د. محمد سعدون

الاستراتيجية الشعرية

عند بدر شاكر السياب

دراسة نقدية

خيال

الاستراتيجية الشعرية

عند بدر شاكر السياب

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك : 978-9931-06-035-2
الإيداع القانوني : السداسي الأول 2020.

الدكتور: محمد سعدون

الاستراتيجية الشعرية

عند بدر شاكر السياب

دراسة نقدية

المقدمة

يحس قارئ السياب أنه لا يكتب شعره دون أن يضع خطة محكمة أو استراتيجية تضمن لفنه القبول والانتشار، فالمتلقي الممتاز حين يسبر غور قصائده ويتأمل الموضوعات التي يتطرق إليها في شعره يجدها صادرة عن فكر ينتقي الأشياء ويحدد الأهداف ضمن استراتيجية محكمة المعالم للوصول إلى غاية بعيدة المدى أوسع وأشمل مما كان يتصوره.

وهذه المعالم التي تشكل المحطات الأساسية في شعره تكون ذات صلة بما يشغل حياة الإنسان وفكره ومشاعره، فالمرأة مثلا كانت حاضرة في كل قصائده بكل ما تملكه المرأة من جمال وإنسانية، فهو يرسم من خلالها كل ما يجول بخاطر الإنسان مهما كانت مشاربه وتوجهاته حيث يجدها في شعره أما وحبيبة وآلهة مقدسة عند الأقدمين، وصورة للجمال والحب والفتنة.

أما اللغة بصفتها استراتيجية هامة يقوم عليها شعره، فقد كان ينسج من خلالها كل أساليبه التي تغري المتلقي ليغوص في عوالم الشاعر بحسه وروحه ووجدانه، ومن هذه الاستراتيجية للغة كان يبدع ويبتكر كل ما يروق لقارئه ليصنع جمهورا مغرما بأفانين لغته وشعره.

وهو أيضا حين يتوقف عند المكان ليصفه وينقل طقوسه وأجواءه يجعل منه لوحة ناطقة نابضة تأسر وجدان القارئ وتلمس منه جوانب خفية في دخيلته تغلغلت فيه عبر مراحل حياته كلها.

إنه يرتدي الأقنعة، أقنعة الماضي والتراث الإنساني بما فيه من أحداث وشخصيات ووقائع أثرت في المسار الإنساني وتاريخ البشرية.

وهو حين يلجأ إلى الغموض في شعره ليجعل الأشياء تبدو مبهمة غير واضحة إنما يروم من وراء ذلك أن يسم شعره بطابع الخفاء الذي ينطوي على الأسرار التي تثير الدهشة والفضول، وتقود القارئ إلى عوالم شعرية ذاهلة تغرى بها روح الإنسان وأحاسيسه ومواجيده.

لذلك فإن الشاعر لما اصطنع الغموض لشعره كان على يقين بأنه سوف يستقطب جمهورا عريضا من الأدباء وأصحاب الفكر والفن والإبداع.

ومن معالم شعره الاستراتيجية الموسيقى حيث جعل من قصائده سمفونيات متنوعة تحفل بأنغام الجديد لتنفذ بإيقاعاتها المتعددة إلى وجدان الإنسان المعاصر الذي يتطلع إليه الشاعر وهو يستشرف الماوراء، وحينئذ يظل شعره يتوقد ويشع عبر الدهور والعصور، ومن ثمة يكتب الخلود لشعره وقصائده.

وهكذا فإن أهداف الشاعر كانت ترمي إلى أبعاد مختلفة تمس كل جوانب الإنسان وحياته وانشغالاته الدائمة، من تاريخ ووطنية وقومية، وما ينطوي عليه من أشواق وأذواق وفن وجمال.

المؤلف

د/ محمد سعدون

الآليات الاستراتيجية

1.المرأة:

أخذت المرأة مكانة بارزة في المعرفة الإنسانية بشكل عام وخاصة في الشعر واللاهوت والأساطير وعند الصوفية وفي ألف ليلة وليلة وغير ذلك من ضروب المعرفة والفن كالرسم والنحت والمسرح، ولا تزال رمزا جماليا حيويا في الحياة المعاصرة، وترددت صفاتها في الشعر التقليدي بصورة مكثفة، وإن كانت صفات ثابتة لا فروق بينها إلا بقدر ما يجتهد الشاعر بذكائه في مخالفة غيره في تلوين الصورة.

ولا مندوحة لشاعر مثل السياب أن يتمثلها عبر مراحل شعره وهو الشاعر المعنى الذي عاش العوز والبؤس والألم ويجعلها محطة أو خيمة يستلهم منها السكينة وهدأة الروح في أجواء الحرمان والتعاسة والنكد، فتحدث عن الأم وعن الجدة وعن الحبيبة وظل صاديا عطشا لحب المرأة إلى آخر محطة في حياته، وقد كتب إلى خالد الشواف رسالة في 1942/11/23 يقول فيها: (حرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع.. ولكنني لم أحرم من صدر يضمني ويحنو علي، ولكنني لم أحرم جدتي ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب، ولكني لم أنل منه شيئا ولم أعرفه.. وما حاجتي إلى الحب مادام هناك قلب لجدتي يخفق بحبي.. أفيرضى الزمن العاتي.. أيرضى القضاء أن تموت

جدتي- أواخر هذا الصيف؟- فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي.. أشقى من ضمت الأرض.. فهل لديك يا عزيزي ما يسليني)[1]، وبذلك حرم السياب آخر قلب يخفق بحبه وصدم بوفاة جدته، أما الحرمان من أمه فقد ظل يرافقه طيلة حياته يقول في قصيدة " نداء الموت":

وتدعو من القبر أمي" بنيَّ احتضني فبرد الردى في عروقي
فـدفـء عظـامي بما قد كسـوت ذراعيك والصـدر، واحـم الجراح
جـــراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحـرفن الخطى عن طـريقي"[2].

ويسكنه هاجس الموت والليل ليصبح حسا أصيلا فيه يلازمه دائما، يقول:

ولا شيء إلا الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول،
خريف، شتاء، أصيل أفول.
وباق هو الليل بعد انطفاء البروق
وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة[3].

ومن هذا الإحساس الدائم بالموت ينجر إلى الإحساس باشتهائه، ولعل اليتم المبكر والمرض والحالة الاجتماعية هو الذي

---

1 – ماجد السامرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994م، ص36.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، ص236، 237.

3 – نفسه، ص237.

أدى إلى هذا الشعور اليائس فهو يقبل على الموت ثابتا ساكنا في رضى واستسلام، يقول في آخر النص مخاطبا قبر أمه:

فيــا قبــرها افتح ذراعيك إني لآت بلا ضجة دون آه![1].

ويستحضر طيف أمه في قصيدة " الباب تقرعه الرياح"، يقول:

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[2].

ويصنع من خياله روحا لأمه وهي تهيم على المرافئ ومحطات القطار تسأل الغرباء عنه وهو غريب يمشي حافي القدمين، يقول من نفس النص:

الباب ما قرعته غير الريح ...
آه لعل روحا في الرياح
هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار
لتسائل الغرباء عني، عن غريب أمس راح

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص237.

2 – نفسه، ص.615

يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار
هي روح أمي هزها الحب العميق
حب الأمومة فهي تبكي:
"آه يا ولدي البعيد عن الديار!
ويلاه! كيف تعود وحدك لا دليل ولا رفيق؟"[1].
ويرد قائلا في لوعة واشتياق:
"أماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار
لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار!
كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون
من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟
كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يقولون،
يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون
ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار؟
الباب تقرعه الرياح لعل روحا منك زار
هذا الغريب!! هو ابنك السهران يحرقه الحنين
أماه ليتك ترجعين
شبحا. وكيف أخاف منه وما امحت رغم السنين
قسمات وجهك من خيالي؟
أين أنت؟ تسمعين

---

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

صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق؟

الباب تقرعه الرياح تهب من أبد الفراق[1].

ولاينفك هاجس الأمومة يراود الشاعر حتى في مرحلة النضج التام فيستعيد صورة الطفولة ويشعر بحزن يثقب الصدر، يقول في قصيدة" أنشودة المطر":

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:

بأن أمه– التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال

قالوا له:" بعد غد تعود.."–

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر[2].

هذا الفقدان المبكر لأمه فتح في وجدانه هوة سحيقة لا يملؤها إلا عطف الأمومة وحنانها لذلك يوعز كثير من النقاد تهافته على المرأة إلى ذلك النقص في حياته ليستعيض عن حنان الأم بدفء المرأة كيفما كانت وأنى وجدها، يكتب السياب رسالة إلى خالد الشواف يقول فيها:(كنت في الصيف أقضي الأمسيات

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص616، 617.

2 – نفسه، ص475، 476.

الجميلة على شط العرب في روضة من رياض الريف.. أمتع الطرف بجمال الطبيعة وأنظم الشعر فأعانق ربات أحلامي.. وعذارى الفن ومواكب من بنات الخيال ولكني.. وبالرغم من هند ومي وسلمى في خيالي كنت أحس بنقص في خيالي وفراغ في قلبي لا يكمله أو يملؤه إلا حب حواء .. وكنت أود لو أتاحت لي الظروف من أن تكون مثالا حيا لفني..)[1].

ويبدأ الشاعر رحلة البحث عن المرأة منذ البواكير وهي رحلة في مجهول، وامتزج لديه الحب بالغريزة والحنان، وتغنى بالحب كثيرا وولج إلى أدغال عالم المرأة غير أنه لم يرتو، بل ظل أهيف صاديا لاهثا وراء الأنثى وكان الحب ضالته ولكنه فشل في حياته في البحث عن المرأة، ولازمه الفراغ العاطفي، فكان يلهج بألفاظ الحب والغزل والشوق والحنان والحبيبة، ولم ينجح مع الجنس الآخر، ولم يحقق شيئا وراء ذلك البحث المضني عن المرأة سوى الدفق الشعري العاطفي المشحون بالحزن، وربما يرجع ذلك إلى عدم وسامته أو إلى انتمائه إلى طبقة كادحة، حيث هجرته بعض النساء إلى الزواج من أصحاب القصور والمال والسيارات الفارهة، وقد أحب الشاعر في بداية حياته حبا ريفيا بدويا وتعلق بفتيات بريئات كوفيقة وهالة ولميعة وغيرهن ثم ارتمى في أحضان الحب المدنس في بغداد، وشرب الكأس حتى الثمالة

---

1 – **ماجد السامرائي: رسائل السياب، ص49.**

في هذا المجال، ومع ذلك لم يفقد نزعات العفة والطهر في شعره الذي كان غنيا ونديا بمفردات الحب النقي غير المدنس.

إن السياب ظل يبحث عن المرأة من دون جدوى وهذا الإخفاق أو هذا الجري وراءها هو الذي جعله ينتج ذلك الزخم من الغزل لأن المرأة المتاحة لا يأتي معها الشعر بل يأتي مع المرأة المستحيلة حتى امرأته –كما يقول هو نفسه– كانت بعيدة عنه روحيا إذ لم تشاركه أحاسيسه الشعرية وهي تعيش في عالم غير عالمه.

وقد أحب الشاعر سبع نساء في بداية حياته ولكن الفشل كان حليفه مع كل واحدة منهن: وفيقة، هالة، لميعة، ناهدة، لبيبة لمياء، أليس، أما نساء الشعر فكثيرات: ليلى، نادرة، هند، سلوى وغيرهن، ولكل امرأة من هؤلاء النساء قصة في شعره، أما وفيقة فقد كانت الأقرب إلى وجدانه فكان لها الحظ الأوفر في شعره وهي إحدى قريباته وأحبها وعمرها خمس عشرة سنة وربما كانت ملهمته في الشعر منذ البداية وقصيدة "شباك وفيقة" توحي بالحب الريفي البدوي واستعاد الشاعر ذكراها في آخر مرحلة من حياته.

وأحب هالة، يقول في رسالة لخاله الشواف (ومن وراء هذه الأفكار وعلى شواطئ الأحلام برزت "حواء" التي أبحث عنها.. ريفية حسناء .. وحسناء إلى ما شاء معنى الكلمة، فإذا القلب يهفو، والشاعر يتخذها مثالا حيا لفنه ... كان ذلك مجرد

ميل مني إلى (هويلة) إذا شئت التحبب أو "هالة" إن تشأ..، ولكن.. بعد أن فقدت القلب الذي كان يعوضني عن الحب.. زاد شعوري بالوحدة وحنيني إلى قلب.. فوجد هذا الميل مجالا إلى النمو إلى أن أصبح في الأخير حبا عنيفا.. ففرح القلب له)[1].

ويقول له في الرسالة نفسها: وإليك الآن بعض ما أوحت إلي "هويلة" من شعر "رجاء ويأس":

هيأ الدهر للفؤاد غراما ورأى الشاعر الجمال فهاما
وتلاقت على الهوى نظرات وقلوب في إثرها تترامى
قد ظمئنا وإن في الحب رياكم وشقينا وإن فيه السلاما
نشدنا الأليف حتى التقينا فبلغنا يوم اللقاء المراما
فكأن الأقدار قد أوجدتنا لهوى بعضنا، فطبنا مقاما
وكأن الأسماء كانت مواعيـ ـد لقاء تخفي المنى والوئاما
أنت سميت (هالة) لتكوني حول (بدر) تبددين الظلاما
فاستجيبي وطوقي بذراعيك حبيبا يرعى الهوى والذماما.[2]

وفي الرسالة نفسها يضيف قصيدة أخرى في هالة بعنوان " لم أجدها"، يقول:

قد صد فاسترحمته عبرة الباكي فزاد بعدا وزاد الحزن بالشاكي
إليك يا شجرات الروض ملتجاي منه، فما أبقت الأيام إلاك

---

1 – **ماجد السامرائي: رسائل السياب، ص49.**

2 – **نفسه، ص49، 50.**

نـأيت دارا فنادى فـاستجـبت لـه وإذ دنـــوت نـــأى قلب فـــرحمـــاك
وحمـــل القلب من إعراضه شجنا يا ظلم مستضعف، في الحب فتاك
فحـدثيه إذا مـا مـر يبحث عـن صريع حب وطرف من سفاك
عـن مودع قلبه في كف غاصبه وأسمعيـه هتـاف المـــوجع البـاكي
(هويـل) مازورتي للريف نافعتي إن لم أجدك ولم أجد ولم أقصده[...]
أأنـت راضيـة أني مـددت يـــدا إلـى لقـــاء فعـادت دون لقيـاك
وأن عينـي إلى مـرآك شـاخصـــة تـرتد بالدمـــع لـم تظفـــر بمـرآك
وقد مضيت أجوب الروض لست أرى بين الخمـــائل مـا يبنى بـرؤيـــاك
ورحت أصغي إلى الأنهار هامسة لعلـــها تسمـع المشتـــاق نجـــواك
وصرت ماهبت الأنسام أنشقـــها لعـل بيـن عبيـــر الـــورد ريـــاك
وقد أسائل، عنك الشمس طالعـة لعـل فيهـا سمـــات مـــن محيـــاك
فعـدت والخيبـة الكبـرى ترافقني فقـــد تغـاريـن إن رافقت أعـداك[1].

استهوته هالة حتى كان يراها أجمل غيد الريف وانصرف قلبه إلى امرأة أخرى صديقة لها لم يذكر اسمها ففتر حبها في قلبه، يقول في معرض رسالة للشواف مؤرخة في 1943/03/28 (استيقظت فجرا وملأت جو القرية بألحاني حتى مشرق الشمس، وعندما ذهبت إلى الشواطئ كنت أحس بحبها وقد فتر في فؤادي ولكنني على الرغم من ذلك أبحث عنها، وكانت الشواطئ مقفرة فزادني ذلك حنقا.

---

1 – **ماجد السامرائي: رسائل السياب، ص50، 51.**

ما هذا؟ أتراني في حلم أم في فردوس الشعر؟ وما هذا الجمال الماثل أمامي لقد كنت قبل هذا أظن "هالة" أجمل غيد الريف؟ ولكن أوهامي تبددت حينما بدت لي هذه الحورية.. إنني أعرفها إنها (...) وهي من بيت شريف يوازي بيتنا ويمت إلينا بنسب بعيد، وهي العائلة التي سيتزوج جدي من إحدى نسائها- خلفا لجدتي- إنني أحس بالقلب ينصرف إليها، ولكن أتراها تعرفني..؟ لا أظن ولكنها على كل حال قد سمعت باسمي من صديقتها المقربة إليها "هالة" وكنت في تلك الأثناء أعزف.. وحينما ارتفعت صيحة إعجاب بألحاني من أحد الريفيين: "يعيش عمي بدر" التفتت الحورية إلي ونظرت طويلا فعرفتني.وفي المساء رأيت هالة على الشواطئ ولكن ذلك لا يفيد، إن لها في القلب قليلا من الغرام فلو نلت منها قبلة لأنتعش حبها بعد الفتور. لقد بلغ من ضعف حبها أنني انصرفت إلى مناجاة البراعم في قصيدة ولم أصور أو أحاول تصوير حبي لها وحزني لما حدث ولأني لم أرها في الشواطئ)[1]. ويذكر السياب خيانتها فيكيل لها الشتائم ويتوعدها وقد ورد ذلك في الرسالة السابقة للشواف: (تبا للخائنة.. لقد خدعتني مدة طويلة، إنها تحب (ص) وتدعي بأنها تحبني.. يا للسافلة النذلة "هالة" لئن صدق ما حدثت به لأنتقمن منها ها هي ذي -على الشاطئ- تقبل نحوي في هدأة الظهيرة

---

1 - **ماجد السامرائي: رسائل السياب، ص60، 61.**

ليس في الحقل سوانا أحد.. سلمت علي.. ووقفت بجانبي "البقية في الرسالة القادمة")[1].

وأحب السياب لميعة الشاعرة العراقية وقد كانت طالبة معه في دار المعلمين العالية في بغداد وكتب يقول فيها:

ذكرتك يا لميعة والدجى ثلج وأمطار،
ولندن مات فيها الليل، مات تنفس النور.
رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنهار،
وعيناها كينبوعين في غاب من الحور[2].

إلى أن يقول في آخر القصيدة:

ذكرت يديك ترتجفان من فرق ومن برد
تنز به صحارى للفراق تسوطها الأنواء
ذكرت شحوب وجهك حين زمر بوق سيارة
ليؤذن بالوداع. ذكرت لذع الدمع في خدي
ورعشة خافقي وأنين روحي يملأ الحارة
بأصداء المقابر. والدجى ثلج وأمطار[3].

وأحب السياب ابنة الجلبي، يقول في قصيدة: " شناشيل ابنة الجلبي":

---

1 – **ماجد السامرائي: رسائل السياب، ص61.**

2 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص269.**

3 – **نفسه، ص270.**

وأبرقت السماء .. فلاح، حيث تعرج النهر،
وطاف معلقا من دون أس يلثم الماء
شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر
(عقود ندى من اللبلاب تسطع منه بيضاء)
وآسية الجميلة كحل الأحداق منها الوجد والسهر[1].

ومن نساء الشعر غير المعروفات ليلى، يقول فيها:

قرب بعينيك مني دون إغضاء وخلني أتملى طيف أهوائي
أبصرتها؟ كادت الدنيا تفجر في عينيك دنيا شموس ذات آلاء
أبصرت ليلى فلبنان الشموخ على عينيك يضحك أزهارا لأضواء
إني سألثمها في بؤبؤيك كمن يقبل القمرالفضي في المـــاء
ليلى! هواي الذي راح الزمان به وكاد يفلت مــن كفي بالـداء
حنانـها كـــحنـــان الأم دثـرني فأذهب الداء عن قلبي وأعضائي[2]

ومن نساء الشعر أيضا سلوى التي قال فيها:

ظلام الليل أوتار
يدندن صوتك الوسنان فيها وهي ترتجف،
يرجع همسها السعف
ترتعش النجوم على صداه: يرن قيثار
بأعماق السماء.. ظلام هذا الليل أوتار[3].

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص599.**

2 – **نفسه، ص720، 721.**

3 – **نفسه، ص678.**

إلى أن يقول:

ويهمس بي صدى: " سلوى
تغني". كل سلوى في خيالي تكشف الأضواء عنها
وهي تبتسم1.

ويقول في قصيدة:" أحبيني" التي يعتقد النقاد أنها موجهة إلى الشاعرة البلجيكية "لوك نوران":

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا
ولكن.. كل من أحببت قبلك ما أحبوني
ولا عطفوا علي، عشقت سبعا كن أحيانا
ترف شعورهن علي، تحملني إلى الصين
سفائن من عطور نهودهن،
أغوص في بحر من الأوهام والوجد
فألتقط المحار أظن فيه الدر، ثم تظلني وحدي
جدائل نخلة فرعاء
فأبحث بين أكوام المحار، لعل لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمة
وإذ تدمى يداي وتنزع الأظفار عنها،
لا ينز هناك غير الماء
وغير الطين من صدف البحار، فتقطر البسمة
على ثغري دموعا من قرار القلب تنبثق،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص679، 680.**

لأن جميع من أحببت قبلك ما أحبوني.
وأجلسهن في شرف الخيال..وتكشف الحرق
ظلالا عن ملامحهن: آه فتلك باعتني بمأفون
لأجل المال، ثم صحا فطلقها وخلاها.
وتلك لأنها في العمر أكبر أم لأن الحسن أغراها
بأني غير كفء، خلفتني كلما شرب الندى ورق
وفتح برعم مثلتها وشممت رياها؟[1].

وحين عجز الشاعر على إمالة قلوب النساء إليه تمنى لو كان مكان ديوانه الذي ينتقل من عذراء إلى عذراء ومن صدر إلى صدر ويشخصه ويحاوره في غيرة ويحسده على حظه مع النساء على الرغم من أن الديوان شطر منه، يقول:

يا ليتني أصبحت ديواني لأفـر من صـدر إلى ثـانِ
قد بت من حسد أقول له: ياليت من تهواك تهواني
ألك الكؤوس ولي ثمالتها ولك الخلـود، وإنني فـان؟
يا ليتني أصبحت ديواني لأفر من صـدر إلى ثـان
سأبيت في نوح وتسهيد وتبيت تحت وسائـد الغيـد
أولست مني؟ إنني نكد ما بال حظك غير منكـود؟
زاحمت قلبي في محبته وخرجت منها غير معمـود

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص639، 640.**

أأبيتُ فـي نــوح وتسـهيـد وتبيت تحت وسـائد الغيــد؟[1]

وديوان الشاعر ممتلئ غزلا غير أن نبرة الفشل تنتاب كل قصيدة غزلية ويتجلى ذلك في الأجواء الحزينة التي تخيم على نصوصه في هذا الغرض بالإضافة إلى الانكسار الوجداني الذي يتخلل تلك النصوص وإن كانت هذه الصفة من طبيعة الغزل إلا أن الأحداث الواقعية المسجلة فيها تؤيد هذا الزعم.

وخص الشاعر زوجته " إقبال" ببعض شعره ومن ذلك ما ورد في قصيدة "سفر أيوب" التي نظمها في لندن في فترة مرضه هناك وقد سافر للعلاج، وكان يتمنى أن لو أقبلت زوجته إليه يقول:

إقبال ... إن في دمي لوجهك انتظار،
وفي يدي دم، إليك شده الحنين
ليتك تقبلين
من خلل الثلج الذي تنثه السماء،
من خلل الضباب والمطر!.[2]

ويهدي إلى زوجته قصيدة بعنوان " ليلة وداع"، يقول في مطلعها:

أوصدي الباب، فدنيا لست فيها

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص109.**

2 – **نفسه، ص253.**

ليس تستأهل من عيني نظرة.
سوف تمضين وأبقى ... أي حسره؟
أتمنى لك ألا تعرفيها؟
آه لو تدرين ما معنى ثوائي في سرير من دم
ميت الساقين محموم الجبين
تأكل الظلماء عيناي ويحسوها فمي
تائها في واحة خلف جدار من سنين وأنين[1].

ويشتاق الشاعر إلى العراق وإلى أبنائه وزوجته وهو في المستشفى بالكويت:

يا ليل أين هو العراق؟
أين الأحبة؟ أين أطفالي؟ وزوجتي والرفاق؟
يا أم غيلان الحبيبة صوبي في الليل نظرة
نحو الخليج. تصوريني أقطع الظلماء وحدي
ولولاك ما رمت الحياة ولا حننت إلى الديار
حببت لي سدف الحياة، مسحتها بسنا النهار
لم توصدين الباب دوني؟ يا لجواب القفار
وصل المدينة حين أطبقت الدجى ومضى النهار
والباب أغلق فهو يسعى في الظلام بدون قصد[2].

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص649.**

2 – **نفسه، ص718.**

وكتب الشاعر قصيدة " القن والمجرة" في سورة غضب من زوجته التي أصرت على عودته إلى العراق واعتبرها مسئولة عن تدهور صحته يقول في مطلعها:

ولولا زوجتي ومزاجها الفوار لم تنهد أعصابي

ولا ترتد مثل الخيط رجلي دونما قوة،

ولم يرتج ظهري فهو يسحبني إلى هوة.[1]

إلى أن يقول في آخر القصيدة:

ولكني أحن .. فهل أعود غدا إلى أهلي؟

نعم سأعود،

أرجع، لا إليها بل إلى غيلان؟[2]

ترى كيف يستقبل المتلقي موضوع المرأة في شعر السياب؟ ما هي قراءته له؟ ما موقعه من الموضوعات الأخرى التي عالجها شعر السياب؟

هذه التساؤلات وغيرها ترد في ذهن القارئ وهو يتابع شعر السياب، وتتعدد القراءات لتتكون إشكالية جديرة بالبحث والقراءة للوصول إلى الدوافع الجوهرية والمنطلقات الأساسية لفهم هذا الموضوع الذي يشكل أكثر من ثلث شعره إذ أن معظم قصائد السياب لا تخلو من طرح الموضوع تصريحا أو تلميحا.

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص687.

2 – نفسه، ص690.

قد يكون موضوع الأم أو اليتم الذي عاناه منذ الصبى عاملا نفسيا في تشكيل عقدة المرأة لديه، وقد يكون عاملا آخرا، إلا أن الطفولة الغضة الجريحة لاشك في تأثيرها في سلوكيات حياته وتغيير المسارات الحياتية إلى اتجاهات أخرى، ففي مقطع قصيدة" نداء الموت" لا يكتفي الشاعر بإفضاء حزنه وهو يتذكر أمه وإنما يشكل لها صورة شاخصة يخاطبها وتخاطبه "وتدعو من القبر أمي"، "بني احتضني..."، ولا شك أيضا وهو يقضي الليالي صغيرا دون أم أن يشكل الموت والليل والحزن مزيجا من التموجات الأليمة في صدره، ومن ثمة فهو يرى بعيون الطفولة أن الأنس الوحيد يكون في الأم في المرأة التي تحتضنه في دفء وحنان، يقول في مقطع سبق:

وباق هو الليل بعد انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة

إذا فقد تضافرت عوامل شتى في ميله الشديد الحاد نحو المرأة، الطفولة واليتم والمرض والعوز، فهي عوامل قوية كفيلة بجره إلى أي حس أو اتجاه يرتسم في مخيلته، وعقدة النقص هذه في حياته جعلته يبحث عن مجال للإفضاء سيما وأنه يملك حس شاعر فنان، وقد يكون مصدر الثقة التي يضعها فيمن تحدث عنهن من نساء هي ثقته في أمه نفسها، ولا تلبث تلك العلاقة التي بناها مع واحدة منهن أن تنبتر وتتبخر لتكبر في نفسه تلك

الصدمات وتلك الإحباطات الشديدة الوطأة عليه، لذلك يبدو من خلال شعره شاعرا يختنق، يكتم حزنا يستعر في أحشائه ولا ينطفئ أواره أبدا بل يصاحبه إلى آخر أيامه.

جرب السياب الحياة وعرف حلوها ومرها، عرف الصفاء والطهارة والنقاء وهو فتى حدثا يرتع في جيكور قريته التي عشق طبيعتها وجوها وعشق فيها النهر والنخيل وعشق فيها الفتيات البريئات وذاق طعم الحب لما يكون عذريا طاهرا، ثم ما لبث أن تصوحت في أعماقه أزاهير البراءة لينغمس في أجواء الرذيلة، ويتكدر صفاؤه وتلتاث حياته حين يعايش الزيف والخديعة والفتنة والرذيلة، ومن ثمة فإن أي شاعر مر عبر ذلك الطريق لا يكون إلا كما عاش السياب ولا يكون شعره إلا شظايا من رماد واقعه المرير.

ولعله في بعض الأحيان ينسى أو يتناسى معاناته أو يلجأ إلى واحدة مثل لميعة وهي زميلته في الدراسة يشكو لها تباريح الهجر والجوى، وربما لم تكتشف ما يكنه لها من حب إلا بعد زمن طويل وتعلل لميعة نفسها ذلك الكتمان بالخوف من زوجته الغيور.

يكتشف السياب في موضوع المرأة عاملا استراتيجيا قويا ليمكن لشعره سيما وأنه أعطى لنفسه الحرية في القوالب الشعرية الجديدة التي كان بارعا في تشكيلها، ويجد في شعر الحداثة ضالته المنشودة في التخفي والتستر من خلال الآليات الشعرية

المبتكرة التي لا تفضح الشعر أو تعريه تماما كما هو معهود في الآليات والقوالب الشعرية التقليدية، بل أصبح السياب يضرب بسهم واسع في هذا الاتجاه وظل يتغنى بأوتار الجديد وألحان المعاصرة التي استقاها من شعراء الغرب بعد تمكنه من اللغة الإنجليزية واطلاعه الواسع على أشهر شعراء الحداثة كتوماس ستيرنس إليوت T.S.Iliot وإديث سيتويل E.Sitwell وبودلير Baudelaire وغيرهم.

فالمتلقي لشعر السياب يلمس فيه التأثر بالشعر الغربي ممثلا في عناصر الحداثة من لغة ورمز وأسطورة وبناء، كما يلمس فيه من جانب آخر أثر الشعر العربي الأصيل، لذلك فإن موضوع المرأة مهما كانت رومانسيته في بعض القصائد إلا أن التقارب في الغزل بينه وبين شعراء الغرب يكاد يكون واضحا حيث تغيب الرؤية العذرية التلقائية التي يتسم بها الشعر العربي عبر مراحل تاريخية إلى زمن الشاعر لينطبع شعره بطابع فلسفي فني آخر، لا يخلو من حضور المنطق الشديد والوعي المركز وربما كانت قصيدة "أنشودة المطر" أبرز مثال على ذلك.

ولا يستطيع قارئ السياب أن ينظر إلى شعره بشكل عام– سيما الغزلي منه – بعيون عربية وتصور عربي تجاه المرأة حيث أصبحت المرأة موضوعا فنيا في شعره أكثر منه موضوعا واقعيا معبرا عن حياته الشخصية ففي قصيدة "المومس العمياء" لا يعبر

فيها الشاعر عن موقفه تجاه امرأة معينة بل إنه يتصدى لموضوع أكبر وهو فعل الحضارة المزيفة التي دنست سحر الوجود لذلك فإن المتلقي الذي يفسر شعر السياب ينبغي ألا يقف أمام السطح بل لا بد من الغوص في الخلفية التي تحمل زخما غير عادي من الرؤى الفلسفية والفنية والحضارية التجديدية عبر السياقات المعاصرة التي احتفى بها الشاعر نفسه فضلا عن الرعيل الأول الذين ساروا على نهجه في كتابة الشعر.

2.اللغة:

تمثل اللغة آلية استراتيجية هامة في البناء الشعري المبدع فهي السفينة التي تنقل الشاعر إلى آفاق المجهول من أجل الكشف عن الرؤى الهاربة في المتاهات السرية البعيدة، ويلجأ المتلقي إلى تأويل الملفوظ تأويلا استعاريا إذا أدرك المتلقي عبثية المعنى الحرفي[1]، وباكتناه لغة السياب يصل المتلقي إلى هدفه في تشكيل لغته الشعرية، حيث يجعل اللغة وسيلة أو آلية استراتيجية لتقبل شعره، ولا شك أن السياب الذي تعمق التراث وألم بمصادر اللغة قد استطاع أن يتحكم في لغة شعره بعيدا عن الترهل اللغوي والابتذال، ومهما كان تمكنه من اللغة إلا أنه يستخدم عادة اللغة المعتادة المألوفة تمشيا مع طبيعة الشعر الجديد، ويلجأ في أحيان

---

1 – أومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م، ص146.

قليلة، إلى استعمال اللغة التراثية، فقد عبر في بدايات شعره بمثل هذه الألفاظ: غوارب الدمع، ثبج المياه، الصافنات، الجون... إلخ، بل يلجأ إلى اللغة الشعبية البسيطة، يقول في قصيدة" شناشيل ابنة الجلبي":

يا مطرا يا حلبي
عبر بنات الجلبي
يا مطرا يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطرا من ذهب[1].

فهذه الأهزوجة نزل فيها السياب إلى الخطاب الشعبي واللغة الشعبية التي لا معنى لبعض مفرداتها، وقد عاب عليه بعض النقاد استعمال لغة الأطفال الخالية من المعنى، وهو في قصائد كثيرة يخرق قوانين اللغة المعيارية من أجل استحداث دلالات انزياحية وانحرافية موغلة في السرية والغموض، يقول في قصيدة "رؤيا في عام 1956"

حطت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب:
إنها تنقض، تجتث السواد
تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل
جفن، فالمغيب

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص599.**

عاد منها توأما للصبح، أنهار المداد
ليس تطفي غلة الرؤيا: صحارى من نحيب
من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد؟
أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟
أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقض من أولمب في صمت المساء
رافعا روحي لأطباق السماء1.

مهما كان المعنى غامضا إلا أن حسن التأليف في اللغة يوهم برؤى تظهر وتختفي، تسنو وتنطفئ، وقد تجاوز بهذه التعبيرات مسافات الاستعمال المجازي المعتاد للغة، فشكل في براعة لغة داخل لغة – كما يقول بول فاليري P.Valéry – فتبدو من ذلك الوظيفة الجمالية لأساليب الشعر الجديدة، وقد أقر علم الدلالة أن اللغة لها جانب تصريحي وآخر إيحائي، والقارئ مطالب بإثارة اللغة، اللغة الرامزة وليس الواصفة، والنص التالي مستفز في ذاته يدعو المتلقي إلى إثارة لغته على الرغم من بساطتها، يقول السياب في قصيدة " متى نلتقي":

ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تين،
فلاحت لنا، من ظلام، قلوع

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص429، 430.**

تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟
ألا تتحجر منا العيون
إذا لاح في الليل ظل البيوت
هزيلا كما ينسج العنكبوت
ألا تتحجر منا العيون
ويلمع فيها بريق الجنون؟[1].

إذا كانت الألفاظ كسوة المعاني، إلا أن ألفاظ النص السابق قد انزاحت عن معانيها القاموسية إلى معان مجازية استعارية فتجلت من خلال ذلك براعة الوصف من جراء ذلك العدول اللفظي والاتساع في المعنى (إن طاقة اللغة حين يشحذها المجاز فإنها تنتقل بأشياء العالم الداخلي واحتدامات الذهن بعتمتها وتجريدها إلى وضع آخر ليكون لها حضور الضوء وملمس الحجر، وهكذا ترتفع هذه اللغة بالأفكار والمشاعر)[2]، فلغة النص السابق تكتسي نوعا من الغموض والإغراب وتنطوي على دلالات سرية، وقد ابتعد بها الشاعر على النثرية المباشرة وحملها وظيفة جمالية على الرغم من بساطة تناولها، فهو يتمنى لقاء مع حبيبة

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص682.

2 – علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م، ص180.

لكن أجواء القهر منعتهما من اللقاء لتتشكل أزمة حب واشتهاء وجداني عنيف مصدوم يشبه في عنفه بريق الجنون، وإذا كان محور النص هو الفكرة السابقة فإن الشاعر قد أداها في لغة تبعث على الإثارة (وعلى هذا الأساس تنطوي اللغة على قدرات هائلة ولا نهائية على الإثارة والدهشة والمفاجأة والصدمة)[1]، فالمتلقي الذي يتفاعل مع النص ويتماهى مع تجلياته الشعرية ويتلبس أحاسيس الشاعر يستطيع أن يدرك تلك القدرات الخارقة المثيرة.

ولا تحتفظ لغة السياب بهذه المستويات العالية بل تنحدر أحيانا إلى المباشرة باستخدام الأساليب القديمة، لذلك لاقت لغة السياب انتقادا من بعض النقاد كعصام محفوظ الذي رأى بأن السياب يستخدم اللفظة الميتة المنحطة، والتراكيب المجازية القديمة إلا أنه يؤكد أن هذه الشوائب لم تعلق بشعر السياب بل هي سمة عامة لدى رواد حركة الشعر الحر[2].

وربما كان السبب في النزول إلى اللغة والأساليب البسيطة التقليدية هو تأثر السياب بإليوت الذي كان ينزع إلى هذا الاتجاه، وتبع السياب في ذلك الرعيل الأول من شعراء الحركة الشعرية الجديدة.

---

1 – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م، ص153.

2 – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص154.

ربما لم يدرك النقاد في بداية الأمر كل مواصفات الشعر الحر كالبساطة في اللغة التي هي سمة من سمات هذا الشعر الجديد الطارئ، لكن هؤلاء النقاد يرون ذلك نزولا إلى النثرية (ومن هنا كان الغموض ملازما للحالة الشعرية وهو الصفة الأولى المتحدة بها ولا تنفصم عنها، وكلما نزح الشاعر عن ذلك الغموض ونزل الى الأفكار والصور التعادلية والحقائق الجاثمة فإنه يكون قد استسلم إلى وطأة النثر وثقل المادة)[1].

إن السياب الذي قرأ "الطم والرم" – كما يقال– أي الشعر والنثر، ودرس لغة القرآن التي بدا متأثرا بها في كثير من تعابيره (حبل من الليف)[2]، وفي سورة المسد (في جيدها حبل من مسد) القرآن الكريم برواية ورش: سورة المسد، الآية 5، وقوله (علينا عقاب برئوا منه واقع)[3]، وفي سورة المعراج (سأل سائل بعذاب واقع) القرآن الكريم برواية ورش: سورة المعراج، الآية1، وقوله: (وإن عسعس الليل)[4]، وفي سورة التكوير(والليل إذا عسعس) القرآن الكريم برواية ورش: سورة التكوير، الآية 17، وهناك تعابير أخرى كثيرة تبين مدى تأثره واستعماله للغة القرآن.

---

1 – إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1980م، ص118.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص713.

3 – نفسه، ص351.

4 – نفسه، ص645.

كما تأثر السياب بالشعراء القدماء وأخذ الكثير من ألفاظهم وتعابيرهم، إلا أن التساؤل المطروح يكمن في الإجابة عن سؤال يتبادر إلى ذهن المتلقي هو أنه كيف كان السياب ينزل إلى اللغة في درجة الصفر– اللغة المباشرة – وهو الشاعر المقتدر المطلع؟ هل كان ذلك عن عجز أم عن مقصدية؟

إن النماذج الكبرى لدى السياب تنفي العجز وعدم المقدرة، لذلك فإنه حتما كان يتقصد تلك اللغة وتلك الأساليب بدافع التأثر بلغة الشعر الغربي المعاصر.

لقد أصبح المتلقي يميل إلى رمزية اللغة وإلى الإشارة واللمح البارق، لذلك فإن اللغة الملائمة لأذواق الجمهور المعاصر هي اللغة السهلة البسيطة والأساليب غير المعقدة بعيدا عن الانتقائية وتفخيم الألفاظ، لأن جزالة اللفظ في الحقيقة تعني قوة النظم والدقة في وضع الكلمة في محلها فلا تتقلقل ولا تريم، وليس الجلجلة أو التفخيم أو الشقشقة في الألفاظ والتراكيب، فاللغة المعيارية أصبحت من منظور المتلقي المعاصر لغة جامدة وأساليب جافة لا قيمة لها، فهو يرتاح ويعمل الفكر في تلك اللغة السهلة السلسة التي تجلي المعنى عن طريق اللمح الخاطف والإشارة الوامضة والدلالة الرامزة.

وقد أدرك السياب ذوق عصره وحاول الوصول إلى الأداء المناسب في شعره، فكان يشارك في التجمعات والملتقيات الأدبية

أو يبعث بالرسائل إلى زملائه الشعراء منتقدا أو معلقا على الشعر وعلى ما أنتجه أولئك الشعراء.

وليس الهدف من هذه الدراسة الغوص العميق في تقييم لغة السياب الشعرية لأن ذلك يكون في بحوث خاصة، إن الغاية من دراسة لغة السياب هو التحقق من كونها آلية استراتيجية استخدمها السياب للوصول إلى هدف مرسوم ومستوى مأمول في شعره، والدارس للغة السياب يدرك أنه خاطب بلغته كل المشارب والأذواق منذ بداية شعره إلى نهايته، فاللغة الشفافة الرومانسية في قصائده الأولى كانت متقبلة من الجمهور ولا تلقى اعتراضا شديدا، وكانت لغته أيضا ملائمة لمستوى الجمهور في ذلك الوقت، كما أن الارتفاع بها إلى مستويات عالية كان يلائم النخبة الطامحة إلى تقليد الغرب في قصائدهم التي تخلت عن المسوح القديمة لتقترب من لغة الفلسفة والإشارة والرمز.

ومن هذه المفارقة في مستوى لغة السياب انبرى النقاد يتتبعون إنجازات الشاعر، ومعظم النقاد برأوا ساحته من الإسفاف والعجز في اللغة وبدا بعضهم ناقما على تلك اللغة كعصام محفوظ وإيليا الحاوي، ولعل تفسير المفارقة يكمن في كون السياب بصفته مبدعا مجددا نظر برؤية ثاقبة إلى التراث وإلى المعاصر وقد وفق في إرضاء الجمهور فهو شاعر جماهيري من ناحية ومن ناحية أخرى شاعر نخبوي.

لذلك فإن الآليات اللغوية التي اختارها لشعره هي آليات تنم عن دراسة الواقع واستشراف المستقبل، فكان حتى الآن أنموذجا رائعا في القدرة على تلوين اللغة وتشكيلها في صور لا تحصى من المستويات الفنية.

3.شعرية الأمكنة:

إن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة قديمة متجذرة في أعماق النفس البشرية وطبيعة هذه الوشيجة الترابية تبقى مجهولة الغور في طوية الإنسان، ولكن أثرها وسيمياءها يبدو جليا في الواقع، فالشاعر الجاهلي تعلق بالطلل وبالرسوم الدارسة وأماكن الظعن وانعكست أشجانه ورؤاه الشعرية على تلك الأماكن فكان يسافر إليها للذكرى والتذكر ويقف حيالها حزينا يذرف الدمع مدرارا ويستعيد لحظات الماضي بكل تفاصيله في لذة وشجن وحرقة والتياع، ويركز الشاعر الحديث على موطنه ومسقط رأسه ثم يخرج من هذه الرؤية الضيقة وتتوسع نظرته لتشمل أماكن متعددة كالبيت والنهر والقرية والمدينة ...إلخ، وتبقى العلاقة شديدة بين الذكريات والمكان، لتشكل جزءا هاما من تجربة الشاعر، فيبني علاقات مع الجمادات ويؤنسنها فيخاطبها ويحاورها وتتجسد انفعالاته من خلال تلك الجمادات والأشياء عبر الوصف وطرق الإفضاء الشعري المتعدد وليس الأهم هو كثرة ورود الأماكن في

قصائد الشاعر إنما الأهم هو التعامل مع المكان بطريقة فنية شعرية، يقول السياب في قصيدة " السوق القديم":

الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم1.

لا يخفى الإحساس بالإحباط في هذه الأسطر حيث يبدو في اختيار الألفاظ الموحية بالحزن والألم، فالمفردات التالية:" الليل، القديم، الغريب، الريح، حزين، البهيم، كلمات تحمل في سياقها الشعور بالحزن، ومن ثمة فإن وصف المكان " السوق القديم" يعكس دلالات نفسية تعبر عن التمزق والغربة والإحباط والشلل الداخلي من جراء البيئة القاتلة التي تثبط العزيمة وتحد من النشاط والحيوية والتجديد.

ويستمر الشاعر في إفضاءاته الحزينة وقد أضفى على الألفاظ نفس الألوان الضبابية، يقول:

الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين،
والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب،
– مثل الضباب على الطريق–
من كل حانوت عتيق،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص21.**

بين الوجوه الشاحبات كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم1.

يبدو أن هناك تفاعلا شديدا بين نفسية الشاعر الملبدة بغيوم الحزن والإحباط وبين وصف السوق حيث توحي له الأشياء كلها بالتذمر والأسى، فالليل يلف السوق القديم بسواده القاتم تتخلله غمغمات العابرين، والمصابيح حزينة تعصر النور حتى يغدو شاحبا كالضباب، والحوانيت العتيقة المغبرة، والوجوه يعلوها الشحوب والتعب، وبهذه التعابير يكون الشاعر قد أضفى على المكان شعرية لوَّنها شعوره وإحساسه الخاص بالحياة، ومن ثمة فإن شعرية المكان تنقل المتلقي إلى أجواء تثير فيه الإحساس بالضيق والقلق والإحباط، ولا يملك الشاعر أثناء المعاناة إلا أن يتعامل مع الأشياء تعاملا فنيا يعكس أشجانه وأحزانه، فتغدو الأشياء لا كما هي في الواقع وإنما تبدو ملفوفة في شفوف فنية بما يضفي عليها الشاعر من ألوان.

أما قصيدة "في القرية الظلماء"، فإن الشاعر يوائم فيها بين الغزل والمكان، ويظهر هذا التمازج الوجداني علاقة المكان بالنفس، يقول السياب:

الكوكب الوسنان يطفئ ناره خلف التلال،

والجدول الهدار يسبره الظلام

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص21.**

إلا وميضا، لا يزال
يطفو ويرسب.. مثل عين لا تنام،
ألقى به النجم البعيد
يا قلب.. ما لك، لست تهدأ ساعة؟ ماذا تريد؟
النجم غاب وسوف يشرق من جديد بعد حين،
والجدول الهدار ..هينم ثم نام،
أما الغرام– دع التشوق يا فؤادي والحنين!
أأظل أذكرها.. وتنساني؟
وأبيت في شبه احتضار، وهي تنعم بالرقاد؟
شعت عيون حبيبها الثاني
في ناظريها المسبلين على الرؤى– أما فؤادي
فيظل يهمس، في ضلوعي
باسم التي خانت هواي.. يظل يهمس في خشوع
إني سأغفو .. بعد حين سوف أحلم في البحار..
هاتيك أضواء المرافئ وهي تلمع من بعيد..
تلك المرافئ في انتظار ..
تتحرق الأضواء فيها.. مثل أصداء تبيد1.

إن الحرمان من المرأة جعل الشاعر ينظر لكل شيء بمنظار التشاؤم والحزن، فالشمس تندس في الأفق خلف التلال

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص93، 94**.

وسنانة منطفئة النور، والجدول الهادر توغل فيه الظلمة إلا نورا شاحبا يومض كعين لا تنام، وينوء الشاعر بحمل الغرام المرهق فيخاطب نفسه قائلا:

" دع التشوق يا فؤادي والحنين!" وينتبه الشاعر، – وهو يذكر حبيبته في كل حين– وقد نبهه نسيان الحبيبة له فهي تنام هانئة مطمئنة بينما يبيت متقطع الأنفاس كالمحتضر، وينتبه لحاله أكثر حين يدرك أن لها حبيبا آخرا تبادله حبا بحب، أما هو فإن فؤاده يهمس بها دون جدوى.

ويعتري الشاعر نفس الإحساس في بقية مقاطع النص، يقول في المقطع الثالث من القصيدة:

القرية الظلماء خاوية المعابر والدروب،
تتجاوب الأصداء فيها مثل أيام الخريف
جوفاء... في بطء تذوب،
واستيقظ الموتى .. هناك على التلال، على التلال
الريح تعول في الحقول. وينصتون إلى الحفيف
يتطلعون إلى الهلال
في آخر الليل الثقيل .. ويرجعون إلى القبور
يتساءلون متى النشور!!
والآن تقرع في المدينة ساعة البرج الوحيد.

لكنني في القرية الظلماء .. في الغاب البعيد[1].

تمتزج الأماكن والأزمنة واختلاجات النفس ليتشكل لدى الشاعر عالم يشعره بالقرف والوحدة والإحباط، فالقرية كمكان يبدو للشاعر خاوي المعابر والدروب من الحركة والنشاط، وما يسمعه من أصوات إن هو إلا كأصداء الخريف الموحي بالتساقط وزوال النور والخضرة، فالقرية كلها جوفاء لا غنى فيها ولا زخم فهي كالفقاعة الكبيرة تذوب لتحل وطأة اللاجدوى، ويستحضر الشاعر أرواح الموتى وقد استيقظوا هناك على التلال والريح معولة وهم يتطلعون إلى الهلال إلى النشور ثم يعودون في يأس إلى قبورهم متسائلين عن يوم النشور، فالشاعر في القرية يعيش هذه الأجواء يائسا في تعاسة وضيق.

إن الشاعر يتخذ من شعرية المكان وسيلة ليشيع في المتلقي مشاعر خاصة تمهد لتقبُّل غزل حزين أو لتقبل إفضاءات الشاعر الغزلية المشوبة بالألم والمعاناة، لذلك فإن الألفاظ التالية تعكس ظلال اليأس والبؤس وتشيع جوا شعريا لا يختلف عن جو القصيدة العام أو عن أجواء الشاعر النفسية: الظلماء، خاوية، الأصداء، الخريف، جوفاء، بطء، تذوب، الموتى، الريح، تعول ... إلخ، فهذه الألفاظ تتلبس بدلالاتها ومعانيها المكان الموصوف فتجعله جوا مسكونا بكل ألوان التعاسة والشقاء.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص94، 95.**

وفي قصيدة " أفياء جيكور" ينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى عبر المكان حيث يروم الراحة والفرح، يقول السياب:

نافورة من ظلال، من أزاهير
ومن عصافير..
جيكور، جيكور، يا حقلا من النور
يا جدولا من فراشات نطاردها
في الليل، في عالم الأحلام والقمر
ينثرن أجنحة أندى من المطر
في أول الصيف
يا باب الأساطير
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئناك، من أي المقادير؟
من أيما ظلم؟
وأي أزمنة في الليل سرناها
حتى أتيناك أقبلنا من العدم؟
أم من حياة نسيناها؟
جيكور مسي جبيني فهو ملتهب
مسيه بالسعف
والسنبل الترف
مدي علي الظلال السمر، تنسحب

ليلا، فتخفي هجيري في حناياها[1].

بعد أن استبد بالشاعر الألم والضيق والضجر راح يبحث عن مكان يستروح فيه لذة الراحة ويستعيد فيه سعادة الماضي، فلم يجد مكانا أحسن من قريته جيكور التي كانت مدرج الصبى ومرتع الشباب الغض، فهو يحشد كل الألفاظ والعبارات التي تشكل هالة من السعادة على المكان الموصوف: نافورة من ظلال، أزاهير، عصافير، حقلا من النور، جدولا من فراشات الأحلام، القمر، أجنحة أندى من المطر، ... إلخ.

إن جيكور بالنسبة للشاعر جنة الله على أرضه تفيض غدقا وخضرة وزهرا لذلك فهو حين يستحضر أجواءها الطبيعية، إنما يستحضر بلسما لنفسه وشفاء لحاله وقد بلغت به التعاسة أقصى مداها لذلك فهو يقول:

جيكور مسي جبيني فهو ملتهب
مسيه بالسعف
والسنبل الترف
مدي علي الظلال السمر، تنسحب
ليلا، فتخفي هجيري في حناياها.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص186، 187.**

إنه يتذكر وهو في لهيب المعاناة سعف النخيل الأخضر والسنبل الترف والظلال الوارفة فيحس بعناصر الطبيعة في جيكور وكأنها مراهم بلسمية تشعره بالراحة والشفاء.

فالسياب وهو يصف الأمكنة يستحضر من مخزونه اللغوي قاموس الألفاظ الملائم لكي تنسجم نفسه مع أجواء المكان فيصدر شعرا تتحد فيه نبرات النفس بأشياء المكان، وبالتالي فإن المكان يتلون بقصدية الشاعر، ويستطيع المتلقي أن يقرأ ذلك التناغم والانسجام بين النفس والمكان، ويستطيع أن يملأ تلك الفراغات الفنية بما يشاء من رؤاه الخاصة في الموضوع.

أما في قصيدة "غريب على الخليج"، فإنه يراوح بين مكانين الخليج والعراق، الغربة والوطن، يقول:

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.
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.

بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق[1] ...

في هذا المقطع من نص القصيدة يذكر المكان بالمكان، فالشاعر وهو يجلس على شاطئ الخليج يسرح الطرف عبر امتداد الأمواه وعبر الأفق البعيد، يذكر العراق الوطن ويتفجر فيه الحنين والشوق للعودة إلى بلاده، ولا شك أن نشيج البحر وعبابه الهادر ورغوه الضاج يثير في قرارة نفسه المرزوءة بوطأة الغربة ذكريات الوطن التي تتصعد في أعماقه كالسحابة أو كالدموع، والريح تصرخ في أذنيه: عراق، والموج يعول من حوله مرددا: عراق عراق، والبحر أمام ناظره ممتد بلا حدود، والعراق هنالك من ورائه يصعب على الشاعر بلوغه، لقد سمع صوت العراق أمس وهو في المقهى وهو يسمعه في كل منحى واتجاه.

لقد أضفى الشاعر على المكان شعرية تستقطب خيال المتلقي فهو لا ينفك يردد مع الشاعر أنغام الغربة والبعد، وقد تثير فيه تلك الشعرية البارعة أشجانه الخاصة وتنقله إلى تجاربه الشخصية، وهنا يحدث ذلك التفاعل الضمني بين القارئ والنص وهو ما تشير إليه نظرية التلقي وتركز عليه.

ومن الأماكن التي أضفى عليها السياب الشعرية والفن " النهر"، يقول السياب في قصيدة " يا نهر":

يا نهر عاد إليك من أبد اللحود ومن خواء الهالكين

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص317، 318.**

راعيك في الزمن البعيد، يسرح البصر الحزين
في ضفتيك ويسأل الأشجار عندك عن هواه
أوراقها سقطت وعادت ثم أذبلها الخريف
وتبدلت عشرين مرة.
هيهات يسمع، إذ توسوس في الدجى أصداء آه
بالأمس أطلقها لديك ترن في جرس الحفيف.
كم قبلة عادت دوائر في مياهك مستسرة،
دنياه كانت أمس فيك، فهل تعود إلى الحياة؟[1].

إنه يشخص النهر ويؤنسنه ليخاطبه ويبث إليه لواعج نفسه قائلا بأن الذي كان يرعاك بناظريه منذ زمن بعيد قد عاد إليك حاملا بين ضلوعه أشجان الذكرى، وها هو الآن يسرح البصر الحزين في ضفتيك يسائل الأشجار التي تسقيها عن هواه الغابر، لقد سقطت أوراق الشجر وأذبلها الخريف، وعادت فذبلت وتبدلت عشرين مرة، هيهات يسمع النهر إذ توسوس أصداء آه في الدجى، وكان يطلقها من كان يرعاك أمس فترن في جرس الحفيف، وكم قبلة عادت دوائر في مائك أيها النهر، ترى هل تعود حياة الأمس للذي عاد إليك يناجيك، ويواصل الشاعر وهو يبث نجواه إلى النهر ذاكرا جنياته وسفنه وأشرعة السفن وأغاني الملاحين وتراقص الأمواج وهوى الضفاف والبحار.... إلخ.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص170.**

لم يصبح المخاطب نهرا ماء جاريا وإنما غدا دنيا من الرؤى والأحداث والصور والذكريات، ولا شك أن اللغة الشعرية هي التي أضفت عليه تلك الخصائص، فالمكان بهذه الصورة يصبح منطلقا لتجربة شعرية مغمورة بكل عناصر الجذب والإغراء الشعري.

وتعصف الشهوة بالشاعر لتلقيه خارج الزمن وخارج المكان هناك وهو في روما يعيش الذكريات والليالي الحمراء فتجن العروق ويلهث الدم متحرقا إلى جسم يتثاءب في خلده، يقول السياب:

يتثاءب جسمك في خلدي
فتجن عروق،
عريان تزلق في أبد
تنهيه الرعشة، فهي شروق
في ليل الشهوة. كل دمي
يتحرق، يلهث، ينفجر،
ويقبل ثغرك ألف فم
في جسمي تنبتها سقر
وأحن، أتوق
وأحس عبيرك في نفسي
ينهد، يدندن كالجرس

ووليمة جسمك ياواها

ما أشهاها!![1].

إلى أن يقول:

أنا في روما أبكيها وأعيش بذكراها

ألأنك فيها أهواها؟[2]

في هذه الأسطر من النص يغيب الشاعر عن المكان وتنقله الشهوة العارمة إلى ذكرى بعيدة ومكان بعيد، فهو لا يذكر روما في النص إلا مرة واحدة، ولكن الحنين يزداد اشتعالا والشهوة استعارا في ارتدادات متعاقبة بين الشهوة والمسافات الزمنية والجغرافية، ولا يخفى على المتلقي العادي فعل البعد في زيادة لهيب الرغبة والشهوة:

يا فجر الصيف إذا بردا

يا دفـء شتائي، يا قبلا أتمناها

أحيا منها، وأموت بها وأضم الأمس

أمس غد

وتعود اللحظة لي أبدا.

ما أنأى بيتك، ما أنأى عينك

بحار،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص149، 150.**

2 – **نفسه، ص150.**

وجبال دم: زمن جمدا

ليعود مدى. وأجن، أثار[1].

لاشك أن المكان المشحون بالشعرية من مسافات وجبال وبيت قد أضفى على النص أجواء الحرقة والشهوة والرغبة والقبل الحارة، لأن القرب يقلل من لهيب الشوق والحنين لذلك فإن الشاعر اختار أن تكون المسافات البعيدة عاملا في تأجيج المشاعر.

ومن القصائد التي خرج بها الشاعر عن أجواء الوطن قصيدة " ربيع الجزائر"، يقول السياب في مطلعها:

سلاما بلاد اللظى والخراب

ومأوى اليتامى وأرض القبور،

أتى الغيث وانحل عقد السحاب

فروى ثرى جائعا للبذور

وذاب الجناح الحديد

على حمرة الفجر تغسل في كل ركن بقايا شهيد

وتبحث عن ظامئات الجذور

وما عاد صبحك نارا تقعقع غضبى وتزرع ليلا

وأشلاء قتلى[2].

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص150.**

2 – **نفسه، ص238.**

على الرغم من أن الشاعر كان بعيدا عن أرض الجزائر إلا أنه تمكن من وصف أجوائها الثائرة فاللظى يستعر في كل بقعة منها، وقد سادها الدمار والخراب، وكثر فيها اليتامى الذين فقدوا العائل الوحيد، وانتشرت فيها القبور في كل مكان، وهو يأمل في مستقبل تزول منه آثار النكبات والمآسي ويصعد فيه هتاف الحرية، يقول السياب من نفس النص:

وأصبحت في هدأة تسمعين نافورة من هتاف
لديك يبشر أن الدجى قد تولى.
وأصبحت تستقبلين الصباح المطلا
بتكبيرة من ألوف المآذن كانت تخاف[1].

يمتلك السياب قدرة فائقة وهو يصف الأماكن والأشياء وله براعة في التلوين في هذا المجال، فهو يحشد الألفاظ الشعرية ويستنطق النهر وشباك الحبيبة، ويسدل على القرية والمدينة ستائر شعرية تجذب المتلقي وتشده، لذلك فإن آلية شعرية المكان لها تأثير بالغ على المتلقي، ومن ثمة اتخذها السياب ركيزة استراتيجية في البناء النصي لديه، فهو يحول المكان العادي إلى مكان غير عادي عن طريق الشعرية مما يجعل المكانية تثرى بإمكانيات ومعطيات خصبة، وهناك من جعل المكانية متصلة اتصالا مباشرا بالعمل الفني (تبين أن المكانية تذهب إلى أبعد من ذلك، وهي

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص239.**

أكثر تحديدا، إنها تتصل بجوهر العمل الفني وأعني به الصورة الفنية)1، وفي نفس المعني يقول محمد صابر عبيد: (يفيد النص الشعري الحديث كثيرا من معطيات المكان وطاقاته الإيحائية في تأسيس النظام الحركي في النص، وهو يتوقف على حساسية اللغة الشعرية ونشاط المخيلة في خلق الفضاء الملائم لاستيعاب ووعي جدة المكان)2.

4.القناع:

استخدم الشعراء المعاصرون تقنية القناع Le masque للتعبير عن تجاربهم المعاصرة، حيث يتقنع الشاعر بتجربة أو موقف أو رؤيا أو حدث في الماضي من أجل التعدد والابتعاد عن الأحادية الذاتية المفرطة، أو التعبير عن آرائه الاجتماعية أو السياسية من خلال القناع فيلجأ الشاعر إلى التخفي وراء شخصية تاريخية أو دينية أو أسطورية أو خرافية.

وقد نشأ القناع كوسيلة للثورة على الرومانسية وطابعها الذاتي لأن القناع يضفي على النص الشعري النبرة الموضوعية، وعدم السقوط في العواطف والمشاعر التلقائية والابتعاد عن البوح.

---

1 – غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م، ص6.

2 – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص195.

فالشاعر يستعيد شخصية تاريخية أو واقعية ليعبر من خلالها عن الواقع، ويقترب صوت الشاعر من صوت الشخصية القناع حتى لا نكاد نميز بينهما من جراء التفاعل الحادث بينهما ليصبح صوت القصيدة مركبا من صوت الشاعر وصوت تلك الشخصية المستعادة.

وقد شاعت تقنية القناع في الشعر الغربي حيث استخدمها الشاعر "أزرا باوند A.Pound" و"إليوت" في قصيدته "الأرض الخراب" أو "الأرض اليباب"، واستلهمها الشعراء العرب، فظهر المصطلح بمعناه الفني في النقد في الستينات حيث تحدث عنه عبد الوهاب البياتي في كتابه "تجربتي الشعرية" مؤكدا أنه ملمح للقصيدة المعاصرة، فالقناع هو أحد مظاهر الحداثة، وهو وسيلة جديدة تحقق للقارئ فسحة جمالية بعيدا عن المباشرة والذاتية، فالقناع وسيط بين الشاعر والقارئ، وقد وظفه كثير من الشعراء العرب المحدثين كأدونيس وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف، ومحمود درويش وغيرهم، (إذا كان لا بد للقصيدة العربية الحداثية، وهي تتوغل في وهدة الذات وما فيها من ذعر وأمل، أن تبحث عن وسائل جديدة في الأداء الشعري، وتقنيات لم تدخل مختبر القصيدة بعد وربما كان القناع أكثر هذه الوسائل والتقنيات فاعلية)[1]، ويظهر بصورة جلية في الحوار الداخلي أو المونولوج.

---

1 – علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، ص105.

والسياب من أوائل الشعراء المعاصرين الذين وظفوا هذه التقنية الهامة في أشعارهم، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة " المسيح بعد الصلب" حيث يتقمص الشاعر شخصية المسيح عليه السلام مختفيا وراءها للتعبير عن معاناته الشخصية، 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 المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو، على ما تحس، المدينة1.

فهذا المقطع الذي يشير إلى حادثة صلب المسيح – في المعتقد المسيحي– يتبنى فيه السياب صورة الحدث مختفيا وراء مجرياته الماضية ليعبر عن تجربة المعاناة والمرض والاضطهاد

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص457، 458.

الذي يعانيه في الحاضر، فإعادة الماضي في ثوب الحاضر هي تقنية تماثل وتشارك يبدعها الشاعر، وإبداعها يتطلب خبرة وثقافة بالتاريخ وبأحداث الماضي بما فيه من مواقف وشخصيات تراثية بارزة أو أساطير وغير ذلك مما يصلح أن يستخدم كقناع للتعبير عما يريد الشاعر كتمانه وعدم البوح به.

فحادثة الصلب والفداء حادثة مؤلمة تثير إحساس المسيحي، وهي معتقد راسخ في وجدانه تستدر دمعه وتعتصر مشاعره الروحية الدينية، لذلك فإن السياب لما اتخذها نصا خلفيا، فإنه كان يدرك مدى تأثير هذا النص في الوجدان الإنساني وخاصة المسيحي، ولا شك أن الناقد إيليا الحاوي كان يتحامل على السياب في كل ما كتب إلا حين وصل إلى نقد هذا النص فإنه لم يجرؤ على الاستمرار في نقده للسياب بشكل لاذع حيث عطفته عاطفة المعتقد المسيحي.

إن آلية القناع في هذا النص هي آلية استراتيجية بنى عليها الشاعر نصه، وهي استراتيجية ناجحة تستقطب جمهورا عريضا، فالحس الإنساني المرهف لا يحتمل مشاهدة مثل هذه الصورة المعبرة عن العنف والبربرية القاسية، فالسياب حين وضع المتلقي أمام هذا المشهد الدرامي كان يدرك مسبقا أنه مثير لوجدانه وإحساسه، ولا شك أن المتلقي الخبير يستنبط من وراء

الحدث ومن خلال القرائن أن السياب يعني نفسه وهو يتحدث بلسان المسيح عليه السلام من وراء الستار.

أما في قصيدة " قالوا لأيوب" فإن السياب يجد في قصة النبي أيوب عليه السلام مندوحة للتعبير عن مرضه الذي هد أوصاله وقد قضى مريضا بعد معاناة طويلة، فحادثة مرض أيوب – كما ترويها الكتب المقدسة – حادثة مؤلمة هي الأخرى، لذلك فإن السياب في النص التالي كان يعبر بصوت أيوب عليه السلام، يقول السياب:

قالوا لأيوب: " جفاك الإله!"
فقال: " لا يجفو
من شد بالإيمان، لا قبضتاه
ترخى ولا أجفانه تغفو"
قالوا له: " والداء من ذا رماه
في جسمك الواهي ومن ثبته؟ "[1].

إلى أن يقول:

سيهزم الداء: غدا أغفو
ثم تفيق العين من غفوه
فأسحب الساق إلى خلوه
أسأل الله فيها أن يعفو

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص296.**

عكازتي في الماء أرميها
وأطرق الباب على أهلي
إن فتحوا الباب فيا ويلي
من صرخة، من فرحة مست حوافيها
دوامة الحزن .. وأأيوب ذاك؟
أم أن أمنية
يقذفها قلبي، فألفيها
ماثلة في ناظري حيه؟
غيلان، يا غيلان، عانق أباك!1.

إن مرض أيوب سواء في المعتقد الإسلامي أو المسيحي معروف لدى الخاص والعام، لذلك فإن السياب لما وظف هذه الشخصية الدينية مع شيوع الحدث في أوساط شعبية عريضة، يدرك أنه يبني جسرا بينه وبين المتلقي، لذلك فإن الشاعر يختار الآليات الشعرية لبناء استراتيجية فنية تجلب جمهورا واسعا لقراءة شعره والتعاطف مع رؤاه وصوره الفنية.

إن التأثير الديني باسترجاع الصورة الدرامية يحرك وجدان المتلقي لأن الصورة مشكلة مسبقا في وجدان وثقافة المجتمع الدينية والتراثية، ولم يبق للشاعر إلا استحضارها وإعادتها في صورة شعرية مؤثرة عن طريق الوصف والمونولوج والصراع، وقد

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص297.**

باح الشاعر بأسلوب مباشر بأنه يتمثل بقصة أيوب، فهو الذي مرضت ساقه ومشى على العكاز أثناء مرضه، ففي آخر المقطع يتضح أو ينكشف القناع تماما، وكانت خرجة مقصودة من الشاعر لكي يعدل المتلقي عن قصة أيوب عليه السلام ويستحضر قصة الشاعر التي هي النص المقصود.

أما قصيدة "تموز جيكور" فقد تقنع فيها الشاعر بأدونيس الإغريقي، يقول في مطلعها:

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي،
ودمي يتدفق، ينساب:
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا[1].

فالقناع في هذا المقطع هو أن الشاعر تقمص أسطورة أدونيس الذي أحب عشتار التي أصبحت أفروديت فيما بعد، وقد سال دمه بعد أن جرحه خنزير برى جرحا بالغا، فكانت عشتار تضمد الجرح بعطرها ولكن طغى النزيف فمات أدونيس، ثم بعث حيا إكراما لحب عشتار، وقد نبتت أزهار شقائق النعمان بلون دم أدونيس وبرائحة عطر عشتار، فالسياب يستحضر هذه الأسطورة،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص410.**

وهو الشاعر المحب الذي لم ينل شيئا من حبه، إنه قتيل كأدونيس، لم يحظ بقبلة من حبيبته، يقول الشاعر:

لو أنهض، لو أحيا!
لو أسقى! آه لو أسقى!
لو أن عروقي أعناب!
وتقبل ثغري عشتار،
فكأن على فمها ظلمة
تتثال علي وتنطبق
فيموت بعيني الألق
أنا والعتمة 1.

ويعود في قصيدة " العودة إلى جيكور" إلى سيرة المسيح عليه السلام، يقول السياب:

على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها، من ذراها الطوال،
من سوقها المكتظ بالبائعين
من صبحها المتعب
من ليلها النابح والعابرين،
من نورها الغيهب،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص411.**

من ربها المغسول بالخمر،
من عارها المخبوء بالزهر،
من موتها الساري على النهر
يمشي على أمواجه الغافية
أواه لو يستيقظ الماء فيه،
لو كانت العذراء من وارديه[1].

إنه لا أحد مشى على الماء إلا يسوع المسيح عليه السلام كما هو وارد في الإنجيل (وفي الربع الأخير من الليل جاء يسوع إلى التلاميذ ماشيا على ماء البحيرة. فلما رآه التلاميذ ماشيا على الماء اضطربوا قائلين:" إنه شبح!" ومن خوفهم صرخوا ...)[2].

ويتجلى هدفه من استحضار قصة المسيح هذه في المقطع الثاني من القصيدة

يقول السياب:

على جواد الحلم الأشهب وتحت شمس المشرق الأخضر
في صيف جيكور السخي الثري
أسريت أطوي دربي النائي
بين الندى والزهر والماء

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص420، 421.

2 – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ط4، 2004، إنجيل متى: 14: (25–26)، ص1920.

أبحث في الآفاق عن كوكب
عن مولد للروح تحت السماء
عن منبع يروي لهيب الظماء
عن منزل للسائح المتعب[1].

فالقناع هنا واضح إنه يتمثل المسيح في مسيرته، فالكوكب البازغ عرف منه المجوس أن المخلص يسوع قد ولد (وبعدما ولد يسوع في بيت لحم الواقعة في منطقة اليهودية على عهد الملك هيرودس، جاء إلى أورشليم بعض المجوس القادمين من الشرق، يسألون: أين هو المولود ملك اليهود؟ فقد رأينا نجمه طالعا في الشرق، فجئنا لنسجد له)[2].

ويستمر السياب في سرد قصة المسيح، يقول في المقطع الرابع:

من الذي يحمل عبء الصليب
في ذلك الليل الطويل الرهيب؟
من الذي يبكي ومن يستجيب
للجائع العاري؟
من ينزل المصلوب على لوحه؟
من يطرد العقبان عن جرحه؟

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص421، 422.

2 – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: إنجيل متى: 2: (1–2)، ص1867.

من يرفع الظلماء عن صبحه؟

ويبدل الأشواك بالغار؟[1]

إنه يصف مشهد الصلب، وقد حمل المسيح صليبه الثقيل بنفسه وهو في طريقه إلى الصلب هذا الطريق الذي يسميه المسيحيون " درب الآلام " وهم يحتفلون بتلك الذكرى في كل عام، وقد اكفهر الجو وغابت الشمس أثناء الصلب وصار الناس وكأنهم في ليل، بعد أن وضعوا على رأسه إكليلا من الشوك، وكتبوا فوق رأسه على الصليب "هذا ملك اليهود".

إن السياب يكتب الحادثة شعرا ويضمن القصيدة سيرته الذاتية، وهذه المزاوجة يبدو من خلالها التقنع بشكل واضح، ولعل المقطع الخامس يوضح ذلك أكثر، يقول السياب:

نزع ولا موت،

نطق ولا صوت،

طلق ولا ميلاد،

من يصلب الشاعر في بغداد؟

من يشتري كفيه أو مقلتيه؟

من يجعل الإكليل شوكا عليه؟

جيكور يا جيكور

شدت خيوط النور

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص423.**

أرجوحة الصبح

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي[1].

وهو في نفس القصيدة يتمثل بحادثة اختفاء الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في غار حراء وقد بنت العنكبوت بيتها على فوهته فبدا الغار مهجورا، يقول السياب في المقطع السادس:

هذا حرائي حاكت العنكبوت

خيطا إلى بابه

يهدي إلى الناس إني أموت[2].

إن السياب حين يتلبس شخصية المسيح عليه السلام أو شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم إنما يحكي عن معاناته التي تشبه معاناة الأنبياء، فهذا القناع يزيح الذاتية عن النص ويضفي عليه طابع الموضوعية، لذلك فإن هذه الآلية قد استخدمها الشاعر لتكون بنية استراتيجية يمرر بها ما يصبو إلى تبليغه لقرائه، فالمتلقي وهو يستعيد أحداث الماضي بتقنية فنية معينة يزداد انجذابا نحو القصيدة أو النص الفني الذي يتوخى منه الشاعر أن يكون مؤثرا في الجمهور، يقول في قصيدة "رحل النهار"

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص424.

2 – نفسه، ص425.

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرح من ورائك بالعواصف والرعود.
هو لن يعود،
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار.
هو لن يعود،
رحل النهار
فارتحلي، هو لن يعود[1].

إنه يخاطب حبيبة بطريقة غير مباشرة لم يستعمل فيها "الأنا" أو الذاتية وهو يسرد لها قصته معها وقد انتهت فصولها، فهو لن يعود إليها ولن يتصل بها مرة أخرى، ولكنه لم يستعمل هذا الخطاب المباشر إنما كان القناع وسيلته في إيصال الخبر إليها، فالسندباد الشاعر لن يعود وقد أسرته آلهة البحار فلا جدوى إذا من الانتظار (وبذلك يصبح القناع محاولة شجاعة يبتعد الشاعر فيها عن ذاته، ليمنح قصيدته طابعا لا شخصيا أو يعبر عن الموضوع الشعري بطريقة موضوعية لا أثر لنبرة الذات

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص229.**

فيها)[1]، وبذلك تبتعد القصيدة عن الإفضاء الذاتي الخارج عند الموضوعية.

والمطلع على شعر السياب يجده مكثفا بهذه التقنية الحداثية، والنماذج الشعرية السابقة إن هي إلا عينات قليلة مما ورد في شعره، ولن يخفى على المتلقي مدى براعة الشاعر في تخير الأقنعة التي كان ينتقيها ويوظفها بشكل يضفي على القصيدة جمالية خاصة (ذلك لأن القناع يوفر للقارئ فسحة جمالية يمكن له من خلالها أن يرى العمل الشعري دون ضغوط عاطفية أو ذاتية يسلطها كاتب القصيدة على القارئ)[2]، وبذلك فإن القصيدة أصبحت تشكل عالما مستقلا عن الشاعر مجردة من التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يتصف بها الشعر الذاتي الغنائي[3].

وقد تميز السياب عن باقي الشعراء العرب الحداثيين في استخدام تقنية القناع من حيث الغزارة والتنوع، وهذا الاستخدام للقناع بهذه الكيفية يعد تحديا شعريا ربما لم يرق إليه شاعر غيره ولا شك أن السياب من وراء هذا كله كان يؤسس لاستراتيجية

---

1 – **علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، ص123.**

2 – **نفسه، ص105.**

3 – **نفسه، ص107، نقلا عن عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص35.**

شعرية مميزة، وقد شكلت هذه التقنية الجديدة دعامة أساسية وركيزة هامة في شعره رفعت مستوى القصيدة لديه إلى مستوى مرموق.

5.الغموض:

يعد الغموض خاصية حداثية، حيث يلجأ الشاعر المعاصر إلى الإغراب وتمويه المعنى، وهذا اللجوء إلى التعبير الغامض ينطلق من ذات الشاعر المسكونة بالقلق والحيرة، فالخوض في متاهات المجهول تتولد عنه أفكار غامضة نجمت عبر الخطف والسرعة، فالسياب في مطلع قصيدته "أنشودة المطر" مثلا كان غامضا، وكان تعبيره فيها قاتما إلا من وميض خافت:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[1].

لذلك راح النقاد والقراء يؤولون المطلع تأويلات شتى، وهذا الغموض في المطلع أمر طبيعي لأن الشاعر يكون في بداية الكشف الشعري – حيث يغيب التركيز الواعي – في حالة تشبه الفناء عن الواقع (إن غموض مطلع القصيدة متأت من طبيعته، فهو أولا: بداية العلاقة بين الشاعر واللغة، وهو ثانيا: قمة التجربة الوجدانية، وهو ثالثا: انفجار ضد إرادة الشاعر، يندلع من أعماقه حاملا ركامات من المشاعر والهواجس والأفكار والرؤى

---

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

والخيالات، تحاول كلها أن تتجسد في اللغة باللغة، وهو إلى ذلك وليد لحظة المابين، ما بين الوعي واللاوعي، ما بين الصحوة والحلم، ما بين يقظة الروح وحرارة الوجدان، هذه كلها تجعل مطلع القصيدة مجللا بالغموض، عصيا على الفهم...)[1]، ويلجأ السياب في تجاربه الحداثية إلى الإبهام والتعمية، وهو في ذلك متأثر بشعراء الغرب الغامضين مثل بول فاليري، وأرتور رامبو A.Rimbaud، ومالارمي E.Mallarmé، وإليوت وغيرهم، فهو في قصيدة " أسير القراصنة" يغرق في الغموض، والضبابية يقول السياب في مطلعها:

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!.[2]

---

1 – **عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص37.**

2 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص668.**

فهي بداية لا يكاد المتلقي يقبض على خيط للمعنى فيها لأن الشاعر يلقي بنفسه في خضم التجربة في متاهات تغيب فيها الرؤية سابحا في تيارات اللامعنى، ثم شيئا فشيئا يتقنص في ذلك التيه بعض الرؤى الهاربة الآبدة في صحارى الظلمة والديناميس فيصوغ منها شعرا يجده المتلقي الذي لا يملك تجربة الشاعر ضربا من الهرطقة أو الوساوس أو تعابير بعيدة عن دنيا الناس، ولكن المتلقي الخبير يستطيع التفرقة بين الغموض الذي هو ظاهرة إيجابية في الشعر الجديد وبين الغموض الذي هو مجرد ألاعيب خارجية شكلية لا علاقة له بالنص الإبداعي، فالغموض المشروع هو الذي يضفي على النص جمالا ويسمه بالإثارة مما يجعل المتلقي متحفزا للكشف والبحث والتذوق (إن النفاذ إلى ما وراء الواقع يجعل من الشعر كونا غريبا وظاهرة الغموض هي ظاهرة لا تحل بالعمل الأدبي حتى وإن كانت تقطع همزة الوصل، بين القارئ والنص، والمتلقي الفطن والواعي يرى في هذا العنصر القار جمالا يثيره ويستثيره، بل يزرع فيه تلك الرغبة الإبداعية، التي تدفعه إلى التوغل في سراديب النص الإبداعي، فيستحضر جل أدواته النقدية ليخوض مغامرة الكتابة الجديدة ويعيش حرارة الكشف كالتي عاشها الشاعر لحظة التوهج والكتابة الأولى)[1].

---

1 – بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م، ص34.

ويختلف أصحاب نظرية جمالية التلقي عن أصحاب المذهب الرمزي الذين يوغلون في الغموض إلى درجة الإبهام المطلق، فالقارئ في نظرية الاستقبال يستطيع بتفاعله مع النص أن يصل إلى أبعاد فنية معينة لأن المبدع يترك للقارئ مجالا للفهم والإدراك، فالغموض عند رواد جمالية التلقي يقترب من مفهومه لدى عبد القاهر الجرجاني، فالنص باشتماله على فراغات أو فجوات يشكل للقارئ غموضا ما، وهو من مقومات العمل الأدبي الناجح، ويفتح للقارئ مجالا لمحاولة الكشف والفهم، ومن ثمة تحقيق المتعة الجمالية حيث يصبح القارئ ذاته منتجا للنص[1]، غير أن قارئ السياب فضلا عن النص السابق يجد في شعره نصوصا أخرى تتسم بالتعميم والتعقيد، يقول السياب في قصيدة: "في غابة الظلام":

عيناي تخرقان غابة الظلام
بجمرتيهما اللتين منهما سقر،
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لي.. فلا أنام
وأسير الأرض إلى قرارها السحيق

---

1 – محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م، ص23، 24.

ألم في قبورها العظام[1].

إن هذه الأسطر تجعل المتلقي يقف حيالها في حيرة وتلبك، فهو لا يرى ولو بصيصا ضئيلا ينفذ منه إلى عالم الشاعر ومن ثمة فإن عملية استذهان الغموض – وهي الوسيلة لقراءة الشعر عند أصحاب نظرية التلقي– لا تتحقق نظرا لتعقيد النص السابق وغموضه القاتم.

والنص السابق مجرد من "بقع الإبهام" أو فراغات الغموض"، بتعبير "رومان إنجاردن R.Ingarden" لأن النص يشكل من بدايته إلى نهايته مساحة غامضة، وليس غموضا يتجلى في بقع أو فراغات معينة في النص.

أما إذا كان النص واضح المعنى فقد لا يحظى باهتمام أصحاب النظرية بعيدا عن مجال التجربة الشعرية (التجربة تكون قابلة للإبداع الشعري مادامت في حالة غموض، وأما إذا تحولت إلى أفكار تفهم ومعان تتضح، فإنها تكون قد نزحت عن الحالة الشعرية وسقطت إلى الحالة النثرية)[2]، وقريب من هذا ما ذهب إليه أدونيس في كونه ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص704.

2 – إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص118.

سطحا لا عمقا فهو ضد الغموض والإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا[1].

والسياب على الرغم من أنه زج بكثير من قصائده في دهاليز العتمة والغموض إلا أنه أنشأ قصائد أخرى خليلية أو حرة كانت نموذجا في التقليد والنثرية والوضوح، كما يقول في قصيدة " ليلى":

ليلى مناد دعا ليلى فخف له نشوان في جنبات القلب عربيد
كسا النداء اسمها سحرا وحببه حتى كأن اسمها البشرى أو العيد
هل المنادون أهلوها وإخوتها أم المنادون عشاق معاميد
إن يشركوني في ليلى فلا رجعت جبال نجد لهم صوتا ولا البيد[2]

فهذه الأبيات تعيد لنا صوت كثير عزة وقيس بن الملوح من الشعراء الإسلاميين الأوائل على الرغم من أنها قيلت في أخريات حياته، فالسياب بقدر ما كان يجنح للمعاصر بقدر ما كان يميل أيضا للتراث يأخذ منه ويغترف من معينه حتى لكأنه واحد من أولئك الشعراء الذين عاشوا خلف ستار الحضارة، وهذه النزعة التراثية تستقطب جل شعره حين كان رومانسيا مقلدا لشعراء الرومانسية.

---

1 – بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م، ص27، نقلا عن أدونيس، خواطر عن تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص197.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص722.

ومن القصائد التي اتسمت بالإغراب والغموض قصيدة " متى نلتقي"، يقول السياب:

ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينه،
فلاحت لنا، من ظلام، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟
ألا تتحجر منا العيون
إذا لاح في الليل ظل البيوت هزيلا كما ينسج العنكبوت
ألا تتحجر منا العيون
ويلمع فيها بريق الجنون[1].

إن المتلقي يقف أمام هذا النص الغامض لا يدري كيف يبدأ التأويل للبحث عن المعنى إذ كأنه أمام نص لأرتور رامبو أو بول فاليري أو مالارمي أو أي شاعر غربي رمزي أو سريالي يغيب فيه الوعي تماما وكأنه تداعيات حرة تتساقط من مخزون ذاكرة منسي أو من خيالات حلم لا يفسر، ولكن السياب لم ينهج في كل شعره الجديد هذا النهج، بل هناك قصائد حرة يعبر فيها بشفافية، من ذلك قصيدته "جيكور وأشجار المدينة"، يقول السياب:

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص682.

أشجارها دائمة الخضرة
كأنها أعمدة من رخام
لا عري يعروها ولا صفرة،
وليلها لا ينام
يطلع من أقداحه فجره.
لكن في جيكور
للصيف ألوانا كما للشتاء،
وتغرب الشمس كأن السماء
حقل يمص الماء،
أزهاره السكرى غناء الطيور[1].

تغنى السياب بجيكور القرية التي ولد فيها حتى أصبحت تمثل رمزا ابتكاريا في شعره، ولم يستطع إذا تحدث عن جيكور أن يخفي مشاعر الارتباط بكل جزء فيها، فما أن يتحدث عنها حتى تسيل مشاعره سهوا رهوا– كما يقال – ولعل شدة ارتباطه بأشيائها جعلته كالشاعر القديم الحسي الذي يصدر عن بيئة حقيقية وعن واقع ملموس ما أن يحلق في أجواء الخيال حتى يعود كالطائر الأليف الذي لا يطيق الهجرة والابتعاد عن وكره المعهود، فهو يذكر أشجارها الدائمة الخضرة ويذكر ليلها وأيام الصيف فيها ويذكر الشمس والسماء والحقل والماء والطير والأزاهير، فهو مدله

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص633.

ولهان بمفاتن قريته يستعيد ملامح الطفولة والبراءة فيها، فهذه القصيدة تغدو حلما كما يقول "يونغ"، تقدم فيها الخيال عن الواقع فعراها غموض شفاف ممزوج بالرومانسية.

فإذا كان السياب يسعى إلى الغموض سعيا مقصودا فإنه يريد من وراء ذلك أن يبني استراتيجية يقيم عليها هرم شعره، ولكن المفارقة تكمن في كونه يعشق التراث فيصير تقليديا خالصا ويباين التراث إلى درجة الإغراق والذوبان في طقوس الحداثة، وهذه الميزة قد لا نجدها في شاعر حداثي آخر، فالرعيل الأول من شعراء المعاصر كالبياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم من شعراء الحداثة ساروا جميعا على درب المعاصر وربما لم يفكروا إطلاقا في نظم الشعر على سنة القدماء، أما السياب فقد كانت له علاقة حميمية مع التراث وكان يحن إليه ويصبو إلى الكتابة فيه على الرغم من أنه الرائد الأول في شعر الحداثة، وإذا كان الغموض يلازم الشعر وشعر الحداثة خاصة فإنه بالضرورة يمثل آلية استراتيجية حداثية لا غنى عنها.

6.الموسيقى الخارجية والإيقاع الداخلي:

1.6.الموسيقى الخارجية:

أ.الأوزان: يختلف الدارسون في تحديد الفرق بين الموسيقى والإيقاع، وهناك من يجعلهما شيئا واحدا، ويمكن الاصطلاح في البحث على أن المقصود بالموسيقى هو التشكيل الخارجي

للقصيدة وفق وزن وقافية معينين، أما الإيقاع فهو ذلك التناغم الداخلي الحاصل من النبر أو الصوت الداخلي للنص الناجم عن الحالة النفسية والشعورية وحتى الحالة الفيزيولوجية للشاعر التي تطابق تناغم الحروف والكلمات وتنسجم مع الوحدة الموسيقية العامة.

والظاهرة الموسيقية من أهم اهتمامات النقاد في دراساتهم باعتبارها أكثر الظواهر الفنية بروزا وارتباطا بحركة التجديد في الشعر، إلا أن التطورات السابقة للشعر كانت لا تصيب منه إلا الجانب المضموني أو المحتوى ولم تظهر حركة تجديدية عبر تاريخ الشعر العربي الطويل تمس بنيته العامة مثلما حدث ذلك لدى رواد الشعر الحر، ولم يظهر أيضا في تاريخ النقد العربي أن تعرضت موسيقى الشعر إلى هزات نقدية عنيفة زلزلت أركانه من أساساتها أو إلى مجرد التشكيك في الهيكل الموسيقي كما حدث في الكتابات النقدية المعاصرة[1]، فالتغيرات في الشكل منذ العهد العباسي والعهد الأندلسي في الموشحات وكذلك التغيرات التي أحدثها شعراء المهجر في الشكل وفي الشعر المرسل كانت محاولات سطحية وليست جوهرية، إلى أن جاء التغيير الشامل في القرن العشرين حيث تعرض الشعر العربي إلى أعنف هزة في

---

1 – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م، ص136.

تاريخه مست أركانه الأساسية وكان بدر شاكر السياب من رواد هذا التغيير، فانعطف الشعر إلى مسارات أخرى جديدة (فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت)[1].

وقد راوح السياب في شعره بين القصائد العمودية وشعر التفعيلة وظل في علاقة حميمة مع التراث فكان ينظم كثيرا من قصائده على طريقة القدماء وقد قام صلاح فضل في دراسة له بتصنيف لقصائده، فحددها بـ 202 قصيدة، منها 83 قصيدة عمودية أي بنسبة 41% *.

ولكن يبقى الوزن سواء في الأشكال التقليدية أو الحداثية من وجهة نظر معظم اللغويين والنقاد هو المقوم الأساسي للشعر (والوزن يلازم الخطاب الشعري، وهو جزء من القصيدة لا ينفصل

---

1 – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م، ص65.

*** – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص64.**

عنها، لأنه ينشأ في داخلها، مراوحا بين الحركات والسكنات، ولا ينفصل عن سياق المعنى، فيرتبط به وتضبطه قواعد معهودة)[1].

ولم يتخلص السياب في مرحلة كتابته للشعر الحداثي من استخدام الوسائل والأدوات الفنية التقليدية، إلا أن قصيدته الأولى "هل كان حبا"، قد جدد فيها من حيث الشكل إذ اعتمد فيها على تفعيلة واحدة وهي "فاعلاتن" من بحر الرمل وتنوع فيها الروي، إلا أن بعض النقاد رأى بأنها أقرب إلى فن الموشحات منها إلى الشعر الحر، يقول السياب فيها:

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 باشتياق
عن سماء ليس تسقيني، إذا ما؟
جئتها مستسقيا إلا أواما؟ [2].

فعلا فإن هذا المقطع الأول يشبه إلى حد بعيد فن الموشحات ويتطابق مع مواصفاته الفنية، فالنبرة الإيقاعية

---

1 – محمد خان: بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى" مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، أفريل 2004م، ص172.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص101.

الخارجية تلازم هذه القصيدة في جميع مقاطعها بينما جاء الشعر الحر لكسر النمطية الموسيقية والقيود العروضية (كم كان الشعراء يضيقون ذرعا بالقيود العروضية بحيث ثاروا عليها وكسروها لهذا تبدو حركة الشعر الحر حركة إيقاعية قبل أي أمر آخر)[1].

ويرى سامي سويدان أن بداية السياب الحقيقية في كتابة الشعر الحر تبدأ من قصيدة " في السوق القديم" وقد نظمها سنة 1948، يقول السياب فيها:

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[2].

على الرغم من التقسيم الجديد لشكل النص بتوزيع تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن" حسب الدفقات الشعورية، وعلى الرغم أيضا من إدخال الزحافات كالإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، حيث تصبح القصيدة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع مثل "مستفعلن"، وقد جاء ذلك في كل الأسطر الشعرية السابقة، إلا أن

---

1 – شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص38.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص21.

القصيدة لا تزال مثقلة بقيود الشعر التقليدي، وهي لا تعدو أن تكون مثل القصيدة السابقة "هل كان حبا" في كونها تميل إلى شعر الموشحات خلافا لما ذكره سامي سويدان.

وقد نوع الشاعر في وزن القصيدة الواحدة فنظم كل مقطع على تفعيله تختلف عن تفعيلة المقاطع الأخرى، وكان السياب

سباقا في هذا المجال، ومن ذلك قصيدة "رؤيا في عام 1956" [1].

حيث اختار لها الشاعر تفعيلة بحر الرمل "فاعلاتن" ولكنه يغير التفعيلة في المقطع الموالي لينتقل إلى بحر السريع فيختار تفعيلتيه "مستفعلن" و"فعلن" ثم يعود إلى بحر الرمل، وينظم المقطع الأخير على بحر الرجز.

وهذه تقنية قد تكون مقبولة لدى كثير من النقاد إلا أن بعض القصائد يخلط السياب فيها في وضع التفعيلات ومن ذلك قصيدة " جيكور والمدينة"، يقول السياب:

رحًى من لظى مرَّ دربي عليها،
وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة،
شرايين في كل دار وسجن ومقهى
وسجن وبار وفي كل ملهى
وفي كل المستشفيات للمجانين...

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص429.**

في كل مبغى لعشتار

يطلعن أزهارهن الهجينة:

مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار[1].

في الأسطر الشعرية الخمسة الأولى يكرر الشاعر وزنة " فعولن" وهي من بحر المتقارب، ولكن في السطر السادس يأتي الوزن من بحر المجتث وهو "مستفعلن/فاعلاتن"، وفي السطر السابع تأتي تفعيلتان منه على المجتث "مستفعلن/فاعلاتن"، والتفعيلة الأخيرة من بحر المتقارب" فعولن" وفي السطر الثامن يعود إلى تفعيلة المتقارب، ثم تتداخل التفعيلات في الأسطر الأخرى.

إلا أن هذا الفعل أو هذه التقنية قد يعد عند بعض النقاد ميزة حداثية وهم النقاد الذين يدعون إلى التحرر التام من الوزن والقافية والإنشاء على الإيقاع الداخلي والنبر.

وإذا كان السياب لم يصل إلى التجديد التام منذ البداية إلا أنه في مراحل أخرى استطاع أن يحقق نماذج متقدمة في التطور الشعري، وكان يختار أشعاره الحرة من بحور صافية وممزوجة على الرغم من أن الشعر الحر يشترط فيه أن يكون من البحور الصافية فقوله مثلا:

على جواد الحلم الأشهب

---

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

وتحت شمس المشرق الأخضر
في صيف جيكور السخي الثري
أسريت أطوي دربي النائي
بين الندى والزهر والماء
أبحث في الآفاق عن كوكب
عن مولد للروح تحت السماء
عن منبع يروي لهيب الظماء
عن منزل للسائح المتعب[1].

فهذا المقطع من بحر البسيط وهو من البحور الممزوجة، وقد نوع في الروي لكسر الرتابة في الموسيقى فحسب، فإذا أضيف إلى ذلك النبرة الخطابية في المقطع يدرك المتلقي مباشرة أن السياب لا يزال مثقلا بقيود ماضيه الشعري، ويذكرنا المقطع أيضا بالبدايات الأولى على الرغم من أن هناك فاصلا زمنيا بعيدا بين المقطع السابق والمقطع التالي:

حسناء.. يا ظل الربيع، مللت أشباح الشتاء
سودا تطل من النوافذ كلما عبس المساء
حسناء.. ما جدوى شبابي إن تقضى بالشقاء
عيناك.. يا للكوكبين الحالمين بلا انتهاء...
لولاهما ما كنت أعلم أن أضواء الرجاء

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص421، 422.**

زرقاء ساجية.. وأن النـور من صنع النســاء
هي نظــرة من مقلتيك، وبسمـة تعــد اللقــاء
ويضيء يومي عن غدي، وتفر أشباح الشتاء[1].

فهذا المقطع الأخير من بحر الكامل ووزنته " متفاعلن"، وموسيقى هذا البحر ذات نغم هادئ ممتد ملائم للتأمل والاستغراق في نشوة الحب والهيام، وربما كان السياب في غمرة الرومانسية الحالمة، وهذا الإحساس المتجذر في أعماق نفسه ظل يرافقه في مراحل تالية طويلة من مراحل شعره، والمتأمل للمقطع قبل الأخير يدرك آثار وملامح الرومانسية فيه إلا أنه يتميز عن هذا الأخير في كونه أعمق حسا ورؤية، فهو يمثل مرحلة أخرى كان للشاعر فيها جولات في الشعر الحداثي، ومع ذلك فإن التشابه لا يخفى عن المتلقي من حيث اختيار البحر، فكلاهما من البحور الطويلة، فالإحساس الرومانسي في المقطع الأخير والرؤيا الفلسفية الفنية في المقطع الأول تتلاءمان مع هذا النوع من البحور "البسيط والكامل"، ولا يبرح السياب النظم على هذه البحور الطويلة، يقول الشاعر:

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا؟
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات.
يا رب أرجع على أيوب ما كانا:

---

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

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرى وهي تبتسم
أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا:
لعله رجعا
مشاءة دون عكاز به القدم!1.

ورد هذا المقطع على بحر البسيط أيضا إلا أن تفعيلاته لم تكن مرتبة حسب سياق البحر ولكنها موزعة بصورة غير منتظمة، والمقصود من هذه الإثباتات ليس شرح النصوص في ذاتها وإنما الإشارة إلى الموسيقى المختارة الملائمة للسياق ولحالة الشاعر النفسية، ففي هذا المقطع الأخير المتحرر إلى حد ما من قيود العروض إلا أن وضعية الشاعر النفسية وهو في معاناة مرضية أملت عليه استخدام هذا البحر الطويل الملائم لإصدار الأنات وصوت الوجع الممتد.

ويبقى الشاعر في علاقة وطيدة حميمية مع أوزان الخليل حتى قبيل موته وقد خاض في كل منعطفات الشعر المعاصر، يقول السياب:

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا
لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا
ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا:

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص257، 258.**

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين: كزهر يفتح الأفوافا.
هاهنا، عند الضحى، كان اللقاء
وكانت الشمس على شفاهها تكسر الأطيافا
وتسفح الضياء[1].

يلاحظ القارئ في هذا المقطع أن الشاعر يستخدم تفعيلتي الخفيف" فاعلاتن، مستفعلن" ويوزعهما حسب الدفقات الشعورية الملائمة فتارة يمتد به النفس وتارة يقصر، وهذا الحس المراوح بين البسط والقبض يتجلى في تموجات السطر الموسيقية، ومن ثمة فإن هناك تلاؤما بين الوزن وخلجات النفس الداخلية (وكلما كان الانسجام قويا بين الدلالة والوزن كان الالتحام أقوى بين فضاء الوزن والفضاء الدلالي، وتزداد بذلك أهمية الوزن وتكون الأهمية أكثر عندما يصبح الوزن عنصرا دلاليا في النص، أي أنه يعمق البنية الدلالية ويصبح متداخلا في صلب طبيعة النسيج اللغوي والنظام البنائي للنص)[2].

والسياب في كتابته للشعر ركز على آلية الإيقاع الموسيقي كآلية استراتيجية لشعره، وقد أدت هذه الآلية دورها في تعزيز قيمه الشعرية، فخاطب بهذه الآلية نوعين من الجمهور، جمهورا

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص656.**

2 – **محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص122.**

محافظا لا يزال يتمسك بالقواعد التي سنها القدماء وذلك في أشعاره التقليدية أو حتى في أشعاره الحداثية حين كان يبث فيها أنغام الماضي والخطاب بآلية الموسيقى يشد انتباه القارئ (إن اللغة الموسيقية إذا لم تحمل رسالة فالمتلقي لن يقبل عليها، أما إذا كانت تحمل رسالة فالمتلقي بالقطع سيفهم هذه الرسالة)[1]، ولا شك أيضا أن السياب كان يختار لذيذ الوزن النابعة موسيقاه من صميم وجدانه، وهو في ذلك صادق الحس والشعور حين يعبر في شعره حتى أن المتلقي يدرك بسهولة ذلك التوافق الكلي بين تخير الأوزان والصوت العاطفي للشاعر (وإنما قلنا عن تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصفاء تركيبه واعتدال نظومه)[2].

ب.القافية/ الوقفة: بنى القدماء موسيقى الشعر على الوزن والقافية ويتردد ذلك في كتب التراث كثيرا، لذلك فإن للقافية دورا في الأداء الموسيقي وفي تشكيل المعنى، ومن دونها لا يستقيم اتساق القصيدة (وتعد القافية إحدى الركائز الأساسية التي تشكل رابطا صميميا بين الإيقاع والدلالة في النص الشعري، فهي في

---

1 – سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص23.

2 – فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م، ص197، نقلا عن: المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، ج1، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1967م، ص10.

ختام البيت أو السطر أو الجملة الشعرية أو المقطع الشعري لا تمثل الضابط الموسيقي المجرد وإلا فقدت القصيدة جزءا مهما في قوة الأداء والحيوية، فالقافية تشترك في التشكيل الدلالي والمحافظة والاتساق العام للقصيدة).[1]

ولا يهم اختلاف القدماء في تحديد القافية في كونها الكلمة الأخيرة في البيت وشيئا قبلها أو هي حرف الروي أو هي الكلمة الأخيرة أو هي بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين، لأن القافية بالمفهوم التقليدي أصبحت لا تنسجم مع القصيدة الحرة وتظل القافية مكونا أساسيا من مكونات النص الشعري وبفقدها لا يسمى النص شعرا، وقد اهتم بها المعنيون بدراسة الشعر من نقاد وعروضيين وبلاغيين، وللقافية علاقة بكل عناصر النص الشعري، وهي شريكة الوزن، ولكن رياح المعاصرة أفقدتها بعض أهميتها ومسها تيار الرفض إذ يمكن الاستغناء عنها إلى حد بعيد من أجل حرية التعبير وانطلاق الشاعرية، ويرى بعضهم أن التخلي عن القافية يجر الشعر إلى الفوضى والضعف والهذر، غير أن الدراسات الصوتية برهنت أن الصوت المنبعث من الحرف لا يكون لمجرد الزينة أو أنه محسن شكلي، بل إن المبدع

---

1 – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص138.

يختار صوتا دون آخر لارتباط هذا الصوت بالدلالة، فوقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بالمباغتة وعدم التوقع.[1]

أما السياب في قصائده الرومانسية الأولى، فقد كان ينوع القافية في النص الواحد كعادة الشعراء الرومانسيين وربما لم يكن ذلك لشيء تضيفه القافية للنص إلا الجانب الموسيقي، لكسر النبرة الموحدة وربما هذا أقصى ما يتوخاه السياب في تلك القصائد الأولى، ومن ذلك قصيدة "أقداح وأحلام"[2] التي نظمها عام 1946م وتتألف من تسعة مقاطع، أما المقطع الأول فقد كان رويه هو حرف الباء، والمقطع الثاني توزع الروي فيه بين حرف الراء والباء، وحرف الباء لم يضعه اعتباطا إنما من أجل الربط الموسيقي بين المقطع الثاني والأول، وغير الروي في المقطع الثالث فتوزع بين حرف الميم والباء لنفس الهدف السابق أي الربط الموسيقي، وهكذا استمر السياب في نظم المقاطع جاعلا الروي في البيتين الأخيرين من كل مقطع هو الباء، لتبقى القصيدة محافظة على النغم الموسيقي العام.

---

1 – محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007م، ص153 وما بعدها.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص5.

ومن هذا التنسيق للروي يدرك المتلقي أن السياب لم يتحرر منذ البداية من قيود العروض التقليدي، وتبقى القصائد في تلك المرحلة على هذا النسق تقريبا في وضع الروي ومن ذلك قصيدة" أهواء"[1]، وقصيدة " هوى واحد"[2]، وقصيدة "لن نفترق"[3]، وقصيدة "وداع"[4].

وكذلك قصيدة "لا تزيديه لوعة"[5]، وقصيدة "عبير"[6]، وغيرها من القصائد التي ظلت بنفس النظم التقليدي إلا من تغير في الروي في المقطع الواحد ومن مقطع لآخر.

وخلال تلك الفترة كان ينظم قصائد أخرى حرة تختلف عن تلك القصائد الأولى شكلا فيعتمد في نظمها على السطر مع تغير الروي ومن ذلك قصيدة " في السوق القديم"[7]، وقصيدة "اللقاء الأخير"[8]، وقصيدة " أساطير"[9]، وقصيدة "اتبعيني"[10]، وقصيدة

---

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

2 – **نفسه، ص49.**

3 – **نفسه، ص52.**

4 – **نفسه، ص56.**

5 – **نفسه، ص59.**

6 – **نفسه، ص61.**

7 – **نفسه، ص21.**

8 – **نفسه، ص29.**

9 – **نفسه، ص33.**

10 – **نفسه، ص38.**

"رئة تتمزق"[1]، وغيرها من القصائد الحرة التي تدل على مخاض عسير لميلاد قصائد أكثر تحررا في الوزن والقافية.

ويلجأ السياب أحيانا إلى طريقة أخرى في وضع القافية وهي القافية المزدوجة بما يشبه لزوميات أبي العلاء المعري، يقول:

هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف،
وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف.
محمد اليتيم أحرقوه فالمساء
يضيء من حريقه، وفارت الدماء[2].

غير أنه لا يستمر بهذه الطريقة في كامل القصيدة بحيث يفصل بين القوافي المزدوجة بسطر شعري يختلف في رويه، وقد يثلث القوافي المزدوجة.

وهكذا وكأنه يعود بذاكرته الشعرية إلى الموشحات الأندلسية أو إلى الأشعار الفرنسية والإنجليزية، وأحيانا تأتي القافية دون نظام محدد، يقول السياب:

وتلتف حولي دروب المدينه
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينه،
حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينه

---

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

2 – **نفسه، ص467.**

ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينه
دروب تقول الأساطير عنها
على موقد نام: ما عاد منها
ولا عاد من ضفة الموت سار[1].

فالشاعر هنا موزع بين المدينة بما تحويه من تعدد وزخم وتعب، والقرية وما تحتضن من هدو وسجو، لذلك جاءت القافية بهذا الشكل المضطرب المشوش.

إذا لم يعد للقافية بشكلها التقليدي اعتبار في نهج الشعراء المحدثين إلا أن السياب حتى في قصائده الحداثية لم يبتعد بذوقه عن القدماء في تثمين قيمة القافية، حيث لم يخل معظم شعره من الوضع التقليدي للقافية، وكان للقدماء رأي ثابت في القافية تشبع به الشعراء فمنهم من بدل وانحرف عن النهج تماما ومنهم من أمسك العصا من وسطها كبدر شاكر السياب، يقول أسامة بن منقذ في تهذيب لفظ الشعراء إذ يكون (سمحا سهل المخارج حلوا عذبا، وتهذيب الوزن أن يكون حسنا تقبله النفس والغريزة، غير

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص414.**

منكسر... وتهذيب القافية أن تكون سلسة المخرج مألوفة، فإن القوافي حوافر الشعر)[1].

ويوجه أسامة الشاعر قائلا: (وأقصد القوافي الحسنة ولا تقصد المستهجنة، فإنها حوافر الشعر)[2].

شتان إذا بين فكرة القدماء في اختيار القافية حيث يسعى إليها الشاعر سعيا وبين فكرة المحدثين في اختيارها فهي في الشعر الحداثي تأتي عفو الخاطر ودون تعمل وهي أصعب في ورودها من الشعر التقليدي كما يعتقد بعض النقاد لكونها تلد في نهاية السطر الشعري من تلقاء السياق ومن تلقاء المعنى دون عسر أو قسر لذلك فإن الشاعر الحداثي يلزم نفسه بالسياق الصحيح كي تكون القوافي أو الوقفات –كما يسميها المحدثون– راسخة لا قلقلة فيها ولا إقحام.

فالوقفة في الشعر الحداثي لا تتكرر ولا تطرد ولها خمس حالات (غياب القافية، قافية متنوعة ومتوالية، قافية متنوعة غير متوالية، قافية موحدة ومتوالية، وقافية موحدة غير متوالية)[3].

وقد حقق السياب في شعره كل هذه الحالات، ولهذا فإن هذا التصنيف يعطي فكرة على الحريات الجديدة التي أصبح

---

1 – أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص289.

2 – نفسه، ص296.

3 – شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، ص48.

الشاعر يتمتع بها إذ لم يعد ملتزما بإيجاد القافية التي تناسب المعنى بيتا بعد بيت بل صار يصطنع القوافي... دون هلع أو اضطرار قسري[1]، ولا يفهم من هذا القول وقوع الشاعر في البساطة والنثرية.

إن صدى القافية" الوقفة" يتردد عبر النص الحداثي من تلقاء ذلك التجاوب العميق بين الدلالة والنغمة الداخلية للقافية، يقول السياب:

ومقلتا غيلان تومضان بالحنين
يرقب من فراشه ذوائب الشجر
أمضه السهاد، عذبته زحمة الفكر
(أين الطفولة السهاد والفكر؟)
عيناه في الظلام تسربان كالسفين
بأي حقل تحلمان؟ أيما نهر؟
بعودة الأب الكسيح من قرارة الضريح؟[2]

إن القافية المتنوعة في هذا المقطع تثير في المتلقي أذواقا شتى وجمالية خاصة من جراء جرسية الوقفة، ولا يستطيع الدارس أن يحدد ذوقا معينا تثيره نبرة القافية المتنوعة، إنما الشيء الذي لا جدال فيه هو أن المتلقي يجد بعدا جماليا حين يقرن بين

---

1 – **شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، ص51.**

2 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص705.**

الموضوع وهو غياب الأب وسهر ابنه الصغير غيلان وهو يفكر بعودة أبيه الكسيح وبين النغم الموسيقي الصادر عن الوقفة المتنوعة في النص.

فالتدفق الشعري والنفسي هو الذي يملي على الشاعر هذا التنويع الحر للقافية (ولعل السياب من أبرع رواد الشعر الحر في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي وأكثرهم حفاظا على إيقاع غني بما يخلقه من موسيقى خارجية وداخلية ثرة تنسجم مع ذوق المتلقي العربي وأذنه)[1].

ويعزى هذا التطور الحاصل في الشعر العربي إلى الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية حيث الانفتاح على شعوب العالم وثقافاتهم المتنوعة، إذ ليس من المنطق أن يعزى سبب هذا التغير إلى مجرد التأثر بالشعر الغربي، فالأذن العربية التي ألفت أوزان الخليل الرتيبة الموافقة لحركة الحياة العربية ووقع البيئة الهادئ وقد صارت تسمع خليطا من أنغام الشعوب المضطربة الصاخبة حينا والهادئة الرائقة حينا آخر، أفضى بها ذلك إلى تغيير في الذوق العربي وتزعزع في المعايير الموسيقية انعكس على نفوس الشعراء الحساسة مما أدى إلى بروز شكل شعري جديد يجمع بين وقع الماضي الموروث وبين نبض الحاضر، وقد

---

1 – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص260.

اقتنع الشعراء بأن الأساليب الموسيقية الموروثة أصبحت لا تستوعب حركة العصر وأصبحت غير قادرة على الأداء إن لم يحدث فيها تحويل وتجديد مبني على الأصالة والموروث ومنفتح على تجارب الأمم المتطورة[1].

2.6.الإيقاع الداخلي:

إن الثورة على الشعر التقليدي كانت أساسا على القوالب الموسيقية الجاهزة التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي حيث كان الشاعر يلزم نفسه بالنظم عليها إلا أن التغيرات في البيئة والبنى التحتية للمجتمع العربي بفعل التطور والاحتكاك بالغرب جعلت الفكر العربي يثرى ويغتني بالرؤى والفلسفات والإيديولوجيات التي لا عهد له بها ومن ثمة كان التغيير في هيكل الشعر ضروريا، فلم تعد الموسيقى الرتيبة على أوزان مسطورة تشبع فضول الشاعر والمتلقي معا، وسعى الشعراء إلى تحطيم البناء الإيقاعي الشكلي تماشيا مع معطيات الحداثة، ولما تمرد الشاعر المعاصر على الوزن والقافية لجأ إلى التنويع في الصوت والنغم، وأصبح الاهتمام بالإيقاع الداخلي يزداد لكونه أشمل من الوزن لأنه يتعدى إلى الدلالة وقد تطور الإيقاع فانتقل من نظام الصوت المتشابه، والبنيات المتماثلة في الوحدات

---

1 – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص261.

المتقابلة، ومن نظام الوزن الصارم في الشعر إلى إيقاع جديد متحرر متسامح مع نفسه[1]، ومن ثمة صار الصوت يؤدي دوراً بالغ الأهمية في التأثير على المتلقي بما يحمل من خصوصيات في التنغيم والنبر والجهر والهمس[2].

وقد يتضافر أو يتعانق النغم الموسيقي الخارجي الصادر عن الأوزان والقوافي مع الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية الناجمة عن تجانس الحروف في حروف الكلمة أو انسجام الكلمات في الجملة.

فإذا كان العقل يحتاج إلى الإقناع المنطقي القائم على الحجة والبرهان والدليل واليقين والجدل، فإن الخطاب الشعري الذي يخاطب العاطفة والحس والقلب يتخذ التناغم والتوازي والتساوي بين أجزاء الكلام وسيلة أساسية له، وتبدأ العملية الإيقاعية من أبسط وحدة وهي النوتة Note de musique

---

1 – رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د.ط)، 2006م، ص28، نقلا عن عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص198.

2 – بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الاشهاري، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2002م، ص64.

المتشكلة من صوت حرف متحرك أو ساكن إلى المقاطع الصوتية.[1]

والتناغم في النص الشعري يتجاوز التوازي والتساوي الشكلي إلى علاقات متداخلة ومتينة داخلية وخارجية أي أن النص يكون منتظما بشكل كلي مع نفسه، ويعرف الهاشمي علوي الإيقاع بأنه (انتظام النص الشعري بجميع أجزائه، في سياق كلي أو في سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً ظاهرا أو خفيا يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها، كما يتجلى فيها، والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطباعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها، وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة أن التكرار يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه، وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة والمبعثرة في النص شيئا ذا بال، إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع النص من مختلف أطرافه)[2]. ولا

---

1 – الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2007م، ص103.

2 – علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص53.

يعني الإيقاع النبر الذي هو من خصائص اللغات الأعجمية لأن العربية لغة غير نبرية[1]، إن منهج كل لغة هو الميل إلى التخفيف والتيسير والتخلص من الأصوات المتنافرة، وتقوم بنية الكلمة العربية على هذا الأساس وهو الخفة في النطق والجمال في السمع.[2]

إن الكلمات عبارة عن أصوات يشكل منها الإيقاع في إطار علاقات صوتية مختلفة تتضافر مع الطاقة الشاعرية للشاعر لتحدث نغما يغني النص الشعري ويكون مؤثراً في المتلقي (لأن الكلمات ماهي الا علاقات صوتية منطوقة أو مهموسة أو مغناة تتدخل في الكيان الجسدي كله ليحدث به الرنين أو الإيقاع، فدقة الشاعر في اختيار الألفاظ ثم قدرته على الملاءمة بين ألفاظه وإيحاءاته الفكرية، ثم القدرة التعبيرية للكلمات هي مبادئ هامة ضرورية ينبغي أن تتوفر لدى كل شاعر عند التعرض للغة)[3]، ثم إن طبيعة تكون الدلالات في النص تفرض على الأصوات المؤلفة لها أن تكون في انسجام مع طبيعتها، ومن ثمة

---

1 – برباق ربيعة: الايقاع الشعري دراسة لسانية جمالية، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع8، جانفي 2011م، ص219.

2 – ربيح عمار: بنية الكلمة العربية والقوانين الصوتية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، ماي 2007م، ص137.

3 – مصطفى السعدني: الملفوظ الشعري جدلية بين الدال والمدلول، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت)، ص70.

تلتقي بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت ويتم الاتحاد بينهما في تشكيلة شعرية غامضة، ومن هذه العملية يكتسب النص قوته الشعرية ويمتزج المعنى مع التجربة والدلالة في إطار بنية إيقاعية معقدة وعميقة، وينشأ عن ذلك تماسك نصي يستحيل فصله[1].

ويتحقق الايقاع من عناصر متعددة منها:

أ. التكرار: تكرار أصوات لها صفات معينة أو تكرار مقاطع أو ألفاظ أو عبارات، وعنصر التكرار له أهمية خاصة ويشيع بكثرة في أعمال الشعراء، فقد يكرر الشاعر لفظة معينة مثل كلمة مطر، يقول السياب:

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
مطر...
مطر...
مطر...[2]

فتكرار كلمة "مطر" يذكر المتلقي بالخصب والنماء، وله وقع موسيقي مؤثر من خلال تواتر حرف الراء في آخر كل سطر.

---

1 – **محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص121.**

2 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص478.**

أو يكرر الشاعر بعض الحروف كقوله في قصيدة "سوف أمضي":

سوف أمضي. أسمع الريح تناديني بعيدا[1].

ويكرر الحرف نفسه"سوف" في مطلع القصيدة، يقول:

سوف أمضي فهي مازالت هناك.

في انتظاري[2].

وفي مستهل المقطع الثاني من النص نفسه، يقول:

سوف أمضي، لا هدير السيل صخابا رهيبا[3].

ويكرر الحرف نفسه في المقطع الثالث الأخير من النص نفسه، يقول:

سوف أمضي. حولي عينيك عني لا ترني إليا!![4]

فالشاعر حين كرر "سوف" وهي حرف تسويف بدلا من حرف "السين" المختصر، وهو حرف استقبال، فإنه ينقل معاناة تمتد لمدى طويل، و"سوف" أنسب للبعد الدلالي الطويل من حرف "السين" لطول النغم الصادر من بنيتها الخاصة.

ويكرر السياب الحرف نفسه في قصيدة: " ليالي الخريف" مرات كثيرة، يقول:

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص47.**

2 – **نفسه، ص47.**

3 – **نفسه، ص47.**

4 – **نفسه، ص48.**

بالتراب الذي كان أمي: غداً
سوف يأتي. فلا تقلقي بالنحيب
عالم الموت حيث السكون الرهيب!
سوف أمضي كما جئت واحسرتاه!
سوف أمضي .. ومازال تحت السماء
.....
سوف أمضي وتبقى عيون الطغاة
تستمد البريق
.....
سوف أمضي.. وتبقى فيا للعذاب!
سوف تحيين بعدي، وتستمتعين
بالهوى من جديد،
سوف أنسى وتنسين إلا صدى
من نشيد[1].

فتكرار الحرف "سوف" المتعدد في هذا المقطع يحمل بإيقاعه الممتد نغمة اليأس والحزن وفقدان الأمل، فالدلالة النفسية ترتبط ارتباطا وثيقا بالإيقاع الطويل الحزين في آن واحد، فالتكرار بهذه الصورة يعبر عن حالة نفسية معينة لدى الشاعر.

ويستخدم بعض الكلمات التي تتكرر فيها الحروف يقول:

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص68، 69.

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر[1].

وكذلك قوله:

في بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمه[2].

فالمتلقي يدرك من خلال إيقاع أصوات الحروف المضاعفة في الكلمات التالية: كركر، دغدغت، المهدمة، زمزمة، ما توحي به من دلالة، ويحس أن المعنى ينتقل إلى ذهنه بواسطة الرنين الصوتي فكلمة "كركر" تنقل بجرسها الموسيقي صورة للأطفال في مرحهم وأصواتهم وحركاتهم، وكلمة "دغدغت" التي تضاعف بها حرف "الغين" وحرف " الدال" تحمل دلالة حركة العصافير وهي على الشجر مرتجفة أثناء سقوط المطر، أما كلمة " زمزمة، مهدمة " فإن تكرار حرف الزاي والميم والهاء الساكنة والتاء المربوطة يوحي بعملية الهدم وعلو صوت انهيار الحجارة أثناء السقوط والتداعي.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص475.**

2 – **نفسه، ص482.**

ويكرر الشاعر بعض الأبيات كما جاء في نص "ديوان شعر"، يقول السياب:

ديوان شعر ملؤه غزل بين العذارى بات ينتقل[1].

حيث تكرر البيت مرتين في القصيدة، ولعل الشاعر يتوخى إثبات ما لديوانه من قيمة وأهمية وهو ينتقل بين العذارى.

ويكرر الشاعر أفعالا بعينها كتكرار فعل الأمر في قصيدة: "هوى واحد"، يقول السياب في المقطع الثالث:

خذي الكأس بلي صداك العميق بما ارتج في قاعها من شراب
خذي الكأس لا، جف ذاك الرحيق ولم يبق إلا جنون السراب[2].

ويعود لتكرار الفعل "خذي" في المقطع الرابع، فيقول:

خذي الكأس، إني زرعت الكروم على قبر ذاك الهوى الخاسر[3].

إن الشاعر في حالة تعطش تام لارتشاف المتعة والتلذذ بالحبيبة فهو في إقبال نحوها يحضها في حماس لتناول الكأس لبلّ الصدى العميق في نفسها، فإيقاع الفعل "خذي" وهو أمر يمتد فيه صوت حرف الياء لتشجيع الحبيبة على شرب كأس المتعة، وهذا الامتداد للصوت في حرف الياء يغري بقوة بتناول الكأس،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص108.**

2 – **نفسه، ص49.**

3 – **نفسه، ص50.**

فالإيقاع في هذا الفعل يحمل شدة الحماس المختض في قلب الشاعر.

ويقول في قصيدة "لا تزيديه لوعة":

حدثي.. حدثيه عن ذلك الكوخ وراء النخيــل.. بين الـروابي[1]

فقد كان يلتقي بالحبيبة في ذلك الكوخ المستتر وراء النخيل وبين الروابي، وينال شهوته منها وتصبح تلك الصور ذكرى يستدعيها الشاعر بقوة من خلال تكرار فعل الأمر "حدثي" فياء المؤنثة المخاطبة بإيقاعها الممتد أيضا توحي بدلالة المعنى، وهو الحث والإصرار على استرجاع ذكرى الشباب.

ويكرر الفعل المضارع المعتل "أشتهي" في قصيدة " دار جدي"، يقول:

أأشتهي يا حجارة الجدار، يا بلاط، يا حديد، يا طلاء؟

أأشتهي التقاءكن مثلما انتهى إلي فيه[2].

إن الشوق إلى دار جده يجعله يشتهي كل شيء فيه، وكل ما كان فيه من لقاءات، وهذا الشعور تحمل دلالته كلمة" أشتهي" المنتهية بالياء المسبوقة بكسر، حيث يتواصل الاشتهاء ويستمر مع ذلك الامتداد الصوتي في آخر الكلمة.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص60.**

2 – **نفسه، ص144.**

ويكرر الشاعر في قصيدة "الوصية" الفعل المضارع في صيغة النهي، يقول:

لا تبعدي

لا تبعدي

لا..[1]

إن صيغة النهي هذه فيها تأكيد لزوجته على استمرار حياته حتى بعد وفاته، فهو كالناي إن تحطم يبقى لحنه حتى غد، فامتداد حرف"لا" بألف المد وتكرار ياء المؤنثة المخاطبة بصوتها الممتد في الفعل "تبعدي" يشكل علاقة وطيدة بين الدلالة والصوت، فاختيار إيقاع الفعل ملائم ومناسب للمعنى وللإحساس الذي يشعر به السياب تجاه زوجته وهو على فراش المرض.

وهناك تكرار آخر للفعل المضارع في قصيدة "رحل النهار"، يقول السياب:

سيعود. لا. غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إسار[2].

يتقمص الشاعر شخصية السندباد الذي سافر ولما يعد، وهو يؤكد عودته لامرأة تنتظره مهما كانت الصعاب والعراقيل، إن تكرار فعل المضارع " يعود" الدال على المستقبل الذي يبدو أنه بعيد، يصل به حرف السين الدال على المستقبل القريب، وهذا المزج أو هذه المفارقة التي يضعها الشاعر بين المستقبل القريب

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص222.**

2 – **نفسه، ص231.**

والبعيد في كلمة واحدة "سيعود" مع تكرارها ينم عن المشاعر المختلطة المضطربة في قلب الشاعر وهو يعيش حالة تمزق قصوى بين مستقبل بعيد قد يطول وبين مستقبل قد يأتي في القريب، وهذه الحالة الشعورية يدل عليها حرف السين الهامس ذي الإيقاع المحدود والفعل " يعود" الذي يدل على المستقبل البعيد، والمد بالواو يوحي بالبعد، ولا شك بأن الإيقاع بهذا الشكل يؤدي دلالة نفسية وشعوراً يعتلج في أعماق الشاعر، أو حالة تعبر عن الانتظار والحيرة، وزمن اللقاء مجهول قد يكون قريبا أو بعيداً.

ويكرر الشاعر أفعالا مضارعة أخرى في كثير من المواطن كقوله في قصيدة "حنين في روما":

وأحس عبيرك في نفسي[1].

حيث يتكرر الفعل المضارع "أحس" ثلاث مرات في النص، فالإحساس بالعبير لا يفارقه لحظة واحدة إنه شعور دائم يلازمة ويتشكل هذا الفعل في جزء منه من حرفين مهموسين وهما: الحاء والسين، والهمس يعبر عن حالة شعورية عميقة لصيقة، وإيقاعهما المهموس يوحي بأن عبير المحبوبة يسري مع أنفاسه الخافتة، فالكلمة كما يقول الرمزيون هي صوت الوجدان لها سحر ودفء وعبق في جهرها وهمسها في شدتها ولينها، وفي

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص149 وما بعدها.**

تفخيمها وترقيقها، فهي تعبر عن باتولية الفكر وطهارة النفس وهي مظهر من مظاهر الانفعال النفسي.

ويكرر الأفعال الماضية في كثير من قصائده كما جاء في قصيدة "رحل النهار"[1]، حيث كرر، الفعل الماضي "رحل" ست مرات في أسطر متفرقة من القصيدة، وجاء الفعل على صيغة "فَعَلَ" التي توحي بالانتهاء والإدبار، وتكرار هذه الصيغة الصرفية يؤكد فعل الرحيل والعودة المترقبة في كل حين دون تحديد اللحظة الزمنية لتلك العودة المنتظرة، فإيقاع الميزان الصرفي " فَعَلَ" بتكراره له وطء شديد على النفس إذا أضيفت له دلالة الفعل.

وفي قصيدة "سفر أيوب"[2]، يكرر الفعل الماضي "ذكرت" أربع مرات في المقطع الثامن، وحين تتكرر صيغة "فعلت" بهذا الإيقاع عدة مرات فإن ذلك يعني قوة الحضور حضور ذكرى الحبيبة وطيفها في مخيلته، فترديد الصيغة نفسها من شأنه أن يجعل الماضي حاضراً وهي الفكرة التي أحب الشاعر أن تكون مماثلة في زمن تلاوة القصيدة وكأن التكرار تعويذة سحرية يوظفها الشاعر لاستعادة نشوة اللقاءات التي كانت في زمن الشباب الذي ولَّى.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص229.**

2 – **نفسه، ص269، 270.**

ويكرر الفعل الماضي في قصيدة "مدينة السندباد"، يقول الشاعر:

يا أيها الربيع
يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟
جئت بلا مطر
جئت بلا زهر،
جئت بلا ثمر،
وكان مبتداك مثل منتهاك[1].

مفارقة محزنة وشديدة الوطأة على قلب الشاعر أن يرى ربيعا بلا مطر، وبلا زهر وبلا ثمر فتخرج الكلمة كالحجر من حلقه"جئت" تتكرر في أسطر متوالية للتعبير عن واقع مجدب وحزن مرير، تكرار الفعل"جئت" صرخة مدوية توحي بصدمة شديدة ومعاناة قاسية، وهي ذات إيقاع قصير وصوت محدود ولكنه عال لأن حرف "الجيم" مجهور وحرف " التاء" انفجاري وتلاقي أو تمازج الصوتين المجهور والانفجاري يحدث ضجة في السمع، وهو إيقاع يلائم هذا المجيء للربيع كما صوره الشاعر.

وكما يكرر الأفعال التامة يكرر الأفعال الناقصة، ففي قصيدة "المسيح بعد الصلب" يعيد الفعل الناقص "كان"، يقول:

كان شيء، مدى ما ترى العين،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص468.**

كالغابة المزهرة

كان، في كل مرمى، صليب وأم حزينة

قدس الرب!

هذا مخاض المدينة[1].

لا تخلو أساليب النص الشعري المعاصر من عنصر القص، وفعل "كان" الناقص يوحي بجو الحكي، هذا الفعل الناقص الذي يتردد كثيراً في أساليب السرد القصصي وظفه الشاعر في المقطع السابق في إطار الوصف لأن إيقاع هذا الفعل الناقص بالذات قد ترسخ في أذهان المتلقين على أنه وسيلة للرواية والسرد، وفعلا فإن الوصف تأدى في المقطع بشكل واضح عن طريق تكرار هذا الفعل الناقص.

ومن الأفعال الأخرى الناقصة التي ترد في قصائده "مازال"، يقول في قصيدة "غريب على الخليج":

مازلت أحسب يا نقود، أعدكن وأستزيد،

مازلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي

ما زلت أوقد بالتماعكن نافذتي وبابي[2].

يوحي الفعل الناقص " ما زلت " بالتوقف والثبات، وذكره بصيغته الحرفية الثابتة يكرس الظن والاعتقاد بأن الأشياء لا تزال

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص462.**

2 – **نفسه، ص322.**

على حالها سلبية ناقصة، لذلك فإن إيقاعها المتكرر يزرع في نفس المتلقي الخيبة والإحباط والدوران العبثي حول الجبل وعدم التجاوز إلى مفازات أخرى منفتحة وشاسعة.

ويكرر الشاعر اسم الفعل "هيهات" بمعنى بَعُدَ في قصيدة "تموز جيكور"، يقول:

هيهات. أتولد جيكور
إلا من خضة ميلادي؟
هيهات. أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي؟ 1.

إن اسم الفعل " هيهات" يتكرر فيه حرف "الهاء" وهو من الحروف الاحتكاكية، والألف اللينة من الحروف الصائتة، و" التاء " حرف انفجاري، وهذه الأصوات تؤدي دلالة المعنى بقوة حيث يمتزج في قلب الشاعر الأمل والألم في آن واحد، ألم من جراء الجفاف الذي أصاب جيكور وأمل في أن يعود إليها الخصب والنماء، وتكرار اسم الفعل بما فيه من حرف احتكاكي رخو مكرر مرتين وهو " الهاء " ومن حرف صائت " الألف اللينة"، ومن حرف " انفجاري " التاء " يؤدي إلى تلاؤم، المعنى مع إيقاع تلك الحروف التي تحمل الرخاوة والشدة.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص412.**

وفي قصيدة "مدينة السندباد " يكرر اسم الإشارة "هذا " مسبوقا بهمزة استفهام، يقول:

أهذا انتظار السنين الطويله؟

أهذا صراخ الرجوله؟

أهذا أنين النساء؟ [1]

يصف الشاعر في هذا المقطع جفافا قاسيا حل بالمدينة منذ سنين فلا خصوبة ولا ماء، والاستفهام للاستنكار، واسم الإشارة الدال على القرب يوحي بأن القحط حال بالناس وهم يعانون شدته في حاضرهم، واتصال همزة الاستفهام باسم الإشارة "هذا" يصدر عنهما إيقاع قصير للدلالة على معايشة الانتظار وانتشار صراخ الرجولة وأنين النساء في واقع الناس المعيش.

وفي نص "دار جدي " يكرر همزة الاستفهام، يقول:

أهكذا السنون تذهب

أهكذا الحياة تنضب

أحس أنني أذوب، أتعب،

أموت كالشجر [2]

فتكرار همزة الاستفهام في السطرين الأول والثاني من هذا المقطع، وإيقاع همزة الاستفهام القصير يوحي بلحظة يندهش فيها

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص466.**

2 – **نفسه، ص148.**

الشاعر من ذهاب السنين ونضوب الحياة، وصوت الهاء في كلمة " هكذا " يوحي بصعود الحسرة والأسف من صميم الشاعر لأن الهاء حرف جوفي يحمل بإيقاعه أعمق تباريح المعاناة.

إن شعر السياب مليء بالتكرار وهو خاصية جمالية لم يبتدع حديثا ولكنه أصبح وسيلة لشحن النص أكثر بالصورة الفنية فلا غنى عنه للشاعر لما يحققه من آفاق شعرية لا متناهية للنص وما يوفره من جمالية للمتلقي ويدفعه إلى مشاركة الشاعر في إنتاج النص عن طريق التأويل.

ب. الإكثار من الأفعال المضارعة: فهو في نص " حنين في روما " يكثر من استعمال الفعل المضارع، يقول في المقطع الأول:

يتثاءب جسمك في خلدي
فتجن عروق،
عريان تزلق في أبد
تنهيه الرعشة، فهي شروق
في ليل الشهوة. كل دمي
يتحرق، يلهث، يتفجر
ويقبل ثغرك ألف فم
في جسمي تنبتها سقر
وأحن، أتوق[1].

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص149.**

ففي هذا المقطع الصغير استعمل الفعل المضارع (10) مرات ولم يستعمل الماضي إلا مرة واحدة، وبنفس النسبة أو ما يقاربها في باقي مقاطع النص.

هذا الحنين المحموم من أجل العودة الى الوطن يجعل الشاعر يعيش داخل الوطن فهو يسافر إليه بوجدانه وليس بجسده " يتثاءب جسمك في خلدي، فتجن عروق، كل دمي يتحرق، يلهث، ينفجر، ويقبل ثغرك..."، فالفعل المضارع " يتثاءب " بتتالي حركات الفتح فيه مع المد بالألف اللينة يحدث منه إيقاع ممتد للفعل يعبر عن تلذذ الشاعر باستدامة الشعور بالالتحام بالوطن في خلده، أما الفعل المضارع " تجن" فإنه يشتمل على حرفين مجهورين وهما "الجيم والنون" وحرف انفجاري وهو "التاء" ويصدر عن إيقاع هذه الحروف صوت فخم وهو ملائم للمعنى حيث العروق تستنفر من جراء التذكر، وهكذا باقي الأفعال المضارعة حيث تتكون في معظمها من حروف مجهورة وانفجارية تحدث إيقاعا معبرا عن ضجيج التوتر في أحشاء الشاعر وهو يحن الى وطنه ويتوق إليه.

ج. **غلبة الجمل الاسمية:** ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة " ليلة انتظار":

يد القمر الندية بالشذى مرت على جرحي،
يد القمر الندية مثل أعشاب الربيع لها إلى الصبح

خفوق فوق وجهي، كف طفلتي الصغيرة، كف آلاء!

وهمس حول جرحي: كف طفلتي الكبيرة، كف غيداء[1].

يستهل السياب النص بهذه الجمل الاسمية، وإيقاع الجمل الاسمية يوحي بالثبات والسكون وعدم الحيوية والحركة، وهذا السكون والثبات ينسجم تماما مع سجو الليل وسكونه، ويتناغم مع امتداد ساعاته خلال الانتظار والقمر يسرح يده الندية على جرح الشاعر، وتستمر تلك اليد الوضيئة تخفق فوق وجهه كأعشاب الربيع، وكفا ابنتيه آلاء وغيداء لهما همس حول جرحه وهما تدغدغانه على السرير، أشياء رتيبة ووقت رتيب يمضيه الشاعر أثناء الليل، وبناء الجمل الاسمية الموحية بالهدوء، وعدم الحركة يمتد من خلالها إيقاع الانتظار الممل.

د.غلبة الجمل الفعلية: ويتجلى الإيقاع في الجمل الفعلية، كقوله في قصيدة " أسمعه يبكي":

أسمعه يبكي، يناديني
في ليلي المستوحد القارس
يدعو: "أبي كيف تخليني
وحدي بلا حارس؟"
غيلان، لم أهجرك عن قصد...
الداء، ياغيلان، أقصاني

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص710.**

إني لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدجى وحدي.
ويستثير الليل أحزاني
فكلما مر نهار وجاء
ليل من البرد،
ألفيتني أحسب ما ظل في جيبي من النقد
أيشتري هذا القليل الشفاء[1].

اكتظ هذا النص القصير بالجمل الفعلية حتى أن السطر الأول منه اشتمل على ثلاث جمل فعلية على الرغم من قصره، ومعظم هذه الجمل مشكلة من أفعال مضارعة حيث أن الشاعر مهووس بلحظة بكاء ابنه غيلان، ويعيش في تلك اللحظة آلام المرض، وهو في حيرة من أمره، بكاء الطفل وأوجاع المرض، ولذع الفقر والفاقة.

وقد جمع هذا الخطاب لغة الشعر، والسرد، والإيقاع، أما الإيقاع فإن صيغ المضارع المرتبطة بياء النسبة التي عملت على مد الصوت أوحت باهتمام كبير لدى الشاعر وهو يسمع بكاء الطفل وصيحة المرض في أحشائه ونداء الحاجة إلى المال والشفاء، فحركية الإيقاع المعبر عن تقلقل الشاعر في حيرته يبدو من سيمياء اللغة الشعرية.

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص287.

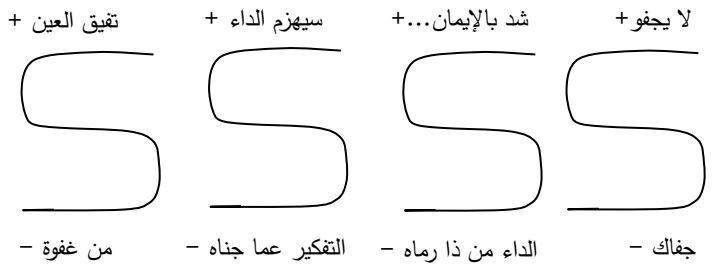
ومن النصوص الأخرى التي طغت عليها الجمل الفعلية قصيدة " قالوا لأيوب"، يقول السياب:

قالو لأيوب: "جفاك الإله!"
فقال: "لا يجفو"
من شد بالإيمان، لا قبضتاه"
ترخى ولا أجفانه تغفو ".
قالوا له: " والداء من ذا رماه
في جسمك الواهي ومن ثبته؟ "
قال:" هو التفكير عما جناه
قابيل والشاري سدى جنته.
سيهزم الداء:غدا أغفو
ثم تفيق العين من غفوة
فأسحب الساق إلى خلوة
أسأل الله فيها أن يعفو[1].

يعد السرد الحكائي خاصية في الشعر المعاصر، كما أن الحوار الداخلي يظل يعزف قيثارة ألم ممض وحزن ثاقب والجمل الفعلية في المقطع تعبر عن حركية متناغمة بين السلب والإيجاب توضحها الترسيمات التالية:

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص296.**



ومن هذه الثنائية المتناغمة للجمل الفعلية تبرز الدلالة ويظهر المعنى الآيل إلى الغياب من خلال استنطاق البنى العميقة الثاوية المخبوءة في أغوار الجمل الفعلية، ومن ثمة يتسنى التمتع بجماليات النص، خاصة عند التقاء محور الاختيار مع محور التأليف في نقطة الإسقاط، فالتناوب بين الجمل الفعلية أثناء الحوار يشكل صوتاً ناجما عن تمرد النص الحداثي على المركزية المنطقية التي كانت تكبل النصوص التقليدية، وهذا الصوت أو الإيقاع الصادر يعكس أوجاع الشاعر العميقة التي لا تبلغها نبرات اللغة المنطوقة.

هـ. الإكثار من الأساليب الإنشائية:

ومن الوسائل الأخرى التي تحقق الإيقاع الداخلي انتشار الجمل الإنشائية وغلبتها على الخبرية ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة إلى " جملية بوحيرد":

لا تسمعيها...إن أصواتنا
تخزى بها الريح التي تنقل
باب علينا من دم مقفل

ونحن في ظلمائنا نسأل:
من مات؟ من يبكيه؟ من يقتل؟
من يصلب الخبز الذي نأكل؟
.....
يا أختنا المشبوحة الباكية
أطرافك الدامية
يقطرن في قلبي ويبكين فيه
يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه[1].

إن الإكثار من الأساليب الإنشائية وغلبتها على الخبرية في هذا النص أوحى به الموقف الدرامي لـ"جميلة بوحيرد "حين وقعت في قبضة الاستعمار الفرنسي، ومن خلال الحدث الجلل والعذاب المستطير الذي تعانيه الفدائية الرمز وجد الشاعر نفسه يخاطبها وجها لوجه ويشيد ببطولتها النادرة على الرغم من بعد المسافة، وهو خطاب وجداني روحي لا تمنعه المسافات البعيدة، فالنهي والاستفهام والنداء وسائل تتجاوز الخطاب الخبري، وتشحن المعنى بالنبر الصائت ليبلغ وجدان " جميلة بوحيرد " كي يسمو الحس لديها عن ألم تمزق الجسد، فالمتلقي من خلال إيقاع

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص378.**

الأسلوب الإنشائي يجد نفسه حاضرا في قلب الحدث ويلفي نفسه يتجاوب مع المشهد الدرامي حسا وشعوراً.

ومن بين النصوص الأخرى التي طغى فيها الأسلوب الإنشائي نص " خذيني "، يقول في مطلعه:

خذيني أطر في أعالي السماء
صدى غنوة، كركرات، سحابة!
خذيني فإن صخور الكآبة
تشد بروحي إلى قاع بحر بعيد القرار
خذيني أكن في دجاك الضياء
ولا تتركيني لليل القفار.
إذا شئت ألا تكوني لناري
وقودا، فكوني حريقا.
إذا شئت أن تخلصي من إساري
فلا تتركيني طليقا.
خذيني إلى صدرك المثقل
بهمّ السنين
خذيني فإني حزين
ولا تتركيني على الدرب وحدي أسير إلى المجهل[1].

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص242.**

تضافر في هذا المقطع تكرار الأمر والنهي، كما تكرر ضمير المتكلم " الياء " في معظم أفعال الأمر وأفعال المضارعة فانعكست من خلاله ذاتية الشاعر الباكية من جراء المعاناة والشوق، والخطاب بالأمر والنهي الذي تجسد في معظم الأسطر ينم عن ثورة داخلية أو اضطراب نفسي شديد، وجرسية الحروف المجهورة والانفجارية في الأفعال وتكرارها أحدثت إيقاعا ملائما للحركة النفسية العنيفة وللاضطرام المحتدم في صميم الشاعر.

و. الإكثار من التشبيهات والاستعارات: ومن الأنماط البلاغية التي يتحقق فيها الإيقاع، الإكثار من التشبيهات والاستعارات كما جاء في قصيدة " غارسيا لوركا "، يقول السياب في وصفه وقد هزه الإعجاب بهذا الشاعر المفلق:

في قلبه تنور
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
ومن مدى تسيل منها لذة الثمر
ومن مدى للقبلات تقطع السرر

ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع
شراعه الندي كالقمر
شراعه السريع قبل لمحة البصر
شراعه الأخضر كالربيع
الأحمر الخضيب من نجيع
كأنه زورق طفل مزق الكتاب
يملأ مما فيه، بالزوارق النهر،
كأنه شراع كولومبس في العباب
كأنه القدر[1].

يزدحم النص بنمطين من أنماط البلاغة" التشبيه والاستعارة "، ولم يخل سطر واحد من هذين اللونين وقد انزاح بهما المعنى إلى المبالغة الإيجابية التي لم تتجاوز حدود الصورة الشعرية التي يتقبلها الذوق، ولا شك أن الإعجاب الشديد بهذا الشاعر قد أملى عليه كل تلك الصور والتشبيهات، وقد تجاوزت صور الاستعارة المكنية الصور التشبيهية، والاستعارة أبلغ في الأسلوب المجازي من التشبيه، فالإحساس بالإعجاب حين يطغى لديه يتكثف في نقطة التبئير وهي الاستعارة المكنية، ومن تراوح الاهتزازات النفسية بين الاستعارة والتشبيه يبدو إيقاع النفس

---

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

المتموج من حركة النفس التي تبلغ درجة قصوى من التوتر والانفعال، ثم تعود لتنبسط حتى يقل التوتر في لحظات التشبيه.

إن هذه الحركة النفسية المتراوحة يتجلى وقعها من خلال ذلك التراوح بين الاستعارة والتشبيه، ولا ينبغي أن يكون طرف ضارب في أسرار المجاز (الاستعارة) وطرف يقترب من اللغة في درجة الصفر كما يقول رولان بارث R.Barthes وهو " التشبيه"، لأن السلم الإيقاعي سيختل حينئذ ويقع النشاز لسوء التأليف بين طرفي المراوحة.

ز. **الإكثار من علامات الترقيم:** وهي وسيلة أخرى للإيقاع، ومن ذلك ما جاء في قصيدة " يوم الطغاة الأخير":

تقولين: " هل رأيت النجوم؟
أأبصرها قبل هذا المساء
لها مثل هذا السنا والنقاء؟"
تقولين لي: هل رأيت النجوم
وكم أشرقت قبل هذا المساء
على عالم لطخته الدماء
دماء المساكين والأبرياء!1.

كثيراً ما يلجأ السياب إلى استخدام علامات الترقيم وهي تساعد الشاعر على ما يروم تبليغه عن طريق الصوت والإشارات

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص376.**

وقسمات الوجه، لذلك فإن الكتابة تعوض تلك العناصر المهمة في نقل الفكرة والإحساس، فهو في المقطع السابق يعبر بنقطتي التفسير عما يكنه في أعماقه، تقولين لي: "هل رأيت النجوم، وكم أشرقت قبل هذا المساء، على عالم لطخته الدماء: دماء المساكين الأبرياء".

فالتوقف عند النقطتين استراحة يستعد فيها لسلسلة من صور البوح، كما أنه يضع مقول القول بين شولتين للفت انتباه المتلقي بقيمة الدلالة المحصورة بينهما، أما علامات الاستفهام فقد صنعت جواً للحوار الشعري، أما علامة التعجب فإنها نقلت الإحساس بالدهشة والتقزز من أعمال الطغاة.

إن التلوين في علامات الترقيم يؤدي الى تلوين الإيقاع والنبر المؤثرين في المتلقي، غير أن الإكثار من تلك العلامات قد يكون على حساب الخطاب الشعري ليصبح خطابا نثريا، وأكثر الشاعر من الفواصل في قصيدة " أغنية قديمة "، يقول:

في المقهى المزدحم النائي، في ذات مساء،
وعيون تنظر في تعب،
في الأوجه، والأيدي، والأرجل، والخشب:
والساعة تهزأ بالصخب.
وتدق سمعت ظلال غناء
أشباح غناء ...

تتنهد في ألحاني، وتدور كإعصار[1].

لا شك أن الأسلوب الحكائي هو الذي أملى عليه تلك الوقفات بين الجمل، والتوقف قليلا عند كل فاصلة يقسم الصوت إلى شحنات إيقاعية معينة تجعل المتلقي يسمع بإمعان لتتالي المعاني مشدوداً بالنبرات الصوتية التي تضفي على الخطاب سحراً جماليا ومتعة في استقبال النبرات والتنغيمات الفنية، فهو حين توقف في الفاصلة الأولى ربما أوحى للمتلقي باستكمال المعنى، ولكنه كان في كل مرة يخيب أفق المتلقي مما يجعل هذا الأخير يواصل في شوق عملية القراءة والإصغاء.

ط. الإكثار أو الإقلال من أدوات الربط: قد يكثر السياب من أدوات الربط أو يقل منها، يقول في قصيدة " ستار":

عيناك؛ والنور الضئيل من الشموع الخابيات
والكأس، والليل المطل، من النوافذ، بالنجوم؛
عن حاضر خاو، وماض في ضباب الذكريات
ينأى، ويصغر، ثم يفنى
إنه الصمت العميق[2].

فقد كثر حرف " الواو " في هذا الجزء القصير من النص، وهو يجمع بين صور متعددة يريد لها أن تكون مركزة في ذهن

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص70.

2 – نفسه، ص75.

المتلقي، وهذا الإيقاع المتواتر من هذا الحرف يجعل المتلقي يجمع الأجزاء ليتكثف المعنى الكلي الذي يروم الشاعر تبليغه.

أما في قصيدة " النهر والموت " فقد أقل فيها من أدوات الربط بصورة ملفتة، يقول في مطلع القصيدة:

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! "،
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر
أود لو عدت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل إصبع، كأني أحمل النذور
إليك، من قمح ومن زهور[1].

---

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

في هذا المقطع من القصيدة يفضي الشاعر بمعاناته ويبوح بمكنون نفسه إلى النهر، جمل تخرج من فم الشاعر تترى دون أن يربط بينها، لأن ما يهمه هو إفراغ ما لديه من شحنات نفسية في نوع من التداعي والتلقائية، إنه يخبر عن نفسه موجها خطابه إلى النهر، والمتمعن في دلالة الجمل يلمس الصوت الحزين والنبرات الكئيبة فحين يقول: " بويب...بويب..."

يختزل الصوت فيحذف حرف النداء " يا" ولا يكمل التفعيلة أيضا فهي مقطوعة "مُتَفْعِلُنْ" حذف منها الوتد المجموع "عِلُنْ" وينتقل بعد النداء مباشرة دون ربط، فيقول:

" أجراس برج ضاع في قرارات البحر"، وهكذا لا يحفل بالربط وخاصة بين الجمل الإسمية.

ن. الإكثار من بعض الحروف: يكثر الشاعر من بعض الحروف المعينة كالنداء، يقول في قصيدة " شباك وفيقة ":

يا صخرة معراج القلب
يا " سورة " الألفة والحب
يا دربا يصعد للرب
لولاك لما ضحكت للأنسام القرية[1].

يشخص الشاعر شباك وفيقة ويخاطبه في لوعة واشتياق مستعيدا ذكريات الماضي الجميل، أما الشباك فباق وأما الحبيبة

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص119.**

فقد رحلت إلى القرار البعيد حيث لا أمل في الرجوع، فهو يرفع عقيرته بالنداء عله يستعيد لحظة من تلك اللحظات التي كانت وفيقة تطل عليه من وراء الشباك، ويصبح الشباك بعد رحيلها رمزا لحب كبير فهو صخرة يعرج منها القلب، وهو سور الألفة والحب، وهو يصعد للرب، إنه يقف تحت الشباك ناظرا إليه مخاطبا إياه بصوت أعلى، وحرف النداء "يا" ينادى به البعيد، حيث أن الياء والألف حرفان صائتان.

ومن الحروف الأخرى المكررة حرف "من" في قصيدة "العودة لجيكور"، يقول في مستهلها:

على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها، من ذراها الطوال
من سوقها المكتظ بالبائعين
من صبحها المتعب
من ليلها النابح والعابرين
من نورها الغيهب،
من ربها المغسول بالخمر،
من عارها المخبوء بالزهر،
من موتها الساري على النهر[1]

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص420.**

إن الإسراف أحيانا في بعض الحروف يضفي على النص نوعا من الخطابية والترهل، ويبعد النص عن مغزاه الشعري، لذلك فإن الاختزال يعتبر خاصية شعرية مهمة، فهذا التعداد بالحرف " من " بإيقاعه الثابت جعل النص يفقد حرارته منذ المطلع، فالشاعر لم يحسن الاستهلال من خلال هذا الإيقاع الملازم لمجموعة من الأسطر منذ بداية النص، ويرفض الكثير من النقاد الإكثار من كلمة أو حرف أو أسلوب إذا تجاوز الشاعر فيه الحد المقدور للتعبير الشعري.

جعل السياب لآلية الموسيقى والإيقاع موقعا خاصا لبناء استراتيجية شعرية مؤسسة على نظام مستحدث، وأولى أهمية قصوى لهذه التقنية، فكان ينتقي الحرف واللفظ والجملة لأدائه الشعري، وقد ضرب على جميع أوتار الشعر، ومهما كان يحظى بالريادة في الشعر المعاصر إلا أنه بقي يعزف ألحان الماضي وكأنه لا يريد أن يقتلع الجذور أو كأن للماضي لديه عزفا لا يزول عبر الدهور، لذلك فإن شعره مزيج رائع من ألحان القدم وألحان الجديد.

إن الآليات السابقة تمثل الآليات الكبرى التي وضعها من أجل بناء استراتيجية شعرية تضمن لشعره وجوده وكينونته، وبالتالي بقاءه وخلوده، أما الآليات الأخرى كالرموز والمفارقات

والانزياحات وغيرها من وسائل الشعر فإنها آليات عامة في الشعر الحداثي لا يكاد يخلو منها نص معاصر.

الأهداف والأبعاد الاستراتيجية:

1.البعد التاريخي والوطني والقومي

1.1.البعد التاريخي:

إن الشاعر لا يكتب التاريخ أو يدون الأحداث والوقائع الماضية ليكون شعره سجلا لأحداث التاريخ كي لا تنساه الذاكرة (وإنما يكون التاريخ في النص حصيلة وعي إبداعي تتداخل فيه خبرات متعددة للكاتب، ومن ثمة لا يكون التاريخ هو المحور والغاية، ولكنه إطار لأحداث كثيرة تكشف عن الهموم والقضايا التي تشغل ذهنية الكاتب)[1].

لذلك فإن اللمسات التاريخية في النص الشعري التي تحيل إلى الماضي بصفته مرجعية للذات المبدعة تستمد منه انشغالات متعددة الأبعاد يحتاج إليها المبدع، تعمل على إثراء وإغناء النص الإبداعي، والمتلقي وهو يتأمل تلك اللمسات يجد فيها علاقات معبرة عن صور شتى ترسم ملامح الحاضر في اندماجه مع الماضي في أشكال فنية رائعة تختلف عن السياق التاريخي الجاف الذي يسرد الأحداث بطريقة تخلو من ملامح انعكاس الذات على الماضي في تلونها وتشكلها عبر مسارات تعلو وتنخفض تنكسر

---

1 – بديعة الطاهري: ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى، لأحمد التوفيق، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر ع4، 2009م، ص20، 21.

وتنحني تستقيم وتتعرج، ولكن الشعر بما ينطوي عليه من عينات أو مواضيع تاريخية يرصد أمورا يغفل عنها المؤرخ ومن ثمة فإن (التاريخ في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرر بانكساراته وأوهامه وضعفه، ولكنه في الوقت نفسه خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم)[1].

فالقصيدة تستمد القوة والجمالية من الأبعاد التاريخية وتتجاوز بها النمطية، فالشعر الحداثي حين يوظف ملامح التاريخ المتجلية في الخرافة والأسطورة والشخصيات والأحداث الدينية والسياسية والاجتماعية فإنه يهدف إلى بناء نص شعري جديد يتصف بالحداثة والجمالية، ومن تلك الأساطير التي ازدحمت بها نصوص السياب الأساطير البابلية والسومرية واليونانية، ويستطيع المتلقي أن يدرك الأهداف التاريخية أو العودة إلى الماضي في تشكيلة من الإبداع تنأى عن الأسلوب التاريخي النمطي والسياب في قصيدة " من رؤيا فوكاي"[2] التي يروي فيها أسطورة صينية إنما يرمز بذلك إلى التضحية الإنسانية في سبيل هدف أو مشروع أو علاقة تستحق الفداء فكونغاي حين ألقت بنفسها في القدر

---

1 بديعة الطاهري: ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى، لأحمد التوفيق، مجلة الخطاب، ع4، ص21.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص355.

الضخمة التي تصهر فيها المعادن حب كبير تكنه ابنة ذلك الحاكم الصيني لوالدها وهو يلبي رغبة الملك في صنع ناقوس ضخم يصنع من الذهب والحديد والفضة والنحاس وتأبى تلك المعادن أن تتحد إلا إذا ألقيت فتاة عذراء في مذاب تلك المعادن المنصهرة، وكأن السياب وهو يدخل في شعره هذه الأسطورة يستثير في نفسه حسا إنسانيا عميقا يمتزج فيه الحب والتضحية والأنوثة الغضة التي يتوق إليها الشاعر.

وفي النص نفسه إشارات تاريخية ترمز إلى علاقة الذات المثقلة بالهموم بذلك الرمز التاريخي، يقول السياب:

أهم بالرحيل في "غرناطة " الغجر؟

فاخضرت الرياح، والغدير، والقمر؟[1].

إذا كان لا بد للشاعر أن يكون ثوريا لا يرضخ للواقع، فإن الرحيل إلى غرناطة يبرز قلق الشاعر مجسما في ذلك البعد التاريخي أو انكسار الحضارة العربية في لحظة تاريخية ما، ويضيف في السياق كلمة " غجر" الذين لا يستقرون في موقع محدد، فالعبارة كلها توحي بالقلق والثورة في قالب مموه وهو تاريخ غرناطة، فالشاعر يختفي وراء لحظة زمنية ما، ليقول شيئا عن نفسه كي لا تبرز الذات المتشظية من أتون الواقع الضاغط على الشاعر، ويمدد الشاعر من مساحة التمويه أو يكثف من ضبابية

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص357.**

الموقف من أجل التخفي والتستر كي لا تتعرى الذات وتتكشف في صورة من التشظي والضعف والانكسار، فيجعل المتلقي يستعيد الذاكرة للهوس بالطبيعة في الأندلس بذكر الاخضرار والغدير والقمر، ويواصل السياب قائلا في النص نفسه:

أم سمر المسيح بالصليب فانتصر
وأنبتت دماؤه الورود في الصخر؟
أم أنها دماء كونغاي؟[1].

إن شخصية المسيح شخصية دينية تاريخية أو هي رمز ديني تاريخي في آن واحد، فتضحية المسيح وفداؤه حتى أطلق عليه اسم "المخلص" الذي فدى بدمائه الإنسان في خطيئته المتوارثة منذ أكل آدم وحواء من الشجرة التي نهاهما الله عن الأكل منها هي رمز يلتقي مع تضحية كونغاي التي ألقت بنفسها في القدر المنصهر وهذا المزج بين الأسطورة وفداء المسيح يشكل بعدا عميقا في نفسية الشاعر وهو هذه العلاقة الدقيقة بين التضحية والحب والألم، ثم يقول في سياق آخر من القصيدة نفسها:

سيان "جنكيز" و"كونغاي"
هابيل قابيل، وبابل كشنغهاي[2].

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص357.

2 – نفسه، ص358.

يتساوى من خلال السطرين النقيضان الحياة والفناء، الخير والشر، البراءة والظلم، تغيب الحدود على الشاعر فيجسم بهذه الأحداث من الواقع التاريخي صورة تتمخض في دخيلته أو معاناة جسيمة تتمثل في هذا الواقع المؤلم الذي تتولد عنه حيرة الإنسان في عدم قدرته على فلسفة ما يجري في الوجود.

وهو في قصيدة " مرثية جيكور"[1]، يجسم الواقع بالعودة إلى قصة صلب المسيح، ولا يعدو الوصف في النص باستخدام هذا الرمز التاريخي أو الموقف التاريخي للمسيح الإشارة إلى نفسه كشاعر يحمل هموما ثقيلة، ويتحسر على جيكور وأيامها الخضر ولياليها الصيفية المفقودة، وهذا الوصف لجيكور مقترن بوصف " الجلجثة " مكان صلب المسيح، وقد غامت الدنيا واكفهرت الطبيعة حين فاضت روح المسيح وسالت دماؤه، فالموت والصلب وجيكور ثلاث قوى تتجاذب نفسية الشاعر انعكس عليها شعور خاص للسياب، إنه ثالوث متوحد متفاعل ينقل ملامح تجربة خاصة وشكلا من أشكال المعاناة، وهذا النوع أو اللون من المعاناة لا يجد له الشاعر – للتعبير عنه – إلا هذا الحدث التاريخي "صلب المسيح" ليحدث حوار داخلي monologue يتفاعل فيه الواقع والذات والتاريخ. وهناك موقف تاريخي مشابه تماما يجسد فيه معاناته من المرض فيستحضر قصة أيوب عليه السلام، وعن

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص403.

طريق "الإسقاط" يضمن قصيدته "سفر أيوب" ما يقاسيه من شدة المرض ويحاول أن يعزي نفسه بالإيمان خاضعا لقضاء الله وقدره فيه، يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم،
لك الحمد، إن الرزايا عطاء
وإن 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
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].

من خلال هذا "التقمص" يدرك المتلقي كيف استطاع أن يصور شدة المعاناة، فاختار هذا الرمز الديني التاريخي "أيوب عليه السلام" وهو هدف استراتيجي يجلي بوضوح ما يجري في الراهن وبهذا فإن التاريخ يصبح وسيلة وهدفا في آن واحد، حيث يتعانق الحدث بالحدث والموقف بالموقف وتتوحد الرؤيا وينصهر الكل في لحظة هي "الحاضر" ويمحي الفارق الزمني ليصبح الحاضر ماضيا والماضي حاضرا، والشاعر الحداثي حين استغل التاريخ بمختلف صوره الدينية والسياسية والاجتماعية يكون قد فتح للشعر مجالا رحبا لا ينتهي وعمقا آخرا للرؤيا الشعرية المبنية على وعي شامل بالواقع وبالتاريخ.

وهو في قصيدة "ربيع الجزائر"[2]، يكتب التاريخ، يكتبه شعرا، فيجسم أحداث حرب التحرير في صورة شعرية لا ترصدها سجلات التاريخ فيعبر برؤيته إلى كنه الأحداث إلى طبيعة الحدث، ولذلك فإن للشعر دورا آخرا في كتابة التاريخ فيبقى أبد الدهر حيا نابضا يتدفق في حرارة وفاعلية، وهو في قصيدة إلى "جميلة بوحيرد" يكتب التاريخ العربي برؤية الشاعر الذي يثيره المعنى والإحساس واللون ونبضات الداخل، فقارئ النص

---

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

2 – **نفسه، ص238.**

يستحضر طاقة الأنثى وهي تكابر الموت وتحتمل سياط الجلاد وهي تمزق منها الإهاب اللطيف المرهف، يقول:

يا أختنا المشبوحة الباكية،
أطرافك الدامية
يقطرن في قلبي ويبكين فيه.
يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه
إلى سماوات الدم الوارية
حيث التقى الإنسان والله، والأموات والأحياء في شهقة،
في رعشة للضربة القاضية[1]

فهذه القصيدة كتبت لتكون الوجه الآخر لورقة التاريخ، وفيها يلتقي وجدان الإنسان بوجدان الإنسان أينما كان، وفي أي لحظة من الزمن وجد، لذلك فإن التاريخ ليس حكرا على المؤرخ بل يتناوله الشاعر ليكتبه بلغة تنفذ إلى أعمق الأحاسيس الإنسانية، ومن ثمة فإن الهدف الاستراتيجي الذي يرمي إليه السياب يتجلى في هذا الجانب الذي قد يختفي حين نقلب صفحات التاريخ.

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص379.

2.1.البعد الوطني:

إن المتلقي وهو يطالع شعر السياب يدرك مدى الإحساس بالوطن وتعلق الشاعر بأرضه سواء أكان داخل العراق أم في مواطن الغربة، لذلك فإن البعد الوطني في شعره يتكرر كثيرا ويمتد فيشمل المدن والقرى وكل الأشياء والأماكن المتعلقة بالوطن، فهو في قصيدة "لأني غريب" ينادي الوطن ويشتاق إليه ويحس باللوعة والغربة، يقول:

لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وأني هناك في اشتياق
إليه، إليها، ...أنادي: عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي[1]

فالعراق الوطن لا يطيق الشاعر الابتعاد عنه فهو في حر وشوق إلى العودة إليه بل النأي عنه – في نظره – عبور إلى مدى مجهول إلى عالم من ردى، فالوطن في شعر السياب هدف

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص195.**

استراتيجي، والمتلقي يدرك ما يمثله هذا الهدف في قصائده، إنه يرسم هالة كبرى للوطن ويتوخى من كل قارئ أن يدرك قيمة العراق.

ويزداد الوطن شعرية في قصيدة "أنشودة المطر"[1]، حين يرمز بتلك العيون إلى عيون العراق، ويغوص في طبيعة العراق فيصف الكروم والأضواء والنهر في صياغة شعرية جذابة ينصهر فيها الوطن والطبيعة والإحساس، ويتوحد الشاعر مع الوطن في حلولية صوفية تامة، حتى ليكاد المتلقي يرى أن القصيدة عشقا صوفيا رائعا لوطنه حيث تتجمع أجزاء الوطن الطبيعة والزمن والأطفال والأم ومعاناة الإنسان العراقي كل شيء يجتمع ويلتئم في أقنوم واحد وهو "الوطن الكل"، وحديثه عن العراق لا ينتهي ولا يكاد يغيب عن مخيلته عبر كامل شعره.

وتظهر نزعة الوطن في قصائده التي يتحدث فيها عن جيكور وقد أغرم بها حتى صارت رمزا من رموزه الشعرية، يقول في قصيدة "جيكور وأشجار المدينة":

أشجارها دائمة الخضرة
كأنها أعمدة من رخام
لا عري يعروها ولا صفرة،
وليلها لا ينام

---

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

يطلع من أقداحه فجره.

.....

وتغرب الشمس وهذا المساء

أمطر في جيكور ...

أمطر ظلا، نث صمتا، مساء

غاف على جيكور

والليل في جيكور

تهمس فيه النجوم

أنغامها، تولد فيه الزهور

وتخفق الأجنحة

في أعين الأطفال، في عالم للنوم، مرت غيوم

بالدرب مبيضا بنور القمر،

تكاد أن تمسحه،

تسرق منه الزهر[1].

إن تعلقه الشديد بقريته جيكور، جعله يتخذ منها هدفا أو غاية استراتيجية لإفضاءات لا تنتهي من حب ومعاناة وحرمان، فهي تمثل بعدا شعريا يترجم من خلاله أحاسيس ومشاعر لا تحصى، لذلك فإن جيكور ينطوي فيها الوطن الأكبر العراق،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص634.**

والمتلقي حين يدرك هذه الغاية الاستراتيجية يستطيع أن يفسر كل الأبعاد الشعرية التي يرمي إليها الشاعر.

وتظهر النزعة الوطنية بصورة أقوى وهو في موطن الغربة فتهيج أشجانه فينفجر مناديا الوطن قائلا:

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].

إنه في الكويت غريب يجلس على الشاطئ يسرح بصره المحير في الخليج، يشعر بالبعد والنأي والبحر الواسع يفصل بينه وبين الوطن، يقول:

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.
بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق[2].

إنه يناجي الوطن ويذكره في حله وترحاله، ولا شك أن الوطن قد أصبح هدفا استراتيجيا لبناء نصوصه الشعرية الموسومة بالنزعة الوطنية.

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص317، 318.**

2 – **نفسه، ص318.**

وهو حين يتغنى بطبيعة العراق ويفضي بمكنوناته ورؤاه عبر عناصر الطبيعة إنما يترجم حسه الوطني من خلال تلك العناصر، فذكره كثيرا لنهر بويب الصغير الذي يشق بلده جيكور حيث جعل منه رمزا آخرا للبوح ينم عن تعلقه الشديد بطبيعة العراق والامتزاج بها حسا وروحا، فالشاعر كالصوفي الذي تتوحد لديه العناصر لتشكل وجودا كليا، وهذا الوجود الكلي لدى السياب هو العراق، هو الوطن بما حوى من أشجار وأنهار وربى وسهول.

ولا شك أن السياب بانتمائه للحزب الشيوعي ومعارضته للسلطة آنذاك وحياتة كلاجئ مبعد في بلدان مجاورة كإيران والكويت وغيرهما هو نضال من أجل تحرير الوطن من قبضة الحكام المتسلطين، فهو يناهض السلطة بدافع الغيرة على الوطن.

وتتبع حياة السياب السياسية والنضالية والوطنية يؤكد هيامه ببلاده، ومن ثمة فالوطن يمثل هدفا أسمى وغاية قصوى لشعره تتمحور حوله جملة من المبادئ الكبرى والقيم العليا.

3.1.البعد القومي:

انضم السياب إلى التيار القومي بعد تخليه عن الحزب الشيوعي، فاتسعت شهرته خارج الوطن، وهذا التحول الهام في مسيرته السياسية والنضالية نحو القومية والعروبة جعله في عداد الشعراء الذين يناضلون من أجل مبادئ وقيم العروبة والذب عن الأوطان العربية بسلاح الكلمة، فهو في قصيدة "ربيع الجزائر"

يتماهى مع شعب الجزائر الذي يعاني من وطأة الاستعمار، إذ يهدي سلامه إلى الجزائر التي تخرب وتحرق ويسقط فيها الضحايا وتسيل فيها الدماء، ومع ذلك فهو يشم لها من وراء السحاب الغيث الذي يروي ثراها ويبشرها بأن الدجى قد ولى وأنها سوف تستقبل الصباح المطل بتكبيرة من ألوف المآذن، وهو في هذه القصيدة يكشف عن تعاطفه مع الشعب الجزائري أثناء محنته مع عدو غاشم يدمر ويخرب ويقتل الأبرياء، وهذا التعاطف من شاعر عراقي لايملك سوى سلاح الكلمة إنما هو تعبير عن نزعة قومية ومساندة لهذه القطعة من الوطن العربي، وإذا كانت القصيدة تتسم بالصدق الفني والشعور القومي فإن ذلك يكشف أن السياب يرسم أهدافه الاستراتيجية الشعرية عن قناعة ووعي بوحدة الشعوب العربية (إن النزعة القومية نفسها أضحت في الوعي القومي الجديد تحتاج إلى توسيع أفقها في جو الحرية بتجميع كل ما هو مختلف عنها ظاهريا لهجة ولغة ودينا وأثرا شعبيا، لأن قوة التاريخ ووحدة الوجدان تضمان جميع هذه المكونات إليها لتشكيل كل واحد هو ثقافة الأمة الواحدة)[1].

---

1 – محمد الصديق بغورة: المحلي والقومي في "وردة الأهوال"، ديوان الشاعر عمارة بوجمعة، مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، ع1، مارس 2009م، ص82.

وهو في قصيدة في " المغرب العربي" يبين انتصاره للشعوب المغربية، بل إنه يعد نفسه واحدا من هذه الشعوب، يقول:

قرأت اسمي على صخرة
هنا في وحشة الصحراء،
على آجرة حمراء،
على قبر، فكيف يحس إنسان يرى قبره؟
يراه وإنه ليحار فيه:
أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه
أن يرى ظلا له على الرمال،
كمئذنة معفرة
كمقبرة
كمجد زال
كمئذنة تردد فوقها اسم الله
وخط اسم له فيها[1].

أعمق ما يقرأ المتلقي في هذا النص ذلك التماهي والتوحد مع شعوب المغرب العربي، وهو بإحساسه القومي يشعر القارئ أنه جزء لا يتجزأ من هذا الوطن، إنه يقرأ اسمه على صخرة، وعلى آجرة حمراء في وحشة الصحراء، بل إنه يرى اسمه مكتوبا على قبره، ثم يرمز للعقيدة بالمئذنة التي يتردد عليها اسم الله،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص394، 395**

والعقيدة أقوى صلة تمزج بين الإنسان والإنسان، وهو في باقي النص يشير إلى التاريخ وإلى الأمجاد، ويربط بين أهل المشرق والمغرب برموز كثيرة دينية وحضارية وإنسانية ويأنف لما يرى الغزاة يدوسون معالم الدين والتاريخ:

وكان محمد نقشا على آجرة خضراء
يزهو في أعاليها...
فأمسى تأكل الغبراء
والنيران، من معناه،
ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم
وتنزف منه، دون دم،
جراح دونما ألم.
فقد مات...
ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء[1].

فهذا الحس القومي العميق جعله يتخذ من القومية هدفا لشعره أو قاعدة يقيم عليها بناء فنيا لشعره، إنه وهو يتحدث عن شأن المغرب العربي كأنه يصف العراق أو إحدى مدنه أو يصف قريته جيكور لذلك فإن الشاعر ينتقل من رموز الوطن إلى رموز القومية الواسعة، فرموز جيكور وبويب وغيرهما من الرموز

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص395.**

المحلية تشكل جغرافية المكان على مدى التاريخ وهي قادرة بإمكانيات الشاعر على الارتفاع بالخصوصية إلى مستوى عالمي حيث تصبح معبرة عن عوالم أكبر من حدودها[1]، فهو لما كان يركز على جيكور أو بويب أو غيرهما في الوطن العراق إنما كان يشق لمساره الشعري مسالك أبعد تفضي إلى القومية وإلى البعد الإنساني الشامل، ومن البداهة أن يكون البعد القومي هدفا استراتيجيا لنشر شعره في الآفاق الواسعة.

وهو في قصيدة "بور سعيد" يضم أوطانا عربية لتصبح وطنا واحدا، يقول:

حييت بورت سعيد، من مسيل دم لولا افتداء لما يلغيه، ما هانا
حييت من قلعة صماء ناطحها عاد من الوحش يزجيهن قطعانا[2]

إلى أن يقول:

ولا تلفظت من مرساك معتديا إلا مدمى ذليل الهام خزيانا
جمعت من شط صور لمح أحرفها واخترت من بابل واحتزت مروانا
والنيل ساق العذارى من عرائسه للخصب، في موكب الفادين، قربانا![3]

إنه إحساس قومي عميق يشعر بالانتماء والوحدة، لذلك فإن شعر السياب القومي مبني على هدف أو استراتيجية مسبقة،

---

1 – عبد الرضا علي: أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م، ص30.

2 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص493.

3 – نفسه، ص494.

وتنبث في ثنايا قصائده رموز كثيرة لا تحصى تشير إلى هذه النزعة المكينة الراسخة في شعره.

2.البعد الإنساني والاجتماعي:

ربما كان هذا البعد أطغى على شعره من غيره من الأبعاد الأخرى، وهو يتمثل في خامات عديدة وهي الحب والموت والحياة والحزن والسعادة والحرية والقدر والظلم والفقر والفداء....إلخ، وهذه الخامات وغيرها تسم شعره بالنزعة الإنسانية ليصبح النص السيابي أوسع نطاقا وأبقى على مر العصور، فهو أشمل من أن يقف عند الجنس أو العرق أو البلد، فقصائده في الحب تشي بما يحمله بين جوانحه من إحساس نحو المرأة أو الوطن أو الأم أو الإنسان بشكل عام، ولا يمكن في عصرنا الحاضر أن يكون هناك معنى لفكرة المحلية والعالمية، لأن تواصل الإنسان عبر كل أجزاء العالم في هذا العصر منح لكل جزء أهمية خاصة، لذلك اكتسى المحلي طابع العالمية، وصار الشعر يحمل معنى إلى الإنسان أينما كان، وما دام يحمل إليه معنى فله قيمة إنسانية[1]، ويكون الإحساس الإنساني جماليا وفنيا ويتجلي في التشبيهات والصور والرؤى، وإن الشعور بالانتماء الإنساني يجعل الشاعر يصدر عن عواطف تشمل كل إنسان في الكون مهما كانت تلك العواطف

---

1 – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص385، 386.

سلبية أو إيجابية، ويمتزج هذا الحس بالجانب الاجتماعي، فالحفار والمومس من موضوعات الاستبعاد الاجتماعي الإنساني الذي يتلامس مع الجانب الإنساني لأنه يشمل الفقر والبطالة، كما أن مصطلح الاستبعاد الاجتماعي من المفاهيم الحديثة التي تستخدم لوصف الحرمان الاجتماعي وهو إبعاد بعض فئات المجتمع لعدم القدرة على الاندماج والمشاركة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية[1]، وإن الوظيفة الاجتماعية للشعر أصبحت من أهم مكونات الشعر الحداثي (وقد تحدث الشعراء العرب المعاصرون في هذا عن الوظيفة الاجتماعية، وعدوا هذه الوظيفة من الوظائف الأساسية للشعر بالنظر إلى وضعية الإنسان العربي وحاجات المجتمع العربي الذي هو في حاجة إلى أن تكون كل المعارف ذات محتوى اجتماعي)[2]، ومن القصائد التي تتكثف فيها الأبعاد الإنسانية والاجتماعية قصيدة "حفار القبور"، يقول السياب:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب على القبور
واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع[3].

لا يخفى على المتلقي الإحساس الإنساني العميق الممتزج بالبعد الاجتماعي، وهو يذكر اليتامى، واليتم قضية إنسانية

---

1 – بلقاسم سلاطنية: تشكل صور من الاستبعاد الاجتماعي – الفقر والبطالة – في الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع24، 2012م، ص11.

2 – عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، ص237.

3 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص543.

اجتماعية، ومعروف أن اليتيم أكثر معاناة من غيره من الأطفال فهو مثير للشفقة والرأفة، ووظف الشاعر كلمات توحي بالحزن وتلقي بظلالها على المعنى في وصف اليتامى: الأصيل، يغيم، الكئيب، القبور، واه، بهتت، فهي كلمات ملائمة لأجواء اليتم ومعاناة اليتامى، ويرمي الشاعر من خلال هذه القضية إلى التنبيه على التكفل باليتامى من غير تصريح مباشر، ولكن الصياغة الشعرية للسطرين وما تلاهما من أسطر تحرك وجدان القارئ وعواطفه، وتبعث فيه قوة التركيز على قضية اليتم، ويواصل الشاعر إنشاء النص مستخدما كل الكلمات التي تلامس شغاف القلوب من أجل إثارة الحس الإنساني في المتلقي ليصل إلى "الحفار"، فيصفه في صورة مأساوية قائلا:

كفان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين
وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود
في مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود
كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين
وفم كشق في جدار
مستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار
عند المساء .. ومقلتان تحدقان، بلا بريق[1]

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص545.**

إن هذه الصورة الشعرية التي تجسدها الأسطر السابقة هي لوحة تحمل ألوانا تتفاعل مع إحساس المتلقي وتحرك فيه أعمق المشاعر الإنسانية، فالسياب بهذا الوصف أو هذا الرسم بالكلمات إنما يصدر عن دخيلة تتنزى بالأحاسيس المفعمة بالإنسانية، ولجأ في هذا الوصف إلى الأسلوب المجازي فاستخدم التشبيهات والاستعارات التي تجسد الصورة بشكل أقرب للأفهام.

ويوغل الشاعر أكثر في تجسيد المأساة الإنسانية حتى يجعل الحفار في صورة ينعدم فيها إحساسه الإنساني بدافع الفقر والبطالة والعوز، فيقول على لسان الحفار:

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور
فتبيد نسل العار .. تحرق، بالرجوم المهلكات،
أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟
يا رب.. مادام الفناء
هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!
سأموت من ظمأ وجوع
إن لم تمت هذا المساء إلى غد بعض الأنام[1].

إن السياب يبرز صورة المأساة الإنسانية من جراء الوضع المزري الذي يعيشه الحفار إذ يضطر الحفار تحت وطأة الحاجة والعوز إلى الدعاء على البشر بالموت والهلاك ما داموا ماضين

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص546،547.**

إلى الفناء لا محالة، وهو غايتهم، فهو يترجى الإله أن يهلكهم هذا المساء وإلا فإنه سيهلك عطشا وجوعا، فالفقر المدقع يقلب الموازين لدى الحفار، وبالتالي يضع المتلقي في حيرة حين يجتمع أمامه نقيضان، حالة الحفار الاجتماعية والإنسانية التي تستدر الشفقة، وما يحوك في صدر الحفار من شر تجاه البشرية التي يرجو لها الهلاك والموت ليكسب النقود من أجل أن يحيا هو.

ويتضخم الإحساس الإنساني لدى الشاعر في هذه القصيدة حين يجعل الحفار زانيا مع امرأة وقد أعطاها النقود التي اكتسبها وتموت المرأة ويدفنها بيديه ويستعيد ما كان أعطاه لها، يقول السياب:

ماتت كمن ماتوا، ووراها كما وارى سواها:
واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة
ما كان أعطاها[1]...

يهدف السياب من هذا النص المكثف إلى رسم أبعاد إنسانية واجتماعية، وهذه الأهداف هي غايات كبرى تحقق لشعره ما يصبو إليه من تأثير ومقروئية واسعة.

ولا يختلف الهدف في قصيدة " المومس العمياء" التي تحكي قصة امرأة ساقتها الأقدار لامتهان حرفة البغاء، وكانت في البداية طفلة بريئة، وفي آخر المطاف ترمى كمتاع مستهلك،

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص561.**

وتعيش حياة مريرة قاسية، ماض مدنس بالآثام وحاضر تعاني فيه من العمى والاستبعاد الاجتماعي.

وفي هذا النص تتجلى فلسفة السياب في القضاء والقدر وفي العيش والمصير، ويبدو السياب في ذلك عاجزا عن الفهم والتأويل، ويرى المسؤولية تقع على العراق الزاخر بمنابع النفط الغزيرة، يقول:

ها هو ذا يضيء فأي شيء تملكين؟
ويح العراق! أكان عدلا فيه أنك تدفعين
سهاد مقلتك الضريرة.
ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟[1]

إن الغاية من هذا الوصف الشعري تتجلي في الأبعاد الإنسانية والاجتماعية التي تطفح على النص ليصنع الشاعر منها أهدافا استراتيجية لشعره، وبالتالي فإن الهدف الأسنى هو امتلاك إحساس المتلقي وإثارة مشاعر الرأفة والرحمة، ومن ثمة فإن امتلاك الجمهور عن طريق هذا الشعر المشحون بالبعد الإنساني هو الغاية المأمولة التي يطمح الشاعر للوصول إليها.

---

1 – بدر شاكر السياب: الديوان، ص539.

ويشجب الشاعر أعمال الطغاة في قصيدة "الأسلحة والأطفال" وهذا التقابل المتضاد بين كلمة الأسلحة وكلمة الأطفال يبين الغاية الإنسانية من نظم القصيدة، يقول السياب:

عصافير ؟!

بل صبية تمرح

وأعمارها في يد الطاغية،

وألحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد

"**حديد عتـــــيق**"

رصا.....ص

حديـــــد[1].

إن قتل البراءة والطفولة بالحديد والرصاص جريمة لا تغتفر، لذلك فإن الشاعر يجسدها بالإيحاء البصري في شكل القصيدة، فالكلمات الثخينة المقطعة تلفت انتباه القارئ وتدعو بشكلها المقطع الثخين إلى تركيز المتلقي، فالشاعر حين يتخذ هذه الوسيلة الفنية بغية إلفات القارئ إنما يتوخى هدفا إنسانيا، وهو الكف عن قتل الطفولة والبراءة.

إن هذه الاستراتيجية المتمثلة في الأهداف الإنسانية تضمن للشعر مستوى مرموقا وانتشارا كبيرا حيث تصبح القصيدة

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص568، 569.**

ملكا للجمهور يستقبلها ويحتضنها وبذلك تتسنم القصيدة قمة الخلود والبقاء.

وهناك قصائد أخرى تمثل حقولا لهذا البعد الاستراتيجي في شعره ولا سيما في قصائد الحب وهي كثيرة، كما أن لفداء المسيح في شعر السياب بعدا إنسانيا عميقا يتمثل في التضحية الكبرى لغاية الخلاص لذلك فإن السياب يعد واحدا ممن كرسوا فنهم لإحياء النزعات الإنسانية في جمهور القراء.

3.2.البعد الحداثي:

بعدما تجاوز السياب المراحل التقليدية الأولى في شعره اتجه نحو الحداثة، وكان الرائد الأول مع نازك الملائكة في تحويل مسار القصيدة العربية نحو الحداثة والمعاصرة ولا يهم إعادة ما تكرر كثيرا عن إرهاصات وظهور الشعر المعاصر أو من هم الشعراء الرواد الذين كتبوا القصيدة المعاصرة قبل السياب ونازك الملائكة ولم ينشروا أعمالهم في صحيفة أو كتاب ولم ينالوا لقب الريادة على الرغم من أسبقيتهم مثل علي أحمد باكثير ولويس عوض وإبراهيم ناجي وغيرهم؟ ولكن الأهم هو التركيز على سمات الحداثة في شعر السياب وعلى العناصر الحداثية الجديدة التي أدخلها على شعره بعد الاحتكاك بشعراء الغرب وخاصة شاعر العصر توماس إليوت، وإديث سيتويل، ويرى بعض النقاد أن أحسن أنواع الحداثة هو ما تولد عن الذات ونبع من تفاعلات

وحركية المجتمع دون اللجوء إلى الاستيراد أو الوقوع في عملية التأثر، ويبقى مصطلح الحداثة يعروه الغموض وقد دخل إلى الفكر العربي بتأثير الغرب، غير أنه يعني بشكل عام البحث عن الجديد أو التحول، وتتصف الحداثة بتجاوز المألوف والبحث عن البديل الجديد الأنجع الملائم لطبيعة العصر، والحداثة القائمة على الأصالة تكون أكثر رسوخا من التقليد والاتباع دون مراعاة للخصوصية والميزات التي تمثل أصالة الفكر والحضارة، غير أن مصطلح "مابعد الحداثة" يعني التشكيك في كل القيم الحضارية والسعي للتحرر من كل سلطة تاريخية أو دينية أو فكرية، وقد انساق الكثير من النقاد والشعراء والدارسين وراء هذا التيار "ما بعد الحداثة" ليلغوا كل ما تراكم من تراث حضاري وفكري يمثل الخزان الذي لا ينضب للأمة.

والحداثة في المفهوم الأدبي تعني إعادة النظر للأدب من الناحية الشكلية والفنية فحسب دون المضامين والأفكار (إن مسار الحداثة قد وضع الحساسية العربية أمام أزمتها، أو ضرورة كسر أشكالها التقليدية، والبحث عن أشكال مغايرة، ومن ثم كانت القصيدة الحديثة هي النص الذي فتح مشروع قراءة جديدة لواقع ينهار، وواقع آخر في الأفق، وقد نتج عن ذلك عدة رؤى وأشكال تعبيرية لها خصوصيات الرؤيا والتجربة الشخصية المهوسة بالأنا

المنشطرة)[1]، والحداثة لا تعني تلك التهويمات التي لا جدوى منها ولا تعني التعبير في هوس مطلق أو التحرر الجزافي الذي لا يتقيد بقيم فنية وجمالية بل(تعني بطبيعة الحال القيمة الفنية الجمالية المناسبة للعصر ولجوهر النوع، ولا تعني المعطى التاريخي قطعا، وتكتسب القيمة الفنية الجمالية بعدها الحداثي من اللحظة التي تفارق فيها القيم التقليدية المتعارف عليها في القصيدة العربية التي تشكل عائقا أمام اكتساب هذه الصفة بمدلولها المقصود، وتنفتح على آفاق إبداعية جديدة تعمق كينونتها النصية من جهة أخرى بمستويات علاقتها مع القارئ، على النحو الذي تجعل منها منتجا عصريا يتماهى مع مخيلة العصر ويرضي غرور القراءة وخدعها المستمرة)[2]، فاطلاع السياب من خلال ما كان يترجم له من الفرنسية للعربية وما قرأه من إبداعات غربية بعد تمكنه من اللغة الإنجليزية، جعله يحاول تغيير مسار القصيدة العربية التي ظلت تحتفظ بشكلها التقليدي لقرون عديدة، وحاول أن يقلب دفة الشعر الذي تكلس على قوانين وقواعد تعيق الشاعر كما تعيق عملية الإبداع، لذلك فإن الحداثة أو الاتجاه نحو الحداثة هو هدف أسمى جعله السياب نصب عينيه، وسخر شعره الجديد لهذا الغرض

---

1 – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2006م، ص8.

2 – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص6.

وجعل القصيدة العربية تستوعب عناصر الحداثة ومواصفات القصيدة المعاصرة الغربية فأطلق القصيدة من عقال الأوزان والقوافي الرتيبة وسمى هذا الشكل المبتدع لديه بالشعر المطلق.

إذا فقد كان الهدف الاستراتيجي من البناء الحداثي للقصيدة السيابية هو تحديث القصيدة العربية والخروج بها إلى آفاق رحبة واسعة والزج بها في فضاءات إبداعية لا قبل لها بها، وخاض السياب التجربة العسيرة في بيئة تقدس الأشكال القديمة ولا ترضى عنها بديلا، ووصل فعلا إلى إنشاء قصائد ترقى في مستواها الفني إلى القصيدة الغربية.

ترى ما هي العناصر أو السنن الجديدة التي حققت لشعره صفة الحداثة؟ والجواب عن ذلك يتطلب إحصاء شاملا لمواصفات القصيدة المعاصرة.

لقد انتقل السياب من الشكل التقليدي في كتابة القصيدة العمودية إلى الشكل الحداثي وابتدع أشكالا جديدة اعتمد فيها على بناء القصيدة على تفعيلة واحدة وعلى السطر الشعري، وعلى الدفقات الشعورية أو الجمل الشعرية واجترح فنيات تتعلق ببناء القصيدة المعاصرة، ومن تلك الفنيات:

1.3.الجمل الشعرية أو الدفقات الشعورية: يصنف الشعر التقليدي حسب عدد أبيات النص إلى: القصيدة، وتتشكل من سبعة أبيات فما فوق، والمقطوعة من أربعة أبيات والمقطعة إلى

بيتين، أما النص الحداثي فلا يوجد فيه هذا التصنيف، فقد تكون القصيدة مطولة أو محدودة الطول أو مكثفة، ويشتمل النص الحداثي على ما يسمى بالجملة الشعرية أو الدفقة الشعورية، وهي عدد معين من الأسطر أو مجموعة أسطر شعرية تشكل دفقة أو دفعة شعورية تشكلها طبيعة النص أو المعنى، وتتجلى في فص شعري يستغرق أسطرا شعرية معينة كهذه الدفقات الشعورية من قصيدة "حنين في روما"، يقول السياب:

يتثاءب جسمك في خلدي
فتجن عروق،
عريان تزلق في أبد
تنهيه الرعشة، فهي شروق
في ليل الشهوة، كل دمي
يتحرك، يلهث، ينفجر،
ويقبل ثغرك ألف فم
في جسمي تنبتها سقر
وأحن، أتوق.

وأحس عبيرك في نفسي
ينهد، يدندن كالجرس.

ووليمة جسمك ياواها
ما أشهاها!!

يا فجر الصيف إذا بردا
يادفء شتائي، يا قبلا أتمناها
أحيا منها، وأموت بها وأضم الأمس
أمس غدا

وتعود اللحظة لي أبدا.
ما أنأى بيتك، ما أنأى عينك
بحار،

وجبال دم: زمن جمدا
ليعود مدى. وأجن، أثار

فأحس عبيرك في نفسي
ينهد، يدندن كالجرس1.

لقد تأدى هذا النص الشعري بشكل حداثي حيث تخلى فيه الشاعر عن النظام الخليلي فقام على تفعيلة واحدة "فَعِلُنْ"، ولم

---

1 – **بدر شاكر السياب: الديوان، ص149، 150.**

يبن على البيت المشطر وإنما على السطر الشعري، بالإضافة إلى معماريته التي جاءت على شكل جمل شعرية أي دفقات شعورية وهذه المواصفات طارئة على القصيدة العربية.

وانطلاقا من البناء الشكلي لهذا النص يدرك المتلقي أن السياب كان يهدف إلى تحديث القصيدة أو تخليصها من تلك الأطر العروضية الصارمة التي تحد من حرية المبدع وانطلاق شاعريته لتشكيل رؤى تقوم على الرمز والإشارة والغموض وغير ذلك من عناصر الحداثة، والمتتبع لشعر السياب الحداثي يجده يقوم على هذه الخصائص الحداثية، أما الجمل الشعرية فإنها تمثل في النص الحداثي السمة البارزة في بناء القصيدة، لذلك فإن كل قصائده الحداثية تتوفر على هذه الخاصية الأساسية.

2.3.الصورة الشعرية المكثفة: لما بلغ شعر السياب درجة النضج الشعري وانفتح على آفاق الحداثة استطاع أن يشكل النص تشكيلا يختلف عن أشعاره الأولى من حيث بناء الصورة الشعرية إذ أصبحت الصور بؤرا مكثفة تشع بالرؤى والدلالات العميقة وتحولت القصيدة لديه من الأبعاد الأحادية إلى الأبعاد المكثفة المتعددة فالاختلافات بين النقاد في تأويل قصائده ناجم عن كثافة الصورة التي اتسمت بالغموض، فإذا تأمل المتلقي قصيدة "أنشودة المطر" فإنه يعثر على منجم من الصور والرؤى والرموز والدلالات المتشظية بلا نهاية، وإذا كان الشعر الحداثي يعتمد

على هذا النوع من الصور فإن السياب في قصائده الحرة قد بلغ شأوا بعيدا في رسم تلك الصور بمهارة فائقة.

3.3.الرمز: استخدم السياب في شعره كل أنواع الرمز، كالرمز الابتكاري الذي ابتدعه ولم يسبق إليه، والرموز التراثية كالرمز الأسطوري والرمز الديني والرمز التاريخي والرمز الشعبي، وبهذه الأنواع المكثفة للرمز في شعره نهض بالقصيدة إلى مستويات حداثية أعلى، سيما وأن الرمز من المكونات الأساسية للشعر الحداثي، واهتمام السياب بهذا العنصر في شعره يبين الميل الشديد للشاعر في خوض غمار القصيدة الحرة والتنظير لها من خلال إدخال الرمز وغيره من العناصر الفنية في شعره.

4.3.المجاز أو الانزياح: انتقل السياب من مرحلة الرومانسية إلى الواقعية في الشعر بمعنى أنه كان يرصد الواقع ولكن ليس على طريقة شعراء الواقعية أي أنه كان يغترف من واقعه ومن الأحداث اليومية والشخصية إلا أن الصياغة لديه كانت تعتمد على الأساليب المجازية المعتادة من تشبيهات وكنايات واستعارات وغيرها من صور البلاغة القديمة، إلا أنه وظف عنصر الانزياح Déviation وهو نوع من التشبيه المستحدث الذي ركز عليه الشعراء والنقاد مثل جون كوهين John Cohen الذي ابتكر هذا المصطلح النقدي أو كمال أبو ديب الذي عبر عنه بمصطلح آخر" الفجوة: مسافة التوتر"، وإن كان قدماء العرب قد أشاروا إليه

بمصطلحات أخرى كالتوسع والاتساع، والعدول، ومعنى المعنى وغيرها من الألفاظ والمصطلحات، وتعمق السياب في التراث الشعري واللغوي العربي جعله يلون الأساليب المجازية في قصائده، وهو إن كان يلجأ في كثير من الأحيان إلى البلاغة القديمة إلا أن فهمه لأساليب الشعر الحداثي الغربي جعله يذهب بعيدا في الصياغة الحديثة للشعر معتمدا في ذلك على كل العناصر الفنية الجديدة في الشعر، كالتناص والانقطاع والمفارقة وغيرها من العناصر.

إن الإشارة الموجزة إلى هذه العناصر هو إبراز صفة الحداثة في شعر السياب هذا العنصر الذي جعل منه الشاعر ركيزة أساسية لشعره بل هدفا استراتيجيا يتوخى من ورائه إدراج القصيدة العربية ضمن المسارات الحداثية في الشعر المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

أ. **المصادر:**

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

ب. المراجع:

1. أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر.

2. أومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م.

3. إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1980م.

4. إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.

5. بشير تاوريريت: استراتجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006م.

6. بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009م.

7. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ط4، 2004.

8. رابح بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، (د.ط)، 2006م.
9. ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.
10. سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص23.
11. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.
12. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.
13. الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2007م.
14. عبد الرضا علي: أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م.
15. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
16. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م.
17. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972م.

18. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.
19. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.
20. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م.
21. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م.
22. ماجد السامرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994م.
23. محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007م.
24. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.
25. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.
26. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2006م.

27. مصطفى السعدني: الملفوظ الشعري جدلية بين الدال والمدلول، منشأة المعارف، الإسكندرية.
28. موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م.
29. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر ع4، 2009م.
30. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2002م.
31. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2004م.
32. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع11، 2007م.
33. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع24، 2012م.
34. مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية، جامعة المسيلة، ع1، مارس 2009م.
35. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، ع8، 2011م.

الفهرس

المقدمة.....05

الآليات الاستراتيجية

1. المرأة..... 08
2. اللغة..... 28
3. شعرية الأمكنة..... 36
4. القناع..... 51
5. الغموض..... 65
6. الموسيقى الخارجية والإيقاع الداخلي..... 73
1.6. الموسيقى الخارجية..... 73
2.6. الإيقاع الداخلي..... 93

الأهداف والأبعاد الاستراتيجية

1. البعد التاريخي والوطني والقومي..... 128
1.1 البعد التاريخ..... 128
2.1. البعد الوطني..... 136
3.1. البعد القومي..... 140
2. البعد الإنساني والاجتماعي..... 145
3. البعد الحداثي..... 152
1.3. الجمل الشعرية / الدفقات الشعورية..... 155

2.3. الصورة الشعرية المكثفة..... 158
3.3. الرمز..... 159
4.3. المجاز أو الانزياح..... 159
الخاتمة..... 161
قائمة المصادر والمراجع 163
الفهرس 167

للتواصل مع المؤلف :

saadoun54@hotmail.fr

0660327448