الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

التجربة الشعرية عند بدر شاكر السياب ودلالاتها في ضوء جمالية التلقي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي

تخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

- دولامي فاطمة الزهرة

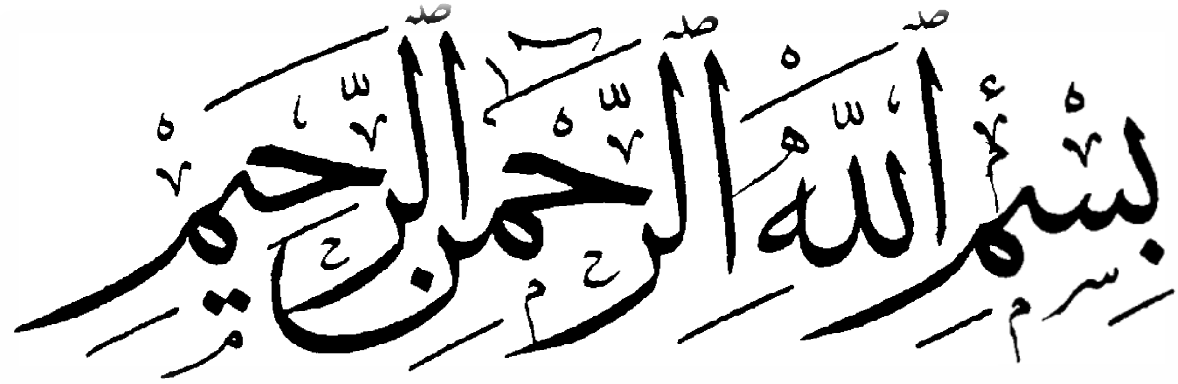
إشراف الأستاذ:

- أ.د سعيد عكاشة

لجنة المناقشة

■ أ.د.عمارة بوجمعة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ أ.د.سعيد عكاشة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ د.براهمي فاطمة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ د.بودنة بلقاسم	أستاذ محاضر –أ–	جامعة الجلفة	عضوا مناقشا
■ د.بوقاسمية سمية	أستاذة محاضرة –أ–	المركز الجامعي ع.تموشنت	عضوا مناقشا
■ د.بن بغداد أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تسمسيلت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018– 2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إنّ الشّكر لله سبحانه وحده فهو خير الشّاكرين

ومن لا يشكر النّاس لا يشكر الله

كما علّمنا رسول الله صلّى الله عليه وسلم

أتوجّه بالشّكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف:

"أ. د. سعيد عكّاشة"

الذي أشرف على بحثي فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما لا أنسى بالشّكر الأستاذ: "أ.د. محمّد بلوحي"

الذي أخبرني أنه سيساعدني إذا تعثّرت في طريقي

إلى انجاز هذا البحث.

والشّكر ممدود إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا

عناء قراءة هذا العمل

وشرّفوني بكرم قبول مناقشته وتصويبه.

إهـــداء

إلى من تعبت من أجلي وبذلت النفس والنفيس...

إلى أمي

إلى من همس في أذني يوما في صغري أريدك أن تكوني دكتورة ناقدة يشار إليها بالبنان وصمّمت على تحقيق أمنيته...

إلى أبي

إلى نصفي الثّاني وسندي في الحياة...

إلى زوجي

إلى أحبّة قلبي... مريم، عبد النور، إبراهيم ...

إلى إخوتي الصّغار

إلى من أخبرتني أنني سأستطيع النجاح والتفوّق..

إلى صديقتي صبرينة

إلى كلّ الذين ساندوني بالحب والدّعاء

أهدي هذا العمل المتواضع

مقدمة

مقدمة

لا شكّ في أنّ التّجربة الشّعرية المتميّزة تفرض نفسها على القارئ بخصوصيّتها الإبداعيّة وإثارتها الشّعرية، والعوالم التخييليّة التي تتغوّرها وتدخل أعماقها، وإنّنا في تجربتنا النّقدية المتواضعة نطالع موهبة شعريّة سطّرت لنفسها على السّاحة العربيّة بغزارة إنتاجها ألا وهي **تجربة الشّاعر بدر شاكر السّياب**؛ وهو من الجيل الذي ساهم في تطوير الشّعر والخروج به إلى مستوى الحداثة في القصيدة العربيّة.

تعتبر اللّغة ميزان الشّعر وأداته الجوهريّة في خلق التّعبير والشّاعر مبدعُ لغةٍ أولا، ومحفّز دلالات وإيحاءات وكلّما أمعن في تغيير اللّغة وانزاح بها عن حيز الألفة والمعتاد استدعت تجربته اهتمام الآخرين، ودفعتهم إلى الخوض في غمارها وتأمّل مثيراتها؛ والقصيدة كونها عملا خاصّا يقوم به المبدع لا تعطي نفسها بسهولة للقارئ، فعلى القارئ التّسلح بأدوات معرفيّة تخوّله القدرة على الحكم على جودة النّص وجماليّته بمعزل عن رؤاه الفكريّة وطريقة تأمّله؛ إذ أنّ عليه محاكمة النّص بعيدا عن توجّهاته السّياسية والاجتماعيّة والعقائديّة، فالقصيدة عمل خاصّ جدّا، لا تمنح نفسها للآخرين دوما ولا تفتح مغاليقها لهم جميعا وفي كل آن، فهي ليست أغنية أو حكاية أو إعلانا؛ بل هي عمل غائم ومشرق في آن واحد، و لذلك فإنّ ما فيها من ضوء يظلّ كامنا أو مؤجّلا في انتظار قارئ مرهف، لا قارئ عام؛ قارئ قادر على إحداث ذلك الالتماس بينه و بين النّص، وليس كل القرّاء قادرين على ذلك؛ حيث مكمن الإثارة أو الضّوء أو الرّعد، وهكذا كلّما ازدادت القصيدة إحكاما وتعقيدا وانغلاقا قلّ عدد قرّائها المتميّزين القادرين على الاندماج مع النّص وتفجير مكنوناته الفكريّة والوجدانيّة والبنائيّة، وتأسيسا على ذلك يظلّ عدد المرهفين من قرّاء الشّعر، قليلا في العصور كلّها فالشّعر – هو فنّ الأقليّة الهائلة – .

ويأتي في هذا العمل استذكارنا للشّاعر الكبير **بدر شاكر السّياب** متزامنا مع مرور عقود على انطلاق الحركة الشّعريّة، فيا ترُى ماذا تعنيه "**تجربة الشّاعر الراحل بدر شاكر الّسّياب الشعريّة**" لنا اليوم بعد مرور أعوام من عمر الحداثة الشعرية العراقيّة؟ وهل أصبحت هذه **التّجربة** جزءا من الماضي بعد أن اجتاحت حركة الحداثة وما بعدها؟ هل أصبح السّياب جزءا من موروث كلاسيكيّ لا يصلح إلا للدّراسة التّاريخيّة؟ وهل يصحّ القول اليوم أن ريادة السّياب الحداثيّة كانت هامشيّة وعرضيّة وهشّة وغير جذريّة، وأنّه لم يمسّ إلاّ القشور والأطر الخارجيّة للحداثة في القصيدة العربيّة العروضيّة والبلاغيّة والدّلاليّة؟ وهل أنّ موجات التّجريب الشّعري التي أنتجت ضروبا تعبيريّة وكتابيّة مغايرة ورسمت تضاريس شبه فنطازية مثل قصيدة النّثر وقصيدة النّص المفتوح التي تتداخل فيها حدود التجنّس إضافة إلى تنويعات ملحميّة ودراميّة ومشهديّة وسرديّة بالغة الجسارة والتّنوع، جعلت **تجربة السّياب الشّعريّة** متخلّفة ومتواضعة وعقيمة؟

وعليه فإنّنا في دراستنا البسيطة هذه والموسومة بـ: **"التّجربة الشّعرية لدى بدر شاكر السّياب ودلالاتها في ضوء جماليّة التّلقي"**، سعينا جاهدين إلى معرفة مكامن هذه التّجربة الشّعرية التي كانت بمثابة البؤرة المولّدة المشعّة والمؤثّرة في كل ما تلاها من إنجازات وعطاءات ليظلّ السّياب هو الغائب الحاضر بيننا دوما.

وما يميّز هذه الدّراسة أنّها أتت وصفيّة حينا، تحليليّة حينا آخر غايتها الأساس الوقوف على مثيرات هذه التّجربة ودلالاتها في ضوء جماليّة التّلقي وعملها الفنيّ، ومظاهرها التّصويريّة المثيرة والتي تنمّ عن تجربة حقيقيّة تملك مقوّمات الإبداع الضروريّة كلّها من صورة وإيقاع وسرد وحوار، وإنتاج القصائد إنتاجا إيقاعيا حينا، تصويريّا مدهشا حينا آخر، مؤكّدين مهارة هذا الشاعر وعمق رؤاه وشاعريّته ولغته التي تثير القارئ منذ مطالعة نصوصها وتأمّلها بعمق.

وقد وقع هذا البحث في مقدمة وثلاثة فصول حوى كل فصل منها جزءا نظريّا وآخر تطبيقيّا تحليليّا لما أوردنا في النّظري منه، وخاتمة وفقنا فيها على أهمّ النّتائج التي وصلنا إليها في دراستنا لتجربة الشاعر الشّعرية دراسة بسيطة، لم توفه حقّه، لكنّنا حاولنا أن نضيء هذه التّجربة إضاءة خافتة ونترك لنقّادنا الأشاوس الدّخول إلى غمارها برؤى أعمق من رؤانا، ومنظورات نقديّة أعمق من منظوراتنا التي لا تعدو أن تكون سوى شذرات نقديّة، لاتسمن ولا تغني من جوع تاركين لقرائنا الأكارم الاستنباط والاكتشاف والتّحليل معتمدين بعض الإضاءات التي أضفناها لعلّها تشكل علاّم دخول إلى **تجربة السّياب الشّعرية ودلالاتها في ضوء جماليّة التّلقي.**

وفي الأخير: أرجو من الله العليّ القدير أن يلهمني محبّته الدّائمة وتوفيقي للبحث، وحبّي للمبدعين وتقديري لهم، فهم كواكب منيرة تحلّق في سماء الإبداع ولا غنى لأيّ مجتمع عن إبداعهم وبريقهم، راجية أن يسمو ما قدّمت إلى المستوى النّقدي اللائق بهم، وما توفيقي إلّا بالله العليّ العظيم جلّ شأنه و عظم سلطانه.

ولا أنسى أن أتفضّل بالشّكر الجزيل إلى من قدّم لي يد العون وكان بجانبي في رحلة بحثي هذه إلى أستاذي المشرف الدّكتور "**سعيد عكّاشة**" على نصائحه القيّمة وتوجيهاته السّديدة وإلى كلّ من أتعبته وصبر معي في مشواري الدّراسيّ هذا.

دولامي فاطمة الزّهرة

-سيدي بلعباس-

مدخل:

الشّعر الحداثي- شعر التفعيلة

1- نشأة الشّعر الحداثي.

2- تعريف شعر التّفعيلة.

3- تسمياته.

1- نشأة الشّعر الحداثي:

أدّى تطوّر الحياة العربيّة المعاصرة إلى تغيّر أنماط كثيرة من أنماط حياتنا المألوفة، ومنها النّمط الشّعري القديم، وقد أخذ هذا النّمط يتغيّر منذ اتصالنا بالغرب، إذ تأثر بعض الشّعراء بالأنماط الغربيّة، ما أدى إلى اختلاف الدّارسين في تحديد الفترة التي ظهر فيها شعر التّفعيلة.

ليرى بعضهم أن شعراء المهجر ولاسيّما **جبران، نسيب عريضة** قد مهّدا لهذا الشّعر وأنّ تجاربه الأولى ظهرت عند بعض شعراء جماعة الدّيوان أمثال **عبد القادر المازني** في مقطوعة له بعنوان **أين أمك** وهي محاورة مع ابنه **محمد** شديدة الشّبه بالشّعر الحرّ، تخلص فيها من الأوزان والبحور ووحدة القافية وظهت في كتابه **حصاد الهشيم** سنة **1924م.**

ومن ثمّ محاولة جديدة تمثّلت في دعوة **أحمد زكي** إلى مزج عدد من البحور في القصيدة الواحدة لكن لم يكتب لها النجاح.

ثم تبنّى **علي أحمد باكثير** هذه الطّريقة وطوّرها في ترجمته **روميو وجولييت** إلى العربيّة شعرا وكتب بعدها مسرحية بعنوان **أخناتون** عمد فيها إلى ضرب من هذا الشّعر يدعى **الشعر المرسل blank verse** ولم تلق محاولته قبولا لدى النّقاد ما عدا **المازني** الذي أشاد بها في معرض تقديمه للمسرحيّة [1] .

وتلقانا بعد ذلك محاولة الشّاعر اللبناني **خليل شبّوب** الذي نشر عام **1932م** قصيدة طويلة بعنوان **الشراع** مجلة أبولو.

[1] سامي يوسف أبو زيد، الأدب العربي الحديث (الشعر)، دار المسيرة للطباعة والنشر، دب، ط1، 1435هـ،2014م، ص303.

وثمّة تجارب أخرى مشابهة للشّعر الحر نشأت في الأردن في العقد الثّالث من القرن الماضي، تمثلت في قصيدة: **أعن الهوى** لـ: **مصطفى وهبي التّل عرار** فضلا عن قصيدتين نظمهما الشاعر عام **1942م** ونشرتا في ديوانه [1].

وإن كانت هناك شكوك حولهما، وترى **نازك الملائكة** أنّ حركة الشّعر الحداثي ظهرت في العراق منذ سنة **1946م**، أو **1947م** ثمّ انتقلت هذه الحركة إلى الأقطار العربيّة الأخرى وفي مقدّمة ديوانها **شظايا ورماد** في مقال نشرته سنة **1962م** أكّدت أنّها رائدة هذا الشّعر الذي تمثّل في قصيدتها **الكوليرا**، وقد كانت نظمتها في **27 تشرين الأول (أكتوبر) 1947م** ونشرتها في مجلة **العروبة ببيروت**، ثمّ نشرتها ثانية في الدّيوان ومن هذه القصيدة [2]:

سكن الليل

أصغ إلى وقعِ صدى الأنات

في عمق الظلمة تحت الصمت، على الأموات.

صرخات، تعلو تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كلّ فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

[1] ينظر: زياد الزعبي، محقّق ديوان عشيات وادي اليابس، دائرة الثّقافة والفنون، عمان، ط1، 1982م، ص464.

[2] نازك الملائكة، الديوان، ج2، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط1، 1997م، ص ص 138-139.

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزّقه الموت

الموت، الموت، الموت

وهي قصيدة على بحر **المتدارك** الذي تتكرّر فيه تفعيلة **فاعلن** لها صورتان **فعلن، فاعلن،** وفي هذه الفترة ظهرت مجموعة **أزهار ذابلة** للشّاعر **بدر شاكر السّياب** وتتضمّن قصيدته **هل كان حبا** التي نظمها في **تشرين الثاني (نوفمبر) 1946م** قبل أن يشار إلى نشرها في المجموعة السّابقة، وعلّق عليها في الحاشية بأنّها من الشّعر مختلف الأوزان والقوافي استهلّها بقوله[1]:

هل تسمين الذي ألقى هياما؟

أم جنونا بالأماني أم غراما؟

ما يكون الحب؟ نوحا وابتساما؟

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

بين عينيا، فأطرقت فرارا باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما

جئتها مستسقيا إلا أواما؟[2]

[1] بدر شاكر السّياب، المجموعة الكاملة، ج1، أزهار وأساطير، دار العودة، بيروت، ط1، 1997م، ص 101.

[2] بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، ج1، أزهار وأساطير، ص10.

وتـتألّف القصيدة من أربعة مقاطع من تكرار تفعيلة بحر الرّمل **فاعلاتن**، وعلى أيّة حال لم يـزعم **السّياب** أنّه أوّل من كتب الشّعر الحرّ، فالمهمّ عنده هو أن يكتب الشّاعر فيجيد فيما كتبه.

ويعلّق في مقابلة أجـراها مع مجـلّة **الآداب البـيروتيّة** حـول هذا الشعر بـقوله:

"ولنكن متواضعين ونعترف بأننا؛ ما نزال جميعا في دور التّجربة يحالفنا النـّجاح حينا ويصيبنا الإخفاق أحيانا كثيرة..."[1].

ومن ثمّ صدر الدّيوان الثّاني **لنازك الملائكة** بعنوان **شظايا ورماد سنة 1948م** فديوان **ملائكة وشياطين** لـ: **عبد الوهّاب البيّاتي** سنة **1950م** وديوانه الثّاني: **أباريق مهمشة** سنة **1954م** وديوان **أساطير للسّياب** سنة **1950م** وسار على خطاهم الشاعر **بلند الحيدري** في ديوانه الأوّل **خفقة طـين.**

وانتقلت حركة هذا الشّعر إلى أقطار أخرى عربية، على أيـدي فئة من الشّعراء الشّباب آنـذاك من بينهـم **أدونيس، "على أحمد سعيد"، خليل حاوي** في سوريا ولبنان، **صالح عبد الجليل، أحمد عبد المعطي حجازي** في مصر، **فدوى طوقان، معين بسيسو، محمد القيسي حيدر محمود،** في الأردن وفلسطين **غازي القصيبي** في السعودية، **عبد العزيز المقالح** في اليمن وغيرهم..

[1] بدر شاكر السياب، مناقشات، مجلة الآداب، العدد 6، حزيران، بيروت، 1954م، ص 69.

2- تعريف شعر التّفعيلة:

"هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل بن أحمد، تدخل فيها بحور عديدة من البحور العربية السّتّة عشر المعروفة [1] ".

ومن ثمّ يختلف هذا الأسلوب عن أسلوب الشّعر العمودي، الذي ينقسم فيه البيت إلى شطرين متساويّن في عـــدد تفعيلاتهما.

أما أسلوب الشّعر الجديد فهو شعر ذو سطر واحد ليس له طول ثابت، إنّما يصح أن يتغيّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التّغير وفق قانون عروضي خاص .[2]

إذا نستنج من كلام **نازك الملائكة:** في كتابها قضايا الشعر أنّ الشعر الحر؛ شعر تعدّ فيه التّفعيلة لا البحر أساسا للوزن .

[1] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر،منشورات مكتبة النهضة، دب، ط1، 1962م، ط2، 1965م، ط3، 1967م، ص58.

[2] نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، ص 60.

3- تسمياته:

إنّ هذا الشعر الجديد، يطلق عليه تسميات أو مصطلحات عديدة وهي بإيجاز :

1- **شعر التّفعيلة:** وهو مصطلح أطلقته **نازك الملائكة** في كتابها: (قضايا الشّعر المعاصر) بوصفه يقوم على وحدة التّفعيلة دون التّخلي عن الوزن.

2- **الشّعر المرسل المطلق:** مصطلح أطلقه **علي أحمد باكثير** على الشّعر الذي استخدمه في مسرحيّاته المترجمة والمؤلفة شعرا، وهذا الشّعر تكون الوحدة فيه هي الجملة تامّة المعنى التي قد تستغرق سطرين أو ثلاثة، يتيقّن القارئ عند نهايتها، وهو ما يسمّى المطلق، وأمّا معنى المرسل فهو لأنه يخلو من القافية [1].

3- **الشّعر الحداثي:** مصطلح يعني أنّه شعر ظهر وانتشر في ظلّ الدعوى إلى الحداثة والتّجديد في الأدب والفكر في العصر الحديث [2].

4- **الشّعر الحر:** مصطلح أطلقه خصوم هذا الشّعر ورافضوه بوصفه شعرا متحرّرا من قيود الوزن والقافية ويعدّ أكثر المصطلحات دورانا على ألسنة المثقّفين والنّقاد والشّعراء.[3] وهذا فضلا عن تسميات أخرى لم يكتب لها الشيّوع والانتشار.

5- **(الشّعر الواقعيّ، الشّعر المعاصر، الشّعر الحديث)**

وبالتّالي لقد تبلورت معالم هذا النّسق الشّعري على أيدي الرّواد الأوائل ولاسيما **نازك الملائكة، بدر شاكر السياب.**

---

[1] ينظر، علي أحمد باكثير، المسرحية من خلال تجربتي الذاتية، القاهرة، معهد الدّراسة العالية، ص 12.

[2] ينظر، طه الوادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشعر والشعراء، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية، ط1، د.س، ص305.

[3] طه الوادي، جماليات القصيدة المعاصرة ،الشعر والشعراء، ص305.

وما لبث أن انتشر في البلاد العربيّة مع ظهور الجيل الثّاني من شعراء الحداثة، واشتدّت حدّة هذا الصّراع بين أنصار القديم وهذا الشّعر، تخفّ وتهدأ، ويمكن أن نلمس عدّة عوامل ساعدت على انتشاره من بينها :

(الصحافة الأدبية) لاسيّما **مجلّة الآداب البيروتيّة** الصّادرة عام **1945م** ومجلّة: **شعر** عام **1957م** ودور النّشر التي اهتمت بحركة الشّعر الحداثيّ، ولاسيّما **دار الأدب** و**دار العودة** اللبنانيتين... وهذا فضلا عن الباحثين والمنظرين لهذا الشعر أمثال: **جبرا إبراهيم جبرا، عزّ الدين إسماعيل، محمد النويهي، إحسان عباس، رجاء النقّاش، نازك الملائكة، أدونيس، خالد سعيد، إبراهيم خليل، طه وادي**... وغيرهم.

سواء أراد الدّارس أم لم يرد فقد أصبحت عبارة الشّعر الحرّ مصطلحا محدّد المعنى يدل على ما ينشر هذه الأيّام من الكلام العجيب الذي تكثر فيه الفواصل، وإشارات الاستفهام وعلامات التعجب والتّفعيلات مختلفة الوزن متباينة الأشكال بلغة لفّها الغموض وسرى فيها الرّمز الذي لا يفهمه قائله.

وضاعت الصّلة الفنيّة بين القريحة الشّعرية والموسيقى الأصلية والبنية الفنية لأنّ أكثر التّجارب ليست صادقة وتعتمد على الشّكل السّطحي والفكر المرهف، ولا تلتزم بالصّيغة الفنيّة والأسس الجماليّة للشّعر والحفاظ على الذّوق العربيّ وقواعد اللغّة العربيّة وأساليبها الممتازة.

ودعاة التّجديد اليوم أرادوا أن يقلّدوا الغرب، دون أن يعرفوا أدب الغرب ودون أن يفقهوا ما يريدون فقد قال **أرسطو:** "إن الفنّ تقليد للطّبيعة لكنّه أفضل من الواقع [1]".

[1] يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1 1986م ط2، 2007م، ص95.

ومعناه أن تكـون وحدة القصيدة وتكاملها العضويّ لي يوحي بلذّة فنيّة تفـوق لذّة الواقع، وإنّ المقلّد بكسر اللاّم لابدّ له من دراسة مستوعبة للمقلَّد، وحياته واختيـار النّـماذج الجيّدة ليسير على منواله والاستفادة من معارضتها المعارض أو المقلّد أو الحاكي.

ولا يعرف أكثر هؤلاء تطوّر التّجديد في الشّعر العربّي وما الأسباب التي دعت إليه وما الحاجات الفنيّة والفكرية والاجتماعيّة التي أدّت إلى ظهوره.

إذا؛ إنّ الانفصام الروحي والقلق النفـسي والانفصام في الشّخصية الشّامل بسبب التّغيرات التي فرضتها عليه حياته أدخلته في دوامة كأنّ الشّعر ردّ فعل عليها... فيما بعد.

وبما أنّ التّجديد في الشّعر بدأ من مصر في تقليدها للنّموذج الـغربيّ إلّا أنّ دراستنا في هذه الرّسالة البسيطة تتحدّث عن شاعر عراقيّ بحت، عانى الأ لم ورسم لنا تـجربة شعريـّة لخطّ مسيرته ومعاناته وألمه، ولنفهـم مباشرة تجربته هذه، وندرس أغوارها وجوانبها لابدّ لنا من الإبحار إلى العراق... إلى هناك... إلى الوطن الذي نمت فيه تجربة بدر وتجذّرت عبر سنين حياته ...

لماذا كان التّجديد في العراق ؟

راودني سؤال وألحّ عليّ كـثيرا: لماذا بدأ التّجديد في العراق؟ ولماذا لم يتعدّاه إلى أقطار أخرى من البلدان العربيّة؟

إنّ الإجابة عن هذا السّؤال ليست سهلة أبدا، فالعوامل المؤثرّة لا تأتي مباشرة بالنّتائج الآتية، إذ لابدّ للتّجديد من أرضية خصبة تقبله وترضاه .

لقد مهّد لهذا النّوع الجديد في العراق بالبُنُد والتّراجم ووصول الأدب المهجريّ الذي أعجب به أهل العراق وطبعت بعض الدّواوين، وعارضه البعض الآخر من الشّعراء لما فيه من جدّة وطرافة.[1]

ثم جاء "**أمين الريحاني**" إلى العراق متأثّرا بالشّاعر الأمريكي "**ولت وتمن**"، وكانت الأرض خصبة مستعدّة لتقبّل الجديد المفيد، فسرى في المضامين والنّسيج اللّغوي ولم يمسّ الوزن والقافية في بادئ الأمر إلّا بقدر محدود.

وربمّا أرض العراق وأهلها محبّون للتّبديل والتّجديد فقد ظهرت فيه مختلف المذاهب الفكريّة والنّقدية والنّحوية، كما ظهرت فيه الآراء الفاسدة وطرق التّصوّف ومختلف الأديان وتنوّع التّقاليد لامتزاج الشّعوب الأعجميّة بالعرب وامتزاج أديانها وثقافاتها وعاداتها[2].

فالتّطور والتّجديد من طبع أهل بلاد الرّافدين والجموح والعنف وعاداتهم... والمجتمع في العراق مجتمع التّطور والتّحدي، وحبّ التّجديد في الجديد ولا يحبّ الحالة الواحدة الرّاكدة وثورة الشّعر وتجدّده محاولة لإيجاد صيغة جديدة يسير عليها فترة من الزّمن، أو البحث عن أسلوب جديد لا يضيع الجوهر في إطار عربيّ سليم وذوق مرهف.

كان الشّاعر العراقيّ يحاول التّحديث مع الحفاظ على التراث، وأراد التّبديل دون أن يخرج عن الأطر الفنيّة العربية، لكنّ الشّعراء الذين قلّدوا هذا الجيل الرّائد بعدوا عن الرّيادة وظنّوا التّجديد انفلاتا والتّطور ركاكة وضعفا، والحداثة فوضى وسطحيّة واستعجالا.

أراد روّاد التّجديد وأوصوا بضرورة الحفاظ على الجمال الفنّي واللّغوي، فقد قال **بدر السياب شاكر:**

[1] يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث، بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، ص 139.
[2] المرجع نفسه، ص 140.

"وجب علينا دراسة الشّعر القديم لأنّ فيه السّبك الممتاز والبلاغة الرّصينة واللّغة السّليمة..."[1] على الشّعراء الجدد أن يفهموا الشّعر القديم جيّدا، ويدرسوه لكي يتمكّنوا من أن يجعلوا من أنفسهم شعراء بكل معنى الكلمة..."

وأوضح رأيه بدعوى إلى دراسة الشّعر العربيّ بقوله: "لأجل تقويم لغتنا أولا، ولنجعل منه أساسا ثابتا عليه في أشعارنا، وعندما أحسّ **السّياب** بأنّ الشّعر سوف يبتعد عن الأصالة وعن الموسيقى الفنيّة اشترط على الشّاعر ألّا يتجاهل الموسيقى والسّبك القويّ في إنتاجه فقال:

"فليكن الشّعر مرسلا ولكن عليه أن يحتوي على ديباجة قويّة وموسيقى ظاهرة، وأسلوب ممتاز ليمكن قراءته أولا ولكي تستسيغه الروح والأذن ثانيا .."[2]

وما تخلّفت **نازك الملائكة** عن هذا الحرص، بخاصّة أنّها أقوى صلة باللّغة العربيّة، وأوثق رابطة بالتّراث من **بدر شاكر السياب** بحكم دراستها على والدها وأنّها من قسم اللّغة العربيّة، قالت: "أمّا الظّروف التي تعرقل مسيرة الشعر الحر، وهو لا يخلو من مثلها شأنه في ذلك شأن شعر الشّطرين، فهي استعانة بعض شعرائه بالعروض واحتقارهم له، ومع ازدرائهم للّغة العربيّة وقواعدها وتحقيرهم العامد للتّراث، ومحاولته الإغراب وإثارة الدّهشة على حساب العقل الإنسانيّ... من أبرز هذه الظروف المعرقلة، ما أسمّيه بالتّعمية، ولا أقول الغموض لأن الغموض ستار فنيّ جميل يشفّ ولا يحجب، في حين أن التّعمية مأخذ فنيّ وعيب ينتقص القيمة الجماليّة للقصيدة..."[3]

فالشّعراء الأوائل لم يبتعدوا عن الأصالة ولم يهملوا التّراث ولم يكونوا ضعفاء بالنّحو واللّغة العربيّة، عندما أرادوا دراسة الشّعر القديم والاستفادة من أسلوبه ولغته، لأنّ الشّاعر لن يكون حديثا إذا لم يعرف القديم...

[1] خالص عزمي، صفحات مطوية من أدب السياب، وزارة الأعلام العراقية ،بغداد، 1971م، ص ص 27-28 .

[2] المصدر نفسه، ص33 .

[3] يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث، ص143 .

واشترط **بدر** وجود الموسيقى والأسلوب الممتاز حتّى تقبل الأذن هذا الشّعر وترضاه الرّوح.

ولا أدري ماذا رأى الذين يقلّدون **السّياب** والذين يخرّبون الشّعر ويهدمون الأصالة ويؤلمون الآذان بالنّشاز اللّفظي وسطحية التّفكير في وصيّة بدر شاكر ...

إذا فقد كان التّجديد في بلاد الرّافدين ردّ فعل لضغوط نفسيّة عميقة وثورة وجدانيّة صاخبة، أراد بها الشّاعر التّنفيس عن مشاعر ذاتيّة، وألم دفين مرير وحزن روحي قاتل، وخير أدوات التّنفيس الفن، كالرّسم والنّحت والموسيقى ونظم الشّعر، إنّه أسلم الوسائل للتّخلص من الضّغط الدّاخلي، عندما يتسرّب إلى خارج الجسم والرّوح ولابدّ أن الهموم الفرديّة التي كبّلت الشّاعرين: "**بدر شاكر السّياب ونازك الملائكة** " هي التي دفعتهما نحو السّباق من أجل نيل الرّيادة والصّراع من أجل الأولويّة... بما في ذلك الفراغ الرّوحي، والإحساس بالاضطهاد الاجتماعي والإهمال الوجدانيّ، فهما متقاربان في الشّعور الداخلي والإحساس النّفسي...

ولم يكن هذا الصّراع الذي نتحدّث عنه إلّا بعض التّنفيس عن مكنونات هذا الاضطهاد المتمثّل في إثبات النّفس وإبراز الذّات في هذا الشّيء الجديد .

فالإحساس بالنّقص أهمّ الدّوافع التي أدت بالشّاعرين إلى الإكثار من النّظم بالأسلوب الجديد وهو الذي دعاهما إلى السّباق للفوز بالرّيادة في هذا الفن.

ومن دراسة الحياة الوجدانيّة للشّاعر **بدر** الذي هو عنوان دراستنا هذه، يظهر صدق الافتراض الذي قدّمته.

الفصل الأوّل:
جماليّة التّلقّي في النّقد العربي الحديث

1- النّص والتّلقّي.

2- نشأة جمالية التّلقّي والتّأثير.

3- إشكالية المصطلح.

4- جماليّة التّلقّي في الثّقافة النّقدية العربيّة.

5- التّلقّي والتّأويل في النّقد الحديث.

عرف النّقد في مسيرته ظهور مناهج نقديّة جديدة، اختلفت اتجاهاتها من حيث التّركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف، النّص، المتلقي) دون القطبين الآخرين، فكان الاهتمام بالمؤلف في ظلّ المناهج السّياقية التي بجّلت العوامل الخارجية وجعلتها المرجع والمقصد في العمل الأدبي، وجاءت المناهج النّسقيّة واهتمّت بالنّص في حدّ ذاته وجعلته محور العمليّة الإبداعية، وهذان الاتجاهان أهملا القطب الثّالث من العمليّة الإبداعية، وهو متلقّي العمل الأدبي، إلى أن جاءت نظريّات اهتمت (بالمتلقّي) ومحاولة إبراز الدّور الأساس الذي يؤدّيه في عمليّة بناء المعنى، ولعلّ أبرز هذه النّظريّات في السّاحة النّقديّة المعاصرة هي "**نظريّة التّلقّي**" في طبعتها الألمانية تحديدا؛ والتي كسّرت حاجز الصّمت المطبّق حيال التّهميش الذي يعانيه المتلقّي.

ومن المعروف أنّ الإشكاليّة الأساسيّة التي تطرحها نظريّة التّلقّي، هي العلاقة بين النصّ والمتلقّي، فما شكل تلك العلاقة؟

وللإجابة على هذا التساؤل وجب علينا تحديد العلاقة بين هذين الأخيرين في العنوان التّالي:

1- النصّ والتّلقّي:

النّص والتّلقّي مفردتان قصيرتان تتكوّن كلّ واحدة منهما من الحدود؛ الدّنيا أو ما يقاربها من الوحدات الصوتية الضّرورية لبناء مفردة عربية، ولكنّهما –على وجازتهما– صالحتان في ما نعتقد لأن تشكّلا طرفين لملايين الدوائر، من ألوان التّواصل البشري إن لم يكن من ألوان التّواصل بين الكائنات الحيّة، على اختلاف أنماط النّصوص التي تحمل الإشارات والرسائل، وعلى اختلاف درجات التّلقّي، التي تكاد تبدأ من لحظة انفصال النصّ عن مرسله، وبحثه عن المسار الواحد أو المسارات المتشعّبة، إلى أن تصيب هدفا أو أهدافا، قد لا تكون هي المرجوّة في لحظة الانطلاق الأولى، ولكنّها تصبح منطلقا لدوائر أخرى، تتداخل حتّى تملأ خلايا الكون من حولنا، وتشكّل إيقاعاته وتوازناته، وتمنحه معانيه ومذاقاته، وتجعله، عند التّأمّل معمورا –من ناحية– بغُلالة سحرية غامضة تشكّل سرّ جاذبيّة وتثير التّساؤلات من حوله، وهو – من ناحية ثانية– محوط ببصيص من النّور، هو سرّ الأمل، والدّافع لتحقيق الكائن الحيّ لجوهر كينونته من خلال متعة المحاولة والوصول[1].

وتظلّ كلمة النّص طبقا لذلك المفهوم، لفظا جامعا، قابلا لأن ينضوي تحت لوائه كل تشكيل تعبيري يجسد مفهوما أو شعورا أو دلالة معينة أو محتملة ويحمل–من ثمّ– رسالة كامنة داخل شفرات ذلك النصّ، قابلة للتّأويل وفق أعراف لغوية أو طبيعية أو اجتماعية .

وتظلّ كلمة التّلقّي طبقا لذلك المفهوم، لفظا جامعا قابلا لأن ينضوي تحت لوائه كلّ ألوان الاستجابة العلميّة أو الذهنيّة أو الشّعورية، في مواجهة النصّ المطروح وما يترتّب عليها من تداعيات.

وإذا كان مصطلح النّص ومصطلح التّلقّي بهذا المعنى، يغطّيان كثيرا من الحقول المعرفية، التي تسعى إلى التّأمّل في الظّاهرة الكونيّة من حولنا، فإنّ درجات التّرابط بينهما، تكاد تلخّص تاريخ

[1]- أحمد درويش، النّص والتّلقّي حوار مع نقد الحداثة، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط1، ربيع الأوّل 1436هـ، يناير 2015م، ص ص13-14.

الحضارة والتّمدّن في مراحله المختلفة، انطلاقا من التّلقّي الغيبيّ و الأسطوريّ للنّص أو الرّسالة وعبورا بألوان التّلقّي المنطقيّة أو الفنّية المختلفة، ووصولا إلى التّلقّي التّجريبيّ حسب ما تتطلّبه طبيعة النّصّ من تجريب[1].

[1]-أحمد درويش، النّص والتّلقي حوار مع نقد الحداثة، ص 14.

2- نشأة جماليّة التّلقّي والتأثير:

لقد شكّل النّزاع مع التّصوّر البنيويّ للأدب، أحد المنطلقات الرّئيسيّة التي أسهمت في تعاظم دور **جماليّة التّلقّي** (Esthètique de reception) ، فقد لاقى ازدهار البينيويّة في عقدي الخمسينات والستّينات معارضة أخذت بالنّموّ شيئا فشيئا، حتّى أضحت نظريّة تحاول أن تؤسّس علما شاملا للمعنى الأدبيّ **(علمنة النّصوص الأدبيّة)**، وفي خضمّ هذا السّجال نشأت إستراتيجية التّفكيك، و**(نظريّة جماليّة التّلقّي)** بوصفهما اعتراضا على طبيعة الفهم البنيويّ للأدب)؛ فـ: (**رولان بارت**) (Roland Barthes) الذي قطع أشواطا لا بأس بها كأحد المنظّرين، والمدافعين عن منجزات المنهج البنيويّ؛ نجده يبيّن أهمّ الاعتراضات التي جعلته يتحوّل عنه ليعتنق (**إستراتيجية التّفكيك**)، التي أعادت تسليط الضّوء على الضّلع المهمل في دراسة الظّاهرة الأدبيّة، وهو ضلع القارئ، حيث يرى (بارت) أنّ: "النّصّ الأدبيّ في كلّيّته يشبه صفحة السّماء فهي منبسطة وناعمة وعميقة، في الوقت نفسه من دون حواف أو علامات، كالعرّاف الذي يرسم عليها بطرف عصاه مربّعا وهميّا يستطيع أن يستقرأ منه، حسب قواعد معيّنة حركة طيران الطّيور، يتتبّع المعلّق في النّص مناطق معيّنة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني، ونشوء الثّغرات، وانتقال المقتطفات"[1] ثمّ يمضي (بارت) في الحديث عن ذلك العرّاف السّاحر: "لابدّ أنّه كان جميلا في ذلك اليوم أن يشاهد المرء تلك العصا، وهي الشّيء الذي لا يمكن تحديده، ثمّ إنّ شيئا كهذا من قبيل الجنون، أن يقوم إنسان في جدّية كاملة برسم حدّ لا يخلّف وراءه شيئا في الحال"[2].

بتلك الصّورة البدائيّة يرسم (بارت) علاقة القارئ بل؛ كلّ قارئ بالنّص الأدبيّ، ومحاولة قراءة معناه... وعلى النّهج نفسه الذي يعلي من شأن القارئ سار منظّروا **(جمالية التّلقّي)** وكما هو

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنويّة إلى التّفكيك، عدد 338، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 1997م، ص 232.

[2]- المرجع نفسه، ص337.

معروف فهي نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطوّرت تنظيميّا في نهاية الستّينيات وبداية السّبعينيات في جامعة كونستانس على نحو خاص والتي ارتبطت ارتباطا وثيقا بنظريّة التّلقّي حتّى أصبح ذكر إحداهما يستلزم الأخرى بما قدّمته من طروحات جديدة ومفاهيم نظريّة، حوّلت مجرى دراسات الأدب والنّقد، وذلك أنّها أعادت بناء تصوّر جديد لمفهوم العمليّة الإبداعيّة من حيث تكوينها عبر التّاريخ، وطرق فعاليّة القراءة ودور المتلقّي في إنتاج هذه العمليّة .

وقد طرحت من خلال كتابات (**هانس روبرت ياوس**) (Robert Juass Hans) و(**فولفغانغ إيزر**) (Wolfgang Iser) حيث أحدثت أفكارهما التنظيرية تأثيرا كبيرا في نقد استجابة القارئ والنّظريّة الأدبيّة في كلّ من بريطانيا والولايات المتّحدة الأمريكيّة [1]

وإذا كان (**عباس محمود عبد الواحد**) يعتبر **(نظرية جمالية التّلقّي)** امتدادا متطوّرا للنّظام البنيوي الذي كان منتشرا في ألمانيا وفرنسا[2]

فإنّ (**ناظم عودة خضر**) يشير إلى أنّ فهم **(جماليّة التّلقّي والتّأثير)** يأتي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيويّة على مستوى التّأويل (Interprètation)، على مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك، ويرى بأنّ **(جمالية التّلقّي والتّأثير)** هو اتّجاه جاء في أعقاب البنيوية، فهو من اتّجاهات ما بعد البنيويّة وبالتّالي فإنّ هذه النّظريّة تحاول إعادة عمليّة فهم الأدب، وطرح مشكلات الأدب من خلال مشكلات التّلقّي، "ويعضّد هذا الرّأي كلّ من (**عبد الكريم شرفي**)[3]، و(**عبد النّاصر حسن محمّد**).هذا الأخير يشير إلى أنّه على الرّغم من أنّ: **(بنيويّة براغ)** من بين الجذور التي استمدّت منها نظريّة **(جمالّة التّلقّي)** أفكارها، إلّا أنّها قد تجاوزتها. وفي هذا الصّدد يشير إلى أنّها

[1]- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، دار الشّروق للدّعاية والنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1997م، ص121.

[2]- محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّة التّلقّي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م، ص17.

[3]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، طَ1، 2007م، ص ص 161-162.

كانت قريبة جدّا من الأفكار التي أثارها (**موكاروفسكي**) (Mokarovsky)، الذي رفض نظريّات الانعكاس للواقع الاجتماعي، والنّظريّات التي تحيل على علم النّفس. حيث اعتبر العمل الأدبي حقيقة علاميّة (Semiotic Fact)، ذات علاقة مركّبة مع (الجمهور المستمع، القارئ...إلخ)"[1]، وهي جوهر الأفكار التي أثارها كلّ من: (**ياوس**) و (**إيزر**)، حيث عارضا فكرة أن تكون القراءة مجرّد عمليّة كشف عن المعنى؛ بل هي عمليّة جعل الفهم بنيّة (Structure) من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي: أنّ الفهم هو عمليّة بناء المعنى وليس الكشف عنه. ولهذا فإنّ هذه النّظريّة تختلف عن النّظريّات التي اهتمّت بالقراءة، والقارئ كالدّراسات المبكّرة لـ : (**فرجينيا وولف**) (Virginia Wolf)، عن (القارئ العادي) (le lecteur ordinaire)، ودراسات الاتّجاه المعروف في الولايات المتّحدة بـ "نقد استجابة القارئ"، والدّراسات السّوسيولوجيّة لـ (**جورج لوكاش**) (George Lukacs) و(**روبارت اسكاربيت**) (Robert Escarpit) وكذا دراسات الاتّجاه البنيوي المهتم بعمليّة القراءة (**رولان بارت**) (Roland Barthes) و(**تودوروف**) (Tzvtan Todorof) (**جوناثان كوللر**) (Janatan Culler)، ودراسات الاتّجاه السّيميولوجي (**امبرتو ايكو**) (Umberto Eco) .

فالبنويّة تعنى بالوضعيّة التي يكون فيها القارئ قادرا على فكّ شيفرة النّص، ووضع مجموعة من المعايير التي تمكّن من الكشف عن النّظام اللّساني للنّص. أمّا الاتّجاه السّيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أنّ العلامة (Signe) تحتوي على شرط أساس من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها، إلّا أنّ التّأويل في الاتّجاهين الآنفين هو عمليّة كشف عمّا تضمره العلامة، أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واعٍ لتلك العلامات أو الأبنية[2] "ولا يغيب على بال العالم بمناهج النّقد المعاصر أنّ ما فعله كلّ ما فعله (**فلادمير بروب**) (Vladimir Propp)

[1]- عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، د.ط، 1999م، ص ص78-79.

[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص123.

و(**ليفي شتراوس**) (Levis Strauss) وكذا (**غريماس**) (Grimas) من كشف عن الأنظمة المشتركة في النّصوص، ما هو إلّا محاولة لعلمنة النّص الأدبي. مع الأخذ بعين الاعتبار الانتماءات المختلفة لهؤلاء المنظّرين (شكلانية/ بنيوية/ سيميائيّة) "[1] .

وقد جاءت **(جماليّة التّلقّي)** كردّ فعل مباشر على هذه المناهج النّقديّة التي ركّزت في دراستها للظّاهرة الأدبيّة على ضلع النّص، ولعلّ هذا ما جعل النّظريّة الألمانيّة توجّه أنظارها نحو الضّلع الذي رأته مهملا، وهو ضلع القارئ في علاقته مع المقروء حيث يرى**:** (**إيزر**) بأنّ " الأعمال الأدبيّة في جوهرها وجدت لكي تُقرأ، وقد كان الجميع يعتقد بأنّ هذا الأمر مسألة مسلّمة بها، وبالرّغم من هذا فإنّه من الغريب أنّنا لا نعرف إلّا القليل عمّا هو ذلك الشّيء الذي نعتبره مسألة مسلّمة، هنالك شيء واحد واضح هو أنّ القراءة شرط مسبق ضروري لجميع عمليّات التّأويل الأدبي**.** كما لاحظ ذلك (**والتر سلاتوف**) (W. Slatoff) في كتابه: (**بصدد القراءة**)."[2]

نفهم ممّا سبق إذا أنّ نظريّة التّلقّي تتميّز عن غيرها من المناهج السّياقيّة والنّصّانية التي تناوبت السّلطة في السّاحة النّقديّة ردحا طويلا من الزّمن، بإعطاء السّلطة للمتلقّين بدون أدنى مناوئ، وبوّأته المكانة اللّائقة على عرش الاهتمام الذي تبوّأه المؤلّف والنّص من قبل، وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النّص من متلقّيه " حيث اتّخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النّص الأدبي حيّزا كبيرا ومهمّا في الدّراسات النّقديّة الحديثة**...** فقد تمّ تجاوز النّظرة السّائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنّها علاقة منتج ومستهلك"[3].

[1]- سعيد بن كراد، مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 1994م، ص 9 ،15، 28

[2]- فولفغانع إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، تر وتقديم، حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ط، د.ت، ص 11.

[3]- موسى سامح ربابعة، جماليّات الأسلوب والتّلقّي، دراسات تطبيقيّة، دار جرير للنّشر والتّوريع، الأردن، ط1، د.ت، ص 99.

فهي بهذا المعنى ترتكز على القارئ وعلاقته بالنّص الأدبي، والكشف عن جماليّته، وكيفيّة تلقّيه وبهذا استطاع المتلقّي أن يأخذ مكانه في الدّراسات النّقديّة بعد أن كان عنصرا مهملا بين عناصر العمليّة الابداعيّة، فالمتلقّي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي، بحيث يضفي خبراته وثقافته على النّص، وما النّص إلا نتاج يرتبط مصيره التّأويليّ بآليّة تكوينيّة ارتباطا لازما فتكوين النّص يعني تطبيق استراتيجيّة عليه تتضمّن توقّع حركات الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال[1]، حيث يتخطّى حدود البنية اللغويّة المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتّأويل.

وبالاستناد إلى ما سبق ذكره في المفاهيم المتعدّدة لـ (جماليّة التّلقّي) يبقى السّؤال مطروحا حول الكيفيّة التي يتمّ بها تأويل العمل الأدبي انطلاقا من تثوير (الفهم) وكذا الآليات النّقديّة (Critique Mècanisme) التي أبدعها هؤلاء المنظّرون لإحداث التّجاوب بين بنية الفهم وما تثيره بنية النّص الأدبي من استراتيجيات من شأنها تحقيق التّفاعل والتّواصل النّشط بين الطّرفين (القارئ مع النّص) ولكن قبل ذلك يجب التّطرّق لإشكاليّة المصطلح باعتبارها أهم قضيّة مصاحبة لأيّ نظريّة؟

[1]- ينظر: امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص67.

3- إشكالية المصطلح:

عُرفت جمالية التّلقّي في النّقد العربي المعاصر بـ (**نظرية الاستقبال**) (Thèorie de rèception) وذلك استنادا إلى التّرجمة، التي قام بها (**رعد عبد الجليل جواد**) لكتاب (**روبرت سي هولب**) (Robert c Holub) حيث ترجمه هذا الأخير من الألمانيّة إلى الانجليزيّة بـ: (Reception thèory critical introduction) وذلك سنة **1989م**، وترجمه (**رعد عبد الجليل جواد**) إلى العربيّة سنة **1992م** تحت عنوان: (**نظريّة الاستقبال –مقدّمة نقديّة-**) وهو الكتاب نفسه الذي ترجمه فيما بعد (**عزّ الدّين اسماعيل**) بعنوان آخر هو (**نظريّة التّلقّي**)، وذلك سنة: **1994م**.

ومنذ تسعينيات القرن العشرين، توالت التّرجمات للتّعرف بهذه النّظريّة، من خلال ترجمة كتب أبرزِ روّادها حيث برز هذا الجهد خاصّة في المغرب، مع ما رافق ذلك من تخبّط في ترجمة المصطلحات ولعلّ ذلك راجع لأسباب كثيرة ومتنوّعة لعلّ أبرزها:

- غياب هيئة مختصّة لتوحيد المصطلحات.
- أنّ معظم التّرمات لم تنقل عن اللغة التي كتبت بها وهي اللغة الألمانيّة، إنّما إلى العربيّة مرورا باللّغتين (الإنجليزيّة أو الفرنسيّة).
- تشابك النّظرية مع مناهج ومذاهب، وتيّارات فكريّة وفلسفيّة جعل عمليّة ضبط المصطلح ومدوله أمرا صعبا لا يحيل إلى اتّجاه بعينه.[1]

غير أنّ هذا التّخبّط المصطلحي لم يكن حكرا على المترجمين العرب فقط، إذ نجد هنالك بعض المترجمين الغربيين الذين عبّروا عن هذه الصّعوبة كـ : (**روبرت سي هولب**) الذي يرى بأنّ

[1]- ينظر: عبد القادر خليف، مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدّلالة لحميد حمداني، إشراف العيد جلولي، رسالة ماجستير، مخطوط بجامعة ورقلة، 2011، 2012م، ص12.

الصّعوبة المركزيّة تكمن في تقرير المصطلح بدقّة فكلّ من مصطلح: الاستقبال والاستجابة أو التأثير يهدفان لتعزيز العمل الأدبيّ ممّا يجعل امكانيّة الفصل بينهما متعذّرا وأشار كذلك إلى الارتباك الذي من شأنه أن يحدثه مصطلح الاستقبال لدى المتحدّثين باللّغة الانجليزيّة ، مستعينا بقول (ياوس) السّاخر حين تعرّضه لدلالة المصطلح، يقول (**روبرت سي هولب**) في مقدّمة كتابه (**نظريّة الاستقبال**) " ربّما يكون اصطلاح (نظريّة الاستقبال) غريبا بعض الشّيء على المتحدّثين بالانجليزيّة من الذين لم يواجهوه من قبل، ويعتبر (هانز روبرت ياوس) أحد المؤيّدين لهذه النّظريّة وقد كتب عام 1979م، وبشكل ساخر قائلا: "بالنّسبة للأذن الأجنبيّة فإنّ موضوع الاستقبال قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب".[1] ويتساءل هولب عن كيفية التّمييز بين (جماليات التأثير والاستجابة) و(جماليات التّلقّي والاستقبال) ليصل إلى القرار الآتي: "نظريّة التّلقّي والاستقبال تشير إلى تحوّل عام في الاهتمام من (الكاتب والعمل) إلى (النّص والقارئ) ويدخل ضمن هذا التّوجّه عمل كلّ من (ياوس) و(إيزر) بينما جماليّة الاستقبال استخدمت فيما له علاقة بـ(ياوس) فقط"[2]، وفي موضع آخر يقول مؤكّدا هذا التّمايز: " إذاً عنّ للمرء أن يرى في (ياوس) باحثا في عالم التّلقّي الأكبر، فإنّ (إيزر) يبدو منشغلا في عالم التّأثير الأصغر"[3].

أمّا النّقاد العرب الذين انبروا لترجمة وشرح وتحليل هذه النّظريّة، فإنّ معظمهم تجنّب عن قصد، أو عن غير قصد مناقشة هذه القضيّة، كـ: (صاحب نظريّة الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي)[4] حيث نجده يركّز على البحث عن الأصول المعرفيّة لهذه النّظريّة، من دون التّطرّق إلى دلالة المصطلح الذي تحمله عنوانا لها.

---

[1]- روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال –مقدّمة نقديّة- تر: رعد جواد عبد الجليل، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية، ط1، 1992م، ص7.

[2]- المرجع نفسه، ص8.

[3]- عبد النّاصر حسن محمد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأبي، ص123.

[4]- ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص102.

أمّا (**إدريس بلمليح**)[1] في كتابه (**القراءة التّفاعليّة**) وكذا (**بشرى موسى صالح**)[2] في كتابها (**نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات**)، بالرّغم من تطرّقهما لمبادئ وإجراءات هذه النّظريّة إلّا أنّهما لم يتعرّضا لإشكاليّة المصطلح.

أمّا (**صلاح فضل**)[3] في كتابه: (**مناهج النّقد المعاصر**) وكذا (**لخضر لعرابي**) [4] في كتابه: (**المناهج النّقديّة المعاصرة**) فقد انصبّ جهدهما في تعرف القارئ العربيّ بهذه النّظريّة.

فيما أشار (**عبد النّاصر حسن محمّد**)[5] في كتابه: (**نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي**) إلى قضيّة المصطلح إلّا أنّه اكتفى بإشارة خاطفة ميّز من خلالها بين عمل كلّ من (ياوس) و(إيزر).

أمّا (**عبّاس محمود عبد الواحد**) في كتابه الموسوم بـ: (**قراءة النّص وجماليات التّلقّي**) عاود طرح نفس القضيّة التي طرحها (**هولب**) ليناقش المصطلح الموضوع عنوانا لهذه النّظريّة من حيث اختياره ودلالته يقول: "لعلّ أوّل ما يستدعي وقفة هو المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النّظريّة (Theory reception) أي: نظريّة الاستقبال، فالمصطلح غير مألوف للمشتغلين بحركات النّقد في الشّرق والغرب على السّواء ... ويواصل مناقشته للمصطلح من حيث دلالته واشتقاقاته المختلفة في كلّ من اللّغتين العربيّة والانجليزيّة، ليصل إلى ضرورة الفصل بين كلّ من أطروحات (إيزر) و(ياوس)، حيث رأى بأنّ اهتمام الأوّل كان منصبّا على دراسة تفاعل القارئ مع النّص، فيما انصبّ جهد الثّاني على الدّراسة التّاريخيّة لتلقّي النّص.[6]

---

[1]- إدريس بلمليح، القراءة التّفاعليّة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص9.

[2]- بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 31.

[3]- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط4، 2005م، ص97.

[4]- لخضر العرابي، المدارس النّقديّة المعاصرة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2006م، ص301.

[5]- عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص123.

[6]- عباس محمود عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التّلقّي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م، ص ص 13، 22، 28.

وهذا يؤكد صعوبة الفصل بين المصطلحات، الدّالة على التّلقّي، الاستقبال، التّقبّل ، التّأثير، القراءة، والتي تكاد تكون تسميات متعدّدة لاسم واحد ومصطلحات متداخلة تستقي أصولها من مصدر مشترك.

وبعد التّعرض لإشكالية المصطلح واختلاف الآراء حوله يجدر بنا الإشارة إلى (مفهوم جماليّة التّلقّي) في العنوان الموالي.

3-1 مفهوم جماليّة التّلقّي:

جمالية التّلقّي أو مدرسة كونستانس الألمانية تعدّ جامعة لكلّ المناهج والمدارس الدّاعية إلى الاهتمام بالمتلقّي أو القارئ بفضل جهود روادها العاملين على نشر أفكارهم ومبادئهم النظرية والتطبيقية، ويمثل **هانز روبرت ياوس، وولفغانغ إيزر** اتجاهين مختلفين مؤتلفين مكوّنين لجمالية التلقّي المنقسمة إلى اتجاهين أساسين هما:

- **الأول**: اتّجاه ياوس في نظرية (جماليّة التلقّي أو الاستقبال).
- **والثاني**: اتّجاه إيزر في نظريته الخاصّة بمصطلح (التّأثير).

حيث أنّ "مفهوم جمالية التّلقّي لا يحيل على نظرية موحّدة، بل تندرج ضمنه نظريّتان مختلفتان يمكن التّمييز بينهما بوضوح هما؛ نظرية التّلقّي، ونظرية التّأثير" [1].

ويتّضح الافتراق بينهما من خلال مطالعة التسمية والروّاد، أمّا الائتلاف فيكمن في أنّ "وضع تصوّرات معيّنة بشأن التلقّيات المختلفة والمتتالية للنصّ يتطلّب تحليل بنيات النصّ التأثيريّة التي تستدعي استجابة معيّنة" [2]

[1] – عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 143.
[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص144.

وإذا كان التّلقّي والتأثير اتجاهين مختلفين، فإنّه من المستحيل الفصل بينهما، إذ أنّ التأثير يخصّ النصّ، والتلقّي يخصّ القارئ، "والتقاء النصّ والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود وهذا التّلاقي لا يمكن تحديده أبداً على وجه الدقّة "[1].

إنّ حصر وتحديد مواطن الائتلاف والاختلاف بين عمل هذين المنظّرين، من شأنه أن يبيّن التّمايز الموجود بين عملين متداخلين ومتكاملين، ولكنّهما في الوقت نفسه مختلفان وفيما يلي بسط لمواطن الائتلاف والاختلاف:

- مواطن الائتلاف:

- اعترض كلّ من (ياوس) و(إيزر) على أسس المقاربة البنيويّة والنّصوصيّة بعامّة، وشدّدا على أهمّية التّلقّي في قضيّتين أساسيّتين هما: تطوّر التّنوّع الأدبي (Volitio genre littèraire)، وعمليّة بناء المعنى (Littèraira theory).[2]

- مواطن الاختلاف:

- اهتم (ياوس) بتطوّر النّوع الأدبي مركّزا جهوده على مراجعة نظريّة الأدب (Littèraire theorie) وتاريخ الأدب (Hitorique littèraire).

بينما اهتمّ إيزر بقضيّة بناء المعنى، وطرائق التّفسير (L'interprètation)، لاعتقاده أنّ النّص ينطوي على عدد من الفجوات (Failles) التي تستدعي قيام المتلقّي بعدد من الإجراءات، حتّى يُكوّن المعنى، ويحقّق الغايات القصوى في الإنتاج (Production).[3]

[1]- ينظر، نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص؛ نظرية التأثير والاتّصال مجلّة فصول، القاهرة، مج 5، عدد 1، سبتمبر 1984م، ص106.

[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص147.

[3]- عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص122.

- قام (ياوس) بتعديل بعض أفكاره الأولى، وأخذ يحدّثها ويطوّرها بما يتناسب مع مراحل تفكيره، أمّا (إيزر) فقد جاءت أفكاره في مرحلة النّضج امتدادا لمشروعاته الأولى، إذ أنّ أفكاره المطروحة في مقاله المترجم عن الفرنسية بعنوان: **(من يروي الرّواية؟)** والذي ظهر في لغته الأصليّة سنة **1958م**، وترجم إلى الفرنسيّة سنة **1970م**، وفي مقاله المترجم إلى الإنجليزيّة بعنوان**: (الإيهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النّثري)، 1970م**، ومقال **(عمليّة القراءة)** 1972**م**، وكذا كتاب **(القارئ الضّمني)** سنة **1972م**، هي نفسها معروضة أكثر تفصيلا في كتابه (**فعل القراءة**) الصّادر سنة **1976م**، والذي ترجم إلى الفرنسيّة سنة **1985م**، وهي نفسها تمثّل قناعات راسخة حتّى في كتاباته الأخيرة عن**: (الأنثروبولوجيّة الأدبيّة).**[1]

- اعتمد (ياوس) بشكل خاص على علم تفسير الهرمينوطيقا (Hermèneutique)، متأثّرا بالأفكار التي صاغها (**هانز جورج غادامير**)، فيما تأثّر (إيزر) بالفلسفة الظّاهراتيّة (Phènomènologie)، وتبنّى أفكار (**رومان انغاردن**)، خصوصا تلك المتعلّقة بدراسة العمل الفنّي**.**

- اهتمّ (ياوس) بموضوعات لها طبيعة اجتماعيّة وتاريخيّة واسعة النّطاق بحيث تطوّرت دراسته لتاريخ التّجربة الجماليّة (Historique de l’expèrience èsthètique)، وأصبحت عبارة عن عمليّة مسح تاريخي هائل**.**

[1]- ينظر، فولفغانغ كايسرو آخرون، شعريّة المسرود، تر**:** عدنان محمود محمّد، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب وزارة الثّقافة، د.ط، 2010م، هامش الصفحة 51**.**

- بينما اهتمّ زميله (إيزر) بصفة مبدئية بالنّص المفرد، وبكيفيّة ارتباط القرّاء به، ومع أنّه لم يستبعد العوامل الاجتماعيّة والتّاريخيّة فقد جعلها لاحقة بالمسائل النّصيّة الأكثر تفصيلا أو المندمجة فيها.[1]

ولا شكّ بأنّ كلّ هذه الأمور الخلافيّة بين هذين الرّائدين تعضّد الرّأي الذي قاله: (**عبد الكريم شرفي**)، وتجعل مفهوم (**جماليّة التّلقّي**) لا يحيل على نظريّة واحدة بل تندرج ضمنه نظريّتان مختلفتان، يمكن التّمييز بينهما بوضوح على الرّغم من تداخلهما وتكاملهما **هما:** (نظريّة التّلقّي) (Thèory de rèception) ونظريّة التّأثير(Thèory de l'effet) واللتان أسّسهما على التّرتيب كلّ من (ياوس) و(إيزر).[2]

إنّ التّعالق والتّداخل بين (التّلقّي والتّأثير)، لم يكن ليمنع من إمكانيّة الفصل الإجرائيّ بينهما، وتميّزهما عن بعضهما بعضا كطرفين مختلفين، ومتفاعلين في الوقت ذاته، وذلك أنّ العلاقة التّفاعليّة بين (التّلقّي) و(التّأثير) هي علاقة متميّزة بمظهرين اثنين هما:

- جماليّ يعكس أحكاما قيميّة (Jugement de valeur)، ويستند إلى المرجعيّة المشتركة بين كلّ من (الباثّ) و(المتلقّي)، وهو ما يحيلنا على المفاهيم الغجرائيّة التي صاغها (إيزر).

- سيرورته التّاريخيّة (Processus historique)، على أنواع من التّلقّي، التي لا بدّ أن تعكس قيمة الأثر ومكانته، ومعنى هذا أنّ الأثر الفنّي ليس موجودا بذاته، إذ أنّ خلوده لا ينعكس إلّا عبر التّفاعل التّاريخيّ الذي بإمكانه أن يقيّمه مع أوساط مختلفة من القرّاء.[3]

[1]- عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص122.

[2]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص145.

[3]- ينظر، إدريس بلمليج، القراءة التّفاعليّة، ص 11.

وإذا كان (التّلقّي والتّأثير)، اتّجاهين مختلفين فإنّه من المستحيل الفصل بينهما إذ أنّ التذأثبر يخصّ النّص والتّلقّي يخصّ القارئ، و"التقاء النّص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود وهذا التّلاقي لا يمكن تحديده أبدا على وجه الدّقة"[1].

ولا يمكن تجميع المعنى الذي يشترك القارئ في تكوينه إلّا من خلال تفاعل هذا القارئ مع دلالات النّص المفتوحة والمتعدّدة ، فيكون الاتّجاه من القارئ إلى النّص، ومن النّص إلى القارئ في إطار عمليّة التّفاعل المتبادل، "وهذا التّفاعل بالضّبط هو الذي منع جماليّة التّلقّي أن تكون نظريّة للتّلقّي الخالص، أو نظريّة للتّأثير الخاص ومنعها من التّركيز على النّص وحده، أو التّركيز على المتلقّي وحده، فكانت في الوقت نفسه تنطلق من النّص ومن المتلقّي، وتحاول الإمساك بالتّفاعل القائم بينهما، أي بين التّأثير والمتلقّي"[2].

- **مفهوم جمالية التّلقّي**(Esthètique de reception):

هي نظريّة تهتمّ بالكيفيّة التي تمّبها تلقّي النّص الأدبي في لحظة تاريخيّة بعينها، ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقّين بشأن هذا النّص، أو بشأن الأدب عموما، وعلى أحكامهم، وردود أفعالهم المحدّدة تاريخيّا وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفيّة التّلقّي في هذه اللّحظة التّاريخيّة بعينها، وتوجّهها هذا هو ما يبرّر اعتمادها على المناهج التّاريخيّة والسّوسيولوجيّة (Mèthodes historique et sociologique).

[1]- ينظر، نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص، نظريّة التّأثير والاتّصال، مجلّة فصول، القاهرة، مج5، عدد1، سبتمبر، 1984م، ص106.

[2]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، ص 149.

3-2 مفهوم جماليّة التّأثير (Esthètique de l'effet):

تنطلق هذه النذظريّة من مبدإ أنّ النّص الادبي يبني بكيفيّة مسبقة استجابات قرّائه المفترضين ويحدّد بكيفيّة قبليّة سيرورات تلقّيه الممكنة، ويثير ويراقب كلّ واحدة منها بفضل قدرات التّأثير التي تحرّكها بنياته الدّاخليّة، ومن هنا راحت ترتكز على النّص في حدّ ذاته من حيث التّأثيرات التي يمارسها. مستندة في ذلك على المناهج النّقديّة والنّصيّة. (Mèthode thèorique et textuels).[1]

[1]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 143.

4- جمالية التّلقّي والتّأثير في الثّقافة العربيّة:

منذ القدم وإلى الآن كانت ومازالت نظريّة التّلقّي والتّأويل محلّ نقاش وجدل؛ فعلى الرّغم من أنّ علماء الغرب هم من وضع أسس هذا العلم؛ إلّا أنّه يمكن القول بأنّ العرب اهتمّوا كذلك بأهمّية تلقّي النّصوص وتأويلها، وقد انصبّ اهتمامهم في هذا المجال على تلقّي النّص الديني، لأنّ فيه نصوصا تفهم منذ الوهلة الأولى؛ وأخرى تحتاج إلى إعمال العقل والتّحليل والتّفسير بما يوافق شرع الله وسنّة نبيّه صلى الله عليه وسلّم.

أمّا في المجال الأدبي فقد كانت ظروف التّلقّي الأدبي تفرض على المبدع أن يعرض إبداعاته بنفسه على أكبر عدد من المتلقّين في الأماكن المتاحة لذلك؛ وأقيمت الأسواق الأدبيّة لإلقاء الشّعر والمحافل الجماعيّة لسماع الخطباء، كسوق عكاظ ومربد وغيرهما... ولعلّ قصّة أمّ جندب والخنساء وزهير بن أبي سلمى أكبر دليل على ذلك.[1]

وقد ارتبطت عمليّة التّلقّي والتّأويل بردود أفعال النّقاد تجاه الأعمال الأدبيّة، النّثريّة منها والشّعريّة، والتي أثارت فيهم كثيرا من المفاهيم النّقديّة: كفكرة السرقات والموازنات؛ وتطوّر لتصبح أكثر دقّة واحترافيّة، عندما أصبحنا نتحدّث عن (التّلقّي الضّمني) و(العدول عن النّص) و(سنن القراءة).[2] وأصبح الأدب كلّما كان جيّدا كان له تأثير قويّ على المتلقّي، ولهذا أصبح الأدب إبداعا من جهة المنشئ وتذوّقا من قبل القارئ؛لأنّه لا يمكننا تصوّر أدب من دون قارئ، أو مستمع في حين أن التّلقّي في مرحلة قبل التّدوين كان سماعيّا، وفي مرحلة التّدوين أصبح قرائيّا، ثم بعد ذلك أقيمت المسارح ودور السينما والمعارض لإيصال المنتجات الجديدة لهذه الأشكال الفنّية المستحدثة إلى

[1]- ينظر، محمّد يوب، مقال نظريّة التّلقّي والتّأويل عند العرب، صحيفة القدس العربي، المملكة المتّحدة، لندن، 20 ديسمبر 2015م، ص الثّقافة.

[2]- محمّد يوب، نظريّة التّلقّي والتّأويل في النّقد الأدبي عند العرب، ص الثّقافة.

المتلقّين، وبعد ذلك أصبح التّلقّي الأدبيّ والفنّي فرديا أو شخصيّا بفضل الكتاب والصّورة ثمّ بفضل الإذاعة والتّلفزيون وبفضل التّطوّر الهائل لوسائل الإعلام المتطوّرة ك: الإنترنت وغيرها.

وقد فرض التّلقّي الأدبيّ على المتلقّي ألوانا معيّنة من فنون القول التي تتماشى مع عمليّة الجهر في الأداء؛ كما فرض هذا الأمر نفسه على النّقد والبلاغة؛ فظهر الحديث عن مقتضى الحال، ومطابقة المقال للمقام، كما ظهر الحديث عن الخطيب وما يتّخذه من صفات؛ وظهرت فنون الإلقاء المؤكّدة على مخارج الحروف والألفاظ، والسّجع وأشكال أخرى من أشكال الصّنعة اللّفظيّة، وكان من الضّروري أن تكون اللغة هي الوعاء للإيقاع الصّوتي وهي الأساس لإحداث الجماليّات الفنّية المطلوبة، ولإثارة الأحاسيس وشحنة الانفعالات القابعة في نفسيّة المتلقّي وإعادة استرجاع المسموع.

نفهم ممّا سبق أنّ نظريّة التّلقي والتّأويل تلتقي مع مرجعيّات في الثّقافة العربيّة، وذلك أنّ النّص الأدبي ذو معان تختلف تأويلاتها حسب تفاعل القرّاء معه، ومع تطوّر العصور لم تعد النّظرة إلى النّصوص الأدبيّة قائمة على صورة فنّية نهائية، إنّما اعتمدت وراهنت على ذائقة المتلقّي ومدى تفاعله مع هذه النّصوص؛ وملء ما ظلّ مبهما فيها وهي التي سمّاها دعاة نظريّة التّلقّي والتّأويل بملء الفجوات التي يتعيّن على المتلقّي ملؤها؛ ولهذا السّبب نجد النّقاد القدماء قد اختلفوا في كثير من القصائد الشّعريّة حيث أنهم يتقبّلون الشّعر الجيّد الذي يلقى قبولا عند السامع ويرفضون الرّديء الذي تنفر منه آذان المتلقّين.

لنصل بعد هذا العرض إلى أنّ النّص الأدبي ولكي يحقّق وجوده يحتاج إلى قارئ مبدع قادر على توظيف ملكته اللّغويّة والبلاغيّة، وإلى قارئ ومتلقٍّ قادر على فكّ شفراته وتحديد مكامن القوّة والضّعف فيه؛ ليحقّقا المعادلة الأدبيّة التي هي التّكامليّة بين النّص ومتلقّيه ولتصبح عمليّة التّواصل الأدبيّ مرهونة بمستوى ودرجة العلاقة بين طرفي المعادلة وهما: (المنتَج والمتلقّي) فيكون النّص والمتلقّي في مستوى واحد فلا يُعطى خسيس النّاس رفيع الكلام ولا رفيع الناس وضيع الكلام.

5- جماليّة التّلقي في النّقد الحديث:

يجب التّوكيد بدءا أنّ جمالية التّلقّي لا تقدّم نفسها- ولا ينبغي لها ذلك- باعتبارها قد اكتشفت على غرار الأوبوياز حقلا لا مالك له في مجال الدّراسات الأدبيّة وفي الظّاهرة الأدبيّة بوجه عام فالتّلقي باعتباره ظاهرة تواصليّة في المقام الأوّل كان موضوع تأمّل –وإن اختلفت درجته وطبيعته- منذ أرسطو وحتى تأسيس جماليّة التّلقّي في ألمانيا الاتّحاديّة في أواخر الستّينات من خلال نظريّات سيميوطيقا التّلقّي ونقد استجابة القارئ وسوسيولوجيا القراءة.

إنّ جماليّة التّلقّي يمكن أن تعتبر نفسها وهي محقّة في ذلك، إبدالا جديدا وصيغة جادّة في طروحها، ممّا يجوز القول أنّها تشكّل "تحدّيا" للدّراسات الأدبيّة بإعادتها النّظر في الكثير من المسلّمات التّقليديّة عن الأدب، ومن ميزات هذه النّظريّة أنّها تعيد النّظر كذلك في خطاها باستمرار، ممّا يجعلها منفتحة على إمكانيّات التّجدّد والتّطوّر.[1]

إنّ القراءة نشاط مكثّف وفعل متحرّك، وتوليد يحاول معه القارئ استكشاف وسبر أغوار النّص وهي تسير في اتّجاهين اثنين: من النّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النّص، تقوم وتنهض بين عمليّتين: التّلقّي والتّأويل.

فالتّلقّي هو نقل المعنى من داخل بنى النّص الصّغرى والكبرى، وعلاقات تلك البنى بالنّسق والأنساق داخل النّص نفسه، كما يقول البنيويّون إلى المتلقّي، وهو ما يعتبر تمهيدا بدرجة ما لمدرسة التّفكيك التي بدأها (**جاك دريدا**)، أي هو العمليّة التي تتمّ عند القارئ أو المتلقّي من قراءة النّص والتّعرّف على معانيه وأبعاده وعلاقاته[2]، وقد انصبّ اهتمام نظريّة التّلقّي على الكيفيّة التي تمّ بها تلقّي

[1]- الهاشم أسمهر، جماليّة التّلقّي مجلّة علامات، العدد 17، المغرب، 2002م، ص 122.

[2]- محمّد يوب، مقال نظريّة التّلقّي والتّأويل عند العرب، دوريّة قوافل، عدد 32، مكتبة الملك فهد الوطنية، محرّم 1437هـ- أكتوبر2015م، ص ص 28-35.

الخطاب الأدبي عبر الزّمن، ومحور هذا الاهتمام هو المتلقّي وحكمه على النّص الأدبي في فترة تاريخيّة، وهو ما يبرر اعتمادنا على المناهج التّاريخيّة والاجتماعيّة.

أمّا التّأويل: فهو تحديد المعاني اللّغويّة في العمل الأدبي من خلال التّحليل وإعادة صياغة المفردات والتّراكيب، ومن خلال التّعليق على النّص، وهذا يركّز على مقطوعات غامضة أو مجازيّة يتعذّر فهمها، أي: توضيح مرامي العمل الفنّي ككلّ، ومقاصده باستخدام وسيلة اللّغة، بالتّركيز على شرح خصائص العمل وسماته مثل: النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته.

ويعتقد أن النّص يبني بكيفيّة مسبقة استجابات قرّائه المفترضين ويحدّد بكيفيّة قبليّة سيرورات تلقّيه الممكنة، ويثير كلّ واحد منها بفضل قدرات التّأثير التي تحرّكها بنياته الدّاخليّة، وتنتهي مهمّة المرسل بنهاية رسالته / النّص، ويطلب إليه بعد ذلك الاختفاء أو الموت، لأنّ بموته تكمن يقظة المتلقّي وحياته.

وأبرز محاور نظريّة التّلقّي هو (أفق توقّع) القارئ في تعامله مع النّص، فقد تختلف المسمّيات ولكنّها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقّع القارئ أن يقرأ في النّص؟ وهذا التّوقّع وهو المقصود تحدّده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءاته السّابقة، أو تربيته الأدبية والفنّية؛ والقارئ الذي يعنيه منظور التّلقّي هو القارئ المثقّف الذي ينطلق في تفسيره للنّص من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين.

ويتحدّد أفق توقّع القارئ من خلال سبعة مبادئ:[1]

أ- إنّ تاريخ الأدب يجب ألّا يتجاهل القارئ وأهمّية المتلقّي الذي يعتمد على آفاق التّوقّعات لدى القارئ.

ب- إنّ آفاق التّوقّعات يجب أن ترتبط بنظريّة الأنواع الأدبيّة.

[1]- محمّد يوب، نظريّة التّلقّي والتّأويل عند العرب، ص ص 28-35.

ج- أفق التّوقّعات يساعد في فهم ردود فعل القارئ للنّصوص.

د- بإعادة تركيب أفق التّوقّعات لقارئ معاصر للنّص نستطيع فهم نظريّة القراءة المعاصرة له.

هـ-في بعض الأحيان تمثّل بعض النّصوص تحدّيا أكبر من أفق التّوقّعات عند القرّاء المعاصرين.

و- يجب على جماليّات التّلقّي عدم قبول أحادية البعد المعاصر الذي يؤخذ بعين الاعتبار عند التّعامل مع النّص.

ز- إنّ جماليّات التّلقّي تسلّم بالوظيفة الاجتماعية للأدب، وترى أنّ قراءة الفرد تؤثّر في سلوكه الاجتماعيّ.

ولذلك ففي نظريّات القراءة الحديثة يشكّل القارئ العنصر الرّئيسي في العمليّة الإبداعيّة؛ فالمتلقّي وحده الذي يملك قدرة نفخ الرّوح في جسد النّص؛ في سواد مداديّته؛ ومن ثَمّ كان فعل الكتابة قرانا بين الخطاب المحمول على الزّمن والنّص المحمول على المكان.

ولعلّ سبب هذه الأهمّية يرجع إلى إغراق النظريّات السّابقة في قضيّة التّاريخ والمجتمع، ومختلف السّياقات الثّقافيّة والحضاريّة والاجتماعية والنّفسيّة المحيطة بإنتاج النّص، وكذا الاهتمام المفرط بالأنساق النّصيّة بعيدا عن كلّ من منتج النّص وقارئ النّص.

إنّ الاتّجاه الفلسفي الحديث الذي يركّز على الدّور المحوري للقارئ في تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر)؛ إذ يذهب (**هوسرل**) إلى أنّ الموضوع الحقّ للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعي دائما هو وعي بشيء، وهذا الشّيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقّا بالنّسبة إلينا.[1]

[1]- محمّد يوب، التّلقّي والتّأويل عند العرب، ص 35.

فالإنسان بتأمّلاته التي تتحكّم فيها نوازع النذفس ومختلف ترسّبات الشّعور واللّاشعور تسعى إلى الاستكناه والفهم والمعرفة؛ ومن ذلك فإنّنا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا خصائصها العامّة أو الجوهريّة.

ونستخلص من كلّ هذا العرض الطّويل أن نظريّة التّلقّي والتّأويل تقوم وتنهض على أنّ كلّ نص يقوم على مبدإ يبدعه؛ وقارئ يقرؤه؛ ويتوازى مع مبدعه؛ وأنّ النّص لا يحيا إلّا بفعل الحالة الثّانية التي تتصوّره؛ وهي القراءة المنتجة التي ينشأ عنها إبداع نص آخر؛ من نوع آخر؛ على أنقاض النّص الأوّل التي غالبا ما تفضي إلى نصّ ثالث يعرف بنقد النّقد.

الفصل الثّاني:

تجربة بدر شاكر السّياب الإبداعية في ضوء جماليّة التّلقّي

1- تجربة السّياب الإبداعية.

2- تجربة السيّاب الإبداعيّة مع المرأة.

3- رؤى نقديّة حول تجربة السيّاب مع المرأة.

كان **بدر شاكر السّياب** أبرز الشعراء في العراق منذ أواسط القرن العشرين، وكان له الفضل الأكبر في الدّخول بالشّعر العربيّ إلى الحداثة، والشاعر من"جيكور"[1] وهي قرية على مقربة من البصرة كانت تشكّل مع ما يحيط بها من قرى باسم الرّيف الجنوبي من العراق، حيث ولد في أوائل عام (1926م) وهو ينتمي إلى عائلة **السّياب** التي عمل أفرادها بزراعة النّخيل وبيع التّمور وقيل: أنّ جدّه الأكبر عرف بالسّياب لأنّه سِيبَ وحيدا بعد أن فقد أقرباءه جميعا[2].

عاش **السّياب** سنواته الأولى في أحضان أمه التي تعهّدته وأولته رعايتها، فكان شديد التّعلق بها، ونشأ في قريته الوادعة بين أشجار النّخيل، وبيوت الطين ومياه **(بويب)** التي سجّلها في قصائده مثل: (**أنشودة المطر)، (النّهر والرماد)**، ومنذ فتح عينيه على هذه المشاهد الرّيفيّة أخذ يتحلّق مع أنداده حول عمّته وهي تحكي سير الملوك الغابرين، وأخبار عروة وعفراء، وكان يستمع أيضا إلى جده وهو يروي له مغامرات السّندباد وقصة أبي زيد الهلالي، تلك الحكايات التي تغلغلت في أعماق نفسه.

فجع **بدر** بوفاة أمّه وهي في ميعة الشّباب سنة 1932م وخلّفته طفلا يتيما، لم يتجاوز السّادسة من عمره، فحرم حنانها وكان لفقدها أثر عميق في نفسه، وكلّما ألحّ في السّؤال عنها كان أهله يحاولون التّخفيف عنه ويشير إلى ذلك في قوله:

كان طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأنّ أمّه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثمّ حين لحّ في السّؤال

قالوا له: بعد غد تعود

[1]- كلمة فارسية من (جوري كور) معناها الجدول الأعلى.

[2]- ينظر : حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنّية وفكريّة، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمّان، ط2،1997م ص ص45-46.

لابدّ أن تعود

وإن تهامس الرّفاق أنهّا هناك

في جانب التّلّ تنام نومة الخلود

تسفّ من ترابها وتشرب المطر [1].

فقد ألمّ به إحساس غريب كإحساس الحالم بأنهّا ستعود إليه (بعد غد) ويلحّ بأنهّا (لابدّ أن تعود)، ثمّ يدرك أنّ هذه الأمّ قد ماتت كما يموت الناس، فقبرها هناك في جانب التّلّ.

وحرم أيضا حنان الأب، فقد ارتبـــط أبوه"شاكر" بامرأة أخرى بعد ثلاث سنوات من وفاة أمّه فعاش في كنف جده لأبيه.

أتم بدر دراسته الابتدائيّة في قرية باب سليمان القريبة من قريته (جيكور)، التي لم يكن فيها مدرسة في ذلك العهد، ثم أرسله جدّه إلى مدينة البصرة لإكمال دراسته الثّانوية فأتمّها صيف 1943م.

وما لبث أن انتقل إلى بغداد للالتحاق بدار المعلّمين العالية في مطلع العام الدراسي: (1943م-1944م)، حيث درس في فرع اللّغة العربيّة في العامين الأولين وانتقل إلى فرع اللغة الإنجليزية في العام الثالث، رغبة منه في الإطلاع على روائع الأدب الإنجليزي، فتخرّج عام (1948م-1949م).

في غضون الخمسة عشر سنة بين تخرجه من دار المعلمين العالية، إلى حين وفاته عام (1964م) عمل **السّياب** في وظائف عدّة تراوحت بين التّدريس الذي فصل منه مرارا، والعمل

[1]- بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة ديوان أنشودة المطر، ج1، دار العودة، بيروت، 1997م، ص474.

المكتبي أو الصّحفي، وكثيرا ما كان يُرى عاطلا عن العمل، جالسا في مقهى –حسن العجمي– يساعده في قضاء حوائجه أصدقاؤُه[1].

عاش **السّياب** إبّان فترة التّحولات السّياسية في العراق وفي سائر البلاد العربيّة فقد انضم إلى الحزب الشّيوعي حوالي سنة 1945م، وبقي في صفوفه بضع سنوات، وشارك في انتفاضة أكتوبر سنة 1952م، على الحكومة العراقيّة الموالية للإنجليز، فاضطر إلى مغادرة العراق فارّا إلى إيران، متنكّرا في زيّ أعرابيّ ومكث بها شهرين وعشرة أيّام بصحبة صديقه "**محمد حسين**" وانتقل منها إلى الكويت التي قضى بها ستّة أشهر، ولم يطب له العيش مع رفاقه في السّكن، وأخذ يتطلّع إلى وطنه[2] .

الشّمس أجمل في بلادي من سواها والظّلام

حتّى الظّلام، هناك أجمل، فهو يحتضن العراق[3]

فعاد إلى العراق إبّان جلوس الملك فيصل الثاني على عرش العراق في مايو (1953م) ولم يلبث أن انشقّ عن الحزب الشّيوعيّ عام(1954م) ودخل مظاهرات سياسيّة مـــع رفاق الأمس على صفحات الجرائد، لكن ذلك لم يمنع السّلطات العراقية من اعتقاله أوائل عام(1961م) بتهمة الاشتراك في إحدى المظاهرات التي حدثت في بغداد مع أنّه كان مقيما بالبصرة، وبقي في السّجن ستة عشر يوما.

عانى فيها من مشاهد التّعذيب التي تعرّض لها المعتقلون السّياسيّون، فانهارت نفسه وخرج من السّجن معتلّا، إذ اشتدّ عليه المرض وأخذ يتضاعف عليه.[4]

[1]– ينظر، شفيق الكيالي، مقالة: "ومات بدر"، مجلة الرائد العربي، عدد 53، 1965م، ص10 .

[2]- بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، مصر، القاهرة، 2012م، ص9.

[3]- بدر شاكر السّياب، ديوان أنشودة المطر، ص9.

[4]– ينظر، حسن توفيق، شعر بدر شاكر السّياب، ص106-107

كان السّياب نحيل الجسم، نحيلا مصابا بالسلّ وبفقر الدّم واتّصفت حياته بالتّعاسة والشّقاء، وأدّى ذلك كلّه إلى إصابته وهو في الثّالثة والأربعين من عمره باضطراب عصبيّ في العمود الفقري، أدّى إلى شلل في الظّهر والسّاقين فلم يعد قادرا على المشي إلّا بعكّازين.

ومن ثمّ سافر إلى بيروت في **نيسان أبريل 1962م**، دخل مشفى الجامعة الأمريكيّة فلم يشف من الدّاء، وعاد إلى البصرة، واتّجه إلى الطبّ الشّعبي فاستعمل الأعشاب وعمد إلى التّعاويذ دون جدوى[1].

وسافر للاستشفاء في لندن، فأدخل إلى جناح في مستشفى **سانت ماري، في 05 شباط فبراير1963م**، وأجريت له فحوصات طبيّة ولم يفلح العلاج في لندن كما لم يفلح من قبل في بيروت

فسافر إلى باريس ليكمل علاجه غير أنّ العلماء أجمعوا على استحالة العلاج، فعاد إلى العراق وهو يصارع الدّاء الذي ابتلي به، فر قد في المستشفى الجمهوري لبغداد إلّا أنّ حالته الصحيّة تدهورت وأحسّ أنّه يقترب من النّهاية، فيتأسّى على نفسه ويطلب الخلاص وقد أخذ يعتصر ألما:

أهكذا السّنون تذهب؟

أهكذا الحياة تنضب؟

أموت كالشّجر[2]

وأخيرا نقل إلى الكويت ودخل المشفى الأميري، وأحيط بكل عناية واهتمام، وكتب رسالة إلى الشّيخ عبد الله سالم الصّباح يطلب فيها العون على إرساله إلى سويسرا لتلقي العلاج فيها.

[1]- عيسى بلاطة، بدر شاكر السّياب حياته وشعره، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط6، 2007م، ص138.

[2]- بدر شاكر السّياب، الدّيوان، ص 148.

لكنّ الموت عاجله إذ أصيب بنزلة رئوية، فارق الحياة على إثرها في السّاعة الثّانية والدقيقة الخمسين من بعد الظهر يوم 24 كانون الأول ديسمبر عام 1964م[1] ثم حمل صديقه الشّاعر**:"علي السّبتي"** جثمانه إلى البصرة بالسّيارة حيث دفن في مقبرة الحسن البصري.

[1] إحسان عباس ، بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره، دار الثّقافة، بيروت، لينان، ط6، 1983م، ص 394.

1- تجربة بدر شاكر السّياب الإبداعيّة:

كانت تجربة **بدر شاكر السّيّاب** تـميل إلى تحديث الشّعر العربيّ في أطر جديدة، فهو ثاني اثنين في ريادة شعر التّفعيلة هو **نازك الملائكة**، وقد مرّت هذه التجربة في ثلاث مراحل متباينة:

- **الأولى: 1943م، 1948م)**

نظم خلال هذه المرحلة زهاء (**113 قصيدة**) تدور حول موضوع الحب، وفيها تأثّر بالشّعر الإنجليزي، **وشيلي ويكيتس** على وجه الخصوص.

- **الثانية:(1949–1960م):**

وهي ذات اتـّجاهين ماركسي وقومي، فقد انظم إلى الحزب الشّيوعي سنة **1945م**، ثم انشقّ عنه بعد ثماني سنوات، فكان ينظر إلى مصير الإنسان بوصفه جـزءا من المجتمع والـتّاريـخ، إذ تـناول حال الإنسان العراقي، الذي يرضخ تحت وطأة الجوع والاستبداد، ثمّ انصرف إلى القضايا الوطنية والقوميّة وعلى رأسها قضيّة فلسطين.

- **الثالثة:(1960–1964م)**

انصرف فيها إلى الذّات فتحـدّث عن الموت الذي كان يستشعره و هو يـدبّ في أوصاله ولا تكاد تـخلو قصيدة من قصائده في هذه الـمرحلة من ذكر الـمرض والاستسلام للموت، فتظهر فيها شخصيّة "**المسيح**" الذي يـحيي ويشفي بإذن الله، وشخصيّة أيّوب الذي صبر على المرض، ثم عافاه الله فيردّد قائلا:

إنّي سأشفى، سأنسى كلّ ما جرحا،

وسوف أمشي إلى جيكور ذات ضحى[1]

[1]- بدر شاكر السّياب، الدّيوان، المجلّد 2 ، ص304.

وتظهر أيضا شخصيّة " **السندباد**" و"**عولس**" في صورة جوّابيْنِ لا يعودان من سفرهما أبدا على نحو ما نرى في "**المعبد الغريق**"، "**شناشيل ابنة الجلبي**"، "**إقبال**" و"**رحل النهار**".

إنّ شعر **السّياب** يكشف عن عمق، ويجسّد رؤيا في الحياة والموت وكان الحبّ والـوطنيّة هما الموضوعان اللّذان عالجهما الشّاعر، وعالج مشكلة المرض والموت بشكل أعمق وأكثر حدّة.

وحاول أن يدخل تجديدا في حدود هذه الموضوعات، فلم يكن لديه ميل نحو المديح أو الهجاء، إلّا في حالات نادرة، فشعره ذو طبيعة رومنسيّة ووطنيّة، فقد عاش فـي العراق وهو يرزح تحت نير الاستعمار الإنجليزيّ والحكومات المـوالية له، وما صاحب ذلك من تخلُّف اجتماعي واختلال اقتصادي، يضاف إلى ذلك مرضه المبكّر، ومن هنا كان وعيه السّياسيّ ورؤيته الوطنيّة، وكانت أشـعاره وسيلة للدّفاع عن وطنه وشعبه لذلك قاومته السّلطات الحاكمة فلم يجد وسيلة إلّا الفرار إلى إيران فالكويت، فكانت غربته قاسية جعلته يتغنّى بوطنه.

واحسرتاه متى أنام

فأحسّ أنّ على الوسادة

من ليلك الصّيفي ظلّا فيه عطرك يا عراق؟

بين القرى المتهيّبات خطاي والمدن الغريبة

غنّيت تربتك الحبيبة[1]

وقد جُمعت أشعـار **السّياب** في ديـوان واحد يـقع في مجلّدين وصدرت الـطّبعة الأولـى منه عام (**1971م، 1974م**) عن دار العودة بيروت بتقديم **ناجي علوش.**

[1]- بدر شاكر السّياب، ديوان أنشودة المطر، ص9 .

وقد صدرت مجموعاته الشّعرية، سواء قبل وفاته أو بعدها كما يأتي:

- **أزهار ذابلة 1947م.**
- **أساطير 1950م.**
- **أنشودة المطر 1960م.**
- **المعبد الغريق 1962م.**
- **منزل الأقنان 1963م.**
- **شناشيل ابنة الجبلي 1964م.**
- **إقبال 1965م.**
- **قيثارة الرّيح 1971م.**
- **أعاصير 1972م.**

كانت قصيدته (**على الشّاطئ**) باكورة شعره، فقد نظمها عام **1941م**، وهو في المرحلة الثّانوية، في حين كانت قصيدته (**عكاز في الجحيم**)، آخرها، إذ نظمها قبيل موته عام **1964م.**

لقد قدّم إنتاجا شعريّا زهاء أربعة وعشرين سنة لم ينقطع عن العطاء خلالها سوى سنة **1949م.**

في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات من القرن العشرين بدأ اسم **السّياب** يتردّد في المحافل الأدبيّة والفّنية في بغداد وقد عمل مع "**عبد الوهاب الشيخلي**[1]" بمديريّة الأموال المستوردة صباحا ومساء في جريدة "**الشعب**" ومجلّة "**الأسبوع**".

1-1تجربة بدر شاكر السّياب الإبداعيّة بلسانه:

كان **السّياب** يحمل كتابا باللّغة الإنجليزية للشاعر "**ت، س، إليوت**" فقلت له: ما هذا؟ فقال: هذا الكتاب يعود لشاعر عظيم تعلّمنا منه الكثير في مجال الشّعر الحرّ، وقد حاول بعض الشّعراء العرب تقليده، ففشلوا لضعف في اللّغة العربيّة أو الإنجليزية، وهنا طلب من الشّاعر **بدر السّياب** أن يتحدّث عن تجربته الشّعرية فقال:

"كان الحافز الأول لقراء الشّعر الحر بعد أن قرأت الشّعر في اللّغة الإنجليزية فلاحظت تعدّد التّفعيلات في أبيات الشّعر وعدم انقطاع المعاني من بيت لآخر كما هو الحال في القصيدة العربية، فبدأت الكتابة وفق نسق جديد من التّفعيلات مع أجواء وأفكار جديدة تنسجم مع روح العصر"[2] –وأضاف السّياب– قائلا: " وللحقيقة والتّاريخ لاحظت أيضا أنّ الموشّحات الأندلسيّة تتّسم بطابع خاص تجد في بعضه ملامح الشّعر الحرّ وفي عام (**1940م**)، وفي مجلّة الرّسالة قرأت للشاعر (**خليل شيبوب**) قصيدة عنوانها: **(القصر والحديقة المهجورة)**.

وكانت في ألفاظها ومعانيها وتفعيلاتها، قريبة من الشّعر الحرّ وفي عام (**1947م**) وفي قصيدة (**روميو وجولييت**) للشّاعر **علي أحمد باكثير** نجد هذا اللّون من الشّعر بشكل ملحوظ وكنت قد كتبت في الشّعر الحر عام (**1946م**) قصيدة كان عنوانها: **(هل كان حبا)** وألقيتها أمام

[1]- عبد الوهاب الشيخلي، جريدة المدى، عراقيون من زمن التّوهج، بدر شاكر السّياب، مقال ذكريات الشّعر والألم، مؤسسة المدى للإعلام والثّقافة والفنون، عدد 1398، السّنة السّادسة السّبت 27 كانون الأوّل 2008م، ص12.

[2]- عبد الوهاب الشيخلي، جريدة المدى، عراقيون من زمن التّوهج، مقال بدر شاكر السّياب، ذكريات الشّعر والألم، ص12.

طلّاب دار المعلّمين العالية ببغداد فلاقت استحسانا كبيرا وكان **عبد الوهاب البيّاتي** و**شاذل طاقة** بين الحاضرين.

أما قصيدة "**الكوليرا**" لـ:"**نازك الملائكة**" فكانت أقرب ما يكون إلى الموشّح لكنّها أصدرت عام (**1948م**) في ديوان "**عاشقة الليل**" وفيه عدد لا يستهان به من الشّعر الحرّ، مع الشّرح والتّحليل أمّا أنا فقد أصدرت ديوان "**أساطير**" عام (**1950م**) وقد تضمّن عددا من القصائد التي نشرتها في مجلة "**البيان والعقيدة**" عام **1948م.**

وأعود وأقول أنّ لقراءتي للشّعر الإنجليزي الأثر الكبير في التّوجّه نحو الشّعر الحرّ [1]" .

وكان **السّياب** قد بدأ العمل في الصحافة مترجما باعتباره يجيد اللّغتين العربيّة والإنجليزية وقبل إغلاق مجلة "**الأسبوع**" بسنة تقريبا عيّن سكرتيرا لها، وهنا بدأ يكتب القصص القصيرة، وكان بعضها يدور حول أشخاص التقى بهم في قرية جيكور أو البصرة، ولم أقرأ حتّى ليومنا هذا من تناول هذه القصص بالنّقد أو الدّراسة وفيما إذا كان السّياب يمكن أن يكون قصصيا بمستوى "**تشيخوف الروسي**" أو "**موباسان الفرنسي**".

ولا أستطيع الإدعاء أنّني أتمكّن من تقييم تلك القصص القصيرة، أمّا شعره فقد انتشر في أرجاء الوطن العربيّ وأصبح **السّياب** من الأسماء المعروفة، وقد كان النّقاد إلى جانبه دائما، ومع ذلك فإنّ أحد العلماء الرّحلين وعضو المجامع العلميّة في العراق، وبعض أقطار الوطن العربيّ أجاب عن سؤال وجّهتُه له في لقاء إذاعي عن رأيه في الشّعر الحرّ و**بدر شاكر السّياب** فقد كانت إجابته وهو الشّاعر التّقليدي المحبّ للشّاعر **أحمد شوقي:**

[1]- عبد الوهاب الشيخلي، جريدة المدى، عراقيون من زمن التّوهج، ص12.

" إنّ الشّعر الحرّ مؤامرة على الشّعر العمودي واللّغة العربيّة "[1].

1-2 السّياب ومصادره الثّقافية :

من يقرأ دراسته –**عبد الواحد لؤلؤة**- عن ثقافة **بدر شاكر السّياب** وبخاصّة الأجنبيّة منها يذهل لمحدوديّة هذه الثّقافة، فالشّاعر لم يكن يعرف من اللّغات الأجنبيّة سوى لغة واحدة هي اللّغة الإنجليزيّة، ولم يكن يتقن هذه اللّغة إتقانا مطلوبا لذلك كان يستعين بالقاموس ما لا يحصى من المراتّ، ليفك مغاليق النّص، وقد أمكنه مع الوقت أن يطّلع على بعض الأدب الأجنبي، المنقول إلى العربيّة وبذلك تكوّنت لديه معلومات عامّة من الشّعر الإنجليزيّ وعن سواه من الشّعر الأجنبيّ، ولكن كيف أمكن **للسّياب** أن يكون هذا الشّاعر الكبير في تراثنا المعاصر؟[2].

يجيب **لؤلؤة:** إلى أن الفصل الأول في ذلك يعود إلى موهبته أي إلى شاعريّة خصبة مبثوثة في ذاته، لا إلى ثقافته.

فموهبته أكبر بما لا يقاس من ثقافته وتجربته في الحياة تكاد تتخطّى موهبته وثقافته معا.

ومع ذلك كان **السّياب** واعيا لأهميّة عنصر الثّقافة بالنّسبة للشّاعر فقد قال مرة عام **1956م:**

"لقد مضى الزّمن الذي لم تكن فيه الثّقافة ضروريّة للشّاعر؛ إنّ موهبته وحدها لم تعد تكفي لخلق شعراء ك: (**أديت–إيلوت)**".

ويتابع هذه الفكرة بعام عندما يكتب إلى "**يوسف الخال**" صاحب مجلّة "**شعر**" سائلا إيّاه "هل قرأت ما كتبه (**ت–س–إليوت)** عن الموهبة الفرديّة والتّراث وعلاقتهما.

---

[1]- عبد الوهاب الشّيخلي، جردة المدى، بدر شاكر السّاب ذكريات الشّعر والألم، ص12.

[2]- جهاد فاضل ، مجلة الرياض، مقال " السياب و مصادره الثقافية" عدد 16754/ الخميس 9 من رجب 1435هـ الموافق لـ: 8 من مايو 2014م، صفحة ثقافة اليوم.

"الشّعر يجب أن يبقى خيطا يربط بين الجديد والقديم... يجب أن نستفيد من أحسن ما في تراثنا الشّعري، في الوقت نفسه الذي نستفيد فيه مما حقّقه الغربيّون"[1]

وكرّر **السّياب** هذا القول عام (**1962م**) عندما قال في مقابلة صحفيّة له:

إنّ الموهبة الشّعرية يجب أن تدعم بالثّقافة والخطوة الأولى، والثّقافة هي قراءة الشّعر العربيّ كلّه وقراءة الشّعر الأجنبيّ والفلسفة والنّقد.

ويبدو أن **السّياب** مذ كان طالبا في دار المعلّمين العالية ببغداد أدرك أهمية توضيح أنّه لا يريد أن يبقى شاعرا بعد الخامسة والعشرين من العمر، تماما كما كان يقول (**إليوت**) في مقاله عن: **"التّراث والموهبة الفردية ".**

وإذا كان **إليوت** قد وضع هذا الأمر في عبارات محدّدة في ذلك المقال وعبّر **السّياب** عن مثل ذلك بعبارات محدّدة كذلك ابتداء من عام (**1956م**) فقد بدأ يباشر بتطبيق هذا الرّأي.

وروي صديق حميم له وهو: (**محمود العبطة**) في كتاب له عنه "أنّ **السّياب** كان يشاهد في الأربعينيّات جالسا في مقهى مبارك وأمامه قدح الشّاي يرتشف منه ويعود لقراءة ديوان المتنبيّ أو أبي تمّام وغيرهما من فحول الشعراء".

ولكنّ حاجة **السّياب** إلى توسيع آفاقه الثّقافية دفعه إلى الإطلاع على روائع الأدب الإنجليزي وتلمس هذا من صحيفة لـ: "**جبرا إبراهيم جبرا**" وملازمته إيّاه تلك الملازمة التي أوصلته إلى الاحتفال بمسوّدة فصلين من كتاب (**فريزر**) ونشرهما في العدد الوحيد من مجلّة (**الفصول الأربعة**) التي أصدرها الشّاعر"**بلند الحيدري**" وكان في عامه الثّالث، وكان هذا أقصى ما يستطيع **السّياب** فعله في تلك الأيّام من أجل الاتّصال بثقافة أجنبيّة.

[1]– جهاد فاضل، مجلة الرياض، "السياب ومصادره الثقافية"، صفحة ثقافة اليوم.

هذا مع الإشارة إلى أنّ ما كان يقدّمه قسم اللّغة الإنجليزيّة لطلّابه من ثقافة أجنبيّة كان محدودا للغاية.

ويرى –**عبد الواحد لؤلؤة-** أنّ حديث السّياب عن سعة اطّلاعه على الآداب الأجنبيّة فيه نوع من المبادئ غير النّاضجة التي يدفع إليها الفرح بالجديد والغريب، و لكنّ **السّياب** كان بارعا فيها يقرأ من شعر أجنبيّ ولا يلبث أن يلون ذلك كله بشخصيّة ويطوّعه لأغراضه وهذا جانب من جوانب أصالته.

وفي سيرة **بدر** كما يرويها الباحثون أدلة على اهتمامه الجادّ بالآداب الأجنبيّة ومنها إقدامه الجريء على ترجمة ديوان الشّاعر الفرنسي "**أراغون" (مجنون إليسا)** نقلا عن ترجمة إنجليزيّة له، كما أنه نقل إلى العربية قصائد من الشّعر العالميّ الحديث إلى جانب قصائد الشّاعر (**ناظم حكمت، يوث شويل)** ولكنّ قراءة هذه التّرجمات تفيد أنّ فيها من طلاوة الشّاعر أكثر ممّا فيها من دقّة العارف بأسرار اللّغة الأجنبيّة.

وفي أواخر الخمسينات توثق علاقة **السّياب** بمجلة "**شعر**" وكانت مجلّة تنشر نماذج من شعره وقد استهوى ذلك السّياب لأنه من شأنه الاطّلاع على الشّعر ما يوسّع ثقافته عن شعر العالم الخارجي، يقول "**يوسف الخال**" صاحب مجلّة شعر عن **السّياب:**[1]

" وكان إذا وقعت في يده صفحات من الشّعر الجيّد، باللّغة الإنجليزية، انصبّ على فكّ مغاليقها إلى عمق معانيها وكثيرا ما استنجد بالقاموس، فإذا هوامش الصّفحات تضيق بالألفاظ بالشّروح، وكان إذا عثر على الشّعر الجميل الرائع، سعد به وتحسّر في وقت معا، فأسمعه يقول:

"أين نحن من هذا الشعر؟[2]".

[1]– جهاد فاضل ، مجلة الرياض، " السياب ومصادره الثقافية"، صفحة ثقافة اليوم.

[2]– المرجع نفسه، صفحة ثقافة اليوم.

ولو أتته الفرصة الروحيّة والثقافيّة والماديّة، كما تواتي الشّاعر الكبير، لكان لنا فيه دون سائر مجادليه ذلك الّشعر الكبير"[1]

ويرى الشّاعر العراقيّ –**سامي مهدي**- أن مصادر الثّقافة الأجنبيّة كانت محدودة أو ضئيلة في سنوات التّكوين لدى **السّياب** أي منذ نهاية الحرب العالميّة الثّانية وحتّى وفاة الشّاعر.

وهذا صحيح: تدعمه الأرقام التي يوردها عن أعداد المترجمات المنشورة في العراق وعدد من الأقطار العربيّة.

ترى، لو امتد العمر **بالسّياب** وقرأ بالتّالي مترجمات أخرى وازدادت صلته بالآداب الأجنبيّة بصورة مباشرة، ألم يكن متوقّعا أن تتوهّج شاعريّته أكثر، وأن يأتي بأكثر مما أتى وأبدع ؟

ويرى **عبد الواحد لؤلؤة** أنّ الّثقافة بوجهيها العربيّ والأجنبيّ لم تكن المصدر الوحيد الذي استسقى منه **السّياب،** وإنّما كان هنالك بالإضافة إلى هذا المصدر و إلى شاعريّته المتوهّجة .

مصدر آخر يتمثّل في تجربة حياته الشّعريّة، وخاصّة العاطفيّة وهذا ما نحن بصدد معالجته في باقي صفحات هذا البحث المتواضع...

- **جماليّة العمل الفنّي:**

إنّ اعتماد النّص الأدبيّ على مجموعة من المقوّمات الفنّية التي تبعث على إحساس المتلقّي بجمال العمل الأدبيّ وهذه المقومات هي: **المقومات اللّفظية، التّصويريّة، الخياليّة، الموسيقيّة.**

إنّ الأدب لغة تجمع عناصر النّص المختلفة ومكوناته داخل علاقة مركّبة ...

[1]– جهاد فاضل ، مجلة الرياض، "السياب ومصادره الثقافية"، صفحة ثقافة اليوم.

ولكن يجب ألا يأسرنا هذا المنهج، لأنّ الجمال الفنّي في العمل الأدبي أمر مهم وضروريّ، وأمر بديهيّ أيضا، ووجه الاحتراس من هذا المنهج؛ أنّ العمل الأدبيّ ربما يملكنا من أول وهلة، إذ يملكنا **بأصواته، وحروفه، وتصويراته، وموسيقاه،** فالعمل الأدبي مفعم بالجمال الظّاهري، ولكن إذا فتشنا في هذا العمل وجدناه واهيا، لا يحتوي على أكثر من زينة لفظية أو صوتيّة أو موسيقيّة، أي أنّه لا يتضمّن عملا حقيقيّا يقوم على جدّة الأفكار، أو جدّة التّناول لهذه الأفكار، أو يحتوي فكرة أصيلة تضفي عليه رونقا.

فاهتمام هذا المنهج ربمّا ينصب فقط على جمال الشّكل دون جمال المضمون أو جمال الفكرة...

2- تجربة السّياب الإبداعية مع المرأة ودلالاتها في ضوء جماليّة التّلقّي:

أحبّ السّياب إحدى عشرة امرأة تلوح أطيافهنّ جميعا في شعره.

كان حبه الأوّل في جيكور وكان اسم حبيبته **"وفيقة"** أمّا حبه الأخير فكان لكاتبة بلجيكية اسمها "**لوك نوران**" وهي التي يخاطبها في قصيدة من أواخر قصائده بقوله: "أحبيني، لأنّ جميع من أحببت قبلك ما أحبّوني.."

وفي هذه القصيدة يروي لنا حكايته مع النساء اللاتي سبقنها وهي حكاية رومنسية فيها الكثير من الشكوى و الألم؛ ولا شك أن تجاربه العاطفية هذه تشكل مصادر مهمة في قصائده.

أعطى السّياب المرأة الكثير من شعره وخصّها بأجمل ما كتب من القصائد التي تزخر بالحرمان والإحباط الذي عاناه الشاعر من أجلها فقد واجه فشلا ذريعا في الحب، ترك بصماته على حياته كلها، وظل ينتظر العمر بأسره المرأة التي تروي ظمأه وتعطشه العاطفي، فلقد أقضّ هذا الظمأ مضجعه وعزز شعوره بالإخفاق ووسم شعره باللهفة الطاغية إلى عاطفة امرأة.

كما دفعته حاجته إليها إلى التشبث بأكثر من تجربة حب واحدة في آن واحد، لكن مصيرها جميعا كان الإخفاق والفشل، ولعله ليس من المبالغة القول أن الحب كان المعضلة التي تقاسم الموت موقع الصدارة في شعر السياب فهو: "إذا أخذ القلم ليكتب قصيدة، نسي كل شيء سوى أنّه محروم من المرأة التي يحب "[1].

ويبدو أنّ هذا الحرمان هو الذي دفع السياب إلى التشبث بالحاجة ومحاولة الوصول إلى قلب المرأة باستمالتها بشتى السبل لكنه سرعان ما يعود يخفي حنينه إذا لا يجد سبيلا لاستمالتها سوى شعره.

[1]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 93.

لقد اعترف السياب بأثر الحب الشديد في شعره إذ يقول: "كانت المرأة أكبر حافز دفعني لكتابة الشعر ويبدو هذا الأثر واضحا في ديواني: **"أزهار ذابلة وأساطير"**[1].

إلا أنّ موقفه من المرأة يبدو متناقضا أحيانا بين نزوح عارم بالسّخط عليها ولعنها أو تقديس يَصُفُّها في مصافّ الملائكة.

"فقد كان بينه وبين الحب قدر بعيد من قلة المال وجاه الأب، والمرأة إن وجدت لديها الحب والحنان هي ملاك طاهر، وإن لم تعره اهتمامها وزوجت إلى رجل آخر هي مدنّسة"[2].

فهو بطبيعته الشاعرة المرهفة: "يحس بأثر الجمال الذي يراه ويعجب به ويرغب فيه، وإذا كان قد استطاع أن يوطن نفسه على الكفاف في كماليات العيش، فهيهات أن يستطيع إقناع قلبه بالانتظار أو منع فكره من الرغبة في الحب، لأن الحب من ضروريات الشاعر"[3].

وقد عز زمن شعوره بالحاجة لحنان المرأة فقدانه لأمه مبكرا فهو يقول: "فقدت أمي طفلا صغيرا فنشأت محروما من عطف المرأة، فكانت حياتي كلها وما تزال بحثا عما يسدّ هذا الفراغ و كان عمري انتظارا للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة "[4].

وقد تظافرت عوامل أخرى أسهمت مع فقدانه لأمه في تعزيز شعوره بالحرمان من المرأة، لعل في مقدمتها دمامة خلقه فقره ومرضه وهي عوامل أسهمت جميعا في تنفير المرأة منه وإبعادها عنه.

---

[1]- محمد جواد حبيب البدراني، الحركة النقدية حول السياب، الدار العربية ، الموسوعات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2013م، 1434هـ، ص115.

[2]- محمد جواد حبيب البدراني، الحركة النّقديّة حول السّياب، ص 115.

[3]- المرجع نفسه، ص115.

[4]- المرجع نفسه، ص 115.

ولعلّ أوّل إشارة نقدية لأثر المرأة والحب في شعره، قول الأستاذ **روفائيل يطي**: "في مقدمته لديوانه الأول: "اتّقدت العاطفة إلى قلبه فأفعم ذهنه بالخيال وأكثر ما اندفعت إنسانيته نحو نصف الإنسان الثاني"[1].

كما وصف الديوان بأنّه يمثل الرومانتيكية المراهقة في الشعر العراقي وكتب الأستاذ **محمد حسين إسماعيل** مقالا نقديا عن الديوان واصفا حب السياب بأنه مصيبة كما وضع يديه على أسباب عقدة الفشل في علاقته بالمرأة و هي المال والجمال .

وسنبيّن علاقة السيّاب بالمرأة من خلال إدراجنا لجدليّة الأنا والآخر في شعره في العناوين القادمة بإذن الله تعالى.

2-1 جدلية الأنا والآخر في شعر السّياب مع المرأة:

جدلية الأنا والآخر ظاهرة فلسفية اجتماعية، تقوم على تحديد الذّات الفردية (الأنا) وإثبات وجودها في المجتمع من خلال تفاعلها وحوارها وتصويرها لكلّ ما هو آخر أي لكلّ ما هو خارج عنها.

فلا يمكن للأنا أن تظهر إلا من خلال الآخر، وذلك لأن العلاقة بينهما متلازمة، ومستمرة فالأنا في الأصل جزء من الآخر(المجتمع).

ولكن ما يبرز الأنا ويحدد هويتها هو: (أفكارها ونظرتها وفلسفتها ورأيها المتميّز).

والمقصود بالأنا: ذات الشاعر، ومشاعره وأفكاره تجاه كل ما يحيط به سواء، أكان ماديا أو معنويا، أمّا الآخر فهو كلّ ما يحيط بالشاعر وكل ما هو خارج أو مختلف عن ذاته، سواء أكان هذا الآخر شخصا أو شيئا مادّيا كان أو معنويا.

[1]- محمد البدراني ، الحركة النقدية حول السياب، ص 116.

ولهذه الظّاهرة حضورها في الأدب العربي قديمه وحديثه، فلا تكاد تخلو قصيدته من ظهور الأنا فيها مهما كان غرضها، والتي تتجلّى من خلال علاقتها مع الآخر.

وهذه الظّاهرة تبدو واضحة في ديوان السياب، فهو صاحب رأي وفكر ورؤيته رومنسيان والآخر في شعر السياب جاء بصور متعددة اقتصرت على أكثرها ظهورا في قصائده التي انتقيتها تقسّمها كما يلي:

- الأم اليتم، الألم، الحرمان.
- الأنثى، الحبيبة البعيدة، الزوجة.
- **المرأة أُمًّا:**

إنّ الإسلام رفع مكانة المرأة بصورة عامة وكانت نظرته إليها إنسانية حيث أعطاها مكانا اجتماعيا كريما في مختلف مراحل حياتها وكافّة علاقاتها الاجتماعية إذ كرّم الدّين الإسلامي مقام المرأة أمًّا في قوله تعالى "**وَوَصَّيْنَا الإنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانَا حمَلَتْهُ أُمُّهُ كَرْهًا وَوَضَعَتْهُ كَرْهَا** "[1].

وكرم مقامها زوجة بقوله تعالى:"**وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنْفُسِكُمْ أَزْوَاجًا لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً** "[2].

وقد حظيت صورة المرأة باهتمام كبير من لدن الشّعراء منذ عصر ما قبل الإسلام وامتدادا إلى صدر الإسلام، وما تلاه من العصور الإسلاميّة التّالية، ومن صور ذلك الاهتمام أنّهم حين عمدوا إلى رسم صورة المرأة الحبيبة القريبة إلى نفوسهم وأذواقهم حاولوا تشبيهها بالظّبية أو

[1]- سورة الأحقاف، الآية 15.

[2]- سورة الروم، الآية 21.

الطّفل أو المهاة ... وغيرها من الحيوانات الأخرى الكاملة لصفات الأمومة، من ذلك قول **طرفة بن العبد** متغزّلا:

وَلَـهَـا كَـشْحَـا مَـهَاةٍ مُـطْفِـلٍ

تَـفْـتَـرِي بِالـرَّمْلِ أَفْـنَانَ الزَّهَرْ[1]

لنرى أن الصّورة المثالية للمرأة عند الشّعراء هي الصّورة المتّصلة بمعاني الخصب، المرتبطة جوهريّا بوظيفتها الأموميّة ومن خلال ذلك يمكننا القول أنّ المرأة الأمّ وصورتها الأموميّة كانت راسخة في خيال الشّعراء منذ القدم، لما يحمله من صفات الخصب والانبعاث، فبحثوا عنها في نصوصهم وأبرزوها في صورهم[2].

إنّ الشّاعر –**بدر-** يعرض لنا في شعره قضيّة قد أثارها وعمّق مأساتها وكأنّما أراد أن يجعلها قضيّة تسويقيّة ليستجلب عطف كل من حوله وشفقتهم من بينهم النّقاد.

إذ كان الطّفل شديد التّعلق بأمّه، فلمّا خطفها الموت، أثّر فيه ذلك تأثيرا كبيرا، وحين كان يسأل عنها كانوا يقولون له: "**ستعود بعد غد** "

وراح الطّفل الذي فقد الحضن الدّافئ يبحث عنه ولم يكن عسيرا عليه أن يجده في شخص جدّته لأبيه "**أمينة**" حيث يقول في قصيدته –**أنشودة المطر -:**

كان طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأنّ أمّه الي أفاق منذ عام

[1]– طرفة بن العبد البكري، الدّيوان، شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمري، طبع في مدينة شالون على نهر سون بمطبع برطرند، 1900م، ص47.

[2]- فرح غانم صالح البيرماني، المرأة في شعر السياب، الدّار العربيّة للموسوعات، بيروت لبنان، ط1، 2010م، 1430هـ، ص28.

فلم يجدها، ثمّ حين لحَ في السّؤال

قالوا له "بعد غد تعود..."

لا بدّ أن تعود

وإن تهامس الرّفاق أنها هناك

في جانب التّلّ تنام نومة اللّحود

تسفّ من ترابها وتشرب المطر[1].

وهذا يدلّ على أنّ صورة الأمّ عند الشّعراء في نصوصهم الشّعرية مميّزة لها مكانتها المرموقة والدّرجة الرّفيعة العالية، إذ أنّ وصفها أو ذكرها في الشّعر رمزا كانت أو حقيقة، يعني التّمرد من قبل الشّاعر على واقعه بصوره وأشكاله كافّة، ولا شكّ في أنّ النّتيجة التي يطرح بها الشّاعر ذلك العاشق المتمسّك بمعشوقته حبيبته أمّه، دليل على وعيه الفنّي وطموحه، فذكر الأمّ والحبيبة في قصائد الشّاعر تعبير عن الحنين الجارف الذي يعيشه مع ذاته.

كان بدر يعاني منذ طفولته من مرض (المرأة) إذ أن المرأة المثالية عند بدر هي الأمّ، وأمّه بالذّات، فلم تتّسع حياة بدر وأمّه لأن يكبر وتكبر، فلم تبق منها غير صورة الأمومة الرّمزية تحيط بها هالة مقدّسة تقابلها عند الشّاعر صور الحبيبات[2] .

فالشّاعر بالغ في عرض قضية وفاة والدته، ومدى تعلّقه بها وحرمانه منها حيث نرى من خلال الصّور الشّعرية التي رسّخها لتلك القضيّة أنّه إنسان خيالي يبحث عن الصّور المثالية.

[1]- بدر شاكر السياب، الدّيوان، ج1، ص ص 475-476.

[2]- فرح غانم صالح البيرماني، المرأة في شعر السّياب، ص30.

والشاعر ظلّ يؤكّد قضيّة حرمانه من أمّه، وأنّه لن يجد من يعوّض ذلك الحبّ والحنان، فقضى حياته يبحث عن امرأة مثالية تعوّضه عن حنان أمّه.

حيث سمعته يقول: "فقدت أمّي ومازلت طفلا صغيرا، فنشأت محروما من عطف المرأة وحنانها، وكانت حياتي وما تزال كلّها بحثا عمّن تسدّ هذا الفراغ وكأنّ عمري انتظار للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطّمأنينة.."[1]

كما كان يفتقر إلى علاقة راسخة مع أبيه، حيث يقول:

أبي منه جردتني النّساء

وأمي طواها الرّدى المعجل[2]

إنّ شعر السّياب يكشف مدى تعلّقه بأمّه، لدرجة أنّ لديه قصائد تدور حول مناداته لأمّه وهي في قبرها، حيث يسهر الليل كلّه في انتظار الصّوت الأليف لكنّ الباب ما طرقته إلّا الرّيح في الليل العميق... فيستجدي صوت الأمّ المتوارية تحت الرّغام، يتمنى لو لم تمت، لتملأ عليه الحياة حين يصرخ في قصيدته " **الباب تقرعه الرّيح**" التي كتبها في **لندن 1963/06/13م** وفيها يقول:

هي روح أمّي هزّها الحبّ العميق

حبّ الأمومة فهي تبكي

" آه يا ولدي البعِيد عن الدّيار !

ويلاه ! كيف تعود وحدك لا دليل ولا

[1]- فرح غانم صالح البريماني، المرأة في شعر السياب، ص30.

[2]- بدر شاكر السّياب الدّيوان، ج2، ص 151.

رفيق؟[1]

أمّاه ليتك لم تغيبي تحت سور من حجار

لا باب فيه لكي أدقّ ولا نوافذ في الجدار !

كيف انطلقت من طريق لا يعود السّائرون

من ظلمة صفراء فيه كأنّها غسق البحار؟

كيف انطلقت بلا وداع فالصّغار يولولون،

يتراكضون على الطّريق ويفزعون فيرجعون

ويسائلون اللّيل عنك وهم لعودك في انتظار

الباب تقرعه الرّياح لعلّ روحا منك زار

هذا الغريب !! هو ابنك السّهران بحرقةِ الحنين

أمّاه ليتك ترجعين

شبحا فكيف أخاف منه وما امّحت رغم السّنين

قسمات وجهك من خيالِي؟

أين أنت؟ أتسمعين؟

صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق؟

[1]- بدر شاكر السّياب الدّيوان، ج1، ص ص 616-617.

الباب تقرعه الرّياح تهب من أيد الفراق[1].

إنّ علماء النّفس يذكرون في آرائهم التي وضعوها في كتبهم النّفسية، أنّ الحرمان من الأمّ في سنوات الطّفولة المبكرّة يؤثر فيه وفي شخصيته، وكذا يؤثرّ في نموه العقلي، و بالتّالي يكون له تأثير من النّاحية الاجتماعية والنّفسية.

والطّفل دائم الحاجة إلى أمّه فهو لا يستغني عنها من كلّ النّواحي جسمية كانت أو عقلية أو اجتماعية، ويكون لها تأثير كبير على نفسّيته على الرّغم من تعلّقه بأشخاص كبار وتفاعله معهم إلّا أنّه يرجع إلى: "أمّه وحاجته لها"[2].

وبعد تعرّفنا على رأي علماء النّفس في هذه القضيّة نرجع إلى الشّاعر –**بدر**– الذي جعل من قضية اليتم وسيلة لتحقيق الشهرة بالتأثير في كل من يقرأ ويسمع لها وجعلها قضيّة تجارية حتى يشغل فكر النقاد وخصوصا عندما أدرك أثر الأمّ على الطّفل، إذ وسّع بدر تلك القضية.

لقد ظلّ السّياب طول مدة حياته يشكو من حرمانه ومن عاطفة الأمومة التي فقدها وهو في عمر صغير، ولقد جسّد ذلك الحرمان من الأمّ في أشعاره حيث بالغ في عرض صورة ذلك الحرمان في شعره حيث يسأل عنها كل من حوله، وينادي عليها في قبرها حيث تجلّت صورة الأمّ عنده برموز عديدة في قصائده.

والشّاعر يتذكّر أمه وهو بعيد عن وطنه، ونراه من خلال شعره يكشف لنا أن علاقته بالأرض جاءت نتيجة علاقته بأمّه، ويعرض لنا عاطفة الأمّ إزاء أبنائها في ساعات الوغى، حين يقول في قصيدته: " **غريب على الخليج**":

هو وجه أمّي في الظّلام

[1]- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص ص616-617.

[2]– ينظر، فرح غانم صالح البيرماني، المرأة في شعر السياب، ص37.

وصوتها، ينزلقان من الرّؤى حتى أنام

وهي النّخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

من الدروب[1].

وهنا نلمس مدى اشتياق السياب لأمّه وهو بعيد عن وطنه يقول في قصيدته:" **أفياء جيكور**"

أفياء جيكور أهواها.

كأنّها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمّي التي صارت أضالعها التّعبى وعيناها

من أرض جيكور ...ترعاني وأرعاها[2].

لقد ظلّ الشّاعر طول حياته يحلم بالطفولة والعودة إلى الأمّ ويجد في الماضي عزاء عن الحاضر، بل هو يزخرف الماضي لأنّ في ذلك التّمويه تعويضا من قسوة الحاضر، و"نراه يحنّ و يرغب بالعودة إلى تلك الأمّ التي فقدها وهو صغير، ويريد العودة إلى الطفولة إلى القرية" [3].

ولهذا فإنّه يتساءل حائرا:

جيكور ماذا؟ أنمشي نحن في الزمن

أم أنه الماشي

[1]- بدر شاكر السياب، الدّيوان، ج1، ص 318 كتبها في الكويت سنة 1957م.

[2]-المصدر نفسه، ج1، ص190، كتبها في جيكور 1962م.

[3]- إحسان عباس، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978م، ص 59.

ونحن فيه وقوف؟

أين أوله

وأين آخره؟

هل مر أطوله ؟

أم مر أقصره الممتد في الشجن ؟[1]

نلاحظ أنّ موت أمّ الشاعر وهو طفل صغير ثمّن في ذاته مأساة الموت، ودفعه للالتجاء إلى صور الانبعاث لمواجهة هذا الرّعب الكبير إذ نرى في قصيدته التي كتبها عام (**1948م**)، في القرية الظلماء، استيقاظ الموتى المدفونين عند التلّ –حيث دفنت أمّه– وكأنهم كانوا نياما لكن يقظتهم هذه ليست انبعاثا، هم يسمعون صوت الريح وينظرون إلى الهلال ويعودون إلى قبورهم في آخر الليل متسائلين عن موعد الانبعاث، وكأن هذه اليقظة ليست حقيقة بل وهم وحلم لأنّها تعتن بأبعاد رمزية وظلت رغبة في عودة الأم الميتة إلى الحياة كما كانت قبل أن تموت.

وبما أن الشاعر يعرف استحالة تحقيق هذه الرغبة في الواقع، فقد سمع لنفسه بتحقيقها في الحلم خارج نطاق الزمن.

أمّا السّاعة التي تقرع في المدينة فتذكر بالعودة إلى الواقع وتعيد حركة الزمن فيكتشف الشاعر أنّه وحيد في غابات القرية، حيث يقول السياب في قصيدته : **(في القرية الظلماء):**

القرية الظّلماء خاوية المعابر والدّروب

تتجاوب الأصداء فيها مثل أصداء الخريف

[1]- بدر شاكر السّياب، الدّيوان، ج1، ص188.

جوفاء... في بطئ تذوب

استيقظ الموتى – هناك على التّلال، على التّلال

الرّيح تعول في الحقول، وينصتون إلى الحفيف

يتطلّعون إلى الهلال

في آخر الليل الثقيل... ويرجعون إلى القبور

يتساءلون متى النشور!

والآن تقرع في المدينة ساعة البرج الوحيد

لكنّني في القرية الظلماء في الغاب البعيد [1]

ولو أنّنا أمعنّا النّظر في قصيدته أنشودة المطر نجد أن السياب يبدأ القصيدة بابتهالات أمام الطبيعة وآلهة الطبيعة، حيث تقف عشتار حبيبة، و أمامها الشّاعر يصلّي، وعشتار هي الفصول في تحولاتها وهي الحياة والموت، وهي العناصر المختلفة: (نجوم ، عصافير، شجر) إنّها حركتها المتجددة الدائمة ثم تتحول إلى الأم، الأم التي ماتت عندما كان الشاعر صغيرا، الأم الحقيقية التي لا تشبه الأسطورة في شيء، فهي تموت، وتسكن اللّحد، و تسفّ من ترابها وتشرب من المطر.

إنّ موت الأم يصبح جزءا من صدى الأمل الذي ينبعث من دورة الحياة حيث يقول في قصيدته:

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، ص94.

عيناك حين تبسمان تورّق الكروم

وترقص الأضواء ...كالأقمار في نهر

يرجّه المجداف وهنا ساعة السّحر

كأنّما تنبض في غوريهما النّجوم [1].

يمكن القول أنّ أنشودة المطر تعدّ تحولا نوعيا في طبيعة شعر السّياب ذاته، واكتشف الأسطورة من حيث هي رمز و بناء، وخاطب فيها امرأة ليست عادية، فعيناها غابتا نخيل وهو أكثر أنواع الشّجر وجودا في العراق.

وعند قراءة القصيدة، نرى صورة الأم الميتة التي يتهامس رفاق الطفل أنها مدفونة عند جانب التل، ويقول له الكبار كذبا إنها **(تعود بعد غد)**، وكأنّه يرفض أن يصدق أن الموت نهاية الحياة حيث أن أمّه مازالت تأكل التراب وتشرب المطر يقول في قصيدته :

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأنّ أمّه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم لما لحّ في السؤال

قالوا له: "بعد غد تعود"

لابدّ أن تعود

وإن تهامس الرّفاق أنهّا هناك[2]

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، ص 474.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص 476.

في جانب التّل تنام نومة اللّحود

تسفّ من ترابها وتشرب المطر[1].

نرى السياب يرسم في نهاية القصيدة صورة الأمل والفجر الجديد المتمثّل في طفل صغير حيث يبتسم ويرضع حليب أمه، وهي أرض العراق الأم التي توفر العيش لأبنائها .

ونرى السياب في قصيدته (**نسيم من القبر**)**:** يأتيه نسيم من قبر أمه، وهو يهمس به ويعاتبه حيث يقول:

نسيم اللّيل كالآهات من جيكور يأتيني

فيبكيني

بما نفثته أمّي فيه من وجد وأشواق

تنفس قبرها المهجور عنها، قبرها الباقي

على الأيام يهمس بي: " تراب في شراييني

ودود حيث كان دمي وأعراقي "[2].

اختار السياب في فترة مرضه أن يذكر أمه في قصائده حتى تحقق عليه آلامه ودفعه إلى ذلك فقدانه لها وهو صغير وظلّ يتمه وحاجته إليها يعذبانه، فهي الأمل له، في فترة اشتداد مرضه عليه.

إذ نرى أن اختلاف تاريخ وفاة الأم تعمده السياب لأنه كلما ازدادت ثقافته في القراءات النفسية اعتمد الزيادة والنّقصان، في تاريخ وفاة أمه حسب ما يرى أنه سوف يشغل ناقدا ويتلاعب

[1] بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص 476.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص 672، كتبها في 1963/04/18م.

بعواطفه ويعطيه التاريخ الذي يرى أنه الأكثر تأثيرا في النفوس حسب أحدث نظرية علم النفس، لذا جعل قضية وفاة أمه تسويقية وإلا فمن لم تمت أمه؟

وتظهر جدلية اليتم والحرمان في شعر السّياب بقوله في قصيدته **(الباب تقرعه الريح)** التي كتبها في لندن عام:(**1963/03/18م)**

هي روح أمّي هزّها الحبّ العميق

حبّ الأمومة فهي تبكي

آه يا ولدي البعيد عن الديار!

ويلاه كيف تعود وحدك لا دليل ولا رفيق

أمّاه... ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار

كيف انطلقت على طريق لا يعود السّائرون

من ظلمة صفراء فيه كأنّها غسق البحار؟

كيف انطلقت بلا وداع فالصّغار يولولون

يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار[1].

[1]- بدر شاكر السياب ، الديوان، ج1، ص 616.

تبدأ هذه القصيدة بالتّعجب والحيرة فالأنا الشّاعر ينتظر الآخر الزوّار مستخدما مجموعة من الأفعال الماضية والمضارعة (قرعت، انطلقت، يفزعون، يولولون، تعود)، وهذه الأفعال واقعة على الشّاعر لتعبّر عن البعد الزّماني والمكاني والمسافات الطويلة التي تفصله عن أمّه لترسم لنا أمله المتلاشي فكيف للطارق أن يكون كفها وكلّ هذه المسافات بينهما؟ فيتمزّق فؤاده لذلك.

وعلاقة الشّاعر مع الآخر الأم علاقة حرمان وألم واشتياق فالحرمان سيد الموقف في علاقة الشاعر بأمّه وموتها، فمع قسوة الموت وجبروته وسلطته يصف الشّاعر صدى القبلات التي تحملها الريح بالحريق ليعبر عن ألمه الدفين الذي اعتاد عليه.

هي روح أمي هزّها الحبّ العميق.

حبّ الأمومة فهي تبكي[1]

إنّ ما هزّ روح الأم هو الحب العميق والشوق لابنها المغترب وحبّها يدفعها دوما للبحث عنه وهنا نجد أنه طول الوقت يتحدث عن روح أمه وقد كرر لفظة "**العميق**" فاختلف معناها في الموضعين لتدل في معناها الأول: عن عظم معاناة الشاعر ومأساته، أما في الموضع الثاني دلت على معنى مختلف كليا وهو: الحبّ الذي لا يقاس بأي مقاييس، حب الأمّ لابنها وهو حبّ دون مقابل.

فهي تبكي: **روح الأم تبكي**

والمعروف أنّ الأمّ حسّاسة جدّا بما يتعلّق بأولادها فإن فرحت بكت وإن حزنت بكت.

لنصل إلى أن الشاعر يخلص إلى أن موت أمه هو معذبه، وهذه قمة التوتر بين الأنا والآخر أن تشعر أن هذا الآخر هو الذي يملك عذابك، وراحتك بين يديه.

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، ص616.

يقول في قصيدة: "**أنشودة المطر**":

كان طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأنّ أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لحّ في السؤال

قالوا له "بعد غد تعود.."

لابدّ أن تعود

وإن تهامس الرّفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسفّ من ترابها وتشرب المطر[1]

وعلاقة الشّاعر بأمّه وموتها متوترة، فهو يصور الآخر بعيدا لا يمكنه الوصول إليه وما عليه وعلى قلبه سوى الصّبر لأنّ الموت لا يعيد من أخذهم، وهو في أخذه هذا مؤلم قاهر، مؤلم حين تذكّرها والاشتياق إليها وإلى حضنها الدافئ، قاهر في أخذها وعدم رجوعها يقول:

هي وجه أمّي في الظلام

وصوتها ينزلقان مع الرّؤى حتّى أنام

وهي النّخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب.[2]

[1]- بدر شاكر السياب ، الديوان ، ج1، ص 475.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص 618، كتبها في الكويت ، 1957.

وهنا نلمس مدى اشتياق السياب لأمّه وهو بعيد عن وطنه ويقول في قصيدته:

(أفياء جيكور):

أفياء جيكور أهواها

كأنّها انحسرت من قبرها البالي

من قبر أمّي التي صارت أضالعها التّعبى وعيناها

من أرض جيكور ...ترعاني وأرعاها[1].

هنا يتحدّث السياب عن مدى علاقته بأرضه جيكور وهي متأتّية من محبّته لأمّه وهنا تأكيد على العلاقة المتوترة بين الشاعر الملتحم مع أمه ووطنه فتحدث بصيغة الأفراد (**ترعاني، أرعاها)** والآخر الأمّ وموتها اللذين عبّر عنهما الشاعر بقوله: **(أضالعها التعبى و عيناها).**

والآخر موت أمه وحرمانه منها في سنّ مبكرة جدّا لازال متمسكا بسلطته وجبروته اليقينيين في نفس الشاعر (**انحسرت من قبرها البالي**)فالموت هنا الذي منزله القبر لا يزال صاحب سلطة وقوّة وقوله (انحسرت) يوحي بأنّ الفعل وقع لا محالة.

يقول أيضا:

ولبست ثيابي في الوهم

وسريت ستلقاني أمي

في تلك المقبرة الثّكلى

[1]- المصدر السّابق، ج1، ص 190، كتبها في جيكور 1962م.

ستقول أتقتحم اللّيلا

من دون رفيق

جوعان؟ أتأكل من زادي؟[1]

خرّوب المقبرة الصّادي؟

والماء ستنهله نهلا

من صدر الأرض

ألا ترمي؟

أثوابك والبس من كفني؟

لم يبل على مر الزّمن

سآخذ دربي في الوهم

وأسير فتلقاني أمي [2].

هنا أيضا يخاطب الآخر المتمثل في أمه وموتها وهنا يبدو حنين الشاعر واشتياقه للقاء أمه وهواجس الرّغبة في لقائها بصيغة المتكلّم **(لبست، سريت)**، فمازال للموت الذي عبر عنه صراحة بـ**: (المقبرة، الكفن)** سطوته على نفس الشاعر بعد أن سلبه أعز ما يملك أمه وحنانها رغب في اللحاق بها إلى حيث تنام في لحده المظلم.

[1] بدر شاكر السّياب،الديوان، ج1 ، ص609.

[2]- المصدر نفسه، ج1 ص609، كتبها في: 1963/02/27م.

والعلاقة بين الأنا والآخر (**الشاعر، موت أمه**) علاقة دائمة التوتر تناولها الشعراء منذ الأزل.

فالموت واليتم والحرمان من عطف الأمومة تشكّل هاجسا في الفكر الإنساني منذ القدم فعبر الشّعراء عنه كل بطريقته مصورين مدى التوتر والقلق الذي يسيره فيهم.

- **المرأة موضوعا غزليّا.**
- **المرأة في زمن الطّلب.**

وهنا سنركّز في دراستنا على عنصرين اثنين هما: (المرأة الحبيبة البعيدة، والمرأة الزوجة).

كان بدر شاكر السياب الشاب القروي الذي تخرج من البصرة سنة (**1942م**) لا يعرف سوى البصرة وما البصرة إلّا قرية كبيرة قياسا ببغداد، فهي عالم آخر كان يطمح إلى التّعرف عليها ولكن كيف ؟

لقد حلم مرة أنه رأى دجلة في المنام، وهو يكتب رسالة إلى صديقه "**خالد الشوّاف**" في (**1942/03/26م**) يتساءل فيها عن دجلة، وردّ خالد عليه يطلب منه أن يأتي إلى بغداد فأجاب بدر: " الصبايا العذارى الريفيات يتشبثن ببقائه".

ولم يكن هذا السّبب الحقيقيّ، إذ أن الصبايا الريفيات كن أكثر بعدا عنه من بغداد[1].

إلّا أنه أراد أن يتعلل بالوهم، وأن يستر عجزه عن الذهاب بخدعة طفولية، ولقد كان السفر إلى بغداد تجربة جيدة وفنية، ذلك أن بغداد غير جيكور والبصرة .

وقبل الحديث عن التحاق بدر بدار المعلمين في خريف سنة **1943م**، لابد من الإشارة إلى أنه وقع في الحب وهو في السنة الأخيرة من دراسته الثانوية في البصرة، وهذا ما ورد ذكره في الرسالة

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج2، ص 31.

التي أرسلها إلى الدكتور "**داود السلوم**" حيث كان بدر قد بدأ يكتب الشعر بانتظام بعد عام **1941م**[1].

كان بدر يكتب الشعر ويعيد كتابته ثم يمزق كثيرا مما كتب، وكانت موضوعاته وصفا للمناظر الطبيعية أو الحياة الريفية في القرية، وكان يخامره إعجاب بـ: **(وفيقة)** بنت صالح السياب ابن عمّ جده عبد الجبار.

وكانت صبية جميلة في سن الزواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة، غير أن تقاليد وعادات العائلة كانت تمنعه من مغازلتها وذكرها في شعره، ومع ذلك كله ظلّت في الجفاء مثاله الأعلى الممتنع حتى نهاية حياته، وما لبثت وفيقة أن تزوجت، فتحطمت بذلك أحلامه.

وأقدم قصائد بدر تاريخها سنة (**1941م**) وعنوانها **(على الشاطئ)**، كتبها ليعبر عن أساه العميق لضياع أحلام الحب المطوية حيث يقول في قصيدته:

عَـلَـى الشَّاطِـئِ أَحْلَامِـي

طَوَاهَـا المَـوْجُ يـا حُـــبُّ

وَفـِي حِلْـكَةِ أَيـَّامِي

غَـدَا نَـجْمُ الهَـوَى يَحْـبُو

عَـزَاءَ قَـلْبِـــيَ الدَّامِـي

وَذَا الفَـجْــرُ بِأَنــْوَارِهْ

[1]- رسالة الشاعر بدر شاكر السياب إلى الأستاذ الدكتور، داوود السلوم بتاريخ 1961/01/04م، حيث قال بدر : (في السنة الأخيرة من دراستي القانون وقعت في حبّي الأول).

رَمَى اللـّيْلَ وَأَطْيـَافَـهْ

شَدَلَ الطـّيْر بِأوكـَارِهْ

وَهَـزَّ الوَرْدُ أَعْطَافَهْ

وفـــي غمـرة أوهـــامي

وفـــي يـقظة آلامـي

بـــكى مـــحبوبة القلب

عـــزاء قلـــبي الـــدامي[1]

تـَقـَضَّى اللـَّيْلُ فـَالفـَجْـرُ

وَلـَكِنْ هـَلْ أَتَتْ هـِنْدُ ؟

خَلَا مـِنْ طـَيْفِهَا النـّهر

فـَأَيـْـنَ الـحُبُّ وَالعَهْـدُ ؟

سـدى قضّـيت أعـــوامي

عـــلى شـــطئان أوهـــامي

ولا صـــــفو ولا قـــرب

فـــردّي بعـــض أحـلامي [2].

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج2، ص ص 105- 106.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص ص 105، 106.

بعد زواج وفيقة، تعرّف بدر على فتاة كانت ترعى القطيع كل يوم اسمها **(هيلة)**، وهي فتاة بدوية من إحدى القبائل العربية التي تعيش في الحدود الإيرانية، ثم انتقل أهلها فسكنوا في أرض لهم بـ: **(أبي الخصيب)**، وفي إحدى السنوات غطى الماء أراضيهم فأعطاهم السياب الجد قطعة من أرضه ليقطنوا بها، فخفق قلب بدر لها وأصبح هو الراعي صاحب الناي والتّلاحين الحزينة.

وقد كان السياب يرغب في مساهمة جده في بعض الأحيان يرعى قطيعا رغبة منه في مقابلة تلك الراعية.

وفي **نيسان** من عام (**1943م**) كتب السّياب قصيدة عنوانها ذكريات الريف يقول فيها:

تَذَكَّـرْتُ سَـــرَابَ الرَّاعِـيَاتِ عَـلَى

وَبَـــيْنَ الــمَرَاعِـي فِـي الرّيَاضْ

وَرَنّـَاتِ أَجـْرَاسِ الـقُّطِيعِ كَأَنَّهَا

تَـنَهُّدُ أقـْدَاحٍ عَـلَى ثَـــغْرِ شَاعِرْ

أَقُـودُ قَطِـيعِي خَـلْفَهُـنَّ مُحَاذِرَا

وَأنـْظُرُ عَـنْ بُـعْدٍ فَـيَحْسُرُ نَاظِرِي

وَمَـا كُـــنْتُ لَـــوْ لَمْ أَتْبَعِ الحُبَّ رَاعِيَا

وَلَـــمَّا انـْصَرَفْتُ نَـحْوَ الـمُرُوجْ[1].

وبدر في هذه القصيدة يروي كيف لاحق راعيته وقبل خرافها لما رآها تقبلها لعله يهتدي إلى تقبيل آثار ثغرها.

[1]- بدر شاكر السياب ، الديوان، ج2، ص119.

وفي **شباط عام** (**1944م**) كتب بدر قصيدة عنوانها "**أغنية الراعي**"

دعي أغنامها ترعى حيـــال المورد العذب

وهيا نعتلي الربوة يا فـــاتنة الـــقلب..

فنلـــقى تحتنا الوديان في ليل من العشب

خيالانا به طيف من الآمـــال والـحـــبّ[1]

إنّ هذا الحب في حياة بدر كان بعد زواج وفيقة، وقد كان هذا الحب نزوة بريئة من نزوات المراهقة، مفعمة بالمثالية والمواقف العاطفية .

كانت النقلة إلى بغداد في مطلع العام الدراسي (**1945–1946م**) وإلى دار المعلمين منها تحولا إلى عام جديد، وحين جاء بدر إلى بغداد حمل معه حكاياته عن المرأة، إلا أن عالم المرأة في بغداد عالم جديد، والمرأة موجودة مع بدر على مقاعد الدراسة، لقد كان التعليم مختلطا منذ سنة (**1936–1937م**) ولكن وجود الفتيات على مقاعد الدراسة مع الشباب لم يعن أن المجتمع بأن يستطيع أن يتجاوز رواسبه وتقاليده.

إلا أن الفتى الريفي الحالم بات على الحماس مع امرأة من نوع جديد، تتكلم وتتبسم وتقرأ الشعر.

وإذا كانت صلته بالمرأة الريفية صلة الرعي، فإن مدخله إلى المرأة المدنية كان الشعر، وأصبح ديوانه ينتقل إلى مخادع العذارى وينام تحت مخداتهن[2].

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج2، ص 152.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص ص 39- 40.

حيث تسمعه يقول في قصيدته: (**ديوان الشعر**) إلى مستعيرات ديوان شعره:

ديـوان شـــعر مـــلـــؤه غـــزل

بـــــين الـــــعذارى بـــات ينتقل

أنـــفاسي الحـــرّى تـــهيـــم على

صـــفحاته، والحـــــبّ والأمـــــل

وســـــتلتـــقي أنـــفاســـــهن بهـــا

وترف فـــــي جـــنباته القـــــــبل

ديـــــوان شـــــعر مـــلؤه غـــزل

بيـــــن الـــــعذارى بـــات ينـــتقل[1].

إنّ مرحلة الكلية هي أخصب مرحلة من مراحل الحب في حياة السياب إذ جاءت بروائع شعره في ديواني: (**أساطير**)، (**أزهار ذابلة**) وهي حصيلة حب عذري عفيف، إذ كان بدر مستعدا الاستعداد الكامل لأن تكون نهايته كنهاية أبطال الحب العذري المعروفين.

ولولا لطف الله بالّشاعر الرقيق، إذ قيض له عاملين دفعا عنه شر هذه النهاية:

أولهما: التزام بدر سياسيا

وكان يؤخذ عليه انصرافه للغزل والحب وتقصيره في قضية الشعب حينما يرى منغمسا في هواه فكان يجاهد ليرضي قلبه.

[1]- بدر شاكر السّياب، الدّيوان، ج1، ص108.

وثانيهما: الخيانة التي يخترعها بدر لحبيباته وما من شيء يهم بدر مثل المرأة، حيث كان قلبا متفجرا حبا وتقديسا للجمال في المرأة المدركة.

إنّ أغلب حسناوات بدر لا يعلمن أن الشاعر يتغزل بهنّ لأنه يقوم بالاختيار والغزل وإيجاد المبررات للهجر، حيث كان السياب يعاني من عقدة لا يصرح بها في شعره إنما تحولت في مسارب شتى؛ كأن تكون الحبيبة أكبر منه سنا أو أنها تنتمي لوسط راقي لا تستطيع هي أن تهبط منه، لا يستطيع هو أن يرقى إليه، أو لأنها لا تحب فيه غير قصائده.

تقول لميعة عباس عمارة عن **السياب** –حدثني السياب يوما– قال: "عندما تجمعنا عند باب العميد لإجراء المقابلة، أول أيام دخولي الكلية، كانت الطالبات يشرن إلي ويتهامسن، وقالت إحداهن بصوت مسموع واسمها نهاد: أنظروا هذا الطالب من الصّين..."

فأجابها:

جِئْتُ مِنْ أَقْصَى البِلَادْ ** كَـيْ أَرَى نِـــهَادْ**[1].

إنّ كل اللواتي أحبهن بدر كان بينه وبينهن فواصل، حيث كانت جدّته حبيبة الأولى ولكنها ماتت في صيف (**1942م**) قبل أن تأتي إلى بغداد[2].

لقد كانت مأساة بدر تكمن في غربته الأبدية عن أمه وعن أبيه وعن جدته، وكان يعيش في مرحلة اشتد فيها الصدام بين القيم والواقع بين الماضي والحاضر، وكان هذا كله يجعله يبحث عن مثل أعلى ليس موجودا، حيث يرفض الواقع، لأنه مؤلم ولأنه الموت ولأنه فراق أمه وأبيه وجدته، ولأنه خيانة وعذر وبؤس.

[1]- حسن توفيق، بدر شاكر السّياب حياته وشعره، ص 148.

[2]- بدر شاكر السياب، الديوان ، ج2، ص 42.

لقد أحب السياب نساء كثيرات وكتب فيهن قصائد فاضت بها صفحات دواوينه الشعرية، ولو أردت الحديث عن جميعهن ما وسعتني هذه الرسالة البسيطة.

ولازلنا بصدد دراسة جدليّة الأنا والآخر في قصائد السّياب في علاقته مع المرأة وبعد التّطرق لجدليّة الأنا والآخر حول السّياب وأمّه ننتقل إلى جدليّة الأنا والآخر مع المرأة الحبيبة ثمّ المرأة الزّوجة.

- **المرأة الحبيبة البعيدة:**

يقول السياب:

عَلَى الشَّاطِئ أحْلَامِي

طَوَاهَا المَوْجُ يَا حُبُّ

وَفِي حِلْكَةِ أيَامِي

غَدَا نَجْمُ الهَوَى يَخْبُو

عَزَاءَ قَلْبِيَ الدَّامِي

إلى أن يقول:

تَقَضَّى اللَّيْلُ وَالفَجْرُ

وَلَكِنْ هَلْ أَتَتْ هِنْدُ؟

خَلَا مِنْ طَيْفِهَا النَّهْرُ

فَأيْنَ الحُبُّ وَالعَهْدُ؟

سُدًى قَضَّيْتُ أَيَّامِي

على شطآن أوهامي

ولا صفو ولا قرب

فردّي بعض أحلامي [1]

تظهر هنا علاقة الشاعر بالآخر الأنثى، وهي علاقة غريبة، فالأنثى لها تأثيرها وحضورها وسلطتها الجميلة على نفس الشاعر، فهي كالحلم البعيد الذي يسعى الإنسان للوصول إليه ويفرح لرؤيته وينتشي لقربه.

ونلحظ في بداية القصيدة: (**على الشّاطئ أحلامي، طواها الموج يا حبّ)**

عبارة تخلق في نفس متلقيها شيئا من الإحساس بالأسى العميق الذي يحرق روح الشاعر لضياع أحلام حبه المطويّة.

وما يليها من أفعال ماضية متتابعة توحي باستمرار حرقة الشاعر وأساه العميقين تجاه فشله في الحب.

ثم تتوالى التّعابير بعد العزف في الأحلام لتصيبه حالة من اليقين بأنّ حظه في الحب منعدم وأنّ كلّ ما عاشه كان أوهاما قضاها على الشطآن لا صفو فيها ولا قرب ولا حبيبة تحضنه.

ثم يقول:

وَعَنْ بُعدِي سَرَى زَوْرَقْ

فَهَلْ فِيهِ التِي أَهْوَى

وَذَا قَلْبِي جَوَى يُحْرِقْ

[1]- بدر شاكر السّياب، الدّيوان، ج1، ص ص106-107.

عَسَى أَنْ يَجِدَ السَّلْوَى

ومن آهات أنغامي

أتتني رمية الرّامي

مضى الزورق يا رب

عزاء قلبي الدّامي[1].

فيزيد من لوعته وأساه وحرمانه من الحب الذي طالما حلم به وانتظره ولكن للأسف لم ينل منه غير الخوف والألم والخيانة.

وعلاقة الأنا (**الشاعر**) بالمرأة (**الحبيبة**) علاقة تمني تحقُّق حلم بعيد، فنجد الشاعر مستسلما حزينا مقهورا منذ بداية القصيدة، وتظهر الأنا في حرمانه من الأنثى واضحة صارخة فنجد ضمير المتكلّم يلحق بالأفعال: نامي على صدري، أنيميني على نهديك، أواها.

- **المرأة الزوجة**

يقول السّياب:

وما من عادتي نكران ماضيّ الذي كانا

ولكنّ كل من أحببت قبلك ما أحبوني

ولا عطفوا علي، عشقت سبعا كنّ أحيانا

ترف شعورهن علي، تحملني إلى الصّين

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، ج2، ص ص 105-106.

سفائن من عطور نهودهنّ، أغوص في بحر من الأوهام والوجد

فألتقط المحار، أظن فيه الدر، ثم تظلني وحدي

جدائل نخلة فرعاء

فأبحث بين أكوام المحار لعل لؤلؤه ستنزع منه كالنجمة

وإذ تدمي يداي ، وتنزع الأظفار عنها، لا بنز هنالك غير الماء وغير الطين

من صدف المحار، فتقطر البسمة

على ثغري، دموعا على قرار القلب تنبثق

لأن جميع من أحببت قبلك ما أحبوني [1].

تبدأ القصيدة مع علاقة الأنا (الشاعر) مع الآخر (الأنثى) الذي خذلته ولم تحبه ورفضت الاستمرار معه.

ثم يقول: مخاطبا زوجته بالحب مطالبا بحبّها بالحب مطالبا بحبها حب الروح والجسد

آه، هات الحب رويني

به نامي على صدري، أنيميني

على نهديك، أوّاها

من الحرق التي رضعت فؤادي، ثمة افترست شراييني

أحبيني !

[1]- بدر شاكر السّياب، الدّيوان ، ج1، ص 639، كتبها في 1963/03/19.

لأن كلّ من أحببت قبلك ما أحبوني[1].

وهنا ينتقل الشاعر الأنا إلى الآخر (الزوجة) فبدأ مقطعه هذا بصورة الزوجة الحنون الفاعلة مطالبا إيّاها بحبّه والاهتمام به، فبدأ المقطع بفعل الأمر(**هاتي، روّيني، نامي، أحبّيني** ...) مع اقترانه بياء المتكلّم التي يشير بها إلى نفسه.

فالأفعال كلّها تخاطب الآخر **(الأنثى الزّوجة)** سائلة إيّاها العطف والحنان التي فقدها فيمن سبقنها.

ولأنّه لطالما كانت المرأة الهاجس الذي شغل فكر السّياب طول حياته، كان يحلم دائما بالمرأة التي تمنحه الدفء والحنان والجسد، لينسى بين أحضانها الألم والضّياع ولتكون بديلا عن الحرمان الذي عاشه في الجزء الأكبر من حياته، وها هو يجد أنّ زوجته هي الحبيبة التي يتنفّس من خلالها الحبّ، الذي يرضي الرّوح والجسد، فهي الحبيبة التي يرى بأنّ الدّنيا بأكملها لا تستأهل من عينيه نظرة واحدة إذا ما خلت منها لأنّ بعدها سيترك في نفسه حسرة، يتمنّى ألّا تكابد حبيبته زفراتها القاتلة يقول:

أوصدي الباب فدنيا لست فيها

ليس تستأهل من عينيّ نظرة

سوف تمضين وأبقى، أيّ حسرة

أتمنّى لك ألا تعرفيها[2]

[1]- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص ص 642-643.

[2]- المصدر نفسه، ج1، ص649 كتبها في 21/8/ 1964م.

يخبر السّياب زوجته بحبّه العظيم لها وكيف أنّ الحياة دونها لا تستحقّ نظرة منه، بل تزيده حسرة وألما واحتراقا، موظّفا في ذلك فعل الأمر(**أوصدي**)، الذي يوحي بعدم الذّهاب والبقاء معه في دنياه التي ستظلم دونها، فتعتصر القلب حسرة يتمنّى ألّا يعايشها أبدا دونها (أوصدي الباب= إغلاق مكان الذّهاب بإحكام.

وهنا تتّحد الأنا (الشّاعر) مع الآخر (الأنثى الزوجة)، ليبتا بنتيجة واحدة هي الالتحام والحبّ العظيم الذي أنساه الحسرات التي أذاقته إيّاها حبيباته السّابقات التي تخلّين عنه وجرّعنه كأس الأسى والحرمان.

وبعد الطّرح السّابق يمكننا استنتاج ما يلي:

- إنّ الذي يظهر للعيان أنّ السياب ليس عذريا رومانتيكيا بسبب كثرة الأسماء وكثرة القصائد في نساء ظهرت بعد جولته ومرضه وخلال زواجه .
- إنّ السبب الرئيسي في كثرة هذا الشعر أن الشّاعر كان يعاني من شبق جنسي مسرف سببه انحباس هذا الشبق في جسد لا يغري الأنثى، و لا يستدعي اهتمامها ولذلك كان كالسائل الذي يركض وراء الناس يسأل صدقة، فإن صرفه أحدهم ركض إلى غيره وهو يحمل قصائده يعرضها استبدالا بالحب والعطف.
- يضاف إلى ذلك أمر آخر، أن الشاعر حين بدأ يطلع على التيار الرومنتيكي من الشعر الإنجليزي، أراد أن يجمع بين سلوك الشاعر العربي في فترة الأربعينيات وسلوك الشاعر الأوربي الإنجليزي الذي بدأ مجتمعه يتحرر منذ النهضة الصناعية، فالمرأة في أوربا قد تحررت، وكانت تستطيع أن تقيم علاقة حرة لم يعلم بها المجتمع العربي إلى اليوم .
- ترى **فرح البيرماني** أن النساء اللاتي أحبهن بدر جميعا سواء (**ذات الشال الأحمر، ذات العينين الزرقاوين، الصابئة..**)التي تلبس العباءة أو أيا منهن فهن كثر، استجابت لشاكر لما

كانت أسماء النساء في شعره بهذه الكثرة، وأعتقد أن الدين لم يكن حاجزا ولا الغنى ولا البياض ولا السمرة، إن الحاجز كان ما عبرت عنه إحدى الطالبات في الأيام الأولى من التحاقه بالكلية (وهو ما سبق إيراده في الصفحات السّابقة) "أنظري إلى هذا الطالب قد جاء من الصّين ".[1]

هذا الحاجز الطّيني في جسد الإنسان و بين روح شاعر عظيم كلاهما أثار شفاءه وفشله.

- ويمكننا القول أنه لو انتفى الحرمان من المرأة وتم الانتصار عليها لما كان لنا شاعر كبير اسمه **"بدر شاكر السياب"**، ولكانت عاطفته قد استنفذت من خلال نجاح الشباب وغرور الانتصار على حواء؛ لمات ذلك البركان الذي أغنى الأدب العربي بقصائد رائعة من الشعر الحر الجديد.

ولعلّ موضوع المرأة في شعر السياب لازال طويلا وشائقا إلا أن دراستنا هذه لا تسمح بالتعمق إلى حد كبير في ذلك حتى لا نخرج عن إطارها الذي كتبت لأجله وهي تجربة بدر شاكر السياب الرومنسية في ضوء جمالية التّلقي وما سبق ذكره كان غيضا من فيض حول حياة السّياب مع المرأة والأشعار التي كتبها حولها.

[1]- فرح غانم صالح البيرماني، المرأة في شعر السّياب، ص58.

3- رؤى نقديّة حول تجربة السياب مع المرأة:

يرى **عيسى بلاطة:** أنّ أول تجربة حب للسياب هي: "حبه لوفيقة بنت صالح السياب ابن عم جده عبد الجبار"[1].

وهذه التجربة ابتدأت عام **1941م** ويؤكد "**حسن توفيق**" ذلك مضيفا أنها لم تكن تعلم شيئا عن حبه لها ولم يصرح بسمها مراعيا التقاليد الأسرية، بل كنى عنها باسم هند[2].

وتزيد الشاعرة "**لميعة عباس عمارة** " مشيرة إلى ظهور اسم وفيقة لأول مرة في **المعبد الغريق** الذي أراد تسميته باسمها لولا معارضة الناشرة[3]، وكيف يمزجها مع عشتار ليغطي بها عن حبيبة أخرى وكيف يمزجها بصورة "**لوك نوران**" بحيث يجعل هذه المرأة البلجيكية تلبس العباءة ف: **وفيقة** هنا لا يمكن أن تكون بنت القرية، إنها غربية ولهذا أذكر وعد الغربية الثانية بزيارة جيكور التي زارها سابقا.

ثم نخلص للقول: أن لـ: **وفيقة** في شعر السياب وجهين:

- وجه صحيح لفتاة القرية يذكرها الشاعر أيام الجدب العاطفي راجعا لدفاتره القديمة ...

– والوجه الثاني من وفيقة هي الوجه المزيّف حين يستخدم الشاعر شمها فقط، وينسب لها ذكريات غيرها لأنه زوج مخلص"[4].

و**لميعة** هنا تقصد نفسها بالحبيبة الأخرى، وإن لم تصرح بذلك فهذا ما أكده "**محسن أطيمش** " دون الإشارة إلى مقالة **لميعة** عند تحليله لقصيدة "**ليلة في باريس من ليالي السهاد**".

---

[1]- عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب حياته وشعره، ص 25.

[2]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص ص 49-50.

[3]– لميعة عباس عمارة ، ظاهرة وفيقة في شعر السياب، مجلة الأقلام، العراق، 1971/12، ص ص 8-12.

[4]- محمد البدراني، الحركة النقدية حول السياب، ص 117.

هذا ويزعم البعض أن وفيقة تكبره باثني عشر عاما وأنه لم يحبها لكنها كانت تعطف عليه فخلدها في شعره.

أما الحبيبة الأخرى في حياة السياب فهي الراعية "هيلة" التي أسماها هالة.

والتي يرى "**إحسان عباس**" أنّ حبّه لها ابتدأ في عامه الدراسي الأخير في الثانوية وأن ذلك هو الحب الأول في حياته[1] فيما عدها حسن توفيق الحبيبة الثانية.

ويبدو أن حبه لهالة لم يكن حبا ناضجا وحقيقيا بل كان تجربة عاطفية عابرة، وطيشا صبيانيا جاء وليد الحرمان والجوع إلى المرأة بسبب فقدانه للحنان وطبيعة البيئة الريفية المتزمتة.

لأن السياب كان يدرك في قرارة نفسه أنه ليس له من سند يواجه به من يزاحمونه في مجال الحب وهو يدرك أن طبيعة تكوينه الجسمية لا تساعده على أن تتعلق حبيباته به كما يتعلق بهن.

أمّا الدكتورة "**نبيلة الرزاز اللحمي**" فترى أن هالة هي حبيبة السياب الأولى إلا أنها تتوهم بأنها قد تكون ذات المنديل الأحـمر **(لبيبة)** تضيف إلى أنه ظل يحمل "حب الفتاة القروية في قلبه بعد أن خاصمته وتزوجت من شاب ثري فيما بعد"[2].

أمّا الدكتور "**محمد التونجي**" فيؤكد على أنها حب السياب الأول إذ يقول: غرس الحب في قلبه أول نبتة عام **1944م** فأزهرت حبا وشوقا صادقين هي لبيبة وكانت تكبره بسبع سنوات.

ويؤيد "**طراد الكبيسي**" أن تجربة السياب العاطفية الأولى كانت سنة (**1944م**).

أمّا الحبيبة الثالثة في سلسلة محبوبات السياب فهي **(لبيبة)** ذات المنديل الأحمر التي أحبها عام 1944م.

[1]- إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 542.

[2]- محمد البدراني، الحركة النقدية حول السياب، ص118.

ويؤكد "**إحسان عباس**" أنها كانت تكبره بسبع سنوات، فوجد فيها أما وحبيبة مستدلا على ذلك من ربطه في قصيدته الأولى بين حبها وتجريد النساء إياه من حنان أبيه الذي كان يحتاجه أشد الحاجة بعد فقد أمه.

وينحو "**عيسى بلاطة**" نفس المنحى حيث يحدد بداية تعرفه عليها بأحد أيام كانون الثاني عام **1944م** مؤكدا: "أنّه لذو دلالة أن تكون الفتاة التي انجذب إليها بدر في هذه المرحلة أكبر منه بسبع سنوات أي أنها كانت في سن والدته حين فاجأها الموت"[1].

ويبدو أن **عيسى بلاطة** لم يطلع على مقالة **لميعة** التي سبقته بسنتين ولفت فيها أن يكون الفارق بين السياب ولبيبة سبع سنوات وأوضحت أن الفارق ثلاث سنوات فقط، وأن السياب وسع الهوة لخلق جو من المأساة وأن لبيبة لم تسمع بحب السياب لها إلا بعد تخرجها.

تزامن حب السياب للبيبة مع هوى آخر هو حبه لـ: "**ديزي الأمير**" التي يرى **إحسان عباس** "أن إعجابه بها لم يرتق لمستوى الحب[2] وقد سماها الشاعر في قصائده بالأقحوانة، وهي الترجمة العربي لكلمة "**ديزي**" بالإنجليزية.

لقد طلبت منه قراءة بعض قصائده لكنّه تصوّرها تحبّه، وراح يتخيّل ديوانه ينتقل بين صدور العذارى ويتنعّم بين الخدود والنّهود.

وعلى الرّغم من أنّ هذه الأخيرة كتبت مقالا تتحدّث فيه عن تجربة السّياب العاطفيّة[3]، إلّا أنها لم تنشر إلّا قصة حبّه لها أو إعجابه بها، وربّما ذلك راجع إلى حياء المرأة الشّرقيّة التي تتجنّب الحديث عن عواطفها حتّى لو كانت معشوقة لا عاشقة.

[1]- محمّد البدراني، الحركة النّقديّة حول السّياب، ص 199.

[2]- عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص 36.

[3]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص 59.

هذا وقد خاض في الفترة نفسها تجربة عابرة مع فتاة مسيحية تدعى " **أليس**" سرعان ما تركته لتتزوج رجلا آخر أجمل وأغنى[1].

وفي عامه الدّراسي الثاني "شاء إله الحب أن يذل الشاعر الهارب من أساره حيث دبر له أن يلتقي بزميلة تدعى لمعان"[2] وقد كانت تعلم أنه شاعر: "فربتت كفّها البضّة الأنيقة على كتفه تدعوه للتغزل بها"[3]، وقد أطلق عليها في أشعاره لقب الهوى البكر، وقد ساق هذا اللقب عدد من الباحثين إلى الوهم.

رأى **إحسان عباس** أنّ الشاعر أحس تجاهها "أنه يعرف الحب لأول مرة"، واعتقد "**حسين توفيق**" أن تجاربه السابقة لم تكن ذات بال إليه "[4].

وظنّ **علي الفزاع** أنه عندما بدأ يحبها "بدأ ينكر حبه لهالة وذات المنديل الأحمر والأقحوانة"[5].

والحقيقة أن اسم هذه الحبيبة (**لمعان بكري**) ولم تكن هواه الأول كما يعرف الجميع لكنه تعمد التلاعب بالألفاظ ليلائم بين لقبه ووصفه إياها بالهوى البكر وهذه ليست المرة الأولى التي يتلاعب فيها السياب بالألفاظ.

فقد سبق وسمّى "**ديزي**" بالأقحوانة، وعلى أية حال؛ فإنّ السياب الذي أحب لمعان وقضى معها أوقاتا جميلة، سرعان ما صبّ نقمته عليها عندما انتقلت إلى كلية أخرى وتزوجت رجلا آخر

[1]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص 60.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 64-65.

[3]- ديزي الأمير، بدر السياب والمرفأ العاطفي، مجلة الآداب، عدد 13، بيروت، لبنان، 1965/2، ص 7.

[4]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص 146.

[5]- ينظر، محمد البدراني الحركة النقدية حول السياب، ص 121.

ميسور الحال وقد وقع على الفراغ مرة[1] أخرى في الوهم حين اعتقد أن الهوى البكر هي الحبيبة الشاعرة التي يقول عنها "**تلك شاعرتي**"[2].

إذ خلط بين لمعان والحبيبة الشاعرة المنتظرة "**لميعة**" ويبدو أن تشابه الاسمين هو الذي قاده للوهم.

تعرف السياب على لميعة في العام الدراسي (**1946م–1947م**) ووثقت صلاته بها في العام اللاحق حيث كان في سنته الدراسية الأخيرة و هي في السنة الثانية.

يقول: "**حسن توفيق**": "أستطيع أن أقرر بكل ثقة أن شاعرنا تعلق بالمنتظرة لميعة تعلقا عميقا يمكننا من القول بأن علاقته بها أقوى علاقة عاطفية، عاشها خلال حياته من بين كل العلاقات الأخرى سواء السابقة أو التالية لها "[3].

أما "**إحسان عباس** " فيرى أن قصة حب السياب للميعة "كانت بعد الهوى الأول ، أعمق العلاقات أثرا في نفس السياب"[4].

وقد وقع "**حسن توفيق**" في الوهم حين غلق على رأي "**إحسان عباس**" قائلا: أنّ القصة ذاتها لا تجيء في مرتبة تالية لمرتبة الهوى الأول عند بدر، بل إني أرى قصة الشاعر مع الهوى البكر أقوى من قصته مع مثاله المنشود وفيقة فما بالنا بقصته مع المنتظرة لميعة" [5].

---

[1]- إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 8.

[2]– محمد البدراني، الحركة النقدية حول السياب، ص 122.

[3]– حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص 146.

[4]- إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 119.

[5]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب ، ص 156.

وقد حدث الاختلاف بين الدكتورين في مفهوم الهوى الأول لدى كل منهما فظنّ "**حسن توفيق**" أن **إحسان عباس** يقصد وفيقة في حين كان: **إحسان عباس** يقصد بالهوى الأول هالة ويدل على ذلك قوله عنها: "ذلك هو أثر الحب الأول، أنه استحال قوة داخلية ..لأن كل حبيبة ستصبح هالة جديدة، لكن الحب دائما لا يفهم إلا في الإطار الريفي "[1].

بينما يرى علاقة السياب بوفيقة" وإن حملت ألفاظ الحب فهي إنما تمثل إسقاط نفسيا لوفاة أمه و هي في عمرها"[2].

ويرى "**علي الفزاع**" أن هالة هي الفتاة الوحيدة التي أحبها بدر حبا حقيقيا مختلفا عن حبه لبقية حبيباته وليست لميعة عمارة .

لقد توطدت علاقة السياب **بلميعة** فزارته في القرية خلال العطلة الصيفية [3]، وعرفها على عائلته تجول معها إلا أن آراء النقاد تضاربت حول علاقته بها.

فقد شكّك **إحسان عباس** بواقعيتها قائلا:" تلك هي قصة الحب كما يرويها الشعر "، أما خطها من الواقع فمحفوف بعلامات الاستفهام.

وأكّدت "**نبيلة رزان**" وجود علاقة حبّ لكنها رأت أنها لم تتزوجه لدمامة خلقه [4].

أمّا "**عيسى بلاطة** "فيتـّخذ موقـف الوساطة قائلا**:**" أنّ لميعة قد شعرت بالانجذاب إلى بدر وأحبّت شعره، وكانت تدعوه النّبي الوديع وتشعر أنّه هو (الذي كانت تتوقّعه ...لكن لميعة بما لها

[1]- إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 63.

[2]- المرجع نفسه، ص ص292-293.

[3]- ينظر، حوار مع لميعة عباس عمارة ، مجلّة ألف باء ، عدد (280)، في 1971/01/23م ، ص ص 31-32.

[4]- محمد البدراني، الحركة النقدية حول السّياب، ص 123.

من حس الأنثى الطبيعي بالتحفظ، وما فيها من حياء الفتاة الشريفة التقليدي أرادت أن تكون حذرة"[1].

واتهمت بدر بالقسوة في تعامله مع المرأة وأنه "لا تستطيع امرأة أن ترضيه ولو تزوج المنتظرة نفسها، لما استطاع أن يبقي الحب حبا أكثر من أشهر"[2].

ولكنها في مقالها ذاته تصرح بعبارات توحي بإعجابها و حبها للسياب فهي تقول عنه: "كان في الكلية يحظى باحترام سائر الطالبات وحبهن واهتمامهن وكنّ معجبات به"[3].

وتضيف: "إن بدرا حين يختار المرأة فإنه يختارها متكاملة الجمال وسحرها ينبعث من روحها... لقد كان بدر صادقا يجيد النقد وشاعرا مرهفا ينفذ إلى أغوار المرأة، ويسبر مكنون النفس البشرية".

كما أنها تلمح إلى نفسها بقولها: "وفيقة قناع يلبسه الشاعر حبيبة أخرى يمنعه كبرياؤه من التصريح بحبها أو تذكرها، أو تمنعه غيرة زوجته من ذكرها"[4].

استطاع "**حسن توفيق**" من خلال استقرائه لدواوين السياب ودواوين لميعة إثبات أن الحب كان متبادلا بينهما، هذا وإن كانت نهاية الحب قد حلت فإن القضية ذاتها بأشواقها وذكرياتها لم تخمد مطلقا وبقيت متقدة كالجذّة من تحت الرماد، وهذا ما يتضح من قصائد أخرى عديدة كتبها الشاعر في أخريات بادية، وكتبتها الشاعرة في نفس تلك الفترة، بل إنها كتبت قصائد تتذكر فيها هذه القصة، بعد وفاة السياب، ومن هذه القصائد قصيدة كتبتها بعد دخولها إحدى المكتبات، فوجدت فيها ما أسمته اللقاء الخالد، حيث كان ديوانها وديوانه متجاورين على رف من رفوف المكتبة.

---

[1]- عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب، ص 53.

[2]- ينظر: حوار مع لميعة عباس، مجلّة ألف باء، 23، 1974/01، ص31.

[3]- محمد البدراني ، الحركة النّقديّة حول السّياب، ص124.

[4]- المرجع نفسه، ص124.

هذا فضلا على أنه من يطالع دواوينه المتأخرة يلمح أن هذا الحب لم يخب، بل ظلت جمراته تحت رماد النسيان"[1].

وعلى أثر فشل السياب المستمر في علاقاته العاطفية وبخاصة مع المنتظرة لميعة، و يأسه من أن ينال شريكة حياته من خلال الحب أيقن أن الزواج وحده هو سبيله إلى حياة هادئة، فكان أن تزوج "**إقبال طه عبد الجليل** " التي تزوج عمه أختها، في الثلاثينات وتزوج أخوها امرأة من أسرة السياب.

ولم تكن إقبال من قريبات السياب كما رأى **العبطة**، بل كانت المصاهرة هي الرابطة بين الأسرتين، وقد أشار دارسوا السياب وأقرباؤه أنه لم يتزوج، لم يتزوج إقبال إثر علاقة عاطفية.

أمّا "**لميعة**" فرأت أن إقبال كانت تحبه يوم كان سادرا في حب نساء الكلية، دون أن توضح الأسس التي استندت عليها في حكمها.

ويلاحظ أن السياب كان يناجي زوجته مناجاة الحبيبة، ويمرح مع الحبيبة تارة كما في قصيدة "**أحبيني**، و"**جيكور أمي**"، ويتحدث عنها حديثا مليئا بالشبق الجنسي، أو بالسخط تارة أخرى، إذ لا نكاد نعرف شاعرا رمانسيا فجر الفشل في الحب وسخطه وحذقه كما حدث عند السياب.

فقد صب غضبه أحيانا على زوجته كما في قصيدته " **القن والمجرة**" لعل ذلك يعود إلى أنه ود لو تحبه امرأة واحدة كما يريد هو الذي أحب العالم وأحب شاعرة فلم تحبه، وأحب غيرها وغيرها، كما بات يشك في حب زوجته، ويعتبره عطفا وإشفاقا عليه.

[1]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب ، ص 53.

ولعل تعلقه الشديد بامرأة الزوجة وتقلب رأيه فيها يعود لشدة مرضه، وربما كان هذا النهم الجنسي والإلحاح على المرأة ما يوهم به الشاعر نفسه، بأنه معافى، قادر على إثبات ما يستطيعه الآخرون بيسر[1].

وأحب السياب في أواخر حياته ممرضة لبنانية تدعى "**ليلى**"كانت تعنى به في المستشفى فقد كانت تعطف عليه وهو يفسر من جانبه هذا العطف بأنه حب، وقد تحدث عن هذا الحب في قصائده.

ولعلها كانت تستغله فقد أهدته خصلات من شعرها، وكانت نظرته إليها تطفح بالجنس وقد وهم باحثا بظنه أن اسم ليلى من الوهم الذي اخترعه السياب.

وأحب السياب أيضا الشاعرة البلجيكية "**لوك نوران**" وإذا كان "**إحسان عباس**" يرى أنهما تعارفا عام (**1962م**) في مقر إقامته بباريس.[2]

فإن: **حسن توفيق** يرجع ذلك للعام الذي سبقه عندما التقيا في مؤتمر روما للأدب العربي المعاصر.[3]

رأي هذا الأخير أكثر رجاحة إذ أن كلاهما كان من المشاركين في مؤتمر ولعل عطفها عليه وإعجابها بشعره أوهمه بأنها تبادله الحب، على الرغم من تصريحاتها له بارتباطها بشخص آخر.

لقد دخلت شعر السياب أسماء أخرى لنساء قد تكون تعمية أو تعتيما لأسماء حبيباته.

[1] - محمد البدراني ، الحركة النقدية حول السّياب، ص 126.

[2] - إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 353.

[3] - حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب ، ص 114.

وترى **لميعة عباس** أن من بين حسانه السعادات ولم نعرف له حبيبة بهذا الاسم.[1]

ومثلما أشغل النقاد بحبيبات السياب، فقد شغلوا أيضا بموقفه من البراءة.

يرى الدكتور "**داوود السلوم**" أن للسياب ثلاث مواقف من المرأة:

- **الأول** (**1940–1950م**): وهي فترة الدراسة و يتضح فيها الحرمان و الصور المغرقة في الرومنسية.
- **الثاني** (**1950–1960م**): فترة التخرج والرجولة حيث تصدعت الرومانتيكية، وحلّ محلها التعويض الجنسي.
- **الثالث** (**1960–1964م**): وتحمل اشتياقه للزوجة والرجوع إلى أحضان الحب[2].

أما "يوسف الصانع "فيزعم" أن بدراكذا لم يستطع أن يحقق علاقة حب متبادلة مع أي من اللواتي أحبهن... ولهذا توسل إليهن بالشعر فاستطاع أن ينال بذلك بعض العطف والإعجاب كان من مصلحته أن يفسره بالحب"[3].

وقد توسع في دراسة موضوع تجربة السياب الرومنسية (**مع المرأة**) في شعره الأستاذ "**علي الفرزع**" إذ أرجع فشله معها إلى خمسة عوامل هي :

1- دمامة خلقه.

2- أنه لم يكن غنيا، ولم تكن له مكانة اجتماعية.

[1]– ماجد صالح السامرائي، رؤيا العصر الغاضب، مقالات في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص ص 34-35.

[2]- داود سلوم، مقالات عن الجواهري وآخرين، مطابع دار النعمان، النجف، العراق، 1971، ص ص 189- 196.

[3]– يوسف الصائغ الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958م دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سورية، 2006م، ص111.

3- أن بدرا يعتبر أي حب لامرأة غير أمه نوع من أنواع الخيانة لذكرى أمه.

4- أن بدرا ذو طبيعة انسحابية أي أنه كان جبانا أمام المرأة غير لبق في التعامل معها.

5- كان سوداويا ذا تركيبة ميالة للحزن والانزواء وهذه صفة لتبعد المرأة عنه[1].

والملاحظ أن الفراغ أخذ السببين الأولين من **إحسان عباس** والثالث من **لميعة**، فيما يبدو مجانبا للحقيقة في السببين الآخرين؛ إذ أن أصدقاءه ومعارفه يؤكدون أنه حلو المعشر محبوب من أصدقائه وزملائه.

ويرجع "**الفزاع**" قسوة السياب في تعامله مع المرأة إلى الأسباب التالية:

1- كان السياب ذا نزعة مازوخية .

2- أن السياب كان محروما من المرأة، يتلذذ بإيراد الصور الشهوانية العنيفة تنفيسا أو تعويضا عن حرمانه.

3- لا يستبعد أن يكون السياب غاضبا على المرأة، غضبا طفوليّا لأن أباه تزوج امرأة أخرى بعد أمه .

ويتابع الدكتور "**عبد الكريم حسن** " تجربة الحب والمرأة عند السياب فيجد أن الموت والحب يتقاسمان الصدراة في شعره، ويقول " لقد وجدنا عبر الدراسة أن الحياة بلا حب موت، وهذه قاعدة عامة في شعر السياب و هي قاعدة ثابتة"[2].

[1]- محمد البدراني، الحركة النقدية حول السياب، ص ص 125-129.

[2]- المرجع نفسه، ص 129.

كما يؤكد أن القانون الذي يرسم حب السياب هو التالي:

أنا أحب سأخفق في حبي ⟵ أنا مخفق ⟵ سأبحث عن حب جديد .

وفي الأخير نجد أن السياب؛ قد قضى حياته كلها متلهفا للحب باحثا عنه، فقد كان يتوق لامرأة تملأ عليه حياته، فلم يحصل على ما يريد، لقد ظلت المرأة حلما وظمأً لم يرتو في حياة السياب وظلّ شعره يزخر بـ" التشوق والظّمأ للمرأة"[1] التي ظل يبحث عنها منذ فارق حنان أمه ولم يستطع إليها سبيلا حتى وافاه الأجل...[2].

وبعد كلّ الآراء النّقدية التي طرحناها نستنتج أخيرا في هذا الفصل أنّ فشل السّياب في الحبّ سبب رئيسي من أسباب تأجّج شاعريّته، ذلك أنّه عرف منذ شبابه الأوّل في جيكور قريته الواقعة جنوب العراق مرورا بمرحلة دراسته الجامعيّة في دار المعلّمين العالية ببغداد، وصولا إلى أيامه الأخيرة، عددا من النّساء أحبّهنّ ولم يبادلنه الحبّ على النّحو المأمول؛ إذ علّق على كلّ منهنّ آمالا عريضة، واندفع إليهنّ أيّما اندفاع في سبيل الاستحواذ عليهنّ ولكنّهن كنّ يفلتن من بين يديه كما تفلت السّمكة من بين يدي الصّياد وتفرّ هاربة إلى أعماق البحر فالخيبات العاطفيّة كانت سمة بارزة في حياته، ولكنّها في الوقت نفسه نعمة من النّعم تدفّقت على شعره فوهبت هذا الشّعر بعضا من أجمل القصائد التي كتبها بدر طيلة عمره.

ولا شكّ أنّ بدر كان مسؤولا عن كؤوس الخيبة التي شربها من المرأة ذلك أنّه كان قبيحا دميما إضافة إلى أنه كان فقيرا وكلّها صفات كانت تحول بلا شكّ دون اهتمام المرأة به ولعلّ أكبر دليل على ذلك قول الشّاعر **علقمة الفحل** قديما وهو بيت مشهور تردّده العرب على مرّ الدّهور في كتب الأدب وأخبار النّساء وطبائعهنّ وفي المجالس حين يدور الحديث حول المرأة:

[1]- عبد الجبار داود البصري، مقال في الشعر العراقي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، دار الجمهورية، بغداد، العراق، 1968، ص 115.

[2]- محمد البدراني، الحركة النّقديّة حول السّياب، ص129.

إِذَا شَابَ رَأْسُ المَرْءِ أَوْ قَلَّ مَالُهُ

فَلَيْسَ لَهُ فِي وُدِّهِنَّ نَصِيبُ

والمرأة بطبعها تحبّ الغني الذي تتمنّى حياة رغيدة بجانبه والأمر الثّاني الذي هو الشّيب فرغم أنّ بدر مات شابا في الثلاثينيّات إلّا أنه وصف بالدّمامة في خلقته وبنيته وشكله وهذا كلّه سبب لفرار حوّاء منه.

الفصل الثّالث:

تجربة السّياب القوميّة في ضوء جمالية التّلقّي

1- انتماء السّياب القومي.

2- نتائج وتحليلات.

3- قراءات.

4- السّياب نحو القوميّة.

الوطن فكرة غافية، لا يوقظها سوى الشعراء؛ بالتّحنان والعناء وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي يثبت فيه وتمتد فيه جذوره أو تسرح عليه حواسه، فإن توسيع دائرته ليشمل دائرة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية، وتعميق وعيه الفطري به يعد نموذجا لصناعة المثال والتعلق به.

وهي صناعة شعرية في صميمها، حيث يصبح بوسع الإنسان عند ممارستها أن يرى ذاته وينشد أحلامه، ويشكل انتماءه للعالم الصغير، وهو لا يفعل كل ذاته إلا إذا تلبّس بحالة شعرية، كان يصبو إلى مرابع لهوه و طفولته أن يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمه.

غير أنّ الشعراء لهم مسالك عديدة في تكوين فكرة الوطن و تنميتها فهم لا يقتصرون على تغذية هذه الحالة الفطرية بشكل مباشر إلا في بعض اللحظات الصافية، عندما يرتدون في الزمن أو ينهلون بالتاريخ.

أمّا في ما عدا ذلك فإن موقفهم النّقدي من الحياة يجعل علاقتهم متوترة دائما بالوطن، جدلية معه يعانون الاغتراب وهم في مسالكهم كأنهم أبدا على سفر، أو يعقدون علاقات حميمة بأماكن أخرى فيتخذوا لها أوطانا جديدة يستبدلونها بأوطانهم الأولى، أو يخلقون نزاعات حادة بين تجلياتها المختلفة فيديرون صراع المدنية مع القرية أو الحضارة، مع الطبيعة.

بيد أنّهم في كل ذلك ينشدون توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق معه أو الخلاف فيه، وهي التي تحفر قسماته في ذاكرة الأجيال.

1- انتماء السّياب القومي :

لقد تباينت الآراء النّقديّة حول انتماء السّياب إلى الاتجاه القومي، ويمكن أن نجمل هذه الأسباب كما عالجها النقد بما يأتي:

1-1 أسباب عاطفية:

ربط بعض النقاد بين الظروف العاطفية التي مر بها السياب وانتمائه السياسي للحزب الشيوعي إذ – ترى "**ديزي الأمير**" زميلة السياب أن انتماء السياب للماركسية، كان بسبب زواج الحسناء التي كان يحبها، **(لمعان)** من أحد أثرياء العراق"[1]، وقد نفى حسن توفيق ذلك إذ قال: "مع أننا لا نكرر بل نؤكد أن الشاعر كان يتصرف في عدد من القضايا الكبيرة والهامة، من خلال ما تمليه عليه دوافعه الشخصية، إلا أننا نؤكد أنه انتمى إلى الحزب الشيوعي العراقي عام 1945م، وجاء زواج هواه البكر بعد هذا التاريخ بنحو عام خلال الفترة التي قضاها مفصولا" [2].

أما "**علي الفزاع**" فيرى أن السياب ما دخل الحزب الشيوعي إلّا "طمعا في قلب مادلين اليهودية" ويبدو واضحا وهم هذا الظن وخلطه، إذ أن السياب تعرف على مادلين في إحدى المظاهرات التي أعقبت وثبه كانون 1948م، في حين كان انتماؤه الشيوعي قبل ذلك بما يزيد عن الثلاث سنوات وكان حين تعرف عليها صوتا من أصوات الشيوعية وشاعرا من شعرائها.

إن الربط بين انتماء السياب وميوله العاطفية يبدو متسرعا ويحاول الخلط بين الأوراق دون دليل ملموس.

[1]- ديزي الأمير، بدر السّياب والمرفأ العاطفي، مجلّة الآداب، عدد 13، بيروت، لبنان، 1965/2م، ص7.

[2]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السّياب، ص69.

1-2 أسباب نفسية:

ربط نقاد آخرون بين الوضع النفسي للسياب وانتمائه السياسي معتقدين أن ظروفه النفسية قادته إلى الشيوعية.

- فالدكتور"**إحسان عباس**" يرى أنه انتمى إلى الحزب الشيوعي محاولة للهرب من الموت بالانغمار في تيار صاخب قوي" لأنه كان خرعا منخوب القلب يتمثل له الموت في كل لحظة"[1]

- أما "**عبد الجبار عباس**" فيرى أن السياب انتمى إلى الحزب الشيوعي واختاره لكنه لم يكن اختيارا واعيا منفصلا عن واقعه النفسي حيث لم يجد في غير السياسة مهربا من نفسه ولا متنفسا لآلامه المكظومة فضلا عن توقه لأنه يجد بينهم هوى و ذيوعا لشعره في الوقت الذي وجدوا هم فيه أنفسهم بحاجة إلى صوته" [2].

- وغير خاف أن هذا الرأي يقترب في بعض أجزائه من رأي إحسان عباس فأحدهما يرى أن السياب يهرب من خوفه من الموت إلى السياسة بينما يرى الآخر أنه يهرب إليها من آلامه.

- ويقترب من ذلك رأي "**رضا علي**" الذي زعم أن السياب انتمى إلى الحزب الشيوعي لإحساسه بأن الانتماء "يجعله أكثر ثقافة واتزانا"[3].

- وهكذا نجد أن رأي "**عبد الرضا علي**" يعتقد أن السياب عوض بانتمائه عن النقص في اتزان شخصيتة، ومع أهمية العوامل النفسية فلا أميل إلى الاعتقاد، بأنها كانت هي السبب الحقيقي

[1]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص406.

[2]- عبد الجبّار عبّاس، السياب بدر شاكر شاعر، سلسلة كتاب الجماهير، عدد 522، دار الحرّية، بغداد، العراق، ص28.

[3]- عبد الرّضا علي، الأسطورة في شعر السياب، سلسلة دراسات، وزارة الثّقافة والفنون، الجمهورية العراقيّة، ط 1978م، ص87.

أو على الأقل الوحيد لانتمائه الشيوعي، إذ كان ممكنا أن يشغل نفسه بأشياء أخرى أو يعمل في تيار سياسي مؤيد للسلطة إذ كيف يهرب من الموت والألم إلى حركة سياسية معها الاعتقال والتشرد و ربما الموت.

3-1 أسباب أخرى متعددة:

وقد أرجع بعض النقاد أسباب انتمائه القوميّ إلى قضايا أخرى عديدة فـ:

"**عيسى بلاطة**" يرى أن ذلك يعود إلى تأثره بأقاربه ومعارفه.[1]

فيما رأى إحسان عباس، بالإضافة إلى رأيه السابق أن "وراء دخوله للحزب الشيوعي عوامل كثيرة وربما لم تكن النقمة السياسية هي أقوى العوامل، ولا كانت النزعة الإنسانية، لا تضاف على المجهول والعمل في الخفاء وعامل السأم من الموقف السلبي الذي كان يفرده بين أقرانه في الكلية والإعجاب بشخصية "**أحمد علوان**" وسهولة انقياده لعمّه عبد المجيد...

كل تلك مجتمعه هي التي حببت إليه ذلك الانتماء... ويجب أن لا ننسى أيضا الجو العام في الحياة السياسية بالعراق حينئذ فإنه كان يمهد الطريق أمام الشباب للاتجاه نحو اليسار".[2]

في حين يرى "**سمير كاظم خليل**" أن ذلك يعود لضعف التنظيمات القومية حينها وقوة دعاية روسيا[3].

إن هذه الأسباب مجتمعة هي التي أدت إلى انتمائه ذاك، ولنا أن نضيف إليها رغبته الشخصية في تحقيق مطامح ذاتية إذا ما وصل الحزب الذي ينتمي إليه إلى السلطة إذ يقول:

---

[1]- عيسى بلاطة، بدر شاكر السّياب حياته وشعره، ص40.

[2]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص ص90-91.

[3]- سمير كاظم خليل، الحسّ القومي في شعر السّياب، مجلّة الخليج العربي، عدد3/4/ 1984م، ص52 وما بعدها.

"إنني أمنّي نفسي بأن دخلي سيكبر، بأنني سأحصل على نقود أكثر متى جاء الشيوعيون إلى الحكم"[1].

في حين يرى باحث آخر: " أن ثمة انحرافات إيديولوجية من جانب الحزب أو السياب، وربما حدثت مشكلات تنظيمية... ربما وهنت قوى السياب النضالية في المستوى الشخصي... وربما كانت هنالك عوامل ذاتية في المستوى الشخصي"[2].

ويرجع **جبرا إبراهيم جبرا** انفصاله إلى عام 1955م، "عندما عرف موقفهم من قضية فلسطين وعندما وجد أنه أكبر من أن يستحذي لسياسة تفرض عليه من حيث لا يدري"[3].

ويرجع **د.محمد التونجي** انفصامه إلى:"توزع أفكاره وقلقه الفكري"[4].

أمّا الدكتور "**إحسان عباس**" فيعرض في أثناء حديثه أسبابا عدة منها موقف الشيوعيين السلبي من القضية الفلسطينية والإحساس القومي لدى المنتمين لحزب "**تودد الإيراني**" عكس الشيوعيين العراقيين واعتقاده بعد عودته من الكويت أنه أصبح غريبا عن حزبه فضلا عن القيود الفكرية والثقافية التي فرضها عليه الحزب وبعض القيادات والشخصيات التافه، بين رفقائه الذين تعرف عليهم في الكويت وإيران، الأمر الذي أدى إلى أن: "زلزلت التجربة الإيرانية في المرة الأولى والثانية، من زيارته بقية الدعائم الحزبية... وقربه من لحظة الانفصال"[5].

وهكذا فإن عددا كبيرا من الأسباب الكبيرة والصغيرة أدّت بالسياب إلى الانفصال عن الحزب الشيوعي العراقي...

---

[1]- إحسان عباس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص196-197.

[2]- أحمد رشدي حسين، مأساته عارنا جميعا، مجلّة الحوار،عدد 15، لبنان، 1 أبريل1965م، ص124.

[3]- جبرا إبراهيم جبرا، شاعر تجدد الحياة لم ترأف به الحياة، مجلّة الحوار، عدد15 ، لبنان، 1أبريل 1965م، ص128.

[4]- محمّد التّونجي، بدر شاكر السياب والمذاهب الشّعريّة المعاصرة، دار الأنوار، بيروت، لبنان، ط1، 1968م، 102.

[5]- إحسان عباس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص 177.

إن تلك الأسباب مجتمعة وصلت لفعلها وتأثيرها إلى اللحظة الحرجة حين كان السياب يعاني تجربة غربة مريرة ساعتئذ أحس بطريقة عفوية "أن الوطن أحق باستقطاب مشاعره"[1].

ويورد الباحث –**سمير كاظم خليل**– أسباب عديدة لانفصاله عن الشيوعيين منها:

التزامه الديني المتعارض مع الشيوعية التي ترى أن الدين أفيون الشعوب، فضلا عن التزامه القومي وموقف الشيوعيين السلبي من القضية الفلسطينية، يضاف إلى ذلك النكسة التي أصابت الحزب بإعدام قادته عام 1949م ، وما جره عليه النضال، من أذى شخصي وتشريد وفقر، كما أن عدم ارتياحه لعبد اللطيف الناصر "**ليتفينوفه**" الذي اختير مسؤولا للحزب في أبي الخصب، سبب آخر فضلا عن مرارة تجربته في إيران والكويت، وتمسك الشيوعيين بعدد من القيم المتحجّرة، كمنع السهر والشرب ذات أثر في ذلك وتقريب البياتي عامل آخر مضاف إلى ذلك.

لقد ترك السياب الحزب الشيوعي غير آسف عليه ولم يكتف بالانفصال عنهم بل "راح يهاجمهم وينعتهم بأنواع السباب في مقالات متتابعة في جريدة الحرية، ولقد أدى تخليه عنهم إلى عودته إلى الاتجاه القومي الذي جبلت عليه فطرته، والذي تمتد جذوره إلى شبابه المبكر الذي مثلته قصيدة شهداء الحرية وقد درس بعض النقاد قصائده القومية".[2]

بل وفق جميع دارسيه على الملامح القومية في شعره، وعلى الرغم من تعمد جليل كمال الدين إهمال القصائد التي لا تتفق مع اتجاهه الماركسي، حين تأليف كتابه، إلا أنه اضطر إلى إبراز الحس القومي في قصائده: **بور سعيد، قافلة الضياع، رسالة من مقبرة، يوم الطغاة الأخير.**

[1]- إحسان عباس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص ص218-219.

[2]- ناجي علّوش، حول قصيدة المغرب العربي، مجلّة الآداب، لبنان، عدد5، 1 مايو 1956م، ص ص 58-59.

ويبدو أنّ **د.محمد عباس** مشككا في صحة هذا الانتماء، حيث يقول أنه: "كان أقرب إليهم ميولا وروحا حتى قيل أنه بعد خروجه من الحزب الشيوعي تحول بعثيا"[1].

ويرى الأستاذ "**مهدي**" أنه كان للأدباء القوميين والبعثيين تأثير مباشر على السياب فمن خلال علاقات الصحافة التي تربطهم والتفاهم حوله وحواراتهم معه، أثروا عليه تأثيرا واضحا وظهر هذا التأثير في قصائده التي كتبها بين عامي 1954م-1959م"[2].

أما "**حسن توفيق** فيرى: السياب بعد أن تخلى عن الشيوعية أصبح" لزاما عليه أن يبحث عن ساندين جدد بدلا من الذين تخلى عنهم وتخلوا عنه، وأن يعتنق عقيدة سياسية جديدة عوضا عن العقيدة التي كفر بها، وارتد عنها وقد تمثل مساندوه الجدد في مجموعة من الأدباء والسياسيين والقوميين والبعثيين، منهم: **علي الحلي، شاذل طاقة، عبد الله نيازي، محي الدين إسماعيل،** فضلا عن صديقه القديم **خالد الشواف،** هذا إلى جانب مساندة مجلة الآداب البيروتية للشاعر، وقد كانت مساندة هامة ومؤثرة لأن بدر استطاع من خلالهما أن يكون له منبر خاص"[3]، إلا أنه يؤكد في الوقت نفسه أنه لم ينظم رسميا إلى حزب البعث الاشتراكي العربي.

لكن صديق بدر السياب الدكتور **علي عباس علوان** يرجع ميوله إلى عهد بعيد، إذ يرى**:** أنّه بدأ يتحول إلى البعثية عام 1952م"[4].

ويؤكد **ماجد السامرائي:** "أن السياب له موقف فكري شامل من المسألة القومية، كان لظروف النضال القومي والمواقف اللاقومية للحزب الشيوعي العراقي آثارها في تصعيده"[5].

---

[1]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص 340.

[2]- سامي مهدي، مدخل لدراسة الأدب القومي الاشتراكي، مجلة الأقلام، عدد5، العراق، نيسان، 1977، ص13.

[3]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السّياب دراسة فنية وفكريّة، ص199.

[4]- المرجع نفسه، ص106.

[5]- ماجد السّامرائي، التّيار القومي في الشعر العراقي الحديث منذ الحرب العالميّة الثنائية 1939م حتى نكسة حزيران1967م، دار الحرّية للطباعة، بغداد، العراق، د.ط، ص ص206-207.

ووقف نقاد السياب أيضا عند فترة ميل السياب لمجله شعر عادّين هذا الميل نكسة في حياة السياب وشعره، ف:

جلال كمال الدين يرى" أنه انحدر انحدارا فضيعا انتهى به إلى أن يمد يده إلى جماعة مجلة شعر المشبوهة، بل الوثيقة الصلة بالقوميين السوريين"[1].

أما الشاعر **خليل الحاوي** الذي كان من المنتمين إلى تجمع شعر ثم انسحب منه بعد فترة وجيزة لأسباب شخصية أو لأسباب تتعلق باتجاهه القومي العربي المتعارض مع اتجاه الآخرين في المجلة.

فيرى **خليل الحاوي** وهو يتحدث عن السياب أنه "خالط الجماعة لكنه لم يندمج معهم، ولم يعرف عنه الاتصال بالسفارات وخدمة الأغراض المشبوهة وقد انفصل عنهم وثار عليهم يوم تكشفت له نياتهم ومخازيهم."[2]

[1]- كمال خير بك، حركيّة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1409هـ- 1986م، ص ص 63-64.

[2]- خليل حاوي، عند سرير السّياب، مجلّة الآداب، عدد13 بيروت،2/ 1965م، هامش ص2.

2- نتائج وتحليلات:

لقد كانت مواقف السياب السياسية المتغيرة مدعاة لاتهام بعض الدارسين له بالتقلب السياسي ولهثه وراء المصالح الشخصية ومنافعه الذاتية، وقد اتهمه بذلك الشاعر-**علي الحلي**- موردا قصائده المتناقضة في مدح وهجاء **عبد الكريم قاسم**، ويبدو أن هذا الأخير كان غاضبا من مواقف السياب حينها وخاصة أنها كانت معارضة لفكره البعثي المعارض لقاسم، ولكن بعد هدوئه ودراسته الموضوع بعمق عاد ليفسر تقلب بدر السياسي بحالته النفسية السيئة الناجمة عن مرضه داعيا النقاد إلى دراسته تلك الفترة "فترة ضعفه النفسي بعناية للحيلولة دون احتسابها من الزمن الشعري الإبداعي له"[1].

ويمكننا بذلك إجمال آراء النقاد في أسباب تقلبه السياسي بما يأتي:

- أسباب نفسيّة تعود للظروف المحيطة به وتقلبات عصره التي فرضت نفسها عليه دون أن يكون واعيا لها.
- فقد رأى أحد دارسيه أن تقلبه السياسي: "لا يعدو أن يكون غير وجوه مختلفة لحقيقة نفسية هي: الموت في سبيل الحياة والثورة والرفض من أجل البناء "[2].
- فيما رأى آخر أن السبب يكمن في: "القلق العقائدي الكبير الذي يمزق الجيل العربي بأكمله والقلق النفسي المرعب الذي يصيب الفنان مرهف الحساسية إذا اشتدت عليه وطأة الفقر والمرض"[3].

[1]-ينظر:علي الحلّي، استفتاء السّياب، مجلّة الأقلام، عدد8، العراق، 1 أغسطس 1987م، ص116 .

[2]- ينظر: أنطوان غطاس كرم، بدر شاكر السياب، بموته ولد لنا شاعر جديد، مجلّة حوار، عدد 15، لبنان، 1أبريل 1965م، ص 122.

[3]- ينظر: أحمد رشدي حسين، مأساته عارنا جميعا، مجلّة حوار، عدد15، لبنان، 1 أبريل 1965م، ص 126.

- ويؤكد **إحسان عباس** أن السر يكمن في "شخصية بدر، تلك الشخصية التي يلتقي فيها البكاء والضحك على صعيد... ولا يفيء إلى قاعدة فكرية صلبة ولا يسعفه الإغراق في الحساسية على الانضواء طويلا في الجماعة، لأنه ينكر نفسه إذا هو لم يحس بها منفردة متفردة في آن واحد"[1].

أسباب صحيّة: تعود لتدهور صحته وحاجته إلى المال، الأمر الذي دفعه إلى مجاراة بعض الفئات السياسية لا عن قناعة فكرية ولكن لتساعده في محنته المرضية الشديدة وحاجته الماسة للعلاج وذلك ما رآه الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** الذي وجد أن تقلبه "يعود لمرضه الشديد ورغبته الملحة العلاج في الخارج، وهو أمر اضطره لمسايرة من ينفق عليه في وقت عجز فيه عن توفير العلاج لنفسه"[2].

ويؤيد ذلك **محمد التونجي** إذ يرى أن السياب رغم تقلبه السياسي العائد لمرضه، "إلا أنه كان ملتزما إزاء قضايا وطنه وألمه نحو شعبه كان أكثر من ألمه لذاته"[3].

ويؤكد **يوسف الصائغ:** أنّ السياب: "تشوق إلى حياة الاستقرار والزواج والبيت والأطفال فهجر السياسة التي قادته إلى التشريد والاعتقال"[4].

اتهام بعض النقاد للسياب وبأنه انتهازي متقلب ولا تهمه إلا مصلحته والحصول على المال مهما كانت وسيلة ذلك إذ يرى **جليل كمال الدين** أن الشاعر مرتد: "وأنه يرقص على حبال لا تشرفه يصفق له البعض وتطوق أيديه المغريات الرخاص"[5].

---

[1]- إحسان عبّاس بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص140.

[2]- جبرا إبراهيم جبرا، شاعر تحدّد الحياة لم ترأف به الحياة، ص129.

[3]- محمّد التّونجي، السّياب والمذاهب الشّعريّة المعاصرة، ص104.

[4]- يوسف الصّائغ، الشّعر الحرّ في العراق، ص 79.

[5]- محمد البدراني، الحركة النقدية حول السياب، ص 143.

ويؤيد ذلك **حسن توفيق** إذ يرى أن السياب: "كان متقلبا طول حياته، بعد أن فقد انتماءه الماركسي وأصبح يلهث وراء من يحتضنونه، يدفعون له أكثر من غيرهم ومن يتأمل سيرة حياته ويراجع رسائله ويتابع قصائده يستطيع أن يكون صورة كاملة للتقلب المستمر خلال حياته" [1].

[1]- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السّياب، ص 228.

3- قراءات:

إن الانتماء الشيوعي لحسن توفيق وجلال كمال الدين، حين تأليف كتابه، دفعهما إلى الغضب على السياب ومهاجمته لمهاجمته الشيوعيين، فالشاعر في نظرهما لم يبدأ متناقضا وانتهازيا إلا عندما ترك الشيوعية وكأن الشيوعية في نظرهما هي الاستقرار الوحيد ناسين هول مجازرهم التي رآها بعينه وأحسها بروحه المرهفة فأبعدته عن طريقهم.

إننا نميل إلى أن مرضه هو الدافع إلى مسايرته بعض الفئات ليضمن علاجه في زمن اشتدت عليه به الآلام وعانى ما عاناه من هجر الأحبة والأصدقاء والبحث عن لقمة خبز ودواء.

كما أن السياب فضلا عن ذلك، لم يكن على علم بالعلاقات المشبوهة لمجلة شعره.

وبعد كل هذا وذاك: "يظل السياب واحدا من الشعراء الأفذاذ في مسيرة أدبنا العربي لأنه أمدنا بمضامين جديدة وصياغات التقت فيها كل مساوئ العهود التاريخية الطويلة وحسبه أنه لم يتقبل ذلك الواقع الذي كان يعيشه في ظل مستعمر يغتصب أجزاء وطنه.. فتأججت في نفسه روح الثورة وضحّى من أجلها وعذب وتشرد وسجن وعانى ما عانى ولكنه ظل يحمل وطنه بين جوانحه ويتغنى بأمجاده ويتنبأ بأن المستقبل سيكون لصالح الأمة العربية"[1].

فكان السياب بذلك صوتا سياسيا مثّل أوضاع العراق السياسية في الحقبة التي عاشها وشهد تقلباتها، فكان صورة لذلك الواقع السياسي ومرآة لها.

مع كل ألاعيب و تقلبات السياسة ومتغيراتها ظل الوطن ملء خافقه ونصب عينيه، و غنى بحب بلده بصورة يندر أن نجد لها مثيلا في أدبنا المعاصر.

[1]- سمير كاظم خليل، الحسّ القومي في شعر السّياب، ص67.

فبالرغم من أن الشيوعية تتنافى: "مع مزاجه وعروبته ومستقبله أيضا "فقد انتمى إليها لظنه – آنذاك- أنها قد تكون طريقا للخلاص إلا أنه لم ينتم انتماء واعيا" ولم ينغمس في الشيوعية للأعماق بل كان يميل إليها بحكم ظروف حياته واندفاع شبابه فلما نضج فكره واستيقظ ضميره جاهر بانسلاخه عنهم ونادى بعروبته، وسخر شاعريته وعروبته للدفاع عن شعبه وعن قضايا العرب جميعا "[1] .

فكان شاعرا عربيا خالدا تردد شعره ذاكرة الأجيال، بدأ حياته عربيا مخلصا وطنيا وختمها عربيا مخلصا وطنيا.

[1]- أحمد كمال زكي، السّياب، مجلّة الرّسالة، عدد 1098، مصر، 28 يناير 1965م.

4- السّياب نحو القومية :

ذات يوم من أيام 1951م أحس السياب أنه تحول إلى وجهة شعرية جديدة وأنه لن يكتب شعرا كالذي تضمنه ديواناه: " أزهار ذابلة" و"أساطير"[1] ، وكان في الحقيقة يومئ إلى الربط بين شعره واتجاهه اليساري، ذلك الاتجاه الذي بدأ مبكرا منذ سنة 1942م على وجه التقريب واستمر حتى عام 1954م، ولو أنّا راجعنا حصيلة الشعر الذي يمثل ذلك الاتجاه في مدى ثلاث سنوات أوسع لوجدنا أن ما تبقى منه لا يمثل إلا نسبة ضئيلة من شعر السياب عامة، وبتعبير أدق، فيما جمع من شعره في دواوين.

تلك حقيقة هامة تقول أن السياب الإنسان تعرض للمطاردة والمحاكمة والتنكّر والفصل من العمل والسجن والاغتراب في سبيل عقيدة آمن بها مدة ثماني أو تسع سنوات.

ولكن السياب لم يقل ثماني قصائد أو تسعا يرضى عنها في نصرة تلك العقيدة.

فأمّا جانب من قصائده فقد كان خطبا تستدعيها المظاهرات بالمحافل الشعبية.

وأما القصائد الأخرى فأكثرها مشمولا بالاقتسار والفجاجة وعدم التلاحم بين شاعريته ومعتقده.

ولهذا وجد الشاعر نفسه ينسلخ فنيا من انتمائه الحزبي.

وكان هذا أمرا سهلا لأنه لم يستطع أن يجعل الفن والانتماء حقيقيين متكاملين، تستدعي الواحدة منهما الأخرى.

[1]- إحسان عباس، بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره، ص243.

وبذلك انتهت المرحلة الثانية وهي مرحلة البحث عن أسلوب غير ذاتي في الشعر، وتتسم في مجموعها بتجارب مخفقة في السيطرة على القصيدة الطويلة وتنقسم قصائدها في ازدواجية صارخة بين سيطرة المبادئ ومحاولة الهرب منها إلى شعر ذي لون اجتماعي كئيب تتسلل فيه الذاتية لا شعوريا.

ويبدو فيه الانقسام واضحا بين حرية الإرادة والجبرية الخانقة، ولكن القصائد جميعا تتميز بنظرات إنسانية، وبإخلاص لا ينكر للتخلص من هيمنة الذاتية ومن التغني الفردي بسحر الحبيبة وآلام الحب.

فقد أخذ السياب يتحدث فيها عن الآخرين أفرادا وجماعات عن آلامهم وأفراحهم، عن كفاحهم وبؤسهم ومتناقضات أوضاعهم بقلب إنساني كبير ومشاركة شعورية ذات حظ من الأصالة والعمق [1].

وهكذا اختفت الحبيبة التي كانت مصدر الفرح والهم واستراحت الأم في قبرها وفي أعماق قلب ابنها، ومضى بويب يشق طريقه بنفسه، دون أن يحتج وقفة رثاء أو حنين، وأصبحت جيكور نقطة في مربع من مربعات الشطرنج الكوني الكبير وعلت لفظة "الغد" على لفظة "الموت"، حتى الأشخاص السلبيون أمثال: "**الحفار والمومس**"، كانوا يقفون في النهاية متشبثين بالحياة يرفضون الدخول في عالم الظلمات الحالكة.

إلا أن التجربة الإيرانية الكويتية ردت السياب رغما عنه إلى فرديته حين جعلته يحس بالغربة العميقة ولكنه لم يلبث أن ربط بين نفسه وبين وطنه: فإذا هو والعراق شيء واحد، وأراحه هذا الربط حين تحقق، إذا كان لا يرضى لنفسه أن يطلع على الناس باكيا آلامه وجوعه وفقره وحبه المخفق كما كان يفعل في المرحلة الأولى.

تلك تجارب قد مضى عهدها ولا يريد لها أن تعود، إن استطاع إلى ذلك سبيلا.

[1]- ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص 246.

وتجلت الوحدة الكاملة بينه وبين العراق في قصيدة "**أنشودة المطر**" كانت فاتحة المرحلة الثالثة مرحلة التعرف إلى حقيقة ما يعانيه دون أن يزج به في سياق الكفاح العام في مختلف أقطار العالم.

وكانت قصيدة"**أنشودة المطر**" تنبئ أن الشاعر قد اكتشف العلاقة بين الجفاف والخصب المتعاقبين، أي اهتدى إلى أسطورة "**تموز**" أو"**أدونيس**" دون أن يذكر ذلك صراحة.

ورأى نفسه كما رأى العراق من خلال تلك الأسطورة فتم لتطابق بينه وبين وطنه وارتاح الشاعر من الازدواج القديم متباعد الطرفين الذي كان يجعله تارة مع حفار القبور وتارة مع الأسلحة والأطفال[1].

وكان هذا الاهتداء يشبه الوقوع على منجم أو أكثر؛ ذلك أن الأسطورة في جميع وجوهها تصلح لموقفه الجديد صلاحية عجيبة، ف: "**أدونيس**" أو"**تموز**" شباب جميل محبوب يستطيع أن يحتضن شخصية الشاعر المحروم من الحب و"**أفروديت**" أو "**عشتار**" أم وحبيبة معا.

والأسطورة في مجموعها خير ما يرمز للعراق حين يدرس فيه معنى الخصب والجفاف، وحكم الكهنة والقرابين وهي الأسطورة التي تحتل الحضارة الزراعية ولهذا تصلح أن تكون ملاذا للشاعر الهارب من أخيلة اليسار الصناعي ومن طغيان المدنية الكبيرة ذات الحياة الآلية.

بل إن اهتداءه لتلك الأسطورة يعني العودة إلى الريف من خلالها إعلان الكراهية الدفينة للمدينة الحديثة.

و لهذا لا يدري الدارس أيهما أسبق:

- اكتشافه العلاقة النفسية بينه وبين الأسطورة الزراعية.

[1]- ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص74.

- أم اعتماده فهم العلاقة بينه وبين يساريته، إذ يبدو أنه أحدهما أدى إلى الآخر على نحو طبيعي.[1]

وكان ظهور "**تموز**" أو "**أودنيس**" طريقه إلى القوى الغيبية، أي إلى الإيمان بدين ونوعا من التعويض عن تلك الغربة الطويلة التي أحس بها في ظل العقلانية الواعية.

وقد يقال أن الشاعر حين يتخذ أسطورة فليس من الضروري أن يتجاوز حدود استغلال الرموز البدائية، وهي رموز دينية، قد نقلت السياب إلى مصطلح شعائري ودنيا من الشعائر.

وبذلك سهل عليه التعامل الفكري مع منطقة دينية لتفسير حياة الحضارة، وكانت هذه الخطوة تمهيدا لما بعدها كما سأبين من بعد.

وليس في مقدور أحد أن يتنبأ بالوجهة التي كان شعر السياب يزمع السير فيها بعد "**أنشودة المطر**" لو لم يتصل بمجلة الآداب.

فالقصيدة لا تتجاوز الرابط الوثيق بين الفرد ووطنه، وهي قد مثلت هذه الرابطة إثر تجربة ربما لم تتكرر قوة واتساعا وعمقا فما هو الوتر الذي يستحق أن يعزف عليه؟

وماذا يكون لون المعزوفة الجديدة؟ قرابة تسع سنوات مضت والشاعر كأنما لم يسمع إلا نبأة عابرة عن ناس يسمّون اللاجئين، ولا يقرأ شيئا عن الدم المراق في جبال الأوراس.

ولا يحس بوطأة الاستعمار المقنع وغير المقنع في البلدان العربية ولا هو شديد الاحتفال بشيء مما حدث في مصر ولا يعرف عن أهلها إلا شاعرا منافسا يسمى – **صلاح عبد الصبور** – أين كان هذا الشاعر وأية صلة تربطه (ولا تربطه) بهؤلاء الناس الذين يريد أن يقرأوا شعره[2].

[1]– ينظر: إحسان عباس بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص 244 وما بعدها.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 264.

كانت يسارية زائفة تلك التي تصور أنها تحرم عليه تحسس الآلام والآمال في مجتمعه الكبير الذي يسمى البلاد العربية وكان زيفها يدل على الضيق في مفهوماته الحزينة، ولذلك فلا غرابة إذا وجد نفسه أسيرا لنفسه، فثار إليها إلى أفق اعتقد أنه أرحب، وكانت المنافسات الفردية حافزه الكبير للتقرير الحاسم ورأى **البياتي** قد أصبح شاعرا مرموقا تحتل قصائده كل عدد من أعداد "**الثقافة الوطنية**" البيروتية، فلم يكتف بقطع الروابط مع حزب يرفع من شأن البياتي، بل ذهب يتنفس عن مجلة متداولة تكفل له منافسته ومضى شوطا أبعد من ذلك.

فبعد أن كان شديد الإعجاب "**بناظم حكمت**" تغير رأيه فيه، إلى الظن لا لأن ناظم حكمت يساري، بل لأن البياتي يتكئ عليه كثيرا ويحاكيه ويحب أن يقرن اسمه باسمه.

ولاحت الآداب واحة في صحراء شاعر ظمآن إلى الشهرة، إلا أن الارتباط، كان يمثل صلة من نوع جديد، فهي تصل إلى أنحاء العالم الغربي في الشرق والغرب، وليست مقصورة على نظر واحد كالصحف العراقية المحلية، أو كالكراسات الصغيرة التي كان السياب ينشر فيها قصائده، فلا تتعدى كثيرا الحدود الإقليمية.

ولهذا فإن الشاعر الذي يحس بأن الشهرة والمسؤولية أمران متلازمان، لابد أن تفرض على نفسه –في مثل هذا الوضع – التجويد والتجديد، حين نتحدث عن القصائد، ولكن يكفي هنا أن نقتبس فقرة من إحدى رسائل السياب، تدل على اهتمامه الشديد بالجدة في الطريقة الشعرية و تبين إحساسه بالمسؤولية الجديدة في ما يسميه محاولة، فهو يتحدث عن قصيدته "**أغنية في شهر آب**" بقوله [1]:

"هي بالحري محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد: للقارئ أن يفهم ما وراء الرموز وله ألا يرى رموزا بالمرة، له أن يرى في "**تموز**" رمزا للخصب والحياة ، وفي موته موتا للخصب والنماء، وفي مرجانه

[1] ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص 274.

الزنجية التي تضيء النور وتفتح المذياع لتتصل سيدتها بالعالم، ولتسمع موسيقى الجاز، تراث مرجانه التي لا تعلم أنه تراثها والتي تظنه سيدتها وأمثالها "**رفعة**" في الذوق و"**مدنية**" أكثر مما يبدو على السطح، وله أن يقارن بين نقالة الإسعاف في أول القصيدة وبين نقالة الموتى في ختامها، وبين الأسماك المصنوعة من الذهب والفضة وبين الخضر وسمكته الميتة التي ألقاها في مياه "**بحر الحياة**" فعادت حية، له أن يفعل ذلك كله وله ألا يفعل، إنها محاولة لا أدعي أنها ناجحة.."[1].

وفي الرسائل المبكرة بين الدكتور سهيل إدريس والسياب أوضح صاحب الآداب للشاعر أنه قطع على نفسه العهد بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو النور، وكان ذلك توجيها للشاعر في الطريق الجديد ولهذا جاءت الرسائل تحمل نغمة جديدة لم نكن نسمعها مثل " **أننا نؤمن بالإنسانية وبالأمة العربية لا بالأشخاص بدالهم ولا بحزب سياسي بذاته" .**

ومثل "**إن النصر لنا ولأمتنا".**

ومن ذلك :" أرجو...أن أوفق في إرضاء قراء مجلتنا القومية الشريفة"[2] وما أشبه ذلك.

فهل سار شعر السياب أيضا في هذه الطريق نفسها؟

أكبر الظن أن بعض قصائد هذه الفترة التي امتدت قرابة ثلاث سنوات، قد جعلت الكثيرين يظنون أن السياب بعد انفصاله عن الحزب الشيوعي العراقي استل قلمه الحاد وجنده في خدمة القضية العربية، ولم يعد من الصعب على من يحبون رفع الشعارات أن يسلكوه في صف دون آخر ولكن الحقيقة الفنية أقوى دلالة من الأماني والرغبات، ونظرة واحدة إلى قصائد هذه الفترة شيئا عن واقع الحال: هنالك فالقصائد التي نظمها السياب في هذه الفترة ربما لم تزد على خمس عشرة قصيدة

[1]- رسالة إلى الدكتور دريس بتاريخ 1956/03/04م، أما الجزء الذي يتحدث عن الخضر وسمكته، والأسماء المصنوعة من الذهب والفضة فقد حذف من القصيدة المنشورة في أنشودة المطر 26-22، ينظر صدى ذلك في رسالة من بدر بتاريخ: 1954/03/35م.

[2]- إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياه وشعره، ص248.

منها أربع فقط تتناول القضايا العربية العامة على نحو مباشر صريح، ومن هذه اثنتان تتناولان المغرب العربي وواحدة تتحدث عن اللاجئين، وأخرى عن بور سعيد، وأخرى تصب في موضوعات متفرقة[1] .

وفي نهاية هذا الباب الذي تحدثنا فيه عن انتماء السياب القومي؛ لأنّ الموضوع تطلب ذلك وما كنا لنمر عليه مر الكرام يمكننا أن نقول: أنّ السياب لم يكن محدد المجال في فترة انتمائه اليساري لكي يقال أن انفصاله عن القومية جعله حائرا إزاء الموضوعات الشعرية التي يجدر به طرقها، ولكن بروز الموضوعات ذات الطابع القومي العربي في شعره على نحو ساطع لأول مرة يجعلنا نفكر في رغبة انتمائه إلى انتماء جديد.

4-1 الشّعر والثّورة:

لما كان أكثر الموضوعات إلحاحا على الشعراء هو الموضوع السياسي لا سيما وأن مرحلة الاستقلال في البلاد العربية استنبعت معارك جديدة في مقدمتها: (**التنمية، الحرية، مقاومة التبعية للأجنبي..**)

وطرحت أسئلة كبرى تحتاج إلى إجابات حول تحرير المجتمع من الاستغلال والجشع وتحقيق التكافؤ وكذلك ما هي أفضل السبل لتحرير فلسطين، والتصدي للمشروع الصهيوني، وكيف للشعر أن يسهم إلى جانب عناصر الإبداع الأخرى في معارك النضال المشترك ضد أشكال القهر والتسلط.

وفي مقدمة الشعراء الذين فرض المحتوى السياسي نفسه على شعرهم – بدر شاكر السياب-

4-2 السّياب وسيف الشعر السياسي:

ها هو بدر يتطرق إلى الوضع السياسي في العراق، وينظم قصائد كثيرة يشير فيها إلى ما يلاقيه الإنسان العراقي من تجويع ومن قمع لحرياته الفردية والعامة وما في العراق من صراع طبقي يجعل

[1]- ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص 249.

الفئة الحاكمة المحدودة تستأثر بخيرات البلاد، وما تجود به أرضها المعطاءة من تمر ومن قمح ومن غلال ومن مياه ومن نفط ومعادن فلا يحظى الإنسان العادي إلا بالعري والجوع:

ومنذ أن كنا صغارا كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويهطل المطر

وكلّ عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

مطر..

مطر..

مطر..[1]

وهو مع إدراكه لهذه المفارقة العجيبة التي تتمثل في عطاء وفير وأمطار غزيرة وعمال كادحين وفلاحين لا يتركون ساعة تمضي دون أن يستغلوها في الإنتاج ومع ذلك فإن الفقر والشظف هو ما تحظى به هذه الطبقة من المجتمع، فيما يذهب ريع هذه الجهود إما للمستغلين أوللظلمة الفاسدين المتسلطين على البلاد ورقاب العباد:

لتشبع الغربان و الجراد

وتطحن الشوان والحجر

[1]- بدر شاكر السّياب، ديوان أنشودة المطر، ص 126.

رحى تدور في الحقول حولها البشر

مطر..

مطر..

مطر..[1].

ولكن السّياب كأيّ شاعر يؤمن بأن الصراع لابد أن ينتهي لصالح الأكثرية الساحقة التي تتألف من جماهير الفلاحين والعمال وصغار الموظفين والقطاع الأكبر من أبناء العراق، عندما يحسم هذا الصراع ويكون التغيير وتكون الثورة، فسوف يحظى كل إنسان بحقه الذي يكفله له موقعه في هذا المجتمع، وتضمنه له مساهمته في عجلة الإنتاج.

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياع والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد[2]

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتي واهب الحياة[3].

[1]- بدر شاكر السّياب، ديوان أنشودة المطر،ص 125.

[2]- المصدر نفسه، ص127.

[3]- المصدر نفسه، ص126.

فالسياب إذاً لا ييأس ولا يصيبه الإحباط، بل لديه كل الأمل أن ينتفض الجياع ويثور العبيد على السادة والمستغلين عندئذ تفيض البلاد بالخير على فئات الشعب جميعا لا تستثني منهم أحدا: الجياع، العراة، العبيد، وتغدو الحياة في أقصى صورة لها، ابتسامة جريئة مفعمة بالسعادة على شفتي طفل بريء لم يزل على براءته التي لم تلوثها الصراعات.

والسياب الذي حرم من فرص العمل في بلده ولاحقته الشرطة وطارده المخبرون واضطر إلى الاختفاء في إيران تارة وفي الخليج تارة أخرى، هو نفسه الذي يمل التغني، بحبه للعراق وشوقه الجارف للرجوع إليه، حتى وإن لم تكن لديه نقود كافية لتسديد أجور المركب الذي يقله من الخليج إلى البصرة:

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار

أو ليت أنّ الأرض كالأفق العريض بلا بحار

مازلت أحسب يا نقود أعدكن وأستزيد

ما زلت أنقص يا نقود بكن من مدد اغترابي

مازلت أوقد بالتماعكّن نافذتي وبابي

في الضفة الأخرى، هناك

فحدثيني يا نقود

متى أعود؟ متى أعود؟ [1]

[1]- السياب ، النهر والموت، ص 60.

هاجس العودة هنا يلتقي مع عناية الشاعر في التعبير عن موقفه الذي يتمثل في منفاه عن بلاده بالإكراه، وهو لا يستطيع العودة إلى وطنه مثلما لا يستطيع البقاء في منفاه وكل لحظة في حياته خارج بلاده تمثل بالنسبة له معاناة يسعى للخلاص منها.

وهو في قصيدة له بعنوان "**النهر والموت**" يكاد يجد في "**الموت**" فرصته الوحيدة، ليعرب عن موقفه النضالي الذي لا يكتفي بترديد الشعارات، ولكنه يقرن الفعل بالقول:

أود لو غدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتي ثم أصفع القدر

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إن موتي انتصار[1].

هو إذن يشتهي الموت في النضال والكفاح الذي يخوضه أحرار الوطن، وهذا الموت يمثل لديه ضربا من الفداء، فكأنه لموته ييسر الحياة للآخرين، لذا يعده بعثا لا موتا، وانتصارا لا هزيمة ولا استشهادا وما يستحوذ على شعر السياب موجود في شعر البياتي أيضا، ففي قصيدته له بعنوان **(سوق القرية)** نجد نماذج من سكان القرية: الفلاح، الحاصدون المتعبون وباعة الخضار والفاكهة وكلهم يمثلون الجياع والعراة الذين تحدث عنهم السياب في أنشودة المطر:

الشمس والحمر الهزيمة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في فراغ

[1]- بدر شاكر السّياب، النّهر والموت، ص 88.

في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتما بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء[1]

يستوقف الشاعر هذا الفلاح الذي يرغب بشراء هذا الحذاء القديم لكنه لا يستطيع لأنه لا يملك نقودا، بيْد أنه يعزي نفسه عن ذلك بانتظار مطلع السنة الجديدة عندما تمتلئ يداه بالنقود سيعود إلى هذا السوق ويشتريه، فهو يتوهم أن هذا الحذاء سيظل بانتظاره... أمّا الفلاحون الذين حصدوا فإنهم لا يظفرون من نتاج عملهم ولو بالقليل الذي لا يسد الرمق لهذا يتهامسون في السوق:

والحاصدون المتبعون

زرعوا ولم نأكل

ونزرع صاغرين فيأكلون[2]**.**

هم يشتكون من كون المستغلين من ملاك الأراضي والإقطاعيين وهم الذين يستأثرون بالمحاصيل والإنتاج والأرباح وليس للفلاحين الذين يعملون –صاغرين– إلا أن يبذلوا عرقهم مقابل لا شيء.

إنها الفكرة نفسها التي تجاوبت أصداؤها في شعر السياب "**ما مر عام والعراق ليس فيه جوع" "ينثر الغلال فيه، موسم المطر" .**

[1]- إبراهيم محمود خليل ، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان، الأردن، ط1، 1424هـ، 2003م، ص 279.

[2]– ينظر، إحسان عباس، اتجاهات الشعر المعاصر، ص177.

وحتى العائدون إلى القرية من المدينة، يشكون الحياة فيها، فهي أشبه ما تكون بوحش ضرير، يلتهم من شراهته حتى الموتى.

- **المتوقع واللاّمتوقّع في التشكيل اللغوي:**

تشكل اللغة اللبنة الأولى والأساسية في العمل الأدبي فالنص الأدبي، لا يعد أدبا إلا إذا تميزت لغته وتعدّدت أساليبه وتنوعت وجاء بما ينير القارئ ويستفزه، ويفاجئه من خلال حيله الأسلوبية المتعددة التي تكسر توقعاته، فتجسره بروعتها وغرابتها، فتغويه بجمالها فتمنعها، فتحاول فهم كنهها، بالربط بين أجزائها المتوقعة واللامتوقعة وملئ فراغاتها.

وديوان السياب يحمل في قصائده الكثير من الأساليب اللغوية التي تثير القارئ وتحثه على البحث فيها ليصل إلى معانيها وما تحجبه في طياتها من هموم وأفكار وآراء.

وفي هذا الفصل سنحاول تناول عنصر واحد ومظهر من مظاهر الأسلوبية التي ضمنها السياب قصائده وهو "ظاهرة التكرار" .

- **التكرار:**

يشكل التكرار ظاهرة أسلوبية في الأدب العربي قديمه وحديثه شعره ونثره، ومما يزيد من عنايتها بهذه الظاهرة وجودها في القرآن الكريم.

والتكرار في اللغة: من الكر وهو الرجوع عن الشيء، ومنه التكرار الإعادة، كرر الشيء تكريرا أي أعاده مرة أخرى[1].

[1]– محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدّين أبو الفضل، لسان العرب،، المجلد العاشر، دار صادر، بيروت، 2010/5/23، مادة(كرر).

واصطلاحا: هو إعادة معنى أو لفظ وترديده أكثر من مرة، وقد أشار القدماء إلى ظاهرة التكرار، فتحدث عنه الجاحظ(255هـ) وربطه بالتأثير النفسي[1].

وأشار حازم القرطاجني (684هـ) وإلى أهمية التكرار وضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال [2].

والتشكيل التكراري أسلوب استعمله السياب في قصائده ليعبر به عن رؤيته وأفكاره، وهمومه وسندرس التشكيل التكراري في شعر السياب على النحو التالي :

- تكرار الكلمة (اللفظ)
- التكرار الجناسي
- تكرار النهايات
- تكرار الاشتقاق[3].

– تكرار الكلمة:

إنّ تكرار الكلمة في القصيدة يعدّ مثيرا أسلوبيا يحث القارئ إلى الدخول في النص والبحث في ما وراءه؛ يقول السياب:

أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضّجيج

صوت تحدّر في قرارة نفسي الثكلى عراق

[1]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الكناني البصري المتوفى بالبصرة في محرّم 255هـ، البيان والتبيين، ج1، المطبعة العلميّة، دب، ط1، 1311هـ، ص 105.

[2]– حازم بن محمد بن الحسن ابن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس،ط1، 1966م، ص 41.

[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء سراج الأدباء، ص 41.

كالمدّ يصعد كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون

الريح تصرخ بي عراق

والموج يعول بي: عراق عراق ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما يكون

والبحر دونك يا عراق

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق

والبحر دونك يا عراق

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق

وكنت دورة أسطوانة

هي دورة الأفلاك من عمري تكور لي زمانه

في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه[1].

بدأ الشاعر قصيدته بالجملة الاسمية التي هي الأساس في لغة الغريب والأفعال دائما تأتي، في حشو الجمل لا بداياتها، وهذا ولّد انسجاما مع فكرة القصيدة، التي تعبر عن حركة الغريب التي هي حركة داخل السكون ليس لها وجود إلا في مخيلة الغريب وذاكرته.

[1]- بدر شاكر السياب، الديوان، ج1، ص 618، كتبها في الكويت، 1957.

وتكرار الشّاعر لـ: كلمة "**عراق**" في القصيدة سبع مرات بإلحاح واضح ليكون لهذا التكرار مدلول سحري، وما يثبت صحة هذا الاعتقاد الرقم سبعة الذي يرتبط بالسحر في الموروث الإنساني، فالغريب يحاول استحضار روح العراق من خلال التكرار السباعي، الشائع في الرياضيات الروحانية.

وتجريد العراق من (ال) التعريف عراق وليس العراق لأن العراق في نفس الغريب لم يعد بحاجة إلى التعريف، فقد أصبح قيمة مطلقة متجاوزة مرحلة التعريف مستغنية عما يعرفها.

ويدل تكرار كلمة العراق سبع مرات في المقطع أيضا على سيطرة فكرة الاغتراب على الشاعر، وما يترتب على ذلك من شعور بالغربة ممزوجة بأحاسيس الوجد والتمني والآلام، وكذا يدل تجريدها من الألف واللام على أن العراق يعيش مع الشاعر أينما رحل وبأنه جزء منه، لا يحتاج لأدوات تعريف فالعراق حقيقة في نفسه أكثر من أدوات التعريف.

- **التكرار الجناسي : شار أأأأأأأأأ**

الجناس في المصطلح البلاغي أن تجيء كلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها، ونقول جنسا لكل ضرب من الناس والطير والعروض والنحو فمنه ما تكون تجانس أخرى في تأليف حروفها أو ما يشتق منها" [1].

واستخدام العبارات التي تتجانس أصواتها تحقق تأثيرا كبيرا على المتلقي وتحدث في نفسه ميلا إلى الإصغاء والتلذّذ بنعمته العذبة وتجعل العبارة مستساغة سهلة على الأذن "فنجد من النفس القبول وتؤثر بها أي تأثير وتقع من القلب أي موقع" [2].

ولعل هذا التأثير ناجم عن الإيقاع الموسيقي المتولد بسبب تماثل وتقارب الكلمات يوهم المستمع بتكرار الكلمات، ليفاجأ بمعنى جديد.

[1]- بدوي طيانه، معجم البلاغة العربية، منشورات جامعة طرابلس، ليبيا، ط1، 1975م، ص 157.

[2]- عبد الفتاح ياسين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1979م، ص 155.

ويحقق الإدهاش المتوخى وهو الوقع الموسيقي الرنان الفاتن الذي يسحر الألباب.

ويلعب الجناس بأنواعه دورا بارزا في شعر السياب، إذ أن الشاعر بسبب تحسسه العالي للأصوات وإمكانيته الفذّة في اختيار الألفاظ الملائمة لمعانيها والملائمة لأفكارها، يستطيع أن يجعل من الجناس عنصر قوة في القصيدة لا عنصرا مظهريا أو محسنا بديعيا خارجيا يفرض على النص من خارجه.

إن السّياب من الشعراء الذين استطاعوا السمو بألفاظهم عن طريق منحها النغم المعبر في السياق الشعري، ومن أمثلة التكرار الجناسي في شعر السياب :

أرقب نجمها الوحيد والشعاع

يخفت أو يؤج مانعا ومانحا ، وكالشراع

ترفع أو تحطه الرياح في الصراع[1].

يبدو الجناس واضحا بين (مانعا، مانحا) التي تتشابه فونيماتها عدا تبدل العين إلى حاء، وهما حرفان متقاربان في المخرج إذ أن كليهما من الحروف الحلقية، والفرق بينهما أنّ كون العين مجهورة والحاء مهموسة.

وما يلاحظ هنا أيضا أن هاتين الكلمتين تعملان تقابلا دلاليا على الرغم من تماثلهما الصوتي كما بين الكلمات:(يخفت، يؤج) (ترفع، تحط) ممّا يجعلنا قادرين على معرفة قدرة السياب ووعيه باختيار هاتين الكلمتين المتجانستين ليقيم بينهما تعادلا صوتيا وتقابلا دلاليا تنقاد إليه الألفاظ المتجانسة طائعة دون قسر أو إرغام كما عهدناه في الجناس بل تتفاعل دلالاتها لتتآزر مع مكونات

[1]- السّياب، الديوان، ج1، ص 604.

النّص الأخرى، مما يجعل الكلمة والمعنى وجهين متسقين، في تموج موسيقى رائع يشغل المتلقي ويثير إعجابه.

ويقول أيضا:

مـن جـع صغارك يا وطـني أشـبعت الـغرب وغـربانه[1]

مجانسا بين (غرب، غربان) جناسا ناقصا؛ ويبدو الشاعر هنا موفقا جدا في اختيار الألفاظ في هذا الجناس الذي يوحي بصورة الغربي الذي يبتز خيرات الأمة العربية ويعيش على جثث ضحاياها واضطهاد شعوبها وذهاب حقوقها وصورة الغراب الذي يعتبره العرب نذير شؤم ويعدونه رمزا للخراب والفرقة وتوقع الأذى [2].

وإذا كانت شعرية السياب المرهفة تجعله مدركا لسمو الشعر وتميّزه عن الخضوع للاستخدامات المألوفة للّغة ومفرداتها، فقد وظّف ذلك بهدف التأثير في القارئ والسامع من خلال لغة خاصة تتجاوز فيها المفردات على نحو غير مألوف في لغة الكلام العادي، لتنشئ علاقات جديدة فريدة بين الألفاظ.

وهكذا خلق السياب من هاتين الكلمتين المتجانستين سيمفونية تسبح في أعماقها عناصر الكلمة الشعرية والموسيقى عازفة نغمة خاصة ورنينا خلابا مضيفا عليها هرمونية النص وموسيقاه العامة.

[1]- السّياب، الديوان، ج1، ص 151.

[2]- شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشهي، المستطرف في كلّ فنّ مستظرف، دار ابن الجوزي للطبع والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 2010م، ص 120.

- **تكرار النهاية:**

وفيه تكرر كلمة التقفية إذ يعمد الشاعر إلى الإتيان بقواف يتكرر فيها الكلمات ذاتها فمن المعروف أن العروض العربي القديم كان يعد تكرار الكلمة في أواخر الكلمات في البيت الشعري عيبا من عيوب القافية أسموه الإيطاء.[1]

إلا أن الشعر الحديث نظر إلى ذلك نظرة مغايرة واعتبرها من مستلزمات الإيقاع الداخلي للقصيدة ورأى فيه ملامح جمالية واضحة الأثر والتأثير اللاشعوريين في ذهن المبدع والمتلقي معا ومن مثلها

قول السياب:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى عراق

كالمدّ يصعد، كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون

الريح تصرخ بي عراق

والموج يعول بي عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون، وأنت أبعد ما يكون

والبحر دونك يا عراق

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق[2]

[1]- ينظر:أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 1989، ص 256.

[2]- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص ص 317- 318.

لقد ختم السياب أسطره شعرية بكلمة (عراق) مكررا إياها في قوافيه وكأنه يريد أن يتشبث بهذا الاسم المحبب إلى ذاته.

فقد تماهى الوطن مع الذات، وغدت (عراق) تعبيرا عن النواح المتصاعد في داخل الشاعر آخذا أبعد امتداد ممكن ليرسم لنا إيقاعا نادبا يرسم لنا من خلاله أعلى درجات التوحد بين الإيقاعين النفسي والشعري.

فنرى بذلك شعره يصل إلى درجة الانتشاء واللذة عبر ترديد اسم الوطن الجريح؛ وهكذا ينقل المتلقي إلى أجواء عاشها وهو بعيد عن وطنه ولعلنا لا نبالغ لو قلنا أن كلمة (العراق) في القافية نجحت في استثارة حالة التوتر بنداء الندبة للوطن الذي أضفى عليه دلالات تجاوز معناه الأصلي إلى حزمة من مشاعر الحنين إليه وتعلق ذاته به كما لو أنه يبصره للمرة الأولى.

ويقول أيضا:

ويحسّ بالأسف الكظيم لنفسها لم تستباح

الهرّ نام على الأريكة قربها لم تستباح

.....

وتدقّ في أحد المنازل ساعة لم تستباح

الوقت آذن بانتهاء والزبائن يرحلون

لم تستباح وتستباح على الطوى، لم تستباح[1].

[1]- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص ص525-526.

لقد جمع السياب بهذا التكرار بين الحاضر و الماضي ووظفها في بنية النسيج الشعري، مستفيدا من تداعي العناصر الدالة لتتراكم بطريقة عضوية خاصة مؤلفة نسقا إيقاعيا محركا ما حوله، حيت نتساءل عن أسباب استباحتها ويظل تساؤلها قائما دون إيجاد جواب مقنع له، ويحاول السياب استجماع صورة قاتمة للجو الذي تعيشه المومس العمياء، وكان تكرار كلمة (لم تستباح) ناقوس يدق في ذهن المومس ويذكّرها في كل آن بصناعها، ويسهم تأكيد المعنى الحسي المباشر للاستباحة عن طريق المصاحبات السياقية مما يمنح النص انتشارا وعمقا مؤثرين باستجابة عاطفية لاواعية لدى المتلقي.

- **تكرار الإشتقاق:**

ونقصد بهذا النوع، من التكرار؛ استخدام مجموعة من الكلمات المشتقة من نفس الجذر اللغوي.

يقول السياب:

إنّي لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون

أيخون إنسان بلاده؟

إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟[1]

لقد كرر السياب في هذا المقطع مفردات الخيانة، (يخون، خائنون، أيخون، خان) وهو يتحدث عن حب الوطن واستحالة خيانته، عامدا إلى الميل الواضح للتكرار صوتيا ولغويا ودلاليا، مما يجعل القصيدة تشع بنفس خطابي واضح، وقد حاول تكرار ألفاظ الخيانة هنا لتثير دلالة التعجب من

[1]- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص 320.

خيانة (البلاد) جامعا بين ضدين (الخيانة، الوطن) ليفجر دلالة ثورية تضفي على حديثه روح الجماعة، حين يجسدها الفرد في بوتقة واحدة في مسألة يتوحد الأفراد فيها وهي الولاء للوطن.

ويقول أيضا:

الخوف والدّم والصّغار، فأيّ شيء أرتجيه

فعلى يدي دم، وفي أذني وهوهة الدّماء

وبمقلتي دم، وللدّم في فمي طعم كريه

أثقل ضميرك بالآثام، فلا يحاسبك الضمير

وانس الجريمة بالجريمة، والضحية بالضحايا

لا تمسح الدم عن يديك، فلا تراه وتستطير

لفرط رعبك أو لفرط أساك... واحتضن الخطايا

بأشدّ ما وسع احتضان تنج من وخز الخطايا[1]

لقد استخدم السياب لفظة الدم ومشتقاتها، ولفظة ضمير ومشتقاتها، وكذلك لفظتي الضحية وأحتضن ومشتقاتها، ولا يبدو تكرار هذه الكلمات طبيعيا أو معتادا أو عفويا، وإنما ظاهرة إيقاعية لافتة، استخدمها السياب لتوثيق المعاني التي يريد أن يذكرها في ذهن المتلقي، ويبدو أن السياب قد وصل إلى تلك المواقع التي يطمح إليها كل مبدع، من خلال الولوج في ذهن المتلقي ونفسه.

[1]- بدر شاكر السّياب، الدّيوان ج1، ص 343.

وفي نهاية هذا الفصل يمكننا أن نخلص إلى أنّ التكرار وسيلة تعبيرية يستخدمها الشاعر لأغراض تعبيرية خالصة، قد لا تكون شعورية لدى المبدع، لكنها تترك أثرها على المتلقي، فيغدو مرتبطا بعلاقة متينة مع النص وهذه العلاقة هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة.

والتّكرار ذو أثر إيقاعي واضح، وممّا لا شك فيه أن عظمته أو تضاؤله تعتمد إلى حد بعيد إلى حسن استخدامه.

الفصل الرّابع:

تجربة بدر شاكر السّياب الذّاتيّة ودلالاتها في ضوء جماليّة التّلقّي

1- الموت في الشّعر العربي.

2- تجربة السّياب مع المرض.

3- تجربة السّياب الذّاتية في ضوء النّقد.

4- جماليّة اللغة الشّعرية في حنينه إلى الموت.

5- دراسات جماليّة في الحنين إلى الموت وأثره الجماليّ على المتلقّي.

لا ريب أن الشّعر العربي منذ القدم، توقف إزاء الموت، فعندما أدرك الشعراء عظم الفجيعة بفقد الإنسان، قالوا الشعر في رثائه وتأبينه والبكاء عليه وذكر خصاله الحميدة وشمائله الكريمة الجيدة، فغدا هذا التوجّه الشعري يندرج غرضا من أغراض الشعر سمّي الرثاء.

ولقد تطرق كثيرون إلى موقف السياب من الموت ولا يوجد باحث أو دارس تناول شعره إلا وله وقفة أو أكثر إزاء هذا الموضوع، فالسياب أثر فيه موت أمّه صغيرا، وظلّ يذكر هذا في قصائده ولكنه لم يكتف بذكر الآخر وإنما واجه في شعره موته الذّاتي:

إنّ ماضيّ قبري وإنّي

قبر ما ضيّ

موت يمدّ الحياة الحزينة

أم حياة تمدّ الرّدى بالدّموع

ما نفضت النّدى عن ذرى العشب فيها[1]

وفي هذا الفصل سنبحر بإذن الله في تجربة السياب مع الذّات ، مع المرض، مع الموت...

[1]- بدر شاكر السّياب، الديوان، ج1، ص 207، كتبها في جيكور 1962/4/2م

1- الموت في الشّعر العربي:

ظلّ الموت ظاهرة محيرة للبشر وهاجسا مخيفا يفزعون منه وسرّا يحاولون الوصول إلى استكشاف كنهه دون جدوى، فمنذ أن وعى الإنسان الأول فقدان أحبته المقربين إليه أضحى يخشى الموت ويحاول سبر أغواره و تحليله ومقاومته بشتى السبل ومحاولة الخلاص منه بلا طائل.

ولقد شغل الأدب كونه -رفيق الإنسان الأزلي- بظاهرة الموت وما بعده، فأضحى الموت واحدا من الظواهر الأدبية البارزة ولعلّ أقدم نص أدبي وقف عند هذه الظاهرة ملحمة جلجامش التي تدور حول فكرة البحث عن الخلود، ولم يكن الأمر حصرا على الأدب العراقي القديم بل نجد أن نصوص الأساطير المنقولة عن الميثولوجيا اليونانية والمصرية القديمة تعطي حيزا واسعا لفكرة الموت وما بعد الموت.

أما أدبنا العربي القديم، فقد اهتم اهتماما واضحا بهذه الظاهرة فمع أقدم النصوص التي وصلت إلينا من الشعر الجاهلي "نجد الشعراء حائرين أمام هذا الغول المخيف الذي يفترس أحلامهم ويهد"[1] قواهم ويعبث بما يبنونه محاولين —بلا طائل— التهرب منه و لخلاص من براثنه، قد برع الشعراء الجاهلون في تصوير الموت وهو يقضي على الوعول في أعلي جبالها والنسور في أعشاشها ويغتال الإنسان وما حوله.

ولعل السياب من أكثر الشعراء الحديثين وقوفا عند الموت، فقد احتل مكانا بارزا في شعره، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا أنه من أكثر الموضوعات إشغالا له إذ تعرض له، وعالجه بعمق، فقد شغله هذا لا لغز بعد أن انتزع أحب أحبته إليه، وهو يستقبل الحياة ببراءة، فظلت صورة الموت الذي أضاع بين براءته المخيفة والدته الحبيبة، رعبا مفزعا وألما دفينا، رافقه الحياة كلها، كما كان في الوقت نفسه سرا يجهله ويحاول معرفة خباياه، فقد كان الموت يشغله، "منذ أن بدأ يكتب الشعر ولم يستطع أن يمحو

[1]- مصطفى عبد اللطيف جياووك، الحياة والموت في العصر الجاهلي، وزارة الأعلام، بغداد، 1977م، ص 285 وما بعدها.

صوره من مخيلته، حتى أدركه، فلقد كان يشعر منذ البداية أنه والموت متلازمان وأنه نذر نفسه للألم والفناء ولا سبيل للخلاص منه"[1].

وهكذا أضحى الموت محورا هاما من محاور شعر السياب، هذا الشاعر الذي رافقه الموت، صغيرا، وحاصره شابا ثم كان سبيله الأوحد للخلاص من المرض الأليم والواقع المرير.

[1]- عبد الرّضا علي، الأسطورة في شعر السّياب، ص169.

2- تجربة السياب الشعرية مع المرض:

إن شعور بدر دائما بالموت، ظل يرافقه ويلازمه في مختلف مظاهر حياته القصيرة، وقد عبر عن هذا الشعور في رسائله لبعض أصدقائه وعبر عنه كذلك في قصائد عديدة.

وحين ألح عليه المرض، بدأ مرحلة حافلة بالصراع، مليئة بالعذاب والخوف، وبالأمل في الشفاء أعقبها مرحلة يأس واستسلام أيقن عندها أنها نهايته، ينازعه شعور بالأسف لعدم تحقيقه ما كان يصبو إليه فقد كان نصيبه من الحياة عمرا ضاع حين ضاعت أمانيه في منتهى الطريق.

وجاء ذلك اليوم الذي انفرجت فيه العزيمة عن نجمة وحيدة سار يطلبها بلا دليل نحو السماء، حتى إذا بلغها قام دونها سور طويل أخذ يلف أمامه بوابة رهيبة وقف عندها يدق:

وحين كلّ ساعداي

وملّني الوقوف في الظلام

كناسك، كعابد

.....

جلست عند بابها كسائل ذليل[1]

وحين أنهكه الوقوف والطرق الطويل شعر برغبة لا تقاوم للراحة للنوم

نعست، نمت .... واستفقت: مر ألف عام

تبدّد كل شيء وضاعت فرصة العمر [2]

[1]- بدر شاكر السياب، ديوان شناشيل ابنة الجلبي، منشورات دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ط1، كانون الثّاني 1965م، ص15.
[2]- المصدر نفسه، ص 16.

لن أراها بعد أن عمري انقضى

وليس يرجع الزمان ما مضى

.....

أرم

في خاطري من ذكراها ألم

حلم صباي ضاع حين ثم

وعمري انقضى[1]

تلك هي قصة البحث المضني عن اللحظة السعيدة التي كان يتطلع إليها ويحلم بها، ليريح جسده المنهوك على ثراها، وقد كانت كتلك النجمة النائية ظلّ يطوي العمر كله يسعى إليها، حتى إذا لاحت له أقعده الإعياء عن دخولها فضاعت وضاع معها العمر.

لم يبق للسياب سوى الذكريات يجترها على سرير المرض، ورغم ما تحمله من مرارة وآلام فإنها تشعره على الأقل بأنه ما يزال حيا.

ومن خلال حالته الاستسلامية، وهو مقعد وسط أربعة جدران و نافذة وحيدة تربطه بالعالم الخارجي راح يستعرض العمر الضائع.

وحين يبلغ به الأسى مداه، ويهد المرض كيانه، يضطر إلى الانتقال من بعد لآخر طلبا للشفاء في مستشفياتها، ثم يجيء من يجبره بأن الشر قد دحرا:

[1]- بدر شكر السّياب، شناشيل ابنة الجلبي، ص 18 كتبها في لندن 1963/2/21م.

هرع الطبيب إلي، آه لعله عرف الدواء

للداء في جسدي فجاء؟

هرع الطبيب إلي وهو يقول: ماذا في العراق؟[1]

الجيش ثار ومات (قاسم)... أي بشرى بالشفاء

ولكدت من فرحي أقوم، أسير، أعدو دون داء

مرحى له ...أي انطلاق؟

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق

يا إخوتي بالله، بالدم، بالعروبة، بالرجاء

هبوا فقد صرع الطغاة وبدّد الليل الضّياء

فلتحرسوها ثورة عربية صعق (الرفاق)

منها وخرّ الظالمون

الآن (تموز) استفاق

من بعد ما سرق العميل سباه فانبعث العراق[2] **.**

لقد تعب السياب من مواجهة مشاكل الحياة ومقارعة الخطوب وقد دب الوهن في جسده وروحه... إنه يطلب العيش بهدوء وسلام، لقد شاخ الرجل ولم تعد لديه القدرة على التزاحم والتدافع.

[1]- بدر شاكر السّياب، منزل الأقنان، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، آذار مارس 1963م، ص 136.

[2]- بدر شاكر السّياب، منزل الأقنان، ص138، لندن مستشفى سان ماري 1963/2/8م.

إنّه يريد أن يكون مع نفسه، يلملمها بعد أن غدت مزقا و أشلاء يريد أن يداويها مما ألم بها من جراح يريد أن يكون لها أمينا في التعبير عنها، فقد كفاه مداراة للآخرين وتصنعا للحياة، كفاه تمثيلا أمام الآخرين يضحك لهم وملأ قلبه الهجير.

فإذا مرت الأيام وأقعده المرض، يعود إلى سجل حياته يقلّبه علّه يعثر على شيء يؤنس وحشته ويرد ظلمة روحه فلا تجد:

سوى قصة قد تثير السأم

يرددها سامر في الشّتاء :

"لقد خط شعرا له من هباء ،[1]

ثم يتساءل:

أهذا شبابي وأين الشباب؟

ألا حب، لا زهو لا عنفوان؟

أهذا مشيبي حصدت السراب

إذا كان معنى المشيب الهوان؟

أعقبى المشيب الأسى والندم؟

أما من شبابي الذي مر ذكرى ؟

أما منه مال وبقيا شمم؟

[1]- بدر شاكر السّياب، منزل الأقنان، ص105.

أكان الذي منه خلّفت شعرا؟

وبيتا وراء الرياح انهدم؟[1]

إنها قضية شباب ضائع أنهكه المرض ودقّ عظامه، فلم يحقق فيه شيئا، ومشيب كلّه هوان، وهو بين الشّباب والمشيب شاعر خلّف شعرا وبيتا وراء الرياح انهدم.

نعم.. إنّها حقيقة بدر وهو يعاني المرض..

وحينما ألح عليه المرض أدرك أن مرضه هذا سوف يقضي عليه فتقبل القدر المحتوم طائعا مختارا، كان يعلم أن نهايته قد دنت، وكان يعيش الموت يحس به ويتلمّسه.

وإذا سافر ليطلب الشفاء، كان إحساسه الدائم أنه مسافر من أجل أن يموت.

هو لن يعود،

أوما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود،[2].

ولقد أحسّ السياب أثناء مرضه أن زوجته تعاني من هذا الفشل وهذه الخيبة؛ إنها صورة امرأة تزوجت مشلولا مريضا:

ما حملت لها سوى الدّم والعذاب

في سجنها هي، وهو من ألم فقر واغتراب

[1]- بدر شاكر السّياب، ديوان منزل الأقنان، درم، ص104.

[2]- المصدر نفسه، رحل النّهار، ص ص5-6.

عشر من السنوات مرت وهي تجلس في ارتقاب[1]

لقد برع السياب في تصوير حالته النفسية والجسدية وهو على فراش الموت والمرض، لقد كانت تجربته فريدة من نوعها، وهي تجربة عميقة وصادقة، فإذا اشتدت عليه آلام الداء من جانب والفقر من جانب آخر، فقد وجد في الموت الخلاص الذي يريحه من كل ما يعانيه فاشتد في طلبه:

تمتد نحوي كفها، كفّ أمي بين أهليها

(لا مال في الموت ولا فيه داء) [2]

كان بدر يعيش أحلك أيامه، الداء من ناحية، والفقر من ناحية أخرى، ونفسه في صراع لا يجد منه مخرجا سوى الموت.

فإذا سئل عن آثار المرض في شعره أجاب: "أعتقد أن المرض كمرضي، تجربة عميقة خاصة اضطررت إلى التفكير بلقمة الخبز وقرص الدواء، خلقت كل هذه الأشياء أثرها في شعري وتلمح هذه التجربة المريرة في الديوان: (**المعبد الغريق**) لكن ديوان (**منزل الأقنان**) كلّه تقريبا تعبير عن تجربة المرض، ولي ديوان أفكر بنشره في القريب، فيه كثير من تجربة المرض[3]".

لقد يئس بدر من الشفاء حين عجز الطب عن تقديم المعجزة فتقبل قدره المحتوم؛ بنفس ملؤها الرضا والاستسلام، ومن هنا نشأت تلك الرابطة بينه وبين أيوب، الذي يمثل فلسفة الاستسلام والرضا أمام ربه.

[1]- السياب، منزل الأفنان، حامل الحرز الملون،ص ص 33- 34- 35.

[2]- المصدر نفسه، أسمعه يبكي، ص102، درم، 1963/1/9م.

[3]- خلف رشيد نعمان ، الحزن في شعر السياب ، الدار العربية، الموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ، 2006م ص ص117-118.

- **أيّوب الصبر:**

لقد سمعنا ذلك اللحن الحزين الذي يهز القلوب والأبدان وتطرب له النفس، ذلك الابتهال النابع من أعماق روحه المستسلمة لقضاء الله وقدره، كأنه صوفي يتعبد في محراب الألم.

وهو حين يخاطب ربه ويتضرع إليه، ذلك أنه راض بحكمه، مستسلم لإرادته...

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إنّ الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السّحر؟

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام[1].

لقد قبل بدر كل تلك الآلام لأنها عطايا من الله عز وجل له، لأنه إذا أراد أن يرفع عنه هذا البلاء سوف يهديه إليه:

لأنّه منك حلو عندي المرض

حاشا، فلست على ما شئت أعترض

[1]- بدر شكر السّياب، منزل الأقنان، سفر أيوب، ص36.

والمال؟ رزق سيأتي منه موفور.

.....

إنّي سأشفى، سأنسى كل ما جرحا

قلبي وعرّى عظامي فهي راعشة والليل مقرور[1]

وسوف أمشي إلى جيكور ذات ضحى.[2]

لقد صار السياب يحيا حياة روحية، مع ربه منحها إياه المرض وكان معجزة حدثت فرأى الشفاء يدب في جسده المنهك فينسى كل آلامه وأحزانه، ويتجه إلى جيكور في أروع ساعاتها وأجملها ساعة الضحى...

وإن صاح أيوب كان النداء

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتبا بعد ذاك الشفاء[3]**.**

وقد عبر بدر عن مدى رضاه المطلق حين اتحدت روحه مع أيوب في قصيدته (**قالوا لأيوب**)، وقد شده إلى خالقه أمل واسع في الشفاء فحلقت به رؤاه المجنحة فرحة جذلى**...** فيطرق الباب، ثم يفتح له، ويسير إليهم معافى ليعانق زوجته.

ولكنه يحيل ببصره إلى جسده الممدود فيسرحه فيه، وبرضى عميق واستسلام يقول:

[1]- المصدر بدر شكر السّياب، منزل الأقنان، سفر أيوب، ص53 كتبها في لندن 1962/12/29م.

[2]- المصدر نفسه، ص54.

[3]- المصدر نفسه، ص ص 39-40.

يا رب لا شكوى ولا من عتاب

ألست أنت الصانع الجسم؟

فمن يلوم الصانع التمّا

من حوله الزرع، فشاء الخراب

للهرة والماء للثانية

هيهات تشكو نفسي الراضية

إني لأدري أن يوم الشفاء

يلمح في الغيب

سينزع الأحزان من قلبي[1]

وينزع الداء فأرمي الدواء

أرمي العصا، أعدو إلى دارنا، وأقطف الأزهار في دربي

ألم منها باقة ناضرة

أرفعها للزوجة الصابرة[2]

لقد طالت قصّة الموت مع السياب، فهي لم تكن وليدة مرضه الأخير إن حياة السياب سلسلة من المتاعب والآلام، فلم يمر به يوم دون أن يحس بضغط الفقر والحرمان عليه، إنّ حياة قاسية

[1]- بدر شكر السّياب، منزل الأقنان، قالوا لأيوب، ص ص114-115.

[2]- المصدر نفسه، ص ص115-116.

مثل هذه الحياة لا يريحه منها سوى الموت، لذلك راح يطلبه لكي يضع حدا لهذه الحياة المشبعة بالآلام.

فإذا جاء الموت أخيرا وهو على فراش المرض، استقبله كمن ينتظر زائرا طال انتظاره... لم يفزع... ولكنه تمكن من إيجاد صيغة من الانسجام والتلاؤم والتفاهم بينه وبين الموت، طيلة حقبة استغرقت ثلاث ساعات دواوين من شعر صبّها في نغم إنساني حزين، جسد فيها غربته وخيبته وكل آلامه.

ولا شيء إلا الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول

خريف، شتاء، أصيل أفول

وباق هو الليل بين انطفاء البروق

وباق هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة

فيا قبرها افتح ذراعيك

إني لآت بلا ضجة دون آه[1]

لقد تعدد مفهوم الموت في شعر السياب وفقا لمراحل حياته مذ كان طفلا يتيما إلى أن صار شابا ناضجا يتبع القومية السياسية إلى أن أقعده المرض وأرداه طريح الفراش.

أما الآن وهو مشدود إلى السرير مريض منطرح صار الموت الحقيقة التي لا فرار منها، إنه نهاية الحياة إنه العدم...

[1]- بدر شكر السّياب، منزل الأقنان، قالوا لأيوب، ص ص115-116.

ولكن السياب في أواخر حياته انفجرت داخله رغبة في التشبث بالحياة وبقي داخله يرفض الموت إنه يريد أن يحيا لأن هناك من يحتاج منه العون في الحياة... هناك زوجته وأولاده ولكن ... هنالك آلاف القبور تدعوه أن تعال:

يمدون أعناقهم من ألوف القبور يصيحون بي

أن تعال

نداء يشق العروق، يهز المشاش، يبعثر قلبي رمادا

(أصيل هنا مشعل في الظلال

لقال اشتعل فيه حتى الزوال)

جدودي وآبائي الأولون سراب على حد جفني تهادى

وبي جذوة من حريق الحياة تريد المحال

وغيلان يدعو (أبي سر، فإني على الدرب ماش أريد الصباح)[1]

لا شك أن رغبة بدر في الموت وخوفه منه، ترك في نفسه قلقا وتوترا مستمرا، ليس لأجله فقط بل لأجل حياته كلها هذا القلق المتدفق الذي أنتج لنا هذا الكمّ الغزير من الشعر المتفجّع النابع من أعماق روح السياب الحزينة.

ابتدأ معه منذ طفولته الأولى، وسار معه إلى عمر الشباب الذي انطفأت فيه شموعه وامتد إلى أيام مرضه الذي مزق أوصاله وهدّ كيانه.

[1]- بدر شاكر السّياب، منزل الأقنان، نداء الموت، ص ص16-17.

ولقد كانت حياة بدر كما قالت الكاتبة البلجيكية "**لوك نوران**" وهي تتحدث عن حياته بأنها "لم تكن سوى سريان طويل، سريان بطيء للموت عبر ذلك الجسد"[1] ، راح بدر يكتب الشعر في آخر أيامه كالمحموم، لا يمر عليه يوم دون أن يكتب شعرا، لذلك جاء أغلب شعر هذه الفترة تسجيلا لتجربة محدودة المعالم هي تجربته الذّاتية مع المرض وانتظار الموت البطيء.

فكثر التكرار في شعره وجاء أغلبه بلا تنقيح فرحم الله بدرا، نشأ فقيرا ، وعاش فقيرا، ومات فقيرا.

[1]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب، دراسة في حياته وشعره، ص353.

3- تجربة السياب الذاتية في ضوء النّقد: (تجربته مع المرض والموت)

اهتم النقد الأدبي اهتماما واسعا يتتبع الموت في شعر السياب وقد تباينت آراء النقاد تباينا بعيدا وهي تعالج موقف السياب من الموت وطريقة تناوله إياه في شعره، ولعلنا نستطيع أن نرى مواقف النقاد تندرج ضمن المحاور الرئيسية الآتية:

إن السياب شاعر محب للحياة كاره للموت يخاف منه ويخشاه ويحاول أن يهرب منه بأية وسيلة ولعل أول من أشار إلى ذلك:

الأستاذ **صادق صعب** حين وصف السياب بأنه: "عميق الشعور بالحياة شديد التعلق بها عظيم الانفعال بأشواقها"[1].

ويرى **سامي مهدي** أنّ السّياب الذي شعر منذ البدء أنّه لن يعيش طويلا أصبح يعاني من عقدة خوف تجاه الموت؛ إذ أنّه شديد التّعلق بالحياة إلّا أن إلفته للموت التي نلاحظها في أيامه الأخيرة، لم تكن حبّا للموت ورغبة فيه، بل نجمت عن يأسه المطلق من الشّفاء وإدراكه أنّ الموت أمر لا مفرّ منه ويخلص للقول" إنّ قضيّة الموت بلغت عنده حظّا، لم تبلغه عند أي شاعر عربي آخر من السّابقين أو المعاصرين ؛ إذ أنّ أحدا من الشّعراء لم يسبق السّياب في طرح هذه القضيّة بمثل هذا الإلحاح وهذه الدراماتيكيّة، وأنّ أحدا لم يسبق في معايشة الموت شعريّا كما عايشه، ولم يجاره في التّعبير عن آلام المرض ومرارة الاحتضار كما عبّر، وإذا شئنا الحديث بمنطق نقدنا التّقليدي، فإنّ السّياب استحدث بابا جديدا من أبواب الشّعر".[2]

[1]- صادق صعب، الأسلحة والأطفال قصيدة طويلة للسياب، مجلّة الآداب، (مطبعة الرابطة بغداد)، عدد11، لبنان، 1 نوفمبر 1954م، ص39.

[2]- سامي مهدي، السّياب والموت، مجلّة الآداب، عدد4، لبنان، 1965م، ص47.

ويعتقد **محمد التونجي** "أنّ السّياب كان يخاطب الموت كما يخاطب شخصا يعرفه، فقد كان يخشاه ويتصوّره في كل مكان .. لكّنه رغم ذلك ألف الموت وألف شبحه لأن الأوجاع حطّت عليه مرارا وتفاقمت... وما حديثه عن الموت إلّا رغبة في الحياة"[1].

أما **إحسان عباس** فينقل من دفتر الإنشاء للسياب في المرحلة الإعدادية موضوعات تدور حول الموت، ويرى " أن فكرة الموت أصبحت تسيطر عليه بقوة فتلاحقه في اليقظة والحلم والحل والتّرحال..."[2] ، وحينما أصبح في دار المعلمين صار ممزقا بين اللهفة إلى الحب والفرق من الموت"[3]، كما حاول أن يربط بين انتمائه الماركسي وخوفه من الموت".

ويحمل الأستاذ **عيسى بلاطة** أفكاره عن الموت بمثل التصميم على الحياة الذي واجهه به السياب وصحيح أنه تأرجح بين اليأس والأمل أحيانا... لكن كانت هناك في شعره أحيانا رغبة صريحة في الموت وتضرعات قلبية لوضع حدّ نهائي لحياة العذاب لكن سبب ذلك أنها كانت حياة عذاب، لا لأن السياب كان يكره الحياة"[4].

ويحمل **عيسى بلاطة** أفكاره عن الموت في شعر السّياب بالقول: " لعلّه لم يواجه شاعر عربيّ الموت بمثل التّصميم على الحياة الذي واجهه به السّياب وصحيح أنّه تأرجح بين اليأس والأمل أحيانا لكن... كانت في شعره أحيانا رغبة صريحة في الموت وتضرّعات قلبيّة لوضع حدّ نهائيّ لحياة العذاب، ولكنّ سبب ذلك أنّها كانت حياة عذاب، لا لأنّ السّياب كان يكره الحياة"[5].

[1]- ينظر: محمّد التونجي، السّياب والمذاهب الشّعريّة المعاصرة، ص ص114-117.

[2]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص ص37-38.

[3]- المرجع نفسه، ص111.

[4]- المرجع نفسه، ص406.

[5]- عيسى بلاطة، بدر شاكر السّياب، ص190.

أمّا **يوسف الصّائغ** فيرى أنّ السّياب كان يخاف من الموت بشدّة وأنّ اختياره لموضوعاته في قصائده يعود لخوفه منه فحاول أن يعوّض عن خوفه منه بالحديث عن الموتى والموت، بل تطوّر الأمر إلى الدّعوة إلى موت النّاس"[1].

وإذا كان كلام الأستاذ الصّائغ مقبولا في جزئه الأوّل فلا مسوّغ لاتّهامه السّياب بالدّعوة إلى موت النّاس، فلقد كان السّياب محبّا للحياة وللنّاس، وعدّ موته انتصارا، وسبق ذكرنا لدعوته في شعره إلى التّضحية الفرديّة في سبيل المجتمع.

ورأى بعض النقاد أن السياب كان من محبي الموت وعشاقه الراغبين ، وأنّه كان ينتظر الموت في كل لحظة انتظار راغبا، فقد أشار ماجد السامرائي إلى "شغف السياب بالموت وتعلقه به ورغبته فيه"[2]، ولكنه في مكان آخر يمزج بين حب السياب للموت وكرهه له حين يقول:

"في شعره سمتان، سمة الصّراع مع الموت، صراعا عنيفا تدفعه إلى الرغبة الجامحة في استمرار حياته والسمة الثانية، الرغبة في التّخلص من عبء الآلام عن طريق الموت الذي اعتبره السياب في كثير من حالات يأسه سبيلا وحيدا للخلاص"[3].

ربط بعض النقاد بين فكرة الموت في شعر السياب وفقدان أمه المبكر الذي أثر فيه تأثيرا كبيرا انعكس على حياته وشعره، فأصبح الموت عودة إلى أحضان الأم التي أبعدها الموت عنه وأبعده عنها..ولعلّ من أوائل الإشارات لذلك دراسة **حسين عبد اللطيف** الذي رأى أنّ السّياب حاول الهرب من المسؤوليّة وأعباء العائلة والمرض... برجوعه القهقرى إلى ماضيه والإغراق في الحديث عنه والتّحسر عليه وعودته إلى أحضان أمّه المفقودة".[4]

---

[1]- يوسف الصّائغ، الشّعر الحرّ في العراق، ص ص125-126.

[2]-ينظر: ماجد صالح السّامرائي، السّياب وأرض الشّعر، مجلّة الأقلام، عدد4، العراق، كانون الأول 1968م، ص ص40-41.

[3]- ماجد صالح السّمرائي، مناخ القبر في شعر السّياب، مجلّة الأقلام، عدد5، العراق، كانون الثّاني، 1965م، ص195

[4]-ينظر: حسين عبد اللطيف، النّكوص عند بدر شاكر السّياب، مجلّة الأقلام، عدد4، العراق، كانون الأول1965م، ص ص33-34.

ورأى **محمد الأسعد** أن "ذهن السياب ارتبط بالموت منذ ولادته بسبب فقدان أمه فأصبحت الأم رمزا للموت وملجأ للخلاص في آن واحد"[1].

ويقف **إحسان عباس** عند الأمر ذاته وهو يتحدث عن مرض السياب مشيرا إلى أنه نظم في مدى سنة وأربعين يوما ما يقارب أربعين قصيدة أكثرها في "تهوين الموت على نفسه وهو يسمع إلى صوت أمه تناديه وفي الحديث عن الأمنية الأخيرة وحال الاحتضار وعبور البرزخ نحو الموت"[2]، ويحمل أفكاره حول ظاهرة الموت عند السياب بالقول: "إن حياة السياب تتضمن قوسين كبيرين هما: مرحلتا البحث عن الأم والعلاقة بين الشعر والموت وبينهما خط قصير نحيل متعرج يمثل انسجامه الفني مع الجماعة، ونقمته عليها"[3]، كما يصف الموت "بأنه لراحة من العناء في أحضان الأم"[4].

أما **علي الفزاع** فيربط بين وفاة أم السياب المبكر ونزوعه للموت معتبرا الأم هي الموت نفسه ويفسر هيمنة الموت على شعر السياب بستة أسباب يدور أغلبها حول أمه، "هي وفاة أمه التي ظلت صورتها ترافقه حتى النزع الأخير، ثم شوقه للتعرف على هذا الشيء المخيف الذي اغتالها ورغبته في لقاء أمه في عالم الأموات، إضافة إلى نزعته (**المازوخية**) **=** (**إيلام النفس**) التي تتحقق من ناحيتين ألمه بذكر أمه وشعوره أن الموت سيخطفه كما خطفها مما يسبب له شعورا باللذة، وراحته للموت المخلص من الألم، ويقينه أنه نهاية الحياة الذي لا مفر لنا منه"[5].

ويُلاحَظ أن هذه الآراء تستفيد كثيرا من المعالجة النفسية للأدب التي تقتحم النظريات النفسية التي تزعم أن الإنسان يحن إلى العودة إلى رحم الأم الذي يوفر له الطمأنينة والسلام، وهو أمر يذكرنا بإشارات **إيليا حاوي وإحسان عباس** إلى جذور عقدة أوديب عند السياب.

---

[1]- ينظر: محمّد الأسعد، السّياب والصّراع مع الزّمن، مجلّة الأقلام، عدد5، العراق، كانون الثّاني 1965م، ص ص75-78.

[2]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص352.

[3]- المرجع نفسه، ص ص397-398.

[4]- المرجع نفسه، ص410.

[5]- علي الفزّاع، المرأة والموت في شعر السّياب، مجلّة أفكار، عدد44، الأردن، أيار 1979م، ص ص123-124.

ويؤكّد المعنى ذاته، **يوسف الصّائغ** بقوله: "لا يخلو ارتباط الجنس عند السّياب بالموت من دلالة نفسية أيضا، ذاك أنّ الجنس باعتباره ممارسة للبقاء، هو نقيض الموت والخلاص منه"[1].

إنّ هذه الآراء السالفة التي تحاول الإلماح إلى وجود علاقة متأصلة في شعر السياب بين الموت والجنس تتكئ على النظريات الوجودية التي ظهرت في روايات سارتر التي ربط بعضها بين اللذة الجنسية والموت، فضلا على النظريات النّفسية التي تتحدث عن أشخاص يجدون لذتهم الجنسية بقتل من يمارسون الجنس معه، ولعل أفكار هؤلاء النقاد اعتمدت على الربط بين الجنس والموت في بعض قصائد السياب وبخاصة قصيدة "**حفار القبور**" .

ويتتبّع الناقد الدكتور **إحسان عباس** تطور فكرة الموت في شعر السياب منذ أن كانت تتنازع مع الحب في فترة السياب ثم يتحدث عن علاقة الموت بالخصب والانبعاثات في أنشودة المطر، "فمرحلة المرض التي لا يصبح الموت فيها انتصارا، بل يغدو راحة من العناء فيصبح الموت هو الحقيقة الوحيدة والقوة السارية في كل مظاهر الحياة"[2]، ومما يجدر ذكره أن **إحسان عباس** هو: "الناقد الوحيد –في حدود علمنا– الذي ربط بين فكرة الموت والحنين إلى جيكور في شعر السّياب"[3].

رأى عدد من النقاد أن السياب عايش الموت وعرف الأساطير التي تفيد من الحديث عنه لكنه على الرغم من معاناته للموت على كافة الأصعدة إلا أنه لم يستطع أن يفلسف الموت وأن يعالجه معالجة فكرية فلسفية ناضجة، "**فالبصري**" يحصي له: سبعا وثلاثين قصيدة يعبر بها عن مرضه واحتضاره وإحساسه بالموت لكنه لا يصور لنا معالجة الموت، بينما يرى نجيب المانع أن أفكاره عن الموت تتلخص في أنه عالج موضوع الحياة عن طريق الموت والميلاد وأنّ الموت ميلاد"[4].

---

[1]- يوسف الصّائغ، الشّعر الحر في العراق، ص ص126-127.

[2]- إحسان عباس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص ص37، 111، 245، 310، 313، 396، 398.

[3]- المرجع نفسه، ص213.

[4]- عبد الجبار داوود البصري، لمعان البكري، سامي مهدي، محفوظ داود سليمان، السّياب في ذكراه السّادسة، مهرجان السياب من 23 إلى 26كانون الثّاني 1971م، وزارة الأعلام مديرية الثّقافة العامّة، بغداد، العراق، د.ط، 1971م، ص53.

ويشير **إحسان عباس** إلى انعدام الفكرة الفلسفية للموت، وإذ يقول: "إن مشكلة الموت ظلت من البداية حتى النهاية محورا في شعره ولكن مواجهته لهذه المشكلة تصور مجالات الهرب لديه منها والتبرم بالحلول التي وصلها واحدا بعد آخر أكثر مما تتصور بتأمله فيها واستعلائه عليها "[1].

لقد تعددت الآراء النقدية حول الموت في شعر السياب وتجربته الشعرية معه ولكن اكتفينا ببعض الآراء حتى لا نطيل، فهو ليس موضوع بحثنا هذا فقط من أجل التوضيح والتعليل والتعرف على الاختلافات التي تعرض لها نقادنا حسب رؤاهم المختلفة لنصل في الأخير إلى أن السياب عالج مشكلة الموت، هذه المشكلة المعقدة في حياة الإنسان الذي استعصى حلها على البشر، وكان علاجه للموت يختلف عن سابقيه، فقد كان يعيش مع الموت في كل حين، ونادرا ما نجد قصيدة له لا تتحدث عن الموت في طياتها، ففي كل قصيدة نرى ملمحا من ملامحها.

لقد كان الموت عند السياب قوة قاسية تحرمه من وطنه وأطفاله وأحبته، وإذا كان الموت قد افترس السياب، فهو لم ينجح في الانتصار عليه، إذ نجح بدر في الانتصار على الموت، بخلوده في عالم الشعر، وظلّ يهزأ بالموت الذي اغتال جسده لكنه لم يستطع اغتيال فنّه الشعري الذي كتب له الخلود.

[1]- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، ص413.

4- جمالية اللّغة الشعرية في حنين الشّاعر إلى الموت:

تعتبر اللغة أول مثيرات الشعر، والشاعر لا يكون شاعرا حقيقيا إلا بتفعيل إيقاع لغته بالمظاهر الفنية و التشكيلات اللغوية المثيرة، "ولا يتفاضل الشعراء فيما بينهم إلا بالصورة واللغة وكلما تآلفت الأصوات وتناغمت التشكيلات اللغوية المبتكرة، حققت القصيدة توازنها وتفاعلها الفني ولعل أبرز مثيرات اللغة عند السياب أنها جذابة سواء أكان ذلك بإيقاعها التصويري العذب أم بإيقاعها السردي العميق الذي يشمل على مثيرات تشكيلية عدة، وأوّل ما يستمع القارئ به بالقصيدة: بكارة الاستعارات وعمقها وتوازنها صوتيا مع الدّفقة الشعورية المجسدة، وأوّل مثيرات اللغة وفق تعبير الدكتورة "**بشرى البستاني**" هو الرؤية إذ تقول:" لابد للغة الشعر من محرك يبث فيها الروح ويشعل نبضها الحميم، كي تنهض بالحيوية التي تمنحها الاستمرار والديمومة وهذا المحرك المهم الذي يجعل من اللغة شعرا و يلونها بالألق والحياة والتوهج، إنما هو الرؤية وعمق التّجربة إذ كلما توهجت الرؤية"[1]

زادت حركة اللغة، وتنوعت آليات فعلها، وتعدّدت مجالات اشتغالاتها وفضاءات أدائها ونتائجها الدلالية، فالرؤية قبل ذلك هي القدرة على انتقاص نبض الأشياء والكشف عن سرها الغامض الخفي على الرغم من ضجيج العالم وفوضاه، بها يرى الشاعر كل ما هو كامن وراء سطح الحياة وطمأنينتها الخادعة من موضوعات لا حصر لها موضوعات تتفجر بقلق الإبداع والنشوة والنضارة لذلك فإن نار الرؤية وجمرها الخالد قادران دائما على رؤية الجوهري والشامل فيما هو اعتيادي وعابر ويومي من أشياء الحياة وتفاصيلها الكثيرة"[2].

فالشاعر إذا ينبغي أن يملك رؤية جديدة يوجه إليها لغته الشعرية مما يخلق الدهشة والإنارة في نصه الشعري ولعل بدر شاكر السياب استطاع في قصائده أن يرسم معاناته طيلة تجربته الشعرية عبر مراحلها المتباينة وهذا الفصل رؤية جمالية في تجربته الذاتية مع المرض:

[1]- ينظر: بشرى بستاني، في الريادة والفن (قراءة في الشعر شاذل طاقة) دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2011م، ص 87.
[2]- بشرى بستاني، في الرّيادة والفنّ، ص87.

تفيق الدنيا بكل ما فيها في وجوه البشر، فيتألمون ويبكون ويتحسرون، أما المبدعون منهم فيعكسون الألم والحزن والمرارة إبداعا تلخصه قصيدة أو قصة أو رواية أو خاطر.

وقصيدة: "في الليل" لشاعرنا بدر شاكر السياب تعد من قصائد الحنين إلى الرحيل ورخاء النفس فالشاعر يرثي لنفسه بنص أقل ما يقال عنه أنه مؤلم يجعل القارئ يبحر في الدموع التي تغرق فيها القصيدة، لتنقله إلى أجواء الألم المرير التي يعانيه الشاعر:

يقول بدر في قصيدة "في الليل" :

الغرفة موصدة الباب

والصمت عميق

وستائر شباكي مرخاة

رب طريق

يتنصت لي يترصد بي خلف الشباك وأثوابي

كمفزع بستان سود

أعطاها الباب المرصود

نفسا ذرّ بها حسا فتكاد تفيق

من ذاك الموت، وتهمس بي والصمت عميق

لم يبق صديق[1]

[1]- بدر شاكر السّياب، شناشيل ابنة الجلبي، في الليل، ص19.

ليزورك في الليل الكابي

والغرفة موصدة الباب

ولبست ثيابي في الوهم

وسريت ستلقاني أمّي

في تلك المقبرة الثّكلى

ستقول، أتقتحم اللّيلا؟

من دون رفيق!

جوعان أتأكل من زادي

خرّوب المقبرة الصّادي

والماء سننهله نهلا

من صدر الأرض

ألا ترمي؟

أثوابك؟ والبس من كفني

لم يبل على مر الزمن

عزريل الحائك إذ يبلى[1]

[1]- بدر شاكر السّياب، شناشيل ابنة الجلبي، في الليل، ص 21.

يرفوه، تعال ونم عندي

أعددت فراشا في لحدي

لك يا أغلى من أشواقي

للشمس، لأمواه النهر

كسلى تجري

لهتاف الديك إذا دوّى في الآفاق

في يوم الحشر

سآخذ دربي في الوهم

وأسير فتلقاني أمي[1]

[1]- بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، في الليل، ص21 كتبها في لندن 1963/2/27م.

5- دراسات جمالية في الحنين إلى الموت وأثره الجمالي على المتلقّي:

5-1 مواضيع القصيدة:

إن عنوان قصيدة بدر: "**في الليل**" يحيل إلى زمن الواقعة والسطر الأول يحدد مكانها فالمكان هو غرفة المشفى والزمان هو الليل

غرفة موصدة الباب، يسودها الصمت وتوحي بالغربة والموت

شباك منسدل الستائر

أثواب معلقة على المشجب

صمت عميق، ولد في نفس الشّاعر إحساسا بالموت في عزلة

بعيد عن ضجيج الحياة، تخيلات سرت في عتمة الليل والشاعر على سرير المرض يستحضر لحظات الموت وألمه

ذكريات أشخاص طواهم الموت

أمه المفقودة ⟵ انتظارها في المقبرة الثكلى⟵ قلقها عليه

يطلبها منه أن يلحق بها وينام في حضنها ويلتحف الكفن.

5-2 صور مشاهد القصيدة وأبعادها الجمالية:

تعدّدت مشاهد الجمال في قصيدة السياب ويمكن أن نلخصها في ما يلي:

- مشهد الغرفة الصامتة.
- مشهد الأم التي تمثل الخلاص من الألم والمحنة

- مشهد تسليم الشاعر بحتمية اللاعودة والاقتناع بقرار الموت

5-3 الرؤية الجمالية للنص:

إن قصيدة في الليل للسياب تندرج ضمن حقلين دلاليين يقتصران على الزمان والمكان..

فالزمان هنا هو الليل الذي يوحي بشبح الموت وانتهاء المصير.

والمكان هو الغرفة في المشفى التي توحي بالسجن والقبر والأرض واللحد.

وهما حقلان دلاليان لخص فيهما بدر مشوار حياته ضمن سلسلة منتظمة تسير على وتيرة واحدة.

الغـــرفـة ←——— الـــمقـــبـرة ←——— اللّحد

لقد رأينا كيف عانى بدر ألم الحرمان واليتم في سنّ مبكّرة من حياته فظلّ يلتمس الحنان في جل قصائده دون جدوى، فالأم هي مصدر الحنان الذي ظلّ بدر يحث السير إليه بخطوات متثاقلة بعد أن صار وحيدا يصارع ألم المرض ومرارته.

يقول:

ولبست ثيابي في الوهم

ومشيت ستلقاني أمّي

في تلك المقبرة الثكلى[1]

.....

[1]- بدر شاكر السّياب، شناشيل ابنة الجلبي، في الليل، ص21.

نعم لا زال يناجي أمه التي احتضنها التراب منذ زمن لكنه في هذه المرة، يتحدث عن الأم الأرض التي ستحضنه في ضعفه حين يلقاه ساهم الموت مثلما احتضنته في وهنه على سرير المرض.

وقد أبدع السياب في توظيف الأفعال المضارعة التي تفيد الاستقبال لتعبر عن آلامه ومعاناته حين قال:(ستلقاني، ستقول، ستنهله، سآخذ)، فالسين هنا في صدارة الأفعال توحي لحتمية القرار الذي اتخذه بدر، وإن كان في الوهم – ولبست ثيابي في الوهم، وسريت...- لتحقق مدلوله في النهاية مع الفعل – سآخذ – ولتضع القارئ في خضمها لندرك أن هذا القرار الذي اتخذه بدر قرار واع وصارم لا رجعة فيه يسوقه إلى النهاية الحتمية.

ثم تعمقت دلالات النص من خلال التراكيب التي صاغها السياب لتبثّ الصورة لجمالية للقصيدة من خلالها.

فنرى في قوله: في مطلع القصيدة في هذا المقطع الصوتي الذي كرره في بعض الأبيات:

- **الصمت عميق**: صورة عميقة ذات أبعاد جمالية توحي بعمق الحزن والعزلة والوحدة وكأنّها الموت.

ثم تتلاحق التراكيب.

- **أثوابي كمفزع بستان**: صورة ينتقل فيها الشاعر من حالة الخوف والرعب التي ساقها صمت الغرفة العميق الذي يشبه الموت إلى تلك الهواجس التي جسدت ثيابه السوداء كفزّاعة سوداء.

في بستان أسود مظلم، بث فيها الباب الموصد نفسا وروحا ليجعلها تفيق من جمادها فتهمس له في صمت عميق بأن يلحقها إلى المقبرة الثكلى، ليلاقي أمه التي يحتضنها اللحد، وقد فجعت بابنها يصارع الألم والضياع في دنياه ويتمنى لقاءها وهي تنتظره لينعم حينها بالهناء وهو ينام بين أحضانها مرتديا الكفن طارحا ثيابه البالية.

وما زاد من جماليات النص في هذه القصيدة تكرار العبارات والأصوات، كالميم والراء والباء أكثر من عشرين مرة لتحمل نفس الإحساس الذي تلخصه القصيدة:

وهو التجربة المريرة والألم الدفين الذي تسحق روحه وهي تكتسي المرض.

نخلص في الأخير إلى أنّ، أجواء هذه القصيدة مفعمة بالسواد ابتداء من العنوان إلى الثياب إلى العيش في معزل دون رفيق، وهي كلها صور توحي بألم المرض الذي لازم وكسى كيانه فبقي وحيدا يصارعه إلى أن يلقى أمه لتؤنسه بعد أن أسدل الصمت راياته عليه، وخنق كل أنفاس الضوء والنسيم.

لقد صنع بدر صورة جمالية خاصة وهي تمثل حالة مفعمة خالية من بصيص الأمل والحياة، وكأننا نراه قد يئس من الحياة، وينتظر الرحيل لذا كان الليل في هذه القصيدة، بكل أبعاده في الغرفة الموصدة الظلماء.

إن هذه الصورة السوداوية المعتمة نقلت المتلقي إلى أعماقها ليستشعر عمق المأساة التي يعانيها لما طغت الوحشة على فؤاده وآماله، لتطفئ الأنوار وتمحو الأمل من قاموس حياته التي جعلته يرتدي ثوب الوهم ويرثي ما تبقى من أيامها.

عاش السياب منتظرا على أعتاب الطريق شبح الموت لينقله إلى المقبرة الثكلى بعد أن سئم الحياة عليلا مبعدا.

فيحق للمتلقي بذلك أخيرا أن: يجعل من حنين السياب إلى الموت، حنينا إلى القبر الذي سرق منه حنان الأمومة فجعله يستشعر مع نهاية حياته أنه الوطن والملاذ الذي سيلقى فيه الراحة والأمان.

لقد مزق الاغتراب بدرا، ونغّص عليه المرض حياته فراح يصب دموع الألم شعرا، حين اجتمعت عليه الرزايا وكثرت عليه ضروبها.

لنخلص في الأخير أن حنين السياب في قصيدة في الليل هو في الحقيقة حنين إلى الأم وإلى الوطن اللذين فقدهما الشاعر في غربته النفسية والمكانية.

وما هذه القصيدة سوى لوحة جمالية أبدعها السياب آخر أيام حياته صور فيها تجربته الذاتية مع المرض الذي جعله يشتاق الموت ويحن إليه.

"لقد فجّر السياب ينابيع الحزن الميتافيزيقي، في الشعر العربي الثائر، لقد انبلجت الثورة في أدبنا من الشعر الحزين وليس كالسّياب في الواقع، شاعر الحزن الأكبر في قافلتنا كلها"[1].

نعم إنّ من يقرأ قصائد السّياب يشعر بمعاناة هذا الشّاعر الذي مات بل قتل بثلاثة أسلحة فتّاكة دمّرت كبرياءه، وعصفت بروحه الشّاعرة وجعلت جسده الهزيل حطاما تذروه رياح الشّعر والحداثة والرّيادة والحلم والوهم والموت الماثل أبدا في قصيدة موته وموت قصيدته، ألا وهي الفقر ودمامة خلقته ثم مرضه، وقد سئل السّياب عن آثار المرض في شعره فردّ قائلا: "أعتقد أنّ المرض كمرضي تجربة عميقة خاصّة. اضطررت إلى التّفكير بلقمة الخبز وقرص الدّواء. خلّفتْ كل هذه الأشياء أثرها في شعري، وتلمح هذه التّجربة المريرة في ديوان، **المعبد الغريق** ديوان **منزل الأقنان** كلّه تقريبا تعبير عن تجربة المرض ولي ديوان أفكّر بنشره في القريب فيه كثير من تجربة المرض"[2].

وفي نهاية هذا الفصل وبعد رؤية حديث بدر عن تجربة مرضه التي رآها فريدة، نخلص إلى أنّ السّياب لم يكن محبّا للموت راغبا فيه، كما زعم بعض دارسيه بل كان يتعامل معه تعاملا طبيعيّا، يخافه ويشعر أنّه نتيجة حتميّة لا مفرّ منها ولا هروب، ولكنّه وإن بدا في بعض فترات حياته يحمل

[1]- ينظر: مطاع الصفيدي، السياب الإنسان الشاعر، مجلّة الآداب ، العدد الثاني، شباط 1965م، ص 04.

[2]- بدر شاكر السّياب، مقابلة مع بدر شاكر السّياب أذيعت من راديو الكويت ليلة 11/07/ 1964م، مجلّة الأجيال، عدد20، الكويت، تمّوز 1964م عندما كان يعالج في المستشفى الأميري.

ميلا للموت ونزوعا نحوه وذلك بسبب آلام المرض الجسديّة وعذاباته التي كانت تسوقه إلى الموت سوقا وتدفع به إليه، فأصبح يجد في الموت خلاصا من الألم والعذاب، فكان كالمستجير من الرّمضاء بالماء؛ ثمّ إنّ الرّبط بين وفاة أمّه وما زعموه من حنين الشّاعر إلى الموت أمر مبالغ فيه، إذ أنّه لطبيعيّ أن يكره الشاعر الموت الذي اختطف أمّه منه، لا أن يجد فيه راحة أحضان أمّه كما زعموا، بل إنّ بيئته الإسلاميّة جعلته يتمنّى أن يجد في الآخرة الرّاحة الأبديّة بعد عذابه الكبير في هذه الحياة.

خاتمـــة

خاتمة

شغل **السّياب** مساحة واسعة في نقد الشّعر العربيّ الحديث وقد نال عناية كبيرة من النّقاد والدّارسين والشّعراء على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم وأهوائهم وأفكارهم، وذلك لأهميّة تجربته بين التّجارب الإبداعيّة في الشّعر العربيّ الحديث واستطاعته كسر الجمود في القصيدة العربيّة والولوج بها إلى مداخل جديدة لم يسبقه إليها الآخرون بهذا العمق، فقد أخذ على عاتقه مع نخبة من مجايليه تطوير الشّعر والارتقاء به وبأساليبه وأغراضه.

ولعلّ أبرز النّتائج التي خلص إليها البحث في تتبعه لـ: "**التّجربة الشّعرية لبدر شاكر السّيّاب ودلالاتها في ضوء جماليّة التّلقي**" مايلي:

- كان **بدر** يعيش الانسحاق التّام بروحه وجسده، ولقد سمعنا منه صرخة المأساة تنفجر من كلّ لمحة من شعره، كنّا نسمع منه الصّرخة في صورة الرّيفي العاشق البائس، وفي صورة المناضل وفي صورة المريض الذي ينتظر موته بصبر واستسلام.
- عاش بدر مأساة الإنسان في شخصه منذ ولادته سنة 1925م بجيكور إلى مماته في 1964م في المستشفى الأميري بالكويت؛ مأساة حافلة بالقلق والحرمان والاغتراب، ولقد كان اغترابه اغترابا طبقيّا واغترابا قصائديّا.
- كان لبدر قلب يخفق مع خلجات قلب كل إنسان في بلده وكأنّه يعيش مأساة كل فرد منهم وهي في الحقيقة مأساة الإنسانية عامّة.

- كان مؤمنا بقضايا الإنسان إيمانا عميقا، ولكنّه كان يرغب بمعالجة تلك القضايا بأسلوبه الخاص ومن ذاتيّته الخاصّة ولذلك لم يطق الالتزام الذي قيّده ولأنّه يفرض عليه معالجة الأمور من وجهة نظر معينة.

- يبدو أن بدر قد ظلّ الطّريق حين سمح لنفسه أن تتجاذبه التّيارات السّياسية، ويبدو أنّ التّأزّم الذي كان يعيشه بسبب فقره ساعد تلك التّيّارات على اجتذابه ليسير في ركبها، بعد أن خاض تجربة قاسية معهم.

- عَرَف بدر منذ نعومة أظافره الألم عندما فقد أمّه وطواها عنه الرّدى، وعرفه حين راح يبحث عن العطف والحنان، فلم يجده عند أبيه، فإذا أحبّ وجد أنّ ما بينه وبين الحبّ بعد شاسع ذلك أنه لا يملك ما يستهوي المرأة من جمال أو جاه أو مال، وقد كانت هذه عقدة السّيّاب التي ظلّت تلازمه إلى آخر أيّام حياته، وقد كانت تلك الآلام، الدّروس الأولى التي تلقّاها بدر في طفولته وشبابه.

- فإذا وجد لتجربته المأساويّة مأساة جيله الذي مزّقه القلق وخيم عليه الظّلم، راح يتصدّر الصّفوف ويتلقّى مع أبناء شعبه الضّربات فجاع وتشرّد وتسوّل وسُجن وعُذّب.

- وما زاد عمق تجربته المأساويّة وشدّة وقعها في نفسه؛ إدراكه أنّ كلّ عالمه يأخذ وضعا معكوسا عن قصد وسوء نيّة.

- تعبه الشّديد من الالتزام الذي لم يحقّق له ما كان يؤمن به من معان إنسانيّة نبيلة، سوى أنّه ظلّ مشدودا إلى أمور لم يجد لها تفسيرا.

- عودته إلى جيكور لِتَلُمَّ أشلاءه وتُضمّد جراحه بعد أن صعقته المدينة وأذاقته مرارة الألم الدّفين والخذلان، فكانت قريته المرفأ الأمين حين حُمل إليها على نقّالة المرض.

- تجربته الشّعريّة عبر مراحل حياته منذ الصّبا إلى مماته سادها القلق والشّكّ لتمثّل الانعطاف في مراحل تطور هذه التّجربة.

- إنّ تجربة **السّيّاب** الشّعرية الحزينة طبعت شعره بطابعها الأليم المرير، لكنّ عبقريّته حوّلت تلك المأساة إلى انتصار فإذا كانت حساسيّته قد عمّقت جذوة المأساة في نفسه فإنّه حين عاشر الموت، كان يفهم أنّه استمرار للحياة، وكأنّنا نفهم أنّ حياته التي ستنتهي بالموت إلى العدم، إنّما هي استشهاد على استمرارها للحياة، وبذلك ينتصر الاستشهاد على الموت.

- ويمكن إدراك أبعاد المأساة التي عاشها السّيّاب من خلال ما قيل في حقّه من قِبل الدّارسين الذين أجمعوا على أنّه عاش التّعاسة كلّها و الألم كلّه، ولا شكّ أنّها شهادات ناطقة على شهادة هذا الرّجل البائس الذي ولد فقيرا وعاش محروما ومات بائسا.

- إنّ كلّ قصيدة من قصائد السّيّاب تعبّر عن تجربة وحياة غنيّة بالتّجارب، وإحصاء تجاربه أمر يطول، فقصائد السّيّاب في شعره مشبّعة بالمرارة والألم خاصّة تجربة:" **الحبّ، المرض، الموت**" والتي كانت محور دراستنا البسيطة.

- حين سمع **أحمد معطي حجازي** خبر نعي السّياب قال: " لقد توفّي أكبر شاعر عربيّ في هذا العصر".

- هذا هو بدر شاكر السّيّاب، انصرف عنّا دون ضجّة أو صخب؛ فإذا أحسّ معاصروه بأنّهم يفتقدونه، تنادوا وراءه بكثير من الضجّة والصّخب؛ لأنّهم شعروا بذنب مسّهم، فأرادوا التّكفير عنه؛ لأنّهم نسوه أو تناسوه حينما كان بينهم حيّا...

- لا أدري إلى أيّ مدى بُخس السّيّاب حقّه، وكلّ ما أرجوه أن يأتيَ من ينصفه بعيدا عن مشاعر الحبّ والحقد.

- فرحم الله بدرا، قدّم لنا نفسه تجربة فاجعة لمأساة إنسان في عصره عاشها بكلّ مرارتها وقسوتها نتدارسها ونأخذ منها دروسا وعبرا...

وفي الأخير إنّ من يريد دراسة السّيّاب دراسة واسعة مستفيضة سيجد المجال واسعا وما هذا البحث سوى محاولة بسيطة لكشف بعض من تجارب السّيّاب الشّعرية...

مكتبة البحث

مكتبة البحث:

القرآن الكريم برواية حفص.

أولا المصادر والمراجع:

1- إبراهيم محمود خليل، مدخل لدراسة الشّعر الحديث، دار المسيرة للنشر والتّوزيع والطباعة، الأردن، عمّان، ط1، 1424هـ، 2003م.

2- إحسان عبّاس، بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط6، 1983م.

3- ــــــــــــــ، اتجاهات الشعر المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978م.

4- أحمد درويش، النص والتّلقّي، حوار مع نقد الحداثة، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، ربيع الأول 1436هـ- يناير 2015م.

5- أحمد مطلوب، معجم النّقد العربي، القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط&، 1989م.

6- إدريس بلمليح، القراءة التفاعليّة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000م.

7- بدوي طبانة، معجم البلاغة العربيّة، منشورات جامعة طرابلس، ليبيا، ط1، 1975م.

8- بشرى بستاني، في الريادة والفن، (قراءة في شعر شاذل طاقة)، دار مجدلاوي، الأردن، ط1،2011م.

9- بشرى موسى صلاح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

10- عبد الجبار داو البصري، لمعان البكري، سامي مهدي، محفوظ داود سليمان، السّياب في ذكراه السّادسة، مهرجان مديريّة الثّقافة العامّة، بغداد، د.ط، 1971م.

11- عبد الجبار عباس، السياب بدر شكر شاعر، سلسلة كتاب الجماهير، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، ط1، 1978م.

12- حازم بن محمّد الحسن بن حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط1، 1966م.

13- حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2000م،

14- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السّياب، دراسة فنيّة وفكرية، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمّان، ط2، 1997م.

15- خالص عزمي، صفحات مطويّة من أدب السياب، وزارة الأعلام العراقيّة، بغداد، دط، 1971م.

16- خلف رشيد نعمان، الحزن في شعر السّياب، الدار العربية للموسوعات، ط1، بيروت، لبنان، 2006م، 1426هـ.

17- عبد الرّضا علي، الأسطورة في شعر السّياب، سلسلة دراسات، وزارة الثّقافة والفنون، الجمهوريّة العراقيّة، ط1، 1978م.

18- زياد الزعبي، محقق ديوان، عشيات وادي اليابس، دائرة الثّقافة والفنون، ط1، عمان، 1982م.

19- سامي يوسف أبو زيد، الأدب العربي الحديث، الشّعر، دار المسيرة للطباعة والنّشر، ط1، دب، 1435هـ- 2014م.

20- سعيد بن كراد، مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 1994م.

21- شهاب الدّين محمّد بن أحمد الأبشيهي، المستظرف في كلّ فنّ مستطرف، دار ابن الجوزي، للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2010م.

22- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، أطلس للنّشر والانتاج الإعلامي، القاهرة، ط4، 2005م.

23- طه الوادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشّعر والشّعراء، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصريّة العالميّة، ط1، دت.

24- عباس محمود عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م.

25- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الكناني البصري، المتوفّى بالبصرة في محرّم 225م، البيان والتّبيين، ج1، المطبعة العلميّة، دب، ط1، 1311هـ.

26- علي أحمد باكثير، المسرحية من خلال تجربتي الذّاتية، القاهرة، معهد الدراسات العالية، د.ط، د.ت.

27- عيسى بلاطة بدر شاكر السياب، حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط6، 2007م.

28- عبد الفتّاح ياسين، البديع في ضوء أساليب القرآن، دار المعارف القاهرة، د.ط، 1979م.

29- فرح غانم البيرماني، المرأة في شعر السّياب، الدار العربية للموسوعات، ط1، بيروت، لبنان، 2010، 1430ه

30- عبد الكريم شرفي من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

31- كمال خير بك، حركيّة الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1409ه- 1986م.

32- لخضر العرابي المدارس النّقديّة المعاصرة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2006م.

33- ماجد صالح السّمرائي، التيار القومي في الشّعر العراقي الحديث من الحرب العالميّة الثّانية 1939م وحتى نكسة حزيران 1967م، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، د.ط،د.ت.

34- محمّد التونجي، السّياب والمذاهب الشّعريّة المعاصرة، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968م.

35- محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصريّ، جمال الدّين أبو الفضل، لسان العرب، المجلّد العاشر، دار صادر، بيروت، 23-05-2010م.

36- محمد جواد حبيب البدراني الحركة النقدية حول السياب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2013، 1434هـ

37- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّة التّلقّي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

38- مصطفى عبد اللطيف جياووك، الحياة والموت في العصر الجاهلي، وزارة الأعلام، بغداد، 1977م.

39- موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتّلقّي، دراسات تطبيقيّة، دار جرير للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، د.ت.

40- نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، د.ب، ط1، 1962م، ط2 1965م، ط3 1967م.

41- عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، د.ط، 1999م.

42- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، دار الشّروق للدعاية والنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 1997م.

43- يوسف عزّ الدّين التّجديد في الشّعر الحديث بواعثه النّفسيّة وجذوره الفكريّة، دار المدى للثّقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 1986م، ط2، 2007م.

ثانيا: المراجع المترجمة إلى العربية:

1- امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية والتّعاضد التّأويلي في النّصوص، الحكائيّة، ترجمة: أنطون أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

2- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مقدّمة نقديّة، ترجمة: رعد جواد عبد الجليل، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية، ط1، 1992م.

3- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظريّة جمالية التّجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، د.ت.

4- فولفغانغ كايسر وآخرون، شعريّة المسرود، ترجمة: عدنان محمود محمّد، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة، د.ط، 2010م.

5- هانز روبرت ياوس، جمالية التّلقي، تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة، رشيد بنحدو، منشورات، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، ط1، 2004م.

ثالثا: الدّواوين الشّعريّة:

1- بدر شاكر السّياب، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، ج2، دار العودة، بيروت، 1997م.

2- ــــــــــــــ، شناشيل ابنة الجلبي، منشورات دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ط1، كانون الثّاني، 1965م.

3- ــــــــــــــ، النّهر والموت، تقديم: الأمير سوفي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1998م.

4- بدر شاكر السّياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثّقافة، مصر، القاهرة، 2012م.

5-ـــــــــــــــ، منزل الأقنان، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، آذار، مارس، 1963م.

6-طرفة بن العبد البكري، الدّيوان، شرح: يوسف الأعلم الشنتمري، طبع في مدينة شالون، على نهر سون، بمطبع، برطرند، 199م.

7-نازك الملائكة، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج1، دار العودة، بيروت،د.ط، 1997م.

رابعا: الرسائل الجامعيّة

- عبد القادر خليف، مصطلح القراءة في كتاب القراءة وتوليد الدّلالة لحميد حمداني، إشراف العيد جلّولي، رسالة ماجستير، مخطوط بجامعة ورقلة، 2011م-2012م.

خامسا: المقالات والدّوريات

1- أحمد رشدي حسين، مأساته عارنا جميعا، مجلّة حوار، عدد 15، لبنان، 1 أبريل 1965م.

2- أحمد كمال زكي، السّياب، مجلّة الرسالة، عدد 1098، مصر، 28 يناير1965م.

3- أنطوان غطّاش، بدر شاكر السّياب، بموته ولد لنا شاعر جديد، مجلّة حوار، عدد15، لبنان 1 أبريل1965م.

4- بدر شاكر السّياب مناقشات، مجلّة الآداب، عدد 6، حزيران، بيروت، لبنان، 1954م.

5- ـــــــــــــــ، مقابلة مع بدر شاكر السّياب، أذيعت من راديو الكويت، ليلة 11-07- 1964م، مجلّة الأجيال، عدد 20، الكويت، تموز 1964م.

6- عبد الجبار داود البصري، مقال في الشعر العراقي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد العراقية، سلسلة الكتب الحديثة، دار الجمهورية، بغداد، العراق، 1968.

7- جبرا إبراهيم جبرا، شاعر تجدّد الحياة لم ترأف به الحياة، مجلّة الحوار، عدد15، لبنان، 1 أبريل1965م.

8- جهاد فاضل، السّياب ومصادره الثّقافيّة، مجلّة الرياض، عدد 16754، الخميس 9 رجب 1435هـ الموافق لـ: 8 من مايو2014م.

9- حسين عبد اللطيف، النكوص عند بدر شاكر السّياب، مجلّة الأقلام، عدد4، العراق، كانون الأول1965م.

10- خليل حاوي، عند سرير السّياب، مجلّة الآداب، عدد13، بيروت، 1965/2م.

11- داود سلوم، مقالات عن الجواهري وآخرين، مطابع دار النعمان، النجف، العراق، 1971.

12- ديزي الأمير، بدر السّياب والمرفأ العاطفي، مجلّة الآداب، عدد13، بيروت، 2/ 1965م.

13- رسالة الشّاعر بدر شاكر السّياب إلى الدكتور، داوود السلوم، بتاريخ، 04-01- 1961م.

14- سامي مهدي، مدخل لدراسة الأدب القومي الاشتراكي، مجلّة الأقلام، عدد5، العراق، نيسان1977م.

15- سمير كاظم خليل، الحس القومي في شعر السياب، مجلة الخليج العربي، مج16، عدد4/3، 1984م.

16- صادق صعب، الأسلحة والأطفال قصيدة طويلة للسياب، مجلّة الآداب، (مطبعة الرّابعة بغداد)، عدد11، لبنان، 1نوفمبر 1954م.

17- علي الحلي، استفتاء السّياب، مجلّة الأقلام، عدد 8، العراق، 1 أغسطس1987م.

18- ماجد صالح السّامرائي، السياب وأرض الشّعر، مجلّة الأقلام، عدد4، كانون الأول 1968م.

19- ـــــــــــــ، رؤيا العصر الغاضب، مقالات في الشعر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

20- ـــــــــــــ، مناخ القبر في شعر السّياب، مجلّة الأقلام، عدد5، العراق، كانون الثاني 1965م.

21- محمد يوب، نظريّة التلقي والتأويل عند العرب، دوريّة قوافل، عدد 32، مكتبة الملك فهد الوطنيّة، المملكة العربيّة السّعودية محرّم، 1437هـ، أكتوبر2015م.

22- ـــــــــــــ، نظريّة التلقي والتّأويل عند العرب، صحيفة القدس العربي، المملكة المتّحدة، لندن، 20 ديسمبر 2015م.

23- ناجي علوش، حول قصيدة المغرب العربي، مجلّة الآداب، لبنان، عدد5، 1مايو 1956م.

24- نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص، نزريّة التّأثر والاتصال، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، مج5، عدد سبتمبر 1984م.

25- الهاشم أسمهر، جماليّة التّلقي، مجلّة علامات، عدد 22، المغرب، 2002م.

26- عبد الوهاب الشيخلي، جريدة المدى، عراقيون من زمن التوهج، بدر شاكر السياب ذكريات الشّعر والألم، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، عدد1398، السّنة السّادسة السبت27 كانون الأول 2008م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخل: الشّعر الحداثي– شعر التفعيلة 1

1- نشأة الشّعر الحداثي..... 2

2- تعريف شعر التّفعيلة..... 6

3- تسمياته..... 7

الفصل الأوّل: جماليّة التّلقّي في النّقد العربي الحديث 13

1- النّص والتّلقّي..... 15

2- نشأة جمالية التّلقّي والتّأثير..... 17

3- إشكالية المصطلح..... 22

3–1 مفهوم جمالية التلقي..... 25

3– 2 مفهوم جمالية التأثير..... 30

4- جماليّة التّلقّي في الثّقافة النّقدية العربيّة..... 31

5- التّلقّي والتّأويل في النّقد الحديث..... 33

الفصل الثّاني: تجربة بدر شاكر السّياب الإبداعية في ضوء جماليّة التّلقّي 37

1- تجربة السّياب الإبداعية..... 43

2- تجربة السيّاب الإبداعيّة مع المرأة ودلالاتها في ضوء جمالية التلقي..... 53

- جدلية الأنا والآخر في شعر السياب مع المرأة..... 55

3- رؤى نقديّة حول تجربة السيّاب مع المرأة..... 86

الفصل الثّالث: تجربة السّياب القوميّة في ضوء جمالية التّلقّي 99

1- انتماء السّياب القومي..... 101

1-1 أسباب عاطفية..... 101

1-2 أسباب نفسية..... 102

1-3 أسباب أخرى متعددة..... 103

2- نتائج وتحليلات..... 108

3- قراءات..... 111

4- السّياب نحو القوميّة..... 113

الفصل الرّابع: تجربة بدر شاكر السّياب الذّاتيّة ودلالاتها في ضوء جماليّة التّلقّي 136

1- الموت في الشّعر العربي..... 138

2- تجربة السّياب مع المرض..... 140

3- تجربة السّياب الذّاتية في ضوء النّقد..... 152

4- جماليّة اللغة الشّعرية في حنينه إلى الموت..... 158

5- دراسات جماليّة في الحنين إلى الموت وأثره الجماليّ على المتلقّي..... 162

5–1 مواضيع القصيدة..... 162

5–2 صور مشاهد القصيدة وأبعادها الجمالية..... 162

5–3 الرؤية الجمالية للنص..... 163

خاتمة..... 169

مكتبة البحث..... 174

فهرس المحتويات..... 185