د.محمد سعدون

الأسس الفنية لنظرية الاستقبال

دراسة تطبيقية في شعر السياب

دراسة نقدية

الجزء الرابع

خيال

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك :978-9931-06-391-9
الإيداع القانوني : السداسي الأول 2021.

د. محمد سعدون

الأسس الفنية لنظرية الاستقبال

دراسة تطبيقية في شعر السياب

دراسة نقدية

الجزء الرابع

المقدمة

ليس من السهل أن نطبق الأسس النقدية لنظرية الاستقبال على نصوص شعرية أو نثرية كاملة، ولكنها قد تستجيب للنتف والمقاطع القصيرة من الناحية التطبيقية لتبقى النصوص الطويلة خارج التجربة النقدية التطبيقية عن هذه النظرية التي استعصى فيها الجانب التطبيقي حتى عند أصحابها، إلا أنها تبدو في مبادئها قابلة للتطبيق والاستجابة، الأمر الذي يجعلنا نغرى بالمحاولة المستمرة علنا نظفر بما ترشد إليه من رؤى ومن أهداف أدبية وفنية ومن غايات يولع بها القارئ الممتاز للنص الأدبي، فلا شك أن أفق الانتظار مبدأ يرسمه القارئ من تلقاء هذه النظرية لدراسة النص والغوص في أغواره والإبحار من أجل الوصول إلى أبعاده القصية ويدفعه للمغامرة الأدبية إلى أن يخيب المؤلف هذا الأفق الطموح ببعد آخر يختلف تماما، ولعل الرغبة في الكشف الذي لا يتأتى للقارئ مهما أدلج في آفاق المعنى هو الحافز الرئيس نحو البحث عن الأفق المرتجى الذي لا يتحقق أبدا.

ويظل القارئ في عملية بحث مستمر إلى ما لا نهاية وتتشكل المسافة الجمالية حين يبعد أفق العمل الفني عن الأفق السائد للقراء، وكلما اقترب الأفقان من بعضهما بعضا، كان العمل

الأدبي أقل قيمة، لذلك فإن اختيار النصوص الحداثية التي يكتنفها الغموض تكون أنسب إلى تطبيق النظرية.

ومن ثمة كانت نصوص السياب من بين أهم النصوص الصالحة للدراسة على ضوء هذه النظرية الحداثية، وسيجد القارئ المتعة الجمالية وهو يسير في قراءته وفق أسس هذه النظرية النقدية الجديدة التي لم يتجاوزها النقد بمختلف مناهجه وتياراته وقد أولت القارئ الأهمية القصوى، فالقارئ المتعدد يخلق من النص نصوصا أخرى لا حصر لها، ومن هنا تأتي أهمية هذه النظرية الولود التي تأخذ القارئ من خلال إغراءاتها التأويلية القرائية إلى آفاق رؤيوية متجددة، وتظل تدفعه نحو النبوئية والاستشراف للوصول إلى منابع الابتكار الأولى.

ومن جراء تلك المحاولات الفكرية والرؤيوية انطلاقا من النص يحدث التطهير النفسي ليصل القارئ إلى حالة من النقاء والصفاء الداخلي الذي يلذ لكل قارئ فنان يروم التخلص من قلق الفكر ومعاناة الوجدان المتوثب دوما نحو اكتشاف الحقيقة.

ولا شك أن نصوص السياب بما تتوفر عليه من مجازات وفجوات وانقطاعات وانزياحات تجعل عملية التطبيق على هذه النظرية ممكنة التحقق إلى حد بعيد.

المؤلف

د/ محمد سعدون

I. أفق الانتظار L'horizon d'attente:

إن ياوس لما وضع هذا المفهوم حتى ولو كان فيه بعض الغموض إلا أنه يعد الركيزة في النظرية الجمالية لديه، وانطلاقا من تعريف النقاد لأفق الانتظار يمكن التوغل في قراءة النصوص الأدبية فهو عندهم القوة الفاعلة في إنارة النص للقارئ.

إن القارئ يدرك في نصوص السياب الشعرية بؤرا مضيئة مشتعلة تعمل على إدراك دينامية النص وتسهم في حركيته إلا (أن القارئ الذي لا يكون مزودا ببنية معرفية يستخدمها كشفرة لتحليل النص لا يستطيع أصلا أن يشكل تواصلا مع النص لأنه يوجد إطار مرجعي للتفاهم)[1]، ومن تلك البؤر الفاعلة:

1. الفجائية:

وهي الخروج عن المألوف والمعتاد واللهث وراء الجديد المدهش، وتلك هي ميزة الحداثة، فالقصيدة تكون ذات قيمة أدبية يعنى بها القارئ وينجذب إلى سحرها بالدرجة التي تتوفر في حدة المفاجأة فيها (لأن الأدب متعة ودهشة وإحساس فياض ومشاعر متفجرة تعبر عنها اللغة وهي نتيجة ما في الأديب الفنان من تباين

---

[1] – **اليامين بن تومي: القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2009م، ص34.**

وفردية)[1]، يقول السياب يصف السوق القديم وصفا يتجاوز الأشياء المادية وينفذ بالرؤية إلى أعماق أخرى تكون مفاجئة للقارئ حين يزيح الكلمات والألوان التي يرسم بها الشاعر تلك المشاهد الخلفية المفاجئة:

الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم.
الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين،
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،
– مثل الضباب على الطريق–
من كل حانوت عتيق،
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب
في ذلك السوق القديم
كم طاف قبلي من غريب،
في ذلك السوق الكئيب.
فرأى، وأغمض مقلتيه، وغاب في الليل البهيم.
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء،

---

[1] – **بشير إبرير: إشكالية تصنيف النصوص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع5، 2003م، ص141.**

والريح تعبث بالدخان...
الريح تعبث، في فتور واكتئاب، بالدخان،
وصدى غناء..
ناء يذكر بالليالي المقمرات وبالنخيل،
وأنا الغريب... أطل أسمعه وأحلم بالرحيل.
في ذلك السوق القديم[1].

يواجه القارئ أفقا سطحيا للنص لأول وهلة يتمثل في المعنى الصريح المباشر الذي يتبدى من ظاهر اللغة، وهذا الأفق الأمامي يفضي بالقارئ إلى أفق أبعد إذا كان القارئ على حظ وافر من الدراية المكتسبة والمعرفة المسبقة حتى ينفذ ببصيرته إلى ذلك الأفق الخلفي المتعدد، وفي لحظة الاختراق تلك تحدث المفاجأة والدهشة حين تنكشف الأستار وتتجلى الغيوب وتومض المعاني التي تقنصها الشاعر في سنة من الاختمار واللاوعي أثناء مرحلة الكشف الإبداعي.

ولكي يدرك القارئ المعنى ينبغي أن يدرك الواقعين المعطى Donné والمدرك Perçu، فالأول يشترك فيه كل الناس أما الثاني فإنه يتسم بخصوصية المبدع الذي يخفي الواقع بصبغة ذاتية، ويجمع الرمز بين النصين الحاضر والغائب، الحاضر البسيط المدرك من أولى القراءات التي يتشكل فيها أفق ضيق لا

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، ص21، 22.**

يتسع لفضاءات الشعر، وهو غالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الوجود، وأفق غائب بعيد لا يدرك إلا بعد القراءات المتوالية التي تصنع أفقا جديدا للتوقع يعمل على تعديل الأفق الأول ويتجاوزه[1].

إن السياب وهو يجوب أرجاء السوق مشحونا بهواجس كبرى خفية لا يدري كيف يعلنها، فهو يريد البوح ولا يريده في آن واحد، يبدو متناقضا من خلال ما ينطق به من ألفاظ ورموز ومايعتلج في أعماقه من معان متمخضة يدفع بعضها بعضا لتطفو على السطح ولكنها تومض ولا تتجلى بشكل كلي مفضوح إلا أن ما يبدو متناقضا هو في الحقيقة انسجام غير مفهوم كما يقول جلال الدين الرومي، ومن ثمة فإن القراءة هي البحث عن البنى العميقة المخبوءة الثاوية في أغوار النص وتفجيرها ليتسنى التمتع بجماليات النص، فالليل الذي يلف طقوس السوق رمز لحزن ثاقب يتمشى بين ضلوع الشاعر، تزيده تلك الأصوات والغمغمات الصادرة عن أولئك العابرين حوله حدة ومرارة تلتقطها أذن الشاعر وكأنها الحراب الماضية، وتكبر الغربة والاغتراب في دخيلته من تلقاء الريح التي تبث نغما حزينا في ليل مدلهم بهيم، فالأشياء في السوق تبدو منكسفة منتقصة فالمصابيح الحزانى

---

[1] – **مداس أحمد: التشاكل والتباين في الخطاب الشعري، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2006م، ص17.**

تعصر النور فيغدو أصفر شاحبا، والحوانيت العتيقة تبعث الملل والضجر في نفس الشاعر، ويتخيل الشاعر شخصا غريبا قبله كان يطوف محزونا في ذلك السوق الكئيب، كما كان الجاهلي يستوقف صاحبين متوهمين حين يقف على الرسوم الدارسة يناجي حبيبا مضى وارتحل، وهو بهذا التخيل الواهم يخفف عن نفسه وطأة الغربة وحدتها، رموز صغيرة يبثها الشاعر في نصه ليصل بها القارئ إلى أجواء مفتوحة لانهائية فالريح تعبث بحلق الدخان وهناك في هذه العتمة المضاءة تنفتح نافذة، فالشاعر يقترب كثيرا من العبثية واللاجدوى، مما يشي بمعاناة شديدة يكابدها الشاعر في صميمه، وهو لا يستسلم للحزن ولا للضجر القاتلين ولكنه أثناء ذلك يعطي لنفسه دفقا من الحياة حين يذكر الليالي المقمرات ويحلم بالنخيل ويظل يسمع ويحلم شاعرا بالحياة وقد أوشك اليأس أن يطويه ويثنيه.

إن المدلول المعجمي يشكل للعنصر اللغوي قيدا يحاصر النص وقد يخنقه بعد أن يكبل حركته بالمعاني السالفة والحاضرة ولكن روح النص وخلاصته تتم بفتح حدود عناصره وإطلاقها[1].

---

[1] – **حلاسة عمار: تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات آخر الليل للدكتور عبد الله حمادي، مجلة السيمياء والنص الأدبي، ع4، ص58، نقلا عن عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، ص76.**

فالغوص في تضاريس النص وجغرافيته الوعرة المضلة تسلم في نهاية المطاف إلى إدراك الفضاء المتخيل للشاعر فالنص الأدبي كما يقول " بارت" ليس نتاجا بل إنه إشارة إلى شيء وراءه ومهمة الناقد هي تفسير الإشارة واستكشاف حدودها وتأويلها وخاصة الحد الخفي والمعنى العميق ولا ينحصر معنى النص في المعنى والدلالة السطحية، إنما يتشكل النص تشكلا جديدا مع كل قراءة ومع كل قارئ.

فالقصيدة بهذا الغوص الذي يعتريها توحي بثراء مكثف مخزون وراء القشرة الفوقية والإشارات والرموز البسيطة، واختراق العادي يؤدي إلى الحيرة والعشق والإعجاب (القصيدة الغامضة هي بالضرورة مفاجئة ومدهشة، هذه الفجائية هي أساسا من الوظيفة الأساسية للشعر، فمن مهمات الشعر أن يفتح دروبا إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر، حيث يتيح للإنسان التخلص من العوائق فيصبح الإنسان بموجب ذلك أشبه ما يكون بسائل روحي يتمدد في العالم، من هنا يصبح الشعر مفاجئا غريبا متمردا على قوالب المنطق والعقل)[1]، وما دامت الأسئلة هي جوهر المعرفة فإن النص المنفتح الذي يفتح الشهية نحو التساؤلات اللامحدودة يمكن من استكشاف زخم المعاني المثيرة للدهشة

---

[1] – **بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م، ص42.**

واستشعار لذة النص من تلقاء أفاويق يستدرها وهو يراود النص لاستجلاء خباياه وأسراره.

إن تفسير دلالة النص بهذه الكيفية لا يعني الوصف للحزن والكآبة فحسب، إنما السر الخفي للحياة والكون يتوارى خلف السحب المدلهمة والدخان الكثيف والأوقينوسات المظلمة فيما يشبه اعتقاد المثنوية في النور والظلمة بأنهما أزليان، فالتولد الحقيقي للمعنى يتجلى من تعاقبهما وتكورهما على بعضهما بعضا.

إن السياب الحقيقي هو ذلك الكائن الذي يعيش وراء الستار الكثيف لشعره فهو ينتقل إلى عالمه الشعري الخاص المبهر المفاجئ من وسائل شعرية لا تكاد تفصح أو تبوح بذلك العالم المدهش، فالسوق، والليل، والريح، والنور، والمصابيح الحزانى، والحوانيت العتيقة وغيرها من الأشياء، تخفي وراءها عالما صوفيا باهرا يتوارى وراء الظلمة والديناميس، إنه عالم متفجر بالدلالات والرؤى الخارقة.

فالنص الحداثي يتميز بحقله الدلالي المفعم المليء بالألغام الدلالية التي كلما وضعت يدك على أحدها انشطر إلى ما لانهاية من الدلالات التي تجعل النص ينفتح على مختلف القراء

والقراءات المختلفة اللامتناهية وهي ميزة تجعل النص الحداثي قابلا للحضور في كل وقت[1].

إنه بإمكاننا أن ننظر من عدة زوايا لنص السياب السابق لنكشف دلالات أخرى وتأويلات مباينة للحصول على اللامألوف وغير المتوقع المثير للدهشة بمعنى أنه يمكن إخراج النص من أحادية المعنى، يقول أدونيس مشيرا إلى الاتجاه المدهش اللامعقول العجيب (هو ردة فعل ضد يأس الحياة، وهو تفجير لأرض الألم المعتمة، حيث ننقذ حريتنا الداخلية...)[2].

إن السياب وهو يكابد شقاء العيش في زاوية من زوايا الكون "في السوق القديم" إنما يستشرف بروقا وانبجاسات مبهرة (فكل إبداع هو برق لا يتكرر، وانبجاس مفاجئ)[3] فالفجائية هي أداة وآلية من آليات الشعرية تثير المتلقي بعد أن يفض الغشاء الساتر للنص (والاغتصاب هنا يعني تمزيق الغشاء الذي تنسجه المفردات والأفكار والعوطف حول نفسها مع تقادم الزمن، إنه يعني إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة، وعظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة)[4].

---

[1] – **حلاسة عمار: تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات آخر الليل للدكتور عبد الله حمادي، مجلة السيمياء والنص الأدبي، ع4، ص57.**

[2] – **أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص60.**

[3] – **نفسه، ص103.**

[4] – **نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص78.**

إن الشعر الحداثي ليس ما تقوله نظرية الانعكاس من أنه انعكاس للتاريخ والبيئة والجنس، بل إن الرموز والصور تفضي إلى المفاجأة، والمفاجأة تفضي إلى طرح أسئلة أخرى تحث وتحرض على مواصلة الإيغال والكشف وفتح النص المتعلق برؤية منفتحة وكل مدهش جميل – كما يقول أندريه بريتون– فالصدمة المدهشة بخبايا النص وبما يحتويه من مفاجآت لا تؤتى إلا لقارئ مطلع لا تدهشه اللغة في درجة الصفر (والمفاجأة مقياس عام، مثلها مثل الشعرية، فما يعد مفاجئا لقارئ، قد لا يعد مفاجئا لقارئ آخر، لأن مقياس المفاجأة، أن تصدم المتلقي بما لا يتوقعه، أي أن تقدم له نموذجا جماليا لم يسبق أن تلقاه، ومن هنا نسبية المفاجأة، فالمتلقي المطلع قد لا تفاجئه إلا النماذج النادرة، أما المتلقي العادي فقد تفاجئه كل القصائد، وهكذا يبقى مقياس الفجائية – على أهميته – نسبيا وهلاميا)[1].

بالإضافة إلى أن بناء القصيدة على وزنة الكامل "متفاعلن" وهي من بحر ممتد صاف، والتفعيلة نفسها ذات نبر ممتد أيضا يمكن الشاعر من الإفضاء الطويل الموغل في اللانهائي لتكون الرحلة أبعد وأثرى وأكثر إدهاشا فخاصية النفس الممتد الإبحار في سفر لا محدود.

---

[1] – **عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص151.**

فالسياب وهو يضع هذه الوسائل الفنية إنما يسعى لبناء استراتيجية شعرية تستقطب جمهور القراء لاسيما الجمهور المثالي الذي يستطيع أن يرسم الآفاق تلو الآفاق للوصول إلى أفق الشاعر ولكن العجز ومعاودة الكر للوصول إلى ذلك الأفق النهائي المحجوب عن كل رؤية واضحة هو رسالة القارئ المثالي الذي اكتسب الخبرة والممارسة والدراية.

ولا يزال الحزن يمتد عبر المتن الشعري فتركض وراء الحزن أسرار الشعر المدهشة عبر رؤية موغلة في ملكوت الشعرية وانحرافات المعاني الشديدة، يقول السياب في المقطع التالي من النص نفسه:

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار،
يرمي الظلال على الظلال، كأنها اللحن الرتيب،
ويريق ألوان المغيب الباردات، على الجدار
بين الرفوف الرازحات كأنها سحب المغيب.
الكوكب يحلم بالشراب وبالشفاه
ويد تلونها الظهيرة والسراج أو النجوم.
وربما بردت عليه وحشرجت فيه الحياة،
في ليلة ظلماء باردة الكواكب والرياح،
في مخدع سهر السراج به، وأطفأه الصباح[1].

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص22، 23.**

في هذا المقطع تستمر الرؤية في الانفتاح على أشياء لا نراها بالعيان فالضوء الضئيل المتناثر على البضائع على شكل غبار، يوحي برفض ما تراه العين في الواقع من مبصرات، وظلاله حين يرتمي بعضها على بعض كألحان رتيبة تزيد من غربة الشاعر وإراقة الضوء لألوان المغيب الباردة على الجدران وبين الرفوف الرازحة المثقلة يصيرها كسحب المغيب، كل هذه التعابير تبدو متناقضة وغير مرتبطة، ولكنها ترسم حقيقة نفس الشاعر وهي تقاوم الروتين والموت في عالم يغتصب الروح ويقيدها من أن تسبح في ملكوت مثالي، فالفوضى في الأشياء وعدم الانسجام بينها موانع وعقابيل تقف ضد رؤية عالم باهر تستمتع فيه النفس وهذا العالم الخفي المثير للدهشة يجعل له الشاعر رموزا وقرائن تدل عليه فالحلم والشراب والسراج والنجوم والحياة والكواكب، كلها ثغرات في جدار الغيب تنبعث منها أشعة تبوح به وتعلن عنه في سر وخفاء.

فالغموض الذي يكتنف المقطع يمنح النص تلك الخلفية القرائية المتعددة أو ذلك الغنى والثراء الشعري الذي تنبجس منه الصور التي لا حصر لها أمام القارئ المنقب عن الحقائق وهو يثقب الظاهر برؤية نافذة مفجرة لحدود الغيب، ولولا ذلك الغموض لوقع الشاعر في النثرية والمباشرة (وإنما الغموص هو حالة نفسية طبيعية كانت منذ البدء حين كانت النفس الأولى مفعمة بذاتها

تنطلق منها وتقفل إليها ولم تستذل أو ترتهن لضرورات العالم الخارجي وقرائن الإيضاح والوضوح...التجربة تكون قابلة للإبداع الشعري مادامت في حالة غموص، وأما إذا تحولت إلى أفكار تفهم ومعان تتضح، فإنها تكون قد نزحت عن الحالة الشعرية وسقطت إلى الحالة النثرية)[1]، وفي هذا المقطع ينأى الشاعر كثيرا عن التعابير والصيغ القديمة ويلجأ إلى صيغ حداثية وبلاغة جديدة تجسد عمق الرؤية الحداثية فالانقطاع بين التعابير اللغوية يشكل معظم بناء النص السيابي الحداثي (تحضر في النص الشعري علاقات اقترانية وصيغ لغوية ليس بينها علاقات تجانس واقتراب إذ إنها تكون متعارضة ومتقاطعة وقد عد رومان جاكبسون هذه التقاطعات طاقات شعرية في النص)[2].

تناثر الضوء ← ربط بين فكرتين لاعلاقة منطقية بينهما

تناثر الضوء ← كالغبار ← لاعلاقة

يرمي الظلال على الظلال ← كأنها اللحن الرتيب ← لاعلاقة

ويريق ألوان المغيب على الجدار بين الرفوف ← كأنها سحب المغيب ← لاعلاقة

الكوكب يحلم ← لاعلاقة

الكوكب يحلم ← بالشراب وبالشفاه ← لاعلاقة

---

[1] – **إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1980م، ص117، 118.**

[2] – **سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، (د.ط)، 1999م، ص51.**

فهذه الانقطاعات وغيرها تبث جوا شعريا لا يتحقق بالتجانس، ومن ثمة فإن الانتقال من طرف إلى طرف مباين يحقق شعرية خارقة للنص.

إذا فإن الشاعر قد رسم آفاقا للانتظار يروم من ورائها إثارة المتلقي للوصول إليها، ولكن المتلقي يظل يرسم الآفاق تلو الأخرى دون أن يصل إلى كنه الحقيقة أو شبه الحقيقة التي تمور في خلد الشاعر، إذ أن وراء الانقطاعات واللاتجانس بين الأفكار والصور عوالم مثيرة للدهشة والفجاءة ومليئة بألوان المعنى غير المحدود.

وفي نص "رئة تتمزق" ينحو الشاعر بخطى مضطربة متعبة ونفس يتضاءل في الحياة من جراء الداء الذي ينخر جسده نحو عالم الموت، فهو يتحسر ويتألم وهو يزحف نحو القبر وكل شيء بدأ يذوي أمامه وكل نور بدأ ينطفئ، وترقص أشباح العدم والزوال في مخيلته، يقول السياب:

الداء يثلج راحتي، ويطفئ الغد.. في خيالي
ويشل أنفاسي، ويطلقها كأنفاس الذبال
تهتز في رئتين يرقص فيهما شبح الزوال
مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال...
واحسرتا!؟ كذا أموت؟ كما يجف ندى الصباح؟
ما كاد يلمح بين أفواف الزنابق والأقاحي،

فتضوع أنفاس الربيع تهز أفياء الدوالي،
حتى تلاشي في الهواء.. كأنه خفق الجناح!
كم ليلة ناديت باسمك أيها الموت الرهيب
وددت لا طلع الشروق علي إن مال الغروب
بالأمس كنت أرى دجاك أحب من خفق آل
راقصن آمال الظماء.. فبلها الدم واللهيب![1]

يتسم النص بالذاتية المفرطة لكون الشاعر يتحدث عن نفسه ويرى الموت شاخصا ماثلا أمامه مهددا إياه في كل لحظة بالزوال، لذلك فإن الرعب الذي اعترى السياب لحظة الكتابة كان أطغى من الفن فغابت صور المفاجأة أو ربما تضاءلت حتى كاد النص يقترب من النصوص الرومانسية الذاتية، ومع ذلك فإن الشاعر يتجاسر ولا يستسلم لحديث الموت فتظهر تلك الفجوات التي تستروح فيها النفس ويعود الفن من جديد في بعض صيغ النص، حيث تظهر الانزياحات والانحرافات اللغوية لتشكل اللغة خرقا أو عدولا عن المعنى المباشر أو عن النثرية، وتتعزز بذلك آراء أصحاب نظرية التلقي انطلاقا من شعرية النص الناجمة عن الانزياح والعدول، فيصير الداء عاملا مريحا، ويطفئ الغد من حياة الشاعر، ويشل الأنفاس فتصبح كأنفاس الذبال المهتزة في رئتين آيلتين إلى الزوال ومشدودتين إلى القبر والفناء وهما تنفثان

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص42، 43.**

الدم بالسعال، فينحسر الشاعر ويذوي كالغصن الذي يعتريه الموت، ويجف الندى، ويتمنى القضاء إذا جاء الغروب قبل أن يأتي الشروق ويفكر بالأمس حين كان حبيب الدجى يتوثب وراء ظلامه توثب الظامئ للآل الملتمع.

ففي هذا النص نجد المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحبط في بعض أجزاء النص أو في بعض السطور على الرغم من كون النص ذاتيا مباشرا بشكل عام، فالتفاعل العميق بين القارئ والنص يوصل القارئ العادي بالضرورة إلى عتبات مجهولة فيستخرج خبايا النص بالوقوف عند المدهش والمثير فيه (جاءت كلمة المفاجأة في النقد الأسلوبي وفي الشعرية بشكل واضح، وهي تعني ذلك الأثر الذي يخلفه نص أو عبارة من نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ وتجعله مستنفرا، وقد اعتمدت نظرية ريفاتير في تحديد مفهوم الأسلوب على عنصر المفاجأة ويتمثل هذا فيما يحدثه تجاوز النمط أو السائد أو المعروف من مفاجأة لمتقبل الرسالة)[1].

إن أفق الانتظار الخائب يلتقي مع اللامتوقع والمدهش والمفاجئ، فالقارئ يبقى حائرا حين يرى الشاعر يقف في برزخ

---

[1] – **موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م، ص101.**

بين الموت والحياة تتجاذبه رؤيتان متضادتان رؤية نحو الأسفل "الزوال" ورؤية نحو الأعلى "البقاء" ويتجلى ذلك في هذا التقابل:

الموت ⟷ ندى الصباح

الموت ⟷ الزنابق والأقاحي

الموت ⟷ الربيع وأفياء الدوالي

الموت ⟷ الشروق

الموت ⟷ خفقات الآل

الموت ⟷ راقصن آمال الظماء

ومن هذه التقابلات أو المفارقات يتجلى أفق يشد القارئ إليه، وتتخلق لديه جملة من الافتراضات فيتوقع وينتظر ويخيب، ويعيد الكرة مرة أخرى لاستنطاق النص حين ينكسر التوقع والذي يسميه كمال أبو ديب "خلخلة بنية التوقعات".

إذا فقد ارتبط عنصر التوقع والمفاجأة وأفق التوقع والانتظار الخائب والفجوة ومسافة التوتر وكسر التوقع بالمتلقي، وقد منحت هذه العناصر دورا أساسيا للقارئ فلم يبق في الظل وإنما من خلال توقعه استطاع أن يقيم علاقة تفاعلية بينه وبين النص[1]، وهو في قصيدة "حدائق وفيقة" يرسم للعالم السفلي صورة تثير القارئ الذي يذهب به النص في متاهات من الأحلام في سرمدية العالم الآخر، يقول:

---

[1] – **موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، ص108.**

لوفيقه
في ظلام العالم السفلي حقل
فيه مما يزرع الموتى حديقه
يلتقي في جوها صبح وليل
وخيال وحقيقه
تنعس الأنهار فيها وهي تجري.
مثقلات بالظلال
كسلال من ثمار، كدوال
سرحت دون حبال.
كل نهر
شرفة خضراء في دنيا سحيقه
ووفيقه
تتمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقي أخضر[1].

إن وفيقة تعيش في العالم الآخر، وقد استعاد الشاعر ذكراها، فيرحل إليها بروحه أو يتمثل طيفها هناك، ويفضي من خلال النص بمكنونات نفسه، فيلجأ لوصف العالم السفلي ويرسم أفقا للتصور، فهناك حدائق وحقول وهناك تتوحد الأشياء وتتمازج المتناقضات في انسجام، فالموتى يزرعون الحدائق، ويلتقى الصبح

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص125، 126.**

والليل في تلك الأجواء، وهناك الأنهار تجري ناعسة مثقلة بالظلال، فتبدو كسلال ملأى بالثمار، أو كأغصان الدوالي الممتدة دون حبال، وهناك شرفة خضراء ووفيقة تتمطى في سرير زنبقي أخضر محبوك من أشعة القمر.

يلاحظ أن الشاعر يفتح آفاقا متعددة لذلك العالم عن طريق التدرج في الوصف فوجود وفيقة في "العالم السفلي" أمر يستثير القارئ ليكشف أجواء ذلك العالم، فيضع تصورات مختلفة لطقوسه، ولكن الشاعر يرسم للقارئ طقسا آخر فيه حقول وحدائق فيخيب انتظار القارئ، ثم ماذا؟ إن الموتى يزرعون الحدائق، ولا يتصور القارئ ذلك من قبل، ويتدرج الشاعر في بناء الآفاق كأن يلتقي هناك الصبح بالليل والخيال بالحقيقة وهي صورة مفارقة للواقع لا تخطر بخلد القارئ، ثم يتنقل إلى أفق آخر حيث تجري الأنهار ناعسة مثقلة بالظلال، وهناك شرفة لوفيقة يكدح القارئ في تصور كنه حقيقتها، ووفيقة في مخدع سحري تتمطى فيه على سرير قمري زنبقي أخضر، ومن خلال طبقات الوصف يفاجأ القارئ ويندهش وهو ينظر ببصيرته إلى ذلك الأفق المدهش، ولا تكاد الصورة المدهشة تستقر في مخيلته حتى يفاجئه الشاعر بأفق آخر وصورة أخرى، ويحاول القارئ في كل مرة أن يقبض على الحقيقة الشعرية في الوصف دون جدوى وتظل الارتدادات الشعرية تراقص أحلام القارئ ولكن لذة الخيبة تجعل القارئ في

حماس نحو المزيد من الرحلة ليحظى باللذة الكبرى في اكتشاف الحقيقة ولكن النص لا يبيح نفسه على الرغم من تحريض القارئ وإغرائه بالإبحار في أجوائه اللانهائية (إن إبحار القارئ في عالم النص فتح باب القراءة على مصراعيه مما يجعل القبض على مقصدية الكاتب صعبا بل وفي بعض الأحيان مستحيلا، في ظل تحول النص إلى كتلة مشفرة يعشق المتلقي فكها)[1].

فالقارئ يحاول أن يحاور النص ويسائله ويظل يسائله ولكن الأفق اللامتوقع الذي رسمه الشاعر يكون أكثر إثارة ويشد القارئ إليه ويجذبه ويغريه بالتعمق في القراءة التي تستبطن سر الأشياء، وهذا التفاعل مع النص يجعل القارئ مشاركا إيجابيا، وتكبر مساحة المشاركة كلما زادت حدة الصدمة والمفاجأة (فالقارئ الذي يختزن توقعه أو أفق توقعه شيئا ما لا بد أن يكون منجذبا إلى النص الذي يتعامل معه، فهو يحاول أن يحاور النص وأن يسائله، والنص يشاركه هو الآخر الحوار بما يثيره من توتر وخلخلة للتوقعات، وبما يسببه من مسافة الفجوة أو الصدمة أو المفاجأة، وكلها عناصر تسهم في رفع درجة المشاركة والتفاعل بين النص والقارئ)[2].

---

[1] – صباحي حميدة: المفاهيم التأويلية والظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2010م، ص37.

[2] – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، ص132.

ومن الملفت أن العنوان "حدائق وفيقة" وهو العتبة الأولى للنص مثير ومدهش فوفيقة قد ماتت منذ سنوات فأي حدائق لها في هذا العالم أو في العالم الآخر؟ وإذا كان العنوان هو المفتاح السحري لولوج عالم النص فإن قراءته أيضا تتطلب من القارئ مجهودا آخر، وقد يحقق العنوان معادلة صعبة للقارئ فلا يكون من اليسير عليه استجلاء دلالاته، وربما كلما كان العنوان عصيا على الفهم كلما زادت قيمته، يقول الطيب بودربالة في دلالة العنوان (إنها لعبة الخفاء والتجلي، الحضور والغياب، الواقع والمتخيل، الوجود والعدم، الاعتباطية والحتمية، يقول لسنغ:"ينبغي ألا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته")[1].

وتكفي الإشارة إلى هذا الجانب لأن دراسة عناوين السياب بشكل أكثر اتساعا ستأتي في موقعها في الصفحات اللاحقة.

إلا أن الخلاصة المستفادة من هذه العنصر"الفجائية" هي أن النص بآفاقه المتعددة الناجمة عن الغموض "اللاتحديد" يحدث شكلا من اللاتناسب بينه وبين القارئ، وهذا اللاتناسب أو ارتجاج العلاقة بينهما يشكل أثناء محاورة القارئ للنص العجب واللذة إثر

---

[1] – **الطيب بودربالة: قراءة في كتاب السيمياء والعنوان لبسام قطوس، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع2، أفريل 2002، ص25.**

كل مفاجئ مدهش لأن عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة كما قال نزار قباني.

2. الكشف:

أخذ هذا المصطلح من التراث الصوفي ووظفه النقاد في مجال الشعر، والشاعر والصوفي يبحر كلاهما في المستوى الأفقي في بداية الأمر ثم يحدث عن طريق الغوص استكشاف فضاءات خارج الكون مذهلة وتلك هي مرحلة الكشف، وتظل المعاني والإشارات المثيرة تطفح وتنبجس من غيوب لا نهائية في رؤية شعرية خارقة، فالشاعر الحقيقي يتجاوز صورة الواقع المرئي ليكشف حقيقة الكون، فهو يتجاوز البعد الظاهري ليرى بعدا آخر واختراق الوقع يجعل الشاعر يتجاوز المباشرة والحرفية اللغوية ويطيح بالوضوح والزمن للدخول في اللازمن واللاشيء، ومن ثمة تولد القصيدة الجميلة أو الرؤيا الجمالية التي تتطلب من الشاعر طاقة للكشف غير اعتيادية، وهو في ذلك يتوسل بأدوات كثيرة تعينه على بلوغ ذلك المستوى المجهول، أو بلوغ مرحلة مستقبلية تستبق الزمن ويتمثلها أدونيس في الجنون الذي هو نوع من رؤيا الغيب.

ومن قصائد السياب التي ينسلخ فيها عن الواقع ويتحدث بلسان الجن قصيدة "أغنية بنات الجن" يقول:

شعورنا بلها المطر

وأشعل القمر
فيها فوانيس، فيا قوافل الغجر
بشعرنا اهتدي،
سيري إلى السحر،
سيري إلى الغد؟
نحن بنات الجن لا ننام،
نهيم في الظلام
على ذرى التلال أو نركض في المقابر،
نعشق كل عابر،
نسمعه أغاني الشباب والغرام[1].

يبتعد الشاعر في هذا النص عن المنطق والعقل بالغا بالرؤية مرحلة الجنون ليرسم أفقا متافيزيقيالامرئيا ونحن برؤيتنا العادية نرى ذلك كلاما خرافيا وهلاميا، أما الشاعر بقدراته الخاصة فإنه يرى أبعد مما نرى (إننا لا ندرك برؤيتنا العادية – سوى المألوف والمتداول من الواقع حين ينكشف لنا غير المألوف نحس كأن به فوضى أو تفككا أو لامنطقية، لكن الشاعر بفضل كفاءته الشعورية يرى أكثر مما يراه الآخرون كما يقول حجازي)[2] وقد يتوقف القارئ العادي عند حدود الرسم ولا يجاوز بفكره هذا

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص652.**

[2] – **عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص117.**

الأفق المضلل الذي وضعه الشاعر كقناع لرؤية بعيدة، فهذه الأغنية لبنات الجن مجرد أوتار آلية لشعور عميق وحس إنساني موغل في السر والكتمان، وإن قراءة ما وراء هذا الأفق تتطلب فكرا استبطانيا وطاقة كشفية، ومقدرة على فهم الإشارة والعلامة الشعرية وتجاوز اللغة المعجمية.

ففي هذا النص الذي يبدو بسيطا في لغته الشعرية ملغم بصور التشظي، إنه لاشيء إذا كان الشاعر لا يعدو تأليف أغنية كهذه لبنات الجن، فالأمر أبعد من هذا التأويل بل إن الشاعر تستر وراء آلية الغياب أو التخفي ليترك القارئ يبحث في هذا المستوى عن إشارة طفيفة أو خيط ضئيل ينطلق منه إلى ارتياد عالم الشاعر المستتر وراء التعتيم والمراوغة، فحب الشاعر الدائم لتجاوز هذا العالم الكثيف المليء بالأغيار المثقل بالأتعاب والمعاناة يجعله ينتقل بطريقة أو بأخرى إلى أجواء الغيب في كل مرة يشعر فيها بالعناء ليصبح ذلك ديدنه دائما، فالسياب الشاعر المعنى الذي يكابد شقاء الحياة لا بد له أن يصنع لنفسه المخارج للانعتاق من وطأة الوجود للتخلص مما هو فيه، ونافذة الجن مخرج له، إنه وهو ينظم هذه القصيدة يعيش طقسا آخر من السحر والعجائبية تجعله منفلتا عن ذاته وعما حوله، إنه نوع من الإعدام النفسي – بتعبير علماء النفس– لهذا الواقع المرير المليء بالشرور والأحزان.

تتجلى المفارقة من هذا الفعل، والمفارقة في مصطلح النقاد تعني أن يتحدث الشاعر عن شيء لا يقصده أو عن حس مخالف لشعوره والمفارقة أنماط متعددة تقوم جميعا على التناقض فالنص السابق تقوم فيه المفارقة على "الشعوذة" أو "الخرافة" التي يقصد من ورائها بشكل عبثي التنصل من معاناة الواقع (ويكاد يكون التعبير بالمفارقة أكثر الأبنية انتشارا في شعر الحداثة، ذلك أن الشعر القديم في مجمله كانت له نظرة وحيدة البعد في هذه الناحية، بمعنى إدراك جانب واحد من وجهي العملة، وذلك ناتج عن اختفاء أحد الجانبين عن النظر إلى الجانب الآخر، وعلى هذا جاء التعبير بالمفارقة في الشعر القديم مرتكزا على ساق واحدة، أي أن الشاعر يرصد وجها معينا، ثم يعود مرة أخرى يرصد الوجه الآخر، بينما الشاعر الحداثي يستطيع بإمكاناته التعبيرية أن يعاين الوجهين على صعيد واحد، ومن هنا كانت المفارقة عنده عملية مكتملة بحيث يتم إنتاج الدلالة لوجه واحد ساعة أنتجها للآخر)[1].

إن عملية الكشف التي يقودنا الشاعر إليها بوسائله الفنية الخاصة تجعل المتلقي في حالة من الاندهاش (الدهشة كمفهوم

---

[1] – **إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص48، نقلا عن عبد المطلب محمد: الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، ص145.**

نفسي وإبداعي حالة مصاحبة للكشف، كل كشف من قبل الشاعر تقابله حالة اندهاش من قبل المتلقي)[1].

ويستمر السياب بنفسه الشعري الطويل متسترا وراء مفارقة "تصديق الكذب"[2] ليضل قارئه أو يموه عليه الحقيقة، وقد اتخذ الأسلوب الحكائي السردي وهو ينشئ صور هذا العالم الكشفي يقول السياب إثر الأسطر الشعرية السابقة:

إن نزلت صبية فيها من البشر
وأوحشتها وحدة القبور أو دجنة الحفر
سرت أغانينا إليها تعبر التراب
تقول: "إن عريت فالثياب
تنسجها عناكب السحر
وكل خيط من خيوطها يرف كالوتر.
نامي إلى أن يؤذن القدر
ويحشر الموتى إلى الحساب.
حبيبك الوفي مس ثغره ابتسام،
فقد رأى سواك
بل رآك في قوامها الندي كالزهر..."[3].

---

[1] – **عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص118.**

[2] – **سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، (د.ط)، 1999م، ص88.**

[3] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص653.**

وتمضي القصيدة بهذا الأسلوب الحكائي السردي إلى نهايتها دون أن يصل المتلقي إلى شيء ملموس أو فكرة منطقية ويظل يتابع الظلال الشعرية السردية الغرائبية دون جدوى، ولكنه في الوقت ذاته يدرك أن الشاعر يعني شيئا ما ولكن هذا الشيء يبقى هاربا دائما، وقدرة الشاعر الفنية تجعل المتلقي يتابع المسرحية الباهرة دون فهم كامل لأحداثها الملغزة.

فالسياب وهو يصف هذا العالم المجهول لا يعني أنه أعدم ذاته بل هو في محاولة فهم الذات وكشف للذات وللعالم، فالإنسان العادي تنسجم ذاته مع المألوف المرئي فهو منسجم تماما مع الواقع، أما الشاعر فله طبيعة أخرى تختلف عن الواقع بل تتصادم مع الأسوار والآليات والمظاهر فهو في رحلة دائمة بحثا عن حقيقة الذات وحقيقة الكون.

ففاعلية الكشف في التجربة الشعرية الحداثية هي فاعلية كشف وعثور على الذات أولا، وللعالم من حولها في تجربة تجاوزية ثانيا، فتتحد الذات والعالم وتستحيل الذات إلى صورة من صور العالم المجهول اللامرئي، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تقوم بممارسة فعل الكتابة الشعرية داخل دائرة المجهول لتجعل من المجهول معلوما، والكتابة الحداثية إن لم تشق طريقها نحو المجهول فإنها ستسقط في التكرار ولا تعد كشفا، لأن الكشف مرتبط بخلايا الكون الغامضة، فالقصيدة الحداثية جاءت لتصنع

لنفسها مناخا كشفيا يتخطى المعمارية العتيقة للشعر القديم، فالشعر الجديد الكشفي يتخطى العالم المغلق المنظم ويتجاوز الأسس والمفاهيم التي يقوم عليها واقعنا، إنه تطلع إلى عالم لم يعرف بعد، إنه استبطان من أجل القبض عليه دون جزم أو تحديد أو أي نسق أو نظام عقلاني منطقي، فالشاعر الحداثي يطارد العالم لأجل تحويله إلى قصيدة شعر ولكن العالم يظل هاربا من فعل الكتابة والتقييد كما تهرب القصيدة الشعرية من النقد، فالشعر الكشفي لعبة أخرى تستدعي لعبة كشف نقدي جديد، فلا مجال لمحاكاة الطبيعة في القصيدة الكشفية[1]، يقول السياب في آخر القصيدة:

فيهتف الشاعر:

"خذنني إلى حماها

لأنني أهواها

لأنني القمر!"

وجن وانتحر[2].

فالسياب قد أخذ بالكلام السحري لبنات الجن اللواتي وصفن له ملكة خرافية يحبها القمر.. وتاه وراء الوصف بلسان

---

[1] – **بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م، ص153 وما بعدها.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص654.**

الجنيات، فهو يوغل أكثر فأكثر في مجاهيل آفاق الكشف، وتقتله رغبة الهوى هوى تلك الملكة الخرافية ويجن وينتحر ليدخل طقسا آخر من الكشف وهو "اكتشاف الموت".

إن هذا السلوك الشعري لا يفسر على أنه لعبة تافهة يمارسها الشاعر بل إنها لعبة تعكس الوجه الآخر للكون وللحياة فالشاعر يشبه الصوفي وهو يعيش حالة من الازدواجية (وإذا كان خطاب ابن عربي يتشكل في أفقين مختلفين، أفق التاريخ والثقافة والواقع، وأفق الوجود المتجاوز للمناخ الواقعي ولمعايير الزمان والمكان وما هو مألوف ومتداول ومشترك، فإن الطبيعة الازدواجية لهذا الخطاب تدفعنا إلى النظر إليه من زاويتين: زاوية الواقع وما يلتئم عليه من ضغوط، وزاوية الانطلاق المتحلل من كل الأغلال التي يفرضها المناخ الثقافي والإيقاعات الاجتماعية والتاريخية)[1].

فالقارئ يبحث عن أفق متعدد المعاني أفق أوسع يشمل كل إحساس فني أو فلسفي، وقد توفرت في هذا النص وغيره من نصوص السياب تلك الخاصية الشعرية التي يتميز بها الشعر الحداثي وهي البحث عن معنى اللامعنى، فالقارئ لم يعد يعنى بتقرير الحقائق والأفكار في متن النص الشعري لأن الكاتب الأول سبق إلى ذلك ولكنه يشتق من الخطاب معنى جديدا مستعملا لغة

---

[1] – **قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ت)، ص102.**

ثانية تقارب لغة العمل ولكنها تتميز عنه، فحرية القراءة هي التي تجعل القارئ يعيد كتابة النص لينمو بعيدا عن كاتبه[1].

أما في قصيدة "غريب على الخليج" فيمكن للمتلقي أن يتصور الأجواء الكشفية أثناء غربة الشاعر وهو يسرح البصر في مياه الخليج ويفتح آفاقا للشعر من خلال الإفضاء وحديث النفس "المنولوج" يقول:

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى، أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عار.
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء، بما يصعد من نشيج
"أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق،
والموج يعول بي: عراق، عراق ليس سوى عراق!

---

[1] – **بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م، ص76.**

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق"[1].

يكشف النص عن غربة نفسية شديدة يعانيها السياب أثناء بعده عن الوطن يراها بعض النقاد مجرد تصورات رومانسية إذ يوظف الشاعر تقنيات التعبير الرومانسي المعهودة مستخدما مفردات الطبيعة وسيلة للتصوير، فالريح تلهث مثل جيشانه والقلوع تطوى وتنشر مثل وجيب ضلوعه، وبذلك تطغى على خطابه عاطفة صارخة[2].

حقيقة إن النص هو انكفاء على الذات وإفضاءات رومانسية مثقلة بالشوق والحنين، والقراءة الأولى لا تكشف سوى عن أفق باهت غير مفاجئ وغير مدهش نظرا للطابع الرومانسي العام للنص الذي يتجلى للقارئ المشبع بالخبرة الرومانسية، وإذا كانت بعض الملامح الرومانسية قد طفت على سطح المتن الشعري فليس معنى هذا أن النص له طبيعة واحدة هي الرومانسية كما يرى صلاح فضل، والمتمعن في شفرات اللغة من خلال النسيج اللفظي يدرك تماما أن السياب في هذا النص قد كثف من التعابير الإشارية والرمزية المختلفة حيث مزج بين

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص317.**

[2] – **صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص67.**

الرومانسية والسريالية والرمزية والاستبطان الصوفي في خامة سحرية غرائبية لا تكاد تفصح بسهولة عن دخيلة الشاعر، فقد انصهر السياب في هذا النص في لحظة الشعور بالغربة مع الآخر أي مع الوطن العراق انصهارا كليا، ويرى جورج بوليي أن القراءة حالة أو طقس يشبه الغيبوبة نوعا ما القراءة التي تنصهر فيها النفس بوعي الآخر في اندماج تام وبذلك تحصل إشراقة صوفية خاصة في شكل حلول بين النص والقارئ[1]، إن السياب لم يكتف بتوظيف عناصر الطبيعة توظيفا رومانسيا فحسب بل إنه استحضر عامل الزمن "هي دورة الأفلاك من عمري تكور لي زمانه في لحظتين من الزمان"، واستحضر الشخصيات التاريخية عروة بن حزام وعفراء، "وهي المفلية العجوز وما تشوش عن حزام"، " وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة"، كما استحضر أيضا الأساطير الشعبية.. إلى غير ذلك من الرموز التي لا يحفل بها الشاعر الرومانسي عادة، لذلك فإن الأفق الشعري البعيد الذي غطى عنه الشاعر لا ينكشف لمن يقرأ النص قراءة رومانسية خالصة لأن ياوس يعني بـ "القارئ" ذلك القارئ الذي يكون له حظ كبير أو معقول من المعارف التي اكتسبها سابقا من جراء ممارسة

---

[1] – **أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، 1993، ص23.**

القراءة ومعاشرة النصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تتمايز بها النصوص[1].

والسياب في نصه السابق يلجأ إلى صيغ كثيرة جديدة تخرج النص من إطاره التقليدي الرومانسي والقارئ المثالي يستطيع التفرقة بين ألوان الرموز والإشارات المباينة للرموز الرومانسية، ويطرح من خلال تلك الرموز الجديدة تساؤلات تصنع أفقا آخر بعيدا عن التوقعات الفنية القديمة وقد أوجد ياوس مفهوما يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظريته يقوم على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء تناول النص الأدبي وهو:

مفهوم تغيير الأفق:

إن التعارض الذي يحدث للقارئ وهو يباشر قراءة النص بأدوات فنية سابقة لتاريخ النص يجعل النص لا يستجيب لتلك الانتظارات والتوقعات كقراءة صلاح فضل مثلا لقصيدة السياب ومن ثمة يضطر القارئ لبناء أفق جديد يتطلب اكتساب وعي جديد وقد أوضح ياوس في شرحه للمسافة الجمالية التي هي – في نظره – المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار السابق والعمل الجديد مما يؤدي بالمتلقي إلى " تغيير الأفق" بسبب التعارض

---

[1] – **أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث إشكالات وتطبيقات، ص29.**

الموجود مع التجارب المألوفة أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها تدخل إلى صميم الوعي[1].

لذلك فإن نص "غريب على الخليج" يقرأ من زاوية هذا المفهوم "تغيير الأفق" كي لا يقف المتلقي ثابتا في لحظة توقيتية سانكرونية ما Syncronie تألف فيها النص، من ثمة لا يصل القارئ إلى الكشف الحقيقي في رؤيا الشاعر البعيدة، ولا تحصل الدهشة المتوخاة من القصيدة جراء ذلك الثبات على القشرة السطحية التي لم يستطع المتلقي أن يفتقها فينفذ بوعي آخر مخالف للوعي المبني على الخبرة التقليدية السابقة، فإذا قرئت القصيدة بهذا الوعي الذي يكون فيه للمتلقي أفق مختلف تماما، ومن تجاوز الأدوات الرومانسية والإمساك بالرموز غير الرومانسية المتواجدة في النص يدرك أن السياب قد تجاوز مرحلة كونه شاعرا تعبيريا مفعما بالحرارة الغنائية –كما قال صلاح فضل– الذي استطرد في شرح النص وتفسيره رومانسيا على ضوء المنهج التعبيري مؤكدا أن النص مهما كان مفعما بالحيوية ومهما كانت العناصر متعددة فيه إلا أنها لا تتمدد أو تتحول، فهي منظومة شاملة متماسكة لا تخرج عن الدلالة الوحيدة التي لا تختلف فيها القراءات ولا تسمح بتعدد وجهات النظر، فالشاعر في

---

[1] – **أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث إشكالات وتطبيقات، ص30.**

نظر – صلاح فضل – يروي "بأمانة" ما حدث، لا يكاد يبدع شيئا لذلك فإنه سيبقى ذاتيا مهما وظف من عناصر السرد والقص، وهو لا يقيم أصواتا أخرى تناوئ عالمه الشخصي أو يبتعد عن تجربته الشخصية وهو لا يتمثل الآخر في نصه ويورد صلاح فضل مقطعا آخر من القصيدة يقول فيه الشاعر:

زهراء، أنت .. أتذكرين
تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين؟
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.
أفتذكرين؟ أتذكرين؟ سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء.
حشد من الحيوات والأزمان، كنا عنفوانه،
كنا مداريه اللذين بينهما كيانه.
أفليس ذاك سوى هباء؟
حلم ودورة اسطوانة؟
إن كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء؟[1]

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص319.**

يقول صلاح فضل إن القصيدة قد بلغت ذروتها الغنائية التعبيرية في هذا المقطع، ويستمر الناقد في شرح النص من منطلق رومانسي ولكنه لا يلبث أن يسمه بأنه نص مخالف للتراث الرومانسي (يوظف السياب عددا من التقنيات التعبيرية اللافتة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مدهشة تتجاوز الإطار الذاتي المحدد لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلباته وعذاباته الوجودية والاجتماعية ولأنه كان واعيا بهذا الطابع المميز لشعره ومخالفته للتراث الرومانسي المباشر الذي كان يتكئ عليه في الأدب العربي المعاصر له، خاصة عند علي محمود طه الذي افتتن به مع نازك الملائكة، فقد أراد السياب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطابع الغنائي، وطموحه في أن يحقق مستوى أرقى وأشمل في إبداعه، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعري قائلا – كما ينقل عنه مؤرخوه – " لست شاعرا غنائيا، ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة مطولة ")[1].

إن الوضوح في قصيدة ما لا يعمي عن الطاقة الكشفية المستكنة فيها، لأن فلسفة العادي التي تستعمل فيها أبسط الأدوات قد تؤدي إلى بعد تصوري مذهل من الأبعاد الكشفية الغيبية، والقصيدة هي من هذا النوع البسيط في لغته وتراكيبه الفنية إلا أن التركيز بوعي يفتح أمام القارئ دلالات واسعة لا تحصى، وآفاقا

---

[1] – **صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص67.**

شعرية لا حدود لها فيما يطلق عليه صلاح فضل – وهو بصدد قراءة هذا النص– لحظة "الاستغراق والنشوة" التي تحصل للشاعر أو القارئ إذا اخترق حدود العادي، ويحدث ذلك للقارئ بما تملكه القصيدة من قوة في عنصر الإشارة ليستجيب القارئ ويدخل في عوالم كشفية ذاهلة (بل إن الطاقة الكشفية في القصيدة هي طاقة تعمل على تمزيق ستار الوضوح لتزج فيما بعد في خرائط العمق والغموض والقصيدة التي لا تتوفر على هذه الطاقة والكشفية تبطل من أن تكون شعرا)[1].

وقد يستطيع المتلقي وهو يقرأ نصا يتميز بأدواته غير الراهنة أن يجمع بين الآفاق الأولى للأعمال الأدبية السابقة والآفاق المعاصرة ليحدث نوع من التجاوب وهو يعرف في نظرية التلقي بـ:

مفهوم اندماج الأفق:

وهو ما أطلق عليه جادمير في كتابه "الحقيقة والمنهج" بمنطق السؤال والجواب الحاصل بين القارئ والنص عبر الأزمنة المختلفة، ولهذا المفهوم أثر بالغ في القراءات التأويلية المعاصرة ولكن المهم عند "ياوس" هو أن اندماج الأفق سيكون معينا في القراءات التاريخية للأعمال الأدبية حيث يعطي لتلك الأعمال حداثتها أو التعبير عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ وإذا

---

[1] – **بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص165.**

وقع التعارض بين الآفاق فإن الاستجابة تكون بشكل آخر وهو " تغيير الأفق"[1].

إن نص السياب يزخر بفلسفة إنسانية عميقة فهو من وراء رموزه يريد أن يفتح عالما للسلم والبراءة والطمأنينة يريد أن يمزق كثافة النفي ومسافات الاغتراب الخانقة فيلجأ إلى تلك الرموز البسيطة في محاولة لتغيير الواقع بما يحتويه من ريح، وأعمدة للضياء، ودموع، وموج معول، وغياب حبيبة ...إلخ، يريد أن يتخطى عتبات الواقع التي تمثل حجابا يواري خلفه أجمل ما يتوق إليه الإنسان الكادح المتعب بظلام الولادة وازورار البشر واحتقارهم للشحاذ الغريب، فالشاعر يتمنى أن تكون الأرض مثلما قال:

"أوليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار!"[2].

إن القارئ حين ينكث نسيج البناء النصي ويحل ألغازه التي تبدو بسيطة يدرك ذلك الأفق الخلفي الذي يموج بكل عجيب مذهل، فللنص قدرات وممتلكات فنية، يدركها القارئ المجرب، أما الجمال فيكمن في الذات المتلقية والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها في كل مرة وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو ما

---

[1] – **أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث إشكالات وتطبيقات، ص30، 31.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص 322.**

يسميه ياوس بجمالية التلقي[1]، ويمكن عرض نص السياب "غريب على الخليج" على طريقة فولفغانغ إيزر المسماة فرضيات إيزر أو نماذج إيزر[2]، ويركز هذا المفهوم "نموذج إيزر" على ثلاثة مظاهر متداخلة لصيرورة القراءة:

1- النص:

ركز إيزر باعتماده على ما قدمه رومان إنجاردن في العمل الفني على وصف دقيق لممتلكات النص، حيث يفترض أن تكون في النص بنيات داخلية تمكن من تحديده ممثلة في المكونات اللغوية والسيميائية والتركيبية، كما يوجد في النص إمكانيات عدم تحديده وهي التي تسمح بإنتاج المعنى وانفتاح القراءة، والمتمعن في دراسة نص السياب يدرك بوضوح هاتين الإمكانيتين، وتتجلى الإمكانية الأولى في:

أ. التحديد:

ويظهر في مكونات النص اللغوية وفي الوحدات اللفظية الرومانسية كعناصر الطبيعة: الريح، الهجيرة، الأصيل، السحابة النخيل، الهواء، الظلام ..إلخ، وفي ذاتية الشاعر "جلس الغريب" وهو الشاعر بصيغة الغائب، قرارة نفسي، مررت بالمقهى، من

---

[1] – **أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث إشكالات وتطبيقات، ص28.**

[2] – **نفسه، ص35 وما بعدها.**

عمري..إلخ، وفي ألفاظ الحزن: تطوى، الرحيل، حاف، نصف عار، نشيج، الثكلى ادلهم، الغروب، الأشباح ..إلخ.

ب. اللاتحديد أو الفراغات:

وهي ثغرات أو تشققات تتخلل النص وتتطلب من القارئ ملأها وتحديدها حسب ما توحي به آفاق النص، ونص السياب تكثر فيه هذه الخاصية الحداثية، ومن الفجوات البارزة في النص جلوس الشاعر على ضفة الخليج يصعد نشيجا أعلى من العباب الهادر رغوه، ويتفجر صوت في قرارة نفسه الثكلى كالمد الصاعد كالسحابة، كالدموع إلى العيون، إنه يجعل الغربة عن العراق قناعا، ربما يكون الأمر متعلقا بالغربة عن الوطن ولكن من خلال العناصر الأخرى يبدو أن الفجوة أعمق من بعده عن العراق، ربما الحنين إلى الأم أو الشوق إلى الحبيبة، أو هو يبكي تعاسته في الحياة ولا يجد العزاء في شيء، هناك فراغ فني يمكن ملؤه بأسئلة متعددة، وتظهر فجوة أخرى في قوله:

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي رجال.

من هذا المعنى الذي يتحدث فيه الشاعر عن مجتمع ذكوري يقيد حرية المرأة حيث الأبواب موصدة على النساء بقوة يطرح القارئ تساؤلات أخرى عن إحساس الشاعر تجاه

هذه الأعراف القاسية، هل يعاديها أم أنه يفضلها على أجواء المدينة؟ يبدو للوهلة الأولى أنه يرفض تلك الأعراف، ومن وجه آخر يفضلها حيث يقول مباشرة بعد تلك الأسطر مخاطبا زهراء التي هي وفيقة ابنة عمه:

أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء

بين الأسطر الأولى والأسطر الأخيرة فجوة أو بياض لم يفصح عنه الشاعر والقارئ لا يجد بدا من ملئه، وملء تلك الفجوات هو جمالية القراءة التي يقصدها ياوس، ويمكن أن يجد القارئ عدة قراءات لتلك الفجوات في آن واحد.

إن المساحة التي تتركها الفجوات هي المكان أو الطقس الذي يتواجد فيه أفق الكشف المليء بالدهشة والفجاءة، والمسافة الجمالية تتجلى في ذلك الفراغ الذي يريد القارئ ملأه أي في ذلك البعد بين الذات والموضوع.

2- صيرورة القراءة:

تمثل القراءة نشاطا مكثفا وهذا النشاط يختلف من قارئ إلى آخر، فالقارئ عند إيزر يمشي باستمرار ولا يتوقف بمعنى أن القارئ عنده يمشي ويبني فعل القراءة وبذلك تتسع الحدود وبالتالي لا يمكن ضبط القراءة فهي أكثر ليبرالية، ونص السياب "غريب

على الخليج" من البداية يهيئ القارئ لرحلة لا تنتهي إلى حدود في المعنى، وهذه الرحلة اللامنتهية هي أفق الانتظار المقصود الهارب من آلية المعنى والتحديد، ومن خلاله تتجلى تلك العوالم الكشفية الغريبة الباهرة الضاغطة على القارئ عن طريق لذة الكشف والمتعة الفنية، فعتبة النص الأولى التي هي عنوان "غريب على الخليج" تغري القارئ بما سيجد من معنى من خلال تلك الغربة، وقد يكون العنوان مفتاحا للنص، وقد يكون مضللا أيضا عن المعنى حيث يرى بعضهم أنه بقدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته، وهناك وظائف عدة متباينة للعنوان لا مجال لسردها في هذا الموقع، ويمكن القول بأن هذا العنوان بالذات كانت له وظيفة إيحائية، فهو حقيقة نص موازٍ للنص، يتسم بالاختزال والكثافة.

أما عتبة النص الثانية وهي الاستهلال فإن الشاعر يدخل القارئ مباشرة في المتاهة وفي المجهول: "الريح تلهث بالهجيرة كالجثام، على الأصيل" فالحزن هو الطقس الاستهلالي الذي يصدم القارئ، ترى لماذا الحزن؟ لماذا التشاؤم؟ لماذا هذا الإحباط الشديد لدى الشاعر من الوهلة الأولى؟ لماذا هذه الأغنية الحزينة ولوعة الانكسار من أول كلمة في النص؟ من هذه الأسئلة وغيرها يدلج القارئ منذ البدء في عالم كشفي محبط، ويتضح أكثر وتتجلى جوانبه وأرجاؤه كلما أوغل القارئ في دهاليز النص من

خلال تلك الرموز التي لم تخرج عن دائرة الحزن والنواح والنشيج الصاعد من أعماق نفس ثكلى تئن وتعول، إنه طقس تغمره الأنواء والبروق والعواصف الشديدة، ويجد القارئ نفسه كأنه مسؤول عن إيجاد نافذة للخروج من جدار النص المرصود بكل ألوان المعاناة إن القارئ يعلم أن دائرة الكشف لا تكون دائما وردية حالمة فقد تكون الرحلة في ظلمة الدياميس وفي قلب الغيوم الدموية الكثيفة.

3- تفاعل القارئ مع النص: يحدد إيزر للعمل الأدبي قطبين:[1]

أ. القطب الفنـــي: وهو نص المؤلف.

ب. القطب الجمالي: وهو الإنجاز الذي حققه القارئ من النص.

والعمل الأدبي لا يختصر في أحد الطرفين حقيقة النص أو ذاتية القارئ وإنما يجب أن يكون في مكان بين الإثنين، وبما أن القارئ سيعرج إلى آفاق متعددة من خلال النص فإنه سيفتح المجال أمام النص كما سيفتحه لنفسه، ومن ثمة يتحرر العمل الأدبي.

انطلاقا من هذا المنظور القطبي، فإن نص السياب بما يتوفر فيه من آليات شعرية إبداعية كالانزياحات اللغوية التي ينشأ عنها غموض يسمح بالتأويل وتعدد القراءة يتطلب قارئا له قدرة على إنجاز العمل الأدبي، ولنص السياب صراعان صراع يحمل

---

[1] – **فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987م، ص12.**

عناصر الرومانسية التقليدية وصراع آخر يحمل عناصر الجدة والنقاء، هذه العناصر ينبغي أن تكون في تكامل جشتالتي – كما يشترط إيزر– وهو الذي يحقق أفقا كشفيا للنص له فسيفساؤه الغريبة وأبعاده ونسيجه الجمالي الذي ينطلق أساسا من أفق القارئ، بمعنى أن القارئ هو الذي يرسم ويلون ذلك الأفق بواسطة تلك العناصر أو ذلك النسيج المبهم الغامض الذي صنعه الشاعر ليصبح مرجعية للقارئ، فالنص يحقق ذاته ووجوده من خلال تلك المعطيات والمرجعيات التي يضعها الشاعر أمام القارئ حتى تتكشف له تلك الآفاق المجهولة للنص، وأهم قارئ عند إيزر هو القارئ الضمني.

3. الشمولية:

يتطلب أفق الانتظار خصوصية هامة تعمل على اتساعه وامتداده اللانهائي وهي الشمولية، فالشاعر الذي يكتب عن حادثة جزئية ولا يعبر فيها عن رؤيا شمولية مكثفة واسعة لا يعد شاعرا فالأساس في النص الشعري هو احتواؤه لأبعاد الكون الشمولية بحيث يذوب الجزء في الكل، ولكل جزء علاقة بذلك الكل الشامل وقد قال أحد الشعراء عن الإنسان:

وتزعم أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

إن الغرزة الصغيرة تشارك في تماسك النسيج الكلي للثوب الذي ينحل إذا نكثت الغرزة أو تقطعت، فالأشياء لا ترى بوضوح

إلا من بعد كلي شامل، وقد مثل الصوفية هذه النظرة تمثلا واضحا في رؤاهم الصوفية حين عبروا عن وحدة الوجود ووحدة الكون، أما في الشعر فإن القصيدة الكلية التي تتوفر على الرؤيا الشاملة هي القصيدة التي تحظى بالبقاء لأنها تمتد في الكل كجزء له خاصية الشمولية، فقد يختصر الصوفي الكون كله في جزء أو في عنصر من عناصر الحياة، وقد توفرت في الشعر المعاصر هذه الميزة بحيث تمازج في نماذجه الشعرية العالم الميتافيزيقي والواقعي في قصيدة كلية تمثل الوجود أو الكون مختصرا في بنائها الفني مما يجعل قارئها يبحر في رحلة تأملية لا تنتهي في صورها وأبعادها الفنية والإنسانية الشاملة، لذلك فإن القصيدة الواقعية التي لا تتجاوز وصف الكائن في وجوده المجسم لا قيمة لها (وهذه الشمولية مشروطة لدى حجازي بالتأمل والعمق والإخلاص وهي سمة الشعراء لا المتشاعرين، وليكن واضحا أننا نستبعد التجارب الفاشلة أن تتصف بهذه الشمولية)[1].

إن شعر السياب في مجمله قد حقق هذا البعد الشمولي، لذلك كان الرعيل الأول من شعراء المعاصر يحذون حذوه في إنشاء القصائد بما توفر لديهم من ثقافة ووعي واحتكاك بالآخر، فقبلوا تلك النماذج ونسجوا على منوالها، وكان السياب مطلعا على التراث بشكل واسع، ثم فتح نافذة على الغرب، وكانت له تجارب خاصة

---

[1] – **عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص126.**

وذاتية مكنته من إنشاء القصيدة الكلية المعاصرة المتسمة بالرؤية الشمولية، لذلك اتخذ لقصائده الأدوات المناسبة لتحقيق ذلك النموذج الجديد الذي أراده أن يسود، والقارئ باختياره الحر للعناصر والأدوات التحليلية الملائمة يستطيع أن يفتح آفاق قصائده ليبحر في شمولية نصوصه (كما تتسم هذه الطريقة الإجرائية – شبكة القراءة – بأنها تتميز بنوع من المرونة في التعامل مع النص، إذ للقارئ حرية اختيار أهم العناصر والأدوات التحليلية التي يراها تتناسب وطبيعة النص)[1]، ومن قصائد السياب التي تحقق هذا البعد الشمولي قصيدة "غارسيا لوركا"، يقول السياب فيها:

في قلبه تنور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور:
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه، ومن عيون تقدح الشرر
ومن ثدي الأمهات ساعة الرضاع

---

[1] – **محمد بن يوب: نحو قراءة منهجية للنص الروائي، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع6، 2007م، ص99.**

ومن مدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مدى للقبلات تقطع السرر
ومن مدى الغزاة وهي تمضع الشعاع
شراعه الندي كالقمر
شراعه القوي كالحجر
شراعه السريع مثل لمحة البصر
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخصيب من نجيع
كأنه زورق طفل مزق الكتاب
يملأ مما فيه، بالزوارق النهر،
كأنه شراع كولمبس في العباب
كأنه القدر[1].

وفي هذا الوصف لغارسيا لوركا الشاعر السريالي الرمزي يمزج السياب كل شيء بكل شيء – كما قال أدونيس– فالسياب وهو يستجمع الرؤية ممثلة في لوركا ينطلق منه ككائن جزئي في الكون إلى آفاق ضاربة في المتاهات الشعرية الشمولية التي تختلط فيها الحدود الرؤيوية، لذلك فإنه يصفه مجسدا فيه اللامرئي واللامحدود، وهو لا ينظر إليه كشخص، إنما كصانع شعر فالأفق الشمولي الذي يغوص فيه السياب من خلال الوصف هو

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص333.**

أفق شعر لوركا الذي كان يعجب بشعره، وهو في هذه القصيدة المكثفة الرامزة يريد أن يلج بالقارئ إلى الطقوس الشعرية الرمزية السريالية للوركا، يبدأ بمنبع الشعر الحقيقي " في قلبه تنور" فالقلب هو النبراس الذي تشع منه رؤى الشاعر فهو يبصر الأشياء بنور فيرى ما لا يرى غيره، "النار فيه تطعم الجياع" النار رمز للقوة والكرم فهو إنساني جدا ومعانيه الشعرية تحمل أحاسيس الذين لوحتهم الحياة، فهم في شقاء ومعاناة، إنه يتعاطف مع هؤلاء الجياع ويزرع فيهم بذور الأمل، "الماء من جحيمه يفور" الماء رمز الحياة، وهو يفجره من صميمه بقوة نارية وطاقة خارقة تسكنه، "طوفانه يطهر الأرض من الشرور" شعره كالطوفان المتفجر، ماؤه مطهر لا كدر فيه نابع من عيون شعره الصافية أو من سماوات شعرية تفيض شآبيبها النقية لتطهر الأرض، فأفكاره وعواطفه الشعرية الغامرة تزيل كل الشرور.

ويستمر السياب متمثلا شعر لوركا مبينا آفاقه الشمولية الواسعة في كل رؤية وكل عتبة داخلية جديدة في النص.

وجهة النظر الجوالة:

يبين إيزر في كتابه "فعل القراءة" هذه الآلية القرائية فوجهة النظر الجوالة تكون في كل لحظة من لحظات القراءة وهي تنتقل بشكل مستمر بين المنظورات النصية، وكل تنقل يمثل لحظة قراءة متمفصلة، فهي تبين منظورات النص وتربط بينها في

نفس الوقت، بمعنى أنه خلال القراءة كلها ينبغي أن تكون الأجزاء الماضية المقروءة حاضرة، فلحظة القراءة الآنية لا تكون منعزلة حيث يبقى الماضي يمثل خلفية للحاضر مؤثرة فيه وفي نفس الوقت يعدل الماضي نفسه بتأثير الحاضر[1]، فالقارئ حين يتتبع أسطر النص يجد أن كل لحظة قراءة جديدة تحرك منبها داخل الذاكرة، فالسياب في السطر الأول من النص يرى قلب لوركا ككوة فيها تنور ويتمفصل هذا المعنى مع معنى السطر الثاني " النار فيه تطعم الجياع" ويستمر التمفصل في اللحظة القرائية في السطر الثالث: "والماء من جحيمه يفور"، وفي لحظة القراءة في السطر الرابع يحدث التمفصل أيضا "طوفانه يطهر الأرض" فالكلمات التالية الموزعة بين الأسطر "تنور، النار، الماء الطوفان، لظى، المطر، ثدي الأمهات، ساعة الرضاع تسيل ..إلخ"، تشكل رموزا لتمفصل المعنى حيث تتآلف القراءات الماضية مع الحاضرة وتعدل كل منها الأخرى في نسيج داخلي يشد بعضه بعضا في كل مرحلة من مراحل القراءة، فالقراءة من وجهة النظر الجوالة لا تجري للأمام فحسب بل إن الأجزاء المتذكرة لها تأثير رجعي[2].

---

[1] – **فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص63، 64.**

[2] – **نفسه، ص65.**

وهناك مظهر آخر لوجهة النظر الجوالة التي يتم بها فهم النص المكتوب، وهي أن المنظورات القرائية لا تشير بشكل كرونولوجي صارم متتابع زمانيا، لأن ذلك سيؤدي حتما إلى نسيان ما قرئ تدريجيا، لذلك فإن المنبهات لا تثير سابقتها مباشرة بل تثير منظورات قد غارت في عمق الماضي، فالقارئ وهو يتذكر ما كان قد غار سابقا في الذاكرة، فإنه سيستعيده لا كشيء منعزل بل كشيء يسترجع من خلال السياق، ففي آخر الأسطر من نص السياب التي يقول فيها:

كأن زورق طفل مزق الكتاب
يملأ مما فيه، بالزورق النهر،
كأنه شراع كولمبس في العباب
كأنه القدر.

فالمعنى المتواجد في هذه الأسطر الأخيرة له خيوط متصلة بأجزاء النص من البداية وسياق النص هو الذي حافظ على عملية التذكر، فالزورق يذكر بالماء والمطر الواردين في البداية وكذلك عملية تمزيق الكتاب التي هي سورة غضب يذكر بالنار، والعباب يذكر بالطوفان، وبالتالي فإن الانتقال المتعدد لوجهة النظر الجوالةعبر فصوص النص لا يزيل النظرة الشمولية له بل إن الطقوس تتعدد دون أن يلغي أحدها الآخر عبر مسافات النص أو صيرورة القراءة، فقصيدة السياب المكثفة المعدودة

الأسطر تشكل رؤية جامعة مانعة عن شعر لوركا المتميز بالانفتاح السريالي الرمزي السائخ في طلاسم النفس والكون، والنظرة الشمولية للنص لا تتأتى من الدراسة المحايثة للنص المنصبة على المستوى اللغوي الأفقي بل تجمع بين السطح والعمق للوصول إلى دراسة جمالية تتصف بالشمولية.

فأي دراسة جمالية تهدف إلى تحقيق الشمولية ينبغي أن تهتم بسطح الخطاب كما تهتم بالعمق، لأن كلا منهما يعمل على كشف جمالية الآخر، فالكشف يتطلب تحليل الكل لأن التجزيء يفسد الرؤية الشاملة[1].

ولا شك أن السياب الذي تأثر بشعراء الغرب كإديث سيتويل وإليوت خاصة وبآخرين مثل بودلير ومالارمي ورامبو تأثر كذلك بالشاعر الإسباني لوركا، وكل هؤلاء ينزعون في الشعر منزعا سرياليا رمزيا، لذلك نجد السياب في هذا النص أو من وراء هذا النص يتجلى عشقه لتلك المذاهب التي مثلت انزياحا مع الواقع وأنتجت شعرا لم يكن معتادا في عرف الناس، لذلك فإن السياب يبدو مبهورا مشدوها أمام طاقة لوركا الشعرية، إنه وهو يصفه أو بالأحرى يصف شعره نلمس ملامح التأثير لتلك المذاهب حيث تظهر في رموز قصيدته: الماء من جحيمه يفور، ومقلتاه

---

[1] – **الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007، ص60.**

تنسجان من لظى شراع، شراعه الندي كالقمر، كأنه زورق طفل مزق الكتاب ..إلخ، إنها عبارات صادرة من مشكاة الرمزيين والسرياليين.

إن الآلية السابقة "وجهة النظر الجوالة" تشارك فعليا في بناء المعنى الشامل للنص على الرغم من أنها تتسم بالمقطعية لأن تمفصل اللحظات القرائية في تشكيل المعنى يؤدي في النهاية إلى الوحدة الموضوعية الشاملة للنص، فنص السياب السابق يعبر عن طقوس لوركا اللانهائية، والقارئ حين ينعم النظر فيه ويفحص وحداته اللغوية الرامزة الإشارية يدرك أن السياب كان ينتقي تلك الكلمات والرموز بجهد فني كي تعبر عن رسم ذلك الأفق الشامل لشعر لوركا الذي لا حدود لأبعاده الإنسانية والشعرية.

إذا فشمولية القصيدة تجمع بين المبنى والمعنى، لذلك فإن القصيدة الكلية المتصفة بهذه الميزة هي التي يطلق عليها بحق "القصيدة الكلية" وأية ثغرة تمس المبنى الفوقي تحدث اضطرابا في القصيدة الرؤيوية الشاملة.

والقصيدة الأخرى التي تمثل الشمولية قصيدة "ياغربة الروح" يقول السياب:

يا غربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والقار والفولاذ والضجر،
يا غربة الروح .. لا شمس تأتلق

فيها ولا أفق.
يطير فيه خيالي ساعة السحر.
نار تضيء الخواء البرد، تحترق
فيها المسافات، تدنيني، بلا سفر،
من نخل جيكور أجني داني الثمر
نار بلا سمر
إلا أحاديث من ماض تندفق
كأنهن حفيف منه أخيلة
في السمع باقية تبكي بلا شجر.
يا غربة الروح في دنيا من الحجر![1]

يجسد الشاعر في هذا المقطع الفجوة النفسية التي تحدثها الفوارق بين المدينة والريف، وقد تجاوز ألم الغربة والفكر والنفس ليصل إلى أعمق ما في الإنسان وهو الروح، إنه يعيش الضجر والقلق والعزلة في دنيا قاسية متحجرة فلم يبق من الماضي السعيد إلا أحاديث كحفيف الأخيلة التي تدخل السمع باكية حزينة، ومن خلال مواجهة القارئ لهذا النص يمكن استنتاج الشمولية التي تتصف بها القصيدة من وراء الرموز والإيحاءات ولا يتأتى ذلك إلا بالكشف عن:

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص660.**

العلاقة الدياليكتيكية بين النص والقارئ:

هذه العلاقة تمثل البداية في نظرية فولفغانغ إيزر الجمالية وهي تقوم على جدلية التفاعل بين النص والقارئ دون تركيز تام على أدوات المؤلف الإبداعية وحدها أو سيكولوجية القارئ ويستخلص من ذلك التفاعل الخفي الشديد بينهما أن السياب يرمي إلى أفق أشمل يتجاوز قساوة الحياة والعيش في غربة فيها إلى طقس شمولي آخر وهو ثنائية الموت والحياة، وكأن هذه القصيدة التي ألفها في أخريات حياته تجربة أخرى يقترب فيها من استكشاف المجهول الذي هو آيل إليه لا محالة وقد هده المرض فالقارئ حين يحدث له ذلك التفاعل الخفي يكتشف أبعادا أخرى لا تؤدي إليها تلك الأدوات الفنية الظاهرية، وهذه الاستراتجية بين النص والقارئ استند فيها إيزر على الفيلسوف والمنظر البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden (1893–1970) في تحليله للعمل الأدبي، والقارئ في مفهوم إيزر يقيم أحداث الماضي وتوقعات المستقبل، فنص السياب "يا غربة الروح" يتطلب من القارئ أن يغوص في ماضي الشاعر ليدرك أبعاده، ويبدو السياب من خلال النص شخصا عاش تلك الصدمة التي تحدث غالبا لكثير من الناس "الصدمة بين المدينة والريف" وقد عانى البؤس والشقاء في طفولته من يتم وتشرد، كما عانى قساوة المدينة في بغداد وخارجها، ولاحقه المرض منذ كان شابا حدثا وأشياء

أخرى كابدها في مسيرة حياته لا تحصى وهو الشاعر الريفي الحساس، فإيزر وهو يشترط على القارئ أن يقيم النص في ضوء أحداث الماضي وتوقعات المستقبل إنما يكشف عن موقف القارئ وهو في موقع التفاعل الحادث بين معطيات الماضي وما يتوقعه في المستقبل، فالسياب وهو في هذا الموقف الخفي وغير المعلن يرسم في كلماته ظلام الموت القادم كليل مظلم ولعل الكلمات أو الوحدات اللفظية تحمل في إهابها لون الظلمة والموت "غربة الروح، القار، الفولاذ، الضجر، لا شمس، لا أفق، الخواء البرد ...إلخ"، ففي هذا النص كل شيء يتفاعل في دخيلة القارئ الماضي بكل أحداثه الصغيرة والكبيرة والحاضر الشقي المضجر بما فيه من شعور بالغربة والعزلة والانفصال عن الواقع المؤلم والمستقبل الذي تمثل ظلاله القاتمة أمام ناظره فيعتريه هاجس الموت الذي يراه أقرب إليه من حبل الوريد، فالشاعر في هذا النص يرمي إلى أفق أشمل وأوسع مما يوحي به معجم الكلمات لأن الدلالة والقصيدة يرتبطان بحال المتكلم التي تحاكي الملابسات التي يعيشها المتكلم نفسه[1].

ويرى إيزر أنه من العسير وصف التفاعل بين النص والقارئ، فتحديد المعنى المتوصل إليه من هذه القراءة لنص

---

[1] – **خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص164.**

السياب نجم عن ذلك التفاعل بين الباحث والنص ولا يستطيع ناقد أدبي أن يحدده لأن تفسيره يتجاوز دارس الأدب حيث تدخل المعطيات النفسية التي يهتم بها علم النفس.

إن الشمولية التي يتسم بها نص السياب وهي معالجة فكرة "الموت" من خلال الحياة ماضيا وحاضرا لا تنكشف من التفسير السطحي والفوقي للنص بل تتطلب الارتكاز على التأويل وملء الفراغات والفجوات التي توصل إلى تلك الأبعاد التي يخفيها النص بواسطة تلك التشققات والتصدعات أو البياضات التي تمثل الصمت المتضمن للمعنى أو الكلام غير المعلن، وأثناء هذه العملية التأويلية يجد القارئ نفسه مجهزا بفهم مسبق Précompréhension، وهذا الفهم يحمل انتظارات القارئ القائمة على احتياطاته ومصالحه وتجاربه التي يشكلها المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وتاريخه الشخصي، فأفق توقع القارئ يختزل التجارب الشخصية والثقافية والاجتماعية التي تكون لها سلطة من نوع ما على عملية التلقي[1]، لذلك ينبغي إدراك كيفية التوصل إلى معرفة طبيعة شمولية النص أو المعنى الكلي الرابض وراء خلفية النص.

---

[1] – **أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص101.**

بناء المعنى:

يرى ياوس أن بناء المعنى أو الفهم لا يمكن أن يتم إلا من خلال التاريخ لأن الإنسان لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ لأنه تاريخه الخاص، ولأنه موسوم فعلا بما سبق، لذلك فإن التاريخ هو تجربة نعانيها، وأطلق على التأثير التاريخي " الأفق التاريخي" أما إيزر فإنه يعزو بناء المعنى وطرائق تفسير النص إلى ما ينطوي عليه من فجوات.

فنص السياب من منظور ياوس يحمل أبعادا تاريخية شخصية وبالكشف عن الأفق التاريخي وهو تلك التأثيرات أو البصمات التي خطتها أحداث الزمن عبر مراحل العمر يتم تجلي المعنى، فتلك الأحداث القاسية التي مر بها السياب تظهر في استنطاق القارئ للنص وتفسيره لرموزه في حوار داخلي عميق يتم من خلال تلك المعطيات من رموز ولغة وآليات فنية عديدة يوحي بها النص، فمنذ مطلع النص يبدو الشاعر متبرما من الحياة "يا غربة الروح، دنيا من الحجر، الفولاذ والضجر" لذلك فإن القارئ يتوجه أساسا من مستهل النص إلى البحث في سجل تاريخ الشاعر، ولا شك أن تلك الرموز أو الألفاظ تحمل لمحا واضحا إلى تاريخ مليء بالمحن والنكسات، وقد يوضح الشاعر أكثر أو بشكل مباشر المعاناة الماضية "إلا أحاديث من ماض تندفق، كأنهن حفيف من أخيلة، في السمع باقية تبكي بلا شجر" ومن

ثمة فإن شعر السياب من خلال النص برمته يشكل صورة تاريخية للسياب.

بغض النظر عن الفجوات المتعددة في النص التي ينجم عن جمعها بناء المعنى الكلي فإنه يمكن الإشارة إلى ذلك المعنى الكلي الشمولي الواسع للنص وذلك بتجاوز التحديدات الإخبارية والإبلاغية الواردة في متن النص، حيث يظهر بجلاء أن السياب يهدف إلى أفق آخر قوامه الحيرة والسواد والإحباط والضجر، وهنا يبرز التقارب والاتفاق بين ياوس وإيزر في مفهوم نظرية جمالية التلقي.

4. العتبات النصية:

ما من شك في أن عتبات النص تسهم بشكل واسع في إبراز أفق النص وإجلائه، فهي آليات هامة في رسم الحيز الجغرافي له داخليا وخارجيا، بما تتصف به من إيحاء وما لها من ميزة إشراك حاسة البصر في بناء المعنى ولما لها من هيمنة بصرية على القارئ، فالعتبات المضيئة في الشعر تحملنا إلى فضاءاته الواسعة، والعتبات النصية تمثل نوعا من تضاريس النص التي تتطلب الوقوف عندها لاستجلاء المفاهيم الفضائية الشعرية، وقد لا يفهم القارئ النص إلا من خلالها، فهي تضيء طريق النص للقارئ وتوجه فهمه لبلوغ الآفاق الشعرية، وتعدد العتبات ناتج عن تنوع التجارب لدى المبدع وتقود إلى فهم ما

يحمله النص من رسائل يرمي إليها الشاعر أو المبدع وتتجلى في مظاهر عدة كالعناوين، والمداخل، والمقدمات، والرسومات والتشكيلات الخطية ..إلخ.

إن تحديد عتبات نصوص السياب الشعرية ومحاولة فهمها لتكون دليلا للقارئ ومفاتيح تعين على اكتشاف الدهاليز الشعرية المعتمة يمنح القارئ القدرة على بناء آفاق متعددة تتجدد عن قراءة كل عتبة نصية، وقد وظف السياب الكثير من العتبات ليهيئ القارئ لاستقبال شعره ثم الولوج به إلى فهم صوره الشعرية الجزئية والكلية ومنها:

1.4. العناوين:

لم يكن للعنوان في القديم أهمية شعرية جمالية لذلك تخلو معظم القصائد القديمة من العناوين، أما في العصر الحديث فقد أصبحت العنونة فلسفة تسهم في بناء المعنى، حيث أصبح العنوان بؤرة مركزية دائمة الإشعاع في شعرية النص، وهو لا يقل أهمية عن المضمون، فهو يثير فضول القارئ ويدفعه إلى معرفة محتوى المضمون[1]، ومن العناوين التي تتسم بالانزياح والتوسع والقراءات المتعددة في شعر السياب قصيدة بعنوان "**سراب**"، يقول السياب فيها:

---

[1] – **نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2008، ص48.**

بقايا من القافلة
تنير لها نجمة آفلة
طريق الفناء،
وتؤنسها بالغناء
شفاه ظماء.
تهاويل مرسومة في السراب
تمزق عنها النقاب
على نظرة ذاهلة
وشوق يذيب الحدود
ظلال على صفحة باردة
تحركها قبضة ماردة
تدفعها غنوة باكية،
إلى الهاوية.
ظلال على سلم من لهيب
رمى في الفراغ الرهيب
مراتبه البالية
وأرخى على الهاوية
قناع الوجود.
سنمضي.. ويبقى السراب
وظل الشفاه الظماء

يهوم خلف النقاب،
وتمشي الظلال البطاء
على وقع أقدامك العارية إلى ظلمة الهاوية،
وننسى على قمة السلم
هوانا .. فلا تحلمي
بأنا نعود![1]

بالقراءة الفاحصة لعنوان النص وهو عنوان مراوغ ومخادع وليس من السهولة أن يتولد معناه من النص بما يتصف به من انحراف، يمكن تحديد آفاق متوقعة بفك شفرته الغامضة بمحاولة تأويل رموز النص وإيجاد قرينة تشي ببعض خيوط المعنى، فكلمة "السراب" التي تتضمن حمولة دلالية إشارة إلى حالة قصوى من الإحباط وفقدان الأمل في العودة إلى الماضي، وربما كان الشاعر يقصد حبيبة قد توارت إلى الأبد، يقول:

وتمضي الظلال البطاء
على وقع أقدامك العارية
إلى ظلمة الهاوية،
وننسى على قمة السلم
هوانا ..فلا تحلمي
بأنا نعود!

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص54.**

لا يرى الشاعر بصيص أمل للعودة وما يتخيله أو يحلم به إن هو إلا سراب مضل، فدلالة البنية السطحية للسراب تظهر في كونه رمزا للضياع أو الحلم التائه أما دلالة البنية العميقة فتتمثل في الانفصال الأبدي عن المحبوب، ووراء هذا السراب ظلمة الهاوية، وهو موقع للمعاناة والشقاء الدائم، والسراب المضل هو البوابة لذلك المكان الرهيب:

ظلال على سلم من لهيب
رمى في الفراغ الرهيب
مراتبه البالية
وأرخى على الهاوية
قناع الوجود
سنمضي .. ويبقى السراب.

فالقارئ وهو يتفحص دلالة العنوان ينفذ رويدا رويدا إلى طبقات النص الداخلية وتمثل تلك الطبقات آفاقا جديدة تكشف عن أبعاد فلسفية وفنية لا يتوصل إليها إلا بقدرة المتلقي على التأويل لأن العنوان لا يبيح نفسه ولا يفضي بحمولة دلالته إلا للقارئ الخبير المتمرس الذي له تجربة واسعة وعميقة بهذا العمل الأدبي فكلمة السراب إذا مشحونة بقيم شتى، يرى R.Barthes أن العناوين تمثل أنظمة سيميولوجية تحمل مختلف القيم الأخلاقية والاجتماعية والإيديولوجية، فالجانب الأخلاقي الإنساني يظهر في

تلك العلاقة الحميمة بالحبيب وهذه العلاقة وإن اندثرت إلا أن الشاعر لا يزال يذكرها ويحتفظ بها في ذاكرته بل إنه لا يزال يكن الحب لتلك العلاقة ولا تزال ظلال المحبة تعرش في خواطره على الرغم من بعد المسافة الزمنية، والعنوان يمثل علاقة إشارية تواصلية مع ذلك الحبيب الفقيد، إنه يحمل رسالة النص مختزلة وهي مبثوثة في ثنايا النص، فالعنوان نص مواز في نظر"جيرار جينيت"، فالسياب من خلال العنوان يبدو إنسانيا أخلاقيا حيث تظهر هذه القيمة واضحة في دلالة العنوان ودلالة النص لما بينهما من اتساق وانسجام.

أما الجانب الاجتماعي والإيديولوجي فإن العنوان يظهر علاقة السياب بالمجتمع الذي يتبرم منه فينأى بفكره إلى معارج الشعرية والمتاهات القاصية من أجل الخلاص والانعتاق التام من ربقة العناء ووطأة الحياة، ومن هذه العلاقة الغامضة بين العنوان والنص التي توحي برسالة الشاعر يصبح الكل غامضا (إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة ... وباختصار فإنه لازم للشعر ... وليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإنما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضا)[1].

---

[1] – **رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م، ص51.**

إن دلالة "السراب" لا تتحدد بالمعنى الرومانسي، فهي تتجاوز إلى أفق أبعد من تلك الدلالة النفسية التخيلية الأحادية إلى بعد فلسفي فني متعدد أي إلى أفق كثيف للرؤية الشعرية.

ومن العناوين الأخرى المثيرة المغرية التي تفضي بالقارئ المتمعن إلى الكشف عن آفاق معنوية وتوحي بفيض من الدلالات العميقة "**مدينة السندباد**"، فهذا العنوان يشكل مرتكزا دلاليا يتسم بالاختصار والتركيز، ويحمل سمة التجديد في آن واحد حيث أن المجتمع يعيش مرحلة التركيز والاختصار والبعد عن التطويل، كما أنه من العنوانات التي تكسر أفق المتلقي حيث أن المعنى يذهب بالقارئ – قبل أن يحلل العنوان– إلى تصور أجواء سحرية عجائبية مليئة بالصور الجمالية المدهشة الناجمة عن الكشف عن الجوانب السرية المجهولة في الحياة إلا أن الإبحار المستشف من العنوان، هو إبحار في واقع حياة العراق الذي يتسلط عليه حكام أحرقوا البيادر، وأصبح الناس يتمنون الموت الذي ينطوي على الحياة:

نود لو ننام من جديد،
نود لو نموت من جديد،
فنومنا براعم انتباه
وموتنا يخبئ الحياة[1].

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص464.**

لقد كثف الشاعر لوصف هذا الأفق من الرموز الابتكارية والأسطورية والشعرية لكي يجسد واقع الحياة آنذاك في العراق ومن تلك الرموز: "الشتاء، الثلوج، المطر، ألعازر، أدونيس، ..إلخ" وهي رموز مراوغة متحجبة متسترة لا تفك إلا بالتأويل، لأن العنوان لا يقود إلى المعنى بسهولة، فهو ليس مفتاحا سحريا يجلي المعنى تماما، فقد يكون العنوان أحيانا مضلا ولا يوحي بأية دلالة مما يتضمنه النص يقول بيرنانوس Bernanos في كتابه " الفرح": " قد تعثر في كتابي هذا على كل شيء عدا الفرح"، فعلا فإن هذا العنوان "مدينة السندباد" قد لا يجد القارئ بينه وبين النص أي معنى أو أية دلالة، ومن ثمة فإن القارئ يتوقف عند العنوان ولا يجد له تأويلا أو تفسيرا فيتورط في متاهة يرسمها بخياله دون أن يجد لها مبررا من النص، ويصبح العنوان حينئذ قناعا للتنكر والتمويه، ولكن قد تبدو أحيانا تلك الحركة الشعرية المتعاقبة التي تحدثها العنونة بينها وبين النص نوعا من ألق المعنى (العنونة هنا لا تحيل إلى نفسها أو إلى مرجعيتها بل تشوش المرجعية قصد الإحاطة بخبايا ما تخفي وراءها، لتفضحها وتعريها وتكشف عن زيفها، فتقول المضمر وتضعنا وجها لوجه أمام المسكوت عنه، وتبتني شعريتها النصية متحركة من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان)[1].

[1] – **بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص89.**

فمفهوم العنوان "مدينة السندباد" إذا قورن بمفهوم النص تتجلى منه مفارقة تحيل إلى التضاد أو التقابل العكسي، لأن الطرف الأول وهو العنوان يحيل إلى عوالم حلمية عجائبية بينما الطرف الثاني وهو النص يشكل بعدا فلسفيا اجتماعيا ينطلق من الواقع.

وقد استشف الناقد بسام قطوس من عنوان آخر من عناوين السياب وهو "عكاز في الجحيم" آلية التكثيف وغزارة المعنى حيث رأى بأنه من العنوانات التي جسدت هذه الظاهرة فالعنوان – في نظره – اختزل المعنى أو قاله دفعة واحدة، وقد نظم السياب هذه القصيدة في المرحلة الأخيرة من حياته لما أصبح العكاز رفيقه، ولما فقد القدرة على المشي، فكانت معظم قصائده بعد ذلك تشي بحالة اقتراب الموت، والعكاز هو إشارة إلى حالة العجز في الدنيا، وإلى نوع من العذاب يستشعره صاحب العكاز وهو محاولة للتحدي ومواصلة الحياة، إنه يعبر من خلال العكاز على قلقه وشعوره بالفناء الشامل خلال دوران الزمن الذي هو كالطاحونة التي تطحن ما تحتها، يقول السياب:

وبقيت أدور
حول الطاحونة من ألمي
ثورا معصوبا، كالصخرة، هيهات تثور
والناس تسير إلى القمم

لكني أعجز عن سير – ويلاه – على قدمي
وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم
وإلى العدم![1]

إن السياب يعبر عن ذات منكسرة، ويرى بسام قطوس أن المباشرة تطغى على أداء بدر الشعري في هذه القصيدة، إذ لم يستطع أن يوسع الرؤية وظل منشدا إلى التعبير عن حالته النفسية وعن عجزه، ويبرر قطوس هذه المباشرة بكون السياب يواجه الموت ولا يحاول أن يفلسفه، ويتوصل الناقد في النهاية إلى أن العنوان كان يمكن أن يثير في المتلقي الوجه الآخر للعدم والتلاشي بفعل دوران الزمن أو تسليط الضوء على اللامعنى في هذا الوجود[2].

ومن زاوية أخرى في قراءة هذا العنوان "عكاز في الجحيم" فإن السياب يصل إلى مرحلة قصوى من اليأس والقنوط، وقد بلغ به الأمر إلى التحدي والعنف والصراخ:

وشققت إلى سقر دربي ودحوت الأبواب السودا
وصرخت بوجه موكلها
لم تترك بابك مسدودا؟؟...
ولتدع شياطين النار

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص691.**

[2] – **بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص104 وما بعدها.**

تقتص من الجسد الهاري
تقتص من الجرح العاري
ولتأتي صقورك تفترس العينين وتنهش القلبا[1].

إن قراءة العنوان بإمعان وتمل تجعل القارئ يقف مندهشا أمام الزخم الشعري والدلالي الذي يحمله، فالآفاق الشعرية المفتوحة عبره – بشكل لا محدود– تمكن من إدراك فضاءات قرائية لا حصر لها وتفتح آفاق توقعات لدى القارئ بصورة تجعل المعنى كثيف الدلالة، لذلك فإن موازاة العنوان للنص في قصيدة السياب والمقارنة النصية بينهما تجعل القارئ يدرك أن السياب يضع عناوينه بدقة متناهية مستحضرا كل الأبعاد الفنية والدلالية التي تجوس خلال عالمه الشعري، لذلك فإن العنوان أصبح حلقة أساسية في البناء الاستراتيجي للنص[2]، ومن عتبات شعر السياب الأخرى:

2.4. المقدمات النثرية:

حيث يستفتح الشاعر بنصوص نثرية توضيحية ترشد إلى مساراته الشعرية، ففي قصيدة "أساطير" أجمل السياب معنى النص في مقدمة نثرية مختصرة تمكن المتلقي من الإمساك

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص692.**

[2] – **رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، 1998، ص110.**

بالمعنى منذ البداية، وهذه المقدمات هي العتبة الثانية الخطية البصرية بعد العنوان التي تربط العلاقة بين النص والقارئ، فهو حين يذكر أن المعنى الذي تتناوله القصيدة هو "قصة حب يونانية" حيث يقف اختلاف المذهب بين الحبيبين فيها حائلا بينهما فيألو الحبيب على نفسه أن يلعن الأوثان ويشتمها فالشاعر في هذه القصيدة يتقمص أحداث تلك القصة وذلك الحب الذي جرى في العهد اليوناني، فهو يلعن الأساطير القديمة التي نسجتها يد الزمان البالية وما الخضوع للأوثان إلا حكاية مروية من ظلام الهاوية فهذه المقدمة النثرية التي استهل بها السياب نصه هي مفتاح للمعنى الكلي للقصيدة، وربما لو استغنى عنها الشاعر لكان النص مبهما قاتما لا يرى منه أي أفق للقارئ لذلك فإن المتلقي في قراءته للنص يستحضر مدلول تلك العتبة ليفسر على ضوئه كل أجزاء النص، يقول السياب في مستهل تلك القصيدة:

أساطير من حشرجات الزمان
نسيج اليد البالية،
رواها ظلام الهاوية
وغنى بها ميتان.
أساطير كالبيد، ماج السراب
عليها، وشقت بقايا شهاب،

وأبصرت فيها بريق النضار
يلاقي سدى من ضلال الرغيف،
وأبصرتني، والستار الكثيف
يواريك عني فضاع انتظار
وخابت مني، وانتهى عاشقان[1].

فالاستهلال الشعري يلخص مضمون القصة اليونانية الأسطورية وهو في نفس الوقت "معادل موضوعي" لما يعانيه السياب من حب فاشل في الحياة، لذلك فإن المقدمات النثرية التي يضعها الشاعر في البداية تتجسد وتتأكد في التفاصيل الشعرية للنص وتنتشر عبر مسافاته وأبعاده القرائية، متشظية في مكوناته الباطنية والخارجية، فهي العريكة الأساسية التي تعمل على تماسك النص والربط بين فصوص المعنى، فهي صنو العنونة وتختلف عنها في طبيعتها النصية، فهي أطول من العنوان وتوازي شعريتها شعرية العنوان.

3.4. الإهداءات:

ومن بين المقدمات الأخرى الإهداءات ففي نص "أهواء" هناك إهداء يقول " **إلى المنتظرة..**"، وهو يشبه العنوان في اختصاره وقد يكون كلمة أو كلمتين أو نصا صغيرا ينبث معناه في ثنايا النص، وهو بمثابة الضوء المسلط على متن النص

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص33.**

جميعا، والإهداء يمثل جوهر العلاقة بين النص والكتب والمهدى إليه، لذلك فإن القارئ من خلاله يستطيع أن يفتح في كل قراءة أفقا جديدا وسماوات هذه الآفاق لا تنتهي، فالسياب وهو يهدي هذا النص إلى زوجته تنثال من خلال الإهداء إشعاعات دائمة تغذي النص، إنها فضاءات غامرة تتدفق من وجدانه دون انقطاع ليصبح النص جدولا يغذيه نبع الإهداء الثر باستمرار، يقول السياب في المقطع الأول من القصيدة:

أطلي على طرفي الدامع خيالا من الكوكب الساطع
ظلا من الأغصن الحالمات على ضفة الجدول الوادع
وطوفي أناشيد في خاطري يناغين من حبي الضائع
يفجـرن من قلبي المستفيض ويقطرن في قلبي السامـع[1]

ويقول في المقطع الثاني:

لعينيـــك، للكـوكبين اللذيـن يصبان في ناظري الضيـــاء
لنبعين كالدهـر لا ينضـبان ولا يسقيان الحيارى الظمـــاء
لعينيك ينثـال بالأغنيـات فؤاد أطـــال انثيـــال الدمـــاء
يـود، إذا ما دعـاك اللسـان على البعد، لو ذاب فيها النداء[2]

فهذان المقطعان – بما يكتظ فيهما من معنى – يجسدان ما يرمي إليه الإهداء، فمشاعر السياب تسيل في زخم من

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص12.**

[2] – **نفسه، ص12.**

الفيوضات، ويحس المتلقي أن ذلك الإهداء هو المعين الذي تنبجس منه تلك المشاعر دون انقطاع، وتزداد المشاعر قوة وكثافة في كل مقطع فتمثل القصيدة في النهاية بحرا من تلك المشاعر التي مرت عبر ذلك الإهداء الصغير " إلى منتظرة ".

قد يبصر القارئ في البداية أفقا ضيقا من ذلك الإهداء ولكنه يظل يتسع ويتناسل وينمو، وفي كل قراءة تزداد الآفاق كثافة واتساعا وتتشظى المعاني تشظيا ذريا فلا يقف انسياب المعاني عند حد معلوم.

ومن القصائد المصدرة بإهداء قصيدة " ديوان شعري" ونص الإهداء هو " إلى مستعيرات ديوان شعر" فالإهداء هنا نافذة تطل على كل تفاصيل النص، فالمتلقي من خلالها يستطيع أن يقرأ أو يرى كل ما يكتظ به النص من دلالات، لذلك فإنه لا فرق بين النص الشعري وبين الإهداء النثري إذا نظر المتلقي من مرآتين متعاكستين مقعرة ومحدبة، يقول السياب في هذا النص الموازي للإهداء:

ديوان شعر ملؤه غزل	بين العذارى بات ينتقل
أنفاسي الحرى تهيم على	صفحاته، والحب والأمل
وستلتقي أنفاسهن بها	وترف في جنباته القبل
ديوان شعر ملؤه غزل	بين العذارى بات ينتقل[1]

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص 108.**

فهذا المقطع لا يخرج في معانيه الرومانسية الغزلية البسيطة عن دائرة الإهداء "إلى مستعيرات ديوان شعري" ويستمر الشاعر في تجسيد معنى الإهداء في كامل أبيات القصيدة، ولا شك أن أفق التوقع في هذا النص لا يمثل انفتاحا واسعا للقارئ لأن القصيدة نظمت في المرحلة الرومانسية للشاعر قبل أن ينتقل السياب إلى مراحل الحداثة والتجديد.

ومن القصائد الأخرى أيضا قصيدة "الشاعر الرجيم" ويهديها إلى شارل بودلير يقول السياب في مطلعها:

حملت للنزال سيفك الصديء
يهتز في يد تكاد تحرق السماء
من دمها المتقد المضيء،
تريد أن تمزق الهواء.
وتجمع النساء
في امرأة شفاهها دم على جليد
وجسمها المخاتل البليد
أفعى إذا مشت، وسادة على فراش...
لا تريد
أن تفتح الكوى ليدخل الضياء[1].

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص191.**

إن العتبة الأولى للنص وهي العنوان "الشاعر الرجيم" تبقى مهما شعت بالمعنى مبهمة، ومهما غاص المتلقي في تحليل النص لا يستطيع أن يدرك المقصود بالشاعر الرجيم، ولكن العتبة الثانية المتمثلة في الإهداء " إلى شارل بودلير" فإن المتلقي وهو يسترجع معاني هذا الشاعر الرمزي الفرنسي يستطيع أن يفك شفرات نص السياب الذي يفسر أو يلقي الضوء على طبيعة شعر بودلير، وقد تعين هذه القصيدة المتلقي على الفهم أو الاقتراب من ذلك الشاعر الذي يكتب بطريقة تخالف تماما الشعر العربي شكلا وأسلوبا وصورة، لذلك فإن السياب في هذه المرحلة أصبح مولعا بطقوس الأشعار الأجنبية التي تختلف في آفاقها الشعرية وطقوسها الرمزية عن كل ما تراكم من شعر في الساحة العربية منذ قرون عديدة، وهناك قصائد عديدة للسياب مصدرة بتلك الإهداءات ولا شك بأن هذا العنصر الجديد في الشعر مقتبس من الأشعار الغربية، ومن بين العتبات الأخرى:

4.4. الشروحات الهامشية:

تخلل شعر السياب بعض الشروحات في الهامش وهذه الشروحات هي نوع من العتبات النصية أيضا، ومن تلك الشروحات ما ورد في قصيدة "غريب على الخليج" جاء فيها تعريف لاسم "حزام" الوارد في قول السياب:

وهي المفلية العجوز وما تشوش عن "حزام"

وكيف شق القبر عنه أمام "عفراء" الجميلة

فاحتازها .. إلا جديلة[1].

وقد ورد في هامش الصفحة من الأسفل في الديوان هذا الشرح: (هكذا أصبح اسم الشاعر العاشق عروة بن حزام عند العامة الذين يروون قصة حبه لعفراء وموته ويرددون معاني قصيدته، بشعر عامي). فالشرح المتعلق بكلمة "حزام" يعيد قصة ذلك العاشق البطل الذي أصبح حبه حكاية تروى مع الأجيال وأصبحت معاني قصيدته تردد على الأفواه عبر السنين، فهذه العتبة أو هذا الشرح يضفي على نص السياب ظلال قصة عروة بن الورد، وبذلك فإن المتلقي المطلع على قصة عروة وعلى أشعاره لا يسعه إلا أن يأخذ ملامح المعنى من خلال وجوه الائتلاف بين شعر السياب وتلك القصة التاريخية التي تمثل بؤرة إشعاع في لحظة من التاريخ العربي، لذلك فإن هانز روبرت ياوس في نظرية جمالية التلقي ينوه بالجانب التاريخي للشعر وأن أي قراءة له ينبغي أن تستند للتاريخ.

ومن بين الشروحات الأخرى الواردة في شعر السياب ما جاء في قصيدة "جيكور والمدينة" حيث ورد في هامش الصفحة شرح لكلمتي "الزمان، والحوادث": واضح أن" الزمان "و" الحوادث" جريدتان، يقول السياب:

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص318.**

وتنشر " الزمان" و" الحوادث" الخبر[1].

ولولا ذلك الشرح لاعترى السطر الشعري نوع من الغموض الذي يعمي على المعنى، ومن الشروحات الأخرى ما ورد في قصيدة "من رؤيا فوكاي" حيث جاء في الهامش (أسطورة "كونغاي وهي ابنة ملك صيني أراد ناقوسا ضخما يصنع من المعادن، الذهب والفضة والنحاس، ولكن المعادن المختلفة لم تنصهر واستشارت كونغاي العرافين فأنبأوها أن المعادن لا تتحد إلا إذا امتزجت بدماء فتاة عذراء، فألقت كونغاي بنفسها في القدر الضخمة التي تصهر فيها المعادن، فكان الناقوس، وظل صدى كونغاي يتردد كلما دق: هياي.. كونغاي، كونغاي)، يقول السياب:

هياي .. كونغاي .. كونغاي
مازال ناقوس أبيك يقلق المساء
فأفجع الرثاء.
"هياي .. كونغاي، كونغاي"[2]

وهذه الشروحات كثيرة في شعر السياب، وهي عتبات تشارك في بناء المعنى وتفتح آفاقا للمتلقي، ومن أنواع العتبات الأخرى عند السياب التأريخ للقصائد فقد كان السياب حريصا على

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص417.**

[2] – **نفسه، ص355.**

كتابة تاريخ كل قصيدة مما يسهل على المتلقي أن يلمس ملامح التطور والتجديد عبر مراحل شعره، وهناك عتبات أخرى هامة تتمثل في البياضات الطباعية، وقد أولاها النقاد أهمية قصوى إذ أصبح ذلك البياض في نهاية الصفحة أو في وسطها دليلا على تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي[1]، وهذه البياضات تعمل على إثراء النص الشعري، وقد كان البياض في القصيدة الأصولية لا يعني شيئا، لذلك فإن الشاعر المعاصر أصبح معنيا بهذا اللون من التعبير، وقد يلجأ الشاعر إلى وضع نقاط متتالية في نهايات بعض الأسطر كما جاء في قصيدة "النهر والموت":

بويب ...
بويب ...
أجراس برج ضاع في قرارة البحر.
الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
"بويب ... يا بويب!"[2]

---

[1] – **محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990م، ص128.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص453.**

إن المتلقي ينبغي ألا يرى تلك النقاط كوقفات ظاهرية فهي فراغات يكمن وراءها معنى شعري قد تعجز اللغة المرسومة أن تظهره، فالسياب له ذكريات منذ طفولته في هذا النهر الذي يعبر جيكور القرية التي عاش فيها، وهذه الذكريات لا تحصى ولا تعد لذلك فإن النهر رمز يثير فيه كل حوادث الماضي وأشجانه، فالشاعر لا يستطيع أن يبلغ ذلك الزخم من الأحداث والذكريات فيلجأ إلى وضع ذلك الفراغ ليترك القارئ حرا في تصور المعنى، ومن ثمة فإن المتلقي يرسم في مخيلته آفاقا وتوقعات كثيرة من خلال محاولة ملء الفراغ البياضي، والشاعر حين يكرر ذلك البياض في قوله من نفس النص: " بويب ... يا بويب!"، يجعل القارئ يقف عند هذا السطر يتملى ذلك البياض المتكرر، فهو لم يوضع لهدف شكلي، فقد يتبادر إلى ذهن المتلقي أن السياب بعد أن ذاق مرارة الحياة يستعيد ذكرى ذلك النهر الذي كان مرتعا له في ميعة الصبى وشرخ الشباب، فكأنه هروب إلى ذلك العهد البريء الذي كان يخلو من المنغصات والأغيار. ومن البياضات الأخرى الرامزة إلى آفاق شعرية قوله في قصيدة " أنشودة المطر":

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم[1]

إلى أن يقول في نفس النص:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...

مطر....

مطر....

مطر...[2]

فهذه البياضات وغيرها هي عتبات تخللت مساحة النص لتجعل القارئ أمام فضاءات للشعرية لا تنبئ بها الكلمات أو الجمل وهذه الميزة في الشعر المعاصر لا يكاد يستغني عنها شاعر، فقد أصبحت وسيلة من وسائل الشعرية في انفتاحها وشموليتها وثرائها بالمعاني الفنية التي تحمل القارئ على اختراق جسد النص للوصول إلى مضامين وآفاق وطقوس بائنة عن التعابير الخطية.

ومن أنواع العتبات ترقيم المقاطع النصية، حيث يضع الشاعر أرقاما أو فواصل بين المقاطع، وهي وسيلة أخرى لتجديد الأفق لدى المتلقي فالشاعر يجعل قارئه يتنقل من أفق إلى آخر كلما انتقل من مقطع إلى مقطع، ومن تلك القصائد التي لجأ فيها

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص474.**

[2] – **نفسه، ص475.**

السياب إلى هذه الوسيلة قصيدة "حفار القبور"[1]، حيث جزأ النص إلى أربعة مقاطع، في كل مقطع تتبدل فيه الألوان الشعرية كألوان الطيف المتمازجة، أو كما في قصيدة "القن والمجرة"[2]، حيث جزأها الشاعر إلى أربعة أجزاء أيضا لنفس الغرض، وهناك قصائد أخرى كثيرة مقسمة بنفس الطريقة وفعلا فإن المتلقي يجد نفسه جائلا بين تلك المقاطع في أجواء شعرية مختلفة تتميز بمتعة التجديد ولذة الاختلاف.

5. الثنائيات الضدية:

هذه الآلية الشعرية وجدت في الشعر التقليدي منذ القدم وقد شكلت عائقا في سبيل الإبداع الشعري حيث أصبح تفكير الشاعر الإبداعي مقيدا بتلك الثنائيات، كأن يقسم البيت قسمين متساويين أي أنه يبنى من جملة مركبة تربط بين جزئيها علاقة تماثل وتضاد[3].

أما في الشعر الحديث فقد أصبحت تلك الثنائيات عاملا هاما في النص به يفهم وبه تدرك مراميه[4]، كذلك فإن معظم

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص543.**

[2] – **نفسه، ص687.**

[3] – **ثامر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م، ص42.**

[4] – **محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1980م، ص209.**

الشعر لا يخلو منها بل يتأسس الكثير من الرؤى على الثنائيات ومن ثمة فإنها متعددة وتحيل إلى آفاق رؤيوية يستنتجها المتلقي من خلال سلطة القراءات المتعددة لها، والمطلع على شعر السياب يدرك توظيف هذه الآلية في بناء رؤيته الشعرية، وتتمثل هذه الثنائيات لديه في الحضور والغياب، الجدب والخصب النص الحاضر والغائب، الموت والحياة، الحزن والسعادة الماضي والحاضر، الحلم والواقع ..إلخ، وهذه الثنائيات تبرز تصور الشاعر للوجود المعروف، والمجهول " والفكر الإنساني يقوم على الثنائية"[1].

1.5. الحضور والغياب:

تشكل هذه الظاهرة في شعر السياب مساحة واسعة، فلا تكاد قصيدة تخلو منها، ففي قصيدة "أنشودة المطر" يدرك القارئ نصين نصا أماميا حاضرا ونصا آخر خلفيا يكمن وراء الستار يقول السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[2]

---

[1] – **شلواي عمار: طلاسم إيليا أبي ماضي دراسة سيميائية، مجلة السيمياء والنص الأدبي، ع2، ص56.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص474.**

إن اللغة التي تشكل حضورا عينيا تحيل إلى تداخل كبير حتى تكاد تغيب الرؤية الشعرية الواضحة، ويعمل الشاعر بطريقة فنية على تبديد الحضور بتجاوز السطحية، وقد طرح جاك دريدا سؤالا جوهريا، كيف نبدد الحضور؟

والقارئ معني بأن يبحث عن عناصر الغياب في تقصي مقصدية الشاعر التي تستعصي وتتأبى عن الظهور المباشر لذلك فإن معرفة المخاطب في السطرين الشعريين السابقين يحدث شكلا من الاختلاف بين جمهور القراء فنص الواجهة هو خطاب موجه لحبيبته قد تكون وفيقة أو غيرها وتباينت آراء النقاد في قراءة النص الخلفي، فمن قائل إن المقصود هو عيون عشتار ومن قائل إنها عيون الأم، ومن قائل إنها تشخيص للعراق إلى آخر ما هنالك من التفسيرات المتباينة التي سلف ذكرها في الفصل الأول، وهذه الآراء التي يكسر بعضها بعضا هي آفاق ناجمة عن قدرات اللغة المشحونة بالمعنى عن طريق وسائل عديدة كالانزياحات والتشبيهات والاستعارات المجازية، لذلك يصعب التحديد وينجم عن ذلك خواء أو فراغات تستدعي الملء كما يرى إيزر، وفي نص "القصيدة والعنقاء" يتجلى هذا العنصر بوضوح، يقول السياب:

جنازتي في الغرفة الجديده
تهتف بي أن أكتب القصيده

فأكتب

ما في دمي وأشطب

حتى تلين الفكرة العنيده.

غرفتي الجديده

واسعة، أوسع لي من قبري[1].

يبلغ الشاعر في هذا النص حدا أقصى من العبثية فصورة الموت "جنازتي، دمي، قبري" تطغى على المشهد الظاهر فتتحول الأفعال وأشياء الواقع إلى العبث واللاوجدوى "أن أكتب غرفتي الجديدة، أشطب" وعبثية الوجود هذه تعطي قراءة أخرى ونصا آخر للمتلقي يظهر في اليأس والملل والشعور بعدم جدوى الحياة، ولعل العنوان في ذاته تجسيد لهذا الشعور اليائس "القصيدة والعنقاء" والعنقاء أو الرخ طائر خرافي عند العرب "طائر الفينيق في التراث الإغريقي: Phoenix" فالقصيدة أو الشعر إن هو إلا خرافة لا جدوى منها "جنازتي في الغرفة الجديدة، تهتف بي أن أكتب القصيدة" فالعدم هو الذي يحثه على الكتابة، "فأكتب، ما في دمي وأشطب" صورة أخرى للعبثية، "وغرفتي الجديدة، واسعة، أوسع لي من قبري" فاليأس واللاجدوى والعدم هو الإحساس المسيطر على السياب، وهذه المشاعر هي من صفات الوجودي

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص303.**

العبثي، لذلك فاللغة بحضورها الكامل تخفي مشاعر وأفكار غائبة عن المشهد اللغوي العياني.

والسميائيون يرفضون فكرة الربط بين الدال والمدلول ورأوا بأن الإشارات عائمة وسابحة تغري المدلولات إليها لتتحد بها وتصبح جميعا "دوالا" ثانوية تتضاعف لتجلب إليها مدلولات مركبة، ومن ثمة فإن الكلمة تتحرر ويطلق عتاقها لتكون إشارة حرة، وتمثل حالة "حضور" في حين أن المدلول "حالة غياب" معتمدا على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة[1]، لذلك فإن الأفق الماورائي، هو أن السياب يصبح وجوديا عبثيا دون تصريح مباشر والكلمات العائمة المشكلة للنص تستدعي هذه الفلسفة التي تأثر بها الشعراء العرب من الفلسفات والأشعار الغربية.

ويظهر عنصر الغياب والحضور في قصيدة "الليلة الأخيرة"، يقول السياب:

وفي الصباح يا مدينة الضباب
والشمس أمنية مصدور تدير رأسها الثقيل
من خلل السحاب،
سيحمل المسافر العليل
ما ترك الداء له من جسمه المذاب
ويهجر الدخان والحديد

[1] – **بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص23، 24.**

ويهجر الإسفلت والحجر.
لعله يلمح في درام من نهر،
يلمح وجه الله فيها، وجهه الجديد
في عالم النقود والخمور والسهر[1].

إن السياب حين كان مريضا في المستشفى بلندن يعتريه الإحساس بالغربة فيحن إلى العودة لبلاده، فهو يصف مدينة الضباب التي يشعر فيها بالاختناق وهو يشاهد الطبيعة العابسة المتحجرة بضبابها وسحبها ودخانها وحديدها فيتمنى العودة ليرى النهر ووجه الله ويعيش السلام الحقيقي، فأي شيء يختفي وراء هذا النص الحاضر أو الواجهة، إنه الشعور بالموت الذي يقترب منه رويدا رويدا، لم يصرح الشاعر بهذا الأفق ولكنه يتجلى للقارئ حين يزيح ستار اللغة الظاهري، فالنص الغائب هو المضمون الحقيقي للشكل الفني، فإذا كان هناك التحام وتجسد في الشكل والمضمون والشكل الفني فإن الإحساس بالجمالية الشعرية يكون فيهما معا[2].

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص299.**

[2] – **حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998، ص134.**

2.5. الموت والحياة:

وهي الثنائية التي كان عليها مدار الشعر منذ العهد اليوناني "إيروس ثاناتوس" أي غريزة الموت والحياة، وهو عنصر ظل يشغل الفلاسفة والشعراء إلى يومنا هذا، وهو من أكبر القضايا التي كانت تؤرق السياب وظهرت بكثافة في شعره، ومن بين القصائد التي تكررت فيها هذه الثنائية قصيدة "ثعلب الموت" يقول السياب:

كم يمض الفؤاد أن يصبح الإنسان صيدا لرمية الصياد؟
مثل أي الظباء، أي العصافير، ضعيفا
قابعا في ارتعادة الخوف، يختض ارتياعا، لأن ظلا مخيفا
يرتمي ثم يرتمي في اتئاد.
ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ النصل. آه
منه آه، يصك أسنانه الجوعى ويرنو مهددا .. يا إلهي
ليت أن الحياة كانت فناء
قبل هذا الفناء، هذي النهاية،
ليت هذا الختام كان ابتداء[1]

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص447.**

مهما كانت آفاق الرؤية التي يراها القراء متعددة إلا أن الوسيلة المشتركة لاستكشاف تلك الرؤى المختلفة هي ثنائية الحياة والموت فبقدر ما تكون شاعرية الإنسان بقدر ما يتكثف في مركز تفكيره هذا الإحساس، لذلك فإن السياب بصفته شاعرا أولا وبصفته شخصا تعرض للشقاء والعنت في هذه الحياة فإن حضور هذا الإحساس كان يلازمه دائما، لذلك فإن النص السابق وليس جزءا منه يجسد هذا الشعور الشديد الوطأة على نفسه، فخوف السياب من أن يصيبه سهم طائش يمض فؤاده كثيرا، وهو في نكد شديد حين يرى ظلا مخيفا يزحف نحوه متئدا، وما أتعسه وهو يتصور عزرائيل قادما ليقبض روحه، حينئذ يتمنى أن لو كانت الحياة فناء أو كانت بدايتها هي نهايتها، فهذه الألفاظ وغيرها في نص السياب هي الأفق الظاهر، ولكن المتلقي يمضي ليكشف ما وراء هذه الظلال من حقائق شعرية، إن الأفق الآخر للنص هو رثاء رثاء للذات بعد الخيبة في هذه الحياة فالشاعر يتنفس تلك الخيبة الناجمة عن ذلك التفكير في كل لحظة تمر من حياته، وأدى به هذا التفكير إلى العزلة والحسرة واليأس، فالسياب لا يكاد يرى بريقا للأمل أو شعاعا للحياة حتى يداهمه ظلام المصير المحتوم يداهمه الإحساس بالموت ويمكن ملاحظة التقابلات بين الموت والحياة في قصيدة "أنشودة المطر":

ملامح الحياة	ملامح الموت
عيناك غابتا نخيل	ساعة السحر
شرفتـان	ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان	ساعة السحر
تورق الكروم	
ترقص الأضواء	
كالأقمار	
الميـلاد	الموت
الضياء	الظـلام
نشوة الطفل	خاف من القمر

فالقصيدة مركبة من هذه الثنائية الضدية ويستمر الشاعر في توظيفها عبر كامل النص في لغة شعرية مراوغة.

والمتلقي وهو يعيد القراءة يكشف أفقا مكثفا من الأحاسيس المتضادة المنسوجة من هذا الاستعمال الفني لظاهرة التضاد بين الموت والحياة، ويكمن وراء هذا التشكيل الفني مضامين تحمل الأحاسيس والانفعالات غير أن الناقد " كروتشيه" يرى أن المضمون يتحدد في الأحاسيس الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا، أما الشكل فهو صقل تلك الأحاسيس وإبرازها في تعبير

بواسطة النشاط الفكري[1]، ولا شك أن القصائد التالية تجسد هذه الظاهرة بوضوح وكل قصيدة من خلال هذه الثنائية تفتح أمام القارئ صورة معينة لأحاسيس وانفعالات الشاعر المنبثقة من هذا الشعور الذي احتل مركز التفكير عنده.

ويتجلى هذا العنصر أيضا في قصيدة "شباك وفيقة" ويوغل السياب في فك لغز الموت بالتحدث إلى وفيقة مستحضرا روحها من خلال الشباك الذي طالما كانت تطل منه، يقول السياب:

ووفيقة تنظر في أسف
من قاع القبر وتنتظر[2]

ويقول من نفس النص:

وشباكك الأزرق
على ظلمة مطبق،
تبدى كحبل يشد الحياة
إلى الموت كي لا تموت[3]

ويقول في آخر النص:

وهيهات أن ترجعي من سفار

---

[1] – **محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، (د،ط)، 1996، ص287.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص118.**

[3] – **نفسه، ص123.**

وهل ميت من سفار يعود؟[1]

ويقول في قصيدة "حدائق وفيقة":

لوفيقه

في ظلام العالم السفلي حقل

فيه مما يزرع الموتى حديقه

يلتقي في جوها صبح وليل

وخيال وحقيقه[2]

فهذه المقاطع الأربعة ترسم عالم الموت كما يتصوره السياب ويدرك القارئ من هذا الأفق ما يجول في خيال الشاعر عن ذلك العالم السري الغامض، ويدرك أن الشاعر أيضا يحاول أن يرسم له صورة تقارب الواقع، فوفيقة في المقطع الأول تنظر في أسف من قاع القبر تريد الأوبة مرة أخرى إلى هذا العالم ولكنها لا تستطيع، وفي المقطع الثاني يجعل الشباك معراجا إلى العالم الآخر أو حبلا يشد الحياة إلى الموت، وفي المقطع الثالث يرجع الشاعر إلى الواقع ويتأكد أنه لا رجعة بعد الموت.

أما في قصيدة "حدائق وفيقة" فيبدو أن السياب تختلط في ذهنه الحقيقة والخيال الوجود والعدم، فهو يحاول أن يوائم بين كنه الحياة وكنه الموت ولكن دون جدوى.

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص124.**

[2] – **نفسه، ص125.**

وهناك مجموعة كثيرة من قصائد السياب تحمل هذا الإحساس وهذه الثنائية، مثل: " رئة تتمزق"[1]، " أمام باب الله"[2]، "حفار القبور"[3]، " المومس العمياء"[4]، وغيرها من القصائد الأخرى التي تعالج هذا الموضوع المغلق المحير، وقد تناوله الشعراء قديما وحديثا ولكل شأن فيه وتصور شخصي ينفرد به، أما السياب فإنه يجمع في شعره في هذا الإطار رؤى مختلفة، فتارة ينظر إليه من منظور إسلامي وتارة من منظور مسيحي، وتارة أخرى تطفر منه تصورات شعرية وجودية عبثية، لذلك فإن متلقي شعر السياب تنفتح أمامه آفاق متعددة ليقرأ تلك الرؤى الهاربة من طقس إلى طقس ومن لون إلى لون آخر.

3.5. الحركة والسكون:

يتميز العمل الأدبي بآلية الحركة والسكون ولا يعني ذلك الصراع وإنما يعني التوثب المستمر الدائم والمطلق للنص، وتعمل شعرية النص على تفجير طاقات الإشارات اللغوية، وبذلك تتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك في داخل النص لتفرز فيه مخزونها

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص42.**

[2] – **نفسه، ص135.**

[3] – **نفسه، ص543.**

[4] – **نفسه، ص509.**

الذي يمكن النص من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تمتلك مقومات التفاعل الدائم.[1]

ويمكن رصد هذه الظاهرة "الحركة والسكون" في شعر السياب ومن ذلك قصيدة "الباب تقرعه الرياح"، يقول السياب:

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق،
الباب ما قرعته كفك.
أين كفك والطريق
ناء، بحار بيننا، مدن، صحارى من ظلام
الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق
من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام.

* * * * * *

الباب ما قرعته غير الريح
آه لعل روحا في الرياح
هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار
لتسائل الغرباء عني، عن غريب أمس راح
يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار
هي روح أمي هزها الحب العميق:
حب الأمومة فهي تبكي:
"آه يا ولدي البعيد عن الديار!

---

[1] – **عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص24.**

ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل ولا رفيق؟"

أماه .. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار[1].

يتحرك النص من الداخل حركة متجاذبة بفعل كثير من الأدوات الإشارية، ويمكن إظهار ذلك في الجدول التالي:

السطر	الحركة	السكون
1-	قرعته الريح	الباب، الليل
2-	قرعته كفك	الباب
3-	أين؟	كفك والطريق
4-	بحار	مدن، صحاري
5-	الريح، الصدى، القبلات، الحريق	----
6-	يعدو، يزهو	نخلة

وقد طغت الحركة في هذا المقطع على السكون من جراء الإشارت الحركية التي فاقت الإشارات السكونية، ومن هذه الثنائية ينفتح أفق يعج بالاضطراب، مما يوحي بأن نفسية الشاعر يتملكها القلق وانعدام الهدوء الوجداني.

وفي المقطع الثاني يزداد الاضطراب حيث تتسارع الحركة ويقل السكون وقد نجم ذلك عن تكثيف عوامل الحركة، والشكل التالي يبين ذلك:

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص615، 616.**

السطر	الحركة	السكون
1-	ما قرعته غير الريح	الباب
2-	آه، روحا، في الريح	----
3-	هامت، تمر	المرافئ، محطات القطار
4-	تسائل، راح	الغرباء، أمس
5-	يمشي، يزحف، انكسار	قدميه، اليوم
6-	روح أمي هزها	الحب العميق
7-	تبكي	حب الأمومة
8-	آه، يا ولدي	الديار

إن حركية النص تتأتى من حركة النفس الشاعرة لذلك فإن الطرفين يشكلان محورين متناظرين ومتجاذبين يعملان في حركة دائبة مطردة، وهذه الحركية الدينامية في النص ذاته يستغلها القارئ في الكشف عن طبقات المعنى المتجددة، ويشترط في القارئ ألا يتسلط على النص ليقمع إشاراته ويفقده عامل التأثير بل ينبغي أن يسمح لإشارات النص بالتحرك الحر في خياله، ومن ثمة فإن النص يحدث أثره في نفس القارئ، ويكون النص بذلك نصا مطلقا يمارس وظيفته النصية فيتجدد مع كل قراءة، ويكون النص الواحد آلافا من النصوص، لأن كل قراءة تحدث أثرا

يختلف عن أثر القراءة السابقة، وعند إعادة القراءة يحدث أثر آخر وكأننا مع نص جديد، فالنص هو الأثر، والنص هو القارئ.[1]

وفي نص " في انتظار رسالة " تكثر الحركة أيضا وتطغى فيه على السكون، يقول السياب:

وذكرتها، فبكيت من ألمي:
كالماء يصعد من قرارة الأرض، نز إلى العيون دمي
وتحرقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع
يخنقني فأصك أسناني، لتنقذف الضلوع
موجا تحطم فوقهن وذاب في العدم.[2]

في هذا المقطع جدلية بين الحركة الخارجية والحركة الداخلية، والسطر الأول من النص يتضمن الإثنين معا، فالفعل "ذكرتها" قد يكون الذكر باللسان وهي حركة ظاهرية ويتبع هذا الفعل حركة داخلية ذهنية نفسية، ثم كلمة "بكيت" فالبكاء يكون ظاهريا ووجدانيا أيضا وكذلك "الألم"، وهذه الحركات التعاقبية بين الخارج والداخل تكسب النص دينامية وحركية يتجدد معها المعنى ويتغير أفق التوقع لدى المتلقي في كل قراءة، والقارئ لما يتابع النص يجده عبارة عن آليات متحركة متعاقبة بشكل مكثف تشبه

---

[1] – **عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006م، ص19، 20.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص611.**

أجزاء المحرك في عمله الدينامي، لذلك فإن النص يمثل شبكة غير محدودة من الحركات والسكنات، ففي السطر الثاني يصعد الماء من قرارة الأرض فتتبعه العيون وهي تنز دما، والعيون كانت ساكنة وبتأثير صعود الماء كان هناك رد فعل معاكس من الحركة، ثم تتحرق قطرات الدم المتلاحقات وبفعل التحرق تتحول إلى دموع ساكنة ثم يكون للدموع فعل آخر وهو الخنق والخنق بدوره يجعل أسنان الشاعر تصطك، ثم ينجم عن ذلك انقذاف الضلوع الساكنة وتصير الضلوع موجا، وهذا الموج يتحطم على الضلوع نفسها ثم يذوب ويأتي السكون من العدم، فآلية الحركة في المقطع يقابلها السكون حتما، وقد لا تستطيع العين المجردة أن ترصد لحظة السكون ولكنها كائنة في العملية الحركية بصورة دقيقة جدا، وهذه الحركية تشكل حيوية مستمرة للنص وديمومة في توليد المعنى دون انقطاع.

أما نص "في الليل" فإنه على العكس من النص السابق حيث يطغى عنصر السكون والصمت بشكل يجعل القصيدة تمثل أيقونة ثابتة إلا من بعض الحركات الواهنة، يقول السياب:

الغرفة موصودة الباب
والصمت العميق
وستائر شباكي مرخاة..
رب طريق

يتنصت لي، يترصد بي خلف الشباك، وأثوابي
كمفزع بستان، سود
أعطاها الباب الموصد
نفسا، ذر بها حسا، فتكاد تفيق
من ذاك الموت، وتهمس بي، والصمت عميق:
لم يبق صديق
ليزورك في الليل الكابي
والغرفة موصدة الباب.[1]

لا يكاد المؤشر يسجل حركات النص وذبذباته على طول امتداد المتن الشعري السابق إلا ذبذبات قليلة لا تتناسب من إشارات أو علامات السكون والصمت، وبذلك فإن النص يشبه الصورة الثابتة التي لا تتبدل ولا تتغير وترصد بإيحاءاتها لحظة زمنية واحدة، فالغرفة موصدة الباب، والصمت عميق، وستائر الشباك مرخاة، والطريق يتنصت دون حركة، ويترصد في صمت خلف الشباك، وتحدث حركة ضئيلة للأثواب التي تشبه مفزع البستان، وقد أعطاها الباب الموصد نفسا ضئيلا أحدث فيها حسا وتكاد الأثواب تفيق من إغفائها الدائم وكأنه الموت، ثم تهمس للشاعر فقط في ذلك الصمت العميق قائلة: لم يبق صديق والمعنى يؤشر إلى السكون والعدم، ليس هناك صديق يزور في

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص608.**

الليل والغرفة موصدة الباب دائما، إنه صمت وسكون يمتد على طول النص.

إن الأفعال المضارعة القليلة في النص تولدت عنها تلك الحركات الضعيفة، ومعظم إشارات النص كانت أسماء أشياء وصفات لا تحدث أي حركة.

إن هذا النص الأيقوني الثابت المتولد عن العنوان " في الليل" الموحي بالسكون والصمت قد يعني من وجه آخر أو من زاوية نقدية أخرى غوصا أو استغراقا سرياليا باطنيا في متاهات المجهول دون توقف، فهو يمتد في حركة مستمرة سرمدية أفقية دون صوت أو ضجيج ملفت، لذلك فإن القارئ لا ينبغي أن ينخدع لسكون الظاهر، فقد تكون وراء السطح تيارات جارفة تتطلب مهارة في الكشف عن المعنى.

إن تحليل نصوص السياب للبحث عن هذه الآلية في ضوء الدراسة البنيوية قد يحقق نتائج معتبرة تلك الدراسة التي تقوم على الجانب الإحصائي، ولكن جمالية التلقي تنأى عن تلك الطريقة الإحصائية النقدية، ومن ثمة لا ينبغي الخلط بين وسائل البحث وأدواته بين النظريتين حتى وإن كانت النتائج متقاربة.

4.5. الجدب والخصب:

ليس المقصود بهذه الآلية البحث عن عناصر الجدب والخصب المادية، المتمثلة في الجفاف والقحط والخضرة والماء

وغيرها من العناصر، إنما المقصود هو ما ترمز إليه تلك العناصر المادية من معنى يتعلق بالنفس والفكر والرؤية الشعرية والإنسانية، والشعر كما يرى ريفاتير يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية غير مباشرة، وربما كان لمرحلة الرومانسية الأولى التي مر بها السياب تأثير في هذه الناحية، ومن ثمة فإنه ينبغي للناقد أو المحلل أن يتجاوز اللغة الشائعة ويلجأ إلى فهم اللغة الانزياحية وإلى فهم السياقات التي ترد فيها في كشفه للمعنى (وهكذا فإن السياق اللغوي سيحل محل اللغة الشائعة)[1]، وتظهر آلية الجدب والخصب في قصيدة " تموز جيكور"، يقول السياب:

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي،
ودمي يتدفق ينساب:
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا
"عشتار".. وتخفق أثواب
وترف حيالي أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب

---

[1] – **رابح ملوك: النص الأدبي ومقولة الانزياح، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع4، جانفي 2009م، ص379.**

لو يومض في عرقي
نور، فيضيء لي الدنيا!
لو أنهض، لو أحيا!
لو أسقى! آه لو أسقى!
لو أن عروقي أعتاب!
وتقبل ثغري عشتار[1].

من خلال هذه اللغة الانزياحية في النص التي تتراوح فيها الألفاظ بين الخصب والجدب ومن خلال اللاتماثل الحاصل بينها أيضا يتم التأويل الحقيقي الملائم لمدلول النص حيث يتفاعل القارئ مع النص، وتنكشف له آفاق شعرية جديدة فتموز هو أدونيس إله الخصب والنماء وحبيب عشتروت، وتتردد عشتار وبعض الرموز الأخرى كأدونيس والنخيل والبعل والمسيح وغيرها كالإيقاع الدائم في شعره.[2]

إن عناصر الجدب والخصب المتجاذبة في نص السياب تمكن لقراءة النص قراءات متعددة فتختلف الرؤية الشعرية وتتقاطع المفاهيم وتتجلى الآفاق المتباينة ويصبح المعنى حمال وجوه فلا يخضع للقراءة الواحدة ومن هذا الثراء الناجم عن هذه الثنائية تنكسر آفاق التوقعات لأن القارئ كلما أوغل في التحليل تبدى له

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص410، 411.**

[2] – **إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص181.**

أفق جديد وهذا الأفق الجديد يسلمه إلى أفق آخر مختلف وهكذا تكثر القراءات والتأويلات فتنفتح آفاق بشكل لانهائي، فكلمة "يتدفق" وهي تخص الدم إلا أن الدم رمز لشقائق النعمان حسب الأسطورة وشقائق النعمان إشارة للخصب، وكذلك "القمح" رمز للخصب أيضا، وعادة ما تنبت شقائق النعمان في حقول القمح إن السياب فاقد لهذا العالم الحي في نفسه فهو يعيش الضنك والمعاناة، ومن ثمة يصبح الخصب مجرد تصور ليطغى على نفسه الإحساس بالجدب والمعاناة، وكلمة "ملح" رمز للتعطش والجفاف، أما "عشتار" في المقطع فتوحي بالخضرة والتدفق والنماء وخصوبة الحياة، فكل شيء يتحرك ويخفق بالبهجة والفرح "وتخفق أثواب، وترف حيالي أعشاب"، ولكن ما أن ترتسم صور الخصب في مخيلة الشاعر حتى تستحيل الأجواء إلى جدب "كالبرق الخلب ينساب" والبرق الخلب هو البرق الذي لا مطر وراءه، وكلمة "ينساب" كناية عن الانتشار أي انتشار الجفاف وانحسار الخصب، وهذه العناصر الطبيعية لا تعني معناها المعجمي في النص، ولكنها ترمز إلى أبعاد نفسية عميقة أبعاد تصور ما يختض في أعماق الشاعر من توق إلى الفرح والسعادة وما يعانيه من نكد وشقاء في نفس الوقت فالسياب في هذا النص يجسد حالة من التعطش القصوى لخصب الحياة " لو أنهض، لو أحيا!، لو أسقى!، آه لو أسقى!، لو أن عروقي أعناب، وتقبل

ثغري عشتار"، فالآفاق الشعرية المتراوحة بين الجدب والخصب في حركة دائبة بين الطي والنشر.

ويقول السياب في المقطع الثاني من نفس النص:

جيكور ..ستولد جيكور:
النور سيورق والنور،
جيكور ستولد من جرحي،
من غصة موتي، من ناري،
سيفيض البيدر بالقمح،
والجرن سيضحك للصبح،
والقرية دارا عن دار
تتماوج أنغاما حلوه،
والشيخ ينام على الربوه؟
والنخيل يوسوس أسراري.[1]

في هذا المقطع أيضا يبقى نفس الإحساس بالمعاناة، فجيكور لم تولد أي أنه لا خصب فيها ولا حياة ولكنها ستولد وتدب فيها الحياة، وتولد فيها الأنوار، ذلك هو أمل الشاعر المنتظر دوما، وتبقى رؤية الشاعر موزعة بين حياة قاسية جافة وبين انتظار لجو الخصوبة والغدق حيث سيفيض البيدر بالقمح وتتماوج الأنغام الحلوة في القرية وينام الشيخ ملء عيونه على

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص411، 412.**

الربوة المخصبة ويهمس النخل بأسرار الشاعر التي تحمل الأمل في الخصب والنماء، غير أن هذه التصورات والمشاعر تبقى مجرد أحلام تراود خياله، أما الواقع فإنه جدب وجفاف " في ليل الطين الممدود، لن ينبض قلبي كاللحن في الأوتار، لن يخفق فيه سوى الدود".

وفي المقطع الثالث من قصيدة "مدينة السندباد"، يقول السياب:

أهذا أدونيس، هذا الحواء؟
وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياء
وأين القطاف؟
مناجل لا تحصد، أزاهر لا تعقد،
مزارع سوداء من غير ماء!
أهذا انتظار السنين الطويلة؟[1]

يروم الشاعر حياة مثالية خصبة، لكن على الرغم من وجود أدونيس إلا أن الجفاف والشحوب يسودان وجه البسيطة، فلا ضياء، ولا ثمار تقطف، ولا مناجل تحصد، ولا أزاهر تنمو وتعقد فالمزارع سوداء جافة بلا ماء والناس ينتظرون الزرع والحصاد يردد الشاعر نفس الموال موال " الجدب والخصب" في كل شعره،

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص465، 466.**

ليس تصويرا لأرض قاحلة جدباء ولكن لنفس تلوحت من نار المعاناة وآلام العزلة والاغتراب.

ومن رموز الجدب والخصب تبدأ رحلة القارئ في البحث عن منبع المأساة لدى الشاعر، انطلاقا من زمن الطفولة حيث الخصوبة اليانعة إلى زمن التشرد والقحط والجفاف، وفي هذه الرحلة الشاقة تطوى آفاق وتجد آفاق، تنكسر رؤى وتولد رؤى أخرى، وتبقى القصيدة هاربة متمنعة سائخة في أبعاد لا يصلها حلم قارئ ولا يقبض عليها خيال باحث وتبقى الآفاق كالألوان القزحية المتماوجة المتمازجة لتتولد عنها ألوان ورؤى شعرية كالحسناء التي تغري حبيبا ثم تمتنع عن الوصال.

وفي المقطع الرابع من القصيدة نفسها، يقول السياب:

يأيها الربيع
يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟
جئت بلا مطر
جئت بلا زهر، جئت بلا ثمر،
وكان منتهاك مثل مبتداك
يلفه النجيع ...
وأقبل الصيف علينا أسود الغيوم.
نهاره هموم،
وليله نسهر فيه نحسب النجوم،

حتى إذا السنابل
نضجن للحصاد
وغنت المناجل، وغطت البيادر الوهاد
خيل للجياع أن ربة الزهر،
عشتار، قد أعادت الأسير للبشر،
وكللت جبينه الغضير بالثمر.[1]

يضع السياب في هذا المقطع ستارا أو أفقا مموها لا ينكشف ما وراءه إلا باختراق لغته المخادعة المراوغة، فالمعنى السطحي هو أن الربيع قد أخلف فلم يأت بالمطر والخصب والصيف أقبل في غيوم سوداء وما أن نضجت سنابل القمح فيه وهيئت المناجل للحصاد وأعدت البيادر للدراس، وخيل للجياع أن عشتار قد أتت بالخصب والثمار حتى انقلب الخصب إلى جدب وجفاف، يقول السياب في نفس السياق من النص:

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
من زخم الأرض ومن منابع المياه،
فيظلم الغد
وتجهض النساء في المجازر،
ويرقص اللهيب في البيادر[2].

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص468، 469.**

[2] – **نفسه، ص470.**

إن السياب لا يقصد من هذه التعابير الشعرية وصف الطبيعة، وإنما يصف عزلته وما يشعر به في صميمه من تعطش لحياة يجد فيها الفرحة والسعادة والهناء، فهذا الأفق الظاهر المشكل من اللغة المعجمية المباشرة إن هو إلا قناع تختفي وراءه الحقيقة، ولكن هذه الحقيقة لا يعبر إليها المتلقي إلا بعد تحليله لتلك الرموز ومقارنة بعضها ببعض، حينئذ تتجلى تلك الحقيقة في صور شتى تثير الشك والالتباس فلا يظهر المعنى مفضوحا كل الفضح وإنما يظهر محجوبا في غلالة يتبدى من خلالها تارة ويختفي تارة أخرى، وهذه الميزة الشعرية توصل المتلقي إلى ما يسمى "بانكسار الأفق" لذلك لا يني يصنع الأفق تلو الأفق ويبقى النص مراوغا لا يفضي له بالمعنى الحقيقي وفي مقطع آخر من قصيدة "سربروس في بابل"، يقول السياب:

وأقبلت إلهة الحصاد،
رفيقة الزهور والمياه والطيوب،
عشتار ربة الشمال والجنوب،
تسير في السهول والوهاد[1].

هذا الوصف أيضا توق للسعادة المفقودة، فالسياب لم يتخلص من توظيف رموز الطبيعة وسطوة الحس الرومانسي، لذلك فهو يتوسل بتلك العناصر للتعبير عن عالمه الداخلي

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص484، 485.**

الحزين، إنه يأمل في خصوبة النفس وهو في انتظاره لذلك الخصب يمني النفس ويعزيها بمضي الألم والجدب، يقول في آخر النص:

ليعو سربروس في الدروب
لينهش الإلهة الحزينة، الإلهة المروعة،
فإن من دمائها ستخصب الحبوب،
سينبت الإله، فالشرائح الموزعة
تجمعت؟ تململت. سيولد الضياء
من رحم ينز بالدماء.[1]

فالحبوب التي ستخصب والضياء الذي سيولد إنما يكون من رحم دامية متألمة، فالنص المستغلق لا تنعدم فيه مفاتيح الرؤية بل إنه يمنح القارئ بعض الإشارات التي تقود إلى الولوج في طقوسه الخفية تلك الألفاظ أو الإشارات التي تومي بشكل سري إلى المعنى، فالسطر الأخير مثلا من المقتطف السابق يحمل علامة دالة على طبيعة الحياة الشقية التي يحياها الشاعر ويختصر معنى المعاناة وانتظار الخصب "سيولد الضياء، من رحم ينز بالدماء"، فالدلالة الكامنة وراء الصبغة المجازية الانزياحية تكاد تبين وتظهر بصورة مباشرة، ولكن اقتراب المعنى

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص485.**

أو وميضه لا يتجلى إلا في بعض الصيغ النادرة، ويبقى معظم النص محتفظا بالسرية التامة.

وفي نص "مدينة بلا مطر"، يقول السياب:

تؤوب إلهة الدم، خبز بابل، شمس آذار.
ونحن نهيم كالغرباء من دار إلى دار
لنسأل عن هداياها
جياع نحن ..وا أسفاه! فارغتان كفاها،
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب.
سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار
قضينا العام، بعد العام، نرعاها،
وريح تشبه الإعصار، لا مرت كإعصار
ولا هدأت ننام ونستفيق ونحن نخشاها.[1]

تبرز من خلال سياق هذه الأسطر ثنائية الجدب والخصب، فآلهة الدم التي تعود رمز لمنع النعمة والعطاء، فالناس جياع، وكفا الآلهة فارغتان وعيناها قاسيتان لا رحمة فيهما والسحائب المرعدة المبرقة لا تحمل مطرا أو غيثا لكن ريحا تشبه الإعصار.

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص615**

فهذا الأفق القاتم الذي ترسمه الألفاظ إن هو إلا تصوير لما يعيشه الشاعر في مدينة تأبى أن تمنحه السعادة والفرح، فكل شيء فيها خانق يسلم للجوع والفناء، وحين يتتبع القارئ سياقات النص يجد طرفا ينفي طرفا آخر، الجدب ينفي كل أثر للخصب والعيش في حياة كريمة، وهنا تستدعي الصيغ الشعرية البحث عن كنه المعاناة فيرسم القارئ خارطة الوصول إلى كنه المقاصد الشعرية بوضع علامات استفهام أمام كل معنى يمثل أمامه.

إن ثنائية الجدب والخصب ليست جديدة فقد وظفها الشعراء عبر الأزمنة المختلفة غير أنها في شعر السياب الحداثي تبرز بكثرة أو ربما في إسراف ولا غرو في ذلك لأن بدايته الرومانسية والتركيبة العميقة لدخيلته فرضت عليه أن يحلم بألم في آن واحد ويبقى بين الوهج والظل إلى آخر أيام حياته، وقارئ السياب يظل ينشر ويطوي معاني شعره ويرسم الآفاق اللامتناهية لتفسيره وتمثل ثنائية الجدب والخصب الآلية الشعرية لديه الأكثر استعمالا والأقوى حضورا.

5.5. الحلم والواقع:

يسعى الشاعر دائما أن يوفق بين حلمه وما يحيط به من بيئة وأحداث أي أنه يحاول المواءمة بين دخيلته وبين الواقع، لا يفتأ يفعل ذلك طوال حياته، وهذا الفعل الدائم يبقى مستحيل التحقيق، ومن خلاله يبني آفاقه الشعرية ويكاد الباحثون والشعراء

يتفقون على أن الفن لا يطابق الواقع، والعلاقة بينهما قائمة على الاختلاف لأن دافع الشاعر للكتابة هو ما في الواقع من نشاز وقصور، لذلك فهو يسعى لاستكمال النقص في الواقع[1].

والحقيقة أنه لا يمكن إلغاء الواقع من الشعر وفي نفس الوقت لا ينبغي أن يكون الشعر صورة منعكسة للواقع، فالشاعر لا يعيد نسخ الواقع في شعره ولكنه يسعى إلى تغييره، وكثيرا ما يلجأ السياب إلى معانقة الأحلام الذاتية فيطلق خياله في قصائد غزلية يبث فيها أشواقه وأحلامه المتلهفة على الأنوثة والجمال يقول في قصيدة "عينان زرقاوان":

عينان زرقاوان .. ينعس فيهما لون الغدير
أرنو .. فينساب الخيال وينصت القلب الكسير
وأغيب في نغم يذوب .. وفي غمائم من عبير
بيضاء مكسال التلوي تستفيق على خرير
ناء .. يموت وقد تثاءب كوكب الليل الأخير
يمضي على مهل، وأسمع همستين..وأستدير
فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير.[2]

إنه أفق آخر يفتحه الشاعر إرضاء لمشاعره الجامحة نحو المرأة مفتونا بسحر أنوثتها وجمال عيونها، وهو في هذا المقطع

---

[1] – **عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص88.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص63.**

يمزج بين جمال المرأة وجمال الطبيعة ليتسع أفق الرؤية فيزداد الشعور باللذة والمتعة، فلون الغدير ينعس في زرقة عيونها ويذوب الشاعر في أنغام الروعة وغمائم العبير، ولا ينفك يستعمل عناصر الطبيعة وأوصاف المرأة ليغذي جانب الإحساس بالمتعة والجمال والأنوثة، وتشكل الصورة الشعرية في المقطع ألوانا من الحلم والذوبان في عالم خيالي يتجاوز الواقع الحسي، والسياب بهذا الوصف الحالم يتجاوز الوصف اللغوي المحايث ليدخل الجانب النفسي في تشكيل الرؤية الشعرية وهنا تتحقق فكرة كمال أبو ديب في دعوته إلى ضرورة إدخال العلاقات الخارجية للنص استكمالا للدراسة المحايثة، أما كوهين فهو يعالج النص من منظور محايث فحسب أي أنه يهمل الجانب الخارج عنه كالناحية النفسية والاجتماعية[1].

ويستمر السياب في المقطع الثاني من النص في وصف تلك الحسناء التي تشبه ظل الربيع أو الكوكبين الحالمين بلا انتهاء، وغير ذلك من التشبيهات الغزلية الرقيقة، يقول السياب:

حسناء ..ياظل الربيع، مللت أشباح الشتاء
سودا تطل من النوافذ كلما عبس المساء
حسناء ..ماجدوى شبابي إن تقضى بالشقاء

---

[1] – **حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص192.**

عيناك .. يا للكوكبين الحالمين بلاانتهاء ...
لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاء
زرقاء ساجية .. وأن النور من صنع النساء
هي نظرة من مقلتيك؛ وبسمة تعد اللقاء
ويضيء يومي عن غدي؛ وتفر أشباح الشتاء[1].

لقد تابع السياب حلمه في وصف المرأة، وهو في نفس الوقت يهرب من واقعه المرير، فهو يمزج في ذلك الوصف بين الصورة الخيالية الجميلة وبين صورة الواقع القاسي:

حيث تختلط ألوان المتعة والجمال بألوان التعاسة والشقاء: ظل الربيع، مللت أشباح الشتاء، سودا، كلما عبس المساء حسناء، الشقاء، الكوكبين الحالمين، أضواء الرجاء، زرقاء ساجية النور، بسمة، أشباح الشتاء..

كانت صورة الحلم الرائع في المقطع الأول أطغى، حيث لم ترد فيه إلا عبارة واحدة تصور واقعه الأليم "وينصت القلب الكسير" بينما باقي الصور شكلت معظم نص المقطع الأول، أما في المقطع الثاني فقد تساوت فيه صور الأحلام وصور الآلام.

ويبقى خيال الشاعر في المقطع الثالث نهبا بين الحلم والواقع، يقول:

عيناك .. أم غاب ينام على وسائد من ظلال؟

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص63، 64.**

ساج تلثم بالسكون فلا حفيف ولا انثيال
إلا صدى واه يسيل على قياثر في الخيال.
إني أحس الذكريات يلفها ظل ابتهال ...
في مقلتيك مدى تذوب عليه أحلام طوال،
وغفا الزمان..فلا صباح، ولامساء، ولازوال!
إني أضيع مع الضباب..سوى بقايا من سؤال:
عيناك.. أم غاب ينام على وسائد من ظلال![1]

إن الحلم الرومانسي في المقطع السابق لا يصنع آفاقا متعددة للقارئ بل أفقا واحدا يصور ما يجول في خاطر الشاعر لكون لغته لا تخرج عن التشبيهات والاستعارات القديمة بعيدا عن الصيغ التعبيرية الجديدة الناجمة عن الانزياحات والمفارقات والانقطاعات الشعرية الشديدة، ولا غرو في ذلك لأن النص نظمه السياب في المرحلة الرومانسية الأولى، ومن النصوص الموغلة في الحلم قوله في قصيدة "شباك وفيقة":

أطلي فشباكك الأزرق
سماء تجوع،
تبينته من خلال الدموع
كأني بي ارتجف الزورق.
إذا انشق عن وجهك الأسمر

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص615**

كما انشق عن عشتروت المحار
وسارت من الرغو في مئزر
ففي الشاطئين اخضرار
وفي المرفأ المغلق
تصلي البحار
كأني طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
يريد التجاء إليه
من الليل يربد عند جانبيه
فلم تفتحي.[1]

يغيب الشاعر بحسه وفكره وروحه عن الواقع في هذا الحلم الشعري غير الواقعي حيث يستعيد ذكريات الشباك عندما كانت تطل منه وفيقة، وفيقة التي ماتت منذ زمان، ومع ذلك يريد الشاعر أن يهزم الموت ليعيد الواقع والذكريات وقد انطوت أحداثهما في طي الزمن، إنه يتملى الشباك الأزرق بعيون حالمة ويرى فيه لون السماء الجائعة وعيونه تذرف دموع الشوق ويواصل الحلم فيبدو له وجهها الأسمر، يمتد الاخضرار في الشاطئين وتصلي البحار، ويتصور نفسه طائرا في بحر غريب، ويطوف

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص121، 122.**

بشباك الحبيبة الأزرق يريد اللجوء ولكن الشباك يظل مغلقا ولا يفتح، وهنا تبرز سلطة الموت على الوجود في حلم الشاعر.

فهذه الرؤى الشعرية الحالمة هروب من الواقع وحنين إلى الماضي فالسياب يخرج في هذا النص عن دنياه الحقيقية ويعيش خلف الستار بخيال مجنح ونفس تماهت مع الحلم، فالفجوة بين الواقع والحلم عميقة مولده للشعرية (إن المشابهة الشعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي، أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تمايزها، وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة أو المكتشفة كلما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها)[1].

ولكن هذه الشعرية المتولدة عن استحضار الطقس الميتافيزيقي ليست متعددة الطقوس والآفاق، لأن الشاعر على الرغم من هذه الرحلة في أجواء العالم الآخر، أو على الأقل الاقتراب من أجواء الغيب إلا أنه ظل متسمكا بلغة تراثية أو رومانسية لا تصنع أجواء الدهشة والمفاجأة.

6.5. الذات والموضوع:

إن التفاعل بين قطبي الذات والموضوع ينشأ عنه الإبداع ويتصف المبدع بصلابة الذات فيسيطر على ما هو خارج عن

---

[1] – **كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص47.**

ذاته بقوة، ولا تتم تلك السيطرة إلا بفهم الموضوع الخارجي، أما السياب فإن سيرته الذاتية ملتصقة بشعره، فهو يصور في شعره كل ما يعيشه من أحداث بل وتعتبر حياته الواقعية خزانا لشعره، والناقد المحلل لشعره لا يستطيع بسهولة أن يعثر على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة[1]، ولا يعني هذا أن الشاعر كان صادقا مع موضوعه بشكل فوتوغرافي، وقد تكون الموضوعات الغزلية في شعر السياب أقرب إلى التصوير الحسي فهو لم يجاوز فيها التصوير التراثي أو الرومانسي لذلك فإن تفاعله مع هذا الموضوع لم يبلغ مرحلة النضج الكلي، حيث اتسمت رؤيته الشعرية بأحادية المعنى إلا في قصيدة "أنشودة المطر" التي خرج فيها عن المباشرة حين وظف اللغة المجازية الانزياحية المباينة للغة القاموسية، والمقطع الأول منها يبين ذلك الالتحام مع الموضوع التحاما أدى إلى الغياب الكلي عن الذات وأصبحت العلاقة مرهفة جدا بين الذات والموضوع، إلى حد زالت فيه أوجه التشبيه في وصف الآخر أو الموضوع، أما القصائد الأخرى فإن الشاعر كان يتحكم في تشكيل الموضوع بدرجة واعية جدا أي أنه كان أقرب إلى الموضوعية، فقصائده في وفيقة أو غيرها من النساء الموصوفات في شعره، كانت قصائد تعبر

---

[1] – **صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص60.**

بواقعية عن رؤاه وأحلامه ومعاناته في الحب فهو يقول في قصيدة "لقاء ولقاء":

لست أنت التي بها تحلم الروح، ولست التي أغني هواها،
كأن حبا يشد، حولي، ذراعيك، ويدني من الشفاه الشفاها،
واشتياق كأنما يسرق الروح في العيون إلا صداها!
وانتهينا، فقلت "إني سأنساه" وغمغمت "سوف ألقى سواها"[1]

وفي هذا المقطع من النص يعالج السياب الموضوع بصورة حسية تكاد تكون بحتة، وكأن الدافع إلى هذا التصوير هو الشبق الجنسي الذي لا يتجاوز الصورة الحسية المباشرة "يشد حولي ذراعيك، ويدني من الشفاه الشفاها، إني سأنساه، سوف ألقى سواها"، إن هذا الالتحام الجسدي أبقى على الذات بعيدة عن ذلك الاتحاد النفسي والروحي الذي يذيب علاقات الجسد والاتصال المادي، وفي نفس السياق، يقول في قصيدة "أقداح وأحلام":

حسناء يلهب عريها ظمئي فأكاد أشرب ذلك العريا
وأكاد أحطمه، فتحطمني عينان جائعتان، كالدنيا
غرست يد الحمى على فمها زهرا بلا شجر، فلا سقيا!
إن فتحته بحرها شفة ظمأى يعربد فوقها ندب
رقص اللهيب على كمائمه ومشى الطلاء يهزه الوثب[2]

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص615**

[2] – **نفسه، ص7.**

هذه الصور الحسية البسيطة لا تشكل أفقا شعريا للمتلقي لكي يبحث فيه عن التعددية لذلك فالصيغ في هذه القصائد الأولى من شعر السياب تبتعد فيها الذات الشعرية عن الموضوع أو أن الذات تستحيل فيها مجرد كتلة مغناطسية تقترب من مادة جاذبة، لذلك فإن السياب في هذه القصائد شاعر حسي لا تنصهر فيه الذات بالموضوع انصهارا مبنيا على نضج كامل في التجربة الشعرية.

إذا كانت الذات منفصلة عن الموضوع في التحاليل السابقة فإن كثيرا من نصوص السياب الأخرى تظهر مدى تفاعل الذات الشديد مع الموضوع، يقول في قصيدة: " أسير القراصنة ":

أجنحة في دوحة تخفق
أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حب ولا دار،
يسلمك المشرق
إلى مغيب ماتت النار
في ظله ... والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق![1]

هذا التعبير السريالي الاستبطاني يبين مدى الحلم غير الواعي حيث يبتعد الشاعر عن الواقع وتغيب الصور الشعرية

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص668.**

الواعية وتحل محلها الصور اللامعقولة ويظهر أفق اللامعنى "أجنحة في دوحة تخفق، أجنحة أربعة تخفق"، فالمتلقي وهو يتعاطى هذا النوع من الصور الشعرية يتيه في آفاق متناقضة ومتعاكسة ومتصادمة في آن واحد لأنها صادرة عن اللاوعي ويصير النص متمنعا وحينئذ تتحقق الجمالية (إنما الموضوع يقتضي جمالية خاصة لتلقي الخطاب خصوصا أننا إزاء نص متمنع قد يصدم أفق انتظار المتلقي، مع أن النص لا يحقق جمالية إلا في إطار هذا التمنع الذي يصير لذة حقيقية يبديها النص إزاء القارئ)[1].

ومن بين النصوص المعبرة عن الواقع الاجتماعي بعيدا عن الذات قصيدة "المومس العمياء"[2]، وقصيدة "حفار القبور"[3]، وقد جسد الشاعر صور الواقع فيها بشكل دقيق وبموضوعية تامة فالسياب تارة يكون واقعيا منسجما مع الأحداث وتارة ينأى عن الواقع ويخوض غمار التجربة متأثرا بالفن الغربي.

7.5. الأصالة والتجديد:

يمتلك السياب تقنيات النص الحداثي مع علاقته الوطيدة بالتراث العربي، وربما كتب القصيدة بحس تقليدي لأن ثقافته

---

[1] – **فتحي بوخالفة: الرواية والنص التاريخي، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، ع1، مارس 2009م، ص178.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص509.**

[3] – **نفسه، ص543.**

التراثية متجذرة في مخزونه الفكري ومن القصائد التي يتجلى فيها التمسك بالتراث قصيدة "أهواء" ومطلعها:

أطـلي علـى طـرفي الدامـع خيـالا مـن الكوكـب السـاطع
ظـلا من الأغصن الحالمات علـى ضـفة الجـدول الـوادع
وطـوفي أناشيـد فـي خـاطري يناغيـن مـن حـبي الضـائع
يفجرن من قلبي المستفيض يقطرن في قلبي السـامـع[1]

إن أثر الأصالة في النص بارز بشكل واضح، فقد نظم القصيدة على بحر خليلي وهو "المتقارب" وهو من البحور الصافية الملائمة لموضوع الرومانسية والغزل، والقصيدة من المطولات التي جاءت على شكل رباعيات، والصورة المجازية لم تخرج عن البلاغة التقليدية القديمة كالتشبيه " أطلي على طرفي الدامع خيالا، وظلا، طوفي أناشيد" والاستعارة المكنية "الأغصن الحالمات، الجدول الوادع، حبي الضائع ..إلخ"، كما استعمل التصريع في البيت الأول وهو من خصائص القصيدة الأصولية ويستمر السياب في نظم القصيدة بنفس الوتيرة التي تنظم عليها القصيدة التقليدية.. إن قصائد السياب الأولى قد سار فيها على طريقة القدماء شكلا ومضمونا، لذلك فإن المتلقي لا يجد فيها تلك الصور المتشظية بالمعاني ولا يجد فيها تلك المفارقات والانقطاعات التعبيرية التي تشكل الصور الشعرية المعاصرة.

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص12.**

ومن القصائد الأخرى التي تتسم بطابع الأصالة قصيدة "بورسعيد"، يقول مطلعها:

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا
كم من ردى في حياة، وانخذال ردى في ميتة، وانتصار جاء خذلانا!
إن العيون التي طفأت أنجمها عجلن بالشمس أن تختار دنيانا[1]

بهذا الشكل التقليدي وبهذا المضمون ينظم السياب جملة من قصائد شعره وهي عبارة عن مطولات في معظمها تتصف بالنفس الملحمي، وهذه القصيدة من بحر البسسيط وينطبق عليها عمود الشعر الذي يلتزم به الشعراء المحافظون، فضلا عن خصائص الأصالة الأخرى.

ومن القصائد التي انطبعت بطابع الحداثة والتجديد قصيدة "عكاز في الجحيم":

وبقيت أدور حول الطاحونة من ألمي
ثورا معصوبا، كالصخرة، هيهات تثور
والناس تسير إلى القمم لكني أعجز عن سير –ويلاه– على قدمي
وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم
وإلى العدم!!
أقول سيأتيني يوم من بعد شهور
أو بعد سنين من السقم

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص492.**

أو بعد دهور
فأسير ... أسير على قدمي
عكاز؟ .. بل عكازان
تحت الإبطين يعينان
جسما من أوجاع ... يفنى
طللا يغشاه مسيل دم[1].

تحمل هذه القصيدة طابع التجديد والحداثة وقد نظمها في أخريات حياته لما أحس بالموت يداهمه، وفيها يشعر بعبثية الحياة، وهو يسير إلى مصير مجهول: "وبقيت أدور، حول الطاحونة من ألمي".

ومن ملامح التجديد في القصيدة أنها تقوم على تفعيلة واحدة "فعلن" موزعة بأعداد مختلفة من سطر إلى سطر تماشيا مع الدفقات الشعورية والخلجات النفسية، وتنوع فيها الحرف الأخير "الوقفة" حيث كان هناك شبه تعاقب بين حرف الراء والميم، وفي المقطع الموالي من القصيدة اختلفت الحروف الأخيرة تماما، يقول بدر:

وشققت إلى سقر دربي ودحوت الأبواب السودا
وصرخت بوجه موكلها
لم تترك بابك مسدودا؟؟...

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص691، 692.**

ولتدع شياطين النار[1]

ويرجع في القسم الأخير إلى التعاقب بين الحروف: الراء والباء أو الدال والراء، وهذه التقنية من خصائص الشعر المعاصر وإن كان لها أصل في الشعر الأندلسي.

ومن التقنيات الجديدة التي وظفها علامات الترقيم كعلامات التعجب وعلامات الاستفهام ونقطتي التفسير والمعترضتين واجتراح الفراغات والتنقيط في وسط الأسطر أو في أواخرها، ومهما اتصفت القصيدة باللغة المباشرة إلا أن القالب كان جديدا، لذلك فإن بدرا لم يفرط في جانب الأصالة حتى في النماذج المعاصرة كالنموذج السابق الذي اتسم بالوضوح وهو أصل في عمود الشعر الذي وضعه المرزوقي.

إن شعر السياب يمثل نقطة تحول في الشعر العربي الحديث، وقد استطاع أن يدفع بالقصيدة العربية إلى آفاق الحداثة والمعاصرة مع مراعاة الأصالة والارتباط بالتراث وفي الوقت نفسه الانفتاح على الثقافات الأجنبية المعاصرة للإفادة منها، وكانت له قدرة على صهر ذلك في تجربة خاصة وأصيلة ومعاصرة، ومن ثمة شكل ظاهرة فريدة في الشعر العربي المعاصر[2]، وقد وظف

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص292.**

[2] – **هاني الخير: بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006م، ص20.**

السياب في شعره كل عناصر الجدة والحداثة كالغمرض، والرمز بأنواعه المختلفة كالرمز الشعري والطبيعي والابتكاري والتراثي والديني والأسطوري، كما استعمل خاصية الانقطاع والمفارقة، والانزياح والتناص، والتكرار، والبياض، والتوازي، وغير ذلك من خصائص الشعر المعاصر، ولاشك أن السياب وهو يؤسس للشعر العربي الجديد أنه كان يقرأ لأعلام الشعر الغربي فكان يطلع على الشعر الفرنسي وقد استهواه في أول الأمر حيث طلب من صديقه سيلمان العيسى أن يعرب له بعض أشعار لامرتين وألفريد دومسيه وفيكتور هيجو وفرلين ولا سيما بودلير إلا أن الشعر الانجليزي كان له الأثر الأعمق في رؤاه الشعرية حيث أعجب بوليام شكسبير والرومانطقيين وخاصة وردز وورث ولورد بيرون وشيلي وكيتس[1]، وقد قال عنه سيمون جارجي أنه كان يقرأ ويثقف نفسه ويطلع على الأشعار الإنجليزية، وقد استفاد من دراسته للغة الإنجليزية في دار المعلمين ببغداد، ومن ثمة استطاع أن يطلع على روائع الأدب الإنجليزي[2].

---

[1] – دزيرة سقال: بدر شاكر السياب شاعر الحداثة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت)، ص46.

[2] – سيمون جارجي: بدر شاكرالسياب الرجل الشاعر، منشورات أضواء، بيروت، ط1، 1966م، ص19.

8.5. الحزن والسعادة:

تكاد هذه الثنائية تكون لازمة في شعر بدر، ويمثل الحزن أفقا أوسع، أما السعادة فهي حلمه الدائم ولعله لم يحقق جانبا منها إلا عبر المنى والأحلام، وفعلا فإن " الأغنية تولد من الألم "[1]، كما قال لويس أراغون، فقد تألم بدر طول حياته وأثناء ألمه كان يطلق الأناشيد المعبرة عن المعاناة والشجن وعن التوق إلى السعادة والفرح في آن واحد، ويجد المتلقي بين الأفقين المتناقضين عالما من الصور والأحاسيس الشعرية، يقول في قصيدة " ليلة في باريس":

وذهبت فانسحب الضياء،
أحسست بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاء
ينثال كالشلال بين أفق تحطمه الغيوم.
أحسست وخز الليل في باريس، واختنق الهواء
بالقهقهات بين البغايا... آه! ترتعش النجوم
منها كبلور الثريات الملطخ بالدماء
في حانة لمدى السكارى في جوانبها انتضاء.
لم يبق منك سوى عبير

---

[1] – **Mohamed dib ; Ombre gadienne, de préface de louis Aragon Sindbad, Paris ,1984, P11.**

يبكي وغير صدى الوداع: " إلى اللقاء"[1].

كلمات هذه المقطع مفعمة بالحزن" انسحب الضياء، الليل الشتائي الحزين، البكاء، أفق تحطمه الغيوم...إلخ"، ومن خلال هذه التعابير يكشف المتلقي عن حزن ثاقب والتياع شديد وأجواء شعرية قاتمة ومن وراء ذلك حياة مهمومة مكدورة لا يحس فيها إلا باللوعة والحزن، ومهما كان النص لا ينبئ عن حقائق مباشرة إلا أن هناك أنماطا وهياكل تثير القارئ ليصنع الحقائق[2]، وهذه الأنماط والهياكل النصية تتجلى في خروج الفتاة وانسحاب الضياء، وإحساسه بالليل الحزين ووخزه، وبالبكاء، وقهقهات البغايا ...إلخ، ويشكل القارئ من هذه البنى أيقونات تثير الحزن والألم.

ومن القصائد التي تصور أجواء الحزن قصيدة " نسيم من القبر" يقول السياب:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني
فيبكيني
بما نفثته أمي فيه من وجد وأشواق
تنفس قبرها المهجور عنها، قبرها الباقي
على الأيام يهمس بي: "تراب في شراييني"

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص621.**

[2] – **ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م، ص286.**

ودود حيث كان دمي، وأعراقي
هباء من خيوط العنكبوت، وأدمع الموتى
إذا ادكروا خطايا في ظلام الموت.. ترويني[1]

ذكرى الأم، وقبرها المهجور، وأدمع الموتى، تذكر الخطايا في ظلام الموت، أنماط شعرية تضع في ذهن المتلقي ألوانا من البؤس والشقاء، كلمات المقطع تجسد مرارة الحزن بقوة، وتتكثف صور الحزن أكثر، ويضج الشاعر من ألم المرض في المستشفى وتزداد غربته ويكاد يحطمه الأسى، يقول في المقطع الثاني من النص نفسه مخاطبا أمه في قبرها:

أما رن الصدى في قبرك المنهار، من دهليز مستشفى،
صداي أصبح من غيبوبة التخدير، أنتفض
على ومض المشارط حين سفت من دمي سفا
ومن لحمي؟ أما رن الصدى في قبرك المنهار؟
وكم ناديت في أيام سهدي أو لياليه:
أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني،
يئن الثلج والغربان تنعب من طوى فيه،
وبين سريري المبتل حتى القاع بالأمطار
وقبرك، تهدر الأنهار

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص621.**

وتصطخب البحار إلى القرار يخضها الإعصار[1]

تمتزج في المقطع السابق ألوان الحزن والمعاناة والألم والتذمر، فكل الصيغ والكلمات معبرة عن تلك الأحاسيس والآلام، وقد وظف اعتقادا جاهليا لتكثيف الرؤية الحزينة وهو طائر " الصدى" الذي يصيح على قبر الأم المنهار، وتوحي المفردات التالية بمدى ما يشعر به بدر من أسى وهموم: دهليز، مستشفى غيبوبة، التخدير، دمي، سهدي، لياليه، اشفيني، يئن، الثلج الغربان، تنعب، طوى"، فهذه اللوحة القاتمة للحزن تمثل الطرف الأول من الثنائية، ويواصل الشاعر قصيدته إلى نهايتها دون أن يدخر كلمة تعبر عن الحزن والسوداوية، يقول مخاطبا أمه التي واراها الموت عنه منذ كان صغيرا:

أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل
بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟
لقد جعنا في صمت حملنا الجوع والحرمان،
ويهتك سرنا الأطفال ينتحبون من ويل
أفي الوطن الذي آواك جوع؟ أيما أحزان
تؤرق أعين الأموات؟
لا ظلم ولا جور
عيونهما زجاج للنوافذ يخنق الألوان

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص673.**

هناك لكل ميت منزل بالصمت مستور،
ولكن هنا عصفت بنا الأقدار من ظل
إلى ظل ومن شمس إلى شمس يغيب النور
على شرفات بيت ضاحكات ثم يشرق وهي أطلال
ويخفق حيث كركر أمس أطفال
صرير للجنادب هامسات: "إنه المقدور
تصدع برج بابل منه وانهدمت صخور السور!"
أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل
بكاء حفيدتيك من الطوى يعلو من السهل؟[1]

وفي الأفق الآخر المقابل يطفح الفرح والسعادة حين يلتقي بامرأة، يقول في قصيدة "اللقاء الأخير":

والتف حولك ساعداي، ومال جيدك في اشتهاء،
كالزهرة الوسنى، فما أحسست إلا والشفاه
فوق الشفاه. وللمساء
عطر، يضوع فتسكرين به، وأسكر من شذاه
في الجيد والفم والذراع،
فأغيب في أفق بعيد، مثلما ذاب الشراع
في أرجوان الشاطئ النائي وأوغل في مداه![2]

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص674، 675.**

[2] – **نفسه، ص29.**

لا تخفى عن المتلقي نشوة الفرح والسعادة في هذا المقطع وقد بدا الشاعر حسيا ماديا مغرقا في اللذة الجسدية المادية، وربما كان جانب الأنثى في حياته هو الباب الأوسع للتسلي والحبور ولعل تلك السعادة المادية التي كان ينتهبها نهبا حين يجدها هي التي جعلته دائما في تعطش وهيف أبدا، وهو في قصيدة أخرى بعنوان "عبير" يعيش تلك النشوة نفسها، يقول:

عطرت أحلامي بهذا الشذى من شعرك المسترسل الأسود
الجو من حولي، ربيع حب من خدره النائي إلى الموعد
هذا عبير الحب فجرته يبحث عن مجرى له في غد
نبع أثيري الخطى، حالما بالظلة الخضراء والمسند[1].

ويشعر بالفرح والانطلاق مع الطبيعة، فتشرق لديه الكلمات والصور وتستنير الرؤية بألوان الربيع الزاهية، يقول في قصيدة "في أخريات الربيع":

يا ضياء الحقول، ياغنوة الفلاح في الساجيات من أسحاره
أقبلي، فالربيع ما زال في الوادي، فلبى صداك قبل احتضاره
لا تصيب العيون إلا بقاياه، وغير الشرود من آثاره:
دوحة عند جدول تنفض الأفياء عنها وترتمي في قراره
وعلى كل ملعب زهرة غناء فرت إليه من أياره[2].

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص62.**

[2] – **نفسه، ص106.**

إن الأعمال الأدبية السابقة مخادعة ببساطتها فلا ينبغي للمتلقي أن يستقبلها بروح البساطة بل إن القراءة الفاحصة الناقدة تتطلب حوارا فلسفيا فنيا ليبوح النص بأسراره وخفاياه، وقد اهتم النقاد في السنوات الأخيرة بتوطيد العلاقة بين الفلسفة والنقد وذلك بهدف توسيع أفق التفكير النقدي فتكون وعي جديد مبني على التساؤل ويتبنى أساليب الشك والحوار ولا يلجأ إلى اليقين الثابت بل يسلك طرق الممكن والمحتمل[1]، لذلك فإن محاورة النص ومساءلته والشك في دلالته يفتح للقارئ آفاقا جديدة للقراءة والدهشة والمتعة الجمالية، وهذه الآفاق المفتوحة لا يمثلها العمل الأدبي وحده ولا ذاتية القارئ وإنما من التحام الإثنين معا.[2]

تتجلى وراء ثنائية الحزن والسعادة أبعاد نفسية وفلسفية وفنية لا تظهر بالقراءة البسيطة العابرة، لذلك فإن المتلقي الخبير يستطيع من خلال تفاعله مع النص أن يكشف عن تلك الأبعاد المتخفية المتمنعة وراء فلسفة العادي.

9.5. البنية السطحية والعميقة:

شغلت هذه القضية النقاد واللغويين منذ القديم ممثلة في اللفظ والمعنى، وقد ثار بعض الشعراء القدماء كأبي نواس وبشار

---

[1] – **خيرة حمر العين: الشعرية وانفتاح النصوص، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع6، جانفي، 2010م، ص11.**

[2] – **روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م، ص102.**

بن برد وأبي تمام على بعض الأشكال والمضامين، وعادت فكرة المعنى والمبنى في العصر الحديث مع الشعر الجديد ودعا شعراء الحداثة إلى الثورة على شكل القصيدة التقليدية والإطاحة بعمود الشعر، وكان التغيير في الشكل أساسا "الوزن والقافية والروي" وتم التخلص من روح القصيدة القديم شيئا فشيئا وبشكل حذر فالمقارنة بين ما كتبه رواد المعاصر في البداية وبين ما كتبوه في الأخير يختلف اختلافا واضحا في الروح الشعري المؤثر في معمارية القصائد الأولى والأخيرة.[1]

ويرى محمد صابر عبيد أن البناء الداخلي هو الذي يحدد شكل النص، فالنص حر في اختيار شكله[2]، أما كمال أبو ديب فإن الشكل عنده لا يحمل المعنى فحسب، بل إنه العنصر الذي يحتل المركز حتى إذا غاب المعنى أو تم نسيانه.

وإن اطلاع بدر وغيره من رواد الحداثة على أشكال الشعر الغربي جعلهم يحذون حذو الغرب في بناء القصيدة العربية ومكنتهم المعرفة بلغة الآخر من الاطلاع والتأثر والاقتباس

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م، ص239، 240.

[2] – محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2005م، ص 115.

والترجمة وبالتالي التحرر، وكلما زاد الاطلاع واتسعت القراءة قراءة الآخر أدى ذلك إلى حرية الفرد وانتفى الجمود.[1]

وقد جدد بدر في أشكال القصيدة الحديثة حتى كان ينتظر الشعراء الرواد في كل مرة النموذج الجديد الذي يخرجه السياب فيحتذونه، وكتب السياب الكثير من القصائد في قالب تقليدي ومضامين جديدة كقصيدة "لا تزيديه لوعة":

لا تزيديـــه لوعـــة فهـــو يلقـــاك لينسى لديك بعض اكتئابه
قربـي مقلتيـك مـن وجهـه الـذاوي تري في الشحوب سر انتحابه
وانظري في غضونه صرخة اليأس وأشبـــاح غـابر من شبـابه
لهفة تسرق الخطى بين جفنيه وحلم يموت في أهدابه[2]

في هذا المقطع الشعري الرباعي يبدو السياب تقليديا خالصا، حيث جاء المقطع من بحر الخفيف وانبنى على قافية واحدة وروي واحد، ومعانيه واضحة، وصوره التشبيهية والاستعارية أصولية قديمة، إنه يلجأ إلى تغيير الروي في كل مقطع من المقاطع الرباعية التالية وفي ذلك إرهاص بميلاد القصيدة المعاصرة حتى لو كانت الرباعيات في تاريخ الشعر العربي قديمة.

---

[1] – **عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م، ص15.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص59.**

أما المضمون فإنه لم يتجاوز فيه التعبير الرومانسي المعهود في زمن نظم القصيدة، والنموذج التقليدي الآخر يظهر في قصيدة "سجين"، يقول السياب:

ذراعـا أبـي تلقيـان الظـلال على روحي المستهام الغريب
ذراعـا أبـي والسـراج الحـزين يطاردنني في ارتعاش رتيب
وحفت بـي الأوجـه الجائعات حيارى فيا للجدار الرهيب!
ذراعـا أبـي تلقيـان الظلال على روحي المستهام الغريب[1]

لم يخرج هذا المقطع الرباعي عن إطار التقليد أيضا ولكن الجديد فيه هو تكرار البيت الأول في آخر المقطع، وهو في بقية المقاطع يتبع الخطة نفسها التي نظم عليها المقطع الأول حيث يواصل النظم على بحر المتقارب، ويكرر البيت الأول من المقطع في آخره، وربما هذه الفنيات التجديدية تعمل على كسر رتابة القصيدة في شكلها التقليدي.

وقد كان المتلقي في تلك الآونة بشكل عام قليل الاطلاع على أشكال الشعر الغربية إلا على مستوى النخبة لذلك فإن التجديد في الشكل الشعري كان يسير في تؤدة وبطء، والآفاق الشعرية تبعا لذلك بقيت ضيقة تقليدية غير متعددة، ولم ينفصل الشاعر عن النموذج القديم فقد كان السياب ينظم المطولات بشكل تقليدي خالص كقصيدة "مرثية الآلهة"، يقول السياب في مطلعها:

---

[1] – **بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص79.**

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع
ويبقى "كرب" الجالب الكرب: كالصدى يغص المنادي بالردى، وهو راجع
كأن الأميبي توأم وهو توأم لها، فهو في منجى من الموت قابع
ولكنه الفرد الذي يزحف الورى إلى حيث ترمي مقلتيه المطامع[1]

ويواصل الشاعر بناء القصيدة بهذه المعمارية الشعرية التقليدية إلى نهاية القصيدة. ومن النماذج الأخرى قصيدة "عينان زرقاوان"، ومطلعها:

عينان زرقاوان.. ينعس فيهما لون الغدير[2].

ويستمر المقطع بهذا الشكل في مجموعة أسطر إلى أن يأتي المقطع الثاني فيتغير الروي، يقول:

حسناء.. ياظل الربيع، مللت، أشباح الشتاء[3]

وفي المقطع الثالث يغير الروي أيضا، يقول:

عيناك.. أم غاب ينام على وسائد من ظلال؟[4]

إذا فإن تغيير الروي من مقطع لآخر لا يتعلق بشعر الرباعيات، وإنما يتبدل الروي في كثير من نماذج الشعر الأخرى، أما الأشكال الشعرية الحداثية فإنها كثيرة لا تحصى وهي معروفة

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص249،250.**

[2] – **نفسه، ص63.**

[3] – **نفسه، ص63.**

[4] – **نفسه، ص64.**

للقراء وقد نظم السياب الكثير منها كقصيدة " في ليالي الخريف"[1]، " أغنية قديمة "[2]، " ستار"[3]، " شباك وفيقة "[4]، " حدائق وفيقة "[5]، " أم البروم "[6]، وغيرها من القصائد.

فالسياب في أشكاله ومضامينه الشعرية ظل يراوح بين القديم والجديد، لذلك فإن شعره التقليدي – في قسم منه – لا يفتح للقارئ آفاق التعدد في الرؤية، وفي قسم منه حداثي يجد فيه كل الأبعاد الفنية التأويلية المتعددة.

10.5. القيد والحرية:

يستطيع المتلقي أن يميز بين شعورين محوريين متناقضين في شعر السياب ويتمثلان في ثنائية " القيد والحرية " حيث يكون السياب أحيانا أسيرا يرسف في قيود لا يستطيع الفكاك منها قيود نفسية واجتماعية تتحكم في تفكيره فينطبع بها خياله وشعره، وأحيانا يكون حرا طليقا يجوب الآفاق الرحبة ويفتح بوابات الفضاء الشعرية الواسعة التي لا تنتهي ويرجع ذلك إلى طبيعة حياته وظروفه وعوامل البيئة والمحيط، ومن ثم فإنه لا

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص65.**

[2] – **نفسه، ص70.**

[3] – **نفسه، ص75.**

[4] – **نفسه، ص121.**

[5] – **نفسه، ص125.**

[6] – **نفسه، ص130.**

يمكن لأية دراسة إلغاء تأثير البيئة والمحيط والعوامل النفسية للمبدع لذلك فإن القصيدة تتحول إلى معادل موضوعي يصب فيه الشاعر نقمته على الواقع بأقنعة مختلفة[1]، وتبدو هذه الثنائية جلية في قصيدة " أقداح وأحلام " ذات الطابع الرومانسي الحالم، فهو يتعاطى كأس الشراب دون انقطاع ليشعر بلذة المتعة وبرد الحرية فيتسع أفق الليل من خلال تلك النشوة الغامرة، يقول:

مازلت أشربها وأشربها حتى ترنح أفقك الرحب[2].

ويتمنى أن يشرق الغرب المتحرر على الشرق المقيد والمعفر بالضباب، يقول السياب إثر البيت السابق:

الشرق عفر بالضباب فما يبدو فأين سناك يا غرب[3].

وفي المقطع التالي من النص يبدو الشاعر مقيدا مغلولا في الظلمات لا يكاد يعرف وجهة أو طريقا، يقول:

يا ليل، أين تطوف بي قدمي في أي منعطف من الظلم؟
تلك الطريق أكاد أعرفها، بالأمس عتم طيفها حلمي
هي غمد خنجرك الرهيب، وقد جردته ومسحت عنه دمي
تلك الطريق على جوانبها تتمزق الخطوات أو تكبو
تتثاءب الأجساد جائعة فيها، كما يتثاءب الذئب[4].

---

[1] – **بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص64.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص5.**

[3] – **نفسه، ص5.**

[4] – **نفسه، ص6.**

يبدو هذا الأفق معتما والرؤية فيه غامضة مجهولة، فهو يخاطب ليلا معنويا مظلما، إنه يسير في ظلمة نحو المجهول ولا يدري إلى أين؟ يكاد يعرف الطريق ولكنها غامضة وقد عتمها حلمه الأسود وتتعثر فيها خطواته التي تكبو، فالسياب يشعر بضيق شديد يطوقه حتى أنه يرى الأجساد الجائعة تتثاءب على جوانب الطريق كما يتثاءب الذئب، فهذه الأحلام والرؤى السوداوية قيود نفسية ينجم عنها أفق شعري مطوق لا تنطلق فيه الأفكار والرؤى ولا تنفسح فيه للخيال فضاءات الحرية والانعتاق، بل إنه أفق يكتنفه الضباب ولا يسمح بأجواء الجديد.

وربما كان أكبر قيد في حياته هو قيد المرأة التي ظلت تأسر وجدانه ومشاعره، يقول في المقطع الرابع:

حسناء يلهب عريها ظمئي فأكاد أشرب ذلك العريا
وأكاد أحطمه، فتحطمني عينان جائعتان، كالدنيا،
غرست يد الحمى على فمها زهرا بلا شجر، فلا سقيا!
إن فتحته بحرها شفة ظمأى يعربد فوقها ندب
رقص اللهيب على كمائمه ومشى الطلاء يهزه الوثب[1]

هذا الميل الحسي الشديد للمرأة، وهذا التحرق الشبقي نحوها يكاد يحطمه، ولكن عينيها الجائعتين تحطمانه، وتجذبه شفتاها الذابلتان بقوة وكأن الحمى غرست على فمها زهرا بلا

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص7.**

شجر لا يسقى، وكأن اللهيب يرقص على تلك الشفاه الظمأى التي يعربد فوقها الندب.

إن هذا الوصف الحسي المركز يمثل قيدا لا يستطيع الشاعر الخلاص منه أبدا، ولكنه يحاول أن يصنع لنفسه أجواء الحرية والانطلاق، يقول في المقطع الثامن:

خفقت ذوائبها على شفتي وسنى، فأسكر عطرها نفسي
نهر من الأطياب أرشفني ريحا تذيب مجامر الغلس
فكأن نايا ضمخته يدا آذار، غرد ليلة العرس
فغفا، وما زالت ملاحنه ملء الفضاء، يعيدها الحب
أو أن سوسنة يراقصها رجع الغناء بشعرها تربو[1]

إنه في متعة لا تضاهى وقد انطلق فاستباح لثم ذوائبها بشفتيه فسكرت أنفاسه بالشذى، وجرى نهر من الطيب فارتشف منه ريحا معطرة، وكأنه يسمع صوت ناي ضمخته يدا آذار مغردا ليلة عرس، ثم غفا ذلك الصوت ولكن لا تزال ملاحمه يرددها الحب فتملأ الفضاء أو كأن الصوت سوسنة تتراقص على رجع الغناء، إنها صور تترجم نشوة الشاعر في انطلاقه في أجواء المتعة والحرية، إذا فقد تشكل بناء القصيدة من هذه الثنائية التي يجد فيها القارئ وسيلة لاستكشاف آفاق شعرية متعددة.

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص10.**

وفي مطلع قصيدة "اللقاء الآخر"، لا يجد الشاعر حرية إلا في تلك المرأة التي يلف حولها ساعداه، وقد مال جيدها فغمرته شهوة عارمة، ويضع شفاهه على شفاهها، ويضوع المساء عطرا يسكرها ويسكره في آن واحد، ويغيب في أفق لا ينتهي مداه، يقول:

والتف حولك ساعداي، ومال جيدك في اشتهاء،
كالزهرة الوسنى، فما أحسست إلا والشفاه
فوق الشفاه. وللمساء
عطر، يضوع فتسكرين به، وأسكر من شذاه
في الجيد والفم والذراع
فأغيب في أفق بعيد، مثلما ذاب الشراع
في أرجوان الشاطئ النائي وأوغل في مداه[1].

إن القيد يتجلى في تعلقه واشتهائه لجسد تلك المرأة ولا يجد الحرية إلا في النيل من مفاتنها وحينئذ يغيب في أجواء وشواطئ بعيدة.

وهو في قصيدة "اتبعيني" يروم الحرية والانطلاق، يقول:

اتبعيني
فالضحى رانت به الذكرى على شط بعيد
حالم الأغوار بالنجم الوحيد

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص29.**

وشراع يتوارى، و" اتبعيني "[1].

إنه يسعى وراء أفاق بعيدة حالما بالنجم الوحيد في الأغوار السحيقة إنه الشوق إلى الحرية وعدم الرضى بالقيود وتزدحم في باقي أسطر القصيدة الألفاظ التي تبين مدى تعلقه بحب الانطلاق في أجواء الحرية "همسة في الزرقة الوسنى اتبعيني، أساطير، الأمواج، سكارى الشطآن.. إلخ.

وفي قصيدة "سوف أمضي" يبدو الشاعر مصمما على السير نحو البعيد حيث الحرية، يقول:

سوف أمضي. أسمع الريح تناديني بعيداً
في ظلام الغابة اللفّاء .. والدّرب الطويل
يتمطى ضجراً، والذئب يعوي، والأفول
ليسرق النجم كما تسرق روحي مقلتاك
فاتركيني أقطع الليل وحيدا
سوف أمضي فهي ما زالت هناك
في انتظاري
سوف أمضي. لا هدير السيل صخّابا رهيبا
يغرق الوادي، ولا الأشباح تلقيها القبور
في طريقي تسأل الليل إلى أين أسير
كل هذا ليس يثنيني، فعودي واتركيني،

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص29.**

ودعيني أقطع الليل غريبا.
إنها ترنو إلى الأفق الحزين
في انتظاري
سوف أمضي حوّلي عينيك لا ترني إليّا!!
إن سحراً فيهما يأبى على رجلي مسيرا،
إن سراً فيهما يستوقف القلب الكسيرا،
وارفعي عني ذراعيك ... فما جدوى العناق
إن يكن لا يبعث الأشواق فيّا؟
اتركيني ها هو الفجر تبدى، ورفاقي
في انتظاري[1].

يبدو القيد في هذه القصيدة نفسيا أكثر منه ماديا، فهو يحدو نفسه لكي تمضي نحو الأمام ولا تتوقف أبدا، إنه يستحثها لتجوب كل الأجواء والفضاءات مهما كانت الصعاب والوعور، إلا أن سحر عيونها يمنعه من المسير وكأنهما تحملان سرا غريبا يستوقف قلبه التواق للحرية.

إن هذه الثنائية تتكرر كثيرا في شعر السياب فتنفتح من خلالها طيات المعنى ليجد القارئ من ورائها متعة جمالية وآفاقا شعرية رائقة.

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص47، 48.**

11.5.الجسد والروح:

تشكل فلسفة الجسد مرتكزا رئيسيا للوصول إلى أقصى حدود الجمالية الشعرية، والجسد بمعناه الواسع هو قيم المادة والمحتوى، أما الروح فإنه يشمل كل ما هو معنوي كالأخلاق والحب، والدين .. إلخ، وإذا كان السياب من الشعراء المتشبثين بالواقع، فإن فلسفته وآراءه تنطلق من الجسد والواقع ليستغرق في الجوانب الروحية بعد ذلك (وخير مثال على ذلك هو حياة المتصوفة البوذيين الذين من خلال تعاليمهم وممارساتهم جعلوا من الجسد نقطة ارتكاز في اكتشاف أسباب روح الطبيعة)[1]، وإذا كانت المرأة كجسد تستولي على وجدان السياب فإن شعره كان مكثفا بالحديث عنها والتغني بحسنها وجمال جسدها، يقول في قصيدة "أهواء":

وحجبت خدّيك عن ناظري بكفيك حينا وبالمروحات
سأشدو وأشدو فما تصنعين إذا احمر خدّاك للأغنيات؟[2]

يرسم السياب آفاق شعره ورؤاه الفنية من خلال ولعه الشديد بجسد المرأة فهو لا يبرح ينتقل من عضو إلى عضو ومن حركة إلى حركة تصدر عن المرأة وجسد المرأة، لذلك فإن

---

[1] – **محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005م، ص24.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص16.**

الانطلاقة الأولى والمركز الأول لشعره هو جسد المرأة، والأمثلة على ذلك كثيرة لا تحصى.

أما الجانب الروحي فإنه يظهر بصورة جلية في مجموعة من القصائد وفي قصيدة "المسيح بعد الصلب"، يقول السياب:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل،
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني. وأنصت: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينه
مثل حبل يشد السفينه
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى في سماء الشتاء الحزينه[1].

وفي هذا النص يتمثل السياب تضحية المسيح الفادي على الصليب وهو يدفع ثمن خطيئة البشر حين أكل آدم وحواء من الشجرة التي منعمها الله من الأكل منها بإغراء الشيطان، وحادثة الصلب – من الوجهة المسيحية التي يتبناها الشاعر في قصيدته – هي بطولة وتضحية لا يقوى عليها إلا العظماء، لذلك

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص457.**

فإن السياب من خلال هذا النص الخلفي للإنجيل يلمح إلى معاناته الشديدة التي تشبه معاناة المسيح على الصليب، ومن هذا التناص يعبر الشاعر إلى آفاق روحية يوحي بها النص الخلفي الإنجيلي، فيتحد مع شخصية المسيح في حلولية صوفية، ومن خلال هذا الحلول أو التقمص يبرز الجانب الروحي للسياب وتتلاشى أمامه قيم المادة ويعرج في ملكوت ينأى به عن مطالب الجسد والنوازع الأرضية.

وفي المقطع الثاني من النص ينقل هذا الإحساس الروحي إلى "جيكور" فهو يحبها حبا جما ويضحي من أجلها، يقول:

حينما يزهر التوت والبرتقال،
حين تمتد " جيكور" حتى حدود الخيال،
حين تخضّر عشبا يغني شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضّر حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن يأكل.
في العجين الذي يستدير

ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياه،
مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظلّ الإله
كنت بدءا وفي البدء كان الفقير[1]

يجعل الشاعر من قريته "جيكور" رمزا للحب والفداء فيتماهى في حبها تماهيا روحيا عميقا، ويتخذ عناصر الطبيعة فيها رموزا لذلك الحب اللامحدود، فيسكب روحه وحبه في إخلاص تام للقرية التي ولد فيها وتربى في أحضانها، مستلهما معاني الإنجيل: كنت بدءا وفي البدء كان الفقير، وهو معنى مستمد من إنجيل يوحنا (في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة هو الله)[2]، والكلمة في التأويل المسيحي هي المسيح.

ويواصل الشاعر القصيدة مستلهما دائما قصة الفداء المسيحي ليبلغ بذلك قمة الروحانية والسمو.

ومن القصائد التي يتجلى فيها الجانب الروحي أيضا، قصيدة " قالوا لأيوب"، يقول السياب:

قالوا لأيوب: "جفاك الإله"
فقال: "لا يجفو

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص458.**

[2] – **التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: شركة ماستر ميديا، القاهرة، إنجيل يوحنا، 1: (1–2)، ص2168.**

من شد بالإيمان، لا قبضتاه
ترخى ولا أجفانه تغفو"
قالوا له: "والداء من ذا رماه"
في جسمك الواهي ومن ثبّته؟ "
قال: هو التفكير عما جناه
قابيل والشاري سدى جنّته.
سيهزم الداء غدا أغفو
ثمّ تفيق العين من غفوه
فأسحب الساق إلى خلوه
أسأل الله فيها أن يعفو[1].

يشبه الشاعر نفسه بأيوب عليه السلام الذي هده الداء العضال وكأن الإله جفاه ولكن الشاعر يؤمن بأن الله لا يجفو أحدا من الذين يؤمنون به فعينه تظل ساهرة دائما ترعاهم وتكلؤهم في كل وقت، فالسياب في المقطع السابق يشبه أيوب في إيمانه وصبره، ويبلغ السياب قمة التسامي والروحانية في هذا المقطع لأن أيوب كان قوي الإيمان قوي الروح حتى ولو نخر الدود جسمه كما قيل عنه في المرويات التي يستوحى منها أنه كان صابرا على البلاء وعلى المرض الذي يفتك به.

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص458.**

وهو في قصيدة "هرم المغني" يعلن بنفسه عن الحياة بالروح، يقول:

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم
فأغمغم
وأهيم ما بين الجداول والأزاهر والنخيل
أشدو بها، أترنّم:
زاد لروحي منذ سقسقة الصباح إلى الأصيل.
زاد .. ولكن عنه قد صدفت، تجوع ولا تريد
ما ينعش الآمال فيها،
هي حشرجات الروح أكتبها قصائد لا أفيد
منها سوى الهزء المرير على ملامح قارئيها
هرم المغنّي هدّ منه الداء فارتبك الغناء[1].

إذا كان منطلق القصيدة هو الروح، فإن السياب هنا يبدو أكثر روحانية وهو يكتب القصيدة حتى أن دمه يغمغم أثناء الكتابة، ثم ينطلق جذلان فرحا في حجر الطبيعة، يتغنى بها ويرددها، لكن القراء يستقبلونها بالاستهزاء المرير، فتئن روحه وقد هده الداء ومن ثمة تحشرج الغناء في حلقه وارتبك صوته وشدوه.

إن أفق المعنى في هذه الثنائية يزداد اتساعا كلما عاود المتلقي القراءة وركز على استكشاف الصور النامية من المزاوجة

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص307.**

بين الطرفين، ولاشك أن هذا العنصر الفعال في شعره منبث بشكل كثيف في ثنايا معظم قصائد السياب.

6. الإثارة:

من الآليات الشعرية الهامة آلية الإثارة، فالشعر إثارة والقصيدة التي لا تثير المتلقي ولا تستفزه لا قيمة لها، والشاعر يسعى دائما لكي يتجنب العادي فلا يقدم لقرائه قصائد متشابهة لا تثير حسا أو فضولا، والإثارة تكسب الشعر حرارة وديناميةوحركية دائمة، والمنظومة الشعرية التي تبقى عبر التاريخ نابضة بالحياة هي تلك التي تضم قصائد من هذا النوع، لذلك فإن البحث في مدونة السياب الشعرية عن النصوص المثيرة التي أحدثت هزات في الأوساط الشعرية والنقدية يبدو مهما للغاية، ولعل قصيدة " هل كان حبا" وهي القصيدة المنعطف في المسار الشعري العربي التي نجم عن نشرها ردود أفعال شديدة، وليس المقصود بالإثارة تغيير الأشكال وإنما ما تحمله القصيدة من رؤى شعرية مغايرة للمألوف يقول السياب في قصيدة "هل كان حبا؟":

هل تسمين الذي ألقى هياما؟
أم جنونا بالأماني؟ أم غراما؟
ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟
أم خفوق الأضلع الحرى، إذا حان التلاقي
بين عينينا، فأطرقت، فرارا باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟
جئتها مستسقيا، إلا أواما
العيون الحور، لو أصبحن ظلا في شرابي
جفت الأقداح في أيدي صحابي
دون أن يحظين حتى بالحباب.
هيئي، يا كأس، من حافاتك السكرى، مكانا
تتلاقى فيه، يوما، شفتانا
في خفوق والتهاب
وابتعاد شاع في آفاقه ظل اقتراب
كم تمنى قلبي المكلوم لو لم تستجيبي
من بعيد للهوى، أو من قريب،
آه لو لم تعرفي، قبل التلاقي، من حبيب!
أي ثغر مس هاتيك الشفاها
ساكبا شكواه آها ... ثم آها؟
غير أني جاهل معنى سؤالي عن هواها!
أهو شيء من هواها ... يا هواها؟
أحسد الضوء الطروبا
موشكا، مما يلاقي، أن يذوبا
في رباط أوسع الشعر التثاما،
السماء البكر من ألوانه آنا، وآنا

لا ينيل الطرف إلا أرجوانا.

ليت قلبي لمحة من ذلك الضوء السجين،

أهو حب كل هذا؟! خبريني[1].

إن هذا النص الذي نظمه السياب في سنة 1946 بشكله الجديد – وإن كان لم ينشر إلا بعد فترة – قدأثار ضجة في الساحة الأدبية آنذاك، لأن الشكل التقليدي للشعر المكرس لقرون كان يمثل النموذج المقدس في نظر القراء والمساس به يعد خطيئة لا تغتفر عند المحافظين، وليس المقصود بالعنوان هذا الجانب ولكن المقصود هو تلك الإثارة التي تحدث في القارئ المفاجأة والدهشة، فشكل النص الجديد مثير للقارئ إذ بناه الشاعر على تفعيلة واحدة "فاعلاتن" وهي تفعيلة بحر الرمل وهو من البحور الصافية، ووزع التفعيلة في أسطر النص بشكل متفاوت في العدد، كما أنه استعمل علامات الترقيم، الفاصلة، علامة الاستفهام، علامة التعجب، الفاصلة المنقطة، وهذه العناصر جديدة ومثيرة للمتلقي في آن واحد، وإن كان النص في مستواه الشعري لا يمثل نموذجا أسمى على الرغم من أن السياب قد نقحه وحذف منه الكثير من المقاطع الضعيفة، ولا شك أن المتلقي سيطرح أسئلة في النص على الرغم من مستواه البسيط، ولكن هذه التساؤلات من جمهور القراء بشكل عام أسست لقراءات جديدة للنص الشعري،

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص 101، 102.**

لأن تلك العناصر المثيرة التي تضمنها النص ليست من معطيات تلك الفترة، وسلك الرعيل الأول للشعر المعاصر: البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم نفس المسلك، و أنشئت قصائد أخرى مثيرة لدهشة القارئ فانفتحت آفاق شعرية جديدة لا قبل للشعر العربي بها من قبل.

وكثف السياب من عناصر الإثارة والدهشة بعد أن قطع المراحل الأولى التقليدية وأتيح له الاطلاع على أشعار الغربيين فأصبحت قصائده محط أنظار النقاد والدارسين فضلا عن الشعراء والقراء بشكل عام، فتدعمت قصائده بملامح الحداثة وعناصر الإثارة والفضول كغموض العبارة وانزياحات اللغة التي خرج بها عن تقاليد المألوف، وربما كانت قصيدة "أنشودة المطر" أهم نموذج يستثير القارئ بما فيها من مواصفات تبعث على الالتفات و الدهشة، وقد شكلت تلك المواصفات حاسة جمالية لدى المتلقي تختلف عن الحاسة الجمالية القديمة نظرا لاختلاف مقاييس الشعر الجديد.

7. الاختلاف وتناسل المعنى:

إن النص الحداثي يتميز بسلطته الذاتية الفردية، فكل نص لا يخضع للنموذج السابق ولا يخضع للوحدة، والثبات، والأحادية، فهو يتصف بالكثرة والتنوع واللانهائية لأن جمالية المحاكاة تتلاءم مع المجتمعات ذات البعد الواحد والفكر

الواحد، ولكن جمالية الاختلاف تتوازى مع المجتمعات التي تملك الفكر المتعدد أي المجتمعات الديمقراطية[1]، فالقصيدة الناجحة لا تكون نسخة مطابقة لما سبق، فهي لا ترتبط بغيرها، ولكنها تتسم بخاصية التباين و الاختلاف، ومن ذلك التباين والاختلاف تكتسب صفة التحرر وهذه الصفة هي جوهر الحداثة.

إذا فالاختلاف هو المغايرة لشكل ومضمون القصيدة الجاهلية والعباسية[2]. والاختلاف وعدم التكرار والحركة وعدم السكون من مستلزمات العصر، وينبغي للقصيدة أن تحمل هذه السمات الجديدة، لأن الشعر خرق للسائد المألوف، وقد حقق السياب هذا النوع من النصوص بشكل واسع واستطاع أن يخرج القصيدة العربية من سياج القواعد والمقاييس التي تخالف طبيعة الشعر، التي هي التمنع والهروب، فالنص الشعري الجذاب ينفلت من كل القيود و القواعد ليكون جوهر القصيدة هو التحول، وقد بدأ السياب هذه المرحلة من الشعر بشكل فعلي منذ كتابته قصيدة " أنشودة المطر" التي تلتها قصائد أخرى تتصف بالاختلاف وتناسل المعنى، لذلك تناولها نقاد كثيرون بالدراسة والتحليل.

وتباينت آراؤهم في تفسيرها وتحليلها تباينا شديدا، وكذلك قصيدة " النهر والموت " التي يقول فيها:

---

[1] – **عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص153، 154.**

[2] – **بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص47.**

بويب ...
بويب ...
أجراس برج ضاع في قارة البحر.
الماء في الجرار، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
"بويب ... يا بويب"!،
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر
أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل إصبع، كأني أحمل النذور
إليك، من قمح و من زهور.
أود لو أطل من أسرة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماك والزهر
أود لو أخوض فيك، أتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منه في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر.
أغابة من الدموع أنت أم نهر؟
والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟
وهذه النجوم، هل تظل في انتظار.
تطعم بالحرير آلافا من الإبر؟
وأنت يا بويب...
أود لو غرقت فيك ألقط المحار
أشيد منه دار
يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر،
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!
فالموت عالم غريب يفتن الصغار،
وبابه الخفي كان فيك، يا بويب..[1].

إن المتلقي وهو يقف على عناصر جديدة في هذا النص كالفراغات أو النقاط الثلاث بعد كلمة بويب لا يسعه إلا أن يستنطق ذلك البياض أو ذلك الصمت، فنهر بويب كان ملاذا للشاعر في كل وقت منذ صباه وله فيه ذكريات لا تحصى، لذلك فإن الفراغ معناه استرجاع الماضي مع النهر، الماضي المليء

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص453،454.**

بالأحداث والذكريات، ولا يسع كل متلق إلا أن يقرأ تلك الأحداث والذكريات من خلال البياض الطباعي بطريقته الخاصة ليؤلف نصا آخر مختلفا، إن النص يزخر بالحنين والشوق والذكريات التي لا تمحي من مخيلة الشاعر، ويستطيع كل قارئ أن يفجر معنى أو عدة معان من كل كلمة وكل عبارة، والنقد الجديد يؤكد على استقلالية النص، فهو ليس أداة للإيديولوجية التي تعكس ما حولها، إنه يتناول النص وفق آليات جديدة ليحوله إلى أفق من التحولات التي تسبح في معان لانهائية[1].

إن دور المتلقي هو إعادة إنتاج النص من جديد وتعد القراءة كتابة ثانية على كتابة أولى، وتمثل الكتابة الأولى وجودا شكليا، أما الثانية فتمثل وجودا فنيا للنص الأدبي، والنص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة تنبثق عنها قيم جمالية، ومن هذا المنطلق فإن سلطة الريادة هي للقارئ الذي يتتبع دلالات النصوص وانبجاسها ولا نهائيتها[2].

تشبع السياب بأدوات الشعرية الغربية الحداثية التي تجعل النص الشعري منفتحا على كل الرؤى والآراء والتصورات لذلك فإن نصوصه الحداثية تتطلب كفاءة تأويلية لأن كفاءة القارئ في

---

[1] – **بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص26.**

[2] – **بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006م، ص128.**

فتح مغاليق النص الأدبي وقدراته على فك رموزه يسهم في توليد النص واستخراج مخبوئه إلى النور وتحويله إلى متعة قرائية ويحتاج كل من المبدع والمتلقي إلى معاناة، وربما تكون معاناة القارئ أكثر على الرغم من أنه لا يظهر[1].

أما قصيدة "سلوى" فإنها تزخر بالدلالات المتعددة وقد اكتنفها غموض قاتم – سيما– في المطلع الذي يقول فيه:

ظلام الليل أوتار
يدندن صوتك الوسنان فيها وهي ترجف
يرجع همسها السعف
وترتعش النجوم على صداه: يرن قيثار
بأعماق السماء. ظلام هذا الليل أوتار[2].

إن القصيدة غزل خالص ولكن دلالاتها الغامضة تفتح مجالا لكل قارئ من أجل الوصول إلى الدلالة الحقيقية، فإذا كان الشاعر واضحا حين ذكر أنه يعاني من تباريح الجوى في الليل الذي صار ظلامه أوتارا ترتجف وصوتها الوسنان يدندن في تلك الأوتار، ويرجع السعف صدى ذلك الصوت، فإن الغموض يتكثف في العبارة الموالية، فالنجوم ترتعش على صدى همس السعف،

---

[1] – **جاهمي محمد: النص الأدبي سيماه وسيمياؤه، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، أفريل 2004م، ص338.**

[2] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص678.**

ويرن قيثار بأعماق السماء، ويغدو ظلام الليل كله أوتارا، وهذا الغموض الذي يفضي إلى التساؤل لفهم المعنى ناجم عن إزالة العلاقات النصية الظاهرية من المقطع حيث يصعب الربط بين الألفاظ لأن الانتقال من عبارة إلى أخرى دون اكتمال المعنى يفتح مجالا للغموض والتأويل المستمر.

ويعتمد الشاعر في المقطع الثاني من النص آلية الإخفاء حيث لا يرد أي معنى غزلي فيه، يقول:

وكم عبر الخليج إلي والأنهار والترعا،
يدغدغ بيض أشرعة يهيم وراءها القمر
وينشج بينها المطر،
وأوغل في شعاب البرق، يرجف كلما لمعا
ليحمل من قرارة قلبك الآلام والفزعا[1].

إن هذه الآلية أو التقنية في إخفاء المعنى التي جعلت المقطع مستقلا تماما بوصف الطبيعة تعد ظاهرة في الشعر المعاصر، وقد يكون التلامس الخفي بين الغزل ووصف الطبيعة هو الحافز للشاعر في المزج بينهما.

ثم تأتي آلية الظهور والتجلي في وصف المرأة، يقول:

أشم عبيرك الليلي في نبراتك الكسلى
يناديني ويدعوني

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص678، 679.**

إلى نهدين يرتعشان تحت يدي وقد حلا
عرى الأزرار من ذاك القميص، ويملأ الليلا
مشاعل في زوارق، في عرائس في بساتين[1].

إن هذا الوصف الحسي للمرأة جعل النص مباشرا لا يحتمل إلا قليلا من أوجه التأويل، إذا كلما كان النص موسوما بعناصر الشعرية الحداثية كلما كان منبعا ثرا للتأويلات وتناسل المعنى واختلاف الدلالة بين قراءة وأخرى.

8. البناء الدرامي:

لجأ الشعراء المعاصرون إلى عناصر الدراما فوظفوها في شعرهم بشكل مكثف، ومن تلك العناصر الصراع والحوار والأسطورة، وتعد الأسطورة مجالا رحبا للدراما، حيث تسعى للربط بين الواقع المرئي وغير المرئي.

أما التفكير الدرامي فإنه ذلك التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وكل الأنواع الأدبية تسعى إلى بلوغ المستوى الدرامي فهو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي[2]، ومن خصائص الدراما المونولوج والديالوج، والأفكار المتقابلة، فكل فكرة تقابل فكرة أخرى، كل ظاهر وراءه باطن، وكذلك الصراع مع الذات ومع

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص679.**

[2] – **عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص278.**

الواقع، فتبدو المواقف في الظاهر متناقضة أو متضادة، وكتب السياب أعمالا شعرية تتسم بالطابع الدرامي ولاسيما في قصائده المطولة المومس العمياء، والأسلحة والأطفال، وحفار القبور والعناصر الدرامية في العمل الأدبي تشيع الحركة والدينامية، ومن بين الأساطير الكثيرة التي استعملها السياب: تموز، عشتار أبولو، سيزيف، أودونيس، ميدوزا، أتيس، سربروس، أوديب أفروديت،..إلخ، يقول في قصيدة "جيكور والمدينة":

وقد نام في بابل الراقصون،
ونام الحديد الذي يشحذونه
وغشى على أعين الخازنين لهاث النضار الذي يحرسونه:
حصاد المجاعات في جنتيها
رحى من لظى مر دربي عليها،
وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينه
شرايين في كل دار وسجن ومقهى
وسجن وبار وفي كل ملهى
وفي كل مستشفيات المجانين...
في كل مبغى لعشتار
يطلعن أزهارهن الهجينة:
مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار
وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار:

" دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟
ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!"
وتموزُ تبكيه لاة الحزينة[1]

استخدم السياب في هذا النص رموزا أسطورية، " تموز عشتار، لاة "، وهذا الاستخدام للأسطورة يعزوه السياب نفسه إلى سببين:

أولا: سبب فني، يقول السياب: (لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة، أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لاشعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا وتنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم تتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من وجهة أخرى يخلق له

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص416، 417.**

أساطير جديدة وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن)[1].

ثانيا: سبب سياسي، يقول السياب: (لعلني أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا، كان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ماكان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي، كما أني استعملتها للغرض ذاته في عهد عبد الكريم قاسم، ففي قصيدتي "سربروس في بابل" هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته لذلك، كما هجوت النظام أبشع هجاء في قصيدتي الأخرى "مدينة السندباد" وحين أردت أن أصور فشل أهداف ثورة تموز استعضت عن اسم تموز البابلي بأدونيس اليوناني الذي هو صورة منه)[2].

فتوظيف السياب للأسطورة في النص السابق ربما كان بدافع سياسي حيث كانت الأوضاع الاجتماعية آنذاك متردية وقد ساد الظلم والاستبداد واستحوذ أصحاب السلطة والمال على الثروات، وعاش الفقير حياة ضنكى، وينقم الشاعر على الواقع المرير فيتهم الآلهة عشتار "في كل مبغى لعشتار"(وفي ضوء هذا

---

[1] – **إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص130، نقلا عن مجلة شعر، 1957م، ع3، بيروت، ص112.**

[2] – **نفسه، ص131.**

التفسير تتحول القصيدة الشعرية إلى معادل موضوعي يصب فيه شاعر الحداثة نقمته على الواقع عبر أقنعة جديدة)[1]، وتبلغ به النقمة على المدينة والأوضاع الاجتماعية أن يتخذ قناعا فيتقمص شخصية المسيح:

دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟

ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه!

وقد ورد هذا المعنى في انجيل متى: (وبينما كانوا يأكلون، أخذ يسوع رغيفا، وبارك وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: "خذوا كلوا: هذا جسدي" ثم أخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلا: " اشربوا منها كلكم، فإن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد والذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا")[2].

ولعل معظم الشعراء المعاصرين كانوا يقفون من المدينة موقفا ريفيا ويترجم ذلك إحساسهم بالضياع فيها (يعتبر موقف الشاعر الريفي من المدينة وإحساسه بالغربة والضياع فيها بعدا أساسيا من أبعاد الرؤية الشعرية في ديوان شعرنا المعاصر)[3]. ويكرر الشاعر تلك الأساطير في كل مرة يحتاج فيها إلى إيضاح رؤية معينة، وقد خرج عن معنى الأسطورة الساذج ليدل على

---

[1] – **بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص30.**

[2] – **التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، إنجيل متى، 26:(26– 27)، ص 1958.**

[3] – **علي عشري زائد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1998م، ص131.**

أبعاد شعرية جديدة، متفاعلا معها بوعي وعمق، فهو في قصيدة "مدينة بلا مطر"[1]، يصور أطفال العراق وهم مقبلون على المستقبل يحملون سلال الصبار والفاكهة إلى "عشتار" آملين في الحياة السعيدة المليئة بالفرح.

أما في قصيدة "المومس العمياء"[2]، فإنه يوظف أسطورة " أوديب" معبرا عن حياة يسودها الظلم والاستنطاق، أما " أبو الهول" في القصيدة فإنه يرمز إلى الرعب والتسلط، فالأسطورة – كما هو واضح في المقطع السابق– وسيلة للتخفي من النظام كما وظف في القصيدة أسطورة " أفروديت" ورمز بها إلى حياة الحب والمتعة، ويلجأ الشاعر إلى استخدام عنصر التقابل حيث ينتقل من وصف المومسات إلى وصف العذارى الجميلات اللواتي يمتلئن فرحة ووداعة، كما وظف في نفس القصيدة أسطورة "أبولو" إله الشمس الذي أحب "دفني" وهي ابنة إله أحد الأنهار وهو إله صغير، واستخدم في قصيدة " أم البروم"[3]، أسطورة ابنة آلهة الخصب عند اليونان التي اختطفها "بلوتو" المتصرف في عالم الموتى، حيث أصبحت "برسفون" تعيش معه هناك في العالم

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص486.**

[2] – **نفسه، ص509.**

[3] – **نفسه، ص130.**

السفلي، أما في قصيدة " سربروس في بابل "[1]، فإن الشاعر يتحدث فيها عن محنة العراق في أيام قاسم.

والخصيصة الدرامية الأخرى في أسلوب السياب الحركية وتأتي الحركية من التقابل بين الطرفين المتصارعين، ففي قصيدة " نسيم من القبر "[2]، يحس المتلقي بذلك الصراع النفسي الداخلي للشاعر صراعا بين شعورين، واقعه الصعب المحزن والذكريات السعيدة في جيكور وأنسام ليلها البليلة فيتفجر الشاعر بالبكاء ويشتاق إلى أم قد تنفس قبرها المهجور عنها، إنه يتذكر أمه أو ماضيه المسلوب وفي الحاضر يعيش المرض الذي يفكك جسمه إنها حركية دائبة بين صراع الأحاسيس بين الحاضر والماضي وفي لياليه الساهدة ينادي أمه لتلمس ساقه وتشفيه من الألم ويمضي الشاعر بهذه الحركية في نظم القصيدة، ولا تمثل الحركية وحدها عنصر الدراما إنما تعد جزءا من العنصر الدرامي، وتأتي الحركية أيضا من استخدام الأفعال الموحية بالحركة "يأتيني يبكيني، تنفس... إلخ.

أما المونولوج أوالحوار النفسي فإن هذا العنصر يشكل بعدا دراميا آخر، ففي نفس النص يبرز حديث النفس والحوار مع الذات في شكوى مستمرة من واقعه الأليم، وكذلك عنصر الديالوج

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص482.**

[2] – **نفسه، ص672.**

Dialogue وقد مثل قمة الدرامية في النص فهو يحاور أمه وهي راقدة تحت الثرى قائلا: أما رن الصدى في قبرك المنهار؟ ويناديها قائلا: أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني، أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟

ويوظف السياب جميع الوسائل الدرامية بهدف تطوير الصراع في قصيدة " المسيح بعد الصلب" حيث يتقنع السياب بشخصية المسيح عليه السلام مستخدما "المونولوج" متخيرا نقاط الصراع النفسي المحتدم في داخله، ويتحدث عن صراعه الخارجي مع قوى البغي والظلم[1].

9. الاستشراف والتنبؤ:

الشعر استشراف ورؤية مستقبلية للأحداث حيث يرى المبدع ببصيرته ما لا يرى ببصره، وبقدر ما تكون الرؤية مثقلة بالقدرة على الاستشراف لدى المبدع بقدر ما يستطيع التنبؤ فالاستشراف هو التغلغل في العمق واختراق حدود اللحظة الراهنة للتنبؤ بما يكنه المستقبل، ومن ثمة يتم النفاذ إلى ما وراء الأشياء ويكون النص نبوئيا، ولا توجد نبوئية من دون رفض الواقع لأن الواقع ستار وحجاب، و الرفض عامل هدم وهو عنصر جمالي

---

[1] – **إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص253.**

أي هدم ماهو كائن و موجود و البداية الأولى للاستشراف هي الرفض، ويتأتى من جمع المتناقضات وهذا الجمع هو جمالية صوفية وسريالية تجاوز الواقع كما يحدث في الكشف الصوفي والرؤية الشعرية الاستشرافية الكشفية لا تقف عند حدود الواقع وتتجاوز قواعد العقل والمنطق، تتجاوز الظاهر إلى الباطن، وقد يرى الشاعر أشياء غير واضحة تتحقق في المستقبل، والاستشراف أو النبوئية وحي وإلهام يختلف عن وحي الأنبياء وإلهاماتهم كما يختلف عن نفخ الشيطان بل هو فهم للمتناقضات و للواقع، لذلك فإن غموض لحظة الابداع هو طاقة فكرية مشبعة بالنظر الفاحص (ولعل أدباء كثيرين قد أغراهم هذا النزوع فانساقوا وراءه ليرسموا حول أنفسهم هالة من الغموض ولا يترددون في أن يصرحوا أن حالة الإبداع لا يستطيعون تفسيرها لأنها في تقديرهم ضرب من الإلهام أو الإشراق والحدس، في حين يكون الغموض ظاهرة طبيعية مطلوبة إذا هو انطوى على خصوبة في المعرفة وثراء في الفكر والفن ولكنه لا يكون إلا إيهاما إذا هو انطوى على ضحالة وعجز)[1]، وقد يأخذ هذا المصطلح دلالات أخرى حيث يتغير مفهومه ودلالته حسب الحقل الذي ينتمي إليه وينزاح عن

---

[1] – **مخلوف عامر: الخطاب الأدبي ومقتضيات التلقي، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006م، ص120**

دلالته الأولى إذا انتقل إلى حقل معرفي آخر[1]، ويعتبر شعر السياب مجالا خصبا للرؤى الاستشرافية، ففي قصيدة "سفر أيوب" يستشف الشاعر من وراء البلاء الذي استبد به عطاء وكرما من الله وهي رؤية دينية غيبية إيمانية، ولكنه كان مقتنعا كشاعر يقرأ الأحداث برؤية خاصة ويقين راسخ أن النور يتولد من الظلمة وأن برد الراحة يأتي من الضيق، لذلك فهو يحمد الله، ويتحول البلاء إلى نعمة، يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم،
لك الحمد، إن الرزايا عطاء
وأن المصيبات بعض الكرم.
ألم تعطني أنت هذا الظلام
وأعطيتني أنت هذا السحر؟
فهل تشكر الأرض قطر المطر
وتغضب إن لم يجدها الغمام؟
شهور طوال وهذي الجراح
تمزق جنبي مثل المدى
ولا يهدأ الداء عند الصباح

---

[1] – **عمر عيلان: المصطلح في استراتيجية النقد الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع24، مارس 2012م، ص356.**

ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى.
ولكن أيوب إن صاح صاح:
"لك الحمد، إن الرزايا ندى،
وإن الجراح هدايا الحبيب.
أضم إلى الصدر باقاتها،
هداياك في خافقي لا تغيب،
هداياك مقبولة. هاتها!"[1]

هذا الخطاب مع الله محاولة من السياب لاستلهام الغيب وانتظار الشفاء، وهو استشراف مبني على يقين صوفي راسخ وفيض إيماني يملأ قلب الشاعر، ويستحضر لحظة هذه الفيوضات الشعرية أو الإيمانية شخصية أيوب عليه السلام الذي كان صابرا محتسبا معتبرا أن ابتلاءه مشيئة إلهية تستدعي الرضى والانتظار لما يجري به القدر حسب تدبير الرب، لقد عانى الشاعر شهورا طوالا وجراحه تمزق جنبه مثل المدى ولا تهدأ ليلا أو نهارا، ولكنه كان يستشعر الفرح فالرزايا ندى والجراح هدايا الحبيب، فالشاعر حين تخصب في ذهنه الرؤية يتوقع ما لا نتوقع نحن، ويرى ما لا نرى نحن، حيث يزول لديه حجاب الواقع الثخين وتكون الرؤية شفافة ويلجأ للخرق والتجاوز والكشف،

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص248، 249.**

ويقترب من عالم الصوفية والقديسين فتنثال على قلبه الإشارات والعلامات والأسرار والنبوءات الخارقة.

ويسمع السياب ولده غيلان يبكي وهو بعيد عنه فيحاوره وهو مستوحد في ليل قارس، يقول في قصيدة " أسمعه يبكي":

أسمعه يبكي، يناديني
في ليلي المستوحد القارس،
يدعو: "أبي كيف تخليني
وحدي بلا حارس؟"
غيلان، لم أهجرك عن قصد...
الداء، يا غيلان، أقصاني.
إني لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدجى وحدي
ويستثير الليل أحزاني[1].

إنه اختراق للمسافات، وقراءة روحية وحدسية لما يجري في اللحظة، ويصبح الغيب كأنه حقيقة فيكون حوار وشكوى وعتاب بين الوالد وابنه، وهكذا يعيش الشاعر في كثير من لحظات الإبداع في رؤية خارقة للزمان والمكان فيتوحد العالمان عالم المشهد وعالم المغيب ولا يستطيع العقل أن يقول شيئا أو أن فعله يقل جدا، ويبقى الدور الأساسي للروح التي تتغلغل وراء ستار الحقيقة المرئية ويستحضر الشاعر الأحداث من وراء ذلك

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص287.**

الستار الذي يحجب المجاهيل والمتاهات. وفي نبوءة أخرى للشاعر من قصيدة "قالوا لأيوب"، يقول السياب:

إني لأدري أن يوم الشفاء
يلمح في الغيب،
سينزع الأحزان من قلبي
وأنزع الداء، فأرمي الدواء،
أرمي العصا، أعدو إلى دارنا وأقطف الأزهار في دربي
ألم منها باقة ناضرة
أرفعها للزوجة الصابرة
وبينها ما ظل من قلبي![1]

فالشاعر يقرر دون تردد أن يوم الشفاء قادم من الغيب لا محالة، فهو يراه ويلمحه ويرى أن الأحزان التي تملأ قلبه تتكشف وتنحسر، إن اليوم الذي يرمي فيه الدواء مقبل دون شك، وهو سوف يرمي العكاز، ويذهب عاديا إلى الدار وهو يقطف في دربه أزاهير الفرح ويلمها باقة ناضرة يهديها إلى زوجته الصابرة على بلائه ثم يهديها قلبه في الأخير.

إن هذا الاستشراف وهذه المستقبلية أو النبوئية تعد خاصية أساسية في الشعر المعاصر وتمنح القصيدة قيمة فنية ورؤيوية هامة، لذلك فإن الشاعر يسعى إلى تحقيق ذلك ليفتح

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص298.**

للقارئ آفاقا عجيبة مغمورة بالخروقات والسحرية وروعة الإبداع الشعري، فلا يتسنى للقارئ إلا أن ينطق بألسنة الشاعر التي تسجل أحداثا لا ترى وصورا تغيب عن المشهد.

II. المسافة الجمالية: La Distance esthétique

وتتعلق بأفق الانتظار إذ كلما زاد التقارب بين أفق العمل الفني والأفق السائد كان العمل الأدبي أقل قيمة، فالآثار الأدبية المخيبة للانتظار تسمو على الأعمال المرضية لأفق المتلقي لأنها آثار عادية قديمة مستهلكة ألفها القراء وتعودوا عليها في حين أن القارئ المثالي يبحث عن الآثار التي تستفزه وتدهشه وتدعو إلى بناء آفاق جديدة ووعي جديد[1]، والمتلقي حين يواجه النص يكتسب أفقا جديدا ناجما عن صدامه ومواجهته له، فجمالية التلقي هي ردود أفعال القراء وأحكام النقاد على النص، أو هي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد، وتلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد[2].

وشعر السياب يزخر بتلك الأعمال الجديدة المخيبة لأفق انتظار الجمهور، ولا شك أن الغموض كعنصر هام في الشعر المعاصر له دوره الكبير في تشكيل تلك المسافة الجمالية الناجمة

---

[1] – **صباحي حميدة: المفاهيم التأويلية والظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي، مجلة قراءات، ع2، ص53.**

[2] – **حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1996م، ص86.**

عن تغيير الأفق، ومن النصوص التي تحقق تلك المسافة الجمالية نص "القصيدة والعنقاء"، يقول السياب في مطلعها:

جنازتي في الغرفة الجديده
تهتف بي أن أكتب القصيده،
فأكتب
ما في دمي وأشطب
حتى تلين الفكرة العنيده
وغرفتي الجديده
واسعة، أوسع لي من قبري
إذا اعتراني تعب
من يقظة فالنوم منها أعذب،
ينبع حتى من عيون الصخر
حتى من المدفأة الوحيده
تقوم في الزاوية البعيده.[1]

إن قارئ هذا النص المشاكس في معانيه يجعل القارئ يبتعد عن المعنى تارة ويدانيه، وما أن يقترب من فكرة حتى تهرب إلى أفق آخر بعيد ويظل القارئ يطارد المعنى ولا ينال وطره ويخيب في كل مرة في الوصول إلى أفق هذا العمل، وهذه العملية أو هذا الاقتراب والابتعاد، هو تلك الجمالية التي يرومها ياوس من

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص303، 304.**

هذا المفهوم، وإن التعارض بين معنى هذا النص الخفي وتأويل القارئ يحدث ذلك التوتر في الدلالة من جراء الاختلاف أو التضاد بينهما وبالتالي جمالية يستمتع بها القارئ وتلذ له أثناء حواره مع النص، وهكذا فأن المفارقات اللفظية والمعنوية التي شحن بها هذا المطلع تعطي أبعادا جمالية ورؤيوية.

أما قصيدة " مرحى غيلان"[1]، فإن المسافة الجمالية لا تتوقف عند تلك الأبعاد الفنية التي يصدرها القارئ، ولكنها تتجلى أيضا في الإيقاع الداخلي المتنوع للمقطع حيث تتغير الآفاق الموسيقية من حين لآخر لتخيب الحس الفني الإيقاعي للقارئ.

وفي قصيدة " أغنية في شهر آب "[2]، يتكاثف الغموض ليصبح أكثر قتامة فيزداد المعنى توترا من جراء ذلك الفارق الواسع بين الدلالة اللفظية للنص وبين تأويلات القارئ الخائبة، فلا تتبين دلالة رمز "تموز" ودلالة توقعات القارئ، ودلالة النص حين يحمل الشاعر النص إضافات أخرى، لا يقصد منها إلا تقنية الإظهار والإخفاء.

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص324.**

[2] – **نفسه، ص328.**

III. المتعة الجمالية: Jouissance esthéthique

كان رولان بارث R.Barthes أول من اهتم بمفهوم المتعة في كتابه لذة النص Le plaisir de texte، وترتكز المتعة الجمالية عند ياوس على المقومات الأساسية الثلاثة التالية: فعل (الإبداع، الحس الجمالي، التطهير)، وتنطلق المتعة من القارئ ذاته، فهي إفراز لقدراته الإبداعية وهي ذلك الشعور الذي ينتاب المتلقي عند القراءة أو الاستماع أو المشاهدة، وتمثل المتعة استراتيجية هامة في نظرية التلقي، وقد تعدد مفهومها منذ أرسطو إلى اليوم، فهناك من يراها أمرا ثانويا لا قيمة له في العمل الأدبي، وقد تفرد النقد الماركسي بهذا الرأي، وهناك حركات نقدية تجعل المتعة الجمالية غاية في ذاتها، وبعضهم الآخر يجعل لها وظيفة تؤديها عبر التلقي لكونها عنصرا فعالا في هذه العملية وهذا رأي أصحاب نظرية التلقي[1]، ويرى ياوس أن المتعة الجمالية تشمل لحظتين، الأولى شاملة لكل المتع حيث تستسلم ذات المتلقي للموضوع، والثانية تجعل الموضوع بؤرة جمالية[2]، والقارئ عند أصحاب النظرية يشارك في صنع المتعة الجمالية، وتشكل

---

[1] – **محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م، ص25.**

[2] – **روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص92.**

المتعة موقفا للمتلقي، فهو يصدر عنها في السلوكات الحسنة المثيرة للإعجاب، وكذلك الابتعاد عن السلوكات المشينة.

وانطلاقا من هذه الآراء في المتعة الجمالية يمكن قراءة وتفحص جماليات بعض نصوص السياب الشعرية والوقوف عندها لاكتشاف المتعة الفنية فيها، ومن ذلك قصيدة "مرحى غيلان"[1] حيث يتكلم الشاعر بلسان ابنه مخاطبا نفسه "بابا ...بابا..." هذه الكلمة التي يشعر فيها الوالد بحس الأبوة بعمق، ووضع نقاطا بعد كلمة بابا الأولى ونقاطا بعد كلمة بابا الثانية ليتملى المتلقي الكلمة ويستشعر معناها الأبوي وصداها في نفس الأب وهي من شفاه طفل بريء يريد أن يرى أباه حاضرا أمامه في كل حين وينزل صوتها بردا وسلاما على قلب الوالد الحنون، إنه صوت لا ينقطع عن أذن الأب، ولا يستطيع التعبير عن ذلك الصوت الندي، فلا يسعه إلا أن يتساءل من أي رؤيا جاء هذا الصوت؟ من أي سماء؟ من أي انطلاق؟ ويظل الصوت المحبب يهمي عليه فينتعش قلبه ويسبح في الطيب والعبير، ويتصور الوالد أن أودية العراق تستجيب لهذا الصوت الملائكي، فكل واد من تلك الأودية تهبه عشتار الأزاهر والثمار، ويعبر الشاعر عن أثر الكلمة فروحه كحبة حنطة مغروسة في تربة الظلام، وكلمة بابا ... ماء تنتظره الحبة لتخرج للحياة، بل إن السماء كلها تستجيب لأثر الكلمة

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص324.**

حيث يبعث الشاعر من جديد وقد انهمرت السماء بالماء والحياة ويوغل الشاعر في حنانه تجاه غيلان، فيحس كأن يد المسيح تمتد لتهب الحياة للموتى ساكني القبور، أما تموز فهو الآخر لا يبخل على الأرض فتخرج السنابل الملأى وتعابث الريح في خصب ونماء، ويستمر الشاعر في هذه المناجاة لولده، ويصنع عالما خاصا من السعادة إذ يحتفل الكون كله من تلقاء ذلك الصوت الغمير بالحب والبراءة والطفولة، بماذا يشعر المتلقي حيال هذه الأجواء المليئة بالدفء والحنان؟ إنه يتوقف عند كل كلمة من النص ليتشرب صداها، ويتطلب ذلك متلقيا مدركا لمعنى الأبوة ومعنى الطفولة.

فلا يسعه إلا أن يهتز طربا في متعة عارمة وقد تفاعل مع تلك الاجواء النصية، فيعيش لحظات في قلب الإبداع في نشوة ولذة ومتعة، فالسياب استطاع بطريقته الشعرية أن يبث في نصه كلمات ساحرة تستثير القارئ وتحمله على الاندماج كلية في صميم القصيدة، وهذه المتعة الجمالية هي التي يهدف إليها ياوس، وهي لا تمضي هكذا كمتعة عابرة بل إن لها وظيفة تؤديها، حيث تغرس في المتلقي نبل الأبوة والعطف والرحمة وتسترق المشاعر من خلال المعاني فتكتنز بالأحاسيس الإنسانية الرائعة.

أما قصيدة "المسيح بعد الصلب"[1]، فإنها تتميز بمتعة جمالية خاصة حيث يوظف الشاعر ثقافته المسيحية من خلال قصة الصلب وتضحية المسيح من أجل البشرية الخاطئة وقد أرسله الله وهو ابنه الوحيد لكي يموت على الصليب من أجل الخلاص، ولا يحرف الشاعر من قصة الصلب في المعتقد المسيحي، وربما يتبرم من معنى النص من لا يقبل فكرته لتبقى المتعة الجمالية لنص "المسيح بعد الصلب" تخص قراء من نوع آخر، فإحسان عباس مثلا لا يتفق مع الشاعر في هذا الطرح أو في هذه الرؤية الشعرية (ولست أجد حرجا في الإجابة عن سؤال يخطر للقارئ في هذا الموقف، وهو كيف يستطيع شاعر مسلم أن يتخذ من الفداء – وهو أحد المعالم البارزة التي تفصل فصلا تاما بين الإسلام والمسيحية – رمزا في شعره؟ والجواب على هذا السؤال لا ينفك عن أحد الفروض الآتية: إما أن ذلك الشاعر لم يفهم فكرة "الفداء" في المسيحية، وإما أنه فهمها وهو لا يعبأ بالموقف الديني الذي عليه منها، وإما أنه – في سياق الشعر – يعد الفداء أسطورة من الأساطير، فهو لا يراها حقيقة تاريخية وفي هذا الموقف الأخير يضيع الحد بين الظاهر والحقيقة أمام عيني

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص457.**

قرائه، لأن الحقيقة حينئذ ذاتية تتصل بضميره الفردي)[1]، ولا تعني الدراسة النقدية مناقشة هذا الرأي، ولكن ما يهم هو مدى ما حققه النص من متعة للمتلقي، فالسياب يتقمص شخصية المسيح في هذه القصيدة، إذ لما أنزل المسيح من عود الصليب مضرجا في دمه وتأكد الناس والجلادون أنه مات أظلم الكون وغابت الشمس واكفهرت الأجواء بالريح والنواح، وينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني بعد هذا الوصف ليتحدث عن جيكور وطبيعتها الخصبة، وقد أزهر فيها التوت والبرتقال، واخضر العشب وتبرجت الطبيعة بكل مفاتن الحسن والجمال، ويستمر الشاعر في الوصف مستلهما حياة المسيح وتضحيته وهو يتحدث عن جيكور إلى آخر النص ربما تزداد متعة التلقي من هذا التناص بين حياة الشاعر في قريته وبين قصة المسيح، وقارئ الإنجيل وقصة الفداء بالذات يستطيع أن يدرك كل الجزئيات والتفاصيل ويستطيع أن يحس بروعة الإبداع، فيرى القصيدة أيقونة مثيرة تبعث على المتعة والجمال، ولاشك أن متعة القارئ تبدأ عندما يصبح القارئ ذاته منتجا للنص كما يقول إيزر[2].

---

[1] – **إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1983م، ص305.**

[2] – **روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص118.**

IV. التطهير: Catharsis

تطرق أرسطو إلى هذه الفكرة في كتابه "فن الشعر" والمقصود عنده هو تطهير نفسية المشاهد من خلال المأساة بإثارة الخوف مما يتعرض له البطل من أحداث أو الشعور بالشفقة والرحمة نحوه، وكان أفلاطون قد تطرق هو الآخر لهذه النقطة ولكن ليس بنفس العمق، وقد سئل صلاح عبد الصبور: لماذا تكتب الشعر؟ فأجاب: إنه سؤال محير، أما على المستوى الشخصي فأنا أكتب الشعر لكي أتطهر، فالتطهير ليس حكرا على المتلقي ولكنه للفنان أيضا، وهو في هذا الجواب متأثر بنظرية التطهير النفسي لأرسطو[1]، وينبغي أن يتفاعل القارئ مع النص أو يتوحد معه في عملية التطهير ويقوم ذلك على قيمة الإبداع ومستوى المتلقي ويعمل هذا التوحد على تحرير القارئ من كل الهموم والمتاعب من جراء الأحداث اليومية فيعيش مع البطل في عالمه التراجيدي أو الكوميدي[2]، وفكرة التطهير تقوم على نزع الشر والحزن والانتقال إلى أجواء الفضيلة، وقد وظف الشعراء والأدباء هذه الفكرة في إبداعاتهم وكتاباتهم، وربما كان شعر

---

[1] – **بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، ص146.**

[2] – **صباحي حميدة: المفاهيم التأويلية والظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي، مجلة قراءات، ع2، ص168، 169.**

السياب وخاصة في قسمه الدرامي أنموذجا لإثارة تلك النوازع نظرا لكونه عاش حياة مأساوية وانطبع شعره بطابع الحزن والمأساوية.

ففي قصيدة " نفس وقبر"[1]، يرى نفسه مجردة من الآمال فلا خضرة ولا ماء، وهو لا يستطيع تحقيق ما يريد، فما يريده ضرب من المستحيل، ولا يحدث له إلا ما يكره، فقد رماه الدهر بأرزائه وسهامه فخرت نفسه كالصادحة من أعالي الجو باكية منتحبة ولن تستطيع إعادة قوادمها، ويستمر الشاعر في هذا الوصف الدرامي المثير للحزن والشفقة.

وفي قصيدة "لأني غريب"[2]، والشاعر بعيد عن وطنه وهو يعيش الغربة في بيروت يشتاق إلى الأهل والوطن الحبيب، ويحس كشاعر مرهف بأنه يعبر إلى عالم من الهلاك والردى الذي يتساقط عليه كالحجارة، فلا يرى العيون إلا حجارة، حتى الهواء الرطيب حجارة، إنه يهوم يجوب القفار في عذاب والتياع، ومن القصائد المأسوية قصيدة "ليلة انتظار"[3]، وقد نظمها الشاعر في المستشفى الأميري بالكويت، وقد تضاعف الحزن لديه من جراء المرض والاغتراب عن عائلته فيذكر ابنتيه آلاء وغيداء وهما تمسحان بكفيهما اللطيفتين وجهه المحزون المتألم.

---

[1] – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص712.**

[2] – **نفسه، ص195.**

[3] – **نفسه، ص710.**

يتوجع الشاعر في هذه القصيدة بشدة من جراء الغربة والألم، ولا تحصى قصائد السياب في هذا المضمار فكل قصيدة تنز بالعذاب والوجع، إن السياب نفسه وهو يفضي بهذا الشكل المأساوي يشعر دون شك بشيء من الراحة والدفء من قبيل علاج الداء بالداء، أما المتلقي فهو الآخر حين يتماهى مع هذه القصائد المأسوية وغيرها في ديوان السياب وهو يحس بأنه يتخلص من أعباء الحياة وهمومها لأن إثارة الحزن بالحزن أو الألم بالألم من شأنه أن يبدد وطأتهما وشدتهما على النفس والضمير، لذلك فإن الشعراء والأدباء بعامة حين يلجأون إلى هذه الوسيلة فإنهم يندمجون مع قرائهم حيث تشترك الأحاسيس والمشاعر، ومن ذلك البوح والإفضاء بين الطرفين يتولد الفرح وتنفرج الغمة وتنكشف الأشجان.

الخاتمة

من منا لا يعلم أن القارئ الممتاز قد يضاهي المؤلف المبدع أو يتفوق عليه ويتجاوز إبداعه ولو كان يرتكز على منطلقاته ليذهب أبعد من المبدع نفسه، فيفتح آفاقا أخرى ويصل إلى تأويلات كثيرة لا تخطر على قلب المؤلف أو يدانيها بإبداعاته التي ربما تصبح في نظر القارئ مجرد أفكار تحفيزية نحو أشياء أخرى عجز عنها المبدع نفسه.

لذلك فإن المرور على تحليل تلك النصوص السيابية قد يخولنا أن نطمح إلى إبداع آخر، فنسعى جاهدين لامتلاك ناصية إبداع حقيقي مختلف من خلال السقف الذي بناه لنا المؤلف ذاته.

فنظرية الاستقبال كانت مؤشرا للقارئ ليمتطي صهوة الإبداع المرتجى متجاوزا مسافات المبدعين بأشوط لا قبل لهم بها، وآفاق لم يفكروا فيها أو يتصوروها، ومن ثمة يكون احتكار المبدع للعملية الإبداعية قد انتهى بظهور هذه النظرية التي منحت القارئ القوة في العروج إلى سماوات أخر وملكوت أبعد وأوسع من ملكوت المبدع.

وهكذا يكون المبدع قد وصل إلى مرحلة إيعاز القارئ لكي يقلع هذا القارئ نحو أمداء بعيدة يقف المبدع نفسه عند بداياتها ليترك المجال للقارئ الذي يكمل مشوار الخلق والابتكار.

وهذا الكتاب المتواضع إشارة بدء للقارئ ليعرف حقيقة ذاته المبدعة.. قد يتصور مبدع أي مبدع أن هذا مجرد عملية استفزازية أو محاولة اعتباطية للمساس بطابو " تفوق المبدع" عن القارئ، ولكن المتمعن في "الحقيقة" بنظرة مجردة يستطيع أن يدرك حتما هذه الرؤية الموضوعية.

فقراءة هذا الكتاب تمنح القارئ الثقة التامة للإفلات من طقوس المبدع التي تغلق عنه تلك الآفاق الجديدة التي لا حدود لها، إذ لا يمكن أن يظل المبدع حارسا لأسوار الإبداع ليمنع القارئ من أن يجوب عوالم أخرى، ويرتاد فضاءات ومجرات عجز المبدع عن الوصول إليها.

إن قراءة إبداعات السياب من خلال نظرية الاستقبال يتيح للقارئ السفر نحو أجواء أخرى من الفن والإبداع الأصيل.

المؤلف

د/ محمد سعدون

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1 1971م.

المراجع:

2. إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1983م.
3. أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، 1993.
4. أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3 1979م.
5. إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1980م.
6. إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2008م.
7. أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

8. بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1 2001.
9. بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1 2006م.
10. بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م.
11. بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م.
12. بشير تاوريريت: رحيق الشعرية، مطبعة مزوار، الوادي الجزائر، ط1، 2006م.
13. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: شركة ماستر ميديا القاهرة، إنجيل يوحنا، 1: (1-2).
14. ثامر العذاري: في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م.
15. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1996م.
16. حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1998.

17. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 2003م.
18. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.
19. دزيرة سقال: بدر شاكر السياب شاعر الحداثة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ت).
20. رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، بيروت، 1998.
21. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 1992م.
22. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
23. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، (د.ط)، 1999م.
24. سيمون جارجي: بدر شاكرالسياب الرجل الشاعر، منشورات أضواء، بيروت، ط1، 1966م.
25. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط1، 1995م.

26. الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.
27. عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م.
28. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
29. عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006م.
30. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م.
31. علي عشري زائد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1998م.
32. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987م.
33. قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ت).
34. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1987م.

35. محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005م.
36. محمد بدري عبد الجليل: المجاز وأثره في الدرس اللغوي دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط) 1980م.
37. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 1990م.
38. محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2005م.
39. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، (د،ط)، 1996.
40. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.
41. موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م.
42. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م.

43. نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني بيروت، (د.ط)، (د.ت).
44. نوارة ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط) 2008.
45. هاني الخير: بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت دار سلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2006م.

المجلات:

46. مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع6، 2007م.
47. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع6، جانفي، 2010م.
48. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع4، جانفي 2009م.
49. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، أفريل 2004م.
50. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع2، أفريل 2002.

51. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4 2006م.
52. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع24 مارس 2012م.
53. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع5 2003م.
54. مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3 2006م.
55. مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، ع1 مارس 2009م.
56. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2010م.
57. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2009م.

الفهرس

المقدمة..... 05
I - **أفق الانتظار**..... 07
1. الفجائية..... 07
2. الكشف..... 27
3. الشمولية..... 49
4. العتبات النصية..... 63
5. الثنائيات الضدية..... 85
6. الإثارة..... 154
7. الاختلاف وتناسل المعنى..... 157
8. البناء الدرامي..... 164
9. الاستشراف والتنبؤ..... 171
II - **المسافة الجمالية**..... 177
III - **المتعة الجمالية**..... 180
IV - **التطهير**..... 185
الخاتمة..... 188
قائمة المصادر والمراجع 190
الفهرس 197

للتواصل مع المؤلف

0660327448

saadoun54@hotmail.fr

www.medsaadoun.com

الدكتور محمد سعدون من مواليد 1954م بسيدي خالد ولاية بسكرة. له مجموعة من المؤلفات في النقد والمنهجية والترجمة والرواية.

كانت نصوص السياب من بين أهم النصوص الصالحة للدراسة على ضوء هذه النظرية الحداثية، وسيجد القارئ المتعة الجمالية وهو يسير في قراءته وفق أسس هذه النظرية النقدية الجديدة التي لم يتجاوزها النقد بمختلف مناهجه وتياراته، تلك الأسس المتمثلة في أشكال عدة كأفق الانتظار والفجائية والاختلاف وتناسل المعنى والمسافة الجمالية والمتعة الجمالية والتطهير، فضلا عن أسس فنية أخرى ارتكزت عليها النظرية وتأثرت بها كالاستشراف والنبوئية والكشف والشمولية والظهور والإخفاء والبناء الدرامي وغيرها من الأسس، وقد أولت هذه النظرية القارئ الأهمية القصوى، فالقارئ المتعدد يخلق من النص نصوصا أخرى لا حصر لها، ومن هنا تأتي أهمية هذه النظرية.

ISBN : 978-9931-06-096-3
9 789931 060963

خيال

khayaleditions@gmail.com