الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة

ـ دراسة مقارنة ـ

رسالة تقدم بها
عيسى سلمان درويش

إلى
مجلس كلية التربية في جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في آداب اللغة العربية

باشراف

أ٠م٠د
قيس حمزة الخفاجي

١٤٢٣هـ ٢٠٠٣م

﴿إقرار المشرف﴾

أشـــهد ان إعـداد رســالة طالــب الماجســتير {عيســى ســلمان درويش} الموسومة بـ (الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة ـ دراسة مقارنة ـ) تم بإشرافي في قسم اللغة العربية في كلية التربية جامعة بابل، وانها استوفت خطتها استيفاء تاماً.

المشرف
أ٠م٠د قيس حمزة الخفاجي
الإمضاء:
التاريخ:

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

رئيس قسم اللغة العربية
أ٠د علي ناصر غالب
الإمضاء :
التاريخ :

﴿قرار لجنة المناقشة﴾

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننا قد اطلعنا على رسالة الطالب { عيسى سلمان درويش } الموسومة بـ(الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة – دراسة مقارنة -) وناقشناه في محتوياتها وفي ماله علاقة بها. ونعتقد أنها جديرة بالقبول للحصول على درجة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير " "

عضو لجنة المناقشة
الاسم:
الامضاء:
التاريخ:

عضو لجنة المناقشة
الاسم:
الامضاء:
التاريخ:

المشرف
الاسم:
الامضاء:
التاريخ:

المشرف
الاسم:
الامضاء:
التاريخ:

رئيس لجنة المناقشة
الاسم:
الامضاء:
التاريخ:

صدقت هذه الرسالة من مجلس كلية التربية بتاريخ / / ٢٠٠٢

العميد
أ٠د. عباس إبراهيم حمادي
الإمضاء:
التاريخ:

الإهداء

إلى أَستاذي الفاضل الدكتور عدنان حسين العوادي

أهدي ثمرة جهدي المتواضع عرفاناً بالجميل

الباحث

﴿شكر و تقدير﴾

ينبغي أن اقف أولا شاكرا تعاون مشرفي اللذين بذلا وسعهما , من أجل أن أصل بعملي هذا حدا يؤهله دخول حلبة المناقشة وبقدر يهيئ له فرصة النجاح فجزاهما الله عني خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر إلى قسم اللغة العربية رئيسا وتدريسيين لإتاحتهم هذه الفرصة القيمة.

كما أتقدم بخالص تقديري وامتناني إلى الدكتور عدنان حسين العوادي لما أبداه من رعاية أبوية كريمة علم الله مداها، فجزاه الله عني خير الجزاء وجعله مناراً للعلم يهتدي به.

كما اشكر زملائي الذين ما برحوا يمدون يد العون كلما تطلب الامر وعلى وجه الخصوص: محمد عودة سبتي وأحمد رحيم.

كما أشكر الاخوة أصحاب مكتب الغدير للحاسبات لتعاونهم معنا.

كما أشكر المكتبيات في جامعات (بابل، وبغداد، والمستنصريه) ومكتبة الحلة، لما لهن من دور متميز.

وأخيراً أشكر ذويي وخصوصاً والدتي وشقيقي لفضلهما، فجزى الله الجميع وافر الجزاء وله الحمد أولاً وأخراً.

﴿المحتويات﴾

المقدمة .
التمهيد :
* الشعراء والموت. (١-١٥)

الفصل الأول: (١٦-٦٠)
- موت الإنسان : (١٦-١٧)
- موت الام عند السيّاب ونازك. (١٧-٢٨)
- موت وفيقة عند السيّاب. (٢٨-٣٤)
- موت الجدة عند السيّاب. (٣٤-٣٦)
- موت العمة عند نازك. (٣٦-٣٩)
- موت الأب عند السيّاب. (٣٩-٤١)
- موت الأطفال عند السيّاب. (٤١-٤٤)
- موت الشعراء عند السيّاب ونازك. (٤٤-٤٨)
- الموت ذو المضمون الأخلاقي. (٤٩-٥٣)
- الموت ذو المضمون الإنساني. (٥٣-٦٠)

الفصل الثاني: (٦١-١٢٢)
- الموت الرمزي :
* الحياة في الموت: (٦١-٦٢)
-الموت الأسطوري : (٦٢-٦٣)
- أسطورة تموز وعشتار. (٦٣-٦٦)
- أسطورة كونغاي. (٦٧)
- الموت المسيحي. (٦٧-٧١)
- الرموز الذاتية: (٧١)
- غيلان. (٧٢-٧٣)
- وفيقة. (٧٣)
-اقبال. (٧٣-٧٤)
- جيكور. (٧٤-٧٦)
-الرموز النضالية:
- جميلة بوحيرد. (٧٦-٧٨)
- وهران. (٧٨-٧٩)
-الرمز العام:
- المطر (٧٩-٨١)
-الموت الصوفي عند نازك: (٨١-٨٦)
* الموت في الحياة: (٨٦-٨٨)
-الحب والموت بين السياب ونازك. (٨٨-٩٨)
-المرض والموت بين السياب ونازك. (٩٩-١٠٩)
-الفقر والموت بين السياب ونازك. (١٠٩-١١٣)
-الاغتراب والموت بين السياب ونازك. (١١٣-١٢٢)

الفصل الثالث:

- موت المكان والزمان. (١٢٣-١٥٥)
*موت المكان بين السياب ونازك.
- تمهيد. (١٢٣-١٢٤)
- موت المكان عند السيّاب.
- جيكور. (١٢٤-١٢٩)
- دار الجد أو منزل الاقنان. (١٢٩-١٣٢)
- المدينة. (١٣٢-١٣٣)
- موت المكان عند نازك. (١٣٣-١٣٦)
* موت الزمان بين السياب ونازك.
- تمهيد. (١٣٦)
- موت الزمان عند السيّاب : (١٣٧-١٤٥)
- موت الزمان عند نازك : (١٤٥-١٥٥)

الفصل الرابع :
- الدراسة الفنية . (١٥٦-٢١٢)
* اللغة الشعرية : (١٥٦-١٥٧)
- الفاظ الموت عند السياب ونازك. (١٥٧-١٦١)
- التأثير بلغة الموروث الشعري. (١٦٢-١٦٤)
- لغة النص القرآني. (١٦٤-١٦٦)
- التأثير بلغة الكلام المحكي ٠ (١٦٦-١٦٨)
*الصورة الشعرية : (١٦٨-١٧٠)
- مصادر الصورة الشعرية عند السياب ونازك:
- المصادر التراثية:
- الموروث الشعري. (١٧٠-١٧٢)
- الاثر القرآني. (١٧٢-١٧٤)
-الموروث الشعبي والأسطوري.(١٧٤-١٧٨)
- الصورة الرمزية. (١٧٨-١٨٠)
- مصادر الثقافة المعاصرة :
- بناء الصورة من خلال تبادل معطيات الحواس. (١٨٠-١٨٢)
-بناء الصورة من خلال تبادل المدركات : (١٨٢)
-التجسيد (١٨٣-١٨٤)
-التشخيص (١٨٤-١٨٦)
- التشبيه والوصف المباشر (١٨٦-١٨٩)
* موسيقى الشعر : (١٨٩-١٩٠)
- الايقاع الخارجي:
-تنوع القوافي: (١٩٠-١٩١)
- قوافي الشعر الحر:
-القوافي المتوالية. (١٩١-١٩٣)
-القوافي المتراوحة. (١٩٣-١٩٤)
-القوافي المقطعية. (١٩٤-١٩٥)
- قوافي الشعر العمودي. (١٩٥)
- القوافي الموحدة.

- القوافي المقطعية.
- الأوزان. (١٩٥-٢٠٣)
- الإيقاع الداخلي.
- التكرار (٢٠٤)
- تكرار الحرف. (٢٠٤-٢٠٥)
- تكرارالكلمة. (٢٠٦-٢٠٧)
- تكرار الجملة أو العبارة الشعرية. (٢٠٧-٢٠٨)
- الخاتمة. (٢٠٩-٢١٢)
- فهرس المصادر والمراجع ٠ (٢١٣-٢٢٢)
- ملخص باللغة الانجليزية .

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأولين والآخرين محمد الأمين وعلى ألهِ الطاهرين وصحبه الغر الميامين وبعد :

فالموت ظاهرة إنسانية وجدت مع الحياة نفسها، ولكن الموقف منه يتخذ أشكالاً شتى تبعاً لعوامل عديدة : بيئية ونفسية ٠ ولعل استئثار الشعراء جلهم يوصف هذه الظاهرة إنما كان يتضمن إدراكاً باطناً لهذه الخاتمة التي تلاحقهم، فراحوا يعرضون لها في إبداعاتهم كغيرهم من أصحاب الفنون، واصبح التفكر بالموت سمة من سمات الرومانسية العربية التي اهتمت عند ظهورها بالنزعة الذاتية الحزينة فاستمر هذا الاتجاه قوياً متدفقاً.

إن موضوع " الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة " جديرة بالدراسة، إذ بدا واضحاً بجلاء في شعرهما، فلا يوجد ديوان لأي منهما خلا من ذكر الموت، لما يجمع بين الشاعرين من معطيات عديدة اسهمت بشكل فاعل في تكوين أساس مهم في تجربتهما الشعرية، إذ أن الظروف الطارئة التي كان يمر بها الوطن العربي بشكل خاص والعالم بشكل عام قد خلقت في نفسيهما مبررات عديدة جعلت منهما ينظران إلى ما يحيط بهما من أوظاع ناهيك عن تلك التي يعيشونها، نظرة مرهفة تصطبغ برؤى رومانسية، كونهما كانا في بداية حياتهما منتميين إلى المذهب الرومانسي، كما أن الشعور الذاتي بالإحباط نتيجة عدم القدرة على التغيير، وكذلك عدم إمساكهم بما يرضي وجداناتهم المعذبة، قد هيأ لهما المجال واسعاً للخوض في غمار الموت حد التآلف معه تارة والنفور منه في أخرى٠ وانطلاقاً من هذا الواقع نعرض لرؤية الموت في شعر السيّاب ونازك من حيث هو ظاهرة، ولكن الموقف منه يختلف أو يتفق تبعاً للمعطيات التي يتحركان في إطارها والأمزجة التي تحكم حركة إبداعهما وتوجهها

ونحن إذ ندرك بداهة أنه من السهل أن نقارن بين شاعرين، إذ كان بينهما لقاء أو أخذ او عطاء أو أن يتفقا أو يختلفا بازاء موقف مشترك، وإذ صح أن المقارن يدرس كل ما هو مشترك ومتشابه فيمكن كذلك أن يدرك كل ما هو جديد ومختلف، وكلاهما إذا وجد يستدعي المقارنة لمعرفة الدوافع التي وراءه٠

أما المراجع التي اعتمدتها زيادة على المصادر، فإني لم أجد دراسة تعالج الموت وحده وفق الصيغة التي اعتمدتها، إذ كانت جميعها تعتمد نائية الحياة والموت بصورة عامة من مثل الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د٠ عبد اللطيف جياووك، و " الحياة والموت في شعر الشابي دراسة في الثنائيات " لـ محمد لطيف حسين، و " الحياة والموت في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد – دراسة فنية " لـ سعيد عبد الرضا خميس٠ إضافة إلى شذرات مبثوثة هنا وهناك في جل الدراسات والبحوث التي تناولت الشعر العراقي المعاصر، في الصحف والمجلات٠ وقد اقتضى منهج البحث الادبي أن تكون الرسالة في: مقدمة، وتمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة .

- فأما التمهيد فقد كان تحت عنوان " الشعراء والموت " وتضمن نظرة الشعراء إلى الموت ابتداءً بالعصور الوثنية وانتهاءً بما نحن بصدده ومدى اختلافها من جيل إلى أخر وفق مقتضيات ارتقاء الإنسان فكرياً وروحياً ٠

- وأما الفصل الأول فقد ضم " موت الإنسان " فتناولت فيه موت الأم عند كل من السيّاب ونازك، كذلك تناولت فيه موت وفيقة حبيبة السيّاب ثم عرضت لموت الأقارب عند كل من السيّاب ونازك فكانوا على الترتيب: الجد عند السيّاب والعمة عند نازك، ثم عرضت لموت والد السيّاب، ثم تناولت موت الأطفال عند السيّاب، ثم درست موت الشعراء عند كل من السيّاب ونازك، وانتهى الفصل بدراسة الموت ذي المضامين الأخلاقية، والاجتماعية، عند كلا الشاعرين.

-أما الفصل الثاني فكان تحت عنوان " الموت الرمزي "، ودرست فيه " الحياة والموت " و "الموت في الحياة "، تناولت في " الحياة في الموت "، الموت الأسطوري عند السيّاب وتضمن " أسطورة "تموز وعشتار " و " أسطورة كونغاي الصينية " ثم تناولت بعد ذلك الموت المسيحي برموزه المتمثلة بـ " المسيح " عليه السلام، و" العازر"، كذلك تناولت الرموز الذاتية التي عبر من خلالها السيّاب عن رغبته في البعث وتمثلت في " غيلان، ووفيقة،واقبال، وجيكور " كذلك عرجت على الرموز النضالية

التي نظر السيّاب اليها على أنها علامة من علامات البعث وتمثلت على وجه الخصوص في " جميلة بوحيرد، ووهران " ثم درست الرمز العام " المطر " الذي أقترن بالسيّاب، وانتهى هذا القسم بـ " الموت الصوفي عند نازك " أما " الموت في الحياة " فلقد تناولته بالدراسة من خلال الجوانب الآتية : " الموت والحب، والموت والمرض، والموت والفقر، والموت والاغتراب" عند كل من السيّاب ونازك ٠

- أما الفصل الثالث فكان تحت عنوان " موت المكان والزمان " الذي ابتدأ بتمهيد عن علاقة المكان بالزمان من خلال ذات الشاعر، ثم درست موت المكان عند السيّاب وقد تمثل في موت " جيكور، ودار الجد اومنزل الاقنان، والمدينة " أما عند نازك فقد تمثل في موت الطبيعة وموت المدينة٠ ثم درست بعد ذلك موت الزمان بمدا ليله " الماضي، والحاضر، والمستقبل " عند كل من السيّاب ونازك ٠

- أما الفصل الرابع الذي مثل الدراسة الفنية فقد تناولت فيه بالدراسة، اللغة الشعرية وتضمنت ألفاظ الموت عند الشاعرين، وتأثرهم بالموروث الشعري والقرآن وبلغة الكلام المحكي .

أما الصورة الشعرية فقد درستها من خلال مصادرها المتمثلة بـ " المصادر التراثية في الشعر والقرآن، والموروث الشعبي والأسطوري، ومصادر الثقافة المعاصرة المتمثلة بتبادل الحواس، والتشبيه والوصف المباشر، وتبادل المدركات: تجسيداً، وتشخيصاً ٠

واخيراً تناولت الدراسة موسيقى الشعر من حيث الايقاع الخارجي: القوافي بنوعيها: قوافي الشعر الحر " القوافي المتوالية، والقوافي المتراوحة، والقوافي المقطعية " وقوافي الشعر العمودي المتمثلة في " القوافي الموحدة، والقوافي المقطعية " ثم درست أخيراً الأوزان بنوعيها : القصيدة " المتعددة الأوزان، والقصيدة ذات الوزن الواحد ".اما الايقاع الداخلي فقد تناولته من خلال التكرار: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة او العبارة الشعرية. وانتهى البحث بخاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصل٠

وأخيراً أقدم خالص شكري إلى كل من أراد المساعدة وقدر عليها وكل من أرادها لكن لم تسعفه الحال٠ كما أخص بالثناء مشرفي : الدكتور حسن دخيل الطائي والدكتور قيس حمزة الخفاجي اللذين أمداني بالعون كله، والدكتور علي ناصر غالب رئيس القسم لحرصه الدائم علينا، والدكتور عدنان حسين العوادي ... مد الله في أعمارهم جميعاً ... راجياً من الله تعالى أن أكون قد وفقت التوفيق وله الحمد ٠

الحياة في الموت :

ان حساسيّةِ الشاعر تجعله محلّ إثارة إزاء أبسط الأشياء، وتقلقه مظاهر الحياة الأقل اثارة، فيعكس هذه الإثارة وذلك القلق في شعرهِ ولماّ " كان جيل السّيّاب غارقاً في رومانتيكيّة حالمة، فشدتهم الحرب العالمية الثانية بعنف إلى واقع يناقض تلك الروما نتيكيّة التي حبوا فيها " [١]، حينها ظهر التناقض جلياً حينما حاول هؤلاء الشعراء التوفيق بين الواقع المتردي الذي عكسته الأزمة القائمة وبين تلك الرومانسية، ولما يمر به البلد من تحول اجتماعي خطير [٢]، كان لا بد من وعي الواقع وعياً دقيقاً وعي تجربة ورؤية، لأنه " إذا كانت سمة النضج في رؤية أي شاعر تتركز في إدراكه لنسبيّةِ الحياة والموت، وامتزاجهما، بما يجعل هذا الامتزاج هو المطلق الوحيد، فان السّيّاب هو الشاعر الذي يندر أن تجد بين شعراء العربية من أدرك بمثل نفاذه كمون الموت في الحياة، وكمون الحياة في الموت"، [٣] لأنه أدرك تمام الإدراك قيمة التطلع الثقافي في تكوين رؤية شاملة للحياة فكانت ثقافته " من ذلك النوع المتفتح النهم الذي استوعب بطريقة ما، جوهريات حضارات الشرق والغرب " [٤] .

لقد عالج السّيّاب موضوعي (الحياة في الموت) و (الموت في الحياة) وعلى وفق رؤية أملتها عليه طبيعة الأزمة التي اجتاحته، فنراه قد وضع تلك الرؤى بمراحل: فكانت الأولى مرحلة الأربعينات التي ساد فيها موضوع الموت في الحياة بكلّ هدوء وتقريرية. أما المرحلة الثانية " المرحلة التموزية " مرحلة الخمسينات فقد ساد فيها موضوع الحياة في الموت، إذ اصبح الموت لديه ميلاد حياة جديدة، حتى عاد في الستينات إلى موضوع (الموت في الحياة) ليواكب انخذاله وسوء ما وصل اليه[٥]

لقد كان السّيّاب على وعي بحقيقة ما في الموت من حياة وقد أثرت في رؤيته تلك فكرتان : "الأولى: فكرة التضحيّةِ المسيحيّةِ التي تبتدى في تحمل الفادي لخطايا البشر من أجل أن يعم السلام. وكانت الثانية: فكرة التضحيّةِ البدائية التي ارتبطت بالأسطورة الزراعية والتي تبتدى في موت الأله وبعثه من جديد ... " [٦].

في حين يذكر عبد الجبار عباس ان مصادر فكرة التضحية لدى السّيّاب هي " ما اخترته وجدانه المشبع بالمؤثرات العاطفية للموروث الشيعي الراسخ ... وما يتردد في بعض قصائد الرثاء العربية التي تصوّر المرثي حّياً بمآثره وكرمهِ ملغية بذلك الحدود بين الموت كنهاية وبين التصوّر الشعري للموت ... [حتى] إذا امتدت الأيام والتجارب بالشاعر، وجد في قراءاته الشعرية في الأدب الغربي والميثولوجيا والقصص المسيحيّةِ فكرة التضحية واضحه جليه .. " [١]، بيد إن ما ذهب اليه عبد الجبار عباس أهدى في توضيح أصول فكرة التضحية عند السّيّاب، فهي ليست بالضرورة موقفاً مسيحياً، إذ لا يمكن عدها جوهر المضمون الشعري، لكنها لون يصيغ الصورة[٢]، وبذلك لا يمكن إنكار أثر الموروث الإسلامي في تأصيل الفكرة لدى بدر .

الموت الاسطوري :

كان انتقال بدر من العادي اليومي إلى ما يسمى بالاسطوري الرمزي قد غير من مفهوم الموت لديه، فإذا كان في الماضي حادثة، والجوع ظاهرة والنضال رجولة وأريحيات، فقد تحول في هذه المرحلة " إلى أسطورة ... أصبح فداء اسطورياً، يمثله تموز أو المسيح، ان تحول الموت إلى اسطورة ليس تصوراً شعرياً فقط، انه ذو مضمون ايديولوجي أيضاً " [٣]

---

(١) الأهرام ٠ ع ٢٨٥٨٦، نقلاً من : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٧١ .
(٢) ينظر: بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، محمود العبطه، مطبعة المعارف، بغداد، د.ط، ١٩٦٥: ٧١.
(٣) السيّاب: ٢٤٣ .
(٤) الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور : ١٧١ .
(٥) ينظر: الأسطورة في شعر السيّاب ، عبد الرضا علي ، وزارة الثقافة، بغداد ، د.ط، ١٩٧٨ : ١٧٢ .
(٦) م. ن: ١٧٥ .
(١) السيّاب: ١٠٤-١٠٦.
(٢) ينظر: م ٠ ن: ١٠٦ – ١٠٧ .
(٣) الديوان: ١/م م ٠ ن ن (المقدمة).

لذلك يمكن القول إن محاولات الشعراء العظام في أن يحلوا أو يكتشفوا مغاليق العالم هي محاولات لإجابة الواقع الحياتي، فيما يفيض به الوجود من تساؤلات، وعليه فانّ ابداع هؤلاء النفر، إنما يتأتى من خلال العثور على تسويغات منطقية لتلك المفاهيم التي تكاد تكون مجردة في عالم الأحياء، وربطها بشكل ديناميكي يصور حركة الوجود، حتى يمنح الإنسان، أو قل يمده، بأبعاد أخلاقية، قد تبدو للوهلة الأولى متناقضة مع الواقع، لكنها سرعان ما تأخذ أبعادها، وبشكل ينبغي أن يكون دليلاً واضحاً في حياة الإنسان وهو يتأمل الموت. لذلك كان شعر السّياب " سعياً وراء ولادة جديدة، وحياة جديدة، وبعث جديد، وكان دعوة إلى المطر، الذي يخصب الأرض، ويصوّره كعملية دافعة حّية مشتركة " [٤] ويبدو أن إدراكه للعلاقة الوثيقة بين الشعر والأسطورة كان إدراكياً واعياً لكون الأسطورة شكلاً من أشكال الإدراك الإنساني، والحضارة الإنسانية، ولأنها تصوير درامي للصراع بين الثنائيات ومنها صراع الإنسان مع الموت [٥].

لذلك أجتذب هذا الصراع الشاعر العربي الحديث، فراح يعطيه أبعاداً تتناسب وتجربته العصرية. وهنا لا بد لنا أن نؤكد أن الأسطورة هي نتاج إبداعي، كما الشعر مما حدا بالشاعر العربي الحديث إلى فتح الباب واسعة أمام الاسطورة لتتحد بالشعر، وصولاً إلى تكوين رؤية جديدة [٦] تؤهله للإفادة من ذلك المصدر " الذي أفاده منه اليوت في رموز الخصب والنماء وتجدد الحياة بعد الموت، ليثري به تجربته الشعرية ويستقي منه صوره التي يمكن أن تفجر الواقع المأزوم " [١] .

اسطورة تموز وعشتار :

" كان من الطبيعي للشاعر الذي أراد غلبة الحياة على الموت، أن يلجأ إلى اسطورة تموز، ومقتله بناب الخنزير البري..." [٢]. ويخضعها لإبداعهِ الشعري ففي هذهِ الأسطورة " تلتقي خطوط شعره كلّها وتتفرع عنها، وهي الينبوع الذي يستقي منه معظم صوره الشعرية " [٣]. وكان السائد " أن الناس كانوا يعتقدون أنّ تموز يموت كلّ سنة منتقلاً من أرض المرح إلى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كلّ سنة في البحث عنه إلى البلاد التي لا عودة منها، إلى دار الظلام حيث التراب مركوم عل الأبواب وفي أثناء غيبته تنقطع عاطفة الحب عن الشبوب في الصدور فينسى الإنسان والحيوان على السواء، تكثير جنسه، ويهدد الفناء الحياة : [٤] إذ لاقت هذه الفرضية على الرغم من خطئها الذي أثبتته البحوث المتأخر، رواجاً لمنطقيتها مع ما هو معروف عن موت تموز ورحلته إلى العالم السفلي ولتضمنها فكرة التضحية التي تقوم بها عشتار لإنقاذ حبيبها، واخيراً توافقها مع أساطير الخصب والنماء عند الأقوام المجاورة لسكان وادي الرافدين [٥] لذلك ركن السّياب إلى الأسطورة لأنه أدرك أن العلاقة القائمة بين التضحية والأسطورة تكمن في دعوتهما معاً إلى أيجاد نظام يؤدي دوره في أقامة التوازن والانسجام فيما يبدو متناقضاً.

كذلك كان الشاعر بحاجة للرموز والأساطير لكي يوجد شكلاً متميزاً لأفكارهِ الحائرة [٦] .

لقد كانت قوى الفتك المتمثلة بـ (قابيل) دليلاً على ولادة الموت والظلام إذ يؤكد السّياب هيمنة تلك القوى في العصر الحاضر، وتغلغلها في كلّ مناحي الحياة ناشرة رعبها المميت، الأمر الذي ولّد دافعاً في نفسه من أجل الخلاص والتحرر : [٧] .

---

(٤)كلمة السيد ممثل رئيس جامعة البصرة، د. عبد المنعم خضير الزبيدي، (السياب في ذكراه السادسة): ١٤.
(٥) ينظر: م. ن: ١٤-١٥ .
(٦) ينظر: الإنسان والاسطورة (الشعر والأسطورة، أفكار في جدلية العلاقة)، ماجد السامرائي، مجلة عمان، ع٥٨، نيسان، ٢٠٠٢ : ٥٤ .
(١) الأسطورة في شعر السيّاب : ٥٠ .
(٢) الرحلة الثامنة- دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ١٨.
(٣) م. ن: ١٩ .
(٤) ادونيس، جيمس فريزر، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الصراع الفكري، بيروت، د .ط ، ١٩٥٧: ١١.
(٥) ينظر: عشتار ومأساة تموز، د . فاضل عبد الواحد علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بغداد، د .ط، ١٩٧٣: ١١٠.
(٦) ينظر: التجربة الخلاقة، برفسور: س م . بورا ، ترجمة، سلامة حجاوي، دار الشؤون القافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦: ٣٩ .
(٧) الديوان: ١ / ٣٦٠ .

" قابيل " باقٍ وإن صارت حجارته
سيفاً ، وإن عادناراً سيفُهُ الخدمُ
وردّ" هابيل " ما قاضاه بارئــهُ
عن خلقه ثم رّت باسمه الأممُ

وقوله : [1]

الموت في البيوت يولُد
يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
من رحم الأرض ومن منابع المياه
فيظلم الغد

وقوله :[2]

قالوا : " والداء من ذا رماه
في جسمك الواهي ومن ثبته ؟ "
قال : " هو التكفير عمّا جناه
قابيل والشاري سدى جنة

فإزاء هذا الموت الذي يسيطر على الحياة، لا بدّمن معجزةٍ، تحقق الخلاص فكان الاتكاء على الاسطورة وخصوصاً أسطورة تموز، من اجل أحداث تغير يؤدي إلى قلب الموازين القائمة بالتضحية ومن هنا يتضح لنا البعد الفلسفي لفكرة التضحية في شعرهِ " فكما كانت الأسطورة القديمة جهداً يراد بهِ أقامة التوازن بين المتناقضات فإنّ التضحية هي مشكلة السّياب وحلمه وأسطورته.. التي يرى غيرها ابتداءه في انتهائهِ محاولاً تحقيق التوازن والانسجام بين هذه المتناقضات وتناقضات جديدة " [3] .

ففي قصيدته " تموز جيكور " يتوحد السّياب مع تموز الذي قتله خنزير بري، والذي غدت دماؤه شقائق، لكنّ دماء السّياب قد غدت ملحاً :[4]

ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفق ينسابُ:
لم يغْدشقائق أو قمحاً
لكنْ ملحا .

ولما كان تموز يتأمل بعثه من أجل بعث الحياة والنماء، نرى السّياب يود ان يبعث كي تبعث جيكور إذ يقول : [1]

جيكور .. ستولد جيكورُ :
النوّرُ سيورق والنورُ .
جيكور ستولد من جرحي
من غصّة موتي، من ناري،
سيفيض البيدر بالقمح،
والجرن سيضحك للصبح

لكن هذه الولادة، تبقى غير تامة، لأن أسبابها غير متكاملة حين يقول: [2]

---

(١) الديوان: ٤٧٠/١ .
(٢) م . ن: ٢٩٦/١ .
(٣) السيّاب : ١١٦ .
(٤) الديوان : ١ / ٤١٠ .
(١) الديوان: ١ / ٤١١ .
(٢) م. ن: ٤١٢/١ .

هيهات. أتولد جيكور
الا من خضّة ميلادي
هيهات. أينبثق النورُ
ودمائي تظلم في الوادي،

وتبدو الأسباب التي ينتج عنها عسر الولادة والبعث مقرونة بموت تموز، " فتموز بفعل الإرهاب والقتل .. والدمار، يترك إلى العالم السفلي مدحوراً مهزوماً وهذهِ حقيقة مسلم بها فالثورة تنتصر مرة ومرّة يرافقها الإخفاق " [٣] ، وقد تأكد هنا الإخفاق والولادة الخادعة في (مدينة السندباد) بعد أن صاح السّيّاب تبارك الإله واهب الدم والمطر فإذا ادونيس، يأتي مندحراً: [٤]

أهذا ادونيس ؟ أين الضياء
وأين القطاف ؟
مناجل لا تعصد،
أزاهر لا تعقُد
مزارع سوداء من غير ماءْ،
أهذا انتظار السنين الطويلة ؟
أهذا صراخ الرجولة ؟
أهذا أنين النساء ؟
ادونيس إبا لاندحار البطولة

كذلك في قصيدته (مدينة بلا مطر) حيث لا جدوى من المخاض الذي لا يحمل إليهم سوى النقمة : [١]

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار
قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها
وريح تشبه الإعصار، لا مرت كإعصار
ولا هدأت ننام ونستفيق ونحن نخشاها .

وإذا باليأس من تلك الولادة يبلغ أشدّه في (جيكور والمدينة) حيث اليأس المطبق يغلف كيان الشاعر وهو يسأل : [٢]

من الذي يسمع أشعاري ؟
فإنّ صمت الموت في داري
والليل في ناري
من الذي يحمل عبء الصليب ؟
من الذي يبكي ومن يستجيب
للجائع العاري

فإذا الولادة : [٣]

نزعُ ولا موتُ
نطق ولا صوتُ
طلق ولا ميلاد

---

(٣) اسطورة عشتار وتموز في الشعر العراقي، د . فليح كريم الركابي، الطليعة الأدبية، ع٢ ، س٣، ٢٠٠١: ٦٨.
(٤) الديوان : ٤٦٦/١ .
(١) الديوان : ١ /٤٨٦ .
(٢) م . ن : ٤٢٢/١-٤٢٣ .
(٣) م . ن : ٤٢٤/١ .

ومن هذا المنطلق وبرؤية شعرية متجددة، حاولَ السّيّاب التغلب " على الجدبِ والموت المرتكز إلى دورة الحياة من الولادة إلى الموت ثمّ إلى الانبعاث " [٤].

اسطورة كونغاي :

استخدم السّيّاب الأسطورة الصينية القائلة بإن ملكاً أراد صناعة ناقوس ضخم من الذهب والحديد والفضّة والنحاس ..ولكن المعادن أبت أ ن تنصهر، الا إذا خلطت بدماء عذراء، وهكذا ألقت كونغاي أبنة الحاكم نفسها بالقدر الضخمة ... فصار الناقوس، يدق: هياي..كونغاي، كونغاي[١] واستطاع السّيّاب أن يصور الواقع المعاصر .. واقع الحديد والدم والموت .." إذ تتحول كونغاي بطلة الأسطورة إلى رمز تتحد فيه معانٍ متعددة، فهي صورة من صور الفداء والتضحية، كما أنها رمز لأبراز فكرة البعث، بعث الحياة الجديدة، التي تولد من احتراق الآخرين " [٢] إذ يقول : [٣]

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء
با فجع الرثاء
" هياي .. كونغاي، كونغاي "
فيفزع الصغار في الدروب
وتخفق القلوب .
وتغلق الدور ببكين، وشنغهاي
من رجع كونغاي
فلتحرقي وطفلك الوليد
ليجمع الحديُدبالحديد
والفحم والنحاس بالنضار
والعالم القديم بالجديد .

الموت المسيحي:

كان لرمز السيد المسيح " عليه السلام " الباع الطولى، إذ وظف السّيّاب دلائل معجزتهِ، في قصائده، وعلى نحو أعطى لتجربته الشعرية حضوراً ديناميكياً .. يصوّ ر من خلاله السّيّاب محوّراً دلالته – كيدمخلصة، الواقع الذي يعيشه بتأزماته، سواء كانت على صعيد الذات، أم كانت تنحو منحىً عامّا في صيرورتها .

فعلى مستوى البعث الذاتي نراه في (مرحى غيلان) وكأن صوت غيلان المنساب عبر الظلام أشبه ما يكون برمز المسيح " عليه السلام " إذا يقظ روحه، مثلما مسحت يُدالمسيح " عليه السلام " جماجم الموتى، فبرعمت فيها الحياة : [١]

" بابا..بابا " كأنّ يُدالمسيح
فيها، كأنّ جماجم الموتى تبرعم في الضريح.

ونراه يؤكد هذا الرمز على مستوى الذات في (شناشيل ابنة الجلبي) حين يصوّر تساقط المطر المبتل بهِ سعف النخيل، بالرطب الذي يتساقط في يد العذراء " عليها السلام " وهي تهزّ جذع النخلة ﴿

---

(٤) بدر شاكر السيّاب ، رينا عوض : ٢١ .
(١) ينظر الديوان : ٣٥٥/٢ ، هامش القصيدة .
(٢) دير الملاك : ١٢٨ .
(٣) الديوان : ٣٥٥/٢-٣٥٦ .
(١) الديوان : ٣٢٥/١ .

وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنّيا ﴾ [٢] وكأنه ينتظر المعجزة التي تبعثه من جديد إذ أودى به الداء فجعله كالميت : [٣]

(٠٠٠ تاج وليدك الأنوار لا الذهب،
سيصلب منه حبّ الآخرين، سيبرئ الاعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هدّه التعبُ
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمة اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبّه يثِبُ !).

وكأن السّيّاب هو العازرُ الذي ينتظر أن يزحزح المسيحُ الحجر عنه ليقول له هلّمَ ياعازر![٤]

(أميت فيهتف المسيح
من بعد أن يزحزح الحجر :
" هلمّ يا عازر ")

وفي (المسيح بعد الصلب) [٥] بلغ البعث أوجه إذ وفق السّيّاب " توفيقاً بيناً بين الجانب الذاتي وبين الجانب الموضوعي. لقد صهر ووحدَ الأفكار الوثنية لطقوس الخصب بالموضوع المسيحي بشأن الصلب. أضف إلى ذلك انه حين يعبر بصدق عن تجاربهِ الشخصيّةِ أفلح تماماً بتحويلها إلى تجارب لا شخصيّةٍ وعلى الرغم من أنّ القصيدة ترمز إلى الاضطهاد السياسي الذي عانى منه السّيّاب وجيله.."[١].

فقد وحد السّيّاب بين ذاته، والمسيح " عليه السلام "، " فهذا المسيح هو السّيّاب الذي قطع عنه رزقه والقي في سوق البطالة يتسول بقاءه تسوّلاً ، السّيّاب الذي اضطهد وأبعد وشرّد دون أن يهزم"[٢] فإذا بهِ حين يصلب، يدرك أن الصليب الذي سمّر عليهِ والجراح التي أثخن بها لم تمته، لسماعة صوت الريح، والعويل، فأدرك أن الأمل في البعث والحياة قائم: [٣]

بَعدما أنزلوني، سمْعت الرياحْ
في نواحٍ طويْلٍ تسفّ النخيل،
والخطى وهي تنأى. أذن فالجراحْ
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ
لم تمتني وأنصت : كان العويلْ
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبلٍ يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو على ما تحسّ المدينة .

---

(٢) مريم : ٢٥ .
(٣) الديوان : ١/٥٩٨-٥٩٩ .
(٤) م. ن : ٢/٤٥٧ .
(٥) م . ن : ٢/٤٥٧ .
(١) الحركة التموزية في الشعر ، وتأثير تي.اس اليوت في السيّاب ، تذير العظمة ، ترجمة ، سامي محمد ، الأقلام، ع١، س٢٠، ١٩٨٥: ٩
(٢) بدر شاكر السيّاب، ايليا حاوي: ٤/١٠٠ .
(٣) الديوان :١/ ٤٥٧ – ٤٥٨ .

وهـا هـو السّيّاب يوحـد بينـه وبـين تمـوز والمسـيح ، فحـين يزهـر التـوت والبرتقـال، وتتعـدى جيكورحدود ذاتها، ويخضر حتى دجاها، يلمس الدفء قلب السّيّاب، فتجري دماؤه في ثراها، فتزين الأرض بنبتها من القمح والزهر، وبالماء النمير، وهنا يبدو البعث على المستوى العام فبين الحين والحين يتنحى السّيّاب عن الخصوصية، فهو لن ينفصل عن الأخر، لن يفصله عنه الموت بل إنّ الموت نفسه سيكون ذخيرة جديدة في الكفاح، وطريقه إلى الآخر "[٤] . نحو قوله :[٥]

قلبي الماء ، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن ياكل.
في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهدصغير، كثدي الحياة
مت بالنار : احرقت ظلماء طيني ، فظل الآله

وإذا بموت المسيح يصبح تأهيلاً لحياة اخرى، فموته ليس عبثياً لأنه قال: [١]

كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة
صرت مستقبلاً، صرت بذره
صرت جبلاً من الناس : في كل قلب
قطرة منه او بعض قطره

وإذا بالسياب / المسيح / تموز تفاجئه أعين البندقيات لتقتله من جديد ، بأنيابها أو تصلبه على الصليب :[٢]

فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي
فاجاؤا كل ما ليس موتًا وإن كان في مقبره
فاجاؤني كما فاجأ النخلة المثمرة
سرب جوعى من الطير في قريةٍمقفره

فموت السياب / المسيح / فاتحة بعث وحياة اخرى ، اوليس هو الذي اطعم بالأمس قلبه وصار في كل مستقبل بذره ، وإذا به من على صليبه يرى المدينة غابة مزهرة:[٣]

بعد ان سمّروني وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا اعرف السهل والسور والمقبرة :
كان شيء ،مدى ماترى العين،
كالغابة المزهرة،
كان في كل مرمى، صليب وامّ حزينة
قس الربّ :
هذا مخاض المدينه

ومن دون شك فان السّيّاب استخدم مفهوم البعث بديالوغ صامت بين المسيح ويهوذا [١] وعلى نحو يحقق السياب في خلاله طابعاً جدلياً بين المسيح ويهوذا . ليضمن من خلاله تحقيق غرضه الذي يسعى أليه، وعلى النحو الأتي : [٢]

---

(٤) زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر ، بيروت ، ظ هـ ، .١٩٦٨ : ٢١٥ .
(٥) الديوان : ١ / ٤٥٨ – ٤٥٩ .
(١) الديوان : ٤٥٩/١ .
(٢) م . ن : ٤٦١/١ .
(٣) م . ن : ٤٦٢/١ .
(١) ينظر : الحركة التموزية في الشعر وتأثيره ، تي أس . اليوت في السيّاب .
(٢) الديوان : ٤٥٩/١-٤٦٠ .

هكذا عدت، فاصفر لما رآني يهوذا ...
فقد كنت سره
كان ظلاً قد أسود، مني، وتمثال فكره
[:]
ذاك ماظنّ لما رآني، وما قالته نظرة
قدم تعدو، قدم، قدم
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم
أترى جاءوا ؟ من غيرهم ؟
قدم .. قدم .. قدم
القيت الصخرَ على صدري
أوما صلبوني أمس ؟ فها أنا في قبري
فليأتوا – اني في قبري
من يدري انى .. من يدري ؟؟
ورفاق يهوذا ؟! من سيصدق ما زعموا ؟
قدم .. قدم .

فمن خلال هذه الطريق، بدأ السياب، ينصهرُ " في الكيان الأول، في الغياب، في الجسر العائم المتحرك بين الموت والولادة، اليباب والبعث، في أبدية الرمز وحركيته " [٣].

الرموز الذاتية :

وهي الرموز التي ابتكرها خيال السّياب، فجعل منها مصدراً من مصادر البعث والولادة، محاولاً الانتصار من خلالها على الفناء، وقد حققت له بعض فضوله الذي كان يطمح إلى تحقيقه عن طريق الأسطورة والرموز المسيحية، وقد تمثلت في:

غيلان :

تمثل السياب صوت ابنة غيلان رمزاً من رموز بعثه، حين انصب في أذنيه، ليجعل العراق في عيني الشاعر واحة تنبض بالحياة، معتمداً أساطير الموت والأنبعاث، فالسياب تموز، وصوت، غيلان، عشتار، وكأن السياب بعث عبر ابنة غيلان بوصف الأبناء وسيلة من وسائل البعث [١] فيقول: [٢]

هذا خلودي في الحياة تكن معناه الدماء

وتارة يقرن صوت غيلان بالمسيح الذي راحت يده تمسح جماجم الموتى تبرعم فيها الحياة: [٣]

" بابا .. " كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

وإذا بغيلان يصبح رمزاً من رموز بعث أبيه الذي تحقق، فكان سلم الدم والزمان، من المياه إلى السماء، حاملاً: [٤]

غيلان يصعد فيه نحوي، من تراب أبي وجدّي

---

(٣) زمن الشعر : ٢١٧ .
(١) ينظر : بدر شاكر السياب، ريتا عوض : ٥٣ .
(٢) الديوان ١/ ٣٢٥ .
(٣) م. ن : ١ / ٣٢٥ .
(٤) م. ن : ١ / ٣٢٦ .

ويداه تلتمسان، ثم، يدي وتحتضنان خدي
فأرى ابتدائي في انتهائي

فحين يبعث السياب، تولد جيكور من جديد إذ أن جيكور تموت بموت السياب وتحيا بحياته وبعثه : [٥]

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
اشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار، اسمع من شوارعها الحزينة
ورق البراعم، وهو يكبر أو يمص ندى الصباح
والنسغ في الشجرات يهمس، والسنابل في الرياح
تعد الرحى بطعامهن

إذ يمثل هذا المقطع تكثيفاً لحلم السياب، وبغمرة من سعادة جعلته ينظر إلى المدينة وكأنها ستصبح (يوتوبيا سيابّيّة) وإذ يعبر عن معادل نفسي لما هو فيه، ترى أن أعمدة المدينة تصبح أشجار توت يجمع أشتاتها صوت ابنه (غيلان) وبالتالي فإن البعث على صعيد الذات قد تحقق فعلاً لكن الواقع الذي يطمح السياب إلى بعثه لم يتغير فما تزال الأرض [١]:

الأرض يا قفصاً من الدم والأظافر والحديد
حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا .. كظل
كيدبلا عصب، كهيكل ميت، كضحى الجليد
النور والظلماء فيه متاهتان بلا حدود

غير ان الشاعر مؤمن بالانبعاث على الرغم من سيطرة الموت، فهو كمن يشعر بقدرته على تحدي الموت بصورته المهيمنة، طالما حقق لنفسهِ الخلود بإبنهِ، وباتحاده بالأرض التي بدأ الدفء يدب أليها لتعود خضراء " [٢].

أما وفيقة فهي الرمز الاخر من الرموز الذاتية التي رأى فيها السياب خلاصه، وسبق أن تكلمنا عنها بما فيه الكفاية في الفصل الأول [٣].

إقبال :

ويجعل السياب منها رمزاً من رموز انبعاثه، فبعد أن هده الداء وتلاقفته اسرة المستشفيات وحيداً الا من مرضه الذي بدا يفتك به إلى أن أحاله جسداً خاوياً، إذ تبقى زوجته صابرة وفية تحاول جهدها في أن تخفف عنه وطاءة المرض فإذا بالدنيا التي يعيش فيها من دونها، لا تستأهل من عينيه نظرة، فتغدو حياته لها انتظار إذ يقول لها: [٤]

غداً تأتين يا إقبال، يا بعثي من العدم
ويا موتي ولا موت
ويا مرس سفينتي التي عادت ولا لوح على لوح
ويا قلبي الذي إن مت اتركه على الدنيا ليبكيني

---

(٥) م. ن: ٣٢٦/١ .
(١) الديوان : ١/ ٣٢٦-٣٢٧ .
(٢) ينظر: بدر شاكر السياب ، ريتا عوض : ٥٥ .
(٣) ينظر: الفصل الأول من الرسالة (موت وفيقة) :
(٤) الديوان : ٧١١/١ .

إذ يلجأ السياب إلى إقبال واضعاً فيها امله، لأنه قطع الرجاء بكل ما حوله، فلا الاسطورة فعلت فعلها، ولا كل من اتكأ عليه كوسيلة من وسائل البعث تشفع للسياب، فما كان منه الا أن يلجأ اليها.

جيكور :

لقد حاول السياب الانتصار مراراً، حينما وقف موقف المتحدي وحاول من خلال الأسطورة خلق عالم مثالي تسوده القيم الإنسانية " فقد وجد في الأساطير النماذج الأزلية التي تجسد امال الإنسان ومخاوفه .." [١] لكنه وجد ان ما كان يطمح اليه في الأسطورة لم يكن الواقع ليؤهله وعلى وفق حدود الرؤية التي رآها. غير أن تجمع الرؤى الذاتية وإسقاطها على كل ماله علاقة وطيدة بالشاعر ولّد في نفسه ميلاً تمكن من خلاله أن يهب جيكور بعداً رمزياً، فأضحت حينذاك رمزاً ذاتياً من رموز السياب، فكان أتكاؤه عليها وسيلة أخرى من وسائل البعث التي كانت تمده بنسغ جديد للحياة . ولعل تلك الرؤية التي كان يراها السياب في جيكور متأصلة في ذاته، إذ أنها " الكوى التي يطل منها على قضايا أمته وعلى العالم الذي حاد عن محوره بل تصبح هي العالم، ومختصر مأساته، وتطاحن تناقضاته " [٢] لذلك أيقن السياب ان جيكور التي ولدته لتلقي به في مجامر العالم، قادرة على أن تعيد أليه بهاءه الأول لذلك قرر العودة اليها : [٣]

على جواد الحلم الأشهب
وتحت شمس المشرق الأخضر
في صيف جيكور السخي الثري
أسريت أطوي دربي النائي
بين الندى والزهر والماء
ابحث في الآفاق عن كوكب
عن مولِدللروح تحت السماء
عن منبع يروي لهيب الظماء
عن منزل للسائح المتعب

لقد عاد السياب باحثاً عن خلاصه، فبعد أن خاض الغمار، وجد نفسه ضائعاً بين تيارات عاتية تتحكم فيها اطماع السياسة ووجاهة الاجتماعية ورأس مال الاقتصادية، وإذا به يسائل جيكوره بنغمة الأبن الضائع عله يجد سبيلاً للخلاص : [٤]

جيكور، جيكور: أين الخبز والماء؟
الليل وافى وقد نام الأدلاء ؟
والركب سهران من جوع ومن عطش
والريح صر وكل الأفق أصداء
بيداء ما في مداها ما يبين به
درب لنا وسماء الليل عمياء
جيكور مدي لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواء

ان تلك الحسرة والمعاناة لا تلبث أن تغدو في لحظة الالتقاء بجيكور، انفعالاً ولهفة تنهمر على شكل ايقاع رومانسي، فيه غاية يحاول السياب أن يبررها حين يضع بين يدي جيكور حاضره وماضيه علّها تطفئ غليله وتقر عينه، فكان أن طلب منها أن تبعثه من جديد : [١]

---

(١) بدر شاكر السياب، حياته وشعره، عيسى بلاطة، دار النهار، بيروت، د.ط، ١٩٧١ : ١٩٠ .
(٢) كلمة الدكتور انطوان كرم(السياب في ذكراه السادسة): ٤٦ .
(٣) الديوان : ١/ ٤٢٢ .
(٤) م. ن : ٤٢٢/١ .
(١) الديوان: ١ / ١٨٩ .

جيكور لمّي عظامي، وانفضي كفني
من طينه، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النار.

فإذا بجيكور ذلك الألق الذي كان يرتجي السياب منه حياة جديدة قد انطفأ فالمدينة التي القت حبائلها، وسفت كل ذكريات الصبا والعنفوان، تحول دون تحقيق تلك الرغبة المستحيلة : [٢]

وجيكور، من غلق الدور فيها ... وجاء أبنها يطرق الباب – دونه ؟
ومن حول الدرب عنها .. فمن حيث دارا شرأبت اليه المدينة ؟
وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخل فيها
بشمس حزينة .

وبذلك يخفت الحلم الذي داعب خيال السياب، فجيكور هي الأخرى تعاني ما يعاني ابنها الضال:[٣]

نزع ولا موت،
نطق ولا صوت،
طلق ولا ميلاد

فقد قرن بعثه ببعثها أو العكس، ولكن لا سبيل إلى ذلك : [١]

وجيكور من دونها قام سور
وبوابة
واحتوتها سكينهْ

وبذلك اخفقت جيكور هي الأخرى في تحقيق أمل السياب بالبعث مثلما أخفقت الأسطورة وما عداها من الرموز التي اتكاء عليها في تغير الواقع المتردي.

الرمـوز النضاليـة :

جميلة بوحيرد :

في قصيدته (إلى جميلة بوحيرد) التي يقول عنها عبد الجبار عباس انها " قصيدة عادية ومجرد تكبير نثري لمقطوعة قصيدة نشرها في (أصوات) تقوم على استنباط المعاني القريبة بواسطة افتعال المقارنات الذهنية بين تضحيتها وتضحيات عشتار والمسيح .. "[٢] التي يقول في بعض مقاطعها : [٣]

يا اختنا المشبوحة الباكية،
أطرافك الدامية
يقطرن في قلبي ويبكين فيه .
يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه
الى سماوات الدم الوارية،
حيث التقى الإنسان والله، والأموات والأحياء في شهقة،

---

(٢) م. ن: ٤١٦/١ .
(٣) م . ن: ٤٢٤/١ .
(١) الديوان : ١/ ٤١٩ وينظر:١/ ٤١٢-٤١٣ .
(٢) السياب: ١٤٠ .
(٣) الديوان: ١/ ٣٧٩ .

في رعشة للضربة القاضية

واذا بجميلة تمثل المسيح حين يضعها مشبوحة أطرافها فوق الصليب : [٤]

مشبوحة الأطراف فوق الصليب
مشبوحة العينين عبر الظلام
يأتيك من وهران – يا للزحام :
حشد مشع باشتعال المغيب

فهي عنده أكمل من عشتار في تضحيتها فعشتار ربة الخصب والنماء لم تعط مثلما أعطت جميلة. لأن جميلة قد روّت قلب الفقير :[١]

عشتار أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الربة الوالهة
لم تعط ما أعطيته لم ترو بالأمطار ما رويت قلب الفقير
لم يعرف الحقد الذي يعرفون
والحسد الأكل حتى العيون

على ان الثورة أو التضحية اليوم يكون محركها والمضحي الأول فيها هو الإنسان، وليس الآلهة كما كان يحدث في العصور القديمة : [٢]

واليوم ولى محفل الآلهة
اليوم يفدي ثائر بالدماء
الشيب والشباب، يفدي النساء،
يفدي زروع الحقل، يفدي النماء
يفدي دموع ألايم الوالهة

وإذا بجميلة تفوق المسيح بعطائها : [٣]

لم يلق ما تلقين أنت المسيح .
أنت التي تفدين جرح الجريح
أنت التي تعطين .. لا قبض ريح ،
يا اختنا، يا أم أطفالنا

وبهذه الإفاضة فإن السياب يحاول أن يقول كل ما في داخله، وكان موت جميلة كان فرصة أبدى السياب من خلالها إعجابه بالتضحية، لكن التضحية التي يراها السّياب في جميلة لم تكن بالمستوى الذي يجب أن تكونه، انها عملية قتل أو اندحار لا غير، لأن الموقف الذي كانت فيه جميلة لم يكن يؤهلها أن تقدم روحها على طبق من ذهب من أجل إحقاق حق وإزهاق باطل، بل الذي جرى من تعذيب وقتل لجميلة والذي تراءى للسّياب انه تضحية، ما هو الا اندحار في أقل تقدير فجميلة على ما يقول عبد الجبار عباس هي مضحية بقدر ما هي ضحية " كالشاعر الذي كان ضحية نزوعه النفسي الملح إلى أن يكون حاضراً حتى ولو لم يكن قادراً على تحمل نتائج الحضور لكنه أراد أن يحقق في شعره ما لم يحققه في حياته، فأحال السلب بالتضحية إلى الإيجاب والتشتت إلى وحدة، والتنازع إلى الانسجام ... [١]

---

(٤) م. ن: ١/ ٣٨٠ .
(١) الديوان: ١/ ٣٨٣ .
(٢) م . ن : ١/ ٣٨٢-٣٨٣ .
(٣) م . ن : ١/ ٣٨٤ .
(١) السيّاب : ١٢٩-١٣٠ .

وهران :

أما في قصيدته (رسالة من مقبرة) فالسياب ميت مع غيره من الناس، والقبر هنا رمز للعراق الذي تعبث به السلطات الحاكمة آنذاك موتاً وفساداً، فهو عالم منكمش على نفسه، كعالم القبر، عالم فيه ما في سواه، ألا دبيب الحياة عالم ميت لكن أمل السياب في البعث ترسمه مخيلته المتفائلة إذ يصيح:[٢]

لا تيأسوا من مولِدأو نشور

فالقضية سياسية بحت، انها ثورة على الواقع الذي صنعته ظروف سياسية قاهرة لابدّمن الإجهاز عليها لكي يتحقق الرجاء في الخلاص، لذلك يبشر أهل العراق بأن صدى لصور البعث تجيء أصداؤه من وهران، لأن سيزيف ألقى عنه العبء : [٣]

هذا مخاض الأرض لا تيأس ،
بشراك يا اجداث حان النشور
بشراك في وهران أصداء صور
سيزيف القى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس

وإذا به تملؤه الحسرة في الوقت ذاته، فوهران الأولى قد ثارت، وبعث موتاها فلماذا لا تثور وهران الثانية – بغداد[١]:

آهِ لوهران التي لا تثور

الرمز العام

المطر :

اقتر ن المطر في الشعر بالسّيب " وظل السياب يركز على هذا الرمز الثري بالإيحاءات، حتى تجح من كثرة الحاحه [...] في أن يربط بين اسمه وبينه .. " [٢] فهو كما يراه فيه يكمن الضدان: الحياة والموت " باعتباره رمزاً يشير إلى الجانبين المتناقضين في العلاقة، ويبلور الصراع بينهما، فهو يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد، والظلام والضياء " [٣] لذلك كان تأكيد السياب على أيراد رمز " المطر " بوصفه قرين البعث، إذ كانت نظرة البدائي أليه مبنية على هذا الأساس، فكثيرا ما كانوا يقدمون الأضاحي للآلهة طلباً لنزول المطر وهم يرتلون:

" يا إلهي أبعث عل السهول
مطراً هادئاً خفيفاً
وتزدهر الكروم
وتمتلئ حبوب الغلّة وتنضج "

فكانت تلك الأدعية من " عادة اليونانيين في تساليا ومقدونيا عندما تطول فترات الجدب أن يرسلوا موكباً من الأطفال يطوف بجميع أبار المنطقة المجاورة وينابيعها وتتقدم الموكب فتاة تغطي جسمها بالزهور ويسكب عليها رفاقها كميات كبيرة من الماء ") [٤]

---

(٢) الديوان : ٣٩٠/١ .
(٣) م . ن : ٣٩٢/١ .
(١) الديوان: ٣٩٠/١.
(٢) غريب على الخليج يغني للمطر : صبري حافظ ، الآداب ، ع٥ ، س١٤ ، ١٩٦٦ : ٢١ .
(٣) حركات التجديد في الأدب العربي، س.موريه، ترجمة: سعد مصلوح، مطبعة المدني، ط١٩٦٩،١: .
(٤) الغصن الذهبي، جيمس فريزر ، ترجمة: أحمد أبو زيد ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٧١ : ٢٦٧/١-٢٦٨ .

ولقد رأى السياب أن البدائيين كانوا يقدمون أمام أدعيتهم تلك قرابين من البشر، نحو قوله : [٥]

جاء زمان كان فيه البشر
يفدون من أبنائهم للحجر :
" يا رب عطشى نحن هات المطر
رو العطاشى منه، روّ الشجر "

وقد اكدت قصيدته (أنشودة المطر) عمق الفكرة التي كانت تراوده، إذ أقترن المطر في هذه القصيدة بدلالات عدة ، بعضها على الضد من بعض : [١]

اتعلمين أي حن يبعث المطر
وكيف تنشج المزاريب، إذا انهمر
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع
بلا انتهاء . كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر

ومن خلال هذه الدلالات التي يعبر عنها المطر، وجد فيه السّياب مشروع خلاص إذ كان يرى فيه توأما للدماء، فالمطر الساقط الذي يبعث الحياة في الأرض، هو كالدماء التي تسقط من أجل أن تزيل وطأة الحكام المستبدين اعوان الاجنبي لذلك يقول : [٢]

ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام .. حين يعشب الثرى نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر ..
مطر ..
مطر ..
في كل قطرةٍ من المطر
صحراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

فالحلم الذي يداعب خيال السياب وهو أسير قبره في " مدينة السندباد " [٣] لا يلبث أن يتحقق وتفجر السماء بالمطر : [٤]

وفاض من هباتك الفرات واعتكر
وهبت القبور، هز موتها وقام
وصاحت العظام :
تبارك الآله، واهب الدم المطر.

لكن الخيبة لم تزل تعانق تحقق البعث، لأن الأسباب لم تكن متكاملة، لذلك يود أن يموت من جديد، ولكن الأمل الخائب، ظل قيد بعث جديد، وتضحيات جديدة، يسيل دمها، أحمر قانياً فالمطابقة بين الحلم

---

(٥) الديوان : ٣٨٢/١ .
(١) الديوان: ٤٧٦/١ .
(٢) م . ن : ٤٧٩/١-٤٨٠ .
(٣) م. ن: ٤٦٣/١ .
(٤) م . ن : ٤٦٤/١ .

والواقع تبدو عسيرة، غير منتظمة، فالإنسان في جهوده يحاول السعي من أجل الخلاص، والاتكاء على الرمز في تأويل الواقع يقتضي التزام الجانبين مهمات لا تخضع لاصلٍ واحد، فالواقع ينزع كل أغطية الزيف، والرمز يعطي دلالته من خلال الواقع، لذلك كان انتظار السّيّاب في " مدينة بلا مطر " [١] يخضع لتلك الرؤى:[٢]

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار
قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها،
وريح تشبه الإعصار، لا مرت كإعصار
ولا هدأت – ننام ونستفيق ونحن نخشاها.

لذلك تكشفت خيبة السياب في تلك النغمة البائسة، وهذا الانتظار (قضينا العام، بعد العام بعد العام) تحمل كل متناقضات الواقع، فالانتظار غير موفق والبعث حلم مستبد .

الموت الصوفي عند نازك :

في الحدس الصوفي يتغير معنى الحياة والموت، فالموت ليس نهاية، وانما هو الباب المفضي إلى الحياة الحقيقية، والحياة لم تعد في أن الإنسان يعمر طويلاً، وانما كمنت قيمتها في المعرفة والاكتشاف والمعرفة الحقيقية لاتتم الا بالاتحاد مع المطلق، وبالعودة إلى الأصل، وهذا لا يتم ألا من خلال الموت[٣] ومن هذا المنطلق أبتدأ الصوفيون طريقهم إلى معرفة الله تعالى .

وانطلاقاً من هذا المبدأ فإن نازك بعد ان خرجت من سوداويتها، بدأت ترى الحياة رؤية أكثر إشراقاً، وذلك حينما هجرت الإلحاد والتجأت إلى الأيمان بالله تعالى ايماناً كاملاً عام ١٩٥٧ [٤]، وهنا يجب القول " ان المذهب التصوفي، من حيث الشعور والممارسة، غير الاعتقاد الديني القائم على التوحيد والأيمان بالله ورسله وكتبه، أي القائم على عبادة الله وتقواه وتنزيهه " [١].

وقد جدت في أن تتلمس طريقها وحاولت أن تبني مشروعاً فكرياً جديداً حتى " تغير موقفها من هذه المسائل، وانجلت أمامها الأمور بشكل أتاح لها رؤية جديدة للعالم والناس والمثل، وينسحب هذا الحكم على تعاملها مع الطبيعة، فبينما كانت تتلمس الطريق إلى مظاهرها من خلال موقف رومانتيكي عاطفي، وجدناها في هذه المرحلة تسلك دروبها اليها وفق منظور روحي يكاد يقترب في بعض جوانبه من منظور صوفي يرى ان الله يتجلى في كل مظهر من مظاهر الخلق " [٢] نحو قولها [٣]

عرفتك في ذهول تهجدي، وقرنفلي اكداس
عرفتك في اخضرار الآس
عرفتك في يقين الموت والأرماس
عرفتك عند فلاّح يبعثر في الثرى الاغراس
وتزهر في يديه الفأس

لذلك جدت نازك في معرفة الحقيقة الإلهية لا من خلال الانقطاع الصوفي التام بل من خلال رؤيتها الشعرية في أقامة علاقة قويمة . يعد (الحب الإلهي)، حجر الزاوية فيها ويبدو لنا ان نازك أرادت أن تسلك الطريق إلى الله، فهي من هذه الناحية يمكن أن يطلق عليها اسم (المريد) من وجهة نظر صوفية،

---

(١) الديوان: ٤٨٦/١ .
(٢) م. ن: ٤٨٧/١ .
(٣) ينظر : مقدمة للشعر العربي: ١٣٣.
(٤) ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة، سالم الحمداني: ٣٢٧.
(١) فصول في نقد الشعر العربي الحديث، د. ياسين الايوبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د . ط، ١٩٨٩: ٣٠٢ .
(٢) ظاهرة التفاؤل في شعر نازك (تذكاري) : ٣٠٢-٣٠٣ .
(٣) للصلاة والثورة : ٦٨ .

والإرادة هي " بدء طريق السالكين وأول منزلة القاصدين، وهي مقدمة كل أمر " [٤]، وسلوك الطريق يبدأ عندهم بمقام التوبة " التي يرى الصوفيون فيها نبذ الدنيا وقطع كل علائقها. [٥]

وتبدأ الشاعرة أول رحلة في قصيدتها " الخروج من المتاهة " [٦] التي تصف فيها رحلتها في خلال الحياة، بعد أن كان التشاؤم غالباً عليها، تلك الرحلة التي حاولت نازك في خلالها البحث عن الأسرار الوجودية، لكنها رجعت بعجز ظاهر أحال حياتها على تلك الشاكلة، وبينما هي كذلك، فإذا بها بفجر لا نهائي : [٧]

بينما نحن .. إذ تدّفق فجر
نابض العطر من وراء الليالي

هذا الفجر الدافق هو فجر الأيمان بالله الذي وهبها حياة جديدة عامرة بالصلاة، وتمثل لها إحساس غامض " في القلب الإنساني، بأن الموت ليس فناء وانما وراءه حياة لا بد منها، وسوى هذا من غيبيات لا يمكن تعليلها بالمحسوس " [١] فكانت هجرتها إلى الله بعد أن خرجت من متاهة نفسها، وبعد أن أيقنت أن الوجود صورة تنم عن خالق عظيم : [٢]

وجدتك ماثلاً في ضلع أغنيه
في حزن الدياجير الخريفية
وجدتك تحت جرح الوردة العطشى
وجدتك في التراتيل المسائية
وتبني تحت أستار الدجى عشّا
لقبره مروعة وقمرية
للاجئه مشردة واضلعها على الأحزان مطوية
لقافلة مهاجرة عن الأوطان منفية

لقد عرفته في خلق الناس والطبيعة، وفي الإصرار الذي يشد الانسان إلى أن يرتقي المصاعب، فأصبح الله لها سلوة لأنها أدركت أن غفلتها كانت قاتلة، متدرعة بالحب الإلهي ذلك الحب الذي هو " من قبيل الحب لذات الله، أي انه برئ من الغرض منزه من المنفعة .. " [٣]: [٤]

هواك كواكب وبحار
طموح المدّ أنت، وأنت سر تحرق الجزر
وأنت خصوبة الأشعار
وأنت عذوبة الواحات في قفري
وأنت تبلج الأسرار

وعلى هذا النحو تقترب رؤى نازك في تجربتها الشعرية صفاءً وشفافية " من رؤى الصوفية وقد تبلغ مبلغها من السمو والتركيز، فتجيء أشعارهم كشطحات الصوفية جانحة إلى الإيحاء والرمز والغموض " [١] محاولة خلالها تغير الواقع والخلاص منه إلى واقع سامٍ، ففي قصيدتها (اختلاجات نحو القمة البيضاء) هناك صوت غامض وامض مثل أصداء حلم يأتي نازك " كاندفاع حياة يفيق على نبضها

---

(٤) منازل السائرين ، الأنصاري الهروي ، معهد الدراسات الشرقية ، بيروت ، د.ط ، د . ت : ٢٣١ .
(٥) ينظر: الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: ١٦٥-١٦٦ .
(٦) للصلاة والثورة : ١٠٤ .
(٧) م. ن : ١٠٨ .
(١) للصلاة والثورة: ٨ – ٩ .
(٢) م . ن : ٦٨-٦٩ .
(٣) الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: ١٨٦ .
(٤) للصلاة والثورة:٧٢.
(١) للصلاة والثورة :٧٢.

موتي " [٢] تشعره نازك (هو وردي ومشيجي وشروقي) هو يتتبعها دائماً كما النشيد، يلم أشتاتها يجعلها ترتقي قمة بيضاء، لكن وصولها يصبح محالاً لأن قيود المادة لم تزل تثقل روحها : [٣]

آه يا ملكي آه يا ربي
إن قيدي عار
وجمودي انتحار ؟
ودمي صامت والتقاطي معطل
آه لو اتحلل
من قيودي لكي أتذوق ضوءك
واشارف نوءَك
إن عطرك أعذب من كل شي واجمل
وضياؤك منسكب ونشيدك جدول
ونسيمك مخمل
فمتى سوف أرحل ؟
لضفافك كيف ازيل قيودي ؟
وأنفي وجودي !
كيف أهرب؟ إن طريقي مقفل
وستاري البليد الكثافة مسدل
وستاري مسدل

(٢) الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي : ٣١ .
(٣) للصلاة والثورة : ١٤٧ .

Babylon University
Education College
Arabic Language Department

The Death in the Poetry of As-Sayyab and Nazik Al-Malaekah
- A Comparison Study-

A Thesis
Submitted to the Council of Education College, University of Babylon as a Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Arabic Language and its Literatures

By

Isah Selman Darwish

Supervised by

Assist. Prof. Hasan Dikhil At-Taey
Assist. Prof. Qais Hamza AL-Khafajy

٢٠٠٣ ١٤٢٣

ABSTRACT

The death is a humanity phenomenon, it is found with life itself, but the attitude from the death took many forms according to the several factors: environmental and psychological factors. When the most poets described this phenomenon, their description contained hidden understanding to this ending which is followed them. The poets showed their perfection like others from own arts, the thinking of death became a feature among the features of Arab Romantic which concerned to the subjective tendency when it appeared, so that this attitude was lasting very strong.

The topic "The Death in the Poetry of As-Sayyab and Nazik Al-Malaekah" is most important to study, because the death is intelligible in their poetry, the death combined the two poets by many information which effectively participated to forming the a significant base in their poetry experience. The emergency conditions which lived it the Arab Homeland especially, and the world generally created in their selves many reasons which made them looked at what is surrounding them from conditions in addition to it they lived, their sight were romantic, especially they were at the beginning of their poetry lives belonged to the romantic. While the subjective feeling with depressed because of the unable to change, aw well as they couldn’t touch what is satisfied their torture sentimental, which appeared to them a big field to deal with death harmonize once and reluctance another time. According to this fact, we showed the sight death in the poetry of As-Sayyab and Nazik Al-Malaekah in terms of the death is phenomenon, but the attitude from it was difference or agreement according to the information in which the two poets moved and the modes in which their perfection movement controlled and directed.

It is easy, we realized to comparison between the two poets, because it was a meeting or an exchange between them, or they agreed or differenced regarding as a common situation, if it's corrected that the comparative studied each what is common and similar, as he could realize each what is new and different, both of them calling for comparison to know the motives which behind it. The procedure of the literature research required to be the thesis: introduction, preface, four chapters and conclusion.

The preface was in title "the poets and the death", it concluded the sight of poet to the death staring from the paganism eras and ending with we are discussing, how are they difference from the one generation to another according to the necessities of progressive the human beings intellect all and spiritual.

The first chapter discussed "the human's death", I took from it the death of family and relatives by the two poets, and then I dealt with children's death in the As-Sayyab poetry. I studied the poets' death by two poets, the chapter ended with the death which has ethical and humanity contents by the two poets.

The second chapter was in title "the symbolic death", in it I studied "the live in the death" by As-Sayyab and Nazik, and I represented it with the legendary death, the legendary and religious symbols, the subjective by As-Sayyab and the Sufism death by Nazik. As well as I studied "the death in the life" by two poets, I represented it by "the love and death, the disease and death, the poverty and death, the estrangement and death".

The third chapter "the death of location and time", I studied the two poets; it started with preface on the relationship between the location and death by the subjective of poet. Then I studied the death of location by As-Sayyab which represented in: Jikor's death, the grandfather's home or Slaves' Home, and the town. While by Nazik which represented in: nature's

death, town's death", and then I studied the time's death by its divisions: the past, the present, and the future in the poetry of the two poets.

The fourth chapter discussed the technical study; I concerned in it the poetry language in the poetry of the two poets in terms of the utterances of death, their effective with poetry heritage, the Holly Qura'n, and the narrative speech. I studied the poetry picture by its sources either what is heritage or contemporary. Finally, I discussed the poetry music in terms of internal and external rhythm, and then the research ended with a conclusion in it I mentioned the most important results, they are following of them:

- At the sight of the two poets by the death of their relatives, the dimensions of their experiences appeared which expressed clearly on instinctive feeling from death, as they elegizing themselves. The great partition from the feelings which propagated by feeling of others by poet's subjective.
- The sight of the two poets expressed on the death of its two contents "ethical and humanity", on the experience rarefaction dimensional, the relation of the poet with experience seemed represented by outside of his feeling.
- The tradition by its dimensions directed the present, especially, if the present which lived by the two poets by different ways which imposed by many philosophical, so they discussed it in positive situation. As-Sayyab took a special symbols for standing reality for life doesn't end, in addition to the symbols specified with sacrificed, As-Sayyab has its own symbols, to revival him again, but it was the reality to achieve him failure. While Nazik saw in its Sufism behavior way to prosperity life by death.
- The desire of our two poets about the truth produced in their selves eager to search on the real love, because they saw that ideal love

couldn't achieve without extinction the human in the love, since As-Sayyab had loved his lover whom the death took her, so he saw the death will achieve his desire. As well as Nazik saw that the earth love doesn't up rise the human to reach the eternal truth, her Sufism journey was being which represented completely interruption about the material existence.

- The time and the location were very important in their experience, if the human removed from its subjective each what is surrounding of him, it made of these location and time prosperity with live, because the hope enhance himself, without the hope himself would become depress and it complain form lonely. From this the sight of As-Sayyab and Nazik to the location and to the time effected to what they suffering from intellectual and emotional conflict, it made the location and the time in their sight something connected with the death.

تمهيد

الشعراء والموت :

لقد كان الاعتقاد السائد لدى البدائي أن الإنسان ولد خالداً وأنما حل الموت بالعالم نتيجة خطأ ارتكبه الرسول الذي يحمل هدية الانعتاق من الموت، ويتدرج الوقت ومن خلال الملاحظة والتجربة، وبعجز ظاهر عن كشف الأسباب [١]، أدرك الإنسان حتمية الموت في تلك المرحلة التي إنتقل فيها من بدائيته وكما يشير لاندسبرج " أن الوعي بالموت يمضي جنباً إلى جنب مع الاتجاه الإنساني نحو الفردية، ومع قيام الكيانات الفردية المتميزة " [٢]، فكان هذا الشرط أول شروط حتمية الموت، أما الشرط الآخر، فهو نشأة التفكير المنطقي يقول شلر: " بقدر ما ينبغي علينا أن نعزو لكل حياة شكلاً من أشكال الوعي ينبغي علينا أن نعزو لها أيضاً ضرباً من اليقين الحدسي بالموت " [٣] لذلك فعندما أدرك الإنسان في مرحلة فجر التاريخ حتمية الموت، أجهد نفسه في البحث عن الخلود حيث نظرته الواقعية تمتزج بالأسطورة والخيال، فقد سعى جلجامش بعد موت صديقه أنكيدو هائما على وجهه في البراري [٤].

من أجل أنكيدو، خله وصديقه
بكى جلجامش بكاءً مراً، وهام على وجهه في الصحارى (وصارَ يناجي نفسه)
إذا ما مت أفلا يكون مصيري مثل أنكيدو ؟
لقد حل الحزن والأسى بروحي
خفت من الموت وهاأنا أهيمُ في البراري

فالموت على الرغم من كونه ظاهرة متكررة معتادة، إذ أنه من البديهيات لدى العقل الواعي والتفكير المنطقي إلى أنه اللغز الأكثر حيرةً، إذ تزداد مأساته عمقاً، كلما شارف الإنسان على أبواب شيخوخته [١]، ويضطر جلجامش للبحث عن سر الخلود ويسير مسيراً طويلاً وحين أدرك جلجامش ما كان يطمح إليه، انتابه السرور الغامر ، ولكنه في طريق عودته فقد ما كان معه، فعاد إنساناً محكوماً عليه بالموت :[٢] .

إلى أين تسعى ياجلجامش
إن الحياة التي تبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة العظام البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة

---

(١) ينظر: الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة : كامل يوسف حسين، مطبعة الرسالة، الكويت، ١٩٨٤: ١٨ .
(٢) م٠ن: ١٩ ٠
(٣) م٠ن: ٢٠ ٠
(٤) ملحمة جلجامش، ترجمة : طه باقر، وزارة القافة والأعلام ، بغداد ، ط١، ١٩٧٧ : ١١٠ ٠
(١) ينظر : ملحمة كلكامش : ٢١ ٠
(٢) م. ن : ١١٧ – ١٢٠ .

فعلى الرغم " من اكتشاف حتمية الموت فإنه يؤدي إلى صدمةٍعميقة، وأن الإنسان لم يتقبل دون مقاومة مشهد انفصاله عن الأرض وكل بهائها أو الفقدان الحتمي لأحبائه فإن هناك عزاء تمثل في الايمان بالبعث والخلود " [٣]، وهذا ما تمثل عند المصريين القدماء بصورة خاصة فقد كانوا " يؤمنون بأن لكل شخص روحاً غير مرئية تأخذ شكل طائر برأس إنسان وتسمى" با " وكانت " الباء " مع " خت " تكونا الفرد، وكلاهما يوجد في الولادة، وتكتمل الشخصية بعنصر ثالث هو الـ " كا " وهو البديل، وهو في نظر المصريين يأتي إلى الوجود في اللحظة التي يولد فيها الإنسان. والفرد يذهب إلى الـ "كا" الخاصة به فيما بعد الحياة، والـ " كا " لا تفنى في السماء وهي تحرس الميت وتحميه فيما ما بعد الحياة فحين يموت المرء ويرقد جسده في القبر وتذهب الـ " با " الى العالم الاخر وترتبط بالـ"كا" ولكي يحافظ على هذه الصلة بين الـ"با" والـ "كا" في العالم الكائن وراء القبر، كان يصر على الاحتفاظ بالجسد دون أن يبلى، ومن هنا جاء التحنيط بغية الإبقاء على كمال الجسد بعد انفصال الروح.. " [٤] .

أما البابليون فكانوا يرون أن الكائن الحي ينقسم قسمين هما: الروح والجسد، فإما الروح فتنحدر إلى عالم الموتى، لتبقى إلى حيث الأبد، فهم لا قيامة ولا رجعة عندهم[٥] إذ أن " عقيدة الخلود لم يكن فيها ما تبتهج له نفس البابلي إذ أن دينه ديناً أرضياً عملياً٠ فإذا صلى لم يكن يطلب في صلاته ثواباً في الجنة بل كان يطلب متسعاً في الأرض" [١] .

لقد كان الإنسان البدائي لا ينفك يرى في أن قوى الطبيعة وراء كل ما يتعرض له من خير أو شر، وبتدرج الوقت وبتقلباته أصبحت النظرة إلى الموت أكثر واقعية، ومثل الموت القلق الوجودي الأكبر عند الجاهلي، إذ ظل يرهق فكره ووجدانه، إذ لم يكن في تصوره أن وراء الأحداث والظاهرات قوى عاقلة تدير الكون وتنظم أمرهِ، وتوجهه وجه ذات غاية، لافتقارهم إلى معتقد ديني يفسر مغاليق الوجود [٢]، فكان أن الموت عندهم سوف يدركهم كما أدرك الغابرين . يقول جذل ين اشمط مخاطباً صاحبته بإنه صائر إلى الردى كما صار إليه سابقوه : [٣].

أأمام إن الدهر أهلك صرفه رِماً وعادا
واحتط دوداً واخرج من مساكنها رِادا
وسما فأدرك اسعد الخيرات قد جمع العتادا
واحتطه والدهر يعقب بعد صالحه فسادا

وقد تخللت نظرة الجاهليين تلك لمحات من معتقدات دينية، ففيها توزع لذلك الخليط من الأيمان بالله المتأتي عن الحنيفية، واليهودية التي انتشرت في الحجاز ثم النصرانية التي انتشرت بالتبشير بين اهالي العراق والشام وشرق الجزيرة [٤] .
تلك التي ترى الموت رؤية مبنية على أساس ديني :[٥] .

---

(٣) الموت في الفكر العربي : ٢٣ .
(٤) مصر والشرق الأدنى القديم، د ٠نجيب ميخائيل إبراهيم، مؤسسة المطبوعات الحديثة، مصر، ط، ١٩٥٩: ٤/ ١٩٠-١٩١ .
(٥) ينظر : مقدمة في تاريخ الحضاراة القديمة ، طه باقر ، بغداد ، د٠ط، د٠ت: ٢/ ٣٢ .
(١) قصة الحضارة، ول ديورانت، ترجمة: محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦١: ج ٢ م١ / ٢٢١ .
(٢) ينظر: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، د٠ حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨: ٢٩ .
(٣) الوحشيات، أبو تمام (حبيب بن اوس الطائي)، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٣: ١٦٢ .
(٤) ينظر: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د ٠ مصطفى عبد اللطيف جياووك ، وزارة الأعلام، بغداد ، د ٠ ط ، ١٩٧٧: ٣٦٩ .
(٥) ديوان لبيدبن ربيعة، تحقيق، د٠ احسان عباس ، الكويت ، د ٠ ط، ١٩٦٢ : ٢٥٤ .

وكـل امـرئ يومـاً سـيعلم سـفيهُ
إذا كشـف عنـد الإلـه المحاصـلُ
وأمـسٍ كـأحلام النيـام نعـيمهم
وأي نعـــيمٍ خلتـــه لا يزايـــلُ

ويرى عمرو بن كلثوم حتمية الموت رأي سابقيه نحو قوله :[١] .

وإنّاســـوف تـــدركنا المنايـــا
مقـــــدرة لنـــــا ومقـــــدرينا

وهذا امرؤ القيس الذي خاض غمار اللذان قبل أن يفتك به الموت، بعد ما ذهب مطالباً بثأر أبيه، يرى ما رآه سابقوه. فالموت الذي أطاح بأهله، وهم على حين غفلة منه، متكالبين على متع الحياة، لا مهرب منه إلا إليه، لذلك نراه ينزع في قولته تلك منزعاً فيه من الموعظة ما جعله يعيد النظر في حياته اللاهية :[٢]

أرانـــا موضـــعين لأمـــر غيـــبِ ونســـحر بالطعـــام وبالشـــراب
عصـــــافير، وذبـــــان، ودود وأجـرأ مـن مجلمـة الذئـاب
وكـل مكـارم الاخـلاق صـارت أليـه همـي وبـه اكتسـابي
إلى عرق الثرى وشجت عروقي أوهـذا المـوت يسـلبني شـبابي
ونفسـي سـوف يسـلبها وجرمـي فيلحقنـي وشـيكاً بالتـراب
ابعـد الحـارث الملـك أبـن عمـرو ويعـد الخيـر حجـر ذي القبـاب
أرجـي مـن صـروف الـدهر لينـاً ولـم تغفـل عـن الصـم الهضـاب
وأعلـم أننـي عمـا قريـب سأنشب فـي شبا طفرٍ وتـاب

ويرى عدي ين زيد العبادي أن الحياة آيلة إلى الفناء، وأن على الإنسان أن لا يأمن الدهر، بعد أن أدرك عجزه أمام صولة الدهر : [٣]

قـــد أرانـــا وأهلنـــا بحفيـــر
نحسب الدهر والسنين والشهورا
فأمنّـــا وغرنـــا ذاك حتـــى
راعنـا الـدهر قـد أتانـا مغيـرا
إن للـــدهر صـــولة فاحـــذرنها
لا تبيـتن قـد أمنـت الدهـورا
قـد ينـام الفتـى صـحيحاً فيـردى
وقـــد بـــات آمنـــاً مســـروراً

---

(١) شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة ، د.ط ، ١٩٦٣: ٣٧٤ .
(٢) ديوان امرىء القيس، رواية الاصمعي والمفضل وغيرهما، تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم ، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٦٤ : ٩٧ .
(٣) ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق: عبد الجبار المعيبد، بغداد، د . ط، ١٩٦٥ : ٦٤ .

انمـــا الـــدهر لـــين ونطـــوح
يتـرك العظـم واهيـاً مكســـوراً

حتى إذا أمتد الزمان وجاء عصر الإسلام، أمحت رسوم تلك النظرة، وأصبحت الحياة الدنيا هي الحياة الصغرى، إذ تتلوها الحياة الأبدية، إذ قد عزز القرآن الكريم جذور تلك النظرة التي انتقلت إليهم من الديانات التي كانت موجودة في الجزيرة وما يجاورها، والمتمثلة باليهودية والنصرانية " على الرغم من هواجس الموت التي كانت تشغل تفكيرهم وتقلقهم وتؤرقهم ألا أن نظرتهم إلى الموت اختلفت تماماً عن نظرة أسلافهم، إذ اصبح لكل من الحياة والموت غاية في وجودهم، إذ هم على دراية بأن الحياة فانية وأن الموت آتٍ وما ذاك ألا لغاية وتدبير " [1]، على أن الموت لا يخلد أحداً، فلايني أن يدرك الرسل والأنبياء. يقول أبو العتاهية :[2]

المـوت لا والـداً يبقـي، ولا ولـدا، ولا صـــغيراً، ولا شـــيخاً، ولا أحـــداً
كـــان النبـــي فلـــم يخلـــد لأمتـــهِ لـــو خلـــد الله حيـــا قبلـــه خلـــــدا
للمـوت فينـا سـهام غيـر مخطئـة مـن فاتـه اليـوم سـهم لـم يفتـه غـدا

لقد رأى أبو العتاهية أن الموت غالب في كل الاحوال، لذلك طغى على شعره، اتجاه زهدي. فلا سبيل لدفع الموت. فلا الطيب، ولا المداوي ولا الذي يبيع الدواء، فالكل هم فرائس للموت :[1].

ان الطبيـــب بطبـــهِ ودوائـــــه
لا يســتطيع دفــاع مكــروه أتـــى
ماللطبيـب يمـوت بالـداء الـــذي
قـد كـان يبـرئ جرحـه فيمـا مضـى
ذهب المداوي، والمداوى، والذي
جلب الدواء وباعه، ومن اشترى

أما بشار فيرى رأي أبي العتاهية إذ يقول :[2]

ولا يـدفع المـوت الأطبـاء بـالرقى
وســيان نحــس يتقــى وسعـــود

فإذا كان لا بد من الموت، فما على المرء ألا أن يأخذ متعته من الحياة، فهذا ديك الجن الحمصي، يتزود من متع الدنيا، لأنه أدرك أن الدهر يسرع بالفتى، فما كان عليه إلا أن يلهو غير منتظر ما سيأتي به الغد : [3] .

---

(١) الزمان والمكان في شعر العصر العباسي الأول (١٣٢-٢٣٢)، اطروحة دكتوراه، غني صكبان، كلية التربية، ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠٠١: ١٢٤ . (مطبوعة على الالة الكاتبة).
(٢) ابو العتاهية: أشعاره واخباره، تحقيق: د٠ شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، د٠ط، ١٩٦٥ : ١١١.
(١) ابو العتاهية- اشعاره، واخباره: ١٨ .
(٢) ديوان بشار بن برد، شرح: محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د ٠ط، ١٩٥٤: ١٦٢ .
(٣) ديوان ديك الجن الحمصي، حققه وأعد تكملته: د ٠ أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة ، لبنان، د٠ط، د٠ت: ١١٨-١١٩ .

تمتــع مــن الــدنيا فإنــك فـــانِ
وأنــك فــي أيــدي الحــوادثِ عــانِ
ولا تنظـرن اليـوم لهـواً إلـى غـدٍ
ومــن لغــدٍمــن حــادثٍبأمـــانِ
فـإني رأيـت الـدهر يسـرع بـالفتى
وينقلـــــه حـــــالين يختلفـــــانِ
فأمــا الــذي يمضــي فــأحلام نــائم
وأمــا الــذي يبقــى لــه فأمـــاني

ويمضي الزمن ولغز الحياة والموت ما زال يلح على الفكر البشري، وأصبح التأمل الفلسفي القائم عل النظرة المتأملة وطول الفكرة، هو طريق النفاذ من تلك المحنة، وبامتداد العصر العباسي تختلط المفاهيم الدينية بالفلسفية، وأصبحت النظرة إلى الموت تجري ضمن مجريات عدة ساهمت في خلقها ظروف ألفت المزاوجة بين النظرة الشعرية وبين النظرة العقلية. وتنزلق النظرة من الحتمية المبنية على أساس ديني إلى التشكك المبني على أساس من النظرة الفلسفية .

فهذا أبو الطيب المتنبي الذي كثيراً ما تأمل في شؤون الحياة والموت، بصورة تقوم أكثر ما تقوم على هدي الفطرة لا الانسياق خلف الأوهام [1]، أقر هو الأخر بالموت ورأى فيه ما رآه سابقوه، وبما أنه من الأمور التي اتفق الخلق عليها، لكن الاختلاف كان على أشده، حين تفكر الناس فيه: [2] .

تخـالف النـاس حتـى لا اتفـاق لهـم
ألا علـى شـجب والخلـف فـي الشـجب
فقيـل تخلـص نفـس المـرء سـالمة
وقيـلَ تشـرك جسـم المـرء فـي العطـب
ومـن تفكـر فـي الـدنيا ومهجتــه
أقامــه الفكــر بــين العجــز والتعــب

أن نظرة أبي الطيب تقتضي الشجاعة، وتؤمن بالقوةِ، إذ ليس هناك من معنى للخوف، لأن الموت هو النهاية الحتمية، وما دام الموت شيئاً لا بد منه، فحري بالإنسان أن يموت شجاعاً، كون الخلود يقتضي التضحية الحقيقية : [1]

غيــر أن الفتــى يلاقــي المنايــا
كالحـــاتٍولا يلاقـــي الهوانـــا
ولــو أن الحيــاة تبقــى لحــي
لعـــددنا اضـــلنا الشجعانـــا
وإذ لــم يكــن مــن المــوت بــد
فمــن العجــز أن تكــون جبانــا

---

(١) ينظر: فن المتنبي بعد ألف عام، إبراهيم العريض، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٢: ٢٣٥ .
(٢) ديوان المتنبي، شرحه عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة محمد مصطفى ، مصر، د٠ط، ١٣٤٨-١٩٣٠: ٦٩/١ .
(١) ديوان المتنبي : فهرسه وشرحه : عبود احمد الخزرجي ، منشورات المكتبة العالمية ، بغداد ، د٠ط، ١٩٨٨: ٣٥٧ .

أما ابو العلاء الذي أنفق نصف قرن من حياته، متفكراً في الموت، فقد وجد أن الحياة هي السجن الكبير والموت هو المحرر الذي يطهر النفس، إن ابا العلاء " يتحسر لكونه إنساناً يعيش سيحين موته الذي يتقطر أليه نقطة نقطة، فهو ميت قبل أن يغير وليست الحياة ألا موتا يسعى : الثوب الذي يلبسه الإنسان هو الكفن، والمنزل قبره، وعيشه موته، والموت بعثه، وهو حياته الأصلية " [٢]، فإذا بأيام الدهر المتعاقبة تأكل الناس، وكأنها أسود، وهي سائرة سيراً حثيثاً : [٣] .

وتأكلنـــا أيامنـــا فكأنمـــا تمـــر بنـــا الســـاعات وهـــي أســـود
تســير بنــا الأيــام وهــي حثيثــة ونحـــن قيـــام فوقهـــا وقعـــود

فما من وسيلة تحقق للإنسان ما يتوق أليه من الخلود، فإذا بالإنسان لا يملك أمام حيرته تلك من شيء، واذا بأبي العلاء يستخبر جهينة عن مصير من ماتوا، لعلمه انها تأتيه باليقين ولكن: [١].

طلبـت يقينـاً مـن جهينـة عـنهم ولـم تخبرينـي يـاجهين سـوى ظـنِ

وعلى هذا النحو يتولى زمن أبي العلاء، ليأتي زمن أخر يكون فيه النظر إلى الموت رؤية لا تستمد أبعادها من نفس الحياة التي يعيشها الشعراء، إذ تتحرك أخيلة الشعراء ضمن أطر احتازها الماضي، وأفكار تعيد نفسها، فهذا صفي الدين الحلي يرى الموت بعيني غيره ويرى أن المنايا مدركة الفتى، وأن طلب المزيد من الحياة، كطلب الماء من السراب : [٢].

لـــدوا للمـــوت وابنـــو للخـــراب فمـــا فـــوق التـــراب إلـــى التـــراب
فمرجـــع كـــل حـــي للمنايـــا وغايـــة كـــل ملـــك للذهـــاب
ومـــن يَغتـــر فـــي الـــدنيا بعيـــش فقـــد طلـــب الشـــراب مـــن الســـراب

فهذا الضرب من الرؤية القائم على الأيمان الحتمي بالموت، وأن كل أبن أنثى صائر أليه، لا فرق بين سوقي وملك، ظل قائما في تلك الفترة التي أطلق عليها الدكتور جلال الخياط " الأزمنة الضائعة " [٣]، حتى أننا نجد أن أفكار الأقدمين ومعانيهم هي الزاد الذي يتزود منه الشعراء " ويغرق الشعر في الصيغ البلاغية تعويضاً عن الأفكار الضائعة والأخيلة المريضة، والزمنية الخائبة،... " [٤] .

فـ" الموت لا يأتي الناس غيلة ولا يأخذهم على حين غرة، بل هو يسوق إليهم كل يوم نذيراً يذكرهم به وواعظاً يؤكد مجيئه، ففي الجنائز التي تحمل كل يوم إلى التراب قريباً منا أو بعيداً، صغيراً و كبيراً، يطويه عنا الموت مرغمين لا نملك أن نرد عنه شيئاً، لشاهد لا يكذب على أن الموت آت لا محالة على كل أحدٍ" [٥].

---

(٢) مقدمة للشعر العربي، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار العودة ، بيروت ، ط١، ١٩٧١: ٦٢ .
(٣) اللزوميات، أبو العلاء المعري، مطبعة دار صادر، بيروت، د٠ط، ١٩٦٩ : ٣١٣/١ .
(١) شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود، وغيرهم، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، ١٩٤٦: ٩٢٥/٢.
(٢) ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، د ٠ ط، ١٩٦٢: ٣٨٦ .
(٣) الشعر والزمن، جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد ، د ٠ ط ، ١٩٧٠ : ٥٧ .
(٤) م . ن: ٥٧ .
(٥) الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، عدنان حسين العوادي، دار الرشيد للنشر، بغداد، د ٠ ط ، ١٩٧٩ : ١٣٨ .

ويدرك العالم تطور مادي هائل، تضطرب الأفكار على حدوده، وتتولد لدى الشاعر هواجس كثيرة، ويحار في تحديد رؤية معينة، إذ أن الغد الذي سيأتي، يحمل في طياته كل جديد فالعالم أصبح متجدداً، ولا يلبث المألوف فيه أن يتغير فكان الشاعر الذي ترسخت في نفسه تلك الرؤية المبنية على أساس عقائدي أن يرى أن صورة الموت باقية كما هي، إذ يدرك الكبير والصغير، فهذا الجواهري قد أكثر من التأمل في الحياة والموت، وحنَّ إلى شبابه وترقب الموت : [1]

كنا نقول إذا ما فاتنا سحرُ
لا بد من سحر ثانٍ يواتينا
لا بد من مطلع للشمس يفرحنا
ومن اصيل على مهلٍ يحينا
واليوم نرقب في اسحارنا أجلاً
تقوم من بعده عجلى نواعينا

ويقول في قصيدة أخرى : [2] .

فبم التحايل بالخلود وملهم لحفيرةٍ ومفكر لتراب
من منكم رغم الحياة وعبئها لم يحتسب للموت ألف حساب
ذئب ترصدني وفوق نيوبهِ دم أخوتي وأقاربي وصحابي

لقد أدرك الموت المحبين وطواهم في حفرٍ صارت أليها آجالهم، فلا أسف على ما جنة الأيادي ولا على ما مضى من الزمان، ولا بالخوف من الموت، يتأنى لموت فالأزمة قائمة ولا سبيل لدفعها .

وتمر رحلة الحياة ويغدو التفكر بالموت يأخذ حيزا أكبر ذي قبل حيث الاكتشافات المذهلة، واختراع القنبلة الذرية وما شاب العالم من ظلم وفساد، مما خلق أجواء مشحونة إذا لم نقل بالموت فبالتفكر فيه، فاحتضنت الرومانسية هذا الاتجاه، وأخذت تلك النغمة الحزينة "تتضاعف وتترد طوال مرحلة تطور العالم الرأسمالي، وذالك نتيجة الغربة المتزايدة التي يشعر بها الإنسان في الحياة، وما صحب هذا الشعور من شوق متصل للعودة إلى الدفء والأمان إلى حالة تشبه في الخيال رحم الأم، وكذلك شوق إلى راحة الموت[...]، فهي تنظر إلى الموت كما لو كان هو الوحدة المرجوة أو هو الكلية الشاملة "[1]، لذلك كان سعي الجيل الأول من الرومانسين، فالشاعر عبد الرحمن شكري الذي يرى أن الموت هو الانتصار الذي يجنب الإنسان بعد كد طويل في الحياة [2].

لا يلذ الموت ألا متعب سهر العيش وفي الموت رقد
رقدةً يا طيبها من رقدةٍ بعد أن عانى وأبلى وسهدِ

---

(١) ديوان الجواهري ، بغداد ، ط٥ ، ١٩٦١ : ٢٢/١ .
(٢) م. ن : ٤٨/١ .
(١) الاشتراكية والفن، أرنست فيشر، ترجمة: أسعد حليم ، منشورات مكتبة ٣٠ تموز ، الموصل ، د ٠ ط، ١٩٨٤ : ٩٥ .
(٢) جماعة الديوان: شكري– المازني– العقاد، د ٠ يسري سلامة، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، د ٠ط، ١٩٧٧: ٧٩ .

لذلك نراه يتوق إلى الموت، " تأثراً بالشعراء الرومانتيكين الذين احبوا الموت وتاملوه، وطربوا لمشاهدة القبور " [٣]، ويرى أن أمنه لا يكون ألا في موته [٤] .

وما الموت الا الأمن والخلد صنوه
ألا أن فقـــدان الحيـــاة حبـــور
خليـق بنـا أن نغـبط الميـت حالـــه
فـــان حيـــاة العـــالمين غـــرور

وتراوده الشكوك في حياة ما بعد الموت، وكأنه يؤمن بالعدمية، لذلك يبدو موقفه من الموت فيه ما فيه من الحيرة[٥].

غـدا يسـتندل المـوت منـا ومنكـم وكـل نفـيس فـي الممـات يهـون
فنصـبح مـوتى لا نحـس افتقادكـم وأي دفـين يسـتبيه دفيـن
ويسـعى علـى قبـري وقبـرك بعدنـا مـن النـاس خـب مـاكر وخـؤون
وتمضي الليالي والشهور وتنقضي قـرون علـى أعقابهـا وقـرون
كـأن الفتـى لـم يحـي يومـاً لحاجـة إذا مـا دهتـه بالعفـاءِ منـون

ويبدو ان عبد الرحمن شكري كان شأنه شأن الرومانسيين الذين يطربون لمشاهدة القبور " وشعر القبور والليل تقليد سرى على جميع أوربا من الأدب الإنجليزي منذ منتصف القرن الثامن عشر حتى أوائل القرن التاسع عشر وكان الإنجليز شعراء " مدرسة القبور " وذلك أن القبر وما حواه من الأهل والأحباب كان موضوعاً محبباً لجماعة من قسس الإنجليز فلاسفة وشعراء، وكانوا ينظمون خواطرهم أمام تلك القبور ليلاً فكان الليل موحياً لهم بخواطر تدور حول الموت والخلود، وكان الرائد في هذا الباب الشاعر والفيلسوف الإنجليزي Young في لياليه وخواطره في الحياة والموت والخلود " [١] .

وأرسل ابو القاسم الشابي هتافاته المتحشرجة وهو ينازع الموت، إذ كانت تجربته معه عمقيه : [٢] .

جـف سـحر الحيـاة يـا قلبـي البـا كـي فيهـا تجـرب المـوت هبـا

وترى نازك أن موقف ابي القاسم الشابي في قصيدة " النبي المجهول " : [٣] .

ثم، تحت الصنوبر الناظر الحلو،
تخط السيول حفرة رمسـي
وتظل الطيور تلغو على قبري
ويشدو النسيم فوقي بهمـس
وتظل الفصول تمشي حوالـي
كما كنَّ في غضارةِ أمـسِ

---

(٣) م٠ ن : ١٢٠ .
(٤) م٠ ن : ١٢٠ .
(٥) م٠ ن : ١٢٢ .
(١) الرومانتيكية، محمد غنمي هلال، بيروت، د ٠ ط، ١٩٧٣: ٢٩ .
(٢) أغاني الحياة. ديوان شعر أبي القاسم الشابي، دار مصر للطباعة، الفجالة ، ط١، ١٩٥٥: ١٤٣ .
(٣) م ٠ ن : ١٠٣ .

(" يعيد إلى الذاكرة موقف الشاعر الإنجليزي جون كتيس (John Keats) الذي يمكن أن نسميه شاعر الموت المفتون الأكبر، فهو يقول في أحدى قصائده: " الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً. ولكن الموت اعمق. الموت مكافأة الحياة الكبرى "...)) [١] إذ يصف أبو القاسم الشابي الموت بالحياة دون أن يصرح بذلك علناً .

اما المهجريون، فإنهم يرون أن الموت هو المحطة الأخيرة التي يلغي عندها الإنسان اثقاله ليستريح بعد عناء الحياة، ويرى ميخائيل نعيمة، أن الحياة يمكن أن يجدها الانسان في قبره : [٢]

وعنـــدما المـــوت يدنـــو واللحـــد يغفـــر فـــاه
اغمـــض جفونـــك تبصـــر فـــي اللحـــد مهـــد الحيـــاة

ويقول جبران خليل جبران [٣]:

والمـوت فـي الأرض لأبـن الأرض خاتمـه
وللأثيـــري فهـــو البـــدء والظفـــر
فـالموت كـالبحر، مـن خفـت عناصـره
يجتـــازه واخـــو الأثقـــال ينحـــدر

فهو يرى ان ثمت موتين، أحدهما يؤدي بالإنسان إلى العدم والانحلال، وأخر يفضي به إلى الظفر بحياة أخرى.

اما ايليا أبو ماضي في " طلاسمه " فيرى أن الحياة التي أتت به، وستنتهي به إلى حيث لا يعلم، جعلت من موقفه إزاء كل شيء متشككاً، لذلك فهو لا يتوانى أن يقول " لست أدري "[٣].

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت
وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي ؟
لست أدري

ولنازك دراسة بعنوان " الشعر والموت " ربطت فيها بعد أن درست مظاهر الولع بالموت عند كل من ابي القاسم الشابي، وكيتس، والهمشري، بين الشعر والموت ورأت أنه " يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي : الانفعال، والشعر، والموت. فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر. على انه يلاحظ ان الانفعال هو الموت لأن الأول طريق محتم إلى الثاني ...ومن ثم تبدأ مرحلة الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد "[١] . وهذا الرأي الذي تسوقه نازك لا يمكن أن يعمم، إذ أن كثيراً من الشعراء المبدعين قد أمتد بهم العمر ومثالنا على ذلك الشاعرة نفسها. فهولاء الشعراء الذين تناولتهم نازك بالدراسة، كان المرض دور كبير في ما آل إليه مصيرهم.

من خلال ما مضى ذكره نستطيع أن نتلمس ان رؤية الموت لدى الشعراء لم تكن تخرج في أحوالها جميعاً من جيل إلى أخر عن الحدود لمتعارف عليها لدى كل الناس إذ أن الموت حقيقة واقعة لا محالة، وما موقف الشاعر منه الا صيغة من صيغ الإدراك الواعي بحقيقته ولما به من رهبة وجلال من ناحية، ولما به من راحة ربما تبدو أبدية لبعضهم لكونه حلاً جذرياً من التأزم النفسي والقلق الاجتماعي من ناحية أخرى. وعلى أية حال فان التقابل بين الرؤيتين يؤدي إلى الخروج بنتيجة فحواها ان هناك تناقضاً حاصلاً بين القيم على مستوياتها كافة نتيجة سيادة قيم لم

---

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد ، ط٢، ١٩٦٥، ٢٧٢ .
(٢) الشعري العربي في المهجر، محمد عبد الغني حسن، مؤسسة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٢: ١٧ .
(٣) م. ن: ٢٢٠.
(٣) شعراء الرابطة القلمية، نادرة سعيد سراج ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٥٥: ١٧٥-١٧٦.
(١) قضايا الشعر المعاصر: ٢٨٠.

يكن لها ان تسود، مما يخلق لدى الشاعر فراغاً لا سبيل إلى ملئه سوى أن يتخذ من الموت والتغني به تارةً وبين الرهبة والخوف منه تارةً أخرى وسيلة ناجحة لكي يحقق ذاته المسلوبة.

ولما كان الشاعر العراقي الحديث قد خضع إلى ظروف قاهرة سادت العالم في أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها، ولما نتسلل إليه " من خلال ركام أوربا الجريحة شعراً ونثراً كالشعر، وقصصاً فيها ثورة، وفيها نغمة، وفيها ما يلفت النظر من غرابة وإثارة. وهنا كان الفنان أو الشاعر [..] يحاول أن يجد ما تراكم في نفسه من قلق وهلع وخيبة متسعاً جديداً في الأدب والفن يثبت فيه قيماً جديدة ونظرة جديدة إلى الحياة تتناسب مع أحاسيسه وتفهمه العاطفي لمشاكل العالم المحيطة به وكان العالم في تلك الأثناء يتحدث عن جريمة قتل مرعبة حدثت في هيروشيما، وعن انتحار كاتب ألماني في البرازيل. وعن رجل مجنون جر العالم إلى كارثة فظيعة، وعن طالب بعث برسالة إلى الرئيس الأمريكي يسأله: أترى يجب عليّ أن أتمّ دراستي بعد أن اخترعتم القنبلة الذرّية.." [1] فقد صارت رؤيته للواقع أكثر نضجاً، فلقد بدأ الشعراء " ينسلخون بعناء ورّبما بدون وعي، من رومانسيّة الجيل الماضي، ليحيلوا الشعر إلى شيء صلب، إلى بناء متين يمكن أن يلجأ إليه الإنسان في ساعة الشّدة [...] وكان على شعراء الجيل الجديد أن يلتمسوا الخلاص العسير في شعر يطرح وراءه الرومانسية كلها، يحرمانها وفتكها، ليصوّر الإنسان العربي بفكره أو وجدانه في تطور دائم مع العالم" [2]، وأخص بالذكر شاعرينا قيد الدرس اللذين اسهمت في صوغ نظرتها للموت روافد عدّة منها م ا هو ناتج عن تأثير الاوضاع الداخلية سياسية كانت أو اجتماعية أو اقتصادية، ساعدت على إرباكها ظروف الحرب والاحتلال ومنها ظروف خارجية اسهمت فيها المطالعات في الأدب الغربي بوجه خاص، فبدر شاكر السّيّاب كثير الإفادة في صوره التي صنعها من الشعراء العالمين من مثل تي.أس اليوت، وايديث سيتول، وناظم حكمت، وغارسيا لوركا، وشكسبير، وبابلو نيرودا، وغوته ... [3]، كذلك نازك فلم تكن ثقافتها من منبع واحد وانما تعددت روافدها فكان منها الإنجليزية، والفرنسية والألمانية .. فكانت قراءتها في شعر كيتس وإعجابها به وفلسفته التشاؤميّة، كما كان تأثير فلسفة شوبنهاور كبيراً فيها[4].

من هذا الواقع الذي نشأ فيه شاعرانا وانطلاقا في تجاربهما الشعرية بحثاً عن رؤية أكثر افصاحاً عن دواخل النفس الإنسانيّة ، واكثر دفعاً لمواصلة الحياة بقيمها الحقيقية، وبجعل الموت هو الحافز الأكبر للحياة لا بالنظر إلى الموت على انه هو النهاية العدمية للكائن البشري، بل جعله حلقة الوصل التي تؤدي في نهاية لحياة إلى حياة أبدية، كان سعي شاعرينا يرتقي ثمّ ينزل إلى الحضيض، أو بالعكس، لكون الواقع لا يأتي بمثل ما يرغبون فيه، ومن هذا الواقع سيكون بحثنا الذي نبدؤه مع الموت .

---

(١) خواطر في الشعر العراقي الحديث، بلند الحيدري، مجلة الأديب العراقي، بغداد، ع١، س٢، ك٢ – شباط، ١٩٦٣ :٣٩-٤٠ .

(٢) نازك الملائكة والحوار مع الماضي – الرؤيا المقيدة – دراسات في التفسير الحضاري للأدب ، شكري عياد، الهيئة المصرية للكتب ، د ٠ط ، ١٩٧٧ : ٨٧ .

(٣) ينظر : دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د ٠ محسن اطيمش، دار الرشيد، بغداد، د ٠ ط، ١٩٨٢ : ٢٥٣ .

(٤) ينظر: ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة – اسبابها وقضايا المعنوية النفسية ، سالم الحمداني ، جامعة الموصل ، د ٠ط ، د ٠ ت : ١٢ .

موت الإنسان :

لا أتناول تحت هذا العنوان ذلك الإحساس الجزئي الذي ينتاب الشاعر خلال تجربة الموت التي يعيشها بل أتناوله في تلك التجربة التي تكتمل في وعيه لتتحول إلى نظرة واعية، يعكسها من خلال ذاته فتعطي معنى أكثر شمولية لـ "تضاؤل الإحساس الفردي بالذات، والشعور به، فقط من خلال الآخر"[١]، وهذا لايعني إن الشاعر في تمثله هذا يعرض للتجربة الشعورية من الخارج، ويحوم حول عموميتها من دون الغوص في أعماقها فلكي يحقق الشاعر انسجاما واضحا بين رؤيته الذاتية وبين تلبية الرغبة العامّة يبقى تسليط الضوء على تلك التجربة مرهوناً بنوع العلاقة التي يقيمها الشاعر مع الذات المرثية، وهذا ما يمثل حقيقة موقف نفسي وفكري خالص ٠

لذلك فإنّ "الشعور بالموت الطبيعي ... لن يكون إلاّ إذا زال الشعور بالخطر من الموت، أو الموت قبل الموت إذا جاز لنا ذلك"[٢]، وعليه سيكون زوال الشعور بالخطر إذا متوقفا على إبداء مقاومة يقتضيها ذلك الموقف، وبحسب رؤية تمليها طبيعة الشخص، وعلى ما يذكر فؤاد رفقه بأن هناك "طريقة أساسّية لمقاومة حقيقة الموت، هي الأمل. وطريقة ثانية أساسّية لمقاومة حقيقة الموت هي الحب ٠ وطريقة ثالثة أكثر أساسّية من كليهما في هذه المقاومة، هي الكلمة الشعرية"[٣]، وبما أن الإنسان الشاعر يبدو أكثر جدارة في مواقفه من خلال إستعماله الكلمة النابضة بالإحساس، حتى لتبدو العلاقة الضّية بين الذات الشاعرة وموضوعة الموت تطغى على كل قيمة، فحين تغدو الذات خصماً مقابلاً للوجود الذي يقيد إنطلاقتها تبدو في الوقت نفسه متشبثة بالحياة، ضد رعب الموت، وكل قوى الوجود التي تحاول محاربتها وإنتهاك خلودها[٤]٠فإنه يمكن القول إن الذات الشاعرة تحاول في صراعها هذا أن تبني عالماً مثالياً تحاول من خلاله تهديم الحدود الفاصلة بين الحياة والموت، حد التلاشي ، لتكتسب الذات دلالة مطلقة، يُكْشف من خلالها ذلك التقابل بين عناصر الواقع ومعانقتها مع عالم الموت، لدرجة يصبح الموت عندها استمراراً دينامياً تقتضيه عملية الانتقال إلى العالم الأخر. فإذا ما كان الموت طبيعياً أي " الذي يقع في الشيخوخة والذي يحدث حينما ينال الإنسان ما يكفي من الحياة هو رغبة الإنسان الأخيرة على الأقل يقدر ما يضل في رغباتهِ وأفكارهِ صادقاً مع الطبيعة " [٥]، فإن هناك نوعاً آخر من الموت يتمناه الإنسان إذا كانت حياته حافلة بالمتاعب نتيجة صراع معنوي طويل كالذي حدا بسقراط أن يقف بشجاعة حين اصدر عليه الحكم بالموت أن يقول " إن الإنسان إذا ما وصل إلى مثل سنيّ فإنّ عليهِ ألا يجزع من اقتراب الموت " [١].

فهو في رؤيته تلك أنمّا يرى أنّ الموت نتيجة طبيعّية للحياة، وما دامت حياته قد كابدت صراعاً طويلاً فلا بأس أن يأتي الموت لذلك فإننا نرى من خلال تلك المنطلقات التي يتبلور عنها الموت، تشعب الأسباب التي تقود إلى تلك النتيجة، وعليه يمكن القول إن نظرة الشاعر إلى موت الإنسان الآخر ترتكز على محددات، تكون في الوقت نفسهِ محكومة بنوع علائقي مع ذات الشاعر والذات الأخرى، فحين يكون الشاعر راثياً، فهو إنمّا يصدر في رثائهِ عن قيم إنسانية، تؤهل الذات المرثية إلى أن تشكل مع تلك القيم الإنسانية علاقة أشبه ما تكون بالتلاحم لكي يتحقق لها نوع قيمي أشبه بالمطلق.

فإذا ما نظرنا فيما نحن بصددهِ من رؤى شعرية لكل من السّيّاب ونازك، بشأن موت الإنسان يتسنى لنا وقتئِذأن نضع وعلى أسس موضوعية سبل المفارقة والالتقاء، معكوسة من خلال ذات الشاعر .

موت الأمّ :

---

(١) ما قالته النخلة للبحر "الشعر المعاصر في البحرين"، علوي الهاشمي، دار الحريّة، بغداد، د٠ط، ١٩٨١: ٥١٩ ٠
(٢) م ٠ط: ٥٢٠ ٠
(٣) الشعر والموت، فؤاد رفقة ، دار النهار للنشر، بيروت، د ٠ ط، ١٩٧٢ : ١٩ ٠
(٤) ينظر: الحياة والموت في شعر الشابّي (دراسة في الثنائيات)، رسالة ماجستير، محمد لطيف حسن، مقدمة إلى كلية التربيّة في جامعة صلاح الدين، ١٩٨٩ : ٣٥ .
(٥) الموت في الفكر العربي : ٥٩ .
(١) الموت في الفكر العربي : ٥٠ .

لعلّ أول إشارة تنبئ عن موت كريمة عبد الجبار، أم بدر، في شعر بدر تلك التي أوردها في قصيدته " خيالك " التي خاطب من خلالها حشاءه :[٢]

خيالك من أهلي الأقربين ... أبرّ وإن كان لا يعقلُ
أبي منه قد جردتني النساء ... وأميّ طواها الردى المعجلً
فمالي من الدهر الآرضاك ... فرحماك فالدهر لا يعدلً

وإن كان ذكر الأم هنا مسانداً لفكرة الحبّ الذي يوّ د أن تناوله أياه تلك الفتاة، لكنّه تفسر في الوقت ذاته حسرةً، في أعماقه، بعيدة الغور انطلقت بشكل بسيط في تلك المرحلة (الروماند سّيةِ) التي امتدت من عام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٨ [٣] ولكنّ ها نشطت في المرحلة الأخيرة " مرحلة الارتداد إلى الرومانسّيةِ " التي امتدت من عام ١٩٦١ إلى حين وفاته [٤] ، وبشكل لافت حين أقصى المرض شاعرنا في ذاته حدّ الايغال فراح يبحث من خلال الماضي عن توطئة ارتباطّيةٍ تؤه ل ذاته لكي تشكل علاقة صميمية مع ذلك المدّالنائي القادم من أعماق الماضي ولكي يحقق، نوعاً من التكامل بين رغبة الذات في استجداء صورة المعين على المصيبة، وبين إيجاد رغبة كاملة للنزوع نحو الطفولة واحضان الأمومة التي حرم منها، وهو لم يزل ابن أربع سنوات [١] .

لذ لك نراه في مرحلة ما بعد الرومانسّيةِ (الالتزام) التي أمتدت من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٦٠[٢] يعطي لموت الأم بعداً آخر، وتحديداً في قصيدته " أنشودة المطر " حين ينساق عبر اللاوعي في وصف المطر بهذيان الطفل الباكي لفقد أمّه حتى تتجسد ا لصورة بإيحاءاتها كافة متحدة أبعادها المتساوقة مع أبعاد الحزن الذي يبعثه المطر. ولعلي لا أجانب الصواب إذا ما اعترضت قول ايليا حاوي حين يصف تلك الصورة بانها دخيلة على المعاناة بحيث أن السّياب قد جمع في قصيدته تلك اشتاتاً من الصورة، لا تمت بصلة إلى موضوع القصيدة على الرغم من اعترافه بجمالية الأداء في رسم التعبير الشعري بتلك الصورة [٣] .

ومردّاعتراضي إنما يكمن في أن السّياب في قصيدته تلك يؤكد ثنائية " الحياة والموت " محاولاً الخلاص من فكرة العدم، إذ أنه على صلة بالأسطورة القائلة بخلق الإنسان من تراب الأرض وعودته أليها بعد الموت بانتظار البعث والولادة الجديدة، فعادل بين الأرض والمرأة الأم، وكأنّهيرفض تصديق الموت نهاية الحياة [٤]، هذا من جانب، أما الجانب الآخر ففيه ظن الطفل في عمر ما دون السادسة أنّ أمر الموت قابل، أن يعكس، أي أن يكون بمقدور الموتى العودة ثانية إلى الحياة [٥] ، لذلك يصرّ على عودتها بقوله [٦].

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام :
بأن أمهّ – التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثمّ حين لجّفي السؤال
قالوا له : " بعد غدٍتعود .. " –
لا بّدأن تعوْد
وإن تهامسَ الرفاق أنها هناكْ

---

(٢) ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة، بيروت، د ٠ ط ، ١٩٧٤: ٢/ ١٥١ .
(٣) ينظر: شعر بدر شاكر السيّاب ، دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩: ٢٨٦. إذ قسمها إلى ثلاث مراحل في حين قسمها ناجي علوش على أربعة مراحل إذ قسم المرحلة الثانية على قسمين (الواقعية والتموزية)، زيادة على المرحلتين الأولى والأخيرة: ينظر: مقدمة ديوان بدر شاكر السيّاب: ١/ش
(٤) ينظر: شعر بدر شاكر السياب- دراسة فنية وفكرية : ٢٨٧ .
(١) ينظر: رسائل السيّاب، جمع وتقديم: ماجد السامرائي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٥: ١١.
(٢) ينظر: شعر بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية و فكرية : ٢٨٦ .
(٣) ينظر: بدر شاكر السياب، ايليا حاوي، دار الكتباب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٠: ٧٧/٤.
(٤) ينظر: بدر شاكر السيّاب ، ريتا عوض ، مطبعة أوفسيت الأنتصار، بغداد، ط٢، ١٩٨٤: ٣٣.
(٥) ينظر: الموت في الفكر العربي: ١٨ .
(٦) الديوان : ٤٧٦/١ .

في جانب التلّ تنام نومة اللحود
تسفّ من ترابها وتشرب المطر؛

لقد أيقن بدر أن أمّهقد صارت جزءاً لا يتجزأ من عناصر الطبيعة، لقد صار يحسّها ماثلة أمامه في كل شيء، لذلك نراه يوحد بين جيكور وبويب والأم ووفيقة، جاعلاً منها رموزاً تضيف الغناء إلى تجربته الشعرية [١].

أفياء جيكور أهواها
كأنها انسرحت، من قبرها البالي،
من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها
من أرض جيكور ترعاني وأرعاها

لقد امتزجت صورة الأم بالأرض التي هي الوطن، حتى أخذت العلاقة بين الابن والأم بعداً أكثر شمولاً، إنها لم تعد علاقة مباشرة، لقد صارت علاقة انفصالية، حققها الموت فتشيث بانفصاله هذا ولم يعد ممكناً العودة إلى الانتماء الكلي، فكان السّيّاب " ومنذ وفاة أمّهورحيله عن القرية التي عرف فيها فترة الانتماء الكلي .. نهياً للشعور بالفردية والتفرد " [٢].

لذلك فإنّ عودته في مرحلة الانكفاء على الذات " ... إلى الأم هي التي ترسم علاقته بالموت في هذه الفترة، وقد اتضح أنه لم يعد انتصاراً، وأنماّ راحة من العناء" [٣] لقد قرر السّيّاب الاستجابة لدعوةِلمّهمن قبرها، حين راحت تستغيثه: [٤].

" [...] بني احتضنّي فبرُدالردى في عروقي
فدفئ عظامي بما قد كسوتُذراعيك والصدرِ ، واحم
الجراح
جراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحرقنَّ الخطا عن طريقي "

وربما أراد أن يصور مدى قسوة الموت على أُمّه، مما دعاها أن تستغيث بابنها وربما أراد العكس . لكنّه أيقن أن الموت صوتاً يرنّ في أذنيه، كالزلزال وروح أمّ ه هزها الحبّالعميق، فراحة تسأل عنه الغرباء : [٥].

" [...] آه يا ولدي البعيد عن الديار !
ويلاه ! كيف تعود وحدك، لا دليل ولا رفيق ؟ "

لكنّه حين يصحو يجد أنّ أمّه قد غدت ومنذ زمن طويل رهينة قبر واحجار حين انطلقت على طريق اللاعودة، دونما وداع : [١] .

أمّاه .. ليتك لم تغيبي خلف سورٍ من حجار
لا باب فيه لكي أدقّ ولا نوافذ فيِ الجدار
كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون
من ظلمة صفراء فيه، كأنها غسق البحار

وحين ينتفض على ومض المشارط، يروح صدى صرخاته يجوب الآفاق،فيسأل السّيّاب أمّه:[٢]

---

(١) الديوان : ١ / ١٩٠ .
(٢) السيّاب، عبد الجبار عباس، وزارة الاعلام ، بغداد، د ٠ ط، ١٩٧١: ٢٢١.
(٣) بدر شاكر السيّاب -دراسة في حياته وشعره، احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨: ٣٩٦
(٤) الديوان: ٢٣٧/١ .
(٥) م ن: ١/ ٦١٦ .
(١) م ٠ ن : ١/ ٦١٦ .
(٢) ديوان : ٦٧٣/١ .

أمّا رنّ الصدى في قبرك المنهار، من دهليز مستشفى،
صداي أصيح من غيبوبة التخدير، أنتفض
على ومض المشارط حين سفّت من دمي سفّا
ومن لحمي ! أما رنّ الصدى في قبرك المنهار؟
وكم ناديت في أيّام سهدي أو لياليه :
أيا أمّي، تعالي فألمسي ساقيّ واشفيني .

وفي ضوء ذلك يمكننا القول إنّ " اقوى صور الماضي يقظة في نفسه هي صورة الأم، وكان للمرض أثر كبير في مضاعفة الرابطة، وتضخيم الحاجة أليها " [٣]، إذ " تنهض صورة الأم تعبيراً عن الغربة وتعويضاً عن إفتقاده الحبّ" [٤] ، فيغدو حبّهِ لها حباً طفولياً، طالما أراد أن يرتوي منه، لذلك أحبَ عالم الموت، لأنّ أمّه بعض منه: [٥]

هو المرض
تفكك منه جسمي وانحنت ساقي، فما أمشي
ولم أهجرك، إنّي أعشق الموتا
لأنّك منه بعض، أنت ماضيّ الذي يمض
إذ ما أربدّت الآفاق في يومي فيهديني !

إنّ ركون السّيّاب إلى استحضار الماضي وفي خلال تلك المرحلة (الانكفاء على الذات) لا يتعدى كونه محاولة للإفلات من قبضة المرض، والعيش في ضمن ذلك الإطار الجاهز الذي ترك أثره فيه جلياً، لكون الحاضر قد تبدى لديه واهناً تماماً، يوصفه نقطة الالتقاء بين الماضي المتمثل بالذكريات وبين المستقبل الذي يمّدالطريق له إلى الموت، وبصورة أدق، إنّ الماضي قد غدا حاله تعويضية، لذلك راح السّيّاب يمدّمن حبال ذاكرته ما يعينه على تأكيد تلك الصلة، ويدأب على حضورها، وكأنّ ها جزء لا يتجزأ من واقعه وأخص صلته بأمّه، حتى راح يعرض لها شكواه من الزمن: [١] .

[...]

" آه يا أمّي ! عرفت الجوع والآلام والرعبا
ولم أعرف من الدنيا سوى أيام أعيادِ
فتحت العين فيها من رقادي لم أجد ثوبا
جديداً أو نقوداً لامعات تملأ الجيبا
لأنّ أبي فقيراً كان " .

فالعودة إلى الطفولة جزء من العودة إلى الأم أو تكاد تكون كلّها، فثمّة واقع قاسٍ يعيشه السّيّاب، وإحساس كبير بالفراغ الذي تركه فقدانه لامّه يقول "فقد أمّي وما زلت طفلاً صغيراً، فنشأت محروماً من عطف المرأةِ وحنانها، وكانت حياتي وما تزال كلّها، بحثاً عمّ ن تسدّهذا الفراغ .. " [٢] كذلك كان كلّ من يحيط به من الذين لقيهم من بعدها:[٣]

قساة كلّ من لاقيت : لا زوج ولا ولد
ولا خلٌ ولا أب أو أخ فيزيل من همّي ...

لذلك توهجت عاطفة السّيّاب نحو أمّه، وغدت ذكرياته عنها شكلاً من أشكال التعلق بـ الحياة تارة، بوصفها مصدراً من مصادر الشفاء : [٤]

---

(٣) بدر شاكر السيّاب ـدراسة في حياته وشعره : ٣٩٠ .
(٤) البنيوية الموضوعية ـدراسة في شعر السيّاب ، عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعيةبيروت، د.ط، ١٩٨٣ : ٣١١ .
(٥) ديوان : ٦٧٣/١ .
(١) الديوان : ٦٢٨/١ .
(٢) أساطير، بدر شاكر السيّاب، مطبعة الغري الحديث، النجف الأشرف، ط١، ١٩٥٠: ٧ـ٨ .
(٣) الديوان: ٦٦٥/١ .
(٤) م ٠ ن : ١/ ٦٧٣ .

وكم ناديت في أيّام سهدي أو لياليه :
أيا أمّي، تعالي فألمسي ساقيّ واشفيني.

وشكلاً من أشكال التعلق بالموت تارة أخرى، لأنها غدت جزءً من عالم الموت من حيث أنّ الموت باقٍ لا يزول، لذلك راح يسأل قبرها أنّ يفتح ذراعيه لأنّه آتٍ: [1].

ولا شي إلاّ إلى الموت يدعوا، ويصرخ فيما يزول
خريف، شتاء، أصيل، أقو
وباقٍ هو الليل بعد انطفاء البروق
وباقٍ والموت، أبقى واخلد من كلّ ما في الحياة
فيا قبرها أفتح ذراعيك ...
أنيّ لآتٍبلا ضجّة، دون آه !

فإذا ما كان الموت نهاية للحياة، فإنّ الإنسان يحسّ بالضآلة والانسحاق أمامه لأنه لا يستطيع أن يقوى على مواجهته [2] ، لذلك حين رأى السّيّاب أنّه ميت لا محالة حين راحت أمّه تهمس في إذنه :[3]

" لم يبق صديق
ليزورك في الليل الكابي "

فما كان منه إلاّ أن يلبس ثيابه، ويسري في الوهم في تلك المقبرة الثكلى علّ أمّه تلقاه، فتسائله عن غربته ووحدته، وتطعمه من زادها :[4].

جوعان ؟ أتأكل من زادي
خرّوب المقبرة الصادي
والماء ستنهله نهلا
من صدر الأرض :
ألا ترمي
أثوابك ؟ وألبس من كفني،
لم ينل على مرّ الزمنِ،
عزريل الحائك، إذ يبلى،
يرقوه تعال ونم عندي :

فعالم الموت " لا مال فيه، ولا فيه داء " [1] ، لقد عاد السّيّاب إلى أمّه، بعد أن أفرده المرض، وجعله يتجرع كأس الموت شربة شربة، على انّ طريق العودة قد إتخذ مسارين أولهما إيحائي والآخر متعمد، فأمّا ما يخصّ الأول فهو جعله من نفسه أمّا تفتش ملتاعة عن إبنتها التي تخطفها الموت، وزيادة في إحساسها، بأنّه هو الميت وأنّ أمّه هي التي تبحث عنه كما في "الأم والطفلة الضائعة "[2]، كذلك في حديثه عن رفيقه، لأنها تجمع بين بدر وأمّه في طبيعة حياتها . وأمّا الآخر فقد تمثل في استدعاء الأم له[3]

---

(١) الديوان : ٢٣٧/١ .
(٢) ينظر : السيّاب والموت ، سامي مهدي ، الأداب ، بيروت ، ع٤ ، س١٣ ، نيسان ، ١٩٦٥ : ٤٥ .
(٣) الديوان : ١ / ٦٠٨ – ٦٠٩ .
(٤) م ٠ ن : ١ / ٦٠٩ .
(١) الديوان : ١ / ٢٨٨ .
(٢) م٠ن: ١٥٣/١ ٠
(٣) ينتظر : بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره : ٦٧ .

كما في (نداء الموت)[٤]، إذ إنّ استرجاع الذكريات منه "تعزّ أكثر لدى المشرفين على الموت، لأنها تمثل حركة حياتهم، وفعاليتها واسترجاعها "[٥].

خلاصة القول أنّ ه يمكن النظر إلى علاقة السّيّاب بأمّه الميتة على وفق المراحل التي مرّت بها شاعريته، فقد تبدى لنا فـ ي لمرحلة الرومانسيّة طفلاً قد أفقد موت أمّ ه تلك العاطفة الأموميّة التي حرم منها وهو طفل صغير، وقد شعر شعوراً طفولياً بعودتـــها، لكنّ ها لم تـأتِ وأشرف الحرمان في تعسفه حينما حرم من فرحة الحبّالحقيقي الذي أراده أن يكون بديلاً عمّا إفتقده، حين صرح في قصائده العاطفية عن عدم عدالة الدهر في الأخذ، لذلك غدت نفسه التوّ اقة إلى الحبّتجره من علاقة إلى أخرى، لكي يسدّهذا الفراغ، لكنّهلم يلق إلاّ الجفاء، فكان موت الأم في تلك المرحلة، موت الحبّوالحنان .

أمّا المرحلة الأخرى (مرحلة الالتزام) ففيها إصبح موت إمّه مرهوناً بالبعث والولادة الجديدة، حين عادل بين المرأة الأم والأرض، وكأنّه أيقن بالحياة بعد الموت، فكان إن رأى أمّه تتجلّى في طبيعة جيكور حدّالتوحد معها .

أمّا مرحلة العودة الى الذات – وكما أشرنا سابقاً إلى تأريخها وسابقاتها من المراحل – فهي تلك المرحلة التي تشبث السّيّاب فيها بالماضي "كانت لذته الكبرى في أن يستعيد الماضي، لا يتخلص منه بل ليظلّ في صحبته "[٦] لقد استحضر أمّه حين رآها تطلّ من نوافذ الماضي، جاءته، وذهب اليها، تمنّى أن تطل ولو شجاً، وحين استهواه هذه الماضي، الذي صار يهذي بهِ حدّالانغماس في كل دقائقه، صار شيكو لأمّه كلّ آلامه، حتى التي عانى منها في صباه، وتوسّلَ أليها أن تمدّيدها لتلمس ساقيه علّة يشفى، وحين أدركه اليأس راح يلبس ثيابه ويسري ليلاً في الوهم، حينها ستلقاه أمّه، وسيفتح القبر ذراعيه، حيث عالم الموت، عالم الراحة، التي كان ينشدها السّيّاب.

وعلى كل حال، ومهما كانت دوافع السّيّاب في عودته إلى الماضي، فقد كانت حصيلته سلبية جداً، لأن تلك العودة قد شكلت عبئاً آخر أدرك من خلاله أنّ موته صارَ حقيقة، قطفت قصائده بأحاسيسه، وحرمانه، الذي شكل عبئاً ظنّ ينوءبه إلى أوصد القبر عليه .

أما نازك فقد وضعها الموت وجهاً لوجه أمام حزن دائم، بوصفه – الموت – المصدر الأول لكل حزن، وما دامت نازك قد استنفذت كل وسيلة لأدراك كنهه [١]، فلم يكن رد فعلها بأزاء ذلك غير الاستسلام له .

لقد تعرضت نازك لحادثة وصفتها بالرهيبة، هزت كيانها وذلك عام ١٩٥٣، إذ مرضت والدتها مرضاً شديداً و " قرر الأطباء ضرورة أجراء عملية جراحية لها في لندن.." [٢]، تقول نازك قبل ذلك بأسبوع " حلمت إني أسير في شوارع لندن، وأحاول شراء تابوت وأبحث في لهفة ورعب فلا أجد من يبيعني تابوتاً، ولم أقصّ حلمي هذا على أحد في البيت. وسافرت بأمي الحبيبة التي دخلت غرفة العمليات، وخرجت منها محمولة على نقالة، حيث أودعوها غير الموتى بالمستشفى ريثما تتم اجراءات الدفن المعقدة ... وعدت إلى العراق بعد أسبوعين ذابلة حزينة مهزوزة النفس، فقد كنت احبّأمّي حباً شديدا.. " [٣]، ودفنت في المقبرة الإسلاميّة هناك [٤] .

لذا فقد كتبت نازك بعد وفاة أمّ ها قصيدة أسمتها " ثلاث مراثٍلأميّ " [٥]، وعلى ما تقول أنّها استخدمت أسلوباً جديداً في الرثاء لم يسبقها إليه أحد [٦] .

---

(٤) الديوان : ٢٣٦/١ .
(٥) السيّاب والموت: ٤٦
(٦) بدر شاكر السياب –دراسة في حياته وشعره، ٦٧.
(١) ينظر : ديوان نازك ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ : ١ / ٢١ ومابعدها .
(٢) تجربة الأغتراب عند نازك الملائكة ، عبد الله احمد المهنآ ، (كتاب تذكاري)، مؤسسة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٥: ٤٦٩ .
(٣) الديوان : ٤٧٠ .
(٤) ينظر : نازك الملائكة -الشعر والنظرية، عبد الجبار داود البصري، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧١ : ٤٠.
(٥) الديوان : ٣٠٩/٢ .
(٦) تجربة الاغتراب في شعر نازك الملائكة (كتاب تذكاري) : ٤٧٠ .

والظاهر من مراثي نازك لأمّها، أنها لم تتحدث عن الموت قطّ، بصورة مباشرة، ولم يرد في مرثيتها لفظ من ألفاظ الموت لا من بعيد ولا من قريب، وكأنها كانت تعبر عن حزنٍ عميق يعشش في داخلها ليس مبعثه موت أمّها فقط وإنّما يقلقها ويحزنها هذا الموت الذي لا ينفك أن يتمثّل لها في كلّ شي. فقد جعلت الحزن الذي يغمر كيانها غلاماً سابحاً في بحر الأريج، هادئاً أهدأ من ماء الغدير، وقد آلت على نفسها ان تتلقاه صامتة، وتحتضنه خفية، إذ تقول :[1]

وهو يحيا في الدموع الخرس في بعض العيون
وله كوخ خفيّ شيد في عمق سحيق
ضائع يعرفه الباكون في صمت عميق
وسدى يبحث عنه الألم الخشن الرنين
أنه يقتات أسرار السكون
واسيً مختبئاً خلف العروق

فنازك في رثائها هذا رومانتيكّية[2] تجعل من الحزن سلوةً لها في مأساتها تلك، هذا الحزن الذي وهبت كلّ نفسها :[3] .

وسنحبوه أسيً أقوى وأقوى
وسنعطيه عيوناً وجباها

لذا فهي تعطيه قيمة عليا، تعدّه أجمل من الفرح، لأن الفرح لديها زائف، وأيّ فرح يكون، وهي بين شد في الموت، لاتفتأ أن تتذكره في كلّ لحظة إنه أجمل من الحبّ لأنها قتلت حبّاً[4] ، لذلك لابدّمن الاستسلام للحزن، فهو الخيط الأخير الذي يربط الحاضر بالأمس :[5].

إنه خيطنا الأخير إلى السر
وة فيه من أمسنا ألف شيءِ
لم يزل هامساً لنا :"إنّها ما
تت" على مسمع الشذى والضوء

وها هي تقيم طقوساً إحتفاليّة، معطّر جوّها بالبخور لهذا الأمير:[1]،

إفسحوا الدرب إنه جاء خجلا
ن رقيق الخطى كئيب الجبين
الغلام الحساس ذو الأعين الغر
قى بتأريخ ألف سرٍّ حزين
إنّة مطعم العيون العميقا
تِوينبوع كلّ دمعٍ سخين

---

(١) الديوان : ٢ / ٣١٢ .
(٢) ينظر : نازك الملائكة (الموجة القلقة) ، ماجد احمد السامرائي ، وزارة الأعلام ، بغداد ، د. ط ،١٩٧٥: ٥٩.
(٣) ديوان : ٢ / ٣١٣ .
(٤) ينظر : الديوان : ٣٣٧/٢ .
(٥) م . ن : ٣١٦/٢ .
(١) الديوان : ٣١٤/٢٠ .

ونجد عند نازك في قصيدتها (أقوى من القبر) إسلوباً رثائياً يرتبط فيه الموت الخاص بالعام، تحاول نازك من خلاله رسم موقف قومي إذ "لا انفصال في شعرها بين ما هو ذاتي، وما هو موضوعي، فجراحها الذاتية تمتزج بجراح الأمّة العربية، في إلتحام سحري، لا افتعال فيه"[٢]، إذ يتمثل لها في موت الفلسطينيين موت أمّها، فإذا بنازك تحسّ أمّها تدفع عنها ثرى القبر وتحيله عاصفة غاضبة، حتّى عظامها تصبح تكبيرة، وقنابل تقاتل الأعداء [٣].

في الثرى الأجنبيّ أحسك ترتعدين
تدفعين الردى في عنادٍ وتنتصبين
يستحيل ترابُك عاصفةً، يصبح الياسمينْ
فوق قبرك لغماً يقا تلُ
وعظامك تصبح تكبيرة وقنابلْ

لقد أيقظ الصوت المنبعث من خلال آلة التسجيل، شعوراً قومياً عالياً في نفس نازك، إذ كانت امّها وهي شاعرة كذلك ذات شعور قومي في شعرها وكثيراً ما ناصرت الفلسطينيين في قضيتهم [٤]، ولأنها كذلك فقد كانت نازك تخشى أن يعالج أمّها طبيب يهودي، وفعلاً كان الطبيب المعالج يهودياً، وقد تركها كما تذكر نازك مفتوحة الجمجمة خمسة ساعات [٥] . لذلك تربط نازك بين قضيّةٍ خاصّة وهي موت أمّها وأخرى عامّة وهي قضيّةِ الفلسطينيين الذين يقتلهم الصهاينة محاولين القضاء على سعيهم في استرجاع وطنهم السليب :[١]

كل يومٍ تموتين في القدس كل صباح
يقتلونكِ، تنقل أخبار موتك سود الرياح
تسقطين شهيدة
في الشعاب القريبة، والطرقات البعيدةْ
ترقدين مخضبة بدماء العقيدةْ
تقعين بنابلس مثخنة بالجراح
وتهيمين ظمأى شريده
في دروب الظلام وحيده
تسكنين جراح القصيدةْ

حتى ليغدو كلّ شي " القدس والأنهار والصمت والنخيل والشبابيك والبحر والمنحنى والمناجل والنسيمُ، مقاتلاً، حتى الظلام فأنّه يستحيل مشاعل : [٢].

وتحارب أعدائنا شرفات المنازل
والشبابيك،
والبحر،
والمنحنى،
والمناجل
ويحارب حتى النسيم البليل
وعلى رجع شعرك ينهض كلّ قتيل

---

(٢) الدعوة إلى إجتماعية الشعر بين نازك ودعاة الإلتزام، سعد دعيبس، (كتاب تذكاري) : ١٠٠ .
(٣) للصلاة والثورة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٨: ٦٥.
(٤) ينظر : نازك الملائكة ، الشعر والنظرية : ١٦٠ – ١٦١ .
(٥) م . ن : ١٥٨ .
(١) للصلاة والثورة: ٦١-٦٢.
(٢) الصلاة والثورة : ٦٦-٦٧ .

[...]
ويصير الظلام نهار مشاعل
آه، أمي، وتستقبلين
يوم نصرٍ ، وخصب وضيء الجبين
عربي الجدائل
عربي الجدائل

ويبدو ان نازك هنا تبتعد قدر الإمكان عن التهويمات الرومانسيّة، فخيالها الرومانسيّ يُجر جر أذياله، ليتلاشى، ويحلّ محلّه الأسلوب الواقعي مع شي من الرمزية، يكتسب خلالها التعبير أو قلة الرؤية الشعرية، شفافيّةٍ هادئة، مما يكسب القصيدة رزانة وصلابة.

وعليه يمكن القول في ضوء ما مضى أن نازك حين تحاول الكشف عن عمق الحزن الذي يعشش بداخلها، هذا الحزن الذي ألفته بشكل يحقق لها خصوصيّة تبرزها من خلال النصّ الشعري، يبد و إحساسها بالموت في أغلب مظاهر الرثاء" مظهراً من مظاهر الرثاء النفسي فالحدث الخارجي المؤلم بالنسبة لها مشاركة وجدانيّة لما يعتريها من ألم وحزن ...وهي مؤمنة بأنّ الحزن هو الصورة المهيمنة على الواقع "[1] . إلاّ ما لاحظناه في قصيدتها " أقوى من القبر " انّ الموت الذي يتعرض له الفلسطينيون سيعقبه فجر الانتصار والحياة الجديدة، فهي على هذا النحو ترى رؤية بدر حينما كان يرى أنّ موت أمّه ليس نهائياً، إذ سوف تعود بعد البعث والولادة، وبهذا نرى وجود تشابه في الرؤية في هذه المرحلة (الالتزام) .

موت وفيقة :

كانت علاقة السّيّاب بوفيقة طيّ الكتمان، وفجأة في أواخر ١٩٦٠ وبدايات ١٩٦١، وكما يقول صديقه الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا، صار يتذكرها كانت جارته، وشباكها الأزرق مطلاً على الطريق الذي هو بمحاذاة بيته، وقد احّها في صباه إلاّ إنها ماتت صبيّةٍ، فاخذ يتصوّر إبان تلك المدّة أنّ متا عبه سرعان ما ستتبدد، لو أن اللقاء بوفيقة كان ممكناً، وانّ بؤسه سرعان ما سيتلاشى، وإذا بقصائده عن وفيقة تتبلور عن تلك الذكرى أو المعاناة [2].

لقد بحث السّيّاب عن وفيقة بين طيّات ذكرياته فوجدها ماثلة أمامه، فأظهرها في قصائده (شباك وفيقة ١،٢)[3] و (حدائق وفيقة)[4]. لقد رآها مطلّ ة من خلال شبّاكها الأزرق على العالم على الرغم من إختزام الموت لها .

لقد شكلت تلك القصائد مدخلاً ظاهراً أبرز من خلاله السّيّاب تجربة حبه لوفيقة، جاعلاً شبّاكها فضاءً تتشكل من خلاله لقاءات الحبّ المفترض، ومن خلال هذا يكون النظر من خلال الشباك محدود الدلالة في الفاعلية الإنسانيّةٍ، ولكنّه في الوقت ذاته نقطة الانطلاق نحو العالم من عالم محدود في دلاليتهِ الزمانيّةٍ والمكانيّةٍ،وقد حاول السّيّاب تبني تلك الدلالة في قصائده تلك[1]، في جعله العالم الاسفل شبيهاً بما يشتمل عليه بالعالم الذي كانت تطلّ منه وفيقة من خلال شبّاكها سحَراً من العالم [2]

تمثلت عينيك يا حفرتين
تطلان سخرا على العالم
على ضفّة الموت بوابتين
تلوحان للقادم

---

(١) نازك الملائكة ، الموجة القلقة : ٤٥ .
(٢) ينظر: "من شباك وفيقة إلى المعبد الغريق"، جبرا إبراهيم جبرا، (السيّاب في ذكراه السادسة)، وزارة الإعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧١: ٢٥.
(٣) الديوان : ١١٧/١ – ١٢٤ .
(٤) م . ن : ١٢٥/١-١٢٩ .
(١) ينظر : فضاءات الرؤيا، قراءة في قصيدة شباك وفيقة (١،٢) وحدائق وفيقة ، نصير الشيخ ، الطليعة الأدبية ، ع٤، س١٩٩٩ ، بغداد : ٥٦ .

لقد اضمحل السّيّاب بوصفه جزءاً من الحياة شيئاً فشيئا، فغدا الماضي فيما يخصّه، هو الشباب والحبّ والعنفوان، إنه يبحث عن ذاته من خلال استعادته فلا عجب أنّ رومانسيّةٍ في تلك المدّة هي التي جعلته يستغرق في الموت، وأن يطغى عليه الحنين إلى الماضي، وباستسلام رهيب جعل من صورة الحبيبة الميتة ماثلة في ذاكرته. لذلك غدت العلاقة بين الماضي المتمثّل بتلك الصور، وغيرها وبين الحاضر المتمثّل بالمرض، قلقة تماماً، لأنّ الارتداد وصحوة الداء يعيدانه أبداً إلى واقعه [٢].

لقد ألحّ السّيّاب على وفيقة كي تطلّ من شباكها، وكأنّه في أثناء ذلك يحاول جاهداً كبح جماح الألم، بالعودة نحو الماضي، من خلال حضور وفيقة للقائهِ مطلّة من شباكها : [٣]

أطليّ فشباكِ الأزرق
سماء تجوع
تبينته من خلال الدموع
كأنيّ بيَ ارتجف الزورق
إذا انشقّ عن وجهك الأسمر
كما انشقّ عن عشتروت المحار
وسارت مع الرغوفي مئزر
ففي الشاطئين اخضرار
وفي المرفأ المغلق
تصليّ البحار

إنها أمنية. لقد عز على السّيّاب، ومنذ زمن طويل أطلالة لوفيقة من خلال شبّاكها، لأنّهأضنى نفسه كثيراً " عشر سنين سرتها إليك " [١] ولم يستطع أن يدركها " لأنها في قرار بحار عميقة " [٢] . لقد أصبحت حلماً فوضع مقابله الأسطورة – أسطورة عشتار – فما ابعد التحقق على الاثنين " الحلم والأسطورة " [٣]، إنه نزوع حقيقي إلى ما فوق المادّي، فإذا ما أنفتح الشباّك وأطلت وفيقة، يصاب السّيّاب بهزّة عنيفة وكأنه في الزورق ترجرجه المياه، ويقرن إطلالتها من شباكها بإطلالة عشتار، فتتخذ تلك الطلعة قداستها حينما يمنحها ذلك البعد الأسطوري [٤].

ويبدو السّيّاب وهو البعيد عن وفيقة، غريباً، لقد طافت روحه كالطائر الغريب، تتلمس الدف، والأمان، فإذا بالشّبّاك موصدٌ وإذا بوفيقة غدت أسيرة لعالم آخر: [٥]

كأني طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطافَ بشباكك الأزرق
يريد التجاء إليه
من الليل يربد عن جانبيه
فلم تفتحي

وهيهات. هي لن تفتح. إذ لم يكن ما بين السّيّاب ووفيقة ما يمكن أنّ يخترق إنّهعالم لا متناه: [٦]

---

(٢) الديوان : ١ / ١٢٢ .
(٣) تنظر: شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، طراد الكبيسي، دار الحرية، بغداد، د. ط، ١٩٧٥: ٣٥٨.
(١) الديوان : ١ / ١٦٢ .
(٢) م .ن : ١ / ١٦٢ .
(٣) ينظر: هذا هو السيّاب، مدني صالح، مطبعة اليرموك، بغداد، د .ط ،د .ت: ١٠٥.
(٤) ينظر : م . ن : ١٠٤ .
(٥) الديوان : ١ / ١٢٢ .
(٦) م . ن : ١ / ١٢٢ .

ولو كان ما بيننا محضَ بابِ
لألقيت نفسي لديك
وحّقت في ناظريكِ
هو الموت والعالم الأسفل
هو المستحيل الذي يذهل
تمثلت عينيك يا حفرتين
تطلان سحَرا على العالم
على ضفّة الموت بوابتين
تلوحان للقادمِ

إنها مشاعر، ليست متجهمة، بل تعاني تآلفاً غريباً ، فـ " ذلك الماضي، وهذا الحاضر المقيم، المتلبثُ بينه وبين وفيقة جدارِ المستحيل، وبدلاً من عشتروت التي تخرج من رحم المحار، إذا بعينين مطمورتين، حفرتين راعبتين تطلان، تلك وفيقة الفتاة وهذه وفيقة الجمجمة، الفاتحة حدقتي الرعب. وتلك مرّة أخرى، حسرةُ الزمن والموت " [١] وبذلك، أدرك بدر استحالة عودتها : [٢]

وهيهات أن ترجعي من سفارِ
وهل ميت من سفارٍ يعوْد

لذلك راح يقيم لها في (حدائق وفيقة) حقلاً كحقول العالم الذي كانت تعيش فيه وفيقة، لكنه كان مغلّفاً بالظلام، ركّز فيه الشاعر مشاعره، وكأنه كان يبحر في عالم حقيقي تتقراه عيونه، إذ كانت الطبيعة المظلمة فيه معللة بالوضوح، والظلام الذي يغلفها يقين ذلك العالم، وهم كالحقيقة، وحقيقة كالوهم، ووفيقة خلال هذا العالم، مرهفة السمع إلى كل حفيف، عند أطراف حديقتها : [٣].

ويحها ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها
لو أتاها ... !
لو أطال المكث في دنياه عاماً بعد عامِ
دون أن يهبط في سلم ثلجٍ وظلامِ

وهاهي تسائل الموتى عن جيكور، وعن رباها وعن أنهارها لكنّها لم تلقِ ألاّ الجفاء لأنّ الذي تتمنّى مجيئه لم يأت : [٤] .

آهِ والموتى صموت كالظلامِ
اعرضوا عنها ومرّوا في سلامِ
وهي كالبرعمِ تلتف على أسرارها

وعلى ما يبدو ان تصوير عالم الموت بهذه الصورة، انما يتولد عن هواجس حالمة ترتبط كلياً بذات الشاعر التي يتوزعها المرض والرغبة الحادة في الحياة، وليس بما يراه حقيقة، لأنّ الانتكاس في الحياة، وعدم رضى الذات الحساسة بما يحيطها من تجليات حياتية يجعلها تجد هناءتها في تصوير عالمها الآخر بصور تؤطرها بأطر حلمية علّها تجد ضالتها في صفو ذلك الحلم، وما كان يجدي، فوفيقة غادرت عالم الحياة إلى ظلام العالم السفلي، صبيّةٍ لم تنتهك رغبتها الحياة، فتآلفت مع عالم الموتى المظلم فكان رثاء

---

(١) بدر شاكر السيّاب ، أيليا حاوي : ٣ / ١٥٤ .
(٢) الديوان : ١ / ١٢٤ .
(٣) م ٠ ن : ١ / ١٢٧ .
(٤) م ٠ ن : ١ / ١٢٨ .

السّيّاب لها تعبيراً عن رغبة كامنة في استحضار الماضي ومدّه بنسغ جديد من الحياة، يتحرى السّيّاب من خلالها ما يمكن أن يعينه على الاستمرار مدركاً من وراء ذلك كلّه أنّ بينه وبين الماضي المتمثل بوفيقة هنا حاجز من شهوة الحياة، ورعب من الموت يتحسسه ولا يكاد يشعر به، لذلك كان استخدامه تلك الصور الغامضة، وكأنّ الرمز قد وجد له طريقاً " على أن رحلة السّيّاب هذه لم تكن خالصة الرمزية، فالرمز عنده هو الكناية والتورية " [1]، وكأنّه يصف عالم الموت " بمثل أجواء رسالة الغفران والمهزلة الإلهية، على أبتسار واجتزاء " [2].

وتظهر وفيقة مرّة اخرى " في جيكور أمّي " [3] وقد غطّى الماضي وجهها بضباب معتم، مع ما مضى من الصبا والحبّ والعنفوان، فراح السّيّاب يتمنى عودة ذلك الماضي :[4]

آهِ لو أن السنين الخضر عادت يوم كنّا
لم نزل بعد فتيّين لقبلت ثلاثاً أو رباعاً
وجنتي (هالة) والشعر الذي ينشُر أمواج الظلام
في سيول من العطور التي تحمل نفسي إلى بحار عميقة
ولقبلت برغم الموت ثغراً من وفيقة

وفي قصيدته (ليلة في باريس) لم تزل ذكرى وفيقة ماثلة في خاطره، ففي الوقت الذي وعدته " لوك نوران " بالمجيء إلى العراق حفزت تلك الكلمات ذكرى وفيقة حين قرت إمكانية صحّة وعد لوك نوران بإمكانية تحقق انبعاث وفيقة، فيقول: [1]

لو صحّ وعدك يا رفيقة
لو صحّ وعدك، آهِ لانبعثت وفيقه
من قبرها ولعادَ عمري في السنين إلى الوراء
تأتين أنت إلى العراق ...!؟
أمدُّ من قلبي طريقه
فأمشي عليه، كأنمّا هبطت عليه من السماء
عشتار، فأنفجر الربيع لها، وبرعمت الغصون

يقول الدكتور اطيمش، إن هذه الأسطر تبوح "بشيء ذي أهمّية خاصة وعميقة في حياة السّيّاب، هو علاقته بوفيقة .. التي تعلّق بها وكتب فيها أجمل قصائد الحبّ لقد تلقفتها يد الموت، فتركت جرحاً بعيد الغور في نفسه، وتحولت فيما بعد إلى دلالات ورموز، لا تفارق قصائده. فلو أن لوك نوران، الكاتبة البلجيكيّة قد قدمت البصرة، لبعثت وفيقة، ولكن أيّة منزلة استثنائية احتازتها تلك المرأة العابرة " [1]. لقد عدّمجيئها مستحيلاً، فقرن المستحيل بالمستحيل.

وتنسكب مع صوت أمّ كلثوم الذكريات، ويلوح من بينها ظلّ لوفيقة: [2] .

وأشرب صوتها فكأنّ زورق زفّة وأنين مزمار
تجاويه الدرابك، يعبران الروح في شفق من النار
يلوح عليه ظلّ وفيقة الفرعاء أسود يزفر الآها
سحائب من عطور، من لحونٍ، دون أوتار.

---

(١) السيّاب : ٢٢١ .
(٢) بدر شاكر السيّاب ، أيليا حاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥ : ٣ / ٥٦ (شاعر الأناشيد والمراثي)
(٣) الديوان : ١ / ٦٥٦ .
(٤) م. ن : ١ / ٦٥٨ .
(١) م ٠ ن : ١/ ٦٢٢ .
(١) دير الملاك: ٦٣ .
(٢) الديوان : ١ / ٦٦٤ ــ ٦٦٥ .

فكأن الزمن جعل وفيقة ظلالا يمكن أن تستكنه ملامحه، ظلاً يزفر الآهات وأيّ آهات تلك التي توصف بسحائب العطور، وباللحون الجميلة ! .

لذلك فلا عجب انه في ارتداده إلى الماضي يقرن أمّه بوفيقة ليوجد حالة من التوازن في إقامة العلاقة الطبيعيّةِ بالمرأة، بوصفها مصدر الحنان من ناحية، ومن ناحية أخرى أثبات رجولته في الحصول على المرأة الأخرى بالحبّ. أي يمكننا القول إن تحديد العلاقة في ضوء الارتداد كامن في جعل نصيبه من الحبّالمادي المتمثل في المرأة الأخرى يوازي نصيبه من الحبّالروحي المتمثل بحب الأم، في حين يقول الدكتور إحسان عباس " إنّ الحديث عن وفيقة إنما كان حديثاً عن أمّه بطريقة إيحائيّة، فوفيقة تجمع في طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمّه، ماتت أمّها وتركتها يتيمة، كما حدث لبدر ثمّ توفيت في حال وضع وتركت طفلاً يتيماً، فهي في شخصها تمثل مشكلة بدر، وهي في موتها تمثل الأم " [١].

ويبدو من قول الأستاذ جبرا إبراهيم جبرا أن وفيقة ماتت صبيّةٍ [٢] فإن شكّا ما يراودنا تجاه قول الدكتور إحسان عباس، وتؤكد لميعة عباس عماره أنّ السّياب لم يكن يعني بوفيقة غيرها – الشاعرة – إذ أنّ وفيقة ليست حقيقة في ذاتها بل شخصيّةٍ متخيّلة أضفاها على شخص لميعة أبعاداً للشبهة [٣]، وهذا القول تحوم حوله الشكوك، إذ أنّ السّياب صرّح في قصائد عدة من مثل (سفر أيوب – ٨) [٤] و (أحبيني) [٥] بأسماء من أحبّكلميعة وغير لميعة، فلماذا هذا التظليل هنا ؟ وسواء أكان الأمر هذا أم غيره فمنه " تتضح شيئاً فشيئاً القيمة الرمزية الهائلة التي جعلها بدر في وفيقة على الأرجح دون وعي منه، ليعبر عن آلامه في فترة من فترات حياته ربّما كانت .. أشدّالفترات ظلاماً نفسيّاً، وإحساساً بالخيبة وتوقاً إلى الخلاص" [٦] لذلك جعلها بعيدةً عنه أشدّما يكون قريبة منه حدّالتوحد، فراح يقول لها : [٧] .

وأنت في القرار من بحارك العميقة
أغوص لا أمسّها، تصكني الصخور
تقطع العروق في يديّ، أستغيث: آهِ يا وفيقة
يا أقرب الورى إليّ يارفيقة
للدود والظلام

أما نازك فلم نجد في شعرها أثراً لحبيب مات فرثته، وحتى وإن حصل، فأنها تتحاشى الخوض في ذلك لما تجده فيه من خروج على قيم كانت سائدة.

موت الجدة :

ثمة فجيعة أخرى كان لها بعيد الأثر في نفس بدر، الا وهي موت جدّته لأمّه أواخر صيف ١٩٤٢، فراح شاكياً ذلك في رسالة إلى صديقه خالد الشواف قائلاً : " أفيرضى الزمن العاتي .. أيرضى القضاء، أن تموت جدّتي أواخر هذا الصيف ؟ .. فحرمت بذلك أخر قلبٍ يخفق بحبيّ، ويحنو عليّ ... أنا أشقى من ضمت الأرض .." [١] ، فجدّته هي كل ما أبقى له الدهر الذي فجعه بموت أمّه، فأنساه حضن الجدّة ذلك المصاب لوجدناه إيله بديلاً . وعلى هذا النحو كانت حياة السّياب كما يراها هو بحثاً عن المرأة المنشودة التي تسدّهذ ا الفراغ[٢] .

راح السّياب يرثي جدّته في قصيدته (رثاء جدّتي) التي يقول عنها الدكتور إحسان عباس إنها صبيانيّةٍ في صياغتها ومعانيها ويجري سائر أبياتها على هذا النسق ويعزو ذلك إلى عدم

---

(١) بدر شاكر السيّاب ، دراسة في حياته وشعره : ٣٩٢ – ٣٩٣ .
(٢) من شباك وفيقة الى المعبد الغريق: ٢٥ ، وينظر: بدر شاكر السّياب، إيليا حاوي: ٥٧/٣ .
(٣) ينظر (ظاهرة وفيقة في شعر السيّاب)، لميعة عباس عماره ، مجلة الأقلام ، ع٢ ، ١٩٧١ : ١٢ .
(٤) الديوان : ١/ ٢٦٩ .
(٥) م ٠ ن : ١ / ٦٤٠ .
(٦) من شباك وفيقة الى المعبد الغريق: ٣١ .
(٧) ديوان : ١ /١٦٢ .
(١) رسائل السيّاب : ١١ .
(٢) ينظر: أساطير : ٧ .

استطاعته تمثل تلك التجربة لهولها، وقساوتها عليه، فهوت شاعريته وعلى الرغم من أنه لم يكتب شعراً رثائياً عالياً، فأن منابع الحزن في قلبه تفجرت وسال ينبوعها [٣] . وليكن هذا، فإن السّيّاب قد جاشت في نفسه تلك العاطفة بعدّأن اشتد حزنه على جنّته، فنفث ما بداخله على تلك الشاكلة، وربّما لم يكن في حينها يطمح إلى إنتاج شعر رثائي ذي قيمة ، بالقدر الذي يشكو حزنه لفراق جنّتهِ لذلك راح يقول لها: [٤]

وهي كل ما خلّف الدهر من الحب والمنى والظنونِ
ورجاءً بدا فألهمني الصفو وخفّت أنوارهُ لحنيني
قد فقدت الأّم الحنون فأنستني مصاب الأم الروم الحنونِ

ثم نراه يسائل القبر أن يكون رحيماً عليها، لأنهّ ا كانت حانية عليه، وكأنّهأيقن تماماً أن تلك العلاقة قد انتهت، فأراد أن يجازي جنّته، بثمل ما قدمته له، لذلك يوصي القبر الرحمة: [٤]

أيهّا القبر كن عليها رحيماً
مثلما ربّت اليتامى بلين ..

وإذا هو في حيرته تلك، أمام هذه النازلة، فراح يشكو الوحدة بعد جنّته:[٥]

جنّتي من أبثّ بعدك شكوا
ي طواني الأسى وقلّ معيني

وهكذا تنتهي تلك العلاقة، حين يوصد القبر دونه، لأن القلب الذي فتح بالأمسِ مصراعيه لهذا الحبّ استحثّ الخطا مع جسده، واوصد الباب لتتلاشى أسباب الحبّ إذ أن الموت قد حال دون ديمومتها لدرجة يمكننا القول خلالها إنّ الإنسان إذا ما تملكه "الحزن النابع من الفراق، الذي يبدو قاطعاً لمن يحبّهم، ويغمره إحساس واضح ببعث الدمار الكلّي الذي يصيب ما يبدو أنه الخير الأسمى " [١]يتملكه إحساس تامّ بالعجز، كونه لا يستطيع دفع أي مكروه يصيبه، لذلك راح السّيّاب يلوم الز مان والموت، الذي يسلب كل شيء، لأنّ عدم قدرته قد كفاه اللوم:[٢]

لا تلمني، فلست قد علم الله
أردّ القضاء، لو يأتيني
ولِمِ الموت والزمان الذي يسـ
ـلب ما ترتجيه غير ضنينِ

وعليه يمكن القول، إن موت جده السّيّاب لأمه، إنما يعني موت الحب والعاطفة اللذين اسـ تلذ بهما السّيّاب زمناً، مما خلق فراغاً عاطفياً أدرك من خلاله أنه لن ينتهي الا بموته، لأن فرصته من الحب تبدو على وفق ما يراه محض انتظار غير مجد .

موت العمة :

---

(٣) ينظر: بدر شاكر السيّاب ، دراسة في حياته وشعره : ٣٤ .
(٤) الديوان: ٢ / ١٠٢ .
(٤) م ٠ ن : ٢ / ١٠٣ .
(٥) م ٠ ن : ٢ / ١٠٤ .
(١) الموت في الفكر الغربي : ٢٧٠-٢٧١ .
(٢) الديوان : ٢ / ١٠٣ –١٠٤ .

لم تبُدنازك في موقفها هذا، أكثر نضجاً مما مضى، فهي كما عهدناها أدركت وبوعي رومانسي أن " الوجود الإنساني مأساة .. بسبب هبوط الإنسان إلى الأرض، أو العالم السفلي المظلم الكئيب "[٣] لذلك فهي لم تزل أسيرة وحدتها واغترابها كمن يحاول أن يجد متنفساً لما في أعماقه، وما محاولاتها ألاّ تكثيف للموقف النفسي، لتجعل حزنها متجانساً مع ما تبعثه ذكرى عمتها الميتة، لذلك تقول : [٤]

أنا لم أزل في لفجر رانية ... للأفق في صمت وإعياءِ
تتدافع الذكرى على شفتي ... بعض ارتعاشات وأصداء
الجرح نديان تعيش بهِ ... أصدى ماضٍ ميت ناءِ
أيّامه عادت صدى حلمٍ ... لم تبقَ منه غير أشلاءِ
غير ابتساماتٍممزّ قةٍ ... أودت بهنّ مرارةَ الداءِ

تلك الصور تطلع الأشياء المركومة، وتتوارد من خلالها دلالات عاطفّية مباشرة لكنها لا تنتهي ألا عند حدود أثيرت ملامحها بدقّة مشوبة بالغلوّ، لكنّها في الوقت نفسه أفصحت عن ماضٍ ترّبص به الموت، فانطفأت ذبالته، وأمست أيلمه رماداً يستثير الألم، فهاهي نازك تتساءل بحر قة :[١].

الأمس، هل في الأمس من حلمٍ ... هل فيه ما ينجي من الحرق ؟
هل فيه بعض صدىً يناغمني ... ذكرى، رجاءٌ غير محترقِ ؟
لفظ يمرّ ؟ وبسمة ؟ ويد ... مرّت برقتها على قلقي ؟

فهاهي تبحث بين طيات الماضي عن ما يعينها، لكن أجواء الخوف والتوجس من عدم يوح الماضي لها بشيء ماثلةً، بل أنها تتوافر في أعماق رؤيتها، فلاشيء سوى المعاناة، فشعلة عمتها انطفأت، واستولى عليها يقين الموت، فلم يبق سوى بعض ابتسامة غاربة [٢] .

بعض ابتسامتك التي غربت
في الصمت واحترقت على الأفقِ

لذلك تستعيض بالدمع الذي تذرفه عيناها، معبرة من خلاله عن ضعفها وانخذالها أمام القدر الذي لا ينى أن يقضي على كل شيء، فتغدو عيناها جرحين يسكبان الألم : [٣] .

جرحان لا جفنان ، أين غدي ؟ ... أين الطبيعة والهوى النظر ؟
ما للحياة هوت أشعتها ... ليلاً ، وعكوجوّها القدرُ ؟

فنازك إلى هذا الحدّلم تكن تـ رثي ألا نفسها، فكأنها تحاول أن توقظ " طاقات الإنسان للتآلف مع الطاقات الأخرى .." [١] كما أنها تتكىء على الطبيعة بتجلياتها، وتضعها موضع المقابلة مع الظلال الباهتة لعمقها الراحلة، وكأنه ما يمكن أن نسميه مقابلة بين عالم الموت وعالم الحياة، حتىّ تتيقن من خلال ذلك أن عمتها قد أصبحت جزءاً من عالم الموت لأنّ أصداء الحياةِ تمرُّ على ما بقي من آثارها، دون أدنى استجابة توحي بالحياة : [٢] .

---

(٣) الإنسان في شعر نازك الملائكة ، محمد مصطفى هدارة (الكتاب التذكاري) : ١٥٨ .
(٤) الديوان : ٢ / ١٣٣ .
(١) الديوان : ٢ / ١٤٢ .
(٢) م. ن : ٢ / ١٣٤ .
(٣) م. ن : ٢ / ١٣٤ .
(١) مقدمة للشعر العربي : ١١٩ .
(٢) الديوان : ٢ / ١٣٦ .

أوحيـدة فـي القبـر هامـدة ... وأنـا أمـسّ سـريرك الخـاوي ؟
خصـلات شـعرك فوقـه حـرق ... في عمق يأسي الصارخ الداوي
ومكان رأسك في الوسادة في ... قلبـي بقايـا كوكـبٍ هـاوِ
وقميصـك البـاكي أمـا بقيـت ... فيـه حـرارة جسمـك الـذاوي ؟
كيـف انطويـت وأنـت خـالدة ... فـي ادمعـي ؟ شـلّت يـد الطـاوي

ويبدو أن مبعث حزن نـازك تغذّ يـه حقيقيـة طالمـا واجهتهـا وهـي ترّبص المـوت بالحيـاة كذلك"فان ظروف وتطلعات الانسان الى الحضارة وانغماسه فيها خلق اتجاهات الالم والحزن والتشـاؤم"[٣] فنظرتهـا لم تكن تشاؤمية حدّالإفراط، وإن كانت تتعدى الواقع بقليل، لأنها ترى أن كل موتٍيدينها من موتها، وكل ذكرى هي جزء من ماضٍ كان عمرها، لذلك فطبيعة حزنها من الموت تعكس قلقها الرهيب الذي حدا بهـا إلى اليأس والاستسلام : [٤]

مزّقـت أيـامي التـي سـلفت ... ودفنـت فيـك بشاشـة الآتـي
واضـعت أفراحـي ومـن عبـث ... شـبه ابتسـاماتي وضـحكاتي

إن الذي يؤصل علاقة نازك بعمتها هو ما أبغته عمتها من ذكريات، تستثير الشوق وتغتال الأفراح : [٥] .

ما زالت الذكرى تضجّ ولم أزل في أسرها
ما زالت، تنطفئ ابتساماتي لمعبر ذكرها
يتقاسم الليل الصديق معي حرارة جمرها
وتظلّ تحفرُ في عروقي الواهنات بظفرها
عطشى، أراك، ولا أمسّك، أين أنت ؟ أتسمعين ؟
وإذا دعوتك من خلال مدامعي، هل ترجعين ؟

لم تحاول نازك أن تكون من ذلك النوع الذي يروض نفسه بموت الآخرين وهي تضاد ما يذهب أليـه هجيل في قوله " ليست حياة الروح هي تلك التي تنأى بنفسها عن الموت، وتتجنب الدمار، وانما هي الحياة التي تتحمل الموت وتتقبله في غير جزع وهي لا تظهر بحقيقتها ألاّ حينما تجد ذاتها في يأس مطلق " [١] .

وفي حقيقة الأمر إن نظرة نازك إلى الموت من خلال رثـاء عمتهـا، لا تتعدى كونهـا استمراراً لذلك المـوت الرومانسـي الـذي يعمـم السـوداوّية علـى كـلّ مـا فـي الحيـاة " فكأنهـا تعلـن أنهـا تلميـذة للمدرسـة الرومانسّية المسرفة التي جعلت الشعر تعبيراً مبالغاً فيه " كالاجهاش بالبكاء " عن غربة الروح وتهالكها أمام طعنات الزمن المستمرّة، ورثائها لذاتها التي تشبه الجوهر النادر ... " [٢] .

تتمخض إذا عن عودة عمّة نـازك، عـودة الماضـي بكلّ دقائقهِ، هذا الماضـي الـذي يلقـي بالـذكريات علـى شـاطئها الحـزين تـدفع مـن خلالـه نـازك عـذاباً دائمـاً لامـدفع لـه فمـا برحـت تلـحّ فـي سـؤالها (هـل ترجعين؟)، لذلك رأت نازك أنها تحمل وجهاً رسم الزمن على محيّاه الذبول وهو يجرّ بوهن خطـاه لتمحّـي كل صور الذكريات، وإذا بها تعترف بأن لا شيء سوى خطى الزمان الكسول : [٣] .

وأنا أعدّ الذكريات وارقب الزمن الكسـول

---

(٣) ظاهرة الحزن في شعر نازك، د. سالم احمد الحمداني، مطبعة جامعة الموصل، الموصل، د.ط، د. ت: ٣٦.
(٤) الديوان : ٢ / ١٣٧ .
(٥) م. ن : ٢ / ٣٨٥ .
(١) الموت في الفكر العربي : ١٦٣ .
(٢) نازك والحوار مع الماضي:١٨٧.
(٣) الديوان : ٢ / ٣٨٨ .

يمشي على عكازتين من الكآبة والذهـول
يمشي ويحصي ما على الوجه المقنع بالذبول
والصمت من صورٍ تموت وانجمٍ بيد الأفـول

موت الأب عند السيّاب :

لم تكن علاقة الابن بالأب على ما يبدو قد اتخذت مسارها الصحيح حيث تشاء الظروف أن تموت والدة بدر، ولم يمض وقت طويل على وفاتها " حتّى يقرر والد بدر الزواج . ولقد تزوج فعلاً [٤]، إذ شكل هذا الزواج ثقلاً شديد الوطأةِ على نفس بدر، وقد شعر حينها أن أباه قد أساء إلى أمّهِ، بزواجه هذا [١]، ويغادر مع زوجته عـام ١٩٣٥ ليعيش حياته بخصوصيّةٍ [٢] ، ويبقى بدر مع جدّته لأمه . وكأن بدراً قد حرم من عطف والدهِ لذلك نراه يصرّح عن هذا الحرمان في قوله الذي راح يستعطف من خلاله حسناءه كي تبادله الحبّ: [٣] .

أبـي منـه قـد جردتنـي النسـاء
وأمـيّ طواهـا الـردى المعجـل

ثم تمرّ السنون ويتوفى والد بدر دون أن يحضر الابن جنازة ابيه [٤]، حتى أنه في شعرهِ لم يكن لأبيهِ من الأثر العميق الذي تتركه علاقة الأب بابنه، فنراه يصرح في قصيدته (سجين) ان سطوة أبيه قد حالت دون اللقاء بمن يحبّوكأن والده كما كان والد كافكا " صورة مصغرة للمجتمع الضاغط الذي يدفع إلى الإحساس بالغربة ويخنق شخصيّةِ الإنسان " [٥] لذلك نراه يقول : [٦] .

ذراعـا أبـي تلقيـان الظـلال على روحي المستهام الغريب
ذراعـا أبـي والسـراج الحـزينِ يطـاردنني فـي ارتعـاش رتيـبِ

ويصبّاللعنات : [٧]

لينهـدّ هـذا الجـدار الرهيـب
وتنهـدّ حتـى ذراعـا أبـي !!

ثمّ يفاجئنا بشيء قليل من الحزن، والشوق لأبيهِ، في قصيدته " لوي مكنس " إذ يقول : [٨] .

(أبي مات لم ابك حزناً عليه
وإن جنّ قلبي
من الهمّ وانهد شوقاً اليه)

ويبدو لنا من خلال ما تقدم ذكره أن موت أبي بدر لم يكن له من التاثير العميق في حياة بدر، لأن بدراً كان في أثناء ذلك في حالة صحّيّةٍ، جعلت من مأساتهِ فوق كل مأساة، بعد أن أعياه الداء، لدرجة صار يستعذب الموت، فكأنّه كان في شغل بعذابهِ الفردي، مما حال دون ذلك.

---

(٤) م. ن : ٢ / ٢٢ (المقدمة)
(١) الديوان: ٢ / ٢٢ .
(٢) م . ن : ٢ / ٢٢ .
(٣) م . ن : ٢ / ١٥١ .
(٤) م . ن : ٢ /٧٩ .
(٥) واقعية بلا ضفاف، روجيه غارودي، ترجمة: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، د . ط، ١٩٦٨: ١٥٢.
(٦) الديوان : ١ / ٧٩ .
(٧) الديوان : ١ / ٨١ .
(٨) م ٠ ن : ١ / ٦٩٤ .

موت الاطفال :

وقف بدر في حومة الأرتعاب، وعكس حزنه حين رأى الأطفال فريسة غضّة من فرائس الموت، حتى صار يعيش حزنه قلقاً وجودياً، لكونه قد قاسى في أثناء طفولته الحياة، وماتت له في الوقت نفسه أخت حين وضعها، فاصبح موت الأطفال يرهق ذاكرته، ويؤجج الحزن في نفسه، وحين رأى هول الكارثة حينما ألقت أمريكا قنبلتيها الذريتين على هيروشيما ونكازاكي، زاد أساه، فقد اصبح الأطفال هدفاً لهذا الدمار الشامل، لذلك نراه في (فجر السلام)[1] يصف "طفلاً شوه جسمه إنفجار القنبلة فجنّ، وأصبح. وهو لم يبلغ أوان المشي – يركض ورقبته التي طالت وانمطت تلوي جسمه، ذات اليمين وذات الشمال، كما أصبحت كفّاه وكل واحدة منهما كالمذراة، وليست كفّ طفل عمره عام، يرى القمر، فيمد يده إليه يريده أن يدنو"[2]، بقوله :

جـنّ الرضـيع الـذي يحبـو وهـبّ علـى
رجليـه يعـدو ويلـوي جسـمه العنـقُ
من فرط ما طال واسترخى وقد صهرت
أعراقــه الــزرق نــار فيــه تختنــق
كـــأنّ كفيـــه مـــذراتا ثـــرى .. ودم
لا مـا يمـّدإبـن عـام : لفـّه الغسـقُ
ولألأ البـــدر فاســـتدناه وانبســـطت
عينـاه بالشـوق .. حتـى أظلـم الأفقُ "

لقد أصبح هذا العالم متهماً ، لأنه تجرد من إنسانيّته، وبدا كلّ شيء مقززاً ٠ وحين يستولي المرض على بدر وهو في بيروت، حيث استقر به المقام باحثاً عن العـلاج، راح يستبّدبه الحنين، فيذكر ماضٍ من حياته لفّه الألم، وفجأة تمرّ في ذاكرته مقابر الأطفـال الذين ماتوا جرّاء الجوع والداء، فالتحفوا التراب، وإحتوتهم اللحود، حيث المقابر:[1]

تلوذ بكلّ سفح، نام فيه دون أثداء
ولا قمطٍ صغار من حصاد الجوع والداء
لقد رضعوا من الثدي الذي لم تبله الأجيال
وناموا في حمى الأم التي لا يستوي الأطفالُ
ولا الأشياء ألاّ في حماها، في حمى ترب وظلماء

فهذه النظرة إلى الأرض تشبه تلك النظرة التي ترى أن الأرض " هي.. السيدة الوالدة .. صـانعة كلّ ما فيه نسمة الحياة، وتراها في المنحوتـات البـارزة كإمرأة ترضـع طفلاً مـع أطفـال آخـرين ملتفين بثوبهـا مخرجين رؤوسهم من بين التلافيف حولها، والأجنّة تحيط بها من كلّ صوب .. فهي أمّ البشر وخالقتهم وأمّ الأطفال أجمعين .." [2] وفي قصيدته " المومس العمياء " وحين تموت " رجاء " يموت الرجاء، تلك الزهرة التي نبتت في مستنقع الاثم وذلك النقاء في عالم الفجور والبغاء، كانت بالنسبة لإمها المومس، الخلاص، وخيط الأمل الذي يربطها بالحياة، فكيف يمكن لها أن تعيش في هذا العالم المدنس بالخطيئة،

---

(١) الديوان : ٢٥٤/٢ (الهامش)٠
(٢) م ٠ ن : ٢٥٥/٢ ٠
(١) الديوان : ٢٧٩/١ ٠
(٢) ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، هـ . فرانكفورت وجماعته، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد ، د . ط، ١٩٦٠: ١٧٠ – ١٧١ .

وكيف يمكن لها أن ترضع الثدي الذي ما تركت فيه أشداق الذئاب ألاّ أوشالا . كان لابدّأن تموت لكي لا تستمرّ الخطيئة إذ ينقطع دابرها حينما تموت المومس : [٣] .

ماتت رجاء، فلا رجاء، ثكلت زهرتك الحبيبة !
بالأمس كنت إذا حسبت، فعمرها هي تحسبين
[...]
كانت عزاءَك في المصيبة،
وربيعَ قفرتك الجديبة .
كانت نقاءَك في الفجور، ونسمةً لك في الهجير،
وخلاصك الموعود، والغبش الآلهي الكبير !
[...]
كانت تشاركك العذاب لكي تكفرّ عن خطيئة !
افترضين لها مصيرك
فاتركيها للتراب
في ظلمة اللحد الصغير تنام فيه بلا مآب .

ولما لم يرتو السّيّاب من حنان أمّه فقد ظلّت رؤيته لعالم الطفولة، رؤية قائمة على استمرار المعاناة، لذلك حينما يرى أطفال بور سعيد قتلى، فالجامع الذي يوثق بينه وبينهم جامع تتداخل فيه ظروف سياسيّة واجتماعية لا سبيل إلى توجيهها الوجهة الصحيحة، فهؤلاء الأطفال قد صاروا ضحّيةِ السلاح الفتاك الذي يلبي رغبات الساسة:[١]

أطفالك الأموات عارُ الحديْد
في عرسه الدامي وظلّ الرصاص

إن السّيّاب ليأسى على موت الأطفال، يستنزف الدمع ويوقد الدماء بعينيه، لأن الصغار إذا ما توا: [٢]

فمن يتبع الغيمة الشاردة ؟
ويلهو بلقط المحار ؟
ويعدو على ضفّة الجدول ؟
ويسطو على العشّ والبلبلِ ؟
ومن يتهجى– طوال النهارَ –
ومن يلثغ الراء، في المكتب !
ومن يرتمي فوق صدر الأب
إذا عاد من كدّهِ المتعب ؟
ومن يؤنس الأمّ في كل دار ؟

وحين يموت هؤلاء الصغار، ثم يدفنون، لا تشعر الأرض بأنهم يضيقون ذرعاً بتلك الحفرة، لأن أجسادهم المرحة لا يسعها المكان : [٣]

ومن يفهم الأرض أن الصغار
يضيقون بالحفرة الباردة ؟
إذا استنزلوها وشط المزار .

---

(٣) الديوان : ١ / ٥٤٠ – ٥٤١ .
(١) الديوان : ١ / ٤٩٧ .
(٢) م. ن : ١ / ٥٧٩ .
(٣) م. ن : ١ / ٥٧٩ .

لقد ضمن بدر في قصيدته، ما ظلّ عالقاً في ذهنه من قصيدة أديث سيتول " ام ترثي طفلها " بما يتناسب وتساؤلاته حول موت الصغار، وهو موضوع قصيدة سيتول التي تقول في بعض منها : [1]

يا شمس حياتي عدّ إلى الأرض المنتظرة
التي هي صدر أمّك، والقلب والذراعين الخاليين ..
... ... عد إلى أمّك الجديدة
الأرض : فقد كبرت كثيراً على جسمك الصغير،
كبرت كثيراً على النعومات والقبلات
في التلافيف الناعمة من شعرك : الأرض قد شاخت
بحيث لا تفكر ألاّ بالعتمة والنوم، متناسيةً
أن الأطفال لا قرار لهم مثل ظلال الربيع الصغيرة .

لقد اتضح أن موت الأطفال لدى السّيّاب، موت لجزء حيوي من الحياة، موت للبراءة وأي مأساة تتملك الإنسان حين يرى أن الطفولة تجهض في مهدها لتقتل الحياة .

موت الشعراء :

لعل السّيّاب قبل أن يصرعه مرضه، قد تمثل له الموت، وأكل بعضه، فصارع خيبته ونصَر نفسه بخدعة الأمل، ثمّ ترنح أخيراً في واد يستحيلُ بهِ الإنسان كائناً متهرءاً فقد سيادته وأقرّ بالخلاص، وحتميّة المصير، فكانت الجولة الأخيرة، إذ قد رأى السّيّاب قدره في غيرهِ، وشعر بتعاسة الموت وافتضحت نفسه بالخوف منه، فكان حينما يرثي أحداً إنما يرثي نفسه التي تساقط كسراً أمام قدرهِ الحتمي، بعد أن كانت بهِ رغبة جامحة جعلته يستل الحياة من الموت وفق رؤية تتخذ خلالها الشخوص قيمة رمزية، تنتصر بموتها على ا لموت ففي قصيدته " الشاعر الرجيم " يكشف السّيّاب عن رغبتهِ الذاتية في الاقتران بينبوع ثرّ ينفي عنه شبح معاناتهِ ، وهذا السبيل من لرؤية قد استحوذ على فكر السّيّاب في مرحلة الالتزام إذ أطلق العنان لتصوراته وعلى نحو تخييليّ، إذ جمع بين عناصر متنافرةٍ، تنتهي إلى ملابسات أسطورية حين يتحول الشاعر إلى رمز من رموز الحياة : [2] .

أريته يقوم
من قبرهِ، تحمله سحابةُ الدخان
ينام تحت ظلّها الفقير والشريد :
فهو أميرُ حوله الكؤوس والقيان،
وبيته العتيد
جزيرُ من جُزر المرجان

ففي القصيدة مجموعة من الطقوس الغامضة ذات الأبعاد الأسطوريّةٍ يمنحها السّيّاب لتلك الشخصّ ية، لكي يحقق رؤية ذات أبعاد إنسانية تجسد فكرة راودت السّيّاب إذ أن الحياة لا تنتهي إلى هذا الحّالذي يطلق عليهِ الموت ، بل تحقق تواصلها في البعث والولادة الجديدة، وإذا برحلة السّيّاب في ديوان بودلير " أزهار الشر " رحلة عذاب دائم، إحتاز السّيّاب محارته وحملها في نفسه فإذا به يطلب من شاعرهِ : [1].

فمدّ لي يديك
وزحزح الصخور والتراب

---

(١) النفح في الرماد، دراسات نقدية، د . عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د ٠ ط، ١٩٨١: ١٨٨ .
(٢) الديوان : ١ / ١٩٢ .
(١) الديوان : ١ /١٩٤ .

وإذا بالصورة ذاتها تنطبق على (غارسيالوركا) فإذا بهِ نموذج آخر من نماذج الخلاص، كون الشاعر يكشف من خلال تلك الشخصية عن قيم عليا ذات منزع إنسانيّ، تفرض التلاحم بين الذات التي تنفرد بما يمكن أن نطلق عليه الحالة النموذجيّةِ وبين المجابهة القائمة أساساً على حالة من الوعي . لذلك يرى السّيّاب في (غارسيالوركا) مثالاً يحفل بهذه الصفة التي تثير التوق إلى التحرر: [٢]

في قلبه تنور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظىّ شراع

وتنقلب الصورة، فإذا بهِ في رثاء الشاعر الأنجليزي (لوي مكنس) تتملكه حسرة لاسبيل الى ردّها حين ورد عليه خبر نعيه، فلا مجال للتكتم، فالقدرة تخذل، والتشقع بالذكريات بعد رؤية اليقين خدعة، والدمع لا يطال، لأنّه ثمّة إيقاع ينتحِبُ في نفسه : [٣]

أتى نعيه اليوم جاب الديار
وجاب المحيطات حتىّ أتاني
فلم تجر بالادمع المقلتان
فقد غلغت من دمي في القرار

فتلك مزيّةٍ في شعر السّيّاب، ليس من نوع خاص فقط بل من نوع تغّور وأنبجس، وأباحَ واستسرّ، وثمّ ة أتحاد وصولة نهائيّة يرتجّ لها الفوآد طرباً، ليس رثاءً أو نغمة من حياة، إنه إستعطاف أو إنفعال شاعري، كفّارة يدفع بها شوقاً قديماً إلى الفؤاد :[١]

وأحسست بالشوق كالمدمنين
إلى جرعة من طلى ظامئين
إلى شعره
لأحرق، قربان وجدٍوحبّ
فؤادي في حجره ٠

فيهز السّيّاب حنين إلى شعر (لوي مكنس) إلى الماضي " إلى ديوانه الذي ربماّ وجد فيه ذكرى تركها تسعفه بعد عشرين عاماً، انتهى طريقها إلى الموت : [٢] .

ومن لي بإخراج كنز دفين
تهاوى عليه الحجار ؟
كسيح أنا اليوم كالميتين
أنادي فتعوي ذئاب الصدى في القفار .
" كسيح
كسيح وما من مسيح "

---

(٢) م ٠ ن : ١ / ٣٣٣ .
(٣) م. ن : ١ / ٦٩٤ .
(١) الديوان : ٦٩٥/١ ٠
(٢) م . ن : ١ / ٦٩٦ .

فالسّيلب إلى هذا الحد لم يرثِألا نفسه . إنه صار حطاماً، فلا مجيب يلبي صرخته، ولا يد تقوده الا يد الموت .

أما نازك فإنها لم تخفِ إعجابها بالشاعر الانكليزي " جون كيتس " فراحت ترثيه في قصيدتها "إلى الشاعر كيتس" التي كانت بناءً على قصيدته " Ode to a nightingale " سالكة فيها ما اعتدنا عليهِ من سلوكها، فساقة في تعبيرها الشعري على وفق هاجسٍ ذاتي، تقدم فيه الشاعرة ذاتها، تحت أغراء التأثر ب " جون كيتس " فالخلاصة الحياتيّة التي تقدمها نازك كباقة عطرةٍ، ما هي ألاّ أحلام وأمانٍ تشظّت بفعل ذلك الهاجس السوداوي الذي كّبل حياة الشاعرة، وجعل إحساسها بالموت مبالغاً فيه وارتباطها بالزمن مهشماً :[1]

حياتي وألام روحي الحزين
وأحلامي المرّة الذاوية
وموكب أيامي الذاهبات
وأطياف أيامي الأتية
تجمعن في باقة من عبير
ثوت خلفها روحي الفانيه
وأهديتها نغماً حالماً
إلى روحه الحرة الباقية

فرؤية نازك لشاعرها المفتون بالموت وهو بين الثرى في قبره سبيل عزاءٍلنا زك، ورّبما يبدو أن الأمر فيه من المبالغة شيء لا يمكن إنكاره، فماذا كان يعني جون كيتس لنازك ؟!. [2].

ولولاك ماوجدت في الثرى عزاء، ولم يجتذبها الحنين

ان هذا التوحد الذي تراه نازك، رّبما مفاده التاثر، فنصّ نازك الشعري يبوح بمعاناتها هي أكثر مما يصوّر تأثرها لفقد " جون كيتس "، فكلّ ما حولها مجال رحب لاستثارة الأسى، فالمساء الحزين، والشمعة الخابية، مدخلات مهمّة لإيضاح كآبة الشاعرة وتوجسها، فاعتصامها بعزلتها ترك لها مجال الرؤية ضيقاً، لدرجة جعلت رؤيتها للحياة متجهمة، وكأنها تموت من الداخل، أو تقتل نفسها، بينما هي في الظاهر تخشى الموت : [3]

وكيف تولّى المساء الحزين
على شعلة الشمعة الشاحبة ؟
وهل صرخت في الظلام الرياح
كما صرخت نفسه الصاخبة ؟
" هنالك حيث يموت الشباب
وتذوي أشعته الغاربة "
هنالك حيث الذهول الغريب
يودع روح المنى الذائبة

الصورة هنا تعكس جانباً مهمّاً من احساس نازك، لا يمكن لنا ألاّ أن نعّه تواصلاً لتلك النغمة البائسة التي تثيراً أسىً مثقلا، يجعل الشاعرة أكثر تكلفاً في استحضار صورة راقية من صور الرثاء، فتضمن قصيدتها تلك مقطعاً من قصيدة كيتس " أغنية إلى عندليب " تنزلق من خلاله نهائياً إلى المقطع الأخير

---

(١) الديوان : ١ / ٦٤٠ .
(٢) م. ن: ١/ ٦٤١.
(٣) م. ن : ١ / ٦٤٤ .

مصوّرة إحساسها، وتيهها في شعاب هذا الوجود، لتبقى لغة التشاؤم الطابع المميز لها إذ أن إحساسها بغيرها ينبع من إحساسها بذاتها، كأنها لا تستطيع أن تنزع نفسها من حزنها لتدخل في خضم الحزن الإنساني : [1] .

وتمضي الليالي إلى قبرها
وتمشي الحياة مع الموكب
أسير أنا في شعاب الوجود
أفتش عن حلمي المتعب
تخادعني كــلّ قمريّـةٍ
وتبعث كل الأغاريد بـي
ومازال طيفك طيّ الخفاء
تحجبه ظلمة المغـرب

الإحساس هنا بعبث الوجود، يزيد جوّ المأساة ويمنحها تعقيداً مبالغاً فيه، والبحث عن الحلم صورة أخرى لرغبة كثيراً ما نوهت عنها نازك، فالإحساس بخواء الواقع يثير تضاداً بين الرغبة التي تتملك الشاعرة وبين الواقع ذاته، وما دامت المأساة قائمة وتسلك للإنسان كلّ طريق فأنّ نبض الحياة يبدو واهناً جداً وبذلك تعود نازك فترى ان طيف شاعرها قد حجبته هذه الظلمة اللانهائية في الحياة التي ما قتئت تسرع نحو النهاية فكأن إحساسها بالأشياء إحساس ماتي، فلم تطَغتلك الروح التي تولّد أفكاراً أكثر إشراقاً وتفاؤلاً في الحياة، لكي تجدد ذكرى الشاعر الراحل.

الموت ذو المضمون الأخلاقي :

لا بد لنا ونحن نتّناول موت الإنسان بين بدر ونازك أن نستكمل صوره كافة، بأن نعرج على هذا النوع منه، حيث الظروف الاجتماعية السائدة قد جعلت من المرأة سلعة للمساومة، بعد خروجها عن عالمها المغلق، فكان أن قد زلت قدمها، وكثرت جراء هذا الزلل، حوادث غسل العار:[1]
ففي قصيدة بدر (قاتل أخته) التي ابتدأت بكلام نصه " أثمت فقتلها .. ولكنّ شبحها المنكود، ما زال يعتاده كلّما لفّه الظلام " والتي يقول في مطلعها : [2]

ليلـى كفـاكِ إلـى يـدي نظـراً ... مـاذا تـرين سـوى الـدم القـاني
هـاذي دمـاؤك فوقهـا صـرخت ... مـا كـان ذنبـي أيّهـا الجـاني

نرى ان القاتل حينما أقدم على فعلته تملكه ندم واعتراه هذيان، اذ ان شبح المجني عليها يتربص به لدرجة يتراءى له فيها أن الكون قد شيع كواكبه، لذلك يطلب من ضحيتهِ التهيؤ للبس الكفن " فكأننا هنا أمام صورة البعث، حيث يخرج الناس بأكفانهم من القبور " : [3] ، إذ راح يقول لها : [4]

عودي فقد شحب الدجى ومشى ... نعـش الكواكـب فـوق أجفـاني
شـدّي عظامـك والبسـي كفنـاً ... قـد كـان أجـدر بـي وبـالزاني

لكنّ القاتل سرعان ما يتراجع عن قراره، لأن ذنبه الذي ارتكبه أكبر بكثير من أن يكفر عنه، لذلك يطلب منها العودة إلى القبر بدعوى : [5]

---

(١) الديوان : ١ / ٦٤٥ .
(١) ينظر الشعر العراقي الحديث - مرحلة وتطور -،د. جلال الخياط، دار صادر، بيروت،د .ط،١٩٧٠: ١٦٦-١٦٧.
(٢) الديوان: ٢ / ٥٤٣ .
(٣) البنيوية الموضوعية ، دراسة في شعر السيّاب : ١٠١ .
(٤) الديوان: ٢ / ٥٤٣ .
(٥) م. ن : ٢ / ٥٤٤ .

الـدود جـاعَ وضـجّ مـن ألـم ... والقبـر أوصـَدبابـة الضـجر
عـودي أليـه واشـبعيه دمـاً ... حتـى يـرنح جسـمك النخـر
حتـى يكـون عـداد مـا نهشـت ... منـك السـروب وعبّـت الزمـر
وخـز يسـيل لـه الضـمير ومـا ... يجـري ورائـي حـين انتحـر

لقد قدّمها طعماً جاهزاً للدود، جزاءً عمّا قدمّت للزاني، لكنّ ضميره يبقى يعذبه لذا يروح قائلاً لها : (١)

أختـاه صـوتك مـا يفـارقني ... يـدعو إلـى ظلـم التـراب دمـي!
حيـث التفـت رأيـت ثـمّ يـداً ... صـفراء تجـذبني إلـى العـدمِ
إنـي أكـاد أحسـها لمسـت ... بـالثلج خـدّي والنجيـع فمـي

فالندم يسيطر على كل دقائق الجاني، حيث كلّ ما في الوجود دم يلطخ يديه. ولا شيء هناك، سوى الموت، إنه شعور بالهزيمة والانخذال، فالفتاة التي قد قتلت هي رمز للعفّة التي لم يصنها أخوها، وذلك الصراع الذي يعتمر في نفس القاتل، صراع بين القيم المتضاربة، والفتاة الضحية فورة الهوى بين جوانحها، تحيلها كتلة من الأشواق الملتهبة فتداعب خيالها أحلام الشباب، ولأن الفتاة لا نستطيع أن تمارس علاقاتها العاطفيّة، لأن الحبّ هنا مفقود، والفتاة مفتقدة إلى الزمن الذي يسمح لها بإقامة العلاقة (٢)، وحين داعب أحلامها ذو الجاه : (٣) .

فتـرى وراء دموعهـا، أفقـاً ... جاشـت نـهِ مثيلاتهـا شـهباً
حسـناء، ترفـل بـالحرير علـى ... عرش من المهجات قد نصبا

لقد سقطت تلك الفتاة في حبائل شخص ذي سطوة مالية، أغراها واستلب أعزّ ما لديها وأمست بعده ذليلة، لأن هذا المستوى الذي يشير اليه السّياب هو مستوى يفقد فيه الحبّ بعده الإنساني القائم على العاطفة إلى بعد آخر عماده الشهوة والتغرير. فينقلب الحلم الذي رسمته الفتاة إلى جحيم، إذ تنطفئ علاقتها بالجاني لأنها أقيمت على جسر من الشهوة . وبذلك فإنّ صورة القتيلة، تتبدى للقاتل رهيبة، حين تزدوج في داخله أحاسيس التوفيق بين الأسباب التي تدعوه للقتل وبين التكفير، لأن شبحها لم يزل يتربص بهِ ويدعوه إلى الموت، لقد أصبح العار تاجه ولا يقوى على الانتقام من الزاني : (٤)

صـــاح الشـــقي: أأنـــت تقتلنـــي ؟
يـا ليـت اختـك فـي الثـرى تـدري
العـــار تاجـــكَ.. ســـله: أيّ يـــدٍ
قـــد كللنـــه بقـــانئ الـــدر ؟ !!

أما نازك في قصيدتها (غسلا للعار) فتصوّ ر فيها امرأة قد تمادت في علاقات الحبّ ويندفع أحد أقاربها فيقتلها غسلاً للع ار، وقد تقع الفتاة ضحيّة للشبهة كما يقول د. جلال الخياط ثمّ يظهر بعد ذلك أنها بريئة، أو أن أحداً ما من أقاربها يريد الزواج بها فترفضه لعدم حبها له، فيقدم على قتلها بحجة أنه يغسل العار عن شرف العائلة (١)، والأمر الذي أدى بالمرأة هذا المؤدى، خصوصاً في الريف أكثر من البادية خروج المرأة عن طورها الذي رسمته لها طبيعة الحياة الريفية، وما تتعرض له من الاغراءات، خلال

---

(١) الديوان: ٢ / ٥٤٥ .
(٢) ينظر: البنيوية الموضوعية ، دراسة في سفر السيّاب : ١٠٧ .
(٣) الديوان: ٢ / ٥٥٢ .
(٤) م. ن: ٢ / ٥٥٥ .
(١) ينظر الشعر العراقي " مرحلة وتطور " : ١٦٧ .

خروجها إلى المدينة [٢] ، ونازك انما تشجب تلك العادة القبيحة، وترثي المقتولة التي هدر دمها ظلماً وعدواناً : [٣]

أمّاه ... وحشرجة ودموع وسواد
أنبجس الدم واختلج الجسم المطعون
والشعر المتموج عششَ فيه الطين
أمّاه .. ولم يسمعها ألاّ الجلاد
وغداً سيجيء الفجر وتصحو الأوراد
والعشرون تنادي والأمل المفتون
فتجيب المرجة والأزهار
رحلت عنّا غسلاً للعار

هنا نتقابل بين لحظة الموت المتمثلة بالحشرجة، وانبجاس الدم، والطين المعشش في شعر المقتولة، وشهوة الحياة، بولادة فجر جديد، وصحوة الأوراد لتتولد عنها لهفة نحو الحياة، وهنا تكون أجابه المرجة والأزهار أجابه سخرية لاذعة بقولها : " رحلت عناّ غسلاً للعار " لذلك نرى أنّ نازك " تعطي شبح قابيل بعداً اجتماعيّاً يقوم على السخرية المرّ ة، لا من قضيّةِ الدفاع عن العرض في عالمنا العربي حين قع الفتاة في الاثم بل من التناقض الذي يبيح للرجل مالاً يبيحه للمرأة، فهو لا يتورع عن القتل " غسلاً للعار " " [٤] : [٥]

ويعود الجلاّد الوحشي ويلقى الناس
" العار ؟ " ويمسح مديته " مزقنا العار "
" ورجعنا فضلاء بيض السمعة أحرار"

فيروح ممارساً ما اعتاد عليه من اثم دون ردع من قيم، منادياً ربّالحانة : [١]

" ناد الغانيه الكسلى العاطرة الأنفاس
أفدي عينيها بالقرآن وبالأقدار "
إملاء كأسك يا جزار
وعلى المقتولة غسل العار

ولكن وعلى الرغم من هذهِ المفارقة في الصورة التي تحاول نازك إضفاءها على القاتل، من حيث تناوله الخمر، وفداؤه عيني الغانيه بمقدساته، تبقى النسبية تحاصر هذهِ التصرفات، لكنّها في الوقت نفسه ترى " ضمن المفهوم الثوري للأخلاق أن محاولة تضمين الأخلاق رموزاً من البؤس والاضطهاد الاجتماعي شي ء لا يتصل بالأخلاق من قريب أو بعيد، إنما هو علامة من علامات التخلف التي لا بدّمن القضاء عليها تماماً " [٢] فهي تعطي بعداً ذا سخرية مرّة لهذا الانحراف من قبل الرجل لا يحاسب عليه العرف الاجتماعي، فيخرج القاتل مزهوّاً بنفسهِ لأنّه"غسل العار" [٣]

وسيأتي الفجر وتسأل عنها الفتيات
" أين تراها ؟" فيردّ الوحش " قتلناها "
" وصمة عارٍ في جبهتنا وغسلناها "

---

(٢) ينظر : نازك المئكة " الشعر والنظرية " : ١٥ .
(٣) الديوان : ٢ / ٣٥١ .
(٤) المرأة وصورة المرأة في شعر نازك ، سلمى الخضراء الجيوسي (الكتاب التذكاري) : ٤٣١ .
(٥) م ٠ ن : ٣٥٢/٢ .
(١) الديوان : ٢ / ٣٥٢ .
(٢) نازك الملائكة ، الموجة القلقة : ٨١ .
(٣) الديوان : ٢ / ٣٥٢ .

إنها عارُ مغسول، مطلق، يشجب دناءة النفس، ويبيح دناءةً أخرى، فذات ترفض الموتَ حدّالتفاني في الحياة وأخرى تنتهك حياتها بقوةٍ معاندةٍ، وحيث ترتمي ظلال الجريمة على كلّ شيء ويرتمي همسها المذعور في كلّ إذنٍ، فتقول نازك : [٤]

وستحكي قصتها السوداء الجارات
حتىّ الأبواب الخشبيّة لن تنساها
وستهمسها حتىّ الأشجار
غسلاً للعار ... غسلاً للعار

وإذ ينشر الرعب سلطانه على كلّ الفتيات، لدرجة انهنّ رحن يتوجسن من كل تصرفٍ يقمن به، لذلك وجدن أنفسهن في موقف حداد ابدي، خشيَة أن يصير بهن الذي صار للفتاة المقتولة، وبسخرية واضحة تستهجن نازك من خلالها هذا الخلقّ الذي يغتصب كلّ الحقوق الأنثوية : [١]

يا جارات الحارة، يا فتيات القرية
الخبز سنعجنه بدموع مآقينا
سنقص جدائلنا وسنسلخ أيدينا
لتظلّ ثيابهم بيض اللون نقيّه

الموت ذو المضمون الإنساني :

حين يغرق الإنسان في بؤسه، ويتيه في خصم هذا الوجود غير الإنساني بعد أن يسلب كلّ مزيّة إنسانيّةٍ، تسدل عليه أستار النسيان حياً، وما اشدها حين يموت:- وحين يتخطى هذا المنحى غير الأخلاقي كلّ القيم الإنسانيّة تبقى هناك نفس توّاقة تتطلع بعمق لتحقق ذلك التكامل الإنساني، حيث تحاول إظهار حقيقة هذا الإنسان، من خلال رؤية إنسانية شاملة توجه الحياة لكي لا يسود تجاهل تعسفي تجاه شخصيتّه ومهما كان مستواها، ولكي تضمن الحياة عدم انتهاك قانونها، وبالتالي تفضي إلى غاية، وبما يجعل الكائن البشري يتواصل معها على وفق صيغة تعاملّية تثبت وجوده وتحقق له دوراً بارزاً يرصد من خلاله حقيقته على أتم وجه، من هذا المنطلق نظر السّيّاب ونازك إلى موت الإنسان الذي يحمل مضامين إنسانيّةٍ، فالسّيّاب حين يرى الفلاح في قصيدته (رثاء فلاح) يستحضر تلك القيم الإنسانية التي يجب أن تسود، لكنّه يرى البون شاسعاً حين يمرّ موكب الجنازة ضئيلاً يختزن الحزن في الصدور : [٢]

مـــات لاشـــاعر مـــن القـــوم يبكـــ
ـــه ولا نـــادب مـــن الأوفيـــاء

ثمّ يضع في الجهة المقابلة موت صاحب القصر :

ســـار والحشـــد خلفـــه وأجـــم الأنـــ
ـفاس مثـل القطيـع خلـف الرعـاء

حيث اغتدى الشعراء " تجار القوافي " يكيلون له الرثاء، في حين لم يبك الفلاح سوى طفليه وأبنته التي شقّت جيبها، فلفت انتباه الشاعر عري نهديها فطوقتهما بيديها. وحين يعدّما قدمه الفلاح من نعماء، ويضعها بإزاء ما قدمه صاحب القصر ليصل إلى نتيجة يفسرها البيتان :[١]

---

(٤) م ٠ن : ٢ / ٣٥٣ .
(١) الديوان: ٢ / ٣٥٣ .
(٢) م. ن: ٢ / ٤٥٩ .
(١) الديوان : ٤٦١/٢ .

ويــك مــا يخســر الوجــود إذا مــا
مـات مـن فـي الوجـود مـن أغنيـاء
إنمـــا يخســـر الوجـــود إذا مـــا
غالــت الكــادحين كــفّ الفنــاء

وعليه يبدو السّيّاب متطرفاً في إصدار حكمه هذا، لأن الو جود لابّد أن يقام على تلك الثنائية، ولكن دون إستغلال، ورّبما كان السّيّاب محقّاً بعض الشيء لأنّ صاحب القصر كان من الإقطاع، فأصدر حكمه على كلّ غني وكأنه من تلك الفئة الباغية ٠

وفي قصيدته "حسناء الكوخ" يغلبه التحسر، حين يموت والد الحسناء، فيسمع تأوهات المعاول، وهي تشق القبر بين صمت الصخور، حيث [٢]:

اللحد شدّ على أبيك فشدّ منك على جنـاح
أنفض عنك الحاضرون وأسلموك إلى النواح

فيصور السّيّاب في قصيدته تلك مدى التعسف والظلم الذي يلاقيهِ الفلاح في زمن الإقطاع، حيث الحرمان والإستعباد، حدّالموت ، الأمر الذي أكّدحّه الأقصى في قصيدته "المومس العمياء" فحين تخف إبنة ذلك الفلاح حيال النهر لتلقى أباها، بعد ان سمعت صوت طلق ناري، فما وجدته إلاّ جثّة مدماة [٣]:

[...] وانكفأت تشدّ على القتيل
شفتين تنتقمان منه أسىً وحبّاً وإتياعا
وكأنّ وسوسة السنابل والجداول والنخيل
أصداء موتى يهمسون :"رآه يسرق" في الحقول
حيث البيادر تفصد الموتى فتزداد إتساعا ٠

ففي هذه المعاناة التي تستغرق الذهول، هناك يقين صادق، يحاول تغيير الواقع بما ينطوي عليه فاللحظة التي يعبرّ عنها الشاعر، فوق الشخوص والأحداث، لكنّها في وعيه تحيا فتتحدى الحتميات، فيتمثل الفسأد بالموت، وتتمثل الرغبة في الحياة في هذه الصورة المزدرية للشرائع التي تبيح ما لا يعقل.

ويأخذ الموت لدى السّيّاب، بعده الإنساني، ذلك البعد الشمولي، حين استحضر ما حصل في طروادة، فكأن آهات الجرحى تعبر الزمن لتعيد نفسّها من جديد في هذا العصر، وكأنّ الدماء التي سال ينبوعها، لم تزل، جرحاً ناغراً في ضمير الإنسانيّة : [١]

أما فجعتك في طروادة الآهات من جرحى
ومحتضرين ؟
يا لدمٍ أريق فلطّخ الجدرانْ
وردّترابها الظمآن طيناً، ردة جرحاً
كبيراً واحداً، جرحاً تفتّحفي حشا الإنسان
ليصرخ بالسماء .

صرخة مظلومة تستهجن الأسباب التي تبيح القتل، لتترمل النساء، ويتيم الأطفال. لقد ساوى الموتُ الأعمار، فمنجله لم يزل يحصد دون مبالاة، الكبير والصغير، ولاجل من؟ : [٢]

لأجل فجور أنثى، واتقاد متوّج بالثأرْ

---

(٢) م. ن: ٥١٩/٢.
(٣) م. ن: ٥٢٠/١
(١) الديوان : ١ / ١٨٠ .
(٢) م ٠ ن : ١ / ١٨٠ .

تخضب من دم المُهجات حتىّ سُلمُ الأفنِ،
وحلّ بلا أوانٍ يومنا، وتساوت الأعمار
كزرع منه ساوى منجل [...]

اما نـازك فـي " مرثية غريـق " فلـم يـزل إحساسـها الرومانسـي، يميـز نظرتهـا، إذ أن مشـاعرها الشخصيّة، لا تلبث أن تظهر وكأن الشاعرة تعيش تأزماً نفسياً يجعلها تقف في الأماسي وحيدةً عند شـاطئ النهر، وهذا ما يفصح بالضرورة عن هروب من الحيـاة واستسـلام لأوهـام متأنيـة عن عجز وتمرّد سلبي تجاه الواقع، فثمة سكون، وثمّة موجٍ مدوٍ، قد دفع الشـاعرة إلـى التأمل، وكأنهـا تصـف شكوى نفسـها من أسرار الحياة التي أعيتها، فإذا بخيالٍ يطفو على صفحة المياه : [٣]

إيه يا ضفّة ما ذاك الخيال ؟
فوق صدر الموج تحت الظلمات
أ إله قد تصبّاه الجمال ؟
أم غريق عَزّه حبلُ النجاة ؟

فالرؤية الشعرية لـ جثـة الغريـق لم تكن بمستوى يؤهلها أن تثير فـي نفس المتلقي شـحنة انفعاليـةّ، فالاستفهام عن ما رأته لم يكن بين طرفيه أدنى علاقة (الاله المتصابي) و(الغريـق الـذي غزّه حبل النجـاة "، وإذ تمثل لها هذا الهيكل التائهِ تعود ثانية تسأل الدباجي عنه : [١]

بشر هذا ترى ؟ أم هو طيف
ليت شعري، يا دياجي، ما يكون ؟

فماذا عساها أن تفعل إذا علمت ما هو ؟ وكأنها تحاول متكلفة أن تشحن تلك الألفاظ التي تبدو أنهـا لا تحمل أكثر من دلالتها، موقفاً عاطفياً، يعطي تأثيراً أكبر ، ينمُّ عن تأثرها بالذي حدث. وإذا بهـا تفاجـأ، لقد كان غريقاً : [٢]

آهِ يا شاعرتي، هذا غريق
فأحزني للجسد البالي الممزّق
راقداً تحت الدياجي لا يفيق
والسنا من حوله جفن مؤرّق

تحاول نازك هنا أن تكون حزينة حين تطلب من نفسها الحزن علـى الغريـق، ويبدو لـي أن نـازك لم تكن متوحدة مع ذاتها حين ترثي الغريق، فهي تتوسل إلـى نفسـها وتحـاول أيـة محاولـة لإضـفاء مسـحة من الحزن من خلال إضفاء " الغربة، التمزيق، لموت دون وداع " على الغريق : [٣]

فهو في النهر
ما بكى مصرعه ألاّ غريب
هو قلبي ذلك المكتئب

لقد علمت نازك أن حزنها لا يستوعب الحادثة، إنّهضئيل فراحت تسائل أمواج النهر الرأفة، ونجوم الليلِ أن تكون عيوناً تسكب الدمع : [١]

---

(٣) م. ن : ١ / ٥٠٧ .
(١) الديوان : ١ / ٥٠٨ .
(٢) م. ن : ١ / ٥٠٩ .
(٣) م. ن: ١ / ٥٠٩ .
(١) الديوان : ١ / ٥١٠ .

ولتكن يا نهر، أمواجك حضنا
يتلقاه وقلباً مشفقاً
ولتكن يا نجم أضواؤك عيناً
تسكب الدمع على من غَرِقا

وتسائل نازك الصـّياد الذي يجوب بزورقه المياه بحثاً عن قوته، انتشال الغريق البائس، ودفن ما تبقى منه في مقبرة القرية : [٢]

أيها الصيّاد، قف بالزورق
وانتشل هذا الغريق البائسا
خذه إلى الشاطئ وادفن ما بقي
منه في القرية وارجع يائساً

وإذ تكثر الشاعرة من اسلوبها الرومانسي في رسم مشاعرها وانفعالاتها، فإنها لا تبرح الاتكاء على عناصر الطبيعة " النهر، النجوم، الشاطئ، والظلمات ... " لكي تحقق نوعاً من الترابط بين مكونات عملية الخلق الشعري، ومن خلال هذا الباب تتدرج نازك مع انفعالاتها في رثاء الغريق إلى رثاء نفسها من خلاله، ولعلّها تصر على حضور هذهِ الحالة، إذ تحاول تحقيق نوع من التوازن بين المعاناة الوجودية من الموت وبين الاندفاع في تحقيق حالة قائمة، لا بدّأن تلفت انتباهها، مما يمثل تجاوباً مع التكوين الإبداعي في حضور العناصر الاجتماعية في عملية الخلق الشعري، لذا نراها في نهاية تلك القصيدة تركن إلى أن العالم كلّه محفوف بالموت، وما الغريق ألاّ حالة حاصلة على مدى الحياة على أساس أن الناس منتهون إلى ذلك المصير المحتوم : [٣]

كلّ يوم بين أيدينا غريقُ
وغداً نحن جميعاً مغرقونا
عالمُ حفّ بهِ الموت المحيقُ
وتباكى في حماه البائسونا

أما في قصيدتها (مرثيةِ امرأة لا قيمة لها) فتحاول نازك إظهار عدم المبالاة الذي يبديه الكثير من الناس بإزاء موت الآخرين الذين ركنتهم الحياة في زواياها المعتمة، فهي تحاول الخروج من عزلتها، إذ أن الإبداع " ليس انطواءً على النفس بل إنه على عكس عملية حفر السراديب، سراديب الحجر اللانهائية، والباطلة، إنه نظرة موضوعية للعالم ومشاركة وتلاق مع الآخرين " [١]، ويبدو أن نازك تسلك السلوك نفسه الذي سلكته في (مرّثية غريق) حيث أنها استخدمت في وصفها للغريق بانّه " مات وحيداً، ودون وداع " فهنا أيضاً تموت المرأة وحيدة في هدوءه بعيداً عن كلّ تحديقة حزينة تطلّ من نافذة على الطريق : [٢]

ذهبت ولم يشحب لها خدّ ولم ترجف شفاه
لم تسمع الأبواب قصّة موتها تروى وتروى
لم ترفعْ أستار نافذةٍ تسيل أسىً وشجوا
لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه
ألاّ بقيّة هيكل في الدرب ترعشه الذكر
نبأٌ تعثر في الدروب فلم يجد مأوىً صداه
فأوى إلى النسيان في بعض الحفر
يرثي كآتبه القمر

---

(٢) م. ن : ١ / ٥١١ .
(٣) م. ن: ١ / ٥١١ .
(١) واقعية بلا ضفاف : ٢٠٠ .
(٢) الديوان : ٢ / ٢٧٣ .

وعندما أصاب وباء الكوليرا مصر سنة ١٩٤٧، نظمت نازك قصيدتها (الكوليرا) فصوّرت بها مشاعرها نحو أبناء مصر، بعد أن تناقلت الأخبار أن عدد الموتى قد بلغ ألفاً في اليوم الواحد [٣]، تلك القصيدة التي نظمتها محاولة من خلالها التعبير عن وقع أرجل الخيل وهي تجر عربات الموتى [٤]، وبذلك كان اكتشافها الشعر الحر : [٥]

سكن الليل
أصغ إلى وقع صدى الأنّات
في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات
صرخات تعلو، تضطربُ
حزن يتدفق، يلتهب
في كلّ فوآدٍ غليانُ
في الكوخ الساكن أحزانُ

وتنتصب حقيقة في داخل نفس الشاعرة، لتعطي لتلك المأساة الواقعيّة خلقاً آخر يدنو من الاعتراف الحقيقي برعب الموت، فتتعرّى الكلمة، لترى نازك إثرها حزناً يتدفق يحتوي تلك المعاناة، وأجواءً من الخوف والتوجس من الغد، غد الموت، حتى يتراءى لها ان لا حياة في الغد لكثرة عدد الأموات :[١]

موتى، موتى، ضاع العدد
موتى، موتى، لم يبق غدٌ

إن نازك هنا تصّور المكان بدقّة، حيث سيادة الصراخ والعويل، بوصف المكان جزءاً لا يتجزء من التجربة الشعرية، فكأن الليل موت، وكأن النهار مثله، لذلك تتبدل الحياة وأشياؤها إلى موت، وكأنها لحظة خاطفة يتربص بها الموت، بعد أن نصب شراكُه: [٢]

لا لحظة إخلاد لا صمتْ
هذا ما فعلت كفّ الموتْ
الموت الموت الموتْ
تشكو البشريّة تشكو ما يرتكب الموت

تحاول نازك النفاذ إلى داخل المأساة، حين تكرر (موت، موت)، (موتى، موتى) ونحن نعلم مدى ما تسببه هذهِ اللفظة من شعور بالقلق والتشاؤم وبذلك يكشف انفعالها إحساسها، بعمق المأساة التي سببها داء الكوليرا. فإذا الداء يجتاح الوادي الوضاء، ويصرخ بجنون (الموت، الموت، الموت) : [٣]

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

وكأنها تجعل هذا الداء جندياً للموت، يطول بكفه الأرواح، وإذ يموت الحفار والمؤذن، فتنتاب نازك الحيرة تجاه الموتى فمن ذا يؤنبهُم ؟: [٤]

---

(٣) ينظر : تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة: ٤٥٥ .
(٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٣.
(٥) الديوان : ١ / ١٣٨.
(١) الديوان : ١ / ١٢٩ .
(٢) م. ن : ١٤٠/١.
(٣) م. ن: ١٤١/١.
(٤) م. ن: ١٤١/١.

لم يبق سوى نوح وزفير
الطفل بلا أمٍ وأبِ

وعلى وفق هذا النحو يتضح لنا ان رؤية الشاعر في هذا النوع من الموت تقوم اكثر ماتقوم على تلك العلاقة الخفية التي يقيمها الشاعر مع الذات المرثية التي تنحو منحى انسانياً يحاول الشاعر تأكيده انسياقاً مع رغبته في جعل الشعر يعبر عن قضايا عامة تحمل مضموناً انسانياً، واخلاقياً لأنه لايستطيع العيش بمعزل عن تجليات الواقع المعيش.

الحياة في الموت :

ان حساسيّةِ الشاعر تجعله محلّ إثارة إزاء أبسط الأشياء، وتقلقه مظاهر الحياة الأقل اثارة، فيعكس هذه الإثارة وذلك القلق في شعرهِ ولماّ " كان جيل السّيّاب غارقاً في رومانتيكيّة حالمة، فشدتهم الحرب العالمية الثانية بعنف إلى واقع يناقض تلك الروما نتيكيّة التي حبوا فيها " [١]، حينها ظهر التناقض جلياً حينما حاول هؤلاء الشعراء التوفيق بين الواقع المتردي الذي عكسته الأزمة القائمة وبين تلك الرومانسية، ولما يمر به البلد من تحول اجتماعي خطير [٢]، كان لا بد من وعي الواقع وعياً دقيقاً وعي تجربة ورؤية، لأنه " إذا كانت سمة النضج في رؤية أي شاعر تتركز في إدراكه لنسبيّةِ الحياة والموت، وامتزاجهما، بما يجعل هذا الامتزاج هو المطلق الوحيد، فان السّيّاب هو الشاعر الذي يندر أن تجد بين شعراء العربية من أدرك بمثل نفاذه كمون الموت في الحياة، وكمون الحياة في الموت"، [٣] لأنه أدرك تمام الإدراك قيمة التطلع الثقافي في تكوين رؤية شاملة للحياة فكانت ثقافته " من ذلك النوع المتفتح النهم الذي استوعب بطريقة ما، جوهريات حضارات الشرق والغرب " [٤] .

لقد عالج السّيّاب موضوعي (الحياة في الموت) و (الموت في الحياة) وعلى وفق رؤية أملتها عليه طبيعة الأزمة التي اجتاحته، فنراه قد وضع تلك الرؤى بمراحل: فكانت الأولى مرحلة الأربعينات التي ساد فيها موضوع الموت في الحياة بكلّ هدوء وتقريرية. أما المرحلة الثانية " المرحلة التموزية " مرحلة الخمسينات فقد ساد فيها موضوع الحياة في الموت، إذ اصبح الموت لديه ميلاد حياة جديدة، حتى عاد في الستينات إلى موضوع (الموت في الحياة) ليواكب انخذاله وسوء ما وصل اليه[٥]

لقد كان السّيّاب على وعي بحقيقة ما في الموت من حياة وقد أثرت في رؤيته تلك فكرتان : "الأولى: فكرة التضحيّةِ المسيحيّةِ التي تبتدى في تحمل الفادي لخطايا البشر من أجل أن يعم السلام. وكانت الثانية: فكرة التضحيّةِ البدائية التي ارتبطت بالأسطورة الزراعية والتي تبتدى في موت الأله وبعثه من جديد ... " [٦].

في حين يذكر عبد الجبار عباس ان مصادر فكرة التضحية لدى السّيّاب هي " ما اخترته وجدانه المشبع بالمؤثرات العاطفية للموروث الشيعي الراسخ ... وما يتردد في بعض قصائد الرثاء العربية التي تصوّر المرثي حّياً بمآثره وكرمهِ ملغية بذلك الحدود بين الموت كنهاية وبين التصوّر الشعري للموت ... [حتى] إذا امتدت الأيام والتجارب بالشاعر، وجد في قراءاته الشعرية في الأدب الغربي والميثولوجيا والقصص المسيحيّةِ فكرة التضحية واضحه جليه .. " [١]، بيد إن ما ذهب اليه عبد الجبار عباس أهدى في توضيح أصول فكرة التضحية عند السّيّاب، فهي ليست بالضرورة موقفاً مسيحياً، إذ لا يمكن عدها جوهر المضمون الشعري، لكنها لون يصيغ الصورة[٢]، وبذلك لا يمكن إنكار أثر الموروث الإسلامي في تأصيل الفكرة لدى بدر .

الموت الاسطوري :

كان انتقال بدر من العادي اليومي إلى ما يسمى بالاسطوري الرمزي قد غير من مفهوم الموت لديه، فإذا كان في الماضي حادثة، والجوع ظاهرة والنضال رجولة وأريحيات، فقد تحول في هذه المرحلة " إلى أسطورة ... أصبح فداء اسطورياً، يمثله تموز أو المسيح، ان تحول الموت إلى اسطورة ليس تصوراً شعرياً فقط، انه ذو مضمون ايديولوجي أيضاً " [٣]

---

(١) الأهرام ٠ ع ٢٨٥٨٦، نقلاً من : الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور : ١٧١ .
(٢) ينظر: بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، محمود العبطه، مطبعة المعارف، بغداد، د.ط، ١٩٦٥: ٧١.
(٣) السيّاب: ٢٤٣ .
(٤) الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور : ١٧١ .
(٥) ينظر: الأسطورة في شعر السيّاب ، عبد الرضا علي ، وزارة الثقافة، بغداد ، د.ط، ١٩٧٨ : ١٧٢ .
(٦) م. ن: ١٧٥ .
(١) السيّاب: ١٠٤-١٠٦.
(٢) ينظر: م ٠ ن: ١٠٦ – ١٠٧ .
(٣) الديوان: ١/م م ٠ ن ن (المقدمة).

لذلك يمكن القول إن محاولات الشعراء العظام في أن يحلوا أو يكتشفوا مغاليق العالم هي محاولات لإجابة الواقع الحياتي، فيما يفيض به الوجود من تساؤلات، وعليه فانّ ابداع هؤلاء النفر، إنما يتأتى من خلال العثور على تسويغات منطقية لتلك المفاهيم التي تكاد تكون مجردة في عالم الأحياء، وربطها بشكل ديناميكي يصور حركة الوجود، حتى يمنح الإنسان، أو قل يمده، بأبعاد أخلاقية، قد تبدو للوهلة الأولى متناقضة مع الواقع، لكنها سرعان ما تأخذ أبعادها، وبشكل ينبغي أن يكون دليلاً واضحاً في حياة الإنسان وهو يتأمل الموت. لذلك كان شعر السّياب " سعياً وراء ولادة جديدة، وحياة جديدة، وبعث جديد، وكان دعوة إلى المطر، الذي يخصب الأرض، ويصوّره كعملية دافعة حّية مشتركة " [٤] ويبدو أن إدراكه للعلاقة الوثيقة بين الشعر والأسطورة كان إدراكياً واعياً لكون الأسطورة شكلاً من أشكال الإدراك الإنساني، والحضارة الإنسانية، ولأنها تصوير درامي للصراع بين الثنائيات ومنها صراع الإنسان مع الموت [٥].

لذلك أجتذب هذا الصراع الشاعر العربي الحديث، فراح يعطيه أبعاداً تتناسب وتجربته العصرية. وهنا لا بد لنا أن نؤكد أن الأسطورة هي نتاج إبداعي، كما الشعر مما حدا بالشاعر العربي الحديث إلى فتح الباب واسعة أمام الاسطورة لتتحد بالشعر، وصولاً إلى تكوين رؤية جديدة [٦] تؤهله للإفادة من ذلك المصدر " الذي أفاده منه اليوت في رموز الخصب والنماء وتجدد الحياة بعد الموت، ليثري به تجربته الشعرية ويستقي منه صوره التي يمكن أن تفجر الواقع المأزوم " [١] .

اسطورة تموز وعشتار :

" كان من الطبيعي للشاعر الذي أراد غلبة الحياة على الموت، أن يلجأ إلى اسطورة تموز، ومقتله بناب الخنزير البري..." [٢]. ويخضعها لإبداعهِ الشعري ففي هذهِ الأسطورة " تلتقي خطوط شعره كلّها وتتفرع عنها، وهي الينبوع الذي يستقي منه معظم صوره الشعرية " [٣]. وكان السائد " أن الناس كانوا يعتقدون أنّ تموز يموت كلّ سنة منتقلاً من أرض المرح إلى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كلّ سنة في البحث عنه إلى البلاد التي لا عودة منها، إلى دار الظلام حيث التراب مركوم عل الأبواب وفي أثناء غيبته تنقطع عاطفة الحب عن الشبوب في الصدور فينسى الإنسان والحيوان على السواء، تكثير جنسه، ويهدد الفناء الحياة : [٤] إذ لاقت هذه الفرضية على الرغم من خطئها الذي أثبتته البحوث المتأخر، رواجاً لمنطقيتها مع ما هو معروف عن موت تموز ورحلته إلى العالم السفلي ولتضمنها فكرة التضحية التي تقوم بها عشتار لإنقاذ حبيبها، واخيراً توافقها مع أساطير الخصب والنماء عند الأقوام المجاورة لسكان وادي الرافدين [٥] لذلك ركن السّياب إلى الأسطورة لأنه أدرك أن العلاقة القائمة بين التضحية والأسطورة تكمن في دعوتهما معاً إلى أيجاد نظام يؤدي دوره في أقامة التوازن والانسجام فيما يبدو متناقضاً.

كذلك كان الشاعر بحاجة للرموز والأساطير لكي يوجد شكلاً متميزاً لأفكارهِ الحائرة [٦] .

لقد كانت قوى الفتك المتمثلة بـ (قابيل) دليلاً على ولادة الموت والظلام إذ يؤكد السّياب هيمنة تلك القوى في العصر الحاضر، وتغلغلها في كلّ مناحي الحياة ناشرة رعبها المميت، الأمر الذي ولّد دافعاً في نفسه من أجل الخلاص والتحرر : [٧] .

---

(٤)كلمة السيد ممثل رئيس جامعة البصرة، د. عبد المنعم خضير الزبيدي، (السياب في ذكراه السادسة): ١٤.
(٥) ينظر: م. ن: ١٤-١٥ .
(٦) ينظر: الإنسان والاسطورة (الشعر والأسطورة، أفكار في جدلية العلاقة)، ماجد السامرائي، مجلة عمان، ع٥٨، نيسان، ٢٠٠٢ : ٥٤ .
(١) الأسطورة في شعر السيّاب : ٥٠ .
(٢) الرحلة الثامنة- دراسات نقدية، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ١٨.
(٣) م. ن: ١٩ .
(٤) ادونيس، جيمس فريزر، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الصراع الفكري، بيروت، د .ط ، ١٩٥٧: ١١.
(٥) ينظر: عشتار ومأساة تموز، د . فاضل عبد الواحد علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بغداد، د .ط، ١٩٧٣: ١١٠.
(٦) ينظر: التجربة الخلاقة، برفسور: س م . بورا ، ترجمة، سلامة حجاوي، دار الشؤون القافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦: ٣٩ .
(٧) الديوان: ١ / ٣٦٠ .

" قابيل " باقٍ وإن صارت حجارته
سيفاً ، وإن عادناراً سيفُهُ الخدمُ
وردّ" هابيل " ما قاضاه بارئــهُ
عن خلقه ثم رّت باسمه الأممُ

وقوله : [1]

الموت في البيوت يولُد
يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
من رحم الأرض ومن منابع المياه
فيظلم الغد

وقوله :[2]

قالوا : " والداء من ذا رماه
في جسمك الواهي ومن ثبته ؟ "
قال : " هو التكفير عمّا جناه
قابيل والشاري سدى جنة

فإزاء هذا الموت الذي يسيطر على الحياة، لا بدّمن معجزةٍ، تحقق الخلاص فكان الاتكاء على الاسطورة وخصوصاً أسطورة تموز، من اجل أحداث تغير يؤدي إلى قلب الموازين القائمة بالتضحية ومن هنا يتضح لنا البعد الفلسفي لفكرة التضحية في شعرهِ " فكما كانت الأسطورة القديمة جهداً يراد بهِ أقامة التوازن بين المتناقضات فإنّ التضحية هي مشكلة السّياب وحلمه وأسطورته.. التي يرى غيرها ابتداءه في انتهائهِ محاولاً تحقيق التوازن والانسجام بين هذه المتناقضات وتناقضات جديدة " [3] .

ففي قصيدته " تموز جيكور " يتوحد السّياب مع تموز الذي قتله خنزير بري، والذي غدت دماؤه شقائق، لكنّ دماء السّياب قد غدت ملحاً :[4]

ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفق ينسابُ:
لم يغْدشقائق أو قمحاً
لكنْ ملحا .

ولما كان تموز يتأمل بعثه من أجل بعث الحياة والنماء، نرى السّياب يود ان يبعث كي تبعث جيكور إذ يقول : [1]

جيكور .. ستولد جيكورُ :
النوّرُ سيورق والنورُ .
جيكور ستولد من جرحي
من غصّة موتي، من ناري،
سيفيض البيدر بالقمح،
والجرن سيضحك للصبح

لكن هذه الولادة، تبقى غير تامة، لأن أسبابها غير متكاملة حين يقول: [2]

---

(١) الديوان: ٤٧٠/١ .
(٢) م . ن: ٢٩٦/١ .
(٣) السيّاب : ١١٦ .
(٤) الديوان : ١ / ٤١٠ .
(١) الديوان: ١ / ٤١١ .
(٢) م. ن: ٤١٢/١ .

هيهات. أتولد جيكور
الا من خضّة ميلادي
هيهات. أينبثق النورُ
ودمائي تظلم في الوادي،

وتبدو الأسباب التي ينتج عنها عسر الولادة والبعث مقرونة بموت تموز، " فتموز بفعل الإرهاب والقتل .. والدمار، يترك إلى العالم السفلي مدحوراً مهزوماً وهذهِ حقيقة مسلم بها فالثورة تنتصر مرة ومرّة يرافقها الإخفاق " [٣] ، وقد تأكد هنا الإخفاق والولادة الخادعة في (مدينة السندباد) بعد أن صاح السّيّاب تبارك الإله واهب الدم والمطر فإذا ادونيس، يأتي مندحراً: [٤]

أهذا ادونيس ؟ أين الضياء
وأين القطاف ؟
مناجل لا تعصد،
أزاهر لا تعقُد
مزارع سوداء من غير ماءْ،
أهذا انتظار السنين الطويلة ؟
أهذا صراخ الرجولة ؟
أهذا أنين النساء ؟
ادونيس إبا لاندحار البطولة

كذلك في قصيدته (مدينة بلا مطر) حيث لا جدوى من المخاض الذي لا يحمل إليهم سوى النقمة : [١]

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار
قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها
وريح تشبه الإعصار، لا مرت كإعصار
ولا هدأت ننام ونستفيق ونحن نخشاها .

وإذا باليأس من تلك الولادة يبلغ أشدّه في (جيكور والمدينة) حيث اليأس المطبق يغلف كيان الشاعر وهو يسأل : [٢]

من الذي يسمع أشعاري ؟
فإنّ صمت الموت في داري
والليل في ناري
من الذي يحمل عبء الصليب ؟
من الذي يبكي ومن يستجيب
للجائع العاري

فإذا الولادة : [٣]

نزعُ ولا موتُ
نطق ولا صوتُ
طلق ولا ميلاد

---

(٣) اسطورة عشتار وتموز في الشعر العراقي، د . فليح كريم الركابي، الطليعة الأدبية، ع٢ ، س٣، ٢٠٠١: ٦٨.
(٤) الديوان : ٤٦٦/١ .
(١) الديوان : ١ /٤٨٦ .
(٢) م . ن : ٤٢٢/١-٤٢٣ .
(٣) م . ن : ٤٢٤/١ .

ومن هذا المنطلق وبرؤية شعرية متجددة، حاولَ السّيّاب التغلب " على الجدبِ والموت المرتكز إلى دورة الحياة من الولادة إلى الموت ثمّ إلى الانبعاث " [٤].

اسطورة كونغاي :

استخدم السّيّاب الأسطورة الصينية القائلة بإن ملكاً أراد صناعة ناقوس ضخم من الذهب والحديد والفضّة والنحاس ..ولكن المعادن أبت أ ن تنصهر، الا إذا خلطت بدماء عذراء، وهكذا ألقت كونغاي أبنة الحاكم نفسها بالقدر الضخمة ... فصار الناقوس، يدق: هياي..كونغاي، كونغاي[١] واستطاع السّيّاب أن يصور الواقع المعاصر .. واقع الحديد والدم والموت .." إذ تتحول كونغاي بطلة الأسطورة إلى رمز تتحد فيه معانٍ متعددة، فهي صورة من صور الفداء والتضحية، كما أنها رمز لأبراز فكرة البعث، بعث الحياة الجديدة، التي تولد من احتراق الآخرين " [٢] إذ يقول : [٣]

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء
با فجع الرثاء
" هياي .. كونغاي، كونغاي "
فيفزع الصغار في الدروب
وتخفق القلوب .
وتغلق الدور ببكين، وشنغهاي
من رجع كونغاي
فلتحرقي وطفلك الوليد
ليجمع الحديُدبالحديد
والفحم والنحاس بالنضار
والعالم القديم بالجديد .

الموت المسيحي:

كان لرمز السيد المسيح " عليه السلام " الباع الطولى، إذ وظف السّيّاب دلائل معجزتهِ، في قصائده، وعلى نحو أعطى لتجربته الشعرية حضوراً ديناميكياً .. يصوّ ر من خلاله السّيّاب محوّراً دلالته – كيدمخلصة، الواقع الذي يعيشه بتأزماته، سواء كانت على صعيد الذات، أم كانت تنحو منحىً عامّا في صيرورتها .

فعلى مستوى البعث الذاتي نراه في (مرحى غيلان) وكأن صوت غيلان المنساب عبر الظلام أشبه ما يكون برمز المسيح " عليه السلام " إذا يقظ روحه، مثلما مسحت يُدالمسيح " عليه السلام " جماجم الموتى، فبرعمت فيها الحياة : [١]

" بابا..بابا " كأنّ يُدالمسيح
فيها، كأنّ جماجم الموتى تبرعم في الضريح.

ونراه يؤكد هذا الرمز على مستوى الذات في (شناشيل ابنة الجلبي) حين يصوّر تساقط المطر المبتل بهِ سعف النخيل، بالرطب الذي يتساقط في يد العذراء " عليها السلام " وهي تهزّ جذع النخلة ﴿

---

(٤) بدر شاكر السيّاب ، رينا عوض : ٢١ .
(١) ينظر الديوان : ٣٥٥/٢ ، هامش القصيدة .
(٢) دير الملاك : ١٢٨ .
(٣) الديوان : ٣٥٥/٢-٣٥٦ .
(١) الديوان : ٣٢٥/١ .

وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنّيا ﴾ [٢] وكأنه ينتظر المعجزة التي تبعثه من جديد إذ أودى به الداء فجعله كالميت : [٣]

(٠٠٠ تاج وليدك الأنوار لا الذهب،
سيصلب منه حبّ الآخرين، سيبرئ الاعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هدّه التعبُ
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمة اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبّه يثِبُ !).

وكأن السّيّاب هو العازرُ الذي ينتظر أن يزحزح المسيحُ الحجر عنه ليقول له هلّمَ ياعازر![٤]

(أميت فيهتف المسيح
من بعد أن يزحزح الحجر :
" هلمّ يا عازر ")

وفي (المسيح بعد الصلب) [٥] بلغ البعث أوجه إذ وفق السّيّاب " توفيقاً بيناً بين الجانب الذاتي وبين الجانب الموضوعي. لقد صهر ووحدَ الأفكار الوثنية لطقوس الخصب بالموضوع المسيحي بشأن الصلب. أضف إلى ذلك انه حين يعبر بصدق عن تجاربهِ الشخصيّةِ أفلح تماماً بتحويلها إلى تجارب لا شخصيّةٍ وعلى الرغم من أنّ القصيدة ترمز إلى الاضطهاد السياسي الذي عانى منه السّيّاب وجيله.."[١].

فقد وحد السّيّاب بين ذاته، والمسيح " عليه السلام "، " فهذا المسيح هو السّيّاب الذي قطع عنه رزقه والقي في سوق البطالة يتسول بقاءه تسوّلاً ، السّيّاب الذي اضطهد وأبعد وشرّد دون أن يهزم"[٢] فإذا بهِ حين يصلب، يدرك أن الصليب الذي سمّر عليهِ والجراح التي أثخن بها لم تمته، لسماعة صوت الريح، والعويل، فأدرك أن الأمل في البعث والحياة قائم: [٣]

بَعدما أنزلوني، سمْعت الرياحْ
في نواحٍ طويْلٍ تسفّ النخيل،
والخطى وهي تنأى. أذن فالجراحْ
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ
لم تمتني وأنصت : كان العويلْ
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبلٍ يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو على ما تحسّ المدينة .

---

(٢) مريم : ٢٥ .
(٣) الديوان : ١/٥٩٨-٥٩٩ .
(٤) م. ن : ٢/٤٥٧ .
(٥) م . ن : ٢/٤٥٧ .
(١) الحركة التموزية في الشعر ، وتأثير تي.اس اليوت في السيّاب ، تذير العظمة ، ترجمة ، سامي محمد ، الأقلام، ع١، س٢٠، ١٩٨٥: ٩
(٢) بدر شاكر السيّاب، ايليا حاوي: ٤/١٠٠ .
(٣) الديوان :١/ ٤٥٧ – ٤٥٨ .

وهـا هـو السّيّاب يوحـد بينـه وبـين تمـوز والمسـيح ، فحـين يزهـر التـوت والبرتقـال، وتتعـدى جيكورحدود ذاتها، ويخضر حتى دجاها، يلمس الدفء قلب السّيّاب، فتجري دماؤه في ثراها، فتزين الأرض بنبتها من القمح والزهر، وبالماء النمير، وهنا يبدو البعث على المستوى العام فبين الحين والحين يتنحى السّيّاب عن الخصوصية، فهو لن ينفصل عن الأخر، لن يفصله عنه الموت بل إنّ الموت نفسه سيكون ذخيرة جديدة في الكفاح، وطريقه إلى الآخر "[٤] . نحو قوله :[٥]

قلبي الماء ، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن ياكل.
في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهدصغير، كثدي الحياة
مت بالنار : احرقت ظلماء طيني ، فظل الآله

وإذا بموت المسيح يصبح تأهيلاً لحياة اخرى، فموته ليس عبثياً لأنه قال: [١]

كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة
صرت مستقبلاً، صرت بذره
صرت جبلاً من الناس : في كل قلب
قطرة منه او بعض قطره

وإذا بالسياب / المسيح / تموز تفاجئه أعين البندقيات لتقتله من جديد ، بأنيابها أو تصلبه على الصليب :[٢]

فاجأ الجند حتى جراحي ودقات قلبي
فاجاؤا كل ما ليس موتًا وإن كان في مقبره
فاجاؤني كما فاجأ النخلة المثمرة
سرب جوعى من الطير في قريةٍمقفره

فموت السياب / المسيح / فاتحة بعث وحياة اخرى ، اوليس هو الذي اطعم بالأمس قلبه وصار في كل مستقبل بذره ، وإذا به من على صليبه يرى المدينة غابة مزهرة:[٣]

بعد ان سمّروني وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا اعرف السهل والسور والمقبرة :
كان شيء ،مدى ماترى العين،
كالغابة المزهرة،
كان في كل مرمى، صليب وامّ حزينة
قس الربّ :
هذا مخاض المدينه

ومن دون شك فان السّيّاب استخدم مفهوم البعث بديالوغ صامت بين المسيح ويهوذا [١] وعلى نحو يحقق السياب في خلاله طابعاً جدلياً بين المسيح ويهوذا . ليضمن من خلاله تحقيق غرضه الذي يسعى أليه، وعلى النحو الأتي : [٢]

---

(٤) زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر ، بيروت ، ظ هـ ، .١٩٦٨ : ٢١٥ .
(٥) الديوان : ١ / ٤٥٨ – ٤٥٩ .
(١) الديوان : ٤٥٩/١ .
(٢) م . ن : ٤٦١/١ .
(٣) م . ن : ٤٦٢/١ .
(١) ينظر : الحركة التموزية في الشعر وتأثيره ، تي أس . اليوت في السيّاب .
(٢) الديوان : ٤٥٩/١-٤٦٠ .

هكذا عدت، فاصفر لما رآني يهوذا ...
فقد كنت سره
كان ظلاً قد أسود، مني، وتمثال فكره
[:]
ذاك ماظنّ لما رآني، وما قالته نظرة
قدم تعدو، قدم، قدم
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم
أترى جاءوا ؟ من غيرهم ؟
قدم .. قدم .. قدم
القيت الصخرَ على صدري
أوما صلبوني أمس ؟ فها أنا في قبري
فليأتوا – اني في قبري
من يدري انى .. من يدري ؟؟
ورفاق يهوذا ؟! من سيصدق ما زعموا ؟
قدم .. قدم .

فمن خلال هذه الطريق، بدأ السياب، ينصهرُ " في الكيان الأول، في الغياب، في الجسر العائم المتحرك بين الموت والولادة، اليباب والبعث، في أبدية الرمز وحركيته " [٣].

الرموز الذاتية :

وهي الرموز التي ابتكرها خيال السّياب، فجعل منها مصدراً من مصادر البعث والولادة، محاولاً الانتصار من خلالها على الفناء، وقد حققت له بعض فضوله الذي كان يطمح إلى تحقيقه عن طريق الأسطورة والرموز المسيحية، وقد تمثلت في:

غيلان :

تمثل السياب صوت ابنة غيلان رمزاً من رموز بعثه، حين انصب في أذنيه، ليجعل العراق في عيني الشاعر واحة تنبض بالحياة، معتمداً أساطير الموت والأنبعاث، فالسياب تموز، وصوت، غيلان، عشتار، وكأن السياب بعث عبر ابنة غيلان بوصف الأبناء وسيلة من وسائل البعث [١] فيقول: [٢]

هذا خلودي في الحياة تكن معناه الدماء

وتارة يقرن صوت غيلان بالمسيح الذي راحت يده تمسح جماجم الموتى تبرعم فيها الحياة: [٣]

" بابا .. " كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح

وإذا بغيلان يصبح رمزاً من رموز بعث أبيه الذي تحقق، فكان سلم الدم والزمان، من المياه إلى السماء، حاملاً: [٤]

غيلان يصعد فيه نحوي، من تراب أبي وجدّي

---

(٣) زمن الشعر : ٢١٧ .
(١) ينظر : بدر شاكر السياب، ريتا عوض : ٥٣ .
(٢) الديوان ١/ ٣٢٥ .
(٣) م. ن : ١ / ٣٢٥ .
(٤) م. ن : ١ / ٣٢٦ .

ويداه تلتمسان، ثم، يدي وتحتضنان خدي
فأرى ابتدائي في انتهائي

فحين يبعث السياب، تولد جيكور من جديد إذ أن جيكور تموت بموت السياب وتحيا بحياته وبعثه : [٥]

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
اشجار توت في الربيع، ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار، اسمع من شوارعها الحزينة
ورق البراعم، وهو يكبر أو يمص ندى الصباح
والنسغ في الشجرات يهمس، والسنابل في الرياح
تعد الرحى بطعامهن

إذ يمثل هذا المقطع تكثيفاً لحلم السياب، وبغمرة من سعادة جعلته ينظر إلى المدينة وكأنها ستصبح (يوتوبيا سيابّيّة) وإذ يعبر عن معادل نفسي لما هو فيه، ترى أن أعمدة المدينة تصبح أشجار توت يجمع أشتاتها صوت ابنه (غيلان) وبالتالي فإن البعث على صعيد الذات قد تحقق فعلاً لكن الواقع الذي يطمح السياب إلى بعثه لم يتغير فما تزال الأرض [١]:

الأرض يا قفصاً من الدم والأظافر والحديد
حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا .. كظل
كيدبلا عصب، كهيكل ميت، كضحى الجليد
النور والظلماء فيه متاهتان بلا حدود

غير ان الشاعر مؤمن بالانبعاث على الرغم من سيطرة الموت، فهو كمن يشعر بقدرته على تحدي الموت بصورته المهيمنة، طالما حقق لنفسهِ الخلود بإبنهِ، وباتحاده بالأرض التي بدأ الدفء يدب أليها لتعود خضراء " [٢].

أما وفيقة فهي الرمز الاخر من الرموز الذاتية التي رأى فيها السياب خلاصه، وسبق أن تكلمنا عنها بما فيه الكفاية في الفصل الأول [٣].

إقبال :

ويجعل السياب منها رمزاً من رموز انبعاثه، فبعد أن هده الداء وتلاقفته اسرة المستشفيات وحيداً الا من مرضه الذي بدا يفتك به إلى أن أحاله جسداً خاوياً، إذ تبقى زوجته صابرة وفية تحاول جهدها في أن تخفف عنه وطاءة المرض فإذا بالدنيا التي يعيش فيها من دونها، لا تستأهل من عينيه نظرة، فتغدو حياته لها انتظار إذ يقول لها: [٤]

غداً تأتين يا إقبال، يا بعثي من العدم
ويا موتي ولا موت
ويا مرس سفينتي التي عادت ولا لوح على لوح
ويا قلبي الذي إن مت اتركه على الدنيا ليبكيني

---

(٥) م. ن: ٣٢٦/١ .
(١) الديوان : ١/ ٣٢٦-٣٢٧ .
(٢) ينظر: بدر شاكر السياب ، ريتا عوض : ٥٥ .
(٣) ينظر: الفصل الأول من الرسالة (موت وفيقة) :
(٤) الديوان : ٧١١/١ .

إذ يلجأ السياب إلى إقبال واضعاً فيها امله، لأنه قطع الرجاء بكل ما حوله، فلا الاسطورة فعلت فعلها، ولا كل من اتكأ عليه كوسيلة من وسائل البعث تشفع للسياب، فما كان منه الا أن يلجأ اليها.

جيكور :

لقد حاول السياب الانتصار مراراً، حينما وقف موقف المتحدي وحاول من خلال الأسطورة خلق عالم مثالي تسوده القيم الإنسانية " فقد وجد في الأساطير النماذج الأزلية التي تجسد امال الإنسان ومخاوفه .." [١] لكنه وجد ان ما كان يطمح اليه في الأسطورة لم يكن الواقع ليؤهله وعلى وفق حدود الرؤية التي رآها. غير أن تجمع الرؤى الذاتية وإسقاطها على كل ماله علاقة وطيدة بالشاعر ولّد في نفسه ميلاً تمكن من خلاله أن يهب جيكور بعداً رمزياً، فأضحت حينذاك رمزاً ذاتياً من رموز السياب، فكان أتكاؤه عليها وسيلة أخرى من وسائل البعث التي كانت تمده بنسغ جديد للحياة . ولعل تلك الرؤية التي كان يراها السياب في جيكور متأصلة في ذاته، إذ أنها " الكوى التي يطل منها على قضايا أمته وعلى العالم الذي حاد عن محوره بل تصبح هي العالم، ومختصر مأساته، وتطاحن تناقضاته " [٢] لذلك أيقن السياب ان جيكور التي ولدته لتلقي به في مجامر العالم، قادرة على أن تعيد أليه بهاءه الأول لذلك قرر العودة اليها : [٣]

على جواد الحلم الأشهب
وتحت شمس المشرق الأخضر
في صيف جيكور السخي الثري
أسريت أطوي دربي النائي
بين الندى والزهر والماء
ابحث في الآفاق عن كوكب
عن مولِدللروح تحت السماء
عن منبع يروي لهيب الظماء
عن منزل للسائح المتعب

لقد عاد السياب باحثاً عن خلاصه، فبعد أن خاض الغمار، وجد نفسه ضائعاً بين تيارات عاتية تتحكم فيها اطماع السياسة ووجاهة الاجتماعية ورأس مال الاقتصادية، وإذا به يسائل جيكوره بنغمة الأبن الضائع عله يجد سبيلاً للخلاص : [٤]

جيكور، جيكور: أين الخبز والماء؟
الليل وافى وقد نام الأدلاء ؟
والركب سهران من جوع ومن عطش
والريح صر وكل الأفق أصداء
بيداء ما في مداها ما يبين به
درب لنا وسماء الليل عمياء
جيكور مدي لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواء

ان تلك الحسرة والمعاناة لا تلبث أن تغدو في لحظة الالتقاء بجيكور، انفعالاً ولهفة تنهمر على شكل ايقاع رومانسي، فيه غاية يحاول السياب أن يبررها حين يضع بين يدي جيكور حاضره وماضيه علّها تطفئ غليله وتقر عينه، فكان أن طلب منها أن تبعثه من جديد : [١]

---

(١) بدر شاكر السياب، حياته وشعره، عيسى بلاطة، دار النهار، بيروت، د.ط، ١٩٧١ : ١٩٠ .
(٢) كلمة الدكتور انطوان كرم(السياب في ذكراه السادسة): ٤٦ .
(٣) الديوان : ١/ ٤٢٢ .
(٤) م. ن : ٤٢٢/١ .
(١) الديوان: ١ / ١٨٩ .

جيكور لمّي عظامي، وانفضي كفني
من طينه، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النار.

فإذا بجيكور ذلك الألق الذي كان يرتجي السياب منه حياة جديدة قد انطفأ فالمدينة التي القت حبائلها، وسفت كل ذكريات الصبا والعنفوان، تحول دون تحقيق تلك الرغبة المستحيلة : [٢]

وجيكور، من غلق الدور فيها ... وجاء أبنها يطرق الباب – دونه ؟
ومن حول الدرب عنها .. فمن حيث دارا شرأبت اليه المدينة ؟
وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخل فيها
بشمس حزينة .

وبذلك يخفت الحلم الذي داعب خيال السياب، فجيكور هي الأخرى تعاني ما يعاني ابنها الضال:[٣]

نزع ولا موت،
نطق ولا صوت،
طلق ولا ميلاد

فقد قرن بعثه ببعثها أو العكس، ولكن لا سبيل إلى ذلك : [١]

وجيكور من دونها قام سور
وبوابة
واحتوتها سكينهْ

وبذلك اخفقت جيكور هي الأخرى في تحقيق أمل السياب بالبعث مثلما أخفقت الأسطورة وما عداها من الرموز التي اتكاء عليها في تغير الواقع المتردي.

الرمـوز النضاليـة :

جميلة بوحيرد :

في قصيدته (إلى جميلة بوحيرد) التي يقول عنها عبد الجبار عباس انها " قصيدة عادية ومجرد تكبير نثري لمقطوعة قصيدة نشرها في (أصوات) تقوم على استنباط المعاني القريبة بواسطة افتعال المقارنات الذهنية بين تضحيتها وتضحيات عشتار والمسيح .. "[٢] التي يقول في بعض مقاطعها : [٣]

يا اختنا المشبوحة الباكية،
أطرافك الدامية
يقطرن في قلبي ويبكين فيه .
يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه
الى سماوات الدم الوارية،
حيث التقى الإنسان والله، والأموات والأحياء في شهقة،

---

(٢) م. ن: ٤١٦/١ .
(٣) م . ن: ٤٢٤/١ .
(١) الديوان : ١/ ٤١٩ وينظر:١/ ٤١٢-٤١٣ .
(٢) السياب: ١٤٠ .
(٣) الديوان: ١/ ٣٧٩ .

في رعشة للضربة القاضية

واذا بجميلة تمثل المسيح حين يضعها مشبوحة أطرافها فوق الصليب : [٤]

مشبوحة الأطراف فوق الصليب
مشبوحة العينين عبر الظلام
يأتيك من وهران – يا للزحام :
حشد مشع باشتعال المغيب

فهي عنده أكمل من عشتار في تضحيتها فعشتار ربة الخصب والنماء لم تعط مثلما أعطت جميلة. لأن جميلة قد روّت قلب الفقير :[١]

عشتار أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الربة الوالهة
لم تعط ما أعطيته لم ترو بالأمطار ما رويت قلب الفقير
لم يعرف الحقد الذي يعرفون
والحسد الأكل حتى العيون

على ان الثورة أو التضحية اليوم يكون محركها والمضحي الأول فيها هو الإنسان، وليس الآلهة كما كان يحدث في العصور القديمة : [٢]

واليوم ولى محفل الآلهة
اليوم يفدي ثائر بالدماء
الشيب والشباب، يفدي النساء،
يفدي زروع الحقل، يفدي النماء
يفدي دموع ألايم الوالهة

وإذا بجميلة تفوق المسيح بعطائها : [٣]

لم يلق ما تلقين أنت المسيح .
أنت التي تفدين جرح الجريح
أنت التي تعطين .. لا قبض ريح ،
يا اختنا، يا أم أطفالنا

وبهذه الإفاضة فإن السياب يحاول أن يقول كل ما في داخله، وكان موت جميلة كان فرصة أبدى السياب من خلالها إعجابه بالتضحية، لكن التضحية التي يراها السّياب في جميلة لم تكن بالمستوى الذي يجب أن تكونه، انها عملية قتل أو اندحار لا غير، لأن الموقف الذي كانت فيه جميلة لم يكن يؤهلها أن تقدم روحها على طبق من ذهب من أجل إحقاق حق وإزهاق باطل، بل الذي جرى من تعذيب وقتل لجميلة والذي تراءى للسّياب انه تضحية، ما هو الا اندحار في أقل تقدير فجميلة على ما يقول عبد الجبار عباس هي مضحية بقدر ما هي ضحية " كالشاعر الذي كان ضحية نزوعه النفسي الملح إلى أن يكون حاضراً حتى ولو لم يكن قادراً على تحمل نتائج الحضور لكنه أراد أن يحقق في شعره ما لم يحققه في حياته، فأحال السلب بالتضحية إلى الإيجاب والتشتت إلى وحدة، والتنازع إلى الانسجام ... [١]

---

(٤) م. ن: ١/ ٣٨٠ .
(١) الديوان: ١/ ٣٨٣ .
(٢) م . ن : ١/ ٣٨٢-٣٨٣ .
(٣) م . ن : ١/ ٣٨٤ .
(١) السيّاب : ١٢٩-١٣٠ .

وهران :

أما في قصيدته (رسالة من مقبرة) فالسياب ميت مع غيره من الناس، والقبر هنا رمز للعراق الذي تعبث به السلطات الحاكمة آنذاك موتاً وفساداً، فهو عالم منكمش على نفسه، كعالم القبر، عالم فيه ما في سواه، ألا دبيب الحياة عالم ميت لكن أمل السياب في البعث ترسمه مخيلته المتفائلة إذ يصيح:[٢]

لا تيأسوا من مولِدأو نشور

فالقضية سياسية بحت، انها ثورة على الواقع الذي صنعته ظروف سياسية قاهرة لابدّمن الإجهاز عليها لكي يتحقق الرجاء في الخلاص، لذلك يبشر أهل العراق بأن صدى لصور البعث تجيء أصداؤه من وهران، لأن سيزيف ألقى عنه العبء : [٣]

هذا مخاض الأرض لا تيأس ،
بشراك يا اجداث حان النشور
بشراك في وهران أصداء صور
سيزيف القى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس

وإذا به تملؤه الحسرة في الوقت ذاته، فوهران الأولى قد ثارت، وبعث موتاها فلماذا لا تثور وهران الثانية – بغداد[١]:

آهِ لوهران التي لا تثور

الرمز العام

المطر :

اقتر ن المطر في الشعر بالسّيب " وظل السياب يركز على هذا الرمز الثري بالإيحاءات، حتى تجح من كثرة الحاحه [...] في أن يربط بين اسمه وبينه .. " [٢] فهو كما يراه فيه يكمن الضدان: الحياة والموت " باعتباره رمزاً يشير إلى الجانبين المتناقضين في العلاقة، ويبلور الصراع بينهما، فهو يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد، والظلام والضياء " [٣] لذلك كان تأكيد السياب على أيراد رمز " المطر " بوصفه قرين البعث، إذ كانت نظرة البدائي أليه مبنية على هذا الأساس، فكثيرا ما كانوا يقدمون الأضاحي للآلهة طلباً لنزول المطر وهم يرتلون:

" يا إلهي أبعث عل السهول
مطراً هادئاً خفيفاً
وتزدهر الكروم
وتمتلئ حبوب الغلّة وتنضج "

فكانت تلك الأدعية من " عادة اليونانيين في تساليا ومقدونيا عندما تطول فترات الجدب أن يرسلوا موكباً من الأطفال يطوف بجميع أبار المنطقة المجاورة وينابيعها وتتقدم الموكب فتاة تغطي جسمها بالزهور ويسكب عليها رفاقها كميات كبيرة من الماء ") [٤]

---

(٢) الديوان : ٣٩٠/١ .
(٣) م . ن : ٣٩٢/١ .
(١) الديوان: ٣٩٠/١.
(٢) غريب على الخليج يغني للمطر : صبري حافظ ، الآداب ، ع٥ ، س١٤ ، ١٩٦٦ : ٢١ .
(٣) حركات التجديد في الأدب العربي، س.موريه، ترجمة: سعد مصلوح، مطبعة المدني، ط١٩٦٩،١: .
(٤) الغصن الذهبي، جيمس فريزر ، ترجمة: أحمد أبو زيد ، القاهرة ، د . ط ، ١٩٧١ : ٢٦٧/١-٢٦٨ .

ولقد رأى السياب أن البدائيين كانوا يقدمون أمام أدعيتهم تلك قرابين من البشر، نحو قوله : [٥]

جاء زمان كان فيه البشر
يفدون من أبنائهم للحجر :
" يا رب عطشى نحن هات المطر
رو العطاشى منه، روّ الشجر "

وقد اكدت قصيدته (أنشودة المطر) عمق الفكرة التي كانت تراوده، إذ أقترن المطر في هذه القصيدة بدلالات عدة ، بعضها على الضد من بعض : [١]

اتعلمين أي حن يبعث المطر
وكيف تنشج المزاريب، إذا انهمر
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع
بلا انتهاء . كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى هو المطر

ومن خلال هذه الدلالات التي يعبر عنها المطر، وجد فيه السّياب مشروع خلاص إذ كان يرى فيه توأما للدماء، فالمطر الساقط الذي يبعث الحياة في الأرض، هو كالدماء التي تسقط من أجل أن تزيل وطأة الحكام المستبدين اعوان الاجنبي لذلك يقول : [٢]

ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام .. حين يعشب الثرى نجوع
ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع
مطر ..
مطر ..
مطر ..
في كل قطرةٍ من المطر
صحراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

فالحلم الذي يداعب خيال السياب وهو أسير قبره في " مدينة السندباد " [٣] لا يلبث أن يتحقق وتفجر السماء بالمطر : [٤]

وفاض من هباتك الفرات واعتكر
وهبت القبور، هز موتها وقام
وصاحت العظام :
تبارك الآله، واهب الدم المطر.

لكن الخيبة لم تزل تعانق تحقق البعث، لأن الأسباب لم تكن متكاملة، لذلك يود أن يموت من جديد، ولكن الأمل الخائب، ظل قيد بعث جديد، وتضحيات جديدة، يسيل دمها، أحمر قانياً فالمطابقة بين الحلم

---

(٥) الديوان : ٣٨٢/١ .
(١) الديوان: ٤٧٦/١ .
(٢) م . ن : ٤٧٩/١-٤٨٠ .
(٣) م. ن: ٤٦٣/١ .
(٤) م . ن : ٤٦٤/١ .

والواقع تبدو عسيرة، غير منتظمة، فالإنسان في جهوده يحاول السعي من أجل الخلاص، والاتكاء على الرمز في تأويل الواقع يقتضي التزام الجانبين مهمات لا تخضع لاصلٍ واحد، فالواقع ينزع كل أغطية الزيف، والرمز يعطي دلالته من خلال الواقع، لذلك كان انتظار السّيّاب في " مدينة بلا مطر " [١] يخضع لتلك الرؤى:[٢]

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار
قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها،
وريح تشبه الإعصار، لا مرت كإعصار
ولا هدأت – ننام ونستفيق ونحن نخشاها.

لذلك تكشفت خيبة السياب في تلك النغمة البائسة، وهذا الانتظار (قضينا العام، بعد العام بعد العام) تحمل كل متناقضات الواقع، فالانتظار غير موفق والبعث حلم مستبد .

الموت الصوفي عند نازك :

في الحدس الصوفي يتغير معنى الحياة والموت، فالموت ليس نهاية، وانما هو الباب المفضي إلى الحياة الحقيقية، والحياة لم تعد في أن الإنسان يعمر طويلاً، وانما كمنت قيمتها في المعرفة والاكتشاف والمعرفة الحقيقية لاتتم الا بالاتحاد مع المطلق، وبالعودة إلى الأصل، وهذا لا يتم ألا من خلال الموت[٣] ومن هذا المنطلق أبتدأ الصوفيون طريقهم إلى معرفة الله تعالى .

وانطلاقاً من هذا المبدأ فإن نازك بعد ان خرجت من سوداويتها، بدأت ترى الحياة رؤية أكثر إشراقاً، وذلك حينما هجرت الإلحاد والتجأت إلى الأيمان بالله تعالى ايماناً كاملاً عام ١٩٥٧ [٤]، وهنا يجب القول " ان المذهب التصوفي، من حيث الشعور والممارسة، غير الاعتقاد الديني القائم على التوحيد والأيمان بالله ورسله وكتبه، أي القائم على عبادة الله وتقواه وتنزيهه " [١].

وقد جدت في أن تتلمس طريقها وحاولت أن تبني مشروعاً فكرياً جديداً حتى " تغير موقفها من هذه المسائل، وانجلت أمامها الأمور بشكل أتاح لها رؤية جديدة للعالم والناس والمثل، وينسحب هذا الحكم على تعاملها مع الطبيعة، فبينما كانت تتلمس الطريق إلى مظاهرها من خلال موقف رومانتيكي عاطفي، وجدناها في هذه المرحلة تسلك دروبها اليها وفق منظور روحي يكاد يقترب في بعض جوانبه من منظور صوفي يرى ان الله يتجلى في كل مظهر من مظاهر الخلق " [٢] نحو قولها [٣]

عرفتك في ذهول تهجدي، وقرنفلي اكداس
عرفتك في اخضرار الآس
عرفتك في يقين الموت والأرماس
عرفتك عند فلاّح يبعثر في الثرى الاغراس
وتزهر في يديه الفأس

لذلك جدت نازك في معرفة الحقيقة الإلهية لا من خلال الانقطاع الصوفي التام بل من خلال رؤيتها الشعرية في أقامة علاقة قويمة . يعد (الحب الإلهي)، حجر الزاوية فيها ويبدو لنا ان نازك أرادت أن تسلك الطريق إلى الله، فهي من هذه الناحية يمكن أن يطلق عليها اسم (المريد) من وجهة نظر صوفية،

---

(١) الديوان: ٤٨٦/١ .
(٢) م. ن: ٤٨٧/١ .
(٣) ينظر : مقدمة للشعر العربي: ١٣٣.
(٤) ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة، سالم الحمداني: ٣٢٧.
(١) فصول في نقد الشعر العربي الحديث، د. ياسين الايوبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د . ط، ١٩٨٩: ٣٠٢ .
(٢) ظاهرة التفاؤل في شعر نازك (تذكاري) : ٣٠٢-٣٠٣ .
(٣) للصلاة والثورة : ٦٨ .

والإرادة هي " بدء طريق السالكين وأول منزلة القاصدين، وهي مقدمة كل أمر " [٤]، وسلوك الطريق يبدأ عندهم بمقام التوبة " التي يرى الصوفيون فيها نبذ الدنيا وقطع كل علائقها. [٥]

وتبدأ الشاعرة أول رحلة في قصيدتها " الخروج من المتاهة " [٦] التي تصف فيها رحلتها في خلال الحياة، بعد أن كان التشاؤم غالباً عليها، تلك الرحلة التي حاولت نازك في خلالها البحث عن الأسرار الوجودية، لكنها رجعت بعجز ظاهر أحال حياتها على تلك الشاكلة، وبينما هي كذلك، فإذا بها بفجر لا نهائي : [٧]

بينما نحن .. إذ تدّفق فجر
نابض العطر من وراء الليالي

هذا الفجر الدافق هو فجر الأيمان بالله الذي وهبها حياة جديدة عامرة بالصلاة، وتمثل لها إحساس غامض " في القلب الإنساني، بأن الموت ليس فناء وانما وراءه حياة لا بد منها، وسوى هذا من غيبيات لا يمكن تعليلها بالمحسوس " [١] فكانت هجرتها إلى الله بعد أن خرجت من متاهة نفسها، وبعد أن أيقنت أن الوجود صورة تنم عن خالق عظيم : [٢]

وجدتك ماثلاً في ضلع أغنيه
في حزن الدياجير الخريفية
وجدتك تحت جرح الوردة العطشى
وجدتك في التراتيل المسائية
وتبني تحت أستار الدجى عشّا
لقبره مروعة وقمرية
للاجئه مشردة واضلعها على الأحزان مطوية
لقافلة مهاجرة عن الأوطان منفية

لقد عرفته في خلق الناس والطبيعة، وفي الإصرار الذي يشد الانسان إلى أن يرتقي المصاعب، فأصبح الله لها سلوة لأنها أدركت أن غفلتها كانت قاتلة، متدرعة بالحب الإلهي ذلك الحب الذي هو " من قبيل الحب لذات الله، أي انه برئ من الغرض منزه من المنفعة .. " [٣]: [٤]

هواك كواكب وبحار
طموح المدّ أنت، وأنت سر تحرق الجزر
وأنت خصوبة الأشعار
وأنت عذوبة الواحات في قفري
وأنت تبلج الأسرار

وعلى هذا النحو تقترب رؤى نازك في تجربتها الشعرية صفاءً وشفافية " من رؤى الصوفية وقد تبلغ مبلغها من السمو والتركيز، فتجيء أشعارهم كشطحات الصوفية جانحة إلى الإيحاء والرمز والغموض " [١] محاولة خلالها تغير الواقع والخلاص منه إلى واقع سامٍ، ففي قصيدتها (اختلاجات نحو القمة البيضاء) هناك صوت غامض وامض مثل أصداء حلم يأتي نازك " كاندفاع حياة يفيق على نبضها

---

(٤) منازل السائرين ، الأنصاري الهروي ، معهد الدراسات الشرقية ، بيروت ، د.ط ، د . ت : ٢٣١ .
(٥) ينظر: الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: ١٦٥-١٦٦ .
(٦) للصلاة والثورة : ١٠٤ .
(٧) م. ن : ١٠٨ .
(١) للصلاة والثورة: ٨ – ٩ .
(٢) م . ن : ٦٨-٦٩ .
(٣) الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي: ١٨٦ .
(٤) للصلاة والثورة:٧٢.
(١) للصلاة والثورة :٧٢.

موتي " [٢] تشعره نازك (هو وردي ومشيجي وشروقي) هو يتتبعها دائماً كما النشيد، يلم أشتاتها يجعلها ترتقي قمة بيضاء، لكن وصولها يصبح محالاً لأن قيود المادة لم تزل تثقل روحها : [٣]

آه يا ملكي آه يا ربي
إن قيدي عار
وجمودي انتحار ؟
ودمي صامت والتقاطي معطل
آه لو اتحلل
من قيودي لكي أتذوق ضوءك
واشارف نوءَك
إن عطرك أعذب من كل شي واجمل
وضياؤك منسكب ونشيدك جدول
ونسيمك مخمل
فمتى سوف أرحل ؟
لضفافك كيف ازيل قيودي ؟
وأنفي وجودي !
كيف أهرب؟ إن طريقي مقفل
وستاري البليد الكثافة مسدل
وستاري مسدل

(٢) الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي : ٣١ .
(٣) للصلاة والثورة : ١٤٧ .

إن نـازك لـم تـزل محاصـرة بقوة فهـي بحصـارها هذا تكون أكثر تعطشـاً لبلوغ مأربهـا لـذلك يبـدو تحررها مرهوناً بـ " غض الطرف عن كل ناقص، ليشاهد من هو منزّه عن كل نقص " [١] ولكن هذا لا يتحقق ألا " في تحرر الروح من أسر الجسد منطلقة في عـالم الحقيقـة اللامتنـاهي حيث النـور والصـفاء، فهناك فقط تستوي المتناقضات وتتوحد وتحيا الأشياء جميعها في اشتياق أزلي خالد " [٢] وإذ تطول الرحلة بنازك، وبعد أن أبحرت بين عوالم مقفلة حاملة معها كل العذابات، فها هي تسأل: [٣]

فأين الباب ؟ أين الباب ؟
قرابيني مكدسة على المحراب
وقرآني طواه ضباب .

وبإصرار منقطع النظير تتحرر نازك في (سنابل النار) من كل حب حسي لتعانق نفسها في دائرة الحب الإلهي، حيث تسأل نار هذا الحب أن تطهرها لتلقى وجه مليكها عبر المدى : [٤]

ويا نار أهدميني
[...] طهريني، واغسليني
وإلى وائرتي الثالثة العليا انقليني
وإلى الشمس، إلى أعلى الذرى
يمتد جذعي وغصوني
حيث القى في المدى وجه مليكي"

وفي (تمتمات في ساحة الإعدام) يتضح المعنى الصوفي للموت لدى نازك بانه ولادة جديدة تحمل وجه المعاناة والرفض، ناظرة اليه على أنه اتحاد تكاملي يمنح تواصلاً خالداً : [٥]

حبيب قلبي، أعطى لقلبي موتاً لذيذاً وعطر مشمش
وطائراً في دمي يعشش
أعطى لقلبي طعم نزيف ولا نهاية
:
ومقلتانا للموت والرفض شرفه
شمعة
وسادة
وقاسمتنا الربيع والعبر الشهادة
مشنقة صمتها عبادة
فإنما موتنا ولادة

الموت في الحياة عند السيّاب ونازك الملائكة :

لقد ضمرت فكرة الموت الذي ينجب الحياة حيث البعث والولادة الجديدة حين صار الموت حقيقياً، موتاً بشرياً خالياً من أي مضمون ايديولوجي [١] فـ " كأن الموت الذي بدأ السّياب يحس دبيبه في جسده، بدأ امام عبثيته، واقعاً، لا مجال فيه للتخطي والتجاوز "[٢] لذلك يصح القول إن " التسليم المطلق للموت

---

(١) طبقات الصوفية، السلمي، تحقيق: نور الدين شريبة، القاهرة، د . ط، ١٩٥٣: ٣٧٨ .
(٢) الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي : ٢٧ .
(٣) للصلاة والثورة: ٧٥ .
(٤) يغير الوانه البحر، نازك الملائكة، الجمهورية العراقية، وزارة الأعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٧: ١٣٤ .
(٥) م. ن: ١٥٩ .
(١) ينظر: السيّاب نهر الخصب المار بالجحيم، نجيب المانع، (السياب في ذكراه السادسة): ٥٠ .
(٢) شجر الغابة الحجري، ٣٦٥ .

العدم، جعله يودع الحياة في كل قصيدة، ودفعه إلى تأكيد فاجعته بعمق فاعل ... إذ أصبح نبض قصائده قائماً على الموت وحده، يقاومه بروح مستسلمة، ويتحدث عن بقائه، بصوت باك، ... "[٣].

انطلاقاً من هذه الرؤية التي صار السّيّاب ينظر بها إلى الحياة، انطلق موته الرومانسي الذي تمثل في فقره، ومرضه، وغربته في البحث عن العلاج متنقلاً ما بين لندن وبيروت ابتداء من عام ١٩٦١ إلى أواخر عام ١٩٦٤ إلى أن أعيته الحيل في المستشفى الأميري بالكويت، ليلاقي مصيره المحتوم " وهو يحث الخطى نحو عامه الأربعين ... بعد ما استطاع الشلل الكئيب الراعب الزاحف من القدمين ... امتصاص اخر نفثات الحياة من "[٤] أعماقه .

على ان هذا الموت قد اتخذ صوراً عدة أسهمت جميعها وبتالف متميز في تأصيل فكرة الموت في الحياة لدى بدر، إذ برزت العناصر الرومانسية في تلك المرحلة بصورة غير معتادة، فأصبح الموت متوقعاً والشعور بانتهاء الحياة، لم يعد يشغل باله، وكأن المرض هو الدافع الذي أبرز هذه الأمور إذ أصبح في تلك المرحلة مشلول القوى، مقعداً عن الحركة، مما جعله في حالة اضطراب، وتشوش وجداني وفكري، وخاصة في دواوينه (المعبد الغريق) و (منزل الأقنان) و (إقبال)[٥]

أما نازك الملائكة، فثمة أشياء كانت المساهم الأول في طبع تصورها المتشائم للحياة، والذي أكد لها أن ما في الحياة من معضلات، يؤدي بالإنسان أن يسلك سلوك الانكفاء على الذات والتمعن في صيرورة الحياة على تلك الشاكلة ولما كانت نازك من الجيل نفسه الذي كان منه السّيّاب، فقد أ لفت ما كان من أحداث سياسية على صعيد العراق والوطن العربي والعالم، الذي نكبته الحرب الثانية فكان لا بد من شعور كهذا الشعور القلق المضطرب الذي يحاول أن يقيم توازناً بين وعي الذات ومتطلبات المرحلة التي يتسم الوضع فيها بالتقلب والانحطاط وما الت اليه نظرة نازك، هو أن العبثية قائمة على فدم وساق، لذلك راحت تتهم الوجود كله بالضلالة، حتى أتهمت بالإلحاد الذي قادها" إلى عالم سوداوي تضب بالتشكك، فأخرجها من دائرة الطمأنينة وجعلها منكفئة على ذات مليئة بالضياع والتمزق والخوف .."[١] ويبدو لي أن حديث نازك عن الحياة بهذه القتامة والايمان بالعدمية، انما هو نوع من الإحباط الذي يقود إلى الانعزال، وعدم القدرة على مجاراة الحياة، فيتوسع مجال الرؤية الذاتية، غير أن هذه الذاتية إذا ما بقيت ضمن إطارها الزماني والمكاني، تشكل نوعاً من الأنانية لأن رؤية الوجود وتصويره تحديداً بمنظار الذات دون أن يعبر عن شيء بعكس العام وإن عبر عن تجربة ذاتية محض، يبقى خاصاً، فالشاعرة تبدو لنا أنها تعاني الازدواجية وهي ما تفرضه الرومانسية من نزاع بين قوتين، ولهذا نرى نازك حين تتحدث عن الحياة وما فيها من مأساة، يظهر أمامها الموت برعبه ورهبته، وهي ما بين هاتين القوتين تحاول أن تجد الرجاء في الخلاص منهما معاً فيتولد نتيجة ذلك الشعور بالعدم .

لذلك فبحثها في الحقائق الوجودية (كالموت) مثلاً جعل أفكارها تضطرب في استحصال النتيجة، لذلك صارت تتهم الإنسان بالجهالة : [٢]

نحن هل نحن في الوجود سوى الجهـ
ـلِ مصوغاً في صورة الإنسان ؟
كل ما في الأكوان يحكمنا ما
ذا إذن سرّ ذلك الطغيان ؟

وعليه يمكن القول إن مبعث نظرة نازك هو أن الموت ينخر الحياة، ويتربص بها حتى يحيلها هيكلاً خالياً من أي معنى للسعادة، وبذلك راح يحقق الغلبة على الحياة، فكانت رحلتها مع الموت في الحياة

---

(٣) الاسطورة في شعر السيّاب: ١٨١ .
(٤) الآداب، غريب على الخليج يغني للمطر: ١٨.
(٥) ينظر:كلمة السيد ممثل رئيس جامعة البصرة: ١٥ .
(١) نازك الملائكة، دراسات ومختارات، د. عبد الرضا علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٣٢.
(٢) الديوان : ٦٤/١ .

تتبلور وبصورة جلية من خلال عدم إمساكها مع غيرها من المجايلين لها من الشعراء " بما يرضي وجداناتهم المعذبة أو الإمساك بغابة تطمئن لها النفوس" [١].

ان تأصيل فكرة الموت في الحياة لدى السّيّاب ونازك الملائكة ترجع في بداياتها الأولى وعلى درجة كبيرة من الأهمية، إلى تجارب الحب التي خاضها الشاعران، والتي انتهت بطريقة أو بأخرى بالإخفاق أو الفشل، وسنقف على تجارب شاعرينا لنتبين مقدار، ما خلفه هذا الإخفاق من ترد أحال الحياة في نظريهما إلى موت أو ما يشبه الموت، وبعدها سنوضح علاقة كل من المرض والفقر والاغتراب بالموت لكي تبدو الصورة تامة المعالم .

الحب والموت بين السيّاب ونازك :

يؤكد الشعراء أكثر من سواهم على التحام الصلة بين الحب والموت، ومرّدذلك عندهم أن الكون يغدو مقفراً كأنه العدم إذا لم يعمره الحب الصادق وإذا ما صادف أن الصلة بين المحب ومحبوبه لم يتحقق لها الدوام، فأن المحب يعتريه ما يعتريه، حتى تلح الرغبة عليه، فيكون هذا الإلحاح مصدراً للجزع والعذاب لا يمكن أن يتبدد الا بالفناء ولا راحة فيه الا بنشدان الموت [٢].

لا يخلو هذا التحليل من شيء من الصدق الا انه في الوقت ذاته وسيلة من وسائل القضاء عل الحب، فإذا ما أراد المحبون أن يجعلوا " من الموت والحب شيئين إيجابيين تقتضيهما طبيعة الوجود من حيث هو وجود " [٣] فلا بد أن تكون الصلة بين النقيضين قائمة، وبالقدر الذي يحقق الطبيعي من الحب.

لقد عاش السّيّاب الحب وجربه بكل حواسه، لكن تجاربه الفاشلة التي صورها تحديداً في قصيدته (احبيني) تبدو هي الانعطافة الأخيرة في رحلة الحب التي خاضها، معلناً من خلالها إفلاسه بوصفه قد " جاء إلى مجتمع يرى من مظاهر الرجولة ألا يطلب الرجل حناناً، وان لا يمنحه إذا طلبه بسخاء . ولكن من المظاهر المرغوب فيها كثيراً أن يكون الفرد غنياً ووجيهاً، وأن يكون وسيماً، ولم يكن بدر وسيماً ولم يكن غنياً ولم يكن من الوجهاء .." [٤] مما ترك أثراً بعيد الدلالة في نفس بدر .

فرحلته تلك غنية بدلالاتها لأنها جمعت بين الحلم والحقيقة، فإذا هي عودة تنكمش فيها الحقيقة إلى نقطة البداية .. فكان حبه في كل مرحلة من تلك المراحل لا يتعدى كونه أزمة نحو الإخفاق أو الموت [٥].

لقد حاول السّيّاب أن يقيم توازناً طبيعياً بين توقه للمرأة المنشودة، وبين فقدانه لحنان الأم الذي لم يشبع منه رغبته، لكن الواقع الذي يفرض نفسه غير الواقع الذي يريد، فثمة تضارب بين القيم السائدة، وبين ما تطمح اليه الذات و " لأن السّيّاب ظل في حالة استلاب، كان غريباً على الموروث في العلاقات والتقاليد، لذا فقد ثار ضد غربته، وظل في سلسلة أعماله الرافضة، يعمق هذه الغربة " [١] ولا شك أن لحساسية بدر العالية أثراً في هذا، مما جعل أغلب قصائده في (أزهار ذابلة) طافحة بالرومانسية المملوءة بعواطف الحب الثائر " إذ كان يكفي أن تلمس حسناء كتف شاعرنا في إحدى باحات الكلّية .. تسأله في حياء عن موضوع المحاضرة التالية ... أو تتريث إلى جواره وتحدثه قليلاً .. حتى تتحول داخل القصيدة إلى .. شقيقة روح .. "[٢] فيروح قائلاً :[٣]

مـــرت فلامـــسَ شـــعرها شـــعري
فـإذا الهـوى بجـوانحي يسـري
مـــرت ولـــم أرهـــا ســـوى نبـــأ
عـذب البشـائر ذاع فـي صـدري

---

(١) الحياة والموت في الشعر العراقي المعاصر – مرحلة الرواد – دراسة فنية، أطروحة دكتوراه، سعيد عبد الرضا خميس، ٢٠٠١، الجامعة المستنصرية: ١٨٦.
(٢) ينظر: الموت والعيفرية، عبد الرحمن يدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٦٢: ٢١-٢٢ .
(٣) م . ن: ٢٢ .
(٤) بدر شاكر السيّاب والمرفأ العاطفي، ديزي الأمير، الآداب، س١٣، ع٢، شباط، ١٩٦٥: ٧.
(٥) ينظر: بدر شاكر السيّاب -دراسة في حياته وشعره: ٦٣.
(١) بدر شاكر السيّاب المراهق ، محمد الجزائري، الآداب، س١٩، ع٣، ١٩٧١: ٢١.
(٢) غريب على الخليج يغني للمطر: ١٩.
(٣) الديوان: ٣١٣/٢.

القلب يعرفها بمشيتها بالظل، بالأنفاس، بالعطر

وإذا هو في خضم الحب، غافياً، يتعجل اليه الفراق، ليصحيه من إغفاءته المؤودة ليمضي دون اياب: [٤]

سأمضي .. فلا تحلمي بالإياب على وقع إقدامي النائية
ولا تتبعيني، إذ ما ألتفت ورائي، إلى الشمعة الخابية
يرنحها في يديك النحيب فتهتز من خلفك الرابيه

وفي قصيدة أخرى يقول :[٥]

سوف أمضي . حولي عينيك لا ترني اليا!!
إن سحراً فيهما يأبى على رجلي مسيراً،
إن سراً فيهما يستوقف القلب الكسيرا ،

ويقول : [١]

أنا سوف امضي، سوف أنأى، سوف يصبح كالجماد
قلب قضيت الليل باحثة، على الضوء الضئيل ،
عن ظله في مقلتي ...فما رأيت سوى رماد !!

ويترنح السّيّاب في مزالق الفراق، فيحس أن نفسه تموت ، ويتداركها الجفاف قبل الأوان، وكأنه في انتقاله إلى العالم الآخر قد " نبهته الفاجعة إلى أشياء عديدة .. إلى ضرورة ألا يمعن في الابتعاد عن الشاطئ مادام لا يملك سوى مجدافين من قش، وإلى أن قوادم الأحلام المتكسرة لن تقوده ابداً إلى العالم الأرحب ... وإلى يديه المجدودة الأصابع بالفقر، وبفقدان الوسامة .. " [٢] إذ كان افتقاره إلى الوسامة " هو القفل المصمت على القلوب العديدة التي حاول أن يفتحها " [٣]، لذلك نراه يصف تيهه حينما وقف أمام باب الله " مستجيراً : [٤]

" وجوهنا اليباب
كأنها ما يرسم الأطفال في التراب،
لم تعرف الجمال والوسامة "

وعلى الرغم من ذلك كان السّيّاب ذا قلبٍ " دائم بالتهيؤ لحب امرأة تبقى بعيدة عنه، وكان حساساً ، مرهفاً ومحروماً، ينطوي على نفسه التي اختزنت كل روادع البيئة ونواهيها، لا يستطيع لحرمانه أن يتكيف معها تكيفاً مطلقاً، ولا يجد أن من حقه، أن يتمرد عليها .. " [٥] ومن خلال ذلك تبتدى رغبته الضامئة إلى المرأة : [٦]

حسناء يلهب عريها ظمأي فأكاد أشرب ذلك العريا
وأكاد احطمه، فتحطمني عينان جائعتان كالدنيا

---

(٤) م . ن: ٥٧/١.
(٥) م . ن: ٤٨/١.
(١) الديوان: ٧٧/٢.
(٢) الآداب ، ع٢ ، شباط ، ١٩٦٤: ١٩ .
(٣) بدر شاكر السيّاب -دراسة في حياته وشعره : ٢٥-٢٦.
(٤) الديوان : ١٣٩/١ .
(٥) السيّاب: ١٥ .
(٦) الديوان : ٧/١ .

وإذ يطول انتظاره " فلم يبق الا انتظار " [١] ! لأن ذراعي أبيه تحول دون لقاء من يحب، يعاهد التي يهوى بأنه سيبقى " يرعى نجوم الظلام العميق " [٢]، وكأنه أيقن " أن الحياة بغير الهوى قصة فاترة " [٣] وبعد الانتظار الطويل " يدب الملال " [٤] إلى فؤادها، فينسى اللقاء، فـ" ما أكذب العاشقين " [٥] لقد وجد السّيّاب أن الحب مصدر حياة، فعدت الحبيبة وطناً والوطن حبيبة . إذ أن الحب ولادة أي تجدد وحياة والفراق موت، لأن التي أحبها قد تركته وأحبت سواه "دعها تحب سواي "[٦] ويضيع الغرام، ويروح السّيّاب يعد ذكرياته، وكأنه لايقوى على تحمل اعباء هذا الفراق المرير، متحسراً شاكياً : [٧]

أضـــاعت حيـــاتي؟ أغـــاب الغـــرام؟
أماتـــت، علـــى الأغنيـــات الشـــفاه ؟
أنمشـــــي، ومـــــازال غـــــاب النخيـــــل
خضـــيلاً، ومـــازال فيـــه الرعـــاة،
حـــــديثاً علـــــى موقـــــد الســـــامرين
أحبّـــا، وخابـــا، فـــوا حســـرتاه ؟ !

لقد استولت هذه المرحلة على مجموعته (أزهار ذابله) اذ وصف فيها خيبته بهذا الحب، ففي رسالته إلى خالد الشواف صورة من صور اليأس الذي غلف حياة السّيّاب، حين وصف بالجهل من لا مه على تسميته مجموعة أشعاره (بالأزهار الذابلة) إذ يقول : " ما أجهل من لامني ... ليته كان معي... ليرى أن كل الكون، والأرض والسماء والتراب والماء، والصخر والهواء أزهار ذابلة في عينيّ الشاحبتين ونفسي الهامدة الحزينة"[٨].

ولعل في الربط بين الحب والموت في شعرنا الجديد عودة تلقائية أصيلة إلى منبع شعرنا قبل الإسلام، وخاصة ما يتصل بالمقدمة الطليلة للقصيدة، والمعبرة بدقة عن إحساس الشاعر الجاهلي بالتناقض الوجودي بين الحياة المتمثلة في الحب وبين الفناء المتمثل في غربته عن الحبيبة، وانصرام الدهر، واندثار الطلل، والتي تجسد في الوقت ذاته موقف الشاعر من الكون، وتخوفه من المجهول، إذ أن ما يتمثل لديه من حياة في الحب يحيا على حافة القبر الذي سيكون المثوى الأخير لكل حيّ .[١]

لقد أحب السّيّاب سبعاً، لم تحبه واحدة منهنّ ... بل أنه ليشك في حب زوجه له، وربما عده من قبيل الإشفاق الذي خالطه النفاق [٢]، فراح يقول :[٣]

ألا تبّا لحبٍّ هذه الآلام من عقباه !
كأن شفاهنا، حين إلتقت، رسمت من القبل
سريراً نمت فيه أنثّ منه الآه بعد الآه
وعكازاً عليه مشيت ثم هويت في ثقلِ .

ويوضح السّيّاب علاقته بوفيقة بحسرةٍ تنماز فيها وفيقة من غيرها، لدرجةٍ يبدو خلالها حبه لها أقوى حب[٤]. لذلك يمكن القول إن المرأة قد وضعت السّيّاب ومنذ الوهلة الأولى على طرفي نقيض، فبين

---

(١) الديوان : ٧٩/١ .
(٢) ينظر: م . ن : ٨١/١ .
(٣) ينظر: م . ن : ٨٥/١ .
(٤) ينظر: م . ن : ٨٧/١ .
(٥) ينظر: م . ن : ٨٦/١ .
(٦) ينظر: م . ن : ١/ ٩٥ .
(٧) ينظر: م. ن : ١ / ١٧ .
(٨) رسائل السيّاب : ٤٠ .
(١) ينظر: مرايا على الطريق، عبد الجبار عباس، وزارة الإعلام، بغداد، د . ط، د . ت : ٣٨ .
(٢) ينظر: شجر الغابة الحجري : ٣٦٢/١ .
(٣) الديوان: ٦٨٨/١ .

العادات والقيم الريفية وبين الحرمان وما تقتضيه الحياة في المدينة ظل السّيلب متأرجحاً، يقدم الحب ولا يجد قلباً يتسع لحبه، فراح يتوسل " لوك نوران " [٥] أن تحبه، بعدما أفضى لها بماضيه، ثمّ عاد إلى زوجه ليقول لها :[٦]

فإن أحببتك الحب الذي اقسى من الموت
وأعنف من لظى البركان والحب الذي ياتي
إليّ كأن نفح الصور فيه، فكل ذر الميتين دم واحياء
فذاك لأنك النور الذي عرّى دجى الأعمى
وأنت صباي، عاد إليّ، أختاً عاد أو أمّا
وأنت حبيبتي، أفديك، أفدي خفق جفنيك
وما نفضا من السحب
وافدي خفق نهديك
على قلبي !

وإذا ما نطالع حبه لزوجته، نراه تائها يبحث عن إمرأة، تبادله الحب الحقيقي، فروحه الغريب يبحث عن روح ليهواها :[١]

يا غربة الروح لا روح فتهواها

ومثلما استشرف اجواء الموت قبلاً، وراودته في الليلي المكفهرة أحلام، تراءى له فيها " ضباب شفيف، ترقص فيه مقبرة القرية، كأنها فوق جناح جريح .. " [٢] هتف من أعماق لحدهِ " أفي الربيع النظر، يطويني القبر " : [٣]وتأكد له في (شناشيل ابنة الجلبي) عظم خيبته، فبعد ثلاثة عقود قد مرت اضحى الحب فيها وهماً، كوهمه في لقاء ابنة الجلبي، ذات الوجاهة، والغنى، والجمال، وأيقن أخيراً أن ما كان يكنه من حب لكل من أحب، يقابله نفور أو في اقل تقدير نظرة استعطاف: [٤]

ثلاثون انقضت، وكبرت: كم حب وكم وجد
توهج في فؤادي !
غير أني كلما صفقت يدا الرعد
مددت الطرف أرقب : ربما ائتلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي :
ولم أرها . هواء كل أشواقي، أباطيل
ونبت دونما ثمر ولا ورد :

فيعلن إفلاسه، بعد أن أدرك، وبعد فوات الأوان، أن ما اقامه من علاقات، كان يعوزها مايعوزها لتكتمل أقانيمها فهناك الفقر الذي يكتنف حياته والمرض الذي يدنيه إلى الموت، وفقدانه الوسامة، بتشابك هذه العوامل وبافتراقها تهيأت للسياب سراديب العزلة في الحب، فإذا بهذا الحب " لا يأس فيه ولا رجاء".[٥]

أما نازك فإنها لم تكن بمنأى عن تلك العاطفة الجياشة، فلقد كان لشعورها المرهف وقلبها النابض بالحب، نصيب في أن يمارس حقه الطبيعي من الحب، وتصور نازك في " عاشقة الليل " فاتحة هذا الحب

---

(٤) ينظر الفصل الأول من الرسالة: .
(٥) الديوان: ٦٣٩/١ .
(٦) م . ن: ٢٣٥/١ .
(١) الديوان : ٦٦٢/١ .
(٢) رسائل السيّاب ، ماجد السامرائي :٤٩ ، من رسالة إلى خالد الشواف ، والمرجح أنها تعود إلى صيف ١٩٤٦ .
(٣) م . ن: ٤٩ .
(٤) الديوان: ٦٠١/١ .
(٥) م. ن: ٢٧/١ .

وتحديداً في قصيدتها " بعد عام " [٦] وعلى ما يذكر ماجد السامرائي أنه لا يوجد دليل مادي لهذه التجربة لاسباب منها أن نازك من أسرةٍ محافظة، وآخر أن ما في تجربة الحب نفسها من أسباب، جعلتها تكون موضع كتمان ثم الخوف على مصير تلك التجربة وخصوصاً إذا ما جسدت شعراً[١] أما دكتور جلال الخياط فيرى شاكاً أنه ليس هناك ما يمكن أن يتصور بأنه حب حقيقي، يعبر عن تجربة حقيقية، وأن الذي يمكن أن تتلمسه في قصائدها من حب انما جاء تأثراً خارجياً بالشعراء العاطفيين[٢] أما نحن فنرى أن إنكار وجود علاقة حب صورتها قصائد نازك، لا يمكن أن يركن اليه بوصف نازك كغيرها من بنات جنسها، انها تكلمت عن قصة حب وبتحفظ لأنها محاطة بتقاليد وقيم لا تستطيع الخروج عليها، وبالتالي فإنها لم تعط لتلك التجربة تلك الصورة التي يمكن أن يصور بها شاعر من الرجال علاقة حبه، لأنه سيكون ذا تأثير في مستقبلها فيما لو أن تلك العلاقة لم تتوطد بالزواج[٣] ويبدو أنها في قصيدتها " بعد عام " تصور بداية تلك التجربة العاطفية التي استولت على كيانها مما جعلتها أسيرة لذلك اللقاء الذي ظل يراودها، وحين مر عام على ولادته، راحت تحتفل احتفالاً مأساوياً تذرف على موائده دموع الحزن:[٤]

مـــر عـــام مـــن قـــال ؟ هـــا أنـــا فـــي حلـــ
ـــمٍ بنـــاه تخيلـــي المصـــدوم ؟
أهـــو وهـــم مـــا خلتـــه ســـنة أطـــ
ـــفأ أضـــواءَها الزمـــان اللئـــيمُ؟
مـــر عـــام ولـــم اقابلـــك ، مـــاذا ؟
كيـف ابقـت علـى حيـاتي الهمـومُ؟
كيـــف طابـــت لـــي الحيـــاة علـــى بعـــ
ـــدك عنّـي، ولـم يمتنـي الوجـومُ ؟

وإذا بنازك تستكنه عاشقها، عن كل ما جعلها تائهة في ذلك العالم الذي رسمته مخيلتها حينما جمعتهما الصدفة من قبل:[٥]

والتقينـــا لـــم نبتســـم لـــم احدثـــ
ـــك بمـــا فـــي فـــؤادي المعصـــور
لحظـــة ثـــم اجهـــز الـــزمن القـــا
ســـي علـــى قلـــب حلمـــي المســـحور
ســـرت يمنـــى ســـرت يســـرى ولـــم يبـــ
ـــق ســـوى ثـــورتي ونـــار شـــعوري

وحين تعود إلى (معبد الصمت) وحيدة مطرقة بعد ان داعبت خيالها احلام بلقاء من تحب، فإذا بها تخاطب مجهولاً : [١]

ذهب الأمس بأوهام فؤادي ومحاها
فإذا قلبـي عبد ولقد كـان إلهـا
أه فارأف بفتاة حطم الدهر مناهـا
وافاقت ليهـد الحزن واليأس قواهـا

---

(٦) م. ن: ٦١٠/١ .
(١) ينظر: نازك الملائكة والموجة القلقة : ٢٦ .
(٢) ينظر: الشعر العراقي مرحلة وتطور : ١٦٦ .
(٣) ويتفق هذا مع رأي يوسف الصائغ في كتابة الشعر الحر في العراق، بغداد، د . ط ، ١٩٧٨: ١١٦-١٢٠ .
(٤) الديوان: ٦١١/١ .
(٥) م . ن: ١/ ٦١٣ .
(١) الديوان : ٦١٦/١ .

وإذا بها تأسف لأن حبها قد ذوى، وهي التي عاهدته على الوفاء، فصارت قلباً إلهي النشيد:[٢]

أسفاً ذوى حبي ولحني ورجائي
ليتني كنت تناسيت، فلم أرع وفائي
ليت حبي لم يعلمني أغاريد السماء
ليته خلفني في الأرض بين الأشقياء

لقد أصرت نازك أن يكون حبها نقياً طاهراً، ذا سمات الهية، ولكنها لم تظفر بمناها، فإذا بها واقفة (على الجسر) تسائل النهر:[٣]

إنس الذي أبصرته بالأمس من أحزانيهه
واكتم اساي وادمعي تحت النجوم الحانية
[...]
أحزان حبي كلها، في شاطئيك نَفَضْتُها
اسرار روحي كلها، تحت الظلام نثرتها

وفي قصيدتها "الزائر الذي لم يجيء" [١] تستأثر نازك بالسيطرة على إحساس المتلقي حتى يبادلها الشعور بالحزن، وكانها منشغلة بموعد رائق مع من تحب ... لكنه حين يمر المساء لم يأت .. وضاع مع الأمنيات إذ كانت إطلالته أمنية ترقبها نازك فغابت أمنية أخرى مع غيابه، وإذا بها تقول :[٢]

وما كنت اعلم أنك إن غبت خلف السنين
تخلف ظلك في كل لفظ وفي كل معنى
وفي كل زاوية من رؤاي وفي كل محنى
وما كنت اعلم أنك أقوى من الحاضرين
وأن مئات من الزائرين
يضيعون في لحظة من حنين
بمد وبجزر شوقاً إلى زائر لم يجيء

إن الحنين الذي يتملك نازك نابع من ايمانها بان حبها طاهر، لا يمكن ان تدنسه الأهواء، حب قد شغلها عن الجميع، فإذا بشخص الحبيب، غائب حاضر، ويكون الأمنية لتضاعف مدى الحسرة التي يطبع بها إحساسها فتروح قائلة:[٣]

ولو كنت جئت .. وكنا جلسنا مع الآخرين
ودار الحديث دوائر، وانشعب الأصدقاء
أما كنت تصبح كالحاضرين وكان المساء
يمر ونحن نقلب اعيننا حائرين
وتسأل حتى فراغ الكراسي
عن الغائبين وراء الأماسي
وتصرخ أن لنا بينهم زائراً لم يجئْ ؟

---

(٢) م . ن : ٦١٧/١ .
(٣) م . ن : ٦٣٦/١-٦٣٧ .
(١) الديوان : ٣٢٧/٢ .
(٢) م . ن : ٣٢٨/٢ .
(٣) م . ن : ٣٢٨/٢-٣٢٩ .

لذلك يمكن القول انّ العلاقة العاطفية التي تقيمها نازك لا يمكنها أن تضع لها حدوداً ثابته، فهي في بحثها عن المحب الحقيقي سواء أكان أم لم يكن والذي يعلوا حبه أي حب، لا تستطيع من خلال إحساسها ألا أن تكون متزنة لأن الحرية المكبوته لا تستطيع أن تضع تصوراً حقيقياً لكل قيمة حقيقية.[١]

فالحبيب الذي زرع في نفسها هذا الفراغ، وهذا التوجس من المستقبل وتلك الحسرة الدامعة والعزلة عن الناس حتى أدى بها إلى أن تتمثل الموت فيخلوا منها العالم وتتلاشى بقايا حبها [٢]، ينبعث مرة أخرى لكنه ليس بالوجه ذاته، إنه بوجه " الشخص الثاني " [٣] إذ لا يحمل من صفاته القديمة شيأً وانه عاد : [٤]

وسيسكن هذا الشخص الثاني الأحمق حتى في البسمات
سيمد برودته في رقة صوتك، في لين النبرات
وسيرمقني في خبث، مختبأ خلف الكلمات
ولمن اشكو هذا المخلوق الشيطاني
والأول فيه محتهُ يد الشخص الثاني

ويبدو أن نازك سجينة أنوثتها في هذا الشعر "وهذا الانغلاق المطلق أنما هو انغلاق الحياة العربية على المرأة، التي لم تتمكن من اقتحام العالم، بنفس القدرة التي يستطيعها الرجل في المجتمعات النامية"[٥].

ثم تروح باحثة بين ذكريات الماضي علها تجد بين ركامها صدى لحبٍ أزهقته الليالي، لتتخذ منه عزاءً يشد من عزمها إذ لم يبق من ماضيها غير ذكريات شاحبة، كل اصبح في عداد الأموات: الحب الذي خلف الحزن والدموع، والصبا الذي خلف الشحوب والكبر، كل يسخر من كل، والنفس بنوازعها يلوح لها وهم الذكرى فيبعثها على الاشتياق:[٦]

كم في سكون الليل تحت الظلام
رجعت للماضي وأيامه
أبحث عن حبي بين الركام
فلم تصدني غير آلامه
لم يبق شيء غير حزني المرير
وذكريات من صباي الغرير
بقيّه من حبي الذاهب
ساخرة من وجهي الشاحب

وإذا بالحب والحبيب كلاهما يقعان في حمأة الصراع إذ اقتضى الزمن أو أقل حكم بالموت على كليهما " عندما قتلت حبي " [١] فكان غذاؤه من أغفاءة الموتى، وغدا قلبها ميتاً " قلب ميت " [٢]

خلاصة القول تبين مما تقدم أن علاقة الحب بالموت لدى السّيلب ونازك تكمن في أن كلا منهما حين سعى إلى تحقيق ذاته كإنسان متكامل في الحصول على الحب – بغض النظر عنه كل علاقة بعيده عن هذا المنحى – وبجعل النشوة الروحية والتسامي الهدفين المباشرين لهذا التآلف العاطفي نقول إن كلا منهما لم يجد ما يؤهله لاستكمال أواصر تلك العلاقة فالسّيلب الذي تهالك في طلب الحب من أجل الحب حد التوسل، لم يكن الطرف الآخر مستجيباً فالسّيلب لا يمتلك مؤهلات كاملة تجعل منه محط اعجاب، ولما اصبح المال والوسامة والوجاهة، أقانيم الحب في دنيا الحضارة من جانب يقابل العادات والتقاليد السائدة

---

(١) الديوان : ١٧٩/٢ .
(٢) م . ن : ١٩٤/٢ .
(٣) م . ن : ٣٣٤/٢ .
(٤) م . ن : ٣٣٦/٢ .
(٥) المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة، سلمى الخضراء الجيوسي ، (الكتاب التذكاري) : ٢٥٧ .
(٦) الديوان : ٤٦٢/١ .
(١) الديوان : ٣٣٧/٢ .
(٢) م . ن : ٦٠٦/١ .

في الريف بحكم أنه أبن قرية، كان السّيّاب متمرداً يتأرجح بين الامتثال لرغبة العرف المدني وبين تحقيق ذاته بمعزل عن كل ما يقف بوجهها، أما الجانب الأخر، فكان يتمثل في إصراره على الحب تعويضاً عما سبق أن أفتقده في إمه، ولإلحاح تلك الرغبة النفسية أوجب عليه أن يسد هذا الشاغر من الحب، فكان لا بد من " امرأة – أم " وفي الوقت نفسه أشبه بالرمز مما عزز هذا الموقف عاطفته، وإذ يتطلب موقف كهذا امرأة تغض الطرف " عن القيم والمؤهلات " وان كان يتعذر وجودها، فإن الحب سيكون روحياً . وربما وجد السّيّاب ضالته في وفيقة لكن التحقق غداً مستحيلاً لأن وفيقة قد تخطفتها يد الموت كأم وكحبيبة، فالمثال وجد وتلاشى في عالم الموت، والمثال بطبيعته مفقود ووجوده لايكون الا في عالم الحقيقة المطلقة، وبما إن الـ موت حقيقة مطلقة لذلك تغنى به السّيّاب مرحباً به .

أما نازك التي طلبت الحب بصورة املتها عليها محددات أجتماعية واخلاقية تفضي إلى الأخذ بالحسبان القيم والتقاليد السائدة فقد كان كل ما رسمت من حدود للحب، بقي متأرجحاً في (اللازمان واللامكان) وبشعور إنثوي ناقم كانت علاقاتها تجري في حدود عالم مضطرب. لقد أحبت نازك ولكنها أخفقت فيه، فهي لم تستطع أن تفعل مثلما فعل السّيّاب حين صرح بمن أحبّ وطلب الحب بأشكاله، حفظاً منها على اتزانها كامرأة داخل العمل الشعري، لكنها في الوقت نفسه أعلنت بؤسها وتبرمها من حبها إلى أن أعلنت عن قتله فمات الحب ومات القلب، لأن نفس نازك التواقة إلى حبّ أمثل لم تكن لتجده مهما طال بها الزمان وهي في سوداويتها .

المرض والموت بين السيّاب ونازك :

حين أوصد اليأس كل أبواب الأمل في الشفاء، واضعاً السّيّاب في مواجهة غير متكافئة مع الموت، تميزت وبخصوصية لا نظير لها – تجربته التي رسم خلالها رؤيته للموت، إذ " أسهمت في حبكها جميع قوى الذات، نفساً، وقلباً، وعقلاً .."[١] ليتضح لنا جلياً أن شعره خلال تلك المرحلة لا يتعدى كونه إحساساً باليأس قد طغى على كل بارقة أمل، وانتظاراً للموت تملؤه حسره طاغية على مفارقة الحياة، وإن كان يعتقد أن الموت راحة من ذلك العناء:[٢]

ولو خيرت أبدلت الذي ألقى
بما ذاقوا
ممض ما أعاني، شلّ ظهر
وانحنت ساق

وابتداءً من " رئة تتمزق " [٣] ينطلق إحساسه المأساوي بالموت، لكي يتأمل من خلاله علاقته التي بدأت تتوطد معه، وبهاجس، جعله يستغرق في صبّ ما أنتابه من معاناة " ولو افترضنا أن خوفه من الداء كان مبالغاً فيه أو أنه كان استجابة منه لفرط حساسيته لما أصاب صديقيه الأثيرين لديه، كيتس وبودلير، اللذين صرعهما الداء، وأن إحساسه المبكر بالموت كان وليد تلك الفترة المغرقة في الميتافيزيقية والتي تصحب الفنان مطلع حياته " [٤] ، فقد تحول هذا الإحساس إلى موت معنوي أليم
فكان " توطنه لموت الجسد " [٥] إذ قد أثلج الداء راحتيه وأطفأ الغد في خياله فأدرك أن نهايته قائمة لا محالة : [٦]

يا للنهاية حين تسدل هذه الرئة الاكيل
بين السعال، على الدماء، فيختم الفصل الطويل

---

(١) أضواء على الشعر الحديث، راجي عشقوفي ، دار صادر ، ط١، ١٩٧٣: ١٠٤ .
(٢) الديوان : ٢٩٢/١ .
(٣) م . ن : ٤٢/١ .
(٤) بدر شاكر السيّاب (شاعر الموت)، فتحي سعيد ، الأقلام، س٢ ، ١٩٦٦: ٨٧-٨٨ .
(٥) السيّاب : ٢٣١ .
(٦) الديوان : ٤٥/١ .

وحين إحتدم الصراع في السنوات الثلاث الأخيرة من عمر بدر ودخل مرحلة المخاض الذي ينجم عنه الموت، وقف " امام باب الله " مستجيراً، لا يبتغي غير ما لديه:[٧]

أريد أن أعيش في سلام
كشمعة تذوب في الظلام

ويحرك اليأس مكامن الاستسلام فيه فيرى السّيّاب نفسه وكأنه " م مثل من عالم الردى"[١] وإذ يسأم تصنع الحياة، ينطرح ناهشاً الحجارة من شدة الألم واليأس، صائحاً " أريد أن أموت يا إله"[٢] إذ قد بدأ إحساسه الحقيقي بالفاجعة، وبادراك تبدأ حدوده بالمرض والذكريات، وتنتهي بالتفكر في الموت، وما يصاحب هذا الإدراك من تمزق يثير صرخات الذكرى بأبعادها كلها وأشكالها كلها فتغدو قضيته تأخذ على تلك الحال بعداً تأملياً، لم تبلغ قضية موت مثلها " حظا لدى أي شاعر عربي من السابقين أو المعاصرين"[٣].

وبينما يشد رحاله إلى بيروت طلباً للعلاج " بسبب إن مرضه الأخير لم يكن في اعقاب حياة هانئة سعيدة ومستقرة"[٤]، كان جزعه من الموت يكبر وبينما هو يوصي زوجه بابنه غيلان، فأنه يصارحها برعبه الشديد من الموت:[٥]

أخاف من ضبابة صفراء
تنبع من دمائي
تلفني فما أرى على المدى سواها
أكاد من ذلك لا أراها
[..]
أخاف من ضبابة صفراء
أخاف أن ازلق من غيبوبة
إلى بحار مالها من مرسى
وما استطاع سندباد حين أمسى
فيهن أن يعود للعود وللشراب، والزهور،

وحين يوقن أن مصيره صائر إلى تلك الحال، التي يتنبأ بها فإنه يتمنى أمنية خائبة يريد أن يستلذ خلالها، بعدمية الموت، وذلك الخدر (اللانهائي واللاشعور) فيقول:[٦]

ماذا لو أن الموت ليس بعده من صحوة
فهو ظلام عدم، ما فيه من حس ولا شعور !

لذلك أراد الموت مخاطباً درم أن تمد له يديها لتحضنه إلى هوة العدم:[١]

درم ...
بنفسي مما عزاني برم
فمدي ذراعيك ولتحضنيني
إلى هوة من ظلام العدم ،
فما قيمة العمر اقضيه أمشي

---

(٧) م . ن : ١٣٦/١ .
(١) الديوان : ١٣٩/١ .
(٢) م . ن : ١٣٩/١ .
(٣) السيّاب والموت ، الآداب : ٤٧ .
(٤) السيّاب : ٢٣٢ .
(٥) الديوان : ٢١٨/١-٢١٩ .
(٦) م . ن : ٢٢٠/١-٢٢١ .
(١) الديوان : ٢٩٠/١ .

بعكازة في دروب الهرم ؟

وإذا به يسلك سلوكاً يتضمن استسلاماً صوفياً [٢] ، يحاول السّيّاب من خلاله استجلاب عطف الله تعالى، من أجل الشفاء، وكأنه ﴿**أيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت ارحم الراحمين**﴾ * لذلك يقول:[٣]

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد، إن الرزايا عطاء
وأن المصيبات بعض الكرم

وعدّجراحه هدايا الإله [٤] .

ويقول في أخرى : [٥]

يا ربّ أيوب قد اعيا به الداء
في غربة، دونما مالٍ، ولا سكن
يدعوك في الدجن
يدعوك في ظلموت الموت : أعباء
نادَ الفؤاد بها، فارحمه أن هتفا ؟

وبينما هو في وجلِهِ وترقبه، وصوفيته الرقيقة، ومع احتفاظه بفسحة الأمل الواهية قدر له أن يحقق المعجزة ليس في الشفاء، بل في إجادة التوسل، من خلال إحساسه المنفعل الذي استوعب وبعمق فاعل معاناته التي انتهت به إلى الدفاع عن نفسه بالشعر الذي لا يغيض:[١]

رميت وجه الموت ألف مرة
إذا اطل وجهه البغيض
كأنه السيرين * يسعى جسمي المريض
نحو ذراعيه بلا تردد
فأنتضي من سيفي المجرد،
ويقطر الشعر ولا يغيض ،
لأنني مريض

لذلك فقد ألغى السّيّاب زمن المعجزات، الذي راوده في المرحلة الأيوبية، حين أدرك من كلام طبيبه، أنه سيعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر يجول في خياله، ليسمح من خلاله نفسه التكلى:[٢]

ليقرأها شقي بعد أعوام
ليعلم أن أشقى منه عاش بهذه الدنيا
وآلى رغم وحش الداء والآلام والأرق
ورغم الفقر ان يحيا

---

(٢) ينظر: السيّاب والموت: ٤٦.
*** الأنبياء / ٨٣ .**
(٣) الديوان : ٢٤٨/١ .
(٤) م. ن : ٢٤٩/١ .
(٥) م . ن : ٢٥٧/١ .
(١) الديوان : ٢٧٣/١ .
*** السيرين ، كما في الأوديسة، حورية بحر تغني فتجذب أليها من يسمعها، الديوان : ٢٧٣/١ الهامش .**
(٢) الديوان : ٧٠٢/١-٧٠٣ .

ولعله يتضح لنا جلياً، وبعد شد العزيمة، وعدم التخاذل الذي يرفده به إخلاؤه كجبرا إبراهيم الذي يقول له " لن يستطيع الشاعر أن يتجاهل الموت كموضوع، والشاعر الكبير، بوجه خاص يحمل عواطف النقيضين (الحب – الكره) للموت ولكني لا أريد لك تخاذلاً ازاءه أنت أكبر وأصلب وأرحب منه .."[٣]، ان الموت قد صار " قضية السّياب الأساسية، ولعل هذا يعود إلى المرض الذي كان يسحقه بعذابه ، مما جعله يعشق الموت، الذي سيخلصه من الآلام الجسدية " [١] لذلك نراه يستبدل الخوف من الموت بالاطمئنان اليه، بوصفه المخلص من الآلام " فالالم حقيقة أزلية، روحية تستمر إلى ما بعد الموت"[٢] على أن الخلاص الذي يركن اليه بدر خلاص فاجع، لأن حركة الألم التي تعتمل في ذات الشاعر " لا تريد الاستسلام إلى حل رومانسي مفترض، كما أنها لا تستطيع الخلاص من فكرة طرد أدم من الجنة"[٣] لذلك راح يقول:[٤]

ويا مرضي، قناع الموت أنت، وهل ترى لو أسفر الموت
أخاف ؟ الأدع التكشيرة الصفراء والثقبين
حيث امتصت العينين
جحافل من جيوش الدود يجثم حولها الصمت
تلوح لناظري . ودع الدماء تسح من انفي من الثقبين

ونراه في (عكاز في الجحيم) يود المسير بعكازتيه إلى القبر حيث:[٥]

لو كان الدرب الى القبر
الظلمة والدود الفرّاس بألف فمٍ
يمتد أمامي في أقصى أركان الدنيا .. في نحر
أو وإداظلم أو جبل عال
لسعيت اليه على رأسي أو هدبي أو ظهري

فبين التشبث بمظاهر الحياة والاستسلام لإرهاصات الموت كان تعلق السّياب بالأمل الكاذب، في بحثه عن العلاج . وفي حقيقة الأمر ان تخاذله وانهزامه قد جعلاه يقف من الموت " موقفاً عادياً يمكن أن يقفه أي إنسان"[٦] وبين الخوف من الموت وا لترحيب به ظل موقف السّياب متأرجحاً في أعوامه الأخيرة:[٧]

ويمضي بالأسى عامان، ثم يهدني الداء
تلاقفني الأسرة، بين مستشفى ومستشفى
ويعكلني الحديد
ومن دمي ملأ الأطباء
قناني وزعوني في القناني، تصبغ الصيفا
دمائي والشتاء

---

(٣) رسائل السيّاب : ١٦ . (من رسالة من جبران إلى بدر ، بتاريخ ١٩٦٤/١/٢٦) .
(١) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠ : ٢٥٠ .
(٢) قراءة أولى، البنية الدورانية في قصيدة " عكاز في الجحيم "، كريم شفيحل، الأقلام، ع١، س٣٥، ١٩٨٠: ٦٠.
(٣) م . ن: ٦٠ .
(٤) الديوان: ٧٠٣/١ .
(٥) م . ن: ٦٩٢/١ .
(٦) السيّاب والموت، الآداب: ٤٧ .
(٧) الديوان : ٦٢٨/١-٦٢٩ .

وحين عرف بدر طبيعة مرضه الأخير وسوء مصيره " راح يرسل .. تفجعات المحتضر يواجه هول الموت، وتفجعات الميت، يرثي نفسه من وراء القبر"[١] ففي تلك المرحلة عبر بدر تعبيراً صادقاً عن احتضاره " وكأنه وعى أن في أزمات المصير ما يتخطى السياسة والاجتماع والحضارة، فيخرج الإنسان من دفء هذه الجدران الواقية، ويدفعه وحيداً، عارياً إلى صحراء تتكاثف فيها الظلمات وتلتمع الصواعق"[٢] وبينما هو وحيداً اعزل يترقب مصيره أحسن ألمه " متصاعداً إلى ساقيه إلى جذعه، وصولاً إلى رأسه، الذي بقي وحده، يحيا، طيلة سنوات من معاقرة الموت في الأعضاء والجسد كله.."[٣]. فيتدرج به الانخذال وسوء الحال إلى الشكوى المفجعة:[٤]

" مـــــولاي مشـــــلولٌ ! " فتحـــــدجني
عـــين المـــلاك : " وايّ ملهـــوف
لا يشـــــــــــــتكي الله محنتـــــــــــه :
أرجـــــع لبيتـــــك دون إبطـــــاءِ "

ويواكب بدر انخذاله " وبهذا الشعور الداخلي، يتألم الشاعر، فوق ألمه، بأوجاعه الجسديه الممضة فيغيض ألمه شعراً يستدر به عطف القراء، ويتوسل إليهم، أن يسعدوه، بالإصغاء إلى غنائه"[٥] قائلاً:[٦]

هرم المغني فأسمعوه، برغم ذلك تسعدوه
[...]
هو مائت، افتبخلون
عليه حتى بالحطام من الأزاهر والغصون ؟
أصغوا اليه لتسمعوه
يرثي الشباب ولا كلام سوى نشيج
هرم المغني فارحموه .

فإذا بالحياة تحيله حطاماً، وهو بعد يحياها، حطام سفينة أنهكتها الأنواء، مكسرة ألواحها لذلك راح يسائل الله بنبرة لا تخلو من العتاب:[١]

أليس يكفي أيها الآله
أن الغناء غاية الحياة
فتصبغ الحياة، بالقتام؟
تحيلني، بلا ردى، حطام!
سفينة كسيرة تطفو على المياه؟

لأنه انتهى إلى قناعة تامة، بأن حصاده الذي كان، ما هو ألا السراب، ولأن ما يأتي من عمره، ليس بذي قيمة، لأنه اصبح كسيحاً، لذلك تمنى الموت:[٢]

تمنّيت لو مت بين الثلوج
على جدول جمدته النسم
فروحي تجوب المروج
وتأوي إلى رمّة في الظلم

---

(١) عند سرير السيّاب، خليل حاوي، الآداب، ع٢، س١٣، شباط ، ١٩٦٥: ١ .
(٢) م . ن : ٢.
(٣) السيّاب ، الإنسان والشاعر، مطاع صفدي، الآداب، ع٢، س١٣، شباط ، ١٩٦٥: ٤ .
(٤) الديوان : ٧١٣/١ .
(٥) قمة المأساة في حياة بدر شاكر السيّاب وشعره، د. عيسى الناعوري ، العربي الكويتية ،ع٢٧٧ ، ١٩٨١: ٥١.
(٦) الديوان : ٣٠٨/١ .
(١) الديوان : ٧٠٦/١ .
(٢) م . ن : ٢٩١/١ .

ومن أين للروح هذا البقاء
فناء، فناء

وعلى ما يبدو أن موقف السّيّاب هذا، موقف انهزامي، أكده السّيّاب تخلصاً من الألم والفقر وهتاف العاهرة : [٣]

" بيت المشلول هنا، أمسى لا يملك أكلاً أو شرباً
وسيرمون غداً بنتيه، وزوجته درباً
وفتاه الطفل إذا لم يدفع متراكم أيجار"

فبين موقف التضحية ا لتي صورها السّيّاب في مرحلة الالتزام، وبين موقف التخاذل والانهزام في المرحلة التالية، يتضح لنا تردي حالة السّيّاب، بعد ما كانت به " جذوة من حريق الحياة"[١] صرف وهمه خلالها طلباً للمحال، الذي أدى به إلى التخاذل والانتحار، ليقول لموكل جهنم " لم تترك بابك مسدودا"[٢].
فالسّيّاب على هذا النحو لم يكن يتفلسف في رؤيته للموت لأنه يعيش المشكلة كاملة[٣].
لقد مهد المرض لموت السّيّاب ايما تمهيد، وأمد له من الأسباب التي حدت بالشاعر إلى أن، يوصي زوجته " وصية محتضر"[٤]
ويضع شاهدة على قبره[٥]، لكنه أبى أن يكتب اسمه، حتى على الماء، لأنه رأى فيه نوعاً من الخلود فاعرض عن ذلك:[٦]

فأين أبي وأمي ... أين جدي ... أين آبائي
لقد كتبوا اساميهم على الماء
ولست براغب حتى بخط اسمي على الماء

ويتكرر هذا الموقف المتخاذل أمام الموت في قصائده " خلا البيت "[٧] و "يقولون تحيا"[٨] و "ليلة وداع"[٩] و "جيكور أمي"[١٠] و " أم كلثوم والذكرى" [١١] و " أسير القراضه "[١٢] و "نسيم القبر"[١] و " في المستشفى " [٢] و " في غابة الظلام " [٣] و " رسالة " [٤] و " نفس وقبر " [٥] و "إقبال والليل"[٦] .
وإذ يتغلغل الموت في كل دقائق السّيّاب، ينفي السّيّاب عن نفسه الخوف من الموت " لم أعد أخاف منه، ليأت متى شاء . " [٧] لأنه شعر أنه عاش طويلاً " لقد رافقت جلجامش في مغامراته، وصاحبت " عوليس " في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله " الا يكفي هذا ؟ " [٨] لذلك صاح من أعماقه : [٩]

---

(٣) م. ن : ٦٩٣/١ .
(١) الديوان : ٦٢٣/١ .
(٢) م . ن : ٦٩٢/١ .
(٣) ينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ٩١ .
(٤) ينظر : الديوا ن : ٢٨١/١ .
(٥) ينظر : م. ن : ٢٨٤/١ .
(٦) م . ن : ٧٠٣/١ .
(٧) ينظر : الديوان : ٦٣٠/١ .
(٨) ينظر : م . ن : ٦٤٤/١ .
(٩) ينظر : م . ن : ٦٤٩/١ .
(١٠) ينظر : م . ن : ٦٥٩/١ .
(١١) ينظر : م . ن : ٦٦٤/١ .
(١٢) ينظر : م . ن : ٦٦٨/١ .
(١) الديوان : ٦٧٢/١ .
(٢) ينظر : م . ن :٦٧٦/١ .
(٣) ينظر : م . ن :٧٠٤/١ .
(٤) ينظر : م . ن :٧٠٧/١ .
(٥) ينظر : م . ن :٧١٢/١ .
(٦) ينظر : م . ن :٧١٦/١ .
(٧) رسائل السيّاب : ١٧٧ .

هات الردى، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل المقبرة
رصاصة الرحمة يا إله !

أما نازك الملائكة فتبدو علاقة الموت التي أقامها معها ليست كنوع العلاقة التي أقامها مع السّيّاب ... التي رأينا من خلال ما مضى أنها هي التي هيات له النعش والأكفان والقبر لتلقي به في مهاوي الردى العميقة، في حين أن نازك التي ابتدأت علاقتها بالمرض حين أصيبت بالحمى " ١٩٤٥ " فخيل لها أنها بدت قاب قوسين أو أدنى من الموت وهي ما زالت يافعة العود، ترنو إلى الحياة بعينين ظامئتين، وتتشوف إلى ارتشاف متعها، وحين تراودها كوابيس الموت المخيفة، فتوحي اليها بقصيدتها "بين فكي الموت":[١٠]

هأنا بين فكي الموت قلباً ... لم يزل راعشاً بحب الحياة
وعيوناً ظمأى إلى متع الكو ... ن تناجي مفاتن الأمسيات

لم أزل برعماً على غصن الدهـ ... ر جديد الأحلام والأمنيات
فحرام ان تدفن الآن يامو ... ت شبابي في عالم الأموات

إن نازك وكما يبدو تنظر إلى الموت بوصفه " قوة تدميرية تحول دون تحقيق الأماني"[١]، إذ تبدو نظرتها العدمية، ذات تأثير واضح في تجربتها الشعرية ولا سيما مطولتها (مأساة الحياة) إذ طبعت قصائدها بذلك الشعور القاتم، والقائم على النظرة السوداوية للحياة .

وعلى ما يبدو أن نازك حتى في تعاملها مع الموت رومانسية، لا تتعامل معه كحقيقة سوف تنتابها ذات يوم، وانما تبنى علاقتها معه على ضوء نظرتها التشاؤمية لما يحيط بها، وكأن الذي تتكلم به خواطر نفس اغتربت عن العالم اغتراباً متوهماً، يمكن ملاحظته من خلال مناشدتها للموت بالرحمة[٢]:

رحمة بي، ايها الموت، وارفق
بفوآد نالت هواة الحياة
اعفني الآن من مفارقة الد
نيا ودعني إلى غدٍ يامات
لا أحب الظلام فليك موتي
في غدٍ حين تغرب الظلمات
حين تضحك الطبيعة في الوا
دي الأغن الحالي وتشدو الرعاة

وإذا بها تودى ألينا، وتلوم فؤادها البكاء على مفارقة الدنيا، وهي التي قضت ما مضى من عمرها غريبة على أن ما يميز القصيدة هنا " نوع من انعكاس العاطفة والتفكير على الذات ... يهدد بانغلاق الشاعرة انغلاقاً تاماً على نفسها"[٣].

---

(٨) م . ن : ١٧٧ .
(٩) الديوان : ٧٠٦/١ .
(١٠) م. ن : ٢/ ٤٩٤ .
(١) تأثير المذهب الرومانسي في شعر نازك، سلمان حسن، الأقلام ، ع١١ ، ١٢، س٢٤ : ١٢٠ .
(٢) الديوان : ٤٩٦/٢ .
(٣) نازك الملائكة والحوار مع الماضي : ٨٩ .

ويبدو أن الإسراف الذي تتميز به نازك في وصفها خلجاتها، يضعك موضع الملل، فكأنها تحاول تفسير تلك العلاقة الواهية التي جمعتها مع الموت من جوانب عدةٍ، وأنك لواجد في الوقت نفسه، هذا الزخم الهائل من ألفاظ الرومانسين الذي يحاول أن يفسر صدق التجربة الشعورية، وإن كانت علاقتها بالشاعرة واهية، فقد أفاضت نازك كثيراً في وصف حالها، حين أصابتها الحمى، وكان الأجدر بها أن تحذو بها حذو من سبقها، فالشاعر يكفي باللمحة الهادفة، لا بالإفاضة الهادمة، فإن لمثل هذا التصور المخيف للموت " أثراً رهيباً في نفس صاحبه، وخصوصاً إذا اقترن بتشاؤم مرعب، واحاطته ظروف من الحياة صعبة لا تترك أملاً ينفذ منه الإنسان"[١]. وهكذا كان حكمها المتجهم على كل ما في الحياة هو الذي أدى بها في نهاية صراعها مع الموت أن تدرك عظمته فإذا هي في آخر قصيدتها تسلم أمرها له، فتودع الحياة، التي ذبلت في عينيها قائلة:[٢]

فوداعـــاً مـــن قلـــب عاشـــقه الليـــــل وداعــاً وأنــت يــا مــوت هيــا
هكـــــذا تـــــذبل الحيـــــاة ويخبـــــو
لحـــن أحزانهـــا علـــى شـــفتيا

وهكذا تتضح لنا علاقة المرض عند كل من السّيلب ونازك، ودورها الكبير الذي لاحظناه عند بدر في تأصيل علاقته بالموت فجاءت قصائده سيلاً من الأحاسيس الصادقة الطافحة بالتوجع والألم، والاغتراب في البحث عن العلاج، والحاجة إلى المال الذي شح في يديه . أما نازك فلم نلحظ عندها ما لاحظناه عند السّيلب لأنها كانت معافاة وعلاقتها الوحيدة مع المرض هي أصابتها بالحمى لا غير، فجاء إحساسها خاوياً لا حرارة فيه، وفي الواقع ان هذا التصور في رؤية نازك، يفضي إلى إيضاح نوع العلاقة التي تحاول أقامتها مع الموت، إذ تعكس تبرمها منه وفي الوقت نفسه تنظر اليه على أنه خلاصاً من قسوة الحياة، لذلك يمكن القول ان هذا التذبذب في الرؤية يعكس نزعة نازك التشاؤمية، إذ أنها لا تكاد تجد ما يرتفع بها عن مادية الحياة حتى لتتمنى الموت لكنها في الوقت نفسه، حين تتصور الموت بجبروته حتى يغدو كارثة الكوارث[٣].

الفقر والموت بين السيّاب ونازك:

كانت البيئة التي يعيش السّيلب بين جنباتها مهيأة على أن تضعه بين إشداق الفقر، حيث تدور "هياكل البشر المتعبين حول رحى الإقطاع البغيض تمتص قواهم وتحيلهم اشباحاً تترنح فيها الجهالة والجوع والمرض.."[٤]، حيث الفقر المسيطر على هؤلاء الناس جميعاً، ألا فئة قليلة من صغار الملاكين، ومنهم جدة عبد الجبار والذي تحولت حياته فيما بعد من اليسر إلى العسر[١]، إذ " كانت مواسم التمر لا تساعده على الوفاء بعقود البيع المؤجل"[٢] .

لقد عاش السّيلب طفولة غضة، سرعان ما هشم غضاضها، فقدانه لأمه وبعد زواج أبيه من امرأة أخرى، فبقي الطفل في كنف جدته لأمه، يعوزه الكثير فتولد لديه إحساس بقسوة الحياة على الفقراء، حتى نراه، وحين سارت به السنون يشكو لأمه الميتة فقر أبيه وعوزه اللذين وقفا حائلاً دون أن يتمتع بطفولته[٣]:

"آه يا أمي، عرفت الجوع والآلام والرعبا
ولم أعرف، من الدنيا، سوى أيام أعيادِ

---

(١) ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة: ٤٧ .
(٢) الديوان: ٥٠٢/٢ .
(٣) ينظر: الأدب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره - ، د . فائق مصطفى و د . سالم الحمداني ، مطبعة جامعة الموصل، د . ط ، ١٩٨٧: ٢٧١ .
(٤) السيّاب: ٢١٧ .
(١) ينظر : بدر شاكر السيّاب ، حياته وشعره: ٣٠ .
(٢) م . ن : ٣٠ .
(٣) الديوان : ٦٢٨/١ .

فتحت العين فيها من رقادي لم أجد ثوباً
جديداً، أو نقوداً لامعات تملأ الجيب :
لأن أبي فقيراً كان .

وفي واقع الأمر، أن الفقر هو العامل الأكثر غلبة في دفع السّيّاب، إلى العمل السياسي، وهو في الوقت نفسه ذات أثر كبير في فشله في علاقات الحب، وفي معالجة مرضه[٤] ويبدو لنا أن إحساس السّيّاب بفقره قد تمثل وبشكل كبير خلال مرحلة مرضه وبحثه عن العلاج، وكأنه بتلك الكيفية يضعنا أمام منحى التأسي لأزمته التي عاشها وهو لا يملك ما يرد به عافيته . ومع أن السّيّاب قد ارتبط بهذه العقده ارتباطاً ساهمت في تشكيله عناصر سياسية واجتماعية، أخرى نفسية، ما كان في تشوقه لمستقبله مع الفقر مرهوناً على قفزة زمنية محددة، إذ كان يتراءى له أن حياته ستبقى على هذا النحو، تهيمن عليها صورة هذا الشبح . وإذ يقع فريسة البرد والجوع والداء فإنه يوقن بأن خطاه القادمة ستنتهي به إلى القبر:[٥]

عيون الجوع والوحدة
نجومي في دجىً صارعت بين وحوشه برده،
وإن البرد أفضع، لا .. كأن الجوع افضع ، لا .. فإن الداء
يشل خطاي، يربطها إلى دوامة القدر.

وعليه فالمعاناة المشحونة بألفاظ الغربة والجوع والمرض، تعصف بالسّيّاب وبانسحاق ثقيل الوطأة، حتى ليبدو انفعاله واضحاً، إذ انهمرت عواطفه في التقدير والسرد والحشو والاطاله"[١] معبراً عن فقرهِ، وإذ يستثير المرض كل مكامن الألم في نفسه تستيقظ هي الأخرى حاجته إلى النقود، التي لا يملك منها سوى الشيء القليل . وهل تنفع الظمآن قطرة ماء، والهجير يحاصره، كذلك حال السّيّاب:[٢]

فكلما مرّ نهارٌ وجاء
ليل من البرد
ألفيتني أحسب ما ظل في جيبي من النقِد

فبين السّيّاب والمال قطيعة، ولو كان بيده ما يكفيه ليشتري به العلاج، لما اشتدت وطأة المرض عليه، يقول رفيق الخوري ذاكراً قول السّيّاب ".. أرسلوا لي مئة جنيه .. انها الفيصل بين حياتي ومماتي، أنا أمرت في المستشفى بلندن، وإذا شقيت سأرسل لكم أول ديوان أكتبه ... "[٣] وعلى ما يذكر سامي مهدي " أن الموت والفقر قرينان في شعر السّيّاب وتفكيره"[٤] كون المرض يرتبط ارتباطاً متيناً بالفقر، لأنه لو كان يملك ما يكفي من المال لحاول أن ينقذ نفسه، ولكن:[٥]

أيشترى هذا القليل الشفاء

ونراه في (المعبد الغريق) ينقل لنا على الرغم من العتمة التي أبى السّيّاب ألا أن يفتح نافذة مضاءة خلالها، ان سر حياته وموته مع غيرة من البشر، مكبل بين إشداق البحار، ألف ألف كنز من كنوز العالم الغرقى:[٦]

هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى
ستشبع ألف طفل جائع وتقيلُ آلافاً من الداء

---

(٤) ينظر: السيّاب والموت: ٤٦.
(٥) الديوان : ٢٥٤/١ .
(١) بدر شاكر السيّاب، ايليا حاوي: ٣/ ٩٩ .
(٢) الديوان : ٢٧٨/١-٢٨٨ .
(٣) الشعر العراقي الحديث ـ مرحلة وتطور : ١٧٤ .
(٤) السيّاب والموت: ٤٦.
(٥) الديوان : ٢٨٨/١ .
(٦) م. ن : ١٧٨/١-١٧٩ .

وتنقذ ألف شعب من يد الجلاد، لو ترقى
إلى فلك الضمير !
أكل هذا المال في دنيا الأرقاء
ولا يتحررون ؟ وكيف وهو يصفد الأعناق
يربطها إلى الداء

لكنه في سفر أيوب يؤمل نفسه في الحصول على المال، ويعد المسألة مرهونة بما قدر عليه، فلا اعتراض لديه لأنه كل من عند الله تعالى، وبلذة صوفية بالمرض، يراوده أمل بأن المال سوف يأتي:[1]

لأنه منك حلو عندي المرض
حاشا، فلست على ما شئت أعترض
والمال ؟ رزق سيأتي منه موفور

وإذا به ينخذل ويتقهقر أمله، لأنه أمسى غريباً بلا مواسٍ غير نار تتقد أمامه:[2]

بلا مال بلا أسف، يقطع قلبه أسفا

إذ لم يبق له أمل في العودة إلى بلاده ويتأرجح بين العودة والمكوث، وكيف يعود، وليس لديه ما يكفي من النقود:[3]

ما زلت احسب يانقود، أعدّكن واستزيد
مازلت أنقصُ، يا نقود، بكن من مدد اغترابي
مازلت أوقد بالتماعتكن، نافذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك، فحدثيني يا نقود
متى أعود ؟ متى أعود .
وا حسرتاه .. فلن أعود إلى العراق !
وهل يعود
من كان تعوزه النقود ؟ ....

وإذا ما تمت عودته، فما يكون أمله في بلاده وهو: المريض:[4]
وما أمل العليل لديك شح المال ثم رمته بالداء
سهام في يد الأقدار ترمي كل من عطفا
على المرضى وشد ضلوع الجائعين بصدره الواهي
وكفكف أدمع الباكين يغسلها بما وكفا
من النيران في عينيه – ألا رحمة الله؟؟

لذلك فإن خشية السّيلب من الفقر تتبلور بصورة أكبر حين يفكر بأبنائه الذين سيبقون بعده لا معيل لهم، حتى تبدو حسرته أكبر من جبل:[1]

أطفال أيوب من يرعاهم ألانا
ضاعوا ضياع اليتامى في دجىً شاتِ

---

(١) الديوان : ٢٥٩/١ .
(٢) م . ن : ٢٥٩/١ .
(٣) م . ن : ٣٢٢/١-٣٢٣ .
(٤) م. ن : ٢٨٠/١ .
(١) الديوان: ٢٥٧/١ .

أما نازك الملائكة فقد بدا لنا من خلال استقرائنا لدواوينها، أنها كانت بعيدة أيما بعد عن الفقر، والفاقة بوصفها من بيت " رفه ونعمة وعلم " [٢]، فقد كانت نشأتها فيه نشأة صحية، مرت طفولتها فيه "حلوة عذبة"[٣] وعاشت في خضم حنان والديها لذلك يمكن القول. ان الظروف التي صاغت فكرة الموت في الحياة لدى نازك لم يكن الفقر أحد الأسباب التي كانت وراء تبلورها، على غير ما عهدناه عند السّيّاب الذي قيده الفقر بسلاسل ظل ينوء بثقلها إلى أن لاقى حتفه، وكم كان على أمل كبير في الموت الذي سيخلصه من فقره وآلامه " لا مال في الموت، ولا فيه داء"[٤] وبهذه الروحية التي تنم عن صرخة احتياج لاذعة يعلنها السّيّاب ليحقق توازناً بين طموح ذاته وبين إغفاء ة الحياة على هسهسة النقود، "وإذا كان السّيّاب يصر عبر أشعاره جميعاً على المراوحة في استعمال كلمتي (النقود) و (المال) في هذا المجال، فإنما يصدر في ذلك عن شعور بالمقايضة حاد قصاراه ان النقود سبيل تعامل بين طرفين فاسدين من أجل نتيجة فاسدة"[٥].

الاغتراب والموت بين السيّاب ونازك :

يذهب " فيورباخ " إلى الاعتقاد بان لب الاغتراب يكمن في ما يسميه بالاغتراب الديني بوصفه أساس كل اغتراب فلسفي أو نفسي أو بدني[٦] على حين يرى البعض الأخر أن" الأغتراب لم يعد مقصوراً على استعمالات الفلاسفة، وعلماء النفس والأجتماع والدين والسياسه، بل وصل الأمر به الى أن يتصدر صفحات الصحف، ويصبح من استخدامات العامه .. وتدل الأستخدامات اليومية لهذا المصطلح على استخدامه مع العجز، والبؤس، وفي بعض الأحيان يطلق على التقصير في تحقيق الأهداف، وعلى الأستنكار الأجتماعي وفي أحيان أخرى يطلق على لاشيء"[١] . ويوضح الدكتور عبد القادر المحمدي، في تحديده للاغتراب اصطلاحاً " أن شيوع فكرة الاغتراب في الحياة المعاصرة، تعد مشكلة يكتنفها الغموض لتعدد دلالات المفهوم ومعانيه، وتنوعها نتيجة لتعدد الحالات الإنسانية من قلق واستلاب وعزلة اختياراً أم اضطراراً"[٢]، ثم يدلي بأكثر الدلالات والمضامين انتشاراً ومنها : العجز والاستسلام، والهراء، وفقدان المعنى، والتحلل من القواعد العامة المتبعة، والغربة الثقافية، والعزلة الاجتماعية، والغربة الذاتية ويعد هذا المعنى أكثر المعاني صعوبة في التحديد[٣].

ومهما تكن الدوافع التي تطلق من جرائها هذه التسمية، فإن للإنسان المغترب معنى محدداً في ذاته. وعلى ما يبدو " أن الفرد العربي المتوسط لا يشعر بالغربة أو بالتمزق في محيطه هنا، وانما هو على العكس، يجد طمأنينة الروح، حين يلاحظ، أن له جذوراً مكنية في هذا المجتمع، فهو يأوي أليه، ويتطلب محبته وإسناده، ورأيه،.."[٤] وترى نازك أن الإحساس بالغربة في المدينة الحديثة الذي ينقله ألينا الشعراء اليافعون، هو إحساس متوهم أو بالأحرى مجتلب، وهو غريب على الفرد العربي، في مدينته التي يحيا فيها، لأن المدينة العربية حديثة الوجود[٥].

ابتدأت غربة السّيّاب حينما و عى واقعه في جيكور، وأيقن أن غربته "تكمن في غربته الأبدية عن أمه، وأبيه، وعن جدته. وكان يعيش في مرحلة أشتد الصدام فيها بين القيم والواقع، بين الماضي والحاضر . وكان هذا كله، يجعله دائماً يبحث عن مثل أعلى ليس موجوداً، انه يرفض أن يقبل الواقع، لأنه مؤلم ... لأنه الموت، لأنه فراق أمه وأبيه وجدته"[٦] وحين هجر الريف، بدا ضياعه الكبير في خضم المدينة التي

---

(٢) نازك الملائكة (الشعر والنظرية) : ٤٧ .
(٣) م . ن : ٤٨ .
(٤) الديوان : ١/ ٢٨٨ .
(٥)
(٦) ينظر: الاغتراب الديني عند فيورباخ، د. حسن حنفي، عالم الفكر ، م١٠ ،ع١ ، الكويت ، ١٩٧٩ : ٤ .
(١) الاغتراب ، سيرة ومصطلح ، محمود رجب ، منشأة المعارف مصر، د.ط ، د.ت : ٧ .
(٢) الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، د . عبد القادر موسى المحمدي، بيت الحكمة، بغداد ،ط١، ٢٠٠١: ١٣ .
(٣) م . ن : ١٣ الهامش (٩) .
(٤) مع نازك الملائكة، عبد العال المحامصي، الزهور (ملحق الهلال)، ع١٠، ١٩٧٣: ٢١ .
(٥) ينظر : م . ن : ٢١ .
(٦) الديوان : ١/خ .

هيأت له مغايراً " لنوع الكون الذي ألفه، والذي اعتبره امتداداً لذاته "[٧]. فإذا ما كان المال (شيطان المدينة) وإذا ما اصبح الإنسان (كائن ذو نفوذ)، فإن موقع الفرد الطارئ، فيما إذ كان يفتقر إلى مقومات الاستمرار، سوف ينتهي به الأمر إلى أن يتمثل شاخصاً في قوله:[٨]

لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخية
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الأدميه !

إلى هنا كانت غربة السّيّاب تتمثل في ولوجه عالم المدينة، بابتعاده عن جيكور التي ترتعش صورها في ذاكرته، لأنها تمثلت لديه العالم الذي انطوى فيه العالم الأكبر. وإذ تمتد به السنين وحين "بدأ رحلة الاغتراب الطويلة، عندما اضطر إلى اللجوء إلى إيران، أيام كان شاعراً للشيوعيين في العراق، وفي مرحلة من رومانسية النضال، واصطدامها الأول مع حكم نوري سعيد كان اغترابه الروحي يتضح لوعيه من قلب المعاناة، على مستوى الواقع والفكر معاً. ومن هنا، فإن هذا الاغتراب بصورتيه المكانية والروحية، كان أبرز ما يميز المضمون الإنساني لا نتاج الشاعر ولقد اتحد في تجربة الشاعر، الحنين إلى الأصول المجهولة، بالحنين إلى النهاية التي تضع حداً لهذا الاغتراب الطويل في العالم"[١]

ففي مرحلة انتمائه الشيوعي، هذا الانتماء الذي " كان ملاذاً لطائفة غير قليلة من الشباب الذي يعاني من استلابات عديدة هي دون شك ذات جذور اجتماعية، ولكن المستلب لم ينتم إطلاقاً من وعيه بهذه الجذور، وانما لينسى فيها استلابه ويمنح سخطه الفردي تبريراً عادلاً باعتباره وجهاً من أوجه الانفعال بقضية عادلة"[٢] أدرك صدق معاناته ونصاعة رؤيته.

ومن هذا المنطلق الشعوري الناجم عن عدم الاطمئنان والتوجس لأن الشاعر " الآن يعيش أزمته الكبرى، انه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير وتحطيم مستمر لوجوده وإنسانيته"[٣]، من هذا المبدأ أنطلق في استخدامه الأسطورة في شعره، فحين "أدرك فقدان الروح، واضمحلال الإنسان والثقافة قام بتوحيد نفسه، فكرياً، وفنياً مع جذوره الثقافية.. وعبر بشكل رائع عن إيقاع الحياة والموت في العصر الحديث الذي يعيشه العرب"[٤] على أن نزوعه هذا المنزع لم يكن " هرباً من تصوير الواقع ومشاكله وإمعاناً في شطحات الخيال، وعوالم الوهم، وأنما كان محاولة فنيه جديدة في تصوير هذا الواقع وما يكتظ به من مشاكل ومساوى ومخاوف وآمال وصراع وتطلع وأفكار وقيم وشخصيات ومواقف"[٥] إذ مثلت قصائده في تلك المرحلة عملية تحول فني وفكري على صعيد تحقيق طموحاته الذاتية، فوق إنقاص الواقع المتردي، بعد تحويل الواقع إلى قوة هدامة، من خلال الخلق الشعري، الذي أخذه كمسار للتعبير عن طموحه في الثورة والتغيير لذلك فحين أخفق في تحقيق حلمه عبر الأسطورة، تخلى وملؤه أسى ومرارة عن التزامه لأنه لم يجن شيئاً من الالتزام[٦] وبهذ يمكن القول إن تلك الفترة من حياة السّيّاب انما كانت تشهد فترة اغتراب حقيقي في الفكر، لما يراه من تردٍوجد معه أن الحياة لا يمكن أن تقوم لها قائمه إذا لم تزرع بالثورة كل مناجيها.

وحين يطيح المرض بالسّيّاب . ويبدأ رحلته العلاجية، تقتص الغربة منه، ويحس (باللاجدوى) من الحياة، لأنه بدا مخذولاً مهزوماً، يواجه حقيقة موته لكنه لا يستطيع الصمود إزاءها، وإذا في غربته في البحث عن العلاج يجد نفسه وحيداً إلى الحد الذي أسلمه إلى اليأس، وحرك مكامن الاستسلام في نفسه. فقد اغترب قبل هذا الأوان بعيداً عن جيكور، مسرحاً بصره عبر الخليج، منفياً يجر صليب مأساته التي حملها رغماً عنه:[١]

جلس الغريب، يسرّح البصر المحير في الخليج

---

(٧) الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، د. مناف منصور، دار التوثيق والبحوث، ط١، ١٩٧٨: ٥٤.
(٨) الديوان : ١/٣٧١-٣٧٢ .
(١) السيّاب الإنسان والشاعر: ٤ .
(٢) السيّاب: ٣٠ .
(٣) بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة : ٨٧ .
(٤) الحركة التموزية في الشعر وتأثير تي اس اليوت في السيّاب : ٧ .
(٥) كلمة السيد ممثل جامعة البصرة: ١٤ .
(٦) ينظر : رسائل السيّاب : ١٧٧ .
(١) الديوان : ١/٣١٧ .

ويهد اعمدة الضياء، بما يصعد من نشيج
" أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجر في قراره نفسي الثكلى: عراق
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي: عراق
والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق !

وإذا به يرتاده القلق وتتبدى جيكور حلم طفولته، لترسم صورة أخرى، تعطيها الغربة ألواناً أكثر بهاءاً، مكتظة بحنين يبعث كل ذكرى غافية في اغوار نفسه المملؤة غربة وحنيناً اليها، إلى بيته وأطفاله، ليرسم لنا صورة وجدانية لواقع مريض وواقع ماضٍ يستشعر من خلاله ألقه المنطفئ:[٢]

بعيداً عنك في جيكور عن بيتي وأطفالي
تشد مخالب الصوان، والاسفلت والضجر
على قلبي، تمزق ما تبقى فيه من وتر
وتدندن " يا سكون الليل، يا أنشودة المطر"

لقد كان شغله الشاغل، الذي أدى به إلى الاغتراب، الهروب من الموت بحثاً عن ينبوع بارديطفئ لهيب جراحاته، فمن هنا انطلقت رحلة معاناته الطويلة في أرجاء الداء، يشرب من كاساته الملىء بالأوجاع، بعد أن استنفذ الحيل، وكل ما يدر عليه من الكرام، ولضعف موارده بل لعجزها عن تشتيت أواصر الداء، رفع راية الاستسلام للمرض الذي أبعده عن ذويه:[٣]

ولولا الداء ما فارقت داري، يا سنا داري
واحلى ما لقيت على خريف العمر من ثمر

ومثلما ابتعد عن جيكور وخضرتها، وكأنه نازح مشرد، وجد الطبيعة خارج حدود عالمه، خالية من الألق، بطيرها، وبزهرها، وبأشجارها، مجبولة على واقع يعكس إفرازاته الحضارية على الطبيعة فيحيلها كئيبة . وبعفوية متناهية راح يستحضر جيكور منبت الخضرة والماء ليمزج بين واقع رجراج وواقع ليس ببعيد ينمّ عن حياة لا متناهية وخضرة حد الافتنان، فيروح مناشداً بائع الزهر:[١]

ألا ... ألا يا بائع الزهر
أعندك زهرة حية ؟
أعندك زهرة مما يربّ القلب من حب وأهواء ؟
أعندك وردة حمراء سقتها شموس استوائية ؟

وحين لا يجد السّيّاب زهرة كزهور جيكور ويندحض رجع صوته باللامبالاة، تتولد في عمق كيانه حرقة شوق، يستغيث بها أحباءه، أن يأتوا أليه:[٢]

أأصرخ في شوارع لندن الصماء : " هاتوا لي أحبائي " ؟
ولو أني صرخت فمن ذا يجيب صراخ فتنحر
تمر عليه طوال الليل آلاف من القطر ؟

---

(٢) م . ن : ٢٥٤/١ .
(٣) م. ن : ٢٥٥/١ .
(١) الديوان : ٢٥٥/١-٢٥٦ .
(٢) م. ن : ٢٥٦/١ .

وإذا بالغربة تصير غربتين، وجود أو لا وجود، إنها إدانة لواقع المرض الذي جعله غريباً ولواقع العودة التي رأى خلالها أن الزمن قد أدرك " النهر "فلا وجود لما كان في ذاكرته . فإذا بالقلق الذي يلقي بأضوائه الخاطفة يجعل من غربته متناهية، ويجعل صورته التي يقيم أجزاءها مغلفة بحسرة يملؤها الحزن على الماضي، لتدركه الخيبة"[٣]:

ما اخيب الموتى ! تغير كل شيء، كل باق
مما أطل على الحياة لأنهم كانوا كواه ،
أم مات ما عرفوه إذ ماتوا، فليس سوى رؤاه
فتكبدوا ألم الفراق،
ألم التغرب مرتين. فيا ضفاف النهر، ياأمواجه ومحاره
ماذا تبقى فيك من أمسِ الهوى؟

فهذه الصورة تفصل أفكاره، وحسرته، وتلخص المعاناة، لأنه استفاق فوجد كل ما حوله ضيقاً مختنقاً، ينطلق به خارج نطاق الحياة، وإذا به يفتح قلبه النابض بالحب، بعد أن استبدت به الغربة، يشحن ألفاظه بكل ما أوتي من حب وحنين، وإذا بريف جيكور، وإذا بالعراق يؤكد حضوره وكأنه يتأمل ماضيه من وقفة تأمل عميقه وهو يقاسي غربته[١].

مريض كنت تثقل كاهلي والظهر أحجار ،
احن لريف جيكور
وأحلم بالعراق : وراء باب سدت الظلماء
باباً منه والبحر المزمجر قام كالسور
على دربي

ويمكن ان نستدل على مدى عظم غربة السّياب من مواضع كثيرة من شعره[٢]، وعليه يمكن القول أخيراً أن رحلته التي خاض غمارها ودخل مفازاتها " أشبه برحلة سيد اوروك الذي ضرب في متاهات الغابات ناشداً " زهرة الخلود " التي ابهجته، وحين فقدها امتلك الحكمة كذلك كان السّياب يريد أن يرفع بيده ... كل ركام الوجع الإنساني وما يؤدي بالبشرية إلى هذا الصراع المر، لذلك كانت الثورة .. ولكن حال شاعرنا شبيهة بحال سيد اوروك فقد زهرة الثورة .. "[٣] لذلك خاطب نفسه التي أزهقها التغرب فيقول:[٤]

وأنت يا شاعر واديك، أما تؤوب
من سفر يطول في البطاح ،
تراقص النهر
وتلثم المطر ؟
أما سمعت هاتف الرواح ؟
" خام وزنبيل من التراب
وآخر العمر ردى " ويطلع القمر .

وأخيراً فقد تعرى السّياب نفسياً أمام قرائه، لكي يوضح للناس بأنه لا ينبغي التستر والغباء، والتخوف من إظهار المشاعر الصادقة، ولكي يعبر عن شعوره العميق بالضياع والغربة كما "أنه يصر

---

(٣) م. ن : ١٧١/١ .
(١) الديوان: ١٧١/١.
(٢) ينظر: م. ن: ٢٦٠/١، ٦١٨،٦١٥،٦٠٨،٤٧٧،٤١٤،٢٩٩،٢٨٧،٢٨١،٢٦٩،٢٦٧ .. الخ .
(٣) ملاحظات حول قصيدة السيّاب (إلى العراق النائر)عيسى حسن الياسري، ألف باء، ع٥٩٥، س١٢، شباط، ١٩٨١: ٥٤.
(٤) الديوان: ٢٧٥/١ .

على الارتداد إلى الطبيعة يرتضي خطرها ويستهويه أمام الآلة المميتة ومن هنا نتبين أن رؤية المدينة مثار حي للحلم بأشياء الريف"[١].

ابتدأت غربة نازك بعد ان طبع التشاؤم على حياتها، واصبح الموت في نظرها (مأساة الحياة الكبرى) إذ كان الاتجاه الرومانسي هو الغالب و " كان من مشاعري إذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت"[٢] لذلك فإن حساسية نازك المفرطة جعلتها تعانق الغربة و " الاخرون حولها أغراب، العالم حولها غريب في سائر قصائدها، نمرُّ بها وحيدة، تغني مشاعرها فقط"[٣] إلى درجة يتداركها شعور بعبثية الحلم الذي يراودها في الإفلات من هيمنة السوداوية التي تكتنف نظرتها للحياة:[٤]

عبثـــاً تحلمـــين شـــاعرتي مـــا
مـــن صـــباح لليـــل هـــذا الوجـــود
عبثـــاً تســـألين لـــن يكشـــف الســـر
ولـــن تنعمـــي بفـــك القيـــود

وبسبب فقدانها الأمل، راحت الشاعرة تصنع في خيالها مدينة اثيرية، فيها ما فيها، من مؤهلات الحياة الهانئة، لأنها أدركت، أن ما فيها من القلق والتشاؤم قد جعلها غريبة تعيش عالماً مغلقاً لا ينفتح إلا على نافذة من خيالها المتطاول حد السماء، لذلك راحت تصنع يوتوبياها بنفسها:[٥]

يوتوبيـــا حلـــم فـــي دمـــي
أمـــوت وأحيـــا علـــى ذكـــره
تخيلتـــه بلـــداً مـــن عبيـــر
علـــى أفـــق حـــرت فـــي ســـره
هنالـــك عبـــر فضـــاء بعيـــد
تـــذوب الكواكـــب فـــي ســـحره

ويبقى ذلك الحلم اللذيذ، يدغدغ خيالها، ويبقى لا ينقطع، فتروح متسائلة عن يوتوبياها:[١]

وأســـأل عنهـــا انســـكاب العطـــور
وقطـــر النـــدى وركـــام الجليـــد
وأســـأل حتـــى يمـــوت الســـؤال
علـــى شـــفتي ويخبـــو النشـــيد
وحـــين أمـــوت .. أمـــوت وقلبـــي
علـــى موعـــد مـــع يوتوبيـــا

وإذ يتمثل اليأس والإخفاق من جراء عدم جدوى الحياة، لأنها لم تعثر على ما يمكن أن يعينها على تحمل مأساة الوجود، الأمر الذي حدا بها حينما لم تجد معنى السعادة في ذاتها، أنها راحت تبحث عنها في حياة أنماط بشرية مختلفة إذ أن هذا المجهول الذي تبحث عنه، قادها في نهاية المطاف إلى تصاب بالتعقد والتأزم:[٢]

---

(١) الإنسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث : ٦٠ .
(٢) الديوان: ٩/١ (المقدمة) .
(٣) البحث عن الجذور، خالدة سعيد ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، ١٩٦٠ : ٣٨ .
(٤) الديوان: ٢١/١ .
(٥) م. ن : ٣٨/٢ .
(١) الديوان : ٤٦/١ .
(٢) م . ن : ٧٢/١ .

إيـــــه أســـــطورة الســـــعادة هـــــاتي
حـــدثيني عـــن ســـرك المنشـــود
أيـــن ألفـــاك ؟ أيـــن مســـكنك المـــر
مـوق ؟ فـي الأفـق أم وراء الوجـود ؟

فإذا بصوت الحياة يهتف بالناس:[٣]

انظـــروا كـــل مـــا علـــى الأرض يبكـــي
فاســـتفيقوا يـــا معشـــر الحالمينـــا

حقاً إنه شعور باليأس والإحباط، إذ أن البحث عن قيمة حقيقة تمثل تصوراً معيناً لدى الإنسان، هو في حقيقة ذاته أدراك حقيقي لكنه ذلك المفقود "لكن البحث عن ماهية الموت، هو بحث في (اللامكان) و(اللازمان)، لأننا لا نعيش تجربة الموت ألا مرة واحدة " نكون خلالها عديمي القدرة على التعبير عن أحاسيسنا . لذلك فإن نازك تجد مأساتها في "مأساة شاعر":[١]

أبـــداً لا يـــرى ســـوى مســـرح المـــأ
ســـاة بـــين الـــدموع والتنهيـــد
وســـــتاراً مـــــن الـــــدجى يتجلـــــى
كـــل يـــوم عـــن ميـــت ووليـــد

لتغدوا مأساة الشاعرة أبدية وتطول غربتها، ويتقول عنها الآخرون:[٢]

ســـــيقولون شـــــاعر ركبتـــــه لوثـــــة
فـــــانزوى وعـــــاش غريبـــــاً
أبـــــداً يرقـــــب الفضـــــاء، يصـــــد النـــــ
ـــجم أو يحصـــد الظـــلام الكئيبـــا

وهو في موته غريب:[٣]

لـــــيس يرثيـــــه غيـــــر ذاوي صـــــباه
وبقايـــــا القيثـــــار والأشـــــعار

ويعد الدكتور عبد الله أحمد المهنا، أنواع الاغتراب لدى نازك، فتظهر أنواعه:[٤]
* **الاغتراب الأجتماعي**: ويمثل موقفها من التقاليد والنظرة الضيقة لدور المرأة في الحياة، وقد علمت ذلك نازك في (غسلاً للعار) و (مرثية امرأة لا قيمة لها).
***الاغتراب الفكري**: ويعني استيعاب الشاعرة مأساة الوجود الإنساني عامة، وظهرت هذه النظرة في قصائدها جلّها التي جاء بها شعرها .

---

(٣) م. ن : ٧٤/١ .
(١) الديوا ن : ١١٣/١ .
(٢) م . ن : ١٢٦/١ .
(٣) م. ن : ١٢٨/١ .
(٤) ينظر : تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة (كتاب تذكاري) : ٤٢٧-٤٦٠ .

* **الاغتراب النفسي**: وهو ما ينتاب الإنسان من شعور بأن نفسه تتوق إلى الاتفاق من هذا العالم . وتمثل في قصائدها التي جاءت فيها تجربتها تنحو منحى صوفياً .
* **الاغتراب الإبداعي** : وتمثل هذا عند نازك بتجربة الشعر الجديد التي ابتدعتها وزميلها بدر شاكر السّيّاب، وأوزانه (الشعر الحر).

أما غربتها المكانية، فلم يكن تأثيرها بالغاً عليها " وكأن التي ارادت أن يكون رحيلها، هروباً من الذات، وتجاوزاً للتمزق النفسي والصراع الطويل مع الماضي لم تستطع أن تحقق هذا الهروب أثناء أقامتها هناك"[1].

(١) الشعر والنظرية: ١٤٠ .

موت المكان

تمهيد:

قد يكون المكان المدخل الأكثر قرباً الذي يؤسس عليه المبدع رؤيته الفنية بطابعها الانساني. فمن المكان تنبثق وتتنامى الرؤية لتكون مشهداً حياً في كثير من الاحيان، يأخذ أبعاداً تخييلية؛ حين يعمد المبدع الى دمجهِ بعالم انساني متخيل؛ لينتج لنا صورة تتمثل فيها الصلة الحميمة بين الذات والمكان[١].

لذلك نرى ان جعل (اللاممكن) ممكناً لا يمكن ان يتم الا من خلال وضعه في ضمن اطار مكاني يغلب عليه الوهم الواقعي، اذ ان عملية القياس المنطقي التي يتبعها المتلقي في ذهنه بعد محاولة مقارنة العمل الأدبي بالواقع تجعله يكوّن فضاء شبيهاً بالفضاء الواقعي، وبذلك يتم ادماج المتخيل مع الواقع[٢].

فالمكان لا يمكن ان يكون مؤثراً من دون ان يفعل به الانسان صياغة مشاعره وكل مافي ذاتهِ من انفعالات وبصورة متبادلة – أي كأن العلاقة مابين الانسان والمكان، علاقة جدلية – بالمعنى التأثيري التام[٣] . ويبدو لنا ان المكان في تجربة الشاعر صيغة بنائية ذاتية حّية من صيغ الموضوع الشعري فالشاعر "لصيق بالمكان وابن شرعي لأحواله، وهو في ذلك لا يستطيع ان يغيب الالحاح المكاني في عمله "[٤].

وإذا نظرنا الى المكان من حيث قيمته الفلسفية فإنه "يرد في الابداع الادبي كجزء من حلمي النوم واليقظة، وهما حلمان مختلفان ففي حلم النوم لا نجد ابعاداً واضحة للمكان، المكان فيه يتشظى يتفتت (...) الزمنية في هذا النوع من الامكنة هي الغالبة لأنها موضع العلامات الفارقة للحالم... امّا المكان في الأدب، والأدب من احلام اليقظة الواقعية التي تقهر الخيال والتأويل فيصبح المكان محسوساً"[٥].

وبذلك يمكننا القول: إن ارتباط المكان لا يكاد يتجزأ في دلالته عن ارتباطه بالعنصر الانساني، فكلاهما وحدة لا تقوم بذاتها، وانما تستمد ديمومتها من خلال تلك العلاقة النفسّية القائمة التي تؤدي بالضرورة الى خلق نوع من الديمومة والحياة لكلا الجانبين بغض النظر عن مدى التأثير والتأثر الناتج عن تلك العلاقة. لذلك لا يمكن لنا ان نفصل بين التجارب الوجودية كالحياة والموت وبين هذين العنصرين الاساسيين مزيداً عليهما البعد الزمني لكونه ركناً اساساً في تأصيل تلك العلاقة فالامكنة ليست "رقعاً جغرافية مجردة في حدودها، ولكنها عنوانات تختزل مشاهد تاريخ الشاعر المتشكل من الغربة واصطراع الهموم في داخله"[١] وبالتالي فان النتاج الوجداني للشاعر ماهو الا اعادة خلق لتجاربه ضمن اطر زمانية ومكانية تمكنه من تحديد ابعاد تجربته ومنحها الحيز الذي تشكلت في خلاله.

وبما اننا بصدد موضوعة موت المكان عند السّياب ونازك، فاننا يمكن ان ندرك من خلال تناولهما المكان ان تشكل النسق المكاني يعتمد "على جدل الداخل بما يشتمل عليه من مكونات خاصة وطاقات ابداعية تتفاعل مع فكرة المكان الداخلي، او التصور الذهني للمكان من ناحية والخارج متمثلاً في ابعاد موضوعية واجتماعية مستمدة من الواقع المعيش من ناحية ثانية"[٢] . بذلك تتضح لنا العلاقة السرّية مابين المكان وبين تجربة الشاعر بوصفها تجربة انسانية[٣].

جيكور

بدت علاقة السّياب بالمكان –جيكور- متأصلة في نفسه، لكونها مهد الطفولة وقد "زاد تعلقه بها أنه دفن في ثراها أُمّه"[٤] فأصبحت الحلم الذي يركن اليه دائماً بابداعه الخيالي ليلتقي قريته التي افتقدها، بعد ان سئم مغريات المدينة ومظاهرها الخادعة، الاّ ان جيكور التي يتوهم بقاءها الابدي ادركتها النهاية،

---

(١) ينظر: النزوع الجمالي نحو المكان، ،الأقلام، ع٦، س ٣٤، ١٩٩٩: ٧.
(٢) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣: ٦٥.
(٣) ينظر: اشكالية المكان في النص الأدبي: ٣٩٥.
(٤) الاسس الفنية للتجريب الشعري، د. ريكان ابراهيم، الاقلام، ع١١-١٢، ١٩٨٦ :٤٦.
(٥) اشكالية المكان في النص الأدبي: ١٥٨.
(١) المكان والرؤية الابداعية، نادية غازي العزاوي، آفاق عربية، ع٣-٤، ١٩٨٩: .
(٢) المكان (قراءة اولى)، اعتدال عثمان، الأقلام، ع٢، شباط، ١٩٨٦: ٩٧.
(٣) ينظر: الشعر ورائحة الارض، عيسى الياسري، الف باء، ع٦٦٠، س١٣، ١٩٨١: ٥٠.
(٤) بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره: ٢٠.

واصبح من المتعسر بعثها؛ وكأن الزمان "زحف به الى اللارجوع وقامت امامه عقبة وتعقيدات لا جدوى من الانتصار عليها"[٥].

لقد شكلت جيكور لدى بدر عالماً متجذراً في نفسه واسبغت على رؤاه مسحة طاغية من الحنين الطفولي، آخذة حيزها الوجودي في ذاته، وشيئاً فشيئاً اضحت ذات معطيات مهمة غير قابلة للتغيير ظهر تأثيرها الفاعل في مجمل تجربته الشعرية .. لذلك فالمساحة الموضعية لجيكور هي العالم الامثل الذي يرى من خلاله السّيّاب التصاعدات الحادة لتجربته ومن هنا فالمكان عند الشاعر "فاعل فعلي ينفتح وينمو. وحين يكون المكان قيمة، فإنه يصبح لها خصائص تكبيريه"[٦].

لذلك فإن الارتباط الصميمي بجيكور –القرية- التي ولد فيها كان مبعثه الاول للحياة كونها هي التي قد "منحته الحياة والشعر والمعاناة"[٧] فظل هاجسه الداخلي يفضي به الى الاقتراب منها، حتى صار ايذان الشفاء من معاناته يكمن في عودته الى ينبوعها الثر. إن الشعور بالطمأنينة والتواصل الامثل مع الحياة الهانئة في مثل حال السّيّاب انما تكون فرصتُهفي الايغال مع الذاكرة نحو الماضي:[١]

مريضاً كنت، تثقل كاهلي والظهر احجارُ،
أحنّ لريفِ جيكور
واحلم بالعراق: وراء بابٍ سدّت الظلماءُ
باباً منه والبحر المزمجرُ قام كالسورِ
على دربي.

فاندفاع السياب الوجداني ظلّ متناوباً بين ازمة الغربة والمرض، وازمة الحنين حتى صار نشوة يعلن بها ومن خلالها خلاصه من الفناء وتبديد وحشة الموت، لكنّهّ رأى نفسه مرتبطاً مع القرية "كالتوأمين بمراحل الولادة والصبا والشباب والاكتهال، وحين رأى السّيّاب نفسه في مرآة القرية التي احبّها نبّت عنه صرخة تقول "جيكور شابت"[٢] وامتلكته الحيرة بإزاء هذهِ المسافة التي قطعتها جيكور في الزمن"[٣] حتى عاد ضحاها اصيلا:[٤]

آه جيكور، جيكور
ماللضحى كالاصيلِ
يسحب النور مثلَ الجناح الكليلِ؟
مالأكواخك المقفرات الكئيبة
يحبس الظلّ فيها نحيبه؟

وبهذا التفجع الجنائزي، وبهذهِ النغمةِ يحاول الشاعر ان يحدد معالم حيرته، فلا سبيل الى الانتصار على عجلات الزمن، فالواقع الذي كان، اصبح اشلاءً والأمل المندحر على رجع الذكريات يرتقي سلالم الموت، حتى يروح بحسرة لاذعة يسائل جيكوره عن الصبايا هل كبرن؟ وهل متن؟ "اسئلة يطرحها الشاعر بانفعال الخارج من قمم الصراع القاتل، مابين الحياة والموت.."[٥] ليجد جيكور قد شابت:[٦]

---

(٥) بدر شاكر السياب، ايليا حاوي، دار الكتاب، لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٠: ٢٧/٤.
(٦) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، د.ط، ١٩٨٠: ٢٢٦.
(٧) مواقف في شعر السيّاب: ٩٦.
(١) الديوان: ٢٦٩/١.
(٢) م . ن: ٢٠٥/١
(٣) بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره: ٣٨٧.
(٤) الديوان: ٢٠٦/١.
(٥) فصول في نقد الشعر الحديث: ١٨٤.
(٦) الديوان: ٢٠٧/١.

وجيكور شابتْ. وولى صباها
وأمسى هواها
رماداً، اذا ما
تأوهن هزته ريح..
اثارته حتى ارتمى في صداها
هباءً وذرّاً تضيق الصدور
بهِ عن مداها

لقد اصبح الخراب الذي خلّفه الزمن حسّيّاً يراهُ الشاعر في قريته، ولكنّ احساسه هذا لا ينبع الا من داخل نفسه، لأن ما كان ينظر اليهِ، تفسّرهِ تلك الحسرة المنبعثة التي ترمز الى ادراك الشاعر حتميّةٍ ما سينتهي اليه.

وتتكرر صور الحيرة ومعانيها، ويحاول الشاعر ان يستخرج منها ما يجعله يقف على حقيقة ما وصل اليه، وبرؤىً ضبابية تتسربل في خلالها ذات الشاعر رداء الموت لتتهّيأ نفسياً للخطر الكامن خلف تلك النهاية التي اصبحت عندها جيكور:[1]

جيكور ديوانُشعري،
موعدٌ بين الواح نعشي وقبري

وبوقوفه امام جيكور باثاً تساؤلاته بعد ان وصلت معاناته الى المنابع النفسية والروحية؛ يستقر اليأس في صدرهِ، فيروح بلمسة فلسفية ظاهرة مسائلاً جيكور من جديد[2]

إيه جيكور، عندي سؤالٌ، أما تسمعينه
هل ترى انتِفي ذكرياتي دفينه
ام ترى انتِقبر لها؟ فابعثيها
وابعثيني

ولكن هيهات، فالألق المتبقي لايكاد يسعف بقاءه، اذ انحل عقده وتشظّت بقاياه الاّ مايحكي أن الصبى مات[3]:

جيكور في عينيك انوارُ
خافتة تهمسُ:
"ماتَالصبى!"
لم تبقَ آثار
من فجرهِ، وانفرط المجلسُ
فالتلُ لاساقٍ ولاسامرٍ باقٍ وسمّار:
واراهُمُ في سفحه الموحشِ المهجور حفّارُ!

وحين يعود اليها ثانية (العودة لجيكور) خذلان اسفا تحاصره كل مديات الالم راح يسائل جيكور بنغمة الابن الضائع وبطابع فجائعي [1]:

جيكور، جيكور: اين الخبز والماءُ؟
الليل وافى وقد نام الادلاَّءُ؟
والركبُ سهرانُمن جوعٍ ومن عطشٍ

---

(١) م. ن: ١/ ٢٠٧.
(٢) م. ن: ٢٠٨/١.
(٣) الديوان: ٦٦٩/١.
(١) الديوان: ٤٢٢/١.

والريح صَرٌّ، وكل الافقِ اصداءُ.
بيداءُ مافي مداها مابينَ بهِ
دربٌ لنار سماء الليل عمياءُ
جيكور مِنّي لنا باباً فندخلَه
او سامرينا بنجم فيه اضواء!

لكنّ جيكور لم تعد تسمع نداء ابنها الضال، اذ قامت دونها المدينة التي تبدو للشرقي "مفروز الخوف البشري من الطبيعة والحياة وهو يصرّ على التصالح معها، على ان يفقد الروح رابطاً عضوياً بينه وبينها، بديل ان يتخذ موقف المتحدي منها"[٢] لكن علاقة السّيّاب لم تكن كذلك فعالم المدينة في نظره[٣]:

وتلتف حولي دروب المدينه
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين عن جمرة فيهِ طينه
حيالاً من النار يجلدن عري الحقول الحزينه
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينهْ

فاذا بجيكور تصبح ضحية لها، وتلقيها في ظلام السنين. وجيكور "هذهِ الجنة المفقودة التي تنبع اساساً من الذات، حيث يمتلئ العالم بالروح والهناء، هي نفسها الجنة المنشودة عند معظم شعراء هذه الفترة"[١]، واذا به يجد نفسه ملقيا على ابوابها لايمتلك مايؤهله من قوّة حتى يزيل بها هذا العبء الثقيل[٢]:

وجيكور من دونها قام سور
وبوابةٌ
واحتوتها سكينه
فمن يخرق السورُ؟ من يفتح الباب؟ يدمي على كل قفل يمينه؟
ويمناي: لامخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينه
ولا قبضةٌ لابتعاث الحياة من الطين...
لكنها محض طينه.

لذلك راح يرثيها (مرثية جيكور) اسفاً على فردوسهِ المفقود وشبابه الضائع، ومن هنا يغدو حيالها كالطفل الذي فقد امه وتواكبت عليه مأساة لا سبيل الى الخلاص منها، لأن ماصار اليهِ جعل من غليانه وتعلقه قيمة بذاتها في سبيل مقاومة الزمن الذي عصف به وبجيكور[٣]:

ويل جيكور؟ اين ايامها الخضر، وليلاتُصيفها المفقود؟

وعبر هذا الاحساس الواقعي المملوء بالحبّ يمتلك السّيّاب القدرة على تأصيل علاقته بجيكور، وبصورة تمثل ذوبانه النفسي والعاطفي، وكأنها الفعل الصحيح المحرك لتجربته الشعورية بإزاء قريته التي حاول ان يجعل منها رمزاً ينمّ عمّا هو اعمق بكثير في رؤية الشاعر الشمولية، وبهذا المستوى العلائقي الذي يُفصح الشاعر عنه بقدرة يكشف من خلالها عن واقعه النفسي المتأزم "وبهذا الحوار... يتجذر الواحد بالاخر"[٤] وكأنّه في قصيدته "جيكور شابت" لم يستطع ان يأخذ كفايته منها. لقد فرّ قلبه

---

(٢) الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث: ٦٩.
(٣) الديوان: ٤١٤/١.
(١) الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث: ٩٨.
(٢) الديوان: ٤١٩/١.
(٣) م. ن: ٤٠٣/١.
(٤) الشعر والموت: ٤٧.

لها، كما يفر الطائر الى عشّهِ في الغروب، انه حين وصلها لم يجدها الا وقد ادركها الوهن، منزويةً تعيش الموت، و " لن ينفع رمادها لإنها بديل لها "[١]: يقول:[٢]

ما نفضْتُ الندى عن ذرى العُشّب فيها،
مالثمتُ الضبابَ الذي يحتويها،
جئتُها والضّحى يزرع الشمس في كلّ حقل وسطْحِ
مِثْلَ اعواد قَمْح.
فرّ قلبي اليها كطير إلى عُشّه في الغروب
هل تُراهُ استعاد الذي مرّ من عُمْرِهِ، كلَّ جُرْحِ
وابتسامٍ؟
ابعد انطفاء اللهيب
يستطيع الرماد اتقاداً؟ ومن اين، من أي جمره؟

واذا بهِ يعلن ضياعها الابدي في (جيكور اميّ) بضياع صباه:[٣]

جنة كان الصبي فيها وضاعت حين ضاعا

دار الجد او منزل الاقنان:

لقد كانت لهفة بدر كبيرة، تلك اللهفة التي عبر عنها في قصائده عن جيكور، وأضحت في ذاكرتة صورا دائمة الرواء تسعفه ايام مرضهِ، ولما راى شبح الموت يدب عليها واوهن قلبها الذي كان يركن اليه ايام طفولته وصباه الا وهو منزل جدّة، ذلك القلب النابض بالحياة والذي رأت فيه عينا بدر الدنيا فرثاه في قصيدتين (دار جدّي)[٤] و (منزل الاقنان)[٥] ففي دار جدّه التي اوهن الزمن كاهلها بعد ان فقدت اهليها، ودبّ شبح الفناء عليها احسّ السياب بالاسى نحوها ، فاذا ما كان فعل الزمن بالجمادات على هذا النحو، فكيف يفعله في من له احاسيس ومشاعرُ دافقة:[٦]

وحين تقفر البيوت من بناتها
وساكنيها، من اغانيها ومن شكاتها
نحسّ كيف يسحق الزمان اذ يدور

واذا به يسأل نفسه وبلغه اليأس المفجع عن سبب حزنه هذا، وعن مصدره[١]:

وهل بكيت ان تضعضع البناء
واقفر الفناء ام بكيت ساكنيه ام انني رايت في خرابك الفناء
محدقاً إلي منك، من دمي
مكشراً من الحجار ؟ آه، أي برعم
يرب فيك ؟ برعم الردى !! غداً أموت

---

(١) جماليات الاستهلال في شعر السيّاب، ياسين النصير، الاقلام، ع٦، حزيران، ١٩٩٨: ١٠.
(٢) الديوان: ٢٠٥/١.
(٣) ينظر: م.ن: ٤٠٣/١.
(٤) ينظر: م.ن:١٤٣/١.
(٥) ينظر: م.ن: ٢٧٧/١.
(٦) ينظر: م.ن: ١٤٤/١.
(١) الديوان: ١٤٤/١.

فإذا الموت يخيم على كل شيء، فما أصاب السياب أصاب دار جده، فكان وقوفه أمامها متسائلاً شبيهاً بوقوف البحتري عند إيوان كسرى[٢].

ومن خلال هذا التوظيف الفني للمكان تأتي تعبيرات الشاعر عن مكامن نفسه بإزاء الحياة، إذ أن ما يتطلع إليه من تشوف مستقبلي هو صورة رامزة إلى اغترابه النفسي ووحدته بعد أن أعياه المرض، وبهذا التصوير المكاني الذي عكس من خلاله الشاعر عالمه الداخلي "فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور"[٣]، رأى السياب في دار جده فعل الزمن فإذا بموقفه تبدو فيه الحيرة، فكأنه يسخر من سذاجة الطفولة التي كانت تمدهُ برؤى بريئة يقُول:[٤]

والمرء لا يموت إن لم يفترسه في الظلام ذيب
أو يختطفه مارد، والمرء لا يشيب
(فهكذا الشيوخ منذ يولدون
الشعر الأبيض والعصي والذقون)

فإذا بالطفولة والصبا تصبح رهناً لعجلات الزمن، ويدرك من خلال رؤيته أن هناك علاقة جدلية لا يمكن فصل حدودها مفادها أنه لا يوجد زمان بدون مكان ولا مكان بلا زمان "فالزمان لا بد أن يكون في المكان، والمكان لا بد أن يكون في الزمان. وبهذا فالزمان والمكان ليسا متناهيين، بل هناك معّية ثابتة بينهما ((Togethemess)) فالزمان الفيزيقي غير متناه infinite أما الزمان الفعلي فمتناه finite "[١]. وعلى هذا النحو أيقن السياب ارتباط طفولته بهذا المكان السائر نحو الاندثار، وكأن ما أصابه وجعله بصورته الماثلة هو حصيلة حتمية تدور رحاها على شخصه في الوقت ذاته، لكن ما يبقى للسياب ليس مثل الذي يبقى لدار جده [٢]:

لن يظل من قواي، ما يظل من خرائب البيوت.
لا أنشق الضياء، اعضعض الهواء،
لا أعصر النهار أو يمصني المساء.

وبهذا يمكننا القول إن الخراب الحسي الذي رآه السياب هو إجابة تعبر عن حقيقة مفادها "إتخاذ تعبير يصور الإنسان في فترات عمره المتأخر، وهو الذي يتحسر على الماضي الذي لن يعود"[٣]. وفي (منزل الأقنان) تتجلى صورة الموت أمام حقيقة ثابتة هي الحياة، وكأن السياب يضع نفسه على الجسر الذي يربط طرفي هذه الثنائية التي تتنازع فيما بينها ليغلب أحد طرفيها بما يتوافر له من أسباب، فالمنزل الآيل إلى الفناء مرتبط بجذور بسيطة بالحياة، تتمثل في الأبواب[٤]، غير أن ما يربطها بالموت هو أقوى من غيره، فالنوافذ المشرعة التي تصكها الريح، والبوم دائب النوح، والسلم المحطم، علامات موت مد أياديه في تلك الدار [٥]:

خرائب فانزع الأبواب عنها تغد أطلالا
خوالٍ قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح
تطلُّ عليك منها عين بوم دائب النوح
وسلمها المحطم، مثل برجٍ داثر، ما لا

---

(٢) ينظر: ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، د. ط،د. ت: ١/١٩٠-١٩٤.
(٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢ : ٣٧١.
(٤) الديوان: ١/١٤٦ – ١٤٧.
(١) رأي في/ إشكالية المكان / الزمان، محيي الدين إسماعيل، مجلة الرواد، ع١، ١٩٨٨: ١٦.
(٢) الديوان : ١/١٤٥.
(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ١٣٦.
(٤) ينظر: نظرة في قصيدة ((منزل الأقنان))، مالك المطلبي، ملف الإذاعة والتلفزيون، نيسان، ١٩٦٩ : ٣٢.
(٥) الديوان: ١/٢٧٧.

يئن إذا أتته الريح يصعده إلى السطح،
سفين تعرك الأمواج ألواحه.

فالصورة التي يستحضرها السياب " هي الأطلال، ومنزل الأقنان في جيكور أمسى خرائب ولكنها بأبواب، ما إن تنزع الأبواب عنها حتى تغدو ماضياً .. [١] فالأبيات تصف حال المنزل الذي كان يعيش فيه الشاعر بصورة التركيز الحسي التي تصاحبها في الوقت ذاتهِ الحسرة فهو على هذا يبدأ بما هو خارجي ليمنحه إحساساً، وليوجهه بقوة الحدس إلى القارئ[٢].

المدينة:

المدينة في عالم السياب جزء ميت لا ينبض بالحيوية فلندن

مات فيها الليل مات تنفس النور فيها "[٣].

وشوارعها

يا صمت يا صمت المقابر في شوارعها الحزينة "[٤].

وبيروت كهف من

((كهوف العالم المتحضر المغسول بالنور)) [٥].

وبغداد [٦]:

بغداد ؟ مبغىً كبير
بغداد كابوس ردىً فاسد
يجرعه الراقد
ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير :
العام جرح ناغر في الضمير.

لقد رأى السياب في المدينة وحشاً كاسراً، رآها بلا قلب، ولقد عبر عن إحساسه هذا في قصيدته (أم اليروم) التي عبرت عن استيائه الشديد من سطوة المدينة لما كان لها من جناية على تلك المقبرة [٧]:

ولكن لم أر الأموات يطردهن حفار
من الحفر العتاق، وينزع الأكفان عنها أو يغطيها
ولكن لم أر الأموات قبل تراك يجليها
مجون مدينة، وغناء راقصة، وخمار

يقول د. علي جعفر العلاق: "تتفجر القصيدة بأسىً عجيب واشفاق مدمر على الموتى الذين زحفت المدينة على هدوئهم الأبدي"[١]. وبذلك فإن السياب يرى في زحف المدينة على المقبرة تجاوزاً صارخاً على هيبة الموت وقداستهِ وغموضه "[٢]. إذ كانت المقبرة قبل هذا الزمن هادئة [٣]:

---

(١) نظرة في قصيدة ((منزل الأقنان))، مالك المطلبي، ملف الأذاعة والتلفزيون:٣٢.
(٢) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ١٠٨.
(٣) الديوان : ٢٦٩/١.
(٤) م.ن: ٢٥٦/١.
(٥) م.ن: ٢١٤/١.
(٦) م.ن: ٤٤٩/١-٤٥٠.
(٧) م.ن : ١٣٠/١-١٣١.
(١) المدنية في الشعر (دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدنية) د. علي جعفر العلاق، الأقلام، ع٥، س٢١، ١٩٨٦: ٤٨-٤٩.
(٢) م. ن : ٤٩.
(٣) الديوان: ١٣١/١-١٣٢.

وكانت إذ يطل الفجر تأتيك العصافير
تساقط كالثمار على القبور، تنقر الصمتا
فتحلم أعين الموتى
بكركرة الضياء، وبالتلال يرشها النور

وعلى وفق هذا المنظور الذي تشكل عبر امتدادت سياسية ونفسيّةٍ وصحّيةٍ كانت نظرة السياب إلى المدنية التي رأى أنها مسرح للموت، مما أقلقه زمناً، فكانت نتيجة ذلك أنه صار ضحية من ضحاياها[٤].

موت المكان عند نازك :

يبدو هيام نازك بالمكان الطبيعي واضح المعالم في شعرها إذ ألقت نفسها في أحضان الطبيعة داعية إلى إرتيادها والعيش في ظلالها، وكانت صورها الشعرية مقترنة بالطبيعة تختل بأختلالها، وباتزانها تتزن، أي أنها عكست حالها على مظاهر الطبيعة شأنها شأن الورمانسين " حتى أرتبطت الطبيعة بالشعر الرومانسي كسمة أساسية من سماتهِ (...) باعتبارها منبع الجمال وموطن الحقيقة"[٥]. على أن ما يجب أن نبنيه أن المكان في حدوده الخاصة لم تظهر معالمه واضحة، فكل الأمكنة تبدو معالمها غائمة لا يمكن أن نستدل من خلالها إلا على ظلال هائمة لأمكنةٍعاشت فيها الشاعرة، وكأن علاقتها معها لم تكن صميمية، فهي على ما يبدو حين تسوق إنفعالاتها تبدو منفصلة عن المكان أو متعالية عليه – على أدق تعبير. وبذلك فإن جل الأمكنة في شعرها مؤطرة بأطر يغلب عليها الوهم الواقعي ومثلما أسلفنا فإن علاقتها بالطبيعة تبدو أكثر تأصلاً من غيرها، فهي حين تنظرها وقد أحتضنها الخريف، فإذا الحمام يهجر الأعشاش، والكناري يهاجر إلى الجنوب، وتذبل الأوراق في أغصانها، [١]:

لا أخضرار يغري الحزانى بأن يسـ ـعوا إليه ولا صفاء جميـل
ليس إلا رطوبة الأرض والوحـ ـشة والصمت والربى والنخيـل

وكذلك حال الشتاء فيها، فهو يثير كآبتها، وتتعرى أشجار الغاب تماماً [٢]:

وتموت الأزهار في قبضة الثـا ـج ويعرو الأشجار لون الزوال
وتغيب الأطيار في الموقد المهـ ـ ـجور أو في كهف وراء الجبـال

فهذا الأسلوب التقريري في وصف الطبيعة، لا يعني كونه الأساس في جعله محكاً في تقييم هذه الأبيات "ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها"[٣]. ولعل السبب الحقيقي الذي يفصح عن نفسه أحياناً كثيرة في معظم قصائد نازك هو الذي جعل منها تنظر إلى الطبيعة تلك النظرة المتجهمة، فالأحساس بالأشياء على هذا النحو الذي تصوره نازك هو أحساس بالفناء لأن ما يدرك الطبيعة ينعكس في الوقت ذاته على الإنسان " فالفناء والزوال جزء من كيانه، وكذلك حضارته التي ينشئها، بل دنياه التي يعيش فيها "[٤].

الأمر الذي حدا بها أن تقيم في خيالها مدينة أثيرْيةٍ لا يدركها الفناء كـ (يوتوبيا) لذلك كان أنعكاس المكان الحقيقي في شعرها قليل الحضور لما تراه الشاعرة أو تشعر به على أقل تقدير من شعور بالغربة والضياع، صار يمثل في الوقت الحاضر، ظاهرة من أبرز ظواهر أدبنا المعاصر، وذلك لأن شعراءنا

---

(٤) ينظر: المدنية في الشعر ٤٨-٤٩، وينظر:الإنسان وعالم المدنية في الشعر العربي الحديث : ٦٩.
(٥) تأثير المذهب الرومانسي في شعر نازك الملائكة، سلمان حسن إبراهيم، الأقلام، ع١١-١٢، ١٩٨٩: ٦٦.
(١) الديوان: ١٦٥/١.
(٢) م. ن: ١٦٦/١.
(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٨٩.
(٤) م. ن: ١٢٨.

على الخصوص صاروا يمتلكون حساً رقيقاً في فهم العصر ومعطياته، وقد كانت معطيات هذا العصر سلبية في الكثير من جوانبها "[٥]. فكان لنازك في علاقتها بالطبيعة جانبان أولهما: "ذلك الأرتباط الذاتي المكثف مع قوى الطبيعة والذي يرتبط في أذهاننا بورد زورث وغيره من الشعراء الرومانتيكين في أوائل القرن التاسع عشر، والثاني (الأمثولة) أو (الأسطورة)، حيث لا تظهر الطبيعة في القصيدة أبداً لذاتها وإنما تصبح جزءً من صورة عامة كبيرة لحقيقة عاطفية أو أخلاقية "[١].

أما إذا انتقلت من الطبيعة إلى المدينة، فبين آثار الحرب العالمية التي نشرت الخراب في مدن العالم وبين كوارث الطبيعة، كان موت المدينة قائماً، ففي قصيدتها المدينة التي غرقت، والقصيدة مرثية لبغداد التي أغرقها فيضان عام ١٩٥٤م تبدو لنا حال المدينة مربكة تثير الشفقة ودموع البكاء، لكونها تغيرت من حالٍ إلى حال، فعالم الإحساس الإنساني يتضمن إدراكاً عاطفياً يتجسد بعفوية وإن كان الإبداع الشعري موضوعياً لا ذاتياً، فسلبية الموت الذي داهم المدينة والمتمثل بالفيضان أحال المدينة إلى مستنقع طيني، وبيوتها أطلالاً، وحلت شوارعها سكينة صفراء، فالحال التي هشن لها نازك ذات زمان وضعتها الشاعرة أمام (مغاير) ألا وهو حال المدينة بعد الفيضان كقولها [٢]:

وحيث الشوارع باتت وحولاً ومستنقعات
وكانت تجيش وتزخر ساحاتها بالحياة
وكانت تهش وتضحك للشمس كل صباح
فباتت يعشش فيها الدجى وصفير الرياح
****
وكانت منازلها المرحات تلاقي القمر
بضحك نوافذها فاستكانت وصاح القدر

تلجأ نازك إلى التشخيص، فتعطي للفيضان أرجلاً، وعيوناً، وآذاناً، وكل ما يمكن أن يجعل فيه كائناً مرعباً، فها هو يسير يرش الردى [٣]:

وسار يرش الردى والتآكل ملءَ المدينة
يخرب حيث يحلُّ وينشر فيها العفونة

فمع إن القصيدة تنبثق من الواقع إلا إنها ليست الواقع ذاته، إنه واقع جديد يؤالف بين عناصر الواقع الممارس، ويصنعها، فكأن هناك شيئاً خلف هذا الواقع ألا وهو الشاعر[٤]، وفي الحقيقة أن التشابك بين صيغ الحياة وصيغ الموت التي توردها نازك يوازي الحالة الشعورية للشاعرة، وإن بدت التقريرية واضحة. وهكذا كان موت المكان جزءً من موت العالم المتمثل في أقانيمهِ الثلاثة "الإنسان، الزمان، المكان" هو حقيقة قد لا يدركها أي فرد، وعليه فإن موقف الشاعر هذا هو منطلق من منطلقات الرؤية التي تعبر عن تجربة غنية بدلالاتها وإن كانت تحمل بذور الفردية، أو من خلالها "يستقطب الشاعر الجمالية ويكثفها في ذاته"[١].

فالسّيلب حينما ادركه الوهن والنضوب واصبح الحاضر امامه خاوياً عكس في الوقت نفسه ما يشعر بهِ على "الاحياز" التي يعيش بين جنباتها حتى غدا شبح الموت ينيخ يكلكله عليها، فأصابها ما أصاب الشاعر، لأنه قد اقام علاقته معها على وفق ماذكرناه انفاً، وبذلك قد توحدت المعاناة بعدما توحّدت ذاته مع المكان وبالمثل كانت نازك لكن الحدود المكانية لا تكاد تتمثل لنا بالكيفية التي تمثلت بها عند السّيلب اذ ظلّ المكان عندها غائماً وكأنه جزء حلمي يغلب عليه الوهم الواقعي.

---

(٥) ظاهرة الحزن في شعر نازك: ٦٦.
(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٢٢٨.
(٢) الديوان : ٥٣٦/٢.
(٣) م. ن : ٥٣٨/٢.
(٤) ينظر : زمن الشعر : ١١١.
(١) البحث عن الجذور : ٤٣.

موت الزمان بين السياب ونازك :

ترتبط تجربة الشاعر الحديث ارتباطاً صميمياً بالزمن، لدرجة يغدو عندها الأخير، مفتاحاً لفهم تجربة الشاعر[٢]، ومن خلال هذه الرؤية يتضح تدريجياً موقف الإنسان من الزمن فإذا ما كان الشعور بتوحد الإحساس بالزمان يبلغ مداه في ظل الحضارة أي أنه بالنسبة للمتحضر شيء لا يمكن فصله عن ذاته (تأريخي) تماماً عكس البدائي يكاد لا يشعر بالزمن[٣]. ومن هنا أنطلق الشاعر الحديث في تعامله مع الزمن، إذ أنه لم يجد الزمن قائماً بذاته بل ظل متأرجحاً بين مدالية الثلاثة " الماضي، الحاضر، المستقبل " مما حدا به في أن يبحث "عن زمن جديد وعن قوالب في التعبير تستطيع أن تحتويه (...) وظهر في تنافر زمنية الشاعر وواقعه زمنية متجهمة ومعاصرية، وتمثل في انكفاء ذاتي وانطوائية بائسة ورومانسية مغرية وقع في اجابيلها شعراء وتخلص من شراكها آخرون وحاولوا أن يوفقوا بين الحلم والواقع وبين زمنية سائبة وثانية محددة تطمح في أسس من الوعي واضحة"[٤]. لذلك غدت تجربة الشاعر الزمنية متمثلة بـ"ذلك الحشد من الذكريات التي ترسبت في الذات الشاعرة (...) وذلك الحضور المعذب المبهج الذي يفتح له الشاعر في حالتيه قلبه وروحه لاحتوائه، كما أنه ذلك الحلم المستقبلي الذي تلعب تجربة الشاعر دورها (...) في رسمه وتحديد معالمه من خلال رؤاه المدهشة واخيلته الواسعة .."[٥].

موت الزمان عند السياب :

بدأت علاقة السياب الفعلية مع الزمن في مرحلة الحب فكانت اللحظة التي تبدأ منها قصة الحب علامة فارقة في عمر السياب، فحين تبدو رغبة الذات في تحقيق حضورها في تجربة الحب تبدو العلاقة مع الزمن تأخذ بعداً فعلياً في تأكيد موقف ما منه. فإذا ما كان السياب أسيراً للقاء لن يتم، فكان الزمن لشدة وطأته وتباطئه يصل مرحلة من التلاشي، تكيل لحظاته الشاعر بقيد أسماه الانتظار [١]:

وطال انتظاري .. كأن الزمان
تلاشى فلم يبق إلا الانتظار !

ويبقى الزمان يمر خلال ركب السنين، ويود المحبوب لو استرجعت قبضتاه[٢]، ما مر منه وفي موقف آخر يضيع الزمان "فلا صباح، ولا مساء، ولا زوال"[٣]. حين يرنو الشاعر إلى عيني حبيبته، وحين يستبد به الحنين إلى الماضي يركن الحاضر لأنه الفراق ولأن الشاعر أسير وحدته [٤]:

يرقب الأنجم النائيات
حجبتها بقايا غمام
فأستبدت به الذكريات
الغناء البعيد البعيد
في ليالي الحصاد
أوجه النسوة الجائعات ...

على أن تلك " البداية الرومانسية كانت تحمل لدى الشاعر بذور هذا الإحساس الشامل الذي تفتحت عنه قصائده المتأخرة بصورة أعظم إيقاعاً وأكثر فاجعة "[٤].
ففي قصيدته " نهاية " التي يقول فيها [٢]:

---

(٢) ينظر: إتجاهات الشعر العربي المعاصر : ٨٣.
(٣) ينظر: الزمان في شعر نازك الملائكة ومحتواه الشعوري، احمد نصيف الجنابي، الأقلام، ع١٢، ١٩٦٥: ١١٠.
(٤) الشعر والزمن، د. جلال الخياط، دار الحرية، بغداد، د. طه ١٩٧٠ : ٨٥- ٨٦.
(٥) الشعر ورائحة الأرض: ٥٠.
(١) الديوان : ٧٩/١.
(٢) ينظر: م. ن : ٥٨/١.
(٣) ينظر: م. ن : ٦٤/١.
(٤) م. ن : ٦٧/١.
(٤) السياب والصراع مع الزمن، محمد اسماعيل الأسعد، الأقلام، ج٥، س٢، ١٩٦٦ : ٦٦-٦٧.

سأهواك حتى ... " نداء بعيد
تلاشت على قهقهات الزمان
بقاياه في ظلمة في مكان
وظل الصدى في خيالي يعيد

فتلاشي النداء مرتبط بلحظة زمنية، أ درك خلالها الشاعر أضمحلال الحب بعد ان قرَنهذا التلاشي بقهقهات الزمان المرتبطة بالسخرية، ليبعر عن خيبة أمل لا يطيق منها فكاكاً قد أحالت " لحظة النداء " إلى ذكرى لذلك الحب الموؤد، فكان موت الحب مرتبطاً بموت تلك اللحظة. والسياب يجعل للزمن حشرجات موت فـ " الأساطير محض حشرجات باقية من الزمن بعد أن مات .. وهذه صورة رائعة وأصلية لبداية شعر شاعر كالسياب [١]" [٢]

" أساطير من حشرجات الزمان
نسيج اليد البالية
رواها ظلام من الهاوية
وغنى بها ميتان.

وإذا بالزمن السائر الذي يقتل بعضه بعضاً، يصبح العدو الأول فرحاه التي تدور تهلك القرائن التي أرتبطت به أرتباطاً ديناميا، فالأصحاب يموتون وتبقى ذكرياتهم، حتى يصبح الزمن جزءاً منهم مثلما أصبحوا هم جزءاً منه [٣]:

ونحن نسير، والدنيا تسير وتقرع الأبواب
فتوقظ من رؤاه القلب : ذاك عدوك الزمن
تدور رحاه .. كم ستظل تخفق؟ ها هم الأصحاب
تراب منه تمتلئ الدروب وتشرب الزمن :

ومثل ذلك قوله [٤]:

هيهات أن يقف الزمان، تمر حتى باللحود
خطى الزمان وبالحجار
رحل النهار، ولن يعود

يرحل النهار، ويأتي آخر جديد، ليترك الزمن أخاديده على الوجوه، وتقلباته على كل ما موجود في هذا الكون، لكن كل تغيير يبقى رهن محددات زمنية تكون ذات الوقت الموت والميت، فكل فعل، وكل حركة، وكل ما قرَّ من أشياء، لا يمكن أن تحدد العلاقة معه إلا وفق زمان معين ترتبط به، فإذا كان السياب في لقائه الأخير بمن يحب، حين تمنى أن لا ينقضي اليوم، بأن تتوقف حركة الكواكب، والساعة التي هي مقياس الزمن أرادها أن تنام فأنه أوقف حركة كل الموجودات من أجل أن لا يمر اليوم كالأيام المعتادة، وبذلك أمات الزمن، لا بدافع كرهه له وإنما بدافع أن يحظى بالكثير ممن يحب[١]:
هذا هو اليوم الأخير، فليته دون إنتهاء !

ليت الكواكب لا تسير
والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تفيق

---

(٢) الديوان : ٨٩/١.
(١) هذا هو السياب: ٤٩.
(٢) الديوان : ٣٣/١.
(٣) م. ن : ٢٣٣/١.
(٤) م. ن : ٢٣٠/١.
(١) الديوان : ٣١/١.

وكأن احساسه بالزمان إذ إلتقى بمن يحب يصل إلى حده الأقصى، فها هو يمر دون أن يحظى الشاعر من حبيبته ما يصبو إليه، فتصبح المدة الزمنية هائمة الحدود لا تدرك أبعادها، لأن " الشعور بالزمان، وهو مصدر الأدراك هنا، يبلغ أقصى درجة من السعة في ساعة الحب، بل لا تكاد توجد لحظة أخرى يبلغ فيها عمق الشعور، ما يبلغه في لحظة الحب العليا. والشعور بالزمان، إن بطوله أو بقصره، وهو شعور في الآن نفسه بالفناء، لأن الزمان جوهرة الفناء، وعلة كل فناء، فإذا كان الشعور بالزمان يبلغ أوجه في الحب، فمعنى هذا أيضاً ان الشعور بالموت يبلغ أقصاه في الحب "[٢].

ونتيجة الصراع الطويل مع المرض أتجه الشاعر بمعاناته نحو التقهقر معبراً عن إحساسه الحاد بالخيبة والخذلان، فعلى الرغم من تفاؤله الذي عرضه في كثير من قصائده[٣]. إلا أنه شعر بانكفائه على نفسه حين أصبح الماضي هو الحيز الذي يجتاحه الشاعر من خلال الذكرى، فيقيم معه علاقة متوترة في أبعادها، على أن تجربته تلك اتخذت في نفسه موقفاً سلبياً لإحساسه بضآلة الحاضر والمستقبل لذلك نراه يقول[٤].

تعبت من تصنع الحياة
أعيش بالأمس وأدعو أمسي الغدا
كأنني ممثل من عالم الردى
تصطاده الأقدار من دجاه
وتوقد الشموع في مسرحه الكبير
يضحك للفجر وملء قلبه الهجير

لذا يمكننا القول إن تدفق إحساس السياب بالموت وبقوه، جعل إيمانه بدنو أجله هو كل ما يسيطر عليه، وبسبب هذا الموقف المتأزم، صار الماضي ينتزعه من الحاضر، بوعي منه أو من دون وعي، مما شكل مساحة واسعة في تفكيره، ليوحي له في كثير من الأحيان قدرة على الاستمرار في الحياة، وإن كانت تحطمه في الوقت ذاته سيطرة المرض، لذلك كان الصبا والعنفوان الزائل فرصةً لوضع مقارنة مريرة تتدفق القصيدة خلالها بصدق في التعبير عن رغبة الشاعر في الانطلاق من عقال المعاناة، لكن تأزمها يظل قائماً لأنه أيقن بأن لا جدوى من التفكر في الماضي كونه قد فات وما فات مات [١]:

يا صباي الذي كان للكون عطراً وزهوا وتيها ..
كان يومي كعامٍ، تعد المسره
فيه نبضاً لقلبي تفجر منها على كل زهرة
كانت الأرض تلقى صباها لأول مرة
كان قابيلها بذره مستسرّه ...

وعبر هذا السيل من الرثاء الذي وجد فيه الشاعر مجالاً رحيباً يستدر من خلاله الحزن على ماضيه، ليبقى نزوعه العاطفي رغبة مستجدة تأخذ حيزها من خلال تجاربه الفعلية مع الحاضر.
لذلك يمكننا القول إن السياب قد أدرك بوعي " وواقعية بعد أن حاول أن يقبض على اللحظات بشعره الرومانسي حين أعطى للصورة أكثر ما تحتمله من الحركة والإحساس فكانت تصويراً لونياً لا يخلو من تكلف في بعض الأحيان .. "[٢]. لذلك فإن صراعه مع الزمن لا يفضي إلى نتيجة دون اتساع في الرؤية لذلك أحس بدر " بمرور الزمن بسرعة، هذا الزمن الذي يجر وراءه الإنسان إلى القبر، إنه الإحساس بارتقاب الأجل القريب، ارتقاب الفناء الأخير، هذا الإحساس يحملُصاحبه إلى التغني بأيام الطفولة، بأيام الشباب، أو إلى حب جديد كي يهرب من شبح الشيخوخة"[٣].

---

(٢) العبقرية والموت: ٢٥.
(٣) الديوان: ١٥٢/١، ٢٣٤، وينظر:١/ ٢٤٣، ٢٥٩، ٢٦٢، ٢٩٨، ٢٩٩.
(٤) ينظر: م. ن: ١٣٧/١-١٣٨، ١٢٦، ٢٢٢، ٢٢٩، ٢٣٦، ٢٤٦، ٢٨٢، ٢٨٤، ٢٩٠ وغيرها.
(١) الديوان : ٢٠٥/١-٢٠٦.
(٢) السياب والصراع مع الزمن، محمد اسماعيل، الأقلام، ج٥، س٢، ١٩٦٦: ٦٨.
(٣) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : ٢٦٥.

وإذا ما تطرق السياب إلى الماضي ففي عودته إليه "عزاء عن الحاضر"[٤]. وبذلك فإن حسرته عليه تبدو مفجعةً، لكون الماضي قد تلاشى [٥]:

طفولتي، صباي، أين ... أين كل ذاك ؟
أين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور
كشر عن بوابةٍكأعين الشباك
تفضي إلى القبور ؟

إنها صورة الإنسان الذي أفضى به اليأس بعد أن فقد صلته بكل أمل للحياة أن يعبر الحاضر إلى الماضي عبر جسر الوهم ليضع نفسه بين أشباح الماضي، فإذا به يصبح منفياً تضعضع الحسرة عالمه الروحي، وكأنه يقف على أطلال شبابه التي عفا عليها الزمن، لذلك كانت لوعته أكبر كون الماضي قد لا يعود أبداً [١]:

أهكذا السنون تذهب
أهكذا الحياة تنضب ؟
أحس أنني أذوب، أتعب،
أموت كالشجر

لذلك يمكننا القول إن بين عودة السياب إلى الطفولة والأم والقرية " ليحس بالنجاة المؤقتة من مخلب الموت، وبين استدعاء الموت نفسه (...) لأنه أهون من مكابدة المرض"[٢]، كان موقف السياب متردداً، لأنه أيقن أن العودة إلى أحضان الطفولة مستحيلة [٣]:

وهيهات ما للصبا من رجوع
إن ماضي قبري، وإني قبر ماضي
موت يمد الحياة الحزينة ؟
أم حياة تمد الردى بالدموع

ومثله [٤]:

آه لكن الصبا ولى وضاع
الصبا والزمان لن يرجعان بعد
فقري يا ذكريات ونامي

ومن هنا كانت موسيقاه المأساوية متصلة النغمات ... كانت في كثير من الأحيان تبتدئ بشكل أسفٍ وغم، وحزن، على أيام الطفولة التي تمثل عهد البراءة أو الشباب الذي انطفأت شموعه ... وهذا وحده يشكل إحساساً بالنهاية لدى الشاعر"[٥] لذلك راح يقول [٦]:

آه لو أن السنين الخضر عادت، يوم كنا
لم نزل بعد فتيين ...

وعليه لا بد لنا " أن نشير في هذا السياق إلى الارتباط الجوهري بين الزمان والمكان، إذ في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في

---

(٤) اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ٨٩.
(٥) الديوان : ١٤٦/١.
(١) الديوان: ١٤٨/١.
(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ٩٠.
(٣) الديوان: ٢٠٨/١-٢٠٩.
(٤) م. ن: ٦٥٨/١-٦٥٩.
(٥) مناخ القبر في شعر السياب، ماجد السامرائي، الأقلام، ج٥، س٢، ١٩٦٦: ٩٦.
(٦) الديوان : ٦٥٨/١.

أماكن استقرار الكائن الأنساني، الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي (...) أن يمسك بحركة الزمن "[1].

وحين يحاول السياب استرجاع الماضي منفلتاً من هيمنة الحاضر، فأن الصورة التي تتكون في مخيلته لم تكن بمنأى عن وعيه بالتناقض القائم، الذي دفعه إلى ضرورة بلوغ الماضي، كونه أكثر غنى وأوسع خيالاً، وبلهجة المتضرع المغلفة بيأسٍ حاضر يدخل (جيكور) بوصفها الكل الذي يسعى لأستعادته وكأنه يريد أن يركن الحاضر، المرتبط مادياً بالزمان والمكان، باتجاه الماضي المتمثل بالعودة إلى بلاده[2]:

يا رب أرجع على أيوب ما كانا .
جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات
وزوجة تتمرّى وهي تبتسم
أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا :
لعله رجعا
مشاءةٍ دون عكاز به القدم

وعليه فأن إحساسه بالزمن الماضي وتوقه إليه مرتبط تماماً بما يعانيه الشاعر وبالتالي فإن استعادة الماضي الميت، تكون ضرباً من الخيال الفني الذي يحاول الشاعر اصطناعه، ووفق هذا الإحساس التصويري، فإنه يرى إنه سيشفى من مرضه، أما الإحساس المبكر بالزمن الآتي إنما يضع الشاعر على مفترق الطريق، فبين تأمل الشفاء نحو قوله [3]:

إني سأشفى سأنسى كل ما جرحا
قلبي، وعرى عظامي فهي راعشة والليل مقرور
وسوف أمشي إلى جيكور ذات ضحى

يتبادر إلى ذهنه الخوف من الغد الذي يرى فيه موته نصب عينيه [1]:

سهرت لأنني أدري
بأني لن أقبل ذات يومٍ وجنة الفجر
سيقبل مطلقاً في كل عش نغمةٍوجناح
وسوف أكون في قبري

لقد كان الماضي مترعاً بالحيوية[2]، لكنها ذهبت مع ما ذهب من الأيام، وإذا به يسأل جيكور أن ترد إليه ما كان قد أفتقده [3]:

ردي إلي الذي ضيعت من عمري
أيام لهوي ... وركضي خلف أفراس
تغدو من القصص الريفي والسمر ؟
ردي أبا زيد، لم يصحب من الناس
خلاً على السفر
إلا وما عاد.
ردي السندباد وقد ألقته في جزرٍ

---

(١) جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور ، مدحت الجبار ((جماليات المكان))، : ٢١.
(٢) الديوان : ٢٥٨/١.
(٣) م. ن : ٢٥٩/١.
(١) الديوان: ٢٦١/١.
(٢) م. ن: ٣١٨/١-٣١٩. د من قصيدة غريب على الخليج .
(٣) م.ن: ١٨٩/١.

يرتادها الرخ ريح ذات أمراس.

أما الغد فهو عند السياب " عالم موت وأموات، والغد عنده أسم من أسماء الموت .. وفي هذا دلالة على إحساسه بعتمة وظلام مستقبله ... وهو إحساس بررته أيام شقائه وصدقته بكل لون من ألوان العذاب "[٤]. نحو قوله [٥]:

" أتبعيني في غد يأتي سوانا عاشقان
في غِدحتى وإن لم تتبعيني
بعكس الموج على الشط الحزين
والفراغ المتعب المخنوق أشباح السنين ".

لقد تمثل له الغد في مرحلته الرومانسية غد الانتظار (انتظار التي تحلم الروح بها) وفي مرحلة الالتزام غد البعث والولادة الغد الذي " يخزن البروق في السهول والجبال " حتى أنقلب في مرحلة العودة إلى الذات، الباب التي تؤدي إلى القبر [١]:

يكاد يحس التماع الحراب
وحزنها فيه .. ياللعذاب !!
وما عنده غير محض انتظار.
هو الموت عبر الجدار

وقوله [٢]:

لي نومة مع التراب في غد
صباحها أول ليل الأبد،

وعليه فإن إحساس السّيّاب بالزمن لم يكن يجري على وتيرة واحدة، فالذي يعطي صفة الذبول للأيام في مرحلة الرومانسية ليس الإخفاق في تجارب الحب في حد ذاته، وإنما هنالك شيء آخر استطاع السياب أن يدركه بنفاده وبعمق تجربته التي حاول من خلالها كشف إحساسه بعد أن أكتمل وعيه، وهو ما يمكن أن نطلق عليه تجوزاً، التقابل بين ضروريات الذات وما يكون عليه الواقع. فمشاعره وأحاسيسه التي تحطمت على جدار الحب نتيجة البؤس والشقاء. وفقدان الوسامة .. جعلت من شعوره يموت الزمن رهيناً بما يمكن أن يجعله معزولاً لا يحظى بالقبول فتولد في نفسه شعور عميق بعدم العدالة في وضع الإنسان موضعه الصحيح في الوجود، لسيادة قيم ما كان لها أن تكون، لذلك رأى ومن رؤيته تلك وحاول جاداً قلب الواقع المترهل بالمتناقضات بالثورة ومن أجل أن يغير المفهوم التقليدي للزمن، بجعل الإحساس به متوحداً غاية التوحد، ومن أجل أن يحقق في رؤيته الجديدة طفرة نوعية في الحياة، فكان واقع الأسطورة هو الواقع الذي يمكن أن يؤسس عليه الشاعر رؤية حقيقية تستمد أبعادها من ذلك الشعور الذي يتملك الإنسان الحقيقي بضرورة التضحية وتوحيد المصير في سبيل بناء كيان خالد، لا يمكن أن يترنح أمام تنهدات الذاتية المحضة. حتى رأى الشاعر أن في موته بذرة حياة ورأى أن موته انتصار، لكن خيبته كانت أعظم، حين رأى أن الثورة لا تنجب إلا أمواتاً وإن الدماء التي تسيل، جعلت الموقف أشد تأزماً، فلا يمكن أن توجد تضحية حقيقية.

لذلك عاد السياب إلى نفسه لأنه أحس ان لا طائل من وراء هذا غير المعاناة لقد اقترب السّيّاب من الحقيقة وعاشها إن لم يكن قد تمثلها، لكن الواقع البادي للعيان لا يحتمل الحقيقة، كونها تبعثره لخوائه، ومن هنا صار تأمله للزمن منعكساً من خلال ذاته، التي جعلته متردداً بين التمرد والاستسلام، فحين تمرد وجد نفسه عاجزاً لا يستطيع إلا ان يركن لبؤسه، وأخيراً لجأ إلى الإستسلام، مما أتاح له أن يستوعب في

---

(٤) هذا هو السياب: ٤٩.
(٥) الديوان: ٤٠/١، وينظر:٢١٦/١، ٦١٠، ٦٢٩.
(١) الديوان: ٦٧٦/١.
(٢) م. ن: ٢٨٥/١.

قصائده المتأخرة ما أتاحه له خياله المتدفق وما أختزنه وجدانه من ذكريات قديمة وتجارب حاضرة، على " أن التتابع الزمني يصبح هنا لا وجود له، لأننا في مجال كلمة خالقة، ترسم عالمها الخاص، بعيداً عن حركة التاريخ ... وهذا الفقدان لخطى الزمن يجعل من القضية نفحات ذات وجود مطلق لم يحدده زمن .. أو يجعلها وجوداً تحقق بذاته ولذاته .. "[1].

موت الزمان عند نازك :

تبدو تجربة نازك الشعرية مختلفة ضمن أطاريها الزماني والمكاني عن تجربة السياب فلقد كان الزمن متهماً بالقسوة، لأنه ترك بصماته واضحة في نفس الشاعرة، وأخفت تراكماته وجه الحبيب، وضمه الماضي إلى صدره ، فطواه مع ما طوى من ذكريات ذات قيمة [2]:

وجهك أخفاه ضباب السنين وضمه الماضي إلى صدره
ألقى عليه من شبابي الحزين أحزان قلب تاه في ذعره

لذلك غدت نظرة نازك إلى الزمان بمداليه " الماضي الحاضر المستقبل " نظرة توجس وريبه الأمر الذي دعاها إلى تقرنه بالتشاؤم[3]، فكان أن تنكرت للماضي، وكان "تنكرها للماضي يقع في عدة أحكام : الحكم بتفاهته، والحكم بتجريمه، والحكم عليه بالموت فلم يعد الماضي في نظرها مظهراً من مظاهر الحياة تتشبث به وتركز عليه الأضواء، ولم يعد يستدعي الإحساس الحاد بمرور الوقت وضياع الحياة وإنما هو شيء تافه لا جدوى منه "[4]. نحو قولها [5]:

وأدركت أني أضعت زماناً طويل
ألم الظلال وأخبط في عتمة المستحيل
ألم الظلال ولا شيء غير الظلال
ومرت علي الليال
وها أنا أدركت أني لمست الحياة
وإن كنت أصرخ ... وأجتبيه.

فإذا ما كانت صرخة نازك حين أدركت أن ما فات من الزمن هو جزء من عمرها الذي عاشته متخبطة، وأنقضت أيامه بتفاهة، فلا شك في أنها حسرة على الماضي لا من حيث انقضائه وإنما من حيث تبديده في البحث عن لا شيء، لذلك فالحكم على الماضي بأنه لم يعد يستدعي الإحساس الحاد بمرور الوقت وضياع الحياة وإنما هو شيء تافه ... "[1]. حكم نسبي لأن الماضي لم يكن كله وفق هذا المعيار ويمكن لنا أن نلاحظ ذلك وعلى سبيل المثال لا الحصر في قولها [2]:

سنوات العمر مرت بي سرعا
وتوارت في دجى الماضي البعيد
وتبقيت على البحر شـــرعاً
مغرقاً في الدمع والحزن المبيد

---

(١) السياب والصراع مع الزمن: ٧٤-٧٥.
(٢) الديوان: ٤٦١/١.
(٣) ينظر: الزمان في شعر نازك ومحتواه الشعوري: ١١٣.
(٤) نازك الملائكة -الشعر والنظرية: ١٠١-١٠٢.
(٥) الديوان: ١٠١/٢.
(١) نازك الملائكة -الشعر والنظرية : ١٠٢.
(٢) الديوان : ٤٨٠/١-٤٨١.

وفي قصيدتها (الزائر الذي لم يجيء)[٣]. يمكننا ملاحظة الشاعرة في أنها لا تكتفي بما هو مألوف في حسرتها " فتعبيرها اللغوي أيضاً فيه بساطة الألف، فالفعل الماضي في أول القصيدة، بانتهائه ، يوحي بالأسف على شيء ضائع، ومع أن سير السعادة للهاوية يجب أن يكون أمراً مفجعاً، فنحن مجرد شهود ولسنا نحن الذين نضج ونسأل بل الكراسي "[٤]. ويبدو لنا أن نازك كانت في إحساسها قمة في التجلي حتى خيل اليها أن الكراسي هي الأخرى ابتدأت تسأل وتضج في السؤال عن الغائب الذي لم يأت [٥]:

ومرَّ المساءُ، وكاد يغيب جبين القمر
وكدنا نشيع ساعات أمسية ثانية
ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية
ولم تأت أنت ... وضعت مع الأمنيات الآخر
وأبقيت كرسيك الخاليا
يشاغل مجلسنا الذاويا
ويبقى يضج ويسأل عن زائر لم يجيء

فاللحظة التي تعلن فيها نازك مرور الزمان، وتشييعها الساعات، لحظة يتوارى فيها الزمان خلف حجب الاندثار، إنها لحظة موت، ولا شك، تستنزف الدقائق والأيام عمرها، وتسجل علاماتها الفارقة على وجه الإنسان، ليدرك أن زمانه لم يكن مجرد أيام تجري وتتوارى موجاتها في بحيرات الذكرى، إنه كل حركة وكل سكون، إنه وجه حبيب غاب ولم يعد، إنه انتظار مضن، وبذلك فإن حركة الزمن لا يمكن أن تقاس بتجريدها عن المداليل المادية المقترنة به. وإذا بنازك تتألم لما فقدته من سنينها ففي قصيدتها " ذكرى مولدي "[١]. الذي مرت دونه ثلاث وعشرون سنة أصبح كل ما مر خلالها مجرد ذكريات وإذابها تفقد أمالها، وينتابها الحزن كونها فقدت ذلك الماضي فأنتابها الحنين إليه [٢]:

إنــه يــوم مولــدي ... أيــن أفــرا ... ح شـــبابي أعيـــدها للســـنينا
كيـف مـر العـام الحـزين بقلبـي الـ ... جهـم .. أيـن الـثلاث والعشـرونا ؟
كيـف مـرت هـذي السـنين ولـم أد ... ر ومـــالي ذريـــت عمـــري أنينـــا
لـــم أنـــل مـــن ظلامـــه المـــرّ الاّ ... أمـــلا ذهبـــاً وروحـــاً حزينـــا

وفي (مرثية يوم تافه) تدرك نازك أن الزمن الذي يمر بالإنسان دون أن يترك له فيه أثراً لا يمكن أن يعّدجزءاً من عمره، ا نه يوم ميت، أو تافه[٣]:

كان يوماً تافهاً .. كان غريباً
أن تدق الساعة الكسلى، وتحصي لحظاتي
انه لم يك يوماً من حياتي
انه كان تحقيقاً غريباً
لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتها

فإذا بهذا الزمان الذي تعنيه الشاعرة زمان ميت، دقائقه العصور، وأيامه أبد الأبد، تصبغه القتامة، ويوحي بالملال [٤]:

---

(٣) م.ن : ٣٢٧/٢.
(٤) نازك والحوار مع الماضي: ٩٠.
(٥) الديوان : ٣٢٧/٢.
(١) الديوان: ٤٦٧/١.
(٢) م.ن : ٤٧٤.
(٣) م. ن : ٩٦/٢.
(٤) م. ن : ١٠٢/٢.

ومر علي زمان بطيء العبور
دقائقه تتمطى ملالاً كأن العصور
هنالك تغفو وتنسى مواكبها أن تدور
زمان شديد السواد، ولون النجوم
يذكرني بعيون الذئاب

فالزمان لدى نازك مرتبط أشد الأرتباط بالحياة، وإذ تبتدى الحياة بقتامتها ووهمها، يكون الزمن بتلك الصورة، فهو لا قيمة له كتلك الحياة وحين يعلل الإنسان أيامه بالأمل، وهو في داخل هذا الأطار الزمني يشعر بغربته وتفرده، لأن الأسر سوف ينتهي به إلى العدم ، وهو لا يستطيع فعل شيء إزاء ما يحدث [1]:

أهذا إذن هو ما لقبوه الحياة ؟
وهذا إذن هو سر الوجود ؟
ليالٍ ممزقة لا تعود ؟
وآثار أقدامنا في طريق الزمان الأصم
تمر عليها يد العاصفة
فتمسحها دونما عاطفة
وتسلمها للعدم.

فالعلاقة التي تقيمها الشاعرة مع الزمن علاقة جدلية لا يمكن أن تستكنه حدودها دون ذلك التداخل الحاصل بين حركية الزمن التي تحد وعلى أساس ذلك الحشد من الحضور المتمثل بالفعل البشري على كافة مستوياته وبين رغبة الإنسان في السيطرة على تلك الحركية بما يلائم رغباته، فالزمن ليس فعلاً قائماً بذاته، منفصلاً عن الوجود الإنساني، ومن هنا سعت القصيدة الحرة إلى تعميق علاقة الشاعر بالزمن ليوحد الشاعر بين زمنيته وزمنية سياقية حرةٍ تستمد أبعادها من حركية الحياة، ليخرج لنا بعد عملية صهر يقتضيها الموقف الشعوري، خلفية زمنية مزدوجة ذات نفوذ وفاعلية تحددها قيمة التفاعل المتميز بين الموضوع والذات وفق صيغة غير تقريرية تمنح النص الشعري سمة إيمانية " لأن الإيحاء هو الذي ينقل النص من صيغة المباشرة والتقريرية إلى أفق أرحب وأوسع. حيث يمنحه القدرة على تجاوز الإطار المحدود لمجال التواصل الفوري بين الناطق والسامع، وتمكينه من حفر خندق سحري داخل النفس الإنسانية "[2]، ومن هنا يمكن لنا أن ننظر أن علاقة نازك بالزمن محددة بنظرتها السوداوية للحياة، فهي حين تنتزع نفسها من الحاضر للعيش في الماضي الذي يتمثل لها بالذكريات، انسجاماً وموقفها من الزمن الحاضر، فإنها تطرح حينئذٍعبر علائقها الشعرية جملة من المواقف وبصيغة تقريرية، مما يجعل النص الشعري تمطياً خالياً من أي تأطير صوري يقود النص إلى حث الملتقي ليخلق جواً إيجابياً [1]:

جئت ياذكريات شاحبة الوجـ
ـه حيارى في مركب الأيام
جئت والشـــباب باكٍبعينـــي
وحـولي جـنازة الاحـلام
رغباتي دفنتها في ثـرى المـا
ضي وقلبي ما عاد غير حطام

---

(١) الديوان : ١٠٢/٢-١٠٣.
(٢) ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تركيبية) ، محمد بنيس، دار التنوير، المغرب، د.ط، ١٩٨٥: ١٥٦.
(١) الديوان : ٤٦٧/١.

إنها نتيجة منطقية لمن تلقي به المقادير، يائساً، محطماً، بلا رجاء. وإذا بالماضي الذي أضنها رحلة البحث عنه في عوالم مجردةٍ، يمتزج فيها الأسى بالحنين، والمتناهي بغير المتناهي، تفسح عنه طاقة مخزونة في غياهب الذكرى لتستحضره زمانياً وبصورة من صور التداعي التي يجمعها استغراق تتحطم على حدوده صور الموت لتحيل غيابه إلى حضور [٢]:

أمس في الليل وكانت صور الأسرار شتى
تتصبى حاضري الغافي وكان الأمس ميتاً
خلتني كفتنة ذات مساء
وتحصنت بدعوى كبريائي
سمعت روحي في أغفاءه الظلمة صوتاً

فإذا بالأمس العائد هو صوت الحبيب، تتجلى على رجعه، ذكريات حب تاه مع الأمنيات تحاول نازك أن تكشفه بما ينسجم وما تراه، ليضع صورة مفعمة بالإحساس تتجمع حولها "عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تألقت في أطار شعري واحد، وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم. ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية ، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن النزعات المسطرة في نفس الشاعر، عن الهواجس والمطامح، عن التفكير الذي تملكته الرغبة "[٣]، لتقول [٤]:

ذلك الصوت الذي يعرفه سمعي مليا
صوت ماضي الذي مات وما خلف شيئاً
كثيراً شتات احتقارٍ باهت
رسبت في قعر قلبي الصامت

وفي قصيدتها (تواريخ قديمة وجديدة) ترجع نازك خذلى حين تحاول استعادة أمسها المنصرم، حين بحثت عنه زماناً طويلا، فإذا بها تستعير يد المستحيل، لكن دون جدوى فما مضى قد مات، وما انبعاثه وعودته سوى حلم يناغم الروح [١]:

لنسر كان أمس ومات — منذ بضع مئات السنين
مسحت ذكره السنوات — وطوته مع الميتن
وبحثنا زمناً طويل — عن كواكبه الأفلات
واستعرنا يد المستحيل — لنعيد إليه الحياة
واهبنا بركب العصور — أن يعود على بدء
علنا نستعيد الشعور — فرجعنا بلا شيئ

وقولها [٢]:

ياحب لم تبق لنا ذكرى — لم يطوها الموت
كان لنا ماض ومرا — ولفه الصمت

---

(٢) م. ن : ٥٦/٢.
(٣) التفسير النفسي للأدب، د.عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢ : ١٠٨.
(٤) الديوان : ٥٧/٢.
(١) الديوان: ٤٧/٢.
(٢) م. ن: ٦٦/٢.

لقد أدركت نازك موت ماضيها، فهي حين تستخدم صيغة الماضي، إنما تعطينا وعلى نحو لا يستشير الأختبار، تسليمها بموته، وهكذا تبدو رؤيتها للماضي مرتبطة أشد الارتباط بالزمن الحاضر، وقد نتعداه لتضفي الشمولية التي تحددها من خلال رؤيتها الشعرية [٣]:

وســـألنا عـــن الأمـــس ... فعثرنـــا علـــى تـــابوت
وهنـــاك علـــى الـــرمس ... يجـــثم الـــزمن المبهـــوت
ورجعنـــا إلـــى التقـــويم ... علنـــا نخـــدع الأيـــام
فســـمعنا صـــراخ الهشـــيم ... خلـــف ســـخرية الأرقـــام

فالأمس على ما يقول د. أحسان عباس ميت في أغلب المواقف، لا يمكن للشاعرة أن تجيبه أو تبعثه إلا ما ندر، أما صور الموت فهي عديدة تختلف تبعاً للموقف الذي تخضع له التجربة الشعرية[١] :[٢]

ها أنا الآن حـيرة وذهـول
بين ماضٍ ذوى وعمر يمر
لست أدري ما غايتي في مسيري
آهلو ينجلي لعيني ســر

وقولها [٣]:

ذهبت الأمس لم أعد طفلة تــر
قب عش العصفور كل صباحٍ

لذلك نرى أن الشاعرة تلح " على جزئيات الزمن المفقود فتلاحقها في محاولة فيها الاستقصاء حالات الشعور التي غمرت العقل والنفس في مواجهتها مع الحاضر "[٤] لأن الاستغراق مع الزمن يقربها على نحو متصل الى الموت بوصف – الزمن – يقود إلى تلك النهاية.

وحين تحاول استعادة ذلك الماضي بقولها [٥]:

عد يانشيدي الشاعري لمسمعي
ماذا يعوض عن صداك الحالم

فالماضي الذي تلح على حضوره وتأكيده دون جدوى، قد تمثل في ذكرى الحبيب وحين تحاول استعادته إنما لتحقق رغبتها في إيجاد نفسها، لأن الزمن الذي تعيشه الآن هو ميت لا محال فهو خلو من أي معنى سوى النوح والدموع [٦]:

لا شيء غير الريح تعصف في الدجى
لا شيء غير تنهدي وبكائيا

لذلك يغدو الحاضر كالماضي لا يقل عنه موتاً، ففي قصيدتها (رماد) ترى أن محصلتها من الحياة لا يمكن أن تقضي بها إلى أن تطالع الحياة بنظرة فيها شيء من التفاؤل يعزز وجودها ويربط أواصر سعادتها المهشمة، إنها لم تنل سوى الندم الأسود والخيبة المرة [١]:

---

(٣) م. ن: ٤٨/٢.
(١) الديوان : ٢٩/١.
(٢) ينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر : ٩٤.
(٣) الديوان : /٣٢.
(٤) تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة: ٤٨٣-٤٨٤
(٥) الديوان : ٥٢٢/١.
(٦) م. ن: ٥٢٣/١.
(١) الديوان : ١٨٢/٢.

أهكـذا داسـت علينـا الحيـاة ... لـم تبـق منـا صـدى
لـم تبـق إلا النـدم الأسـودا ... وصـوت واخيتـاه
أهكـذا لـم يبـق إلا الرمـاد ... فـي الموقـد الـذابل ؟
ألـيس مـن كوكبنـا الآفـل ... ايماضـة تسـتعاد

وبهذا الأسلوب المباشر في التشخيص، وبهذا التفائل، تضعنا نازك إزاء تساؤلاتها، فبواسطة تشخيص اللامحسوس بالمحسوس تحاول نازك إظهار الحالة النفسية ناقلة إحساسها وبعمق فاعل:

وهي في (الخيط المشدود إلى شجرة السرو)[٢] تضعنا بين مستويين زمنيين حاضرين: الأول مستوى الزمن الحاضر الذي يرى فيه العاشق وومضة من الأمل تؤكد أن كل شيء لم يزل على عهده سواءً البيت الذي فيه من يحب أو قلب حبيبته، والمستوى الآخر الذي تمثل له نازك بالمحبوبة وهو زمن ميت، إذ أنها تنظر له من قبرها لتؤكد لنا وبطريقة إيحائية نفسية وإن بدت مباشرة أو قل تقريرية، ما يدور في ذهن العاشق، وتدريجياً تصل بنا نازك إلى توحد هذين المستويين الزمنيين الحاضرين إلى زمن واحد حين تصل إلى المقطع السابع لتعلن أن الأمل قد أصبح يائساً والصفاء الذهني أصبح شروداً، إذ لا شيء في يد المحب سوى الخيط الذي هو علامة لذكرى قد تلاشت مع الأيام [٣]:

ويراك الليل تمشي عائداً
في يدك الخيط، والرعشة، والعرق المدوي
"إنها ماتت " وتمضي شارداً
عابثاً بالخيط تطويه وتلوي
حول إبهامك أخره، فلا شيء، سواه
كل ما أبقى لك الحب العميق

وفي قصيدتها (أغنية الحياة) تضع الغد في مواجهة الماضي، فالماضي أصبح في تصورها هو الحلم الذي لا يدرك، ففيه وهبت كل قيمة جميلة [١]:

وأنا عرفنا الحيـاة ارتعاشاً
ونبضاً وأغنيـة خالـده
عرفنا الغرام الرقـيق الجبين
وذقنا لياليه السـاهده
وكم مرة قد ضممنا السـعاد
ه في هذه الأذرع الخامده

هذا الزمن أصبح ماضياً وطواه النسيان، وإن بقيت في الذاكرة ومضات جميلة منه " لأن كل ما كان إنما هو كائن وباقٍ في أبعادنا الداخلية العميقة الأغوار وإن مسحته سجلات التاريخ. والزمن المحدد بأبعاد ثلاثة لا يزول ولا يختفي وفي وسعنا أن تعود إليه فنجده في أعماقنا لم يتغير "[٢]، أما الغد الذي تضعه إزاء هذا الماضي الجميل فهو غد الموت، غد تتلاشى على جنباته ذكريات الصبا والحب والعنفوان. إذ تضعنا نازك أمام وجهين من وجوه الزمن: ماضٍ سعيد ومستقبل يسوده الحزن والصمت تنتظره من خلال الحاضر، ويكاد يكون هذا الحزن وهذه النغمة المتحضرة تعليلاً للحزن الذي يغلف حياة نازك، لأنها حين تذكر أيامها الخوالي وعهد صباها تبدو المفارقة لديها من العمق، مما يؤدي بها إلى أن تسلك هذا المسلك [٣]:

---

(٢) م. ن : ١٨٧/٢.
(٣) م. ن : ١٩٦/٢.
(١) الديوان : ٤٤٠/٢.
(٢) للصلاة والثورة : ١٤- ١٥.
(٣) الديوان : ٤٤٠/٢.

إذا سألوا في غدٍ عن هوانا ونحن تراب مع الذكريات
وراح يجيبهم العايرون بأنا مررنا بهذي الحياة
وذقنا الهوى والمنى والعذاب كأسلافنا ثم عدنا رفات
وعفت على أثرينا الرياح وعدنا ضباباً تلاشى ومات

وبذلك فالغد ميت أيضاً، لأنها تدرك أن كل يومٍ يمضي من حياتها يدينها إلى الموت [٤]:

في غدٍ رحلة فهل يدفع الأمـ
ـوات بالمال وحشة الأكفان

وقولها [٤]:

كل حي غداً إلى القبر مغدا
ه فهل ثم في الممات ثراء
افتحوا هذه القبور وهانوا حدثونا أين الفنى والرجاء ؟

فهي على حالها تلك لا تأمن من أستمرارية الحياة لأن الأيام آيلة نحو الفناء والتلاشي كونها جزءاً من عمر الإنسان الذي يسير به الزمن نحو القبر [٥]:

لن تدوم الأيام لن يحفظ الدهـ
ـر كياناً لكائن بشري

وإذا بها في حيرتها وتطاول تشاؤمها حد الإغراق، تقف متسائلة عن الغد الذي يلي الحياة، فإذا ما كانت الحياة التي تحياها مقرونة بالموت والتشاؤم، فما بالها لما لم تحط به خبراً [١]:

نجوع ونعطش أرواحنا الحائرة
وتحسب أن المنى
ستملأ يوماً مشاعرنا العاصرة
ونجهل أنا ندور
مع الوهم في حلقات
نجزئ أيامنا الأفلات
إلى ذكريات
وتنتظر الغد خلف العصور
ونجهل أن القبور
تمد إلينا بأذرعها الباردة
ونجهل أن الستائر تخفي يداً ماردة

لقد ظلت نازك تنظر الوجود بسوداوية قاتلة، مما أضفى على حياتها نمطاً كيئباً ومأساوية لا تدرك حدودها، فعمرها قد ضاع، وشبابها الغض قد ذوى، وما من سبيل للخروج من تلك المتاهة ومن خلال ذلك يمكننا القول " إن موقف نازك إزاء الزمن موقف سلبي – إن جاز لنا التعبير – ولكنه لم يشمل جميع قصائدها، فقد عبرت عن الجزء الثاني من الزمن وهو الماضي باشتياق وحاولت استعادته ولا سيما

---

(٤) م. ن : ٥٠٥/١.
(٤) الديوان : ٥٦/١.
(٥) م. ن : ٦٥/١.
(١) م. ن : ١٠٣/٢ – ١٠٤.

ملخص (ذكريات الطفولة) ولعل سبب ذلك هو ما مرت به من ظروف صعبة أثرت في حياتها (...) فاتخذت من العودة إلى الماضي المتنفس الوحيد لها "[١]، نحو قولها [٢]:

صوري ما شئت لي الأمس وسحره
يوم كان الحب في كفي زهره
أرسمي للقلب أحلام المسره
ودعيني أذق الأفراح مره

فالإحساس بموت الزمان يبلغ ذروته عند نازك، وتأخذ الصورة التي تقيمها فاعليتها على المستوى النفسي، ولهذا فهي ترمز للزمن بـ"الأفعوان"[٣] الذي يقول عنه عبد الجبار داود البصري"إن الصفات والقرائن التي ترافق شخصية الأفعوان لا تدع مجالاً للشك بأن هذا الأفعوان إنما يرمز للماضي فهو جزء من شخصيتها ولذلك لا تستطيع الفرار منه ولأن الماضي في علم النفس بمرور الزمن يترسب في شعور المرء فهو أفعوان خفي الجرح "[٤]، وترمز في (لعنة الزمن)[٥]، للزمن بالسمكة المبينة ، ويرى الدكتور إحسان عباس إن ما اتخذته نازك في رؤيتها للزمن يتوقف على أعتبارين " أحدهما: تجسيد الزمن في صورة قوة خارقة قوة تكاد تكون مرئية هائلة في قدرتها على المطاردة وسد جميع المنافذ والدروب، والثاني: الزمن البليد البطيء المتثاقل (...) وهاتان الحالتان يمثلهما الرمزان الكبيران: الأفعوان (...) والسمكة الميتة .."[٦].

على أن تلك السوداوية التي تنظر نازك من خلالها الزمن أو الحياة بصورة عامة قد زالت إذ أن آرائها المتشائمة كانت قد زالت وحل محلها الإيمان بالله والاطمئنان إلى الحياة، ولذلك راح جو مأساة الحياة ينزو تدريجياً "[٧].

---

(١) الحركة النقدية حول نازك الملائكة، رسالة ماجستير، أزهار فنجان، مقدمة إلى كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨: ٨٩.
(٢) الديوان: ٥٩٩/١ – ٦٠٠.
(٣) الديوان: ٧٧/٢.
(٤) نازك الملائكة الشعر والنظرية : ١٠٠.
(٥) الديوان: ٢٤٠/٢.
(٦) اتجاهات الشعر العربي المعاصر: ٩٧.
(٧) الديوان: ١٢/١ (المقدمة).

اللغـة الشعريـة:

للشعر لغته الخاصة على حد قول بن رشيق [١]: فالألفاظ مهما كان قدرها من البساطة والجلال ليست هي المحك، ولكن ما ينبعث منها من طاقة أو عاطفة، غالباً ما يستحق الاهتمام[٢] لذلك فقد كان الاستخدام الشعري للغة كونها أداة للفن الشعري ، هو الذي يعود باللغة إلى طبيعتها[٣]، إذ ارتبطت تلك اللغة بخصيصة في بدائيتها لكونها " أشبه بالغناء منها إلى الكلام "[٤]، وعلى ما يرى كوهين أن " الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وأفتنان "[٥]، فهي بذلك تمتلك قوتين، أحدهما ذاتية، والأخرى قوامها الشعر، ويرى العوادي أنها " تكاد تؤلف جوهر الشعر "[٦]، لما لها من قوة خلاقة في " استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة "[٧]، فهي بهذا المعنى ليست تركيباً نحوياً للأدب، ففي الشعر لا بد للغة من " أن تحيد عن معناها العادي، ذلك المعنى الذي تتخذه عادة، لا يقود إلا إلى رؤى اليفة مشتركة "[٨]. لذلك فلغة الشعر منفردة بذاتها لما لها من قدرة فيها " يفجر الشاعر، وهو يبدع القصيدة أعمق حالاته الوجدانية تفرداً وخصوصية في رؤيته لموضوعة [...] ولذلك يتميز الخيال في الشعر بالكثافة والغرابة، والقصيدة من بين فنون القول الأخرى أعقدها تركيباً وأدقها بناءً "[٩]، لكونها " ليست إلا بديلاً مقنناً للتجربة نفسها "[١٠]، فهي تجسد التجربة وتأتي بالتصورات الذهنية إلى حيز الإدراك، فهي " أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق "[١١]، وتماشياً مع هذا الرأي فقد " أصبح الشاعر هو سيد اللغة "[١٢].

لأنه "يحاول قدماً الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج [...] هو خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية[١]"، إذن فالكلمات التي تصوغ التجربة الشعرية تحمل خصائصها الجديدة من خلال العمل الشعري، لما يبثه الشاعر فيها من عاطفة وخيال، وانسجام يتناسب والصورة التي يحاول أقامتها، بوساطة تلك اللغة، وأن العلائق فيما بينها لا تتحكم إلى النظام النحوي بقدر احتكامها إلى الانفعال والتجربة[٢]. على أن تلك اللغة لا بد أن تتجدد بتجدد الحياة " وأن الشاعر بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعاً بحسه الفني فلا يسيء للغة، وإنما يشدها إلى الأمام "[٣]. وبناءاً على ما تقدم نصل إلى نتيجة فحواها أن لغة الشعر تعبر عن ذاتها من خلال ذاتها، وأن قوة التعبير التي تمتلكها القصيدة، متأتية من ألفاظها أو بالعكس، فهي كيان متكامل بذاته.

ألفاظ الموت عند السيّاب ونازك :

ضم المعجم الشعري لألفاظ الموت لدى السّيّاب ونازك مفردات كثيرة تنوعت في مصادرها التي استقيت منها والتي سنوضحها فيما بعد .. وهذا التنوع في الآخذ إنما يغني لغة الشاعر، ويربطه بالتراث اللغوي العربي بكونه ابناً شرعياً له يستمد منه ما يشاء، ولكي يحافظ على ذلك الامتداد الثقافي من دون

---

(١) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ط٢، ١٩٥٥ : ١٢٨/١.
(٢) ينظر: الشعر كيف نفهمه ونتذوق: ٨٩.
(٣) آفاق الفكر المعاصر، غايتان بيكون، ترجمة: نخبة من الأساتذة الجامعيين، بيروت، ط١، ١٩٦٥: ٤٩٢.
(٤) دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٣: ٣٥.
(٥) نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السيّاب – دراسة مقارنة، د. منيف موسى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٤: ٢٤٧.
(٦) لغة الشعر الحديث في العراق، د. عدنان حسين العوادي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ط، ١٩٨٥:
(٧) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: ١٧٤.
(٨) مقدمة الشعر العربي: ١٢٥.
(٩) لغة الشعر الحديث في العراق : ١٩.
(١٠) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦: ٣٣.
(١١) مقدمة للشعر العربي: ٧٩.
(١٢) قضايا شعرية، جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب، ط١، ٩٨٦: ١٠.
(١) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧ : ٣٨.
(٢) ينظر: زمن الشعر : ٤٧.
(٣) الديوان: ٩/٢ –١٠.

اغفاله وأما ما يدخله الشاعر من ألفاظ بعد ترك طائفة منها فإنه يدخل ضمن مواكبة تطور الحياة " كون الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمر عليه أصبح الاستعمال في هذه الحياة المتغيرة، وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسيغه عليها التكرار .. "[٤] وهذا الكلام ليس بالضرورة أن يكون صحيحاً بالقدر الذي يجب تعميمه فالألفاظ في الشعر ليست بالضرورة أن تعبر عن دلالاتها المعجمية، لأنها إذا ما دخلت في سياق النص الشعري فإنها سوف تكتسب أكثر من دلالة وفق ما هو مقدر لها داخل النص الشعري.

ومما لاحظنا في استقصائنا لتجربة شاعرينا، ان أكثر ألفاظ الموت التي دارت في دواوينهم، قد تناولت الموت ببعديه الواقعي والرمزي، وإن عبر الإثنان عن ذلك بألفاظ الموت الواقعي (الموت، الردى، الحتف، الجنازة، الكفن، الجثة، ..) زيادة على ما ورد من ألفاظ أخرى موحية بالموت، وهناك قصائد لدى كل من السّيّاب ونازك توحي عنواناتها بالموت نحو (ثعلب الموت[٥])، (نداء الموت[٦])، (وصية محتضر[١])، (عكاز في الجحيم[٢]) وغيره عند السّيّاب، وعند نازك من مثل (بين فكي الموت[٣])، (مرثية غريق[٤])، (المقبرة الغريقة[٥])، (قلب ميت[٦])، على أن تركيز الشاعرين على تلك المفردات جاء متفاوتاً لضرورة أملتها ظروف نفسية واجتماعية وفكرية قد مر بها الشاعران.

ففي المرحلة الرومانسية من مراحل الإبداع الشعري، نلاحظ أن نازك قد فاقت السّيّاب في حديثها عن الموت وما يرتبط به من أحاسيس الخوف والتشاؤم والكآبة، ويبدو أن الشاعرة استوحت موضوع الموت ليس من واقعها الاجتماعي والنفسي حسب. وإنما من قراءاتها في الشعر الرومانسي ومن قناعتها بوجود علاقة وثيقة بين الشعر والموت "[٧]. فجاءت ألفاظ الموت متنوعة وكما هو موضح في الجدول (٢).

أما السّيّاب فقد جاء حديثه عن الموت في دواوينه الأول عابراً وجاءت مفردات الموت قليلة يوضحها الجدول (١) بحسب المجموعات الشعرية التي أصدرها بغض النظر عن تاريخ بعض القصائد، فكان الموت عنده لا يتعدى كونه تجربة مفروضة على ذات الشاعر، لا يتقبلها، وهو في عنفوان مراهقته، يبحث عن الحبيبة التي يعد فراقها موتاً، وعليه ففي هذه المرحلة كان الحديث عن الموت بألفاظه الواقعية يجنح نحو الرمز. أما المرحلة الثانية ، مرحلة الالتزام، فقد أسرف السّيّاب في حديثه عن الموت، لكونه أصبح قريباً منه إذ يراه مرتبطاً بالموت العام، لأن العراق يعيش أوضاعاً مريضة، فضلاً عن ذلك فإن مفردات الموت قد دخلت مساراً جديداً عبر عن إلتزامه السياسي، وصار الموت معادلاً للحياة أو هو بداية حياة جديدة وقد اختلطت ألفاظ البعث بألفاظ الموت الواقعي، وهذا ما صورته مجموعته الشعرية (انشودة المطر).

أما نازك ففي تلك المرحلة التي صار فيها السّيّاب ملتزماً، فانها قد انفكت تدريجياً من تشاؤمها، وغدت تنظر إلى الموت نظرة أقل تطرفاً ويمكن ملاحظة ذلك في (عاشقه الليل) و(قرارة الموجة) و(شجرة القمر) ولكن ليس بالدرجة نفسها التي لاحظناها في (يغير ألوانه البحر) و(للصلاة والثورة) التي نظرت فيهما إلى الموت نظرة صوفية، فأصبح عندها انطلاقة الروح من أسر الجسد، واتصالها بمنبعها الأزلي لتحقق رؤية أكثر إشراقا في مجموعتيها الأخيرتين، على العكس من السّيّاب الذي أقام مع الموت علاقة متأصلة ، فأصبح قريباً منه حد التوحد معه كما في (المعبد الفريق) و(منزل الأقتان) و(الشناشيل) فضلاً عن ذلك ربط الشاعران ألفاظ الموت بالطبيعة وعلى نحو أسقطا من خلاله نظرتهم المتجهمة للحياة. وفي الجدولين الآتيين (١،٢) ألفاظ الموت عند كل من السّيّاب ونازك على التتابع ومقدار وردوها في كل مجموعة على أن تلك الألفاظ لم تأت بتلك الصيغ المفردة وإنما وردت بصيغ لغوية متنوعة.

---

(٤) م. ن: ١١/٢. (المقدمة).
(٥) ينظر: م.ن: ١/ ٤٤٧
(٦) ينظر: م. ن: ٢٣٦/١.
(١) ينظر: الديوان: ١/ ٢٨١.
(٢) ينظر: م. ن: ١/ ٦٩١.
(٣) ينظر: م. ن: ١/ ٤٩٢.
(٤) ينظر: م. ن: ٥٠٧/١.
(٥) ينظر: م. ن: ٥٢٤/١.
(٦) ينظر: م. ن ٦٠٦/١.
(٧) تأثير المذهب الرومانسي في شعر نازك الملائكة: ٦٢، وينظر: نازك الملائكة – دراسة ومختارات:٣٢.

جدول رقم (١)

مفردات الموت	البواكير	فجر السلام	قيثارة الريح	أعاصير	الهدايا	أزهار وأساطير	المعبد الغريق	منزل الأقنان	أنشودة المطر	الشناشيل و أقبال
الموت	٨	٨	٧	٥	٧	٢٢	٥٩	٥٣	١٦١	٤٣
الحمام	١	-	-	-	-	-	٢	-	-	-
المنية	١	١	-	٢	١	-	١	١	٣	-
الحتف	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الردى	٤	٣	٥	٣	-	٢	٧	٧	١٩	٤
الهلاك	-	-	-	-	-	١	١	-	-	١
الفناء	٢	-	١	٣	-	٤	٣	٢	٧	-
الاحتضار	-	-	-	-	-	-	١	١	-	٢
النزع	-	-	-	-	-	-	-	-	١	١
القبر	٢	٢	٥	١٠	٦	-	٢٩	٢٣	٦٦	٢٥
اللحد	-	-	-	-	-	٦	٤	١	٥	١
الرمس	-	-	-	-	-	١	١	-	٢	-
الضريح	-	-	-	-	-	-	-	١	-	١
الشاهدة	-	-	-	-	-	-	-	٢	-	-
الجنازة	-	-	-	-	-	-	١	٢	١	١
النعش	١	١		٢	-	-	٢	١	٢	-
التابوت	-	١	١	-	-	-	-	-	١	٢
الجثة	-	١	١	١	-	١	٣	١	٣	-
الرفات	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الدفن	-	-	-	١	-	-	١	١	١١	٣
الكفن	-	-	٣	٤	١	١	٤	٢	٣	٢
المواراة	-	-	-	-	-	-	-	-	-	١
الجثمان	٢	-	١	-	-	-	-	-	-	١
الجبانة	-	-	-	-	-	-	-	-	١	-
	٢١	١٧	٢٤	٣١	١٦	٣٨	١٢١	٩٦	٢٨٧	٨٨

جدول (٢)

مفردات الموت	مأساة الحياة	أغنية للإنسان ١	أغنية للإنسان ٢	عاشقة الليل	شضايا ورماد	قرارة الموجة	شجرة القمر	للصلاة والثورة	يغير ألوانه البحر
الموت	٨٦	٣٤	٢٦	٥٨	٧٦	٣٦	٤	١٤	١٨
الحمام	١	-	-	-	-	-	-	-	-
المنية	٨	-	٣	٣	-	-	-	-	-
الحتف	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الردى	-	١	-	٢	٢	١	-	٢	١
الهلاك	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الفناء	٢٩	٣	٦	١٣	٤	٢	١	-	-
الاحتضار	-	-	-	-	-	-	-	-	-
النزع	-	-	-	-	-	-	-	-	-
القبر	٣١	٣	٩	١٤	٨	٩	-	٩	٤
اللحد	١	-	-	-	١	١	-	-	-
الرمس	-	١	-	-	-	١	-	١	-
الضريح	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الشاهدة	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الجنازة	-	١	-	-	٣	-	-	١	-
النعش	-	-	-	-	-	-	-	-	-
التابوت	-	-	-	-	٢	١	-	-	-
الجثة	١	١	-	٣	٢	٣	-	-	-
الرفات	٣	-	١	٤	١	-	١	-	-
الدفن	٤	٤	١	١٣	٤	-	-	-	-
الكفن	٤	١	١	٢	-	-	-	٢	١
المواراة	-	-	-	-	-	-	-	-	-
الجثمان	١	-	-	-	-	-	-	-	-
الجبانة	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	١٦٩	٤٩	٤٧	١١٢	١٠٣	٥٥	٦	٢٩	٢٤

التأثر بلغة الموروث الشعري :

للغة الشعر القديم وضعها المتميز في شعر الرواد، من حيث تفاعلها بحرية وتحولها إلى مركب جديد يسهم بشكل أو بآخر في جعل الأثر الفني وعاء يختزن ذلك المد الثقافي القادم من أعماق الماضي، فثقافة الشاعر وحسه اللغوي صارا يهيئان له مناخات تفرض أبعادها على لغته بصورة يمكن لنا أن نتحسس آثارها، في شعره، لأن التراث " شيء يجب أن نتمثله .. لأن التراث روح، جوهر، وليس شارة للتزكية. وبهذا المعنى يكون دافعاً للتجاوز والإبداع، ولا يتركنا على أبوابه أذلاء عاجزين .."[١]، لذلك كان الموروث، وسيلة من وسائل الشاعر المهمة، إذ يعده اليوت من الأهمية بأنه خير أجزاء القصيدة، بل وأكثرها تميزاً، تلك التي تؤكد فيها آثار أسلافه الموتى من الشعراء خلودها في أقوى صورة[٢]. على أن الشاعر يجب " أن يعيد إليها اعتبارها وينفح فيها من روح الشباب, ولكل لقطة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة أخرى ولها كيان يستمد ألوانه من ذلك التاريخ"[٣].

وعليه يمكننا القول أن " الأديب بما يمتلكه من خصوصية النظر إلى الامور وتفسيرها وفق رؤية ذاتية تتخذ من النظرة الجمالية التي تمتلك خصائص البناء الفني في العمل الإبداعي يسعى إلى توظيف ما يجده صالحاً مما قد ترسخ في نفسه وذاكرته، وما يلتمس فيه من قدرات، مضافة تزجي عمله الابداعي بروح خاصة، وتستوعب فيما تستوعبه شيئاً من محيطها وملامح تراثها وخصائص مجتمعها وآفاقه"[٤]، فالماضي جذر ومنبت ومزيج منه تستمد اللغة طاقتها، والإبداع أصالته، فينتج الجديد [٥].

من هذا المنطلق ومما تختزنه الذاكرة الشعرية من ألفاظ، راح السّيّاب يستمد من التراث ما يغني ويؤصل تجاربه الشعرية لكونه " أداة صالحة ومادة موجبة ومعبرة "[٦]، على أن القدر الذي يقيد منه الشاعر، هو ذلك القدر الذي يوجه الحاضر من دون إخلال، فالأثر الشعري الذي أفاد منه السّيّاب قوله [٧]:

أقضي نهاري يغير الأحاديث، غير المنى
وإن عسعس الليل، نادى صدىً في الرياح
أبي .. يا أبي طاف بي وانثنى
" أبي ... يا أبي "
ويجهش في قاع قلبي نواح.

هو من قوله الشاعر [١]:

أقضي نهاري بالأحاديث والمنى
ويجمعني والهم بالليل جامع

فالسّيّاب قد قضى نهاره بغير ما قضاه الشاعر القديم، لكون السّيّاب يقاسي المرض، ويتفرس الموت في وجهه، وإذا ما مر به الليل فإن ذكريات الأهل، وصوت غيلان، يجعلان الموقف أشد تأزماً، لأنه غير قادر على أن يفعل شيئاً ازاءَ ما هو عليه.

وفي قصيدته (المومس العمياء) يعتمد السّيّاب قول الشاعر [٢]:

ذهب الشباب فماله من عودةٍ
وأتى المشيب فأين منه المهرب

---

(١) الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، د.ط، ١٩٨٩ :١٩.
(٢) ينظر: مقالات في النقد الأدبي، ت.أس. اليوت، ترجمة: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، القاهرة، د.ط، د. ت:٦.
(٣) بدر شاكر السيّاب (ملف الإذاعة والتلفزيون) : ١٠.
(٤) كيف قرأ السيّاب ألف ليلة وليلة، علي حداد (بحث) الأقلام، ع٨، ١٩٨٦ : ٦٤.
(٥) ينظر: الرحلة الثامنة: ٩.
(٦) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط٢، ١٩٨٢ : ٢١٤.
(٧) الديوان: ٦٤٥/١.
(١)
(٢) روائع الحكم في اشعار الامام علي بن ابي طالب، عبود احمد الخزرجي، منشورات المكتبة العالمية، بغداد، د.ط، د.ت ١٩.

حين يصف المومس وقد أدركها الكبر ومضى صباها، وأصبح الزناة الذين ضاجعوها بالأمس يقفون أمام بابها هازئين [٣]:

ذهب الشباب، فشيعه مع الأربعين
ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين
وأتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب
فاستقبليه على الرصيف بلا طعام أو ثياب

وفي قوله [٤]:

تمرستُبالآفات حتى تهدمت
ضلوعي وحتى جنتي ليس تثمر

مأخوذ من قول أبي الطيب [١]:

تمرست بالآفات حتى جعلتها
تقول أمات الموت أم ذعر الذعرُ

اما نازك فلم تبُدافادتها من الموروث الشعري في ما نحن بصدده واضحة، كما ظهر لنا عند السياب، وربما يكون السبب في ذلك هو ان رؤية نازك للموت في مشوارها الشعري خضعت لمحددات ذاتية، اذ كانت الشاعرة تنطلق من ذاتها وتنتهي بذاتها، مما جعل من تجربتها الشعرية تجربة تبدو في اكثر معطياتها غريبة عن الواقع.

لغة النص القرآني :

مثلما أفاد السّيّاب من لغة الموروث الشعري، أفاد كذلك، من لغة الموروث القرآني، لما لها من مزية في إثراء النص الشعري كونها أكثر فاعلية، وأدق تعبيراً، هذا إذا لم تأت مقحمة يبتسرها الشاعر ابتساراً . لذلك كان لاستخدام السّيّاب ونازك الكثير من الألفاظ القرآنية في شعرهم، له من الدلالة على أن صلتهم بالموروث الديني موازية لصلتهم بالموروث الشعري، فلقد وردت إشارات كثيرة في شعر السّيّاب كـ" النشور[٢]، ويوم الحشر[٣]، والقيامة[٤]، وعزرائيل[٥]، والصور[٦]، والبرزخ[٧]، وأيوب[٨]، وسقر[٩]، والوصيد[١٠] " وهذه الألفاظ ذات دلالات مؤثرة يغني بها الشاعر صوره، وتكون فاعلة في إيصال

---

(٣) الديوان: ١/ ٥٣٨.
(٤) م. ن : ٥٨٠/٢.
(١) ديوان المتنبي، فهرسة وشرحه، عبود أحمد الخزرجي، المكتبة العالمية، بغداد، د.ط، د.ت : ١٤١.
(٢) ينظر الديوان: ١٣٤/١.
(٣) ينظر م. ن: ٦١٠/١.
(٤) ينظر م. ن: ٢٢٠/١.
(٥) ينظر م. ن: ٢٢٠/١.
(٦) ينظر م. ن: ٢٥٩/١.
(٧) ينظر م. ن: ٢٨٨/١.
(٨) ينظر م. ن: ٢٤٩/١.
(٩) ينظر م. ن: ٦٩٢/١.
(١٠) ينظر م. ن: ١٩٨/١.

المعنى، ففي قصيدة السّليب (أم البروم) يستخدم لفظة النشور وهذه اللفظة القرآنية ذات دلالة لا يمكن أن توازيها كلمة أخرى حتى وإن كانت بالمعنى نفسه، لذلك كان موقعها في الأداء جميلاً[١١]:

على أمواتك المتناثرين بكل منحدر
سلام جال فيه الدمع والآهات والوجد
على المتبدلات لحودهم، والغاديات قبورهم طرقاً
وطيب رقادهم أرقاً
يحن إلى النشور، ويحسب العجلات في الدرب،
ويرقب موعد الرب.

أما نازك فهي الأخرى قد أفادت من الموروث القرآني، ولكن بدت هذه الإفادة متأخرة، لكونها كانت ملحدة، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك، ففي قولها[١]:

يستحيل الماء والتراب والهواء
مدافعاً فاغرة، وثورة حمراء
تزلزل العصابة السوداء
فيسقط الطغيان
ويزهق الباطل، والبهتان
ويمكرون مكرهم ويمكر الرحمن

فـ "يزهق الباطل والبهتان" مأخوذ من قوله تعالى : ﴿**وقل جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا**﴾[٢]، وقولها ويمكرون مكرهم ويمكر الرحمن " مأخوذ من الآية المباركة ﴿ **ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين** ﴾[٣].

واستخدمت نازك لفظة "مليكي"[٤] أو "ملكي"[٥] بمعنى (الملك) وهذا مأخوذ من قوله تعالى ﴿**هو الله الذي لا إله الا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان الله عما يشركون**﴾[٦]، نحو قولها [٧]:

مليكي طالت الرحلة، طالت، وانقضت أحقاب.
وبين عوالم مقفلة أبحرت، اسأل، اسأل الأبواب
حملت معي جراحات الفدائيين
وطعم الموت في أيلول، طعم الطين.
حملت معي هموم القدس، يا ملكي وجرح (جنين)

وقولها [١]:

سبحان من أنهض السماء
من دونما أعمدة، في لا نهايات من الضياء
في غاية من شرف الكواكب بيضاء

---

(١١) ينظر م. ن: ١٣٤/١.
(١) للصلاة والثورة : ١٦٣ – ١٦٤.
(٢) الإسراء / ٨١.
(٣) الأنفال /٣٠.
(٤) للصلاة والثورة: ١٤٧.
(٥) ينظر: يغير ألوانه البحر: ١٣٦، ١٨١.
(٦) الحشر / ٢٣.
(٧) للصلاة والثورة:٧٤.
(١) يغير ألوانه البحر: ٤٤.

مأخوذ من قوله تعالى : ﴿ **الله الذي رفع السموات بغير عمدٍ ترونها ثم أستوى على العرش وسخر الشمس والقمر كل يجري لأجل مسمى يدبر الأمر يفصل الآيات لعلكم بلقاء ربكم توقنون** ﴾[٢].

التأثر بلغة الكلام المحكي :

لا يمكن للغة أن تبقى محافظة على هيئتها القديمة مع تطور الحياة، بل تسعى إلى التطور هي الأخرى وبشكل يحفظ لها حيويتها، لذلك نرى أن " اللغة التي تتداولها الطبقات هي التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال والوجدان، فبناء اللغة وأوزانها، ووقعها ومصطلحاتها هي التي تعبر عن شخصية الناس الذين يتخاطبون بها "[٣].

وإلى مثل هذا دعا وردزورث، وقد تبعت نازك دعوته ورأت أن اللغة اليومية لا بد وأن تنقى ما يجعل الذوق ينفرها، وبذلك أصبحت اللغة الممارسة على صعيد الواقع هي لغة الشعر التي ألتزم بها كثير من الشعراء الرومانسيين العرب[٤].

فقد استخدم كل من السّيّاب ونازك الملائكة لغة الكلام المحكي في شعرهم، إذ وردت كلمات شا ئعة الاستعمال في لغة العامة، فكان لها وزنها نحو قول السّيّاب [٥]:

يا قارئاً كتابي
أبك على شباب
شاهدة بين القبور تبكي
تستوقف العابر يا صحابي

والشاهدة هي اللوحة الموضوعة قدام القبر، يكتب فيها اسم المتوفى وتاريخ وفاته وهناك من يكتب عليها آية قرآنية أو حكمة أو أبيات شعر زيادة على ما سلف، وعلى ما يقول الدكتور خليل ابراهيم العطية إن الفصيحة لم تعرفها، فهي مما تعارف عليه العامة[١].

واستخدام " الغاقه " وهي طائر بحري يشبه النورس، وهي من ألفاظ العامية في قوله [٢]:

غريب في عباب الموج تنحب عنده الغاقه
تئن الريح في سعف النخيل، عليه .. ترثيه
قصائده الحزينة بين أوراقٍ من الدفلى أو الصفصاف تبكيه

واستخدم أيضاً لفظة الجرة، وهي وعاء من الطين المفخور توضع على أسطح المنازل في ليالي الصيف، فيبرد ما في داخلها من الماء [٣]:

أطلب الماء فتأتيني من الفخار جرة
تنضح الظل البرود .. قطره
بعد قطره

ويستخدم من الأغاني العامية ما يراه مناسباً مع الغرض الذي يرمي إليه ففي قوله [٤]:

---

(٢) الرعد / ٢.
(٣) مقالات من النقد الأدبي:٤٩.
(٤) ينظر: الاتجاه الرومانسي وتأثيره في شعر نازك الملائكة: ٦٠-٦٢.
(٥) الديوان: ٢٨٤/١.
(١) ينظر : التركيب اللغوي في شعر السيّاب، د. خليل إبراهيم العطية، الأقلام، ع١٢، ك١، ١٩٨٣ : ٤٠.
(٢) الديوان : ٦٥٧/١.
(٣) م. ن : ٦٥٧/١.
(٤) م. ن : ٣٠٨/١.

اصغوا إليه لتسمعوه
يرثى الشباب ولا كلام سوى تشيج : " يا لعيون
سلم علي إذا مررت ".

اغنية " سلم عليه بطرف عينه وحاجبه " وغير ذلك من الأغاني.
ومن الألفاظ الأخرى التي يستخدمها استخدام العامة لفظة "بردانه"[٥] و"جوعانه"[٦] والصحيح أن الاستخدام الأمثل لها (بردى) و (جوعى) لأنها على زنة فعلى التي مذكرها فعلان.
أما نازك فهي الأخرى قد أفادت من اللغة المحكية لكن ليس بالعمق الذي أفاد منه السّيّاب، فقد بقيت ضمن ذلك النطاق الذي يهيء لها عدم الإخلال بقواعد اللغة، مما يسيء لها، ففي قصيدتها المطولة (أغنية الإنسان –١-) ثم لفظة كثيرة التداول وربما بدت بدلت من إستخدام العامة في قولها[١]:

عصرتني الحياة لم يبق معنى لوجودي لأدمعي لحياتي
كل شيء يلوح لي عدماً مراً ولغزاً مكفناً بالشكاة

وقولها [٢]:

أهكذا داست علينا الحياة لم تبق منا صدى
لم تبق إلا الندم الأسودا وصوت واخيبتاه

الصورة الشعرية :

للصورة مكانة جوهرية " في كل عمل فني، لا سيما الشعر بوصفها دعامة من الدعائم المهمة في القصيدة، فأستخدمها على حد قول موليك " يوضح ما عجزت اللغة الواضحة عن إيضاحه " [لكونها] الباعث الذي يعطي المتعة الجمالية)[٣]. كما إنها في الوقت نفسه الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي[٤]. ويذهب الشاعر الفرنسي (بول ريفيردي) إلى القول إن "الصورة ابداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة أو كثره"[٥] فهي "تنزوي فقط بالذي يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحس به من تداخل بين الفكر والعاطفة"[٦] لأنها جزء من التجربة الشعرية يتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة بصدقٍ فني وواقعي[٧]، وعليه فالصورة الشعرية في قصيدة ما "تشبه سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع، وهو يتطور في أوجه، مختلفة ولكنها صورة سحرية، وهي لا تعكس الموضوع فقط بل تعطيه الحياة والشكل ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان "[١].

---

(٥) م. ن : ٣٢٩/١.
(٦) م. ن : ٣٢٩/١.
(١) الديوان: ٢٤٦/١.
(٢) م. ن: ١٨٢/٢.
(٣) شعر الرثاء في الشعر الجاهلي، مصطفى عبد الشافعي، الدار الجامعة، بيروت، د.ط، ١٩٨٣:٢٧٩.
(٤) ينظر: النقد الأدبي الحديث، ت محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢: ٤٤٢.
(٥) التفسير النفسي للأدب: ٧٠.
(٦) التجربة الخلاقة: ١٤-١٥.
(٧) ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٤٤٢.
(١) الصورة الشعرية، سي، دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، سلمان حسن إبراهيم، مالك صبري، مراجعة : د.عناد غزوان، دار الرشيد بغداد، ١٩٨٢: ٩٠-٩١.

تعتمد الصورة الشعرية أيما اعتماد على الخيال، لأنه " وعي تلقائي ينتج الصورة ويحتفظ بها، وكأنه يقوم بهذه التلقائية الإيجابية في وجه الشيء الذي ليس حاضراً أو في حكم المعدوم وهو المتخيل"[٢]. وعلى ما يذكر د. مصطفى ناصف، إن الخيال لا يعني "تصور أشياء غائبة عن الحس، إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة"[٣]. وهو عنده نوعان، الأول هو ما يمكن أن يطلق عليه الخيال العملي وهو الخيال الذي تتطلبه الحياة العملية، أما الآخر فهو خيال التأمل، وهو يساعد على تفكيك عناصر الوجود وتركيبها، وبذلك يمتلك الفن طبيعة سيكولوجية[٤].بـ" إخراجة اللاشعور المتناقض المفكك إلى الشعور المنظم الموحد"[٥]. وبذلك تكون الصورة مصدراً من مصادر الكشف عن المعاني النفسية " فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها، لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشدٍ معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[٦]. فهي بذلك تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن[٧].

وأما من حيث أبعاد الصورة فهي في داخل النص، إنما تعطي أبعاداً متعددة، إذ قد تبدي بعداً مباشراً عند النظرة الأولى، على حين تظهر أبعادها الأخرى كلما أزداد التأمل، وهذه المزية في الصورة إنما تتأتى من خلال قدرتها على الإيحاء بألفاظها وتراكيبها وبما تحتويه من عاطفة[٨].

فالشاعر حين يولد " صوراً واضحة حية، إنما يطرب لهذه الصورة ولصفتها الحسية، أنه لا يسرع في طريقه إلى القيام بفعل ما، فليس الفعل غايته، بل غايته هي ما يمكن وصفه بأنه تجربة نامية في طريقها إلى الاكتمال، ولذلك فهو لا يطرح صوره جانباً، ولكن ينميها ، ويطور صيغتها الحسية بحيث تزيد كل صورة فيها بقية صوره غزارة وغنى، ولكن تمتزج هذه الصور بشتى أنواع العناصر الأخرى، بحيث ينشئ عنها جميعاً كل منسجم محكم "[٩].

وبذلك يمكننا القول إن الصورة الشعرية ما هي إلا صياغة لغوية تتحكم فيها العاطفة والخيال، لتمثل تصوراً ذهنياً للتجربة الشعرية، كون لغة الشعر ذات علاقة وطيدة بالصورة "فالصورة تركيبة لغوية قبل كل شيء، وهي تنتج عن العلاقة المؤلفة بين الكلمات"[١].

مصادر الصورة الشعرية عند السيّاب ونازك :

١) المصادر التراثية:-

- **الموروث الشعري :**

للموروث الشعري دوره الأخاذ في تزويد الشاعر الحديث " بتراث من التقاليد الرائعة التي ما زالت تعيش منحدرة من الماضي، والشعراء المحدثون يدفعون باللغة إلى الأمام، إذ ما من جيل يمكن أن يحس بنفس الطريقة التي كان يحس بها من سبقوه، ولا بد لكل جيل من أن يستعمل الألفاظ إستعمالاً مغايراً "[٢]. وهذه العملية الفنية في توظيف المضامين التراثية بالاقتباس، لابد وان تأتي تعميقاً للمضمون الذي يسعى الشاعر الى اظهاره[٣]،كذلك فان هذا التوظيف للصورة التراثية، هو في حد ذاته تلبية لرغبةٍملحة في نفس الشاعر، يقتضيها الموقف الشعري، فمثلما يستمد الشاعر من حاضره جل صوره لكونه ابن الحاضر، فهو في الوقت ذاته ابن للماضي، أيضاً ومن خاصة الماضي الشعري الذي لا يمكن فصله عن

---

(٢) النقد الأدبي الحديث : ٤٣٧.
(٣) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣ :١٨.
(٤) ينظر م.ن : ٢٠.
(٥) م.ن : ١٢-١٣.
(٦) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية: ١٣٢.
(٧) ينظر : التفسير النفسي للأدب: ٧١.
(٨) ينظر : شعر الرثاء في الشعر الجاهلي: ٢٨٠.
(٩) الشعر والتأمل، روستوفر هاملتون، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة د. سهير القلماوي، القاهرة، د.ط، د.ت : ٧٥.
(١) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، ١٩٩٤: ٤٩.
(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٨٤.
(٣) ينظر: كيف قرأ السياب الف ليلة وليلة: ٦٧.

ذات الشاعر"[٤]. من هذا المنطلق سعى الشاعر الحديث إلى توظيف التراث الشعري في شعره سعياً إلى إبراز وسائل التعبير الإبداعي في الموروث الشعري العربي، ومعانقها بالحاضر الذي لا بد أن يفيد من الماضي. ففي قصيدة السّيّاب (يقولون نحيا) يستعين الشاعر بالتراث الشعري في وصف حالته المأساوية حين أوقعه الداء وحيداً في دار الغربة، تعوزه النقود، بعدما عزت عليه سبل الشفاء، فهو يرى نفسه كطير رماه صياد فكسر جناحه، له زغب جياع في دوحة، لا يمكن له أن يبلغها على تلك الحال. فأي حسرة تتملكه وأي أمل خائب يناغم صغيرته اللذين ظلا قيد الانتظار يظنان إذا ما حجب الغيم ضوء الهلال أن أباهما قد عاد [٥]:

كطير رمي يجر الجناح
وقد مد عبر الربى والوهاد،
بعينيه : في دوحة خلف تلك الظلال
سجا عشه، فيه زغب جياع
إذا حجب الغيم ضوء الهلال
يقولون "هذا جناح أبينا وقد عاد بعد الصراع
بزهره،
يقطره
من الطل" ... حتى يطل الصباح.

تلك الصورة التي يرسمها السّيّاب ، تبدو في معناها مأخوذة من قول الشاعر صخر ألغي في رثاء أخيه الذي يقول فيه [١]:

ولله فتخاء الجناحين لقوة — توسد فرخيها لحوم الأرانب
فمرت على ريدٍ فأعنت ببعضها — فخرت على الرجلين أخيب خائب
بمتلفة قفر كأن جناحها — إذا نهضت في الجو مخراق لاعب
وقد ترك الفرخان في جوف وكرها — ببلدة لا مولى ولا عند كاسب
فريحان بنضاعان في الفجر كلما — أحسا دوي الريح أو صوت ناعب
فلم يرها الفرحان بعد مسائها — ولم يهدأ في عشها من تجاوب

أما نازك فلا تني أن تستعين بصور التراث الشعري العربي في رسمي صورتها الشعرية، واجدة فيه ما يجعل صورتها ذات صلة بالتراث، فهي حين تصف ما يحل بالإنسان بعد الموت، وبعد أن يكشف القبر عنه، حينها يصعب التمييز بين من هو غني ومن هو فقير، فالكل قد عاثت به الديدان فساداً [٢]:

كل حي غداً إلى القبر مغدا
ه فهل ثم في الممات ثراء
افتحوا هذه القبور وهاتوا
حدثونا أين الغنى والرخاء ؟

فصورتها تلك مأخوذة من قول الشاعر [١]:

---

(٤) دير الملاك: ٢٢٢.
(٥) الديوان: ٦٤٥/١.
(١) شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٥٢: ٢٤٥/١.
(٢) الديوان: ٥٦/١.

واستزلوا بعد عز من معاقلهم
فأودعوا حفراً يا بئس ما نزلوا
ناداهم صارخ من بعد ما قبروا
أين الأسرة والتيجان والحللُ؟
وأفصح القبر عنهم حين ساء لهم
تلك الوجوه عليها الدود يقتتل

وقولها [٢]:

وتمشي الأحياء فوق بقايا
نا وداسوا عظامنا ودمانا

مأخوذ من [٣]:

يدفن بعضنا بعضاً ويمشي أواخرنا على هام الاوالي

الاثر القرآني :

لقد أفاد السّيّاب وبدرجة كبيرة من الموروث القرآني، وقصصه، ولا سيما قصة المسيح – عليه السلام -[٤] إذ تحولت إلى مصدر فني يستمد منه الشاعر رؤاه الشعرية ساعياً إلى خلق صورة شعرية لها القدرة على استيعاب المعاني التي لا تستطيع الألفاظ العادية أحتواءها بمثل تلك الكيفية، ففي قصيدته (لأني غريب) نرى السّيّاب يقرن حالته بحال السيدة مريم (عليها السلام) إذ يرى أن الوضع ا لمأساوي الذي هو فيه حين يهز غصونه لا يتساقط منها سوى الردى، إذ تستحيل معطيات الواقع إلى رؤى للموت حين تبلغ هذا المبلغ الذي تصوره السّيّاب [١]:

وأما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجار ومامن ثمار، وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطيب

فالصورة التي يقيمها السّيّاب، عكسية تماماً، هنا موت حقيقي، فحين يهز الغصون لا يتساقط سوى الموت، أما في الآية الكريمة (**وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا**)[٢]. فالأمر مختلف تماماً ، فمقابل الموت الذي يتمرغ السّيّاب في أحضانه، هنالك حياة حين يتساقط الرطب أما رموز السّيّاب فتنبئ بموت أكيد إذا استطاع من خلالها التعبير عن معاناته.

---

(١) مروج الذهب : ابو الحسن علي بن الحسين المسعودي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٤، ١٩٦٥: ٤/ ٩٤.
(٢) الديوان: ١٩١/١.
(٣) ديوان المتنبي:
(٤) ينظر: الأسطورة في شعر السيّاب : ٦٣-٦٤.
(١) الديوان: ١٩٦/١.
(٢) مريم /٢٥.

وتتكرر هذه الصورة في قصيدته (شناشيل ابنة الجلبي) وتبدو متوافقة مع الموقف الذي صوره السّياب، فتحت النخلة تحديداً يقرن السّياب تساقط قطرات المطر من سعف النخيل صانعة الفقائع المتفجرة، بالرطب الساقط على العذراء عليها السلام وهي تهز بجذع النخلة الفرعاء، ومن هنا فإن الخصوصية التي يمنحها السّياب في هذا الموقف، إنما تتمثل في الخلاص الذي يتوق إليه من واقع المرض المميت، يستحضرها أملاً في البعث، لكونه المسيح –عليه السلام- رمزاً من رموز الانتصار على الموت [٣]:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر، أنه الرطب
تساقط في يد العذراء، وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هده التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يتب !).

أما نازك فلم تجدها تستلهم الصور القرآنية في التعبير عن صورة الموت، إذ كانت في بداية حياتها الشعرية متهمة بالإلحاد، أما في المراحل التالية وخاصة تلك التي بدأت فيها تنحو منحىً صوفياً- وإن كان للغة النص القرآني أثر في لغتها – فأن صورها ظلت تنمو منحىً تحليلياً من نتاج الذات.

٢) الموروث الشعبي والاسطوري :

ظهر اهتمام الشعراء الرواد جلياً باستلهام الموروث الشعبي في شعرهم لما له من أهمية لكونه مظهراً من مظاهر اللاشعور الجماعي وانعكاساً فهو كالأسطورة، تكمن أهميته الفنية في قدرته على التحدث إلى الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر، تناغماً مع ما يعيش في وجداناتهم، وعليه فالتراث لا بد أن يشكل داخل الموقف الشعوري علاقة متأصلة، إذ أن الحاجة إليه تنبثق من داخل الموقف الشعري من جهة، ومن جهة ثانية لا بد أن تكون هناك صلة سابقة بين المتلقي والرمز التراثي[١].

لقد استخدم السّياب الموروث الشعبي، وأورده في شعره بكثره، وبصورة تمثل تعلقه به لأن البيئة التي عاش فيها قد أمدته بالحكايات والقصص التي " علقت في مخيلته ومن ثم ظهرت في شعره، حيث تفتحت شاعريته، واكتملت نضجاً، فأنها سجلت لنا أ هم المؤثرات النفسية والبيئية في تكوينات السّياب الثقافية الأولى، حيث كانت الحكاية الشعبية تشكل فيها حصة كبيرة "[٢]. وهذه الانعكاسات في حد ذاتها يستعين بها الشاعر على خلق صورة متميزة تعبر عن مضمونه الذي يسعى لتجسيده عبر هذا المنحى. وعليه فقد ابتعث الشعراء المعاصرون التراث الشعبي في شعرهم، مستغلين ما به من أبعادودلالات قديمة بعد مزاوجتها بواقعهم، ليكون المأثور الشعبي بوقائعه قد حمل توجهاً نفسياً له دلالته في نفس الشاعر، فكان لـ(ألف ليلة وليلة) التي أمدت الشعراء بشخصيات أكدت حضورها في تأصيل العمل الشعري كـ (شهريار) و (السندباد)[٣] دورها ففي قصيدة السّياب (رحل النهار) نرى الشاعر قد تقمص شخصية السندباد الذي جاب العالم، فراح يوحد بين ذاته وبينه، بعد أن أنهكه البحث عن العلاج، في حين ظلت زوجته وملؤها انتظار ترقب عودته [٤]:

وجلست تنتظرين هامة الخواطر في دوار :
" سيعود . لا . غرق السفين من المحيط إلى القرار

---

(٣) الديوان: ٥٩٨/١-٥٩٩.
(١) ينظر : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر : ٣٢٢-٣٢٣.
(٢) الأسطورة في شعر السيّاب : ٧٦.
(٣) ينظر : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ٣٥-٣٧.
(٤) الديوان : ٢٣١/١.

سيعود . لا . حجزته صارخة العواصف في اسار
يا سندباد، أما تعود
كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود
فمتى تعود ؟

وهذا السّيّاب في حواره مع جيكور يسائلها أن ترد إليه الماضي، إذ يجد في شخصية أبي زيدٍ الهلالي، ملمحاً هائلاً يضع للماضي الذي يتوق إليه بعداً على درجة من الاكتمال ليمنح الصورة التي يكونها خصوصية في الأصالة والابتداع، وبهذا فأن الصورة تحمل ما تحمل من المعاني النفسية التي يختزنها الشاعر عبر هذه الرموز الشعبية [1]:

ردي الي الذي ضيعت من عمري
أيام لهوي ... وركضي خلف أفراس
تعدو من القصص الريفي والسمر
ردي أبا زيد، لم يصحب من الناس
خلا على السفر
إلا وما عاد. ردي السندباد وقد ألقته في جزر
يرتادها الرخ ريح ذات أمراس.

وعلى هذا النحو قد أستشرف السّيّاب عالم التراث الشعبي، باثاً من خلال رموزه التي يجد فيها، مصدر امتلاء لحائق نفسية يختزنها الشاعر في وجدانه، فيجد كمال صورتها في ذلك الماضي المنساب إلى الحاضر، وعلى رؤية تمهد للشاعر جواً خصباً للابداع وبذلك كانت نظرية التراث في مجملها إغناءً للرؤية الشعرية، ووصلاً حياً لحاضر الشاعر بماضيه "[2].

أما نازك فقد استخدمت (السعالى) و (الأشباح) لكونها جزءاً من الموروث الشعبي والتراثي العربي " وقد توسلت نازك الملائكة بهذه الرموز كثيراً في التعبير عن قوى الشر الكامنة أو المتربصة بالإنسان، أي أنها استخدمتها بدلالاتها القديمة، غير أن السياق الشعري كان مواتياً مما أتاح لهذه الرموز أن تفجر الموقف النفسي .."[3].

ففي قصيدتها " الأفعوان " نسمعها تقول [1]:

ووراء الضباب الشفيف
ذلك الأفعوان الفظيع
ذلك الغول أي أنعتاق
من ظلال يديه على الجبهة الباردة
أين أنجو وأهدابه الحاقدة
في طريقي تصب غداً ميتاً لا يطاق ؟

واستخدمت (الجنيات) كما في قولها [2]:

لكنا إذ كنا نحلم

---

(١) الديوان: ١٨٩/١.
(٢) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر: ٣٢٣.
(٣) من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك، محمد رجب النجار (كتاب تذكاري):٤١٥.
(١) الديوان: ٧٦/٢. وينظر نفسه: ٢٤٣/١.
(٢) م. ن: ٢٤٥/٢.

أحسسنا شبه صدى مبهم
في الأمواج الداكنة الصمت، سمعنا شبه صدى خفاق
"الجنيات المنتقمات
يصعدن إلينا في عربات،
وأجاب رفيقي: لا، هيهات
ذلك صوت الموج الرفراف
الريح الحالمة البيضاء تمر على الموج الرفراف
وتخادع أسماع العشاق

وبذلك نلاحظ ان علاقة السّيّاب بالموروث الشعبي أكثر تأصلاً من علاقة نازك، لان البيئة الشعبية التي عاش فيها السّيّاب، قد أمدت خياله بفيضٍ من الحكايا والقصص قد تغلغلت في أعماق ذاكرته الطفولية، وزيادة على ذلك فقد استعمل السّيّاب (الأشباح)[٣] و(الجنيات)[٤]، كرموز دالة على الموت كجزء من الموروث الشعبي.

أما الموروث الأسطوري فكان اعتماد السّيّاب عليه بدرجة كبيرة، لكونه على حد زعمه "أول شاعر عربي معاصر بدأ باستخدام الأساطير ليتخذ منها رموزاً "[١]، ولقد تم له ذلك، فكانت أهم الأساطير التي مال لاستخدامها أسطورة تموز ومقتله بناب الخنزير البري إضافة إلى أساطير أخرى تناولناها في الفصل الثاني من الرسالة.

على ان هذا الاستخدام الذي ركن إليه السّيّاب بشأن استخدامه أساطير الموت والانبعاث التي نحن بصدد ما ترمي إليه قد حمله السّيّاب موقفاً خلاقاً تبدى في فهمه للواقع المعاش ومحاولة تغيره، بأن أ ظهر ثغراته وتناقضاته، وعلاقاته غير الحميمية (...) فكان ان دل موقفه هذا على فهم وانتباه دقيقين لعملية التوظيف الأسطوري .."[٢]، مما جعل من صوره التي أقامها على وفق هذا المنحنى أن اتخذت بعداً رمزياً، كذلك قد هيأت له الاسطورة مجالاً لخلق رموزه الذاتية، وعليه فسنكتفي بإيراد الشاهد الشعري الذي تضمن نواح (لاة) أم تموز على ولدها الذي قتله الخنزير البري، في إحدى المراثي وعنوانها نوح المزامير على تموز " [٣]:

"ترفع صوتها في النواح إذ فارق الدنيا،
ترفع صوتها في النواح قائلة : وا ولداه
ترفع صوتها في النواح إذ فارق الدنيا قائلة "أواه يادمو!"
ترفع صوتها في النواح إذ فارق الدنيا لتقول : "يا
ساحري يا كاهني"
هناك حيث أرسلت شجرة الأرز المشرقة جذورها
في المكان الفسيح،
في "غيانا" في التلال والوهاد، ترفع صوتها في النواح

نرى السّيّاب يستعين بـ "نواح أم تموز" في البكاء على الأبن الذي جاء إلى المدينة ساعياً لتبديد الظلام، فأصابته الكهرباء، فصعقته، وكأنه يستعين بتلك الصورة القديمة في رفد الموقف الذي يتناوله ليمنحه بعداً أكثر شمولية [٤]:

---

(٣) ينظر الديوان : ١٥٣/١، ٢٧٨، ٣١٨.
(٤) م. ن : ٢٧٩/١، ٦٥٢.
(١) مقابلة مع السيّاب، أجراها كاظم خليفة، أذيعت من صوت الجماهير، بغداد، ١٩٦٣، نقلها عيسى بلاطة، بدر شاكر السيّاب حياته وشعره: ١٩٠.
(٢) الأسطورة في شعر السيّاب: ٩.
(٣) أدونيس أو تموز "دراسة في الأساطير والأديان الشرقية": ٢١.
(٤) ينظر الديوان: ٤١٧/١-٤١٨.

ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر
تقول : " يا قطار، يا قدر
قتلت – إذ قتلته – الربيع والمطر ".
[..]
.
دم ابني الزجاج في عروقه أنفجر
فكهرباء دارنا أصابت الحجروصكة الجدار، خضه، رماه لمحة البصر.
أراد أن ينير، أن يبدد الظلام .. فأندحر"
وترسل النواح ..
ثم يصمت الوتر.

كذلك أفاد السّيّاب وعلى درجة كبيرة من الأهمية من أسطورة تموز و مقتله بناب الخنزير[1]. ثم هناك أساطير أخرى ساهمت مساهمة فعالة في خلق صور السّيّاب[2]. اما نازك فانها استعملت الاساطير في شعرها، لكن لا تلك التي هي موضوع درسنا، أي كتلك التي استعملها السياب، وهذا الاستعمال المغاير يعبر بطريقة او باخرى عن رؤية الشاعرة الذاتية.

الصورة الرمزية :

المقصود بالرمز هنا، هو ما يبتدعه خيال الشاعر، معكوساً من خلاله الواقع على وفق رؤية الشاعر. فكان أن خلق كل من السّيّاب ونازك رموزاً كثيرة، أغنت صورهما الشعرية، وأعطت التعبير الشعري كثافة وأجواءً موجية. وعلى هذا النحو نلاحظ قصيدة السّيّاب (دار جدي) أن خصوصية الإبداع تتضح في تركيبة الشعر بالمزاوجة بين الواقع المادي والفكرة المجملة التي يؤسس عليها الشاعر صوره، وفيها تكمن القدرة الواعية والإحساس الداخلي العميق بما يعانيه فنحن هنا أمام صورة رمزية للموت، إذ ان السّيّاب لم يتحدث عنه بالفاظ الشائعة ، من أجل أن لا يلغي الحدس في تبيان خصائص الصورة التي تنهض مقوماتها على (أوجه العجائز) وبين الفكرة التي يسعى إلى إيضاحها وهي الموت، وإنطلاقاً من الجزئي المتمثل بـ(أوجه العجائز) انتهاءً بالكلي – الموت – يكون المشهد قد أنتزع حسياً من تلك المقابلة بين حركية الزمن وبين التجعدات الماثلة في الأوجه، وكان للاستعارة (مناجل العصور) أثرها في تكثيف الصورة [1]:

فنحن لا نلم بالردى من القبور
فأوجه العجائز
أفصح في الحديث عن مناجل العصور
من القبور فيه والجنائز

أما الصورة الأخرى فهي على غرار سابقتها. فمثلما كان فعل الزمن في الأوجه، كان كذلك في البيوت، إذ قد تولى عنها أهلها، فأصبحت قفراء كأوجه العجائز التي غادرها رواء الشباب وبذلك فالصورة قد تجسدت في مجموعة من الأطر التي أرتأى الشاعر استخدامها ليرمز بها إلى الموت [2]:

وحين تقفر البيوت من بناتها

---

(١) ينظر م. ن: ٣٢٤/١، ٣٧٨، ٤١٠، ٤١٤، ... .
(٢) ينظر م. ن: ١/ ٤٨٢، ٤٨٦، ٣٥٥، ... .
(١) الديوان : ١٤٤/١.
(٢) م. ن: ١٤٤/١.

وساكنيها، من أغانيها ومن شكاتها
نحس كيف يسحق الزمان إذ يدور

أما نازك فانها "أفادت من ملامح الرمز أيما افادة في تشكيل صورها الشعرية وقد امتازت من سابقيها بأنها استطاعت أن تبتدع رموزها الخاصة النابعة من ذاتها الشعرية بعيداً عن مفهومات الرموز المتعارف عليها .."[٣] على أن ما أفادت منه نازك من الرموز قد مثل كشفاً إيحائياً لكثير من الجوانب الخفية التي لا تستطيع اللغة المباشرة احتواءها، وعليه فالرموز التي خلقتها نازك هي في الحقيقة قد عبرت عن رؤيتها للموت، فقد استخدمت (الليل) و (السمكة الميتة) و (الأفعوان) وغير ذلك من الرموز المعبرة، مكثفة شعورها على هذا النحو، فكان الرمز، هو حشد من الشعور والانفعالات النفسية التي عانتها الشاعرة حتى تمثلت لها وفي مرحلة زمنية بتلك الكيفية ففي قصيدتها (الأفعوان) نرى صورة الأفعوان تتخذ كثافة رمزية تحتشد فيها كافة علامات الضياع والغربة والخوف من الموت، لكون تلك الأشياء تسيطر على نفسية الشاعرة ولا تستطيع الخلاص منها [٤]:

وتمر تمر الحياة
وعدوي الخفي العنيد
خلف كل طريقٍ جديد
في ليالي الأسى الحالكات
خلف كل سحر
وأراه يطل على مع المنتظر
مع أمسي البعيد
مع ضوء القمر
في الفضاء المديد
أين أين المفر
من عدوي العنيد
وهو مثل القدر
سرمدي، خفي، أبيد
سرمدي، أبيد

وهكذا نجد الرموز التي تعدها نازك لاقامة صورها هي عوامل مثيرة تمثل الواقع النفسي، من خلال نقل الصورة من واقع متجسد إلى آخر فكري.

٣) مصادر الثقافة المعاصرة :

١) بناء الصورة من خلال تبادل معطيات الحواس :

لقد توافرت للشاعر المعاصر رؤىً جديدة أسهمت بشكل فاعل في رسم صوره الشعرية على نحو مغاير عما كان مألوفاً، بمحاولة تكثيف الصورة بطريقة تستوعب انفعالات الشاعر من خلال منح الألفاظ دلالات عدة، فبما أن اللغة رمز للعالم الخارجي والنفسي، وكان من وظائفها أن تثير صوراً مماثلة لما في أذهان الغير أو تكوين صورٍ متشابهة، وبما يشبه عملية إنتقال الأفكار، فقد قال الرمزيون بتداخل معطيات الحواس بمعنى ان الحواس بإمكانها جميعاً أن تولد واقعاً نفسياً أو تتبادل ذلك الواقع بنفس الدرجة[١]، مما يكسب الصورة " أنواعاً من التكثيف الشعري الناتج عن تلاشي الأبعاد والقيود الزمنية التي تفصل بين

(٣) الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير، تغريد موسى، كلية التربية، المستنصرية، ١٩٩٧ :١٠٥.
(٤) الديوان ٢/٨٢-٨٣.
(١) ينظر: الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر ، د.ط، د.ت : ١١٩.

الأشياء "[٢]، وعلى وفق هذا المعطى حاول بعض الرمزيين الامتداد إلى مجالات أخرى غير العطور والألوان، إذ أصبحت عندهم المعاني تتجاوب مع المحسوسات.

فالسّيّاب في (رسالة من مقبرة) نلاحظه قد أدرك مفهوم تراسل الحواس، فراح يصور من خلاله الانسجام الكامن الذي لا يكتشفه سوى الشعراء ما بين المدركات البصرية والأفكار، حين تبلغه أصداء الثورة من الجزائر، وهو في العراق الذي أطلق عليه أسم (المقبرة) لأنه كان يعيش تحت وطأة الاستبداد والظلم، فإذا بالأمل يشرق في ذاته وإذا بأصداء الثورة خضراء وبيضاء وحمراء، فهي خضراء تسري فيها ومنها الحياة، وبيضاء لما يعلوها من إيمان وحمراء لما فيها من دماء التضحيات، معبراً من خلال تلك الألوان عن أعمق الحالات والمعاني النفسية التي يحسها وبذلك تتعدد الألوان بتعدد المعاني النفسية [١].[٢]:

لكن أصواتاً كقرع الطبول
تنهل من رمسي
من عالم الشمس
هذي خطا الأحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه
أصداؤها الخضراء
تنهل في داري
أوراق أزهار
من عالم الشمس الذي نشتهيه
أصداؤها البيضاء
يصد عن من حولي جليد الهواء
أصداؤها الحمراء
تنهل من داري
شلال أنوار،
فالنور في شباك داري دماء
ينضحن من حيث ألتقى، بالصخور
في فوهة القبر المغطاة، سور

أما نازك فهي الأخرى تستعين بنظرية ترسل الحواس في رسم صورتها الشعرية وعلى نحو يحقق لها التواصل " بين تكوينها ذاتاً وبين عالمها من طرف .. وبين التراث جوهراً وبين سياقات التجديد، من طرفٍ آخر "[١]، من أجل أن يكتسب التعبير الشعري صورةً أدق بناءً، إذ لا يظل المعنى الذي تسعى الشاعرة لطرحه خارج نطاق الصورة، بل يتغلغل في داخلها، وهذا ما أشاع التأثر بالمذاهب الأخرى. وتتجلى رؤية نازك في هذا النوع من الصورة الذي يدخل ضمن الاستعارة من أن تخلق صورة ذات أتساق حلمي، ففي قولها [٢]:

هاتا حديث الموت، هاتا سره
قد آن، يا عيني، أن تتكلما
ما شاطئ الأعراف، ما ألوانه
ما سره الخافي، صفاه وترجما

---

(٢) الصورة الشعرية: ١٤٠.
(١) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٣٦-٣٣٧.
(٢) الديوان: ٣٩١/١-٣٩٢.
(١) نازك الملائكة من قبل ومن بعد، من الرومانسية إلى الشعر الحر، ماجد السامرائي، المجلة الثقافية الأردنية، ع٥٢، ك٢٠٠١: ٤٩.
(٢) الديوان: ٥٦٤/١.

تعطي للعين صفة اللسان، وهي على هذا النحو تستغرق في شكها بما بعد الموت، إذ قد أعجزها الموت في استبيان سره، فكيف بما بعده، فهي على هذا النحو تضع نفسها بين مجهولين، وتحاكم عينيها كي تصفهما، فإذا ما رأت العين، فإن اللسان سيصف، ولكن بين الرؤية والوصف بالكلام بوناً ربما يكون شاسعاً جداً، لذلك ارتأت أن تتكلم العينان.

٢- بناء الصورة من خلال تبادل المدركات :

نظراً لما للخيال من أهمية كبرى في تكوين الصورة الشعرية لكونه " أجل قوى الإنسان وإنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال "[٣]. فمن خلاله تمنح التجربة الشعرية فيضاً من العواطف، مما يمدها اتساقاً وحيوية. لذلك سعى الرومانتكيون من خلال الربط بين مستويات الاستجابة حينما قاموا " يناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية، ويرون في الأشياء أشخاصاً تفكر وتأسى، وتشاركهم عواطفهم، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لا تشاركهم شعورهم "[٤]، الى خلق صورهم عن طريق تبادل مجالات الإدراك، سعياً إلى كشف الحالات النفسية، أو النزعات الباطنة، وحتى تمد الحدس لدى المتلقي ليشمل كل أجزاء القصيدة، وبذلك يكون البحث عن رؤية رمزية للواقع من خلال تكثيفه على هذا النحو فإذا تجاوزت الصورة الشعرية حدود الدلالة الحسية الضيقة، واعتمدت على الإيحاء الرحب، وليس على تقرير الأفكار أو بسطها،وإذا فهمت على إنها مركب تتآزر جزيئاته وتتنامى، ولم ينظر إليها على إنها مجرد وسيلة للتعبير غير المباشر، غدت تلك الصورة وأمثالها رموزاً تثير من النواحي النفسية ما لا تقوى على أدائه اللغة في دلالتها الوضعية "[٥]، ويشتمل تبادل المدركات على :

---

(٣) النقد الأدبي الحديث : ٤١١.
(٤) ينظر م. ن: ٤١٥.
(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٠٦.

- **التجسيد :**

ويعني " تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية "[1]، ففي قصيدة السّيّلب (ثعلب الموت) يميل الشاعر إلى مثل هذا الاستخدام في خلق صورته الشعرية، حين يصبح الموت في نظره ثعلباً، ولعله في وصفه هذا، إنما لا يجد غضاضة في أن يمنحه تلك الصفة الحسية، التي ترتبط أساساً بجذورٍ عميقة في مخيلة الشاعر. وكأنه حين ينظر إليه إنما يراه قد تمثل إليه في الثعلب الذي يقنص الدجاجة وما ينتابها من الخوف حين تصبح سهلة المتناول بين يديه، وبذلك قد يتخذ الثعلب رمزاً من رموز الموت، إذ إن تشكيل الصور على هذا النحو يعطيها أبعاداً نفسية وطيدة العلاقة بذات الشاعر[2] :

ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو يشحذ
النصل. آهِ
منه آه يصك أسنانه الجوعى، ويدنو مهدداً. يا إلهي
[...]
.
من رآها دجاجة الريف، إذ يمسي عليها المساء في بستانه ؟
حين ينسل نحوها الثعلب الفراس، يا للصريف من أسنانه ؟
وهي تختض شلها الرعب ...

فصريف أسنان الثعلب كما هو معروف يلقي الهلع في نفس الدجاجة، حتى تفتقد قواها وترتجف، فكذلك حال الإنسان ساعة الاحتضار.

أما نازك فهي الأخرى تكشف من خلال التجسيد تلك الصلة النفسية التي تحملها في الأثر الشعري من خلال إبراز المعاني النفسية التي تعبر عن معاناتها الداخلية وخوفها وتأزمها، وذلك بمنح طرفي العلاقة تشكلاً تستنبط دلالته من خلال الأثر النفسي الذي يكونه في وجدان المتلقي، وعليه فأن نازك قد جسدت، ما تحسه لان " الصورة انسحاب عن الحقيقة، من أجل التفاعل الأفضل معها "[3]. لذلك أدخلت (اللامدرك) مع المدرك ضمن عالمها النفسي، يتحول لديها الزمن في لعنة الزمن إلى (سمكة ميته) تكبر شيئاً فشيئاً لتصبح حاجزاً يحول دون استمرارية الحب[1]:

لأيا وتبينا الحركه
ثمة وإذا جثة سمكه
طافية فوق الموجة ميتة والشاطيء في إشفاق
وصرخت رفيقي ! أين نسير ؟
لنعد فالجثة همس نذير
أرسلها عملاق شرير
أنذار أسى ودليل فراق
فأجاب رفيقي : " نحن هنا يحرسنا الحب فأي فراق "
وغرقنا في صمت براق

وبعد ان يتحول إلى أفعوان في قصيدتها (الأفعوان) وفي (تواريخ قديمة وجديدة) يتجسد الزمن إلى هيكل قد وضع في تابوت، لتعلن نازك موته، وعلى هذا النحو تجسد نازك ما تراه فقد تكثف في نظرها من أسباب المعاناة، حتى تحيله شيئاً ملموساً.

- **التشخيص :**

---

(١) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩ : ٥٩.
(٢) الديوان: ٤٤٧/١-٤٤٨.
(٣) الصورة الشعرية: ١١٤.
(١) الديوان : ٢٤٥/٢.

وهو طريقة تصويرية " ترتفع فيها الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره "[1]، فهو على هذا النحو من الضرورة ان يحمل طابعاً اسطورياً[2].

لكون الاسطورة لا تحمل قيمة فنية إلا أن تكون ثابته ومرتبطة بأواصر لا تغترب عن الواقع الخارجة منه[3] . فالسّيّاب في قصيدته (أفياء جيكور) نراه يقيم حديثاً حميماً مع جيكور وكأنها إنسان يعي ما يقوله الشاعر [4]:

جيكور لمي عظامي، وانفضي كفني
من طينه، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النار.

وفي (درم) ينحو السّيّاب المنحى ذاته حين يطلب منها أن تمد إليه ذراعيها لتحتضنه إلى هوةٍ لا قرار لها، وكأن لدرم يدين وصدراً يلجأ السّيّاب إليه، لأنه يئس من واقعه الممض حتى ليتمنى الموت بعيداً عن دياره [5]:

درم ...
بنفسي ما عزاني برم
فمدي ذراعيك ولتحضنيني
إلى هوةٍ من ظلام العدم،
فما قيمة العمر أقضيه أمشي
بعكازة في دروب الهرم ؟

أما نازك فتمتلك هي الأخرى القدرة على تشخيص المعاني، التي تقيم على أساسها صورها الفنية، ففي قصيدتها (ثلاث مراثٍلأمي) تقوم نازك بتشخيص الألم، حينما تمنحه صفات إنسانية، فهي تجعل منه غلاماً جميلاً غض الأهاب خجولاً، في مرثيتها الأولى (أغنية للحزن) نحو قولها [1]:

أفسحوا الدرب له، للقادم الصافي الشعور،
للغلام المرهف السابح في بحر أريج،
ذي الجبين الأبيض السارق أسرار الثلوج
إنه جاء إلينا عابراً خصب المرور
إنه أهدأ من ماء الغدير
فأحذروا أن تجرحوه بالضجيج

وعلى هذا النحو تستمر نازك في تشخيصها للحزن، تتابعاً مع عمق الأثر الذي تركته وفاة أمها في نفسها، إذ أوجدت في ذاتها مهداً دافئاً يغذي هذا الحزن العميق، فكانت له أماً رؤوماً، فصار هو أبنها، الذي وهبته كل شيء، فكان في "مقدم المحزن" [2]:

افسحوا الدرب إنه جاء خجلا
ن رقيق الخطى كئيب الجبين
الغلام الحساس ذو الأعين الغر
قى بتأريخ ألف سر حزين

---

(١) المعجم الأدبي: ٦٧.
(٢) في الشعر والفن والجمال، رضوان الشهال، بيروت، د.ط، د.ت : ٤٨.
(٣) ينظر: م. ن: ٤٨.
(٤) الديوان: ١٩٨/١.
(٥) م. ن: ٢٩٠/١.
(١) الديوان: ٣١١/٢.
(٢) م. ن: ٣١٤/٢.

ولاتني نستخدم الأسلوب نفسه في (خمس أغان للألم)[1]، على نحو يعطي للألم بعداً تستثير من خلاله مكامن نفسها الحزينه. وهذا يعني أن قوى الإدراك لدى الشاعر من العمق ما يجعله يشعر شعوراً ملموساً بالأشياء المعنوية، إذ أن الحالة النفسية التي تكتنفه تجعله يكثف هذا الواقع بالكيفية التي يبرز من خلالها قدرته على إبداع الصورة.

- **التشبيه والوصف المباشر :**

تجسد الصورة في العمل الأدبي ولا سيما الشعر التجربة نفسها، فالشاعر على هذا النحو يتحرى صدق صورته بناء على صدق التجربة التي أملت عليه تلك الرؤى. ففي قصيدة السّيّاب (في المستشفى) ثمة صورة قائمة على التشبيه يرسمها السّيّاب لذاته حين أستبد به هاجس الخوف من الموت، إذ شبه نفسه بالمستوحد، يعيش أجواءً موحشة، وقد أوغل ليله الشتائي في نصفه، يتقرى حتفه في كل صوتٍ يأتيه من الخارج إلى أن تتكثف صورة الموت في مخيلته حتى تغدو ذات خصائص إنسانية، وبين الإصغاء إلى صوت الروح، والخارج لم يعد ثمة شك في أن الموت قادم، يحمل حرابه لتخلق في نفس الشاعر قدرة فظيعة على رصدها عبر الجدار لكن الذي فيه، يحول دون أن يجد لنفسه مهرباً[2] :

كمستوحدٍأعزل في الشتاء
وقد أوغل الليل في نصفه
أفاق فأوقض عين الضياء
وقد خاف من حتفه
أفاق على ضربة في الجدار –
هو الموت جاء !
وأصغي: أذاك أنهيار الحجار
أم الموت يحسو كؤوس الهواء !
لصوص يشقون درباً إليه
مضوا ينقبون الجدار
وظل يعد انهيار التراب
ووقع الفؤوس على مسمعيه.

ويستخدم التشبيه في قوله [3]:

آه والموتى صموت كالظلام
أعرضوا عنها ومروا في سلام

إذ شبه المعنوي (صمت الموتى) بالمادي (الظلام)، فيقيم حدود صورته وفق رؤيته لعالم الموت، وما يكتنفه من ظلام مطبق، وصمت مطبق كالظلام.

أما وصفه المباشر للموت، فقد دعاه بـ(رب المخاوف)[1]، و (أيها القاسي)[2]، وأنه (لا مال في الموت، ولا فيه داء)[3]، ووصفه وصفاً مباشراً من خلال المرض بقوله [4]:

ويا مرضي، قناع الموت أنت، وهل ترى لو أسفر الموت
أخاف ؟ ألا دع التكشيرة الصفراء والثقبين

---

(١) م. ن: ٤٥٤/٢.
(٢) الديوان: ١/ ٦٧٦ ـ ٦٧٧
(٣) الديوان: ١٢٨/١.
(١)الديوان : ٤٥/٢.
(٢) م. ن: ٤٥/٢.
(٣) م. ن: ٢٢٨/١.
(٤) م. ن: ٧٠٣/١.

حيث أمتصت العينين
جحافل من جيوش الدود يجثم حولها الصمت
تلوح لناظري. ودع الدماء تسح من أنفي من الثقبين.

والموت عالم "الظلمة والدود الفراس بألف فم"[٥] ، وبذلك تبدو أوصاف السّيّاب للموت مباشرة، إذ أن الخصائص التي يذكرها لا بد وأن يراها قد توفرت بصورة كافية أهلت صورته أن تتخذ هذا المنحى.

أما نازك فهي الأخرى تميل في أحيان كثيرة الى التشبيه في رسم صورتها الشعرية، عندما يكون الواقع مؤهلاً بحيثياته لاحتواء انفعال الشاعرة، مما يكسب الصورة المتكونة تأثيراً مباشراً، لكونها تؤكد الواقع، لأنها منبثقة منه وتعلو عليه فهي تهيئ الذهن إلى النفاذ من خلالها إلى واقع، يعكس خلاف ما تصرح به الشاعرة فمن ذلك قولها في تشبيه مكوث الربيع في الأرض بزهر الصحراء الذي سرعان ما تفتك به حرارة الشمس، إذ شبهت الحسي بالحسي [٦]:

يا ضياع الأحلام في مسمع المو ... ت وماذا تفيدنا الأحلام
ليس يبقى الربيع إلا قليلاً ... ثم يخبو الجمال والأوهام
مثل زهر الصحراء سرعان ما تقـ ... ـتله الشمس والرياح الهوج
وتعود الواحات قفراً كما كا ... نت ويذوي العشب النضير البهيج

وتشبه في قصيدتها (ذكريات ممحوة) الجسد بالقبر نحو قولها [١]:

يا جسداً، كالقبر ما فيه روح
سميته قلباً، فيا للغرور !

وتشبه الصمت الذي يغلف كيانها حتى يحيل العالم الذي تعيش فيه كعالم الموت، بصمت الموت حيث الصمت المطبق الأيدي [٢]:

كان صمت راكد حولي كصمت الأبديه
ماتت الأطيار أو نامت بأعشاش خفية

فقولها صمت الأبديه دليل على عدم أيمانها بحياة ما بعد الموت :
وتشبه الفراغ الروحي الذي نعانيه بعد أن وصفته بالجائع باللانهاية [٣]:

كان في روحي فراغ جائع كاللانهاية
كان ظلي صامتاً لا لحن لا رجع حكاية
باهتا يتتبع خطواتي دون غايه.

أما الوصف المباشر فإن نازك تلجأ إليه في أحيان كثيرة، فقد وصفت قصيدتها (النائمة في الشارع)، الطفلة التي كانت موضوع قصيدتها، مباشرةً دون اللجوء إلى الاستعارات البعيدة، والرموز الموحية فمن ذلك قولها:[٤]

---

(٥) م. ن: ٦٩٢/١.
(٦) م. ن: ١٧٤/١.
(١) الديوان: ٤٦٢/١.
(٢) الديوان: ١٧٤/٢.
(٣) م. ن: ١٧٦.
(٤) م. ن: ٢/ ٢٧٠.

في منعطف الشارع، في ركن مقرورٍ
حرست ظلمته شرفة بين مهجور
كان البرق يمر ويكشف جسم صبيه
رقدت يلسعها سوط الريح الشتوية
الأحدى عشر ناطقة في خديها
في رقة هيكلها وبراءة عينيها
رقدت فوق رخام الأرصفة الثلجية
تعول حول كراها ريح تشرينيه

وتستخدم الأسلوب ذاته في "مرثية امرأة لا قيمة لها "[1]:

ذهبت ولم يشحب لها خد ولم ترجف شفاه
لم ترفع أستار نافذةٍ تسيل وأسىً وشجوا
لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه
إلا بقية هيكل في الدروب ترعشه الذكر
نبأ تعثر في الدروب فلم يجد مأوىً صداه
فأوى إلى النسيان في بعض الحفرة.

موسيقى الشعر :

تظهر الموسيقى جمال اللغة الشعرية، إذ لا يقوم الشعر ولا يستوي إلا بها. فهي "وعاء الشعر منذ أن كان الشعر، بل أنها سبقته (...) حين كان الإنسان ينغم أصواته المبهمة ليحملها حاجاته وأحاسيسه ..."[2]. وعلى هذا النحو كان الترابط بينهما على أشده، فكان "الوزن والقافية باعتبارها ظاهرة موسيقية من ألزم العناصر للغة الشعر"[3]. وقد زعم الفلاسفة على حد قول بن عبد ربه " أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس، وحن إليه الروح. ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها إذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالألحان"[1].

فالموسيقى أسرع نواحي جمال الشعر أثراً في النفس لما فيها من جرس الألفاظ، وانسجام منتظم من تردد بعض المقاطع بقدر معين[2]. وفي الشعر الجديد فإن "موسيقى الشعر لا يمكن أن تنشأ من الألفاظ ذاتها، وإلا كانت الألفاظ تملك الموسيقية وهي في سياقها النثري. والواقع غير هذا، فإنما تكتسب الكلمات أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد وحسب، بما ينسج الشاعر للكلمة من علاقات خفية بما حولها وبما يبثه فيها من معاني توحي بها دون أن تشخصها تماماً. وبما يحيطها من جو يؤثر فيها ويكسبها أبعاداً جديدة"[3]. والواضح للعيان من ما سبق أن الموسيقى التي يتحدث عنها، لا تعني بها الوزن الشعري، بل يدخل الايقاع الداخلي كجزء مهيمن في ضمن فحوى هذا النص، كون الوزن لا يتأثر بالألفاظ، إذا ما بدلت لفظة مكان أخرى الوزن نفسه، على العكس من الأيقاع الذي يكتسب تلونه النغمي أثره من الكلمة، لكونه يتأثر بها بوصفه بعداً نغمياً لها، زيادة على القافية، وعليه يتضح لنا أن موسيقى الشعر تقدم على دعائم مهمة منها :

---

(١) الديوان: ٢٧٣/٢.
(٢) موسيقى الشعر العربي، د. نعمان القاضي، وحيد عبد الحكيم الجمل، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٨٠: ١٧.
(٣) أصول النقد الأدبي، د. أحمد الشايب، القاهرة، ط٨، ١٩٧٣ :٣١٨.
(١) العقد الفريد، أبن عبد ربه الأندلسي، (شهاب الدين أحمد، المطبعة الشرقية، د.ط، ١٣٠٥هـ : ١٧٧/٢.
(٢) ينظر : موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، د.ط، د:ت : ١٣١.
(٣) الصومعة والشرفة الحمراء " دراسة نقدية في شعر علي محمود طه "، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩: ٢٧٤.

- الإيقاع الخارجي.
- تنوع القوافي.
- الأوزان.
وسنعرض في الصفحات القادمة لهذه الدعائم والأثر الذي تخلفه في القصيدة.

الايقاع الخارجي:

- تنوع القوافي :

ظهر أثر الخروج على القافية الموحدة، وعلى درجة كبيرة من المغايرة، على أيدي جماعة الشعر الحر، فقد أسلمت هذه الحركة " القافية إلى وضع جديد ليس له سابق شائع إلا في البند الذي ظهر في العراق في القرن الحادي عشر الهجري. أصبح الشاعر ينوع القوافي على غير نظام محدد، يأخذ به نفسه، وإنما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين، ولا بمقاطع متساوية..."[٤].

لقد كانت القافية قبل ظهور جماعة التجديد في الشعر العربي التي ابتدأت بعد جيل شوقي والزهاوي والرصافي وعمر أبي ريشة وبدوي الجبل وحافظ إبراهيم، لها من المكانة ذلك القدر الذي يصل بالشعر " إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضى أو يغذى منّا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيباً لا يستطيع أن يتماسك بل لظل متدفقاً بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له "[١]. وهي تبلغ المبلغ ذاته في رأي الدكتور محمد غنيمي ويعد معنى البيت مبنياً عليها[٢] ، وثلما بينا فقد أستمر هذا الاتجاه الذي ينظر إلى القافية نظرة قداسةٍقوياً مطرداً، رغم الأصوات التي دعت إلى ضرورة تجاوز هذا القيد الصارم " تهرباً من التصنع والإرهاق والرتابة التي تضفيها القافية الموحدة، خاصة وأن الشاعر بدأ يكتب المطولات ولم يعد توحيد القافية ممكناً "[٣].
على أن هذا التنويع في شكله الأول، إنما يتم وفق نموذج معين يكون مكرراً في كل مقطع من القصيدة.

ويرى البعض من جماعة الشعر الحر أن " التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها الصوتية أو الموسيقية، والقافية جزء من هذه الخصائص، لا كلها وهي أذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة "[٤]، فإذا ما كان بالإمكان الاستغناء عن إحدى هذه الخصائص، فأنه بالإمكان الاستغناء عن خصائص سواها، وهذا القول لا يمكن أن تركن إليه، فالشعر الحر لا يمكن أن يتخلى عن القافية لكونه ليس ثابت الطول، وإنما تتغير أطوال أشطره، ومن هنا فإن الإيقاع يصير أقل، مما يصعب على المتلقي اكتشاف النغمة، لذلك فإن مجيء القافية مهم، كونه يعطي استجابة مناسبة له.
وفق هذه الرؤيا، يمكننا أن نصف القوافي في القصيدة الحرةّ في شعر كل من السّيّاب ونازك الملائكة، ودورها في تأصيل موسيقى القصيدة، على نحو يجعل من الموسيقى الخارجية محكمةً تتناغم والتجربة الشعورية لشاعرينا، وكذلك قوافي الشعر ذي الشطرين، وكما سيأتي :

ترد القوافي في القصيدة الحرة على أنواع عدة منها :
١) **القوافي المتوالية :** ويكون فيها كل سطرين أو أكثر بقافية معينة، ولكنها تختلف عن الأخريات نحو قول السّيّاب [٥]:

قدم تعدو، قدم، قدم
القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم.
أترى جاءوا من غيرهم ؟

---

(٤) سيكولوجية الشعر، ومقالات أخرى، نازك الملائكة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، د.ط، ١٩٩٣: ٤٦.
(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٤٥. وينظر: موسيقى الشعر :٢٧٣.
(٢) ينظر: النقد الأدبي الحديث: ٤٦٩.
(٣) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى: ٤٥.
(٤) مقدمة الشعر العربي: ١١٤.
(٥) الديوان : ١/٤٦٠، وينظر:١/ ٣٠٣، ٣٠٩ ... غيرها.

قدم .. قدم. قدم
ألقيت الصخر على صدري،
أو ما صلبوني أمس ؟ .. فها أنا في قبري.
فليأتوا .. إني في قبري.
من يدري أني .. ؟ من يدري ؟
ها أنا عريان في قبري المظلم.
كنت بالأمس التف كالظن، كالبرعم
تحت أكفاني الثلج، يخضلُّ زهر الدم،

ونحو قوله [1]:

ذهب الشباب فشيعيه مع الأربعين
ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين
وأتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب
فاستقبليه على الرصيف بلا طعام أو ثياب

ويرد هذا النوع من التقفية عند نازك في قولها [2]:

في بعيد الديار
ووراء البحار
في الصحارى، وفي القطب، في المدن الآمنه
في القرى الساكنة
أصدقاء بشر
أصدقاء ينادون أين المفر ؟
ويصيحون في نبرة ذابلة
ويموتون في وحدة قاتلة
اصدقاء جياع، حفاة، عراة
لفظتهم شفاه الحياة
انهم أشقياء
فلنكن أصدقاء

ونحو قولها [1]:

هي " ماتت .. " لفظة من دون معنى
وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم ينفى
ليس يعنيك تواليه الرهيب
كل ما تبصره الآن هو الخيط العجيب
أتراها هي شدته ؟ ويعلو
ذلك الصوت الممل
صوت " مات " داوياً لا يضمحل
يملأ الليل صراخاً ودوياً

---

(١) الديوان : ٥٣٨/١.
(٢) الديوان : ١٤٧/٢-١٤٨.
(١) الديوان: ١٩٣/٢.

" انها ماتت " صدى يهمسه الصوت ملياً

٢) **القوافي المتراوحة :** وفي هذا النوع من القوافي تبدأ القصيدة بسطرها الأول بقافية معينة ويكون السطر الرابع منها بنفس القافية، أما السطران الثاني والثالث فهما بقافية واحدة لكنها تختلف عن قافية السطر الأول، نحو قول السّيّاب [٢]:

خرائب فأنزع الأبواب عنها تغدو أطلالا،
خوالٍ قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح
تطل عليك منها عين بوم دائب النوح
وسلمها المحطم، مثل برجٍ داثرٍ مالا

وقوله [٣]:

يارب لا شكوى ولا من عتاب،
ألست أنت الصانع الجسما ؟
فمن يلوم الزراع التما
من حوله الزرع فشاء الخراب

أما نازك فيرد عندها هذا النوع من القوافي نحو قولها [١]:

في دجى الليل العميق
رأسه النشوان ألقوه هشيما
وأراقوا دمه الصافي الكريما
فوق أحجار الطريق

٣) **القوافي المقطعية :** وفيها يرد كل مقطع بقافية معينه تختلف عما سواها نحو قول السّيّاب [٢]:

ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر
تقول: " يا قطار، يا قدر
قتلت إذ قتلته ... الربيع والمطر
وتنشر (الزمان) و (الحوادث) الخبر
ولاة تستغيث بالمضمد الخفر
أن يرجع ابنها: يديه مقلتيه، أيما أثر !
وترسل النواح " يا سنابل القمر
دم أبني الزجاج من عروقه أنفجر
فكهرباء دارنا أصابت الحجر
وصكه الجدار خضه، رماه لمحة البصر
أراد أن ينير أن يبدد الظلام، فأندحر
وترسل بالنواح ..

---

(٢) م. ن: ٢٧٧/١.
(٣) م. ن: ٢٩٧/١.
(١) الديوان: ٢٩٧/١.
(٢) الديوان: ٤١٧/١- ٤١٨.

ثم يصمت الوتر

أما نازك فتقول[٣] :

أين أين ترى تذهبين
من سكون السنين ؟
والطريق الذي تسلكين
صامت لا يبين
ولمن تخلقين العطور
والليالي تدور
ولمن دفؤك المسحور ؟
للدجى ؟ للقبور ؟

أما الشكل المتوارث الذي كتب به الشاعران الكثير من قصائدهم ولا سيما قصائد المرحلة الرومانسية فالقافية فيه ترد على عدة أنواع منها :

١. **القوافي الموحدة[١].**
٢. **القوافي المقطعية[٢].**

وعليه يمكننا القول مع نازك أن للقافية مزايا في استخدمها وعلى نحو يحقق جانباً لا شعورياً يمتلك الشاعر، وبما يضمن لقصيدته ذلك الانسياب المتسق، وتعطي في الوقت نفسه للسطر الشعري كيانه الخاص الذي يميزه من سواه، إذ أنها أشبه ما تكون بالفاصلة القوية، كما أنها تساعد على ربط أجزاء القصيدة بوحدة نغمية تتكرر بتكرار الصوت الذي تنتهي به الأسطر ذات القافية الموحدة، كما أنها تربط الفكرة وتكشف عنها، إذ أنها تعبر عن الأفكار الذاتية للشاعر[٣].
وعلى ما بدى لنا أن شعر الموت في الشعر المتعدد القوافي لا يعتمد قافيةً بعينها، أو أحرفِ روي معينة من دون سواها، فكل حرف له مزية تؤهله أن يدخل ضمن القافية التي ينظم بها الشاعر.

- الأوزان الشعرية :

بعد الوزن " أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية "[٤]، ولما كان نظام الوزن في الشعر العربي التقليدي قائماً على نظام " البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضياً الذي ينتهي بقافية مطردة في الأبيات الأخرى "[١]. فقد حاول الشعراء الخروج على هذا النظام، وابتدأت المحاولات، وكانت أولاها محاولة أمين الريحاني في الشعر المنثور عام ١٩٠٥، وبعدها محاولة أحمد زكي أبي شادي الذي أراد تقديم شكل شعري جديد يتناسب مع المضامين الجديدة، لا سيما وأن هذا الشاعر قد اطلع على الأدب الإنكليزي والأمريكي[٢]. وقد عد البعض الآخر النظام التقليدي نظاماً ضيق الآفاق[٣]، فلا بد من الخروج عليه إلى نظام آخر يؤكد رغبة الشاعر " في تحقيق أسلوب جديد يتسم بالبساطة والذاتية، وخلق موسيقى وإيقاع جديدين، يمكنان من إطراح الشكل التقليدي الصاخب ونغمته الخطابية، والصياغة التقريرية الساذجة لناتج التجربة الشعرية، كما يمكنانه أيضاً من تجنب المعجم الشعري المنتقى بما يكشف عن عالمه

---

(٣) الديوان: ٢/٢٣١- ٢٣٢.
(١) ينظر: ديوان السيّاب : ٢/١١٤، ١١٨، ١٢٥ .. * لم تستخدم نازك القافية الموحدة في أي ديوان لها قط سوى ما جاء في ديوانها للصلاة والثورة : ١٩٢.
(٢) ينظر ديوان السيّاب : ١/٥٢، ٨٦، ٩٧، .. وينظر ديوان نازك : ١/١٨٨، ٢٢٣، ٣٢٦، ..ألخ.
(٣) ينظر سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : ٦٤-٦٨.
(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه : ١/١٣٤.
(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية :
(٢) ينظر : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، س. موريه، ترجمة وتعليق : سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، ١٩٦٩ : ٧٠-٧٥.
(٣) قضايا الشعر المعاصر : ٤٣.

الداخلي وعقله الباطن، وان يستخدم الصور والرموز لكي ينقل جو تجربته من خلالها "[٤]. فكان الخروج إلى نظام " التفعيلة " التي تعد جزءاً من الوزن الخليلي، وعلى هذا النحو ألزم الشعراء أنفسهم الخروج على قيد القافية التي كانت تأتي موحدة في سائر أبيات القصيدة لذلك لم يعد الوزن الشعري " إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس، ولا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشاعر في داخله بارتسامه أن ينمي الحركة الشعرية .."[٥].

ومنذ أن كان الوزن الشعري القائم على نظام البيت إلى الوقت الذي دخل فيه الشعر نظام " التفعيلة " إلى ما هو عليه الآن، لم يركن إلى أن هناك علاقة ما تربط الموضوع الشعري بالوزن، فعلى ما يقول د. إبراهيم أنيس، إن العرب كانوا " يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريباً ونذكر أنها نظمت من الطويل، والبسيط، والخفيف، والوافر، والكامل، لنعرف أن القدماء لم يختاروا وزناً خاصاً لموضوع خاص "[٦].

وبما أننا بصدد الأوزان الشعرية التي نظم بها السّيّاب ونازك فإنهما لم يتخليا في نظم شعرهما عن البحور التقليدية، على الرغم من أنهما كانا رائدي الشعر الحديث، ففي المراحل المتقدمة من حياتهما الشعرية، كان كل نظمهم قائماً على وفق النظام الخليلي، ولم يقتصر أي منهما على بحر دون سواه، فقد تنوعت البحور التي استخدماها، إذ لم يبق بحر من بحور الشعري العربي لم ينظما فيه، وبدرجات متفاوته[١]. فلقد نظم بدر شاكر السّيّاب قصيدته (رثاء جدتي) على وفق النظام الخليلي مستعملاً البحر الخفيف[٢].

أسلمتني يد القضا للشجون ... إذ قضى من يردني لسكوني
ورمى سهمه بقية آمالي ... فخرت صريعة من عيوني
ووعت أذنه توالي أنغامي ... وأبت إلى الفناء لحوني

أما نازك فقد استخدمت هي الأخرى النظام التقليدي القائم على وحدة البيت الشعري في بواكير شعرها فقد نظمت على غرار البحر الخفيف كل قصائد ديوانها الأول (مأساة الحياة) تقريباً، نحو قولها[٣]:

ومعاني الفناء ألمحها حو
لي في كل ما تراه عيوني
في دوي الرياح في نغم الطيـ
ـر وفي ظلمة المساء الحزين

وقولها [٤]:

جاء من قبل أن تجيئي إلى الدنـ
ـيا ملايين ثم زالوا وبادوا
ليت شعري ماذا جنوا من لياليـ
ـهم وأين الافراحُ والأعياد ؟
ليس منهم إلا قبور حزينا
ت أقيمت على ضفاف الحياة
رحلوا عن حمى الوجود ولاذوا
في سكون بعالم الأموات

---

(٤) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : ٧٧.
(٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه : ٥٠.
(٦) موسيقى الشعر : ١٧٣.
(١) لمزيد من التفصيلات ينظر : شعر بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية وفكرية : ٢٧٦-٢٨٨.
(٢) الديوان : ١٠٢/٢.
(٣) م.ن : ٢١١/١.
(٤) م.ن : ٣٥٧/١-٣٥٨.

ونظمت في مجموعتها الأخر في عدة أبحر من بحور الشعر العربي نحو قولها من المتقارب [١]:

رأيت الحياة كهذا المساء
ظلام ووحشة جو كئيب
ويحلم أبناؤها بالضياء
وهم تحت ليلٍ عميق رهيب

ومن الرمل قولها [٢]:

أي حلم ذابل فوق الرمال
صغت فيه كل موسيقى حياتي
كل أحلام شبابي وخيالي
كل ما في خافقي من نغمات

لذلك فأن الوزن الشعري يحقق "زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة، وفي الانتباه ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى .. "[٣] ، وعلى هذا النحو فإن السّيّاب قد مزج بـ ين الأبحر الشعرية على النحو الذي يعطي إثارة ودهشة يقتضيهما الموقف الشعوري في الانتقال من بحر إلى سواه، كما فعل في قصيدته (فجر السلام)، فكان ينتقل من البسيط إلى الكامل، ليكسب القصيدة تدفقية استهوت السّيّاب كثيراً فيما بعد,[٤].[٥]

شلت يداً طالما إلتفت اصابعها
ثم أرتخت عن وليدٍبان يختنق
وأستجهضت كل أنثى وهي تعضبها
واستدفأت باللظى والمدن تحترق
وقوست من ظهور كي يطاولها
تزح بلج أرتفاعاً وهي تنسحق

وتطل من أفق يفتحه الشروق إلى الحفافي
أيدتشير إلى الرقاب المشرئبة : لا تخافي
لن يفصد الجلاد عرقاً من عروقك لارتشاف

وقد خلط السّيّاب بين النظام المتوارث وشعر التفعيلة كما في (بور سعيد) إذ استخدم البحر البسيط وفق العروض الخليلي واستخدمه وفق نظام التفعيلة الجديد نحو قوله [١]:

خرس نواميسك الثكلى ودامية

---

(١) الديوان : ٥٦٨/١.
(٢) م.ن : ٦٥٦/١.
(٣) مبادئ النقد الأدبي، أ، أ. ريتشارد، ترجمة وتقديم: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العالمية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٦٣: ١٩٨.
(٤) ينظر: شجر الغاب الحجري: ٣٤٩.
(٥) الديوان : ٢/ ٢٥٦-٢٥٧.
(١) الديوان : ٥٠/١-٥١.

فيــك الأناجيــل والمــوتى بــلا صــلب
والحابس الماء عن جرحاك حملها
عبء الصليبين : من حمى ومن خشب

[...]

حييت فالوحش أوهى فيك مخلبه،
يـا غابـة النـار قـد أثمـرت بالغلـب !

من أي عبءٍعلى روحي ومسمار
من أعين، في صليبٍ تحت أسواري،
تأتيك أشعاري
حمراء خضراء من جرحٍ ومن غار،
خضراء من راية، حمراءَ من نارٍ،
خضراء كالماء في فردوسك الجاري ؟

وكانت قصيدته (إقبال والليل) قد اعتمدت على الخلط بين الشكل الموروث وشعر التفعيلة أيضاً لكنه، خلط بين البحر الطويل في الشكل والموروث، والكامل في شعر التفعيلة، كقوله [٢]:

وما وجد ثكلى مثل وجودي إذا الدجى تهاوين كالأمطار بالهم والسهر

[...]

ألقت بي الأقدار كالحجر الثقيل
فوق السرير كأنه التابوت لولا أنه ودم يراق
في غرفة كالقبر في أحشاء مستشفى حوامل بالأسره.

وخلطت نازك بين الأبحر، ففي قصيدتها (ثلاث مراث لأمي) نرى نازك في هذه المرثية قد استخدمت الرمل في أغنية للحزن نحو قولها [١]:

انه أجمل من أفراحنا، من كل حب
انه زنبقة ألقى بها الموت علينا
لم تزل دافئة ترعش في شوق يدينا
وسنعطيها مكاناً عطراً في كل قلبٍ
وشذى حزن عميق القعر خصب
أنه منا .. وقد عاد إلينا

أما في (مقدم الحزن) فإنها تعمد إلى (الخفيف) نحو قولها [٢]:

افسـحوا الـدرب، انــه جـاء خجـلا
ن رقيــق الخطــى كئيــب الجبــين
الغـلام الحســاس ذو الأعـين الغـر
قــى بتــاريخ ألــف ســرٍ حــزين

---

(٢) م.ن : ١/٧١٦-٧١٧.
(١) الديوان : ٢/٣١٣.
(٢) الديوان : ٢/٣١٤.

ثم تعود في (الزهرة السوداء) إلى (الرمل) نحو قولها [٣]:

كنزنا الغالي تركناه هنا
لحظات ثم أسرعنا إليه
والتمسناه وراء المنحنى
وعلى التل فلم نعثر عليه

وفي مجال التجديد في شعر التفعيلة، نرى السّيّاب وعلى سبيل المثال، يلجأ في قصيدته (ثعلب الموت) إلى استخدام البحر الخفيف [١]:

كم يمض الفؤاد أن يصبح الإنسان صيداً لرمية الصياد ؟
مثل أي الظباء، أي العصافير، ضعيفاً
قابعاً في إرتعادة الخوف، يختض أرتياعاً، لأن ظلاً مخيفاً
يرتمي ثم ير تمي في إتئادِ

ثم محاولة أخرى في (جيكور) التي بناها على فرضية هي : إذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ٣ فاعلاتن، ٣ مستفعلن، ٣ فاعلاتن[٢]، فجاءت القصيدة على هذا النحو [٣]:

تلك أمي، وإن أجئها كسيحا
لاثماً أزهارها، والماء فيها، والترابا
ونافضاً، بمقلتي، أعشاشها والغابا
تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن في بويب الجناحين : كزهر يفتح الأفوفا

فقد جاء في السطر الأول : فاعلاتن،متفعلن، فاعلاتن.
الثاني : فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.
الثالث : متفعلن، متفعلن، مستفعلن، مستفعلن، مستفعل.
الرابع : فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.
الخامس : فاعلاتن، متفعلن،، فاعلاتن، فعلاتن، متفعلن، فالاتن.

فتبدو القصدية وكأنها خليط من أبحرٍ عدة وهي : " الخفيف، والرمل، والرجز ".
وحاولت نازك التجديد في الأوزان، إذ نظمت قصيدتها (زنابق صوفية للرسول) على مخلع البسيط، ونتيجة اندفاعها الحار كما تقول، فإنها خرجت على هذا الوزن بإضافة حرفٍ واحِدله فأصبح بعد أن كان [١]: (مستفعلن فاعلن فعولن)
أصبح (مستفعلن فاعلين فعولن)، وقد ارتأت نازك أن تكتب الصيغة العروضية على تلك الشاكلة (مستفعلاتن مستفعلاتن)، وكما تقول نازك إنها لم تسبق بمحاولة سوى قصيدة للرصافي، إقترح البعض أن تقطع على (مستفعلاتن مستفعلاتن) [٢]:

ســـــمعت شـــــعراً للعنـــــدليب

---

(٣) م.ن : ٣١٨/٢.
(١) الديوان : ٤٤٧/١.
(٢) ينظر : شجر الغابة الحجري الكتاب الأول : ٣٥٠- ٣٥١.
(٣) م.ن : ٦٥٦/١.
(١) ينظر : يغير ألوانه البحر : ٦-١٠.
(٢) م.ن : ١٩٠.

تـــلاه فـــوق الغصـــن الرطيـــب
إذ قـــال نفســـي نفســـي الرفيعـــة
لـــم تهـــو إلا حســـن الطبيعـــة

وقد نظمت قصيدتها (تمتمات في ساحة الأعدام) على الوزن نفسه نحو قولها [٣]:

بالموت والحب، والعيون الغرقى الأسيره
نحن أرتفعنا
نحن مع البرق قد نصعنا
ومن حليب الفداء والشمس قد رضعنا
نحن حرثنا، نحن زرعنا
سنابل الموت، واتخذنا الأسى خميره
لخبزنا، والسهاد في دمعنا جزيره
وفي مزاد الرياح بعنا.

ثم استخدمت البند في قصيدتها (الملكة والبستان)[٤]، وكذلك استخدمت وزناً جديداً أسمته الموفور[٥].

١) الإيقاع الداخلي :

هو ذلك الانسجام الصوتي النابع من " التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر "[١]، ويتولد الإيقاع في الشعر العربي " من تردد إرتكاز يقع على مقطع طويل في تفعيل يعود على مسافات زمنية متحدة النسب، وعلى سلامة هذا الإيقاع تقوم سلامة الوزن "[٢]، ومنه تنشأ وحدة نغمية حيث إن تكرار البحر، والقافية الموحدة، يساعد على توحيد مشاعر وانفعالات المتلقين، وبذلك ينشر التذوق الجماعي[٣]. وبعد تحرر الشعر من نظام التفعيلة ونظام البيت الشعري إلى التفعيلة، أخذ الإيقاع الخارجي يفقد بعض خصائصه الملتزمة بعدد التفعيلات في الصدر والعجز، وكذلك تكرار القافية، وإن كانت نازك الملائكة ترى أن الشعر الحديث ليس في حد ذاته خروجاً على طريقة الخليل بل هو تعديل لها يتطلبه تطور الحياة[٤]، وبناءاً عليه، فإذا ما أراد الشاعر أن يبقى على ذلك الانسجام الإيقاعي " ينبغي أن يكون الترخيص باستعمال الزحافات والعلل العروضية في أضيق الحدود "[٥]. لذلك أصبح الإيقاع الداخلي أكثر أثراً في القصيدة لكونه "يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية، وقيمها الجمالية، ووقوفاً على التناسب بين الدلالات الصوتية و الأنفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز، وسرعة، وبطءٍ وتكرار، وتوكيد، وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهٍ فِي الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة "[٦]، ووحدة الإيقاع يرى فيها غنيمي أنها متغيرة بحسب ما تحتويه " من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس، وللكلمات أصوات، ودلالة الأصوات

---

(٣) م.ن : ١٥٣.
(٤) للصلاة والثورة : ٧٧.
(٥) م.ن : ١٩٢.
(١) قضايا الشعر في النقد العربي، د. ابراهيم عبد الرحمن، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٨١: ٣٦.
(٢) في الميزان الجديد، محمد مندور، مطبعة النهضة، مصر، ط٣، د.ت : ٢٤٠.
(٣) ينظر، محاظرات في الشعر المصري بعد شوقي، محمد مندور، الحلقة الثالثة، ١٩٥٨ : ١٠٦-١٠٧، نقلاً عن الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٣٧٨.
(٤) ينظر قضايا الشعر المعاصر : ٤٩.
(٥) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر : ٣٩٢.
(٦) النقد الأدبي الحديث : ٤٧٥.

موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية، والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروي من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصلية في اللغة[٧] "، وبذلك فإن الأيقاع الداخلي يتولد من خلال :

- **التكرار**
  - ❖ **تكرار الحرف.**
  - ❖ **تكرار اللفظة.**
  - ❖ **تكرار الجملة أو العبارة.**

- **التكرار :**

للتكرار أهمية في الشعر لما له من دور في عكس جانب " من الوصف الشعوري والانفعالي، وهذا الموقف يؤدي ظاهرة اسلوبية تشكل لبنة أساسية من لبنات العمل الأدبي، ولذلك ينبغي على المرء إلا ينظر إلى التكرار خارج نطاق السياق، ولو فعل ذلك لما تبين له إلا أشياء مكررة لا يمكن لها أن تؤدي إلى نتيجة ما "[١]، لكون الشعور يظل مبهماً، ومن أجل أستجلائه يلح الشاعر في استخدامه على نوع معين من التكرار وبذلك " يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المسيطرة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر في المحاق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقل أنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما "[٢]. والذي يدعوا الشاعر إلى التكرار هو إحساسه بالحاجة إليه لكونه " يضفي درجة عالية من الموسيقى الخفية تلف البيت فتوحد أجزاءه كما تكشف المعنى داخل هذا الإطار الموسيقي "[٣]. وفي الوقت نفسه " فان العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية ... "[٤]. والتكرار على ثلاثة أنواع :

١) تكرار الحرف :

وفيه يلح الشاعر، على تكرار صوت واحد أو أكثر لمرات عدة، محققاً من خلال غرضاً نفسياً، لا يمكن البوح به مباشرة، ويكون لتلك الصيغة التكرارية دوراً في تأصيل الإيقاع الداخلي في الجملة الشعرية كما في قول السّيلب [٥]:

أهكذا السنون تذهب
أهكذا الحياة تنضب ؟
أحس أنني أذوب أتعب
أموت كالشجر.

لقد كرر الشاعر الهمزة سبع مرات، فقد أبتدأ الشاعر بالهمزة الدالة على الاستفهام في "أهكذا" ثم كررها بنفس المعنى في السطر الثاني، وانسياقاً مع ما تركته الهمزة من تساؤلٍ موجعٍ جاءت الكلمات الأخرى مبدوءةٍ بالهمزة مانحة النص الشعري هذا الامتداد الموسيقي الناتج عن وجود حرف المد الذي صنع جرساً موسيقياً داخلياً، منح الأسطر اتساماً وترابطاً.

أما نازك فإنها ترى في التكرار أنه " يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرةً كاملة، ويستخدمه في موضعه. وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظة المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس

---

(٧) م.ن: ٤٧٣.
(١) التكرار في الشعر الجاهلي – دراسة أسلوبية . د. موسى ربابعة، مجلة مؤته للبحوث والدراسات، مج٥، ع١، ١٩٩٠ : ١٦٠.
(٢) قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٢-٢٤٣.
(٣) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، وزارة الأعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٥ : ١٩٩.
(٤) قضايا الشعر المعاصر : ٢٨٧.
(٥) الديوان : ١٤٨/١.

اللغوي والموهبة والأصالة "[1]، ومثل ما السّيّاب فان نازك قد اوردت التكرار في الكثير من قصائدها وعلى نحو تحاول الشاعرة من خلال تهيئة جو موسيقي للعمل الشعري.
فمن حيث تكرار الحرف نرى نازك في قصيدتها "رماد"[2]، التي تقول في أولها[3] :

أهكذا داست علينا الحياة لم تبق من صدى؟
لم تبق إلا الندم الأسودا وصوت واخيبتاه
أهكذا لم يبق إلا الرماد في الموقد الذابل ؟
أليس من كوكبنا الآفل أيماضة تستعاد .؟
أليس عنا نبأ أو نشيد أو همسة واحده ؟
ألم تعد قصتنا البائدة توقظ عرقاً جديد ؟
ألم يعد قط لنا من مكان في القصة الجاريه ؟
أليس من كاساتنا الخاليةشيء يهم الزمان ؟

تكرر همزة الاستفهام سبع مرات، محاولة من خلال تنويع التساؤل مع كل استفهام أن تضع تصوراً كاملاً لدى المتلقي أنها قد انتهت تماماً، فلا بريق من أملٍ ظل يداعب خيالها، لكون الحياة قد خلفتها رماداً، ثم إنها تكرر أداة الاستثناء (إلا) مرتين، فقد سلبتها الحياة كل شيء ولم تخلف لها (إلا الندم)[4]، وفي الموضع الثاني لم تبق منها (إلا رماد)[5]، وهذا التكرار الذي تورده نازك هنا يمنح النص الشعري ارتباطاً معنوياً، كما أنه في الوقت ذاته تأصيل لكل ما يحتاجه الشاعر من تساؤلات داخلية محيرة، تلبي أحساس الشاعرة.

تكرار الكلمة :

وفيه يكرر الشاعر كلمة أو أكثر في النص الشعري، باثاً من خلال هذا النوع صيغة لا شعورية، تغني النص الشعري، بما يمكن أن يمده بتأثير أعمق وموسيقية خفية ، ففي هذا النص السّيّابي الذي يقول فيه [1]:

وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى :
حجار
حجار وما من ثمر،
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطب
حجار ندائي، وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار

انه يكرر لفظة (حجار) وكأنه يصور قساوة الواقع الذي يمد الشاعر بعذاباته، ليمنحه ضيقاً وإختناقاً، ليرصد كل الهواجس المنبعثة عن ذات الشاعر، فكأن كل لفظة (حجار) حجر يسقط فوق رأس

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٢٣٠-٢٣١.
(٢) ينظر: الديوان : ١٨٢/٢.
(٣) م.ن: ١٨٢/٢.
(٤) ينظر:الديوان ١٨٢/٢.
(٥) م.ن : ١٨٢/٢.
(١) الديوان : ١٩٦/١.

الشاعر، ليقتله ثم ليحيل كل معطيات واقعه إلى شيء جامد كالحجار، وبذلك زادت تلك اللفظة موسيقية النص وقعاً يشبه تساقط الحجار.

ونرى نازك في تكرارها للكلمة الواحدة داخل القصيدة الشعرية يبلغ مستوى نغمياً عالياً، يتماثل مع الانفعال الحاصل الذي يسيطر على كيان الشاعرة ، فيحيلها كتلة من المشاعر المتأججة على النحو الذي لاحظناه في قصيدتها (الكوليرا) والتي عبرت فيها عن حزنها الجم لما أصاب أبناء مصر حين أجتاحها وباء الكوليرا، فقد جاء تكرار لفظة (الموت) في القصيدة ثمانية عشر مرة، ولفظة (موتى) أربع مرات إذ ينتهي كل مقطع من القصيدة بتكرار لفظة (موت) ثلاث مرات وعلى هذا النحو[٢] :

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات
في كل مكان يبكي صوت
هذا ما قد مزقه الموت
الموت الموت الموت
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت

وبهذا الإنتهاء المتكرر للفظة (الموت) فقد خلق موسيقى داخلية ترتبط مع إثارة سماع نازك لهذا الخير، على أن عدد التكرارات، قد صور حجم الموت الذي بدأ يتزايد وبصورة مذهلة، مما قد يعلن في الوقت نفسه عن ذلك الهلع الذي أنتاب الشاعرة.

- تكرار الجمل أو العبارات الشعرية :

وفيه يكرر الشاعر جملاً شعرية أو سطراً عده تعزيزاً لموسيقى شعره، ففي قصيدة السّيّاب (رحل النهار)حين يقول: [١]

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود
الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النهار
الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار
الخوف من ألوانهن وبعض أرمدة النهار
رحل النهار
رحل النهار

ويبدو أن الذي أملى على السّيّاب الركون إلى مثل هذا التكرار، ما يحيط به من ظروف قاهرة تستفز نفسه ليضع للصورة حدوداً مكتملة، فإذا كان الأفق متجهاً بالسحب الثقيلة، وإذا ما كانت تخبئ ثمراً فإنما ثمارهن الموت، والموت من أمطارهن، والخوف من ألوانهن، فأي أفق يطبق على السّيّاب، وأي موت يصارعه ؟ ويكرر السّيّاب أرمدة النهار لكونها العنصر المشترك الذي تجتمع حوله معطيات الصورة، فالانتظار غير مجدٍإذ لم يبق من نهاره سوى الرماد، وبهذا تحافظ الصورة على سياقها الموسيقي الرتيب لما لذلك الموقف من وقع ثقيل على نفس الشاعر، فهو بذلك يحقق التوافق النفسي الذي يرمي إليه، ثم يكرر جملة (رحل النهار) ليوحي بحالة اليأس، واللاجدوى من الانتظار، فجاء التكرار ... وسيلة من وسائل مد القصيدة وتنويع الأفكار والصور .. ويهدف الشاعر من وراء ذلك إلى إضافة عنصر آخر من عناصر الموسيقى إلى القصيدة ..""[٢].

أما نازك في هذا النوع من التكرار، فإنها تحقق حاجة لا شعورية يقتضيها الموقف الشعري، مانحة من خلاله النص ترابطاً موسيقياً ففي قصيدتها (الهجرة إلى الل)" تكرر نازك الجملة الفعلية (عرفتك) في المقطع الأول عشر مرات: [٣]

---

(٢) الديوان : ١٣٩/٢.
(١) م.ن : ٢٣٠/١، ١٣٧...
(٢) حروف المعاني المختصة بالأسماء في شعر السيّاب،رسالة ماجستير، ظاهر محسن كاظم، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٢ :١٩.
(٣) للصلاة والثورة : ٦٨-٦٩.

عرفتك في ذهول تهجدي وقرنفلي أكداس
عرفتك في اخضرار الآس
عرفتك في يقين الموت والأرماس
عرفتك عند فلاح يبعثر في الثرى الأغراس
وتزهر في يديه الفاس
عرفتك عند طفل أسود العينين
وشيخ ذابل الخدين
عرفتك عند صوفي ثري القلب والأحساس
عرفتك في تعبد راهب في خشعة القداس
عرفتك ملء موج البحر يركض حافي القدمين
وأهداب العيون الزرق واستغراقة الشفتين
عرفتك في صدى الأجراس
عرفتك ملء ليلٍ يمطر الدنيا
خيوط روئ وعطر نعاس
وتلقي في طريقي الورد أكداساً على أكداس
وتسقيني بأغلى كأسْ

فمقدار التكرار قد شعب المعرفة وعمق الإحساس بها، فصار الله يتجلى للشاعرة في كل شيء مما وسع أفق الكشف عندها ومنح النص كثافة موسيقية متأتية من الربط النفسي بين مجالات المعرفة، ليتحقق الاتحاد مع تلك الذات على نحو كاملٍ.

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- آفاق الفكر المعاصر، غايتان بيكون، ترجمة: نخبة من الاساتذة الجامعيين، بيروت، ط١، ١٩٦٥.
- ابو العتاهية، اشعاره واخباره، تحقيق: د. شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، ١٩٦٥.
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان مياس، مطبعة الرسالة، الكويت، ١٩٧٨.
- الادب العربي الحديث – دراسة في شعره ونثره، د. فائق مصطفى و د. سالم الحمداني، مطبعة جامعة الموصل، د.ط، ١٩٨٧.
- الادب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر، د.ط، د.ت.
- ادونيس، جيمس فريزر، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، دار الصراع الفكري، بيروت، د.ط، ١٩٥٧.
- اساطير، بدر شاكر السياب، مطبعة الغري الحديثة، النجف الاشرف، ط، ١٩٥٠.
- الاسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٨.
- الاشتراكية والفن، ارنست فيشر، ترجمة: اسعد حليم، منشورات مكتبة ٣٠ تموز، الموصل، د.ط، ١٩٨٤.
- اشكالية المكان في الفصل الادبي، ياسين النصير، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، د.ط، ١٩٨٦.
- اصول النقد الادبي، د.احمد الشايب، القاهرة، ط٨، ١٩٧٣.
- اضواء على الشعر الحديث، راجي عشقوني، دار صادر، بيروت، ط، ١٩٧٣.
- اغاني الحياة، ابو القاسم الشابي، دار مصر للطباعة، الفجالة، ط١، ١٩٥٥.
- الاغتراب سيرة ومصطلح، محمد رجب، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
- الاغتراب في صوفية الاسلام، د. عبد القادر موسى المحمدي، بيت الحكمة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
- الانسان في شعر نازك، محمد مصطفى هداره، (كتاب تذكاري)، نخبة من الاساتذة، اعداد وتقديم واشتراك د. عبد الله احمد المهنا، مؤسسة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٥.
- الانسان والزمان في الشعر الجاهلي، د. حسين عبد الجليل يوسف، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٨٨.
- الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي الحديث، د. مناف منصور، دار التوثيق والبحوث، ط١، ١٩٧٨.
- البحث عن الجذور، خالدة سعيد، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٦٠.
- بدر شاكر السياب، ايليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
- بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، د. احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٤، ١٩٧٨.
- بدر شاكر السياب، حياته وشعره، عيسى بلاطة، دار النهار، بيروت، د.ط ٢، ١٩٧١.
- بدر شاكر السياب، ريتا عوض، مطبعة اوفيست الانتصار، بغداد، ط٢، ١٩٨٤.
- بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، محمود العطبة، مطبعة المعارف، بغداد، د.ط، ١٩٦٥.
- بناء القصيدة من النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، ١٩٩٤.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.
- البنيوية الموضوعية، دراسة في شعر السياب، عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية، بيروت، د.ط، ١٩٨٣.
- تجربة الاغتراب في شعر نازك، عبد احمد المهنا (كتاب تذكاري)، مؤسسة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٥.
- التجربة الخلاقة، س.م. بورا، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٩.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٥.

- التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
- جماعة الديوان، شكري-المازني-العقادر، د. يسري سلامة، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، د.ط، ١٩٧٧.
- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، د.ط، ١٩٨٠.
- جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مدحت الجبار.
- حركات التجديد في الادب العربي، عدد من الاساتذة، دار الثقافة، القاهرة، د.ط، ١٩٧٥.
- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، س. موريه، ترجمة وتعليق: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، ١٩٦٩.
- الحياة والموت في الشعر الجاهلي، د. مصطفى عبد اللطيف جياووك، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٧.
- الدعوة الى اجتماعية الشعر بين نازك ودعاة الالتزام، سعد دعيبس (كتاب تذكاري)، مؤسسة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٥.
- دير الملاك "دراسة نقدية للظواعر الفنية في الشعر العراقي المعاصر"، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للطباعة والنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨٣.
- دلالة الالفاظ، ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٣.
- ديوان امرئ القيس، رواية الاصمعي والمفضل وغيرهما، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٦٤.
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، د.ط، ١٩٧٤.
- ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
- ديوان بشار بن برد، شرح: محمد الطاهر بن عاشور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٥٤.
- ديوان الجواهري، بغداد، ط٥، ١٩٦١.
- ديوان ديك الجن الحمصي، حققه واعد تكملته: د. احمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، لبنان، د.ط، د.ت.
- ديوان الشعر العربي، علي احمد سعيد، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ١٩٦٤.
- ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٦٢.
- ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق: عبد الجبار المعيبد، بغداد، د.ط، ١٩٦٥.
- ديوان قيس بن ذريح
- ديوان لبيد، تحقيق: الدكتور احسان عباس، الكويت، د.ط، ١٩٦٢.
- ديوان المتنبي، شرحه: عبد الرحمن البرقوقي، مطبعة محمد مصطفى، مصر، د.ط، ١٣٤٨هـ – ١٩٣٠ م.
- ديوان المتنبي، فهرسه وشرحه: عبود احمد الخزرجي، نشرة المكتبة العالمية، بغداد، د.ط، ١٩٨٨.
- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- الرحلة الثامنة "دراسات نقدية" جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
- رسائل السياب، جمع وتقديم: ماجد احمد السامرائي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٥.
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح احمد، دار المعارف، مصر ط٢، ١٩٧٨.
- الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، بيروت، د.ط، ١٩٧٣.
- زمن الشعر، ادونيس، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٨٦.
- سايكولوجية الشعر ومقالات اخرى، نازك الملائكة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٩٣.
- السياب، عبد الجبار عباس، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧١.
- السياب، نهر الخصب المار بالجحيم، نجيب المائع، (السياب في ذكراه السادسة)، وزارة الاعلام بغداد، د.ط، ١٩٧١.
- شجر الغابة الحجري "كتابات في الشعر الجديد"، طراد الكبيسي، دار الحرية، بغداد، د.ط، ١٩٧٥.

- شرح اشعار الهذليين، ابو سعيد الحسن بن الحسين السكري، تحقيق: عبد الستار احمد فراج، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٥٢.
- شرح المعلقات السبع لطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٦٣.
- شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا وعبد الرحيم محمود، وغيرهم، الدار القومية لطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٤٦.
- شعراء الرابطة القلمية، نادرة سعيد سراج، القاهرة، د.ط، ١٩٥٥.
- شعر بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، حسن توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ، بغداد، د.ط، ١٩٧٨.
- شعر الرثاء في الشعر الجاهلي، مصطفى عبد الشافي الشوري، الدار الجامعية، بيروت، د.ط، ١٩٨٣.
- الشعر الصوفي حتى افول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، عدنان حسين العوادي، دار الرشيد، بغداد، د.ط، ١٩٧٩.
- الشعر العراقي الحديث – مرحلة وتطور-، د. جلال الخياط، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٧٠.
- الشعر العربي في المهجر، محمد عبد الغني حسن، مؤسسة الخانجي، القاهرة،
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل.
- الشعر كيف نفهمه وتتذوقه، اليزابيث درو، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، د.ط، ١٩٦١.
- الشعر والتأمل، روستوفر هاملتون، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة، د.ط، د.ت.
- الشعر والزمن، د. جلال الخياط، دار الحرية، بغداد، د.ط، ١٩٧٠.
- الشعر والموت، فؤاد رفقة، دار النهار للنشر، بيروت، د.ط، ١٩٧٣.
- الشعر والنظرية، عبد الجبار داود البصري، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧١.
- الصورة الادبية، مصطفى ناصف، دار الاندلس، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.
- الصورة الشعرية، س. دي. لويس، ترجمة: احمد نصيف الجنابي، وسلمان حسن ابراهيم، ومالك ميري، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ط، ١٩٨٢.
- الصومعة والشرفة الحمراء "دراسة نقدية في شعر علي محمود طه"، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
- طبقات الصوفية، السلمي، تحقيق: نور الدين شربيه، القاهرة، د.ط، ١٩٥٣.
- ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة، د. سالم الحمداني (كتاب تذكاري)، مؤسسة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٥.
- ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة، اسبابها وقضاياها المعنوية والنفسية، سالم الحمداني، جامعة الموصل، د.ط، د.ت.
- ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب – مقارنة بنيوية تركيبية- محمد بنين، دار التنوير، المغرب، د.ط، ١٩٨٥.
- عشتار ومأساة تموز، د. فاضل عبد الواحد علي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٣.
- العقد الفريد، ابن عبد ربه الاندلسي (شهاب الدين احمد)، المطبعة الشرقية، مصر، د.ط، ١٣٠٥هـ.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه وتقدمه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، د.ط، ١٩٥٥.
- الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة: احمد ابو زيد، القاهرة، د.ط، ١٩٧١.
- فصول في نقد الشعر، د. ياسين الايوبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٨٩.
- فن المتنبي بعد الف عام، ابراهيم العريض، بيروت، ط١، ١٩٦٢.
- في الذاكرة الشعرية، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، بغداد، د.ط، ١٩٨٩.
- في الشعر والفن والجمال، رضوان الشهاب، بيروت، د.ط، د.ت.
- في الشعرية، كمال ابو ديب، مؤسسة الايمان العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

- في الميزان الجديد، محمد مندور، مطبعة النهضة، مصر، ط٣، د.ت.
- قصة الحضارة، ول ديورانت، ترجمة: محمد بدران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٣، ١٩٦١.
- قضايا الشعر في النقد العربي، د. ابراهيم عبد الرحمن، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥.
- قضايا الشعرية، جاكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، المغرب، ط١، ١٩٨٦.
- كلمة الدكتور نجيب المانع، (السياب في ذكراه السادسة)، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧١.
- كلمة السيد ممثل رئيس جامعة البصرة، عبد المنعم خضر الزبيدي، (السياب في ذكراه السادسة)، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧١.
- اللزوميات، ابو العلاء المعري، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٦٩.
- لغة الشعر بين جيلين، د. ابراهيم السامرائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.
- لغة الشعر الحديث في العراق، مرحلة ما بين الحربين العالمتين، د. عدنان حسين العوادي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٨٥.
- للصلاة والثورة، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٨.
- ما قالته النخلة للبحر (الشعر المعاصر في البحرين)، علوي الهاشمي، دار الحرية، بغداد، د.ط، ١٩٨١.
- ما قبل الفلسفة – الانسان في مغامراته الفكرية الاولى -، هـ. فرانكفورت وجماعته، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، د.ط، ١٩٦٠.
- مبادئ النقد الادبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم: د. محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٦٣.
- المرأة وصورة المرأة في شعر نازك، سلمى الخضراء الجيوسي (كتاب تذكاري)، مؤسسة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٥.
- مرايا على الطريق، عبد الجبار عباس، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، د.ت.
- مروج الذهب، ابو الحسن علي بن الحسين المسعودي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المطبعة التجارية الكبرى، القاهرة، ط٤، ١٩٦٥.
- مصر والشرق الادنى القديم، د. نجيب ميخائيل ابراهيم، مؤسسة المطبوعات الحديثة، مصر، ط١، ١٩٥٩.
- المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
- مقالات في النقد الادبي، ت. اس. اليوت، ترجمة: لطيفة الزيات، مكتبة الانجلو، القاهرة، د.ط، د.ت.
- مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة، طه باقر، بغداد، د.ط، د.ت.
- مقدمة للشعر العربي، علي احمد سعيد (أدونيس)، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١.
- ملحمة كلكامش، ترجمة، طه باقر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٧.
- منازل السائرين، الانصاري الهروي، معهد الدراسات الشرقية، بيروت، د.ط، د.ت.
- من شباك وفيقة الى المعبد الغريق، جبرا ابراهيم جبرا، في ضمن كتاب "السياب في ذكراه السادسة"، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧١.
- من الموروث الديني والاسطوري في شعر نازك، محمد رجب النجار، (كتاب تذكاري)، مؤسسة الربيعان، الكويت، ط١، ١٩٨٥.
- الموت في الفكر الغربي، جاك شورون، ترجمة: كامل يوسف حسين، مطبعة الرسالة، الكويت، ١٩٨٤.
- الموت والعبقرية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٦٢.
- مواقف في شعر السياب، قيس كاظم الجنابي، مطبعة العاني، د.ط، ١٩٨٤.
- موسيقى الشعر العربي، د. نعمان القاضي ووحيد عبد الحكيم الجمل، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، ١٩٨٠.

- نازك الملائكة، دراسات ومختارات، د. عبد الرضا علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
- نازك الملائكة (الموجة القلقة)، ماجد السامرائي، وزارة الاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٧٥.
- نازك الملائكة والحوار مع الماضي – الرؤيا المقيدة – دراسات في التفسير الحضاري للادب، شكري عياد، الهيئة المصرية للكتب، د.ط، ١٩٧٨.
- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الادب العربي الحديث من خليل مطران الى بدر شاكر السياب، دراسة مقارنة، د. منيف موسى، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٤.
- النفخ في الرماد "دراسات نقدية"، د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ط، ١٩٨١.
- النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- هذا هو السياب، مدني صالح، مطبعة اليرموك، بغداد، د.ط، د.ت.
- واقعية بلا ضفاف، روجيه غارودي، ترجمة: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ط، ١٩٦٨.
- الوحشيات، ابو تمام (حبيب بن اوس الطائي)، تحقيق: عبد العزيز الميمني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٦٣.
- يغير الوانه البحر، نازك الملائكة، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٧.

الدوريات

- الاداب (بيروت):
  - بدر شاكر السياب المراهق، محمد الجزائري، ع٣، س١٩، ١٩٧١.
  - بدر شاكر السياب والمرفأ العاطفي، ديزي الامير، ع٢، س١٣، شباط، ١٩٦٥.
  - السياب الانسان والشاعر، مطاع صفدي، ع٢، س ١٣، شباط، ١٩٩٥.
  - السياب والموت، سامي مهدي، ع٤، س ١٣، نيسان، ١٩٦٥.
  - عند سرير السياب، خليل حاوي، ع٢، س ١٣، شباط، ١٩٦٥.
  - غريب على الخليج يغني للمطر، صبري حافظ، ع٢، س ١٤، شباط، ١٩٦٦.

- آفاق عربية (بغداد):
  - المكان والرؤية الابداعية، نادية غازي العزاوي، ع ٣-٤، نيسان، ١٩٨٩.

- الاديب العراقي:
  - خواطر في الشعر العراقي الحديث، بلند الحيدري، ع١، س٢، ك٢- شباط، ١٩٦٣.

- الاقلام (بغداد):
  - الاسس النفسية للتجريب الشعري، د. ريكان ابراهيم، ع١١-١٢، ١٩٨٩.
  - بدر شاكر السياب شاعر الموت، فتحي سعيد، س ٢٢، ١٩٦٦.
  - تأثير المذهب الرومانسي في شعر نازك الملائكة، سلمان حسن ابراهيم، ع١١-١٢، ١٩٨٩.
  - التركيب اللغوي في شعر السياب، د. خليل ابراهيم العطية، ع١١، ك١، ١٩٨٣.
  - جماليات الاستهلاك في شعر السياب، ياسين النصر، ع٦، حزيران، ١٩٩٨.
  - جماليات المكان – قراءة اولى-، اعتدال عثمان، ع٢، شباط، ١٩٨٩.
  - الحركة التموزية وتأثير تي. اس. اليوت في السياب، نذير العطية، ترجمة: سامي محمد، ع١،س٢، ١٩٨٥.
  - الزمان في شعر نازك ومحتواه الشعوري، احمد نصيف الجنابي، ع١٢،١٩٦٥.
  - السياب والصراع مع الزمن، محمد اسماعيل الاسعد، س٢، ١٩٦٦.

- ظاهرة وفيقة في شعر السياب، لميعة عباس عمارة، ع٢، ١٩٧١.
- قراءة اولى في البنية الدورانية في قصيدة "عكاز في الجحيم" كريم شغيحل، ع١، س٣٥، ١٩٨٠.
- كيف قرأ السياب الف ليلة وليلة، علي حداد، ع٨، ١٩٨٦.
- مناخ القبر في شعر السياب، ماجد السامرائي، س٢، ١٩٦٦.
- المدينة في الشعر "دراسة في موقف الشاعر العراقي الحديث من المدينة". د. علي جعفر العلاف، ع٥، س٢١، ١٩٨٦.
- النزوع الجمالي نحو المكان، ، ع٦، س٣٤، ١٩٩٩.

- الف باء:
  - الشعر ورائحة الارض، عيسى حسن الياسري، ع٦٦٠، س١٣، ١٩٨٠.

- الرواد:
  - رأي في اشكالية المكان والزمان، محيي الدين اسماعيل، ع١، ١٩٨٨.

- الطليعة الادبية (بغداد):
  - اسطورة عشتار وتموز في الشعر العراقي، د. فليح كريم الركابي، ع٢، س٣، ٢٠٠١.
  - فضاءات الرؤيا، قراءة في قصيدة شباك وفيقة (١،٢) وحدائق وفيقة، نصير الشيخ، ع٢، ١٩٩٩.

- عالم الفكر (الكويت):
  - الاغتراب الديني عند فيورباخ، د. حسن حنفي، ع١، ١٩٧٩.

- العربي الكويتية:
  - قمة المأساة في حياة بدر شاكر السياب وشعره، د. عيسى الناعوري، ع٢٧٧، ١٩٨١.

- عمان (الاردنية):
  - الانسان والاسطورة، الشعر والاسطورة، افكار في جدلية العلاقة، ماجد السامرائي، ع٥٨، ٢٠٠٢.
- المجلة الثقافية (الاردن):
  - نازك الملائكة من قبل وبعد من الرومانسية الى الشعر الحر، ماجد السامرائي، ع٥٢، ك١-ش، ٢٠٠١.

- الزهور (ملحق الهلال):
  - مع نازك الملائكة، عبد العال المحامصي، ع١٠، ١٩٧٣.
- مؤتة للبحوث والدراسات:
  - التكرار في الشعر الجاهلي-دراسة اسلوبية، د. موسى ربابعة، ع١، ١٩٩٠.
- ملف الاذاعة والتلفزيون:
  - نظرة في قصيدة (منزل الأقنان)، مالك المطلبي، نيسان، ١٩٦٩.

الرسائل والأطاريح

- الحركة النقدية حول نازك الملائكة، رسالة ماجستير، أزهار فنجان، كلية التربية، جامعة البصرة، ١٩٩٨.
- حروف المعاني المختصة بالاسماء في شعر السّيّاب، رسالة ماجستير، ظاهر محسن كاظم، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٢.
- الحياة والموت في شعر الشابي- دراسة في الثنائيات، رسالة ماجستير، محمد لطيف حسن، كلية التربية، جامعة صلاح الدين، ١٩٨٩.
- الحياة والموت في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد- دراسة فنية، اطروحة دكتوراه، سعيد عبد الرضا خميس، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠١.
- الزمان والمكان في شعر العصر العباسي الأول (١٣٢-٢٣٢هـ)، اطروحة دكتوراه، غني صكبان، كلية التربية-ابن رشد، جامعة بغداد، ٢٠٠١.
- الصورة الفنية في شعر نازك الملائكة، رسالة ماجستير، تغريد موسى، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧.