنقلها من حيِّز الاستخدام العادى إلى دائرة الإبداع - «**فالإيقاع عندما يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التى يتشكَّل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به فى الاستخدام العادى**» (2).

فلم تعُد النظرة للإيقاع باعتباره سياجًا شكليًّا لا قيمة له من حيث كونه بنية مشكِّلة للأسلوب، فهو جوهر التفجير الدلالى للغة الأدبية نفسها. إنَّ تحول اللغة الأدبية وعدولها وانحرافها - كما يحلو لكثير من النقاد أن يسمّوها بهذا الاصطلاح - يرجع - جوهريًّا - إلى البث الإيقاعى (الموسيقى) فيها. فالموسيقية (وديناميتها) أول العناصر المكوِّنة لخصائص هذه اللغة، والتى 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 مخيَّل مؤلَّف من أقوال ذات إيقاعات متفقة متساوية متكررة متشابهة) (3).

إن ابن سيناء يريد بهذا الربط المُلح بين الإيقاع وبين الخيال - التصوير - إظهار المقدرة الموسيقية لحركة الإيقاع، والتى 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**، ص566.

(2) يورى لوتمان؛ المرجع السابق، ص71.

(3) ابن سينا؛ **جوامع علم الموسيقى**، تحقيق: زكريا يوسف، القاهرة، 1956م، ص122.

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

فالإيقاع – إذن – لغة إبداعية؛ أى أنه لغة ثابتة تتصل بعملية الانفعال، وتحويل اللغة العادية بوسائلها الاتصالية البسيطة إلى لغة إبداعية بطاقاتها اللانهائية الكثيفة، إنه علاقة الشاعرية – «فالإيقاع بالمعنى العميق: لغة ثابتة لا تفهمها الأُذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأُذن؛ الحواس، والوعى الحاضر الغائب» [2].

التناص الإيقاعى بين شوقى والسياب :

عُرف شوقى بالمقدرة الموسيقية، لقد اشتهر بالتشكيل الموسيقى بألوانه المتعددة، وبرع فى صُنع الهندسة الموسيقية للقصيدة[3] - والسباب – بدوره – عُرف بالإيقاع المميز والاهتمام به[4]. فالالتقاء الموسيقى بين الشاعرين (شوقى والسياب) من واجبات التناص الملحة، بل هى أهمها من حيث اعتبار الإيقاع سردية القصيدة المتماسكة؛ ويتشكل التناص الموسيقى بينهما فى ثلاث نقاط:

الأولى: تناص البحر الشعرى - كما يقول ريتشارد -؛ يعتمد على الضربات الإيقاعية، وتبعث هذه الضربات فى نفوسنا موجة من التوقع، تأخذ الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحوٍ غريب [5].

فالبحر الشعرى – حسب هذا القول – مجموعة من الذبذبات المتولِّدة من الحركات العاطفية، الصانعة لموجة من التوقعات. لأن هذه الذبذبات تصنع – بدورها – شكلاً كبيرًا

---

(1) يورى لوتمان؛ نفسه، ص71.

(2) خالدة سعيد؛ **حركية الإبداع**، ص111.

(3) حمادى حمود؛ **شعرية الشوقيات**، فصول م3، ع1، 1980م، ص56.

(4) انظر؛ إبراهيم السامرائى؛ **اللغة بين جيلين**، بغداد – العراق، 1979م، ص10.

(5) ريتشارد؛ **مبادئ النقد الأدبى**، ترجمة: محمد مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية، ص194.

من التوقع داخل النفس.. فالبحر الشعرى – إذن – يُعَدُّ إطارًا عاطفيًّا للمبدع، كما يعمل على المشاركة، وذلك بفعل التوقع للملتقى التشكيلية للتجربة.

وأما البحر الشعرى الذى ينظم العملين؛ عند شوقى والسياب، فهو البحر المتقارب، والمتقارب من البحور الصافية؛ أى ذات تفاعلية واحدة، تتكرر على مدار الشطرين مع حدوث بعض التغيرات.

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وقد اعتمد شوقى فى قصيدة «مصاير الأيام» على هذا البحر كسياج خاص. وتركيب التفعلية (فعولن) المكوِّنة لهذا البحر يعتمد على الجانب الثنائى (فعو + لن)، من وتد وسبب مجتمعين فى شكلٍ تركيبى خاص، ولقد تقارب الوتد من السبب فى هيئة اندماجية خاصة، ولذلك سُمِّى هذا البحر بالمتقارب «بالفتح أو بالكسر»[1]. ويعتمد هذا التقارب على إيجاد إيقاع يتسم بالسرعة والتلاصق، الأمر الذى يجعل هذا البحر مجالاً لانفعالات من نوعٍ خاص. فيصلُح للعنف أكثر منه للرفق[2].

فحركة هذا البحر تصلُح للتشكيل فى مسارات التحول السريع، والانتقال الاستمرارى الذى نراه فى «مصاير الأيام»، وأيضًا فى قصيدة بدر شاكر السياب «الأسلحة والأطفال»؛ حيث يوجد العامل التحولى المسيطر تمامًا على النصين. ونحن نعلم اهتمام شوقى الكبير باختيار بحور قصائده، معتمدًا ذلك الأمر الذى يُشير بالضرورة إلى معرفة شوقى لطبائع كل بحر وإعادة استخدامه فنيًّا للقصيدة عنده.

لقد وظَّف شوقى البحر المتقارب فى قصيدة «مصاير الأيام»، حيث ساعد كعامل إيقاعى للتجربة على إظهار أبعاد التراتب والانتقال والتحول، الذى يعمد إليه فى النص من حيث طبيعة الأيام ومصائرها المتحولة، والتى لا تقف عند حدٍّ معين، وإنما هى فى انتقالٍ دائم.

---

(1) انظر؛ صفاء خلوصى؛ **فن التقطيع الشعرى**، بغداد – العراق، 1977م، ص185.
(2) نفسه؛ ص185.

واعتمد السياب – أيضًا – على البحر المتقارب، ولكنه استخدمه استخدامًا تشكيليًّا جديدًا من جهة الاعتماد على السطر الشعرى. ولكنه افتتح القصيدة افتتاحًا متساويًا مع شوقى تمامًا، وذلك فى حركة أفعال البحر المتقارب نفسه. ويبدو ذلك عند الموازنة بين البيت الأول عند شوقى، وبين الشطرين الأوليين عند بدر شاكر السياب؛ يقول شوقى [1] :

ألا حبذا صحبة المكتب

وأحبب بأيامه أحبب

ويقول السياب فى قصيدته :

عصافير أم صبية تمرح

عليها سنا من غد يلمح

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

ألا حبذا صحبة المكتب وأحبب بأيامه أحبب

عصافير أم صبية تمرح عليها سنا من غد يلمح

التصريع والمطلع بين شوقى والسياب :

وإذا كان شوقى قد اعتمد على التصريع فى مطلع قصيدة «مصاير الأيام»، وذلك حرصًا منه على الضغط المقصود فى التكثيف الإيقاعى خاصة، فإن بدر السياب قد اعتمد – كذلك – على هذا التصريع.

فشوقى اعتمد على حرف الباء وقيمته فى (ألا حبذا صحبة المكتب)،وفى الشطر الثانى

(1) الموسوعة الشوقية؛ ج2، ص224.

(وأحبب بأيامه أحبب) فكوَّن حرف الباب تكوينًا تصريعيًا أفرز موسيقى بارزة، تعمل على إيجاد التوازى الصوتى، مما يُعطى نغمة متسقة تتناسب مع هذه الرؤية؛ رؤية صحبة المكتب وذكرياتها ونضارتها الخاصة، والتى تكتسى بحُلل الجمال القشيبة.

وجاء بدر السياب بالتصريح المقصود مع مطلع القصيدة، ولكنه جاء يروى آخر، حيث اتكأ على حرف الحاء بما فيه من نغمة تأثيرية فى النفس. وبذلك يتفق التكوين الموسيقى بين السياب وشوقى؛ حيث يصنع ذلك التكوين نغمة أنشودية تعبِّر عن الضغط التفاعلى، والانجذاب نحو هؤلاء الأطفال.

وقد ساعد إطار البحر المتقارب بالاعتماد على تقنية خاصة للحروف؛ ساعد على توليد الحركية المتناسبة مع طبيعة الأطفال وديناميةالفعل غير المتوقعة عندهم، فالحركة – عندهم- متوالية مستمرة ومتزايدة تتزايد بتزايد الأيام، فينتقلون من طَوْرٍ لآخر، هذا بجانب ما يُعرف به الأطفال من القوه والعنف والشدة - «والمتقارب بحرفية رنة ونغمة مطربة على شده مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق» [1].

لقد تفاعل إطار البحر بتشكيلاته التى يوحِّدها الشاعر مع الرؤية التى تدفع التشكيل، لقد تفاعل الشكل النغمى 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، والذى ينتج – بدوره - اللغة الأدبية. فوقع البحر الشعرى وقعٌ لغوى، يقوم بتشكيل دلالات تمتاح من خلال طبيعة هذا التشكيل. لقد عمد شوقى إلى بحر شعرى (المتقارب) يتناسب مع طبيعة الحركة الانتقالية، وكان استخدامه لتفعيلاته فى شكلٍ إيقاعى يتمركز على توليد طاقاته مع القصيدة، فكانت طبيعة المادة التحويلية متناسبة مع طبيعة حركة البحر. ومن المعروفة أن شوقيًّا كان يعمد إلى اختيار البحر الذى يتناسب مع طبيعة الرؤية

---

(1) سليمان البستانى؛ **إلياذه هوميروس... معرية نظمًا**، بيروت - لبنان، ص27.

عنده وهذا يبدو جليًّا فى ملحمته «دول العرب وعظماء الإسلام»؛ والتى نظمت نظمًا متعمدًا فى بحر الرجز.

وفى مجموعة السياب «أنشودة المطر»؛ حيث عناية السياب بالمطولات، نرى الشاعر يرتكز على البحور الصافية – ذات التفعيلة الواحدة –؛ فقصيدته «أنشودة المطر» ذات الصيت الذائع جاءت فى إطار موسيقى شعبى مقصود هو إطار الرجز، فهناك – إذن – التقاء بين شوقى والسياب فى طبيعة اختيار الإطار الموسيقى للتجربة.

تشكيل القافية :

ولقد ارتبط إيقاع هذا البحر (المتقارب) بروى الباء المكسور عند شوقى، فكانت القافية بمثابة وقفات إيقاعية رنَّانة؛ لأنَّ حرف الباء من الحروف المجهورة القوية التى تؤدى دورها فى إحداث دويٍّ شديد. فبرغم توحيد القافية على مدار القصيدة السردية هذه إلَّا أن حركتها المكسورة مع التشكيلات الموسيقية الأخرى قد أدَّت إلى الإحساس بالتنويع الإيقاعى، هذا إلى جانب التعبير المعنوى المرتبط بهذا التنوع نفسه.

وبالنظر للسياق الحرفى المرتبط مع الروى نجد تشكيلاً نغميًّا متنوعًا، يتولَّد من اتصال الروى بالحروف التى تسبقه؛ ارتباط الباء فى قصيدة «مصاير الأيام» مع حروف مثل [العين، والغين، والراء – وهو حرف تكرارى له أبعاده الوترية الموسيقية – والواو، والميم، والذال، والدال، والصاد، والتاء، والهاء، والجيم، واللام، والسين]، لكن حرف الراء وحرف الدال وكذلك الذال تأخذ مساحة كبيرة فى الروى.

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

وتساعد الوقفات الإيقاعية للقافية عند شوقى على إنتاج تصاعدات نغميه تتفق مع الرؤية التعاقبية التى 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) والذى شكَّلته القصيدة فى «مصاير الأيام» على إعطاء وتوليد الإحساس بالقفزات التى تسير مع قفزات الزمن السريعة والمفاجئة. ونشعر بذلك عند حديث شوقى عن عقارب الزمن؛ أى عقارب الساعة واللولب الذى يحركها 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 بمطرقتيها القضا ء، وتجرى المقادير فى اللولب**

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

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)، فتنتقل 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؛ ج2، ص325.

السياب وتناص القافية المتعدد :

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

أتكأ السياب على تنويع حجم السطر بتفعيلاته، وعمد إلى إدخالها فى تشكيلاته الإبداعية المتعددة، ولكن برغم هذه التشكيلات المتنوعة للتفعيلة فى نص السياب إلَّا أن معظم التزامه الشكلى جاء فى شكل قريب من الشطر الشعرى، ولكنه رتب عموديًّا فى حيِّز الشطر الواحد؛ ومن أمثلة ذلك[1] :

وأصغى إلى الصبية الضاحكين

وكالنَّصل قبل انتباه الطعين

وكالبرق ينقص فى خاطرى

ستارًا كالجرح إذ ينزف

أرى الفوَّهات التى تقصف

تسد المدى - واللظى، والدماء

وهنا التزم السياق بنظام الشطر الشعرى (مثل شوقى)، ولذلك يمكننا إعادة تركيب هذه الأشطر لتسلك فى نظام واحد هو نظام البيت الشعرى :

---

(1) السياب؛ **الأعمال الكاملة**، الجزء الأول، ص560.

وأصغى إلى الصبية الضاحكين

وكالنَّصل قبل انتباه الطعين

وكالبرق ينفض فى خاطرى

ستارًا كالجرح إذ ينزف

أرى الفوَّهات التى تقصف

تسد المدى – واللظى، والدماء

وهذا الترتيب يُعيد القصيدة بتشكيلاتها الإيقاعية إلى استخدام الوزن الشعرى بشكله التقليدى من جهة الشطرين، ولكن تغيُّر الروى بأخذ القصيدة إلى السمات الشعبية ويُعطيها أبعادها الموسيقية المتعددة، والتى تعمل – دائمًا – على الإعلان والانتشار من جهة توظيف العناصر الموسيقية فى هذا الميدان. وتنويع الروى فى هذه القصيدة يدل على أن الشاعر يعطى حشدًا كبيرًا 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 بدينامية التحول كذلك. ولكن هذا الحشد المتعدد للأصوات يظهر منه توحُّد ظاهر يبدو من خلال استخدام حروف الروى مع القافية، ليعبِّر عن القوة الإيقاعية. فإذا كان حرف الباء بشدته عند شوقى قد اتصل بحروف أخرى تسبقه تأسيسًا خاصًّا 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 المحدَّدة لإنتاج رؤية موحدة للمبدع (الشاعر).

وتأتى الحروف المشكِّلة لمواد النص الصوتية فى معظمها من:

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

وإذا نظرنا لتلك الحروف التى اعتمد عليها السياب سنجدها فى معظمها حروفًا قامت على الجهر – أيضًا –، وهذا التشكيل الصوتى له وظائفه الإعلانية خاصة. ويُضاف إلى ذلك التشكيل حركة القافية المتعددة، والتى أعطت للوزن (المتقارب) حدَّة أخرى، فبدأ هذا البحر المتقارب فى ثوبٍ آخر، وبدت حيويته الخاصة، فكانت وظائفه المتعددة من جهات الانتظام والترتيب، وإذا كان هناك رأى يقول عن تعدد القافية ووجهة نظر الشاعر – «فبتنوع القوافى بكشف عن نزعة فى نفسه، وفى نصه إلى الخروج من ربقة التقفية إلى ساحة التسجيع، وهى نزعة متفاعلة مع نزعة العبور من مستوى الوزن إلى مستوى الموازنة العروضية»[1].

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

فالقافية وتغيرها – شأنها هنا – شأن الوزن الذى يُعَدُّ إطارًا مهمًّا لصب التجربة الذاتية فيه، حيث يستطيع الشاعر أن ينمِّى فى هذا الإطار حركته الشعرية[2] المتفاعلة والمتدفقة، فهى أداة أسلوبية تدخل فى حيز الاختبارات.

خاصية التراكيب وهندسة الصورة بين شوقى والسياب :

– 1 –

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

---

(1) محمد الهادى الطرابلسى؛ **تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور**، مجلة المجلة، القاهرة، فبراير 1969م، ص48.

(2) صلاح فضل؛ **حيوية الخطاب الشعرى عند السياب، ضمن كتاب «أساليب الشعرية المعاصرة»**، دار قباء، القاهرة، 1998م، ص9.

واعتمد السياب – كذلك – على هذا الجانب التقنى نفسه، فاهتم بالحركة السردية اهتمامًا كبيرًا؛ حيث سيطرت بتقنيتها على شعره كله... وهذا أمر نراه بارزًا أيضًا عند شوقى، حيث حركة السرد المولد لديناميات تقنية غير متوقفة. فإذا كانت الحركة السردية هى المسيطرة – دائمًا – على شعر شوقى، فإن هذه الحركة (السردية) هى أهم سمة لشعر السياب[1].

وبالطبع فإن الاتكاء التقنى على هذه السردية يؤدى إلى الاعتماد على إبداعيات تركيبية لها خصوصيتها؛ من جهة العناية بالحركية التعبيرية، والتى ظهرت فى شكل صراع ثنائى يبُث النشاط التعبيرى فى التراكيب والصور.

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

– 2 –

واستخدام الضمائر بتشكيلاتها الخاصة من السمات المتولدة من تقنية السرد فى القصيدتين؛ ففى قصيدة «مصاير الأيام» يأتى ضمير (الجمع) الدال على الغياب، وفى 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 حكائية تقوم على «تكنيكٍ 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 للمعانى والدلالات. وهذا ما عُرف عند (إليوت) بالخيال الموسيقى.

---

(1) المرجع السابق.

obeikandi.com

ويعمل الضمير بحركته عند السياب فى «الأسلحة والأطفال» على ربط عضوية القصيدة أيضًا؛ فيبدأ (بضمير الجمع الغائب) كما بدأ شوقى قصيدته، وهو تناص إيقاعى من السياب لشوقى؛ حيث ركَّز بدر شاكر مباشرة على ضمير الجمع الغائب فى قوله :

*** عصافير أَم صبية تمرح ***

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

ألا حبذا صحبة المكتب

وأحبب بأيامه أحبب

فنرى هنا التعبير الإيحائى بالجمع المتولد من (صحبة) المعبِّرة عن الزمن وليس الجمع والمباشرة. لكنَّ السياب بدأ قصيدته بتناص مباشر (عصافير أَم صبية تمرح)؛ فصنع من البداية صورة مكبرة لهدفه، حيث يركِّز على مدار قصيدته «الأسلحة والأطفال» على الأطفال أنفسهم، وتحولات الحياة من حولهم. وهذا هدف مصائرى تحدَّث عنه شوقى فى «مصاير الأيام»؛ حيث يعمل العنوان (بمباشرة) على التركيز بقوة على تحولات الزمن مع الإنسان منذ الطفولة.

- 3 -

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

فيبدأ شوقى قصيدته «مصاير الأيام» والتى تُعَدُّ تراجيديا الإنسان والزمان، يبدأها بالإشارة إلى الجانب الإيجابى فى الذكرى – صحبة المكتب -، وما تبثُّه هذه الذكريات من سعادة فائقة. فيبدأ القصيدة بأداةٍ دالة على التمنى والتلذذ وهى (ألا)؛ المعبرة عن التنبيه والرغبة. فهى أداة افتتاحية منبِّهة لما سوف يأتى من أمور، ويعقب هذه الأداة أسلوب المدح

المعتمد على (حبذا)، والقائم – بدوره – على تكثيف الإعجاب بـزمن صـحبة المكتـب المتـولى البعيد – ويأتى التشكيل الكلى للبيت الأول :

ألا حبـذا صحبـة المكتــب

وأحبـب بأيامـه أحبــب

فتكتمل أحاسيس الشاعر بلذة الوقت الماضى، عندما يربط بين أسلوب المدح والتعجب. وتقوم مقدمة هذه القصيدة الشوقية على التلاحق الحركى الـذى يلاحـق شـعوره المتـوفر تجـاه عودة الطفولة وتمنى الحياة معها. وتتكرر حركية العودة للطفولة ولزمن الشباب عند شوقى فى مراتٍ كثيرة، فقد اهتم بتكوين ديوان للأطفال عنده، كما عنى بالحكايات الرمزيـة عـلى لـسان الحيوان، وبجانب ذلك نرى الإشارة فى أشعاره إلى الـصِّبا والـشباب وذهـابهما، وتمنِّـى الحيـاة معهما. فيبدأ سينيته المشهورة معبرًا عن رغبة فى ذاته لعودة الذكريات لزمنى الصِّبا والـشباب؛ فيقول[1] :

اختلاف النهـار والليل يُنسـى أذكـرًا لـى الصِّبـا وأيام أُنسى

وصفـا إلى حلاوة من شبـاب صـورت من تصـورات ومـس

عصفت كالصِّبا اللعوب ومرت سنـة حُلـوة ولـذة خلـــس

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 – أيضًا –، ولكن أكثر تشوقًا، وبصورة أكثر تفصيلاً. ويحن بدر شاكر السياب – كذلك – إلى صباه بكل جوارحه، ويحـن إلى الأيـام الأُوَل من حياته القصيرة، فجاء ضغطه على ذكريات هذا الصبا، حيـث عطَّـر الكـون، واليـوم مثـل العام – ومسرة القلب ونبضه، فيقول[2] :

---

(1) **الشوقيات**، الجزء الثانى، المكتبة التجارية، القاهرة، 1970م ص46.

(2) بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، م1، ص414.

يا صباى الذى كان للكون عطرًا وزهوًا ونبهًا

كان يومى كعام... يُعَدُّ المسرة

فيه نبضًا لقلبى... تفجَّر منه على كل زهرة

كانت الأرض تُلقى صباها لأول مرة

كان قابليها بذرة مستسرة

كان للأرض قلب.. أُحس به فى الدروب

فى البساتين... فى كل نهر يروى بنيها

والسياب يُلح على صباه إلحاحًا لاسترجاع ذكرياته، وهذا أمر شغل شوقى كثيرًا... وعاد كل من شوقى والسياب بكل قوة إلى ماضى الصِّبا والشباب طلبًا للذكريات فى عهدٍ ولَّى وضاع؛ كما يقول السياب عنه:

آه لكن الصِّبـــا ولَّى وضاع

الصِّبا والزمان لم يرجعا بعد

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

عصافير أَم 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 شوقى؛ وذلك فى قوله :

---

(1) بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، م1، ص563.

obeikandl.com

ويـا حبــذا صبيـة يمـرحــو ن عنان الحياة عليهم صبا

فتركيب الجملة – عند السياب- جاء فى شقين: (عصافير) أى هم عـصافير، عـلى اعتبـار المحذوف المقدر، والجزء الثانى فى الجملتين (أم صبية تمرح). فـالجزء الثـانى نُحـت مـن بيـت شوقى المعبر عن انطلاقة الصغار فى المكتـب. وقـد عمـد الـسياب إلى دمـج الـصور، وصـهر الأبيات بعضها ببعض ليُخرج تركيبًا جديدًا وصـورة خاصـة، وسـاعده عـلى ذلـك التكـوين عملية التناص الذى تأثر فيها بشوقى، ولكنه لم يلتزم النظام والترتيب الـذى صـنع بـه شـوقى قصيدة «مصاير الأيام»، فذهب السياب إلى فـك هـذه القـصيدة، وأخـذ مواردهـا التـشكيلية ليصنع منها قصيدة جديدة؛ هى قصيدة «الأسلحة والأطفال».

فالبداية التشكيلية عند السياب نراها فى بنيـة القـصيدة، فى جـسدها المتنـامى بعـد ذلـك؛ حيث لجأ لأخذ تركيبته وصورته من قول شوقى[1] :

عصافير عند تهجى الدروس مهـار عـرابيـد فى الملعــب

فالصورة المرسومة –هنا – تقوم على قوة تشبيهيه تركيبية؛ ذهب فيها المشبه وذُكر المـشبه بـه (هـم+ عصافير)؛ حيث دل الضمير وأبعـاده مـن حيـث الإشـارة إلى هـؤلاء الأطفـال وصـفاتهم وتـشبيههم بالعصافير، ولكن التشبيه ارتبط بحيز زمنى محدد، كـما ارتـبط – كـذلك – بحيـز مكـانى معـين؛ وهـو المكتب، فزمن الصورة هو وقت التهجى والقراءة، حيث تتغير الصورة بعد ذلك إلى نقيض فى غـير هـذا الموقف، فالظرف عند ارتباط بالفعل المصدرى (تهجى) الدروس، الذى يُـشير –بـدوره – إلى المكـان – مكان لتهجى نفسه –. وقد عمد بدر شاكر السياب إلى دمج بيتى شوقى؛ ثم قوله:

عصافير عند تهجى الدرو س مهـار عـرابيـد فى الملعــب

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

---

(1) **الشوقيات**،ج2، ص117.

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

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

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

الجار والمجرور = يلمح (عند السياب)

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

وأقدامها العارية

محار يصلصل فى ساقية

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

(1) بدر شاكر السياب؛ **الديوان**، ج1، ص563.

الصبية، ولكن السياب التقط هذه الحركة ليرسم منها الصورة ذات جرس معبِّر، من خلال المشبه به (محار يصلصل) فى ساقية، والذى جاء – بدوره – من موصوف (محار)، ثم جملة وصفيه بعد ذلك (يصلصل)، وترتبط هذه الجملة بفعل رباعى على وزن (يفعلل) الدال على مزيد من الحركة، ثم يأتى الجار والمجرور المحدد لمكمن الصوت.

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

والحق أن السياب احتذى رؤية شوقى التحويلية للصِّبا والأطفال واعتمد عليها فى صنع القصيدة كلها[1]. فجاءت «الأسلحة والأطفال» فى شكل لوحات متتابعة تتابعًا منتظمًا، كما صنع شوقى هذا التتابع فى 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

وأبهى من الورد تحت الندى إذا رف فى فرعه الأهداب

وأظهر من ذيلها لم يلم من الناس، ماس ولم يسحب

وأخذ السياب هذه الرؤية الشوقية لشكل الأطفال وما يثيرون من بهجة وجمال فى قوله[3]:

لأذيالهم رفة الشمأل

سرت عبر حقل من السنبل

---

(1) يُشير إحسان عباس: إلى أثر رؤية شوقى للتحول فى رؤية السياب لهذا التحول والاعتماد عليها اعتمادًا كبيرًا فى قصيدته «الأسلحة والأطفال». [يُنظر: إحسان عباس؛ بدر شاكر السياب... دراسة فى حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة السادسة، 1992م، ص135].

(2) **الشوقيات**، ج2، ص148.

(3) السياب؛ **الأعمال الكاملة**، م1، ص 564.

وهسهسة الخبز فى يوم عيد

وغمغمة الأم باسم الوليد

تناغية فى يومه الأول

كأنى أسمع خفق القلوع

وتضخاب بحارة السندباد

رأى كنزه الضخم بين الضلوع

فما اختار إلَّاه كنزا وعاد

فشوقى اعتمد على التكثيف فى قوله: جميل عليهم (قشيب) الثياب، ويقصد بالثبات 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 ووضعه فى تناص خاص، صنع منه فسيسفاء ممتدَّة، تحرك الصورة تجاه النشاط.. لقد قال شوقى (جميل عليهم قشيب الثياب)، حيث الشكل الأخاذ لعلامات الصبا المشكل لهؤلاء الصبية. واعتمد السياب على هذا القول فى صناعة التناص الذى يقوم على المضمون، ولكنه يلجأ فيه إلى الانتقال من الشكل إلى الصوت ليُحدث ازدواجية شكلية للوحة فنية، فكان هذا البيت هو المحرِّك للرؤية، وتأتى الحركة الأخرى والمقصودة فى أبيات شوقى؛ وهى[1]:

كساهم بنان الصبا حُلة أعز من المتحمل المذهب

وأبهى من الورد تحت الندى إذا رق فى فرعه الأهداب

وأظهر من ذيلها لم تلم من الناس ماش ولم يسحب

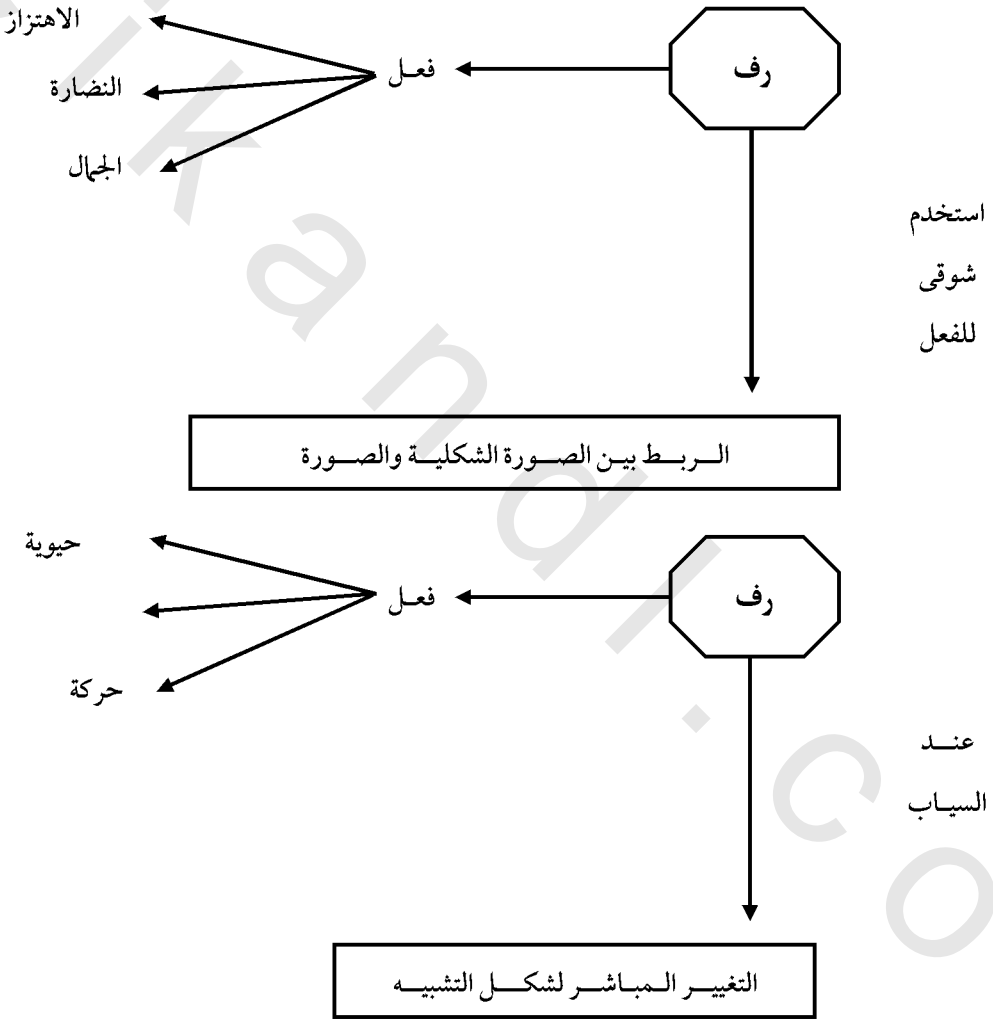
فأعاد بدر قول شوقى (هذا)، ولكنه فى تشكيله الجديد؛ أى فى توزيع آخر مثله، فى هذا العمل، قبل من يعيد توزيع مقطوعة موسيقية بعناصرها، ليوجد منها قطعة أخرى مشكَّلة فى نظام جديد غير الذى كان، فبدأ السياب برسم (ذيل الصبا) فى قوله (لأذيالهم)، ويقصد

---

(1) **الشوقيات**؛ ج2، ص148.

بذلك حُللهم التى تجمِّلهم، والتى عبر عنها شوقى فى حالة الحركة فجاء بالرفيف؛ رفيف ذيل الصبا فى صورته التشبيهية، والتى تربط بين الورد والندى الذى يرق فى فرعه الأهداب.

ولكن السياب التقط هذا التعبير وأعاد تشكيله من جديد فى حركة (فك وإعادة تركيب)، وهذا دأب السياب مع قصيدة «الأسلحة والأطفال».. هذه فلوحة السياب هنا تبدأ بداية تشكيلية خاصة، حيث يعتمد على الجار والمجرور؛ الخبر المتقدم (لأذيالهم رفة الشمأل). واستخدم شوقى لحركة الندى تقوم على الفعل (رف) مع فرعه الأهدب، حيث يعبِّر هذا الشطر عن دينامية الصورة، فتضاف الحركة إليها لتصبح صورة شكلية حركية.



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

وانطلق السياب من التعبير بعد مزجه إلى صورة تترى فى مجرى صوتى، تتلاحق فيه صورة المشبه مع المشبه به فى اندماجٍ كلى.

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

لقد امتدت الصورة الصوتية الخاصة التى صنعها السياب، واعتمد فيها على منجم شوقى، فجاءت من مواد ثرية فى هذا الميدان. فتلك النضارة والرقة المرتبطة بإيقاع الندى قد ارتبطت بنضارة ورقة الشمائل عند السياب الذى ذهب بها إلى حقل السنبل الذهبى، عندما تهزه الأنسم الحفيفة، والتى قصد بها السياب فى قوله (رفة الشمأل). وبذلك نلاحظ رقة الحركة، أو بمعنى آخر رقة (الرفة) المشتركة بين شوقى والسياب؛ رقة الندى فى فرع الورد الأهدب، ورقة النسيم العليل القادم من بعيد، وحركة ريح الشمال عند السياب، حيث تتعدد مع مشبهات صوتية تموّجية تضاف إليها.

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

فيصف – أيضًا– هذا الحفيف الثوبى للطفولة بأنه مثل غمغمة الأم بأغانيها الخاصة التى أعدتها لطفلها الوليد تُناغيه بصوت منغم كالهسهسة. ولقد أشار السياب إلى اليوم الأول من الميلاد، وإلى رفع المناغية فى هذا الزمن بالتحديد، حيث الفرحة بالمولود، والتى تعدل فرحته

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

يتولد الأمل فى هذه الصور التى صنعها السياب واستوحى قوته من مخايل الحداثة عليهم. فكانت عودة السندباد، والذى جار فى بلدستين، عاد مكتشفًا كنزه الباحث عنه فوجده ضخمًا يرقد بين الضلوع، وهنا نعود – بالضرورة – إلى رؤية جبران للبلاد المحجوبة، والتى ظهرت فى النهاية أنها اختلاج فى صدره – قلبه – حيث يقول مخاطبا لها:

أنت فى الأرواح أنـوار ونـار

أنت فى صدرى فـؤاد يختلـج

إنها الآمال التى يُعانيها الشاعر؛ يعانيها جبران والسياب، ويرسمها شوقى للأطفال شعورًا بالمستقبل فى قوله عما يراه من مخايل المستقبل لهؤلاء[1] :

وتلك الأواعـى بأيمانهم حقائـب فيها الغـ'د المختبى

ففيها الذى إن يقم لا يعد من الناس أو يمض لا يحسب

وفيها اللـواء وفيها المنـا وفيها التبيـع وفيها النبـى

فقد اعتمد شوقى هنا على رسم صورة امتدادية تكون من لوحة تعددية إرهاصًا بمستقبل هؤلاء الأولاد (الصبية)، وتلك اللوحة تحمل الأمل الكبير فى الأيام القادمة. كما تحمل المستقبل فى الجانب الآخر، واعتمد فى ذلك على استخراج الخفى برؤيته للغد المختبئ، والذى يظل مجهولاً مخيفًا أو مبهجًا سعيدًا.

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

(1) نفسه؛ ص14.

فى قلبه النقى، فلماذا – إذن – كل هذا الترحال والذهاب وقد رأى كنزه المفقود بين ضلوعه، حيث الإحساس القلبى بما سوف يأتى من هؤلاء.

ويعتمد السياب على تكرار اللازمة التعبيرية (عصافير أم صبية تمرح)، وتمتد الجملة القادمة للأمل الحادث فى قوله (عليها سنا من غد يلمح)؛ فيظهر الأمل من ضوء السنا الذى يلمح بكل وضوح. لقد أضاء هذا السنا قلب السندباد وبحَّارته، بل أضاء لهم غياهب الطريق الطويل، ولكن هذا السنا المضىء يختبئ فى أوعيه الأطفال عند شوقى، ورغم اختفائه فإنه يبدو للعيان، فالسنا ارتبط بالكنز، فأظهره السندباد، فعاد مرة أخرى بعد طول ترحال وَنَصَب.

ويظهر الأمل أيضًا عند السياب فى ربطه بين المحار وأرجل الأطفال العارية؛ فالمحار تعبير عن الشىء المكنون المحفوظ للغد، رمز للثروة والطعام واللؤلؤ أيضًا... ولذلك يقول فى قصيدة «النهر والموت» معبرًا عن دلالات المحار متحدثًا إلى نهر بُويب[1]:

أود لو غرقت فيك ألقط المحار

أُشيِّد منه دار

يضىء خضرة المياه والشجر

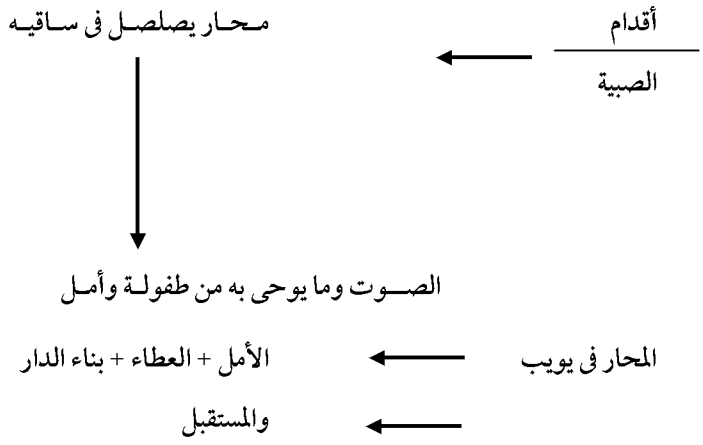
ما تنضج النجوم والقمر

وأغتدى فيك من الجُزر إلى البحر

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

---

(1) بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، م1، ص454.



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

أصيح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار والردى!

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى

(1) بدر شاكر السياب؛ نفسه، ص564.

obeikandl.com

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

وفى «الأسلحة والأطفال» يربط السياب بين صلصلة المحار، ورنة الأمل النابع من أقدام هؤلاء الصبية فى خُطاهم المنتظرة، وبين رحلة السندباد الباحثة عن الذهب واللؤلؤ واكتشاف المجهول، فلقد عاد السندباد وأمر بحَّارته بالعودة وبلم 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 إلَّاه كنزًا وعاد

وينطلق شوقى مع انطلاقة الزمن وحركته وما يبدو من أثر له على الإنسان، فينتقل من الصبا إلى الشباب، فيرسم الخط الزمنى الذى يدل على نمو الزمن فى حركته غير متوقفة فى قوله[2] :

1 – **وحال الزمان فحال الصبا وشب الصغار عن المكتب**

2 – **وَجَدَّ الطلاب وَكَدَّ الشباب وأوغل فى الصعب فالأصعب**

3 – **وعادت نواعم أيامه سنين من الدأب المنصب**

(1) بدر شاكر السياب؛ نفسه، ص564.

(2) الشوقيات؛ ج2، ص149.

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 دافئًا فى عروق الصخور

وأزميـــل نحـاتهـا المجهـد

يغنّـــى بأشـواقـه العـاتيـة

* * * * *

وفى أعين حجَّرت مقلـتاه

عليهـا دمـوعهـــا الجـاريـــة

صدى رجعته الأكـف الصغـار

يُصفقن فى الشـارع المشـرق

كخفـق الفراشات مر النهـار

عليهـا بفـانـــوســـه الأزرق

إننا نرى التكثيف الزمنى لعصور سحيقة وقادمة أيضًا، وذلك باستخدام الإشارة الدالـة، والناقلة؛ حيث تنقلنا إشارات الكهف، والغابـات، والمعبـد إلى عـصور متعاقبـة، معـبِّرة عـن التطور والانتقال من عصرٍ لآخر، فهى محاولة لتصوير التطور والارتقاء من الكهـف والغـاب 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 قايين بين ايدث سيتويل وبدر شاكر السياب**، دار الأندلس، بيروت – لبنان، 1984م، ص82.

ولكن الأمل يستمر رسمه من ملامح الأطفال وحركاتهم، فتلك الأكف الصغيرة المصفِّقة تعلن عن صدى التاريخ، فتلك الأيدى صانعته. ومن هنا نرى تناصًا مختبئًا بخفة، يأخذه السياب من نص «مصاير الأيام» ويصنعه بدقة ومهارة. لقد أشار شوقى إلى الغد المختبئ فى الأواعى، ولكن هذا الغد يُشير إلى الماضى عند السياب.. لقد عكس السياب رؤية شوقى، أو بمعنى آخر: قام بمدها وتمطيطها بصورة متسعة.

ولا يقف تناص السياب عند هذا التطوير الفسيفسائى، بل إننا نرى رسوبيات جيولوجية دفينة عميقة، فهذه اللوحة التى رسمها للأكف الصغار وصناعتهم لحضارة الأمم نراها عند شوقى فى قوله عن الطلاب والجامعة والعلم[1]:

وإذا ما رأيتهمو عندها يموجون كالنحل عند الربى

رأيت الحضارة فى حصنها هناك وفى حبذها الأغلب

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

خاصية التحول بين شوقى والسياب وديناميه الأمل :

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

فياويحهم أأهل أحسوا الحيا ة؟ لقد لعبوا وهى لم تلعب

تُجرب فيهم وما يعلمو ن، كتجربة الطب فى الأرنب

سقتهم بِسُمٍّ جرى فى الأصو ل، وروى الفروع ولم ينضب

---

(1) **الشوقيات**؛ ح2، ص149.

(2) الشوقيات؛ ج2، ص148، 149.

ودار الـزمـان فـدال الـصِّبـا وشَـــبَّ الــصغار مـــن المكتـــب
وَجَـدَّ الطــلاب ، وَكَـدَّ الشبـا ب وأوغـل فـــى الــصعب فالأصـعاب
وعـــادت نـواعـــم أيـامـــه سنيـــن مـــن الــدأب المنـصـب

فأخذ السياب تعبير شوقى وشكَّله برؤية جديدة؛ رؤية التحول، ولكنه تحـول لـه ذاتيتـه عنده. فتحول شوقى يأتى بفعل الزمان وضراوته الشديدة. وتحول بـدر شـاكر الـسياب يقـوم على ما يفعله الطاغية بالأطفال؛ فيقول[1] :

عصافير؟ أَم صبية تمرح

أم الماء من صخرة ينضح

ولكن على جثة دامية؟

وقبرة تصدح

ولكن على خربة بالية؟

عصافير؟

بل صبية تمرح

وأعمارها فى يد الطاغية

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد

حديد عتيق

رصـــــاص

(1) بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، م2، ص567

obeikandl.com

فالتحول فى رؤية السياب للأطفال بفعل حركة الطغاة الذين حولوا الحياة بفعل الرصاص والأسلحة، وهنا تأتى وظيفة الشق الأول فى العنوان: (الأسلحة).

وهذا أمر يُشبه تحول الزمن والدنيا بهؤلاء الأطفال عند شوقى، والتعرض لقهر القسوة التى يعانونها بسبب حركة الزمن القاسية والطاغية، فهناك التقاء واضح بين الطغاة عند السياب، وسطوة الزمن وشدته لدى شوقى... إنَّ الصبية يلعبون، ولكن الحياة لا تلعب، بل تَجِدُّ بقسوتها وظلمها – كما يريد شوقى ذلك –.

ويأتى التشبيه الدال على الضعف الشديد لهؤلاء الأطفال؛ فالحياة تجرِّب فيهم بكل قسوة، مثل تجربة الطب بفئران التجارب (تجربة الطب بالأرنب)، والطغاة يملكون أعمار هؤلاء الأطفال ويتحكَّمون فيها تحكُّم الموت والوجود. وهذا أمر قريب من (تجربة الطب بالأرنب).

ولكن هذا التحول اعتمد كلية على عملية التمديد، والتى تمثِّل الجوانب التقنية الكبيرة فى هذه القصيدة، فترى اهتمام السياب بإطالة الصورة الممتدة ليد الطاغية ولآثار الحديد والنار. إنَّ التغير الذى رسمه شوقى للحياة والإنسان، وتحوله من طَوْرٍ إلى طَوْر؛ من طَوْرِ الطفولة بأبعادها وبراءتها، إلى طَوْرِ الشباب وصراع الحياة الذى لا يتوقف مطلقًا، ويظهر أثره على الوجوه، على طبيعة المعاناة فى معترك الوجود والبقاء.

لقد لمح السياب هذا البُعد عند شوقى، ولكنه حوَّله إلى شدة مادية تتمثَّل فى النار واللظى والردى... فالصبية الضاحكون يتحولون إلى ضحايا الذهاب والرصاص الذى ينهل كالغيث ملء الفضاء[1]:

رصاص ونار: ووجه النهار

عبوس لمَّا اصطك فيه الحديد

حديد ونار، حديد ونار

وثم ارتطام، وثم انفجار

(1) بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، ص571.

ورعدٌ قريب، ورعدٌ بعيد

وأشلاءٌ قتلى، وأنقاضُ دار!

حديدٌ عتيق لغزوٍ جديد

حديد. ليندكَّ هذا الجدار

بما خط فى جانبيه الصغار

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

حياة يُغامر فيها امرؤ تسلَّح بالناب والمخلب

فهذا التسلح بأدوات الشراسة عند شوقى يُعَدُّ إماء للصراع الذى يعانيه 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 بديهة، فلا حاجة – إذن – لذكره.

وهذه التقنية البلاغية فى الاعتماد على أسلوب الحذف؛ وبخاصة حذف المبتدأ لإنتاج حيز كبير من الدلالات، قد وجدت هوًى كبيرًا عند السياب، فكانت اللازمة المترددة على مدار قضاء قصيدة «الأسلحة والأطفال»، حيث ترى تكرار قوله (عصافير أَم صبية تمرح)؛ بالإشارة إلى ضمير الغائب الدال على المحذوف نفسه، وعلى الهدف من تكثيف الإشارة إليهم.

وتتنوع 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 التكثيفى.

فنرى 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 أَم صبية تمرح) وقوله (حديد عتيق).. فاللازمة الأولى (عصافير أَم صبية تمرح) تكرر أربع مرات، بالإضافة إلى تكرار شطرها الثانى وحده (وأقدامها العارية)، حيث يعمد 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 تعُد 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 -كرعدٍ بعيد-

ضجيج الخطى وانهيار الصخور

وخفق الفوانيس فى المنجم

وما نص من عاريات الظهور

وما أنسح من سعلة من دم

---

(1) بدر شاكر السياب؛ نفسه، ص575.

(2) نفسه؛ ص567.

obeikandl.com

ويضغط السياب على جوانب المفارقة القائمة بشكلٍ 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 بنيان هذا العمل [1].

فانطلق السياب من هذه الرؤية الثنائية، وذلك لبث نشاط متجدد، يحرِّك 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 الجَدّ 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 غُبار 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، ص17.

(2) **الموسوعة الشوقية**، ج2، ص325.

(3) السياب؛ **الأعمال الكاملة**، ص576.

وهمس النواعير، والزارعون

وفى كل حق كنبض الحياة

تهز المحاريث قلب الثرى

وتُبنى القرى:

قُرى طينها من رميم الطغاة

وتخضلّ حتى الصخور الضننة

ويثمر حتى سراب الغلاه

مدينة

فأخرى، فأخرى، إلى منتهاه!

فالصوت – هنا – للنواقيس المصنوعة من غُبار الحديد، فيأتى صوت الأجراس فى جانبها الإيجابى الأول، والذى 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، يُحقق لها الصبية الذين يلعبون، وأقدامهم العارية المصلصلة كالمحار فى الساقية، إنَّ صلصلة الأقدام تتحول مع رغبة الأجراس فى الفجر مع (اليوم عيد)، فيتحول كل شىء إلى صوت الإيجاب والأمل؛ مثل همس النواعير بالماء والرى، ثم الخضرة والنماء فى مواجهة الدمار على يد الطغاة.

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

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

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

صوت الكآبة والشؤم:

«حديد... حديد»

وأقدامها العارية،

وخفق الفوانيس فى المنجم

وأعماقه الرطبة الداجية

كظل الردى – فاغرات الفم

كبئر من الظُّلمة الطامية

ستمتاح منها ألوف القبور،

ويهوى – مع الزعزع العانية–

عمى من دجاها على كل نور

على النور من باب كُوخ مضاء

ومن كوة فى خيام الرعاء

ومن شُرفة ظلها الياسمين

فالصوت هنا له مورد الصوت الماضى، حيث الآمال المتحولة 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 ا لشديد الذى سوف يصيبهم، ولذلك ربط السياب بين أقدام الأطفال العارية وبين خفق الفوانيس فى المنجم، وبين أعماق

الرطبة المخيفة، بين المنجم كحُفرة وبين القبور المظلمة كحُفرة رطبة – أيضًا –، وكل هذا إيحاء من صوت الحديد، والذى أعطى الثنائية العكسية؛ بين الإيجاب والسلب؛ فظل الطواغيت يخيِّم عل كل شىء، على النور فى موقد السامرين[1] :

على كل نور، تذر الرياح

ظلال الطواغيت فى المنجم

كناعورة لاغتراف الدم

تذر الرياح، الرياح، الرياح

أراجيح فى الملعب المظلم

وخفق الفوانيس والأنجم

وخفق الخطى والأكف الصغار

وخفق الفراشات مر النهار

عليها بفانوسه المُعَلَّم

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

والسواد بكل شؤمه قد خيَّم عل كل مكان فيه الحياة، فالظلال بسوادها فى كل أنحاء المنجم، والرياح تذر بكل قوةٍ لها كل شىء يقف أمامها. ولكن السياب يتوقف عند خاصية تشبيهية يقصدها؛ حيث يشبِّه تلك الرياح وهى تذر الأراجيح؛ أراجيح الصغار فى ملعبهم الذى أُظلم بفعل الطغاة، وتحولها إلى ناعورة اغتراف الدم. وتأتى هذه الصورة التشبيهية التى رسمت أراجيح الصغار بصورة الناعورة بصوتها الحزين الباكى، ولكنها تغترف الدم بدلاً من اغتراف الماء الراوى للأرض. إنها صورة التحول.

---

(1) نفسه؛ ص 578.

وتنتهى قصيدة شوقى برسم صورة النهاية التى كُتبت على الإنسان، بالفناء والذهاب، ذهاب الرفاق والصبا، والندم، والحسرة فى قوله :

وغاب الرِّفاق كأن لم يكن بهم لك عهد، ولم تصحب

إلى أن فنوا ثلة ثلة فناء السراب على السبسب

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

عصافير أَم صبية تمرح؟

أَم الماء من صخرة ينضح؟

وأقدامها العارية

مصابيح ملء الدُّجى تلمح

هتكنا بها مكمن الطاغية

لقد أشرنا إلى هذا التحول الذى يقصده السياب فى نهاية القصيدة، حيث الأمل الذى يرسمه، وينهى رؤيته لتحولات الأطفال.

إنها النهاية التى جاءت بعد صراع الشاعر وذاته حتى انتصر الأمل فى شكل تجسيدى لهؤلاء الأطفال. ولذلك تنتهى هذه القصيدة بالحديد والنار، ولكنها لكون جديد... يقول:

لكـــون جـديـد !

العكس من المرح بالأراجيح إلى اغتراف الدم بالنواعير بأصواتها المخيفة الباكية، والتى تُوحى بالشؤم عند السماع. لقد ربط السباب بين الشكل والصوت؛ الشكل فى 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 هى صورة تحول عكس، حيث تحول الهمس إلى صوت مثير للخوف والرعب، وتحول الماء فى السواقى إلى دَمٍ بفعل الطغاة، فأيديهم عندما تمس شيئًا تحوله إلى دمار، وهوان، فقد قال قبل هذه الصورة[1] :

نواقيس فى الفجر واليوم عيد

وفى الماء أظلال جسر حديد

وهمس النواعير، والزارعون

وفى كل حق كنبض الحياة

تهز المحاريث قلب الثرى

وتُبنى القرى:

قُرى طينها من رميم الطغاة

وتخضلّ حتى الصخور الضننة

ويثمر حتى سراب الغلاه

مدينة

فأخرى، فأخرى، إلى منتهاه!

ولكن الأمل – كما رأينا – يتحول بأيدى الطغاة، الذين يعبثون بكل شىء، بالأطفال ووسائل الحياة كلها. فالصورة – هنا – عنده صورة آثار الطاغية.

لقد كتب شوقى صورة التحول بيد الراعى الدهر، وقسوته على الأطفال فى قوله :

وصرف قطعانه فاستبد ولم يخف شيئًا ولم يرهب

حيث صنع السياب صورًا متداخلة امتاحت من رؤية القسوة التى تعصف بالصغار، وبكل مظهر من مظاهر الحياة نفسها. ولكنَّ السياب أسرف هذا الامتداد الصورى ودخل فى

---

(1) نفسه؛ ص 576.

تراكمات، وتراكبات مقصودة ليبدو التحول الذى ينظِّم القصيدة كلها فى مظاهر الوجود كله، بل فى مظاهر كل الحياة مرتكزًا على حياة الأطفال، ومنطلقًا من معاناتهم بأيدى الطغاة، فهم همسة الوجود، فإذا ذهبوا فأين الحياة[1] :

فمن يتبع القيمة الشاردة؟

ويلهو بلفظ المحـــار؟

ويعدو على ضفة الجدول؟

ويسطو على الغصن والبلبل

ومن يتهجى – طوال النهار–

ومن يلثغ الراء، فى المكتب؟

ومن يرعى فوق صدر الأب

إذا عاد من كَـدَّه المتعب؟

ومن يؤنس الأم فى كل دار؟

لقد مزج السياب فى تراكيب تكرارية اعتمدت على (دينامية) التساؤل بين حركة الأطفال فى لعبهم المدخِل السرور على الأمل، وبين العمل من المكتب. وهنا نلمح من بعيد الأثر الشوقى فى بيته الأول المشيَّد بصحبة المكتب؛ هذا من جهة.. كما نلمح بوضوح أثر شوقى فى الصورة الصوتية – هنا – والمعتمدة على التهجى فى المكتب، ولثغ الراء 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 التى رسمها السياب فى أنشودة «المطر»؛ حيث ربط بين الغيوم والضياع فى قوله[1] :

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن طفلاً بات يهزي قبل أن ينام

بأن أُمه – التى أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لحَّ فى السؤال

قالوا له : (بعد غد تعود...)

لابد أن تعود

وإن تهامس الرِّفاق أنها هناك

فى جانب التل تنام نومة اللحود

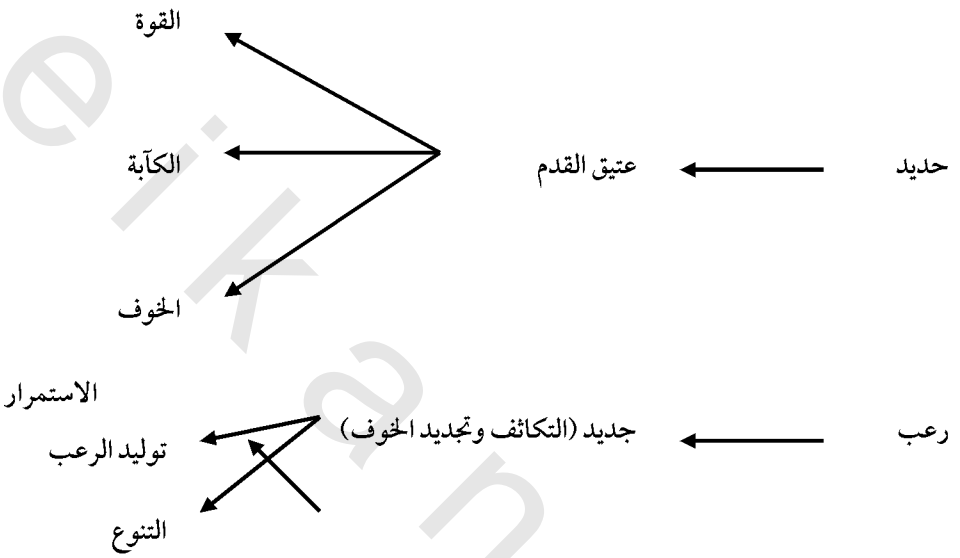
وضياع الأم، وموتها ضياعٌ أيضًا للأبناء الصغار الذين يسألون عنها، فالغيوم التى يرسمها السياب فى أنشودة «المطر» هى رمز المعادل الموضوعى المعبِّر عن الغياب والحزن، فغياب الأم فى الصورة التشبيهية التى يرسمها للطبيعة البالية بعد تثاؤب المساء، وحشد الغيوم؛ تفجِّر دلالات متداخلة عن النشوة، والفقد، وتعرض الأطفال لهما.

والدموع الثقال فى الطبيعة تتلاقى مع أثر الحديد للطغاة الذى يولِّد الدموع الثقال على ضحاياه. لقد تحطَّم كل أمل للحياة السعيدة للأطفال عند ضياع الأم فى أنشودة «المطر»، وهاهم يضيعون بذاتهم فى «الأسلحة والأطفال» بفعل الحديد الذى حوَّل الأُفق إلى غيوم منذرة بالضياع. ويردِّد السياب لازمة الحديد المكررة، حيث تصنع الجملة المكثفة والمعتمدة على الحذف المقرر فى قوله (حديد..)، ثم حيث الاعتماد على حذف المبتدأ، والذى يقدَّر بأبعاد

(1) السياب، **أنشودة المطر... الأعمال الكاملة**، الجزء الثانى، ص476.

obeikandl.com

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



ولكن السياب لا يبعد عن مواد شوقى المكوِّنة لجيولوجيا النص عنده، ليرتكز على معادنه الثقيلة محوِّلاً إيَّاها إلى عديد من المعادن المشكِّلة للوحة الشعرية عنده، فبيت شوقى القائل:

حياة يُغامر فيها امرؤ تسلَّح بالناب والمخلب

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

حديد عتيق، ورعب جديد!

« حديد

رصـــاص »

لأن الطغاة

يريدون ألا تتم الحياة

مداها، وألَّا يحس العبيد

بأنَّ الرغيف الذى يأكلون

أمرٌ من العلقم

وأنَّ الشراب الذى يشربون

أُجاج بطعم الدم

وأنَّ 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 طَعْم الحياة الذى لا يكون إلَّا 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 الضُّحى يلعبون

ولا همس طاحونة من بعيد،

ولا يطرق الباب ساعى البريد

ببشرى، ولا منزل

يُضىء الدُّجى منه نورٍ وحيد

سخى كما استضحك الجدول،

ولا هدهدان، ولا جلجل

يرن بساق الوليد

ولقد استخدم السياب خاصية التكرار القائمة على حرف النفى المعروف (لا)، والذى يوحى فى المتواليات المستخدمة باتساع المساحة الفضائية المعبِّرة عن الضياع وذهاب كل عناصر الحياة، وخاصة الصبية الذين يلعبون، وذلك لأنَّ 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، والتى تتمثَّل فى الفناء؛ كما يصوره بأنه فناء السراب على السبب، فتنتهى القصيدة «مصاير الأيام» بالموت والفناء. ويقف السياب عى 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 يمينًا إن لم تعفر حياة الطغاة على تلك الأرجل الحافية المصلصلة. فيأتى القسم السابع فى القصيدة «الأسلحة والأطفال» ليعبِّر 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 :

يمينًا ، وبالخبز والعافية :

إذا لم تعفّر حياة الطغاة

على هذه الأرجل الحافية

---

(1) انظر: إحسان عباس؛ **بدر شاكر السياب**، ص133 .

وأن لم تذوب رصاص الغزاة

حروفًا هى الأنجم الهادية

(فمتن) فى كل دار كتاب

ينادى: ففى واحد أى أخراب

فالتكرار الحادث – هنا – عند السياب يكرر أيضًا 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 المحقِّقة للآمال الممتدة والعريضة.

ولهذا استخدم السياب أسلوب القسم الحازم، والدال على وجوب تحقيق الأمل فى كل اتجاه وإلَّا فإنهم لم يذكروا بغير السُّباب الشديد واللعن من الأجيال التى سوف تأتى.. وقد أدى حرف العطف (الواو) وظيفته الدالة على الاتساع، والتعدد، وتشعُّب 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 فُرضت قصرًا، وقهرًا من قِبَل الطغاة... يقول السياب – مكملاً قسمه حول ضرورة التغير ومُنْذِرًا كذلك بسوء العاقبة إن لم يتحقق هذا التحول –[1] :

وإن لم نضو القُرى الداجية

ولم نخرس الفوّهات الغضاب

وتجل المغيرين عن آسية...

فلا ذكرتنا بغيب السباب

أو اللعن أجيالنا الآتية!

---

(1) نفسه؛ ص 584.

فالآمال المتكونة بفعل العطف المستخدم للواو تتمثل فى استخدام التراكيب المعبِّرة عن قوة الفعل (وإن لم نضو) و (لم تحرى) و(نجل). بهذا التكوين والتركيب يعود السياب مرةً أخرى إلى بدايات القصيدة المتسعة التراكيب بفعل ا لاعتماد – كذلك – على حرف الواو المواصلة لأمور متعدد مثل: الهسهسة والضمفرة؛ كصورة لأثر رفة 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 أَبٍ آيب فى المساء)، و(هم فى ليالى الشتاء الطوال)، (وهم فى الصباح...)، (وهم رقة الأُم 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 مسافاتها، ولكن التكوين الهندسى قرَّب هذه المسافات، وجعل القصيدة كوحدة مكثفة تتماثل فى بنائها الكلى، شأنها فى ذلك شأن قصيدة «مصاير الأيام».

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

وأمَّا 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، معتمدًا 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 المحاريث فى المغرب،

على زهرى فى وساد العروس،

على صبية فى انتظار الأب

على شاعر تستحم الشموس

بعينيه ، يصغى إلى جندب،

ففى هذا المشهد التصويرى يُرى الأمل عند السياب، نرى الاهتمام بالجانب التكرارى المحدث لتوازيات متناسقة، ولدت جوانب هندسية، اعتمدت – بدورها – نسب تركيبية مقصودة من الشاعر. وبجانب كل هذا اعتمد السياب على إظهار النبرة الشديدة لحرف الباء، وهو ارتكاز أساسى عند شوقى، عمل على توليد نغمة ارتبطت بالمعانى المقصودة فى نص «مصاير الأيام».

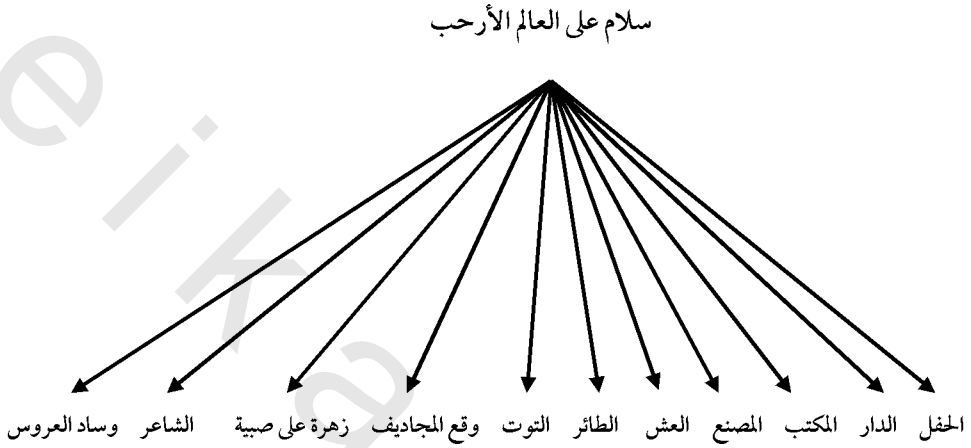
وفى هذا المشهد الشعرى التعبيرى جزء من الوحدة الكبرى؛ ونقصد به النص[1]، وهو بذلك يعكس تقنية السياب الخاصة المعتمدة على ديناميات تركيبية صانعة دلالات التحول، حيث سيطرت ثنائية الصراع بين الحياة والسلاح فى نص السياب هذا «الأسلحة والأطفال».

وفى هذا المشهد (المقطع الشعرى) من الوحدة الكبرى (النص الكامل) تعتمد التراكيب على استخدام حرف (على) المعبِّر عن الرغبة الشديدة لشمول السلام كل مكان يدل على الحياة. وقد اعتمد السياب على نظام خاص بدأ بالعموم الكلى للعالم (سلامٌ على العالم الأرحب)؛ فالجملة هذه تُعَدُّ تكثيفًا كليًّا سوف تحلل بعد ذلك إلى عناصرها الأساسية من حيث شرح كثافتها، ومكان الارتباط القوى بينها وبين الجُمل المتوالية بعدها.

---

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

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



وقد اعتمد السياب فى هذا التكثيف على ظاهرة الفصل حيث التشكيل المتوالى للآمال التى يحل عليها السلام. ويكرِّر السياب – أيضًا – اللازمة التعبيرية المولِّدة للمتواليات الهندسية (سلامٌ على العالم الأرحب)، ثم ينطلق مرة أخرى معتمدًا على تقنية منتظمة تصنع تكاثفًا جديدًا يمتد فى هندسة منتظمة مع التكثيف السابق؛ يقول[1] :

سلامٌ على العالم الأرحب

سلامٌ على (الكنج) فاض النعيم

ورنَّت أغاريد، فى ضفَّتيه

(1) بدر شاكر السياب؛ المرجع السابق، ص585.

قُرى من ستا عـاصـرات عليـه

عنـاقيـد مـن ضوئهـن العظيـم

سلامٌ على الصين والحاصدين

وصيـاد أسمـاكهـا الأسمـر

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

واستطاع السياب استخدام كلمة (سلام) وربطها بالجار والمجرور (على...) وتوليد العناصر الدينامية مرة أخرى، لتُعطى دفعات تعبيرية جديدة، ومجددة – أيضًا – مقدرة الشاعر على مواصلة التعبير الملحمى المقصود عنده، حيث رغبة الامتداد والتطويل، ولذلك نرى تعدد اللازمة الفعَّالة عند السياب فى قصيد «الأسلحة والأطفال» لتتداخل مع بعضها البعض فى حركة انسيابية، واقتصادية فى ذات الوقت، فنرى مع تكرار لازمة (سلام) حشدًا متنوعًا من حروف النفى المكررة كذلك؛ ومنها[1] :

(1) نفسه؛ ص587.

ولـولا الذى كسوا من نضار

به يستضيئون دون النهـار

تجوع الملايين عن جانبيه

وينحط، فى كل يوم، عليه

دم من عروق الورى أو نثار

كذر الغبار

لما هزت الأمهات المهـود

على هـوة من ظلام اللحود،

ولم تـزرف الدمع عبر البحار

وعبر الصحارى، نساء الجنود،

ولم يرفع الـزارع الأشيـب،

إلى مقلتيه ، اليـد الراجفـة

إنَّ تكرار النفـى فى هـذا القـول، وتعـدده مـن الوسـائل التقنيـة المـستخدمة لإظهـار التـضاد التعبيرى، من جهة الصراع بين الأمل (فى اللوحة السابقة) وبين المعانة فى هذه اللوحة، وهـذه سـمة أساسية عنى بها شوقى كثيرًا فى قصيدة «مصاير الأيام»، وقد ارتكز السياب عليهـا كثـيرًا، فكانـت الدافع «الدينامى» الأساسى لحركة قصيدة «الأسلحة والأطفال».

ويستمر التدافع الضدى مشكِّلاً للتراكيـب والـصور عنـد الـسياب حتـى نهايـة ملحمـة «الأسلحة والأطفال»؛ حيث يسيطر الأمل بدوافعه، فيتحول الحديد، الـذى كـان أداة للـدمار فى يد الطاغية يتحول إلى أداة للأمل والبناء مع قوة التحدى عندما يصير الأطفال رجالاً، وأداة للخلاص. ولذلك يعود السياب معتمدًا على اللازمة المكررة، والتى بدأ بهـا القـصيدة، وهـى لازمة تعتمد على بث الآمال من رؤية الأطفال، حيث الاعتماد على التشبيه المـأخوذ مـن رؤيـة

شوقى فى أصله، فالعصافير (الأطفال) التى تمرح يتفجَّر منها الأمل، كما يتفجَّر 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 تفجُّر الماء من الصخور[1]، وبجانب ذلك نرى الإتكاء على رؤية شوقى للصبية، 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؟ أَم صبية تمرح؟

أَم الماء من صخرة ينضح؟

وأقدامها العارية

مصابيح ملء الدجى تلمح؟

هتكنا بها مكمن الطاغية

وظلماء أو جاره البالية

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

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

---

(1) القرآن الكريم، سورة البقرة.

(2) بدر شاكر السياب؛ **الأعمال الكاملة**، الجزء الثانى، ص590.

obeikandl.com

الأطفال عندما يعودون شبابًا. فلقد نحت السياب صورته الأساسية، والتى جعلها لازمة تعبيرية من شوقى، فلفظ (العصافير) الذى اتكأ عليه السياب بقوة فردده؛ لازمة أساسية ولكنه تشع به قصيدة شوقى – كما رأينا –. فانطلاق السياب التعبيرى برؤيته كان انطلاقًا محاذيًا فيه شوقيًّا بكل رؤاه الدلالية، ولكنَّ السياب يشكِّل من الصورة التشبيهية قاعدة (لازمة) انطلاقية مميزة، كثف فيها – بجانب الصورة التشبيهية – الأبعاد الإيقاعية التنغيمية والتى 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 العضوى المتماسك – كما رأينا –، بجانب الإشارة التناصية لسيطرة الرؤية الشوقية عند السياب؛ فالنص عنده – برغم طوله المقصود – رؤية تبعت فى أساسها من قصيدة «مصاير الأيام».

obeikandl.com