الجمهـــــورية الجـــــــزائرية الديمقـــــراطية
وزارة التعليـــــم العالي والبحـــث العلمي

المركـــــز الجامعـــــــي بالبويرة

معهد اللغات والأدب العربي

قسم اللغات العربية وآدابها

مذكرة لنيل شهادة الليسانس

قصيدة "النهر والموت" لبدر شاكر السياب
دراسة نصية

من إعداد الطالبتين:
- فاطمة عياش
- أمينة عشيط

الأستاذة المشرفة:
* لوناس زاهية

2010/2009

الإهــداء

إلى من أوصى الرحمن ببرهما ورحمتهما وطاعتهما ونهى عن نهرهما وعقوقهما

أمـــي وأبـــي

إلى قرة العين أخي

عبـد الحميـد

إلى ريحانتي بيتنا أختّي

أمينـــة وســـارة

إلى سندنا في هذه الحياة ومشاقها ومتاعبها أخوالي وخالاتي

وإلى عمي **عمار**

وعمتي: **حسينة ونعيمة.**

فاطمــة

الإهــداء

أهدي هذا العمل إلى أغلي ما فقدت أختي نعيمة وأخي ياسين عليهما رحمة الله

وإلى أجمل من سقى الحياة في وجهي

والـــــدي وأمـــــــي

إلى عطر حياتي إخوتي، ناصر وعبد القادر وجمال

وإلى بذور الصباء، أبناء أختي

خولة، وسام وأيوب

إلى موجهتي وأستاذتي الفاضلة

"لوناس زاهية"
وإلى الصديقة المشاركة في العمل معي
"فاطمة عياش"

آمينـــة

مقدمة:

حين يتلقي المصحح للواقع، والشعر الطامح للتغيير والابتكار وإعادة خلق العالم بالدعوات الثورية إلى تغيير العالم فتشكل بذلك حافز للحركات الفنية، فالحركية الجديدة التي يبثها الشعر هي رسالته إلى زمانه، ورسالة الشعر ثورية هي دوما لأن هذا الشعر هو أبدا هدم لما هو قديم أو بناء لما هو جديد، ويكون الشعر ثوريا حين يسهم في خلق الحالة الشعورية، أي حين يملك طاقة على تحريض الحلم ونشر مناخ الأهواء الجامعة وبعث حالة الغضب.

من هذا المنطلق تبينت لنا أهمية "بدر شاكر السياب" وسعره، كواحد من رواد الحركة الشعرية المعاصرة بوجهها الثوري فقد حمل شعره البذور الأولى لما نلمس في هذه الحركة من طموح لتغير الحساسية العامة والرؤية الشائعة، وخلخة القيم السائدة والمنطق القائم آنذاك ونقل حالة الغضب من الغموض والصمت إلى الوضوح والتعبير.

ومنه فإن موضوع بحثنا يدور حول الدراسة النصية لقصيدة "النهر والموت" "للسياب" معتمدينا في دراستنا المنهج السمنيائي التحليل واختيارنا لهذه الدراسة راجع لعدة أسباب منها أنها دراسة حديثة الظهور أي معاصرة، كما أنه ليس هناك دراسات كثيرة في هذا المجال وإنها تقوم على دراسة البناء الشكلي أو الهندسي والبناء الحيوي الفني لنص الأدبي.

وبما أن الدراسة النصية هي دراسة حديثة معاصرة قدمنا بحثنا وفق الخطة التالية:

قسمنا البحث إلى فصلين، ويشمل كل فصل على عناصر من خلالها نلمس الجوانب النصية للقصيدة فتناولنا في الفصل الأول: المفاهيم الأساسية للنصية من مفهوم ومبادئ وشروط وغيرها وكذل كلمحة عن شعر السياب من حيث الخصائص والمميزات وأبعاد تجربته الشعرية.

أما الفصل الثاني: تطرقنا فيه لصلب الموضوع وهو الدراسة النصية لقصيدة "النهر والموت" وقسمنا هذا الفصل إلى مبحثين المبحث الأول تحدثنا فيه عن شكل النص والثاني عن دينامية النص.

وخلاصة بحثنا كانت خاتمة التي تعتبر حوصلة لنصية "السباب" وكان اعتمادنا في انجاز هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها، "ديوان السياب" "وحركية الإبداع" لـ " خالدة سعيد" رغم صعوبة الحصول عليها وذلك لعدم توفرها في مكتبنا الجامعية ولقد بذلنا جهدا لتجاوز هذه الصعوبات وذلك بمساعدة الأستاذة المشرفة "لوناس زاهية" التي رسمت لنا الدرب الصحيح لهذا البحث وأخيرا بتقديم بالشكر الجزيل إلى المولى عز وجل أولا ومن ساعدنا من قريب ومن بعيد للخوض في انجاز هذا البحث المتواضع ثانيا.

الفصل الأول

- مفهـــوم النصيـــة :

النصية في السنوات(1960- 1970) هي الحديث الذي يجري بالأخرى عن نحو النص. التخصص الذي موضوعه هو النصية Textualité أي خصائص الاتساق والانسجام التي تجعل النص عبارة عن تسلسل للجهل، أن هذا النوع من الأبحاث يمكن أن يجري من وجهت نظر عديدة ومختلفة ولكنها متكاملة.

- فوجهة نظر المنتج : ما هي السيرورات المسخرة الإنتاج نص ذي وحدة ؟
- ووجهة نظر الملتقي: كيف يتأتي لنا فهم النص أي تمثل مختلف مكونات ؟
- ووجهة نظر المحلل الذي يعالج النص بشكل وحدة لا يتترب عنها وجود نظام وحيد يحكم الكل فبالنسبة " لجوان مشال أدام" "Michal Adam " فان مستويات تنظيم النصية تبين طابع اللاتجانس الجم الذي هو عليه موضوع لا يمكن ردة إلى نوع واحد من التنظيم

"إن تحيد حقل اللسانيات النصية مثال جدال وسجاك ذلك أن بعض الدارسين يرون بان موضوعها: هو ظواهر الانسجام في حين أن البعض الآخر ينحون صوب قضايا الأنواع ونمذجة الخطابات وهم بصنعتهم هذه اقرب من أفاق تحليل الخطاب"[1]

" النصية:هي التماسك والاتساق مقابلا للمصلح الغربيTextualité".[2]

النصية الوحدة ← التوابط داخل الأجزاء.

المقطعية ← الارتباط فيما بين الأجزاء.

2 . مكانتهـــــــا

تحتل النصية مكانا مرموقا في البحث اللساني لأنها تجري على تحديد الكفيات التي ينسجم " بها النص الخطاب" " texte Discours" فهو وثيقة مكتوبة أو ملفوظ "énonce" أو تلفظ "enonciatian" حاضر.

فالمرجع الأول لكل عملية تحليله تكشف عن الأبنية اللغوي وكيفية تماسكها وتجاورها من حيث هي وحدات لسانية تتحكم فيها قواعد إنتاج متتاليات مبنية، يشترك تحليل الخطاب ولسانيات النص كقطاعين لسانين في الكشف عنها[3].

1.المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومنيك تفسيرات محمد يحياتن منشورات الاختلاف ط1 – سنة2005 ص116-117.

2.لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، احمد محمد نداس، عالم الكتب الحديث اربد الأردن، ط1 سنة 2007ص3.

3.لسانيات النص مدخل انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، البيضاء، المغرب ط1، 1991ص5.

وهو ما تؤكده " اوركشيوني"C.K Orchomène " في قوله" تهدف لسانيات التلفظ إلى وصف العلاقات التي تنسج فيما بينها الملفوظ ومختلف العناصر المكونة لإطار التلفظ بصورة عامة" [1]

ويعني هذا أن الموضوع تحده أبجديات الخطاب، ولا يتوقف الأمر على وصف العلاقات بين الملفوظ وعناصر هذا الإطار بل يرجع إليها من خلال التعريف والوصف وفيه مجموع الأفعال التلفيظية الخطابية.

3- مبادئهـــــا :

ينتهي التفاعل بقياس التماسك النصي (النصية) في الخطابين فيعرضان على القواعد النصية عند "أدام" و "ولايبودي بوجراند "laylroudi Bougrand" وقواعد "شارول Charolles" الأربعة وما ذهب إليه "بروان ويولBraouine weyle " وكلهم يضعون القوانين لقياس الخطاب على ضوئها ناجحا أو فاشلا.

1- مبدأ الكمية:asaome de quantité ويقصد به تجنب الثرثرة والاقتصار على مفيد القول دفعا لكل ألوان التكرار المخل ببناء الكلام والأمر عنده مقصور على الإبلاغ بأقل عدد ممكن من الجمل[2].

2- مبدأ الكيفية: axiome de qualité: ويهتم فيه بجانب الصدق طرحا من المرسل وإيجابة من المستقبل : فالأول في مقام يفرض عليه الإيمان بصدق قوله ليقابله صدق الايجابة ويكون الطرفان على نحو التفاهم والانسجام " وهو مبدأ تتدخل فيه النوايا التي لا يعرف صدقها دائما والمثالية فيه لا تخفى خاصة إذا كان الحديث عن الشعر الذي يخفى أكثر مما يبدي فيه"

3- مبدأ الترابط axiome de colerénce: وغرضه أن تحقق أجزاء الخطاب الواحد توافقا دلاليا يحملها على عدم التعارض، فلا يكون الخطاب خطابا، إذا كان أوله لا يشبه أخره تنافرا وتضربا" وحقيقة

هذا المبدأ صالحة للنثر أكثر من صلحها للشعر وبخاصة المعاصر منه والمبني على التناقص، والتضاد لكي يمكن اعتماده إذا كان الحكم يخص البنيات الدلالية للخطاب، وخلاصة بنائه الفني وتركيبه اللغوي والدلالي ليكون إدراجه هنا مؤسسا" .

---

1. لسانيات النص احمد مداس ص4.
2. نفسه ص76. 77.

4- مبدأ الهيأة axiome de manière" وخلاصة أن يكون الحديث بعيدا عن كل غموض وإبهام ليفهم المتلقي قصد المرسل ، وينطبق عليه ما انطبق على غيره"[1] فالشعر من خصائصه الإلهام فهو رسالة مشفرة لها صورة كتابية تحيل على أخرى ذهنية وكونه صريحا مكشوفا يزيل عنه سحر الشعر ويخفى بريقه، ويصير إلى النثر أقرب فهو ينسجم مع الخطاب غير الشعري في صورة العامة لأنه يحتمل صورة تخص الخطاب الشعري حينما يدرك القارئ انه على عتبة مستقرة من مكتوب أو ملفوظ فينتهي الغموض باحتمال الرمز وتعدي الكلام إلى مفهوم خارج منطوقه .

5- مبدأ الوجاهة axiome de xereonce : "ويقتضي مناسبة المقال للمقام وفيه اجتماع السياقيين الداخلي للنص والخارجي للمناسبة"[2] والأشكال الواقع دائما هو مع حال الشعر إذا الشاعر يستلهم من محيطه ما يدعوه للانفعال يخرج به من صراحة الثر إلى ثوريه الشعر ونسج صورة واعتماد هذا المبدأ يستلزم أن يكون النص دليلا على محيطه ودوافع النشائة على اعتبار نصانية التحليل وديناميةالصور في الإبداع الشعري في تحقق المبدأ.

4- شـــــروط نجاحهـــا:

يرى " كريس"Grice" الانسجام في الخطاب متقطعا مع غيره ومخالفا لبعضه كما هو الحال مع سورل "Searle" فيما يسميه بشروط النجاح والتي يلخصها في الأتي:

1- شروط تحضرية:Miterais le Préparatifs : وتقوم على امتلاك الأهلية فلا يخاطب المرسل الملتقي أمرا أو ناهيا أو مخبرا أو واصفا مصورا إلا إذا كان قادرا على ذلك قدرة تمكنه من توجيه خطابه على النحو الذي يجعل الملتقي يتقبله مأمورا، أو منهيا أو مستمعا ولما كان الشعر مما تستحسنه الأذان وتطرب له كان للشاعر أن يوجه خطابا بصفته مالكا لأهلية النسيج اللغوي وهي أهلية ليست متاحة لكل الناس ولا تستقم هذه الأهلية إلا إذا كان الشاعر يتميز بـ:

2- شروط الصدقMiterais le Vérité : ومفاده أن يؤمن المخاطب بما يقول ليؤمن المخاطب بما يقال له وقد مضى الحديث عن الصدق بمايلي بالاقتصار عليه مع مبدا الكيفية عنه "كرايس" وهذا الشرط يتعلق مع:

---

1. احمد مداس، لسانيات النص، ص77.
2. تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح دار التنوير للطباعة وانشر بيروت د ط د ت ص141

3 - الشروط الجوهرية ritevs essentiels : "وتتعلق بصدق المقاصد والنوايا بما لا يتعارض مع المعتقدات والرغبات ليكون الخطاب على درجة عليا من الصدق" لان ادعاءه لا يلبث أن يبدو ويصير العمل الابداعي عملا مبتذلا لا يلتفت إليه احد فكم من الأشعار لا يلقى كل الإنسان بالا وقد يكون لاستقرار النص واستجابة القارئ دوره في ذلك لكن حقيقة العمل تكمن في وضع المبدع قبل الانفعال فكلما كان صادق النية بلغ مقصده بأيسر السبل إنّها المعرفة بالمعتقد والرغبة تجمع بين النية والمقصد صدقا[1]

" ومن الغريب الذي يبدو في طرح "سورل وكرايس" هو تركيزهما على الصدق والترابط والاختصار والشعر تشاكل وتكرار والخطابان موضوع البحث صدقا في ظاهره المكتوب وواقعي في باطنه تشكلت أجزاؤه في محطات فنية مختلفة ولهذا يبدو تحقيق النصية مع مبادئ وشروط الباحثين ممكنا على النحو لتحديد الوارد في كل عنصر" [2]

والصدق والترابط عنصران يتقاطع فيهما الباحثان مع سارول في قواعده الاربعة المعنية بالنصية والقابلة للملاحظة والقياس.

1- التكرار méta règle répétition: وتقوم على تكرار الالفاظ ومعانيها على امتداد الخطاب وما يحدثه ذلك من وقع شعري يتحول إلى الإحالات قبلها وبعدها بما يصنع من الخطاب لحمة واحدة تتعدد الصيغ وتتحدد فيها حركة الفاعلين لان الكلام يقتضي وجود حركة بين عناصر الخطاب لتكرار أسماؤهم بذات الصيغ بل بصيغ مماثلة نحويا، ومغايرة شكلا ومن التكرار

الحذف بشقيه المخبرية وغير المخبرية وهو رافد صانع للنصية بفعل التكرار المقدر في البنية العميقة على خلاف ما سبقه في البنية السطحية ويفتح بابا للتأويل يعطي ما يسد الفراغ وزيادته والتكرار بجميع أنواعه مفتوح [3].

2- التعالق والترابط méta règle relation: والتعالق عنده يعني تعالق بنيات الخطاب والمقاطع الشعرية في سياقها النصي كأطر ومدارات ذهنية بما يساوي الاتساق عند "براون ويول" اللذان يجمعان

في فصل واحد يبين تحليل وظيفة التواصل والافعال اللغوية ليطرق بعدها دائرة الاطارات المعرفية والمدرات والمخططات والانساق والنماذج الذهنية ويفتحا بعدها باب

1. لسانيات النص أحمد مداس ص80.
2. نفسه ص81.
3. نفسه، 81

الاستنتاج وكشف الحلقات المفقودة لسد فرغات الفهم هذا الطرح عندهما يساوي الانسجام داخل الخطاب.ويحقق التماسك المعنوي فيه فالخطاب جملة بنيات دلالية منسجمة ومتوافقة أزمنتها لحظات بنية على ثنائيات خفية تحملها البنية اللغوية وهذه القاعدة على وثيق الاتصال ب:[1]

3- عدم التعارض méta règle jonon ontradution : حيث يعترض في الخطاب ان لايكون اوله متعارضا مع اخره حتى و ان كان شعرا وكثيرا من يرى في الشعر خصيصة التعارض غير ان المتعارض منه كرؤيا المنام التي يقومها التغيير السليم أليس الشعر رؤيا يراها الشاعر وتخيلا يتصوره القارئ .

إنّ التعارض المقصود هنا تستطيع الكلام حتى يفقد شعريته وتخالف حركة البداية حركة النهاية فتعارض البناء بما لا يعوض خاصية الشعر أمر تعودته الأذان وصار من غربة الصورة وخصائصها المعاصرة وعليه اذ لم يتمكن القارئ من حسن التعبير فمرد ذلك لسببين اولهما عجز القارئ وثانيهما عجز النص فلا يمحي لهذا العجز الا اذا ثبت في النص تطور تمكن القارئ من فك رموزه [2]

4- التطورméta règle progression: التطور حصول الجديد في كل جملة او مقطع شعري حيث يمثل فصلا تكونه جملة مشاهد تكامل لتعطي نسقا للخطاب وقد بطا ل أي جزء منه لذلك على القارئ المحلل ان يحسن النظر في معمارالنص ليبرهن على هذه الخاصية التي تقلل من غموض الشعر وتحقق المتعة والرسالة [3]

إنّ قواعد "شارول" عملية أكثر فهي تتعدى في قاعدة تكرير مبدأ الكمية عند "كرايس" لثبوت التشاكل عنصرا فعالا في الشعر وتشمل مبدأ الهيأة الملح على الفهم ودفع الغموض والإبهام لفعل التكرير وتشمل في قاعدة التعالق والترابط مبدأ الترابط عند "كرايس" ومبدأ الوجاهة في علم التعارض ويبقى مبدأ الكيفية عند ه مرتبطة بشروط الصدق والشروط الجوهرية عند "سورل" مما يمكن إدراجه تحت قاعدة التطور لأن الصدق في الأخبار والإيمان به بنية وقصد لا يحصل خارج التطور السليم للانفعال الشعري الذي يفترض أن يكون له منطلق ووسط ونهاية، وهذا تطور طبيعي قد تشترك فيه كل الانفعالات الشعرية

الجادة وأما امتلاك الأهلية فهو عنصر مشترك عند الشعراء جميعا كونهم على قدر رواق من صناعة الكلام، وهذه سلطة عليا قد تتجاوز كل أنواع

1- لسانيات النص أحمد مداس ص81.

2- نفسه، ص81.

3- نفسه، ص81

السلطات التي تمنح هذه الأهلية في محل ذلك يعين "محمد بنيس" اللعب اللغوية (اللعب النصية) في ظاهرتي الإظهار والإخفاء، وفيهما التوازي، وهو تكرار بيت مع ثماثل في البنى النحوية والإيقاعية ليظهر تعارض يحوي المشترك بين مطلعين وينتج عنه معنى جديد وفيهما أيضا التقديم والتأخير لإبراز الانفصال الدلالي للمرور من الخصيصة الأساسية في العرف الاجتماعي إلى الخصيصة الثانوية في الاستخدام الفردي للشاعر وفيها النعت المحيل على المجاوزة وإظهار الخفي وهي عناصر عملية كما سيأتي في التطبيق.

5- نماذجهـــــــا:

ويرى "بوجدان" النصية لا تخرج عن نموذجها المكون من سبعة عناصر:

1- الانسجام :[1] (Cohésion): ويدعوه الباحث بالترابط الوصفي القائم على النحو في بنيته السطحية حيث المساحة للجمل والتراكيب والتكرار والإحالات والحذف والروابط وهو بذلك يشتمل على التكرير عند " شارول " ومبدأ الهيأة عند " كرايس" انه المنظور اللساني الوصفي كما يراه " محمد خطابي" القائم على الاتساق، وأدواته هي نفسها المعتمدة في هذا العنصر[2]

2- الترابط الفكري (Cohérence): ويقوم على الترابط المفهومي الذي تحققه البنية العميقة للخطاب وتظهر هنا عناصر منطقية كالسببية والعموم والخصوص وهي التي تعمل على تنظيم الأحداث والأعمال داخل بنية هذا الخطاب وعلى هذا يكون الترابط قد شمل مبدأ الترابط عند " كرايس" ومضمون التماسك المعنوي عند "براون ويول" والتعالق عند " شارول" [3]

3- القصيدة: (intentionahté): ويهتم فيها بعناصر الاتصال والوظائف اللغوية مراعيا موقف المرسل ليحدد بذلك مقام المخاطب الذي يربطه بالخطاب [4]

4- الاستحسان:(acoptalite): أي قبول القول الحامل للرسالة والرسالة ذاتها ومنه ينطلق إلى رعاية المقام الذي يربطه بالنص والذي يستوجب[5].

5- الإخبارية:(infomativte): تقتض الإعلامية الاختبارية ، وهو ما يخفي الرسالة اللغوية التي تحمل في شكل جمل تحيل على نصوص سابقة تحمل نفس المؤشرات اللغوية لما يحرك الذاكرة نحو التناص[6]

1- النص والخطاب الإجرائي ت ، لمام حسان، عالم الكتب القاهرة ط1 1998 ص103-104.

2- نفسه ص103-104.

3- نفسه ص103-104.

4- نفسه ص103-104.

5- نفسه ص103-104

6- نفسه ص103-104.

5- التناص: (infomatirte): لقد تم الحديث عن التناص في موضوع سابق، ويحفظ منه تعيين قيمة الخطاب الأولى بالنظر إلى غيره من النصوص بشأنه في ذلك شأن القصد والقبول ورعاية المقام والإخبارية وكلها عناصر ترتبط بالرسالة مباشرة لأنها محور الفعل القرائي بل أول مداراته مع شبكة المعنيات، حاملة في طياتها الشروط التحضيرية المعنية بصدق المقاصد والنوايا وعلى هذا الإبعاد طرحها دفعا لتكرار[1].

وقد تم استثناء المقصدية والتناص على اعتبارهما تسبقان حديث النصية والتماسك لا يبق غير البحث في المستوى النحوي والمستوى الدلالي أو الانسجام والترابط ، وينفرد " شارول" بعد ذلك بعدم التعارض الحاوي لمبدأ الواجهة والتطور الحامل لمبدأ الكيفية والشروط الجوهرية، وأما امتلاك الأهلية فعام لا يختص بشاعر ولو فقد الشعراء هذه الميزة لغاب الشعر وغاب معه كل قول بليغ جميل معبر ولفقد الإنسان ما خصه به الله من نعمة الكلام[2].

1- روبرت دي بوجراند: النص والخطاب الإجرائي ص104

2- احمد مداس، اللسانيات النص ص85.

6- تجلياتهـــــــا:

- إنّ البنية النصية الأدبية المعاصرة تتجلى من خلال هيمنة السمات التالية:

- هيمنة النص الشعري الجديد وزيادته على الصعيد الأدبي والثقافي وقد تبين ذلك من خلال الثقافة العربية في هذه الفترة- وبدأ يتجاوز نقا ش البدايات الأولى لظهوره في الخمسينات إلى غاية الستينات حول جدواد وقيمته ويتجلى هذا في ظهور دراسات كثيرة عنه تحلل قضاياه الفنية والإيقاعية والأسلوبية وهذا راجع إلى أن الشعر الجديد يختلف عن الشعر القديم من حيث الشكل العام وحتى في بعض الموضوعات كون القصيدة القديمة لم تعد تستوعب الأفكار والأحداث الجديدة في ذلك الوقت .

" أما أهم ما يتميز به النص علاوة على ثورته على بناء القصيدة العربية وإيقاعها ولغتها لقواعد متجذرة فيها،نلاحظ كذلك تفاعله مع البنية النصية الغربية أي اعتماده على الصور من الثقافة الغربية في مختلف عصورها ويظهر لنا هذا بشكل جلي في تفاعله مع النص الميتولوجي والملحمي والديني واستثماره في العالم التخييلي في بعده الأسطوري كما تجلى مع " اليوت" وغيره وعوالم " الغصن الذهبي" [1].

ومنه نستنتج أن هذا التفاعل مع البنية النصية الغربية أثره الكبير في استلهام لدى الشعراء العرب في تلك الفترة من شخصيات متخلية السندباد أو التاريخية (الحلاج ومهيار...) أو حركات شعبية (ثورة الزنج والقرامطة....) ولهذا التفاعل مع البنية النصية ذات الأبعاد الإنسانية التاريخية أثره في مواجهة بنية نصية جامدة يقوم على محكاة النموذج التقليدي وعلى إنقاذه ينتج نص إبداعي جديد.

2. على الصعيد الإيديولوجي بدأت هيمنه بنية نصية جديدة تؤكد على البعد التحرري من العالم القديم (الاستعمار والاستعمار الجديد) يبرز هذا في هيمنه الخطابات القومية والماركسية والوجودية في بعدها الالتزامي والداعية إلى تحرير العربي من التبعية والتخلف والقهر وبناء المجتمع العربي الموحد والخالي من الطبقات ويتجلى هذا أكثر في وصول بعض الاتجاهات إلى السلطة نلاحظ هذه البنية النصية في بعدها الإيديولوجي بارزة جدا على الصعيد الأدبي الإبداعي والنقدي فهيمنه النقد الواقعي أو الإيديولوجي كما يسمى أحيانا الداعي إلى الالتزام والإلحاح إلى قضايا الشعب والانحياز في الصراع الطبقي والاجتماعي، توقف مع النزوع النصي الجديد – أدبيا- والذي كان الشعر فيه طبيعيا.

1- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي المركز الثقافي المعدني ببيروت لبنان الدار البيضاء المغرب ط2/ سنة 2001 ص105.

هذه أهم السمات التي تقدمها بكثير من الاختزال العناوين البنية النصية التي بدأت تتبلور منه وأخر الأربعينات (1948) وأوائل الخمسينات (1952). [1]

يكون مدار البحث في النصية قائما على ستة عناصر هي:

1- الانسجام.

2- اللعب اللغوية.

3- التطور.

4- البنية المقطعية.

5- الترابط الفكري.

6- عدم التعارض.

إن النصية تسبح في ثلاث مستويات الأول يهتم بالجانب النحوي الدلالي ويشتمل عنصرين الانسجام واللعب اللغوي والثاني يهتم ببنية النص وتأليفه ويشمل عنصري التطور والبنية المقطعية. والثالث يأتي على الجانب الفكري ويشمل عنصري الترابط وعدم التعارض، ولذلك وقع الترتيب بناءا على هذا الاختيار[2].

وبهذا التصور يعتمد التحليل اللغوي وما تعلق به مما يوصف بخصائصه الخطاب الشعري ومميزاته , مما يحقق المعنى الذي هو ليس غاية في ذاته ولذلك يؤجل بحثا عن المعنى الجديد الذي يضعه التوافق الحاصل بين عناصر الخطاب نفسه من خلال البحث في تحليل الفعل التواصلي في الخطابين وتحققهما النصية [3]

وأول محطة هذه القراءة تتناول العنوان ، في قراءة تتفتح معها التوقعات والمعالم لدخول عالم الخطاب وفضائه لمعرفة مسبقة تحددها طبيعتها التركيبية " النهر والموت " في رحلة من التأملات النقدية وجملة من الواقعات اللسانية.

1. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 105.
2. أحمد مداسي، لسانيات النص، ص 90.
3. نفسه، ص91.

1- السيـــــاب ومسيـــــــرته الشعـــــرية.

نستطيع أن نقسم حياة بدر وشعره إلى أربع مراحل:

1- المرحلة الأولى: الرومانسية 1943- 1948. مأساة بدر تكمن في موت أمه، وهو صغير، وزاوج والده من امرأة ثانية، فكان يعيش في غربة وقد ازداد الشعور بالغربة عنده عندما هجر قريته وذهب إلى المدينة فكان الانتقال من الريف الذي أحب إلى المدينة، التي يمقت بمثابة ضياع كبير وترك أثرا واضحا في حياته.

إن الرومانسية التي عاشها بدر واستمدها من واقعه، تعرف إليها كذلك من دراسته للشعر والآداب الانجليزي- بيد أن "يوسف الخال" يقول في مقابلة معه أن معرفة بدر للانجليزية كانت جدا ضعيفة – وقد تأثر خاصة ب "شيدلي" و "كيتش" ولكن بدر لم يقلد أحدا، كما أنه لم يستطع أن يسير تحت راية الرومانسيين العرب، ولم يستطيع أن يحمل راية الرومانسيين الانجليز[1]

ومن أمثلة ذلك قصيدة " خيالك "

خيالك من أهلي الأقربين

ابر وان كان لا يعقل

أبي منه قد جردتني النساء

وأمي طواها الردى المعجل

ومالي من الدهر إلا رضاك

فرحماك فالدهر لا يعدل.....[2]

1- هاني الخير، بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان للطباعة والنشر سوريا دمشق- ط (1) سنة 2006 ص28.

2- ديوان إقبال، بدر شاكر السياب، دار الطليعة – بيروت، ط (1) سنة 1965 ص81.

2- المرحلة الواقعيـــــــة:

بعد أن انضم بدر إلى الحزب الشيوعي عانى الاضطهاد والتشرد بسبب ذلك وقد أثرت فيه هذه التجربة، بحيث تحول إحساسه الفردي بالفاجعة إلى الإحساس بفاجعة الجماعة، كان الموت فيما مضى موته وموت أمه، أما الآن فقد أصبح الموت عامة، موت الآخرين كان في الماضي يبحث عن خلاصه وحده، أما الآن فقد أصبح يبحث عن خلاصه بخلاص الآخرين، أدرك في هذه المرحلة أنّ فاجعته ليست فاجعته الخاصة بل فاجعة شعبية [1]

لكن بدر لم يكن واقعيا بالمعنى الحرفي للكلمة ولا واقعيا اشتراكيا بمعنى الضيّق أن شعره في هذه المرحلة ليس كله تصويرا خارجيا لبعض مظاهر الحياة وليس كله هتافات وشعارات ولكنه شعر يلتزم بقضية كبرى ويعبر عن أصناف سياسية، إنّ أنشودة المطر هي خير مثال على ما نقول[2]

" في هذه القصيدة تتجلى الوحدة الكاملة بين الشعر ووطنه فجوعه وحرمانه وتمزقه أصبح جوع العراق وحرمانه المر وتمزقه " [3]

أكاد أسمع العراق ينخر بالرعود
ويخزّن البر وق في السهول والجبال
حتى إذا ما قضى عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
واسمع القرى تئن والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف بالقلوع
عواصف الخليج و الرعود منشدين
مطر.....
مطر.....
مطر.....[4]

1. هاني الخير، بدر شاكر، السياب ثورة الشعر ومرارة الموت ص28.
2. نجيب علوش، مقدمة ديوان بدر شاكر السياب ص22.
3. هاني الخير بدر شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت ص28.
4. نفسه، ص 28

3- المرحلة التموزية أو الأسطورية: تجاوز الشاعر الرومانسية وتجاوز الواقعية الاشتراكية، وانتقل إلى استخدام الأسطورة والرمز في شعره، كان الموت في المرحلة السابقة حادثة، وكان الجوع ظاهرة وكان النضال رجولة، أما في هذه المرحلة فقد تحول الموت إلى أسطورة يتمثل ب المسيح وتموز.

وفي شعر هذه المرحلة يحاول الشاعر بعث قريته جيكو، التي تصبح رمز الوطن وفيها يبلغ أوجه الشعري كما يظهر تأثره بالشاعر " تي- سي- اليوت "T.S.ELIOT (1888- 1965) [1]

ولعل قصيدة جيكور والمدينة خير مثال على ذلك :

وجيكور خضراء

مس الأصيل

ذري النخيل فيها شمس حزينة

وذري إليها كومض البروق

بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أثار المدينة

وعرى يدي من وراء الضماء كأن الجراحات فيها حروق

وجيكور من دونها قام سور وبوابة واحتوتها سكينة

فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يد من على كل قفل يمينه؟[2]

وينادي لا مخلب للصراع فاسعي بها في دروب المدينة

ولا قبضة لا بتعات الحياة من الطين .....

لكنها محض طينة

وجيكور من دونها قام سور وبوابة واحتوتها سكينة.

4- المرحلة الذاتية : هي المرحلة الأخيرة في حياته ، خيم فيها شبح الموت على الشاعر وبات يعيش هاجسه أصبحت قصائده وتنضح برائحة الموت وهو ينتظر رصاصة الرحمة وهو في صراعه مع الموت وحين لا يستطيع أن يساعده احد هل يستطيع أن يفلت من الموت لقد أقصى الشاعر المرض و لكنه ظل ينظم الشعر فكأنّه في سباق مع الزمن ليقول كل ما أراد أن يقوله قبل أن يسكته الموت [3]

* شعر هذه المرحلة لا جديد فيه إنّه شعر ذاتي وانفعالي وغث في أحيان كثيرة نستثني من ذلك بعض القصائد ومنها " سفر أيوب "

1. الديوان ص18.
2. هاني الخير، شاكر السياب ثورة الشعر ومرارة الموت ص28-29.

لك الحمـــــد مهما استطـــــال البـــــلاء

ومهـــــــــما استبـــــــــــــــد الألم

لك الحمـــــــــــد أن الرزايـــا عطـــــاء

وان المصـــــــــيبات بعض الكـــــــــرم

الم تعطينـــــــــي أنت هـــــــذا الظـــلام؟

و أعطيتـــني أنـــت هـــذه السحـــــــــــر

هـــــــــل تشكـــــــر الأرض قطر المطر

وتغضـــــــب إن لم يجـــــــدها الغمـــــام ؟

شهـــــــور طـــــــوال وهـــــذه الجراح.

تمـــــــزق جنبي مثـــــــل المـــدى

ولا يهـــــــــب الـــــــداء عنـــه الصباح

لـــــــــولا يمسح الليـــــــل أوجاعه بالـردى

ولكـــــــــن أيـــــــــوب أن صاح صاح

لك الحمـــــــد أن الرزايـــــــا نـــــــدى

وان الجـــــــراح هـــــــدايا الحبيـــــب

أضـــــــم إلى الصـــــــدر باقاتهـــــــا

هدايـــــــــاك في خافقـــــــــي لا تغيـــــب

هدايـــــــــــاك مقبـــــولة هاتهـــــا آآ[1].

1. الديوان، ص 248. 249.

2- أبعـــــاد تجـــربة بـــــدر الشعـــــرية:

إنّ تجربة بدر الشعرية فذّة ومعقدة وهي تجربة ثنائيات متناقضة ويمكن أن نحدد أبعاد هذه التجربة بما يلي:

أولا: معاناة بدر الذهنية، وتقوم المعانات فيها بناءا على تصور الأمور تصورا ذهنيا، ففي العالم طرفان المطلق والواقع، الحب والموت الحادثة والأسطورة والحياة صراع بين قطبين دائما، هذا ما يبدو في شعره، وما عبّر عنه في إحدى مقالاته قال: " وقد كانت وظيفة الآداب أو بالأحرى وظيفة الرائع منه تصوير هذا الصراع القائم بين الشر وبين الإنسان ومازالت وظيفته حتى يومنا هذا"[1]

ولقد كانت موهبة بدر قادرة على تحويل مثل هذه القضايا الكبيرة إلى شعر خالد إلا أن انفعالية بدر وعدم انطلاقه من موقف عقائدي علية مهما كان جعل معاناته الذهنية محدودة وضحلة أحيانا فكريا وشعريا، لم يكن بدر يقل عن اليوت في موهبته ولكنه كان يقل عنها في عمقها ويرجع هذا الاهتزاز إلى عاملين الأول: نمو نفسي غير متوازن وضعف جسمي، الثاني: التعرض لصراعات الثقافات المتحاربة دون وجود خلفية مناسبة، ودون وجود القدرة على الوقوف في العاصفة.

ثانيا: تعدد الثقافات، نهل بدر من ثقافات مختلفة فقرأ الآداب العربي والروسي والانجليزي ودرس القرآن كما درس الإنجيل والتوراة وقرأ شيئا من التراث الفكري، لماركسي، كما قرأ بعض التراث الفكري الغربي وكان كل هذا يبدو في شعره بأشكال مختلفة، ومقادير متفاوتة.

ثالثا: تعدد الأوضاع الاجتماعية نشأ بدر في بيئة فلاحية فتربى على قيمها وتقاليدها وقد انتقل إلى المدينة طالبا صغيرا في السابعة عشرة من عمره وعاش منذ هذه الفترة في المدينة وكان شيوعيا فطرد وهرب من العراق وظل مضطهدا حتى 1958 ولكنه تعرض لاضطهاد اشد بعد ثورة الرابع عشر من تموز وكان مرتبطا بريف وقيمه وتقاليده وكان معجبا بالتراث العربي والكلاسيكي، ومعجبا بالآداب الانجليزي في الوقت ذاته.

1- مقدمة الديون، ناجي علوش ص122.

3- خصائص ومميزات شعر السياب:

لقد جمع شعر بدر بعض ما في الشعر الحديث وبعض ما في الشعر التقليدي وظهرت الرّوح الشعبية الريفية كما ظهرت فيه روح مثقف مشبع بالمثل الليبرالية من مثقفي البلدان المتخلفة ونتيجة لكل ذلك تفرد شعر بدر ملامح ومميزات نوجزها فيما يلي:

1- بروز روح الشعر العربي التقليدي: وقد تجلى هذا في الاهتمام بجزالة اللفظ وحسن السبك وبالعروض اهتماما خاصا ولقد كانت عربيته - عموما – اسلم واقوي وعرضه- لاسيما الحديث منه- اصح واغني.

2- استعمال الأسطورة والرمز: لم يستعمل شاعر عربي الأسطورة والرمز كما استعملها بدر، ولقد أكثر منها حتى أصبح من النادر أن تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة، وكانت الأسطورة أحيانا تصبح جزءا من القصيدة كما حدث في قصيدة "مدينة بلا مطر" بينما تظل في أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها غريبة ومعزولة لا يبررها إلا الهامش الذي يوضع لتفسيرها ولقد حاول أن يفسر لجوءه للأسطورة مما وجد مبررا مقنعا قال بدر " هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث = هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة إلى الرمز ولم تكن الحاجة إلى الرمز والأسطورة أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه اعني أن القيم التي تسوده في لا شعرية والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح" [1]

أي أنّ أهم ما ميز الشعر في الفترة التي عاشها السياب هي اللجوء إلى تضمين الأسطورة والحكايات الخرافية في كتاباته الشعرية وذلك من اجل توضيح المعنى وإعطاء صورة جمالية في النص الشعري وشد انتباه السامع والقارئ معا.

3- الموسيقى الحادة والاستفادة من الأوزان: موسيقى شعر بدر شاكر السياب حادة حتى عندما تكون هامسة أو رثائية وتعود حدتها إلى أنّ الشاعر كان حريصا على الموسيقى الخارجية.

4- الانسياح بدل التمركز: قصائد بدر مثل الدوائر المائية أنّها تنساح وتنساح حتى تتلاشى وهي تتسع بدل أن تتعمق إنّها بلا بؤرة ثابتة لأنها تصبح دائرة وقد نتج هذا عن توفر شاعرية متدفقة من جهة وعدم الانطلاق من مركز ثابت من جهة أخرى.

4- **العفوية:** قصيدة بدر مكتوبة بوعي ولكن الصناعة فيها لا تكشف عن نفسها بخلاف أكثر قصائد الشعر الحديث.

1- مجلة الشعر العدد الثالث " أخبار وقضايا" ص11- 113 بيروت لبنان سنة 1978.

6- الإسهاب بدل التركيز: ولعل من أهم أسباب ذلك عاملان :

أولهما: أنّ بدرا لم يكن يميل إلى القصيدة المركزة

وثانيها: أنّ شاعريته المفرطة كانت تعطي بغزارة وكانت الغزارة عند بدر تقوم مقام التركيز لما قام الانفعال مقام التأمل .

4- النهـــــــر والمـــــــــوت"لبدر شاكر السياب"*

نص القصيدة:

بويب.....

بويب.....

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار والغروب في الشحر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين

" بويب..... يا بويبّ "

فيد لهم في دمي حنين

إليك يابويب

يانهري الحزين كالمطر[1]

أود لو عدوت في الظلام

اشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل أصبع كأني احمل النذور

إليك من قمح ومن زهور

أود لو أطل من أسرة التلال

لأ لمح القمر

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال ويملأ السلال.

بالماء والأسماك والزهر.

أود لو أخوض فيك أتبع القمر[1].

---

* بدر شاكر السياب شاعر عراقي ولد في يوم 25 ديسمبر 1925 في قرية جيكور وتوفي في عام 24 ديسمبر 1964 رجل السياب من عالمنا بعد صراع مضن وطويل مع المرض واقعده مشلولا عمل موظفا وكان شيوعيا فطرد من العراق ثم عاد إليها.

وأستمع الحصى يصل منك في القرار

صليل ألاف العصافير على الشجر

أغابة من الدموع أنت أم نـهر؟

والسمك الساهر هل ينـام في السحر؟

وهذه النجوم هل تظل في انتظار.

تطعم بالحرير ألافا من الابر؟

وأنت يابويب.....

أود لو غرقت فيك ألقط المحّار أشيّد منـه دار .

يضيئ فيـها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر

وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر

فالموت عالم غريب يفتن الصغار

وبابه الخفي كان فيك يابويب.....

بويب..... يابويب.

عشرون قد مضين كالدهور كل عام.

واليوم حين يطبق الظلام

وأستقر في السرير دون أن أنـام

وأرهق الضمير = دوحة إلى الشعر

مرهقة الغصون والطيور والثمر

أحس بالدماء والدموع كالمطر

ينضحهن العالم الحزين

أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين فيدلهم في دمي حنين

1. بدر شاكر السياب الديوان مجموعة أنشودة المطر دار العودة – بيروت لبنان سنة 1971ص 453- 456.

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام

أعماق صدري كالجحيم يشعل العظام

أود لو عدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتي ثم أصفع القدر

أود لو غرقة في دمي إلى القدار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة إنّ موتي انتصارا

5- مناسبة القصيدة:

نهر بويب = تنتشر في أبي الخصيب أنهار صغيرة تأخذ مياهها من شط العرب وتتفرع إلى انهار صغيرة ..... منها (نهر بويب) النهر الذي ذكره الشاعر كثيرا في قصائده ..... هذا النهر الذي كان في الأصل وسيلة أروائية بساتين النخيل يبعد عن شط العرب أكثر من كيلومتر واحد والذي لا ينبع منه بل يأخذ مياهه من نهر أخر اسمه (بكيع) بتصغير كلمة (بقعة) يتفرع إلى فرعين إحداهما نهر بويب أمّا الان فهو مجرى عادي صغير جفت مياهه وغطى النهر نباتات الحلفاء وبعض الحشائش وفي السابق كان على جانبيه أشجار الخوخ والمشمش والعنب وكان بدر يحب أن يلعب في ماء بويب ويحلو له أن يلتقط المحار منه ويجلس على نخلة ينظر إلى الماء المنساب ويستمع إلى صليله وقد ترك هذا فيما بعد أثره في شعره[1] وفي لقاء مع " عبد المجيد السياب" عم الشاعر قال " كنت اعرف مكان السياب على النهر (نهر بويب) من الأوراق ..... إذا كان عندما يكتب يمزق كثيرا من الأوراق ويرميها في النهر فأهتدي بها إليه" وعن سر اهتمام السياب ب :(بويب) قال " السيد عبد المجيد" في نهاية الأربعينيات قرأت قصيدة لبابلونيرودا"

يتحدث عن نهر لا أذكر اسمه وكان "السياب" قريبا مني فقرأ القصيدة واعتقد أنّه تأثر بها فكتب قصيدته بويب أي (النهر والموت).

1. إعلام الفكر العربي بدر شاكر السياب، شاعر الحداثة والتغير إذا يزيده سقال دار الفكر العربي بيروت لبنان د ط دت ص9.

الفصل الثاني

- شرح القصيدة:

كتب الشاعر الانجليزي "جون كيتش"[1] في إحدى قصائده" إنّ الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقا، ولكن الموت أعمق الموت مكافأة الحياة الكبرى " [2]

- وعلى هذا الأساس يكون التنبؤ بالموت عاملا ذاتيا للإبداع .

والموت من الناحية الفلسفية مرحلة من مراحل العملية الحياتية وفي هذا الصدد للسياب أيضا نظرته عن الموت والحياة " تظهر حقيقة النشوء والتطور المتواصل لكل الأحياء في أدوار الأصول المستمرة بشكل ديالكتيكي حيث تؤثر وتنفعل بصورة دائمة قوى والخلق والتهديم " [3]

- من خلال هذا القول نستخلص أنّ موضوع الحياة والموت مثل : خيطان متصلان ورؤية خاصة عند السياب، فالموت تأخذ شكلا رمزيا يجسد الحنين إلى الخلاص من ناحية ويتجه إلى البحث عن الحقيقة من ناحية أخرى فالموت من أجل الحقيقة يعبر عن الرغبة في الوصول إلى عمق الحقيقة التي لم يستطع الشاعر أن يحققها في الحياة.

- يعتبر الموت عند السياب مادة لفكرة فلسفية تأملية ويتخيل نفسه مدركا بطريقة عفوية أنّه متعطش للموت، وهذه الرغبة شكلت بحد ذاتها عنصرا تمرديا موجودا ضد الألوهية يفسره قوله:

منصرحا أصيح أنهش الحجار:

أريد أن أموت ياإله [4]

لهذا نجد أن رغبة الموت تفوق رغبة الحياة عند السياب نظرا لمشاكل الحياة التي لا يمكن حلها وقد حكمت عليه بالانتظار الطويل غير المثمر وهو ما دفعه لدراسة مشكلة الموت خاضعا لتأثير الأزمة الروحية التي تمزقه والمرتبطة بأمراضه الجسدية الشديدة.

لقد أحسّ السياب كيف أنّ الموت يرشح ويتسرب إلى جسمه ويخربه ويتلفه بصورة مستمرة لذلك فهو لم ينس الموت.

1- شاعر إنكليزي 1821- 1890) درس الطب وبعد تخرجه انصراف إلى كتابة الشعر كان مصابا بالسل.

2- التو نخي، محمد بدر شاكر السياب والمذاهب الشعرية المعاصرة، دار الأنوار بيروت 1968 ص8

3- السياب بدر شاكر الديوان بج 1- بيروت دار العودة 1971 ص 283.

4- نفسه ص139.

وفي قصيدة النهر والموت يكتشف الشاعر أنّ الموت في النهر حياة تتجاوز الموت فيها الخلاص وفيها البدء والإعادة، كما أنّ الموت في النهر سفر مزدوج سفر في الذات وفي خارج الذات وفي الماء أمومة وعودة إلى رحم الأم كما يعبّر السياب عن أمثلة بالموت إلى أن يكون فعلا يرتبط بالأرض كالنهر كأنه يحنّ إلى توكيد الحقيقة التي لم يستطع أن يؤكدها في أيامه بين الناس وفي هذه القصيدة بالذّات بدأ حزن السياب يصبح شفيقا معتما إذا صح التعبير لأنّ الداء قد بدأ يفعل فعله في جسده وحياته مما أخذا يكثر من الرجعة إلى الطفولة ورموزها تختلف مع إحساسه الدائم بالموت وإحساسه بحاجة عائلتة إليه أخذ يمازح تلك الأحزاب لمشكلة الإنسان وعذابه ومعاناته ..... فهذه القصيدة تتمحور برمتها حول " بويب " نهر طفولته كمركز للحنين والمعاناة.....

وفي هذا يقول ادونيس " .... من أحق أن نلاحظ أن الحنين إلى الموت عند السياب لا ينبعث من الحب والغضب والفتوة وحسب، وإنّما ينبعث كذلك وبخاصة في معظم قصائده الأخيرة من الاستسلام وشيخوخة الروح.

كان في بداياته يطلب الموت وهو في نهايته ينتظره – يدعوه بشيء من اليأس خاضعا للعادة الأبدية التي تسمّيها العبر" (1)

إنّ ما أكده ادونيس عن شعر السياب إلى الموت هو نتيجة لانكسار قديم أو لازمة نفسية سابقة في روح الشاعر يجافي المنطق، فنحن نفترض أن رغبة السياب إلى الموت قد ظهرت بشكل كبير نتيجة للبحوث الروحانية حيث الهدم والبناء وإنّ الموت عند السياب هو ظاهرة شاذة لها مقدرة كبيرة في عملية

تشكيل وتلوين الحياة هنا يكون الموت انتفاضة في الظلم وعدم المساواة وفي نفس الوقت لا يظهر مع عملية الموت ماليا ونعني عملية البناء أو الخلق بالذّات لأن الموت أيضا هنا هو وضع النضوج عند الانتقال من شكل حياتي واحد إلى شكل أخر.

من خلال قراءتنا للقصيدة وجدناها تتفجر بشحنة عاطفية حادة والثورة والغضب إلى درجة يشتعل فيها وجدان الشاعر ودمه ويستشعر الحنين إلى التضحية بنفسه الحنين إلى الموت ،الحنين إلى رصاصة تشق أعماق صدره ثم إنه انهي الأسطر الخمسة من القصيدة يتمنى أن يمنح نفسه كاملة مضحيا بروحها ،أنظر إليه وهو يودّ أن يركض ركضا ليقف مع المجاهدين المناضلين، يود لو يغرق في

---

1. قصائد دار الأدب ببيروت سنة 1968 (دط) وهي قصائد اختارها وقوم لها اندونيس ص 15.

دمه إلى القرار ويحمل العبئ والمسؤولية مع بني وطنه لكي يبعث الحياة ويصبح موته ميلادا وعندئذ يكون موت الشاعر حياة وانتصار ويقول جبرا إبراهيم جبرا في هذا المعنى " المدينة التي هي رحى تطحن شرا يين الشاعر المصلوب كالمسيح أملا في الفداء فالصراع غير متكافئ والموت بطيء مر"[1]

يبدأ السياب قصيدته بندائه الواله لبويب بصورة أجراس برج يغيب في قرارة النهر... وهي صورة من أثر الشعر الأجنبي فيه ، فليس ثمّة كنائس في الجنوب ولاثمّة أبراج ترن فيها الأجراس...ولكن الجرار تعود لتطفي على تلك الصورة، فهي من صميم القرى لتصبح الأجراس قرقرة الماء في الجرار الذي يشبه المطر وهي الصورة الأكثر إلحاحا عليه في هذه المرحلة وذلك الماء يئن... يئن ويئن... يابويب لكنه في حديث مستمر مع النهر ...إتبع كل هذا ليدفع بالأحزان الغامرة إلى نفس الشاعر.

إذا عدنا إلى الجرار فهي مولدة حنينا عارما في الطفل " فهذه الجرار لها ارتباط عاطفي بما كانت تحمله – يتدفق في رغبات متتالية متدرجة في تصورها يعبر عن كل ها بكلمة " أودّ" "[2]

- وهو يتمنى لو يعود من جديد في ليالي القرية، حاملا للنهر القمح والأزاهير " وهنا لم تكن فكرة حمل النذور والقرابين واضحة في حمله للنهر القمح والزهور فقط بل في حياته الشخصية ذاتها ويريد السياب أن يقنع نفسه بنفسه وكأن موت البشر بحد ذاتها تقديم قرابين ونذور محملة بحياة من أجل تلك الحياة نفسها "[3]

ثم يتمنى لو يطل من أسرة التلال – بدافع الرغبة التي تنمو وتتحول إلى فعل مقاربة محاولة أولى للاقتراب من النهر عن بعد من فوق التلال التي تشبه الأسرة فقط لاسترق لمحة نظر إلى القمر وهو يخوض بين ضفتي النهر موزعا الظّلال مالئا السلال بالعطاء الذي هو ماء وأسماك وأزاهير وفي هذا

المعنى يقول الدكتور هاني نصر الله: " إنّه يقوم بدور الساحر الماكر، الذي يغري الأطفال باللحاق به فيقوم بحركات والعاب بهلوانية : يزرع الظلال؟ ويملأ السلال بالماء؟ ثم بحركات أكثر إثارة وإقناعا : يملأ السلال بالأسماك والزهر! (الحيلة تنجح في استدراج الطفل، و الطفل يتبع القمر!!) ثمّ يختفي القمر بعد أن يورّط الطفل ، فها هو ذا يخوض في النهر يسمع الحصى يصل في القرار صليل ألاف العصافير على الشجر ويحاول اكتشاف النهر من الداخل

1- إعلام الأدب العربي واتجاهاتهم الفنية الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي، السويس الإسكندرية 2005 ص147.

2- البروج الرمزية دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة / د، هاني نصر الله عالم الكتب الحديث اربد، الأردن ، ط 1 2006 ص228.

3- النظم الإبداعي بدر شاكر السياب، الفاخر صالح ميا دار الينابيع دمشق، ط1 ، 1999ص90.

ومعرفة أسراره المحيرة " إنها الرحلة منعمة بالصور، يولدها، سهولة وجمال عجيبين يرشها حواليه أبياتا من الشعر الرقيق " [1]

- وفي السياق نفسه نجد الدكتور فاخر صالح ميّا يدعم هذا الشرح: " إن النهر يحفر و يزخرف شيئا ما غير مرئي انه ينفخ كالأفاعي ويتحرك ليعبر عن مقدرة الحياة الواسعة القبيحة ، المخيفة والمنتشرة في مياهه انه يلخصّ المعاناة في ذاكرة الشاعر" [2]

- أي أنّ هذا النهر عبارة عن لغز حتى بالأسماك والزهور وهو فوق ذلك مليء بالأسرار الكاملة ، حتى الحصى الموجود في قعر النهر يذوب بنفسه ليصبح شيئا هاما.

وإذا تصورنا بأنفسنا أن هذا النهر هو كاتم أسرار الحياة والشاهد على تطور الإنسانية وعلى أحداثها التاريخية والتراجيدية، فانه يمكننا عندئذ أن نتصور أن النهر هو مؤكد دموع الأمهات اللواتي فقدن أطفالهن وهو مصدر لكل المعاناة والمآسي ،والصورة التي لا تصدر إلا عن نفس شاعرة أتلفها الحزن فهل أنت أيّها النهر غابة من الدموع أم أنت نهر؟ ... هل يمكن لواحد منا أن يتصور غابة من الدمع، إلا إذا كان الحزن – الدمع أصبح حقيقة كل جارحة فيه.

وقد لاحظ ادونيس بشكل عام " أن الإنسان نهر يجري للأبد كالنهر ينزف أبدا لكن دمعه خفي تحت خديه وراء أهدابه كالماء يموت كل يوم " [3]

ثم يتابع رحلة التسأل المحزون فهو يحس حتى مع السمك يريد أن يطمئن النفس ، هل هو يظل ساهرا على غزارة أم يهجع إلى المنام وانتظار النجوم هل يطول كانتظار ولا تأتي " المنتظرة"

وتأتي مناجاته لبويب في عدة أبيات صورة واحدة ومركبة فهو يحلم بالغوص فيه لالتقاط المحار التي يبني بها دارا كما يفعل الأطفال في لهوهم ثم تزينها بخضرة الشجر وألف النجوم والقمر .

ثم يرحل مع التيّار حين يعود الجزر إلى أعماق البحر حيث الموت الغريب ولو تأملنا سلسلة الرغبات ومن ثم الأفعال التي كان الطفل يتدرج في استرجاعها لوجدنا أنها تسير في الخط المعاكس تماما لما كانت أمه تطلبه منه كأنه كان بطريقة لاشعورية يعمل على كسرها اختراقها محاولا إثبات شخصيته وتنميتها وتحقيقها وها هو ذا قد فعل وقد أحس الشاعر أن بويبا هو بوابة للمجهول مسرعة على البحر بوابة إلى الموت الغريب فهو يستمع ويلتمس صوت الضحايا الذين ماتوا على مدى القرن العشرين والذين كانت أمالهم مداسا عليها بكل قساوة وبدون شفقة.

1- قصائد ، ادونيس، ص25.

في الجزء الثاني من القصيدة يتذكر عشرين عاما التي تفصل بينه وبين أيامه على ضفاف بويب فيستهله بندائه له ويريد من وراء ذلك معرفة الحقيقة الغائبة وفي هذا المعنى نجد هاني نصر الله يدلي بقوله التالي " في مستهل القسم الثاني، عندما يردد الشاعر بويب ...يابويب انه لا ينادي إنما يريد الحقيقة التي كانت غائبة واقتضاها الخيال الشعري، اصطادتها الرؤية خلال سعيها الدروب للتشكل، وتوبتها المستمر للانبثاق " [1]

وحين يشده العلم إلى سديد العلة والسهر تلح عليه الدماء والدموع التي هي أيضا كالمطر... فيرفع رنين أجراس الموت في دمائه.... ويتمنى ساعتها رصاصة الرحمة لتخترق صدره، وتريحه من قسوة ما يعانيه... وفجأة تأتيه صورة التزامه وكأنها لصيقة هنا لصقا بالموضوع لكأن الشاعر أحس أنه أوغل في اليأس والحزن والموت فأراد أن يكون الصورة به، وهذه الحالة كانت تطل عليه كثيرا في نهاية شعره، مرة تأتي جميلة ، كأنها عفو الخاطر، ومرة تأتي على شيء من العمد وما يشبه الافتعال ....كما هي هنا... فهو يود لو يغرق في سبيل أن يحمل عن كل البشر أعباء عذابهم ... أن يحول من موته انتصار للمكافحين.

- إنّها رغبة جميلة على أية حال، أن يتمنى المائت أو من يحس انه قاب قوسين أو ادني من الموت لو يستطيع تحويل موت إلى قضية إنسانية[2].

- إنّ السياب في رؤياه الفذة التي تتسق وخط رحلته وهدفها يختار طريقة مبتكرة بالعبور في " بويب" والذوبان في نسيجه والامتداد معه طولا لقد حقق العبور إلى العالم السفلي ، وحق له ان يذوب فرحا لقد قطع شوطا طويلا من الكشف والارتياء والبحث عن باب العبور إلى ذلك العالم الفاتن... ولم يتردد في ولوجه وبطريقة في غاية الخفاء لم يتعقبه سر بروس ذو الرؤوس الرهيبة ولا صده جراس البوابات ...

لأنه لم يدخل عليه أية بوابة من بوابات ذلك العالم الرهيب وإنما من " بويب" الباب الحقي – كأنه ثغرة في تلك الأسوار المحصنة – ولأنه ذاب في الماء (أصل الحياة) مر دون أن يلاحظه احد!![3]

1- البروج الرمزية دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة د، هاني نصر الله ص232.
2- إعلام آداب العرب بدر شاكر السياب، شاعر المأساة والداثة عاصم الجندي ص79.
3- البروج الرمزية، ساني نصر الله ص236- 237.

2- إيحاء العنوان وعلاقته بالنص:

نبدأ بدراسة العنوان فنفككه إلى كلمتين "النهر" "والموت" والنهر عنوان عام لم يخصص الشاعر عنوانا محددا وبذلك تكون التجربة أكثر شمولية ويعني النهر الماء العذب وهو شرط من شروط الحياة في الطبيعة والنهر حياة كاملة أو فاعليته الحيوية فيه وفي غيره، ففيه عالم من الأسماك والمخلوقات الأخرى تعيش وتتناسل وتكون فاعليته فيه وفي غيره في مائه الذي يحي الأرض بعد موتها أو إذا كان النهر مذكرا في اللغة، فالماء مؤنث وهكذا يشمل اللفظ في ذاته عنصري الحياة والتناسل والاستمرار.

وإذا عدنا إلى أصل النهر فإننا نحده في جدلية مياه البحار، وفيها كذلك فاعلية الحياة الكبرى ففي البحار عالم الأسماك وعوالم أخرى ومنه تتشكل الغيوم والأمطار والثلوج التي تفجر الينابيع والمياه الغزيرة والسيول " تعيد تشكيل الأنهار التي تصب في البحار والمحيطات وتعود مرة أخرى إلى الأصل (الرحم) وهكذا من المياه الملوحة تنبثق المياه العذبة ونشكل من المياه العذبة المياه الملوحة"[1]

أي أن هذه العملية دائرية متكررة باستمرار في الطبيعة وان المياه العذبة تخرج من الملاحة والملاحة تخرج من العذبة.

"ويتحول فيها الماء إلى عنصر طقوسي يوزع لعبة الدوال في الوقت نفسه الذي ينتقل من خلاله الجسد إنما هو فردي له، جماعيته، من حالته الخشبية اليابسة إلى حالته العضوية الحية حيث الماء يسري في كامل النص كما يسري في كامل الجسد كالدم ويكون التحول ماديا تحضنه الأرض أو من الأرض للسماء يرحل إلى الأرض ثانية يعود فالماء في القصيدة بيت للموت بابه بويب"[2] أي الماء هو العنصر الأساسي في القصيدة فكما الماء عنوان رمزا أساسيا للحياة فهو كذلك عنوان ورمز للموت.

أما اللفظ الثاني وهو "الموت" فهو ذو مدلول عائم في العنوان، لأن للموت مفاهيم مختلفة، فمن الموت المجاني إلى الموت الشخصي إلى الموت الحضاري أو موت الفداء إلى غير ذلك. الموت ضروري للحياة، فالحياة بلا موت موت، والموت بلا حياة موت من نوع آ خر، وستظل جدلية الحياة في الموت والموت في الحياة قائمة كاستمرار أمواج البحر المتتالية المنبثقة بعضها من بعض فثمة نهر يجف ولكن موت " تموز" هو الذي يعين تدفق الدم في مجراه وفي شقوق التربة العطشى ليكون الربيع والصيف والعطاء.

1- بنية القصيدة المعاصرة د. جليل موسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا دط، 2003 ص 80.

2- الشعر العربي الحديث(الشعر المعاصر) محمد بنيس. دار توبقال، الدار البيضاء المغرب ط2 سنة 1996. ص220.

- يعبر السياب عن أمله بالموت إلى أن يكون فعلا يرتبط بالأرض كالنهر كأنه يحين إلى توكيد الحقيقة التي لم يستطع أن يؤكدها في أيامه بين الناس فالموت من اجل الحقيقة أعمق يضيئها " يتلاقى الذاتي والموضوعي يتوجه ما كان تصورا يتجسد ما كان ممكنا، بل يصير الإنسان كالنهر، كالماء حيا، يولد من ذاته، يدخل في تكوين العالم، في نسيجه الكوني للحياة المتينة تتقلب إلى موت حي لا يعود هناك غير الماء غير الولادة المستمرة " [1]

3- التقاط الانطباعات الأولى:

1- من خلال قرائتنا للنص شد انتباهنا تكرار لفظة " بويب" فهي قد تكررت تسع مرات فضلا عن كلمة " نهر" وترد كاللازمة وفي نفس السياق نجد خالدة سعبد توضح ذلك بقولها "وترد "بويب" دوريا كنوع من اللازمة أو العنصر النغمي المميز الذي يسم الكلام بطابعه، ترد لفظه بويب في مطالع المقاطع أو نهايتها وفي الأقسام الداخلية حيث نحس انعطافا في اللهجة أو الدلالة وفي المشار" [2]

2- التكرار المنظم لكلمة بويب جاء بصفة النداء الذي يوحي بجو طقوسي محض خاص بالشاعر نفسه.

3- جاءت القصيدة بصيغة الخطاب والكلام فيها موجه إلى النهر " بويب" ينادي النهر عشر مرات، وترد كاف المخاطبة التي تعود على النهر عشر مرات لكنها محصورة بين الأبيات (1و34)سبع منها تزداد في الأبيات (11و34) وفي هذا المقطع بذات يرد ضمير المتكلم لمئات ثماني عشر مرة مقابل إحدى عشر مرة فيما تبقى من القصيدة.

4- نستنتج من خلال الأبيات (11و34) أنها ستكون مسرحا للعلاقة بين النهر والمتكلم.

5- كلمة "بويب" التي تتكرر في تفعيلة متآكلة في المطلع والوسط البلوري الذائب وقيل نهاية المقطع يمثل رقية سحرية يحدد نطاقها فتظهر ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية وهو ما يرجعه الدكتور صلاح فضل " لتحفيز الطبيعة الصامتة لاسم النهر عن طريق المحاكاة واستثمار صيغته المصغرة للانبعاث طروقه حتى

تعود للتصوية والدقة في عملية الإسناد النحوية حيث يتحول النهر الريفي الصغير باسمه الطريق إلى نموذج مفهم بالدلالة التي يكاد الرمز العادي يطبقها ففيه تغتمر رؤية الحياة والموت" [2]

6- من الملفت للانتباه أيضا صفة تعبيرية جارفة وحارقة مكونة من فعل الرغبة الذاتي " أود + لو " الشرطية سلسلة من مظاهر التحنان وقد تكررت خمس مرات في القصيدة.

1- النظم الإبداعي عند الشاعر بدر شاكر السياب دفاخر صالح ميا دار الينابيع دمشق ط 1: 1999 ص89

1- حركية الإبداع خالدة سعيد دار العودة . بيروت ط1 سنة 1989 ص 134.

2- أساليب الشعرية المعاصرة صلاح فضل، دار قباء أنة 1998 ص101-102.

4. الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات

إن بدر شاكر السياب صاغ لفة شعرية جديدة، وقد اقتنعنا أن أساس المفردات الرئيس عنده، يصنعه الواقع في جنوب العراق مكانه السابق حيث الأنهار الكثيرة المقطعة والجداول المائية بما فيها "نهر بويب" بحيث أن : " نهر بوليب" بحيث أن : "السياب يعتني باللفظة الموحية بحيث لو استعمل لفظة بديلة ما أعطت المعنى بدرجة الجمالية ذاتها والتي تناسب الموقف والسياق"[1].

- إنّ الطابع الغالب على كلمات القصيدة هو طابع "الماء" وهناك ثلاث وأربعون إشارة إلى الماء موزعة على العنوان والمقاطع من حيث أجوائها ودلالاتها، كما أن القصيدة تتوزع على ثلاثة حقول "الطبيعة والماء والإنسان"، كما أن أكثر الإشارات المائية تدخل في حقل الطبيعة كالمطر النهر، "الجزر" البحر، السمك، الماء.

غير أن عدد من الكلمات التي تشير إلى الإنسان تنتمي في الوقت نفسه إلى حقل "الماء" مثل غرقت وأغرق، أخوض.

أ- توزيع الحقول حسب مقاطع القصيدة:

1. المقطع الأول المؤلف من الآبيات من (10-1).

- **حقل الماء:** يحتوى على خمس عشرة كلمة هي: بويب، قرارة البحر الماء، الجرار، تنضح، المطر، يذوب، نر مقابل، اثنتي عشرة كلمة لا تنتمي قاموسيا إلى الماء لكنها تأتي مرتبطة به، إما وصفا له مثل (الحزين) أو مستعارة له (بلورها) أو غارقة فيه(أجراس برج)أو مناصرة له وموافقة (الغروب فى الشمس).أو متحركة نحوه (فيدلهم فى دمي حنين).
- **حقل الطبيعة:** وتتمثل الطبيعة هنا بخمسة عشرة كلمة يحتل الماء منها ثلاثة عشر باعتبار أن الماء هو العنصر الاساسى فى الطبيعة مثل البحر ، الشجر، المطر،نهر.

- **حقل الإنسان**: يتجلى حقل الإنسان ابتداء من البيت السابع بثلاث كلمات (دمي، حنين، وفاعل فعل النداء المقدار ويمكن أن نلحق بعلم الإنسان الأجراس والبرج والجرار، باعتبارها ترتبط بعالم الإنسان أي هو صانعها.

2. المقطع الثاني المؤلف من الأبيات (34-11):

ويتكون هذا المقطع من اثنين وتسعين كلمة نجد منها، إحدى وثلاثين كلمة تنتمي إلى الطبيعة بينها إحدى وعشرون كلمة خاصة "بالماء" ولاسيما " النهر" أما الإنسان فيزداد حضوره بعشرين كلمة.

---

1. بدر شاكر السياب، دراسة بلوبية شعره، د. إيمان الكيلاني، دار وائل، عمان الأردن، ط1، 2008.، ص323.

- **حقل الطبيعة:** الظلام، قمح، زهور، التلال، القمر، الماء، الأسماك، العصافير الشجر،نهر ، سحر، النجوم.
- **حقل الماء:** يخوض، الماء، القرار، الدموع، النهر، غرقت، خضرة المياه، الجزر، البحر.
- **حقل الإنسان:** أشد، أحمل، أطل، ألمح، أخوض، أتبع ، غرقت، أسد أغتدي.

3. المقطع الثالث: المؤلف من الأبيات(51-35).

الملاحظ في هذا المقطع هو تراجع في حقل كلمات الطبيعة إلى حدود الثمان كلمات نفس الشيء مع الماء إلى ست كلمات، يقفز حضور الإنسان إلى خمسة وثلاثين كلمة أي ما يفوق النصف وتكثير الكلمات الخاصة بالإنسان بالإشارات إلى الوحي والأفعال الإرادية "ويبرز في المقطع عنصر جديد لم يرد من قبل هو عنصر الزمن المحدد والمرتبط بالإنسان أي الزمن التاريخي (عشرون قد مضينا واليوم حين...) أما كلمة عام التي سبق ورودها في البيت الثاني عشر فلا تشير إلى زمن تاريخي بل إلى دورة الفصول"[1].

والملاحظ أيضا أن هي المقطع بينه دون العودة إلى "بويب" ودون ذكر كذلك للماء أو الطبيعة غير حقل الإنسان.

- **حقل الطبيعة:** الظلام، الشجر الطيور، الثمر، المطر، والجحيم، القدر.
- **حقل الماء:** بويب، المطر، دموع، الدماء، ينضح، غرقت.
- **حقل الإنسان:** أستقر، السرير، أنام أرهق، أحسن، موتي، عروقي، أعماق صدري، المكافحين، عدت، أصفع، قبضتي، غرقت، دمي، البشر.

1. حركة الإبداع، خالدة سعيد، ص 146.

ب- جدول يوضح توزيع الكلمات حسب الحقول:

المقاطع	مجموع	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
المقطع الأول من (1-11)	28	15	15	3
المقطع الثاني من (12-34)	92	31	21	20
المقطع الثالث من (35-50)	66	08	06	31
البيت الأخير -51-	4	0	0	4

تتحرك القصيدة بين قطبين أي بين سيادة الماء وسيادة الإنسان إذا تبدو القصيدة في مطلعها خارجة من سديم مائي ومن هذا السديم يتحرك ضمير المتكلم معلنا ولادة الإنسان " **إن الأصدان في شعر السياب يشكل في المستقبل على الأقل أحد عناصر الطبيعة الجنوبية كما يتذكر الأصدقاء في الوصف الغنائي العاطفي المخصصي لنهر " بويب" الذي يتخلل قريته " جيكور""**"[1]

وهذا يعني أن الشاعر إستوعب بشكل محكم تفاصيل محيطة في طفولته ووجوده القديم أي أنه يتذكر بكل حب تلك الصورة واللوحات التي رسمها لنا من خلال قصيدته من خلال مزجه بين ثلاثة حقول من الطبيعة والماء والإنسان فكانت بذلك صورة حقيقية صادقة.

5- **الأفعال والمجال الذي تتم فيه:**

لقد أحسن السياب إختيار الأفعال التي إستخدمها في النص فإن لها قدرة كبيرة على الحركة التفاعلية فيما بينها والحركة الزوالية البارزة في النص وهذا حتى لانشعر أن الفعل ممكن أن يمثل أوضاعا مختلفة ولذلك فإنه " **من حيث الواقع يستحيل أن تخلو القصيدة من أفعال وطبيعة الأفعال أنها : عمل ودلالة الحدث والفرض وليس من الواضح ولاحقيقة أن تخلو الصور الشعرية تماما من الحركة أو**

1- النظم الإبداعي عند بدر شاكر السياب فاخر صالح ميا ص15.

الزمن غير أن بعض الصور يشتد فيها عنصر الحركة والبعض الأخر يقوى فيه عنصر الزمن إيحاء الألفاظ بهذه العناصر، فالفعل " يقوم" مثلا أكثر إيحاءا للحركة والزمن من الفعل " قام" لدلالة على الإستمرارية فالحدث وشموليته للحاضر والمستقبل"[1]

- وفي قصيدة " النهر والموت" تتوالى من البيت الأول حتى السابع أفعال بصيغة الغائب تتم في حيز طبيعي خارجي، كما أنه لاترد " ياء المتكلم" ولاأي ضمير يعود إلى الإنسان ولا يسند إليه مباشرة أي فعل في الأبيات السبعة الأولى غير أن الفعل الأول في القصيدة هو الفعل " ضاع " الذي يسند إلى البرج، وبما أن البرج هو صنيع إنساني وشاهد إستقرار وحماية شاهد قوة فهو مرتبط بالإنسان وهذا ماجعل القصيدة تبدأ " بضياع الإنسان أو غيابه" وهو ماجعل كذلك المطلع يخلو من صفة تستعار من الإنسان باستثناء لكلمة " أنين" وهذه الكلمة التي يختتم بها الشاعر المطلع تأتي جوابا على المؤثرالأول " أجراس برج ضاع " وتسبق تشخيص النهر عن طريق النداء والأفعال في مطلع القصيدة تتمثل فيمايلي مع الأخذ بعين الإعتبار المصادر لأنها تتضمن معنى الفعل وكذلك النداء ضاع، الغروب، تنضح، يذوب، أنين، يابويب.

كما أن الأفعال السابقة تكشف عن حركة زوالية تشمل " البرج والضوء والأشكال المائية " " بلورها يذوب" وحركة الأصوات ولا سيادة في هذه الأبيات لغير الماء المتمرد على الإحتواء (تنضج، الجدار، والأشكال(بلورها يذوب.....) إنه السديم لكنه ليس السديم السابق لتكوين بل الثاني لأنه يجيئ بعد الضياع هو حالة تذكر بطوفان " **والحركة الزوالية هنا ليست عديمة لأنها تبطن وعدا بالعودة أو التشكر والولادة كما سنرى والفعل فإن الأبيات الزوالية الأولى من 1-7 تتصل بالأبيات الثلاثة التالية بالفاء التي تفيد تتابع السبب والنتيجة " [2]**

وتتمثل الأفعال التالية المسندة إلى الإتساق

.....يدهم .....حنين

.....نداء (يابويب)

..... نداء (يانهري)

وتظهر " ياء المتكلم " في هذه الأبيات مرتيين وتجيئ على خط واحد مع كاف المخاطبة التي تمثل النهر " في دمي حنين إليك "

1- لغة الشعر العراقي المعاصر الكيسي، عمران خضير وكالة المطبوعات الكويت (و ط) 1982، ص 46.

2- حركة الإبداع، خالدة سعيد، ص148.

" يترافق إنبثاق ياء المتكلم والفعل الإنساني بظاهرة ثانية شكل تطورا مهما هي أن ساحة الفعلين (يدلهم، حنين) تقع داخل الإنسان (في دمي) " [1]

تبدو هذه الأبيات الثلاثة الواقعة بين ندائين موجهين للنهر مفصلا للتحول بين الحضور الكلي للطبيعة وتغيب الإنسان وبين ظهور الإنسان كقطب أخر سوف يؤرخ علاقة بالنهر.

2- أما في المقطع الثاني فإن الأفعال تتحرك من البيت 11 من الفعل "أود لو..." الذي يعود أربع مرات مولدا سلسلة من الأفعال تأتي في إطار التمنى مشروطة بـ " لو" أو الموضحة لتمنيات الشاعر كما في (أود لو أطل من أسرة التلال / لأ لمح القمر...).

وإذا اعتبرنا أن الأفعال ومفاعليها تتولد من الفعل(أود لو...) فهذا يعنى أنها تجرى في حيز ينتمي إلى الحلم وما يدّعم هذا الرأي عدد من الصور التي تخضع لمنطق الحلم كما تسري، لا منطق وتبني دار من المحار في أعماق النهر، ولذلك نجد أن الشاعر: "لا يرسم الصورة الثابتة على وضع معين بل يصيرها متطورة متحركة متتابعة يلاحق بعضها البعض، والصورة الشعرية تمتد وتنمو، تتقلص، وتتبسط بفضل تتابع لحظات الحركة والثبوت التي تتميز بها الألفاظ فتبدو الصور لها حركة عضوية تبني بالحياة والإحساسات والمشاعر والإنسانية"

نلاحظ أن البيتين 11- 12 ينطلقان من فعلين مضارعين (أود)، (أشد) كل منهما يحرك فعل آخر ينفتح على حيز لا متناهي.

أود لو ←——— عدت ←——— في الظلام

ثم على زمن غير محدد

أشد قبضتي ←——— تحملان ←——— شوق عام

بعد ذلك يبدأ الفعل بالإتجاه من العام غير المحدد إلى المتواضع المحدد عن طريق استبدال المفعول ' شوق عام) بمفعول محدّد (النذور). هذه الأفعال التي تبين انفعال فاعلها (المتكلم الإنسان الكوني فإنها تكشف

أيضا عن محاولته إحداث التقاطع بين اللامتناهي والانتظار والشوق الإنسانيين، وذلك عن طريق العيد " العودة" وطقوسية النذور هكذا يكتسب الكوني الإيقاع الإنساني.

---

1. حركة الإبداع، خالدة سعيد ، ص149.
2. لغة الشعر العراقي المعاصر الكبيسي عمران ص 45.

ومع عودة فعل " أود لو" للمّرة الثانية البيت 15 تبدأ سلسلة من الأفعال تتميز فيما بينها وبين فواعلها ومفاعليها من مسافة وهي مسافة يحتاج عبورها إلى قوة الحلم.

" واضح أن هذه الأفعال قد إسندت إلى غير فواعلها ومرست على غير مفاعليها وفي غير ظروفها المألوفة ومسافة التباين بينها ليست مسافة مجانية وإلا لفقدت فنيتها وإنها مسافة تيطن تعارضا مأساويا"[1].

ومن خلال هذا يمكننا أن نضيف الأفعال إلى فئتين

الفئة الأولى من بيت 15-22 والفئة الثانية من البيت 23- 26.

1- 15- أود لو أطل من أسرة التلال

16- لا لمح القمر

يخوض ← القمر ← بين ضفتيك

يزرع ← القمر ← الظلال

يملأ ← القمر ← السلال

بالماء والأسماك والنهر

اود لو أخوض فيك

أتبع ← القمر

أسمع ← الحصى

يصل ← (الحصى) فيك في القرار

أسمع ← صليل آلاف العصافير

2- (23) – (أتكون) أغابة ← من الدموع

(24) ← والسمك ← الساهر

هل ينام ـــــــــ السمك الساهر في البحر

(25) وهذه النجوم ـــــــــ هل تظل في انتظار

(26) تطعم النجوم ـــــــــ الحرير

(تطعم) ـــــــــ ألاف من الإبر

---

1. حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص 150.

الفئة الاولى عبارة عن جمل فعلية تتشابه دلالة أفعالها، نقدم هذه الأفعال بحسب تسلسها ورودها في الأبيات:

أود، أطل، ألمح

يخوض، يزرع، يملأ

أود، أخوض، أتبع، أسمع

إنها أفعال تّدل على الرغبة في الحس والامتلاء والبحبوحة، أي نقيض الحرمان، غير أن هذه الأفعال تغيب جميعها في فواعلها ومفاعليها لها بينها وبين هذه في مسافة لا يرد منها غير الحلم فحين يخوض القمر في النهر فظله الخائض، وحين يزرع فزرعه الظلال الهاربة التي لا تقبض وحين يملأ السلال بالماء فالماء تمتلئ والحصيلة سلبية ومع ذلك فإن هذه الأفعال القائمة بقوة التمني التي تمسك بالفعل في إطار من الحلم وعلو حلم منسوج من انطباعات الطفولة بانتظار الفاعل المناسب الذي يجترح فعلا فلا يخيب في مفعولاته.

أما الفئة الثانية من الأفعال فتأتي أخبارا في إطار تصل تقرر حالة لو الأفعال فيها تحزف عن فواعلها وكأن العين التي تراها لا تعرف كيف تربطها بأسبابها الحقيقة، وإنما علاقة السهر بالسمك والانتظار بالنجوم وكيف لنجوم أن تطعم الإبر بالحرير؟ ولماذا تقحم المفاهيم الإنسانية على مظاهر الطبيعة؟ هل لأن الشاعر مأخوذ بحالة السهر والإنتظار وافتراس الإبر للحرير، فنسب هذه الأفعال إلى الطبيعة ليعطيها صفة الإتساع والديمومة؟ " لذلك نجد حركة الأفعلا تجري بين ضمير المتكلم فاعل أود المستتر، وبين ضمير المخاطب الذي يمثل النهر، ويبدو النهر طوال الأبيات من 11- 54 المسرح الذي يستقطب الحركة لكن بعد أن كان مرآة تنعكس على صفحته الأفعال (الظلال، القمر، النجوم)أي تبدأ الأفعال تتعامل معه على مستوى آخر"[1].

وهذا يعنى أن حركة الأفعال في القصيدة منحصرة بين ضميرين ضمير المتكلم "أنا" وهو فاعل " أود" المستتر وضمير المخاطب " أنت" أو "الكاف" التي تعود دائما على النهر بويب كما أنّه يظهر جليا في الأبيات (94-11) وهو مجال فعل الحركة.

---

1. حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص 152.

وأنت يابويب

أو لو عرفت ←——— بويب النهر

ألقط ←——— المحار

أشيد ←——— من (المحار) ←——— الدار

يجيئ ←——— الدار (النحار) ←——— خضرة المياه والشجر

تنضج ←——— النجوم والقمر

أغتدي ←——— بويب (النهر) ←——— مع الجزر إلى البحر

يفتن ←——— نهر بويب المشبه بالموت والعالم الغريب

يفتن الصغار

والموت وبابه الخفي كان فيك يفتن الصغار، وفي هذا الجزء نجد أن الأفعال ترتبط ارتباطا مباشرا بالنهر وبأعماقه وتعطيه بعدين جديدين حين يصبح هذا النهر عبارة عن بين الأحلام ورحم الكلئنات، هذا البعد الأول.

أمّا البعد الثاني فإن نهر بويب يعتبر باب الموت الخفي أي أنه يشمل البعد الصميمي الأليف، والبعد الميتافيزيقي الغيبي.

3- في الأبيات من (50-35) تأتي الأفعال مسندة غالبا إلى ضمير المتكلم من طبيعة مغايرة لأفعال المقطعية السابقين، ذلك أنها مرتبطة بالواقع المباشر وهي أفعال إرادية، ففي الأبيات (35- 46) تعبر الأفعال عن الوعي والحسب الحاد.

- أستقر دون أن أنام

- أرهن الضمير.

- أحس بالدماء

- ترعش الرنين

- يدّلم في دمي حنين.

- يشق أعماق صدري.

- يشعل العظام

أما في الأبيات الأربعة (50-47) فالأفعال لا تنتمي إلى الوعي وحسب بل هي أفعال تدل على المبادرة والايجابية الفاعلية وهي أفعال عملية حركية ليس بينهما ما يتم في حيز نفسي إلاّ فعل أود الذي هو المحرك.

- عدّ

- أشد قبضتي ثم أصفع القدر.

- أودّ لو غرقت

- لأحل العبء.

ونلاحظ أن النهر الذي كان في المقطع السابق القطب والمسرح والغيب، يتراجع في هذا المقطع أمام الحضور الإنساني ويغدو المتكلم مسرحا ونهرا للأفعال والأصداد، ويتابع نموه حتى البشارة يتجاوز الحد الإنساني في قوله الشاعر " لا حمل العبء مع البشر"

4- البيت الأخير " وأبعث الحياة، إنّ موتي انتصار" يشكل هذا البيت مرحلة متميزة في تصاعد الوجه الإنساني، يتمحور البيت حول فعل واحد "لأبعث الحياة" بيه يتجوز المتكلم الإنسان إلى البشري ويبلغ الميتافيزيقي أما مصدرا فعلي الموت والانتصار فيأتيان نتيجة لعملية بعث الحياة فعل الشهادة الخارق بخرق القوانين والمفاهيم، وبدل أن يعنى الانتصار الحياة يصبح الموت انتصارا وبذلك يعكس في هذه الدفعة الأخيرة العلاقة التي أوحى بها العنوان.

النهر (الحياة) والموت ←الموت حياة

والتعبير يخص الموت ويحدده بربطه بياء المتكلم بينما يترك الانتصار مطلقا بلا زمن ولا حدود.

6- العلاقات وتحولاتها ومجال انعطافها

1- الحركة الأولى

اختار بدر شاكر السياب لهذه الرسالة مسكنا شعريا تبنيه التراكيب والهندسة التصويرية التي تجعل من الخطاب معمارا تتجاوز لبناته في التشكيلات الآتية فالحركة الغالبة على المقطع الأول هي حركة طي ونشر أو حركة تواتر بين المنغلق والمنفتح، هذه الحركة هي نتيجة علاقة احتواء أو حضور تليها علاقة نفاذ وتحرر أو غياب أما علاقة الإحتواء فيمثلها بيتان 2و 3:

أحراس برج ضاع ←في قرارة البحر

الماء ←——————— في الجرار

الغروب ←——————— في الشجر

أما علاقة التحرر والنفاذ فيمثلها البيتان 4 و5:

وتنضح الجرار ←——— أجراسا من المطر

بلورها ←——— يذوب ←——— في أنين

لكن لو تفحصها العلاقتين لوجدناهما جدليتين، فعلاقة الاحتواء في البيتين 2و3 وهي في الوقت نفسه حالة ضياع، وبالمقابل فإنّ الضياع في البحر وعد بالولادة الجديدة، كما أنّ علاقة الإحتواء في:

الغروب ←——— في الشجر

هي علاقة مؤقتة والاحتواء ظاهري والغروب أساسي فعل زوال لكنه زوال يبشر بالعودة ما دام كل غروب إلى الشروق أما بالنسبة إلى البيتين 4و5 فإن حركة النفاذ في تنضح والجرار أجراسا المطر هي أيضا حركة وجود لشكل جديد ينبثق من القديم نرسم هذه الأبيات الأربعة دائرة تامة ونأخذ التراكيب انزياحا يؤول من الوضع الدال على السلب إلى وضع غارق في الابحاث وهو ما تبينيه التشكيلات التالية:

صنـــــــــاع

(-) أحراس برج ←——— في قراره البحر (+)

(-) الماء ←——— في الجرار والغروب في الشجر(+)

(-) وتنضح الجرار ←——— أجراس من المطر (+)

(-) بلور ←——— يذوب في أنين (+)

أجراس البرج هي عنصر ترابي مرتبط بالإنسان يحتويها الماء الماء يحتويه الجرار وهي عنصر ترابي مرتبط أيضا بالإنسان فالجرار تلد الماء في شكل جديد هو شكل الاجراس فالمادة هي الماء والشكل الترابي إنساني، هذا الشكل يذوب أي هو سائل لكنه يحتفظ من تحولاته بصوت إنساني هو الأنين" وإيقاع الأبيات إذا إيقاع تحول وولادة وحركة المقطع حركة دائرية- لأن التحول عاد بالعنصر المتحوّل قد اكتسب صوتا جديدا" [1] أي انزياح الأبيات وفق يقاع التحول والولادة وحركته دائرية لأن العنصر المتحوّل اكتسب صوتا جديدا وهي تنزاح من السلبية إلى الايجابية.

وبما أن هذه الحركة الدائرية التي تشمل العناصر ليست مجرد حركة طبيعية كدورة الفصول أو دورة النهار والليل، بل هي دورة الموت والحياة دورة التحوّل والتجدّد في العناصر جميعا، الماء والتراب والنور ولا يستثني هذا التحول الإنسان يسكن القول أنها حركة كونية وبالتالي تكون الدائرة كونية في هذا

المناخ الكوني المتميز بحركته الدائرية اللامتناهية تظهر بشارة بولادة الصوت الإنساني تتمثل هذه البشارة بكلمةّ أنين" التي ترافق تحوّل أجراس المطر إلى ماء سائل، بعد ذلك يولي الصوت الإنساني ويبدأ مضمرا (فاعل، فعل النداء، المقدر في بويب، يابويب) ثم تمثل بضمير ظاهر هو ضمير المتكلّم:

" فيد لهم في دمي حنين

إليك يابويب

يا نهري الحزين كالمطر"

---

1. حركية الابداع، خالدة سعيد، ص 156.

" خروج الدائرة الكونية فن أليتها ينقذها من الانغلاق والعقم والتحول إلى حلقة مفرغة ويجعلها تنفتح على دوائر جديدة هي التي سترسم تحولات العلاقة بين الإنسان والنهر، أي هو الذي يجعلها تنفتح على التاريخي"[1].

هذا الصوت الإنساني الشخصي يخرج الحركة من أليتها وإطلاقها بدل من الانغلاق على ذاتها حيث تدور في حركة مفرغة كما أنها تنفتح على غيرها من الدوائر فتتحول الحركة إلى علاقة بين المتكلم (الإنسان أو النهر الكون).

2- الحركة الثانية

تحولات العلاقة بين الانسان والنهر أو للكون تتثل في الأبيات (34-11) وتتشكل الحركة الثانية في القصيدة، تنمو هذه الحركة عبر دوائر أربع تمثل تطوّر الحضور بين الإنساني والكوني وتداخلهما إذا كان الانسان في الدائرة الكونية الأولى حنينا بشرت بولادته كلمة أنين ثم تمثل في ضمير فهو هنا طفل يتحرك فوق مسرح النهر نستدل على صفة الطفولة مما يلي"

1- أفعاله واهتماماته مجانية تنتمي إلى عالم اللّعب والحلم كما في " أود لو عدوت..."

" أود لو أطل من أسرة التلال لأ لمح القمر"

" أو لو أخوض فيك أتبع القمر"

" أود لو غرقت فيك القط المحار...)

2- منطق الصور ليس منطقا عقلانيا أو واقعيا بلا هو منطق الحلم وخيال الطفولية (فالقمر لا يخوض بين ضفتي النهر ولا يزرع الظلال أو يملأ السلال، والدار لا تبني من المحار...)

3- التفسير الذي يقدمه الشاعر للروضة في الفرق يبدو تفسيرا يشمل كل ما يوده (المتكلم هنا من عدو وخوض في النهر، هذا التفسير هو قوله، فالموت عالم غريب يفتن الصغار"

ممّا يدل على أن فاعل يودّ هذه الحركة بكاملها ينتسب إلى الصغار.

4- بداية الحركة الثالثة وبتحديد البيتين (36- و37 تشير إلى تجاوز سن الطفولة وبلوغ الرجولة " عشرون قد مضينا ... واليوم ..."

أ- الدائرة الأولى: وتشمل الأبيات (11- 14)

أود لو عدت ← في الظلام

أشد قبضتي ← شوق عام

في كل أصبع ← كأني أحمل النذور

إليك ← من قمح ومن زهور

---

1. حركية الابداعن خالدة سعيد، ص 156- 157.

نلاحظ أنّ هذه الدائرة تتحرك في مناخ أسطوري وهو يتولا من طبيعة العلاقة بين الإنسان والنهر وتمثل في:

1. في معنى الانتظار السنوي وتكرار الأفعال في موعد معين وهو ما يعطي الفعل دلالة طقوسية.

2. النذور وما تتضمنه من تكرار رمزي ليتبادل فيه الإنسان والآلهة ومن قدرة على الايحاء بمعنى الوعد والانتظار.

3. النهر الذي تقدم إليه النذور يكشف عن وجه معين هو وجه إلاّه الخصب " وبما أن هذه الدائرة الأسطورية تأتي في إطار التمنى أو العلم الذي يعبر عنه فعل "أودّ لو" يمكن القول إنها تنطلق من الحلم الأسطوري أو اللاشعوري الجمعي"[1].

أي أن موضوع هذه الدائرة ينمو حول العلم الأسطورة وهذا ما يظهر من خلال الفعل " أود لو" الذي يعبر عن التمني والخيال الذي لا يمكن أن يتحقق أبدا.

ب- الدائرة الثانية

تبدأ مع عودة الفعل " أود لو" للمرة الثانية وتشمل الأبيات (22-15)

أطـــــل من

أو لو ← أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك ← يزرع الظلال

ويصلا السلال

بالماء والأسماء والزهر

أود لو أخوض فك ← أتبع القمر

أسمع الحصى ← يصل منك في القرار

صليل ألاف العصافير ←على الشجر

في هذا المقطع يضاء الحلم بانطباعات الطفولة كما انعكست في مرآة النهر وتبدو علاقة الشاعر بالنهر في هذه الدائرة علاقة بمرآة عاشقة تتضح علاقة المرآة هذه في الأبيات 16-17-20 حيث تبدو صور القمر وعناصر الطبيعة من خلال صفحة النهر تقول: " إن النهر مرآة كاشفة لأنها لا تعكس الصورة الظاهرية للأشياء بل تحولها عن صورتها المألوفة ولا تبدي من خطوطها غير ما يكشف بنيتها المأسوية.

---

1. حركية الابداع، خالدة سعيد، ص 159.

ج- الدائرة الثالثة: وتشمل الأبيات 23 و 26

أغابة من الدموع أنن ← أم نهر؟

والسمك الساهر ← هل ينام في السحر؟

وهذه النجوم ← هل تظل في انتظار؟

تطعم بالحرير ← ألاق من الإبر

تتحرك انطباعات الطفولة الفردية حركة انزياح لتشمل عالم الأطفال في محيط الشاعر وإذا كانت الرؤى في الدائرة السابقة تنعكس في مرآة النهر، فإن المرآة هنا عيون الأطفال في قرية الشاعر وهذه المرآة بدورها كاشفة، ولأنها لا تنعكس الصورة في خطواتها الظاهرية المألوفة بل تلح على الخطوط التي تفضح عبثيتها واستحالة تبليغها.

د/ الدائرة الرابعة: وتشمل الأبيات 27 و 34.

وأنت ←يابويب

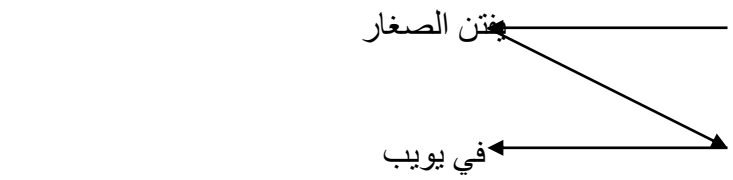
أود لو عرفت فيك ← القط المحار

أشيد منه ← دار

يضيييء فيها ← خضرة المياه والشجر

ما تتضح ← النجوم والقمر

و أغتدي فيك ← مع الجزر إلى البحر



يلتفت الشاعر الطفل إلى النهر بعد هذه الروية العبثية ولا يبق أمامه إلاّ أن يحلم بفردوسه المفقود والأحلام التي تصور الفراديس المفقودة نوعا من الاحتجاج أو تصحيح الواقع فما هذا الفردوس المفقود إنه دار تبني من المحار في أعماق النهر حيث باب الموت الخفي الفاتن.

"عناصر هذا الحلم هي الغرق الذي هو موت وحياة في آن واحد باعتبار أن ما يلي من الأعمال يعقب هذا الغرق، فهو غرق يحي ولكنه التوضيح الذي سوف يأتي في البيت 33 "فالموت عالم غريب... وبابه الخفي كان فيك" يدل على أن هذا الفرق موت، نحن الذي يكون الموت فيه حياة باعتبار أن موت النطفة حياة الجنين وموت الجنين حياة الطفل، ثم إن الدّار المشيدة من المحار الدار الغارقة في قرارة النهر تدعم هذا التأويل فالمحارة خاصة الحياة، رمز من رموز الأمومة (هناك أساطير تربط الصدقة بالولادة من هذه الأساطير خروج فينوس من صدفة في البحر)"[1].

وعلاقة المتكلم بالنهر في هذه الدائرة هي علاقة اتحاد وتكتمل مع نهاية الحركة ويتم علاج التناقص والعبث بعناق الموت والحياة واتحاد الإنسان والنهر أو الإنسان والكون.

" وتبرز في هذا المقطع جدلية الموت والحياة، فبويب نهر ماء عذب وهذا يعني أنه أساس الحياة، ولذلك الشاعر يخاطب الحياة حين يخاطب هذا النهر والحياة كائنه في الإلوهية وتموز هو الاه الحياة في الأسطورة الزراعية"[2].

وثمة أمر هنا ينبغي توضيحه فيجب أن نفصل بين النهر وتموز في هذا النص فالشاعر يتقنع بقناع تموز ويخاطب النهر من خلال القناع ويغرق فيه ويبحث عن المحار ويتحدان في النهاية.

والموت في النص نوعان: موت سلبي، وهو موت الأم والموت في الحياة يمثل الأول شخصيا.

ويمثل الثاني موتا جماعيا، والعلاقة بين الموت والحياة هنا، انفصالية، فكل منهما يسير في اتجاه مغاير، والموت هو المنتصر، فلا الأم تعود ولا الشعب يثور على جلاديه أما النوع الثاني فهو الموت الإيجابي، وهو الحياة في الموت وهو ضروري للحياة، والحياة هي المنتصرة هذا الموت ولذلك تكون العلاقة بين الموت والحياة هنا انبثاقية جدلية، وهذا معنى الموت التموزي.

ويبدو نوعا الموت في النص، فالموت السلبي يتمثل في هذا الموت الجماعي أو في هذا الواقع الاجتماعي المريض ويمثله جفاف النهر وموت الأسماك والطبيعة وضياع البرج في قرار النّهر، ولذلك يصف الشاعر حاضر يويب ويدعو إلى موت الفداء، ويصلي له للتغيير.

1. حركية الإبداع، خالدة سعيد، ص 160.
2. بنية القصيدة العربية، خليل موسي، ص 23.

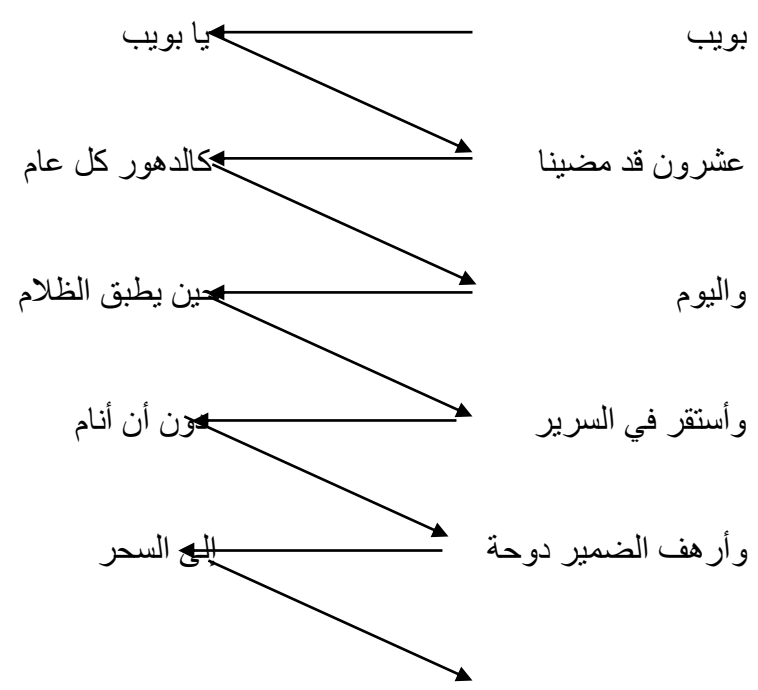
3- الحركة الثالث: تتمثل في الأبيات (35 و 50)

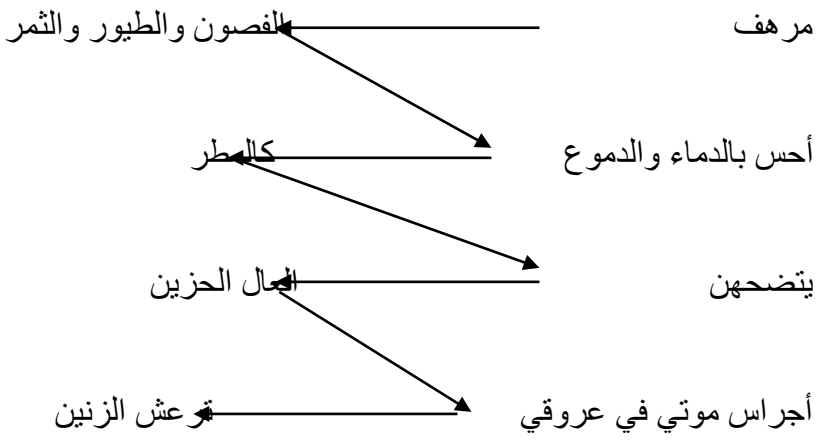
تتأكد الحركة الدائرية للقصيدة بالعودة إلى نداء النهر في البيت 35 أننا سرعان ما نصدم بالخروج من دائرة الحلم والأسطورة ومن المناخ الكوني وتتوالي التعابير المتعلقة بالرجولة والوعي ولواقع ونلاحظ أن العلاقة مع الكوني لم تعد علاقة مع القدر، لأن العلاقة مع الكوني قد مرت بنوع من التبادل الوضعية، فالضمير يلعب هنا دور المرآة لا النهر، وإذا كان الإنسان قد أطل من خلال الكوني وجاء ملحقا به في الحركتين السابقتين، فإن الكوني هو الذي يطل من خلال الإنساني في هذه الحركة، وفي هذه الحركة أيضا لم يعود الإنسان منفعلا بالعالم بل سيدا لمصيره لأنه سيد موته وبيت موته وبدل الغرق في النهر يغرق في دمه وليس بدمه وتقدم هذه الحركة على المرحلتين.

أ- **المرحلة الأولى:** مرحلة الوعي وتبادل الوضعية بينه والمرآة وتتمثل في الأبيات (35-43)

ب- **المرحلة الثانية:** مرحلة الفعل حيث تتبدل العلاقة مع القدر من العبادة والنذور إلى المجابهة أو صفع القدر وحيث العروق ساحة الفعل وتشتمل على الأبيات (44-50).

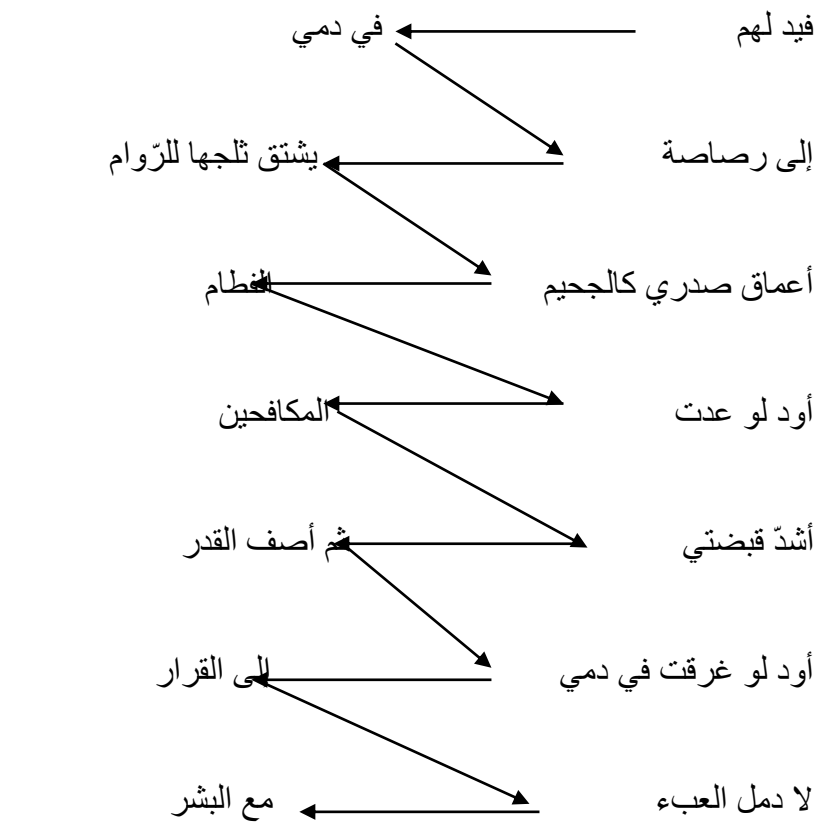
أ- الدائرة الأولى





في هذه الأبيات يعود الشاعر إلى الحاضر بعد عشرين عاما من المعاناة الطويلة التي عاشها الشاعر كما عاشها وطنه فإذا الشاعر أمام نهر الزمن يسمع أجراس موتي وأنات معذبين وهو هناك لا يطلب الموت لأنه عالم جميل كما في أحلام الطفولة ولكنه يطلبه لأن فيه انتصار للقضايا الكبيرة آما ستوضع فيما بعد.

ب- الدائرة الثانية



هذا التجاوب الإيقاعي بين (الزؤام القدر / البشر/ الأحزاب هو بناء للأسطورة الجديدة التي تحدث عنها السياب وبطلها ليس من طبيعة بطل الأساطير القديمة إنه بطل يولي في تفاعل الكتابة مع الذات الكاتبة وهي في أقصى حالات حيويتها تبحث عن معنى جديد للموت، في الماء وغيره يكون الفرد والجماعة قد

اختار كل منهما اختيار تجربة الموت لتحويل الموت من الدلالة المعتادة إلى دلالة يتقن السياق النصي وحده إبرازها هنا قلب للدلالة ليصبح الموت دلاّ يتأسس في الحياة التي يبنيها النص.

" إنّ السّياب عندما يبني فضاء من خلال إعادة اكتشافه لبويب والماء والمطر يسمي وحدته أمام الموت بـ أصفع القدر" الذي تخلّى عنه كمّا تخلي عن العراق وفي الاحتماء بالماء يكون السياب متجاوبا مع بطولة ونبوته التي بحاجة ألاه وهذه التسمية غير مصرح بها، هي ما يتحقق به الشعر أن يكون معاصرا لأنه وفي إعادة اكتشاف معنى الموت يمنح الشاعر قوة داخلية"[1].

1. محمد بنيس الشعر العربي الحديث والشعر المعاصر، ص 222.

4- الحركة الرابعة: وتتمثل في البيت الأخيرة (51) حيث يدفع الشاعر بالأبعاد الإنسانية نحو الأفق الميتافيزيقي والقصيدة تولدت نهاية حركية متنامية بالموت أو بالنهر وإذا كان الموت انتصارا تولدت سلسلة من الاحتمالات يمكن ترجمتها كما يلي كلما مات الإنسان بات أعظم حياة، وبالتالي أقدر على الموت ثم على الانتصار

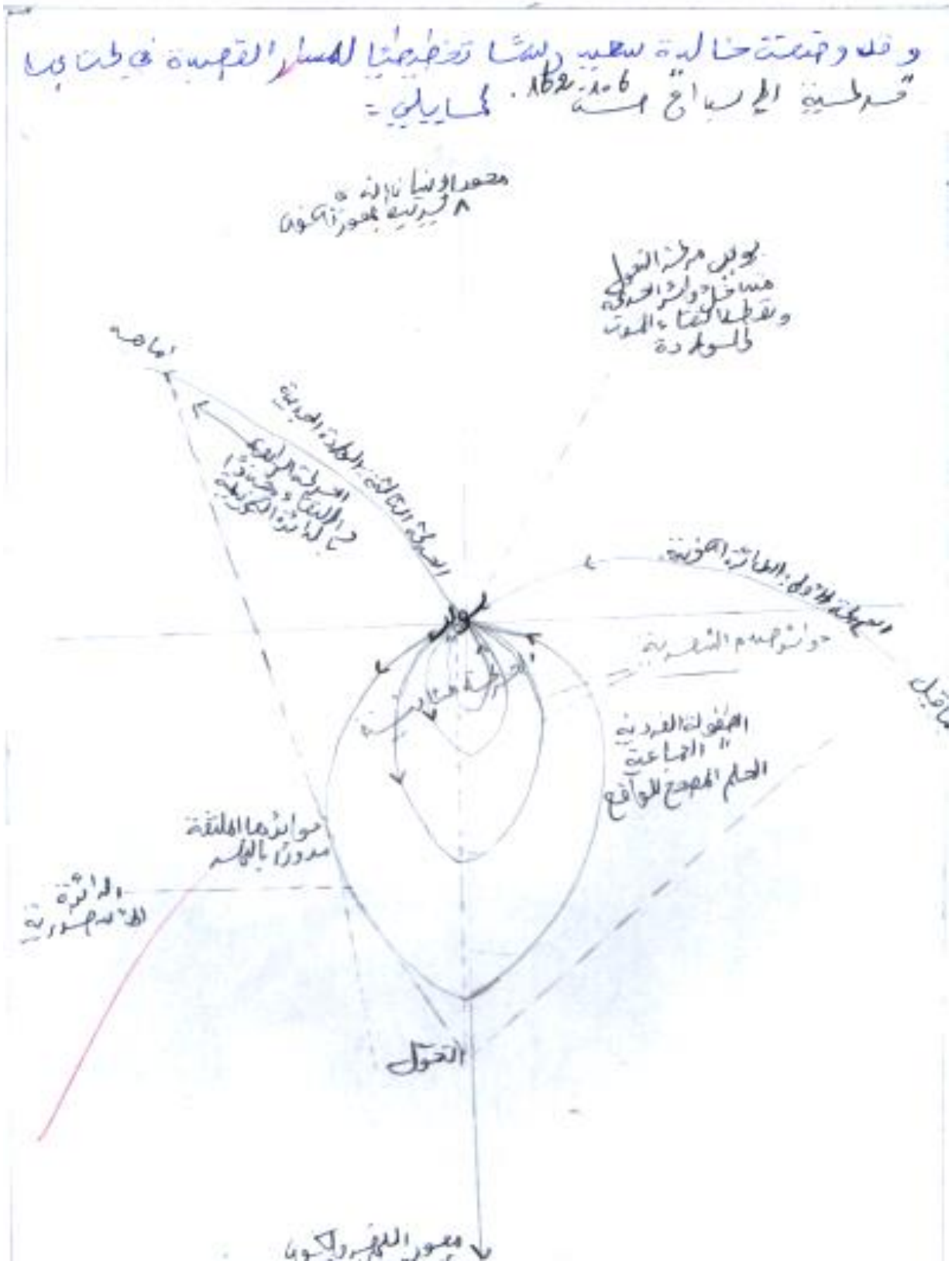
وأبعث الحياة ←——————إن موتي انتصار

وهنا لا يمكن أن يفيد حساب المفردات رقميا لتغليب جانب الموت هذه الإدارة القصوى للحياة، حيث ينبثق البعث من الجدلية التي تنتصر الوجود على العدم بقدر ما تنجح تقنية الترجيع في تحقيق درجة عليا من الشعرية.

" بيد أنّ حيوية السياب الشعرية لا تمتاح من مصدر واحد ولا ترتكز عل نموذج مكرر، إذا أن مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح أليا جامدا إن لم تتخلله انتقالات وتعيد المتلقي إلى الإحساس النشط بفعالية"[1].

وإذا كان الشعر هو الذي يعيد للغة طابعها الباعثي المحفز عندما يبث في الكلمات روح الأشياء، ويجعل الأسماء سببية ويربط بين الصوت والدلالة متجاوزا الاعتباطية المصمتة، فينفخ في أشكال اللّغة حتى تعدو، مسكونة بالحركية والحيوية، فإن بعض مقاطع السياب تعمد إلى تفجير هذه الحيوية عبر الاستخدام المتوالي للصيغ الإنشائية من نداء وأمر واستفهام، وتعجب بنية تفوق فيما يبدو مثيلاتها في خطاب الشعر المعتاد عندئذ تلعب الصيغ النحوية ومعدلات تكراراها وترجيعها دورا أساسيا في حركية هذا الأسلوب.

1. أساليب الشعرية المعاصرة، د، صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998، ص 10.



1- حيـــــوية النـــص:

من خلال دراستنا لهندسة القصيدة اتضح لنا أنها تخضع لنظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها ربطا تتولد منه الدلالات أو بفضله تتكامل الدلالات ويبطن بعضها بعضا، وقد اكتشفنا من خلال الدراسة السابقة أن القصيدة تحوي محورين أساسيين هما: **"محور النهر ومحور الإنسان"**

وبما أن القصيدة تتحرك وفق مستويين:

1- مستوى الحلم والأسطورة أو بما أصطلح عليه بمستوى اللاوعي.

2- المستوي الاجتماعي الواقعي أو كما يعرف بمستوى الوعي.

والحركتان الأولى والثانية تتمحوران حول النهر، وتشكلان مستوى اللاواعي بينما الحركتان الثالثة والرابعة تتمحوران حول الإنسان وتشكلان مستوى الوعي

1- وبينا المحوريين والمستويين شبكة من العلاقات مكنتنا قرأتنا حتى الآن أن نميز منها ثلاث علاقات هي:

1- علاقة توازي بين محور النهر والإنسان.

2- علاقة تداخل بين المحورين نفسها.

3- وجود نظام للبدائل والإضاءة المتبادلة بين مستوى الوعي واللاوعي.

1- علاقة التوازي بين محوري النهر والإنسان

حتى نقوم بتفسير هذه العلاقة نقوم برسم جدول نقسمه إلى قسمين: قسم أول يكون الإنسان فيه متمحور حول النهر أي الكوني يحتضن الإنساني والقسم الثاني يمثل الإنسان الذي يبطن الكوني أي الوعي والولادة، الجديدة وسنحاول بيان علاقة التوازي بين المحوريين " النهر والإنسان" في الجدول(1) الأتي:

الإنسان متمحور حول النهر (الكوني يحتضن الإنسان)	الإنسان الذي يبطن الكوني (الوعي والولادة الجديدة)
1- حركة كونية آلية، يقابلها الأبيات (5-1) 2- ولادة الصوت الإنساني يكسر آلية الحركة، يقابلها الأبيات (10-6) 3- الخضوع للقوي الكونية وتقديم النذور، يقابلها (11-14) 4- انطباعات الطفولة في مرآة النهر، يقابلها (22-15) 5- تساؤلات عبثية، يقابلها (26-23) 6- الحكم المصحح للواقع، يقابله (31-27) 7- دخول باب الموت عبر النهر يقابله (34-32)	1- زمن بليد ألي (عشرون قد مضين كالدهور.....) 2- ولادة القلق الذي يكسر بلادة الزمن (38-37) 3- الوعي (40-39) 4- الضمير مرآة العالم، (43-41) 5- شوق إلى الفعل (48-45) 6- الفعل الأكبر الفداء(50-49) 7- بحث الحياة (51).

1- حركية الإبداع، خالدة سعيد ص164.

2- علاقة تداخل بين الإنسان والنهر:

- وهذه العلاقة بدورها تمر بسبعة مراحل قبل أن يصبح جسدا واحدا وينطلقان معا في الرحيل:

أ- مرحلة الحنين وتبدأ من الأبيات (10-7)

وحنين حركة نفسية غامضة وتوجه إلى ماضي أو ليس للحنين موضع يطلب تحقيقه.

ب- مرحلة التقرب و التبعد وتتمثل في البيتين (14-13) :

في كل أصبع كأني في أحمل النذور.

د- مرحلة معاينة الذات في مرآة النهر وتتمثل الأبيات (19-15):

وفيها نلاحظ انطباعات الطفولة كما تلوح عبر صفحة النهر.

هـ- مرحلة الاتصال وتتمثل في الأبيات (22-20):

وفيها يتم الاتصال بين الإنسان والنهر.

و- مرحلة المناجاة ويقابلها الأبيات (26-23):

وفيها يتم مناجاة الإنسان للنهر.

ي- مرحلة الإتحاد وتشمل الأبيات (31-28):

وفيها يتم الإتحاد بين الإنسان والنهر وهي علاقة تداخل وبعدها يتم الرحيل للامتناهي ودخول الإنسان في المدار الكونى.

نلاحظ أن كلمات النص بين المحورين، المتمثلة بحروف الجر والمتصلة بكافي الخطاب وهو الضمير العائد على النهر، وهي أيضا سبعة، وتتدرج من الحروف التي تشير إلى مسافة بين الطرفين حتى الحروف التي تدل على التواجد والاحتواء وهي كالتالي حسب ورودها في الأبيات:

إليك (9)، إليك(14)، فيك (20)، منك(21)، فيك (28)، فيك (32)، فيك (34).

"ومنه هذا الإتحاد بين الإنسان والكوني يولد الإنسان القادر على إجتراح الفعل وتحدي القدر، الإنسان الذي يحمل العبء مع البشر الذي يعرف أن الموت لا يبعث الحياة" [1]

أي أن الإنسان هو نتيجة إتحاد هذين العاملين فيتحدى بهما القدر ومنه يكون موته بعثا للحياة.

1- حركية الإبداع، خالدة سعيد ص166.

3- نظام البدائل بين مستوى الوعي واللاوعي:

إنّ التناظر بين خطوط الحركة في المرحلتين الكونية والإنسانية أو في مستويي الوعي واللاوعي يشكل إضاءة متبادلة عبر المحور الذي تلتف حوله دوائر القصيدة، وهذه المبادلات من أهم المولدات لدينامية القصيدة فإذا كانت علاقة التوازي التي تكشف عن تقابل في بنى المستويين الكوني والإنساني الاجتماعي، فإن نظام البدائل هذا يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين المستويين كاشفا ما بينهما من تعارض ومن لقاء مولدا بذلك حركة إسقاط متبادلة " نظام البدائل هذه طريقة حية لدفع المستويين إلى موقع المجابهة المباشرة بدل الاقتصار على عرضهما على التوالي مما يدخل المسألة في نفس التطور التاريخي لموقف الإنسان من القدر والكون" [1] ولتوضيح هذا الطرح إليكم الرسم التخطيطي [2] التالي:

من خلال جدول البدائل توصلنا إلى بعض الملاحظات نوردها فيما يلي:

أ- كل عبارة من هذا الجدول تملك دلالة قائمة بذاتها من حيث بنائها وموقعها في المقطع غير أنها في البنية العامة للقصيدة تقوم بدور الإسقاط والإضاءة المتبادلة مع العبارة المناظرة لها، فحين نقرأ عبارة " فيد لهم في دمي حنين" من خلالها نلاحظ أنها تقتصر على الدلالة المتولدة عنها مباشرة ولابد أن يقوم خيالنا بحركة مستمرة بينها وبين العبارة السابقة المناظرة لها "إليك يابويب" ويمتنع علينا عزلها عن هذه العبارة الثانية وينتج عنها الحركة بين العبارتين سلسلة من عمليات المقارنة والاستبدال والإسقاط " فنقرأ العبارة الأولى في ضوء الثانية ويبرز بوضوح ما فيها من بعد أسطوري، ونقرأ الثانية في ضوء الأولى ويبرز بعدها النضالي، ونستبدل الثانية بالأولى والأولى بالثانية ويتم إسقاط دلالة كل منهما على الأخرى"[1] ومنه فإن البديل (5) أو رصاصة سوق يكتسب دلالة مرتبطة بالبديل (5) أو بويب وتتعمق دلالتهما النضالية بخلفية أسطورية كونية، وبالمقابل فإن البديل (5) بويب سوف لا يبقى ضمن الإطار الكوني الأسطوري، بل يطيل عبر نافذة البدائل.

ب- تتطابق العلاقات بين هذه البدائل مع طبيعة العلاقة بين المستوى الكوني الأسطوري وبين المستوى الاجتماعي الإنساني في القصيدة أي أنها تتطابق مع الحركة الإجمالية للقصيدة فالتناظرات التالية:

- البرج، الموت (1)(1) / قراراة البحر، العروق (2)(2)
- الجدار، العالم الحزين (3)(3) / المطر، الدماء والدموع(4)(4)
-بويب، رصاصة(5) (5) / الظلام، نظال المكافحين(6)(6)
- الشوق، صفحة القدر(7) (7) / النذور، تقديم الدم(8)(8)
- القمع، البعث(9)(9) / حمل النذور، حمل السبب مع البشر(10)(10)

تمثل تحركيا من الأسطوري التاريخي الماضوي إلى الواقعي الاجتماعي (1)(1) ومن الماكر وكوسم إلي الميكر وكوسم أو من الكوني إلى الإنسان (2)(2) ومن العناصر إلى الحياة(3)(3) و(4)(4) ومن الغموض إلى الوضوح (6)(6) ومن السلبية إلى الهجوم (7)(7) وبالتالي من الرجاء إلى الفعل ومن الشوق إلى الممارسة ثم من الأسطوري الديني المحض إلى الاجتماعي ذي الكونية الدينية في: (8)(8) و(9)(9)، (10)(10).

1- حركية الإبداع ص168.

- كما نلاحظ أيضا أن المسافة بين البدائل المتناظرة متحولة، تتسع وتضيق وذلك حتى تنسجم مع حركة القصيدة فالمسافة بين البديلين مثلا: البرج الموت أو المطر الدماء والدموع، أو البحر العروق كبيرة بينما تضيق هذه المسافة بين البدائل الأخيرة حقا تكاد تنعدم ويكاد البديل الأول أن يكون رمزا للمعاني بل إن تفحص البدائل الثلاثة: النذور، تقديم الدم، القمع/ البعث، حمل النذور، حمل العبء مع البشر يكشف عن شيوع استعمال الأول بمعي الثاني وخبرا الغربان رمز لبعث سيد المسيح ويكثر ورود تعابير تكنى عن الشهادة بتقديم نذر الدم " التقارب بين البدائل الأخيرة يتفق مع اتخاذ الحركة الثالثة في نهايتها والحركة الرابعة طابعا كونيا هو نتيجة لرفع الشهادة من مستوى الحدث الاجتماعي إلى الحدث الكوني" [1] وهذا يعني أن البدائل الأخيرة تتفق مع الحركة الثالثة في نهايتها مع الحركة الرابعة في طابعها الكوني من أجل رفع من قيمة الشهادة إلى المستوى الحدثي الكوني إلى المستوى الحدثي الاجتماعي.

ج- نلاحظ أن أيضا هناك علاقة مزدوجة بين البدائل أي هناك علاقة اتفاق وعلاقة تعارض فأما علاقة الاتفاق فهي التي تشكل جسر للتحرك بينهما وعلاقة التعارض الملازمة لهذا الاتفاق هي علاقة جدلية وحركة مولدة ويمكننا أن نقدم بعض الأمثلة التوضيحية

- " بين البرج الذي ضاع" "والموت" تلاق في الماضوية وتلاق في التكوين الخلفية التراثية الداعية إلى التأمل أو الفعل لكن بينهما تضاد لأن الأول ينتمي إلى مادة جامدة وهو ضيع إنساني أما الثاني فهو ينتمي إلى الإنسان الصانع وهو الحالة السلبية للحياة
- وبين" قرارة البحر" و "عروقي" لقاء من حيث أن كلاهما حيز لسائل متحرك، وحضن للحياة لكن بينهما تقابلا من الكوني إلى الإنساني والأول يتميز بالعمومية والإطلاق والشمولية والثاني بالخصوصية والتحديد والجزيئية.
- أما العلاقة بين " الظلام" وبديله اللغوي " أعضد المكافحين" ضدية أساسيا لأن الظلام حالة دورية آلية ولايد للإنسان في وقوعها ولا قدرة له على دفعها.
- أما العلاقة بين البديلين "شوقي عام" "واصفع القدر" تلخص العلاقة بين المستويين الأسطوري الكوني الإنساني الاجتماعي والتعارض بينهما هو الانتظار والسلبية واسترحام الطبيعة أو القدر في المرحلة الأسطورية مع الهجوم وتحدي القدر في مرحلة الوعي الاجتماعي.

1- حركية الإبداع، ص170.

2- الصورة في قصيدة "النهر والموت":

الشعر فن هدفه الأسمى التصوير، ولكل فنان أدواته وأداة الشاعر كلماته بقدر براعته في تصوير امتزاجه بالوجود من حوله وامتزاج الوجود فيه يكون ناجحا مؤثرا، فهو صناعة تحتاج إلى إتقان ودربة بالإضافة إلى الموهبة والاستعداد النفسي: وهو نسج تتلاحم فيه خيوط الذات مع خيوط التجربة والطبيعة لتنتج تصويرا فنيا مبدعا مبتكرا يثير دهشة المتلقي.

أما التصوير الفني: فهو الذي يكون غير مباشر وهو " الذي يكون التخيل جوهره و يعمد فيه المبدع إلى إعادة تنسيق عناصر الصورة لما يتماشى وذبذباته الشعورية وبشكل مختلف عمالها من بعد في الواقع، وعما تحمله من دلالات لغوية" [1]

أي يبين الدلالات اللغوية لعناصر الصورة بينما يريد المبدع أن تكون معبرة عنه ودالة عليه من أفكار ومشاعر فالصورة إذ تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية، ومن ثم يجسد الشاعر في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي.

والسياب كغيره من الشعراء تعددت أساليب الصور في شعره فتبنى عن طريق التشبيه أو الاستعارة المبنية على التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو تراسل الحواس أو الوصف المباشر.

ومن خلال ما ذكرناه سابقا سنحاول دراسة الصور الأساسية في كل حركة من حركات القصيدة.

1- ترسم الحركة الأولى الدائرة الكونية من خلال الصور التالية:

1- بويب:

أجراس برج ضاع في قراراة البحر.

2- الماء في الجرار والغروب في الشجر

3- وتنضح الجرار أجراسا من المطر

4- بلورها يذوب في أنين

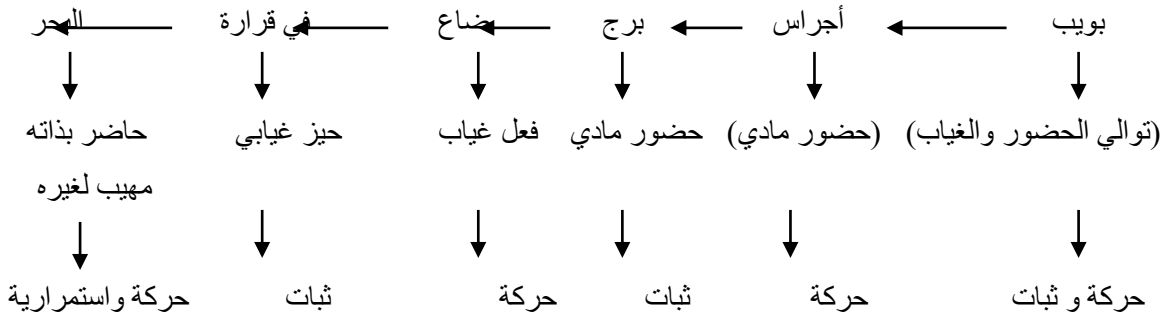
بويب يا بويب

بعد قرأتنا لهذا المقطع نستشف أن الصورة الأولى قائمة ظاهريا على التشبيه البليغ أي تشبيه النهر" بويب" "الأجراس" والتشبيه البليغ هو عمليا توحيد لهويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين [2] أي أن المسافة بين الحدين كبيرة وإلغاؤها لا يتم إلا بالاجتياز أو المجاز أو الانتقال بين الحدين وهذا ما يولد إغرابا وحركة للتنفس.

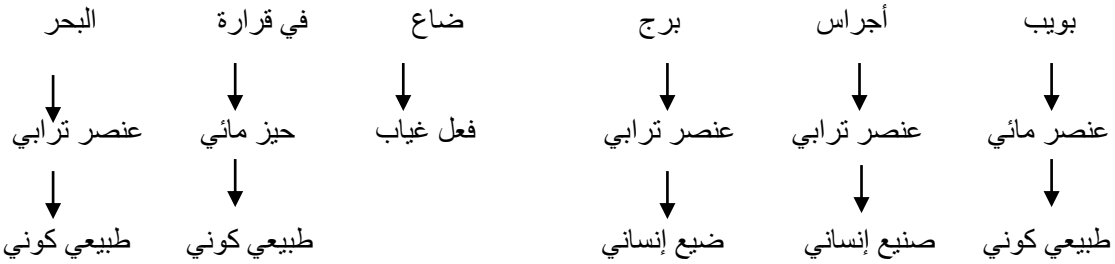
1- ناجي مجيد عبد الحميد، الصورة الشعرية مجلة الأقلام، السنة 1984 العدد. 74. بغداد ص15.

2- حركية الإبداع، ص 171.

لكن ما هي العلاقة التي يريد الشاعر أن يحققها عن طريق توحيد الحدين؟ فالأبراج تنتمي إلى عالم قديم وهي ضاعت أو ماضت لكن ما تزال أجراسها تتردد أي أنه مازال يحتفظ بحضوره رغم كل شيء، وتوحيد هذا الحضور الذي يتمرد على الماضوية بهوية النهر المتغير، بسبب الجريان لكنه الواحد في الآن عينه إثارة لقضية الثبات والتحول. فعند تحليلنا للكلمات التي تتكون منها الصورة التمسنا العلاقة الجدلية القائمة بين الحضور والغياب وبين الحركة والثبات، وبين الصنيع البشري أو الإشارات البشرية الطبيعية. ولا حظنا كيف تم التأليف في النهاية بين حدي الجدل ومسألة الحضور والغياب ليست طارئة لأنها في مختلف مستوياتها كالموت والولادة والشهادة والبعث تمثل القضية الرئيسية في القصيدة ويتضح هذا من خلال الشكل الأتي:

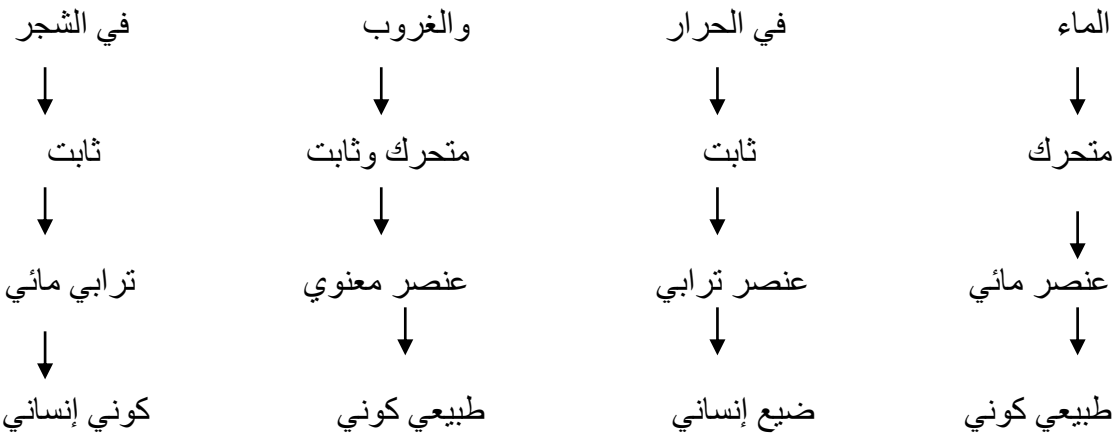


* أما على مستوى العلاقة بين حركة الطبيعة والفعل الإنساني:

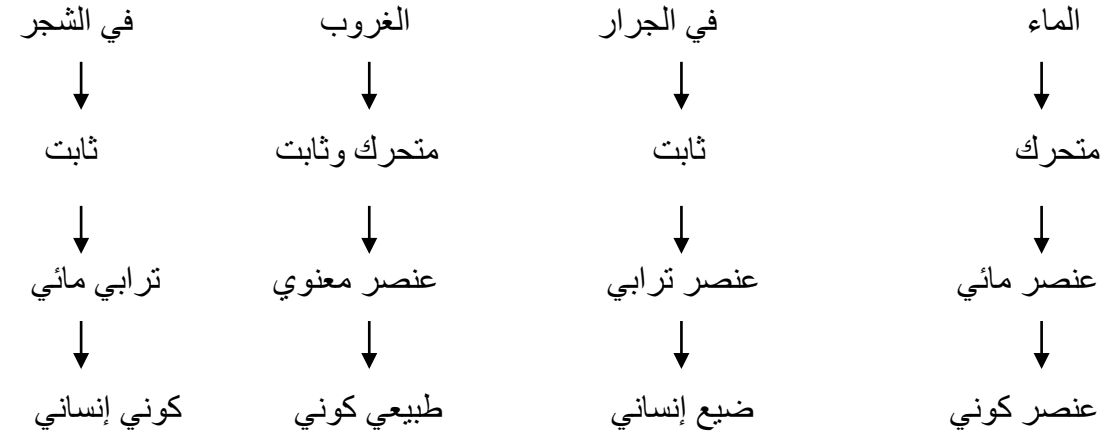


من خلال هذا المخطط يبدو لنا حليا أن العنصر الطبيعي يملك قوة التغييب والاحتواء وهذا يتفق والملاحظات التي قدمناها سابقا

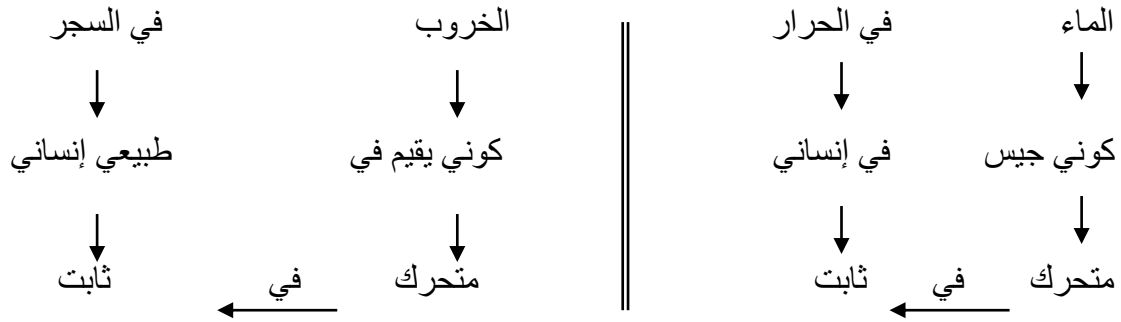
- تنتقل إلى الصورة في البيت الثاني: الماء في الجرار والغروب في الشجر



ومنه نستنتج العلاقة بين هذه العناصر كالتالي:



ومنه نستنتج العلاقة بين هذه العناصر كالتالي:



- لذلك نجد أن الجدول القائم بين الحركة والثبات والحضور والغياب الذي يستمر في هذه الصورة يبدو واضحا من خلال المقارنة بينهما

1- بويب: حضور إنساني ← يغيب ← في كوني

2- بويب: حضور كوني ← جيس ← في ضيع إنساني

غير أن احتواء الإنساني للكوني في الصورة الثانية يتسم بالهشاشة والحضور المؤقت المهدد في كل لحظة بالغياب

- بعد تحليلنا للبيتين السابقين لاحظنا أن السياب مرتبط مع وطنه الأم "العراق" من خلال وصفه للنهر"بويب" حيث يمثل رمزا غير منفصل عن أحداث الحياة بل أنه مرب من نوع خاص على الشعور بالنظام والروح الاجتماعية في الجماعة " لقد ربي روح المبادرة وعادة العمل المشترك، التعاوني وكان يرغم السياب على التفكير والحذاقة ويقرب أجزاء السكان المشتة ويعلم السياب أن يشعر بأنه فرد في

1- النظم الإبداعي عند السياب، فاخر صالح ص35.

المجتمع وأن يخالط الغرباء ويراقب أخلاقهم واهتماماتهم وبتبادل التجارية ويعرف المعاملة ويمثل هذا التنوع كانت الخدمة التاريخية لنهر "بويب" [1] وهذا يعني أن السياب قد زرعت فيه روح المبادرة وعادة العمل المشترك ونشأ على الأمور الإيجابية التي تخدم أمور الأمة عبر التاريخ

أما الصور في البيت الثالث: **وتنضح الجرار أجراسا من المطر**

تنضح	الجرار	أجراسا	من المطر
↓	↓	↓	↓
حركة نفاذ وتشكل	عنصر ترابي و ضيع إنساني	شكل وليد لعنصر طبيعي مشبه بصنيع إنساني	عنصر طبيعي مصدر مصدر الحياة

أما البيت الرابع: بلورها يذوب في أنين يتضمن الصورة التالية:

بلورها	يذوب	في أنين
↓	↓	↓
عنصر مائي يستند لعنصر ترابي	حركة تحول وإلغاء الشكل	صوت إنساني أي ضيعه

وترسم العلاقة هنا وفق الخطوط التالية:

الصنيع الإنساني ← يولد ← شكلا للماء يشبه ضياعا إنسانيا

شكل الماء أو الطبيعي ← يلغي ← وينتج عن إلغائه صوت إنساني

وهكذا نلاحظ كيف تطالعنا قضية الموت والولادة أو البعث حتى في ثنايا الصور وكيف يبدو الموت والولادة ثمرة لتداخل البعدين الإنساني والطبيعي الكوني ثم كيف هذه القضية تتبع مسارا دائريا يتطابق مع الحركة العامة للقصيدة وفق الشكل التالي :

* توالي ← أجرام ← برج ← سماء ← في قراءة ← البحر
* الماء ← في الجوار ← والغروب ← في الشجر
* وتفتح ← الجوار ← أجراسا ← من الطهر
* بلورها ← سدوب ← في أنين
* أولو بدوت ← في الظلام
* انشد قضى ← تحمك ← شوق ← حام
* في كل الربيع ← من السدور
* البك ← من فتح ← ومن زهور
الك متناهيت
التموضع
يجدد
الربيع
البعث
والخصب
الصيف الخريف
القربان والنذور

من خلال المخطط نلاحظ أن الدائرة تتحرك من اللامتناهية إلى المتموضع المحدد حركة تنتهي بإدخال الكوني في إطار التصوير البشري ويمر النهر بمرحلتين: يتجاوز وجود المحدد اليومي ليأخذ بهذا كونيا ثم يجسد الكوني في شخص النهر ويدخل في إطار الطقوس الإنسانية .

- أما الفعل الإنساني أو الدور الإنساني فيمثل بالمسار التالي:

شوق ←——— نهر(تضحية/ موت) ←——— أملا بحياة أفضل

وهذا المسار الدائري يشكل هيكل الحركة الثانية ونواة القصيدة ككل ويتقاطع هذا الفعل الإنساني مع الزمن اللامتناهي والحيز اللامتناهي على الوجه التالي:

- الشوق الإنساني يموضع في طقس هو النذور
- النذور تجسد في شيئ محدد هو القمح والزهور
- الشوق الإنساني يتقاطع مع الزمن اللامتناهي في لحظة هي العبد

الكون اللامتناهي يحدد إذ يشخص بالنهر وهكذا تتقاطع الأبعاد الثلاثة الإنساني، الزمني، المكاني في طقس يؤنس المكان ويفرض على الزمن إيقاعه.

2- الدائرة الثانية تتمثل بالصورة التالية:

من خلال المخطط السابق نكتشف أن هذه الصور تعبر عن عدد من العلاقات فأول علاقة هي: "التناظر المكاني عبر خط النهر وهناك علاقة تشابه أو إنعكاس وتبادل عبر هذا الخط"

- القمر في السماء / والقمر في النهر

- العصافير في الشجر / والحصى التي تشبه العصافير في قرارة النهر

- الظلال وهي تفترض لها أصولا في الجهة المقابلة وهذا يعيدنا إلى علاقة المرأة بين الإنسان والنهر

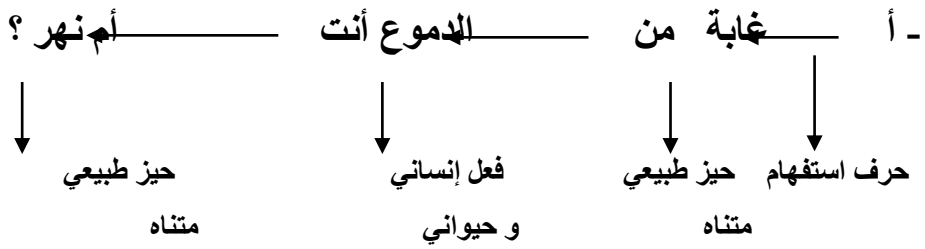
- أما العلاقة الثانية هي التعارض الذي يولد المأسوية في الصورة مثلا: لألمح القمر / يخوض بين صفيتيك بزرع الضلال ويملأ السلال / بالماء والأسماك والزهر.

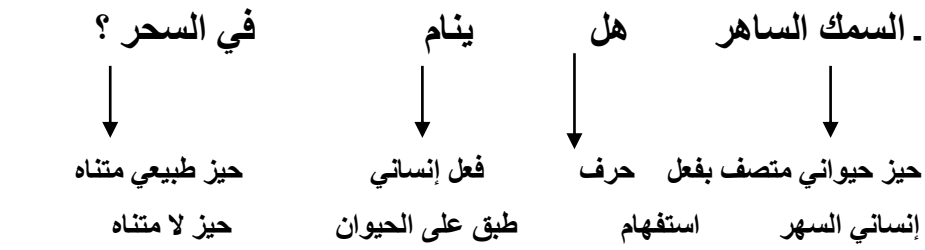
- فالعلاقة بين يزرع والضلال علاقة مفارقة فالزرع فعل ملموس يتعامل مع الجذور ويفترض الأمل وانتظار عطاء متحقق والضلال صنف العدم هي مالا يقبض بل هي لإشارة إلى الضوء السلبي هي رسم الضوء الغائب أو الحضور الغائب فمن يزرع الضلال ماذا سيحصد؟

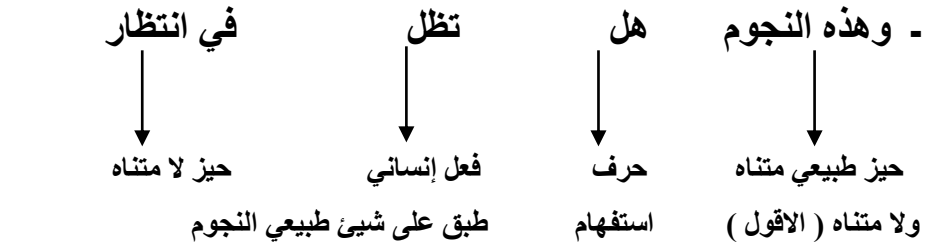
أما" يملأ السلال بالماء" لمفارقة ثانية إنها قائمة على التعارض بين الاحتواء والنفاذ " لكن علاقة المفارقة والتعارض التي تكمن وراء هذه الصور تتفاعل معها ومنه يتراتب إنطبعان انطباع أولي سريع ومباشر تولده أصداء الجزئيات ومخزونها الحمالي ثم انطباع ثاني تولده علاقات المفارقة ويكشف عن هشاشة هذا الجمال وتصدعه الداخلي والحركة النفسية التي يولدها توالي الانطباعين من أركان الخصوصية الفنية في هذه القصيدة" [1] ومنه نكتشف أنه هناك علاقات ثانية ناجمة عن طبيعة الجزيئات التي يحشدها الشاعر في نصه كالضلال الماء، الزهر، القمر، العصافير، الشجر لقد اقترنت هذه الجزيئات بفن برسم الجمال المشرق المتناعم.

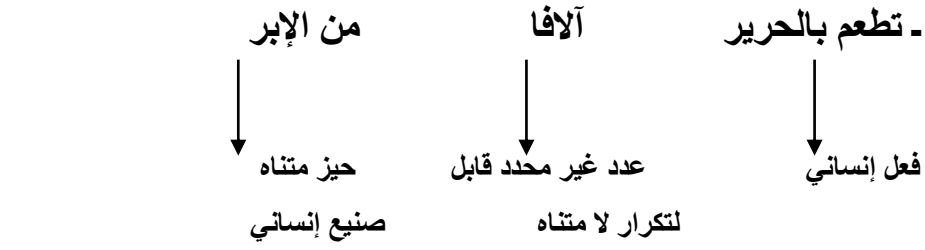
1- حركية الإبداع: خالدة سعيد ص179.

3 الصور في الدائرة الثالثة تتمثل في الأتي :









ـ نلاحظ أن زنة هذه الصور هو الوجه البلاغي كتشبيه النهر بالغابة ، والصور هنا تقدم حدين متباعدين من حيث وجه الشبه ، متقاربين من حيث الانتماء إلى حقل الطبيعة والمميزة فيها فعل إنساني هو "الدموع " فهي شريك للمشبه " النهر "من الناحية المادية

(بحيث أن الدموع سائل يشبه بالماء و له منبع و مجرى) مناقض من حيث المدى والمنشأ والسبب والقرائن و بالتالي العيون الباكية تؤنس النهر ومنه تكشف الصور عن بعدين، بعد

إنساني اجتماعي ناتج عن تكثير الدموع و بعد إنساني كوني ناتج عن لقاء الدموع بالماء الكوني .

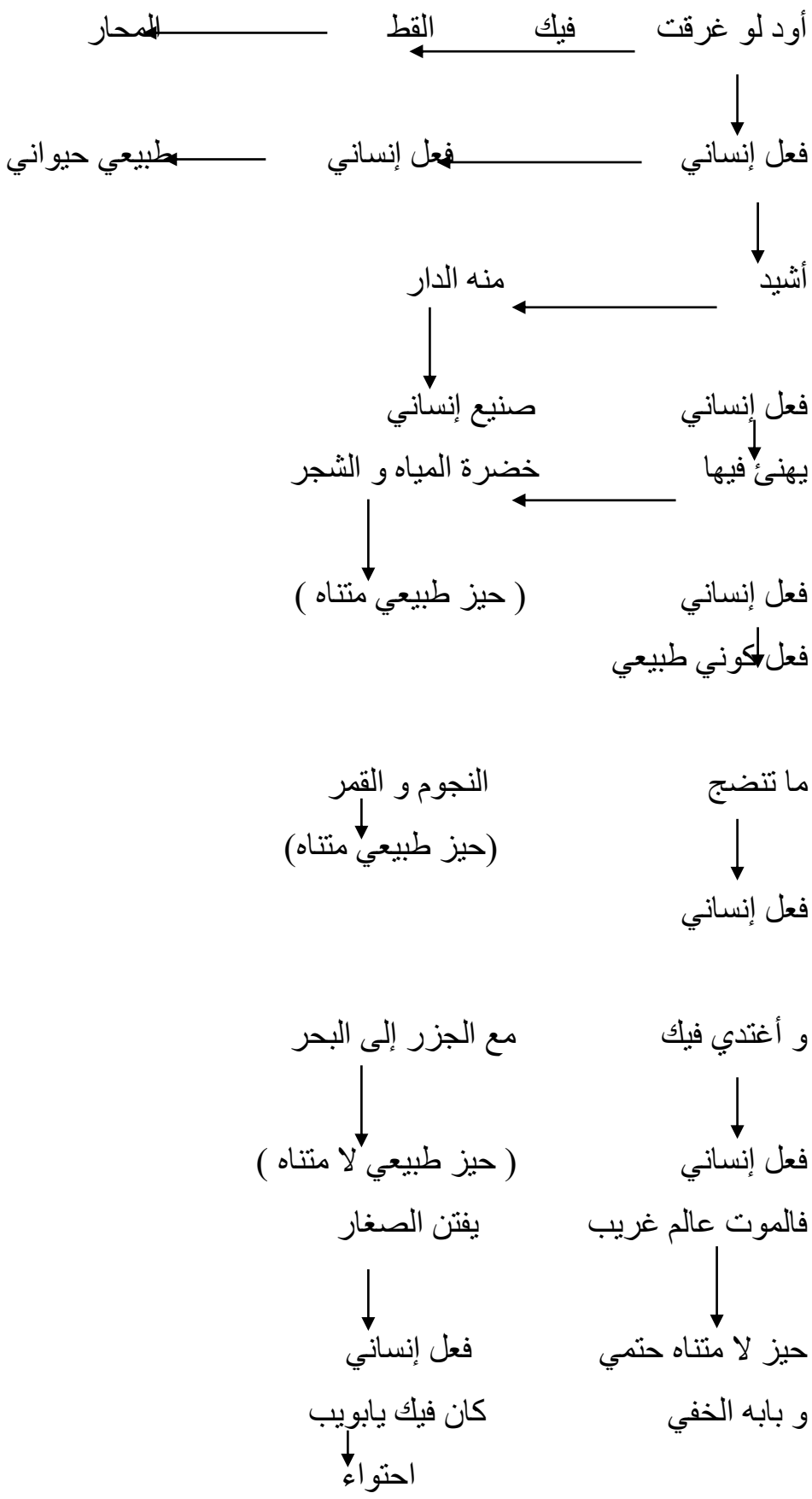
أما الصورتان في البيت الثاني والثالث فهنا تختلفان من حيث العلاقة بين حدي الصورة، حيث تشخص الطبيعة هناك السمك والنجوم باستعمال فعل أو حالة إنسانية ، لها وليست مسألة تشخيصها تزيينا بل هو انحراف بفعل السهر والانتظار عن فاعلة الحقيقي، وليس الفعل هنا أي فعل يسند إلى الطبيعة لغاية إضفاء الحياة بل بسبب نوعية الرابط بين الفعل و فاعله الحقيق، وهكذا يبقى الفعل متنافرا مع الفاعلين الحقيقي والتصويري وذلك أن العين التي تربط بأسبابها لتخرجها في صورة معقولة ومنطقية، والصور هنا حركية تولد حركة رقاص التي تتقاذف القارئ بين موقعين أو حالتين متناقضتين لا يلغي احدهما الطرف الأخر وذلك لان ألوان المجاز قائمة على إسقاط صفات معينة على غير محمولها الأصلي ليست حركة في اتجاه واحد أي من المشبه إلى المشبه به مثلا أو العكس، بل هي حركة في اتجاهين لأنها أساس تفاعلا بين حدين فمثلا "هذه النجوم هل تظل في انتظار "تمثل تفاعلا بين النجوم والإنسان و تكون حركة الرقاص عبر الحظ المشترك: الانتظار فالصورة لا تكتفي باكتساب النجوم الحالة الإنسانية بل تعطي للانتظار صفة الديمومة والصبر الذي لا ينفذ .

- نلاحظ كذلك انه بين ظاهر الصورة و ما تبطنه علاقة ضدية إذ أننا ننساق في البداية لجمالية الصورة وعن ما تبلغ "نطعم بالحرير ألافا من الإبر "تحدث صدمة تولد انعطافا في حركة النفس الناجمة عن قراءة الصورتين لان مفردات الصورة تنتمي في معظمها إلى حقل الإنتاج العملي ولان "نطعم بالحرير ألافا من الإبر " كتابة عادية عن أعمال الإبرة أي الخياطة و كلمة ألاف تنقل العمل إلى النطاق الجماعي وتستحضر صور الآلاف الكادحة.

ونجد أن الدكتورة خالدة سعيد تقول "ولكن الصورة تستحضرها و قد التقطت خطوط اغترابها البالغ حتى التشيؤ فإذا كان تمثيل العامل في صورة اليد اغتربا، فان تقديمه بصورة آلته إلحاح على حقيقة تشبئة"

من خلال هذه الصورة تكتشف المدلول الأساسي للصور السابقة لأنها تكشف عن الفاعل لأفعالها و تولد إضاءة رجوعية بحيث يتحرك الفاعل الحقيقي لأفعالها وتولد إضاءة ربوعية بحيث يتحرك الفاعل الحقيقي ليحتل محل ما سبق و يتحرك الأثر الذي تولده الصورة الثانية ليحتل محل الثر الجمالي السابق و منه ففنية المقطع تقوم على هاتين الميزتين البدائل والاكتشاف وهما بصورة عامة من مقومات الحركة الداخلية في القصيدة.

الصورة في الدائرة الرابعة :



بعد الصورة المأساوية في الدائرتين الثانية و الثالثة يلجأ الشاعر إلى الحلم الفردوسي أو الحلم التعويضي فبويب الذي كان مرآة الطفولة وأحزانها غابة من الدموع و شاهدا على عبثية الواقع، يصبح هنا بيتا للحلم و بابا للخلاص.

ويقوم التصوير في هذه الدائرة على حركتين

1. حركة تقييم جسور زمنية بين أفعال يبطل بعضها البعض الآخر.
2. حركة تعدم المسافة بين هويات متباينة.

نجد في النوع الأول في الانتقال من

عزفت ألفظ ←——— أشيد الدار ←——— وأغتدي فيك

توالي هذه الأفعال يفترض تسلسلا وفق خط زمني، هذا الخط الزمني مستحيل في ضوء المنطق العقلي باعتبار أن الفرق يلغي بقية الأفعال فالصورة هي التي تمسك هذه الأفعال معا إذ تحرض الخيال على إقامة الجسور منه حيزا للحياة، بحيث يكون الدخول فيه ولادة جديدة.

أما النوع الثاني من الحركة فنجده في إلغاء المسافة بين:

خضرة المياه والشجر ←——— والدار الفارقة في بويب

الموت ←——— عالم غريب

باب ←——— ـه الموت

باب الموت ←——— في بويب

التأليف بين هذه الحدود يولد حقيقتين جديدتين

الموت = حياة غريبة

بويب = باب على حياة غريبة

وهذا ما يؤكد صفة الحياة للنهر لكن دون أن يسلبه صفة الموت ومنه فيويب يحمل وجهي الموت والحياة، فالانبثاق من النهر الحياة والدخول في النهر حركة الحياة في اتجاه معكوس، عودة إلى الأصل أو إلى المنبع.

وإذا تناولنا الصورة كحل نجدها تبدأ من الفرق في الماء أي دخول الإنسان في أحشاء النهر وهناك يشيد الشاعر دارا من المحار وكلمة "أشيد" هنا مجازية انحرفت عن مدلولها الأصلي وأصبحت تفيد معنى " اتخذ" ويصبح هيكل الصورة كما يلي:

دخول أحشاء النهر ←سكن المحار ←السفر المفتتن بالموت

اخترق باب الموت

تبن هذه الصورة من عناصر تتفق في معظمها في الدلالة على الاحتواء أو الاحتضان وعلى التداخل والاختراق: **(غرقت فيك، المحار، دار، فيها، اغتدى فيك، مع، عالم، بابه، الحقي، فيك).**

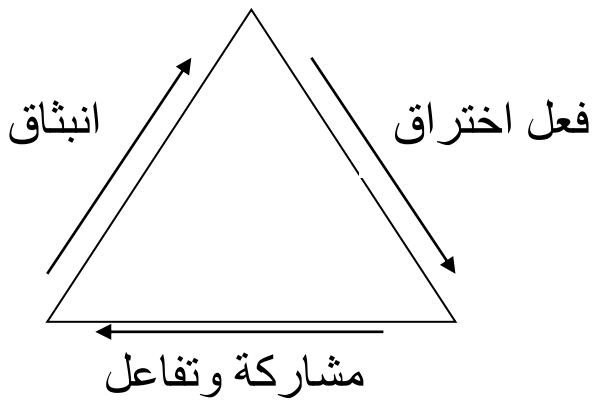
وهناك كلمتين رئيسيتين تدلان على الاحتواء والاحتضان هما المحار والدار، تتوقف عندها، فالمحار بيت بعض الكائنات المائية وبعض جسدها وقد اكتسبت المحارة بعدا جنسيا للشبه الوظيفي بينهما ولين رحم الأم ولا تخفي العلاقة التعويضية والتصحيحية بين هذه الدار الفرد وواقع الشاعر على المستويين: الذاتي المخص (الحرمان) والاجتماعي، **(بؤس، البيوت، الريفية)**، وأخرا فإن الشاعر سوف يلح بهذا الغرق الباب الأخير الخفي نحو العالم الغريب الذي بفتن الصغار.

3- بنية الصورة والعلاقات فيما بينها

1- بنية الصورة: تتبع الصورة في القصيدة بشكل عام مسارا واحدا، وتتميز بنية واحدة ثلاثية الحركة فيمكن تمثيل هذه البنية كما يلي:

فعل اختراق أو غرق ←تفاعل مع حيز الاختراق ←انبثاق

أو بحسب هذا الشكل



وسوف يبين لنا الجدول التحليلي أن حيز الاختراق هو الطبيعة أو الكون في حركتين الأولى والثانية (حيث الإنسان متمحور حول النهر)، وهو دم الإنسان في الحركة الثالثة (حيث

الإنسان يتبطن النهر)، كما سيتبين لنا أن المنبثق هو نتيجة فاعل بين المخترق وحيز الاختراق وبهذا يكون الانبثاق انبعاثا.

هذا التطابق بين بنية الصورة ومدلولها مع بينة القصيدة وجودها تجسيد بما يوصف عادة بالوحدة العضوية.

جدول يحلل بنية الصورة في القصيدة

1- الاختراق		2- التفاعل		3- الانبثاق	
المخترق أد الفارق	**حيز الاختراق**	**الفعل الوسيط**	**طبيعة التفاعل**	**فعل الانبثاق**	**المنبثق أو المنبعث**
أجراس برج ضاع أود لو عدوت أنا يخوض القمر أود لو غرقت (أنا) أغتدي أنا أجراس موتي رصاصة يشق ثلجها الزؤام أود لو غرقت	في قرارة البحر في الظلام بين ضفتيك فيك فيك في عروقي أعماق صدري في دمي	الماء في الجرار شوق عام نذور يزرع الظلام أشيد منه دار فالموت يقتن الصغار كالجحيم أحمل العبء مع البشر	احتواء شوق وعطاء احتواء احتضان افتتان فداء	وتنضج الجرار فعل الانبثاق مقدر يملأ الملال العصافير على الشجر المتكلم الثالثة هو الإنسان إنك هذا الغرق ترعش تشعل العظام وأبعث	أجراسا من المطر وهو الأمل بالماء والأسماء والنهر في الحركة الجديد المنبعث اثرا الرنين الغضب الحياة

2- علاقات للصور

تؤسس للصورة للحظة المأسوية التي تختم القصيدة وقد اتضحت لنا هذه العلاقات عند تحليلنا لنماذج السابقة، فالصور فيما تقدمه من تعارضات ومفارقات تعكس ما يجابه وجدان

الشاعر من ظلم أو هلاك غير مبرر تعبر عنه تساؤلاته البعثية وتهيء من ثم لاختيار ما، وعبثية التساؤلات تنبئ أنّ الاختيار هو فصحة على حرية للوحيدة- وأن كان اختيار للهلاك كما أنّه سيكون التوكيد الوحيد على قدرة الإنسان في استعادة السيادة على مصيره، وهن الاختيار هو أساس المؤقت المأسوي.

فالمأساوية في هذه القصيدة تقوم على الفعل المختار المجابه، لكنّها تطيق مسافة الحرية أو النجاح عندما تحدث إرادة الدولة فتواجه الهلاك، أي أن بين اختيارها وهلاكها فصحة للنهل، فحذف الحدود يتم أولا، لم يكون يتم خرق والحدود أو لا بدا من خرق الخطر قبل خرق الحدود ويمكن صياغة العلاقة المأسوية هنا على الوجه التالي:

لكي تتأله أي تتجاوز حدك الإنساني لا بدا أولا من التهاب وإلى نهاية الشوط في مجموهن الحدّ لكي تحيا عليك أن تموت.

خاتمـــــــــة

بعد الدراسة النصية التي قمنا بها على قصيدة "النهر والموت" تبينت لنا بعض الخصائص والمميزات التي ساهمت بشكل كبير في إخراج القصيدة بالشكل التي هي عليه، كما أن خصوصيتها الفنية لا يمكن ترجمتها إثر القراءة الأولية أو السطحية التي لا تستقبل إلا المستوى الإخباري الحدثي ولا تكمن خصوصيتها كذلك من جمالية الأجزاء فهي تبقي شكلية ولا تخلف قراءاتها أكثر من انطباع عذب سرعان ما ينطفئ ذلك أن الفنية الحقيقية هي الصور والإبداعات الجديدة التي تربطها بمجموع القصيدة إن هذه الإبداعات الجديدة والخروج عن المألوف هو الذي يمنح القصيدة الحياة ويجعلها منجما عذبا للدلالات والتأويلات.

أما الخصوصية القبة لهذه القصيدة تكمن في كونها عالما من العلاقات وهي تقدم في بنيتين شبكتين هما: هندسة النص وشكله، وديناميةالنص ويتمثلان فيما مرّ معنا أثناء التحليل فكانت دراستنا لهندسة النصل متمثلة في العناصر التالية: شرح القصيدة إيجاد العنوان، والتقاط أهم الانطباعات من النص، الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات فكان الطابع الغالب على الكلمات في القصيدة هو الطابع المائي، ببعدها نجد الأفعال والمجال الذي تتم فيه ثم التماس العلاقات وتحولاتها ومفاصل انعطافها.

أما الدراسة الدينامية لنص القصيدة فكانت متمثلة في نظام البدائل وعلاقات التداخل والتوازي، ومن تداخل المحاور حيث الإنساني يتمرأ في الكوني والكوفي يبطن الإنساني والذاتي بعمق الجماعي و غلا له القديم (النهر) ينبض في عروق إلا له الجديد (المكافحين).

ومن خصائص هذه البنية كون القصيدة بأجزائها ومجموعها حركية جدلية بين الحياة والموت، أما البناء الجمالي الذي يشكل حركية شمولية هي نتيجة لحركة الأجزاء حركة أو ركسترالية، لأنها تركيبية تقوم على التجاوب والتفاعل والتكامل لتؤدي معطى القصيدة نموها التصاعدي، ارتقاء الولادة بارتقاء الموت وحين يصبح الموت اختيار ....واتحاد بالأخر تكون الولادة التي يناله بها الإنسان تمتاز قصيدة " النهر والموت" بالوحدة العضوية وهذا يعني أنها نسيجا حيا متناميا وهذا مرتبط بصفة جديدة في أواخر الخمسينات وكان "السياب" من بين القائلين بها وهي صفة "الرؤيا" وكانت القصيدة التي قمنا بدراستها عبارة عن نموذج للقصيدة الرؤيا.

فقصيدة الرؤيا هي قراءة جديدة لتاريخ الإنسان في الكون، أو رؤية جديدة للوضعية الإنسانية ونفترض منظومة جديدة من القيم والعلاقات عن طريق خلق رموز وصور، وكذلك هي خلق أي تكثيف للاكتشافات في معادلات والصيغ اللغوية، القابلة للانتقال من شخص، لأخر ومن جيل الجفيره وذلك من أجل توسيع المعرفة.

في الأخير نكشف أن الرموز الرئيسي في القصيدة هو رمز "النهر" وهو يحمل كما رأينا في هذه الدراسة دلالات تتدرج من المستوى الطبيعي الواقعي باعتبار مجرى مائي، إلى المستوى الكوني، الميتافيزيقي، حيث يصبح مرآة ومعبود، ثم إلى المستوى الذاتي الصميمي حيث نراه رحما.

والقصيدة ليست قصرا على ما يحققه الرمز من توحد للأبعاد بل يتعدى ذلك إلى تحرك النوازع الذاتية والهموم الجماعية في اتجاه واحد فإذ كان البعد الكوني أفق القصيدة والبعد الاجتماعي هو ميدانها فإن البعد الذاتي هو الحقيقة جذوة دفئها ومنبع عذوبتها.

قائمـــــة المصادر والمـــــراجع

1. أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث أربد الأردن، ط1، سنة 2005م.
2. أدونيس، قصائد، دار الأدب بيروت، لبنان، دط، سنة 2005م.
3. إحسان عباس، أعلام الأدب العربي، واتجاهاتهم الفنية، سويس الاسكندرية، دط، سنة 1968م.
4. إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل عمان، الأردن، ط1، سنة 2008م.
5. بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، دط، سنة 1971م.
6. بدر شاكر السياب، ديوان اقبال، دار الطليعة، بيروت، ط1، سنة 1985م.
7. خليل موسى، بنية القصيدة المعاصرة، دار توبقال، دار البيضاء المغرب، ط2، 1996م.
8. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، سنة 1989م.
9. د/ديزيره سقال، أعلام الفكر العربي، بدر شاكر السياب، شاعر الحداثة والتعبير، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
10. دومنيك منقينون، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ت، محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2005م.
11. دي بوجراند روبرت، النص، الخطاب الإجرائي، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998م.
12. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي المغربي بيروت لبنان الدار البيضاء، المغرب، ط2، سنة 2001م.
13. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قنباء القاهرة، دط، سنة 1998م.
14. عاصم الجندي، أعلام آداب العرب، دار شاكر السياب شاعر المأساة، والحداثة، دار الميسرة، بيروت، ط1، سنة 1993م.
15. عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، كويت، دط، سنة 1982م.

16.فاخر صالح ميا، النظم الابداعي، بدر شاكر السياب، دار الينابيع، دمشق، ط1، سنة 1999م.
17. محمد الخطابي، لسانيات، النص مدخل إلى انسجام الخطابي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، دار البيضاء،المغرب، ط1، سنة 1991م.
18.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت.
19.محمد التونخي، بدر شاكر السياب، والمذاهب الشعرية المعاصرة، دار الأنواع بيروت، دطن سنة 1968م.
20.محمد بنيس، الشاعر العربي الحديث، " الشاعر المعاصر"دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م.
21. هاني الخير، بدر شاكر السياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان، للطباعة و نشر دمشق سوريا ،ط1، سنة 2006م.
22.هاني نصر الله، البروج الرمزية، دراسة في الرموز السياب، الشخصية الخاصة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، سنة 2006م.

المجـــلات:

1. مجلة الشعر "أخبار وقضايا"، ناجي علوش، العدد الثالث، بيروت، سنة 1972م.
2. مجلة أقلام "الصورة الشعرية"، مجيد عبد الحميد ناجي، العدد 74، بغداد، العراق، سنة 1984م.

الفهـــــــــرس

الإهداءات

مقدمة

الفصل الأول: المفاهيم الأساسية للنصية ولمحة عن السياب وشعره.

المبحث الأول: تأصيل مفاهيم النصية.....8

1. مفهوم النصية.....8
2. مكانتها.....8
3. مبادئها.....9
4. شروطها.....10
5. نماذجها.....13
6. تجلياتها.....15

المبحث الثاني: لمحة عن السياب وشعره.....17

1. السياب ومسيرته الشعرية.....17
2. أبعاد تجربة بدر الشعرية.....21
3. خصائص ومميزات شعر السياب.....22
4. قصيدة "النهر والموت".....24
5. مناسبة القصيدة.....27

الفصل الثاني: قصيدة "النهر والموت" دراسة نصية

المبحث الأول: شكل النص......30

1. شرح القصيدة.....30

2. إيجاد عنوان وعلاقته بالنص.....35
3. التقاط انطباعات الأولى.....36
4. الحقل الذي تنتمي إليه الكلمات.....37
5. الأفعال والمجال الذي تتم فيه.....39
6. العلاقات وتحولاتها ومجال انعطافا.....45

المبحث الثاني: دينامية النص.....55
1. حيوية البنية.....55
2. الصورة.....61
3. بنية الصورة والعلاقات بينها.....74
خاتمة.....78
قائمة المصادر المراجع
الفهرس