د. محمد سعدون

جمالية التلقي

واختلاف قراءات النقاد في شعر بدر شاكر السياب

دراسة نقدية

خيال
للنشر والترجمة

جمالية التلقي

واختلاف قراءات النقاد في شعر بدر شاكر السياب

المؤلف : د/ محمد سعدون

عنوان الكتاب : جمالية التلقي

تصميم الغلاف : عز الدين طيبي

الطبعة الأولى : السداسي الأول 2019

ردمك : **978-9931-738-37-4**

عنوان الدار :

تجزئة 53 قطعة رقم 27 بليمور 34025

برج بوعريريج – الجزائر

الهاتف : **0668779826**

البريد الإلكتروني : **khayaleditions@gmail.com**

كل الحقوق محفوظة

د. محمد سعدون

جمالية التلقي

واختلاف قراءات النقاد في شعر بدر شاكر السياب

دراسة نقدية

"كن معاصرا مطلقا"

أرتور رامبو

المقدمة

يتضمن هذا الكتاب تحليلا تطبيقيا لنصوص بدر شاكر السياب على ضوء نظرية جمالية التلقي، وهو البداية أو اللبنة الأولى لإنجاز مشروع نقدي كامل، يهدف إلى دراسة أشعار السياب دراسة حداثية انطلاقا من " نظرية التلقي" أو "جمالية التلقي" كما سماها هانز روبرت ياوس Hans Robert Yauss، وتلي الكتاب سلسلة من الكتب الأخرى المكملة للمشروع التطبيقي، حيث تستوفى فيها كل العناصر والأسس التي تقوم عليها النظرية.

وكان لا بد من مدخل نظري مستفيض لهذا العمل النقدي الموسع وقد تناولت فيه دلالة المصطلح ومفهوم النظرية والمناهج النقدية السابقة لها، بالإضافة إلى إبراز المرجعية الفلسفية للنظرية، حيث لم تنشأ من فراغ وإنما نشأت من فلسفة معينة ومذاهب مختلفة وتأثير تيارات نقدية سابقة أو معايشة لها.

كما أوضحت فيه آراء الرواد في التلقي هانز روبرت ياوس Hans Robert Yauss، وفولفغانغ إيزر Wolfgang Iser، ورومان إنجاردن Roman Ingarden الذي كان له تأثير على رواد النظرية.

وقد اخترت في هذا الكتاب نماذج من شعر السياب تتلاءم مع طبيعة النظرية التي تستدعي تعدد القراءات وكان معظمها من شعره الحداثي الذي يحمل في لغته وبنائه تلك الخاصية، ثم بينت قراءات كبار النقاد لتلك النصوص المختارة وهو ما ندعي أنه الرأي الأصوب فيما تهدف إليه النظرية في قراءة النصوص، وبعد عرض تلك الآراء المختلفة في نص معين قمت بموازنة بينها حيث تتجلى من الموازنة قراءة أخرى شخصية تكون بديلا عن تلك القراءات، ولم أجد بدا – في موازنة

الآراء – من الجرأة أحيانا في طرح الرأي الخاص المخالف لإبراز الوجهة الشخصية أو القراءة الجمالية من زاوية معينة.

إنه حين انعدمت أمامي النماذج التطبيقية للاستعانة بها في إنجاز هذا المشروع هرعت إلى مجموعة من المصادر والمراجع الأجنبية التي طالتها يدي علني أجد فيها ما يثلج الصدر إلا أنني شعرت بالإحباط حين لم أعثر فيها على ما أتزود به من وسائل تطبيقية، فكانت مراحل الإنجاز بطيئة وعسيرة، محبطة حينا وحينا آخر أجدني أستشعر متعة الكتابة على قلة الزاد وانعدام الرؤية الواضحة، ومن هذا العناء الشديد تولد هذا المشروع.

وقد وجدت اختلافا كبيرا بين آراء النقاد – نظريا– في فهم طريقة النقد والدراسة على ضوء هذه النظرية مما جعلني أعتمد طريقتي الخاصة ورؤيتي الشخصية في تحقيق هذا المنجز النقدي مستضيئا في ذلك بآراء رواد النظرية وتلميحاتهم المقتضبة في هذا الجانب التطبيقي، وقد أفدت خاصة من تعريف هانز روبرت ياوس للمصطلح الذي وضعه للتلقي وهو "جمالية التلقي" التي تعني عنده الآراء الشخصية غير الذاتية في قراءة النصوص وتحليلها، كما أفدت من مفهوم فولفغانغ إيزر للفراغات أو الفجوات، واستلهمت طريقة الدراسة أيضا من آراء رومان إنجاردن في القراءة والتأويل، وقد مكنتني اطلاعاتي المتواضعة على بعض الفلسفات والمناهج السابقة للنظرية التي كان لها تأثير في ظهور هذه النظرية من فهم أبعادها فهي لم تظهر من عدم وإنما نمت في ظل مناخات منهجية وفلسفية متعددة كالهرمنيوطيقا والظاهراتية والشكلانية والبنيوية والسيميوطيقا وغيرها من الفلسفات والمناهج التي أسهمت في ظهور هذه النظرية التأويلية.

في البدء كانت نظرتي – حقيقة – قاصرة عن إدراك أسرار العمل، وعند الشروع فيه كانت مواجهة الموضوع مفاجئة إن لم تكن صادمة من حيث الصعوبة، ووجدت نفسي في ريب وإرباك حيال هذه التجربة العسيرة.

وربما يبدو في عنصر الموازنة بين آراء النقاد في قراءة نصوص السياب نوع يشبه التحامل أو النقد الانفعالي الحماسي، ولكن الأمر لا يعدو أن يكون إبرازا للرأي الشخصي وردا على تلك الآراء المطروحة التي تحترم ولا يفرض على الدارس اتباعها أو عدم الرد عليها.

وقد اعتمدت الديوان الأصلي لدراسة شعر السياب تجنبا لبعض الاختلافات الجزئية في طبعات مجموعاته الشعرية.

المؤلف

د/ محمد سعدون

المدخل : نظرية جمالية التلقي

1. دلالة المصطلح:

التلقي هو الاستقبال، والرجل يلقي الكلام أي يلقنه، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله[1].

وتعني كلمة **Réception** في الانجليزية الاستقبال والتلقي أيضا، ويقال **Réceptionniste** أي متلقية ووظيفتها استقبال الزائرين أو الوافدين على مكتب أو مؤسسة أو فندق أو مخزن، ويقال **Réceptive** أي متلقية أو مستقبل، ويقال: لقى فلانا الشيء: طرحه إليه[2]، **Réception**: استقبال المسافرين، **Réceptionniste**: مستقبلة في نزل[3].

غير أن هذا المصطلح الذي وضع عنوانا لهذه النظرية **Théorie de La réception** أي " نظرية الاستقبال" لم يكن مألوفا في حركة النقد في الشرق والغرب معا.

وقد كثر في العربية استخدام مادة "التلقى" بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان هذا النص خبرا أم حديثا أم خطابا أم شعرا[4]، ومصطلح التلقي في المعاجم العربية القديمة والحديثة لا يتجاوز المفهوم اللغوي الذي يفيد الاستقبال أو التعلم أو الأخذ أو التلقين.

---

[1] – ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة لقا، ج15، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002م، ص297.

[2] – روحي البعلبكي ومنير البعلبكي: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977م، ص924.

[3] - Paul Robert: Le Petit Robert , Paris, 1987, p 1621.

[4] – محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م، ص13.

وقد وردت هذه المادة في القرآن الكريم في عدة مواضع، ولم يستخدم القرآن مادة "الاستقبال" في مجال التلقي، قال تعالى: ﴿ وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾ (القرآن الكريم برواية ورش: سورة النمل، الآية 6)، وقوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ﴾ (القرآن الكريم برواية ورش: سورة البقرة، الآية 37)، وقوله تعالى: ﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنْ الْيَمِينِ وَعَنْ الشِّمَالِ قَعِيدٌ﴾ (القرآن الكريم برواية ورش: سورة ق، الآية 17)، وقوله تعالى: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾ (القرآن الكريم برواية ورش: سورة النور، الآية 15)، ودلالة استخدام مادة "التلقي" في القرآن الكريم تشير إلى التفاعل بين النفس والذهن مع النص.

وربما يكون المصطلح غريبا عن المتكلمين بغير العربية، إذ أن لغاتهم قد تحولت فيها الألفاظ والمصطلحات –خاصة بعد الثورة العلمية– إلى قوالب وتراكيب جامدة تلائم الآلة والمصنع، ودأبوا بذلك على استخدام تلك المصطلحات في حقل الأدب حتى وإن خرجوا عن ضوابط اللغة.

ولذلك فإن مصطلح الاستقبال الذي يعني التلقي، كان غريبا عن آذان الناطقين بالانجليزية حتى قال أحدهم بتعبير ساخر: "بالنسبة للآذان الأجنبية فإن موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب"[1].

وقد ظهر بين المهتمين بهذه النظرية خلاف وجدل في تحديد مفهوم هذا المصطلح ليعبر بدقة عما يهدف إليه أصحاب النظرية، ولم يستطيعوا التمييز بين "الاستقبال" و"الاستجابة"، حيث أن هناك من يرى

[1] – روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م، ص7.

بأن "الاستقبال" يرتبط بالقارئ بينما "الاستجابة" لها علاقة بالأوجه النصية، وبالتالي كيف يمكن التمييز بين جماليات الاستجابة وجماليات الاستقبال[1]؟.

إن مصطلح "التلقي" قد استقطب كلا من "نظرية التلقي" "هانز روبيرت ياوس" H.R.Yauss و"فعل القراءة" "فولفغانغ إيزر" Wolfgang Iser، وربما لا يتضح "التلقي" إلا من خلال "نظرية الاتصال" Théorie de la communication، ويظهر الاتصال – كما يقول "إيزر"– في الموضوعات التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل[2].

ومن ثمة فإن دلالة المصطلح تعد واحدة لدى المشتغلين بهذه النظرية، وإن ورد المصطلح بتسميات مختلفة "نظرية التلقي، نظرية الاستقبال، نظرية القراءة، جمالية التلقي، جمالية الاستقبال".

وقد أخذ المصطلح بعده التداولي في الدراسات النقدية الألمانية بشكل واسع إلا أنه بقي محصورا في الأوساط العلمية الأكاديمية في الدراسات الفرنسية والأنجلوأمريكية وهو حديث العهد في الدراسات العربية، ولن يأخذ هذا المصطلح معناه الحديث في المعاجم العربية إلا إذا تناولته الدراسات النظرية والنقدية بشكل واسع.

والمتتبع للمعاجم الفرنسية يجده أيضا مقتصرا على المعنى اللغوي فحسب، كما هو في المعاجم العربية، حيث لم يخرج فيها عن الترحاب والاحتفاء، ولم تشر هذه المعاجم إلى معنى " جمالية التلقي"

---

[1] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص7.

[2] – فهيمة لحلوحي: جماليات التلقي في رائية عبد السلام بن رغبان الحمصي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، ماي 2009م، ص193.

أو " نظرية التلقي"، أما في المفهوم العلمي الدقيق، فإننا نجد له تفصيلا في مجال الكهرباء، وتأويل الإشارات الصوتية والضوئية، أما المعاجم الأنجلوأمريكية – فيما يتعلق بالمصطلح– فلا يكاد يختلف في دلالته عن المعاجم العربية والفرنسية، ولكن المعاجم النقدية تناولت مصطلح " استجابة القارئ" **Reader response**، ويبدو لهذا المصطلح من خلالها خلفية ثقافية ونقدية أنجلوأمريكية.

والخلاصة المستنتجة في شأن هذا المصطلح هو أن المعاجم والموسوعات العربية والفرنسية والأنجلوأمريكية، وحتى معاجم المصطلحات النقدية لم تشر إلى دلالته كمصطلح جديد له مفهوم نظري كما في المعاجم الألمانية.

2. مفهوم النظرية:

ربما يكون البحث في "جماليات التلقي" من القضايا القديمة التي تطرق إليها الفكر النقدي اليوناني والعربي على السواء، حيث تناولها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" بإفاضة وتفصيل، وركز على العلاقة بين النص المسرحي والجمهور.

أما في النقد العربي فإن الحديث عن المتعة الجمالية في النص قد جاء مبعثرا في الكتب من خلال الأحكام النقدية والآثار التطبيقية ومختلفا باختلاف المراحل الزمنية وحسب أذواق النقاد واتجاهاتهم الفكرية.

كما اهتم النقاد في التلقي بالعلاقة بين طبيعة النص ومعطياته اللغوية والفنية وبين المتلقي بالاعتماد على الذوق الفني والحس الجمالي، وبذلك فإن التقارب واضح بين المدرستين اليونانية والعربية حيث أولى كل منهما أهمية للعلاقة بين النص وحياة المؤلف وبينهما

وبين المتلقي قارئا أو جمهورا[1]، وكان المتلقي في الأدب اليوناني والعربي يستلهم البيئة والعصر في استكناه المعاني وكشف الغوامض، وقد طرأ تحول في فلسفة التلقي بمفهومه القديم الذي يولي أهمية لحياة صاحب النص إلى مفهوم جديد يعتمد النزعة الإنسانية للأدب، ويركز على دور القارئ، ويستبعد عوامل التاريخ والبيئة في دراسة النص، ويهمل دور الكاتب أو الأديب، وأثار التوجه نحو القارئ في علاقته بالنص جدلا وقلقا بين الاتجاهات النقدية الحديثة، وانقسم بذلك الفكر النقدي إلى اتجاهين: النقد الماركسي والرمزية الفرنسية، ويكاد يلغى في هذا الاتجاه دور القارئ بصورة تامة، والاتجاه الآخر تمثله الوجودية والبنيوية، وفيه تبرز أهمية القارئ في استقلالية وفردية بصورة كبيرة، إلا أن الداعي الأول لنشأة "نظرية الاستقبال" هو الصراع القائم بين النظام الماركسي في ألمانيا الشرقية وبين الفكر الليبيرالي في ألمانيا الغربية، وقد اتهمت نظرية الاستقبال بالدعوة إلى البرجوازية، واحتدم الصراع بين النظامين، الديمقراطي الداعي إلى حرية الفرد، والشيوعي القائم على الجبرية الطبقية، ومناهضة النظرية للفكر الماركسي جعلها تقترب وتتعايش مع الأدب العربي بصفة عامة على مختلف اتجاهاته وأجناسه، بالإضافة إلى صلاحية النظرية لتناول النص العربي، ومن ثمة أخذت النظرية بعدا إنسانيا آخر في اعتمادها على لغة النص وما توحي به رموزه ودلالاته وعلاقاته المجازية من أبعاد فكرية وفنية، فالنص افتراض خالص وسياق يتنامى ولا ينتهي وهو حدث ممكن كما يقول إيزر[2]، فهي بذلك تتصل بطريقة مباشرة أو

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص5.

[2] – **Dufays Jean Louis: Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire, Editions scientifiques internationales, Brucxelles, 2010, p30.**

غير مباشرة بالبنيوية التي كانت تسود ألمانيا وفرنسا آنذاك[1]، بالإضافة إلى علاقتها بالشكلانية والنقد الجديد.

فنظرية التلقي إذا لا ترتبط بشكل خاص بالفكر الألماني وحده، فانتساب النظرية إلى ألمانيا يعود إلى مجموعة من الفرضيات النظرية والتطبيقية للرواد في جامعة كونستانس (ترتبط نظرية التلقي بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنقدي، وليس معنى هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى، إلا أن القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا وما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية وممارسات تطبيقية، هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية، بل وفرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المعاصر وفي تاريخ المناهج النقدية المعاصرة كذلك، وعليه فإن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لابد وأن تمر عبر إنجازات المدرسة الألمانية في ذلك)[2]، غير أن إشكالية التلقي كان لها إرهاصات فكرية ونقدية منذ القرن التاسع عشر، حيث استقطبت اهتمام الكثير من الدارسين بعد أن كان الاهتمام منصبا على شخصية المؤلف في النص مع إهمال شبه كلي للقارئ الذي ظل منسيا في الدراسات القديمة، ومن ثمة بدأ البحث عن طرق جديدة ينشا عنها الفهم الصحيح لما يقرأ إلى أن أعلن "رولاند بارث" **Roland Barthes** عن "موت المؤلف" **La mort de l'auteur** الذي يعني

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص17.

[2] – أحمد بو حسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، 1993م، ص11.

تجاهل دور المؤلف في قراءة وتفسير النص.

وبدأت الدراسات والندوات تتراكم وتتخذ من القراءة والتلقي محورا للتنظيرات والتطبيقات، وطرح سؤال التلقي الذي أوشك أن يحدث انقلابا في الساحة النقدية الأوروبية، ولم يلبث أن ظهر اتجاه جديد في النقد يدعو إلى التركيز على القارئ ويبعد سلطة المؤلف L'autorité de l'auteur[1].

3. المناهج النقدية السابقة لنظرية جمالية التلقي:

لقد نشأت فكرة التلقي من حوار عميق مع المناهج السائدة بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية والبنيوية والسيميوطيقا ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب، ومع الخلفيات الإبستيمولوجية والفلسفية والإيديولوجية التي تكمن وراء تلك المناهج[2].

إذًا فالحوار بين نظرية التلقي والمناهج السابقة كان يختلف حسب طبيعة كل منهج، فهي تقترب من المنهج الذي لم يلغ سلطة القارئ وتبتعد وتناقض كل منهج تنعدم فيه سلطة القارئ.

أما المنهج الشكلي La formalisme فيهتم بالشكل والذوق معا، ويهمل المحتوى والوسائل الخارجة عن النص، ويرفض المناهج السياقية التي تربط بين الفن والتجارب الإنسانية، ولم يهمل "ياوس" نظرة الشكلانيين بل أقر بأن الفضل في تجديد الفهم التاريخي للأدب

---

[1] – سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص27.

[2] – أحمد بو حسن: المرجع السابق، ص7.

يرجع للشكلانيين[1]، ويرى "روبرت هولب" بأن بدايات البحث الصادرة عن "مدرسة كونستانس" لها علاقة بمفاهيم الشكلانية[2]، كما أن التيار البنيوي Structuraliste قد مهد للتلقي حين أعلن " بارث" عن "موت المؤلف"، وكاد المنهج البنيوي يصدع بميلاد التلقي حين أفاض "بارث" في الحديث عن لذة النص Le plaisir du texte، حيث تحدث عن ثلاثة نماذج منها، في الأولى تكون للقارئ مع النص المقروء علاقة تقديسية، فهو يلتذ بالكلمات، وبتنسيق بعض الكلمات، ويكون الأنموذج هنا أنموذجا لقراءة استعارية أو شعرية Poétique، وفي الطريقة الثانية يكون القارئ مشدودا بشكل ما إلى الأمام وذلك على مدار الكتاب، حيث توجد قوة تشده، يقوم نظامها على الترقب، فالكتاب يلغي نفسه شيئا فشيئا، أما في الأخيرة فثمة مغامرة للقراءة، ويقصد بها مغامرة الكتابة، لأن القراءة تؤدي إلى الرغبة في الكتابة ... والقراءة ضمن هذا المنظور تعد إنتاجا فعلا: فهي ليست صورا داخلية، ولا إسقاطا، ولا استيهاما، ولكنها عمل بكل دقة، لأن سلسلة الرغبات بدأت بالدوران وكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية[3].

ويمكن القول بأن شعار "موت المؤلف" عند "بارث" وعند البنيويين يهدف إلى وضع حد للتيارات الأخرى التاريخية Historiques والنفسية Psychologiques والاجتماعية Sociologiques في دراسة الأدب، فهم يعتبرون أن كل ما يتعلق بالمؤلف ليس من جوهر الدراسات

---

[1] – سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، جامعة ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م، ص20.

[2] - Umberto Eco, Notes sur la sémiotique de la réception, Institut national de la langue Francahs, paris, 1987, p9.

[3] – رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1999م، ص54،55.

النقدية[1] (وتبعا لذلك قيل في اتجاهات ما بعد البنيوية إنها جاءت لتصحح أخطاء وقعت فيها البنيوية، وأبرزها سجن النص وموت المؤلف وإهمال حركة التاريخ، مما أدى بها إلى التطرف، وآن الأوان لفسح المجال أمام الذات المتلقية لتشتغل شغلا فاعلا في إنتاج الأدب، وتجتمع اتجاهات ما بعد البنيوية في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن كليا في النص وملفوظه اللساني، فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النص بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه)[2].

إذا فقد استكملت نظريات التلقي والقراءة والتأويل Herméneutique ما أهملته البنيوية لاعتمادها على النص ودراسته دراسة محايدة، مبعدة الظروف الاجتماعية والتاريخية، فجمالية التلقي تيار مواز للبنيوية وليس منبثقا عنها[3].

وتنطلق السيميوطيقا في دراستها للنص من تفسير الإشارات والعلامات الواردة في النص، أما نظريتا التواصل والمنهج النفسي فقد كانتا إرهاصا حقيقيا للتلقي، وظل المنهج الماركسي الذي يبعد أثر الفرد ويعلي من شأن الطبقة مناقضا للتلقي الذي يؤسس لسلطة القارئ والذات، أما حركة النقد الجديد La nouvelle critique التي سبقت جمالية التلقي، فقد مهدت هي الأخرى لظهور التلقي، فهي تذهب إلى (أن مهمة الناقد الأدبي هي فحص الأعمال الأدبية المفردة

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999م، ص38.

[2] – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001م، ص20،21.

[3] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996م، ص139.

وتقدير قيمتها، وذلك عن طريق القراءة الفاحصة الدقيقة، وهذه الحركة أعطت أقل الاهتمام لحياة الكاتب، وهكذا غيرت حركة النقد الجديد دائرة الاهتمام إلى النص بدلا من الكاتب)[1].

وهذا النقد يدعو إلى استقلالية النص، حيث ظهر كردة فعل للاتجاهات السياقية، وقد درس بعض النقاد الجدد النص معزولا عن كاتبه دراسة أسلوبية، وحللوه تحليلا يكشف عن العلاقات الداخلية لبنية النص، كما أن الاتجاه التفكيكي **Deconstruction** في النقد الذي يكرس نظرية النص والتحليل والتشريح، قد ساعد على تجسيد سلطة القارئ، وسعى إلى تخريب كل شيء له علاقة بالتقاليد، وتحطيم كل البنى النصية واللغوية والمناهج السياقية، إلا أنه ارتكز على دور القارئ دون أي عنصر آخر (لا نكون مبالغين إذا قلنا إن أهم الأدوار في تفسير استراتيجية التفكيك هو دور القارئ، وليس المؤلف أو العلامة أو النسق أو اللغة، القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف، من هنا فإن أي مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالقارئ وتجربة التلقي التي لا يوجد قبل حدوثها شيء)[2].

وهناك مناهج أخرى دافعتها نظرية التلقي، وتتمثل في المناهج السياقية ومنها: المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي.

أما المنهج التاريخي فيركز على العلاقة بين النص والحياة الأدبية للكاتب، فهو يدرس النص انطلاقا من حياة الأديب الاجتماعية

---

[1] – سامي اسماعيل: المرجع السابق، ص27، 28.

[2] – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، أفريل، 1998م، ص321.

وعلاقته بوطنه وجنسه وبيئته الأولى وثقافته وعصره، بالإضافة إلى العودة إلى الدراسات التاريخية، واستخدام القوالب التقليدية، فهذا الاتجاه يدرس النص اعتمادا على الوثائق للإحاطة بجوانب النص.

أما المنهج النفسي فيعتمد على اكتشافات فرويد، ونقاده يربطون بين النص والجوانب النفسية في شخصية المبدع، وحسبوا النص تعبيرا عن رغبات مكبوتة، وهي أهم أساس لعملية الإبداع كما يرى "سيغموند فرويد" S.Freud.

والمنهج الآخر هو المنهج الاجتماعي وينطلق من البنية الاقتصادية للمجتمع التي تعد الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه العلاقات في حياة الأفراد، وتبنى من خلاله القوانين التي تتحكم في تسيير حركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية، ويدرس هذا المنهج النص بالاعتماد على الوثائق المتعلقة بسيرة الكاتب التي تبرز انتماءه الاجتماعي واتجاهه وإيديولوجيته[1].

إن المتتبع لحركة النقد منذ القرن التاسع عشر يمكن أن (يرصد ثلاث لحظات في صيرورة النقد الحديث، "المؤلف" وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر "التاريخي، النفسي الاجتماعي ..."، ثم لحظة "النص" ويجسدها النقد البنائي في الستينات من القرن العشرين، ثم لحظة "القارئ" أو "المتلقي" وتمثلها اتجاهات ما بعد البنيوية وخاصة نظرية التلقي في السبعينات)[2].

---

[1] – فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م، ص22.

[2] – بشرى موسى صالح: المرجع السابق، ص32.

4. المرجعية الفلسفية للنظرية:

قامت "نظرية التلقي" على أساس فلسفي ديني يعرف باسم "الهرمنيوطيقا" **Herméneutique** أو التأويل، واستخدم هذا المصطلح في الدراسات اللاهوتية من قبل المفسرين "للكتاب المقدس" منذ عهود مسيحية سابقة، ورأوا بأن النص المقدس يتضمن في ذاته قابلية التأويل، ولا يزال مستمرا في الأوساط البروتستانتية إلى يومنا هذا، وربما تعود جذور هذا المصطلح إلى الأصل اليوناني **Hermeneuein**، ويعني أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا لكي يوضحه ويقربه من الأفهام، ويعبر عنه بصياغة معينة، والإله **Hermes** في الأساطير اليونانية هو الذي يؤول رسائل الآلهة إلى البشر[1].

ومن المفكرين الذين أسسوه في العصر الحديث "فريدريك شيلرماخر" (1768-1834) و"فيلهلم ديلتي" (1833-1911) و"مارتن هيدجر" (1889-1976) و"هانزجورج جادامير" (1900-2002)، وقد وضع شيلر ماخر نظرية للتأويل تتجاوز النص الديني ولا تقتصر عليه كما كان الأمر في السابق عند الكنيسة الكاثوليكية التي ترى بأنها الوحيدة الجديرة بالتأويل، وكذلك البروتستانت الذين كانوا يفسرون الأسفار المقدسة ويؤولونها، ويولون للعملية التأويلية اهتماما كبيرا.

وهناك من يرى بأن "الهرمنيوطيقا" الحديثة ناتجة عن تأويلات القراء المسلمين والمسيحيين (القراءة عند القراء المسلمين، أعني علماء التفسير الذين انكبوا على القرآن يتفحصونه ويدرسونه

---

[1] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص75،76.

ويعايشونه قرونا عديدة، وكذلك عند القراء المسيحيين، أي آباء الكنيسة الذين وضعوا الأسس التي شيدت عليها علوم قراءة الكتاب المقدس، ولاشك أن ثمار قرون من تأويل النصوص الدينية يكشف لنا كثيرا من جوانب علاقة القارئ بالنص وقد تكون المقارنة بين نظريات القراء المسلمين والمسيحيين كاشفة إلى حد كبير لآليات القراءة ... فـ"الهرمنيوطيقا" الحديثة نابعة من تراث تفسير الكتابات المقدسة)[1].

وقد أخرج " شيلرماخر" في نظريته المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليصبح "علما" أو "فنا" يستخدم عملية فهم وتحليل النصوص، وصاغ مايعرف بـ "الدائرة الهرمنيوطيقية" Cercle herméneutique التي يرى فيها بأن الجزء لا يفهم إلا من خلال الكل والعكس صحيح، فمعنى الكلمة مثلا لا يتضح إلا من سياق الجملة، حيث يلتقي في رؤيته هذه مع رؤية عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، ويرى "فيلهلم ديلتي" أن الفهم لدى المتلقي هو وسيلة التواصل بين الأنا والأنت، حيث يكتشف الواحد منهما الآخر[2].

لذلك فإن هناك ارتباطا وثيقا بين الفهم و"الهرمنيوطيقا" في نظر "ديلتي"، فنحن حين نريد أن نقوم بفهم شخص علينا أن نقوم بتأويل أفعاله وكتاباته.

و"الهرمنيوطيقا" التقليدية كانت نظرية المعنى الوحيد وبذلك فهي تخالف نظرية التلقي لأن النص المقروء مقدس لا ينبغي أن يتعدد، وقد انطلقت من المعنى اللاهوتي للنصوص الدينية وخاصة الإنجيل، ثم اتسعت دائرتها في القرن التاسع عشر مع "شيلرماخر"

---

[1] – سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص108.

[2] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص76،78.

Schlemacher، و"ديلتي" Dilthey اللذين وضعا قواعد وإجراءات تساعد القارئ كي لايسيء فهم النص، وتحولت بذلك نظرية المعنى الواحد إلى نظرية المعنى المتعدد[1].

ومن الاتجاهات الفلسفية المباشرة التي تبلورت عنها "نظرية التلقي"، الاتجاه الظاهراتي، فهناك من النقاد المحدثين من يرى بأن الظاهراتية "الفينومينولوجي" Phénoménologie هي الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يعطي للقارئ الدور المركزي في تحديد المعنى، أما النزعة الوضعية Positivisme فهي تعطي الأهمية للموضوع فحسب، وتنفي الذات المدركة الواعية، وإلى جانبها النزعة المثالية "ديكارت، كانط، فيخته.." التي تعلي من شأن التصورات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعية، وقد مهدت النزعتان بشكل مباشر إلى ظهور الفلسفة الظاهراتية عند "إدموند هوسرل" Edmund Husserl وهذه الفلسفة أعادت النظر في العلاقة القائمة بين الذات والموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، مبينة أن الذات المدركة تتصف بالوعي القصدي الإيجابي لتلك الأشياء عكس الموضوع الذي لا تظهر قيمته وحقيقته إلا بفعل الذات[2] (وبتعبير واضح فإن هوسرل يذهب إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا، وليس موضوعات العالم، فالوعي دائما وعي بشيء، وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا)[3]، لذلك فإن نظرية التلقي قد تأثرت بشكل مباشر بالفينومينولوجيا أو الفلسفة

---

[1] – سعيد عمري: المرجع السابق، ص17.

[2] – نفسه، ص25.

[3] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص80، نقلا عن رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص186.

الظاهراتية المعاصرة، ومن هذا المنطلق فإنه لا يمكن أن تكون هناك نصوص أدبية من دون قارئ، وتختلف نظرية التلقي أو جمالية التلقي عن النظريات التي تهتم بالقراءة والقارئ، لأنها تركز على الفهم وليس القراءة والتأويل فحسب[1].

ومهما كان هذا المفهوم أو التوجه في نظرية التلقي، إلا أن أغلب المفاهيم التي جاءت بها الفلسفة الظاهراتية عن طريق أعلامها "هوسرل" و"إنجاردن"، قد أصبحت مفاهيم وأسسًا نظرية ومحاور إجرائية تجسد المنظور الذاتي، ولا مجال لتصور آخر غير منطلق الذات المدركة ولا وجود للموضوع أو للظاهرة خارج نطاق الذات المدركة لها، وقد أدت هذه الأفكار إلى النظريات المتجهة نحو القارئ ولاسيما نظرية التلقي[2].

ويرى بعض الدارسين الفرنسيين أن اهتمام الدراسة الأدبية الفرنسية بالقارئ كان قبل مدرسة "كونستانس" الألمانية استنادا إلى كتابات "بول فاليري" Paul Valéry، و"جان بول سارتر" J.P.Sartre في كتابه "ما الأدب؟"[3]، (ومن مثل هذه المفاهيم عن الظاهرة، ستتوجه القراءة، بل وتسمى بظاهراتية القراءة لأنها ستبحث عن العلاقة بين الذات والموضوع، النص والقارئ والتفاعل الذي يحصل بينهما، مما سيؤدي إلى استخراج مفاهيم جديدة للنص تقوم على البحث عن القراءة كشرط لوجود النص، وصيرورة تلك القراءة، وهذا ما

---

[1] – بشرى موسى صالح: المرجع السابق، ص42.

[2] – نفسه، ص34.

[3] – أحمد بو حسن: المرجع السابق، ص18.

سيهتم به كل من "ياوس" Jauss و"إيزر" Iser اللذين يمثلان نظرية جمالية التلقي الألمانية أو ما يعرف "بمدرسة كونستانس")[1].

غير أنه ينبغي التفريق بين "نقد استجابة القارئ" Critique du reaction du lecteur وبين "نظرية الاستقبال والتلقي" فالنقد الأول لا يحمل طابع النظرية، بل هو نقد أو نظرات نقدية مشتته كتبها أعلام أمريكيون موزعين في مختلف بقاع العالم وفي صحف مختلفة، وليس لهم تجمع وأعمالهم عبارة عن نشاطات فردية ذاتية، أما "نظرية الاستقبال أو التلقي" فتعبر عن تماسك ووعي جماعي، وهي رد فعل للتطورات الاجتماعية والعقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينات[2]، والفرق الآخر هو أن "استجابة القارئ" متحدرة من نظريات علم النفس، وهي إجراء من إجراءات المدرسة السلوكية، وحين اعتمد "إيزر" على هذا المفهوم أفرغه تماما من محموله النفساني، وضخ فيه الافتراض الذي أسس عليه نظريته[3].

إذًا فإنه بعد أن تأسست نظرية "جمالية الاستقبال" في الستينات، وجه الأمريكيون بحوثهم نحو نظرية الاستقبال منذ سنة 1975م، وانضوت مقاربات الباحثين مثل "ستانلي فيش" " Stanley Fish"، "نورمان هولند" "Norman Holland"، و"يوناثان كيلر" "Jonathan Culler" وغيرهم تحت نقد جديد هو نقد استجابة القارئ[4].

---

[1] – أحمد بو حسن: المرجع السابق، ص25.

[2] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص8،9.

[3] – ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م، ص15.

[4] - Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi: Pour une sociologie de la réception, L'Harmattan, Paris, 1998, p29.

وتتبع الأصول المعرفية والفلسفية لنظرية التلقي يكشف أن النظرية القديمة قد طرحت موضوع العلاقة بين الأدب والمتلقي بطرق مختلفة، فهناك نظريات كثيرة تناولت المصطلح بكيفيات مختلفة، فالسفسطائيون مثلا قد جعلوا للمتلقي وظيفة مزدوجة حسب آرائهم، فهم يعتقدون أن كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ في الوقت نفسه، لابد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام[1]، وقد اختلف هؤلاء مع سقراط الذي يرى أن النفس ينبغي أن تتغذى بالحق وليس بالتمويه، بينما يجعل السفسطائيون التمويه هو الوسيلة لمخاطبة المتلقي والتأثير فيه[2]، وكان "أرسطو" مرجعا لـ"نظرية الاستقبال" في تاريخ الحركة النقدية، وهو الرائد اليوناني الأول في فلسفة التلقي، أو مفهوم الجمال في استقبال النص، وكان اهتمامه كبيرا بهذه المسالة، ويتجلى ذلك فيما قاله ياوس حول علاقة النص بالجمهور[3].

ويجسد "أرسطو" **Aristote** مفهوم القراءة في النقد اليوناني (اهتم أرسطو في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة وهي: النص، والأديب "الكاتب"، والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية تفاعلا يؤدي إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة الكاتب، ومن أجل هذا ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر، وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي – عنده – أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته، إلا إذا كانت براعة الشاعر وملكاته الفنية قادرة

---

[1] – ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص11.

[2] – نفسه، ص27.

[3] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص45.

على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور)[1].

وكان "بروتاغوراس" السوفسطائي (480 ق.م – 410 ق.م) يعتبر أن المتلقي هو الأساس وهو المقياس في كل شيء، فهو لا يرى الأشياء إلا من خلال أحواله الخاصة التي لا تتعلق بأي شخص آخر، ومن ثمة فإنه من غير الممكن أن يتفق شخصان على معنى واحد، فما هو حسن عند بعضهم قد يكون قبيحا عند آخرين، وربما يكتسب الشيء الواحد معاني نفسية مختلفة بالنسبة إلى الشخص الواحد تبعا لظروفه وأحواله المتغيرة[2].

وفي فن الخطابة جعل السوفسطائيون المستمع أو المتلقي في الطرف الغائي، وركزوا على الجانب العاطفي انطلاقا من إيماءات اللغة وما اتصفت به من سحر في التركيب مع مراعاة ثقافة المتلقي ومستواه ومعرفة ظروف وحيثيات التلقي الناجح، ورأوا بأن الخطابة الناجحة ينبغي أن ترصع بألوان البديع والبيان والزخارف الشكلية اللغوية حتى يكون لها تأثير وتقبل واستجابة عند الجمهور، ولا يشترطون في الخطيب أن يعتمد أساليب الحجة والبرهان والأقيسة المنطقية، بل يكون مطالبا بصدم عواطف المتلقي وإيقاظ أهوائه، بحيث يلجأ الخطيب إلى تجميع طاقات الروح ليهز مشاعرنا وينزع تأييدنا، وبذلك فإن المتلقين كانوا يولون أهمية قصوى للمتلقي[3].

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص45.

[2] – محمود يعقوبي: الوجيز في الفلسفة، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط3، 1973م، ص336.

[3] – بخوش علي: مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006م، ص142، 143.

وهجوم رواد "نظرية الاستقبال" على النقد الماركسي الذي خلف أزمة في الأدب، وقضى على الفكر الديمقراطي، كان تمكينا لنظرية الاستقبال، وشكل الحوار المحتدم بين أنصار الماركسية ورواد النظرية رؤية واضحة لمستقبل جمالية التلقي، سيما وأنهم وجهوا انتقادات شديدة الوقع إلى الفلسفة الماركسية والنقد الماركسي اللذين لم يحظيا بالإجماع من ناحية الاستقبال، وقد اضطربت نظرتهم إلى جمالية الفن، حيث توزعت بين خدمة الصراع الطبقي الذي هو جوهر المذهب وبين الاستجابة للاتجاهات الجمالية الفردية السائدة آنذاك[1]، وبقيت النظرة الماركسية للجمال حبيسة المذهب نافية انفكاك الأدب عن المجتمع، ولم تعترف بالذوق الفردي للقارئ الذي يمكن له أن يشكل نصوصا إبداعية جمالية.

وكان للفلسفة الوجودية L'existentialisme أثر في استقبال النص، فالوجودي لا يقبل أن يوجهه الآخر، فهو يجعل الذات فوق كل اعتبار، وقد انطلقت الوجودية أساسا من نظرية " فرويد" Freud، فكلاهما تدعوان إلى عبادة الذات، والقارئ في الأدب الوجودي يشارك الكاتب في الخلق والإبداع، وهو أيضا (حين يستقبل نصا يصدر فيه صاحبه عن المبادئ والقيم التي تحكم مجتمعه أو طبقته يكون حرا في إدراكه وتفسيره، وإنسانيا في اكتشاف موضوعه، فلا يهتم بالنص في علاقته بصاحبه، ولا في علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها لدى الشعوب)[2]، غير أن النزوع الشديد نحو الذات والفردية

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص49.

[2] – نفسه، ص59.

يجعل الناقد أو الدارس الوجودي يتطرف ويتعسف في تفسير النص، وذلك بسبب إخضاع التحليلات والتفسيرات لذاتيته وفكره الخاص[1].

وتقترب الوجودية من الرمزية Symbolisme – وإن كانت عكسها – في تحقيق الوظيفة الاجتماعية، حيث أن الاتجاه الرمزي نزوع وهروب من الواقع وفرار من الالتزام الاجتماعي، فهي تجسد الاندهاش والذهول والتهويمات الناتجة عن الانهيارات العصبية والإصدار عن اللاوعي واللاشعور Le subconscient، كل ذلك يشكل غلالة صفيقة تحجب عن المتلقي ما يصدر عن الشاعر الرمزي من رؤى ضاربة في الغموض والقتامة، وإن كانت تلك الرؤى نابعة من صميم ذاتية الشاعر، أما نظرية التلقي فإنها تنطلق من الفهم والتحليل المنطقي لكل نتاج وما يتخلله من غموض وفجوات يمكن ملؤها، وهناك من يرى أن تصور القيمة الفنية تتجلى بوضوح في ذوق المتلقي بشكل خاص[2].

5. رواد النظرية وآراؤهم في التلقي:

1.5. هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss:

يعد "ياوس" الرائد الأول لنظرية التلقي في مدرسة كونستانس الألمانية، حيث قدم في درسه الافتتاحي لجامعة كونستانس سنة 1967م آراء جديدة يشرح فيها جمالية التلقي، حين أدرك أن الدراسات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية بقيت سجينة الرؤية التي لا تفرق في العملية الإبداعية بين المؤلف والقارئ، إذ لم تعط أدنى اهتمام للقارئ ولا لتاريخ القراءة، وأراد من أطروحته تلك أن يقدم تاريخا أدبيا

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص61.

[2] – Salvador Rubio et Autres: Comprendre en art Pour une esthétique d'après wittgenstein, paris, L'Harmattan, 2006, p51.

جديدا يكاد يكون مثاليا بالنسبة إليه، وكان لمحاضرته تلك ردود فعل كثيرة، وترجمت كتاباته إلى مختلف اللغات العالمية[1].

وقد طرح "ياوس" أسئلة أساسية جديدة قديمة، ما هي وظيفة الأدب؟ ما هي صلتنا بالنصوص الماضية؟ كيف يمكن أن ننجز الآن بحوثا خاصة لعصور كاملة قد مضت؟ ويرى أن تاريخ الأدب ينتج عن جمالية التلقي في زمن النصوص الأدبية من قبل المتلقي الذي يقرأ[2].

وعلى الرغم من كثرة الدراسات والتطبيقات في "جمالية التلقي" إلا أن المفهوم لم يكن موحدا لدى النقاد والدارسين، لذلك ظل النزاع قائما حول ما تستهدفه النظرية، وربما كانت الإشكالية التي أدت إلى الاختلاف تتجسد في تحديد ما يعنيه المصطلح تحديدا دقيقا في الفرق بين "التلقي" و"التأثير"، فكلاهما يتعلق بما يحدثه العمل في المتلقي من أثر، ولذلك كان الفصل بينهما في غاية الصعوبة، غير أن أكثر وجهات النظر تميل إلى أن التلقي متعلق بالقارئ[3].

وقد اهتم "ياوس" في التلقي بالبعد التاريخي، وأطلق على التأثيرات التاريخية مفهوم "الأفق التاريخي"، ورأى بأن هناك علاقة وطيدة بين الأدب والتاريخ، وانتقد الدراسات والأبحاث العالمية في عزوفها عن الطبيعة التاريخية للأدب (على الضد من رواد نظرية الاستقبال الذين أكدوا على الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع، فإن هانز روبرت ياوس خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ ... وما كشف عنه في الأبحاث الألمانية والعلمية في الستينات تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب،

---

[1] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص27.

[2] – Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi: in, p30, 31.

[3] – سامي إسماعيل: المرجع السابق، ص47.

حيث تحول الباحثون والنقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية، وعلم دلالات الألفاظ والجشتالت النفسي أو المناهج الجمالية الموجهة. إن هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية)[1]، ودعا "ياوس" إلى ضرورة الالتحام بين تاريخ النص وجمالياته، فهو يتناول النص معزولا عن الخبرات الجمالية الماضية، أما المتلقي الغربي فإنه لم يهضم بسهولة دعوة ياوس إلى الاعتماد على الجمالية التاريخية في دراسة النص، نظرا للثورة العلمية والصناعية التي استطاعت أن تحطم الجسور الواصلة بين الماضي والحاضر (أما المتلقي الغربي فلم يكن من السهل عليه في أول الأمر أن يستجيب لرؤية "ياوس"، وهي تدعوه إلى الاستعانة بالخبرات الجمالية التاريخية في التعامل مع النص وربما عد ذلك – في بدايته – تمردا على واقع بات مستبدا بالمجتمع الغربي كله وخاصة في فترة الستينات التي ظهر فيها "ياوس"، ففي تلك الفترة كانت الثورة العلمية والصناعية في أوربا الشرقية والغربية قد نجحت في هدم الجسور الممتدة بين الماضي والحاضر، وهيأت لهذه الشعوب أسباب القناعة بأن التحول عن القديم والعزوف عن الأعمال المتوارثة من أهم مقومات البنيان الحضاري، وقد ترتب على هذا – بطبيعة الحال– أن ظهرت مذاهب فكرية وأدبية وكانت في مجموعها حربا على كل قديم، وصراعا محتدما مع الموروث، ولهذا السبب كانت دعوة "ياوس" حريصة على العودة بالقارئ الألماني خاصة إلى الربط بين الأدب والتاريخ)[2].

---

[1] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص71.

[2] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص29.

وقد حددت آراء ياوس بعمق العلاقات بين جمالية الفن والتاريخ والمجتمع، ولا يمكن لأبحاثه الخصبة في النظرية الجمالية وتحاليله الأدبية أن تختصر في فضاء محدود، وقد اقترح تغييرا للأنموذج القديم واستبداله بأنموذج آخر جديد يفهم من خلاله تحليل النتاج والتلقي الأدبي، وتستوحى منه المناهج البنائية والهرمنيوطيقية، وقد اقترح في محاولته الأولى الاقتراب من أدب النخبة والأعمال الراقية والتجليات الأدبية الأكثر شعبية مع تجاوز المقاربات الكلاسكية، والفيلولوجية، والتاريخية، والشكلية الأدبية، وقد أثبت "ياوس" إخفاق الأعمال التاريخية للأدب الرسمي[1].

وأهم ما تركز عليه النظرية: المتلقي الذي يشارك في إنتاج النص وفي العملية الإبداعية، وكذلك أفق انتظار القارئ ومعاييره الجمالية، بالإضافة إلى طبيعة القراءة والقراءات المتعددة والمتعاقبة للنص، أما المتلقي فإن أمامه نصا مفتوحا، تنشأ عن قراءته قراءات متعددة، وهذه القراءات لا تكون مطابقة تمام المطابقة للنص، فالنص يعمل على إثارة ذهن القارئ ويحرضه على استنتاج الرؤى المختلفة ويستهويه ويحرك شهيته للبحث والتفكير ويدفعه إلى الاكتشاف، فيصبح للمعنى المكتشف لذة وللغوص في استجلاء المعنى متعة[2]. فالمتلقي في هذه النظرية لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص المبدع، وهذه العملية هي رد فعل للاتجاهات الأخرى النصانية وخاصة البنيوية التي تعلي من شأن النص على حساب القارئ، والقراءات في هذه النظرية تختلف باختلاف القراء، فهي تنفي أحادية معنى النص،

---

[1] – Alois Schumacher: De la l'esthétique de la réception à l'expérience esthétique, Texte littaire et histoire, Centre de recherche d'histoire et litterature, Paris 1985, p 11et12.

[2] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص50،51.

بالإضافة إلى أن أصحاب النظرية يرفضون فكرة المعنى الموروث في النص الأدبي، فهم يرون أن النص قابل للتفسيرات والتأويلات بشكل غير متناه، نظرا للطبيعة الإبداعية، ونظرا لاختلاف القراء زمانيا ومكانيا، فالنص يقع أمام أعين القراء جميعا، واختلاف التلقي ينجم عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى، ولا يعد النص مكتملا في ذاته، ولا ينحصر في ذاتية القارئ، ولكنه نتاج هذين العنصرين معا "القارئ مع النص"، ويرى "إيزر" أن قراءة النص تتجاوز قصدية المؤلف، فالقارئ يمتلك حرية القراءة والتأويل دون نفي لإمكانات النص، فالقراءة هي تحاور القارئ مع المقروء لاستنباط التحولات الدلالية[1].

وقد دعا "ياوس" إلى الثورة على الدراسات الأدبية التي أكد أنها توقفت طويلا عند ثنائية (الكاتب/ النص) ليحدد الرؤية النقدية التي ينبغي أن تنصب على تحليل العلاقة بين (النص/ القارئ)، ويرى بأن الأدب هو تطور للتلقي، وهو نتاج جمالي يتم أثناء قراءة المتلقي للنصوص الأدبية، فالناقد يتبصر والكاتب بدوره يحث نفسه على الإنتاج[2].

وكان اهتمام "ياوس" الأساس هو الربط بين الأدب والتاريخ منتقدا بذلك – في فترة الستينات وما قبلها – الدراسات التي أهملت طبيعة الأدب التاريخية، حيث كانت الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية تعتمد الجانب الوصفي "التزامني" Synchronique دون النظر إلى الجانب التاريخي "التعاقبي" Diachronique فكانت للنص السلطة المطلقة، ويؤكد "ياوس" على

---

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص47، 48.

[2] - Thomas Bernhard: L'Autriche et la France histoire d'une recéption littéraire, Edition L'Harmattan, paris, 1977, p 11.

أهمية الصلة بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر على ضوء النظر العلمي لإنعاش دراسة الأدب، ويرى بأن العمل الفني يقوم أساسا على تاريخيته، ولا توجد قراءة صحيحة بصفة مطلقة، إذ لكل عصر قراءته، وبهذا يتحتم على الدارس الربط بين الأدب والتاريخ[1].

ومن بين الأفكار التي نادى بها "ياوس" مصطلح " أفق التوقعات".

- **أفق التوقعات أو "أفق الانتظار" L'horizon d'attente:**

أخذ "ياوس" هذا المفهوم "الأفق" من "جادمير"، وأضاف له كلمة "الانتظار" من مفهوم "خيبة الانتظار" عند "كارل بوبر" karl Popper، وهو ذلك الفضاء الذي يتشكل فيه بناء المعنى، ويتبين من خلاله دور القارئ في إنتاج المعنى بواسطة "التأويل" فالمفهوم الحقيقي عند "ياوس" لأفق الانتظار هو "أفق التوقعات" ويعني هذا المصطلح المقاييس والمعايير التي يستعملها القراء لترجمة وتفسير النصوص الأدبية[2].

وقد وضع ياوس ثلاثة عناصر لإنشاء الأفق وهي[3]:

1- يتأسس الأفق من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة.

2- من خلال علاقته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية.

3- من خلال التفاوض بين الخيالي والواقعي أي بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية.

---

[1] - فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص49،50.

[2] - قاسي صبيرة: النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، المرجع السابق، ص225.

[3] - نفسه، ص225.

وبالتمعن في هذه العناصر الثلاثة يفهم (أن "ياوس" يفترض في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن آخر، ولا تكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة، ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة، وقد أظهر البحث التاريخي في هذا المفهوم بأنه كان موجودا في أعمال الفلاسفة الألمان أمثال "كارل مانهايم"، و"كارل بوبر"، وعند الظاهراتيين مثل "هوسرل" و"هيدجر"، و"جادامير"[1].

ومن هذا المفهوم فإن "ياوس" كان يهدف إلى الدمج بين التاريخ وعلم الجمال، وقد جسد "ياوس" هذه الفكرة عبر مفهوم "أفق التوقعات"، ويؤدي هذا المصطلح دورا رئيسيا في نظرية التلقي، ويفتح الرؤية على تصور للنظم الأدبية عبر عصور مختلفة[2]، فهو إذا الأساس والركيزة في النظرية الجمالية عند "ياوس"، ويعرف بعض النقاد أفق الانتظار كالتالي: أفق الانتظار هو الذي يشمل وينير بقوة كل ما نستطيع رؤيته انطلاقا من عنصر[3].

وقد واجه هذا المفهوم كثيرا من الاعتراضات لما فيه من غموض، بالإضافة إلى ظهوره في جملة من الألفاظ والعبارات المركبة،

---

[1] – أحمد بو حسن: المرجع السابق، ص29، 30.

[2] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص108.

[3] – Yves Gilli et Autres: Recherche en linguistique étrangère, Université de Besançon, Paris, 1985, p 65.

فيذكر "ياوس" "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير في الأفق" و"الأفق المادي للمعطيات"، وقد شكلت هذه الاستخدامات غموضا شديدا، ومن خلال تفسير "ياوس" لهذا المصطلح يتبين أنه قد تناقض مع طرحه الأول في كون الأفق يكون متعددا، بينما يظهر تجاهله لذلك فيما بعد حين استبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية، ثم استدرك نفسه فأقر بخطئه بعد ذلك[1].

إن القراءة الأولى للنص تصنع أفق توقع ضيق ولا يناسب الفضاء الشعري المفتوح بلا حدود، وغالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الموجود، أما القراءات المتوالية فهي التي تصنع أفقا جديدا للتوقع يتعدى الأول ويتجاوزه، والتعديل عنصر أساسي في نظرية القراءة، حيث تتحد اللغة والمسافة الجمالية والمركز الخارجي في سياق واحد[2].

ويضيف "ياوس" إلى مصطلح أفق الانتظار مفهوما آخر هو:

- **المسافة الجمالية:**

وتتمثل في المسافة بين أفق توقعات ما والعمل الأدبي الجديد، وتتجلى بصورة واضحة في العلاقة بين الجمهور والنقد، وهي تقتضي أيضا تحديد طبيعة التأثير الذي يحدثه ذلك العمل في ذلك الجمهور، ومن تخييب الأفق أو تأكيده لدى القارئ، ويحدث التخييب مسافة جمالية **Distance esthétique** تفصل بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق الذي يحدثه القارئ، وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفا ولا قيمة أدبية له[3]. وهناك

---

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص53.

[2] – مداس أحمد: التشاكل والتباين في الخطاب الشعري، مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، نوفمبر 2006م، ص 17.

[3] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص53،54.

من يرى أن الجمالية الناتجة عن قواعد لها أهمية خاصة، فلما نتصور مثلا شخصيتين متشابهتين، الأولى مدربة من دون قواعد والثانية لها ثقافة عالية وفي نفس الوقت لها معرفة بالقواعد، فإنه بالضرورة ستظهر أهمية الجمالية لدى الشخصية الثانية بالخصوص[1].

2.5. فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser:

ينطلق "إيزر" في نظريته من الوعي بالبعد الاجتماعي للنص وللقراءة، وقد ركز على الجوانب الجمالية لهذه القراءة المعتمدة على الوعي بالبعد الاجتماعي، بينما حدد "ياوس" موقع العمل الأدبي ضمن الأفق التاريخي، ويضع "إيزر" شروطا للعمل الأدبي لكي تتحقق فعالية القراءة، كأن يحمل النص دفعا ذاتيا يدفع القارئ نحو وعي قصدي جديد، كما يضع شروطا أيضا للقارئ لكي يحقق فعل القراءة، وذلك بالتفاعل والتناغم بين النص والقارئ، وينبغي أن يعي القارئ شفرات النص الذي ينبغي أن يكون قيما، وبقدر ما يكون التساؤل عميقا عند الذات القارئة تكون التفسيرات أعمق للعمل الأدبي، ويستطيع القارئ أن يملأ الفجوات في النص، وملء الفجوات أو الفراغات لا يتطلب الاستناد على المرجعيات الخارجية وإنما يتطلب تحقيق التفاعل بين بنية النص وفهم القارئ[2].

ويهتم "إيزر" بصفة خاصة بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ، وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات، وكيفية الاستجابة لتكوين ردة فعل تجاه ما يقرأ، ويعتقد أن النص يشتمل على فجوات تستدعي

---

[1] - Jean François Goubet, Gerard Raulet: Aux sources de l'esthétique: Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne, Edition de la maison des sciences de l'homme, Copyright, 2005, Paris, p 117.

[2] – قاسي صبيرة: المرجع السابق، ص227،228.

من القارئ أن يقوم بإجراءات لملئها، ومن هذا المنطلق يضع حتمية "القارئ الضمني" الذي يعتمد عليه بصفة أساسية في نظريته[1].

وقد لفت "إيزر" الأنظار بقوة إلى نظريات القراءة وجماليات الاستقبال بوجه خاص، وشارك "ياوس" في تدعيم ركائز التلقي، وهما يتفقان في العموم أو الكليات ويختلفان في الجزئيات والتفاصيل، وأهم ما يختلفان فيه هو أن "ياوس" يركز على تاريخ الأدب وتطور النوع، بينما يهتم "إيزر" ببناء المعنى وطرائق التفسير لاعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات.

أما "إيزر" فهو يثبت في كل مرة في كتبه ودراساته ما دعا إليه من آراء نقدية. ومن جوانب الاختلاف الأخرى بينهما هو أن "ياوس" قد تأثر بعلم التفسير "الهيرمينوطيقا" عند "هانز جورج جادمير"، بينما تأثر "إيزر" بالظاهراتية "الفينومينولوجيا"، وبأعمال "رومان إنجاردن" على وجه الخصوص[2].

والعمل الأدبي عند "إيزر" لا يتمثل في النص أو القارئ فحسب، وإنما في ذلك الالتحام والتفاعل بين الإثنين فـ"إيزر" في بحثه عن كشف العلاقة بين الأدب والمتلقي يرى أن تحليل النص يستند على "فعل" المتلقي في إدراكه لأي عمل أدبي[3].

- **القارئ الضمني:**

وهو قمة ما توصل إليه إيزر ويختلف القارئ الضمني عن أنواع القراء الآخرين، وجذوره ممتدة في صميم العمل الإبداعي، ويتأتى القارئ الضمني من خلال أشكال متعددة كأنماط الاستجابة والفضاءات

---

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص54،55.

[2] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص121، ومابعدها.

[3] – ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص148.

الدلالية الفارغة ومن التفاعل بين العمل الأدبي والإدراك، ويرى إيزر أن القارئ الضمني يتلخص في أنه أفعال إرجاعية، ناجمة عن الاستجابة لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج رد فعل ... ويرتبط بالفهم والمشاركة في بناء المعنى، ومهمة القارئ الضمني هو الكشف عن الغامض والمستتر من خلال ظاهر المعنى المكشوف، ويتم ذلك عن طريق التفاعل والتواصل بين المتلقي والنص[1]، وهو يكمن في مخيلة المبدع وتظهر تجلياته في النص مجذوذة مزروعة في تكوين النص وبنائيته كما يقول إيزر[2]، وقد تجلى القارئ الضمني عمليا عبر سيرورة البحث وشروحات المكنونات النصية في شعر السياب.

يرى "إيزر" أن العمل الأدبي ينطوي في داخله على متلق يفترضه المؤلف بطريقة لاشعورية، وبحث في الإجراءات التي ينكشف من خلالها القارئ الضمني في العمل الأدبي، ولعل الفجوات المبثوثة في النص قد تشكلت بطريقة مقصودة أو غير مقصودة، واعية أو غير واعية لتصور قارئ ضمني لذلك النص، يحلل ما تتضمنه تلك الفجوات من معنى، وفكرة القارئ الضمني لدى "إيزر" تجسد فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ، والقارئ الضمني في مفهوم "إيزر" موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، ويتميز عن بقية القراء الآخرين.

وهناك شبه واضح بين القارئ الضمني عند "إيزر" والمتلقي في الفلسفة الوجودية عند "سارتر"، حيث يقسم "سارتر" الجمهور قسمين:

---

[1] – بوقرة حكيم: تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع5، جوان 2009، ص277.

[2] – روبارت سي هول: المرجع السابق، ص104.

جمهور واقعي، وجمهور إمكاني ويقصد بالثاني جمهورا مثاليا يتجلى من وراء الموقف الخاص للمؤلف لوصف مثله الإنسانية[1].

فالقارئ الضمني يتجسد من خلال كل ميولات النص ليكون له تأثير، وهذه الميولات يفرضها النص نفسه، وبنية النص ذاتها تفرض قارئا ضمنيا ولا علاقة له بالقارئ الحقيقي، ويشكل وجوده من خلال شبكة معينة من البنى المثيرة التي تجعل القارئ مشدودا لفهم النص.

ويقسم "إيزر" القراء إلى: قارئ ضمني وقارئ فعلي، والأول يخلقه النص لنفسه بواسطة أبنية متضمنة في النص تثير القارئ، أما الثاني فهو يستقبل أفكار النص وصوره، وقد كتب "إيزر" كتابا سنة 1972م بعنوان "القارئ الضمني"، وتحدث عنه في كتابه "فعل القراءة" الذي ألفه سنة 1976م، وبين في كتابه الأخير الذي اشتمل على معظم ما ورد في نظريته من أفكار حول نظريته في التلقي ما قصده من مصطلح "القارئ الضمني"، حيث يتجلى هذا القارئ في أثر النص على قارئ محدد موجود في نية الكاتب حين يشرع في كتابة نصه، والقارئ أي قارئ يجد نفسه يستجيب بطريقة أو بأخرى إلى مقترحات النص انطلاقا من نشاطه الإدراكي وخبراته الشخصية[2].

- **الفجوات و"الفراغات" أو بناء المعنى:**

إن التفاعل مع النص يجعل من القارئ قارئا منتجا إيجابيا لا سلبيا، وهذا التفاعل الهام ناجم عن تقنية فنية في البنية النصية، وتتجلى في مساحات يطلق عليها الفراغات أو الفجوات أو الثغرات، ويشتمل العمل الأدبي على شفرات متعددة (وما دام النص يتسم بتعددية أبعاده وديمومة القراءة والتأويل فإن القارئ الفاعل الجيد هو

---

[1] – محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص36.

[2] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص556،56.

الذي يملأ فراغات يتركها النص، ويعيد بتأويله وجودا جديدا للنص، ربما غفل عنه القارئ السلبي)[1]، وبهذا فإن العلاقة التبادلية في الاتصال بين النص والقارئ تظهر فيما أسماه "إيزر" بالفراغات أو الفجوات وجعلها أساس نظريته[2].

ولكي يحدث التفاعل بين النص والقارئ، ويكون القارئ مشاركا في بناء المعنى وتشكيله ينبغي أن يتضمن النص عددا من الفجوات والعناصر غير المحددة، ويكون دور القارئ هو ملأها بطريقة ذاتية خلاقة بالاستعانة بما هو معطى في النص، فحبكة النص ليست واضحة بشكل مباشر بل تتطلب من القارئ أن يكون في مواجهتها في وضعية فاعلة[3].

وينبغي أن يكون هذا القارئ القادر على التفسير والتحليل والتعاطي مع النص قارئا متمرسا وليس قارئا عاديا يتوقف عند ظاهر النص، فالمبدع يترك للقارئ المقتدر فراغات يملؤها بذكاء وفطنة، وتنجم هذه الفراغات من حيل أسلوبية داخل النص يلجا إليها المبدع ولا يتفهمها إلا قارئ له خبرة وممارسة، وقد يتطابق مصطلح الفراغات مع "الفجوة أو مسافة التوتر" التي جعلها كمال أبو ديب العنصر الأهم في الشعرية " la poétique "، وإذا كان المبدع يركز على

---

[1] – محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007م، ص11.

[2] – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م، ص 105.

[3] – François –Xavier Amherdt: L'Herméneutique philosophique de Paul Ricœur et son importance pour|… les Editions du cerf, 2004, Paris, p 434.

الجانب الفني فإن القارئ يجلي الجانب الجمالي للنص من خلال ملء تلك الفراغات[1].

إن مفهوم الفجوات أو الفراغات في نظرية "إيزر" يعني تلك المناطق الغامضة المبهمة وغير المحددة التي على القارئ أن يملأها باستخدام خياله، وهي بالتحديد ذلك الموقع الذي يتطلب فيه من القارئ أن يكون مسؤولا في إعادة تركيب المعنى، فهي تمثل المساحة التي يعمل فيها القارئ داخل النص، حيث يحتوي النص على مناطق مبهمة غير محددة تشبه البياض والشغور الذي يجب ملؤه كي يتحقق وجود النص وتتحقق القراءة (فإذا كانت غاية القراءة، من منظور "إيزر" هي الوصول إلى حالة من الاتساق الجشتالتي والتوازن في فهم النص، فإن ذلك لا يتأتى إلا بعد سد تلك الفجوات وملء تلك الفراغات، حيث لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، فالتواصل بين النص والقارئ لا يبدأ إلا بعد إتمام تلك المهمة أو قل إلا من خلالها)[2].

ويرى "إيزر" أن الغموض من أسس العمل الفني (والعمل الناجح للأدب، على سبيل المثال، يجب ألا يكون واضحا تماما بالطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه)[3].

ويهتم "إيزر" ببناء المعنى وطرق تفسير النص وهو يرى أن النص يحتوي على عدد من الفجوات، وتستدعي من المتلقي أن يقوم بعدد من الإجراءات لكي يتحقق إنتاج المعنى[4].

---

[1] – موسى ربابعة: المرجع السابق، ص106.

[2] – نادر كاظم: المقامات والتلقي، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2002م، ص27.

[3] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص118.

[4] – ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص147.

وبهذا فإن "إيزر" يكون قد ابتعد عن الرؤية القديمة للقراءة التي تجعل القارئ يستسلم وهو يتلقى المعلومات من الكتاب، فالقراءة بالنسبة إليه إنجاز بحيث أن كل قراءة جديدة ينتج عنها معنى جديد، فـ"إيزر" يمنح القارئ أهمية قصوى في المشاركة الفعالة في إبداع النص، وذلك بوصوله إلى إدراك الجزء غير المكتوب منه، ولكنه موجود ضمنيا، ولذلك فإن النص بجزئه المكتوب يمنح القارئ المعرفة، وكل قارئ يملأ أجزاء النص غير المكتوبة، وهي تلك الفجوات حسب طريقته ورؤيته الخاصة.

أما النص المؤهل للقراءة المشبع بالطاقات التأويلية من جراء ما يمتلكه من عناصر الإبداع المختلفة، فإنه يبوح للقارئ المتفحص بما وراء نسيجه العنكبوتي من دلالات لا تنضب، والنص يثبت ذاتيته وتتحقق نصيته من فعل القراءة ذاتها (لا وجود للنص في غياب قارئه ومن هنا كان القارئ هو غاية الكاتب أو غاية الخطاب المكتوب)[1]، ويفضي النص لقارئه بسر التجدد والتعدد لديه، إن النص يحتفظ بآثار دقيقة متداخلة ومتشابكة والقراءة المتفحصة تكشف عن ما وراء التوترات التي شكلت النص وأملت هندسته وأوضحت مقصدياته، وجعلت منه نصا منفتحا على كل القراءات [2].

إن النص الحداثي يحمل في طيه عناصر بقائه ويظل حاضرا متجددا دوما (يتميز النص الحداثي بحقله الدلالي المفعم بالألغام

---

[1] – قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ت)، ص124.

[2] – مداس أحمد: التشاكل والتباين في الخطاب الشعري، مجلة السمياء والنص الأدبي، كلية الآداب، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، نوفمبر 2006، ص18، نقلا عن حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة، ص13.

الدلالية، إذ كلما وضعت يدك على أحد ألغامها انشطرت إلى ما لا نهاية من الدلالات تجعل النص مفتوحا أمام القراءات اللامتناهية، وهذا ما يجعل النص الحداثي قابلا للحضور في أي وقت) [1].

3.5. رومان إنجاردن Roman Ingarden:

إن العمل الفني الجمالي في نظر "إنجاردن" يتمثل في كونه موضوعا قصديا يصدر عن المبدع، أما تحققه فينجم عن نشاط قصدي للمتلقي والتفاعل بينهما يؤدي إلى إنتاج الموضوع الجمالي، وقد استفاد "إيزر" من هذه الرؤيا الظاهراتية حيث يرى أن العمل الأدبي يقوم على قطبين، قطب فني يتجلى في نص المؤلف أو الموضوع القصدي، وقطب جمالي ينشا عن النشاط القصدي للمتلقي، والتفاعل بين القطبين ينتج عنه المعنى "الموضوع الجمالي"، ويرى "إيزر" أن أساس التفاعل هو مواطن اللاتحديد "الفراغات" التي يملؤها القارئ، أما "إنجاردن" فقد ركز على الإيقاع المتعدد الأصوات، ولم يهتم بمواقع اللاتحديد، ويرجع ذلك في نظر "إيزر" إلى أن "إنجاردن" كان مجاله الأدب الكلاسيكي الذي يقل فيه اللاتحديد ويتصف بالتماسك عكس الأدب الحديث الذي يتميز بالفراغات واللاتحديد[2].

وقد ألف "إنجاردن" كتابين مهمين أسهما بشكل واضح في مفهوم نظرية التلقي وهما: The literary work of Art وقد صدر سنة 1931م، والآخر Cognition of the literary of Art ويرى أن العمل الأدبي كيان قصدي صرف، وقد اهتم بالعلاقة بين

---

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

[2] – سعيد عمري: المرجع السابق، ص26.

النص والقارئ وبذلك كان له تأثير كبير على رواد مدرسة "كونستانس" الألمانية التي نشأت فيها نظرية التلقي[1].

وهو لم يكن من رواد النظرية، ولكن أفكاره أسهمت فيما أسموه بـ "جماليات التلقي" واهتمامه بالعلاقة بين النص والقارئ جعل كتاباته مثابة لمعاصريه من النقاد والدارسين[2]، وخلاصة فكرته أن العمل الأدبي أو النص يستند إلى بعدين:

1- البعد الأول: ويشتمل على طبقات متأثرة ببعضها بعضا، فالطبقة الأولى تضم ما يسميه "المواد الأولية"، وهي التكوينات اللفظية، وما يصدر عنها من أصوات لها تأثير جمالي سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الأوزان والقوافي، والطبقة الثانية، تشمل كل وحدات المعنى، والطبقة الثالثة تتمثل فيها الأهداف، ويرى بأن مجمل هذه الطبقات التي تكون البعد الأول تسهم أو تحقق تناغما متعدد الأصوات.

2- البعد الثاني: ويضم سياق الجمل والفقرات والفصول.

وتشكل تلك الطبقات والأبعاد بنية العمل الأدبي، وبذلك فإن أفكاره السابقة ليست جديدة فهي لم تخرج عن إطار "اللفظ والمعنى" أو "الشكل والمضمون"[3].

ومن النقاد من يرى أن طبقات العمل الفني – وإن كانت منسوجة أو متشابكة في علاقات متداخلة – فإنها لا تؤدي إلى إنتاج عمل فني باعتبار أن تلك الطبقات والأبعاد مجرد بناء.

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص81.

[2] – روبرت سي هول: المرجع السابق، ص38.

[3] – نفسه، ص39.

ومن ثمة لابد من إعادة تكييفها مع الكيفيات الجمالية الكامنة داخل الطبقات ليبلغ العمل الفني ذروة وجوده[1].

ويقف "إنجاردن" موقفا نقديا شديدا من تلك الفراغات التي اهتم بها "إيزر". (ومع ذلك يسلم "إنجاردن" هنا بأن ملء "مواقع اللاتحديد" له تأثير كبير في تكوين الموضوع، إلى حد أنه يستطيع تحويل الفن الراقي إلى فن منحط ... فإنها تظل ذات طابع إشكالي بالنسبة لـ"إنجاردن" لأنها لا تستطيع أن تخلخل انسجام البنية المتراكبة وبالتالي تغير القيمة الجمالية للعمل الفني)[2].

6. أنماط القراء:

هناك اجتهادات قد سبقت "إيزر" في فكرة القارئ منها القارئ الحقيقي، والقارئ المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ الخبير، والقارئ المستهدف، وقد أوضح "إيزر" الفروق التي ينطوي عليها مفهومه لهذه الأنماط من القراء، ومن خلال تحليله نجد أن القارئ لديه يتمتع بنظرة متغيرة تسمح له بتشريح عناصر موجودة في أصل بنية معنى، وتتنقل نظرته داخل النص لإثبات علاقات ما داخل تلك البنية، وكل عناصر النص تصبح في لعبة من قبل القارئ أثناء عملية القراءة[3].

أما القارئ الحقيقي فهو الذي يستقبل صورا بعينها من النص أثناء القراءة وتنطبع تلك القراءة بلون التجربة لديه، وحكمه على العمل الأدبي يكشف عن معاييره الخاصة المنبثقة من ذوق مجتمعه.

---

[1] – سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص342.

[2] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987م، ص108.

[3] – Yves gilli: A propos du texte litteraire et de F.Kafka, Presses Universitaires de Franche – Compté, France, 1985, p 39.

أما القارئ المثالي فهو عند "إيزر" متخيل، ومن الصعب أن نحدد بدقة من أين ينحدر، ويمكن أن ينبثق من ذهن الناقد نفسه، وهناك فكرة تسود بين الكتاب تشير إلى أن المؤلف ذاته هو القارئ المثالي، إلا أن "إيزر" – على الرغم من إدراكه بأن المؤلف هو القارئ المثالي الممكن والوحيد نظريا – يرى أن هذه المسلمة مرفوضة ولا قيمة لها، لأن الواقع لا يحتاج من الكاتب أن يجعل من نفسه مؤلفا وقارئا مثاليا في نفس الوقت[1].

أما القارئ المعاصر فيتجلى دوره في الأحكام النقدية الصادرة على الآثار الأدبية في حقبة معينة، فهو ذلك القارئ الذي يعيش في فترة ما من فترات التاريخ، ثم تظهر أحكامه منطبعة بأذواق الجمهور الذي يعيش معه[2].

أما القارئ الخبير فقد حدده "ستانلي فيش" **Stanley Fish**، وهو القارئ الذي يكون قادرا على التحدث بلغة النص في طلاقة، ويكون قادرا أيضا على فهم الدلالة بحيث يستطيع إيصالها بسهولة إلى مستمع ناضج الفهم وتكون له كفاءة أدبية تجعل منه قارئا خبيرا، وينبغي معرفة جميع تخصصات القارئ مع ذكر: أولا القارئ العادي الذي يقرأ بصورة غير تأملية، وتتعلق هذه القراءة بمفهوم النص وسياقه، وثانيا القارئ المختص الذي يجد تخصصه داخل الخطاب، كالتخصص الأدبي مثلا، حيث يشعر القارئ بالارتياح أكثر ويكون مؤهلا لقراءة نص مماثل أو نصوص أخرى[3].

---

[1] – فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص23.

[2] – عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص134.

[3] - Bertrand Gervais et Rachel Bouvet: Théories et pratiques de la lecture littéraire, Presses de l'université du Québec, 2007, p 23.

أما القارئ المستهدف أو القارئ المقصود، فيتمثل فيما يتخيله القارئ أو هو فكرة القارئ كما هي مشكلة في ذهن المؤلف، والقارئ المستهدف يكون قاطنا تخييلا في النص، ويمثل مفهوم إعادة البناء، ويكشف عن الاستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي كان يقصده المؤلف كما يرى "إيزر"[1].

[1] – فولفغانغ إيزر: المرجع السابق، ص20، ومابعدها.

اختلاف قراءات النقاد في شعر السياب

1- قصيدة "أنشودة المطر"

أ/ المقطع الأول: قال بدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم...[1]

اختلف النقاد في قراءة هذا المقطع من قصيدة "أنشودة المطر" وكان لكل منهم رؤيته الخاصة في تأويل المعنى، لأن النص الحداثي يمتلك أفقا شعريا ورؤيويا يخيب أفق انتظار القارئ مهما كانت درجة خبرته وتجربته في تفسير الشعر وتأويله لما يتوفر عليه النص من انزياحات شديدة يختفي معها المعنى، وحيثيات لغوية وأسلوبية ورمزية تنأى عن المباشرة والمعيارية التقليدية لذلك تتعدد القراءات وتختلف المفاهيم، وكلما اقترب القارئ من المعنى الذي قد تتراءى ظلاله في أفق النص كلما كان هذا النص بسيطا ونثريا، والعكس إذ كلما ابتعد المعنى وغاب عن أفق المتلقي كان النص أقوى وأعمق وهذا الاختلاف في القراءات بين المتلقين هو ما تنشده نظرية "جمالية التلقي"، وهذا المطلع للقصيدة تبدو فيه لعبة الإخفاء والإظهار "الحضور والغياب"

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1971م، ص474.

بشكل واضح، حيث يبدو تارة غزلا في حبيبة تسكن وجدان الشاعر، وتارة أخرى وصفا للطبيعة أو وطنا يستقطب بجماله وجلاله رؤيا الشاعر في إبداعه.

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يرى الناقد أن مادة الصور فيه مستمدة من واقع العراق، بما فيه من نخيل باسقة وأقمار متراقصة على صفحات المياه، وللمجاذيف وقع غريب وهي ترج النهر وقت السحر، وللنجوم الزهر وهي تتلألأ في سماء بلاده جمال خارق لا ند له، كل ذلك يخفق في وجدان الشاعر، وربما كان يتمثل بلاده امرأة جميلة قد سحرته بعيونها، ثم يترجح لدى الناقد أن امرأة الحب والشهوة غائبة عن خاطر القصيدة، وما وصف العينين سوى نبذة انطلق منها السياب، بدليل أن وصف العيون يتعفى ويمحي مباشرة بعد الانطلاقة الأولى ليذوب تماما فيما يلي ذلك من هموم تتداولها القصيدة، ويرى أن دواوين الشاعر الأولى حافلة بالغزل والتشبيب، ومشوبة بصبوات المراهقة، أما قصيدة أنشودة المطر فهي بعيدة عن تلك الأحاسيس العاطفية الوجدانية وهي تجسد عالم المعاناة والاقتتال مع قوى الشر والظلام، إنه مطلع في نظر الناقد تقوم رؤيته على أنقاض وأطلال المدينة الفاسقة التي تلد أبناءها ثم تفترسهم، فرمزية المطلع تشير إلى هيام الشاعر بأرض بلاده، إنه توق إلى الريف، توق إلى الطبيعة الفرحة بخيرها وجمالها، تلك هي الطبيعة التي قامت في ضمير الشاعر مقام المرأة، ثم يحكم الناقد على الشاعر بأنه من ذوي الوجدان الحاد تتناقض فيه العواطف وتتداخل فيه الانفعالات، فالعراق في وجدان الشاعر عراقين، عراق التجار والحكام، عراق القبح والإثارة وامتصاص الدماء، واللعب بمصير الضعفاء، وعراق الجمال والبراءة والطبيعة الآسرة، وهو من وجهة نظر الناقد

يحن إلى العراق الثاني، الجنة الضائعة التي داسها وعفرها وحش المدينة.

ويعلل الناقد رؤيته لمطلع القصيدة في كونه ليس غزلا لأن عين الحبيبة الشاخصة لا تجمع الشيء ونقيضه، السحر والليل والأضواء المتراقصة والأقمار فهذا الجمال المشتت هو جمال الطبيعة وليس الحدقة، وإن كانت الحدقة وسيلة للعبور إلى ذلك الجمال ثم يبين الناقد رأيه بوضوح في هذا المقطع، فهو يرى أنه غير محكم في بناء الصورة وتجسيد الرؤيا، ويرى بأن شاعريته غير متكاملة نظرا لكونها صورا ورؤى ناقصة، نصفها مضيء والنصف الآخر مبهم يجذبه إلى الواقع والظلمة، وهو لم يصور الحقيقة بل يوهم بها فحسب، فقد خص جمال النخيل بساعة السحر، وجمال الشرفة بتنائي القمر عنها وجمال النهر يبدو لحظة يرجه المجذاف وهي ساعة السحر، فالجمال معلق ومشروط يظهر في وقت دون آخر[1].

- **قراءة إحسان عباس:**

يرى أن القصيدة قد بلغت شأوا بعيدا في النضج الشعري بل يرى الفرق شاسعا بينها وبين ما سبقها من قصائد دون استثناء وهي تقارب قصيدة "غريب على الخليج" بما في هذه القصيدة من سحر كامن في الكلمة التي تفتح عوالم جديدة، وقصيدة "أنشودة المطر" تستدعي الطفولة وتبعثها في ذكرى جميلة تزيد من وضوح المفارقة مع الحاضر، والطفولة جزء من حياة كبرى، والعودة إليها ليس هروبا إلى الماضي، وإنما هي وصل للماضي بالحاضر، ووصل للذات بالمجموع، حتى ينتج عن ذلك الوصل وحدة كلية في استشراف المستقبل.

---

[1] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (دت)، ص174، وما بعدها.

ويكشف إحسان عباس عن حقيقة الحبيبة – في فاتحة القصيدة – فهي الأم أو القرية أو العراق، أو هي هذه الثلاثة مجتمعة، والحب قوة عجيبة تسري في الطبيعة والإنسان معا، والمقطع يصور طفولة الشاعر ويستمد أكثر مواده منها[1].

- **قراءة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني:**

ترى فيها الناقدة معنى آخر يتمثل في توظيف الشاعر لتراسل الحواس كما هو عند الشعراء الرمزيين توظيفا فنيا رائعا يضفي على المطلع معنى جديدا لا يتأتى بغيره، وقد استخدم الشاعر أسلوب الشرط غير الجازم – ولو أن النحاة لم ينصوا على أن "حين" من أدواة الشرط– وبذلك فإن فعل "تورق" مشروط زمانيا بـ "تبسمان" ففي وقت ابتسام العينين تسرع الكروم إلى الإيراق في تلقائية، إنه إيحاء ساحر، وعلى الرغم من أن وظيفة العينين هو إبصار المرئيات، وأن وظيفة الفم هو التكلم والابتسام، غير أن السياب استعار من الفم وظيفته وجعلها للعينين اللتين تتحدثان بلغة يفهمها الشاعر غير مسموعة، فهما تتحدثان بلغة العيون وليس بلغة الفم، وفي تبسمهما إيماءة للأشياء من حولهما إيماءة للكروم بأن تورق بالخصب والجمال والإثمار الذي يعقب الإيراق، وليست الكروم وحدها هي التي تنتظر الإشارة والإيماءة من العيون بل "الأضواء" أيضا تتجه إلى الحركة بعد السكون فترقص، ويجعل الشاعر "الأضواء" جمعا لأن مصدر الضوء الواحد لا يكفي، والأمر يحتاج إلى أضواء متعددة مبثوثة تشرق من جوانب شتى وهي تنعكس على وجه النهر فتتضاعف، وتنشرها حركة المجذاف في مواضع أخرى وتحركها فهي أضواء راقصة غير ثابتة

---

[1] – إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1983م، ص209.

حركة حياة وبهجة تنجب الخصب والنماء، وهي ساعة السحر، فهي واهنة هادئة غير أنها فاعلة لأنها تتم على وجهها الأكمل في هذا الوقت بالذات وهو السحر الذي يوحي بساعة الميلاد، ومن ثمة تكون صورة تبسم العيون أوضح في رؤية الشاعر فكأن النجوم تنبض في غوريهما لشدة إيحائهما، فيلجأ إلى التشبيه مستخدما أداته "كأنما" في قوله: "كأنما تنبض في غوريهما النجوم" والنجوم لا تنبض فعلا بل شبه بـ "كأنما" المتصلة بـ "ما" التي فيها معنى التوكيد المتأتي من المد الصوتي، حيث أن كل زيادة في المبنى تضيف زيادة في المعنى، والنبض حركة وحياة لامرئية إلا لمن تعمق غور عينيها، ويلج الشاعر إلى أعماق محبوبته الأسطورة من خلال عينيها، ولا يرى من حوله تلك الحركة بل هو وحده الذي يراها، وليست نجمة واحدة تلك التي تنبض بل "نجوم" جمع كثرة معرفة بـ " الـ " لتشمل كل جنسها بكل ما تعكسه النجوم من دلالات يتجلي فيها الضياء والعيون والهدى والسطوع والخبو بالتحول إلى نيازك تحرق الشياطين وتطهر السماء من الجواسيس ومسترقي السمع[1].

- **قراءة سامي سويدان:**

يرى بأن الباحث يجد في مطلع القصيدة بل في المقطعين الأولين بأكملهما نوعا من الغزل حسب الطريقة التقليدية، حيث كانت تفتتح به القصائد وذلك بسبب الانقطاع الدلالي بينهما وبين المقاطع اللاحقة من وصف للمطر وما يرتبط به من ظواهر وأوضاع ومواقف ذاتية وجماعية تتمحور حول قطب جماعي لا صلة له ظاهرة بالقطب العاطفي أو الوجداني السابق، ولا يعود النص حتى نهايته إلى هذا

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص27، 28.

القطب الأخير إلا استثناء في المقطع الثابت والمتمثل في مخاطبته المرأة، وذكر عينيها لا يعدل من فكرة الانقطاع بين البداية وما تلاها من مقاطع، ثم ينظر سويدان من زاوية أخرى للقصيدة، فيرى بأن التمعن في النص يكشف عن دلالات عميقة في أجزائه وصلات غير معلنة بين وحداته تتخطى السطح الظاهر بل هي بنية كلية شاملة وهي قائمة على نسيج داخلي محكم لوحداته وأجزائه.

إن القصيدة – حسب رؤية سويدان– تبدأ بوصف عيني امرأة مخاطبة، ويأتي الوصف أولا في صورتين تستقل كل منهما ببيت كامل " الأول والثاني" والرابط هو حرف العطف "أو" ليجعل منهما عبارة واحدة، وتقوم الصورتان على التشبيه البليغ فتتحول الأولى إلى غابتي نخيل، والثانية إلى شرفتين وهاتان العينان كما يراهما المتكلم " الشاعر" باعثتان على الطمأنينة والغبطة، وتستثيران الغنى والرخاء، أما السحر فهو نهاية زمن وبدء آخر، وهو آخر الليل قبل الصبح مرتبط بالفجر، وبالتالي بنهار جديد يجسد ذلك الغد المأمول المفعم بالخير والسعادة، وتصبح العينان نتيجة اجتماع كل تلك العناصر من كروم وارفة وأضواء راقصة ونجوم لامعة مشرقة ملتقى عوامل متنوعة إنسانية وطبيعية، بل تنبع أنماط من الوجود الطبيعي والإنساني يتخطى حدود العالم الأرضي إلى فضاءات الكون ومشارفه، وبذلك فإن العينين لا تصبحان شيئا جذابا وساحرا لما تحتويان عليه من غنى وما تثيرانه من طمأنينة وحسب، بل لما تختصرانه من سمات الوجود الأكثر حيوية وإشراقا، ولما تفتحانه من عوالم وآفاق أيضا، إنهما وهما يختزلان

الطبيعة والكون يشكلان عالما يشبع ويمتع يمكن أن يفيء إليه الشاعر ويحقق فيه رغباته الكامنة[1].

- **قراءة مجاهد عبد المنعم مجاهد:**

يورد في دراسته لهذا النص " المقطع الأول" سؤالا مفعما بالدلالة قائلا: (الشاعر الذي يستطيع أن يقول باقتدار فني وتمكن من الأدوات الصياغية وتحكم في الصورة الشعرية: عيناك غابتا نخيل ...إلخ، مثل هذا الشاعر المتمكن ما الذي يدفعه بعد ذلك إلى أن يلجأ إلى الأسطورة تدعيما لفنه وهو ليس في حاجة إلى التدعيم)[2]، وهو بذلك يراه غزلا صريحا بحبيبته التي تسكن وجدانه.

- **قراءة مشري بن خليفة:**

يسمي الناقد هذا الشكل من الشعر المتمثل في مطلع قصيدة " أنشودة المطر" شكل التغييب ويتجلى في تحويل الشيء إلى وجود رمزي صرف، ثم ينمو النص حول هذا الشكل عن طريق استعاري طاغ، ويوجد ذلك في "أنشودة المطر" – كما يقول الناقد – التي يتناول فيها السياب الحبيبة لا عن طريق التمثيل بل عن طريق إغراقها في شبكة من علاقات المشابهة الخفية[3].

---

[1] – سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002م، ص95 وما بعدها.

[2] – مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م، ص87.

[3] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2006م، ص110.

- **قراءة ريتا عوض:**

ترى أن السياب قد استهل "أنشودة المطر" بمخاطبة امرأة لا يسميها ولكنه يبين هويتها حين يجعل عينيها غابتين، وترى الناقدة أن المقصود هي الأرض بشكل عام وأرض العراق بشكل خاص، لأن عينيها غابتا نخيل، والنخيل هو الشجر الغالب في العراق الذي يغدو بعد ذلك رمزا، وتستشف من المقطع أن الآلهة الأم الكبرى عشتروت تبتسم وتكون الابتسامة إيذانا بولادة جديدة تمنحها عشتروت للكون بأسره، فتخضر الكروم وتكتسي بالأوراق واعدة بثمار تمنح الخمرة والنشوة، وكأن انبعاث الكرمة هو انبعاث المسيح الذي كانت الكرمة رمزا له (أنا الكرمة وأنتم الأغضان من يثبت في وأنا فيه فذاك ينتج ثمرا كثيرا)[1].

وبالتالي بعث لكل موات، ومن نشوة الانبعاث ترقص الأضواء، ويتمايل المجذاف مداعبا صفحة النهر عند المساء، فيرقص على الماء ضوء القمر، وتنبض في عيني عشتروت النجوم[2].

- **قراءة عثمان حشلاف:**

يشرح المقطع قائلا إنه إذا كان من عادة الشعراء العرب القدماء أن يشبهوا عيون الحبيبة بعيون الغزلان أو عيون النرجس أو نحو ذلك من التشبيهات البسيطة السهلة الإدراك، فإن السياب يذهب بعيدا في مناطق النفس الإنسانية حيث تتجمع في انسجام تلك الأشياء التي تبدو ظاهرا متباعدة، وعند قراءة المطلع يحس القارئ بحنين

---

[1] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: شركة ماستر ميديا، القاهرة، إنجيل يوحنا، 15: (5 – 8)، ص2224.

[2] – ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، رقم: ci/164a، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974م، ص87، 88.

الشاعر إلى صورة القصيدة النموذجية في التراث حين كانت القصائد تبدأ غالبا بموضوع النسيب، وقد رسم السياب صورتين لعيني الحبيبة في هذا المطلع في إطارين مختلفين أحدهما يضم غابتين من نخيل، وهي صورة فرضت نفسها على الشاعر من موقع البنية الطبيعية للنخيل في جنوب العراق، وقد عايشها الشاعر فانغرست غاباتها في نفسه وانطبعت صورتها في ذهنه ونضجت مع الأعوام، أما الإطار الثاني فهو يضم الشرفتين حين يبتعد عنهما القمر، وهذه الصورة قد تشير إلى ابتعاد الشاعر عن موطن حبه، والشرفتان قد تشيران إلى منزل الجلبي حيث أطلت ابنته المنعمة من إحداهما على الشاعر فأضاءت له الأحلام ثم افتقدها.

ويرى حشلاف بأن هذا التصور الحسي يسفر دائما عن دلالات غير حسية، فالصورتان متكاملتان، وما بينهما مناظرة تبدو في ساعة السحر وابتعاد القمر[1].

- **قراءة ياسين النصير:**

يرى بأن المشهد الاستهلالي يتمحور حول " العينين/ الغور"، أما الخطاب فهو مجهول، قد يكون للحبيبة التي يتذكر السياب عينيها الآن وهي في شرفة بيتها أو للأم التي ترد كقطعة من الماضي وقد تركت وليدها رخوا في المهد، وقد يكون للأرض، وربما هي العراق المليء بالريح وبالسماء الماطرة، ولما تختلط صور المخاطبة في ذهن السياب تغدو كلها في بوتقة الأرض الأم المانحة الجائعة والحاضرة الغائبة، ومن هذا الفهم يصبح المكانان " العينان/الغور" محور المشهد الاستهلالي وقيمته، ففي العينين تكمن رؤيا حركية صاخبة تشمل عالم

[1] – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م، ص105.

الصور: غابة، النخيل، شرفتان، الكروم، الأقمار، المجذاف السحر، النجوم، وهذه السعة الزمكانية تشمل في أبعادها الأرض والمياه متجمعة دونما تداخل مشوش، إنها غابة الأشياء المرئية، أما في الغور فيكمن العمق، النجوم النابضة، الماضي الآتي من سماء الذكرى والأحلام، أما المسافة التي تمتد بين الغابة والنجوم، فهي ممتلئة بالماء والشجر والنهر والشرفة والضوء والقمر والسحر ومن هذه المسافة البانورامية الحية تنساب الصور الشعرية رخية، فيها من الثراء والعمق ما يجعل السياب يكررها كينبوع ماء دافق، وقد جاءت الأفعال نابضة حية ومنها "ينأى، تبسم ترقص، يرج، تورق، تنبض" أفعال كلها مضارعة مليئة بالحركة، كل شيء متوثب وحي في السماء والأرض، والحياة رقص ونبض وابتسام وترجرج، لذلك فإن المشهد الاستهلالي ينطوي على كل الموضوعات التي يعالجها السياب إذ يلحق كل ما في القصيدة بهذا المطلع، وتوزيع الأمكنة يدل على شمولية الرؤيا فهناك أمكنة كائنة راسبة في الأعماق " الماء، النهر، السحر"، واختلاط الأمكنة ينتج اختلاطا في الرؤيا وامتزاجا ماديا متداخلا يعود بها الشاعر إلى لحظة التكوين البدئي " ساعة/ السحر"، وبتقصي المكان تتجلى الساحة الخضراء المنبسطة السائدة في المقطع الاستهلالي، وتعبر عن الوطن الأخضر الأرض العراقية المنبسطة ولكنها الجائعة للمطر وتكمن وراء الانبساط صورة الماضي "غور" وصورة الحاضر المتألق " العينان"، وقد اجتمعا في هيئة " العمق"، ليلتقي فيهما النجم بالغابة ليشكلا مشهدا بانوراميا حيا ويقظا[1].

---

[1] – ياسين النصير: جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1995م، ص102 وما بعدها.

- **قراءة حيدر توفيق بيضون:**

يعلق على مطلع القصيدة بالشكل التالي: بداية النص ابتهال عشتاري للأرض، فالخطاب لعشتار آلهة الحب والجمال في ساعة تفصل بين الليل والفجر وهي ساعة السحر التي ستسفر عن الولادة ولادة الطبيعة والحياة وانتفاض الخصب، فالناقد يرى للشاعر لفتات آسرة بجودتها الفنية العالية يرسمها الشاعر بكلماته، فالأرض العراق "غابتا نخيل" والساعة انتظار السحر والقمر ينأى عنهما "شرفتان"، انتظار الحياة والخصب والنماء "تورق الكروم، ترقص الأضواء، تنبض" ويرسم صورة راقية في تعبيره "عيناك حين تبسمان" حيث تتلاءم الدفقة الشعورية مع التعبير الدلالي، " تنبض في غوريهما" صورة شعرية تنطوي على غنى دلالي، فالخير المبتهل به للأرض هو من باطن الأرض وكذلك "النجوم" فهي في السماء ويشبكهما معا بالفعل "تنبض" يكون قد تم الابتهال الداعي إلى الالتحام والتواصل بين الأرض والسماء[1].

- **قراءة عادل محاو:**

يقسم عادل محاو النقاد الذين درسوا مطلع القصيدة فريقين:

- **فريق يرى أن العينين عينا محبوبة بعيدة.**
- **وفريق قال بأنهما عينا البلدة والوطن.**

أما الفريق الأول فقد ربط المحبوبة بعشتار وربطها الآخرون بالبلدة جيكور أو الوطن العراق، ويرى الناقد أن تلك الدراسات قد طغى عليها المنهج الأسطوري ولم يلتفت أصحابها إلى الجانب الاجتماعي

---

[1] - حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1991م، ص53، 54.

في النص، ويركز الناقد محاو على هذا الجانب الذي أهملوه على تجلية البنية الاجتماعية من خلال البنية اللغوية، ويقسم المطلع إلى:

- المقطع الأول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

- المقطع الثاني:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

- تحليل المقطع الأول:

"عيناك" هي الكلمة المحورية في المقطع ويضع العينين في لوحتين منفصلتين كما في المخطط التالي:

اللوحة الأولى	عيناك	غابتا نخيل	ساعة السحر
اللوحة الثانية	أو	شرفتان	ينأى عنهما القمر

وهناك محددان أساسيان مشتركان بين اللوحتين هما المكان والزمان، فالمكان إما غابتا نخيل أو شرفتان، وغابتا النخيل إشارة للبيئة الريفية، والشرفتان إشارة الى البيئة المعاصرة أي المدينة.

وتظهر المقابلة بين الريف والمدينة كثنائية يقع كل واحد من طرفيها في أقصى الاتجاه المقابل للآخر، والأداة "أو" عند النحاة تعني

التخيير بين الشيئين بما يجسد للمتلقي الواقع الممزق بين ريف ومدينة، ويكون الإثنان بنية متشاكلة من الخارج ومتباينة من الداخل.

واختيار غابة النخيل في مقابل الشرفة يشير إلى انطواء المجتمع الريفي وتقوقعه على نفسه فالذي يكون داخل الغابة لا يدرك ما يوجد خارجها لتداخل صفوف النخيل من حوله وتشابك الجريد، أما الشرفة ففي أصلها اللغوي ما يدل على التفتح الشديد والتطلع إلى معرفة الآخر، وهكذا فإن البيئة اللغوية تصور للمتلقي انقسام المجتمع آنذاك قسمين:

- قسم ريفي منطو على ذاته لا يريد التغيير والتبديل.
- وقسم ثان وهو المدينة ويبالغ في التطلع إلى الآخر والتأثير والتأثر به.

ويلاحظ الناقد أن زمن الغابة هو ساعة السحر والسحر نقطة فاصلة ينسلخ فيها الليل ليجتاح النهار الكون كله فينتشر الضياء والأمان والنشاط، فالريف هو نقطة التحول إلى مجتمع أفضل وهو الذي سيقوم بالتغيير والثورة، والمدينة أيضا في حالة تحول لكنها عكس الأول، لأن القمر راح ينأى عنها، فالمجتمع بدأ يفقد رومانسيته ورقته فهو ينحدر نحو الظلام ظلام العلاقات الاجتماعية.

- **تحليل المقطع الثاني*:**

وتظل في هذا المقطع كلمة "عيناك " محورية، ويقدمهما الناقد في لوحة واحدة بدلا من لوحتين، وهما متفاعلتان في هذا المقطع، فالعينان حينما تبسمان فإنهما تستشرفان الواقع المستقبلي وتتصوران واقعاً جديدا حيث تتضافر المدينة والريف بعد تباينهما، إنه عبور من

* - ورد المقطع الثاني في هذا الموقع لكون الناقد يربط في التحليل بين المقطعين الأول والثاني.

الانفصال في المقطع الأول إلى التوازن في المقطع الثاني، فالكروم تلغي ما ذكر سابقا من الدلالات الانطوائية، فالكروم أصالة وارتباط وثيق بالأرض.

وتتخلى المدينة عن تفتحها المبالغ فيه وعن الاستلاب لتتحول إلى أضواء فتكشف ما حولها بنفسها، فالمقطع الثاني هو انتقال من نكرتين "غابتا نخيل" و"شرفتان" تنكر كل منهما الأخرى، ثم يصيرا معرفتين تتضافران "الكروم"، "الأضواء"ويمثل ذلك الانتقال من حالة انفصال وتأرجح الى حالة توازن.

- **موازنة بين القراءات:**

مهما كانت قراءة هؤلاء النقاد للمقطع وتأويله كل حسب رؤيته، انطلاقا من خبراتهم الذاتية إلا أن النص مراوغ حيث تخيب الرؤى جميعا ليبقى مفتوحا على آفاق أخرى يكون للقراء الآخرين فيها مجال للتأويل والقراءات المخالفة، وقد أغلق بعضهم مجال التفسير، فإيليا الحاوي حكم من زاوية خاصة على النص فالمرأة الموصوفة ليست امرأة الحب والشهوة، والعيون الموصوفة ليست سوى نبذة انطلق منها الشاعر، ويستدل الناقد على ذلك من أن وصف العيون يزول وينمحي مباشرة بعد الانطلاقة الأولى ليهيم الشاعر في هموم تتداولها القصيدة بعيدا عن الغزل والتشبيب، ورمز العيون حب وهيام ببلاده وبجمالها الخلاب، وقد قامت الطبيعة مقام المرأة، ويستدل الناقد بدليل آخر في كون المطلع ليس غزلا لأن عين الحبيبة الحقيقية لا تجمع بين النقيضين الليل والأضوء المتراقصة، ثم يحكم على شاعرية صاحب النص بأنها غير مكتملة نظرا لتلك الصور الواردة فيها التي هي صور نصفها مضيء ونصفها الآخر مبهم.

فهذه الأحكام الفاصلة في الشعر تبعد عن الطبيعة الحقيقية للشعر ولا تتلاءم مع الطقوس الشعرية الرجراجة المتأبية عن الأحكام المنطقية الأكاديمية واللغة المعيارية التي لا تصلح لفن الشعر.

أما إحسان عباس فهو على العكس من ذلك، يرى أن القصيدة قد بلغ فيها الشاعر مرحلة النضج التام في الرؤيا الشعرية، ويفسر الحبيبة في المطلع بالأم أو القرية أو العراق أو هي هذه الثلاثة مجتمعة.

وقد يكون تفسير الناقد إحسان عباس أعمق في التعامل مع طبيعة الشعر وأكثر بصرا بما يجيش في مخيلة السياب، حيث أحاط بخبرة الشاعر وهو يستمد رؤاه من أبعاد متنائية ويجمع بين مفارقات شاسعة، فتندمج الطفولة في الحاضر ويوصل الماضي بالراهن فتتشكل وحدة كلية تستشرف المستقبل كما يراه الشاعر.

أما قراءة الناقدة إيمان" محمد أمين " خضر الكيلاني فهي ترى بأن الحبيبة هي المحبوبة الأسطورة ويلج الشاعر إلى أعماقها من خلال عيونها، فهي ليست امرأة حقيقية كما يرى بعض النقاد، بل هي رؤية أسطورية للحبيبة تتجلى في عناصر الطبيعة وعناصر الكون جميعا، وترى الناقدة بأنه يوظف تراسل الحواس بطريقة الرمزيين توظيفا فنيا وهذا التأويل يحتمل أن يدور في مخيلة الشاعر، غير أن المتتبع لشعر السياب يدرك أنه لا يترجم عن نفسه ووجدانه برؤية أسطورية بقدر ما يصدر في شعره عن وجدان تتجاذبه أحاسيس الواقع، فالسياب معروف بالتصاقه بالواقع، إذ أن شعره كله يعبر عن حياته وكأنه سيرة ذاتية له (ولاشك أن خطاب السياب الشعري ذاته يغري بتتبع كيفية نمو الوعي التاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لواقع حياته الشعورية والسياسية والإنسانية، فهو يستمد

خواصه من فترات تقلباته وصميم عالمه الداخلي المكشوف، فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقض ولا تتباعد، بل لا يعدو الخارج لديه أن يكون مجرد "تخريج" مباشر للداخل الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله. فليس بوسع القراءة النقدية للسياب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة، فخاصية "الصدق التعبيري" في تمثيل الحياة تكاد تطغى عنده على ما عداها، حتى يصبح بوسعنا أن نتفهم بعمق شكواه في أواخر حياته من أن فقر تجاربه الحيوية قد أدى إلى نضوب معينه الشعري إذ لم يعد في حياته المؤطرة بقيود المرض والروتين ما يثير شاعريته للكتابة)[1].

وبالتالي فإن اللجوء إلى الأسطورة في هذه القصيدة بالذات التي تعبر عن تعلقه بسحر بلاده وعن إحساسه الإنساني العميق بماضيه وحاضره يعد تعملا وتكلفا في تصوير أبعاده الفنية والوجدانية، فهو في هذا المطلع يصدر عن رؤيا نفسية حالمة شبه واعية عن أغوار وجدانية دفينة يمتزج فيها الحلم بالواقع والحقيقة بالخيال، لذلك فإن توظيف المحبوبة الأسطورة في هذا المضمار لا يتلاءم مع الطرق الشعرية المعهودة عن السياب، فهو لم يبتدع أساطير في شعره وإنما يوظف الأساطير الشرقية والغربية انطلاقا من مضامينها المعروفة.

ويؤول الناقد سامي سويدان ذكر العيون بأنه لجوء إلى الطريقة التقليدية التي كانت تفتتح بها القصائد القديمة، وعلى الرغم من أن السياب من أكثر الشعراء المحدثين تمسكا بالتراث إلا أن ما ذهب إليه الناقد يخرج عن تحديات النص المعاصر الذي يجسد الواقع ويتجه في رؤيته نحو التوحد والتكامل بين أجزائه ولا مجال لتقليد

---

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص60.

القدماء في قصيدة بلغ فيها الشاعر ذروة النضوج في التجربة الشعرية الحداثية.

وقد استبعد الناقد مجاهد عبد المنعم مجاهد أن يكون الشاعر قد لجأ إلى الأسطورة مثلما قالت الناقدة "إيمان" في تفسيرها للمقطع، ورأى بأن تمكن الشاعر من الأدوات السياقية للشعر وتحكمه في الصورة الشعرية لا يجعله يلجأ للأسطورة ليدعم فنه وشعره ومهما كانت قناعة الناقد مجاهد بمقدرة الشاعر إلا أن تعليله "بالقدرة" قد لا يكون مقنعا لقارئ آخر يرى أن الشاعر مهما بلغت قدرته الشعرية أو تمكنه من استعمال الأدوات الفنية إلا أنه قد يوظف الأسطورة حسب ما يقتضيه الحال وما تقتضيه الرؤيا، ولكن الناقد هنا لم يدرك أيضا أن السياب لم يعمل في شعره على خلق الأسطورة من خياله وإنما استمدها من الإرشيف الأسطوري للأمم كما فعل "إليوت" وقد أخذ عنه هذا الاتجاه.

ويرى مشري بن خليفة بأن "التغييب" هو الوسيلة التي اتخذها الشاعر، فهو أبعد ما يكون عن استعمال التمثيل في ذكره للحبيبة، بل هو الإغراق التام في شبكة من علاقات المشابهة الخفية، وهذه درجة أخرى من التأويل حيث تناول مشري بن خليفة بعدا آخر يختلف عن النقاد المذكورين آنفا، فتصور المتلقي لشبكة علاقات المشابهة الخفية يجعله لا يحكم راديكاليا أو معياريا في أجواء شعرية مفتوحة إلى أبعد الحدود، ولم يوضح الناقد مشري ماهية تلك العلاقات الخفية أو مواصفات المعنى الذي يتخيله الشاعر فالتعليل كان عاما وهو لم يبين أي معنى من المعاني لتلك الشبكة المعنوية الخفية.

وتشرح الناقدة ريتا عوض البعد الشعري للعينين فتقول بأن الشاعر يخاطب امرأة مجهولة ولكنه يبين هويتها حين تغدو العينان

غابتي نخيل، ومن ثمة فالمقصود هو الأرض بشكل عام وأرض العراق بشكل خاص، ومرة أخرى ترى المقصود بالعيون عيون الآلهة عشتروت التي حين تبتسم تخضر الكروم ويورق الشجر ثم يعصر الناس ويحصدون.

وهذا التأويل قريب المأخذ يتخيله كل قارئ ومن ثمة فإن اقتراب الصورة من الواقع يجعل من القصيدة شعرا أقرب إلى النثر وأدنى للفشل إبداعيا، فالنقاد الذين استكنهوا أبعادا أعمق لم يعيهم هذا المعنى اللاشعري المسطح وإنما تجاوزوه إلى ما هو أبعد لأن القصيدة لم توجه إلى "القارئ السلبي" الذي يتشبث بالمعنى الطافي على السطح بل إلى قارئ نموذجي يغوص في البحث عن المعنى العميق.

ولم يبعد عثمان حشلاف في تفسيره لهذا الاستهلال عن نظيره "سامي سويدان" في كون الشاعر يتقفى خطى القدماء في طريقة افتتاح القصائد فهو حنين إلى ذلك التقليد كما يرى عثمان حشلاف أيضا، ويرى أن المتلقي عند قراءة المطلع يحس بحنين الشاعر إلى صور القصيدة النموذجية " العمودية "، وهذه القراءة هي الأخرى قراءة بسيطة موضوعية تتنافى مع مرحلة النضوج الفني الذي بلغه الشاعر في هذه المرحلة من شعره وقد انفتحت فيه قصائده على مجالات لا نهائية تتعدد فيها القراءات التي (تثري النص إثراء دائميا باجتلاب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي، وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذ أحس الإنسان أنه يقدم شيئا إلى النص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ الخيالية والثقافية، وهذا التفسير هو فعالية صادرة من القارئ مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسر حين أخذ يشارك في إنتاجه، ويحدث هذا ردة فعل بعيدة الأثر في تقدم الفكر البشري

وانفتاحه، وفي تذوق اللغة وجمالياتها مما يحول الأدب إلى تجربة عظيمة الجدوى للإنسان نفسيا وعلميا، ويعيننا على تجاوز مرحلة التتلمذ والتقليد... ولذلك فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته)[1].

ويرى ياسين النصير أن الاستهلال يتمحور حول "العينين / والغور" أما المخاطب – في نظره – فهو مجهول، ربما يكون الحبيبة التي يتذكر السياب عينيها الآن أو هي عيون الأم التي ترد كقطعة من الماضي أو هي الأرض أو العراق بأرضه وسمائه.

يمكن القول بأن المطلع لم يكن غزلا ولم يكن للحبيبة فيه دور لا وفيقة ولا راعية الغنم ولا ابنة الجلبي ولا أية حبيبة أخرى ولا عيون الآلهة أيضا، فلا عشتار ولا غيرها من آلهات الخصب، ولم تكن العينان عيني أمه التي فقدها في ميعة الصبى ثم استعاد صورتها، ولا عيون العراق كذلك إنما هذا الاستهلال نافذة لانطلاق الشاعر في القول ومنفذ للوصف، فالكون أنثى كما يقول ابن عربي الصوفي، فهو ينظر إلى بلاده بعيون صوفية مجردة من كل صورة حسية للمرأة، إنما ينساب الشعر من خلال المطلع انسيابا روحيا تمتزج فيه الطبيعة الأنثى بالوجدان الرقيق اللطيف الذي يلائمه دفء الأنوثة وثراء التفاصيل لا الأحادية الذكورية التي لا مجال فيها للصورة ذات الصفة التناسلية، وبذلك فإن المطلع يستقطب كل أبعاد القصيدة من بدايتها إلى نهايتها.

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2006م، ص84، 85.

أما النص فإنه ينمو حول شكل "التغييب" الذي أشار إليه مشري بن خليفة المتجلي في تحويل الشيء إلى وجود رمزي فينمو النص حول هذا الشكل نموا استعاريا هو أقرب التأويلات أو القراءات في إدراك الكنه الشعري لهذا المطلع الذي تفرق فيه النقاد أيدي سبأ بآرائهم المتقاربة أحيانا والمختلفة أحيانا أخرى، وكان الاختلاف أعمق في تأويل القصد من العيون، وتجانست الرؤى أكثر في تفسير وقراءة عناصر الطبيعة الواردة: الغابات، النخيل، القمر، الكروم... ونسبوها إلى أرض العراق، وقد اتفق النقاد على أن ذكر هذه العناصر يدل على مدى عشق الشاعر وهيامه ببلاده أرضها وسمائها، وإذا كان السياب حقا يصف العراق إلا أن التجلي الحقيقي الذي يراه الشاعر يتجاوز الرؤيا المادية إلى رؤيا سحرية عجائبية كلها خضرة تموج وماء يتدفق وسنا يبهر النظر فهذه الرؤيا حلم رائع ينأى به الشاعر عن واقع أضناه كثيرا منذ طفولته البائسة وانشطاره الروحي بين منابع البراءة الأولى وحياة المدينة التي انسحقت فيها مشاعر البراءة.

إن قراءة النص السيابي قراءة واحدة في قصائده الإبداعية المتطورة قد لا تسعف الناقد في الاقتراب من طقوس الشاعر المتفردة، لذلك فإن خصوصية النص لديه تتطلب قارئا مثاليا خبيرا يستطيع أن يذهب بالنص السيابي إلى أبعد مدى في التأويل، ولا شك أن تداول هذا النص بالذات " أنشودة المطر" في الساحة النقدية بشكل مكثف ينم عن تأليف نص معاصر تتحقق فيه كل أبعاد القراءة وجماليات التلقي الذي يرومه ياوس وإيزر وغيرهما ممن ينتسبون لهذه المدرسة التي تفتح المجال للقراءات المتعددة.

إذا فإن العنصرين المهمين في القراءة هما القارئ والنص، وهما اللذان يسهمان في إنشاء العمل الأدبي أو الأدبية، إن الشاعر لا

يطلب من القارئ أن يفهم المعنى المشار إليه في النص بل يتوخى منه أن يكتشف الغائب، فانفتاح النص على القراءات المتعددة يتيح للفكر البشري أن يتذوق اللغة وجمالياتها، ويصبح الأدب تجربة إنسانية ذات قيمة حقيقية تخدم الإنسان نفسيا وعلميا وتبعده عن التقليد الذي يمحق الفكر ويعطله.

أما القراءة اللغوية لعادل محاو التي كان يروم من ورائها تجلية البنية الاجتماعية للنص واستنتاج البعد الريفي (غابتا نخيل) والبعد المدني (شرفتان)، فإن القسر المسلط المجبر للغة الشعرية لإجهاضها أو لتوليدها قيصريا قد يبعد عن الرؤية الشعرية، لذلك فإن استنطاق اللغة بوليسيا أو صفعها لتبوح بأشياء يريدها المتلقي أن تبوح بها هو عملية تشويه لجمالية النص لا أكثر.

فالقراءة التي تبدأ بالانحراف تفضي إلى مسافات بعيدة عن مدارات النص وفضاءاته التي ألمح إليها الشاعر، ربما يكون الشاعر قد طرح بعض القضايا الاجتماعية بشكل رمزي لا يصح معه أن يحول النص إلى دراسة اجتماعية مؤسساتية ترصد الأزمات والحلول. إن المتلقي الحصيف لا يستشف من خلال هذا الاستهلال النصي ثورة الريف ضد المدينة ولا يستشف أيضا التناكر بينهما من مجرد أسماء نكرات ولا يستطيع إدراك التآلف بينهما من مرايا شاعرية متخاطفة لا تعكس الحقائق المادية ليبقى الشعر نسيجا وحده فهو لمح ورمز وإشارة لا يكشف عن أوراق لعبته السحرية ولا يتخلى عن قناعه الذي يخفي حقيقة وجوده.

إن القراءات النقدية الآنفة للمقطع الاستهلالي لا يمكن تجاوزها أو القفز عليها جميعا، فهي في معظمها –على الأقل– تحليلات وتفسيرات جزئية للمعنى ما دام النص يقبل التفسيرات

المختلفة والمتعددة، وفعلا فإن نظريات القراءة والتأويل قد منحت القارئ الأولوية في إنتاج المعنى أو إعادة إنتاجه من جديد[1]، وقد سبق "فاليري" Valéry نظرية التأويل والتلقي حين قال بأن لأشعاره ذلك المعنى الذي يعطيه إياها القارئ، إلا أن جمالية التلقي تكمن في التفاعل القوي الذي يحدث بين النص والقارئ حيث يتبلور المعنى[2]، ولا ينبغي أن تغالي نظرية التلقي في إعطاء السلطة المطلقة للقارئ وتفتح المجال واسعا أمام كل قارئ[3].

ب/ المقطع الثاني: قال بدر شاكر السياب:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

---

[1] – حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م، ص137.

[2] – هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ص15.

[3] – حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2001م، ص26.

وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر...
مطر...
مطر...
مطر...[1]

- **قراءة سامي سويدان:**

بحث الناقد في العلاقات الخفية المتينة بين المقطع الأول والثاني، ولجأ إلى تفسير هذا المقطع انطلاقا من صور المقطع الأول ودلالاته، فرأى أن مطلع القصيدة يعبر عن وضع اغتباطي بهيج، بينما تناول المقطع الثاني العينين في وضع نقيض يحكمهما فيه حزن عميق، كما رأى الناقد أيضا بأن التعارض بين المقطعين لا يقتصر على هذا الوجه الدلالي " فرح محتمل في الأول وحزن محقق في الثاني" بل يمتد إلى تفاصيل مكوناته وما يتعلق بها من عناصر أسلوبية ومعجمية وإيقاعية من ناحية، وإلى بروز المتكلم متأثرا ومتفاعلا مع هذا الوضع الأخير، خلافا لما كان عليه الأمر في الوضع الأول من ناحية ثانية، حيث يتجلى البروز والإشراق والإنارة في العيون في المقطع الأول، بينما يلحظ الغرق والهبوط والضباب والظلمة في المقطع الثاني، وينبجس التناقض والتنافر في الصور البيانية المعتمدة في المقطع الثاني فترد جملة من الطباقات التي لم تلحظ في المقطع السابق، وتبرز لحظة زمانية تتمثل في المساء وهي نقيض اللحظة الزمانية الواعدة بالخير والخصب في المقطع الأول، ويظهر

[1] – المصدر: ص474، 475.

مقابل الفرح والنماء والخضرة والغدق في المقطع الأول الحزن وأمارات الموت والتبدد والاندثار في المقطع الثاني، ثم يأتي البحر مشبها به لأداء التناقض حيث يجتمع فيه الدفء والبرد، والموت والولادة، والظلمة والنور...، ثم يجري الناقد مقارنة في الإيقاع بين المقطعين حيث يلتقيان تارة ويفترقان، لترتبط الدلالة بالإيقاع، ويوحي الاختلاف في الإيقاع بالتناقض والتباين في الإحساس والوجدان، ويزداد المقطع الثاني غموضا ودكنة في الدلالة، فالاستارة الجياشة التي يطلقها حزن العينين فتشب إلى حدود الكون ومعانقة السماء تبقى مبهمة، وإذ تشبه بنشوة طفل خاف من القمر فإنها ترتد بذلك إلى حيز ضيق نقيض الفضاء الرحب الذي جاءت فيه، كما يزيدها غموض هذه النشوة الأخيرة إبهاما، وبخاصة فيما ترسيه الصورة القائمة على التشبيه هنا من مقارنة تساوي بين متعارضين، عناق السماء والذعر من القمر فيدلهم المعنى ويضطرب، كأن الأحاسيس العميقة للذات في ما يتعدى الحزن الراجح، يصعب تظهيرها وبلورتها بصورة واضحة وحاسمة[1].

- **قراءة عثمان حشلاف:**

ينظر الناقد للمقطع الثاني بصورة مستقلة عن المقطع الأول كما فعل الناقد سامي سويدان، فهو يرى أن الدفء المستعار للشتاء كامن في باطن الأرض، يبث الحياة في أعراق النباتات والمحاصيل وهي تتوثب لتظهر في الربيع القادم، وتقابلها صورة أخرى تتمثل في الخريف المرتعش رعشة الشيخوخة التي سوف تنتهي إلى الموت وهذا الموت ملازم للحياة ولا ينفك عنها لذلك وحد الشاعر بينهما، وقد أبدع

[1] – سامي سويدان: المرجع السابق، ص99 وما بعدها.

السياب حين جعل المساء يسرح يديه فوق البحر فيحتويه، ويرى عثمان حشلاف أن البحر يوحي بالاحتضان والدفء، حيث أن الماء عند علماء النفس رمز للأمومة والعودة إلى الرحم، ومن ثمة فإن صورة البحر تجسيم لحنين السياب إلى حضن الأم الدافئ الذي فقده ونوع من "الوطن الكوني" الذي يستغرق الحس، فللشاعر رغبة دفينة في العودة إلى الرحم الدافئ من أجل ولادة جديدة، أما الهدوء السحري الذي تراءى للشاعر على سطح البحر عند المساء فهو الانعكاس للدفء والراحة والاحتضان الأبدي الكامن في أعماق البحر، حيث ترقد الكائنات وتتضام على الرغم من اختلافها في سكون أبدي مطلق، "فالموت والميلاد والظلام والضياء" صورة تنم عن حاجة الشاعر المرهق المعنى إلى الدفء والحنان.

أما الدق السريع المتلاحق في كلمة "مطر" فهو صورة صوتية لتساقط حبات المطر، وتعكس حبور الشاعر وفرحة قلبه، وهذه الصورة الصوتية – من ناحية أخرى – حادة عنيفة لأنها ثورة على الكسل والاسترخاء، وضد الاستسلام المريح للموت، فالبعث حركة تحمل المعاناة وتمرد على السكون والخمود، وفي الموت ثبات سرمدي يفضي إلى العدمية.

ويؤثر السياب وطأة المعاناة على الراحة المفضية إلى العدم، إنه يؤثر الحركة على السكون غير أن الحياة والموت معنيان متلازمان متجاوران ومتداخلان لا مفر لمن يختار أحدهما من الوقوع في الثاني، لذلك كانت الأنشودة معبرة عن الحياة والموت في آن واحد، وفي كل مرة يهطل فيها المطر تئن الطبيعة الحية لأنها سوف تنتهي إلى آلام الموت المر، فهي تخشى حركة البعث لأنها تضمر في طيها معاناة الموت، غير أن إرادة الشاعر في حب الحياة جعله لا يأبه لذلك الحس

المأساوي الكامن في لفظ المطر، والطبيعة الحية التي لا بد أن تموت في الخريف المرتعش تجد العزاء والاطمئنان في خضة الميلاد وتباشير الربيع المقبل، فالشاعر خاضع في اختياره لإرادة الحياة التي تتوالد وتتجدد وتنمو وتعلو على مأساة الموت، فالشاعر يوحد بين الضدين: الموت والميلاد، في معنى واحد هو استمرار الحياة[1].

- **قراءة ياسين النصير:**

ويرى بعدا آخر للمقطع الثاني فيقول: إن السياب يخفي في مناخ القصيدة النغمة الشعبية المستحبة لدى سكان القرى الجنوبية وهي نغمة المطر، ويحمل النغمة المحببة إيقاعا شعبيا متساوقا مع الحزن الدفين، والصور الموزعة في المقطع غير ثابتة إذ تحمل انسيابية متناهية وتحمل في الوقت نفسه إمكانية التحول المستمر من حال إلى حال، وعدم الثبات على هيئة أو صورة واحدة يعني أن السياب في حالة نشوة شبه مأخوذ بطبيعة لمَّا تزل غير مستقرة – في نظر الناقد– فهو يستقرئ الحلم من خلال الواقع، ويحول صور الواقع إلى نغمة غنائية رومانسية، وإن المطر في المقطع هو النص الدلالي لتلك الصلة بين العالم العلوي والعالم السفلي. ويرى الناقد أيضا أن المقطع الثاني يرتبط بالأول في وحدة عضوية حيث أن الفعل "تغرقان" الذي يبتدئ به المقطع الثاني يعود على "العينين"، ويلاحظ الناقد أن الربط بين المقطعين يتجلى في الأفعال، وتتوزع بين أفعال ماضية "سرح، خاف، كركر دغدغ..." وأفعال مضارعة " تغرق، تستفيق، تعانق، تشرب، تذوب" وكلها أفعال تدل على التحول إلى مرحلة أخرى

[1] – عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص106، 107.

وهذه الصور تترجم إحساس السياب بمستقبل العراق، فالعينان رؤية تستشرف المستقبل حيث المطر الأمل[1].

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يرى في المقطع الثاني أن الأضواء تأخذ بالانكساف ويشيعفي طقوسه القنوط والتهالك، وقد استحال الحلم إلى خيبة كبرى تتعاظم على الفرح والتفاؤل، فعبر عيني الحبيبة يتسرب الضباب والأسى، فهي عيون جميلة وحزينة في آن معا، ويرى الناقد أن تيار التجربة قد انقطع بحيث ينجذب الشاعر إلى البحر وكأنه موضوع قائم بذاته، إنه يفتق رموزه وما ينطوي عليه من دفء وبرد، وحياة وموت، ونور وظلمة، وقد يكون افتض أسرار البحر وولج إلى أحشائه وعاش في قلبه ساهيا عن موضوعه الأصيل لاهيا عنه وبعد انجذابه الواضح إلى تفتيق رموز البحر مترديا بغواية التشبيه الذي أدى إلى النشاز في تآلف القصيدة إذ به يسف في التشبيه حيث قرن النشوة التي تجتاحه بنشوة الطفل إذا خاف من القمر، وهي أقل حدة وأكثر تمويها من نشوته، ويرى الناقد أن الشاعر ينساق للتشبيه ويبتغيه لذاته فيخونه الصدق والعمق حين يتفرد بالتشبيه، ثم يتساءل الناقد: أين توارت عينا الحبيبة؟ بل أين هو سياق التجربة؟ إنها مشاهد في المقطع الثاني تتوالد كالدخان ثم تتلظى وتتشظى.

وينفي إيليا الحاوي الصلة التي توثق ما لحق بما سبق تماما، وكأن الشاعر قد أسقط أبياتا وانقاد للصور الشعرية ذات الجمال الخاص، ثم يرى الناقد أن القصيدة مفكوكة كشخصيته[2].

---

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص108 وما بعدها.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص178 وما بعدها.

- **موازنة بين القراءات:**

اختلفت قراءات هؤلاء النقاد في المقطع الثاني، فالناقد سامي سويدان في شرحه وتأويله يحاول إبراز مواطن التباين بين المقطعين منقبا عن صور التعارض، وتبدو المفارقة بين الاغتباط والفرح في البداية، والحزن والأسى في المقطع الثاني، ويبقى التواشج غامضا بينهما في الدلالة وفي الإيقاع، وعلى الرغم من التناقض وصعوبة الربط إلا أن هناك افتراقا والتقاء بين المقطعين ينمان عن تباين في الإحساس والوجدان.

إن النص المعاصر يشترط فيه أن يتوفر على وحدة عضوية ووحدة موضوعية، وهذه القراءة لسامي سويدان تجعل نص "أنشودة المطر" عاريا من هذه الصفة صفة الوحدة والتلاحم والحقيقة أن النص يوهم القارئ بذلك لشدة انزياحه لفظا ومعنى، وهذا الانزياح الشديد المكثف ينهي إلى عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي وهو حالة إيجابية تستدعيها حداثة النص (تبنى إيزر نموذج الاتصال حيث يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ)[1].

فالتناقض الخطي اللفظي في مجال الشعر لا يعني أبدا انفصال الداخل، وهذه الفجوة أو المسافة – وإن كانت عميقة بين المقطعين– لا تثبت عدم التلاحم الضمني والخفي بينهما، بل يفضي التأمل العميق في البنى التحتية إلى وجود تماسك قوي ومتين بين المقطع الاستهلالي والمقطع الموالي له، فلا ينبغي للناقد إن لم يدرك أبعاد

---

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م، ص287.

الفجوة فلا يستطيع تأويلها أن يقع في الحكم المبتذل بل ينبغي عليه أن يبحث عن العلاقة التي تربط طرفيها في بعد فني تجريدي قد لا يتحقق باتباع النسق الظاهري بين الجملتين الشعريتين "الاستهلال والمقطع الثاني"، وبأقل بعد فني يدرك المتلقي أن النص يتجاذبه الطرفان أو بالأحرى يقوم على ثنائيتين لا وجود لإحداهما إلا بوجود الأخرى "الحياة والموت، الوجود والعدم، الفرح والحزن، الظلمة والنور..."، والشاعر يعزف على الوترين معا في نصه، بل إن النص يتنامى حتى الأخير في حركية إبداعية ثنائية، وتنجم عن ذلك صور شعرية تترى تبدو في ظاهرها متناقضة، وهي في الحقيقة حركة تتجاوب فيها صور النص وأجزاؤه في نظام متواتر يفسر البعد الرؤيوي الشعري لهذا النص، وهذه الرؤيا السيابية تحتاج إلى قارئ أمثل يدرك بحدسه صفة التلازم بين الخامتين المتضادتين شكليا وليس في صميم العمل الإبداعي.

ولا تبتعد قراءة الناقد عثمان حشلاف عن قراءة سامي سويدان، إلا أنه لايبحث مثله عن مواطن الاختلاف بين المقطعين ولكنه ينظر للمقطع الثاني كوحدة مستقلة تماما وهذه القراءة أيضا تخالف روح الإبداع لدى السياب وهو الذي يحرص دائما على أن ينسج نصه ضمن رؤيا موحدة قد تختلف أجزاؤها شكليا ولا تنفصل جوهريا.

وقد انطبعت هذه القراءة المستقلة للمقطع بالتأويل الظاهري حيث يقابل بين الصور التي لا تتجاوز الأبعاد النثرية العادية، والحقيقة أن الكون الشعري السيابي أفسح وأشمل مما جاء في هذه القراءة المبتسرة إلى حد بعيد، إن فلسفة الرؤيا الشعرية في هذا النص – لاسيما في أجزائها الأولى– قد بلغت شأوا بعيدا في العمق لأن الأسرار

الفنية والإنسانية والكونية كلما توغلت في التستر والإخفاء كلما تطلبت أسلوبا شعريا ولفظيا ينأى بطبيعته عن الكشف، بل تنجلي طبيعته في اللمحة الخاطفة التي لا تثبت أمام البصر، وقد تبادر من خلال هذه الصفة إلى الناقد إيليا الحاوي أن هناك بترا وتفككا في التجربة الشعرية للسياب في هذا النص.

إن قراءة النص تمر بمراحل ولا يحق لناقد أن يقف على عتبات النص ويسائله ليفضي له بمكنونه، فالنص لا يبوح لناقد كهذا إلا بالنزر القليل مما يكتنف طقوسه العميقة والخفية، ولا يريه سوى أطراف أهداب المعنى، فالمرحلة الأولى تتمثل في "قراءة أولى" للنص، وفيها يطرح الناقد تساؤلات وافتراضات عديدة، ويسعى إلى تجميع الانحرافات المبثوثة داخل النص ثم يصنف ويقابل ما بدا له متضادا، ثم يتتبع المعاني الجزئية الظاهرة في هذه المرحلة ليصل بها إلى المغزى وتأتي "مرحلة الحفر في طبقات النص" وهي المرحلة الأهم التي يدخلها القارئ وهو مسلح بكفاءات عالية لغوية وأدبية وهذه المرحلة التفكيكية تكون أكثر صعوبة حيث تستقطب جهد القارئ أو الناقد وهو يحلل ويشرح النص ويعيد بناءه، كاشفا عن العلاقات بين الإشارات والعناصر المكونة للنص ويظل المغزى معلقا إلى أن يصل القارئ إلى معرفة كل الصيغ النحوية والصرفية والصوتية والدلالات المجازية، بالإضافة إلى دراسة الأفعال والأزمنة والإيقاعات الموسيقية، حينئذ يمكن للقراءة أن تؤتي ثمارها، ويبقى النص سماء لا تدرك وعمقا يتدفق بالجديد وطقسا يتولد عن رؤى لا تنتهي ولا تخضع لأحكام قسرية منطقية رياضية أو أحكام فكرية مباشرة[1].

---

[1] – فوزي سعد عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2009م، ص13، 14.

ويدخل ياسين النصير الطقس الشعبي إلى النص، فالسياب بصفته من جنوب العراق يحمل النص النغمة الشعبية المحددة لدى الجنوبيين وهي نغمة المطر، ويجعل تلك النغمة متساوقة مع حزن رومانسي دفين، قد يكون هذا البعد صحيحا في تفسيره للمقطع اعتبارا لأثر البيئة العميق الذي يشكل خامة من خامات النص، وفعلا فإن عدم ثبات الصور في المقطع يوحي بحالة من الوجد والنشوة لدى الشاعر، فهو مأخوذ بحلم قد شكله من الواقع، كما أن المطر يعد الدلالة الحقيقية للعلاقة بين العالم العلوي والعالم السفلي وقد وفق الناقد أيضا إلى حد بعيد في إبراز الخامة الأساسية التي ينبني عليها النص ولكن الناقد وهو يحاول الكشف عن مواطن العلاقة والربط بين المقطعين لم يخرج عن إبراز العلاقات الظاهرية اللفظية مثل كلمة "تغرقان" التي ترجع إلى "العينين" في المقطع الأول بالإضافة إلى الأفعال الماضية والمضارعة التي تحمل دلالات التحول من مرحلة إلى أخرى، والتوقف عند العلاقات الظاهرة الرابطة بين المقطعين لا يكشف عن الدلالة الأعمق، لأن هناك فارقا انزياحيا متسعا بين الكلمات أو التعابير وبين ما يحاول الشاعر أن ينقله من صور تحمل صفات التبدل والتغير واللاثبات.

ويكاد إيليا الحاوي يقف على الظاهر يرقب التحول بين المقطعين شكليا دون البحث في ما وراء التعبير، فيرى أن الأضواء أخذت تنكشف بدلا من النور والضياء في المقطع الأول، وأن القنوط والتهالك بدأ يسري في النص فاستحال الحلم الأول إلى خيبة كبرى، إلا أن أفق الشاعر أرحب وأوسع لم تقترب منه رواية الناقد ولم تدانيه أصلا، ثم يقول إيليا الحاوي بأن الشاعر قد انفصل عن موضوعه حين انقطع بالحديث عن البحر يفتض أسراره ويغوص في أحشائه ساهيا

عن البداية تماما، إلا أن الناقد لم يبحث عن بعد آخر يتمثل في "المعادل الموضوعي" الذي تنعكس عليه الرؤيا، ويتطلب من الناقد أن يربط بين الصور الخيالية الداخلية وبين ظاهر الجمل والألفاظ، كما أن الناقد لم يدرك صورة التشبيه الرائع في "نشوة الطفل إذا خاف من القمر"، فرأى بأن حدة النشوة لدى الطفل أقل من نشوة الشاعر، وهو تفسير غير موفق إذ أن التماهي مع نشوة الطفل وعودة الشاعر إلى مواطن البراءة الأولى كشف خارق يشبه الكشف الصوفي حين تطغي عليه أنوار التجلي، وإن ولع الشاعر بالتشبيه لذاته- حيث تبتعد التجربة عن الصدق الفني كما يقول الناقد- فكرة نقدية مقحمة لأن الشاعر لم يلجأ إلى إبداع صور فنية اعتباطية، بل كلها تشبيهات صبت في صميم التجربة.

أما صفة التفكك التي تعتري أجزاء النص فلا رابط بين ما سبق وما لحق – كما يقول الناقد- فإن التفكك لم يمس الأنساق الداخلية بل هناك تلاحم قوي وانسجام شديد بل يوجد تناغم غريب أروع من المكونات الداخلية في الدلالة والإيقاع، ثم يعزو الناقد هذه الصفة "التفكك في نصوصه" إلى شخصيته المفككة، وربما كان علم النفس هو المخول للاضطلاع بهذه القضية.

يلاحظ من هذه التباينات في الرؤى بين النقاد في قراءة النص السيابي أن بعضهم انساق وراء تفسير النص الأمامي ولم يجاوزه إلى النص الخلفي أو إلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر الجرجاني فاقتصر على دلالات الألفاظ والأفعال الواردة فلم يحقق البعد الفني في نقده، وظلت الفكرة سطحية لم تبلغ ما بلغه هذا النص السيابي من صياغات حداثية تنعكس عليها جماليات الحداثة التي تنشأ من القراءة الواعية العميقة وتبعد المقاييس والمعايير التقليدية في قراءتها للنص.

إن النص مفتوح وفجواته المتعددة تتيح للقارئ الرؤية من عدة زوايا وتجنبه النظرة الأحادية (والنص الأدبي – كما يؤكد أمبيرتو إيكو U. Eco – مفتوح، يترك لقارئه المبادرة للتأويل والحرية في فهمه وملء فراغاته، التي يتعمد إيجادها استعراضا لوظيفته الجمالية وتنشيطا للعبة القراءة، هذه الطريقة الجديدة التي تكاد تعمم على النصوص الأدبية الحديثة تتيح للقارئ القدرة على استقصاء المعاني الممكنة والتأويلات المحتملة، مما يجعله يتجاوز القراءة الأحادية ليحقق ما يسمى بالقراءة الجمع اللامتناهية، ومن هذا المنطلق ذهب بارث إلى أن النص لا يخلد لكونه فرض معنى واحدا على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لقارئ واحد، وتظل رموزه مدعاة للتساؤل والتأويل عبر أزمنة متعددة وأمكنة متنوعة، وظروف متمايزة)[1].

لم يقرأ سامي سويدان وإيليا الحاوي – خاصة– النص قراءة جديدة بل كانت قراءتهما "متمركزة" على النص لذلك لم تفتح القراءتان الآفاق والطقوس الدلالية والشعرية المتوخاة من نص السياب، وقد هيمنت النظرة القرائية التقليدية على نقدهما.

أما التفكيكية التي كانت الخطوة المباشرة لنظرية جماليات التلقي فقد فتحت المجال واسعا أمام الناقد "القارئ الممتاز" فدريدا (قد نسف القراءات التقليدية وواجه النصوص بحرية دونما نظرة مسبقة، وبدل أن يعمد إلى البحث عن بؤر ومراكز، أبحر فيها دونما خوف وتردد هدفه كما يؤكد هو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص

---

[1] – بشار إبراهيم: المقام الشعري بين الواقع والمتخيل، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2010م، ص257.

والخروج إلى سطحها ساعة يشاء، وحرية الانتقال بين خارج وداخل النص تمده بنظرة محورية للأثر نفسه، ولهذا فهو يحدد أفق قراءته قائلا: أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي)[1].

وإذا كان المبدع هو القارئ الأمثل لنصه أو القارئ النموذجي له، فإن شلاير ماخر Schleiermacher الألماني يذهب مذهبا آخر في كون القارئ الكفء هو من يكتشف ضمن النص نصوصا ممتازة تحمل دلالات وأوجها أكثر غنى[2].

ج/ المقطع الثالث: قال بدر شاكر السياب:

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال.
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.."–
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صيادا حزينا يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.

---

[1] – عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996م، ص137.

[2] – هانز روبرت ياوس: المرجع السابق، ص87.

مطر..
مطر..
أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء – كالدم المراق، كالجياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى– هو المطر![1]*.

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يرى الناقد أن السياب قد خبر فاجعة اليتم فعندما توفيت والدته كان يلح دوما في السؤال عنها ويواعدونه بعودتها ثم يدرك بعدئذ أنها رجعت إلى رحم الأرض، وهذا الأمر – ذكر اليتم– ينم عن تشويش للنفس في نظر الناقد، فهو إقحام لا جدوى منه، وكل المعاني الواردة في المقطع هي مشاهد ورؤى وصور لا يحتضنها رحم ولا تجمعها خلية، فالمقطع عبارة عن لوحة ممزقة وهذيان لا علاقة له بطبيعة التجربة، ومصدر ذلك – في نظر الناقد– هو الانحلال واللامسؤولية في شخصية الشاعر، فالبحر، وقوس السحاب، والمطر، وذكريات اليتم وفاجعته، كل ذلك يمثل التشقق والتصدع في التجربة، فهي مجرد

---

[1] – المصدر: ص475، 476.

* – ملاحظة: ينبغي الإشارة إلى أن طبعات "أنشودة المطر" مختلفة في تحديد المقاطع وتعيينها، وكذلك وضع علامات الترقيم التي هي مختلفة أيضا من طبعة إلى أخرى، لذلك اعتمد الديوان في تحديد كل مقطع، وقد شكلت هذه الظاهرة صعوبة في الإشارة إلى المقطع كما درسه النقاد الذين أثبتت قراءاتهم في هذا التحليل لنص "أنشودة المطر" فقد يسقط ناقد بعض الأبيات من مقطع ما وينسبها إلى مقطع سابق أو لاحق، بالإضافة إلى أن معظم النقاد لم يتابعوا القراءة لنص القصيدة على الترتيب بحيث يغفل الناقد بعض المقاطع وينتقل إلى مقطع آخر ليحدث نوع من البتر والقطع الفجائي في انسيابية وتلاحم النص الشعري.

ترهات، ويرى الناقد أن الشعر لا يكون فورا وغورا بل إن التجربة تنمو بالدأب البطيء أما تجربة السياب فهي تشط وتعلو وتنحط وتشتعل، وتذهل كالأرنب الطائش الذي يلهو بكل ما يعترضه ويطالعه، يتوخى السياب الوحدة وهي وحدة القصيدة الجاهلية، وهذه الوحدات المستقلة في نص السياب تعبر عن معاناة الشاعر وصراعه مع نفسه ومع الكون وهي تعبير عن الإنسان المشتت، المبتور، غير المتوازن، وغير المثقف بثقافة العقل، ويشبه الناقد شعر السياب ببعض مذاهب العصر التي تعبر بالهذيان والصور الممزقة والنتف والأهداب المنثورة، فهي تبدأ من اللامنطق لتلج إلى روح المنطق، واللاواقع لتنفذ إلى أعماق الواقع، واللاحقيقة لتدرك كلية الحقيقة وشموليتها، فالشاعر يحبو وراء خواطره فاقدا للرؤيا والتصميم، وقد تخللت هذا المقطع الزوائد والطفيليات، فنقل الشاعر مأساة اليتم المطروحة منذ البدء بصورة غثة وفجة إلى متن القصيدة، ملاحظا أن السياب يتلقف أيسر ما يتيسر له، ويفيد من موت والدته مستغلا وجدانية الحدث ليشحن القصيدة بانفعالات طارئة فكثير من عباراته في المقطع نثر مسف كقوله: "طفل يهذي قبل أن ينام، بأن أمه التي استفاق منذ عام، ثم حين لج في السؤال، قالوا له بعد غد تعود، لابد أن تعود...". والشاعر الضنين – في نظر الناقد– لا تجوز عليه هذه الحيثيات، ولا يذعن للواقع الحسي إلى هذا الحد من السطحية.

ثم يردف الشاعر بذكر فاجعة صياد خائب، يرمي بشباكه في البحر، أي في خضم الحياة، فتعود إليه شباكه خاوية من الرزق، وصلة آخر هذا المقطع بأوله هي "الشعور بالعزلة" المتجلي في انهمار المطر، واليتم يكون أشد عندما يجنه المطر ويحدق به، وللصياد بالنسبة للسياب مصير فاجع آخر، وهو رمز للكفاح العبثي الباطل في

طلب الرزق، ورمز للمصادفة في تحصيله، والصياد هو الفقير العراقي الذي يكافح ويصارع أمواج الحياة، وهو في النهاية يجمع شباك الخيبة، وقد كان هم الشاعر هو السعي وراء الرزق والشاعر يتخذ الحادثة الفردية كرمز للمصير العام، إنها التجربة الاجتماعية، السياسية التي انحرف بها الشاعر إلى تيار الشيوعية في مطلع عهده، مدفوعا بهذا الهاجس الممض، ثم يتردد الإيقاع في قوله: مطر.. مطر.. وتنداح على هذا الإيقاع الانفعالات والانثيالات[1].

- **تعليق على قراءة إيليا الحاوي للمقطع الثالث من النص:**

إذا لم يحمل الشعر مثل هذه القضية "الإحساس باليتم" وكان هذا الإحساس تشويشا في النفس – كما قال إيليا الحاوي– فما هي طقوس الشعر إذا؟ وإذا كانت المشاهد التي حملها المقطع من هموم ورؤى وصور لا يجمعها رحم أوخلية، أو هي عبارة عن لوحة ممزقة وهذيان لا علاقة له بالتجربة الشعرية، فما هو موضوع الشعر؟ أم يريد الناقد – إيليا الحاوي– أن تكون الصورة واضحة لا تثير استفهاما، ولا تشكل لغزا أو رمزا؟ هل تكون الصورة الشعرية بارزة للفهم لا خفاء فيها ولا تثير الفضول، ولا تنطوي على سر يشغل الذهن؟ هل يعنى النقد بالعمل الإبداعي لذاته؟ أم يعنى بالأحكام التي تخص شخصية المبدع؟ هل لكي يقوم الناقد بعمل نقدي له قيمة أدبية يتحتم عليه أن ينطلق من مفاهيم أخلاقية هي من خصوصيات الشاعر، فهو يتصف بالانحلال واللامسؤولية – كما يقول إيليا الحاوي؟– أم يكون النقد مركزا على الأبعاد الفنية والشعرية أساسا؟ تساؤلات كثيرة تستدعيها المفاهيم النقدية في عمل السياب التي أطلقها الناقد خارجة عن الإطار

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص180 وما بعدها.

النقدي وبعيدة عن القيم التي يطرحها الشاعر في نصه، وإذا كان السياب قد ساح وارتحل في البحر، وقوس السحاب، والمطر، وفي ذكريات اليتم وفاجعته قد جعل نصه متشققا وممزقا، فما هي الألوان الأخرى التي يتشكل منها الشعر؟! وتبدو تجربة السياب – في نظر الناقد– مشطة تعلو وتنحط وتذهل كالأرنب الطائش، وهذه الأحكام ليست مبررة بأحكام نقدية بل هي أحكام جزافية لا تنبني على علة ولا تستند إلى سند علمي أو فني، وقد شبه الناقد ما ورد في المقطع بالقصيدة الجاهلية حيث يمثل كل مقطع مرحلة مستقلة عن باقي المراحل، وغاب عن إيليا الحاوي ذلك المزج الفني الداخلي العميق الذي يذيب هذه الأجزاء التي تبدو متفرقة في بوتقة واحدة هي الرؤيا الإنسانية الكونية الشاملة، ويمثل المقطع – في نظر الناقد– صورة الشاعر المشتت، المبتور الذي لم يتوازن، ولم يثقف عقله، والمقطع يعبر عن هذيان، وصور ممزقة، ونتف وأهداب منثورة، كما يعبر عن اللامنطق واللاواقع واللاحقيقة، وأبسط سؤال يطرح على مثل هذا النقد: هل أن الشعر منطق وواقع وحقيقة؟، ويرى الناقد أيضا أن المقطع ذاته تعترضه الزوائد والطفيليات وقد سرد قصة الطفل بأحداثها الواقعية، طفل يتحرى عن والدته، ومثل هذه الحادثة مطروح بين أقدام الحياة منذ البدء، وقد نقلت الفاجعة إلى النص نقلا مما يوحي بأن الشاعر يتلقف أيسر ما يتيسر له ليشحن القصيدة بانفعالات طارئة.

إن هذا السبيل في النقد لا ينفك يلتقط اللفظ والتعبير بطريقة تتسم بالبساطة والسطحية دون الغوص في المرامي الفنية، فهي قراءة نثرية للنص، لا صلة لها بالقراءة النقدية الفنية التي تدرك سر الإشارة الشعرية وسر اللمح الخاطف، فالمدرك لِكُنه الشعر يستشف من الحادثة – وهو يتقراها– جمالية شعرية تستولي على وجدان المتلقي،

حيث تمتزج البراءة بالأمومة المفقودة، وبالشوق إلى اللقاء، وبالحزن والمعاناة، ووطأة العزلة والانفراد، والحنين إلى الأصل، كل ذلك وغيره يرد في صوغ شعري يبدو في ظاهره بسيطا وعاديا، ويحكم الناقد على بعض العبارات الواردة في النص بأنها نثر مسف لا شعر فيه، وربما يتوخى الناقد من الشاعر أن يوظف البلاغة القديمة التي تتصف بالرصانة الملائمة للأفكار المحسوسة القريبة حيث تطغى البلاغة الفخمة على المعنى الساذج، إن فنية التعبير المعاصر والرؤى المعاصرة الدقيقة المتعددة لا تتأتى إلا بطريقة يسيرة في التعبير فالشاعر يراود المعنى في لطف للوصول إلى فلسفة العادي من أجل الكشف عن أشياء غير عادية.

أما الصياد بالنسبة للشاعر فيرمز إلى المصير الفاجع وهو الكفاح العبثي غير المجدي من أجل طلب الرزق، ويمثل الإنسان العراقي الذي ينفق عمره مصارعا أمواج الحياة، والصياد في النهاية يمثل الشاعر الذي يقوم مقام الكل، وقد اتخذ من الأحداث الفردية الخاصة مصيرا عاما.

تبدو للمتلقي هذه الأحكام مسبقة تخص شخصية الشاعر وليس شعره، فقد أبدع الشاعر في هذا الصدد أسطورة أخرى تشبه أسطورة سيزيف، فالصياد وهو يلقي شباكه كل مرة وتعود إليه خاوية يجسد معاناة اجتماعية قاسية من جراء القهر والتسلط السياسي آنذاك وصورة المعاناة بواسطة الصياد الذي يصارع البحر صورة فنية غاية في الإبداع الفني، والإحساس بها يتطلب شفافية متناهية في الرؤيا وإدراكا ثاقبا في فهم متناقضات الكون وفلسفة الحقيقة والوجود.

إن قراءة إيليا الحاوي لا تمثل "القارئ المعاصر" للنص بقدر ما تمثل قراءة تقليدية لنص معاصر، فهي قراءة تقع خارج النص

ومكوناته الحداثية المعاصرة، فالسياب قد مثل المفاجأة لجمهور القراء – نقادا وغيرهم– الذين تعودوا على الأطر الفنية القديمة، ولا يمكن لقراءة إيليا الحاوي أن تشف عن جمالية الاستقبال التي يتوخاها البحث من وراء تلك القراءة التي انصبت على إبداع الشاعر.

- **قراءة ياسين النصير للجزء الأخير من المقطع الثالث:**

ويعرض ياسين النصير إلى قراءة الجزء الأخير من المقطع الثالث، فيرى بأن الصور الشعرية تتمحور حول فاعلية المطر وتأثيره، ويركز على هذا العنصر بالذات دون التطرق إلى أبعاد أخرى، فالمطر يبعث الحزن، وتنشج المزاريب من خلاله، ويزداد الشعور بالوحدة والضياع عند انهماره، ويشعر بالدم المراق وبالموت أيضا، فالمطر في عرف السياب المغترب ليس المانح بل المميت أيضا، وقد أكد الشاعر ذلك في مقاطع أخرى عندما يصبح المطر تهديدا بالغرق والضياع، فالمطر في مخيلة السياب الشعرية: موت وميلاد، طفل وقبر، دم وضياع، حركة ونشيج، وكثرة التشبيهات في المقطع الثالث وسعة المشبه به، بالإضافة إلى كثرة أفعال المضارعة فيه: تعلمين، تنشج، يشعر...إلخ دلالة على فاعلية المطر الآتي من " الغور/ الضباب "، فالمطر في المقطع لا يحيا إلا ضمن جدلية مولدة هي جدلية: الموت والميلاد[1].

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص110.

- **قراءة إيليا الحاوي للجزء الأخير من المقطع الثالث:**

أما إيليا الحاوي حين يتطرق إلى هذا القسم من المقطع فهو يرى فيه رومانسية لم يتحرر منها الشاعر فهي تقنية تعانق الانفعال المباشر بصدق، وتمثل وقع المطر في النفس الذي لا يعدو الوجدانية التي تفصح عن أحزان النفس، ويرى الناقد بأن الأسطر طفرة من أصفى التجارب الرومانسية، وخواطر متداعية عبر المصادفة دون نمو وتصميم ظاهر أو مضمر وهي تراكمية انداحت في هذه القصيدة بفعل لفظة "مطر"، والمقطع يشبه القصيدة القديمة التي هي مجموعة من النبذ والأشلاء المتناثرة، والتشابيه المنفرطة في المقطع منفصلة كالأرقام البلهاء وهذه التشابيه واردة بلا طائل، وهي مجرد فقاعات تنم عن اللامسؤولية، فأية بلاغة في قوله: إن المطر كالموتى، كالأطفال، كالحب، وهي تشابيه غثة رثة مسفة، وقد يعترض معترض في كونها سريالية ممزقة تعمل على تأليف ما لا يأتلف وتهزأ بالمواثيق والعلائق المنطقية، وأشكال العبارة البلاغية، وينفي الناقد كونها سريالية بل هي انفعالية ولا مسؤولة، ويستمر إيليا الحاوي في تجريد المقطع من كل فنية أو شعرية[1].

- **موازنة بين القراءتين السابقتين:**

يستنتج من الموازنة بين القراءتين قراءة ياسين النصير وقراءة إيليا الحاوي أن القراءة الأولى تعبر عن نظرة شاملة عميقة للمقطع نفذت إلى معنى المطر في كونه عنصرا فاعلا ومؤثرا أساسيا في تشكيل الرؤيا عبر تلك التشبيهات التي أدت إلى سعة الأفق ضمن جدلية مولدة هي جدلية الموت والميلاد، ويتجلى من التحليلين أن

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص185 وما بعدها.

ياسين النصير قد التقى مع النص (إن الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقق للعمل وجوده)[1]، وكان مستقلا عن مزاجه الفردي، وينبغي الإدراك أن الالتقاء بالنص لا يعني الذاتية والمزاجية، ويمكن القول أن هذه القراءة هي قراءة شعرية حقا (قراءة الشاعرية: وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص... ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ماهو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم)[2].

بخلاف قراءة إيليا الحاوي التي كانت بمثابة المحاكمة التعسفية ضد أفكار شعرية حرة، فالناقد "القارئ الممتاز" في قراءته للنص يحاول أن يتماهى مع المبدع إلى أن يعثر على تلك الانقطاعات والمفارقات فيتوقف عندها ويحاول ملأها، حينئذ يكون للنص تأثير في القارئ تنجم عنه المسافة الجمالية – بمفهوم ياوس– أما أن يداهم القارئ النص بأحكامه المسبقة دون غوص وإمعان، فإنه لن يصل إلى ذلك التأثير ولا يشعر به أصلا، ومن ثمة تفقد القراءة النقدية مصداقيتها.

إن إيليا الحاوي يجعل إيحاءات المقطع مجرد إيحاءات رومانسية لم يتحرر منها الشاعر، ويرى أن المترادفات في التشبيه لا تعني شيئا والحقيقة أنها تحمل شبكة من المفارقات الشعرية

---

[1] – جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص113.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص78.

والانقطاعات الفنية والكثير من ألوان الاستبطان والسريالية والرمزية على الرغم من بساطة التشكيل اللغوي.

إن الأحكام التي أطلقها إيليا الحاوي على النص أحكام تزيف التجربة وتجهض النص من كل مقروئية فهي قهرية ولا تقترب من النص.

ويرد هذا النوع من القراءة عند محمد الغذامي بمصطلح "القراءة الإسقاطية"، وقد اقتبسه عن تودوروف، وإن كان يختلف عنه في شرحه، وهي تنطبق على التناول الذي تناول به إيليا الحاوي نص السياب (القراءة الإسقاطية: وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة)[1].

إن استحضار الشاعر لطيف أمه التي واراها التراب ومخاطبتها بقوله: " أتعلمين أي حزن يبعث المطر"، هي حالة درامية يعيشها السياب في صميمه، وحزن مر يقتل الروح يبعثه المطر، إنه الحوار مع العدم أو بالأحرى اقتراب الذات من ملامسة العدم، من جراء الشعور بالعزلة والانفراد والألم والموت في آن واحد، وتزداد الدراما وطأة وتزداد نفس الشاعر انمحاقا حين ينبعث النشيج الذي تعزفه المزاريب عندما ينهمر المطر، ويتكثف الشعور بالوحدة أكثر إلى أن تقرف نفسه، إنها وحدة قاتلة تشبه الدم المراق أو تشبه قسوة الجوع، أو طعم الموت الزؤام وفي هذه اللحظة "العزلة والموت" يطفر الحب،

[1] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص77.

وتتعلق النفس بالبداءة الأولى والطفولة التي لا تفكر في العناء، كل هذه الأحاسيس المحتدة تتمخض في وجدان الشاعر الذي ينوس ويتأرجح بين طقوس الموت وطقوس الحياة.

د/ المقطع الرابع: يقول السياب:

ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار.
أصيح بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
" يا خليج
يا واهب المحار والردى.."[1].

- **قراءة سامي سويدان:**

يرى في هذا المقطع خروجا إلى العالم الاجتماعي الوطني، حيث يبرز بعد جديد في العلاقة بين العناصر السلبية الطاغية والعناصر الإيجابية الضعيفة والحسيرة، وهنا يقع صراع محتدم بين الخير بما فيه من تألق وانتعاش ويتمثل في المحار الواعد بالغنى والثراء، والأنوار المشعة المتلألئة الواعدة بالمستقبل الرغيد وبين الشر بما يحمل من قهر واضطهاد رازح ويبدو في الليل المسيطر مضمخا

[1] – المصدر: ص477.

بدماء القمع والإرهاب، ومن هذه الزاوية تتضح غلبة الحزن والخيبة على مستوى فردي واجتماعي، إنه إحساس بالبطش المفروض على البلاد من قوى الشر والظلام ضد قوى الخير والنور[1].

- **قراءة ياسين النصير:**

يقرأ المقطع من زاوية مختلفة حيث يستنتج من تأمله للأفعال التي وردت كلها بصيغة المضارع: "تطيف، تمسح، تهيم، يسحب، يصيح، يرجع"، أنها تجمع بين حالتين متناقضتين، فهي ليست أفعالا ضاجة مشحونة بالصخب والحركة بل هي أفعال هادئة شبه مغمى عليها حتى فعل "أصيح" يعود منكسرا مسحوبا مشربا بصوت داخلي حزين هو "النشيج"، فينمحي اللؤلؤ، وتبقى العبارة الأخيرة " المحار والردى..." مفتوحة بنقاط ثلاث دلالة على التلاشي وخفوت الصوت.

لكن ياسين النصير يرى من خلال المقطع أن السياب لا يستسلم، لأن المغترب يمتلك سبلا كثيرة، وإذا لم يتحقق مطلبه في الصورة التي رسمها يمتطي صورة أخرى فالمقطع لم ينته عند تلك اللحظة اليائسة ولا عند مشارف الخليج المتزمل بالموج والدم[2].

- **قراءة إيليا الحاوي:**

ويفسر هذا المقطع بقوله إن الشاعر يصف البرق الذي يخطف سواحل العراق بما يشبه صور النجوم والمحار، وكأن الليل الذي أشرف لم يلبث أن ادلهم من جديد، ويرى الناقد أن الشاعر قد كف في هذا المقطع عن العزف على الوتر الوجداني والأجواء الشعرية المعبرة عن وقع أحداث الطبيعة في الذات الفردية، لينطلق الشاعر إلى

---

[1] – سامي سويدان: المرجع السابق، ص117.

[2] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص112.

أفق آخر أنأى وأبعد، حيث أن المطر المنهمر على الخليج والبروق والرعود يعانيها الشاعر بذاته وذات الآخرين، ويغدو الخليج رمزا للعراق لثراه الذي يحمل الخصب والفقر والحياة والموت في آن معا، فبعضهم متخم دون كدح وبعضهم يملقون ويموتون وهم يكدحون، فالخليج مصدر للؤلؤ والمحار أي الثراء والجمال وخير الطبيعة، ويثرى منه ذوو الحيلة والطمع ويقتل أبناء الكفاح والفقر.

إن السياب – في نظر الناقد– كأنه يرثي مصير الإنسان أو كأنه مقيم على أطلال الحياة وبلقعها يندب حظها التاعس، لا ينظر السياب في هذا المقطع نظرة روحانية مخلصة منقذة للعالم ولا يترجى معجزة بالروح الغامضة ولكنه لازم جانب الواقعية وأبقى الإنسان مسؤولا عن قدره بذاته[1].

- **قراءة عثمان حشلاف:**

ويستشف من المقطع أن الصراع الحاد كان بين قوة الحياة وقوة الموت وبين الخير والشر، كما عبرت صور المقطع أن النهاية ستكون لصالح قوى الخير والمحبة والسلام[2].

- **موازنة بين القراءات:**

يستخلص من القراءات السابقة للمقطع أن النقاد الأربعة قد لاحظوا انعطاف الشاعر عن الأجواء الروحانية والعاطفية إلى التعبير عن الواقع المرير الذي يصطرع فيه الخير والشر والظلمة والنور والسلم والمعاناة، يكبر الحلم تارة ثم يتلاشى:

يا خليج/ يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!/ فيرجع الصدى / كأنه النشيج.

---

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص192.

[2] – عثمان حشلاف: المرجع السابق، ص107.

وفعلا لم يستسلم الشاعر لليأس – كما ذكر ياسين النصير– إذ ختم الشاعر المقطع بقوله: "يا خليج/ يا واهب المحار والردى..."، وفي هذا التعبير يتجلى انفتاح الأمل، يعبر عنه المعنى الذي توحي به النقاط الواردة أو البياض الطباعي المتروك في آخر العبارة.

لقد أدى الرمز المزدوج في هذا المقطع دورا كبيرا في الكشف عن مكنون الشاعر فقد جاء قسم من الرموز معبرا عن الحياة والتفاؤل والأمل مثل: المطر، البروق، النجوم المحار، الشروق، اللؤلؤ، والقسم الآخر معبرا عن العناء، والدمار، والموت مثل: الليل دثار، الردى، النشيج، وهذه الثنائية في الرمز أتاحت للمتلقي النظر من زاويتين مختلفتين، زاوية يطل منها على الخير العميم والألق المشرق، وزاوية أخرى يطل منها على مقاساة الحياة، وقد أفلح الشاعر وهو يشرح الواقع وما فيه من مأساة على الرغم من إمكانية العيش في رفاهية ونعيم.

إذا كان هؤلاء النقاد قد اتفقوا في قراءاتهم للمقطع فذلك لأن الشاعر قد عبر بواقعية عن المأساة الناجمة عن الصراع بين الخير والشر، وكانت معانيه واضحة وألفاظه شبه مباشرة، فالمقطع خامة تبين الواقع العراقي المعيش، وقد نزع السياب في هذا القسم من النص إلى مرحلة ماضية من شعره عندما كان شيوعيا يحمل هم الطبقة الكادحة التي تصارع لكسب لقمة العيش.

ويستخلص من هذه القراءات المتشابهة أن أفق الانتظار للقراء قد تطابق مع رؤيا الشاعر لذلك فإن تعابير المقطع لم تتوفر فيها الانزياحات والانقطاعات الشعرية التي تفتح المجال للتأويلات المتعددة.

هـ/ المقطع الخامس: يقول السياب:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر.
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
مطر...
مطر...
مطر...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول... حولها بشر
مطر...
مطر...
مطر...[1].

[1] – المصدر: ص477، 478.

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يرى أن الرياح العاتية في المقطع كناية عن التفجر الهائل للمطر بعد طول احتباس في الرعود المذخورة والبروق المخزونة، وأن الوادي هو مجراها ومجال فعلها ويرهص الواقع من خلال الرمز بالثورة.

ويرى أن الشاعر أيضا ليس لديه رؤيا ماورائية أو وافد يفد من الغيب، وليس هناك روح تأتي من الغيب لتغسل أدران العالم، إنما هناك واقع رعود وبروق مختزنة تنفجر وتدوي بالكبريت والنار، فتحرق العالم، ويأكل الناس لحوم بعضهم بعضا، وينتشر الشر والطمع والموت، لتخفق راية الحرية والسلام، ويورد الشاعر قصة ثمود كرمز للدلالة على البعد الإنساني المعبر عن الحتمية التاريخية، وإن ثمة حصاد تنثره المواسم وثمة لآلئ ومحار، إلا أن غربان الأطماع والجراد تأكل الغلال فتشبع وتتخم[1].

- **قراءة ياسين النصير:**

يشير في هذا المقطع إلى أن الشاعر ينهض حاسة "السمع" بعدما تلاشت الرؤيا في أعماق المقلتين وتحولت إلى صدى نشيج يعود الشاعر ليسمع ما كان قد عاشه ورآه، فالعراق لا يستعيد فعل التغيير بل يخزنه بذخره وينمو من خلاله، فهو يبعث القوة في سواعد الملاحين ليصارعوا عواصف الخليج.

ويكمن في أمكنة المقطع فعل السماع، فالأمكنة هي: السهول، الجبال، النخيل القرى، المجاذيف، القلوع، العواصف، وهي أمكنة حية نامية ليس فيها سكونية متطلعة إلى أعلى، وضاجة بالنمو والحركة والحيوية، وفي هذه الأمكنة يخزن الأمل ويذخر ليوم آت.

---

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص193.

إن الصيحة التي أطلقها الشاعر في نشيج المقطع السابق تصير "رعودا" مذخورة في سهول العراق وجباله، إنها صورة انبثاق الحياة فـ "الرعد" في العراق الشعبي ينبت الأجنة – الكمأة – ويخزنها للجياع، والنخيل في العراق الشعبي يخزن ماء المطر إذا ما جفت الأنهار، والمهاجرون يصارعون ماء وعواصف الخليج من أجل الوصول بعيدا مغتربين عن العراق ومن أجل العراق.

ويشير الناقد أيضا إلى أن أزمنة المقطع كلها في المضارع ويتأجل فيها الفعل فهي تستوفز الأمل وتهيئ لما سيأتي، مقتدرة على الولادة فهي الرعد الواعد، والمطر الساقي والأنين الفردي، وصراع المجاذيف والقلوع، والنشيد المنغم بـ "مطر... مطر... مطر..." كل ما يحمله المقطع يعد بميلاد جديد[1].

- **قراءة سامي سويدان:**

يقرأ المقطع معتمدا على ما يتجلى من معان خلف الثنائيات الواردة فيه فهو يرى أن تفحص هذا النشيد يفترض وضعه في الثنائيات المذكورة، فالثنائية الأولى تبين التعارض بين وضع إيجابي غبطوي يتمثل في حال النخيل الذي يرتوي، وبين وضع سلبي بائس يتمثل في حال الفلاحين الذين يشكون أوجاعهم والمهاجرين الذين يشكون متاعبهم، ففي الجانب الأول تظهر عناصر الطبيعة مؤتلفة متجانسة حد الانصهار الإيجابي بينما تقوم في الجانب الثاني عناصر إنسانية مخالفة "فالقرى" تبدي الطابع السلبي الذي يسم حياة الشاعر.

ويستخلص الناقد في النهاية أن هناك تكاملا في الثنائية حيث يبدو الأنين قائما في خلفية النشيج كما هو حال المقيمين بالنسبة إلى

---

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص112، 113.

المهاجرين، فلا يفقه الطرف الأخير إلا عبر استكناه الأول، ولا يمكن تناول أحدهما دون الآخر[1].

- **موازنة بين القراءات:**

كثيرا ما يعتمد السياب على الرمز، وقد لا يشكل لدى القارئ لغزا عويصا فيكون سهل المأخذ، فجل الرموز الواردة في المقطع توحي للمتلقي بأن السياب ينبئ بثورة قادمة ضد الاستبداد والطغيان من خلال الشقاء الذي تعانيه القرى ويعانيه الكادحون من فلاحين وصيادين يصارعون من أجل الحصول على الحياة والبقاء، هذا المفهوم يتجلى بوضوح في المقطع، لذلك فإن النقاد الثلاثة، قد تقاربت وجهات نظرهم في تفسيره لما يتسم به من واقعية، لكن القراءة الدقيقة الفاحصة التي تتجاوز السرد الواقعي هي التي يعنى بها الشاعر ويعنى بها الناقد الفنان.

ترى هل هذه الرموز وهذه الألفاظ المعبرة عن الواقع المرير هي كل ما يتوخاه الشاعر من المقطع؟ هل وقع الشاعر في النثرية والمباشرة حتى أصبح المعنى في متناول كل قارئ وبالتالي يمكن فهمه ببساطة ودون تأويل أم أن وراء هذه التعابير وهذه الرموز مسافة أخرى يدركها الناقد الحصيف، وفيها تتجلى جمالية التلقي؟

لاشك أن السياب لم يقصد المباشرة، ولا يحق لناقد أن يركن للشروحات النثرية ويقف عندها ولا يتجاوزها إلى الجانب الشعري الجمالي، بل ينبغي للمتلقي أن يتأمل الصياغة الشعرية بحثا عن الأفق

[1] – سامي سويدان: المرجع السابق، ص124.

أو الآفاق الرؤياوية الشعرية في النص (إن المتلقي الأمثل هو متلق يصغي إلى الكلام ويتدبره)[1].

إن البعد الجمالي الآخر في المقطع يظهر في بروز الأنا "أكاد أسمع" كشاهد على ما يجري في أرض العراق، وليست الأنا ذاتية سلبية إنما هي نقطة تنثال من خلالها معاني السرد وتصوير الواقع، وفي نفس الوقت تضخم الإحساس والشعور بالواقع الأليم.

إن الغوص في دلالات الرؤيا وأبعاد الخطاب الفنية في المقطع تفتح تأويلات أخرى لم يشر إليها النقاد الذين توقفوا عند الوجه الأمامي للنص، فالشاعر يسمع العراق وهو يتململ كالعملاق، لا يسمعه ولا يراه أحد سواه، وبإحساسه المرهف يتوقع ثورة عارمة قادمة تطيح بكل الطواغيت والجبابرة العتاة الذين يستغلون الضعفاء، فالسياب في هذا المقطع رومانسي رمزي استبطاني يقرأ الطقوس وينبئ بأشياء سوف تحدث، فوطأة أنين القرى والجوع والمعاناة كل ذلك يرسم في مخيلة الشاعر نتائج وخيمة حيث الدمار والموت، فتشبع الغربان والجراد من الجثث وتدور رحى الهلاك لتمحق كل شيء كما فعلت الريح الصرصر العاتية بثمود فلم تبق لهم أثرا.

إن الصراع المحتدم الذي يضج في أعماق الشاعر والمتمثل في هاجس الحياة والموت يتجلى في الثنائية التي أشار إليها الناقد سامي سويدان، فالشاعر في الحقيقة قد انطلق من الثنائية الضدية للواقع المتجسدة في حياة الرخاء والازدهار، وحياة الشقاء والمعاناة وتجاوزها ليعبر إلى فلسفة العدم والوجود.

---

[1] – نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص79.

2- قصيدة "المومس العمياء"

أ/ المقطع الأول: يقول السياب في استهلاله للنص:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينه
والعابرون، إلى القرارة.. مثل أغنية حزينه.
وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون "ميدوزا"[*]، تحجر كل قلب بالضغينه،
وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق[1].

- **قراءة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني:**

تفسر الناقدة هذه المقدمة مشيرة إلى ما فيها من أجواء أسطورية تصور الحزن والبؤس في هذه المدينة العراقية التي يتحول كل شيء فيها إلى شقاء ينذر بالدمار، وهي مقدمة تمثل لوحة فنية وصفية تناسب القصة المأساوية، وبطلتها امرأة من ضحايا المدينة البائسة، وقد أصبحت في النهاية مومسا عمياء، ويمعن الشاعر في وصف أجواء الرهبة الخانقة حيث يطبق الليل بظلامه فتشربه المدينة، وباستخدامه للفعل "يطبق" يزداد تكثيف الصورة بالسوداوية، فالليل يشيع في كل منحى واتجاه، أما العابرون إلى القرارة فهم مثل أغنية حزينة يؤثرون بتعاستهم وشقائهم فيمن يراهم يعبرون، وهو تشبيه غريب موح في نظر الناقدة، وتزيد مصابيح المدينة التي تشبه أزهار الدفلى الظلام وحشة وسأما وتمتلئ قلوب الناس في المدينة حقدا ويتحول الحقد إلى أسطورة فكأنما التقت تلك القلوب بعيون "ميدوزا" فحجرتها، وقتلت فيها كل العواطف والأحاسيس وهي لعنة إلهية نزلت

---

[*] - عيون ميدوز في الأساطير اليونانية تحول كل من تلتقي به عيناه إلى حجر.

[1] - المصدر: ص509.

على بابل الجاهلية القديمة "بغداد اليوم" فهي توشك أن تحترق إذ كل وسائل الدمار الإنساني وعناصر الهلاك تلفها فهي مقبلة على دمار ساحق لا يبقي ولا يذر، وتقول الناقدة بأن الشاعر لم يعد يهتم بالبلاغة القديمة التي يعنى فيها بوجه الشبه وعلاقة المشابهة المألوفة الواضحة التي يفهمها القارئ بسهولة ويهتدي إليها بسرعة، بل أصبح هم الشاعر هو خلق العلاقات العميقة التي تجسد الحالة أو الموقف أو التصور، والشاعر ينقل من خلال المقدمة الجو العاطفي العام أو النفسي أو الفكري إلى القارئ، فهو يرسم جوا تراجيديا لتلك المدينة التي يتوخى رسم صورتها، حيث ينتقل في التشبيه من بيت إلى بيت ليؤكد الصورة المأساوية للمدينة، وهو حين شبه "العابرين" بالأغنية الحزينة يفصح عن بؤس أصحاب المدينة، وتشبيه مصابيح الطريق الخافتة بأزهار الدفلى ذات الرائحة الخانقة المسمومة دلالة توحي بالاختناق والضجر والمأساوية أكثر مما توحي بالإضاءة، ويهدف الشاعر إلى وضع القارئ منذ البدء أمام المناخ الشعري الذي يريد للقارئ أن يعشيه[1].

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يرى أن تقنية العبارة قد طرأت عليها مظاهر لم تكن موجودة في شعره السابق وهي مقدمة وجدانية كحفار القبور استهلها بذكر الليل، وقرن مصابيح الليل بعيون "ميدوزا" التي تحجر من تبصره بالضغينة، ويخيل للشاعر أن الليل قادم من كهوف الذئاب وأعشاش المقابر، والليل هو ليل المدينة العمياء، أبناؤها مرضى هالكون، ويرى الناقد بأن طارئ الأسطورة قد طرأ على شعره، وهذه الأسطورة إما أن

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص33، 34.

تكون ملتحمة بالتجربة وتوحي بالكلية والشمول والرؤيا العامة أو هي زي تزيى به الشاعر، وقد أخذه مما هو مطروح في ساح الشعر الغربي، وشبه المصابيح بأزاهر الدفلى وهو تشبيه بقدر ما هو جديد بقدر ما هو أليف، أما مقارنتها بعيون "ميدوزا" فهو تشبيه مقحم إقحاما على المشهد، فالشاعر نفسه لم يرتبط بهذه الأسطورة ارتباطا وجدانيا، وإنما اقتبسه عن طريق الثقافة فضلا عن كون القارئ يقف أمامها بعين فارغة، حيث لا صلة للأسطورة بتراثه وحياته، فهي أسطورة لا تدوي في وجدانه ولا تبلغ مداها فيه، ويرى الناقد بأنها مقدمة نفسية نعى بها الشاعر حياة المدينة مدينة يشيع فيها الفسق والفجور، وقد اصطدم فيها بالواقع وصعق به وهو القادم من الريف حيث الحب حلم عذري بتول في مراعي الطبيعة وليس شهوة تباع وتشترى في سوق الأجساد، إنها المدينة البغي التي تعرض جسدها على الشوارع والأرصفة والمواخير.

وانطلاقا من نزعة السياب الرومانسية فهو يهوم في مطلع القصيدة في الأجواء الطبيعية والنفسية اللازمة للفاجعة التي هو بصدد التعبير عنها، وما دام يعبر عن مسألة الخطيئة فلا بد أن يضعها في جوف الليل، فالخطيئة تؤثر الليل على النهار، والظلام على النور، فالليل تقية والنهار فضاح ذو عيون محملقة، كما أن الشهوة الفاسقة لا تتفتح زهرتها إلا في جنح الظلام[1].

[1] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (د.ت)، ص117 وما بعدها.

- **قراءة إحسان عباس:**

يقول إن السياب في قصيدة "المومس العمياء" قد تجنب موضوع التضاد "كالحياة والموت أو الحرب والسلام"، وانتحى منحى آخر أبسط من البناء المزدوج، وقد وازن إحسان عباس بين قصيدة "حفار القبور" وبين قصيدة "المومس العمياء" حيث كان الظمأ الجنسي هو الدافع الأقوى في توجيه قصيدة الحفار، أما عنصر المال فهو الأقوى في قصيدة "المومس العمياء" وتصبح الشهوة الجنسية وسيلة للحصول عليه وتغدو الغاية من العنصرين: الشهوة والمال هي الحصول على القوت، ويرى الناقد أن قصيدة "حفار القبور" ليست سوى صورة لرجل ما يمشي في طريق الجبانة ذاهبا آيبا، أما قصيدة "المومس العمياء" فهي تمثل حياة امرأة في حي البغاء في بلد عراقي، وتقوم القصيدة في نظر الناقد على لحظتين: لحظة ما قبل السقوط وما بعده، واللحظة الأولى هي الجديرة بالتصوير من أجل رسم المفارقة بين الماضي والحاضر واعتمد السياب في هذه القصيدة على التداعي واللمح الرجوعي في بناء القصيدة، ويمثل النص سردا تاريخيا خاليا من الأحداث إلا بما اتصل بقتل والدها لذلك كان البدء به ممكنا، وكانت مقدمة القصيدة عرضا لصورة الليل الذي أطبق فيها على المدينة، فإذا المدينة نفسها عمياء، والعابرون في طرقاتها هم أحفاد "أوديب" الأعمى فهم أيضا نسل العمى، ينقادون وراء شهواتهم العمياء إلى المبغى حيث المقبرة الكبرى، وتوحد العمى الحقيقي والمجازي في مقدمة النص يجعل قصة المومس العمياء جزءا لا يتجزأ من اللوحة الكبرى[1].

---

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص193 وما بعدها.

- **قراءة حيدر توفيق بيضون:**

يرى أن العالم العربي كان في نضال ضد الاستعمار والعالم كله في صراع وويلات مع الحرب العالمية، ونتج عن ذلك الفقر، والجوع، والمرض، والبغاء والعمالة...إلخ.

ويقول الناقد أننا نلمح تأثر بدر وتضايقه مما آلت إليه الأوضاع في العراق من الناحية الاجتماعية، فهو مجتمع مريض متفسح يتجلى من خلال هذه "البغي"، وقد استشرى البغاء في ذلك الوقت في العراق حيث الفقر والجوع يأكلان البلاد طولا وعرضا فالعراقيون كلهم ضحايا، وقد استطاع السياب أن يبرز سوء الأوضاع الاجتماعية ببراعة وساعده على ذلك معرفته في حياته السابقة حين كان يرتاد مواخير العراق ودور عهرها ويظهر ذلك في أوصاف الشهوة وما يدور داخل هذه الأماكن، ووظف في النص الأساطير القديمة بشكل جيد "ميدوزا"، "أوديب"، "فاوست"، وهي رموز توحي بالشر والسواد وقد افتتح السياب النص على وقع سوداوي انعكست عليه العلاقات الاجتماعية التي تتبدى وتظهر خلال تلك المرحلة[1].

- **موازنة بين القراءات:**

لقد لجأ النقاد إلى تفسير مقدمة النص انطلاقا من البعد الاجتماعي والتاريخي، وهذا خلافا لما ذهب إليه "إنجاردن" الظاهراتي الذي تأثر بفلسفته رواد نظرية التلقي، وهو يبعد كل القيم الاجتماعية التي لها علاقة بتاريخ الأدب بشكل عام.

فالقيمة الفنية والجمالية المرتبطة بالعمل الأدبي في حد ذاته تختلف عن القيمة العامة المرتبطة بالمجتمع الذي ينتمي إليه هذا

---

[1] – حيدر توفيق بيضون: المرجع السابق، ص56.

العمل، وهذا العنصر يدخل ضمن مبادئ الظاهراتية التي تتعامل مع الظاهرة فحسب، فتفسير الأدب حسب هذه الفلسفة التي اعتمدتها نظرية التلقي أو تبنت مبادئها يرفض أي افتراضات مسبقة، فالعمل الأدبي يدرس معزولا عن جميع العوامل والمؤثرات التي ترتبط به، فالنص ينبغي أن يحلل من الداخل بعيدا عن المؤثرات الاجتماعية والنفسية التي تعد حقلا معرفيا آخر لا ترتبط بالأدب إلا من حيث هي كذلك[1].

ومن هذه الوجهة التي تأثرت بها نظرية جمالية التلقي فإن التفاعل الحاصل بين الذات والموضوع هو الأساس لاستخراج المعاني الجديدة في منأى عن كل التأثيرات الأخرى، فـ "إيزر" يرى أن كل عمل أدبي يقوم على قطبين: قطب فني وهو النص الذي يبدعه الكاتب أو المؤلف بطريقة قصدية، وقطب جمالي ينشأ عن النشاط القصدي للمؤلف.

إذا فإن التحليلات النقدية السابقة هي تحليلات لم تخرج عن النظريات السياقية في تفسير النصوص، لذلك فإن معظم النقاد العرب لم تتبلور في أذهانهم نظرية التلقي، ولم تظهر في معظم دراساتهم تلك الطريقة الجديدة في تأويل النصوص بكيفية يعزل فيها الناقد الخبرات الجمالية الماضية.

إن السياب في هذا النص يحكي طقسا تعيشه الذات حيال أجواء اجتماعية مفروضة، فهو يصف ألوانا من تأثر النفس بطقوس المدينة التي تبعث الحزن والألم ولا يجد الشاعر وسيلة تقرب إحساسه العميق إلا رموزا لا تكاد تحمل رؤاه نحو الواقع، فكل الأشياء عاجزة في

---

[1] – يوسف الأطرش: طبقات العمل الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 23، نوفمبر 2011م، ص 414.

تقريب المعنى، فالليل المطبق على المدينة هو معاناة داخلية أو حس درامي مرعب يجيش بداخله، فالمدينة لما تشرب الليل هي نفس الشاعر المعذبة الرازحة تحت وطأة الهموم، والأغنية الحزينة تسري ألحانها في دمه في كل لحظة يرى فيها العابرين إلى القرارة فهو لا يذكر سوى المرارة في الحياة حتى مصابيح الطريق المشتعلة لها طعم أزهار الدفلى، وهو يرقب في خوف ما ستؤول إليه الحياة في المدينة التي توشك أن تصاب بلعنة التحجر من تلقاء ما يجري فيها من أحداث لا إنسانية.

إن " المسافة الجمالية " المتمثلة في أفق التوقعات التي حددها الشاعر لنفسه في النص تحديدا غامضا، غامضا عليه هو نفسه أيضا، وخيبة أفق التوقعات لدى القراء النقاد قد تحقق فعلا، ويظهر ذلك في الاختلاف بين القراءات أو بتقاربها في اتجاه بعيد عن أفق النص، حيث اختلف النقاد في طريقة التحليل ويعكس ذلك نجاح الشاعر في كتابة النص إذ خيب أفق الانتظار لديهم وتقاربوا في تحديد معنى النص، ولم يتحقق التطابق مع أفق النص بتقارب الرؤى لديهم حيث أن هناك أفقا فنيا آخر إذ هناك أفق فني آخر للشاعر لم يدانوه والنص السابق مليء بالفجوات أو الفراغات التي تستدعي الملء، وينبغي البحث عن تلك الفجوات بالتأمل والتدقيق في مرامي الصياغات الشعرية ليتم التفاعل بين النص والقارئ ولكن قراءته وفق نظريات سياقية جعلت تلك الفجوات تردم أو تختفي في تلك القراءات ويبرز بدلا منها النواحي الاجتماعية والنفسية البعيدة عن الآفاق الفنية المرسومة من قبل الشاعر، تلك الآفاق التي تمثل جوهر العمل الأدبي لذلك فإن الطروحات السابقة في تفسير المعنى انحرفت عن النشاط القصدي للشاعر.

لقد قام إنجاردن بتفكيك العمل الأدبي إلى أربع بنى، وهي الطريقة التي تسهل فهمه ودراسته، وهذا العمل الذي قام به إنجاردن كان تمهيدا لنظرية القراءة، وقد سمى هذه البنى الأربعة "طبقات العمل الأدبي" وهي ثلاث طبقات وهذه الطبقات الشاملة للبنى الأربع هي التي تحقق الموضوع الجمالي الذي يحدث من خلال القراءة وتلك الطبقات هي[1]:

- الطبقة الأولى:

وهي طبقة النصوص والأشكال الصوتية، وتتشكل هذه الطبقة من المواد الأولى أي طبقة اللغة وهي على وجهين: المادة الصوتية وتتغير حسب استخداماتها من حيث النغم والإيقاع ويكون لها تأثيرات جمالية، ووجه المعنى الذي يظهر من خلال المادة الصوتية.

- الطبقة الثانية:

وهي طبقات الوحدات المعنوية، وتشمل كل وحدات المعنى من كلمات وجمل ووحدات مكونة من جمل متعددة، وهذه الطبقة هي مركز العمل الأدبي.

- الطبقة الثالثة:

وهي طبقات الموضوعات المتمثلة أو المعروضة وتتضمن الشيء المعروض وقد يدل على الأشياء أو الشخصيات، وكذلك على الأحداث والأحوال وتشمل هذه الطبقة أيضا أشياء ليست معروضة بواسطة اللغة وإنما تكون متضمنة في إيحاءات اللغة المتنوعة والأفعال التي يستنتجها القارئ من تفسيره للطبقة الثانية، وإذا كانت الأشياء

[1] – يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص415، وما بعدها.

المعروضة في العمل الأدبي تمثل نموذج الوجود الواقعي أو نماذج وجودية، فإن الخبرة الجمالية المعرفية هي سبيل تحقيق هذا الوجود.

لقد سعى النقاد في تفسير استهلال قصيدة " المومس العمياء" إلى إيجاد مقاصد الشاعر ومقاصد النص من خلال تماسك العبارات شكليا، وهذا النوع من البحث ينتمي إلى النقد الكلاسيكي، وهذا ما أكده "أمبيرتو إيكو" وغاية ما يريده إيكو ليس هذه الوجهة الكلاسيكية وإنما التوصل إلى تنظيم نوع من العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقين، حيث يظل النص والمتلقي حاضرين ومتلازمين دائما[1].

ليس الحكم على تلك القراءات بأنها قراءات كلاسيكية باعتبارها تبحث في مقاصد المؤلف ومقاصد النص مبعدة أثر المتلقي فحسب، بل لأن الدراسات النقدية الحديثة تركز على العملية التفاعلية بين النص والمتلقي، وهذه العملية يمكن الاصطلاح عليها بـ" التلقي الداخلي"، ويكون داخل العمل الفني المتخيل للنصوص الأدبية ذاتها[2].

ب/ المقطع الثاني: يقول السياب:

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف
من أي وجر للذئاب؟
من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟
"قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء

---

[1] – عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص14.

[2] – نفسه، ص09.

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،
والليل زاد لها عماها.
والعابرون:
الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،
والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها
وتعد آنية تتلألأ في حوانيت الخمور:
موتى تخاف من النشور
قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور![1]

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يقرأ الناقد هذا المستهل للمقطع ويوازنه بمقدمة الحفار من خلال ما يوحي به من أحوال نفسية من تلقاء الأجواء الطبيعية، ففي قصيدة "حفار القبور" ثمة كان الغربان والبوم والطلل ومدرج الطيور البرية، وهنا الغاب والذئب والكهف وعش في المقابر والغراب، ويقول الناقد بأن هذه المقدمة جاءت أعمق من الناحية الفنية والنفسية لأنها لم تقم على الوصف التأليفي الافتراضي بل على اليقين النفسي، يقين الشؤم والوحشة، وكان الشاعر بارعا في وصف الليل فهو ينضح بكارة ونضارة لما ابتدع له رموز الوحشة، فكأنه وحش هائل يهبط إلى المدينة من كهفه الخفي أو من مكمنه بين المقابر، وهو ليل لا يبعث السلو والطمأنينة والجمال، إنه ليل بدائي عات ضار، والسياب بهذا الوصف كأنه حل في روح الليل أو أن روح السياب القانطة المستوحشة قد حلت في الليل، ويورد الشاعر قصة قابيل وهي ألصق بوجدان الناس وأقرب إلى أفهامهم.

---

[1] – المصدر: ص**509**، **510**.

إن المقطع يحمل منازع الشاعر ومواقفه، فالليل هو ليل الفجور في المدينة حيث يفترس المرء أخاه الإنسان منتهكا عرضه، إلا أنها مدينة تشع بالألق والبهرج، نساؤها العاهرات مضمخات بالطيب، والمقاهي الدنسة بالفسق تخلب بالبريق، فكأن الإنسان يتوارى بدنسه وقذارته وراء هذا الطلاء الخارجي، كأن قابيل المجرم الذي قتل أخاه يتظاهر بالشفقة والمواساة، ويضع على قبر أخيه زهور الكذب والنفاق.

أما عابرو مدينة هذا العصر فهم يرزحون تحت وطأة نفوسهم ضاربين في فلواتها الآهلة يفترسهم الغيب والخوف من الغد، يتعاطون الخمور هربا من وطأة نفوسهم، إنهم يعانقون الموت باللذة والنشوة.

فهذه المقدمة في نظر الناقد ينعي فيها الشاعر حياة المدينة، مدينة الفسق والفجور، وهو مصعوق بواقعها، وهو القادم من الريف حيث الحب حلم عذري[1].

- **قراءة حيدر توفيق بيضون:**

وخلاصة رأيه أن الشاعر في هذه القصيدة يكشف بطاقة المدينة من خلال ما أورد من أوصاف تتعلق بالناس وبالمومس العمياء فهو وصف سوداوي للعراق المدينة[2].

- **موازنة بين القراءتين:**

تنطلق هذه الشروح للمقطع من نظرية "إيزر" التي يعنى فيها بالبعد الاجتماعي للنص وللقراءة سيما وأن تلك الشروحات قد ركزت على الجوانب الجمالية، لذلك جسدت البعد الجمالي الذي يمثل مضمون نظريته، ومن خلال تفسير إيليا الحاوي للمقدمة يكون قد حقق شرطا

---

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص122 وما بعدها.

[2] – حيدر توفيق بيضون: المرجع السابق، ص59.

أساسيا اشترطه إيزر للعمل الأدبي كي يحقق فعل القراءة وذلك بأن يعطي النص ذاته دفعا للقارئ نحو وعي نقدي جديد، فالنص من وجهة نظر إيليا الحاوي ينضح بكارة ونضارة من تلقاء تلك الرموز التي ابتدعها الشاعر، وهذا التعبير من الناقد يؤكد عملية التفاعل بينه وبين النص، وإذا كان "إيزر" أيضا يهتم بكيفية إنتاج المعنى عند القارئ وكيفية القيام بصياغة التفسيرات والتأويلات، فإن قراءة إيليا الحاوي لهذا المقطع قد أبانت عن إنتاج جديد للمعنى حينما رأى مثلا أن روح السياب القانطة في هذا الوصف قد حلت في روح الليل أو أن روح الليل قد حلت في نفس السياب، وهو تفسير نتج عن إيغال الناقد في أعماق النص وتفاعله معه إلى درجة اكتشف فيها جانبا من جوانب الحلول الصوفي حين اندمجت روح الشاعر في روح الليل وصارتا كيانا واحدا، بالإضافة إلى أن الناقد قد فسر بأن المقطع يحمل منازع الشاعر ومواقفه الناجمة عن انصعاقه بواقع المدينة وهو القادم من الريف حيث الحب حلم عذري وهذه قراءة تندرج ضمن المناهج السياقية التي تعنى بالتاريخ وحياة المؤلف.

ولم يخرج توفيق بيضون عن منهج إيليا الحاوي في تأويله للمعنى، فقد اعتمد المنهج الاجتماعي التاريخي هو الآخر، فالمتعة الجمالية عند كل من الناقدين جاءت وفق الذوق العربي السائد الذي لم يهضم بعد نظرية جمالية التلقي، ويتجلى من خلال هذه القراءات التقارب بين المدرستين العربية واليونانية، حيث أولت كل منهما أهمية للعلاقة بين النص والمؤلف، والاعتماد على الذوق الفني والحس الجمالي واستلهام البيئة والعصر في استكناه المعاني وكشف الغوامض، ومن الصعوبة بمكان أن يعثر الدارس على ما يشير إلى

تبني نظرية جمالية التلقي والانتقال إلى المفهوم الجديد الذي يعتمد النزعة الإنسانية للأدب ويولي أهمية للقارئ.

إن نصوص السياب الحداثية لها قابلية لكي تفهم على وجوه متعددة، نظرا لقيمتها الأدبية، ونظرا للانزياحات الوافرة التي تشكل جل معانيها، ولهذا فإن تقارب الأفق في شرح الناقدين كان بسبب الاعتماد على التقنيات الكلاسيكية والمناهج السياقية القديمة أساسا والابتعاد عن الدراسات التي تؤسس وتمكن للقارئ.

وقد يرجع الاختلاف في الشرح والتأويل إلى طبيعة النص وقيمته الأدبية من ناحية، أو إلى اختلاف القرائح والأفهام، وقد اختلف القدماء كثيرا في شرح الدواوين الشعرية وأولوها بطرق مختلفة ونزعوا في تفسيرها منازع شتى حتى لنجد شروحا كثيرة لديوان واحد (وتمثل هذه الشروح على الدواوين الشعرية المختلفة صورة بسيطة من صور نظرية التلقي التي عرفتها الثقافة العربية في جانبها التطبيقي، مع التأكيد على أن العلماء العرب القدماء لم يكونوا على وعي بالنظرية، فإن لم يعرفوها أو يصرحوا بها أو ينظروا إليها بوضوح، فإنهم ربما مارسوها دون وعي أو معرفة منهجية، ولم تكن ممارستهم لها على الصورة نفسها التي نجدها اليوم في النقد العربي الحديث، بل في شكل أميل إلى البساطة، تتمثل في تعدد المعاني التي تدور حول نص ما، لكنه في الغالب لم يكن مصحوبا باعتراف كل شارح بالرأي الذي توصل إليه الشارح الذي سبقه، وهذه نقطة اختلاف جوهري بين نقدنا القديم والنقد الذي انطلقت منه نظرية التلقي)[1].

[1] – فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص156.

ومن هذه المقولة للناقدة فاطمة البريكي يمكن التأكيد بأن النقاد العرب المحدثين في معظمهم ظلوا متمسكين بالتراث بالاستناد إلى ما يصدر عنهم من دراسات لا تعدو مضمون ما ذكرته الناقدة فاطمة البريكي.

ج/ المقطع الثالث: يقول السياب:

الحارس المكدود يعبر، والبغايا متعبات،
النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين،
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى، باكيات،
متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات،
وكأن عارية الصدور
أوصال جندي قتيل كللوها بالزهور،
وكأنها درج إلى الشهوات، تزحمه الثغور
حتى يهدم أو يكاد. سوى بقايا من صخور[1].

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يرى أن هذا الوصف هو وصف رومانسي يقوم على التشبيه ونسبة الأحوال النفسية للمظاهر الحسية، ويتخذ هذا الوصف عند السياب بعدا إنسانيا يتمثل في مقارنة حاضر أولئك البغايا وحالة البراءة الأولى التي كن عليها، حيث استحالت تلك الطفلة الزاهية اللعوب التي تفرح بالطبيعة والزهر والضوء إلى امرأة تبيع الشر وتمتهن اللذة الفاجرة، وقد غدا جمالها الطبيعي القديم جيفة منكرة، وهي تتشح بطلاء فاسق مبهرج، وإذا كان الحنين إلى الطفولة أحد الموضوعات

[1] – المصدر: ص512.

الأثيرة لدى الرومانسيين، فإن فكرة البراءة والخطيئة تسطع في هذا المقطع فكأن الإنسان الأول لم يتلوث بالخطيئة وإنما هي وليدة الحضارة التي حولت هبات الطبيعة إلى غير ما خلقت له، فهي قد أحالت زهرة البراءة إلى زهرة سامة، ومن أهداب الطفلة البريئة تخرج امرأة مراوغة يفترسها الشبق افتراسا، يتفجر الشاعر وهو يرى هذا التبدل، إذ كيف يخرج الشر من إهاب الخير؟ أو كيف يغرس المرء غرسة الخير، فتعطي ثمارا شريرة؟ فالسياب لا يزال يبكي العواطف والبراءة ويحن إلى نعيم الطهارة، وهو يسيء الظن بهذا الزمن الذي ينفث سمه الشرير الخفي، لقد أصبح للبؤس مظهر اللذة، وأمست العاطفة شهوة عمياء[1].

- **تعليق نقدي على القراءة السابقة:**

يبقى إيليا الحاوي يتبع نمطا واحدا من القراءة ويفسر النصوص من بعد أكاديمي اجتماعي وأخلاقي، ويقرأ المعاني من منطلقات منهجاوية رومانسية أو نفسية أو كلاسيكية أو غيرها من المناهج السائدة، فهو لا ينفذ إلى النص الخلفي، ولا يتعدى حدود النص الأمامي محاولا تشريحه وتفسيره. وهذا المستوى الذي توقف عنده إيليا الحاوي في قراءته للسياب قد يكون مبررا لأن قراءة بعض النقاد لشعره رأوا بأن إبداع السياب لم يصل به إلى التخلص التام من سلطة الذاكرة والمحاكاة (وفوق هذا بدأ السياب ما نجده عند الشعراء الجدد "المتطرفين" من اختراق لجدار الذاكرة في اتجاه الخلق، وبحث عن ينابيع لغوية عذراء، لكن هذا يتجلى في عدد قليل من قصائده كالنهر والموت وشناشيل ابنة الجلبي مثلا، وقد توقف عند البداية ولم

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص127، 128.

يتخلص من سلطان ذاكرته، ولم يبلغ ما يسميه "جاك دريدا" "قلق اللغة" هذا القلق الذي يهز البنية الداخلية أو البنية التحتية للغة – إن صح أن نستعير للغة هذا التعبير السوسيولوجي– ومنطقها الخاص، هكذا بقي السياب، في معظم قصائده ضمن التراكيب والصيغ التقليدية...)[1].

يشكل هذا المقطع –حقا– نوعا من صدمة الحضارة فالمظاهر التي يتحدث عنها السياب تمثل زعزعة لمبادئ كبرى كانت راسخة أو بالأحرى نسفا لها، فالشاعر مشدوه أمام هذه المشاهد التي يرى فيها انهيارا أخلاقيا ودمارا إنسانيا كبيرا، وهو بصفته ابن الريف لا يحتمل هذا النوع من الحياة، فهو يرى عالما آخر، عالما للشيطان يحول فيه كل خير إلى شر، يطمس البراءة والنقاء ويعكر أجواء الحياة السعيدة للبشرية، وإذا كان السياب يجمع هذه الأوصاف في هذا القالب الشعري الجديد، إلا أنه لم يخلخل بنية الفكر في الشعر العربي ولم يبلغ به مستوى الشعر الغربي، ولكنه وقف على عتبة التحول وكأنه يطرق بوابة أخرى لا عهد للشعر العربي بها، فهو يريد أن يحدث ثقبا واسعا في الجدار الحائل بين الفكر البدوي البسيط وبين آفاق الفكر الغربي المتطور، إلا أن الفرق بين مستوى الحياتين لا يمكنه من تجاوز الواقع المفروض (إلا أن السياب استطاع، وإن لم يخلخل البنية الداخلية التي تمس بنية الفكر، أن يمتص البنى القديمة)[2].

من قراءة إيليا الحاوي أو غيره من قراء السياب السابقين يبدو أن سؤال التلقي لم يطرح بعد في أذهانهم لهذا لا يلحظ أي انقلاب في

---

[1] – خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م، ص138.

[2] – خالدة سعيد: المرجع السابق، ص 138.

التحليل يكشف عن علاقات أخرى في نصوص السياب، بل ظل الفكر النقدي على وتيرته القديمة ولم يتخل عن وسائله التقليدية، ولا غرابة في ذلك لأن التلقي في الأدب الغربي نشأ عن حوار عميق مع تلك المناهج السائدة لديهم بعد الحرب العالمية الثانية.

3- قصيدة "حفار القبور"

- **قراءة ياسين النصير:**

يتركز موضوع هذه القصيدة حول مصير كائن مفرد معزول ولعل السياب قد كتبها بعد اطلاع واسع على تقنية القصيدة الدرامية الطويلة وخاصة عند إليوت، وهي تجسد اغترابا من نوع متماسك، ويشكل استمرار توافد الموتى للحفار مصدرا للنقود والخمر، وهو لا ينتمي إلى البشر القاتلين والمقتولين إنه عراب الموتى، وبالتالي فإن الحفار ليس رمزا للشر كما أشار إلى ذلك إحسان عباس، إنما هو رمز لآلام الجماهير المعزولة والمعطلة التي ليس في يدها صنع السلام أو الحرب، ويحدد ياسين النصير ثلاثة مستويات للقصيدة:

أ. المافوق: وهو العالم الكائن ما بعد وعي الفرد أي الواقع الخارج عنا، وهذا العالم هو الفاعل والمهيمن القادر على فعل الأحداث في الأسفل، وهو المتحكم بمصائر الناس والمستنجد به في الشدة، وقد وظفه السياب كطاقة لامتناهية للتحكم والهيمنة والفعل ويعيش البشر جميعا تحت وطأته الساحقة.

ب. القبر: وهو المكان الواقعي الرامز إلى نهاية الحياة، وانغلاقه يعني الأبدية "الماتحت" وانفتاحه يعني علاقته " بالمافوق"، وهو النافذة إلى " الماتحت"، فهو المضاد الخارجي لعالم " المافوق"، لذلك فإن القصيدة تحمل بعدي الموت والحياة.

ج.الحفار:- إنسان مغترب بعمله مملوء رغبة في الحياة، والحفار والقبر كلاهما جائع فالحفار جائع إلى النقود والخمر والحياة الرغيدة، والقبر جائع إلى جثث الموتى، ويظل الحفار مشدودا بين عالمي " المافوق والماتحت".

والقصيدة تشكل وحدة عضوية بين مستوياتها الثلاثة، والقارئ يجد القصيدة ذات بنية مركبة داخليا ويتماس القارئ أثناء القراءة مع المستويات الثلاثة في آن واحد.

وينتقي ياسين النصير من القصيدة الأسطر الشعرية التي تمثل كل مستوى:

أ- المستوى الأول: المافوق:

- **ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب. على القبور**
- **والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور،**

كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه

- **والجو يملؤه النعيب..**

فتردد الصحراء، في يأس وإعوال رتيب،
أصداءه المتلاشيات،
فكأن ديدان القبور
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق
وكأنما أزف النشور
فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق!
وتدفع السرب الثقيل،
يطفو ويرسب في الأصيل،

- **النور ينضح من نوافذ حانة عبر الطريق،**

وتكاد رائحة الخمور.
تلقي، على الضوء المشبع بالدخان وبالفتور
ظلا كألوان حيارى واهيات من حريق

ناء. تهوم، في الدجى الضافي، على وجه حزين.

- **درب كأفواه اللحود**

لولا التماعات الكواكب، وانعكاس من ضياء
تلقيه نافذة ووقع خطى تهاوى في عياء
يصدي له الليل العميق، وحارس تعب يعود

- **هوذا المساء**

يدنو، وأشباح النجوم تكاد تبدو، والطريق
خال، فلا نعش يلوح على مداه.. ولا عويل..

- **وتململت قدمان، وارتفعت يد بعد انتظار**

وهوت على الباب العتيق، فأرسل الخشب البليد
صوتا كإيقاع المعاول حين إدبار النهار
بين القبور الموحشات، وأطبق الصمت الثقيل،

- **في زهوة الشفق الملون حيث يحترق النهار...**
- **في ساعة الشفق الملون كان إنسان يثور**

بين الجنادل والقبور،
نفس معذبة تثور...

- **في آخر الأفق البعيد، ولألأت قطرات نور**

مما تبعثره المدينة وهي تبسم في فتور[1].

ب- المستوى الثاني: القبر:

- **في مقلة جوفاء خاوية يهوم في ركود**
- **والقبر خاو، يفغر الفم في انتظار.. في انتظار،**

ما زلت أحفره ويطمره الغبار..

---

[1] - ياسين النصير: المرجع السابق، ص60، 61.

تتثاءب الظلماء فيه ويرشح القاع البليل
مما تعصر أعين الموتى وتنضحه الجلود..
- **... والنور منفلتا من الأهداب.. تثقله الطيوب،**

قلقا كمصباح السفينة راوحته صبا لعوب،
- **... فأرسل الخشب البليد**

صوتا كإيقاع المعاول حين إدبار النهار
بين القبور الموحشات. وأطبق الصمت الثقيل...
- **... ويظل يزحف كالكسوف – يحجب الألق الضئيل**

عن وجهها – ظل يقيدها بحفار القبور
وتغيم أخيلة وتجلى ثم تفتح مقلتاه:
فيرى القبور،...
- **... ويرى الطريق إلى القبور**

يكتظ بالأشباح زاحفة إليه على اتئاد.[1]

ج- المستوى الثالث: الحفار:
- **فانجاب عن ظل طويل**

يلقيه حفار القبور
- **... وفم كشق في جدار**

مستوحد بين الصخور الصم من أنقاض دار
عند المساء.. ومقلتان تحدقان، بلا بريق
وبلا دموع، في الفضاء:
هوذا المساء
- **... وهز حفار القبور**

---

[1] -ياسين النصير: المرجع السابق، ص61، 62.

يمناه في وجه السماء، وصاح: رب! أما تثور
فتبيد نسل العار.. تحرق، بالرجوم المهلكات،
أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟..

- **سأموت من ظمأ وجوع**

إن لم يمت، هذا المساء إلى غد بعض الأنام،
فابعث به قبل الظلام!
أفكلما اتقدت رغاب في الجوانح شح مال؟
ما زلت أسمع بالحروب، فأين أين هي الحروب؟

- **أواه لو أني هناك أسد، باللحم النثير،**
- **لم أقرأ الكتب الضخام، وشافعي ظمأ وجوع.**
- **رباه، عفوك.. إن "قابيل" المكبل بالحديد**

في نفسي الظلماء هب وقر يعصره الملال!
فالليل جاء، وما أزال
مستوحدا أرعى القبور وأنفض الدرب البعيد
في ساعة الشفق الملون كان إنسان يثور
بين الجنادل والقبور
نفس معذبة تثور...
أأظل أحلم بالنعوش...

- **وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد،**

ويظل حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات.. يحلم باللقاء، وبالخمور![1].

---

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص62، 63.

1- المافوق: وتتمثل صورة المافوق حول الأماكن التالية:

الأصيل، العاصفات، الأشباح، الظلماء، الجو، الصحراء، القضاء، الضوء النشور، الطريق، النور، الحالة، الخمور، الدخان، الألوان، الظلال، الدجى، الأفواه الدروب، الكواكب، الليل، المساء، الجنادل، الأفق، المدينة ... وهناك أماكن أخرى كثيرة في القصيدة.

إن اتساع رقعة المافوق ينم عن اتساع مخيلة الشاعر المتجهة نحو السماء ومعظم الأماكن توحي بالظلمة والعتمة والاسوداد والإحباط، والخلفية الاجتماعية لهذه الصورة ربما تولدت من مناخ أواخر الأربعينات حيث الحروب والإحباطات السياسية، وقد اتجه السياب نحو السماء وكل ما يتصل بها فلم ير إلا الظلمة والكآبة والمجهولية والنأي، ثم اتجه نحو الأرض فلم يجد إلا صحراء ودروبا وأبوابا مقفلة وقبورا موحشة، ثم اتجه إلى نفسه فوجد الصمت والأشباح والأحلام الدامسة، كل ذلك يعكس غياب الحرية والديمقراطية والعمل وظهرت بدلا عنها الظلمة والعتمة والمجهولية والعزلة.

وتجسد أمكنة المافوق الالتباس والحيرة والقلق، فالأصيل غائب، والجو مليء بالنعيب، والأفق مشرب بضوء غريق، والألوان حيارى، والليل عميق، والكواكب نائية والصمت ثقيل، والبيت مليء بالأشباح، والمدرج ناء، والطريق خالية، والباب عتيق لا يقوى، أما الحارس فمتعب حزين، وأما الموتى فقد خرجوا يلهثون.

وكل شيء من المافوق مهيأ ليمارس فعلا مدمرا، والمافوق هو مكان للحسم، وهو صورة مقلقة، ولا إرادة تمنع المافوق من التدمير، وأزمنة المافوق ماضية مستمرة منذ بدء الخليقة وإلى ما لا نهاية، ويعني ذلك أن الحاضر مسبوق بالماضي، فالأفعال التالية: برز، فار، أزف، استيقظ، تدل على التحفز والاستعداد، أما المضارع فتشكل أفعاله

حالا ملتبسة بالعتمة والتهديد والرعب: يغيم، تهب، ترعب، تردد، تلتهم، تشرب، يلهث، يطفو ينضح، تلقى، تهوم، ويدفع الماضي الحاضر إلى الثورة والتدمير والامحاء: برزت لترعب، فارت لتلتهم وتشرب، استيقظوا يلهثون ..إلخ، وللمافوق القدرة على تدمير وانمحاء بقية الأمكنة لذلك يتجه الحفار حين يلم به خطب مناشدا الله وصانعي الحروب والسحرة ليمارسوا فعل الموت لمحو العار.

2- القبر: تتمحور صوره حول (أماكن – حالات) هي:

المقلة، القبر، الفحم، الأعين، الظلماء، الجليد، الأهداب، المصباح، المعول، النهار الصمت، الكسوف، الظل، الشفاه، الأخيلة والأشباح.

أ- والملمح الأول لهذه (الأماكن – الحالات) يظهر في كونها أنها شاملة، بعضها يخص الحفار مثل: المقلة، الفم، الأعين، الجلود، الأهداب، المعول، الشفاه، وبعضها يخص المكان الذي يحيط به: القبر، القاع، الظلماء، المصباح، الصمت، الكسوف، الظل الأخيلة، الأشباح.

وتجسد هذه (الأماكن – الحالات) الصورة المكانية للقبر وما يحيط به نفسيا واجتماعيا.

ب- أما الملمح الثاني لهذه (الأماكن – الحالات) فتتجسد في الفراغ وليس العكس: المقلة جوفاء، خاوية، القبر خاو، الفم مفغور، الظلماء متثائبة، القاع بليل، الجلود ناضجة، الأهداب منفلتة، الصباح قلق، النهار مدبر، القبر موحش، الصمت ثقيل، الكسوف، الظل مقيد، الشفاه مختلجة، الأخيلة غائمة، الأشباح زاحفة.

ج- والملمح الثالث لأمكنة القبر ويشمل الأرض والحفار معا وتمثل حالا وسطى بين الحياة والموت، فالظلماء المتثائبة آيلة للزوال بفعل

الضوء، والقاع البليل آيل لليبوسة أو النقيع، والجلود الناضجة آيلة للجفاف أو الانقطاع، والأحداق المنفلتة آيلة هي الأخرى للنوم، والصباح القلق آيل للانطفاء أو للإلغاء...إلخ.

وتعكس الحالة الوسطى طبيعة التوليد والاستمرارية والانبعاث الشعري لأن الشعر لا يحيا إلا في الأماكن القلقة، فهو العنصر الذي يتفاعل مع المواد غير المحدودة.

د-والملمح الرابع (للأماكن – الحالات) ويتمثل في القبر الذي هو مركز فاعل لتحديد الرؤية إلى العالم، ثمة ترقب سماوي بشري لمن يملأ القبر، وعندما يمتلئ ويسد التراب فراغه يكون كل شيء قد انحسر بانتظار غد، غد القبر وغد الحفار، وهي جدلية مولدة لا تنتهي، وهذه الجدلية تكتسب قيمة الشعر نفسه في استمراريته وتجدده.

3- الحفار: تمثل حالاته صور مشبعة باليأس والإحباط: ظل طويل، فم كشق، صخور صم أنقاض دار، مساء، مقلتان تحدقان، ظمأ وجوع، جوانح، حروب، جوع نفس، مكبل بالحديد، ليل، ظلماء، قبور، درب بعيد، ساعة الشفق، نعوش، أنوار بعيدة، حلم باللقاء ...إلخ.

يدرك القارئ من خلال هذه الصور أن الحفار متوحد معزول، فهو مجرد مقلتين تحدقان في ظلماء القبور، يحلم بلقاء نعش، وما حوله ليس إلا: أنقاض دار، ومساء وليلا، ودروبا طويلة، وأضواء مدينة قابعة في نهاية المساء، ومصيره مهدد بالشفق، وهو أنموذج للإنسان المعزول المقهور الذي يمثل قطاعا أو جماعة جماهيرية عاجزة عن الثورة والتغيير[1].

---

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص64 وما بعدها.

- **قراءة إحسان عباس:**

حفار القبور هو الرجل الجائع تنتهي حياته حين لا يموت الناس، يكره السلم، يحب الحرب، يتمنى أن يبطش الله بالناس " نسل العار" ويهلكهم بالرجوم:

يا رب .. مادام الفناء
هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!
سأموت من ظمإ وجوع
إن لم يمت –هذا المساء إلى غد– بعض الأنام[1].

إنه لا صنعة لحفار القبور إلا بوجود الحرب، فهو ما أن يحصل على بعض النقود حتى يندفع إلى الحانات ودور البغايا وهو فريسة لنزواته البويهمية.
وها هو ينفض يديه من تراب قبر المرأة التي كانت تهبه جسدها، ويسترد الأجر الذي دفعه لها ويحلم بلقاء آخر وخمر يشربها:
ماتت كمن ماتوا، ووارها كما وارى سواها:

واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة
ما كان أعطاها..[2]
إلى أن يقول:
وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد،
ويظل حفار القبور

---

[1] – المصدر: ص546، 547.

[2] – نفسه، ص561، 562.

ينأى عن القبر الجديد.
متعثر الخطوات.. يحلم باللقاء، وبالخمور![1].

ويعيش الحفار نهبا للشهوة الآثمة فهو في صراع حاد مع غرائزه المشبوبة ووازع الضمير:

أنا لست أحقر من سواي. وإن قسوت فلي شفيع
إني كوحش في الفلاء...
لم أقرأ الكتب الضخام وشافعي ظمأ وجوع.
أو ما ترى المتحضرين
المزدهين من الحديد بما يطير وما يذيع؟
إني نويت.. ويفعلون؛[2]...
والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور؛[3].

هذا الحفار هو صورة مقابلة للمومس فهو يعيش مترددا بين عقله وغرائزه وقد كانت المومس تعيش أيضا في صراع بين المبدأ والحاجة، ثم تغلبها الشهوة على كل مبدأ، وقد ربط الشاعر بين الشخصيتين، فالحفار يهلل لقدوم ميت "ضيف جديد" والمرأة المخطئة تردد هي الأخرى نفس المقولة عندما تسمع طرقا على الباب.

ويقول إحسان عباس بأن السياب قد أسرف كثيرا في تصوير الشهوات حتى يتخيل القارئ أنه يريد أن يجعل من القصيدة متنفسا لشهواته وغرائزه المحمومة.

---

[1] – المصدر: ص562.

[2] – نفسه، ص551.

[3] – نفسه، ص552.

وقد وقع الشاعر في بعض الهنات حين جعل الحرب موضوعا للأخذ والرد إذ ليس في الوجود من يستحسن الحرب، لأن الحرب تهلك الحفار وغيره، ثم إن الموتى لا يدفنهم حفار بأجر، وهنالك روح مخربة تسكن الحفار فهو رمز للطاغية المستبد الذي يضحي بأفراد أمته من أجل أن يأكل.

وملحمة حفار القبور تهم الذين يربطون بين الأدب وعلم النفس، لأن القصيدة تشمل بعض العقد النفسية، وهذه الأنثى التي واراها الحفار هي الأنثى المظلومة التي ترمز للأمومة وقد وقعت فريسة له مرتين: حين كان يشتري جسدها بالنقود وحين يسترد نقوده منها، ويصرح الناقد بأنه قد تجنب الحديث عن البناء الهيكلي للقصيدة وركز على شخصية الحفار، كما آثر أن يأخذ القصيدة على وجهها الظاهري دون اللجوء إلى الرمز ويقول بأن السياب قد عاش في فترة نظم القصيدة مشردا يعاني الضياع في شوارع بغداد وكان يحس بأن مثله الريفية النقية قد تردت وهو يرتاد بيوت البغاء والدعارة، وهو في هذه القصيدة يتلذذ بتعذيب نفسه المتهالكة على الشهوات وتعذيب أبيه الذي حمله وزر شقائه في صورة الحفار، ويرى الناقد أن السياب قد أخفق في قصيدته في توظيف الرمز، فهو يجسم حال الفقر الذي يعانيه ويتحدث عن الدمار الحقيقي الذي يصنعه تجار الأسلحة في عالم الأثرة والاستغلال الفاحش، وقد ماتت كل مشاعر الإنسانية في الحفار، فهو يشعر بالمرارة حين لا يرى نعشا يلوح على المدى، ويتبرم من تلك الغربان التي تنعب من دون جدوى، ويتساءل لم يعيش المرضى الجائعون؟ ويعني ذلك أنه سوف يموت، ولذلك يتجه إلى الله

متضرعا إليه أن يرأف به ويهلك نسل العار، ويتمنى أن لو عاش في تلك الأرض التي يتحدث فيها الناس عما فعلته فيها الحرب:[1].

ما زلت أسمع بالحروب. فأين أين هي الحروب؟ [2]

- **موازنة بين القراءتين:**

الملفت في ياسين النصير أنه اعتمد في تحليله على رؤيا حداثية جدا في تحليله لنص السياب على الرغم من أن معظم نقاد الشاعر قد تذرعوا بالمذهب التاريخي مثل أعمال عيسى بلاطة وإحسان عباس وناجي علوش حتى بحوث علي البطل المقارنة وبحوث عبد الكريم حسن البنيوية وإيليا الحاوي الجمالية، كل تلك الدراسات حاولت مطابقة الشعر بواقع الحياة حتى كادت تلك الدراسات أن تنكر عملية الخلق الإبداعية في خطاب السياب الشعري[3].

لذلك فإن قراءة ياسين النصير المبنية على تحليل المستويات في هذا النص قد لا تتوافق مع نهج معظم نقاد السياب ودارسيه، فالسياب لم يكن – في نظرهم- يصوغ شعره بأسلوب يرتكز على العقل الفلسفي، بل كان ينظم شعره على وتيرة من "الصدق التعبيري"، فهو في قصيدة "حفار القبور" يكاد يترجم رؤاه الشعرية دون وضع استراتيجية مسبقة لنمو القصيدة لديه، ومع ذلك فإن جمالية الخطاب الشعري لدى السياب تقوم على آليات وخواص يتصف بها شعره ويمكن أن تتجلى في العناصر التي حددها صلاح فضل وهي:

---

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص159 وما بعدها.

[2] – المصدر: ص548.

[3] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص60.

أولا: تنويع المادة الشعرية من حيث المكونات اللغوية والموسيقية فتظهر بذلك المفارقات الشعرية والألوان المتعددة المجسدة لثراء التجربة التعبيرية، ويشحنها بروح الخلق ونكهة الحياة.

ثانيا: ديناميكية النص الشعري وقابليته للتشكل والتبنين، وهو يوظف عناصر السرد، والتناص، والتنظيم المقطعي.

ثالثا: اتباع العفوية في الأسطرة والترميز الشعري ويظهر ذلك في داخل النص بصورة لا تخفى على المتلقي، ويعمل على تشكيل الشفرة والنظام المجازي[1].

وربما بين نقد السياب لأدونيس قدرة الشاعر على إبداء نظرات نقدية تنطلق من رؤى الحداثة (كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور لا أكثر، ولكن: هل غاية الشاعر أن يرى قراءه أنه قادر على الإتيان بمئات من الصور، أين هذه القصيدة من "البعث والرماد" تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعا دون أن تفقد القصيدة معناها، أما قصيدتك الأخيرة، فلو لم يبق منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها، وليس هناك من نمو للمعنى وتطور له)[2].

فتقسيم النص إلى مستويات على أساس المافوق والماتحت والمابين توصيف فلسفي لم يكن يدور في خلد الشاعر، ولكن كان ينظم النص في تلقائية وغنى روحي وثقافة اجتماعية ودينية وتجارب شخصية، وربما يكون ياسين النصير قد توصل إلى بعض النتائج وهو

---

[1] – صلاح فضل: المرجع السابق، ص61.

[2] – ماجد السمرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994م، ص135.

يحلل تلك الألفاظ والأفعال التي أحصاها في النص ودرسها بطريقة بنيوية في استكناه المدلولات.

أما قراءة الناقد إحسان عباس للنص فإنها تركزت على المعنى المباشر الظاهر من النص، وقد انحرفت قراءته إلى الحكم على الشاعر بأنه يعبر عن نزواته وغرائزه المحمومة، وهو – في نظره– قد أسرف في تصوير الشهوات ليجد متنفسا له وهو يفضي بتلك الغرائز، وهذه القراءة المعتمدة على نسبة النص إلى المؤلف هي إيقاف للنص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا، وهي إغلاق للكتابة كما يقول بارث[1].

وخلاصة دراسته للنص أن القصيدة تصور تجربة خاصة عاشها السياب حين كان يعيش مشردا يعاني الضياع في شوارع بغداد وقد فقد مثله الريفية النقية.

كل قراءة لا تتجاوز حرفية المعنى قد تكون مسيئة للنص أكثر مما تخدمه (إن عملية الشرح لا تقتصر على شرح ما في البيت أو النص من معنى، بل تساعد على استثارة المتلقي وإمتاعه روحيا وعقليا، وتهيئته لتقبل شكل أدبي ربما كان بينه وبين النص حاجز، فالشرح بهذا المعنى إذا يؤدي وظيفتين على الأقل وهما:

- وظيفة تفسيرية تتعلق بدلالة النص الظاهرة والباطنة، وتسهم في مجال النقد الأدبي.
- ووظيفة جمالية تتعلق بالقارئ وتسهم بالتالي في نظرية التلقي)[2].

---

[1] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص171.

[2] – عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر (د.ط)، 2005، ص63.

4- قصيدة "الأسلحة والأطفال"

يقول بدر شاكر السياب:
عصافير؟ أم صبية تمرح؟
أم الماء من صخرة ينضح
ولكن على جثة دامية؟
وقبرة تصدح
ولكن على خربة بالية؟
عصافير؟!
بل صبية تمرح
وأعمارها في يد الطاغية؛
وألحانها الحلوة الصافية
تغلغل فيها نداء بعيد:
"حديد عتـ...يق
رصا...ص
حديـ...د"[1]

- **قراءة موسى ربابعة:**

يحمل عنوان القصيدة بعدا تناقضيا، حيث أن كلمة الأسلحة تعني الدمار والقتل والاندثار ويعطف عليها الشاعر كلمة الأطفال التي ترمز للبراءة والنقاء والطهارة والصفاء، ومن هذا التناقض العكسي يهدف الشاعر إلى إبراز مدى الدمار والخراب الذي يهدد العالم.

---

[1] - المصدر: ص568، 569.

وتظهر في النص كلمات خاصة مكتوبة بخط ثخين لتكون لها دلالة وإيحاء في كونها من الكلمات المحورية في النص وهي تعبر عن عالم القتل والموت والدمار "حديد عتـ...يق، رصا...ص، حديـ...د"، وهذه الطريقة الطباعية لها تأثير فاعل في إثارة القارئ لا من حيث الدلالة اللغوية وإنما من خلال التشكيل الفضائي للنص الذي يقوم على لعبة البياض والسواد، فالمراوحة بين هذين النمطين تؤسس لبلاغة جديدة تقرأ بطريقة بصرية، وتعمل على إنتاج دلالة أخرى بالإضافة إلى الدلالة المحققة من بلاغة الأسلوب، فهذه الكلمات لم تكتب دون قصد أو غاية وهي ليست زخرفة أو تنميقا، إنما هي قصدية الشاعر من أجل إثارة القارئ على المستوى البصري، فطريقة قراءتها يثير وعي القارئ، وهذه الدلالة ترفد الدلالة الأولى وتدعمها، فسمك الخط وحجمه هو نبر بصري يؤكد مقطعا أو سطرا أو وحدة معجمية أو خطية.

إذا فهذا التشكيل البصري يعد عنصرا في عمليتي الإنتاج والتلقي حين يصطدم المتلقي ويدهش بهذا النمط الجديد من الكتابة الذي هو غير مألوف لديه، ومادام غير مألوف فهو أكثر إثارة وإدهاشا لوعي المتلقي الذي يستنفر من أجل البحث عن تفسير مثل هذه الظاهرة البصرية، ومن ثمة فإن جهد المتلقي يتضاعف لوقوعه تحت تأثير الدلالة اللغوية ودلالة التشكيل البصري للنص، والشاعر عندما ينهي قصيدته بهذه العبارة فهو يهدف إلى تأكيد الحذر من الحروب والدمار والقتل، وهذا الحذر لا يكون على صعيد ذهني وانفعالي فقط وإنما على صعيد بصري أيضا وكأنه يريد أن يزرع ويرسخ هذه الكلمات في ذهن ووعي القارئ، وفي مقطع آخر من نفس النص يقول السياب:

حديد عتيق لغزو جديد

حديد .. ليندك هذا الجدار

بما خط في جانبيه الصغار
وما استودعوا من أمان كبار:
"سلام"
كأن السنا في الحروف
تخطى إليها ظلام الكهوف
بآمال إنسانها الأول
وما اختط من صورة في الحجارة
تحدى بها الموت: فهي انتصار
وتوق إلى العالم الأفضل؟[1]

لقد كتب الشاعر كلمة "سلام" بخط سميك وهي تقابل العبارة المكررة في القصيدة "حديد عتيق .. رصاص حديد"، وهذا يوحي بأهمية السلام الذي يحلم به الصغار ويحلم به الإنسان منذ القدم، غير أن الشاعر لم يكتب كلمة "سلام" بخط سميك إلا مرة واحدة على الرغم من أنه افتتح بها كثيرا من مقاطع النص، ويشي ذلك بأن الانتصار في عالم القصيدة ليس للسلام وإنما لصوت تاجر الحديد العتيق والرصاص الذي هو الصوت المرشح لتشييد كون جديد.

والملاحظ أن كلمة "سلام" عندما كتبت بخط سميك كتبت عبارة "حديد عتيق رصاص" بخط عادي، وهذه العملية دلالة على التنافر بين عالمين عالم الحرب والسلام وموقف الشاعر منهما، وهذا التشكيل الفيزيائي للغة يجسد دالا بصريا من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر فهي منبه بصري بالإضافة إلى كونها منبها لغويا،

---

[1] – المصدر: ص572، 573.

ولكي يستطيع القارئ التأويل فإنه يحتاج إلى جهد مضاعف حيث يصبح القارئ ليس أمام نص لغوي وإنما أمام نص تشكيلي أيضا[1].

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يتغنى السياب في هذه القصيدة بالطفولة التي ترمز للسلام وطيب الحياة ونعيمها، ويندد بالسلاح كرمز للشقاء والفناء. وهو في المقطع الأول يقرن الأطفال بالعصافير في لعبهم ولهوهم وكرهم وفرهم مستطلعا روعة الغد فيهم مشبها أقدامهم بالمحار وأذيالهم بالنسيم في حقل قمح، ويقوم المقطع على التواتر والتداعي وحشد التشابيه التي توحي بالخصب والخير والفرح والولادة الجديدة، بل السعادة النابعة من الألفة والبراءة:

كأني أسمع خفق القلوع
وتصخاب بحارة السندباد ...
رأى كنزه الضخم بين الضلوع
فما اختار إلاه كنزا ...وعاد![2]

كان السياب قبلا يحشد في شعره الأساطير الإغريقية، وربما هي الإشارة الأولى إلى السندباد في قصائده، والسندباد يشبه عولس الإغريقي الذي طوف العالم بحثا عن السعادة وأدرك في النهاية أنها كنز لا يوجد إلا في النفس، ويشير السياب أن الأطفال هم كنز الحياة، ومن تلك الحياة التجريدية ينزل إلى واقع الحياة فيحكي حياة الوالد الذي يعود مكلولا في آخر المساء، ويلقاه طفله فينسى تعبه بما يبثه فيه من فرح وأمل، ويحكي حياة العجائز والجدات اللواتي يستعدن بهم

[1] – موسى ربابعة: المرجع السابق، ص202 وما بعدها.

[2] – المصدر: ص564.

ذكرى شبابهن، ولكن حلم الطفولة الجميل تكدره رؤى الغد إذ يبصرهم جنودا في سفينة قتال:

أتلك السفينة التي تعول
على مرفأ ناوحته الرياح؟
تلوح منها أكف الجنود
لألف كـ "جولييت" فوق الرصيف:
"وداعا وداع الذي لا يعود!"[1].

لقد تجهم الضوء الساطع الذي كان يسود القصيدة، فالطفل البريء الذي تنضح منه السعادة لسواه يصبح هو جندي الغد رسول الدمار والهلاك والموت يمضي على سفينة إلى بلد آمنة فيخيف أطفالها ويبدد شمل أبنائها، ويرى إيليا الحاوي أن القصيدة تنمو بالأحداث والقيم السياسية التي تطغى على القيم الفنية.[2]

- **قراءة إحسان عباس:**

تمثل القصيدة صورة لحرية الإرادة الإنسانية وتعبر عن قدرة الإنسان على التغيير والثورة، وقد بنى الشاعر قصيدته على التقابل "السلام والحرب"، ويرى الناقد أن المنظر العام للقصيدة قروي الطابع، وقد انعكست صور طفولة الشاعر على النص حيث كان يلتقط المحار على ضفة النهر فيتصور أن أقدام الأطفال الأبرياء "محار يصلصل في ساقية" ويرسم أجواء تطفح بالنعومة حيث أن أكفهم المصفقة "كخفق الفراشات مر النهار عليها بفانوسه الأزرق"، ثم يرسم من أجواء الطفولة وطقوسها صورا للسعادة والطمأنينة، وهو – في نظر الناقد– متأثر أحيانا بالشاعر الفرنسي أراغون في قصيدته "عيون إيلزا"،

---

[1] – المصدر: ص568.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص159 وما بعدها.

وبالشاعر الإنجليزي شكسبير في روايته "روميو وجولييت"، وكذلك بالشاعرة إيديث سيتويل، وبعض اللمسات من قصيدة شوقي التي يتحدث فيها عن الأطفال:

ألا حبذا صحبة المكتب وأحبب بـــأيامـه أحـــبب
ويـا حبـذا صبيـة يلعبـون رداء الحيـاة عليـهم صبي

ويستمر الناقد في شرح القصيدة مركزا على ما ورد فيها من معان مباشرة دون الغوص في الأبعاد الفنية والنقدية للنص[1].

- **موازنة بين القراءات:**

يمثل النص بعدا إنسانيا ونفسيا في أعماق الشاعر لذلك اتسم بالطول حيث أراد الإفضاء والتعبير عن جانب لصيق بشخصيته وهو صفاء الروح القروية وتأثرها بالدمار الشامل للحرب، فهو يصدر عن جرح لا ينكأ وإحساس حي معذب، فالقصيدة تمس جمهورا عريضا لدلالتها الإنسانية والأخلاقية والدينية، وقد تركز هم النقاد الثلاثة على هذه الأبعاد وجاءت تفسيراتهم متقاربة، وقد حاول موسى ربابعة شرح تلك الألفاظ المتقطعة والسميكة بما يلائم الهدف البارز من النص وهو "كراهية الحرب والانتصار للسلام"، والقراءة البصرية للنص من حيث حجم الخط ولعبة السواد والبياض تضيف مساحة أخرى للتأويل فالتعريف العام للفن الجميل Fine Art عند فيرون هو: "الفن مظهر الانفعال، معبرا عنه بطريقة خارجية، عن طريق تنظيم الخط والشكل

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص181 وما بعدها.

واللون حينا، وعن طريق سلسلة من الحركات أو الأصوات أو الكلمات حينا آخر"[1].

ويعتقد الشاعر المعاصر أنه لا يوجد منظر طبيعي ولا توجد فكرة تخرج عن مجال الشعر فالغرض الشعري في العصر الحديث يمس كل موجود ... وقد كان نوفاليس ومالارمي يعتبران الحروف الأبجدية هي أعظم الآثار الشعرية[2].

أما إيليا الحاوي فقد كانت قراءته -كالعادة- مركزة على الجانب الدلالي للغة فحسب، ويرى أن القيم السياسية قد طغت على القيم الفنية وربما كان ذلك عيبا في نص السياب من وجهة نظر الناقد (إن صلة الشعر بالسياسة ليست طارئة أو مستهجنة فالشعر وربما الشعر الحديث منه بوجه خاص مشبع بالوجدان السياسي كما يقول روزنتال إن ما نرفضه هو أن يصبح الموضوع السياسي عبئا على القصيدة، حجرا مشروخا يعكر سماءها الصافية العميقة فيدفعها إلى الصراخ والاندفاع إلى الخارج والاحتكام إلى مرجعياته)[3].

ويوجه إيليا الحاوي نقدا انفعاليا لاذعا إلى الشاعر، وقد برزت في نقده الوجهة الذاتية الحماسية اللاموضوعية من خلال بعض الألفاظ (وبعد أن اتخذ الشاعر الأطفال كرمز للبراءة والسلام وهناءة الحياة وغفلتها كان لزاما عليه أن يتخذ لها نقيضا يفجعها بنعيمها، فلم

---

[1] – جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2007م، ص246.

[2] – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م، ص10، 11.

[3] – علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م، ص151.

يعثر إلا على هذا التاجر البائس الذي نسب إليه كل فرية لا علم له بها ولا حقيقة لها فيه، ولنقل في ذلك أن السياب كان لا يزال متتعتعا، يغلو به الانفعال فيعمى ويزل به ويشتط، كما هو دأب الرومانسيين غالبا)[1].

وقد تخرج القراءة البصرية الفيزيائية للنص الشعري من دائرة التصور الشعري لذلك فإن القراءة الحقة تنطلق من أبعاد خاصة (إذ من الوهم الكبير أن لا نفرق بين القراءة كعلم مستقل بذاته له خصوصياته ومميزاته وبين فعل القراءة كحدث فيزيائي أو بيولوجي أو نشاط ذهني أو بصري)[2].

إن قراءة نص "الأسلحة والأطفال" قراءة فاحصة تحليلية تبين أن الحس الشعري الذي انطلقت منه هو الشعور العميق بطقوس الطفولة الجميلة التي عاشها السياب والحنين والشوق إليها، وقد عاف حياته الراهنة المليئة بالمحن والنكسات ورؤية آثار الحرب والدمار، فالقصيدة هي استعادة لأحلام الشاعر السعيدة الماضية (إن وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا)[3].

إن وطأة الواقع على الشاعر جعلته يرجع بالذاكرة إلى تلك الطقوس الجميلة الحالمة، وهذه الرحلة الذهنية تخفف على الشاعر عبء الحياة وتجعله ينسى أو يتناسى البؤس والشقاء ويشعر بالدفء والحرارة والنور، فالقصيدة لم تخرج عن كونها استرجاعا للماضي

---

[1] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص166.

[2] – عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م، ص7.

[3] - غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م، ص44.

السعيد ونسيانا للحاضر المنكود، فمن الألفاظ التالية نستشف بؤر الحلم: عصافير، محار، ساقية، حقل، السنبل، عيد، الوليد، الفراشات، فانوس، الضحكة، الصافية، ربيع، الصبا، يرقصن، أرجوحة، مقمرة، تفاحة، مزهرة، الصباح، "جولييت"، الأنجم، الضحى، سلام، التوت، الأريج، الشموس، عناقيد، نضار، الزاهية ...إلخ.

فحياة السياب كانت سلسلة من النكبات والنكسات التي زلزلته في الصميم، ولم يحقق حلمه كشاعر، يعود في هذه القصيدة ليسكت في أعماقه مرارة الآلام الدفينة، ومشاعر الأسى والحزن التي تجتاح دخيلته فتشقيه وتجعله يستروح كل نسمة للسعادة أو خفقة للفرح، وهذا الإحساس أدى به لأن يضع عالمه الخاص في حلم رومانسي هروبا من واقع أليم (فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك. كل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة ... فالبيت وحجرة النوم والعلية حيث كنا وحيدين، قدمت الإطار لحلم يقظة متصل، وحلم يستطيع الشعر وحده، خلال إبداعه أن يحققه بشكل كلي وإذا حددنا وظيفة أماكن العزلة هذه كملجأ للأحلام، فإننا نستطيع القول أن لكل منا بيتا للأحلام، بيت ذاكرة الحلم، التائه في ظل ما قبل ماضينا ... هنا نجد أنفسنا قد وصلنا إلى نقطة محورية حيث يمكن بالتبادل تفسير الأحلام بالفكر والفكر بالأحلام ...)[1].

فالشعر يحقق الأحلام والأحلام من شأنها أن تنسي الهموم، فالسياب عندما أثقلته الحياة بالمحن يلجأ في هذه القصيدة إلى بيت الحلم الخاص به، لذلك فإن الأحكام التي أطلقها النقاد على النص

[1] - غاستون باشلار : المرجع السابق، ص44.

وعالجوها بطريقة ربما تكون أبعدتهم عن المعاناة الحقيقية للشاعر، وأبعدتهم أيضا عن التأويل الذي يترجم تلك الطقوس الذاتية الخاصة التي تتوارى خلف ذلك التقابل بين "السلام والحرب" كمحور للإفضاء وتداعي الألفاظ المعبرة عن "السلم" وعن "الحرب"، ربما تطرق النقاد إلى النص الأمامي بالقراءة والتحليل تاركين النص الخلفي الجديد، لذلك غابت حقيقة النص بين القراءة القائمة على المنطق الخالص تارة والقراءة القائمة على الحماس والانفعال أو القراءة القائمة على التعلق بحرفية اللغة تارة أخرى.

إن الأشياء الفنية التي ذكرها الشاعر في نصه قد لا تكون لها أية أهمية جمالية في ذاتها ما لم يبلورها الخيال والذهن والذات لاستكشاف ما توحي به من صور أو جمال (فليس للشيء الفني في ذاته أية قيمة، وهو لا يصبح موضوعا لدراسات جمالية إلا بالذهن وفيه، فهو قبل أي شيء، الذات التي تتصوره، تخلقه، تنجزه، تتأمله أو تتذكره)[1].

---

[1] - دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ط2، 1975م، ص201.

5- قصيدة "النهر والموت"

- **قراءة ياسين النصير:**

ينتخب الناقد ثلاثة مقاطع من القصيدة، ثم يعلق عليها وهي:

-أ-

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[1].

- ب -

أود لو أخوض فيك، أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر.
أغابة من الدموع أنت أم نهر؟
والسمك الساهر، هل ينام في السحر؟
وهذه النجوم، هل تظل في انتظار[2].

---

[1] - المصدر: ص453.

[2] - نفسه، ص454.

– جـ –

أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر.
أود لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة. إن موتي انتصار![1].

ويعلق الناقد على أن هذه المقاطع الثلاثة من قصيدة "النهر والموت" هي من فضليات قصائد السياب في ديوان أنشودة المطر، فهي تحمل الواقعي الرمزي والواقعي الأسطوري مكونة حلم الشاعر في البحث عن القرية المثل، القرية التي تعوض الغربة الاجتماعية والسياسية.

والمقطع الأول يحمل صورا شعرية تتمحور حول الأمكنة التالية: بويب، البرج، البحر، الجرار، الشجر، المطر، الدم، النهر.. وهذه الأماكن جنوبية، فهي جيكور قرية الشاعر، هي رموز حنينه إلى بيت جده، وملعب صباه وكل الأمكنة منداة بالماء الذي هو شريان الحياة، وهو الذي يمنح الخصب والنماء، وهو الرمز الأسطوري للزمن المستمر، ويغلب الحزن في المقطع ويقل الفرح، واقع دائم مشبع بالإحباط: ضياع البرج والجرار الناضحة، وأنين البلور، والدم المدلهم بالحنين... صورة بانورامية للحزن تعبر عن ماض مليء بالمآسي والحزن والموت البطيء، وكل الأفعال الماضية والحاضرة في المقطع تؤكد الإحباط والموت: تنضح، يذوب، يدلهم، تعبر عن الفقدان

---

[1] – المصدر، ص456.

والخسران والنضوح والذوبان، أما الماضي فهو ضياع وفقدان أيضا، وكل الأمكنة السابقة كانت في الأسفل.

وفي المقطع الثاني يقول الناقد إن الشاعر يبدأ في تلمس أسباب النهوض، والرموز والأمكنة الواردة فيه تؤكد ذلك: القمر، القرار، الشجر، النهر، السحر، النجوم، وقد أعيدت ثلاثة أمكنة من المقطع السابق: القرار، الشجر، النهر، وثلاثة أمكنة جديدة: القمر السحر، النجوم، ومن يريد النهوض لا يلقي كل ما سبق ولا يأتي بكل شيء جديد إذ لا بد من الموازنة.

وتبين الأمكنة الثلاثة الجديدة فاعلية النهوض وهي في العلو، بينما كانت أمكنة المقطع السابق في الأسفل حيث الإحباط، فالمقطع الثاني بداية النهوض، ومحاولة النهوض هذه لم تخل من صور الحزن السابقة حيث بقيت الدموع وبقي الندم وبقي الأنين، وإلى جانبها انبثقت صور جديدة هي الخوض والإرادة والانتظار، وقد حشد في المقطع أربعة أفعال مضارعة تدل على أن الشاعر بدأ ينهض وهي: أود، أخوض، أتبع أسمع، وكلها تحمل أمرا ذاتيا ورغبة دفينة في التحرر من الإحباط.

وفي المقطع الثالث ينهض الشاعر من موته ويحقق الانتصار ويتمحور هذا الحس في الرموز التالية: قبضتي، الدم، القرار، الحياة، الموت، ويوازن الشاعر في المقطع بين متناقضين الحياة والموت، الأسفل والأعلى، ولفظة " قبضتي" تصميم أكيد على الحياة وبلوغ الغاية، والأفعال المضارعة كلها تعبر عن الإرادة والقوة والتصميم والتحفز: أود أعضد، أشد، أصنع، أبعث، إنه عزم على تحويل الموت إلى انتصار والحزن إلى فرح والعدم إلى نشور، أما الأفعال الماضية فقد أكدت الإصرار، إصرار الأنا على النهوض: عدوت، غرقت، وتبدو

غاية السياب في المقطع هي معاضدة الكادحين المكافحين والموت من أجلهم هو انتصار.

ويخلص الناقد إلى أن تعامل السياب مع القرية يمكن إيجازه في قرية الشاعر جيكور التي هي أمه وملاذه بعد الغربة، هي وطن الأحلام والحكايات والصبا، هي الزرع والخضرة والمياه، وهو حين يؤكد هوية القرية يعني ضمنيا رفضه للمدينة الحديد والقلاع السود، ويوظف السياب الحس الثوري في التغيير: الماء، الدم، الموت، البعث[1].

- **قراءة خالدة سعيد:**

وتورد نص النهر والموت كاملا دون انتقاء وتدرسه دراسة بنيوية إحصائية، فترى أن أول ما يلفت القارئ هو تكرار لفظة بويب التي تكررت تسع مرات فضلا عن كلمة النهر، وهي ترد في النص كنوع من اللازمة أو العنصر المميز الذي يطبع الكلام بطابعه، وترد لفظة بويب في مطالع المقاطع وفي داخلها وفي نهاياتها، ومن ثمة تتغير اللهجة أو الدلالة ويحدث نوع من الانعطاف في المسار، وتكرار لفظة بويب عبر صيغة النداء يوحي بجو طقوسي، وتأتي القصيدة بصيغة الخطاب الموجه إلى بويب، ينادى النهر عشر مرات، وترد كاف المخاطبة التي تعود على النهر عشر مرات، لكنها محصورة بين الأبيات "1-34"، تسع منها ترد في الأبيات "11-34"، وفي هذا المقطع يرد ضمير المتكلم فاعلا ثماني عشرة مرة مقابل إحدى عشرة مرة في ما تبقى من القصيدة، ويستنتج من ذلك أن الأبيات "11-34" ستكون مسرحا للعلاقة بين النهر والمتكلم.

---

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص153 وما بعدها.

أما الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات، فترى الناقدة أن الطابع الغالب على كلمات النص هو الماء، وهناك ثلاث وأربعون إشارة إلى الماء موزعة على العنوان والمقاطع بحسب أجوائها ودلالاتها، وتوزع الناقدة كلمات القصيدة في ثلاثة حقول وتحصرها في حقلين: الطبيعة والماء/ والإنسان، إذ أن كثيرا من الإشارات المائية تدخل في حقل الطبيعة، كالمطر، النهر، الجزر، البحر، السمك، الماء، ونسبة الكلمات المائية المنتمية إلى الطبيعة 54/42 أي بنسبة 9/7 وبالمقابل هناك 58 إشارة إلى الإنسان، وعدد كبير من الكلمات التي تشير إلى الإنسان تنتمي في الوقت نفسه إلى الماء مثل "غرقت، أغرق، أخوض".

ونقاط الانعطاف كما يحددها ورود اسم بويب هي كما يلي: المقطع المؤلف من الأبيات "1-10" خمس عشرة كلمة تنتمي إلى الماء: "بويب، قرارة البحر، الماء، الجرار، تنضح، المطر، يذوب، نهر..."، وهناك اثنتا عشرة كلمة لا تنتمي قاموسا إلى الماء لكنها مرتبطة به فهي إما وصف له "الحزين" أو مستعارة له "بلورها" أو غارقة فيه "أجراس برج" أو مناظرة له وموافقة "الغروب في الشجر" أو متحركة نحوه " فيدلهم في دمي حنين/ إليك ..."، وتتمثل الطبيعة بخمس عشرة كلمة يحتل الماء منها ثلاث عشرة كلمة.

أما الإنسان فيمثل ابتداء من البيت "8" ثلاث كلمات "دمي، حنين، وفاعل فعل النداء المقدر". ويمكن أن نلحق الكلمات التالية بعالم الإنسان: الأجراس والبرج والجرار على اعتبار أنها صنيع إنساني.

وفي المقطع المؤلف من الأبيات "11-34" توجد إحدى وثلاثون كلمة تنتمي إلى الطبيعة، بينهما إحدى وعشرون كلمة خاصة

بالماء ولا سيما النهر، ويشار إلى حضور الإنسان المتزايد بعشرين كلمة.

وفي الأبيات "35-51" يتراجع حضور الطبيعة إلى ثماني كلمات ويتراجع حضور الماء إلى ست كلمات "من أصل ست وستين كلمة أي بنسبة 11/1"، ويقفز حضور الإنسان إلى خمس وثلاثين كلمة أي ما يفوق النصف.

ويظهر في المقطع عنصر جديد وهو عنصر الزمن المحدد المرتبط بالإنسان أي الزمن التاريخي "عشرون قد مضين/ واليوم حين"، أما كلمة عام التي وردت في البيت "12" فلا تشير إلى زمن تاريخي إنما إلى دورة الفصول. وينتهي المقطع دون ذكر اللازمة "بويب" ودون ذكر للماء أو الطبيعة أو أي حقل آخر غير الحقل الإنساني.

وتضع الناقدة الجدول التالي الذي يوضح توزع الكلمات:

مقاطع النص	مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
المقطع الأول (01-10)	33	15	15	3
المقطع الثاني (11-34)	72	31	21	20
المقطع الثالث (35-50)	45	8	6	31
المقطع الأخير	4	0	0	4

فالقصيدة تتحرك بين قطبين، بين سيادة الماء "10-11"، وسيادة الإنسان "51"، فهي تخرج من سديم مائي، ومن هذا السديم يتحرك ضمير المتكلم معلنا ولادة الإنسان. وتستمر الناقدة في إبراز هندسة القصيدة فتنتقل إلى دراسة الأفعال والمجال الذي تتم فيه ثم تبحث في أنواع العلاقات في البنية الخارجية لتفسير البنى الداخلية، وترسم شكلا تخطيطيا هندسيا يبين مسار القصيدة وجدولا يبين علاقة التوازي بين النهر والموت وتواصل الناقدة تشريح القصيدة لتصل في كل مرة إلى نتيجة كانت مستكنة خلف جدار النص[1].

- **موازنة بين القراءتين:**

ربما كان النص من أغنى النصوص وأثراها لما يتسم به من استعارات وانزياحات لفظية متعددة، بالإضافة إلى عنصر الغياب الذي طغى بشكل بارز، (ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءاته)[2].

والملاحظ في القراءتين السابقتين أن كل ناقد أخذ بوجهة نظره في تفسير النص فياسين النصير بانتخابه للأسطر المضيئة في النص قدم إضاءات جديدة تختلف عما قدمته خالدة سعيد في قراءتها البنيوية للنص، حيث استطاع أن يدرك أن القرية هي المسيطر الرئيسي على وعي الشاعر، واستطاع أن يدرك أيضا أن العنصر المهيمن هو الماء الذي هو شريان الحياة، كما أشار إلى ظاهرتي الإحباط والحزن في النص وقد ربط ذلك بحياة الشاعر الماضية الأليمة ودلل على ذلك

---

[1] – خالدة سعيد: المرجع السابق، ص141 وما بعدها.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص85.

بألفاظ تعبر عن الأسفل، ثم ينهض الشاعر من جديد ويرفض الموت والاندثار، وقد أشار الناقد إلى كل الرموز المعبرة عن ذلك.

أما خالدة سعيد فقد قرأت النص من زاوية بنيوية، ولكل ناقد تجربته وخبرته وأفقه للكشف عن مستويات النص المتعددة (وبوسعنا أن نضيف اليوم بمصطلحاتنا المحدثة، أن هذه المستويات تختلف طبقا لمدى اتساع "أفق التلقي" أو "الانتظار" أي بمدى تراكم الخبرتين المعرفية والجمالية لدى القارئ ومدى قدراته على استيعابه وفك شفراته المتشابكة)[1].

إن هذا النص منفتح على قراءات متعددة وهو قابل للتأويل ويرجع ذلك إلى الفجوات والفراغات التي تخللته بالإضافة إلى احتوائه على الصور المجازية بصورة مكثفة فضلا عما اشتمل عليه من مواطن للغياب وليس بالضرورة أن تكون تلك التأويلات مقبولة تماما أو قابلة للإقناع (وما ينطبق على النص القرآني "المغلق" – بنوع من الحيطة– ينطبق على كل النصوص، فهي قابلة للتأويلات المفتوحة منها والمغلقة، غير أن النصوص المفتوحة تسمح بالتأويل أكثر، لكن أحيانا يكون التأويل غير قابل للإقناع، وأحيانا إذا سألنا صاحب النص سيجيب بالنفي وقد لا يقبل بعض التأويل... ولكني أقول إنه يصعب أن يحصل التأويل المقبول لأنه يحصل أن تتداخل أشياء بين قصدية الكاتب وقصدية القارئ، فهنا تكمن الصعوبة)[2].

وتركز خالدة سعيد على النص وقراءته قراءة بنيوية وتشريحية مما أتاح لها أن تكشف عن خاماته العميقة وأنساقه الداخلية بطريقة

---

[1] – صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1997م، ص30.

[2] – صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002م، ص166.

أقرب للمنطق والعلم (وهذا يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي الذي يبرز أمامنا كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي حيث يعطي مجالا تاما للتركيز على النص، وفي نفس الوقت يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ، ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحول القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له، وكما قال دي مان – فيما نقلناه أعلاه – "إنه يركز على اعتماد التفسير اعتمادا مطلقا على النص مثلما يعتمد النص اعتمادا مطلقا على التفسير" وبذلك نعطي القارئ ونعطي النص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين الوحيدين اللذين التزما بالحضور في التجربة الأدبية وما عداهما فهو غياب يعتمد على وجودهما كي يمكن إحضاره)[1].

وينبغي للقارئ لكي يفض أقفال النص ويلج إلى مساربه الخفية والعميقة أن يستحضر تجاربه ويعد نفسه لرحلة شاقة مع النص كي تكون قراءته إبداعا ثانيا للنص لأن النص لا يكشف عن نفسه بسهولة (إن القصيدة تتمنع على القارئ فلا تبوح له بمكنوناتها دفعة واحدة لأنها مبنية على قاعدة "التحفظ" فهي تحاول أن تختبئ خلف نقابها ولا تكشف عن مفاتنها إلا على مراحل ليزداد إغراؤها وتتكرس فاعليتها وجاذبيتها، ومن هنا فإن القارئ قد يخفق في الوصول إلى دلالاتها أو هتك أسرارها إلا بعد جهد مضن يدأب فيه على ترويضها وكبح جماح تمردها، ففي القراءة الأولى قد يلمح مفتنا من مفاتنها وهو أبرز ما يلفت انتباهه وقد ينبهه هذا الملمح إلى فكرة كانت راقدة في خاطره أو يستدعي عنده فنا أو لوحة زيتية أو قولا مأثورا أو منظرا رآه، وهكذا تثير – عنده – كل خاصية أمورا كانت دفينة في نفسه أو

[1] – عبد الله محمد الغذامي: المرجع السابق، ص85.

أفكارا كانت غائبة عنه، ويظل يعاود القراءة مرة بعد مرة إلى أن تستوي القصيدة بين يديه، وتتحدد اتجاهاتها)[1].

إلا أنه في كثير من الأحيان لا ينبغي للدارس أن يوغل في علمنة النص إلى درجة تغيب معها شعريته وجماليته فيصبح خطوطا هندسية ومعادلات رياضية بعيدة عن طبيعة الشعر، وربما وقعت خالدة سعيد في شيء من هذا القبيل، حيث خرجت بتحديداتها العلمية عن مسار القصيدة الفني التلقائي الذي لا يخضع للإحصاء حسب الحقول الدلالية ولا لتلك الجداول الرياضية التي لا تفسر النص تفسيرا يلائم طبيعته الشعرية.

إن خلاصة التجربة في قصيدة "النهر والموت" هي أن السياب يعبر عن حالة من الانسحاق النفسي الناجم عن صدام القرية بالمدينة في أعماقه، فهو يعبر عن حالة إحباط شديدة، ويعكس هذه الحالة في تلك الصور الشعرية الحزينة المؤلمة الدامية وهذه القيمة كامنة في النص والقارئ يستطيع أن يجليها عن طريق استنطاق تلك الصور (فالقيمة كامنة في العمل ولكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئ ما)[2].

---

[1] – نخبة من أساتذة الجامعات العربية: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م، ص235.

[2] – تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، درا توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م، ص83.

6- قصيدة "العودة إلى جيكور"

يقول بدر شاكر 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
أرجوحة الصبح.
فأولمي للطيور
والنمل من جرحي[1].

- **قراءة علي جعفر العلاق:**

يستنتج من هذا المقطع أن الشاعر الحديث يتمتع بيقظة جمالية عالية حيث يلجأ فيه إلى استدراج الجمهور بطرق شتى كالتلاعب بالجمل الشعرية والتنويع المرهف في القافية والتنقل بين الخبر والإنشاء، مما أتاح للقصيدة حدا عاليا في الإثارة والجدة.

ويرى الناقد أنه مقطع مكثف نام استنفر أقصى طاقات الشاعر في إحساسه باللغة والإيقاع والتقفية وبناء الجملة من أجل أن يشد القارئ ويكسر كل أثر للرتابة، فمن حيث التقفية تتوزع الأبيات "1-8"

---

[1] - المصدر: ص424.

على أربعة حروف " ت،د،هـ،ر" إذ يشترك كل بيتين في قافية واحدة، ولا تشذ عن هذه التقنية إلا الأبيات الثلاثة الأخيرة "9-11"، وهذه القوافي تتأرجح بين الحركة والسكون، فهو يبدأ بقافية التاء المضمومة، وينتقل بعد بيتين فقط إلى سلسلة من القوافي الساكنة، ولا يعود إلى الأبيات المتحركة إلا في آخر المقطع.

كما أن الشاعر قد نوع في طول الأسطر، والأسطر "4-6" أكثر طولا من غيرها، أما الأسطر الباقية فتكاد تكون متساوية، ولكي يكسر الرتابة فيها بسبب التساوي يلجأ إلى تنويع بارع في التفعيلة الأخيرة من كل بيتين يشتركان بقافية واحدة حيث جاءت التفعيلات على الترتيب بالشكل التالي: فعل، فعلان، فاعلان، فعلان، فعل، فاعلان، فعل، مما يجعل القارئ يحس وكأن هذه الأبيات تتفاوت في الطول والإيقاع.

وقد نوع الشاعر في الجمل أيضا فتعزز المقطع بالحيوية والتموج النفسي والإيقاعي، حيث استهل المقطع بثلاثة أسطر تبدأ كلها بجمل اسمية وتقوم كل جملة على التضاد، وقبل شعور القارئ بثبات النسق في هذه الجمل يتحول إلى ثلاثة أسطر جديدة بصيغة الاستفهام، ولكي لا تنقطع الأسطر عن الأسطر السابقة يجعل البيت الأول منها مرتبطا بوشيجة القافية "د".

ويلاحظ أن الأسطر السابقة مستقلة ولا تتعلق ببعضها بعضا ترتيبا ودلالة، فكل سطر وحدة تركيبية مكتفية بنفسها، وغرام الشاعر بالتنويع والتجديد يخرج في الأسطر "8-11" على النسق السابق، فالسطر لا يكتفي بذاته، بل يرتبط كل بيتين ببعضهما بعضا على المستوى التركيبي والدلالي معا:

شدت خيوط النور
أرجوحة الصبح.
فأولمي للطيور
والنمل من جرحي[1].

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يفسر الناقد المقطع السابق بقوله إن السياب قد قال إن المسيح يظل ليس يموت، أو يحيا، ثمة نزع لا يعقبه موت، ربما يحيا الإنسان وكأنه يحيا الموت، وقد ساوى الشاعر بين الحياة والموت حين غابت المحبة والكرامة الإنسانية والتواصل الوجداني، لأن الإنسان يأنس بالوجود حين يتقاسم الحياة بإخلاص مع الآخرين، فإذا اعتزل الإنسان غيره تدهور وصار أعزل، وحينذاك أحس الشاعر بالوحدة والوحشة والعوز إلى سماع صوت بشري، فالعيون والملامح تنطق بالوحشة والألم لكنها تتكلم دون صوت، وهناك شيء يتمخض في الغيب إنها معاناة الولادة فيعود إلى المسيح وهو في أورشاليم بغداد، إنه مصلوب صلب الفراغ والعبث والوحدة، يدميه إكليل الشوك الذي وضعوه على جبينه، جراحه تأكلها الطيور ويولم النمل ولائمه فيها، إن المسيح يرافق الشاعر ويرافق معظم شعراء المعاصر، لأن الشاعر رسول الكلمة التي لا تأخذ بالعنف وإنما تعمل على التغيير من الداخل باللين والتعاطف، والشاعر لا يحمل السيف لأنه خارج عن تجاربه، فالشاعر كالمسيح واعظ ومبشر بملكوت الروح، لا يملك فلسا ولا يحمل سيفا فهو كما قال عن نفسه (للثعالب أوجار، ولطيور السماء أوكار،

---

[1] – علي جعفر العلاق: المرجع السابق، ص78 وما بعدها.

أما ابن الإنسان، فليس له مكان يسند إليه رأسه)[1]، ذاك المسيح هو الشاعر يتوق كلاهما إلى الإنسان المطلق الذي لا يتكرس إلا للحقيقة، وقد انتصر المسيح في النهاية، كذلك فإن الشاعر له أمل الخلاص والنصر[2].

- **قراءة ياسين النصير:**

يرى الناقد أن الشاعر قد حدد مكان حصاره وهو بغداد المدينة، فهو محبط يعيش بين الموت والحياة، إن المدينة بالنسبة للشاعر القروي سجن كبير، وترتسم القرية في مخيلته فتمثل الحرية والأمل والسعة، وحشدت صور المقطع حالة القلق: نزع ولا موت/ نطق ولا صوت/ طلق ولا ميلاد...، فالمدينة في عرف السياب رديف للعقم الفكري والإنساني، وصنو للقتل والقيد، وتصبح القرية في نظره مضادا لكل الإحباطات[3].

- **موازنة بين القراءات:**

إن مفهوم نظرية القراءة أو جمالية التلقي هو معرفة كيف يتعامل ناقد معين مع نص معين؟ ومن خلال الآراء النقدية السابقة يبدو أن جعفر العلاق قد تنبه إلى بعض الأدوات الفنية التي استعملها الشاعر لإثارة القارئ واستدراج الجمهور، كالتلاعب بالجمل، والتنويع في القافية، والتنقل بين الخبر والإنشاء، وحاول الناقد أن يرصد بدقة تقنيات الجانب الهيكلي للنص لينفذ إلى أسراره الفنية وهذه العناصر قد أتاحت لنص السياب لأن يكون محاورا للقارئ ويكون القارئ عنصرا

---

[1] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: المصدر السابق، إنجيل متى، 8: (20 – 21)، ص1896.

[2] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص20 وما بعدها.

[3] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص141.

فاعلا في محاورة النص ليوحي له بالمعاني المتعددة (وقد اضطلعت فيما بعد نظرية القراءة وجمالية الاستقبال أو التلقي بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية المتمثلة في "تعدد المعاني" الناجم عن عدم إحالة النص على مرجع معين، ويكون النص وفق ما سبق محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته)[1].

أما إيليا الحاوي فقد نظر إلى نص السياب من زاوية أخرى حيث انصبت قراءته على الجانب الفكري الإنساني لذلك راح يبحث عن مفاهيم المعنى من خلال ما توحي به العبارة الشعرية من منظوره الخاص، ولم يخرج بقراءته عن سياق النص، وقد يرجع ذلك إلى كون النص يبرمج كيفية تلقيه بنفسه أو لأن الناقد نفسه كان يرصد الدلالة الظاهرة من اللفظ دون الغوص في تفكيك الرموز والشفرات للكشف عن الأبعاد المستكنة في البنى التحتية للنص، إذ ربما يشير النص إلى شيء آخر غير الذي يفصح عنه (ولقد يشير النص في أحيان كثيرة إلى شيء آخر غير ما يظهره أو غير ما يظهر أنه يعنيه، وهناك يتوجب على الطرف المتلقي أن يفك ألغاز اللغة الرمزية، ولكي يبلغ مراده هذا لا بد له أن يأخذ بعين الاعتبار انتقال النص من السرد المباشر إلى الإيحاء أو التشبيه أو التمثيل)[2].

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص199.

[2] – حسن مصطفى سحلول: المرجع السابق، ص61.

أما ياسين النصير فقد رصد حالة معينة يعيشها الشاعر تتمثل في ذلك الإحباط الشديد الذي يعانيه في سجن المدينة وهو يتوق إلى الحرية المتمثلة في سعة القرية.

7- قصيدة "المسيح بعد الصلب"

قال بدر شاكر السياب:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل،
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني. وأنصت: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينه
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينه.
ثم تغفو، على ما تحس، المدينه.
حينما يزهر التوت والبرتقال،
حين تمتد "جيكور" حتى حدود الخيال،
حين تخضر عشبا يغني شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضر حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نور،
قلبي الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن يأكل.

في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياه
مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله.
كنت بدءا وفي البدء كان الفقير.
مت، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففي كل حفره
صرت مستقبلا، صرت بذره،
صرت جيلا من الناس: في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطره
هكذا عدت، فاصفر لما رآني يهوذا...
فقد كنت سره.
كأن ظلا، قد اسود، مني، وتمثال فكره
جمدت فيه واستلت الروح منها،
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه...
"عيناه صخره
راح فيها يواري عن الناس قبره"
خاف من دفئها، من محال عليه، فخبر عنها.
أنت! أم ذاك ظلي قد ابيض وارفض نورا؟
أنت من عالم الموت تسعى! هو الموت مره.
هكذا قال آباؤنا، هكذا علمونا فهل كان زورا؟"
ذاك ما ظن لما رآني، وقالته نظره.
قدم تعدو، قدم، قدم
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم.
أترى جاءوا؟ من غيرهم؟

قدم.. قدم. قدم
ألقيت الصخرة على صدري،
أوما صلبوني أمس؟.. فها أنا في قبري.
فليأتوا، إني في قبري.
من يدري أني...؟ من يدري؟
ورفاق يهوذا؟! من سيصدق ما زعموا؟
قدم.. قدم.
ها أنا الآن عريان في قبري المظلم:
كنت بالأمس ألتف كالظن، كالبرعم،
تحت أكفاني الثلج، يخضل زهر الدم،
كنت كالظل بين الدجى والنهار
ثم فجرت نفسي كنوزا فعريتها كالثمار.
حين فصلت جيبي قماطا وكمي دثار،
حين دفأت يوما بلحمي عظام الصغار،
حين عريت جرحي، وضمدت جرحا سواه،
حطم السور بيني وبين الإله.
فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي
فاجأوا كل ما ليس موتا وإن كان في مقبره
فاجأوني كما فاجأ النخلة المثمره
سرب جوعى من الطير في قرية مقفره.
أعين البندقيات يأكلن دربي،
شُرَّع تحلم النار فيها بصلبي،
إن تكن من حديد ونار، فأحداق شعبي
من ضياء السماوات، من ذكريات وحب

تحمل العبء عني فيندى صليبي، فما أصغره
ذلك الموت، موتي، وما أكبره!
بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينه
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبره:
كان شيء، مدى ما ترى العين،
كالغابة المزهره،
كان، في كل مرمى، صليب وأم حزينه.
قدس الرب!
هذا مخاض المدينه[1].

- **قراءة سامي سويدان:**

يعرض سامي سويدان نظرته النقدية للنص وتتخللها آراء نقاد آخرين يتبنى بعضها ويخالف بعضها الآخر، فهو يرى أن نص "المسيح بعد الصلب" ليس هو أول عمل يلجأ فيه السياب إلى شخصية يسوع المسيح ليستمد منها معاني ودلالات تتصل بتجربته الذاتية، ويتخذ قصة المسيح مرجعا تاريخيا وصيغة من صيغ التعبير الرمزي ليبلغ بنصه درجة عليا من الكثافة في الدلالية والرقي الجمالي، فمنذ عام 1953م حتى ظهور هذه القصيدة عام 1957م كان السياب ينشر قصائد تحمل الطابع المسيحي وتتقارب هذه القصائد في أبعادها الدلالية والرمزية وهي تتراوح بين معاناة العذاب الذي يستدعي الصلب عادة وبين تمثل الموت انتصارا، والقصيدة رمز ينوه بالتضحية بالذات في سبيل الآخرين ليكون الشاعر بابا للخلاص من الظلم والاستبداد أو تجاوز البؤس والشقاء الإنسانيين، وربما إلى خروج المستعمر الغربي

---

[1] – المصدر: ص457.

عن القيم المسيحية الإنسانية والأخلاقية وممارسة الطغيان في اجتياحه للمنطقة العربية وقهر شعوبها من أجل مصالحه وتحقيق أهدافه الاستعمارية، وتمثل القصيدة منعطفا هاما في شعر السياب حيث كانت تمثل تطلعات الشاعر الحداثية المتأثرة بالنتاج الشعري الغربي وقيمه ومعاييره السائدة أيامه وخاصة في التعبير بالرمز العام الذي يحقق وحدة القصيدة وتماسك أجزائها، وبالتالي الوحدة العضوية التي شغلت الشعراء والباحثين آنذاك، وقد بث الشاعر في الرؤيا العامة المنفتحة زخما دلاليا وثراء في تعدد المعنى وتناسل النص ليصبح فضاء لا نهائيا للإشارات والدلالات الشعرية غير المحدودة، وهي تنهض عن المألوف والمبتدع معا وهو ما يسعى إليه الشاعر في تلك الفترة ليؤمن للقصيدة الحداثية الوصل بالتراث والتواصل مع الرائج في البلدان المتقدمة، وهو بذلك ينفي تقوقع القصيدة العربية وتخلفها ويسعى لحل إشكالية العلاقة بين الأصالة والمعاصرة، وقد اجترح في القصيدة أساليب جديدة متحررة من قيود البلاغة القديمة والانطلاق نحو آفاق مبتكرة من التفنن والجمالية ملبيا من زاوية أخرى التطلعات الثورية والإصلاحية للشاعر كداعية يدين الوضع الاجتماعي السائد الرازح تحت القمع والأضداد، ويشير إلى تجاوز تلك الأوضاع إلى أوضاع وقيم العدل.

ويرى الناقد أن السياب لم يكن أول الآخذين بهذا النمط الجديد من التعبير الرمزي وإن كان يعد من الرياديين فيه، فقد سبقه إلى ذلك خليل مطران وسعيد عقل ولويس عوض وغيرهم، وفي النص تداخل رهيف وعميق بين الوضوح المرجعي والغموض التأويلي، وينشأ عن ذلك مضاعفات لادلالية وحسب، بل وابتكارات أسلوبية ولغوية وتركيبية معجمية أيضا.

وتعبر القصيدة عن المعاناة العميقة التي تتخبط فيها البشرية وهي تواجه قوى الموت والدمار الغاشمة، والقصيدة إدانة صارخة للموت وهي في نفس الوقت احتفاء بالحياة في أشد ظواهرها تأججا وتفجرا وفعالية، ويبرز التعارض الظاهر فيها بين المسيح وصالبيه وهو طرق لجدلية الموت والحياة، ومن خلال هذا التعارض يظهر تعارض أعمى وأساسي بين قوى الخير الإيجابية ممثلة بالطليعة المناضلة ومن يعضدها من ناحية، وقوى الشر السلبية ممثلة بالسلطة الجائرة ومن يتعاون معها من ناحية ثانية، وينكشف الصراع بينهما عن انتصار واضح للأولى وإدانة جلية للثانية[1].

- **قراءة إحسان عباس:**

يجيب الناقد عن سؤال جوهري قد يخطر للقارئ وهو: كيف يستطيع شاعر مسلم أن يتحذ من "الفداء" – وهو أحد المعالم البارزة التي تفصل فصلا تاما بين الإسلام والمسيحية – رمزا في شعره؟ والإجابة تتمثل في أحد الفروض الآتية: إما أن الشاعر لم يفهم فكرة الفداء في المسيحية وإما أنه فهمها ولم يحفل بالموقف الديني الذي نشأ عليه منها، وإما أنه – في سياق الشعر – يعد "الفداء" أسطورة من الأساطير، فهو لا يراها حقيقة تاريخية، وهنا يضيع الحد بين الظاهر والحقيقة أمام عيون قرائه.

ويرى الناقد أن السياب كانت له حوافز معينة دفعته إلى التعلق بذلك، وفي مقدمتها إحساسه بالضياع في حومة الشعور الديني، حيث أنه بعد انفصاله عن الحزب الشيوعي كان في حاجة إلى تبني مشاعر جديدة تعوض اهتزاز المقاييس المادية في نفسه، فتعلق بالصفحة

---

[1] – سامي سويدان: المرجع السابق، ص193 وما بعدها.

الإسلامية من القومية العربية، غير أن قناعته المادية السابقة جعلته جريئا في التعبير عن بعض "المقدسات" بحيث توحي عباراته بشيء من الاستخفاف، وقد وقع في تلك الأثناء تحت تأثير الشاعرة الإنجليزية سيتويل إديث في تكرارها للصور المسيحية، وقد شعر السياب بيسر الاستعارة لتلك الصور وبسهولة جريانها على سن قلمه، واحتذاها دون تفكير عميق فيما تعنيه من الزاوية الدينية، بالإضافة إلى ذلك اقترابه من مجلة "شعر" البيروتية حيث كان عليه أن يدخل حومة طقوس جديدة تتطلب منه قسطا من المشاركة في اللون والسمة والفكرة مما يشير إلى أن "النواة الصلبة" في شخصيته كانت مفقودة، والقصيدة – كما يقول الناقد– شديدة الاضطراب تتعاقب فيها صور مستمدة من قصة المسيح على غير انتظام، والشاعر يتخذ المسيح رمزا للتعبير عن حالته النفسية، ولذلك فقد صلب ليموت ثم يقوم من بين الموتى لينعش الحياة: [1]

حين يخضر حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها.
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن يأكل.
في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهد صغير، كثدي الحياة،
مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله[2].

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص305 وما بعدها.

[2] – المصدر: ص458.

- **قراءة إيليا الحاوي:**

تعد قصيد "المسيح بعد الصلب" أكمل أنموذج تمثل فيه السياب شخصية المسيح في حياته وموته، وهو ظل للسياب ذاته، السياب القائم في بغداد وجيكور والمنتصر على أعدائه بالفقر والمحبة والموت، وقد حل الشاعر في ضمير المسيح وتفتحت له بذلك الرؤى والصور النازحة، وقد أراد السياب أن يخرج من الضوضاء والجلبة الشعرية السائدة آنذاك، وذلك النوع من الصخب يكشف عن خواء مريع لذلك كان يتحرى في المضمون الحقائق التي لم يتفطن لها الشعراء، ويلتقي الشاعر في عمق التجربة مع معاناة المسيح في صلبه، وقد قامت تلك المعاناة على معاندة الظلم والانتصار عليه دون عنف، ولا يدري القارئ متى يتكلم السياب عن ذاته ومتى يتكلم عن المسيح، بل إن المسيح هو الذي قاد الشاعر إلى تفجير أبعاده الفكرية والنفسية والشعورية، فعالج من خلال النص قضية الفقر والمحبة، ويقف السياب فوق هامة الزمن فهو في بغداد والمسيح في قلب الماضي ولكنه مازال حيا ومقيما فيه، ويهوذا كذلك هو رمز الطغاة والبائعين ذواتهم للشهوة والنشوة والغريزة.

إن السياب هو المسيح، السياب هو الجرح، هو الأنا وما تنطوي عليه من معاناة فعلية لواقع الظلم والأسى، إنه يلبس إهاب المسيح ويتخذ معاناته تجربة له، فهو يستهدي بهديه وإن كان الشاعر يقصر عنه في الفداء والقدرة على الاضمحلال في ذوات الآخرين، فالشاعر قوال وليس فعالا، فهو يحقق الصورة بالقوة اللفظية والتعبيرية، ويستضيء بالثقافة التأملية التي تتولد من تفكر النفس لتنفتح لها آفاق وكوى موصدة ومستغلقة، وقد استهدى بالمسيح إلى معنى المحبة الكلية الشاملة، وكان الشاعر في الماضي مأخوذا بحمى

القتل والفتك والصور القانية والسوداء، ولم يكد يتفطن إلى أن ثمة انتصارا آخر غير الانتصار بالسيف والدم والأشلاء، إنه الانتصار بالموت الذاتي، الانتصار عن طريق الفداء من أجل الآخرين فتزول عنه طينة الظلمة والعماء وتسقط عنه أثقال المادة ولا تبقى فيه إلا أنوار الروح، ويتخذ السياب اتجاها آخر، اتجاها روحيا صوفيا:

مت، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففي كل حفره
صرت مستقبلا، صرت بذره،
صرت جيلا من الناس: في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطره[1].

إن الرؤيا ليست ضبابية في ذهن الشاعر وإنما يتلمسها بوعي، فهو يدرك عدوه الذي أسلمه إلى الموت، إنه يهوذا الذي استطال ظله عبر التاريخ، وقد باع الروح بثلاثين من الفضة، إنه الطغمة الحاكمة في بغداد إنه يمثل أصحابه الذين صحبهم من قبل وهو فترة الشيوعية وقد باتوا يفرحون بانكساره.

إذا فقد التقى السياب مع المسيح مصادفة في تطوافه عبر "جلجلة"* الآلام التي لقيها من الظلم والعجز عن الثورة والثأر[2].

- **موازنة بين القراءات:**

يبدو من قراءة سامي سويدان لنص "المسيح بعد الصلب" أنها قراءة موازنة بين رأيه وآراء النقاد الآخرين في هذا النص أكثر منها قراءة تحليلية تفسيرية من زاوية نقدية خاصة بالناقد نفسه انطلاقا من

---

[1] – المصدر: ص 459.

* ـ الجلجلة أو الجلجثة: المكان الذي صلب فيه المسيح.

[2] – إيليا الحاوي: المرجع السابق، ص23 وما بعدها.

النص حتى وإن تخللت تلك الموازنة بعض الأحكام الصادرة عن الناقد التي استنبطها بعد الآراء المتعددة التي اطلع عليها، والسؤال الذي ينبغي طرحه من أجل فهم جوهر نظرية التلقي هو: هل أن تلك الموازنات بين رأي الناقد وآراء النقاد الآخرين هي ما تتوخاه نظرية جمالية التلقي من القارئ؟

قد تمثل قراءة سامي سويدان جانبا من تلك النظرية الحداثية، إلا أن شقة الابتعاد عنها كانت أوسع لأن جميع تلك الآراء المطروحة كانت تهدف إلى البحث عن قصدية الشاعر من النص، وهذا الاتجاه في القراءة لا يمثل الاتجاه الأمثل نحو قراءة نص من النصوص قراءة حداثية لأن القارئ الممتاز هو الذي يجسد قصديته هو شخصيا من خلال تفسيره للنص وليس قصدية المؤلف أو المبدع (والجدير بالملاحظة أن قصدية الكاتب الفعلي قد تم تجاهلها كليا ضمن جدلية قصدية القارئ وقصدية النص، فهل يحق لنا التساؤل عن فحوى القصدية "الحقيقية" لووردزوورث عندما كتب Lucy poèms؟ إن تصوري لتأويل النصوص باعتبار هذا التأويل يشكل الكشف عن استراتجية الغاية منها إنتاج قارئ نموذجي يعتبر هو الآخر البديل المثالي للكاتب "باعتباره استراتيجية نصية فحسب" يجعل من مقولة قصدية كاتب فعلي أمرا لا أهمية له)[1].

والملاحظ هو أن القراءات النقدية التي جمعها سويدان ووازن بينها تمثل قراءات خاصة وفق منهج سياقي تاريخي يبرز فيه التأثير التاريخي، والاجتماعي، والنفسي الانثروبولوجي، وإذا كانت نظرية التلقي لا ترفض قطعيا الدور التاريخي مثل بقية مناهج الحداثة وما

---

[1] – أومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م، ص79، 80.

بعد الحداثة "البنيوية وما بعد البنيوية" بعد مناهضتها للمنهج التاريخي في بداية ظهورها، إلا أن دراسة سويدان كانت تارخية بحتة (وبمثل واضح نجد أن الانتقال من المناهج التاريخية إلى مجموعة المناهج البنيوية وما بعدها قد تم في مرحلة محددة حاولت إنكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخية للانقلاب عليها وإحداث قطيعة مع الماضي، لكن هذا الأمر لم يستمر وقتا طويلا كما سندرسه بالتفصيل، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتها أخذت تستمد بعض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتضع مصطلحاتها الخاصة بها كي تنفذ إلى قلب المنهج البنيوي تأخذ منه مجموعة من تصوراته وتضمها إلى جهازها النظري والإجرائي والاصطلاحي ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانت في بداياتها شكلية بحتة مضادة للتاريخ تعدل مقولاتها لتستبقي تلك العناصر التي مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية في نظرية الأدب التاريخية وتدرجها في نسقها الجديد فيما بعد البنيوية)[1].

أما النظرة السياسية التي استشفها الناقد من النص فقد تكون مجرد نقطة ارتكاز اتكأ عليها السياب للخوض في أفق إنساني فني آخر تشير إليه رموز النص، أما كون الشاعر يتحرى حل إشكالية العلاقة بين الأصالة والمعاصرة والبرهنة على أن القصيدة العربية الحداثية غير متقوقعة حول نفسها، فإن هذا الطرح يعنى به الناقد دون الشاعر وإلا يكون هذا الأخير قد تقمص شخصية الناقد ويغدو ما كتبه خارجا عن إطار الإبداع، ويشير سامي سويدان في تحليله إلى تلك العلاقة الدقيقة بين النص المرجعي والغموض التأويلي وما ينشأ عن ذلك من مضاعفات لا دلالية، وهي نقطة تهتم بها نظرية القراءة

[1] – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، المرجع السابق، ص17، 18.

والنظرية التأويلية باعتبار أن عنصر "اللادلالة" يفتح آفاقا للتوقعات المختلفة وبالتالي تعدد التأويلات والقراءات التي تجعل النص منفتحا يستوعب ما لا يحصى من التفسيرات والتأويلات.

أما إحسان عباس فإنه يطرح سؤالا يراه جوهريا يتمثل في إشكالية استطاعة الشاعر المسلم أن يتخذ من عملية "الفداء" رمزا في شعره مع أن هناك فصلا تاما بين الإسلام والمسيحية في هذه القضية، وهذا الطرح ينبغي أن يوجه إلى الفقهاء وليس إلى الشعراء، لأن الرمز كفيل بالإجابة عنه.

أما تفسير الإشكالية لدى إحسان عباس نفسه فإنه لا يقل عن كونه كلاما إضافيا لا يمس موضوع الشعر الحداثي، وهو بعيد عن طقوس التأويلات الشعرية، فقوله مثلا إن السياب ربما لم يفهم حادثة "الفداء" قول لا يرقى إلى مستوى الطرح النقدي باعتباره معلوما لدى كل من له ثقافة بسيطة في العقيدة المسيحية، ثم إن القصيدة نفسها تدل على أن السياب يعرف كل تفاصيل مسألة الفداء التي هي جوهر العقيدة المسيحية، وقد خاض الناقد في تأويل تلك الإشكالية التي يجيب عنها عمق النص.

وتدل قراءة إيليا الحاوي على أن السياب يعي ما يقول في قضية "الفداء" عكس ما تصوره إحسان عباس وأطال البحث فيه، فقضية الفداء بغض النظر عن العقيدة المسيحية هي رمز للتضحية ضد الظلم والطاغوت وهي رمز للمحبة الفائقة لأي محبوب أو معشوق يستحق الفداء والتضحية وفي التارخ نماذج كثيرة لذلك، ومن هذا المنطلق فإن إيليا الحاوي قد نزه الشاعر عن عدم فهمه لـ "الفداء" وهو الذي درس معظم أشعار السياب، وأكثر دراساته له كان تحاملا عليه وعلى شعره إلا أنه في هذا النص نراه يخفف عنه لذع النقد، ربما

لكون السياب تحدث عن قضية فداء المسيح التي هي عقيدة إيليا الحاوي. ورأى إيليا الحاوي أن القصيدة تمثل انقلابا جذريا وتحولا جوهريا في فكر السياب حيث يستبدل عقيدة العنف والسيف والدم بعقيدة المحبة الكلية الشاملة التي ترمز إليها قضية الفداء.

ومن النقاد اللغويين الحداثيين "بلوم فيلد" الذي يرى أن مثل هذه التأويلات من أجل البحث عن المعنى من خلال تحليل لغة النص يفسح المجال للدخول في المعايير الذاتية والأفضل – في نظره – أن يبقى الناقد بعيدا[1]، غير أن هذه وجهة لسانية تقوم على الدقة العلمية.

إن السياب حين قرأ الإنجيل وانتقى منه حادثة الصلب كان يدرك أنها هي القضية الجوهرية في الإنجيل التي جاء من أجلها المسيح ليكون فداء للخطيئة البشرية المتوارثة منذ آدم، وقد تحمل المسيح من أجلها أشد أنواع الآلام في "درب الآلام"*، وتحمل الموت على الصليب لتخلص البشرية من الخلود في بركة النار والكبريت كما يرى المسيحيون.

هذا الحدث المسيحي الهام انخرط فيه الشاعر بروحه ووجدانه وقد استفرغه من معناه اللاهوتي إلى معناه الميثالي الشعري الإنساني، ولذلك نجد إيليا الحاوي على الرغم من مساندته للشاعر في هذه القصيدة إلا أنه يقول بأن الشاعر يقصر عن المسيح في معنى الفداء من حيث القدرة على الاضمحلال في ذوات الآخرين، فالشاعر – في نظر إيليا الحاوي– يقول فقط ولا يفعل، وهو يحقق الصورة بالقوة اللفظية والتعبيرية فحسب.

---

[1] – خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م، ص28.

* – درب الآلام: طريق سار فيه المسيح تحت الضرب والجلد من قبل الرومان وهو يحمل صليبه لإيصاله إلى مكان صلبه وهو الجلجثة.

إن الاطلاع على المصادر الأخرى من شأنه أن يوسع مجال الإدراك مهما كان مخالفا لعقيدتنا ومنهجنا، فتلقي الأثر – مهما كان نوعه– يزيد في الفهم والتصور للذات وللعالم (إن عملية التلقي – في هذا التصور– ليست متعة جمالية تنصب على الشكل، ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل، إن عملية التلقي تفتح لنا عالما جديدا، وتوسع – من ثم– أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت)[1].

---

[1] – نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1994م، ص30.

8- قصيدة "تموز جيكور"

- **قراءة إيليا الحاوي:**

عانى السياب عقدة المدينة منذ قصائده الأولى وخاصة في حفار القبور، والمومس العمياء، ويتجلى إحساسه في شعوره بالعزلة والتفرد في زحام المدينة وجلبتها الكثيرة، وهو صامت مقهور تلازمه التعاسة كظله، وفي خضم ذلك يعروه الحنين إلى عالم القرية والطفولة والسعادة كما يحن الرومانسيون إلى الطبيعة العذراء، ويتضاعف خذلان المدينة في نفسه، وتتنازع في أعماقه الأضداد، الكرامة والهوان والحياة والموت والسعادة والشقاء، يقول السياب:

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

إن السياب يتمثل بأدونيس الذي قتله الخنزير، والخنزير هو المدينة التي ضاع في متاهتها، وقد كان الوحش في الأساطير القديمة يرمز إلى البداوة والشر، واستحال الوحش في شعر السياب رمزا للمدينة المتوحشة التي تفترس أبناءها ويرمز الملح إلى الجدب والفقر المدقع، وأصبح الشاعر بهذه الرموز يلامس الحقيقة الفعلية ذات الطابع الإنساني، وقد غفل الشعراء العرب منذ القديم عن رمزية القمح والملح، إذ لا شأن لهما بالجمال، أما السياب فقد أشبعهما بالدلالة الإنسانية العميقة، الحياة والموت، الخصب والجفاف، الرزق والفقر.

---

[1] - المصدر: ص**410**.

وفي المقطع اللاحق يقول السياب:

"عشتار".. وتخفق أثواب
وتزف حيالي أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب[1].

إن الشاعر في هذا المقطع يعود – في نظر الناقد – إلى أسلوبه القديم إلى التداعيات اللفظية والإيهام الذي ليس وراءه شيء من الحقيقة الفعلية، وما أن ذكر عشتار حتى تداعت في ذهنه صور الجمال المترف والربيع الخصب، وما عشتار في ذهنه إلا جيكور التي تعج بالخصب والجمال، وما زالت تخفق في وجدانه وهو يحتضر وقد افترسه وحش المدينة، ويتمنى وهو على هذه الحال أن تعود إليه لذة الحياة، كما كان في عالم الريف من قبل أن يمزقه غول المدينة:

لو يومض في عرقي
نور، فيضيء لي الدنيا!
لو أنهض، لو أحيا!
لو أسقى! آه لو أسقى!
لو أن عروقي أعناب![2].

ويطغى على الشاعر اليأس والموت، وتخذل عشتار ذاتها، فهي وإن قبلته وعانقته لا تتمكن من بعثه وإحيائه، فالمدينة قد ابتلعت جيكور في نفسه ووجدانه، لذلك فإن عشتار مكتئبة حزينة وأدونيس ملقى جثة هامدة بين يديها:

---

[1] – المصدر: ص410.

[2] – نفسه، ص410، 411.

وتقبل ثغري عشتار
فكأن على فمها ظلمه
تنثال علي وتنطبق،
فيموت بعيني الألق
أنا والعتمه[1]...

ولا يزال السياب يقتفي أثر الأسطورة، فعشتار تقبل حبيبها أدونيس وهو طعين مضطجع اضطجاعة الموت، والسياب أيضا قد قتلته المدينة بالكذب والنفاق والزنى والقسوة والغربة، ماتت فيه سعادته وذكرياته الماضية في القرية، وربما ستعبر الفصول وتزدهر الأرض، ولكن الشاعر لن ينهض من جديد ولن يعانق الحياة، يقول السياب:

سيفيض البيدر بالقمح،
والجرن سيضحك للصبح،
جيكور ستولد.. لكني
لن أخرج فيها من سجني
في ليل الطين الممدود
لن ينبض قلبي كاللحن
في الأوتار،
لن يخفق فيه سوى الدود[2].

يرمز البيدر في معناه ودلالته لا في شكله الظاهري إلى الخير والبركة، وكذلك القمح والجرن، ثم تتجهم الألفاظ ويعتري الشاعر الإحساس باليأس والزوال، ولم يأخذ الطين دلالته الصوفية بل إن له دلالة الكثافة والجهل والحمأة، ويتبنى الناقد آراء النقاد المعاصرين في

---

[1] – المصدر: ص411.

[2] – نفسه، ص411، 412.

حكمه على هذا التشبيه " لن ينبض قلبي/ كاللحن في الأوتار" في كون التشبيه وسيلة قاصرة وإن كان أسمى من التقرير.

ويظل الشاعر يعاني من وطأة اليأس فيتضاعف في نفسه ويشتد:

هيهات. أتولد جيكور
إلا من خضة ميلادي؟
هيهات. أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي؟
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة أعودي؟
والحقل، متى يلد القمحا
والورد، وجرحي مفغور
وعظامي ناضجة ملحا؟
لا شيء سوى العدم العدم،
والموت هو الموت الباقي.
يا ليل أظل مسيل دمي
ولتغد ترابا أعراقي؟
هيهات. أتولد جيكور
من حقد الخنزير المتدثر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور
يا جيكور[1].

---

[1] – المصدر ص413.

يلاحظ في المقطع شيوع الألفاظ العدمية: الدم المظلم، الجرح المفغور، الناضح ملحا، انتصار الموت، هزيمة الحياة، ويتمنى الشاعر في النهاية أن يلفه الموت والعدم ويغدو ترابا فلا جدوى من الحياة وقد راحت ضحية المدينة الخنزير، وأصبحت القبلة نفاقا وغدرا بل موتا وقتلا قبلة* يهوذا[1].

- **قراءة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني:**

ترى الناقدة أن شعر السياب يتسم بالحركة الحية وهي ميزة أسلوبية في شعره الغنائي والدرامي، وتأتي هذه الحركة من تقابل أمرين أو طرفين متصارعين، بالإضافة إلى أن السياب في هذا النص قد استخدم القناع جزئيا عندما توحد مع تموز، وكان مصرع تموز منطلقا لقصيدته، وفي هذا المشهد التمثيلي تمتلئ الصورة بالحركة والصورة واللون في لوحة حية، ويدخل الشاعر قارئه إلى عالمه في لحظة من العنف في نهاية الصراع بين عالمين، خير وشر، ولا ينتهي الحدث ولا تخمد الحركة بعد نهاية الصراع فما أن يصرخ الإله الطعين مستغيثا بعشتار حتى يمتلئ الجو بخفق أثوابها وبرفيف الأعشاب من أثر خطواتها المتسارعة الطائرة، وتمتزج الألوان المتقابلة الصارخة، حمرة الدم وخضرة العشب ووميض البرق المتطاير من أقدام الربة اللهفى، ويصنع الشاعر عالما آخر مخالفا للأسطورة القديمة ولكنه يبعثها من جديد ويمنحها دلالة جديدة تتعارض مع الدلالة الأسطورية القديمة، إلا أن الشاعر يبرز ذلك التناقض من خلال جزئيات سياق الحدث.

---

* - اتفق يهوذا – أحد تلاميذ المسيح وقد خانه- مع قائد المائة الروماني على أن الرجل الذي سيقبله من بين الجماعة هو المسيح كإشارة للقبض عليه وهو في جبل الزيتون بفلسطين مع تلاميذه.

[1] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج2، المرجع السابق، ص110 وما بعدها.

وتمضي الناقدة في دراسة إحصائية للأفعال والجمل والألفاظ لاستنتاج دلالات معينة من حركة وسكون واستمرارية وثبات، وإذا كان السياب قد فضل استخدام صيغة المضارع على الماضي – حسب رؤية ابن الأثير – إلا أن الناقدة لا ترى فضلا لفعل على آخر، إنما تأتي الأفعال حسب السياق الذي يفرض نمطا معينا من الجمل والأفعال والأساليب[1].

- **موازنة بين القراءتين:**

ربما كان إيليا الحاوي أكثر غوصا وأعمق تحليلا في هذا النص من نصوص السياب الأخرى، ولعل القبض على لب القصيدة والتوغل في فلسفتها من قبل الناقد أدى إلى استنباط تلك الرؤى النافذة في صميم النص وفي صميم نفسية الشاعر، فقد جسد حقيقة في تحليله مدى أثر صدمة المدينة في كيانه الداخلي فأذهبت تلك الصدمة كل سلام فيه ودنست وجه البراءة التي تحلى بها زمن الطفولة والشباب في جيكور، ولكن الناقد يرجع إلى طريقته التقليدية في نقد السياب مرة أخرى فيراه يعيد ألفاظه القديمة، ويعود إلى الإيهام الذي لا يحل شيئا، إلا أن إيليا الحاوي ما فتئ يكرس أسلوبه النقدي في قراءة السياب، ذلك الأسلوب الذي لم يمكنه من التوغل في الداخل وظل يرصد الوجه الخارجي للنص ويستنبط أحكاما بعيدة عن إبداع الشاعر (على النقد أن يكون داخليا ويسكن في مركز العمل وليس حوله)[2].

فالناقد الحصيف هو الذي يبحث من وراء تلك الإشارات الشعرية البسيطة على أبعاد أخرى موغلة في الشعرية والفن، وينبغي

---

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص249 وما بعدها.

[2] – بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص56.

أن يقلب الناقد الإبداع الأدبي على وجوه عدة دون أن ينخدع بالرموز التي تبدو في ظاهرها عديمة القيمة، بينما تكمن من ورائها طقوس فنية أوسع مما يتخيله القارئ العادي أو يتخيله القارئ الذي ينطلق من موقف ذاتي (فالتحليل العميق يظهر أن الإشارات التي تكون في ظاهرها غامضة وآيلة للسقوط إنما هي متجذرة في بنى متجانسة وشفرات تحتية تنهل منها قيمها)[1].

فإبداع السياب في هذا النص قد بلغ مرحلة عالية من النضج وهو يشكل من الفن والأسطورة والفلسفة أبعاده التأملية التي جعلت من نصه يشق طريق الحداثة في أرقى أنموذج يصل إليه الشعر العربي في تلك الفترة من مساره التاريخي، وقد أدركت الناقدة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني فنية القناع الذي اتخذه الشاعر جزئيا في نصه ليعطي شعره بعدا إضافيا ومساحة أوسع من الدلالة، والناقد حين يضع أمامه عملا أدبيا ما يفترض أن يمنحه طقوسا شعرية تتلاءم مع التأويلات المتعددة والآفاق المنفتحة التي يوحي بها النص، ولا يبحث عن المبررات التي تجعله منغلقا أو شبه منغلق (حين نمنح شيئا ما مكانا شعريا فذلك يعني أن نعطيه مساحة أكثر مما نعطيه موضوعية)[2].

كما تنبهت الناقدة إيمان إلى قدرة السياب على بعث الأسطورة القديمة وتوظيفها بصورة جديدة دون أن تتعارض مع دلالتها القديمة وبحثت الناقدة في حركية الإبداع في القصيدة فقامت بدراسة إحصائية للأفعال التي تدل على الحركة والسكون، وخلصت إلى نتيجة مهمة أو

---

[1] – بيير جيرو: علم الإشارة، ترجمة منذر عياش، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، ط1، 1988م، ص116.

[2] – غاستون باشلار: المرجع السابق، ص184.

خاصية عامة في شعر السياب وهي خاصية الانتقال من السكون إلى الحركة التي تمنح شعره الجدة والتجديد.

ولا شك أن الناقد أو القارئ الممتاز هو الذي اكتسب التجربة الواسعة التي يستطيع بها أن يجد تلك العلاقة الخفية القائمة بين الذات القارئة والموضوع، وهو يتجاوز حدود النص الفنية إلى أبعاد أخرى ثقافية وحضارية[1]، وهذا ما دلت عليه أشعار السياب منذ أن تجاوز المراحل الأولى من شعره، حيث انطبعت قصائده بالجدة واتسمت بخصائص الحداثة بعد اطلاعه على تجارب المحدثين من الشعراء الغربيين.

---

[1] – **شراف شناف: الكتابة النقدية والتأويل السيكولوجي للذات، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع 24، جوان 2011م، ص165.**

9- قصيدة "شباك وفيقة"

- **قراءة صلاح فضل:**

وفيقة فتاة كاعب جميلة، كان الشاعر يحلم بها أحلام المراهقة المبكرة، وقد منعته التقاليد والعادات من أن يتغزل بها أو يذكرها في شعره، ولكنها ظلت في الخفاء مثله الأعلى في الحب إلى نهاية حياته، تزوجت وماتت وهي تضع مولودها في عام 1953م، وأصبحت وفيقة في نظر النقاد في حياتها وموتها تمثل العلاقة بين بدر وأمه، فهي فتاة من عائلته ماتت أمها فعانت مرارة اليتم، وهي في شخصها تمثل مشكلة بدر، وهي في موتها تمثل الأم، وانطلاقا من علاقة التشابه يضفي الشاعر على هذه الشخصية طابعا مثاليا وميثيولوجيا، وقد انبثقت في شعره في وقت متأخر.

ويتذرع الشاعر بإطار مادي خارجي هو "شباكها" لإخفاء تجربة ذكرى المراهقة التي عاودته مرة أخرى، فيجعل منه رمزا كليا ويضفي على الشباك دلالات تتجاوز معناه المادي والحسي المباشر فيحيطه بهالة من الخيال تخلع عليه إيحاءات رمزية شتى يقول السياب:

شباك وفيقة في القريه
نشوان يطل على الساحه
(كجليل تنتظر المشيه
ويسوع) وينشر ألواحه
إيكار يمسح بالشمس
ريشات النسر وينطلق،

إيكار تلقفه الأفق

ورماه إلى اللجج الرمس[1].

يضفي الشاعر على الشباك صفة النشوة، وهو في منتهى الوجد بالحياة وهذه مفارقة بارزة لأن وفيقة ماتت منذ سنوات بعيدة، والشباك مغلق لكن مخيلة الشاعر تبعثه من جديد، فهو يطل على القرية، ولم يصرح باسم القرية ولكنه يربطها بمكان آخر بأرض المسيح وهي تنتظر بعثه، ثم ينتقل فجأة إلى استخدام رمز آخر يتمثل في أسطورة إخفاق "إيكاروس" الذي حلق نحو الشمس بجناحين من الشمع فذاب الشمع وسقط في لجة الرمس، ويبدو هذا الاقتباس معلقا في فضاء القصيدة، فلا علاقة له بشباك وفيقة ولا مجال لربطه بالنص لا بتشبيه ولا باستعارة ولا بشيء آخر، إنه مجرد عنصر سياقي مصاحب، وما على القارئ إلا أن يحدس بشكل أو بآخر العلاقة بين العناصر وربما كانت العلاقة في كون أسطورة "إيكاروس" توحي بنشدان المستحيل كسعي الشاعر إلى بعث شباك وفيقة وبث الحياة فيه، ويعود الشاعر إلى الشباك بغية تحريكه:

شباك وفيقة يا شجره

تتنفس في الغبش الصاحي

الأعين عندك منتظره

تترقب زهرة تفاح،

وبويب نشيد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف[2].

---

[1] – المصدر: ص117.

[2] – نفسه: ص118.

إنها غنائية الإيقاع الموسيقي في هذا المقطع، فالشباك شجرة تتنفس في الصبح، تتساقط عليه خيوط الرؤى والترقب ليغدو زهرة تفاح، ثم يبعث الشاعر الحياة في عناصر الطبيعة فنهر "بويب" ينشد والريح تلعب بأنغام الماء على سعف النخيل، تتوحد الطبيعة بكل عناصرها لتشكل بعثا يحيط بالشباك، ويستكمل الشاعر مشهده اللامعقول قائلا:

ووفيقة تنظر في أسف
من قاع القبر وتنتظر:
سيمر فيهمسه النهر
ظلا يتماوج كالجرس
في ضحوة عيد،
ويهف كحبات النفس.
والريح تعيد
أنغام الماء (هو المطر)
والشمس تكركر في السعف.
شباك يضحك في الألق؟
أم باب يفتح في السور
فتفر بأجنحة العبق
روح تتلهف للنور؟[1].

لم تعد وفيقة كائنا عبثيا، بل لها حياتها في الوجدان العربي، وهي لا تزال تنتظر مرور ظله المتماوج كالجرس، ويستنطق الشاعر أدواته الشعرية الخاصة، فالنهر والكركرة والجرس والمطر والسعف تمثل

[1] – المصدر: ص118.

قاموس السياب، فهي ألفاظ ترددت كثيرا في شعره لتخليق الشعرية، وهو هنا – في هذا المقطع- يستحث تلك المفردات لتحريك المشهد وفتح باب في سور الحياة والأبدية كي تنعتق الأرواح وتتعانق في عالم النور.. وتتفجر الطاقة الأسطورية من تلك الرموز المكثفة يقول:

يا صخرة معراج القلب
يا "صور" الألفة والحب
يا دربا يصعد للرب
لولاك لما ضحكت للأنسام القرية،
في الريح عبير
من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا
(عوليس مع الأمواج يسير
والريح تذكره بجزائر منسية:
"شبنا يا ريح فخلينا")[1].

تتلاقى في هذا المقطع ملحمة المعراج الإسلامي مع الملحمة اليونانية ويصبح الشباك إطارا رمزيا، فليست وفيقة هي وحدها التي تطل منه بل تبدو منه روح الشاعر وهي تبغي الخلاص والصعود للملكوت الأعلى، ويغدو الشباك منظورا كونيا يتجاوز الزمان والمكان، يصبح شباكا للعالم كله:

العالم يفتح شباكه
من ذاك الشباك الأزرق،
يتوحد، يحمل أشواكه
أزهارا في دعة تعبق[2].

---

[1] – المصدر: ص119.

[2] – نفسه، ص120.

يتحول الشباك الأزرق إلى سماء، وتغرق أشواكه في دعة الزهور العطرة، ويتوحد العالم في سلام ومحبة في موازاة مع التوحد الصوفي، عبر وحدة الأمكنة، وينبثق الحلم الإنساني الصافي فيها بالخير والحب والجمال:

شباك مثلك في لبنان،
شباك مثلك في الهند،
وفتاة تحلم في اليابان
كوفيقة تحلم في اللحد
بالبرق الأخضر والرعد[1].

عبر هذه العناصر الفنية يتحول الشباك إلى رمز كلي، حيث لم يعد ألواحا تطل منها وفيقة بل أصبح منفذا لروح الكون كله في توحد وجودي طاغ ويصبح الفناء الوجه الآخر للحياة، وينهي الشاعر رحلته قائلا:

شباك وفيقة في القريه
نشوان يطل على الساحه
(كجليل تحلم بالمشيه
ويسوع).
ويحرق ألواحه[2].

هذا الحريق الرمزي لألواح الشباك يحل محل نشره وبعثه في المطلع حيث لا يتم البعث عبر جدلية بين الحياة والفناء، والنص

---

[1] – المصدر: ص120.

[2] – نفسه، ص120.

الشعري السيابي له شكل لولبي، وشعره ليس دائرة مغلقة بل مجموعة من الدوائر المتداخلة في تقنيات تعبيرية متعددة[1].

- **قراءة إيليا الحاوي:**

يترقب السياب شباك وفيقة كما كان يترقب شناشيل ابنة الجلبي:

شباك وفيقة في القريه
نشوان يطل على الساحه[2].

يتصل ذكر شباك الحبيبتين بتجربة الحرمان والمعاناة والكتمان في حبهما، كانت الحبيبتان وراء الجدار لا أمل له في اللقاء والمحادثة والمناجاة، لذلك فهو يترقب الإطلالة فحسب من نافذة السحر والجمال، وأثناء ذلك يغذي أحلامه، ومن ثمة تتوحد الحبيبة بالشباك في خاطر الشاعر، إن الذكرى غائرة في وجدانه وقد أناطت بها وشائج أخرى كالنهر والمطر والريح والبرق والرعد، ولوفيقة في خلده حضور فعلي، يقول الشاعر:

شباك وفيقة يا شجره
تتنفس في الغبش الصاحي
الأعين عندك منتظره
تترقب زهرة تفاح،
ويويب نشيد
والريح تعيد
أنغام الماء على السعف[3].

---

[1] – صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص 81 وما بعدها.

[2] – المصدر: ص117.

[3] – نفسه، ص118.

ويبقى الشباك قائما في متن القصيدة لأنه لا يزال قائما في نفس الشاعر، ووفيقة لا تزال دونه إذ قام الشباك مقامها، ولعل وفيقة كشجرة التفاح تنشد أناشيدها والريح تعصف في سعف النخيل، وقد انطبع المشهد في ضميره فلم يعد الشباك من خشب بل شيئا له اتصال بوجدانه، وحين تطل وفيقة من الشباك كما ينشق المحار عن عشتروت يقول عن إطلالتها في القسم الثاني من النص:

أطلي فشباكك الأزرق
سماء تجوع،
تبينته من خلال الدموع
كأني بي ارتجف الزورق.
إذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشتروت المحار
وسارت من الرغو في مئزر
ففي الشاطئين اخضرار
وفي المرفأ المغلق
تصلي البحار[1].

ربما يكون الشاعر قد افتقد الوعي بالزمن، فوفيقة التي صارت رميما باليا يستحضر صورتها كأنها ماثلة أمامه ولا تزال مقيمة في منزلها بحسنها المتألق يرى وجهها الأسمر فيقرن بينه وبين السماء، وينسب إليه الجوع المؤلم في نفسه، ويمتزج كل ذلك بالدموع، ومن وراء ذلك جميعا أحاسيس غائرة في صميم وجدانه.

[1] – المصدر: ص121.

المشاعر مختلطة ومتآلفة وما أضمر منها أعمق مما أسفر عنه، والمعاناة شاملة فالشباك هو الوحيد الذي يغشى أفق عينيه ونفسه والعالم، وهو سماء تغطي كل شيء سماء متجهمة منقبضة يطل عليها الشاعر وفي نفسه جوع روحي وفي عيونه دموع الآلام والخيبة، والزورق يوحي بالإحساس بالانحدار والغرق والسقوط، فالشاعر في هذه الفلذة يعاني الأشياء دون أن يعيها، وهي تحتل يقين الشاعر احتلالا، فذاك الشباك هو شباك الحب وشباك الانتظار والخيبة والعمر المهدور في نفس الوقت.

إنه ينادي وفيقة لتطل منه وهي ترقد في التراب وقد ضاعت وتلاشت فيه، فهو يخاطبها وكأن حدود الممكن والمستحيل قد زالت بين الحياة والموت، غدت عاطفته مطلقة تنكر كل الحوائل التي تقوم أمامها،فهي تفرض يقينها وتفرض ذاتها، وقد نظم الشاعر قصائده في وفيقة خلال 1961م حين أصبح الداء يخبط في ظلام أعصابه، ويحدث التفكك والتهتك العاطفي لديه، فإذا حضرت لحظة الماضي ارتفعت الحدود ويصير غير الموجود كأنه موجود والمفقود على أنه حي فيتعامل ويتفاعل معه يخاطبه وكأنه مقيم، وهكذا بعدما أوصد في وجه الشاعر باب الغد ارتد إلى الماضي يعل لحظات هناءته القديمة ثم يعود لوصف حاله إزاء وفيقة، فيقول:

كأني طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
يريد التجاء إليه

من الليل يربد عن جانبيه
فلم تفتحي[1].

إنه يقرن روحه الهائمة حول نافذتها بطائر البحر، إنها روح مشردة وفدت من أصقاع الغربة النائية، وقد انتشرت حولها الظلمة واليأس وهي تروم مجلس أنس ورحمة وهي منبوذة في الفراغ[2].

- **قراءة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني:**

تورد الناقدة ما ذكره جبرا إبراهيم جبرا في مقالة له بعنوان "من شباك وفيقة إلى المعبد الغريق" عما حدثه به السياب في أواخر عام 1960م أو أوئل 1961م أنه فجأة جعل يتذكر فتاة أحبها في الصبى تدعى وفيقة، وقد ماتت في صباها ولها شباك تطل منه على الطريق المحاذي لبيته، وقد نظم فيها ثلاث قصائد يصور فيها محبوبة أسطورية ماتت صغيرة، وهي في العالم السفلي تنعم بالجنة وتبث الفرحة والحياة في الموتى، وقد قفزت إلى ذاكرته صورة وفيقة وصورة شباكها الأزرق الذي تطل منه، والشعور بقرب الموت ربما كان هو الداعي إلى هذه الذكرى.

فشباكها هو الخيط الوحيد الذي بقي من تلك الذكرى يعبر من وراء خشبه إلى عالم من الخصب والحياة فهي سعيدة في برزخها يبعث موتها في نفوس اللاحقين الطمأنينة والسلام، ثم يتحول الشباك إلى أسطورة إلى شجرة تتنفس وتورق وينتظر الناس أن تثمر تفاحا وكأن ما تعيشه في برزخها يصل إلى الشباك.

ووفيقة لا تعيش هناك وحسب بل إنها تملك طاقة خارقة لتبعث الحياة والتجدد ووفيقة في نظر الشاعر "رهينة القبر" غير أنها تنتظر

---

[1] - المصدر: ص122.

[2] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (دط)، (دت)، ص53.

من يفتح لها الباب الموصد بين عالمها والدنيا لتخرج روحها إلى النور.

إن الشاعر هو الذي سيرتقي إليها في عالمها لذلك فإن شباكها يقع في غير مكان من العالم، وهي تنتظر وتحلم وتتحول إلى مسيح مخلص، إنها تحلم بالخصب والجنة، وهي فتاة طاهرة ماتت صغيرة نقية وتعيش في عالم أكثر جمالا وطهرا، ويشتاق إلى لقائها من يحبونها وهي أيضا تشتاق إليهم، ويتحول الحبيب إلى أمير يصل إليها ويحدثها بما عاناه من جراء طول الانتظار، إن من أرادها يعرج إليها في عالمها، والأمير هو السياب الذي اتصل بها هناك.

يريد الشاعر أن يكون عالمه بعد الموت سعيدا ومريحا وهو يشتهي الموت لأنه يعيش في عناء، وصورة وفيقة مثالية وفي منتهى الكمال وهي ماضيه الذي يستلهم منه مستقبله، إنها رمز لحياة خصبة سعيدة بعد الموت، ووفيقة مدخل للعبور إلى الآخرة مثل صاحبة دانتي "بياتريس" التي كانت سببا لدخول دانتي إلى العالم الآخر، وتقول الناقدة أن السياب قد استقى من القرآن والسنة الشريفة تلك الصور، المعراج، الأنهر، العصافير صفاء الطبيعة وغيرها[1].

- **موازنة بين القراءات:**

إذا كان شعر السياب صورة لحياته الواقعية – كما يقول النقاد– إلا أن ذلك لا يعني أن يعكس الناقد كل الأحداث الجارية على الشاعر في عمره الزمني لتفسير شعره، وتكون تلك الأحداث والوقائع هي المصدر الأساس للرؤيا النقدية، وإلا فإن هذا الناقد لا يعدو أن يكون قارئا عاديا، إن شاعرا مثل بدر شاكر السياب يمتلك طاقة

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق، ص119 وما بعدها.

إبداعية وثقافية تجعله واعيا بذاته وبشعره وبالمحيط من حوله، لذلك فهو يرسم صوره وأحلامه انطلاقا من واقع عاشه لكنه لا يلبث أن يحلق في آفاق أخرى من الرؤى الشعرية الحداثية المفتوحة حتى ليكاد يلتحم بعالم آخر يروم فيه الكمال، ونص "شباك وفيقة" يمثل أنموذجا حيا للتعبير عن الذات التواقة إلى فضاء الحرية والانعتاق من ظلمة الواقع وكثافة الوجود (والإنسان في تعاليه المستمر وفي لحظة نزوعه نحو المطلق، لا يرى في الواقع مقوما من مقومات كماله الذاتي، ومن هنا فهو في تجاوزه لذاته يضمر حنينا إلى الالتحام مع عالم آخر وانفصالا عن هذا الواقع... ومن هنا يكون الشعر عونا للذات في تعاليها المستمر، ناقلا لها إلى عالم الكمال...)[1].

إن القارئ الأفقي هو الذي يفسر الشعر انطلاقا من ظاهر خطاب الشاعر ولا يتجاوزه، فيعود في كل مرة ليصدر عنه، ويستمد المعنى من الفضاء الأول الذي يحلق فيه الشاعر، والقارئ الأمثل هو الذي لا يركن لهذا الفضاء الأولي بل يتجاوزه إلى عمق أبعد،لأن تلك القراءات الأفقية لا تنتج إلا دلالات مسطحة، وربما انساق نقاد السياب إلى هذا الاتجاه دون الغوص في كنه الشعر الذي (هو العمق الروحي والنفسي للإنسان)[2].

إن كلا من الناقدين قد انتحى منحى مشابها للآخر، حيث يصبح المقتطف الشعري مرجعا لتفسيرات لا تبعد كثيرا عن الصورة الواقعية التي انطلق منها الشاعر، إلا أن شرح بعض المقاطع كان في صميم التجربة، فإيليا الحاوي حين أدرك أن "الشباك" هو الوحيد الذي

---

[1] – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص61.

[2] – محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005م، ص9.

يغشى عيون الشاعر ونفسه والعالم من حوله، ويمثل الشباك في النهاية الانتظار والخيبة والعمر المهدور، ويخلص بعد ذلك إلى أن حدود الممكن والمستحيل لدى الشاعر قد زالت، يعني بين الحياة والموت، حينئذ يكون الناقد قد عرف ما يرومه الشاعر من تطرف وضياع في طقوس لا تشبه الواقع (تبدو لي الحياة في عمقها نزوعا إلى الخلاص كذلك يبدو لي الشعر، لكنهما لا يلتقيان على الطريق ذاته، ولا يشربان من النبع ذاته، ولا يكون سلما نطل به على وشائجهما المتعددة، غاية ما هناك رغبة عارمة تتدفق حيث الجهات مرهونة إلى التطرف والضياع)[1].

كما أن صلاح فضل هو الآخر قد استطاع الاقتراب من رؤيا الشاعر حين ربط بين المعراج الإسلامي والملحمة اليونانية، وقد اتصل الشاعر روحيا بوفيقة في العالم الآخر بعد أن صار الشباك منظورا كونيا، شباكا للعالم كله يمكن من خلاله أن تتحد الأرواح وتنفذ إلى عالم الملكوت.

تمثل وفيقة رمزا للتعبير عن رغبة لا تكاد تبين، وهي اشتهاء الموت والتوق إلى الخلاص، إنه استعادة السياب لذكرى وفيقة التي أحبها في الصبا يعني استشراف العالم الآخر حين زالت في نظره المسافة بين الحياة والموت، وانشق الستار الفاصل بين الهنا "الحياة" والهناك "عالم الملكوت"، لقد تذكر وفيقة في الكبر فجأة وربما كان الإحساس الشديد باقتراب الأجل من جراء المرض هو الذي جعل طيفها يبرز طفرة في أفق الشاعر، أو ربما كان السبب في استعادة تلك الذكرى سببا أبسط مما يتصوره ناقد، حيث تبرز أشياء الطفولة

[1] – محمد الحرز: المرجع السابق، ص87.

والشباب الجميلة لمجرد الاستمتاع والارتماء في أحضان البراءة والرومانسية الحالمة بعد أن أثقلت النفس بأوزار الحياة، فهي تصبو إلى طقوسها الأولى التي لم تتلوث بالأغيار والأوضار.

قد ينطلق الشاعر من عنوان يحدده لفكرة لا تمت له بعلاقة فيكون العنوان معراجا لرؤى شديدة الخصوصية للشاعر حيث لا يتجلي من وراء النص أي شبه ظاهر يتعلق به أو بحياته، ربما كان السياب في نص "شباك وفيقة" يغازل حسا معينا آخر، أو يعاني شعورا لا يتعلق بذكريات حبه لوفيقة، ربما لم يكن يحس تجاهها في لحظة الكتابة بأي نزوع نحوها حيث كان شباكها مجرد شيء أسقط عليه لواعج نفسه التي تطوف وتمور في سماوات أخرى لا علاقة لها بالأرض أو بالأحداث الطارئة له في الحياة.

إنه في شباك وفيقة يروم ما يرومه الصوفي وهو يتخذ من عناصر جمال المحبوبة رموزا من أجل الكشف والتجلي، قد لا يكون ما يرومه السياب عالم الملكوت، وإنما عالم من طراز مخصوص صنعه لنفسه يقع في برزخ لا يمكن أن يتصوره أحد غيره، لذلك فإن "القراءة الواقعية" للنص مهما بلغت فيها درجة التأويل فقد لا تكون هي القراءة النموذجية له، ولا ينبغي للقارئ أن ينساق وراء عناصر التمويه التي كثيرا ما يلجأ إليها الشاعر للتعتيم والتعمية عن طبيعة شعره، لأن الشعر في معظمه رؤيا وليس موضوعا، ولم تخرج الناقدة إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني عن نظرات صلاح فضل وإيليا الحاوي في تفسير النص.

10- قصيدة "فجر السلام"

- **قراءة ياسين النصير:**

يلمس القارئ في هذه القصيدة شيوع الجانب الاجتماعي الذي طغى على الجانب الفني وبروز الانتماء السياسي الذي أبعد النص عن صياغة المشاعر النفسية، وقد شهد العراق في تلك الفترة بين الأربعينات والخمسينات نهضة تقدمية، بالإضافة إلى المناخات السياسية السائدة آنذاك كانهزام الفاشية في العالم، وما تلاها من انتكاسات وقمع للحريات وفي هذا الظل الاجتماعي والسياسي كتب السياب قصيدته التي تعبر عن السلم العراقي ضمن السلم العالمي والاضطرابات الداخلية ضمن الحرية العالمية.

والقصيدة اتخذت شكل التقابل بين طرفي الحرب والسلم، واستحضر من خلال المحورين كل صور الظلم والموت والدمار، وصور الخصب والنماء والدعة، فهي ترصد حالات متناقضة متعايشة.

ولا تخرج القصيدة عن المرحلة الشعرية الأولى للسياب خاصة فيما يتعلق منها بالأرض، الأم، الساحة، الأنا، فالحرب إن هي إلا تدمير للأرض والأم وما يتصل بهما، والسلم ما هو إلا إحياء للأرض والأنا عن طريق فعل سياسي اجتماعي يصوغه الآخرون، موت ثم حياة، وتطورهما يفضي إلى مرحلة لاحقة تنجم عنها حركة كونية أسطورية هما تموز وعشتار، وقد يعود نجاح هذه القصيدة جماهريا – في رأي الناقد- إلى اكتشاف الوحدة العضوية التي اشتملت على مفارقات زمانية ومكانية، ويرى ياسين النصير أن دراسة إحسان عباس لهذا النص هي الأفضل، حيث قسمها إلى أربعة أدوار موضحا صيغ التقابل بين السلم والحرب.

ويقول ياسين النصير أن النتائج التي توصل إليها في دراسة القصيدة متشابهة مع تلك التي توصل إليها إحسان عباس مع الاختلاف في المنهج حيث اعتمد على المكانية في إيضاح معنى السلم والحرب، وانتخب ياسين النصير أبياتا نماذج تمثل الحرب وأخرى تمثل السلم.

1. نماذج الحرب

لا شهوة الموت في أعرق جزار تقوى عليها ولا سيل من النار
وهي التي لمت: الأحقاب واعتصرت مما انطوى من دجاها، فيض أنوار
ومست الصخر فاخضلت جوانبه بالسنبل الغض والريحان والنار
كأنما فجرت ماء لظامئه أو أطلعت كوكبا يأتمه الساري
فانقض من كهفه الداجي ليبعثها شعواء كالبحر إن دوى بإعصار
وانداح من لجة الليل التي شحبت شدق يزيد اتساعا كلما اقتربا
كأن مقبرة طال الزمان بها وازلزلت فهي تبدي جوفها الخربا
تعلقت أعظم الموتى به ورنت ألحاظها الحور فيما يشبه الغضبا
آلى على الأرض أن يجتث عاليها سفلا ويصفع من يأتي بمن ذهبا
تسعى به الريح في الآفاق ناسجة للشمس من جذوة أو من دم حجبا
فالجو مقبرة كبرى.. معلقة تستعرض الشمس في ذراتها الحقبا
والأرض كالأبرص المنبوذ هرأه داء وعانى عليه الجوع والتعبا
تكدست فوقها الأجساد ناضحة قيحا ودوى عويل الناس واصطخبا
ظل لقابيل ألقى عبء ظلمته فحما يسود البرايا حوله القلق
إذا تضرم، فاندك الفضاء جذى عضبى، ونش الدم الفوار والعرق
وانقض من حيث تهوى الشمس غاربة ليل من القاصفات السود أو شفق[1]

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص47.

2. نماذج السلم

هناك يرين السلام ... كأهداب طفل ينام
ويضحك ملء الحقول ... وفي أغنيات الغرام
وينبض حيث المعامل ... يجرحن قلب "الظلام"
وفي المدن الضاحيات ... ينددس وسط الزحام
برغم اللظى والحديد ... نمت زهرة للسلام
أيد تلوح بالسلام ... كان موشكة الضحايا
أودعنها الأطفال لما ... ينطقوا حذر المنايا
ولكم تناقلت المعابر والدروب ... صدى نداء
تتشابك الرغبات مثل ... الغاب، فيه على رجاء
هو معبر الأجيال، من خطر ... يهم، إلى نجاء
ويظل يخفق بالسلام ... كأنما نشرت جناحا
فيه الحمامة ... يلطم ... الظلماء، فانفطرت ولاحا
الشاطئ الضحاك والأصداء ... والقمر الطروب
سكران يغرق في جدائلها ... وتهمسه الطيوب
وتضمها ... ويطل من ... خلل العيون مدى رحيب
ليل العبودية النكراء صدعه ... مهوى الطاوغيت واستبسال ثوار [1]

ويقول الناقد بأن الأبيات الباقية من القصيدة إن هي إلا تعليق على موضوعة السلم والحرب، الإيجاب والسلب، مما جعل النقاد يعدون تلك الأبيات حشوا أو كلاما إضافيا لا طائل تحته، ويفسر ياسين النصير سبب ذلك فيرى أن الشاعر قد كلف نفسه ليضع القضية "السلم

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص48.

والحرب" في الشارع من أجل التأثير في الحس الاجتماعي المباشر وقد نجحت القصيدة فعلا في هذا الغرض، إلا أنها ترهلت من جانب آخر.

وانتخب الناقد الأبيات المباشرة التي تصب في صلب الموضوع، أما تصوير الشاعر للأب والأم والزوجة والإبن والطفل فما هي إلا إضافات أو تنويعات لأبعاد السلم والحرب.

وتتمحور صور الحرب حول الألفاظ التالية: الموت، النار، الأحقاب، الدجى الصخر، الماء، الكوكب، الكهف، البحر، الليل، الشدق، المقبرة، الجوف، الخراب الموتى، العالي، السافل، الريح، الأفق، الشمس، الجو، الذرات، الأبرص، الجوع، الدوي ظل قابيل، الظلمة، فحما، حول، الفضاء، ليل القاصفات، السفن.

وتتمحور صور السلم حول الألفاظ التالية: الطفل، الحقول، المعامل، المدن الزحام، الزهرة، الأيدي، المعابر، الدروب، الصدى، الغاب، المعبر، الجناح، الأجيال الظلماء، الشاطئ، القمر، الجدائل، الطيوب، العيون، المدى، مهوى الطواغيت.

وتتوزع موضوعة الحرب على العالم كله (الأعماق، السطح، الأعالي)، فالأعماق تمثلها الألفاظ التالية: الموت، الماء، الكهف، البحر، الشدق، المقبرة، الجوف، الخراب الأسفل، الجوع، الظلمة، الفحم، وتمثل السطح الألفاظ التالية: النار، الدجى، الليل، الريح الأفق، الدوي، الظل، حول، الأبرص، وتمثل الأعالي الألفاظ التالية: الحقبة، الكوكب العالي، الشمس، الجو، المقبرة، الذرات، الدوي، ظل قابيل، الفضاء، ليل القاصفات الشفق.

إذا فإن خامة الحرب لدى السياب تشمل الكون حيث التدمير الكلي الذي لا يبقي ولا يذر، ويبدأ التدمير من أعماق الأرض "الإنسان – الزمن" وتشمل الحياة وما فوق السطح من مجتمعات ودول

ومدن وتحيلها ثانية إلى الأعماق، وقد محقت ثم تمتد يدها لتنوش السماء وما فيها: الريح، العواصف، الشفق، الليل، وقصف هيروشيما من منظور الشاعر هو امتداد لفعل قابيل الذي قتل أخاه هابيل، وتبدأ الحرب في القصيدة من الأعالي لتحيل الأماكن إلى الأعماق، مخلفة فوق الأرض النار والدجى والليل الطويل، وكل ما يترسب في الأعماق يذهب إلى الموت: القبر، الكهف، البحر، الجوف الفحم، فالحرب تبدأ من الأعلى فتمحق الناس والمدن والحياة، ويتجلى تدميرها في ثلاثة مستويات، موت من الأعلى ومن السطح ومن الأعماق، لذلك فإن صوت السلام في القصيدة كان واضحا، والسلام هو إعادة الحياة والتوازن الطبيعي للكون المخرب، وهو ليس مجرد نداء تنادي به الأحزاب بل هو إبقاء على الأعلى أعلى والأسفل أسفل وتصل بينهما الحياة.

إن الحرب في نظر السياب تعيد كل شيء إلى موقعه الأصلي "الأعماق" حيث ينصهر الكل لتعود الخليقة إلى البداية الأولى، فالحرب أكبر من الموت، وهي احتلال لموقع الإله، وقد سلك البشر طرق استعمار الشعوب، فانتشرت الأفعال الدالة على الحرب: اعتصر، انطوى، يجتث، يصفع، تسعى، تستعرض، اندك...إلخ.

ويرى الناقد أن السياب قد مهد لصورة الحرب الشاملة البشعة بمرحلته الأولى التي كان فيها حضور الإحساس بالموت قويا جدا، واعتمدت القصيدة الخطاب المباشر لكي تتوسع دائرة أنصار السلام.

وتختلف موضوعة السلم عند السياب عن موضوعة الحرب كل الاختلاف فصور السلم جميعها تقريبا تقع بين السماء الخفيضة والسطح، إنه الإنسان والأشياء المادية الحية النامية: الطفل، الحقول، الدور، الشاطئ، القمر، الزهرة...إلخ، إنها صور مشرقة وادعة هانئة،

وهذه الأمكنة المفرحة قابل بها الشاعر أماكن الحرب المدمرة، وبالتالي فإن موضوعة السلم شاملة وكونية كموضوعة الحرب وهي تناقض الخراب والتدمير، وتبدأ صور السلم على الأرض وتنتهي على الأرض والقمر هو نداء الأعلى لسلام الأرض حيث تتحد رغبات الناس برغبات الإله. وتبدو معظم أفعال السلم مضارعة: يرين، ينام، يضحك، ينبض، يندس، يخفف، تهمس...إلخ، ويتصف المضارع بالحركية والديمومة ويوحي بالاستمرارية والمستقبل الآتي، إنه لما أحاط بالسياب الموت أو الإحساس بالموت كان وصف الحرب بهذه الصورة البشعة، وكانت الرغبة في السلم هي الرغبة الحقيقية الدفينة فاستعاد أحلامه وأشواقه ليتطلع من خلالها على السلم الأبدي[1].

- **قراءة إحسان عباس:**

ربما كانت قصيدة "فجر السلام" من أحب وأهم قصائده إليه كما يقول محمود العبطة عندما سأل الشاعر نفسه عن أحب قصائده إليه، ويعلق إحسان عباس عن ذلك قائلا إن السياب كان يعلم حق العلم أن الذي سأله صديق ذو ميول يسارية، ومن ثمة فإن التنويه بهذه القصيدة يرضي ذلك الصديق كما يرضي السياب نفسه لأنه كان في غمرة الحماسة لنزعته اليسارية.

ويرى الناقد أن السياب قد تراجع نوعا ما عن فكرته تلك أو كان ينظر بتردد إلى القصيدة بعد سنوات.

وكانت خطة القصيدة ذهنية واعية تتمحور في جانبين متقابلين جانب الخير وجانب الشر، السلم والحرب، الإيجابية والسلبية،

[1] – ياسين النصير: المرجع السابق، ص45 وما بعدها

هناك نغمة ينبعث منها هول متفجر شديد الوطأة، ونغمة أخرى كالأغنية الرقراقة تصور الهناءة والسلام.

ويرى إحسان عباس أن الشاعر لم يبق محافظا على الانسجام في التراوح بين الجانبين سوى الانتقال من وزن بحر البسيط الذي يمثل الجلبة والقوة والدمار إلى أوزان أهدأ لتصوير سمات السلم في حياة البشر.

ففي الدورة الأولى من النص صور لتجار الموت الذين يقطعون يد الشعب الخيرة لإثارة حرب جديدة، ويجمع التجار حطب الفتنة لإشعال نارها، ثم التفت الشاعر إلى حمى السلم الآمن أو ما سماه "الأم الرؤوم" فصور العيون الراجية والعذارى وهن يحملن السلال في موسم الحصاد، والسلام الضاحك في الحقول، وأشار إلى الحقول والأغاني والمعامل والمدن الضاحيات، ووصف زهرة ترف رفيفها الجميل:

هنـــاك يـــريـــن الســـلام كأهداب طفل ينـام
وحيث التقت وهي ترنـو عيـون الـورى فـي وئـام
برغـــم اللظى والحـــديـد نمـت زهـــرة للســـــلام

وفي الدورة الثانية يصورالحرب وقد فتحت شدقها لتلتهم كل شيء في طريقها:

شدق يزيد اتساعا كلما رفعت ستر الدجى خفقت من كوكب غربا
آلى على الأرض أن يجتث عاليها سفلا ويصفع من يأتي بمن ذهبا
ولا يريـق دمـا إلا وأضرمـهم نـــارا وذرى رمـادا منـه أو لـهبا
تسعى به الريح في الآفاق ناسجة للشمش من جذوة أو من دم حجبا

وقد أصبحت الأرض "كالأبرص المنبوذ" بعد الحرب وامتلأت أجسادا تنضح قيحا ثم علق نظره بأجساد النساء الجميلات وقد انمط ثدي كل امرأة منهن كالعجين الرخو وسكت عن الوصف وأخذ يتذكر جمال تلك النساء:

كم عاشق كانت أمانيه أن يرتشف النور على جيدها

وفي الدورة الثالثة تحدث عن القنبلة الذرية وهي تشوه الآدميين وسماها "ظل قابيل":

إذا تضرم فاندك الفضاء جذى وانقض عضبى ونش الدم الفوار والعرق
من حيث تهوي الشمس غاربة ليل من القاصفات السود أو شفق
جن الرضيع الذي يحبو وهب على رجليه يعدو ويلوي جسمه العنق
من فرط ما طال واسترخى وقد صهرت أعراقه الزرق نار فيه تختنق

وعندما أطبقت الظلمة ظهرت هناك أياد من الأفق الذي يفتحه الشروق تلوح بالسلام، ثم يبين في مقاطع أخرى المعاناة من القنبلة الذرية في حياة السلم.

ويصور الشاعر في الدورة الأخيرة كيف بدأ الظلم ينحسر، وقد ثارت الشعوب المستعمرة محطمة أغلال العبودية، ورفعت رؤوسها أمم كانت مثل سيزيف مشدودة إلى الصخر، ثم يعم نداء السلم. ويكرر الشاعر في ختام القصيدة تلك المقاطع التي عبر فيها عن نداء السلم وعن حمامة السلام.

وقد اعترت القصيدة سمات من الضعف الفني، والقصيدة تمثل خطا فاصلا بين الشعر الذاتي الذي أضرب عنه الشاعر في مرحلته الأولى وخرج من صدفة الذات ليعرض المشكلات الإنسانية الكبرى، ولم يكن شكل القصيدة القديم مسؤولا عن الضعف الفني الذي لحق

القصيدة، فالشاعر كان يجرب، فمرة يضع الموضوع في قالب قديم ومرة يعكس الأمر، فإذا استقامت التجربة وصلحت ظهر نجاحه، وإحسان عباس لا يعارض الشاعر في ذلك، والشاعر كان يجرب نفسه في القدرة على إنشاء القصائد الطويلة، أو أن السياب في تلك المرحلة أو ربما في مرحلة بعدها كان يحس أن انفعاله لا يستطيع أن يعيش في نطاق ضيق قصير.

وقد يكون أحس بالخطأ بعد ذلك حين كان يقول كل شيء، وقلما حاول النجاة من هذا الخطأ لأنه لم يستطع أن يشيع انفعاله في نصوص قصيرة لامحة أو ومضات سريعة غامضة[1].

- **موازنة بين القراءتين:**

لقد تلقى كل من الناقدين نص "فجر السلام" من زاوية نظر واحدة تقريبا، إذ انطلق كل منهما من تفسيرات سياقية معتمدا المنهج الأنثروبولوجي النفسي، وعلى معطيات المنهج الاجتماعي والتاريخي خاصة وهما المنهجان السياقيان اللذان تعرضا لصدمة الحداثة بعد أن كانت سلطة النقد سائدة باتباعهما، فياسين النصير يصرح مباشرة أن الجانب الاجتماعي قد طغى على الجانب الفني وقد أدى بروز الانتماء السياسي في النص إلى البعد عن المشاعر النفسية، ويتحدث الناقد عن تلك الفترة التاريخية التي ظهر فيها النص، ويبدو من اطلاع ياسين النصير على تفسير إحسان عباس للنص تأثره بمنهجيته في التحليل، وإن كان ينظر للقصيدة من زاوية أخرى اعتمد فيها على خامتي الحرب والسلم، مفسرا المعاني حسب ثلاثية وضعها للتحليل "الأعماق والسطح والأعالي".

---

[1] – إحسان عباس: المرجع السابق، ص149 وما بعدها.

والحقيقة أن الناقد الذي يسبر غور النص يفترض فيه أن يحيط بكل ما له علاقة بالنص، لأن نتاج الشاعر لا يمكن أن يفسر من بعد واحد، ومن أهم ما يتزود به المتلقي يتمثل فيما ذكره أحد الدارسين (إن النص الأدبي – في رأيي– تتلاقى فيه جملة من المعارف أهمها: المعرفة الأدبية واللغوية وقد نجد فيه المعرفة التاريخية والنفسية والسياسية والاجتماعية وحتى المعرفة الاقتصادية والعلمية، وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف بقدر الإمكان للاستعانة بها في كتابة النصوص الأدبية وقراءتها والكتابة عنها وتحليلها)[1].

ولا شك أن الكاتب أو المبدع حين يكتب نصا يكون قد وضع في حسبانه عنصر القارئ، ويكون قد وضع معايير لنصه لكي يتلقاه القراء بالطريقة التي يأملها مراعيا في ذلك مواصفات القراء والمحيط والمؤثرات الخارجية التي يستجيب لها القراء، وانطلاقا من هذه الحسابات ينطبع النص ويشحن داخليا بإمكانيات ليتواصل بها مع القراء، فيكتشف المتلقي خبرات وتجارب كانت حاضرة في قصدية الكاتب أو المبدع[2].

إن آليات قراءة النص متعددة وهي تمثل شبكة للقراءة واعتمادها يتطلب من المتلقي أن يحيط علما بكل المنطلقات الإجرائية التي تحقق أهداف القراءة، وينبغي أن يكون الإبداع الثاني (قراءة المتلقي) غنيا يزخر بالاكتشافات الجديدة لأن النص بمثابة المنجم

---

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

[2] – نفسه، ص141.

الذي لا يفنى عند استخراج ما يكتنز به، لذلك فإن المتلقي ينبغي أن يتسلح بكل الوسائل التي تمكنه من سبر مكونات النص.

إن شبكة القراءة للنص الأدبي عامة تتمثل في مجموعة من الإجراءات والخطوات المنهجية التي تناسب وتلائم تحليل النص الأدبي ويقصد بها المقاطع الأساسية المشكلة لعملية القراءة وتتمثل في القراءة الاستكشافية، وهي دراسة كل ما يتعلق بالمحيط النصي Le paratexte ثم القراءة الداخلية وتتعلق ببنية النص الداخلية وبكل العناصر المشكلة لهذا البناء أي تفسير العمل الأدبي من داخل العمل ذاته، ثم القراءة الخارجية بمعنى كل ما يتعلق بالعناصر "الخارج نصية" أو مختلف الظروف المحيطة التي يتولد منها النص[1].

ترى هل حققت الدراستان هذه الأبعاد الإجرائية الثلاثة التي لا غنى لدارس النص الأدبي عنها أم أن التركيز كان على جانب واحد، مما أدى إلى تفسيرات خارجية لا تمثل أفق المبدع الذي كان يتسع لتفسيرات أخرى لم يقاربها الناقدان؟

والجواب عن السؤال لا يحتمل الشك في كون الناقدين قد انطلقا في تفسيرهما للنص من مفاهيم تحليلية لا تعدو الدراسات السياقية، والحقيقة أن الشاعر قد يلجأ إلى كثير من الأقنعة لتمرير أحاسيسه ومشاعره ورؤاه التي لا يريدها أن تظهر وتنكشف للقارئ بصورة جلية، فإذا كان النص يشمل أربع دورات كما قال إحسان عباس "تجار الموت، الموت، القنبلة الذرية، الثورة"، فإن الشاعر يعطي لكل دورة وجهين، وجها ظاهرا وهو ما فسره الناقدان ووجها باطنا متروكا لتأويلات القراء المتعددة، فوصف المفسدين بتجار الموت قد يتخطى به

---

[1] – **محمد بن يوب: نحو قراءة منهجية للنص الروائي، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع6، ماي 2007، ص100.**

الشاعر الأشخاص الذين كانوا يفسدون ويقطعون يد الشعب الخيرة إلى إحساس آخر دفين عاناه الشاعر في حياته الخاصة من مهانة الفقر أو الشعور بالنقص من الناحية الجسدية أو ما لاقاه من جراء اليتم أو غير ذلك، فالنص يحمل شبكة معقدة من الصور والمشاعر التي لا تطفو على السطح، وهكذا فإن عملية التلقي التي تضمن الانفتاح التام على التأويلات والتفسيرات المتعددة والعميقة للنص تتطلب من القارئ الخبرة الكافية والقدرة على التحليل والتأويل والغوص في طبقات النص للكشف عن تلك العلاقات الداخلية العميقة والدقيقة في آن واحد، ثم يقارب بين تلك الخامات الدقيقة التي تكون البنى التحتية للنص، ومن ثمة يمكن كتابة نص آخر هو النص الحقيقي، وهذا ما تدعو إليه نظرية التلقي.

الخاتمة

يبدو لنا مفهوم جمالية التلقي من الناحية النظرية واضحا جليا، إلا أن محاولة الممارسة التطبيقية تعكس مدى صعوبة التعامل مع تلك الآراء النظرية فيما يشبه محاولة التعاطي مع السهل الممتنع، لذلك فإن الدارس الذي يتوخى أعمالا تطبيقية انطلاقا من آراء أصحاب "نظرية جمالية التلقي" قد يجد نفسه متورطا في مجاهيل لا يستدر منها ما يروي الفضول النهم، فيظل يترقب حضور معنى يرصده أو جملة يسجلها عن النص المقروء إلا أن كل شيء أمامه يبقى هاربا في حالة من الحضور تارة والغياب تارة أخرى، يغريه النص ثم يجده مراوغا مخادعا فيلقي به في فجوات هلامية من المعنى المرغوب ثم يهوي به الحال في دهاليز ممتدة وشاقة يرجع إثرها خالي الوفاض، ويعاود الدارس الكرة تلو الكرة على النص فتنفتح أمامه تشققات وفراغات متسعة للمعنى فيغشاها ثم يعود بعد لأي وأين من تلك المغامرة النصية لا يحمل في جعبته إلا نزرا يسيرا أو معنى مبتسرا لا يغني شيئا، ولعل خيبة المتلقي في اكتشاف أفق المبدع أو خيبته في الحصول على المعنى هو هدف المنظرين لهذه النظرية التأويلية الجديدة.

لذلك فإن مغامرة الزج بالنفس في أتون هذه الرحلة الشاقة أو هذه التجربة التطبيقية المجهولة العواقب في غمار نظرية جديدة انعدمت فيها التجارب يتطلب كثيرا من الجهد والعناء فضلا عن كون النص الحداثي يغشاه ما يغشاه من السرية والغموض، وهناك صعوبة أخرى تعترض المشتغل على هذه النظرية التي لم تخضع للدراسات التطبيقية بعد وتتمثل تلك الصعوبة في عدم تحديد النظرية تحديدا

دقيقا للاختلاف بينها وبين نظرية استجابة القارئ الأمريكية، ويبقى الدارس متجاذبا بين الشك واليقين في تحديد رؤاه – سيما– وهو يعالج تلك الرؤى في عمل تطبيقي نقدي لا مجال فيه للأحكام المتقلقلة وغير الثابتة، وإذا أضيف إلى صعوبة التطبيق العملي لمفاهيم النظرية قلة المصادر والمراجع التطبيقية حيث أن معظم الذين كتبوا عنها أو جلهم لم يتجاوزوا في كتاباتهم الجانب النظري، فضلا عن التناقض بينهم في فهم مبادئ النظرية، فإن ذلك يعرض عمل الدارس حتما إلى الاهتزاز والشك وعدم اليقين في بناء البحث أو يجعله متصدعا مهما كان اجتهاده في إنجاز عمل معتبر مكين.

فعلا كانت رحلة شاقة ومجهولة النتائج، ومع ذلك أعتقد أن هذا العمل قد وضع خامة منهجية هامة في بداية الطريق نحو الدراسة التطبيقية لنظرية جمالية التلقي لأثر أدبي عربي معاصر معتبر، ولا أدعي أنني أنجزت أنموذجا أمثل للدراسة والتطبيق على هذا المنهج الحداثي المعاصر.

إن إنجاز هذا العمل التطبيقي على غير مثال سابق يشفع لي عما يعتري الموضوع من نقص في المعالجة أو قصور في التعامل مع بعض المفاهيم والمعايير الإجرائية للنظرية.

وكان المسعى الأساس الذي أتوخاه هو إضافة شيء ولو ضئيل إلى الدراسات النقدية في شعر السياب وهو الشاعر الذي حول دفة الشعر العربي نحو الحداثة والمعاصرة، بعد أن تكرست فيه النمطية والثبات والأحادية والتشابه لقرون طويلة.

إن الغوص أكثر في شعر السياب باستحضار قراءات النقاد والدارسين ومقارنتها ببعضها بعضا، يتيح للقارئ فرصة الاستفادة من تلك الآراء المختلفة المتعددة، ومن ثمة انفتاح الرؤيا على آفاق دراسية

جديدة، ومن تلك القراءات تتحدد الرؤية الحقيقية المستخلصة من الموازنة بين الآراء فتبرز قراءات وتتلاشى قراءات أخرى لم تعد صالحة لتفسير شعر السياب، ولم تكن الموازنة مبنية على أحكام نظرية وإنما هي أحكام مبنية على أسس مقنعة بالأدلة النقدية المرتكزة على الأمثلة والنماذج من شعر السياب، ولعل أهم ما يستشف من الدراسة التطبيقية في الفصل الأول هو أن شعر السياب لم ينته بعد كما يبدو لبعض النقاد، وإنما لا يزال شعرا حيا معطاء متفاعلا مع القارئ المعاصر، لذلك فهو مخزون يغري بالبحث والدراسة دائما، فتطبيق نظرية جمالية التلقي على أعمال السياب يفتح المجال واسعا أمام الدارس ويشجعه على المزيد من المثابرة لاكتشاف الجديد.

ولعل هذه الدراسة تكشف أيضا عن أسرار ريادة السياب في الشعر الحداثي لما أظهره التطبيق من عناصر القوة والمتانة في كثير من قصائده الحداثية وخاصة في عنصر الموازنة بين آراء النقاد.

كشفت الدراسة عن تجربة الشاعر الإبداعية المعاصرة ومدى تأثيرها على تجارب الرعيل الأول من رواد الشعر المعاصر، حيث تبرز في قصائد هؤلاء أنماط شعرية رسمها السياب في شعره، أو بالأحرى تقليد ظاهر للسياب في أشكاله الشعرية.

ولا شك أن الدراسات السابقة في شعر السياب كانت منطلقات أساسية أو مادة ضرورية للغوص في عمله الإبداعي على مبادئ نظرية جمالية التلقي، وقد ارتكز النقد على تلك الدراسات والقراءات المتعددة للنقاد، كما أن عملية الموازنة في هذا الفصل إثر تلك النقود شكلت قراءة أخرى تمت فيها عملية المقارنة والفرز.

ومن أجل التعدد والاختلاف الذي تدعو إليه النظرية يستلزم من الباحث استحضار آراء النقاد من أجل المقارنة بين تلك الآراء والتعليق عليها بقراءة قابلة هي الأخرى للتحليل والقراءة.

فأرجو أن يكون البحث قد أضاف شيئا إلى الدراسات النقدية في شعر السياب، هذا الشاعر الذي حول دفة الشعر العربي نحو الحداثة والمعاصرة بعد أن تكرست فيه النمطية والثبات والأحادية لفترة امتدت من بداياته إلى زمن السياب.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.
- التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: شركة ماستر ميديا، القاهرة.

أ. المصادر:

أولا: الدواوين الشعرية:

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

ثانيا: المعاجم:

2. ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة لقا، ج15، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002م.
3. روحي البعلبكي ومنير البعلبكي: المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977م.

ب. المراجع:

4. إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1983م.
5. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (دت).
6. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، (دت).
7. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
8. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، ج4، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

9. إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.
10. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001م.
11. حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م.
12. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2001م.
13. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م.
14. حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1991م.
15. خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.
16. خليفة بوجادي: في اللسانيات التداولية، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009م.
17. سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.
18. سامي سويدان: بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2002م.
19. ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

20. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002م، ص342.
21. سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، جامعة كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م.
22. سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م.
23. صالح بلعيد: نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002م.
24. صباحي حميدة: جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي، جامعة بسكرة، 2011م/2012م.
25. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.
26. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1997م.
27. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1996م.
28. عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م.
29. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، أفريل، 1998م.
30. عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م.

31. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996م.
32. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
33. عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر (د.ط)، 2005.
34. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2006م.
35. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999م.
36. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986م.
37. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.
38. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006م.
39. فوزي سعد عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2009م.
40. قدور رحماني: أوراق حول الشعر والتصوف، البديع للنشر والخدمات الإعلامية، الجزائر، (د.ت).
41. ماجد السمرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994م.
42. مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م.

43. محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005م.
44. محمد السيد أحمد الدسوقي: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2007م.
45. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.
46. محمود يعقوبي: الوجيز في الفلسفة، مكتبة الشركة الجزائرية، الجزائر، ط3، 1973م.
47. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2006م.
48. موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2008م.
49. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005م.
50. نادر كاظم: المقامات والتلقي، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط1، 2002م.
51. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997م.
52. نخبة من أساتذة الجامعات العربية: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000م.
53. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1994م.

54. نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م.
55. ياسين النصير: جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1995م.
56. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.

جـ. الكتب المترجمة:

57. أومبرتو إيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000م.
58. بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياش، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
59. بيير جيرو: علم الإشارة، ترجمة منذر عياش، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، ط1، 1988م.
60. تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، درا توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م.
61. جيروم ستولنيتز: النقد الفني دراسة جمالية، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2007م.
62. جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م.
63. دني هويسمان: علم الجمال، ترجمة ظافر الحسن، المنشورات الجامعية الفرنسية، باريس، ط2، 1975م.
64. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992م.

65. رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1999م.
66. رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988م.
67. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000م.
68. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987م.
69. هانز روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

د. الرسائل الجامعية:

70. ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، رقم: ***ci/164a***، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974م.

هـ. المجلات والدوريات:

71. مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع6، 2007م.
72. مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع3، 2006م.
73. مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع5، 2009م.
74. مجلة السيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، 2006م.

75. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، الجزائر، ع 24، 2011م.
76. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع5، 2003م.
77. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع23، 2011م.
78. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع1، 2009م.
79. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2010م.
80. مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، 1993م.

و. المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

أولا: المصادر:

81. Paul Robert : Le Petit Robert, Paris, 1987.

ثانيا: المراجع:

82. Alois Schumacher: De la l'esthéthique de la réception à l'experience esthétique, Texte littaire et histoire, Centre de recherche d'histoire et litterature, Paris, 1985.
83. Bertrand Gervais et Rachel Bouvet: Théories et pratiques de la lecture littéraire, Presses de l'université du Québec, 2007.
84. Dufays Jean Louis: Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire, Editions scientifiques internationales, Brucxelles, 2010.

85. François –Xavier Amherdt: L'Herméneutique philosophique de Paul Ricœur et son importance pour|… les Editions du cerf, Paris, 2004.
86. Jean François Goubet, Gerard Raulet: Aux sources de l'esthétique: Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne, Edition de la maison des sciences de l'homme, Copyright, Paris, 2005.
87. Salvador Rubio et Autres: Comprendre en art Pour une esthétique d'après wittgenstein, paris, L'Harmattan, 2006.
88. Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi: Pour une socialogie de la réception, l'Harmattan, Paris, 1998.
89. Thomas Bernhard: L'Autriche et la France histoire d'une recéption littéraire, Edition L'Hrmattan, paris, 1977.
90. Yves Gilli: A propos du texte litteraire et de F.Kafka, Presses Universitaires de Franche Compté, France, 1985.

فهرس الموضوعات

المقدمة..... 5

نظرية جمالية التلقي

1. دلالة المصطلح..... 8
2. مفهوم النظرية..... 11
3. المناهج النقدية السابقة لنظرية التلقي..... 14
4. المرجعية الفلسفية للنظرية..... 19
5. رواد النظرية وآراؤهم في التلقي..... 27
   1.5. هانز روبرت ياوس..... 27
   2.5. فولفغانغ إيزر..... 35
   3.5. رومان إنجاردن..... 42
6. أنماط القراء..... 44

اختلاف قراءات النقاد في شعر السياب

1. قصيدة "أنشودة المطر"..... 47
2. قصيدة "المومس العمياء"..... 99
3. قصيدة "حفار القبور"..... 116
4. قصيدة "الأسلحة والأطفال"..... 130
5. قصيدة "النهر والموت"..... 140

6. قصيدة "العودة إلى جيكور"..... 150
7. قصيدة "المسيح بعد الصلب"..... 156
8. قصيدة "تموز جيكور"..... 170
9. قصيدة "شباك وفيقة"..... 178
10. قصيدة "فجر السلام"..... 191
الخاتمة..... 203
قائمة المصادر والمراجع..... 207
فهرس الموضوعات..... 216