

جامعة الأردنية
كلية الدراسات العليا

٢٠١٧
٢٠٠٩
٢٠٠٣

التراث في شعر رواد الشعر الحديث

رسالة دكتوراه

٥

إعداد
أحمد عرفات " حامد حسن الضاوي "

مدين كلية

إشراف
الأستاذ الدكتور محمود السمرة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لطلبات نيل درجة الدكتوراه في
اللغة العربية وأدابها من كلية الدراسات العليا
في الجامعة الأردنية

عمان

١٩٩٣

اساتذة العلماء

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢١/١١/١٩٩٣ وأجيزت

التوقيع

أعضاء المناقشة

١- الأستاذ الدكتور محمود السمرة مشرفاً
ورئيسيّاً

٢- الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد عضواً

٣- الأستاذ الدكتور إحسان عبد العباس عضواً

٤- الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين عضواً

الإهداء

إلى مريم شريكة العمر ورفيقة الدرب

شكر وتقدير

أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من أسهم في تقديم المعونة
لي في إعداد هذا البحث ، وأخص بالذكر ، كاميليا صويص ،
انتصار فرحان ، فوزات نفاع ، نبيه حسن قاسم ، عبد الكريم
حميدي .

المحتويات

الصفحة

الموضوع

ب	- قرار لجنة المناقشة
ج	- إهداء
د	- شكر وتقدير
هـ	- قائمة المحتويات
فـ	- الملخص (باللغة العربية)
١	مقدمة
٤	مدخل

الفصل الأول :

١٢	الرموز التراثية في شعر الرواد
١٢	تمهيد :
١٥	أولاً : رموز المعاناة
٤١	ثانياً : رموز الغواية والانحراف .
٥٠	ثالثاً : رموز الخلاص
٥٥	رابعاً : رموز الرفض والمواجهة
٦٤	خامساً : رموز الاستسلام والهزيمة
٦٩	سادساً : رموز الانبعاث
٨٠	سابعاً : رموز المجد الغابر

الفصل الثاني :

٨٥	الأساطير في شعر الرواد
٨٦	تمهيد :
٨٧	أولاً : أساطير الجواب الأفقي
١٠٧	ثانياً : أساطير الجواب السفلي
١١٢	ثالثاً : أساطير البعث والميلاد
١١٨	رابعاً : أساطير الغواية والشهوة
١٢٢	خامساً : أساطير التضحية والفاء
١٢٥	سادساً : إشارات أسطورية متفرقة

الفصل الثالث :

١٣٤	التراث النصي في شعر الرواد
١٣٥	تمهيد :
١٣٦	أولاً : النص القرآني في شعر الرواد.
١٤٩	ثانياً : النص الإنجيلي والتوراتي في شعر الرواد.
١٥٦	ثالثاً : الحقل الأسطوري في شعر الرواد.
١٦١	رابعاً : النص الشعري التراشبي في شعر الرواد.
١٧٦	خامساً : الأمثال والأقوال المأثورة في شعر الرواد.
١٧٩	سادساً : النص الفلكلوري في شعر الرواد

الخاتمة

١٨٨	المصادر والمراجع
١٩٢	الملخص (باللغة الإنجليزية)

الملخص

التراث في شعر رواد الشعر الحديث

رسالة دكتوراه ، في اللغة العربية وأدابها ، الجامعة الأردنية ، ١٩٩٣ .

إعداد : "أحمد عرفات" حامد حسن الضاوي

إشراف : الأستاذ الدكتور محمود السمرة

بنيت هذه الدراسة الموسومة بـ (التراث في شعر رواد الشعر الحديث) على توظيف العناصر التراثية في شعر ستة من الشعراء الرواد هم : بدر شاكر السياب ، وخليل حاوي، ونماذك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، وعلى أحمد سعيد المعروف بـ (أدونيس) ، وصلاح عبد الصبور ، حيث تشكل العناصر التراثية في شعرهم حضوراً مميزاً ، استوقف الباحث فدرسه في إطار المنهج التالي :

المدخل :

وقد عرض فيه الباحث المواقف النظرية من التراث ، تلك المواقف التي تتصل بهوية التراث وزمنه وعنائه ووظيفته ، وذلك من خلال آراء النقاد والمبدعين والباحثين العرب المعاصرين .

الفصل الأول :

وهو الموسوم بـ (الرموز التراثية في شعر الرواد) وقد سعى فيه الباحث إلى رصد الرموز التراثية الأساسية التي تساهم في تشكيل القصائد الشعرية، وإظهار الكيفية التي وظفت بها تلك الرموز ، وأسباب اختيار الشعراء لها، والطرق التي يسلكونها لتشكيل تلك الرموز لتصبح أكثر ملاءمة للتعبير عن الهموم الذاتية والقومية والإنسانية:

أ- رموز المعاناة : وقد توزعت هذه الرموز على ثلاثة محاور : رمز المعاناة من المرض ، ويمثله أيوب في شعر السياب ، ورموز المعاناة من السلطات السياسية مثل المسيح والحلج والمعربي ، ورموز المعاناة من القيم السلبية السائدة مثل المتصرف بشر الحافي ومريم المجدلية وشجرة الدر .

ب- رموز الغواية والانحراف : وتنتمي هذه الرموز إلى حقول تراثية مختلفة ، منها المكانية مثل سدوم وبابل ، والشخصيات التاريخية القيادية مثل الحاجة والإسكندر وهارون الرشيد .

-ج-

- جـ- رموز الخلاص : والخلاص المقصود هو الخلاص الإنساني من الفقر والقمع والخوف والجوع ، وهي مخاوف يه皴 بها الشعراء الرواد في معظم قصائدهم .
- دـ- رموز الرفض والمواجهة : وهي رموز استدعها الشعراء الرواد إلى تجاربهم الشعرية لتكون نماذج عليا في الثورة على الظلم ، ومواجهة الأنظمة السياسية .
- هـ- رموز الاستسلام والهزيمة : ومنها الرموز المكانية التي تمثل في الواقع عناوين بارزة للصبر والقوة والشموخ ، ولكنها وظفت في شعر الرواد توظيفاً مقلوباً .
- وـ- رموز المجد الغابر : وهي رموز مكانية استدعها الشعراء للتعبير عن إحساسهم المتطرف بالمرارة في ظل المعطيات السياسية والاجتماعية العربية المعاصرة المفرقة في السلبية .

الفصل الثاني :

- الأساطير ، وقد انتظم تحت العناوين التالية التي فرضها واقع التوظيف الأسطوري في شعر الرواد :
- أـ- أساطير الجواب الأفقي ، وهو الجواب الساعي فوق الأرض متنقلًا من مكان إلى آخر ، وأشهر هذه الأساطير أسطورة سندباد ، التي وظفها الرواد بدلالات مختلفة وعليس الأديسة الذي وظفه أدونيس في إطار الجواب الباحث عن الخلاص من الغربة والضياع وعجب بن الخصيب أحد ملوك ألف ليلة وليلة والجوس الذين ورد ذكرهم في الإنجيل .
 - بـ- أساطير الجواب السفلي ، وميدان الجواب في هذه الأساطير العالم السفلي ، ومحور هذه الأساطير جميـعاً أسطورة أورفيوس .
 - جـ- أساطير البعث والميلاد ، ومحورها أسطورة تموز إله الخصب .
 - دـ- أساطير الغواية والشهوة ، وتکاد نازك الملائكة تنفرد بتوظيف هذا النوع من الأساطير من بين الشعراء الرواد ، ومن هذه الأساطير أسطورة تاییس الغانية والراهب المتبتل ، وأسطورة میداس والذهب .
 - هـ- أساطير التضحية والفداء ، ومنها أسطورة كونغاي الصينية وأسطورة سارق النار (بروميثیوس) .

وـ إشارات أسطورية مختلفة في إطار الموت والخلود واستمرار المعاناة ،
والانتظار والخلاص .

الفصل الثالث :

التراث النصي في شعر الرواد ، وقد سعى فيه الباحث لرصد النصوص
القرآنية والتوراتية والإنجيلية ، والمضمون الأسطورية والشعر التراثي
والنصوص الفلكلورية التي وظفها الشعراء الرواد في شعرهم ، وبين مستويات
التوظيف ودور النص التراثي في بناء النص الشعري ، والجوانب الجمالية لهذا
الوظيف .

الخاتمة :

وتبيّن النتائج التي توصل إليها الباحث ، والجديد الذي أضافته الدراسة .

مقدمة

بنيت هذه الدراسة على توظيف العناصر التراثية من شعر ستة من الشعراء الرواد الذين طوروا القصيدة العربية الحديثة، وقد سبقهم في هذا المضمار الإحيانيون، الذين جهدوا في تطوير المضمون في إطار الشكل التراثي، ثم توالت الجهود عبر تجربة جماعتي أبولو والديوان ، الذين كانوا يحاولون تخلص القصيدة العربية من أعبانها السلبية ، ولم تتوقف المساهمات والإضافات بعد ذلك في مصر والشام والعراق . وبهذا المفهوم فإن حق الريادة يمكن إسناده لكتيرين غير رواد هذه الدراسة: بدر شاكر السياب ، وخليل حاوي ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتي ، وعلى أحمد سعيد (أدونيس) ، وصلاح عبد الصبور ، ولكن هؤلاء هم الذين واكبوا المراحل الحاسمة لتطور القصيدة العربية في شكلها ومضمونها في العصر الحديث، وتتوالت جهودهم ، وإضافاتهم حتى وصلوا بالقصيدة العربية الحديثة إلى مستوى تشكيلي جديد ، فأضافوا إلى التعبير الشعري الحديث إضافات جادة ، وارتقا بالشعر حتى أصبح قادراً على مواكبة التطور والاستجابة للهوموم المعاصرة . وقد ساهمت العناصر التراثية في هذا التشكيل ، حيث تبدو شديدة الحضور في شعرهم ، فإذا ما أضيف إلى ذلك أنهم من جيل واحد تقريباً ومن بلاد عربية مختلفة* فإنهم بهذه المسوغات يستحقون لقب الريادة ، وبخاصة أن شعرهم يمثل ظاهرة تستحق الدراسة من جوانب عده ، والتراث واحد منها ، فهو لم يحظ بدراسة شاملة متعمقة ، تبين دوره في تشكيل القصيدة الحديثة ، وتستقصي جميع عناصره فيها ، غير أن ذلك لا ينفي وجود دراسات جادة في هذا الإطار ، ولكنها مقتضبة ، مثل فصل "الموقف من التراث" الذي أفرد له

* الشعراء الرواد موضوع الدراسة هم :

- ١- بدر شاكر السياب - (١٩٢٦ - ١٩٦٤) - العراق .
- ٢- خليل حاوي - (١٩٢٦ - ١٩٨٢) - لبنان .
- ٣- نازك الملائكة - (١٩٢٢ -) - العراق .
- ٤- عبد الوهاب البياتي - (١٩٢٦ -) - العراق .
- ٥- علي أحمد سعيد (أدونيس) - (..... - ١٩٢٠) - سوريا ولبنان .
- ٦- صلاح عبد الصبور - (١٩٢١ - ١٩٨١) - مصر .

الدكتور إحسان عباس مساحة في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" ، ودراسة علي عشري زايد التي أقامها على عنصر تراثي واحد هو الشخصيات التراثية في كتابه "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" ، ودراسة سامح الرواشد "التراث في شعر البياتي" الذي استقصى فيه الباحث جميع العناصر التراثية في شعر البياتي ، ودوره في تشكيل بعض قصائده ، ودراسة طراد الكبيسي "التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي المعاصر" وهي دراسة جادة ولكنها مقتضبة لم تتناول الظاهرة التراثية في الشعر الحديث من جميع جوانبها ، بينما سعت هذه الدراسة إلى رصد العناصر التراثية الفاعلة في شعر ستة من الشعراء العرب الذين يتصدرؤن قائمة الشعراء في العصر الحديث باعتبارهم رواداً ، واستثنى جزءاً هو الشعر المسرحي لصلاح عبد الصبور لأن العناصر التراثية ، وبخاصة الشخصيات التراثية قد جاءت في هذا النمط الشعري مسطحة ومنسجمة مع ملامحها الواقعية . ومن الرصد والاستقصاء للعناصر التراثية المبثوثة في دواوين الشعراء الرواد الستة المذكورين ولد هذا البحث ، بالللمام المنهجية التالية :

أولاً : المدخل . وقد سعى إلى توضيح هوية التراث وزمنه ووظائفه ، وذلك تحت عنوان رئيسي هو : "مفهوم التراث وموافق النقاد والمبدعين والمفكرين منه"

ثانياً : الفصل الأول . وعنوانه "الرموز التراثية" فعناصره تنتمي إلى حقول تراثية مختلفة دينية وتاريخية وأسطورية وعلى الرغم من هذا الاختلاف فقد أمكن تنظيمها تحت عناوين رئيسية اقتضتها الملامح المشتركة والعلاقات الواضحة بينها وهذه العناوين هي : رموز المعاناة ، ورموز الغواية والانحراف ورموز الخلاص ، ورموز الرفض والمواجهة ، ورموز الاستسلام والهزيمة ، ورموز الانبعاث ، ورموز المجد الغابر ، وقد أسقط الباحث كثيراً من الرموز التي لا دور لها في بناء القصيدة .

ثالثاً : الفصل الثاني . وعنوانه "الأساطير" فقد انتظم تحت العناوين التالية: أساطير الجواب الأفقي ، كسنديباد ألف ليلة وليلة ، وعوليس الأوديسية ، وعجيب بن الخصيب أحد ملوك ألف ليلة وليلة ، والمجوس الذين جاءوا إلى القدس إثر نجم الميلاد ، وأساطير الجواب السفلي (أسطورة العالم السفلي) ، ومن عناصرها العاشقان أورفيوس ويوريديس وهما من الآلهة اليونانية الأسطورية ،

وسربروس حارس بوابات الجحيم في العالم السفلي ، وبرسغون التي اخترقها الإله اليوناني الأسطوري أبولو إلى العالم السفلي . وأساطير البعث والميلاد ، ومن عناصرها تمور البابلي وأوزوريس المصري ، وأدونيس الفينيقي ، الذين يحضرون في أسطورة الخصب بصفات واحدة وأسماء مختلفة ، وأساطير الغواية والشهوة ومن عناصرها تايبيس ، وأدم وحواء والحيث ، وميداس والذهب . وأساطير التضحية والفاء ومن عناصرها أسطورة كونغاي الصينية ، وأسطورة سارق النار (بروميثيوس) . هذا بالإضافة إلى عنوان انضوت تحته الإشارات الأسطورية المختلفة الأقل فعلاً في بناء القصيدة .

رابعاً : الفصل الثالث : "التراث النصي" وقد عالج الأسطورة مثلاً عالج الاقتباسات والتضمينات من القرآن الكريم ، وتوظيف التراث النصي الإنجيلي والتوراتي ، والتراث النصي الشعري ، والتراث النصي من الأمثال والأقوال المأثورة ، ثم التراث النصي الفلكلوري .

هذا وقد دأب الباحث في الفصول جميعها على إظهار أثر العنصر التراثي في بناء القصيدة ، والعلاقة بين الشاعر والعنصر التراثي الذي وظفه وبخاصة الرموز ، ومدى مطابقة العنصر التراثي في التجربة الإبداعية للامام في الحقل التراثي الأصيل ، ومتضمنات تشكيل العناصر التراثية في العمل الإبداعي ، وعلاقة ذلك بفكر الشاعر ، ثم ختمت الدراسة بخاتمة تبين النتائج التي توصل إليها الباحث ، وفهارس كافية لمتابعة المهتمين .

إن هذه الدراسة بكل ما سمعت إليه وحققته تدين بالفضل الكبير لشيفين جليلين ، وآكيابها منذ ولادة عنوانها ، وهما الاستاذ الدكتور محمود السمرة ، والاستاذ الدكتور إحسان عباس ، اللذان أقلا عثراً على الباحث وأعانته على رسم ملامح البحث ومنهجه ، أطال الله في عمريهما وجزاهما خير الجزاء .

مدخل : مفهوم التراث ومواقف النقاد والمبuden والمفكرين منه

- الموقف من التراث .
- هوية التراث .
- زمن التراث وعناصره .
- وظيفة التراث .

مدخل

مفهوم التراث ومواقف النقاد والمبuden والمفكرين منه

الموقف من التراث :

ليس الخلاف حول التراث - مفهومه وعناصره ووظائفه وزمنه - جديداً على الساحتين الفكرية والنقدية، وإنما هو مسألة قديمة بدأت تتصاعد منذ أن بدأت المواجهة مع الحضارة الغربية في القرن التاسع عشر ، عبر قنوات مختلفة منها البعثات الثقافية والسياسية ، والرحلات ، والترجمة ، والتعریب .

وقد بُرِزَ الخلاف أول الأمر بين فنتين ، فئة المتشددين التراثيين الذين رفضوا الحياة الغربية واتجاهاتها الفكرية ، بسبب " الغزو العسكري الأوروبي الحديث المصحوب بالغزو الفكري " (١) الذي يُعد امتداداً لـ الغزو الصليبي الذي استهدف الهوية التراثية العربية والإسلامية بكل أبعادها وعناصرها ، ففزع هؤلاء إلى أحضان التراث (٢) لإحياء أمجاد الماضي باستقمامه كل الجذور التراثية للأداب والعلوم والفنون ، وبخاصة الفنون الأدبية كالرواية والقصة والمسرح ، وفزعوا إلى القصيدة التراثية ينسجون على منوالها ، ويبينون العلاقة بين الشعر القديم والحديث من حيث الصياغة والخيال ، فظهور " اتجاه يدعو إلى شعر البداءة ، ويعده النموذج الجاهلي في الشعر هو النموذج المفضل " (٣) وأما الفئة الثانية فهم المجددون الذين كانوا يتطلعون إلى الحضارة الغربية بكل معطياتها ، ويرغبون في جعل هذه الحضارة قاعدة لحياة عربية جديدة ، بمعنى الثورة على التراث وهدمه من جذوره واستبداله بالتراث الغربي ، مع أن أنصار هذا التيار " يدركون مدى حضور الماضي في الحضارة الحديثة في صور معالم أثرية كبرى ، ومدونات كتابية ومتاحف ... " (٤) وهؤلاء هم المنبهرون بالحضارة الغربية ، الذين يصعب تسويغ نهجهم وتطلعاتهم . وقد ظهرت بين هاتين الفنتين فئة مجدة تقوم توجهاً إليها على

١- سعد دعيبس ، التيار التراثي في الشعر العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، م ، ١٧١ ص .

٢- انظر غالى شكري ، التراث والثورة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩ م ، ص ، ٢٢ ، ٢٧ .

٣- التيار التراثي في الشعر العربي الحديث (مرجع سابق) ، ص ، ١٧١ .

٤- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، ١٩٧٨ م ، ص ، ١٤٤ .

أساس انتقائي ينسجم مع رغبتهم في التجدد والمحافظة على الأصول التراثية^(١) وقد ظل الموقف من التراث مسألة خلافية بين النقاد والمفكرين والمبuden حتى الآن وهذا عائد في الغالب إلى الأيدلوجيات والخلفيات الثقافية لعظامهم، وقد أدى ذلك إلى بقاء مفهوم التراث "من أكثر المفاهيم تجريداً وإثارة للبس والإبهام"^(٢).

لقد عالج غالى شكري المواقف الثلاثة بشيء من الاعتدال ، فرفض التنكر للترااث العربي والثورة عليه ، وعند ذلك عملاً طفولياً وانحرافاً عن الثورة ، وعد الموقف الخجول من مناقشة الترااث ومحاكمته تفريطاً يترك الميدان للمتشددين الذين سماهم الرجعيين ، ورفض الحماس المفرط للتجديد الذي يؤدي إلى الواقع في مصادنه يصعب الخروج منها^(٣) ، وعلى الرغم من أن هذا الموقف يبدو مقنعاً ومنطقياً ، إلا أنه يفتح الباب لمناقشة الترااث ومحاكمته ، مما يجرى بعضهم على الوقوف عند جوانبه السلبية كما فعل أدونيس وغيره^(٤) وذلك تحت مظلة البحث العلمي أو اعتبار الترااث معيناً مشاعناً للمبدعين وغيرهم ، يفترضون منه ويشكلونه وفق مقتضيات التجربة الإبداعية ، فالآمة التي تسمح بتشويه أي من ثوابتها التراثية ، تخسر خسارة موازية وربما أشد خطراً من تشبيتها بتراثها دونما تمييز ، فالتشبيث بالترااث بهذه الصورة قد يعطّل قيم الجمال والخير والتقدم عن تأدية دورها الحضاري كما يقول طراد الكبيسي^(٥) ولكن التخلّي عن الثوابت أو قبول تشويهها ، بداية لسلسلة من التنازلات التي تعيد الآمة إلى الوراء كثيراً.

١- اتجاهات الشعر العربي المعاصر (عباس) ، ص ١٣٧ .

٢- فهمي جدعان ، نظرية الترااث ودراسات عربية وإسلامية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ١٩٨٥ م ، ص ١٥ .

٣- الترااث والثورة (شكري) ، ص ٢٢ .

٤- انظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٤٨ ، وانظر أيضاً موقفاً عملياً سلبياً لأدونيس من الترااث في قصidتة مرثية الأيام الحاضرة ، ديوان أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨ م ، ٢٢/١ ، المقطع الذي نصه : في آية جداول بحرية نفصل تاريخنا المضمخ بمسك العوائس والأرامل العائدات من الحج ، الملوث بعرق الدراويش ، حيث تنخطف السراويل وتحظى بربيعها جرادة الروح

٥- طراد الكبيسي ، الترااث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٨ م ص ٣ .

هوية التراث :

يرى بعض الباحثين والنقاد والمبدعين أن التراث تجربة إنسانية، بعضهم يطلقها وبعضهم يقيدها بشروط مثل البياتي الذي يرى أن التراث تجربة إنسانية ومكتسبات و المعارف لها القدرة على الديمومة والامتداد في الزمان (١) ومثل غالى شكري الذي يرى أن التراث "ليس مقصوراً على تاريخ الإسلام في المنطقة ، وإنما يمتد في جوف الزمن إلى تلك الحضارات القديمة في سومر وبابل وفينيقيا ومصر الفرعونية وغيرها" (٢) ومثل صلاح عبد الصبور الذي يرى أن التراث هو كل التراث الكلاسيكي اليوناني والروماني والعربي (٣) فهذه الآراء لم تستثن الجوانب السلبية من التراث الإنساني ، وبخاصة التي تتعارض مع الثوابت التراثية الدينية والقومية للأمة العربية ، وربما يعود ذلك إلى الخلفيات الفكرية لأصحاب هذه الآراء التي تناقض الموقف العام من تلك الثوابت مما يعد تقوياً لها أو إجراً يفضي إلى ذلك . وقد تنبه بعض الباحثين لهذه المسألة ، فاشترط لهذه الهوية الإنسانية الشمولية للتراث عناصر تمثل في "العلم والتكنية والقيم الخلقية والجمالية" (٤) وهذا هو ما عنده طه الرواوى في قوله بأن التراث "هو الذي يمثل كل ما هو مشرق وإيجابي من مواريث الإنسانية" (٥) .

وقد رأى ضياء عزاوى أن لكل أمة تراثاً ، وتراث أية أمة جماع تاریخها المادي والمعنوي ، من غير أن يبين العلاقة بين تراث تلك الأمم (٦) بينما أعطى باحث آخر التراث هوية قومية في قوله : "التراث العربي هو مجموعة ما ورثناه أو أورثتنا إياه أمتنا العربية من الخبرات والإنجازات الأدبية والفنية والعلمية" (٧) ونزع منه شأن هذه الصفة بقوله أن "التراث ليس هو الطابع أو الخصائص القومية" (٨) وأسبغ عليه ثالث سمة دينية حيث رأى أن الدين هو

١- انظر عبد الوهاب البياتي ، شاعر و موقف ، الموقف الأدبي ، عدد ٢ ، حزيران ١٩٧١ م ، ص ٨٥.

٢- التراث والثورة (شكري) ، ص ١١.

٣- انظر صلاح عبد الصبور ، ندوة العدد ، مجلة فصول ، مجلد ١ ، عدد ١٩٨٠ ، ص ٤١.

٤- نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية (جدعان) ، ص ٥.

٥- طه الرواوى ، جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ت) ، ص ٧١.

٦- انظر ضياء عزاوى ، كيف نعيid قراءة التراث قراءة معاصرة ، مجلة المعرفة ، عدد ١٦١ ، يوليو ١٩٧٥ ، ص ٣٤.

٧- التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع (الكبيسي) ، ص ٦.

٨- التراث والثورة (شكري) ، ص ١١.

تراثنا (١) أي أن كل ما يدور في فلك الدين من علم هو التراث ، وهذا ينفي وجود تراث قبل الإسلام ، أو تراث بعده لا ينسجم مع الوحي أو الهوية الدينية للتراث ، ويعد هذا تشدداً يقوض القاعدة التراثية التي يبنّى عليها الدين نفسه ، ممثلاً في كل المعطيات الحضارية العربية قبل الإسلام .

إذن أفرز الخلاف ثلاث هويات للتراث ، هوية دينية ، وهوية قومية ، وهوية إنسانية ، ولا يخفى أن كل الذين تبنوا هذه الهويات ، انطلقاً من ثقافات وأيدلوجيات متباعدة ، وخير هذه الآراء تلك التي اسبغت على التراث بعداً إنسانياً مشرطاً ، وكل الآراء يمكن تخريجها والدفاع عنها بما في ذلك المتشددة والمنفتحة (٢) ، ولكن من الصعب تسويغ الرأي الذي يعطي التراث هوية إنسانية غير مشروطة ، وهو رأي الشعراة الحادثين الذين استجابوا للمتغيرات الثقافية ووجدوا في التراث الإنساني حقلًا خصباً يستفهمون منه من غير قيود ، ويتجرون عليه بسبب غياب الرقابة ، بينما يجدون رقابة صارمة على التراث الديني الإسلامي والقومي العربي .

زمن التراث وعناصره:

يرى البياتي أن التراث يمتد في كل الأزمنة ، وخيره ما كان له صفة الديمومة والامتداد (٣) ولكن البياتي لم يتتبّع إلى أن الامتداد نسبي فبعض التراث يجد الامتداد في وجдан أمة لارتباطه الوثيق بهذا الوجود ، بينما يتلاشى هذا الامتداد من وجدان أمة أخرى لعدم وجود علاقة أو رابط ، وربما يجد امتداداً سلبياً في وجدان أمة ، وامتداداً إيجابياً في وجدان أمة أخرى ، فالإله التوراتي له امتداد إيجابي في وجдан اليهود ، وامتداد سلبي في الوجودان الإنساني اليقظ ، وربما يكون هذا الامتداد معدوماً في وجدان بعض الأمم والشعوب ، ومع ذلك فهو تراث له امتداد .

-
- ١- حسن حنفي ، التراث والتجديد ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨١ م. ص ٢٠.
 - ٢- الدفاع عن هذين الرأيين يتمثل في أن الوجودان العربي مثخن بالجراح التي استهدفت هويته الدينية والقومية عبر العصور منذ الغزو المغولي والصلباني ، ثم الاستعمار الحديث وافتراض فلسطين ، واستمرار العداء الغربي للمشروع الحضاري العربي ، والإصرار على تعطيله . كل هذا يس渥 التشدد الذي يمثل رد فعل طبيعى ، يحدث منذ كل الأمم عندما تتهدد هويتها .
 - ٣- انظر الموقف الأدبي ، مرجع سابق ، ص ٨٥.

يتفق طراد الكبيسي مع البياتي في أن زمن التراث يمتد من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ، ولكن يختلف معه على هوية التراث ، فهي عنده قومية تتصل بشخصية الأمة ووجودها التاريخي (١) ، وعند البياتي إنسانية مطلقة ، وعند حسن حنفي إسلامية مرتبطة بالماضي (٢) وعند غالى شكري أممية مرتبطة بالماضي (٣) وقد أهمل حنفى وشكري تراث الحاضر بكل عناصره، ولم يرد في تعريفاتهم أية إشارة إليه ، مع أن الفعل الإنساني والوجدان الشعبي والمبدعين والمفكرين لا يتوقفون عن إبداع الأساطير والفلكلور المقول والمصنوع الذي يواكب المراحل الحضارية كلها ، كما أن كثيراً من تعريفات الباحثين والنقاد للتراث جاءت على شكل تعميمات ، تبرز عناصر التراث العلمية والخلقية والجمالية والتاريخية والسياسية الفلسفية...، وتخلو هذه التعريفات من أي ذكر لتراث الحاضر(٤) .

٤٣٦٠٦ : وظيفة التراث :

يمكن مناقشة وظيفة التراث على مستويين ، الأول : وظيفته على المستوى العام ، أي فيما يتصل بالواقع ومشكلاته والمعوقات التي تعترض سبل الأمم والشعوب ، والثاني : وظيفته على مستوى الإبداع بشكل عام والإبداع الشعري بشكل خاص . فاما المستوى الأول فيتحدد بحسب قراءة التراث ، فإذا كانت القراءة واعية فإنها تكون عامل دفع إلى الأمام ، لأن في التراث مواقف ومفاهيم تصلح لأن تsem في تدبير حياتنا وأمورنا (٥) كما تساعد على تطوير الواقع وحل مشكلاته ، وإذا كانت القراءة متخبطة عشوائية ، فربما يكون التراث أو بعض عناصره وجزئياته وسيلة هدم ، ومن القراءات السلبية ، تلك التي تعمد إلى لي عنق التراث وتعريفه من شروطه الموضوعية (٦) ، وأسوأ القراءات جميراً تلك التي

١- انظر التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث (الكبيسي)،
ص ٢.

٢- انظر التراث والتجديد(حنفي) ، ص ١١ ، ٢٠ .

٣- التراث والثورة (شكري) ، ص ١١ .

٤- انظر تعريفات مختلفة للتراث في هذا الإطار ، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية(جدعان) ، ص ١٧ ، ومجلة المعرفة مرجع سابق من ٢٤ ، والتراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر الحديث ، ص ٢.

٥- انظر نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية ، ص ٢٦ .

٦- المرجع نفسه ، ص ٢٨ .

تتعمد الوقوف عند سلبيات التراث ، أو تسيء فهم بعض معطياته الأساسية وثوابته الفكرية فتشكله وتختضنه للنقد ، وبخاصة الثوابت التي كان لها دور هام في تجاوز المحن والصمود أمام التيارات العنيفة التي أرادت أن تعصف بالأمة مرات عدة على مدار تاريخها القديم والمعاصر ، فكانت عامل صمود ، أو عزاء ، أو مواجهة وانتصار .

وأما المستوى الثاني المتصل بالإبداع بشكل عام ، فإن الحقول التراثية بكل أشكالها وعناصرها هي التي تمد المبدعين بأسباب الحياة والاستمرار ، وقد أدرك الشعراء ذلك فراحوا يستلهمون التراث ويفنون به نتاجهم الشعري^(١) ، لذلك يرى البياتي ضرورة التخيز من التراث والرحيل إليه للبحث فيه عما يجسد قضايا الإنسان ويتحلى به واقعه الاجتماعي^(٢) ، وأما التراث الشعري فيقف منه النقاد والمبدعون مواقف متباعدة ، فصلاح عبد الصبور يطالب الشاعر المعاصر بأن يعيد النظر في تراث العرب الشعري ، لأنه تجمداً ملحوظاً ، سواء في إبداعه أو في نقده^(٣) . وفي هذا القول تعميم ينتقص من قيمة المراحل التي شهدت إبداعاً شعرياً متميزاً ، وزخماً نقياً واعياً . ويرى أدونيس أن التراث الشعري العربي لا يملك من هوية الوحدة غير عنصر واحد هو أنه موزون مقفى ، وهذه الظاهرة الإيقاعية ليست خاصة به وحده ، بل هي عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى ، لذلك يجده محدوداً بحيث لا يستند إمكانات الإيقاع أو إمكانات التشكيل الموسيقي في اللغة^(٤) ، وهو بهذا القول يبدو وكأنه يريد أن يسوغ الانفلات من القاعدةعروضية التراثية من غير تحديد لمدى هذا الانفلات ، الذي يبدو واضحاً على المستوى العملي في شعره الذي تجاوز الحد المعقول في مبالغاته الشكلية وتجاوزاتهعروضية .

- ١- انظر التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث(الكبيسي) ، ص ٤١ ، وعز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، دار الثقافة ط ١ ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٦٢.
- ٢- صالح جواد طعمة ، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة ، فصول عدد ٤ ، مجلد ٤ ، يوليو / سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ١٩ .
- ٣- إحسان عباس ، وصلاح عبد الصبور ، ندوة الأدب ، مجلة الأدب ، عدد ٢ ، شباط / فبراير ١٩٧٠ ، ص ٢٥ .
- ٤- انظر أدونيس ، تجربتي الشعرية ، المجلة العربية للثقافة ، عدد ١ ، جمادى الأولى ١٤٠٢ ، سبتمبر ١٩٨٢ م ، ص ٢٧ .

وأما النقاد فغالباً لا يقفون عند التراث الشعري باعتباره عنصراً منفرداً مؤثراً في الإبداع ، فهم معنيون بكل عناصره ومستوياته ، فأحدهم يرى ضرورة المعاناة المستمرة للتراث بوعي نceği تاريخي عال واستلهام منابعه الحية (١) لأنه مصدر للإبداع والمعرفة أيضاً (٢) ، وتشترط بنت الشاطئ بأن لا يفقد الأديب الاتصال بتاريخ قومه وتراث أمته ، ليستطيع التعبير عن وجدها ، وإلا سيبدو غريباً من غير انتفاء (٣) ، وهي بهذا توظف الإبداع لخدمة القضايا القومية المعاصرة .

ويبدو أن في هذه الآراء جميعاً قدرأً من الإجماع على أن للتراث وظيفة في المعرفة والإبداع والسلوك ، وأن التعامل معه بوعي هو الذي يحقق الفوائد المرجوة ، ولكن الوعي في التعامل معه يظل مسألة نسبية ، لم يتتفق النقاد والمبدعون عليها اتفاقاً مطلقاً لأن كل واحد منهم ينطلق من فكر وأيدلوجية مختلفة ، تنفي عنه صفة التجدد والموضوعية في أغلب الأحيان .

١ - انظر التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث (الكبيسي) ، ص ٨٥

٢ - عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، قيم جديدة للأدب القديم والمعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ م ، ص ١٦٥.

الفصل الأول

الرموز التراثية في شعر الرواد

- أولاً : رموز المعاناة.
- ثانياً : رموز الغواية والانحراف.
- ثالثاً : رموز الخلاص.
- رابعاً : رموز الرفض والمواجهة.
- خامساً : رموز الاستسلام والهزيمة.
- سادساً : رموز الانبعاث.
- سابعاً : رموز المجد الغابر.

تنزع القصيدة عند الرواد إلى الخطاب الرمزي ، ويتفاوت هذا الخطاب في رمزيته بين قصيدة وأخرى ، وشاعر وأخر ، وغالباً ما يتكىء هذا الخطاب على رموز أساسية وفرعية تتأثر للتعبير عن قضية تلح على الشاعر . ويسعى هذا الفصل إلى رصد هذه الرموز ، ومن ثم معرفة الكيفية التي وظفت بها ، وسبب اختيار الشعراء لها دون غيرها في هذا المقام أو ذاك ، وتشكيلهم للرموز بحيث تصبح ملائمة للتعبير عن طموحاتهم وأمالهم ، إذ كثيراً ما يلاحظ أن الشعراء الرواد المعنيين في هذه الدراسة يضفون على رموزهم أو على بعضها سمات لا وجود لها في الواقع .

يكتظ شعر الرواد بالرموز المختلفة المصادر ، وهي متفاوتة في حضورها وتأثيرها في بناء القصيدة ، فمنها الرموز الدينية التي ينتظم في إطارها الأنبياء والرسل الذين وجد الرواد فيهم دلالات متعددة وخصبة للتوظيف الشعري ، وبخاصة النبي صلى الله عليه وسلم والمسيح عليه السلام ، وأيوب الذي تفرد بدلالة الصبر على البلاء والمرض ، كما ينتظم في إطارها رموز إنجيلية مثل لعاذر رمز الانبعاث الكاذب ، ويهوذا الاسخريوطى رمز الخيانة والغواية ، ومريم المجدلية رمز المعاناة من القيم السائدة ، بالإضافة إلى رموز قرآنية وتوراتية كالخضر وقابيل وهابيل ، ورموز مقدسة عند بعض الشعوب الوثنية مثل زرادشت وبوذا .

ومن رموز الرواد أيضاً شخصيات صوفية التفت تجاربهم بتجارب الرواد الشعرية مثل الحلاج وابن عربي وجلال الدين الرومي والسهوروبي وبشر الحافي ، الذين اختار الشعراء الرواد من حياة كل منهم دلالة أو ملهمًا يخدم قضية معاصرة تؤرق الشاعر على المستوى الذاتي أو القومي أو الإنساني .

ومن رموز الرواد أيضاً الشخصيات القيادية ، وتنتزع على عدة محاور ، فمنها شخصيات قيادية تاريخية وأسطورية مثل بلقيس ملكة سبا ، والإسكندر الكبير ، ونيرون وأشور بانيبال ، ومنها رموز قيادية عربية وإسلامية وظفت بطرق مختلفة تلائم هوى الشاعر وفكرة ، مثل الحاجاج الذي يمثل رمزاً للسلط عند أدونيس ، وهارون الرشيد الذي وظفه البياتي توظيفاً مقلوباً ، إذ يبدو عنده شخصية داعرة منحرفة ، وأيوب الذي جعله خليل حاوي جلاداً شهوانياً ، كما جاءت بعض هذه الرموز منسجمة مع سماتها الواقعية مثل صلاح الدين الأيوبي ، وعبد الرحمن الداخل . وفي إطار الرموز القيادية ينتظم قادة الثورات والدعوات الفكرية ، فيبدو بعضهم منسجماً مع ملامح الواقعية مثل جيشارا وجميلة بوحيرد

والحسين بن علي ، وببعضها سلبي في الواقع ولكن أضفى عليهم الشعراء سمات إيجابية قيادية مثل الحسن الصباح زعيم القرامطة .

ومن رموز الرواد الأكثر حضوراً وتداؤاً بينهم الشعراء ، وربما يعود هذا الحضور المكثف المتكرر إلى التقاء التجارب الإنسانية والشعرية بين الشعراء الرواد والشعراء الرموز ، ومنهم المعري والمتنبي وديك الجن ووضاح اليمن والخيام ومهيار الديلمي .

وقد ترددت في شعر الرواد رموز أسطورية مثل طائر الفينيق أو العنقاء رمز الانبعاث ، وإرم ذات العماد رمز المجد العربي الغابر ، وسدوم رمز الغواية والانحراف وبابل رمز الهزيمة والاستسلام كما هي في سياق الشعر .

ومن أطرف رموز الرواد ، أبو زيد السروجي ، وهو رمز مصنوع ولد في مقامات الحريري ، وبعث في شعر البياتي رمزاً للأذباء والشعراء المثقفين المنحرفين، وشخصية عائشة التي صنفها البياتي أيضاً وجعلها رمزاً أسطورياً ، ينمو في قصائد ويتحول بما يتلاءم وأحلام الشاعر وطموحاته ونزاعاته .

إن هذا الحشد الهائل من الرموز لا يعني أنها جميراً تستحق الوقوف عندها فالرموز التي تنموا في قصائد الرواد ، أو تنمو القصائد بها قليلة ، لذلك يجد الباحث نفسه مضطراً لإسقاط الكثير منها ، والقليل المتبقى الذي يستحق العناية يمكن تصنيفه وبحثه على أساس علاقات جديدة مشتركة بين الرموز كما وردت في مصادرها الشعرية ، ولدى محاوالي ذلك انتظمت هذه الرموز على النحو التالي:

أولاً : رموز المعاناة مثل أيوب والمسيح والحلاج وجميلة بوحيره والسهوردي والمعري ووضاح اليمن وديك الجن وبشر الحافي والمجدلية وشجرة الدر .

ثانياً : رموز الغواية والانحراف مثل سدوم وبابل وعائشة والحجاج والإسكندر الكبير وهارون الرشيد وقابيل ويهونا ، وأبي زيد السروجي^(١).

١- بعض رموز هذا البند إيجابية في الواقع التاريخي ، وسمة الغواية جاءت في السياق الشعري فقط، مثل الإسكندر ، وهارون الرشيد .

ثالثاً : رموز الخلاص مثل زرادشت وبودا والحلاج ومحمد صلى الله عليه وسلم وعيسى عليه السلام والخضر .

رابعاً : رموز الرفض والواجهة مثل المتنبي وعبد الرحمن الداخل والخيام ومهيار الديلمي .

خامساً : رموز الاستسلام والهزيمة مثل بابل ونيسابور والإسكندر .

سادساً : رموز الانبعاث مثل لعاذر والفينيق أو العنقاء وعائشة .

سابعاً : رموز المجد الغابر مثل إرم ذات العماد ، والمغيرة ، وقرطاجة .

أولاً : رموز المعاناة

تنتظم رموز المعاناة في ثلاثة أطر: المعاناة من المرض ، والمعاناة من السلطة وجبروتها ، والمعاناة من القيم الاجتماعية السائدة ، وينفرد السياب برمز أيوب ضمن الإطار الأول؛ لأن تجربته مع المرض الذي أصابه ترشحه لهذا الانفراد، فقد قضى زمناً طويلاً وهو يعاني في المستشفيات والمنافي ، مما جعل تجربته هذه تنسجم إلى حد ما مع تجربة أيوب ، ففي قصيده (سفر أيوب) يبدي إيماناً وصبراً يحاول بهما أن يطاول أيوب ، ويحاول في القصيدة نفسها أن يتحد بأيوب ويتكلم بلسانه مخاطباً الله سبحانه :

لَكَ الْحَمْدُ مِمَّا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ

وَمِمَّا اسْتَبَدَ الْآلَمُ

لَكَ الْحَمْدُ، إِنَّ الرَّزْيَا يَا عَطَاءُ

وَإِنَّ الْمَصِيبَاتِ بِعِضٍ الْكَرَمُ (١).

فالسياب في هذا القول بعد المصيبات كرماً من الله الذي قد ينعم بالبلوى وقد يبتلي بالنعمة ، وأن كل أشكال المعاناة التي يصادفها الإنسان في حياته ، حتى الشوكة يشاكلها تقلل من سيناته وتزيد من حسناته ، لذلك يظهر قدرأً من الصبر على الآلام التي لا تهدأ ليلاً أو نهاراً، ويعبر عن ذلك بلغة عشق صوفية في مخاطبة الله سبحانه وبلسان أيوب :

وَلَكَنْ أَيُوبَ، إِنْ صَاحَ صَاحٌ

لَكَ الْحَمْدُ، إِنَّ الرَّزْيَا يَا نَدِيَ،

وإنَّ الجراحَ هدايا الحبيبَ
أضمُّ إلى الصدر بآياتها،
هداياكَ في خافقِي لا تغيبُ (١)

ويظلُّ السباب على أمل أن يكتب له الشفاء كما كتب الله سبحانه لأيوب ،
فينادي الله كما ناداه أيوب ، معلنًا عن هذا الأمل ، وعلنًا إيمانه بالقدر :
لَكَ الْحَمْدُ يَا رَامِيًّا بِالْقَدْرِ
وَيَا كَاتِبًا بَعْدَ ذَاكَ الشَّفَاءِ (٢) .

ويعود هذا الأمل فينحصر بعد أن تستبد بالسباب حالة من الضعف الإنساني
 أمام جبروت الداء ، فيبث الشكوى كما بثها أيوب من قبل ، متأثرًا بما جاء في
 القرآن الكريم في هذا السياق في قوله تعالى : " وأيوب إذ نادى ربه إني مسني
 الضر وانت أرحم الراحمين ، فاستجبنا له ، فكشفنا ما به من ضر ، واتيناه أهله
 ومثلهم معهم رحمة من عندنا ، وذكرى للعابدين " (٣) وفي هذا المعنى يقول السباب
 في المقطع الرابع من القصيدة نفسها :

يَا رَبَّ أَيُوبَ قَدْ أَعْيَا بِهِ الدَّاءُ
فِي غَرْبَةِ دُونَمَا مَالٍ وَلَا سَكِنٍ
يَدْعُوكَ فِي الدَّجَنِ

يَدْعُوكَ فِي ظَلَمَوْتِ الْمَوْتِ : أَعْبَاءُ
نَاءَ الْفَؤَادِ بِهَا ، فَارْحَمْهُ إِنْ هَتَّافًا
يَا مَنْجِيًّا فَلَكَ نَوْحٌ مَرْقَ السَّدُّفَا

عني : أَعْدَنِي إِلَى دَارِي ، إِلَى وَطْنِي ! (٤)

فبعد أن كان السباب متهدأً بأيوب متحدثاً بلسانه ، يخرج من هذا الاتحاد ،
ويصرخ عبر قرائنه مختلفة بهمه الذاتي بعيداً عن أيوب ، ومن هذه القرائن فقره
وغربته في أثناء مرضه ، ثم تكبر هذه القرائن بالتدريج في الأبيات اللاحقة عبر
حديث الشاعر عن جيكور قريته ، حيث النخيل وملعب الصبا :

١- ديوان السباب ، ٢٤٩/١.

٢- المصدر نفسه ، ٢٥٠/١.

٣- القرآن الكريم ، الأنبياء ، ٨٤ ، ٨٣ ، ٨٤.

٤- ديوان السباب ، ٢٥٧/١.

يا رب أرجع على أنيوب ما كانا :

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات

وزوجة تتمرى وهي تبتسم

أو ترقب الباب ، تعدو كلما قرعا :

لعله رجعا

مشاءة دون عكازبه القدم (١) .

ثم تعود فسحة الأمل وتبدأ بالتوسيع ، وتتردد أصوات الإيمان في جنبات الجسد الواهن ، فيتذكرة السباب قدرة الله على إحياء الموتى ، فيتعزز أمله بالشفاء ، ويصبح بحجم اليقين :

هيئات أن يذكر الموتى وقد نهضوا

من رقدة الموت كم مصنّ الدماء بها دود و مد بساط الثلج ديجرور !

إنني سأشفي ، سأنسى كل ما جرحا

قلبي ، وعربي عظامي فهي راعشة والليل مقرور

وسوف أمشي إلى جيkor ذات ضحى ! (٢)

ويبرز هذا الأمل أشد وضوحاً في قصيدة (قالوا لانيوب) ، فيتخيل السباب نفسه قد غفا ثم صحا من النوم وقد هزم الداء ، وعاد إلى وطنه وبيته ، فطرق الباب ، فقابله أهله بفرحة غامرة ، ويستفرق السباب في هذا الحلم الجميل ، ويتخيل كل التفاصيل التي يمكن أن تحدث لو وقعت هذه المعجزة ، صرخات الأهل ومعانقة الابناء ، وبخاصة غيلان (٣) ، ولكن الحلم يتلاشى ليحل محله الواقع بكل موارته رويداً رويداً :

.... أنيوب ذاك ؟

أم أن أمينة

يقدمها قلبي ، فالفيها

١- ديوان السباب ، ٢٥٨، ١.

٢- المصدر نفسه ، ٢٥٩/١.

٣- انظر المصدر نفسه ، ٢٩٧/١.

ماهله في ناظري حيّة ؟ (١)

وفي إطار المعاناة من السلطات وظف الرواد حشدًا من الرموز الغنية بالدلائل ، ليبرزوا من خلالها أو جاءهم وأوجاع شعوبهم التي تتعرض للقمع والإحباط ، وردود الفعل إزاء هذه السلطات ، وتعد القصائد التي وظفت في هذا الاتجاه وثائق تشهد على المرحلة سياسياً واجتماعياً ، كما تعد الرموز التي وظفت في هذه القصائد مثالبة تنسجم ملامحها مع تجارب الشعراء الرواد ، وبخاصة شخصية المسيح عليه السلام التي توسيع الشعراء في استخدامها " لفنانها بالدلائل التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر " (٢) فالسياب لم يجد رمزاً غير المسيح تسع دلالاته للتعبير عن معاناته من الظلم السياسي والاجتماعي الذي لحق به وبأهل وطنه ، وذلك في إطار محنّة الصليب وفق المفاهيم الدينية المسيحية .

في قصيده (المسيح بعد الصلب) ، يتحد السياب بالمسيح ويتحدث عن تجربته الإنسانية مع العذاب من خلال "مونولوج درامي جنائزي حزين" (٣) فيقول:

بعدما أنزلوني ، سمعت الرياح
في نواح طويل تسفُ النخيل ،
والخطى وهي تثنى . إذن فالجراح
والصلبُ الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني . وأنصتْ : كان العوين
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع (٤)

وعلى الرغم مما ألحقه السلطة بالشاعر من أذى ، فإنها تبدو خائفة من كل أشكال الحياة التي تذر بعودته إلى المواجهة والنضال ، فتمعن السلطة في القتل ،

١- ديوان السياب ، ٢٩٧/١.

٢- علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس / ليبيا ، ١٩٧٨ م ، من ٤٢.

٣- عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ م ، من ١٢٧.

٤- ديوان السياب ، ٤٥٧/١.

وتجهز على الرمق الأخير ممثلاً في دقات قلب الشاعر وجراحه النازفة :
فاجأ الجندي حتى جراحي ودقات قلبي .

فاجأوا كلَّ ما ليس موتاً ، وإن كان في مقبرة (١) .

ويخلع السباب قناعه ، وتفوز جيكور قريته الأثيرة كقرينة تنبئ عن الهم
المعاصر وترمز إلى العراق :

حين يزهر التوتُ والبرتقال .

حين تمتدُّ جيكور حتى حدود الخيال ،

حين تخضرُ عشباً يغنى شذاها

والشموسُ التي أرضعتها سناتها (٢)

ثم تغيب هذه القرينة ، ويتحدى السباب بال المسيح من جديد ، فيتحدث عن
القراء الذين يعاني من أجلهم ، ويتحدث عن حياة جديدة بعد الموت ، حيث يعتبر
موته بذرة للثورة ومقدمة للتغيير ، وببداية للمخاض :

متَّ كي يؤكِّلَ الخبر باسمي

لكي يزرعوني مع الموسم ،

كم حياةٍ سأحيا : ففي كل حفرة

صرتُ مستقبلاً ، صرتُ بذرة

صرتُ جيلاً من الناس ، في كل قلب دمي

قطرة منه أو بعض قطره (٣)

وفي قصيدة خليل حاوي (حب وجملة) ، يستعيير الشاعر محنَّة الصليب كما
هي في الموروث المسيحي ، ليعبر من خلالها عن حجم المعاناة التي تكتنف تجربته
وهو يصارع من أجل الذين يحبهم ، ويتجاوز في سبيل ذلك كل الآلام والأرجاء ،
ليبرز رغبته العارمة في مواجهة الطغاة :

كيف لا انقض عن صدرِي الجلاميدَ

الجلاميدَ الثقالَ

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

١- ديوان السباب ، ٤٦١/١ .

٢- المصدر نفسه ، ٤٥٩/١ .

٣- المصدر نفسه ، ٤٥٩/١ ، انظر أيضاً ، الاسطورة في شعر السباب (علي) ، ص ١٧٦ ، وعلى البطل
شبح قاين ، دار الأندلس ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٩٠ .

كيف لا أضرع في ذل وصمتِ

ردني ربي ، إلى أرضي

أعدني للحياة.

ول يكن ما كان ، ما عانيت منها

محنة الصلب وأعياد الطفاة

غير أنني سوف ألقى كل من أحببت

من لولاهم ما كان لي

بعث، حنين ، وتعنى (١).....

و تعد قصيدة البياتي (عذاب الحلاج) من القصائد التي تبرز معاناة الإنسان المعاصر وهو يواجه السلطات القامعة ، كما تعد شخصية الحلاج مثالية لهذا الفرض (٢) باعتبارها رمزاً صوفياً تمثل جانب المعاناة والموت من أجل المبدأ ، وهي صفة تتوافر في معظم الشخصيات الصوفية (٣) ، وقد نجح البياتي في توظيفها ، لوجود أكثر من شبه بينهما ، فهما شاعران ، ومفكران ، رافضان لواقعهما ، وقد ترتب على هذا الرفض غربة ومعاناة ، وت تكون القصيدة من ستة أقسام الأول هو (المريد) ، والمريد هو البياتي نفسه ، حيث يبرز في هذا المقطع الجوانب الإيجابية في شخصية الحلاج ، كالشخصية والإيثار ، ومشاركة القراء همومهم ومعاناتهم ، كما يبرز ما يتربّط على هذه المشاركة من معاناة :

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر وبالغبار

وها أنا أراك عاكفاً على رمادِ هذى النار (٤)

١- خليل حاوي ، ديوان خليل حاوي ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٢ م ص ١٠٢-١٠٣ .

٢- الحلاج هو أبو مغيث الحسين بن منصور . الزاهد المشهور ، فارسي نشأ بواسط في العراق ، وتوفي مصلوباً سنة ٢٠٩ هـ ، انتظر ابن خلكان ، وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٤٠/٢ - ١٤٧ . ولوي ماسينيون ، شخصيات قلقة في الإسلام ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ م ، ص ٦٨ ، ٩١ .

٣- انتظر علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٨٤ .

٤- عبد الوهاب البياتي ، ديوان البياتي ، دار العودة بيروت ، ١٩٩٠ م ، ٩/٢ .

وتتفق هذه المشاركة مع السياق التاريخي ، فالمعروف أن الحلاج في مرحلة من مراحل حياته تخلى عن خرقه الصوفية وطقوسها ، واقترب من الناس ليتعرف همومهم ويخاطبهم عن قرب (١) .

وفي القسم الثاني يعرض البياتي جوانب من هموم الحلاج الإنسانية ، تتصل بالفقراء الذين تسطو الذئاب البشرية على خبزهم ، وتسيطر الكآبة على حياتهم (٢) ، وكلها صور قائمة تورق البياتي ، وتصور الخراب الذي أصاب وجه الحياة المعاصرة :

ما أوحش الليل ، إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدوا الذباب
وخرّبت حدائق الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح (٣)

وفي القسم الثالث يصور البياتي علاقة السلطة بالشعب ، تلك العلاقة المبنية على الخوف وعدم الثقة ، فالشعب مثلاً بالمهرج يقدم للسلطة التسلية والسعادة :

يداعب الأوتار يمشي فوق حد السيف والدهان
يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثني مغنايا سكران
يقلد السعدان

يركب فوق ظهره الأطفال في البستان (٤)

ولكن السلطة لا تقدم لهذا الشعب غير الموت ، وتضمن عليه بالحب والحياة ، فالمهرج أحب ابنة السلطان ، ولكنه لم يجرؤ على إعلان ذلك :

كان يحب ابنة السلطان
يحبها على ضفاف نهر صوتها
وصوتها (٥)

١- انظر شخصيات قلقة في الإسلام (ماسينيون) ، ص ٦٦.

٢- انظر ديوان البياتي ، ١١/٢ ،

٣- المصدر نفسه ، ١١/٢ ،

٤- ديوان البياتي ، ١٢/٢ ،

٥- المصدر نفسه ، ١٢/٢ ،

وفي القسم الرابع يتمرد الشعب على السلطة (المهرج على السلطان) ، ويعلن رفضه للعبودية ، وتبداً المواجهة والمعاناة ، وتحشد السلطة كل أدوات الإدانة ، والظلم لمعاقبة المهرج :

بحث بكلمتين للسلطان

قلت له جبان

.....

ولم أجد إلا شهوداً الزور والسلطان

حولي يحومون وحولي يرقصون : إنها وليمة الشيطان (١)

وفي القسم الخامس (الصلب) يوظف البياتي كل الدلالات المتشابهة في شخصيتي الحلاج والمسيح ، ليجسد مهنة الحلاج ، ويعمقها ويعطيها بعداً مؤثراً ، فالفقراء والرقيق والبرص والعميان قد حملوا الحلاج مسؤوليتهم ، والعقم واليbab هما مائذته وعشاؤه الأخير (٢) .

وفي القسم السادس (رماد في الربيع) ، يتحدث البياتي عن صلب الحلاج والمعاناة التي كابدها بسبب رفضه ومواجهته ، تلك المعاناة التي أوصلته إلى الموت ، ولكن موت يفضي إلى الحياة ، ويبشر بميلاد جديد ينتصر فيه الحق ويتراجع الظلم :

يا قطرات مطر الصيف ، يا مدينة ما عاد منها أبداً أحد

موعدنا الحشر ، فلا تداعبي قيثارة الجسد

أوصال جسمي أصبحت سعاد

في غابة الرماد

ستكبر الغابة ، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار (٣)

ويبدو البياتي في المقطع الأخير متفائلاً بقدرة الإنسان على موافقة المواجهة ، وباحتمالية التغيير من منطلق ثقته بالإنسان الذي لا يتوقف نضاله منذ المسيح والحلال :

١- ديوان البياتي ، ١٥/٢ ،

٢- انتظر المصدر نفسه / ١٨/٢ ،

٣- المصدر نفسه ، ١٩/٢ ،

فالزيت في المصباح لن يجف ، والموعد لن يفوّت
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت (١)
وفي إطار المعاناة تقترب تجربة جميلة بوحريد (٢) بتجربة المسيح، وتلتقيان
عند حدي الصبر والعطاء، وذلك في قصيدة السياب (إلى جميلة بوحريد) حيث
يقول :

يا أختنا المشبوحة الباكية

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ويبكين فيه

لم يلق ما تلقين أنت المسيح

أنت التي تفدين جرح الجريح (٣)

وقيمة معاناة جميلة في قصيدة السياب هذه ، تأتي من كونها بقعة مضيئة
في الظلام تعبّر عن تفاؤله بمستقبل الأمة العربية على الرغم من أن أبناءها
غارقون في ذلك الظلام غافلون عن واقعهم :

لا تسمعها ... إن أصواتنا

تخزى بها الربيع التي تنقل

باب علينا من دم مغلّ ،

ونحن في ظلمائنا نسأل :

من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟ (٤)

وعلى الرغم من هذه السوداوية في لهجة السياب ، فإنه يرى تجربة جميلة
مثل مخاض الأرض التي ما تلبث أن ترتعش فيها الحياة ، وتمتلئ بالزهور
والستابل ، وهو بهذا يبشر بميلاد جديد للأمة العربية تنهي ألام الجلد وسطوة
المقصلة (٥) ، ومن أجل أن يدعم السياب هذا الأمل ، يستحضر تجارب موازية
لتجربة جميلة انتهت بالنصر ، ومنها تجربة الرسول صلى الله عليه وسلم الذي
عاني في سبيل الدعوة الإسلامية كثيراً وانتصر في النهاية :

١- ديوان البياتي ١٩/٢.

٢- جميلة بوحريد بطلة جزائرية خاضت تجربة نضالية مرة مع المستعمرين الفرنسيين ، وكانت لها رحلة طويلة مع العذاب والمعاناة في سجونهم.

٣- ديوان السياب ١/٢٨٤.

٤- المصدر نفسه ١/٢٧٨.

٥- انظر المصدر نفسه ١/٢٨٠.

بالأمسِ دوى في ثرى يثرب
صوتٌ قوي من فقير نبى
الوى ببغى الصخر لم يضرب
وخطم التيجانَ أى انطلاق
في أرضك الخضراء كان انعتاق (١)

وفي قصيدة (المسيح الذي أعيد صلب)، يقارن البياتى بين نموذجين إنسانيين متناقضين، الأول سلبي يمثله الشعراء المناققون، الذين يقولون ولا يفعلون (٢)، والثانى إيجابى مناضل يعاني في سبيل الآخرين كما عانى المسيح من أجل الإنسانية، أو كما عانت جميله بوحيرد من أجل الحياة والحرية، وصمدت في وجه القمع والموت وهي تقاتل المستعمرين الفرنسيين :

يا جميلة
إن ثلجاً أسوداً
يغمر بستان الطفولة
إن برقاً أحمراً
يحرق صلبان البطولة
إن حرفاً ،
مارداً
يولد في أرض الجزائر
يولد الليلة
لم تظفر به ريشة شاعر (٣)

ويمثل النضال في سبيل المعتقد، وما يترتب على ذلك من تشرد في المنافي، شكلاً من أشكال المعاناة التي فرضت نفسها على موضوعات الشعر عند الرواد، ووظفوا من أجلها رموزاً تراثية تنسجم تجاربها مع تجاربهم، ومن هذه الرموز السهوروبي المتوفى (٥٨٧ هـ) (٤) الذي يعتبره البياتى نموذجاً للمفكر الحر لأنه عانى في سبيل معتقده، فإذا ما عرفنا أن البياتى أيضاً قد عانى من السلطات،

١- ديوان السباب ، ٢٨٣/١ .

٢- ديوان البياتى ، ٣٧٥/١ .

٣- المصدر نفسه ، ٣٧٦-٣٧٥ .

٤- السهوروبي هو يحيى بن حبشن بن أميرك ت ٥٨٧ هـ ، اتهم في عقيدته ، فقتله الملك الظاهر ابن صلاح الدين تلبية لرغبة والده ، انظر وفيات الأعيان ، ٢٦٨/١ ، ٢٧٤-٢٧٦ .

وأمضى شطرًا من حياته في المنافي ، يتضح لنا سر اللقاء بين التجربة الشعرية البياتية والتجربة الصوفية للسهروردي ، ويتجلّي هذا اللقاء في قصيدة البياتي (صورة للسهروردي في شبابه) ، فالسهروردي في شبابه كان يعاني حالة من الغربة والضياع والوحشة ، كما يعانيها البياتي ، وكلاهما يرى أنه ناصل من أجل أن تعود للحب إشراقته وللحياة معناها ، وكلاهما بذل في سبيل ذلك الكثير ، هذا ما قاله البياتي في قصيده :

لو كان البحر مداداً لكلمات لصاح الشاعر : يا ربِي ، نفذ
البحرُ وما زلت على شاطئه أحبُو ، الشَّيْب علارأسِي
وأنا ما زلت صبياً ... (١)

وفي هذا القول مبالغة مقتبسة من القرآن الكريم (٢) ، يحاول الشاعر من خلالها أن يبرز المعاناة في سبيل تحقيق مسعاه في استرجاع الحب الضائع ، والتخلص من الغربة والوحشة :

كنت أحبك حتى الموت ، فلَمَنْ مضى
حبيك ؟ واعجبا ! قلبي مرتعد كالورقة يسألني أين مضى ؟
ما أوحش هذى الصحراء ، ولدنا فيها ، أحببناها ورحلنا (٣).

وتحضر في تجربة البياتي الشعرية في هذه القصيدة رمز فرعية تمثل المعاناة الإنسانية للنماذج العليا في الحياة ، تلتقي مع معاناة السهروردي في شبابه ، وتنسحب على النماذج الإنسانية الأخرى في الحياة كالشاعر نفسه ، ومن هذه النماذج الحلاج الذي نحر وأصبح في تاريخ العشق شهيداً ، والخيام الذي احترق بنار الحب ، والشاعر نفسه "ثلاثتهم تجمعهم الحقيقة ..." والبياتي هو الوحيد الذي لم يعرف نهاية رحلته (٤) ويخلع البياتي قناعه ، ويتحدث مباشرة عن هميه يورقانه ، الأول هم خاص ، يتمثل في الضياع والتشرد والاغتراب:

..... لا أدرِي الآن
فأنا أخبط في ليلٍ وأموت على قدحِي ظمان

١- ديوان البياتي ، ٤٢٥/٢.

٢- الاقتباس من قوله تعالى : "قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربِي لنفذ البحر" الكهف ١٠٩.

٣- ديوان البياتي ، ٤٢٥/٢.

٤- سامي الرواشدة ، شعر عبد الرحيم البياتي والتراث ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، ١٩٨٨ ، ص ٤٧.

حاناتُ العالم تعرفني ومقاهي أرصفة الفجر الأسيان (١)

والهم الثاني عام على المستوى القومي والاجتماعي :

أعرفها تلك الشيطان ، فمنها أبحر أجدادي للصين وعادوا

مبهورين بأنباب التنين ، ومنها أقلع عمال البحر لصيد اللؤلؤ

في بحر الهند وعادوا ، أكثر مما كانوا فقراء (٢)

وفي هذا العرض إبراز للتناقض بين الحالين ، حال الأجداد المنتصررين
المغامرين الفاتحين ، وحال الإنسان العربي المعاصر وهو يعاني من الفقر والحرمان ،
ويواجه بقائمة من الممنوعات أينما ذهب ، وبخاصة الممنوعات الفكرية التي تصر
السلطات على مصادرتها لأنها سلاح تخشى سطوته :

ممنوعٌ أفلاطون

وأرسطو والمتنبي وجلال الدين

في هذا الحجر الملعون (٣)

وهذه القائمة من الممنوعات تفضي بمن يتجاوزها إلى الموت ، لأنها تمثل
رموزاً فكرية مشرقة لها تاريخها في النضال :
يسقط رأسِي مقطوعاً في طبق السلطان .
وأنا لم أبدأ رحلة عمري حتى الآن (٤)

ويمثل أبو العلاء المعري رمزاً من رموز التمرد الفكري التي عانت في سبيل
المعتقد ، وهو رمز له خصوصيته في قصيدة البياتي (محنة أبي العلاء) ، يجسد
فيها حالة يمكن أن يعيشها المثقفون في كل العصور وهم يواجهون (٥) الحياة الملطفة
بالفساد والانحلال ، والمكتظة بالنماذج السلبية المحبطة المهزومة :

هذا بلا أمس ، وهذا غده قيثارةٌ خرساء
داعبها ، فانقطعتْ أوتارها ولاذ بالصهباء
وذا بلا وجه بلا مدينة ، وذا بلا قناع
أشعلَ في الهشيم ناراً وانتهى الصراع

١- ديوان البياتي ، ٤٢٧/٢ .

٢- المصدر نفسه ، ٤٢٨/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ٤٢٨/٢ .

٤- المصدر نفسه ، ٤٢٨/٢ .

٥- انظر على حداد ، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ١٦١ .

وذا بلا شراع

أبحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليله سهاد (١)

وأما النماذج الإيجابية من الثوار والمناضلين فقد غيبها الموت ، أو أثخت
بالجرح ، فعم الصمت وزحفت الظلمة وانحسر الضوء ، ومن هذه النماذج التي
عانت ثم انكسرت أمام المحن ، لوركا ، وفارس النحاس الأسطوري (٢) :

لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان

وفارس النحاس

في ساحة المدينة

تجده الرياح

تنوشه الرماح (٣)

وإزاء هذا الخراب وهذه المعاناة ، يعلن المعربي عجزه عن المواجهة ، وينسحب
من ساحة الصراع ، وينزوي في بيته وخلف عماه وتشتعل روحه بببطء :

الشارع الميتُ غطى وجهه الصقيع

والباب أغلقت إلى الأبد .

ثلاثة منها أطلَّ في غد عليك

مقبلاً يديك!

لزوم بيتي ، وعماي ، واحتلال الروح في الجسد (٤)

وفي المقطع الثاني من القصيدة يعرض البياتي عبر قناعه (المعربي) شكلاً
آخر من أشكال المعاناة التي يواجهها الشاعر وهو يجامِل السلطة ويهادِنها ، حيث
تبتهزه وتسلبه دوره الإنساني فتحول بالتدرج إلى أداة من أدواتها :

شربت من خمر الأمير ، ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى وبالضرج

١- ديوان البياتي . ٢٤/٢ .

٢- فارس النحاس ، رمز أسطوري ، انظر ألف ليلة وليلة ، دار الكتب العلمية ، (د.ت) ٦٠٠، ٥٥/١ .

٣- ديوان البياتي . ٢٥/٢ .

٤- المصدر نفسه . ٢٥/٢ .

أصبحت في بلاطه حجر (١)

ولكن المعري صاحب المبدأ والرسالة - وهو رمز لكل الشعراء الذين يرفضون أن يكونوا أدوات في يد السلطة - سرعان ما يعود إلى ممارسة دوره الإنساني، بعد أن يتخلص من الأسر والاحتواء ، ويغلب على ضعفه ، فيطلق العنوان لشعره وفنه من أجل الحياة والناس :

يدي التي استرجعتها
أمدُّها ، لتنفس الحياة في الجماد
لتزرع الأوراد
أمدُّها للشمس والريح وللمطر (٢)

ومن منطلق أن (المعري) لا يحسن الظن بالسلطة ، ويرى أن المواجهة معها أمر لا بد منه فإن البياتي يدفع قناعه لمواجهتها في مقطع (المغني والأمير) ، حيث تسفر هذه المواجهة عن موت المغني على يد السلطة ، وتبدأ تلك المواجهة عندما يبوح المغني للأمير بحلم رأه وهذا البوج إرهاص بالثورة، وتعبير عن تطلعات الشعراء والفنانين والمظلومين :

فإنني رأيت في الأحلام
تاجك منه يصنع الحداد
نعل حصاني ، ويحرزُ رأسك الجlad (٣)

وفي المقطع التالي (سقوط الزند) ، يهجم البياتي عبر قناعه على كل النماذج السلبية من الشعراء ، الذين تعج بهم مجالس السلطة ، حيث التمادي في الشهوات ، وحيث لا يجد الحكم من يقف في وجه انحرافهم ، بعد أن تحول جميع الشعراء إلى مطايلاً لهم ، وتحولوا عن أدوارهم الحقيقة :

قافية الهمزة كانت بغلة عرجاء
يركبها الأمير كل ليلة ليلاً
كل القوافي أصبحت ، يا سيدى كالبغلة العرجاء
كان زماناً داعراً ، كان بلا حياء (٤)

١- ديوان البياتي ، ٢٦/٢

٢- المصدر نفسه ، ٢٧/٢

٣- المصدر نفسه ، ٢٨/٢

٤- المصدر نفسه ، ٣٠/٢

وفي ظل هذا السقوط ، يبدأ المعرى بالبحث عن خلاص روحه ، وعن وطن يملؤه الحب ، وعن قطرة ماء يطفئ بها ظماء ، فلم يجد غير المرة ، ولكنه لسوء حظه وجد الخراب قد سبقه إليها ، وما عادت قادرة على احتواء أزمته ومداواة جراحه ، كما لم تعد المكان المثالي للاعتزال ، وكأن البياتي بهذا الحصار الذي يضربه على قناعه (المعرى) يريد أن يجبره على المواجهة ، لذلك فإن مدينة الحلم التي استجار بها المعرى وجدها وقد خربت وغادرتها كل عناصر الحياة :

حط على شرفتك الغراب
وارتحل الأحباب
تفرقوا بقائل
وخفت الخمايل
وهاجرت مع الضحى العنادل
لم يبق إلا الموت في الأطلال والهياكل (١)

وتغيب شخصية المعرى في المقاطع التالية من القصيدة ، فيتحدث البياتي مباشرةً عن معاناته من السلطة المعاصرة عبر رموز جديدة ، الشعب مثلاً بمصطفى والسلطة ممثلة بالشاه ، حيث يعقد البياتي مقارنة بينهما تبرز الظلم الذي يعاني منه الشعب ، والترف الذي تفرق فيه السلطة :

فمصطفي مات على الرصيف في الظهرة
والشاه مات فوق صدر الدمية الأميرة
مخدرأً وعارياً (٢)

كما تبرز المقارنة انعدام العدل حتى بعد موتها وهي مسألة تؤرق البياتي :

لبس المهرج السوداد
حزناً على سيده

.....

ومصطفى في حفرة مهجورة
عيونه فارغة وأنفه مكسور (٣)

ويقترح البياتي صيغة متطرفة لتحقيق العدل بين طرفي المعادلة ، وهي أنه طالما أن الموت قد ساوي بين مصطفى والشاه ، (الشعب والسلطة) بغض النظر عن

١- ديوان البياتي . ٣٢/٢٠ .

٢- المصدر نفسه . ٣٦/٢ .

٣- المصدر نفسه . ٣٦/٢٠ .

اختلاف أسبابه والطقوس التي تلتـه، فإن العدل يقتضي أن يتساوى الاثنان في الحياة أيضاً :

– الموت عدل – حسناً فلتـكن الحياة

عادلةً، ويمنع الشحاذ عـرش الشـاه

– الموت عدل – حسناً فليـضرـبـ الشـاهـ علىـ قـفـاهـ

حتـىـ يـمـوتـ، ولـتـكـنـ عـادـلـةـ ياـ سـيـديـ الـحـيـاةـ (١)

وفي المقطع الأخير يستدعي البياتي شخصية غاليليو، ويفيد المعربي تماماً، وربما أراد البياتي بهذا الاستدعاء أن يستدرك نقصاً يريد به الإشارة إلى موقف السلطة من العلم والعلماء ودورها في تعطيلهما، وهذا ما سماه محسن أطيمش "غياب أوجه اللقاء المهمة التي ينبغي أن توحد بين الشاعر وقناعه" (٢) حيث لم يجد البياتي مسوغاً لذلك عبر قناعه الرئيسي أبي العلاء المعربي، مما جعل المقطع يبدو وكأنه غريب عن القصيدة، بل يصلح أن يكون قصيدة منفصلة تماماً.

يوظف البياتي غاليليو توظيفاً عكسيّاً، فيصوره ضعيفاً مستسلماً، على خلاف سماته الواقعية كما نقلها التاريخ، حيث اتصف موقفه بالصلابة، ودفع حياته ثمناً لإصراره على مقولته بأن الأرض تدور، ولكنه في تجربة البياتي الشعرية يفعل ما تريده السلطة :

إذا أردتم سادتي فالأرض لا تدور

ولا يغطي نصفها الـدـيـجـورـ (٣)

وبعد هذا الاستسلام تتلون الحقائق والأشياء باللون الذي تريده السلطة، فالقبور لا تضم الموتى بل تضم الدمى والزهور، والظلم الذي يحل بالإنسان هو قدر مقدر لا يـدـ لـلـسـلـطـةـ فـيـهـ (٤) . ولكن غاليليو القناع الثاني للبياتي يعود إلى إصراره، فيعيد إلى الأشياء ألوانها وإلى الحقائق هويتها وجودها متحدياً السلطة التي تصر على غير ذلك فيخاطب رموزها بقوله :

ولم تعودوا غير أشبـاحـ بلاـ قـبـورـ

والأـرـضـ رغمـ حـقـدـكـمـ تـدـورـ

وـالـنـورـ غـطـىـ نـصـفـهاـ الـمـهـجـورـ (٥)

١- ديوان البياتي .٣٦/٢٠

٢- محسن أطيمش ، دير الملاك ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢م ، ص ١٠٤ .

٣- ديوان البياتي ، ٤٠/٢ .

٤- انظر المصدر نفسه ، ٤٠/٢ .

٥- المصدر نفسه ، ٤١/٢ .

وفي إطار المعاناة من السلطة وجبروتها ، يصور البياتي الخليفة بصفاته الاعتبارية رمزاً للسلطة القامعة ، التي تناهى عن الشعب وتعالى عليه ، ويمثل وضاح اليمن في هذه العادلة الشعب المظلوم ، وعلى الرغم من أن وضاحاً رمز سلبي في الواقع التاريخي (١) ، وأن قصة عشقه لأم البنين غير موثقة ، إلا أن البياتي يأخذها على علاتها في تصييده (عن وضاح اليمن والحب والموت) ، فيصور وضاحاً مناضلاً ضد السلطة وشهيد عشق ، دفع حياته ثمناً لاستعادة السلطة من الخليفة للشعب عبر تلك العلاقة المزعومة بأم البنين التي أتاحت له أن يبذر في أحشائها طفلاً من الشعب كما يقول البياتي :

بذرت في أحشائها طفلاً من الشعب ومن سلاله العنقاء (٢)

ويمكن أن يندرج هذا التوظيف الغريب للقصة والرمز في إطار محاولة لإظهار الخلل القائم في تركيبة نظام الحكم في مرحلة تاريخية معينة . يضفي البياتي على وضاح اليمن صفات خارقة ، تنسجم مع حجم البطولة التي أعده لها ، ليكون قادراً على أداء دوره في اختراق الزمان والمكان ، وليدخل قصر الخليفة ضمن طقوس أسطورية سحرية تؤهله للمواجهة :

يصعد من مداشر السحر ومن كهوفها وضاح

متوجاً بقمر الموتِ ونارِ نيزكٍ يسقط في الصحراء

تحمله إلى الشام عندليبًا برتقاليًا مع القوافل الساعلة (٣) .

وبعد أن يخترق كل الحواجز ، يدخل إلى مخدع العشق خلسة فيقدم لزوج الخليفة ما لم تحظ به من الخليفة نفسه ، وهو الحب الذي جمع بين القاعدة والقمة بين الشعب والسلطة ، والبياتي بهذا الطرح يريد أن يدمر الحاجز الطبقية التي تحول دون لقاء ابن الشعب مع بنت السلطة ، حيث ينبع ذلك عبر وضاح الذي أهله البياتي لهذا الاختراق ، فقدم وضاح الحب لولاته بأبهى صوره ومعانبه ، ذلك الحب الذي أضفى عليه البياتي ظللاً ذاتية عبر مجموعة من الرموز التي يعشقها هو نفسه :

١- وضاح اليمن نسخ يعني اشتهر بالوسامة والجمال ، أحب في صباح امرأة اسمها روضة ، ثم انتقل إلى المدينة بعد أن ماتت بالجدام ، وهناك تعرف أم البنين زوج الوليد بن عبد الله في أحد مواسم الحج فاختبأ كلاماً يقول صاحب الأغاني ، انظر القصة كاملة بما في ذلك قصة دفنه حياً . الأصفهاني ، الألغاني ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر (د.ت) . ٢٤١-٢٠٩/٢٠٠٢.

٢- ديوان البياتي . ٢٤٤/٢٠ .

٣- المصدر نفسه . ٢٤٢/٢٠ .

قبلت مولاتي على سجادة النور وغنت لها موال
وهي بها شمس بخارى وحقول القمح في العراق
وسم الأطلس والربيع في أرواد

ذهب الأمواج في البحار (١)

وتفضي هذه العلاقة إلى نتيجتين :

الأولى : أن السلطة تنتقل إلى الشعب ، بعد أن يزرع وضاح طفلاً في أحشاء زوج الخليفة ، وهذا يعني أن البياتي يحلم بالقائد الذي ستؤول إليه مقاليد الأمور . (٢) .

الثانية : موت وضاح الذي ينهي العلاقة من الناحية الشكلية بين القاعدة والقمة ، بين الشعب والسلطة بعد أن حق للشعب ما يريد :

متُّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف

متُّ بصندوق وألقيت ببئر الليل

مختنقًا مات معي السرّ ومولاتي على سريرها

تداعب الهرة في براءة تطرز الأقمار (٣)

ويعد أدونيس نفسه امتداداً لوضاح اليمن الذي تمتد معاناته عبر العصور المختلفة ، حيث يضطهد العشق ويدفن العشاق ، ويقمع الإنسان ويمعن من ممارسة حقه المشروع في الحب :

أنزلت في صندوق

مثلك يا وضاح

وأنزل الصندوق

في البئر

... كل أرض

بئر ؟

وكل حب

يعيش - كل حب يموت -

في صندوق (٤)

١- ديوان البياتي ، ٢٤٤/٢ .

٢- شعر عبد الوهاب البياتي والتراجم (رواشده) ، ص ٢٧ .

٣- ديوان البياتي ، ٢٤٧/٢ .

٤- ديوان أدونيس ، ١٨٢-١٨٤/٢ .

ومن الرموز السلبية كما هي في الواقع التاريخي ، ديك الجن الحمضى (١) الذي أضفى عليه البياتى في قصidته (ديك الجن) صفات الثائر الذى يعاني وهو يبحث عن الحب والأمان ولكنه يتعرض ويعانى من السلطة ولا يحقق غير الخيبة ، وقد اتخذ منه البياتى قناعاً ليثبت من خلاله أراءه العدائية للواقع السياسى ، ويعبر عن تعطشه المستمر للحب الذى تستحيل السعادة من غيره، ورمز له بالجنية التي يغمرها بالقبلات وعندما يوشك أن يصل إلى ذروة السعادة تفرمته إلى الأعمق :

لكنها تفرّ قبل ذروة العناق

تعود للأعمق

تاركة قميصها وحسرة

وخلصلة من شعرها وزهرة (٢)

والأعمق هنا هي عالم الموت الذى يتآمر على سعادة ديك الجن، حيث تستحيل هذه السعادة في الواقع امرأة "تزحف فوق وجهها جحافل الديدان" (٣)، وتتلاشى كل مظاهر السعادة من حياة ديك الجن واحدة تلو الأخرى لتحول محلها الحسراة والهزيمة، ويريد البياتى بهذا أن يصور حجم القحط والخراب الذى أصاب وجه الحياة ، بحيث لم يعد فيها ما يغرى بالمواصلة ، لذلك يبدو ديك الجن بعد أن خسر الحب ، رجلاً مهزوماً ميتاً يقاتل الأقزام :

رأيت ديك الجن في الواقع بلا أجفان

على جواد عصره المهزوم

يقاتل الأقزام (٤)

وفي العالم السفلي يجتمع ديك الجن والجنية: أي تجتمع السعادة والباحث عنها، وهذه علامة اليأس والهزيمة والانكسار أمام المحبطات والمعطلات . وفي اللوحة الثانية من القصيدة ، يرى البياتى ديك الجن مطروداً من وطنه

١- ديك الجن هو أبو محمد عبد السلام بن رغبان ، ولد بحمص سنة ١٦١هـ ، وتوفي سنة ٢٢٦هـ ، كان له جارية يهواها اسمها دنيا ، قتلتها بداع الشك ، ويروى أنه أحرقها وصنع من رمادها قدحاً كان يشرب به الخمر ، ولا تبدو شخصيته إيجابية في الواقع التاريخي ، فهو قاتل سكير ، ومع ذلك يضفي عليه البياتى صفة العاشق الثائر ضد السلطة ، مع أن ذلك يتناقض مع الواقع ، انظر وفيات الأئميان ، ١٨٤/٣ ، ١٨٤-١٨٥.

٢- ديوان البياتى ، ١٥٧/٢.

٣- المصدر نفسه ، ١٥٧/٢.

٤- المصدر نفسه ، ١٥٧/٢.

تلحقه السلطة ، وديك الجن هو رمز للشاعر والفنان المعاصر الذي تتضاعف آلامه وأحزانه في ظل الواقع السياسي المعاصي المغرق في السلبية :

علامة المسّاعة أن يظهر هذا الأعور الدجال

مذنبٌ يجرُّ خلف ضوئه الرجال

للموت بالجان

في مدن الدخان (١)

وفجأة ينحي البياتي ديك الجن ويتحدث بصوته المباشر عن المظاهر السلبية التي تغطي وجه الحياة ، ومنه الكتب والصحف التي تمجد الطغيان والجريمة ، ورجال السلطة الذين يلطخون راية الثوار بالدم والأحوال (٢) وإزاء كل هذا لا يجد الشعراً وأصحاب المبادئ أمامهم إلا أن يحلموا ، ويفنو أوقاتهم سكرًا كما فعل ديك الجن عندما فرت السعادة من بين يديه، حيث قام فأحرق حبيبته وصنع منها فراشة ودمية هما رمز سعادته الغائبة :

أنا أمير الليل

قتلتها مزقتها بالسيف

تحت سماء الصيف

مرئها سكران

أشعلت في أشلانها النيران

صنعت من رمادها فراشة ودمية (٣)

وتبرز هموم البياتي وقضيته المركزية واضحة في آخر القصيدة، متمثلة في غياب العدالة والحب والحرية :

أيتها العدالة الميتة الوهمية

يا أيها القضاة

تلك هي القضية

وquent في حبائل الجنية (٤)

فالجنية الهاربة هي الحب المفقود ، والحمامنة النائحة على الخليج في شركها، هي الحرية المفقودة (٥)

١- ديوان البياتي ، ١٥٨/٢ ،

٢- المصدر نفسه ، ١٥٩/٢

٣- المصدر نفسه ، ١٦٠/٢٠

٤، ٥ - المصدر نفسه ، ١٥٩/٢ ، انظر أيضاً ، شعر عبد الوهاب البياتي والتراجم ، (رواشده) ، ص ٧٣ .

وفي إطار المعاناة من القيم السائدة يوظف صلاح عبد الصبور المتصوف بشراً الحافي^(١) ليتحدث من خلاله عن بشاعة هذا العالم ، ويسجل موقفه من الناس والعصر، ويبرز حجم الفساد الذي ضرب العلاقات الإنسانية ، وحول الناس من بشر إلى وحوش ، ومن أهم ملامح هذه الأزمة "افتقاره إلى اليقين وشعوره بعثية الحياة وفساد الطبيعة البشرية ... وهي بعينها أزمة الشاعر أو المثقف العصري جملة"^(٢) كما يقول محمد فتوح أحمد.

في المقطع الأول من قصيده (مذكرات أبي نصر بشر الحافي)، يبرز صلاح عبد الصبور مجموعة من الأمراض الاجتماعية التي جعلت بشراً في يوم من الأيام يخلع نعليه ويضنهما تحت إبطه وينطلق إلى الصحراء^(٣) ليبتعد عن جيل الشياطين من البشر. يقول صلاح عبد الصبور في هذا الصدد :

حين فقدنا جوهر اليقين

تشوهت أجنة الجبالى في البطون

الشعر ينمو في مفاور العيون

والذقن معقود على الجبين

جيل من الشياطين

جيل من الشياطين^(٤)

والحافي إزاء هذا الخلل ضعيف سلبي ، تهزمـهـ المعانـةـ ،ـ فيـؤـثـرـ الـهـرـبـ ،ـ وـيرـىـ أنـ الأـفـضـلـ لاـ يـسـمعـ أوـ يـرـىـ أوـ يـتـكـلمـ :

احرصُ لا تسمعُ

احرصُ لا تنظرُ

احرصُ لا تلمسُ

احرصُ لا تتكلُّمُ

قفْ !

وتعلـقـ فـيـ حـبـلـ الصـمـتـ المـبـرمـ^(٥)

١- هو أبو نصر بن الحارث بن عطاء المتوفى ٢٢٧هـ كان من الصالحين الأنقياء الزاهدين ، وأصله من مرو ، ومن سكان بغداد ، انظر وفيات الأعيان ، ٢٧٤/١ ، ٢٧٧-٢٧٨ .

٢- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، ط٢ ، القاهرة ١٩٧٨م ، ص ٣٢١ .

٣- أمسك صلاح عبد الصبور بلحظة الذروة هذه ، وبنى عليها قصيده ، وقدم لها بهذا الخبر ، انظر صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ٢٦١/١ .

٤- المصدر نفسه ، ٢٦٤/١ .

٥- المصدر نفسه ، ٢٦٥/١ .

فالصمت أفضـل من البوح ، لأن البوح يفضـي إلى الحوار ، وال الحوار يبرـز بشـاعة الناس ، فيـصبح الموت أفضـل من الحياة التي يـبدو الحافـي زاهـداً فيها ، لذلك يـرجـو الله أن يـعـجل له بالموت :

لو يـنـصـفـنا الرـحـمـن عـجـلـ نـحـونـا بـالـمـوـت
تعـالـى اللـهـ ، هـذـا الـكـوـن لا يـصـلـحـه شـيـء
فـأـيـنـ المـوـتـ ، أـيـنـ المـوـتـ ، أـيـنـ المـوـتـ (١)

وفي المقطع الخامس من القصيدة يـعرض عبد الصبور لرأـيين مـتناـقضـين في الدـنـيـا وـالـنـاسـ ؛ رـأـيـ الحـافـيـ الـذـي يـبـصـرـ الـخـلـلـ وـيـضـخـمـهـ ، وـرـأـيـ شـيـخـ بـسـامـ الـدـينـ الـذـيـ مـاـ زـالـ يـحـسـنـ الـظـنـ بـالـنـاسـ :

شـيـخـيـ بـسـامـ الـدـينـ يـقـولـ :
يـاـ بـشـرـ اـصـبـرـ
دـنـيـانـ أـجـلـ مـعـاـ تـذـكـرـ (٢)

وـمـنـ أـجـلـ أـنـ يـرـجـعـ صـلـاحـ عـبـدـ الصـبـورـ رـأـيـ قـنـاعـهـ عـلـىـ رـأـيـ شـيـخـ اـنتـصـارـ لـوـجـةـ نـظـرـهـ ، يـرـسـمـ لـوـحةـ مـعـبـرـةـ تـبـرـزـ نـفـاقـ النـاسـ وـمـرـأـوـغـتـهـمـ وـقـسـوـتـهـمـ ، وـهـذـهـ الـلـوـحةـ تـمـثـلـ سـوقـاـ يـعـجـبـ بـالـنـمـاذـجـ الـبـشـرـيـةـ الشـرـيرـةـ :

وـنـزـلـنـاـ نـحـوـ السـوقـ أـنـاـ وـالـشـيـخـ
كـانـ إـنـسـانـ الـأـفـعـيـ يـجـهـدـ أـنـ يـلـتـفـ عـلـىـ إـنـسـانـ الـكـرـكـيـ
فـمـشـىـ مـنـ بـيـنـهـمـ إـنـسـانـ الـثـعـلـبـ
عـجـباـ

زـورـ إـنـسـانـ الـكـرـكـيـ فـيـ فـكـ إـنـسـانـ الـثـعـلـبـ
نـزـلـ السـوقـ إـنـسـانـ الـكـلـبـ
كـيـ يـفـقـأـ عـيـنـ إـنـسـانـ الـثـعـلـبـ
وـيـدـوـسـ دـمـاغـ إـنـسـانـ الـأـفـعـيـ
وـاهـتـزـ السـوقـ بـخـطـوـاتـ إـنـسـانـ الـفـهـدـ
قدـ جـاءـ لـيـبـقـرـ بـطـنـ إـنـسـانـ الـكـلـبـ (٢)

وـيـسـيـطـرـ الـبـائـسـ عـلـىـ الـحـافـيـ عـنـدـمـاـ لـاـ يـجـدـ بـيـنـ هـذـاـ الحـشـدـ نـمـوذـجـاـ وـاحـدـاـ
لـإـنـسـانـ الـطـيـبـ فـيـعـلـنـ بـعـارـةـ لـشـيـخـ بـسـامـ الـدـينـ :

١- دـيـوانـ صـلـاحـ عـبـدـ الصـبـورـ . ٢٦٧/١ ،

٢- المـصـدـرـ نـفـسـهـ . ٢٦٨- ٢٦٧/١ ،

فإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصبة ونام
وتغطى بالألام (١)

وفي إطار المعاناة من القيم السائدة ، يطرح خليل حاوي مشكلة الظلم الذي تعاني منه المرأة في المجتمع الشرقي ، عندما تدفع ثمن خطيئة يشاركها الرجل فيها (٢) ، بينما يظل الرجل في منأى عن العقاب متحصناً بذكوريته ، ففي قصيدة لعاذر ١٩٦٢ ، وفي المقطع الموسوم بالمجدلية ، يمسك حاوي بلحظات الهلع التي سيطرت على مريم المجدلية ، ويتمثل المعاناة والخوف ولحظات الاستسلام التي عاشتها المجدلية وهي تسلم نفسها للموت ، حيث صاغ من هذه اللحظات ومن هذه التجربة المنسجمة مع السياق الإنجيلي (٣) رفضه المبطن للتمييز بين الرجل والمرأة في العقاب على جريمة الزنا :

يوم أنتْ مريم يوم تداعت
زحت تلهث في حمى البوار
وأزاحت عن رياح الجوع
في أدغالها صمت الجدار (٤)

والجدلية مثل كل المريمات رمز معاناة المرأة المعاصرة ، التي أنصفها عيسى في الماضي ولكن القيم السائدة سلبتها هذا الحق ، فلم يعد هناك من ينصفها ويدافع عن حقوقها ، وبهذا يكون عيسى في طرح حاوي هو المخلص على المستوى الديني والاجتماعي :
كنتْ طيفاً قمراً
وإليها قمراً
كنتْ ثوباً غائماً
يعقب بالضوء الطرى
يتمشى في جروح المريمات (٥)

١- ديوان صلاح عبد الصبور ، ٢٦٤/١.

٢- انظر ديوان حاوي ، ص ٢٤٢.

٣- المجدلية ، امرأة أمسكت في زنا ، وهربت من القوم ولجأت إلى عيسى عليه السلام ، فطالبوه بترجمتها ، فقال لهم من كان منكم بلا خطيبة فلتيرها بحجر ، فتفرقوا عنها ، انظر الكتاب المقدس ، إنجيل يوحنا دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط ، (د.ت) الآية ٨.

٤- ديوان حاوي ، ص ٢٤٢.

٥- المصدر نفسه ، ٣٤٥ ، والمريمات هن أم عيسى والمجدلية وأخت لعاذر الذي بعثه المسيح من قبره.

وفي قصيدة (شجرة الدر) (١)، يطرح خليل حاوي المشكّلة نفسها بشكل أعمق، فيتجاوز مسألة التكافؤ والمساواة بين الرجل والمرأة أمام القيم السائدة ، إلى الأضطهاد والقمع الذي يمارسه الرجل عليها ، وإكراها على الخضوع لنزواته من غير أن يحسب حساباً لإنسانيتها وكرامتها ، ويبدو خليل حاوي شديد التوتر إزاء هذه المسألة ، ويبدو جسد المرأة أكثر ما يورق الشاعر من غير أن يتوقف عند ملامح أنوثته ، ويظهر الرجل في القصيدة كوحش ضار لا هم له غير افتراس جسد المرأة الجارية.

بني حاوي قصيده على ثلاثة خطوط متوازية ، تدرج فيها من التعميم إلى التخصيص . الخط الأول ، (الجارية والجلاد) ، فالجارية أيّ امرأة مضطهدة ، والجلاد أيّ رجل يمارس القهر النفسي والجسدي على المرأة ، وهذا تعميم مطلق، والخط الثاني ، (الجارية وال الخليفة) ، وفي هذا تخصيص وحصر ، إذ يتحدث عن الرجل الجlad عبر شخصية اعتبارية تراثية هي الخليفة ، ثم يتضح التخصيص أكثر في الخط الثالث الذي وسمه حاوي (بأبيك وشجرة الدر) ، حيث يحدد الشاعر الجlad والجارية تحديداً دقيقاً.

في الخط الأول (الجارية والجلاد) يبدو التناقض واضحاً بين هواجس الجارية والجلاد ورغباتهما ، وفي هذا إشارة إلى الكراهية الكامنة في نفس الجارية، والأنانية المطلقة في نفس الجlad ، فالجلاد يصر على امتلاك الجارية بالسوط والإكراه ويفشل في مسعاه ، ثم تتضخم هواجسه لتصبح كابوساً مزعجاً وهو يرى امتلاكه للجارية أمراً مستحيلاً :

ما زلت أملكها لحين
ويهولني الجوع الذي يغضبي
ويبتلع اليقين
يغضبي متى عادت طباع
الجنْ تملّكها ويملكها اللعنين (٢)

١- شجرة الدر ، جارية من المماليك ، استولت على السلطة بعد وفاة زوجها الملك الصالح الأيوبي، ثم تزوجت من الملوك عز الدين أبيك وقتلته ثاراً لأنوثتها بعد انصرافه إلى ضررتها فاحتالت مع جواريها وقتلته في الحمام . انظر ابن العماد الحنبلي ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، دار المسيرة ، بيروت (د.ت) ، ٢٦٧/٥ .

٢- خليل حاوي ، من جحيم الكرميدية ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٢٥ .

وتهجس الجارية في هذه الآثناء بالحرية والعودة إلى أحضان الطبيعة البكر،
حيث النقاء بعيداً عن شهوة الرجل وسلطته :

يطوي السراب غلالة
تطفو على سأم النهار
قلب يطيب له البوار
يشمُّ ريح الطير والأدغال
تفرخ في الربيع
في نزهة الجبل المخضر
حيث يلتهب الصقبح (١)

وتنتهي العلاقة بين الجارية والجلاد بالفشل ، ولكن هذه النهاية تتحول
بالتدريج إلى رفض ثم فعل ومبادرة من الجارية في الخطين الثاني والثالث من
القصيدة ، ولكنها في الخط الأول تبقى في إطار الرفض المكتوم :
هيهات ... لن أبكي ، أصبح ، أنوح
أحتضن الوسائل موهنة (٢)

وفي الخط الثاني (الجارية وال الخليفة) يبدو الخليفة هو الجlad ، أو النموذج
السلبي في علاقة مشوهة ، و اختيار خليل حاوي لشخصية الخليفة وتوظيفها بهذا
الشكل يطرح تسااؤلاً عن سر هذا التوظيف لشخصية اعتبارية محترمة في
الموروث الديني والتاريخي الإسلامي ، حيث تبدو الجارية مرغمة على هذه العلاقة ،
فتقع في أحضان أجير الخليفة ، وتسلم نفسها راضية إليه ، فيفترض أمرهما ،
ويقتل الأجير في الحال والأبيات التالية تلخص ذلك :

تختال في در يشيع بريقه
في بهجة الخز المرصع والحرير
تختال في الإيوان
عامرة وضامرة عنيفة
تلهم وتمرح حين تعتصر الأجير
ينهار حيث تكونت
أعصاب سيده الخليفة (٢)

١- من جحيم الكوميديا (حاوي خليل) ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .

٢- المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

٣- المصدر نفسه ، ص ١٣٥ .

وفي الخط الثالث (أيبك وشجرة الدر) يتحدث حاوي عن معاناة المرأة عبر رمزه شجرة الدر في تجربتها مع أيبك ، ولكن الجارية في هذا الخط تكون مؤثرة وصاحبة قرار ، عندما تقرر شجرة الدر أن تقتل جلادها بعد أن أهملها وتحول إلى عذراء صغيرة ليتخلص من الكابة عملاً بنصيحة طبيبة الذي اعتبر المرأة وصفة طبية للرجل انطلاقاً من مفهوم ذكوري متخلّف:

صاغ الطبيب مقالة

إن كنت توغل في

ثلوج من مشيب القلب

والحلك المخيف

لا ترتعد ولنك البشاره

جسدأً طرياً ترتوي

من خمره الريان

تلهمك النضاره^(١)

وعندما تذوق شجرة الدر طعم الإهانة تعمد إلى قتل جلادها :

فحمة قلبي وجمرة

يتملئ نفحة من طيب خمره

نشوةً ما بلغت حمى العناق

خنجري المسموم ترياق العراق

رغوة الصابون فوردي

فورة تزحم فوره^(٢)

وبذلك تنهي المرأة محنتها بنفسها ، وتتحرر من سطوة الرجل ، وفي هذا دعوة غير مباشرة من خليل حاوي للمرأة المعاصرة أن تعمد للدفاع عن حقها ، وتحذير للرجل من التمادي في الاستهانة بها عبر النهايات المفجعة لرموز التسلط من الرجال الذين يصررون على أن تكون المرأة متاعاً لهم ، متاجهelin حقها في علاقة إنسانية متكافئة وسوية .

١- من حليم الكوميديا (حاوي خليل) ، ص ١٤٦.

٢- المصدر نفسه ، ص ١٤٨.

ثانياً: رموز الغواية والانحراف

تنوع رموز الغواية والانحراف لتشمل رموزاً مكانية وشخصيات تراثية متنوعة ، تلتقي جميعها عند الغواية والانحراف، بعضها تنسجم ملامحه مع الحقيقة ، وبعضها وظف توظيفاً مقلوباً يتلاءم مع تجربة الشاعر . ومن الرموز المكانية التي تمثل الغواية والانحراف سدوم وهي مدينة من مدن إدوم لوط تفشي فيها داء الشذوذ الجنسي فدمرها الله كما ذكر في القرآن الكريم (١)، وفي التوراة (٢) .

ولا تختلف صورة سدوم عند خليل حاوي عن صورتها التراثية ، فهي مدينة غوية منحرفة ربط بينها وبين المدينة المعاصرة التي تمارس المنكرات من غير ضوابط ، فحق عليها ما حق على سدوم التراثية، ولكن سدوم حاوي المعاصرة دمرتها الكوارث والحروب (٣)، فانزالت بعيداً عن الذاكرة والزمن كما انزالت سدوم قوم

لوط:

ماتت البلوى ومتنا من سنين

سوف تبقى مثلما كانت

ليالي الميتين

لا ادكار يلهب الحسرة

من حين لحين

لافصول،

سوف نبقى خلف مرمى

الشمس والثلج الحزين (٤)

وهذه الحالة التي وصلت إليها سدوم العصر مينوس منها لا ينفع معها الابتهاج والدعاء، كما لم ينفع من قبل سدوم ضراعة المؤمنين لتخفيير المصير المظلم الذي ألت إليه:

ليس يغوينا ابتهاج

١- قال تعالى : «لما جاء رسلنا ابراهيم بالبشرى ، قالوا إنما هلكوا أهل هذه القرية إن أهلها كانوا ظالمين ، قال إن فيها لوطاً ، قالوا نحن أعلم بمن فيها لنجتنبه وأهلها إلا امرأته كانت من الغافرين» العنكبوت ٥-٣ .

٢- انظر الكتاب المقدس ، سفر التكوين ، الإصحاح: ١٧، ١٨ ، حيث وردت قصة هذا التدمير .

٣- اعتماداً على القرائن ومنها الفترة التي قيلت فيها القصيدة والأحداث التي رافقتها ، يبدو أن سدوم حاوي هي بيروت.

٤- ديوان خليل حاوي ، ص ٧٩.

يجتدي العاتي يقيناً مطمئناً

يجتديه بعض ما استنزف منا (١)

ويستحضر حاوي قصة تدمير سدوم، فيتحدث عن الأجزاء الكثيبة التي سبقت التدمير مع ما يصاحب ذلك من عناصر الخوف والترقب التي تشير إلى اقتراب وقوع الكارثة المعاصرة:

كان صبحاً شاحباً

أتعس من ليل حزين

كان في الأفاق والأرض سكون

ثم صاحت بومة هاجت خفافيش

دجا الأفق أكفهراً (٢)

ثم يتحدث عن الكارثة نفسها، ويعطيها بعداً مأساوياً فيوظف لذلك الرموز الجزئية المتصلة بتدمير سدوم الحقيقة ، مع أن ضمير المتكلمين يشير إلى أنه معني بسدوم المعاصرة ولعلها بيروت :

وتلفتنا إلى مطرح ما كان لنا

بيتٌ، وسمارٌ وذكرى

فإذا أضلعنا صمت صخور

وفراغٌ ميتٌ الأفاق صحراً

وإذا نحن عواميد من الملح

مسوخٌ من بلاهات السنين (٣)

ولكن الفزع من مصير سدوم يتحول إلى نعمة عارمة عليها وعلى أهلها في قصيدة حاوي (عودة إلى سدوم) ، حيث تبدو مدينة قبيحة ، تتمثل فيها كل عناصر الشر الموجبة للتدمير ، فيلعنها حاوي ويستعجل لها الموت : "وليتمت من مات بالنار" (٤).

ومن هذه العناصر الموجبة للتدميرها أن نسلها :

خلفتهم غزوات الشرق والغرب

١- ديوان خليل حاري ، ص.٨.

٢- المصدر نفسه ، ص.٨١.

٣- المصدر نفسه ، ص.٨٣.

٤- المصدر نفسه ، ص.١٢٠.

لصوماً وبغايا
خرقاً ممسحة في فندق الشرق الكبير
بنتهم تستمرىء الناب الذي يفرز
في البعض الحرير
ول يكن ناب خصيٌّ
إن يكن ناب أمير
لم يزل شاعرهم ينسُلُ
من جيبِ

لجيب خلف دينارٍ صغير(١)

هذا هو نسل سدوم المعاصرة التي تمنى لها خليل حاوي الدمار ، نسل كله نماذج سلبية حتى أولئك الصغار السمر الذين ناضل من أجلهم ، عندما كبروا تشوهدت صورهم وغابت ابتساماتهم والتحقوا بالزمن السدومي المعاصر بعد أن تأمرت عليهم الشعاليب والتجار وحولوهم إلى أشباه رجال بلا حاضر أو مستقبل :

كلُّ جيل كنت أبنيه من السُّمر الطُّوال
لا مكاناً له ، لا بيتاً وخبزاً

صفوة المطلوب خصيابن ضئال
مهنة التمسيح في الفندق

لا يبرع فيها غير أشباه الرجال(٢)

ولم يجد خليل حاوي إزاء هذا الانحراف حلًا غير انتظار المعجزات التي تعيد إلى المدينة العربية المعاصرة عافيتها ، وهي معجزات تتلاءم مع حجم الخراب الذي حل بالمكان والإنسان ، معجزات إلهية ، يستحضرها حاوي من ذاكرته التراثية ، الخضر الذي يمتشق البرق على الغول وعلى التنين ، ومحمد صلى الله عليه وسلم الذي ضرب القيصر بالفرس ، وسيدنا عيسى وحواريه (٣) .

ويضرع حاوي إلى الله أن يستجيب دعاءه فيعود إلى الأرض السدومية المعاصرة خصيابها ، بعد أن تتراجع عنها العتمة :

باسم هذا الصبح في صنين

١- ديوان حاوي ، ص ١٢٠.

٢- المصدر نفسه ، ص ١٢٦.

٣- انظر المصدر نفسه ، ص ١٢٩.

والعتمة خلفي وجحيم الذكريات

ليحلُّ الخصب ولتجرِ البينابيع (١)

وفي الإطار نفسه(الغواية والانحراف) اعتبر السباب بابل التراثية معادلاً موضوعياً للمدينة العربية المعاصرة في انحرافها ، وإذا كانت سدوم تقابل بيروت عند حاوي. فما يكثير الظن أن بغداد تقابل بابل عند السباب ، ففي قصيدة مدينة السندباد يقف من بابل المعاصرة (بغداد) موقفاً رافضاً للانحراف، فيصفها بأنها:

مدينة الجبال والدماء والخمور ،

مدينة الرصاص والصخور (٢)

وكما رسم حاوي صورة قائمة لأطفال سدوم المعاصرة وأرقه مصيرهم، فإن السباب قد توقف عند الهم نفسه، وكما حول الساسة والتجار والشعالب أطفال سدوم حاوي إلى أشباه رجال، فإن ساسة بابل المعاصرة قد قتلوا النساء والأطفال في مدينة السباب :

وجال في الدُّرُوب فارسٌ من البشر

يقتل النساء

ويصبغ المهد بالدماء

ويعلن القضاء والقدر (٣)

ويرسم السباب صورة قائمة لبابل المنحرفة ، تتناقض مع صورتها التراثية، فهي مدينة كالمقبرة محرومة من الطمأنينة والحرية :

جنانها المعلقات زرعها الرؤوس

تجزُّها قواطع الفؤوس

وتنقر الغربان في عيونها

وتغرب الشموس (٤)

ومن رموز الغواية والانحراف عائشة التي تمثل في شعر أدونيس رمزاً شهوانياً جامحاً إذ يصورها غانية لعوباً في قوله:

١- ديوان حاوي ، ص ١٢٠ .

٢- ديوان السباب ، ٤٧٠/١ .

٣- المصدر نفسه ، ٤٧١/١ .

٤- المصدر نفسه ، ٤٧١/١ .

عائشة مرّت ، فكلَّ ليلٍ

تحت ، وكلُّ ناقٍ مصباح

للجسد الضرير أو للزمن الضرير

عائشة تجتاح لون الشهوة اجتياح

راقصها الأمير وهو لا يلبس قبعة الشحاذ

أو راقصها الشحاذ وهو لا يلبس قبعة الأمير (١)

وهي بهذا التصوير تختلف عن عائشة عند البياتي (٢) حيث تبدو في شعره رمزاً للانبعاث الإيجابي ، ولها تحولات مختلفة تدل على امتدادها وحضورها العميق في وجdan الشاعر .

وفي قصيدة أخرى لأدونيس تبدو عائشة رمزاً سلبياً يستخدمها كنموزج أعلى للقطط والموت في الماضي والحاضر العربين (٣)، فهي في هذا السياق عجوز تؤمن بالركام والفراغ والطэрر وبالقضاء والقدر (٤)، وهي أيضاً مظهر من مظاهر التزوير والنفاق ، ويرى أدونيس أن تقوها زيف وتختلف :

عائشة جارتنا تقية

يحبُّها القريب والبعيد

والمدن الكثيرة والشوارع المزيّنات بالطّرر

.....

حياتها جلد صوفٍ وخرافٍ ورع

وحكمةٌ تعود بالأرض إلى سديمها

تحتجز الحياة في تكية

من ورق اللّيالي

وطحلب اللّيالي (٥)

ويستغل أدونيس الدلالة المتوازنة لشخصية الحجاج فيعده سبباً من أسباب

١- ديوان أدونيس، ٧٣/٢، ٢٠.

٢- انظر هذا البحث ، ص ٧٨ حيث تبدو عائشة رمزاً إيجابياً في مواضع مختلفة من شعر البياتي .

٣- محمد الخزعلـي ، الحداثة في شعر أدونيس ، عالم الفكر ، مجلـد ١٩ ، عـدد ٢ ، أكتـوبر ، نـوفـمبر ، دـيـسمـبر ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٨ .

٤- ديوان أدونيس ، ١٦٢/١ .

٥- المصدر نفسه ، ١٦٤/١ .

الخراب ، فهو رمز للسلطة المنحرفة التي تتلذذ بالقتل وتحب الدماء وتشتاق إليها كما يشتاق الرضيع إلى ثدي أمه (١) ومن أجل أن يرسخ أدونيس هذا المفهوم المتوارث يستحضر موقفاً تاريخياً للحجاج يبدو فيه رمزاً متسليطاً مريضاً بعرض العظمة :

صعد المنبر في يديه
قوسَ، فوق وجهه لثام
وقال بالسهام والقناع لا بالصوت والكلام
.....

أنا هو السؤال والنبراس
وويلٌ من يكون من فرائسي (٢)

وأظن أن أدونيس في (مرأة الحجاج) هذه لا يريد أن يقدم للقارئ درساً في التاريخ، ولكنه يريد الهجوم على السلطات القامعة المعاصرة ، ويكشف جرائمها، ولكنه في الوقت نفسه يريد أن يلمز مرحلة مشرقة من تاريخ الخلافة الإسلامية الأموية التي رسخت الهوية العربية ، وكان الحجاج أحد البناء الأقوياء لهذه الدولة ذات الملامح العربية الندية .

ومن رموز الغواية والانحراف التي لا تنسم وظيفتها في الشعر مع سماتها التراثية، شخصيتا الإسكندر وهارون الرشيد ، ففي الموروث التاريخي أن الإسكندر كان تلميذاً لارسطو (٣) ومن المفترض أن يتحلى التلميذ بأخلاق أستاذه ، إلا أن البياتي يرى أن الإسكندر قد انحرف عن تلك المبادئ العظيمة وتحول إلى جлад يحب القتل وسفك الدماء والغزو :

كاذبة كتب التاريخ
ما كان الإسكندر تلميذاً لارسطو
ما كان سوى جلا
يغزو من أجل الغزو

١- ديوان أدونيس ، ٨٢/١.

٢- المصدر نفسه ، ٨٢/٢.

٣- انظر سيد القمني ، الأسطورة والتراجم ، سينا للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٢١٥.

ليشفى غلت

بدماء جنود الفقراء (١)

ولعل البياتي يرمز في هذا الموضع إلى الانقسام بين المفكر والعسكري الغازي، المفكر مثلاً بأساطرو والغازي مثلاً بالاسكندر ، أو أنه يريد أن يشير إلى الخل القائم في ممارسات الزعيم المعاصر الذي يعيش حالة من الإزدواج والتناقض بين المبدأ والتطبيق.

وفي موضع آخر يرى البياتي أن هارون الرشيد رمز للسلطة ، لذلك يقرنه بهولاكو الرمز التاريخي المعروف ، ويضيف إلى صورته السلطوية سمة الانحراف، وكلا الصورتين تظهران في قوله:

ما زال هو لا كواهارون الرشيد

ولم يزل فقراءً مكّة في الطريق

وقوافل التجار والفرسان والدم والحرير

يولدون ثم يمتنّ عند الفجر في أحضانِ هارون الرشيد (٢)

ومن رموز الفواية والانحراف التي تنسجم وظيفتها في الشعر مع ملامحها التراثية، قابيل ، ويهودا الإسخريوطى ، الذي أسلم عيسى للموت، ونيرون، وأبو زيد السروجي .

ف CABIL عند السباب رمز للإنسان المعاصر الذي يحارب أخاه واللاجئون الفلسطينيون في هذه المعادلة هم هابيل هذا الزمان ، واليهود الصهاينة هم قابيله اللثيم الذي شردهم وجوعهم :

قابيل أين أخوك ؟

يرقد في خيام اللاجئين

السل يوهن ساعديه وجنته أنا بالدواء

والجوع لعنة آدم الأولى وإرثُ الهاكين (٢)

وقابيل عند نازك الملائكة ينسجم مع قابيل التراثي ، وتوظيفها له لا يختلف

١- عبد الوهاب البياتي ، ديوان بستان عائشه ، دار الكرمل ، عمان ، ١٩٩١م ، ص ٣٦ .

٢- ديوان البياتي ، ١٩٩١/١ .

٣- ديوان السباب ، ١٩٩١/١ .

عن توظيف السباب ، إلا أنها تبالغ في سرد مجريات القصة الأسطورية التي تحدثت عن غواية قابيل ، من غير أن تصرح مباشرة بالأطراف المعاصرة التي تمثل المعادلة ، وتترك ذلك للقارئ:

خة هابيل حين خُرُقتيلًا ؟	أو لم تسمع الحقول صدى صر
ني ؟ ألم يبصر الدم المطلولا ؟	أو لم يشهد القطبيع على الجا
أين هابيل ؟ أين وقع خطى أغا	نامه في الحقول والوديان ؟
ليس منه إلا ضريح كنبيب شاده في العراء أول جان (١)	

وأما يهودا الإسخريوطى الغوى الخائن في الإنجيل (٢) فهو عند السباب نموذج للخائن الذي لا رحمة في قلبه، فكل مجرم يهودا، وكل خائن في الزمن الحالي يهودا، وفي كل مدينة جريحة يهودا، وفي مدينة السباب المعاصرة يهودا بشع متواش:

فيها يهودا أحمر الثياب
يسلط الكلاب
على مهود إخوتي الصغار ... والبيوت
تأكل من لحومهم (٣)

ومن رموز الغواية التراثية شخصية أبو زيد السروجي ، وهي تختلف عن الرموز جميعاً بأنها شخصية أدبية مصنوعة ، تبلورت ملامحها في مقامات الحريري، ثم استقرت مع الزمن في أذهان الناس وموروثهم ، فهي شخصية انتهازية ماكرة لا تعف عن أي وسيلة للوصول إلى أهدافها ، وقد استثمر البياتي هذه الملامع ، ليجسد من خلالها زيف الشعراء والفنانين المعاصرين وانحرافهم (٤)، الذين يمتطون أشعارهم للوصول إلى غایاتهم ، ويتمسحون بأحذية الطفا ، وقد برع البياتي في تصوير هذه الشخصية ليصل من خلالها إلى بغيته في النيل القاسي من الشعراء المنحرفين:

كان يغنى

- ١- نازك الملائكة ، ديوان نازك الملائكة ، دار العودة بيروت ، ١٩٧٩ ، ٤٠ / ١.
- ٢- انظر الكتاب المقدس ، إنجيل يوحنا ، ص ١٨١ .
- ٣- ديوان السباب ، ٤٧٢-٤٧٢ / ١. انظر شبح قابين(البطل) ، ص ٩١ ، فقد توقف عند هذا الجانب التراشي .
- ٤- انظر غالى شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٩ .

عندما أغار هولاكو على بغداد
واستسلمت طرداد
وعلقت في قلب مدريد وفي أبوابها
الأعواد
لأنه كان بلا ميعاد
يظهر في كل زمان راكباً
بلغته البرصاء
يتبعه الجرادُ والوباء (١)

ثالثاً: رموز الخلاص

من رموز الخلاص عند البياتي زرادشت أو زارا كما سماه^(١) ، ففي قصيدة هكذا قال زرادشت يمثل زرادشت معاذلاً موضوعياً للبياتي الذي تؤرقه أحوال العالم وعذاب البشر ، فيتوق إلى خلاصهم وتخفيف آلامهم ، ولا يكاد زرادشت يغيب عن أي جزء من القصيدة التي تبدأ باستعراض هموم العالم:

يفرق العالم في الصمت ويرتد جواد الريح منهوكاً على أبواب ليل القادمين
فيناديك مفتوكاً وكهان حضارات الغزا الفاتحين
والمحبون وأبناء السبيل
هذه الليلة مرّت عدماً ، صفراً
وها أنت طريد

تفتفي خطوك من منفى إلى منفى عيون المخبرين^(٢)
وإذاء هذه المعاناة من النفي يبدو زرادشت هو المخلص الذي يسترعجل
المظلومون هبوطه من معتكه ليساعدهم على تجاوز محنتهم ، كما فعل مع أطفال
الجوس من قبل :

فمتى يهبط زارا ويناديك كما ناداه أطفال الجوس^(٣)
وتختفي نبرة الحديث عن هم الجماعة لتحول محلها نبرة الحديث عن الهم
الخاص ، هم الشاعر الذي يسترعجل هبوط زرادشت من جبال النوم إلى الشارع
ليعيid الشاعر إلى وطنه ، ولكن زرادشت الذي يحلم به الشاعر لم يهبط فلاأمل
أمام المظلومين إلا الثورة على الظالمين :

فمتى يشتعل الإنسان في الثورة والحب وفي دوامة الخلق وإعصار
الحريق^(٤) .

ولكن لماذا اختار البياتي زرادشت ليكون رمزاً للخلاص ؟ وهل أراده مخلصاً
على المستوى القومي أم الدينى أم الانساني ؟

١- انظر الشهريستاني ، الملل والنحل ، تحقيق أحمد كيلاني ، نشر مصطفى الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦١م ، ٣٧/١.

٢- ديوان البياتي ، ٢١٧/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ٢١٧/٢ .

٤- المصدر نفسه ، ٢١٨/٢ .

فعلى المستوى القومي لا يصلح زرادشت مخلصاً للبياتي لأنَّه ليس رمزاً عربياً، وعلى المستوى الديني فإنَّ زرادشت رمز مجوسي تراجع تأثيره بعد الإسلام، وعلى المستوى الإنساني فإنَّ زرادشت لم يكن له حضور الأنبياء وتأثيرهم، ومع ذلك كله يظهر البياتي ولاَّء وثقة بهذا الرمز الذي يرى فيه الخلاص على المستوى السياسي، ليعيد ترتيب المكان وفق مشينة الشاعر ورغبته : فمتى يهبط زاراً...

ممكناً في يده خيط الدم الجاري وأقمار حضارات الجليد

حاملاً ناری إلی عصر جدید

ومراعي وطني النائي الحزين

ومكاتب بي التي بثّ لها الدم وصيغات طيور البحر في المنفي

و ذکری یا سمین (۱)

ويحمل هذا الجزء من القصيدة رموزاً جزئية فارسية مجوسية ، تستوقف القارئ وتجبره على الشك في موروث الشاعر وقصده ، ومنها زارا ، والنار وياسمين (٢) .

ومن رموز الخلاص عند البياتي بونا (٣) فهو إله يقظ يمضي وقته في حماية الفقراء والثوار وحقول القمع والعشاق، وعلى الرغم من كل هذه القيظة وهذه العناية التي يوليهها بونا للناس وأقواتهم وحقولهم ، إلا أنه يسهل الاحتيال عليه مما يتبع الفرصة أمام اللصوص لسرقة الطعائين وسرقة الأقوات:

قرأت أمس
أنّ لصاً جانعاً أفقاً
 جاء مع الحاج والشقاء والطراق
 فاقتصر المعد في سكبة

١- ديوان البياتى ، ٢١٨/٢

٢- ذكر البياتي زارا بلفظه المجوسي الفارسي ، والنار هي معبد الفرس ، وياسمين ربما تكون شخصية حقيقة لها مكانة في قلب الشاعر ، كما يشير السياق والقرائن القريبة منها في القصيدة.

٣- معناه المتنور وهو لقب أطلق على زعيم هندي أسس مذهب البوذية وتبذ حياة الترف، جمع حوله المربيدين ولقائهم تعاليمه وبعد وفاته ألهوه ، انظر سليمان مظفر ، قصة الديانات ، الوطن العربي ، بيروت ، ١٩٨٤م ، من ص ٨٧ - ١٢٦.

و غاب في الرواق

ومنذ ذلك اليوم، لم تكتحل الآفاق

و لا حقول القمح والعشاق

بعين بوذا (١) :

وفي محاولة ساذجة من البياتي لتسويق الشيوعيين فإنه يصور المخلص المثالي بوذا بأنه غير قادر على حمل المسؤولية، ولا بد للبلاد من إله مخلص أشد يقظة، هو الثورة الشيوعية الصينية التي أعادت الحياة والإشراق للإنسان والأرض:

لكن نجماً أحمرأ

فوق جدار الصين كالعلملاق

شعَّ فماد الأفق بالثوار والرفاق

وعادت الحياة للأرض

وعاد الفجر والإشراق (٢)

وفي جو أسطوري "غير واضح المصادر" (٣)، تصف نازك الملائكة معبداً بوذياً يتهدأ موكب من الرجال لدخوله ، وفي آخر الموكب رجلان ضعيفان كأنهما شبحان، ويدخل الموكب المعبد في طقوس مهيبة، يرددون في أثناء مسيرهم صلاة ... صلاة ، فيتقدم الرجلان بين يدي (بوذا) ويشكوان إليه تعاستهما من الرجل العنكيبوت الذي يضع يده على ساعة فوق برج عال في ساحة المعبد ، وفي أثناء عرض حالهما على بوذا يرقبهما الرجل العنكيبوت :

وفي المعبد البرهمي الكبير

وحيث الغموض المثير

وحيث غرابة بوذا تلفُّ المكان

يصلّى الذين عيونهم لا تموت

ويرقبهم ذلك العنكيبوت (٤)

ثم يطلب الرجلان من بوذا الصفح والعون قائلين :

١- ديوان البياتي ، ٣٤٧/١ ،

٢- المصدر نفسه ، ٣٤٧/١ ،

٣- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث (حداد) ، ص ١٤١ ،

٤- ديوان نازك الملائكة ، ٣٩٧/٢ ،

أتبناك نسحب أسرارنا الباهة

أتبناك نحن عبيد الزمان

وأسراره ، نحن الذين عيونهم لا تموت

أتبنا نجر الهوان

ونسألك الصفع عن هذه الأعين المذنبة (١)

ويستجيب بوزا ، فيمد ذراعيه ويبارك الرجلين ويصرخ بالرجل العنكيوت

وبالموكب أن أعيدهما ، فيعود السكون يلف المكان ولا يبقى غير بوزا:

ومد ذراعيه للشبحين

يبارك رأسينهما المتعبين

ويصرخ بالحرس الأشقياء

وبالرجل المنصب

على البرج في كبرياء

أعيدهما !

ثم لفَ السكون المكان (٢)

لقد نجحت نازك الملائكة في تصوير المشاهد تصویراً حسياً مسرحياً ،
وأضفت على الجو العام للنص رهبة المكان والطقوس ، ولكن ما الذي أرادته
الشاعرة من هذا النص؟ ربما أرادت أن تصور القلق الإنساني من المجهول والتوق
إلى الراحة الأبدية والخلاص من ثقل الزمان مع ما يصاحب هذا التوتر من إحساس
بالضياع وفقدان الهدف:

وسار هنالك موكيتهم في سكون

يدبون في الطرقات الغريبة لا يدركون

لماذا يسيرون ؟ مَاذا عسَ أن يكون ؟ (٣)

وقد عبرت عن التوق الإنساني للراحة الأبدية مرّة عن طريق النوم للخلاص
من عباء الزمان وضغطه حيث رمزت إليه بالرجل العنكيوت :

تعينا فدعنا ننام

ننام ، ونسى يد الرجل العنكيوت (٤)

١- ديوان نازك الملائكة ، ٢٩٥/٢ .

٢- المصدر نفسه ، ٢٩٧/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ٢٩١/٢ .

٤- المصدر نفسه ، ٢٩٦/٢ .

ومرة بالرغبة الملحة بالموت الذي يكمن فيه الخلاص :

حنانك بوندا ، على الأعين الساهرة

ودعها أخيراً تموت (١)

ويستجيب بوندا لرغبة الرجلين ويخلصهما من هذه الأعباء ، ويبقى بوندا

والزمن وحدهما في هذا الوجود :

ولم يبق إلا السماء

وبوندا وجه الزمان (٢)

ويعد أدونيس الحلاج نموذجاً عالياً للمثقف والفنان الذي يسعى إلى الخلاص
والتحفيز فهو من وجهة نظره نموذج للثائر المثقف في كل العصور لأنه يسعى دائمًا
للخلاص من العبودية :

ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج بالتهيب

بالكوكب الطالع من بغداد

تاريخنا وبعثنا القريب (٣)

والبعث الذي يسعى إليه الحلاج كما يراه أدونيس ، هو ذلك البعث الذي
يخلص الجماعة من محنتها ، فالحلاج الثائر المجدد في كل الأزمات يحضر في هذا
العصر مختلفاً حاجز الزمان ليشعل الثورة وينتصف للمظلومين :

الزمن استلقى علي يديك

والنار في عينيك

مجتاحة تمتد للسماء

يا كوكباً يطلع من بغداد

.....

لم يبق للآتين من بعيد

مع الصدى والموت والجلد

في هذه الأرض النشورية

١- ديوان نازك الملائكة ، ٣٩٧/٢ .

٢- المصدر نفسه ، ٣٩٧/٢ .

٣- ديوان أدونيس ، ٤٣٦/١ .

لم يبق إلا أنت
يا لغة الرعد الجليلية (١)

هناك رموز أخرى للخلاص مبثوثة في شعر الرواد، ولكنها جاءت في النصوص كإشارات عابرة ، ومن هذه الرموز محمد صلى الله عليه وسلم ، وعيسى عليه السلام والخضر عند حاوي في قصيدة عودة إلى سدوم (٢) ، حيث اعتبرهم فرسان العجازات ، فمحمد صلى الله عليه وسلم ، هو البدوي الذي ضرب القيصر بالفرس ، وعيسى عليه السلام هو الطفل الناصري الذي روض الطغاة في روما ، والخضر عليه السلام هو الفارس الذي يمضي في إثر الفزاعة المهزومين ، ويتمني خليل حاوي عودتهم إلى عصرنا من أجل أن تعود للحياة بهجتها وللأطفال ابتساماتهم.

رابعاً: رموز الرفض والمواجهة

البعد السياسي من أكثر الأبعاد التي تتمحور حولها رموز الرفض والمواجهة، إذ غالباً ما تكون لهذه الرموز تجربة حقيقة تنسجم مع التجربة الشعرية ، كما هو الحال مع رمز المتنبي عند البياتي وعبد الرحمن الداخل عند أدونيس، وفي بعض الأحيان تختلط الملامح الحقيقة للرمز بالملامح التي يرسمها الشاعر أو يضيفها على رمزه لخدمة غرض أو قضية ، كما هو الحال مع الخيام عند البياتي ، وفي أحيان أخرى تصنع الشخصية صناعة جديدة ، بحيث تصبح لها علامات فارقة لا وجود لها في الواقع ، وذلك لخدمة الهدف أو الغرض الذي يسعى إليه الشاعر كما هو الحال مع رمز مهيار الديلمي عند أدونيس.

في قصidته (موت المتنبي) يتّخذ البياتي رمزه قناعاً يجسد من خلاله هموم المبدع والفنان المعاصر (٢)، فيبدو القناع في بداية القصيدة ضعيفاً يستعطف السلطة ويستجد بها ليدفع عن نفسه غائلاً الجوع ، فيفعل ما لا يحب :

سفينة الضباب يا طفولتي
تطفو على بحرِ من الدموع

١- ديوان أدونيس، ٤٢٦/١، ٤٢٧.

٢- انظر ديوان حاوي ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .

٢- انظر أثر التراث في الشعر العربي الحديث ، (حداد) ، ص ١١٧ .

تشيخ في مرفأها

تجوّع

تنزني على رصيفهم

تستعطف الخليفة الأباء

تستجدي

تهزُّ بطنها ، ترقص فوق لهب الشموع (١)

لذلك يستمطر المتنبي اللعنات على هذا الواقع المرير بكل عناصره، المكان
والإنسان والكلمة :

لتحترق نواخذة المدينة

ولتبذل الحروف والأوراق

ولتأكل الضياع من هذي الجيف اللعينة (٢)

ويدعوا بالموت لهذا العالم الذي ملاه الظلم وعادت به التجار والمساسة
فساداً (٣) إنَّه عالم قاتم يسيطر عليه رموز التراجع في زمان انقلاب الموازين :

لتحكم الضفادع العميماء

ولتسد العبيد والإماء

وماسحو أحذية الخليفة السكران

والعور والخصيان (٤)

وتتوالى الصور القاتمة التي تعبر عن انهيار القيم، وكلها صور تؤرق
المتنبي الذي يفضي بخلاصة تجربته مبيناً أسباب هذه السلبيات جمِيعاً :

أرانب هم الملوك ، حجر السقوط

رؤيا عصرنا الشنيعة (٥)

ومن هذه الصور محنَّة الفنان الذي تحاربه السلطة وتعمل على إجهاض فنه،
ويستحضر البياتي لتاكيد هذه الحقيقة قصة ضرب المتنبي وإهانته في مجلس
سيف الدولة ، من أحد رموز السلطة الدائرين في فلكها:

١- ديوان البياتي ، ٤٩٨/١.

٢- المصدر نفسه ، ٤٩٧/١.

٣- انظر المصدر نفسه ، ٤٩٧/١.

٤- المصدر نفسه ، ٤٩٨/١.

٥- المصدر نفسه ، ٤٩٩/١.

أنا شجنتُ جهة الشاعر بالدواه

بصقت في عيونه

سرقت منها النور والحياة

أحمدت في أشعاره سيفي

وأفسدت مرادي، وضللت به الروا

جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباء (١)

ويغيب صوت المتنبي فجأة عن القصيدة ، وينطق البياتي مباشرة بهموم الوطن بحيث " تصبح قضية المتنبي هي قضية العراق الحديث . " (٢) فيقول :

تمزقني يا راية الحب فأنت الشاهد الوحيد
عشرون سيفاً آه يا عراقنا أغمد في قيثاره
في قلبه الطريد (٣)

ويتباهي البياتي بالثورة التي تقضي على كل مظاهر الفساد، ثورة تغير وجه التاريخ المعاصر وتعيد للإنسان اعتباره ، ثورة :
تكتسح المدينة
وصانع الحرية (٤)

وكما بدوا البياتي قميته بلعنة ، أنهاها بلعنة تصيب نسل العار والهزيمة وصانعي الجريمة، حيث تكتظ هذه اللعنة بصور الموت ورموزه ، فالغريبان تحجب وجه الشمس ، والخفافيش تملأ التوافد والحيطان ، والنمل والفئران تعبيث بخزانة الخليفة ، وهذا هو الطوفان الذي استعجله المعربي من قبل في قوله :

والأرض للطوفان مشتاقـة
لعلها من درن تفسـل (٥)
لقد استطاع البياتي أن يضع يده على العلل التي تواجه الفنان المعاصر عبر
صوت المتنبي ، حيث وجد أوجه لقاء بينه وبين رمزه، منها أنها شاعران وأنهما
أمضيا شطراً من عمريهما في المذاقي ، وأنهما واجها بسبب شعرهما عنـا ،
ويعد عبد الرحمن الداخل من الرموز التي تنسجم مع ملامحها الحقيقة ،
عند أدواته في قصـيدته (الصقر) و (تحولات الصقر) ، حيث يبدو فيهما رمزاً

١- دیوان الپیاتی، ٤٩٩/١

^٢- شعر البياتي والتراث (رواشد)، ص ٣١.

٣-المصدر نفسه، ٥٠٠٪

٤-المصدر نفسه، ١/١، ٥٠.

^٥- المعري، اللزوميات، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، دمشق، ١٩٨٦م، ١٤٤٢/٣.

مغامراً يسعى إلى المواجهة والتغيير، البحث عن ميدان جديد يحقق فيه ذاته ويعيد أمجاده الضائعة، حيث بدأت هذه المواجهة بهرب الداخل سباحة عبر الفرات من وجه العباسيين، وخلف وراءه أخيه الطفل الذي قتله العباسيون :

سحرت قبر الفارس الطفل على الفرات

قبر أخي في شاطئ الفرات

مات بلا غسل ولا قبر ولا صلاة (١)

ولكن الصقر لا تهزه المصيبات، ويمضي في طريقه ليواجه محتته، وتثمر المواجهة عن بناء صرح سياسي كبير هو الأندلس الأموية :

والصقر في متاهة، في يأسه الخلاق

يبني على الذروة في نهاية الأعمق

أندلس الأعمق

أندلس الطالع من دمشق

يحمل للغرب حصاد الشرق (٢)

ويحاول أدونيس أن يتمثل التجربة الكبرى لرمزه ويندمج فيها للتعبير عن محتته وطموحه بأن ينتهي نهاية تشبه نهاية ذلك الرمز، نهاية مكللة بالنصر وتحقيق الذات .

وفي قصيدة (تحولات الصقر) يفصح أدونيس عن معاناته الشخصية وعن إحساسه بالمرارة من الغربة عبر قناعه عبد الرحمن الداخل، إذ يعد نفسه صقرًا يبحث عن عوالم جديدة يحقق فيها طموحه :

أمضي ويمضي معي الفرات

تتبعني الأشجار كالرایات (٢)

ويتلاشى الرمز بعد أن يصبح غير قادر على أن يستوعب هم الشاعر الذي يعلن بضمير المتكلم عن أزمته من غير قناع، ويبدي في هذا الخطاب أسباب رحيله عن دمشق:

أنا والشعر والنهر

١- ديوان أدونيس ، ٤٥٦/١.

٢- المصدر نفسه ، ٤٥٨/١.

٣- المصدر نفسه ، ٤٦٥/١.

جئنا إلى الغوطة واقتتحمنا

بوابة الرّجاء

نستصرخ الأشجار

نستصرخ الحقول والمياه

نسج منها رأية وبيتاً (١)

ولما لم تستطع دمشق أن تستوعب طموح (الصقر) أعرض عنها ، وضرب في الأرض باحثاً عن البديل بعد أن أشبعها شتاماً :

يا امرأة ملينة العروق بالغابات والوحول

أيتها العارية الضائعة الفخذين يا دمشق

تصفين للموتى وللقبور والتکايا

تصفين في خشوع

وتعشقين الجثث الصفراء والضحايا (٢)

وهنا يفترق الشاعر ورمزه تماماً ، فالرمز في منفاه ظل أصيلاً يحن إلى دمشق ويذكر أيامه فيها ، بينما بدا الشاعر عاقاً شتاماً ، عندما حقق ذاته في أندلس، وأسس له فيها دولة شعرية.

و عمر الخيام من الرموز المرنة عند البياتي ، فهو ذو سمات متناقضة ، حقيقة أو مصنوعة من خيال الشاعر ، إذ يبدو قوياً قادراً على تحقيق المستحيل وهو يبحث عن الحرية ويناضل من أجلها ، أو ضعيفاً مهزوماً ، أو شخصية أسطورية ، ينزل إلى الأرض يحضر في كل العصور ويشارك الناس عذابهم ، ثم يعود ليتمرد وينحنى ، ولكنه في كل الأحوال يظل مناضلاً من أجل المظلومين ، يشاركونهم الخنادق والموت.

في ديوانه (الذي يأتي والذى لا يأتي) كتب البياتي تحت هذا العنوان : سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية ، الذي عاش في كل العصور منتظرأ الذي يأتي والذى لا يأتي (٣). وهذه إشارة إلى السمات الأسطورية للخيام كما صنعتها البياتي ليتمكن عليها عند البوح بما يعتمل في نفسه من هموم ورغبات .

١- ديوان أدونيس، ٤٦٨/١

٢- المصدر نفسه، ٤٧٠/١،

٣- ديوان البياتي، ٥٧/٢،

في بداية الرحلة يتائق الخيام مناضلاً قوياً يسعى للتغيير وتحقيق العدالة
بالقضاء على رموز الظلم الذين يمثلون أبشع الصور . جثث منفوخة البطن تحوم
 حولها النسور .^(١) فيصفه البياتي بقوله :

كان على جواده بسيفه البتار

يمزق الكفار

وكانت القلاع

تنهار تحت ضربات العزل الجياع ^(٢)

والخيام الفارس يضحي بنفسه من أجل أن يصنع تاجاً للمدينة الفاضلة ومن
أجل أن تولد الأرض كل لحظة ولادة جديدة ، وهذه التضحية تمثل في التنازل عن
كل عناصر البقاء ؛ الخبز والدواء والمؤوى .

ثم يبدأ الفارس المتألق القوي بالتقهقر ويقاد مع المناضلين إلى السجون
وتغل أيديهم بالأصفاد ، فينكسر الخيام ويعرف بالهزيمة :

دفنت رأسي في الرمال ، ورأيت الموت في السراب

فغير هذا العالم الجواب

بنام في الأبواب

يمد لي يديه في الظلام

ويقرأ التقويم بالملووب

بحيلة المغلوب ^(٣)

الهزيمة أمام الزمن الذي بدأ يزحف إلى وجه الخيام وشعره :

في سنوات الموت والغربة والترحال

كبرت يا خيام

وكبرت من حولك الغابة والأشجار

شعرك شاب والتجاعيد على وجهك والأحلام ^(٤)

وبعد هذه الهزيمة فقد الحب الذي كان حافزاً من حواجز مواجهته وصبره :

عائشة ماتت ، ولكنني أراها تذرع الظلما

٢،١ - ديوان البياتي ، ٦١/٢ .

٢-المصدر نفسه ، ٧٠/٢ .

٤-المصدر نفسه ، ٧١/٢ .

تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام (١)

وأخيراً بدأ يتراجع أمام الموت :

تهراً الخيام

وسقطت أسنانه وجفت العظام

وهجرت يقظته عرائس الأحلام (٢)

وعلى الرغم من كل مظاهر الموت التي تحاصر الخيام ، فإنه يصر على المواجهة
ولا يموت لديه الأمل حتى لو كان جسده الميت هو السلاح الأخير :

نعود ، من يدرى ولا نعود

لأمنا الأرض التي تحمل في أحشائها جذن هذا الأمل المنشود

وعمق هذا الحزن والوعود (٣)

إن هذه المراحل التي مرّ بها الخيام ، هي المراحل نفسها التي مرّ بها البياتي ،
حيث كان في شبابه مناضلاً قوياً ، وعندما تقدم به العمر وزحفت التجاعيد إلى
وجهه والشيب إلى رأسه ، تراجعت أحلامه وأحس بوطأة الزمن تداهمه ولم يبق
له غير الأمل الذي بقي للخيام بأن يولد من الجنين الميت ثورة تحرق روما ، ومن
الرماد نار تؤجج الثورة (٤) .

ومن رموز الرفض والمواجهة مهيار الديلمي (٥) الذي يحضر كثيراً في شعر
أدونيس ، بملامح البطل الثائر الرافض الذي يشهر سيفه في وجه السلطة ، ويرفع
بيارق الثورة ، وربما صوره أدونيس كذلك لوجود شب بينهما في المعتقد
والتحولات الروحية ، فمن المعروف أن مهياراً قد ترك المجوسيّة واعتنق الإسلام
على مذهب الشيعة زمان البوهين وكان في هذه المرحلة قلقاً متوتراً ، وهي المعاناة
نفسها التي مرّ بها أدونيس وهو يتقلب بين المعتقدات الفكرية والدينية ، لذلك
يحضر مهيار في شعره حضوراً مكثفاً ومتكرراً ، ويشغل في وجдан أدونيس مكانة

١- ديوان البياتي . ٧٣/٢ .

٢- المصدر نفسه . ٨٢/٢ .

٣- المصدر نفسه . ٩٧-٩٦/٢ .

٤- انظر المصدر نفسه . ٩٦/٢ .

٥- كاتب وشاعر فارسي ديلمي ، كان مجوسياً وأسلم ، سب الصحابة في شعره بداعي التشيع (ت
٤٢٨هـ) ، انظر عصام عبد علي ، مهيار الديلمي حياته وشعره ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،

١٩٧٦م ، ص ٦٢ .

رفيعة دفعته أن يسمى أحد دواوينه باسمه (أغاني مهيار الدمشقي) ولكلمة الدمشقي في هذه التسمية دلالة ، حيث يشير بها أدونيس إلى نفسه لأن رمزه ديلمي ، وفي الشعر يرقى مهيار عند أدونيس إلى منزلة الملوك الأقوياء حيث يقول فيه :

ملك مهيار

ملك والحكم له قصر وحدائق نار

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار (١)

ويضج أدونيس بالشكوى من الإحباط الذي لقاه ، وذلك عبر معادله مهيار الذي خنق صوته وخانه حتى أولئك الذين يعشقونه :

مهيار وجه خانه عاشقه

مهيار أجراس بلا رنين (٢)

ومع أن مهيار لم يكن في يوم من الأيام ثائراً على السلطة ، إلا أن أدونيس يحاول أن يضفي ذلك عليه ، لتنسحب هذه الصفة عليه في النهاية ، باعتباره امتداداً لمهيار في كل تحولاته :

وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الألية

هوذا يتخطى تخوم الخليفة

رافعاً بيرق الأقول

هادماً كل دار

ـ هوذا يرفض الإمامة (٣)

وفي هذه الأبيات ما يشير إلى طموحات أدونيس السياسية والدينية ، وبخاصة عندما يرى معادله يعلن الثورة على الرموز العربية والدينية ، ويعلن أقول نجمها ، مثلثة في الخليفة والإمامية بمفهومها الدارج عند أهل السنة .

١ـ ديوان أدونيس ، ٢٥٤/١.

٢ـ المصدر نفسه ، ٢٥٥/١.

٣ـ المصدر نفسه ، ٢٦٨/١.

ولهيار تحولات أخرى في شعر أدونيس ، كلها تفضي إلى إعلان شأن هذه الشخصية التراثية المنحرفة بما يخدم الأغراض الفكرية والأيدولوجية لأدونيس ، وتبز مدی شفه بها ، لأنه يجد نفسه في مرأتها ، ومن هذه التحولات ، أن مهياراً يحل في قيثار ويهبط في قاسيون ، فتصير النار بحيرة ، ويولد العصفور في ورق اللوتس ، ويتحول الماء إلى سفينة تحمل مجامر البخور من الآباء إلى الأبناء(١) ، وهذه التحولات تعبر عن أحلام أدونيس بعودة أمجاد المرحلة التي عاش فيها مهيار الديلمي ، كما تعبر عن أحلام أدونيس نفسه بعودة قريبة إلى دمشق إلى محيط قاسيون ولكن بشوب مهيار وفكرة وطموحاته .

ويتذكر أدونيس فجأة أنه يحلم ، وأن مهياراً قد هزم وضل طريقه ، وفي الحقيقة أن الذي ضل طريقه هو أدونيس نفسه :

أين صارت رياحك مهيار أين؟

لا تقل خانني مداري .

لا تقل ضللتنى دروبى ولم تهدنى خطواتي

أين صارت أغانيك مهيار أين (٢)

وأدونيس لم يستسلم لهذا الضياع ولهذه الهزيمة التي حلت برمزه ولكنه لشدة هولها ، ينحي رمزه جانبًا ويصرخ بهـلـهـ مـباـشـرـةـ بـأـنـهـ ماـ زـالـ يـحـمـلـ رسـالـةـ مـهـيـارـ وـيـعـلـنـ الـحـربـ مـحدـداـ مـكاـنـاـهـ وـأـدـوـاتـاـهـ :

أعلن الآن ، اختار هذا المكان

كلماتي فنوس

ولصوتي شكل البدین

أعلن الآن أني خطاب هذا الزمان (٣)

و(هذا المكان) الذي اختاره ربما يكون بيروت التي اختارها بدلاً لدمشق بحثاً عن الشهرة والجد الذي فشل في تحقيقه في بداية حياته الأدبية .

١- انظر ديوان أدونيس ، ١٦١/٢ ، ٢١٠ ،

٢- المصدر نفسه ، ٤٦٠/٢ ،

٣- انظر المصدر نفسه ، ٤٦٠/٢ ،

خامساً: رموز الاستسلام والهزيمة

الواقع العربي المعاصر بعامة والواقع العراقي المعاصر بخاصة هما محور اهتمام البياتي الذي يكاد ينفرد بتوظيف رموز الاستسلام والهزيمة توظيفاً مكثفاً من بين الشعراء الرواد ، وقد اختار لتعزيز الإحساس بالمرارة من هذا الواقع رموزاً تمثل في الواقع التاريخي حالة القوة والنصر ، مثل بابل عنوان الحضارة البابلية ، والإسكندر الذي يعد نموذجاً للقائد الفاتح المنتصر ، ونيسابور التي كانت في يوم من الأيام منطلقاً للفتوحات ومركزاً للرباط وموقعًا قيادياً متقدماً في عمق بلاد فارس .

في قصidته (العودة من بابل) ، يتخذ البياتي بابل رمزاً للمدينة العربية الحديثة المهزومة ، وذلك عندما يتحدث عن السقوط والتراجع والموت الذي يجتاح بابل ، مع ما يصاحب ذلك من قهر سياسي واجتماعي .

يبدو البياتي قصidته ببعض مواضع الصمود التي يجب أن يتسلح بها الإنسان في مواجهة الموت والهزيمة ، ولعله يعني الإنسان العراقي الذي يريد أن "يموت واقفاً وعيناه إلى النجوم وأنفه مرفوع" (١) لأن بابل نموذجه الأعلى لم تستسلم من قبل لغزة الأقوية :

من هنَا الإسكندر الكبير

مِنْ عَلَى جُوَادِه مِنْهَزِمًا مَحْمُومٌ (٢)

ولكن بابل قد تحولت إلى رمز للهزيمة ، التي تمثل الواقع المعاصر للعراق أو البلاد العربية ، مع ما يصاحب هذه الهزيمة من حزن ومعاناة :

بابل تحت خيمة الليل إلى الأبد

تعوي على أطلالها الذئاب

ويملاً التراب

عيونها الفارغة الحزينة

بابل تحت قدم الزمان

تنتظر البعث (٢)

ويبدو البياتي يائساً من هذا البعث حتى لو قامت آلهة الخصب عشتار

١- ديوان البياتي ، ٧٧/٢ .

٢- المصدر نفسه ، ٧٧/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ٧٧/٢٠ .

باستمطار الثورة، وحفذ بابل على النهوض ، فإنها تظل خرائب كثيبة، ويظل العراق ذلك الأسد الجريح (١) الذي ينتظر البعث والنهوض :

بابل تحت قبة الليل ، بلا زاد ولا معاد

بلا حنوط ، ترتدي عباءة الرماد (٢)

وتعبيراً عن العقم والتراجع الذي حل بالواقع العربي المعاصر ، فقد رأى البياتي المدن العربية - التي تأكل الحزن والطاعون - مثل بابل :

العاقر الهلوك

من ألف ألف وهي في أسمالها تضاجع الملوك

ترنو لبحر الروم

بنظرة المهزوم

تمنح بالجان

قبلتها للص والقواد والجبان (٣)

أو مثل أورشليم التي تعج بالذباب والأصفار والحرير ، وتفتح ساقيها للغزاة ثم تحمل بالثورة المنتظرة ، ولكن يتبع فيما بعد أن الحمل كاذب (٤) ، وأن الهزيمة قائمة . وغالباً ما تحضر نيسابور (٥) في شعر البياتي رمزاً من رموز الاستسلام والهزيمة مع أن استسلامه قد حدث مرتين في التاريخ مرة عندما فتحها المسلمون في عهد الخليفة عمر بن الخطاب ، ومرة في عهد عثمان بن عفان عندما تمردت ، وهذا الحدثان يشكلان عيناً نفسياً على الشاعر العربي ، بقدر ما يمثلان مصدر فخر واعتزاز له ، فإذا ما أضيف إلى ذلك أن نيسابور في الواقع التاريخي كانت مركز انطلاق الفتوحات الإسلامية في آسيا ، فإن الصور القاتمة البشعة التي يضفيها عليها البياتي لا مسوغ لها ، إلا إذا كان استخدامه المقلوب لهذا الرمز يخدم قضية أخرى تشغله كأن يكون للشاعر ولاء آخر تمثله نيسابور في مراحل تاريخية سابقة لفتح العربي الإسلامي .

١- ديوان البياتي ، ٧٧/٢ .

٢- المصدر نفسه ، ٧٨/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ١٩٤/٢ .

٤- المصدر نفسه ، ١٩٥/٢ .

٥- مدينة فارسية فتحت في عهد عمر بن الخطاب ، ثم تمردت وفتحت مرة أخرى في عهد عثمان بن عفان ، انظر ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ١٩٧٧ م ، ٣٢١/٥ .

تمثل نيسابور حالة من التردي والتراجع ، حيث يصورها مدينة مستلبة

منهوبة ساقطة:

كلَّ الغزاة ، من هنا ، مرُوا بنِي سَابُور

العربات الفارغة

وَسَارُقُوا الْأَطْفَالُ وَالْقَبُورُ

وَبَاشُعُو خواتم النحاس

وَقَارُعُو الأَجْرَاسُ

كلَّ الغزاة بَصَقُوا فِي وُجُوهِهَا الْمَجْدُورُ

وَضَاجُعُوهَا ، وَهِيَ فِي الْمَاضِ (١)

وغالباً ما تحضر نيسابور في شعر البياتي مقترنة بالصور البشعية والرموز السلبية ، التي تمثل الواقع الهزيمة والتراجع المعاصر :

أَرَى بَعْنَانَ الْغَيْبِ نِي سَابُورَ .

تَحْوُمُ حَوْلَ رَأْسِهَا النَّسُورُ .

يَسْلُخُ جَلَدُهَا وَتَبْشُوِي حَيَّةً فِي النَّارِ (٢)

وهي في رؤية أخرى بغي رأها البياتي عارية تضاجع التنين (٣) ، والمضاجعة في مدن البياتي ، منتهى الاستلاب والتراجع والهزيمة ، ولكنه يحلم بيوم تتظاهر فيه نيسابور من دنسها ويعود إليها الوجه المشرق الذي يتمنى :

أَيْتَهَا الْمَحَارَةِ .

تَكْسَرِي ، تَطَاهِيرِي ، تَقْعُصِي الْعِبَارَةِ

وَانْدَلِعِي شَرَارَةِ

تَحرُقُ نِي سَابُورِ

تَفْسُلُ وَجْهِهَا الْبَلِيدِ الشَّاحِبِ الْمَقْهُورِ (٤)

وإسكندر المقدوني الذي لم تعجزه العقبات وحقق انتصارات عظيمة خارقة يصبح رمزاً من رموز الهزيمة عند البياتي ، وقد اختاره ليكون نموذجاً للجبابرة

١- ديوان البياتي ، ٦٥/٢.

٢- المصدر نفسه ، ٧٥/٢.

٣- المصدر نفسه ، ٣٣٥/٢.

٤- المصدر نفسه ، ٨٨/٢.

والمسلطين وإن كان لا يبدو كذلك في الواقع التاريخي .
في قصيده (موت الإسكندر المقدوني) يحشد البياتي صور الهزيمة والموت
التي تتملاه مع مرحلة الانكسار التي وصل إليها الإسكندر :

يسقط تحت قدم المسيح تاج الشوك
يزدحم الشارع بالموتى وباللصوص
تدور في المدينة
إشاعة مسمومة
تهاجر الطيور

لكي تموت في مساء العالم الأخير (١)

ولكن صور الموت هذه توشك على الانتهاء عندما يزحف الأمل ، ويضيء
التفاؤل جنبات النفس المقهورة :

يصدق عندليب
في الغابة المنسية (٢)

وهذا الأمل إيذان بتراجع الظلم ، واقتراب نهاية الجبابرة ممثلين في
الإسكندر :

ها هو ذا الإسكندر الأكبر في المرأة
ينام يقظان على جواهه أراه
مبلاً بعرق الحمى وعطر الليل
تأكل لحم يده القطة (٣)

كما أن الانتصارات التي حققها الإسكندر تختلطها المنففات التي تناهى به
عن السعادة ، وتضعه في قائمة التعبوء فهو " منتصر مهزوم مكلل بالغار مثقل
بالحزن والشعور بالخيبة والضياع " (٤) .

إن الإسكندر الذي أراد للعراق الموت ، لم ينجح في مسعاه ، فها هو العراق
يتجاوز محنته ، وتظهر في أفقه بارقة أمل بالخلاص من الطفة ، وتمثل هذه
البارقة بباتة من زهر ترکها النجوم على الفرات ، يحملها كل صباح طائر النهار

١- ديوان البياتي ، ١٧٠/٢ .

٢- المصدر نفسه ، ١٧٠/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ١٧٠/٢ .

٤- المصدر نفسه ، ١٧١ ، ١٧٠/٢ .

تاجاً إلى عشتار^(١) .

فحبة العراق تكمن في موت الإسكندر الذي أراد أن يقتل الحرية والخصب
وها هو الإسكندر يسلم الروح في هيكل عشتار ، وينهزم أمام إرادة الحياة والحق :

ها هوذا الإسكندر الأكبر في هيكلها مطروح

يجدون في أحضانها بالروح

ترف حول وجهه سنبلة خضراء

يحمله لزورق الموتى عبيد الريح

ونافخو البوقات

وصائد غزالة الشمس على الفرات^(٢)

ومن رموز الاستسلام والهزيمة التي تستحق الوقوف عندها وإن لم تؤثر في
بناء النص الشعري، رموز أیوب وشهرزاد عند خليل حاوي ، فهما يمثلان العرب
في حالة ضعفهم واستسلامهم في (سديم) ، التي تغوص باللصوص والبغایا ، وقد
استخدمهما حاوي استخداماً مقلوباً ، إذ من المعروف أن شهرزاد كانت مثالاً
للمواجهة ، وأیوب كان مثالاً للصبر على البلاء :

كل أمسى فيك يا نهر الرماد

صلواتي سفر أیوب ، وحبي

دمع ليلى ، خاتم من شهرزاد^(٣)

ومن رموز الهزيمة أيضاً أبو عبدالله الصغير ، الذي وصفه البياتي بالملك
الأخير حيث جاء به ضمن مجموعة من الصور القاتمة التي أسبغها على المغرب
العربي المعاصر :

قالت رأيت الملك الأخير في قرطبة كان

بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكتناً

مكتئباً يهتز مثل ريشة في الريح

كان حوله السياف والشاعر والمنجم المخصي

في بلورة محدقاً يقول مولاي^(٤)

١- ديوان البياتي ، ١٧١/٢ ، ١٧١/٢ ،

٢- المصدر نفسه ، ١٧١/٢ ، ١٧١/٢ ،

٣- ديوان خليل حاوي ، ص ١١٩ .

٤- ديوان البياتي ، ٣٤١/٢ ، ٣٤١/٢ ، وهو البياتي عندما ظن أن قرطبة هي المعلم الأخير لأبي عبدالله
الصغير ، وال الصحيح غرناطة .

سادساً: رموز الانبعاث

رموز الانبعاث ثلاثة أقسام من حيث الانتقاء ، رمز إنجيلي يمثله ليعازر ، ورموز أسطورية يمثلها تموز إله الخصب ، وطائر الفينيق ، أو العنقاء ، ورمز خلقه البياتي وأضفى عليه صفات أسطورية هو عانسة .

وليتعازر شخصية تراثية ورد ذكره في إنجيل يوحنا^(١) وهو الذي بعثه السيد المسيح بعد أن مات ، إذن هو في الموروث قد بعث بعثاً إعجازياً ، ولكنه في التوظيف الشعري وظف توظيفاً مقلوباً . ففي قصيدة (مدينة السنديباد) يمثل ليعازر رمزاً للبعث الكاذب العقيم ، وهذه القصيدة للسياب من قصائد المرحلة الثانية في حياته التي واكبت ظروفًا سياسية مضطربة في العراق ، ظنها الناس في ذلك الوقت بداية للخلاص ، ولما لم يتمخض عن تلك الأحداث ما كان يتوقع السياب والشعب العراقي ، اعتبر السياب ذلك بعثاً مزوراً^(٢) لم يحمل للشعب الراحة والخلاص ، فصرخ مستنهمضاً الشعب ليثور ، ويحدث التغيير الذي كان

يرجو :

صرختُ في الشتاء
أقضُّ يا مطر
مضاجع العظام والثلوج والهباءِ،
مضاجع الحجر
وأنبتِ البذور ، ولتفتح الزهر ،
وأحرقَ البيادرَ العقيم بالبروق
وفجرَ العروق
وأثقلَ الشجر^(٣)

ولما تأكد أن ما ظنه ثورة كان مجرد أصوات عقيمة ورعد لا يحمل معه غير الأمطار الدموية ، فتمنى الموت التموزي الذي يفضي إلى الحياة :

نود لو ننامَ من جديد ،
نود لو نموتَ من جديد ،

١- انظر الكتاب المقدس ، إنجيل يوحنا الإصحاح ، ١١.

٢- يقول على مشري زايد أن المقصود بالبعث الكاذب الثورة التي قام بها عبد الكريم قاسم انظر استدعاء الشخصيات التراثية ، ص ٤٢.

٣- ديوان السياب ، ٤٦٢/١.

فتومنا برأعم انتباه

وموتنا يخبيءُ الحياة (١)

وقد جسد السيايّب عذاب الشعب ومعاناته فشبّهه بمعاناة ليعازر الذي عاد إلى
الحياة ليستمتع بمعاها ، فوجد عذاب الروح والجسد ، والجوع والظماء والخوف
المتجدد من الموت :

من أيقظ العازر من رقاده الطويل ؟

ليعرفَ الصباح والأصيل

والصيف والشتاء

لكي يجوع أو يحس جمرة الصدى

ويحذر الردى (٢)

وقد فعل خليل حاوي ما فعله السيايّب ، فوظف ليعازر توظيفاً مقلوباً ،
واعتبر أنه رمز للبعث الكاذب ، وذلك في قصيده لعازر ١٩٦٢ ، وذلك بعد أن
فجع بالبعث العربي الذي تراءى له بعد مؤتمر القمة العربي الأول ، بأنه بعث
 حقيقي فإذا به وهم ، لذلك كان لا بد أن يبدو لعازر " كائناً عدانياً انقراضياً " (٣) على
 عكس ما كان يرجو خليل حاوي وكل العرب الذين كانوا ينزعون إلى بعث حقيقي ،
 وتکاد جميع مقاطع القصيدة تسير في هذا الاتجاه .

في المقطع الأول يبدو لعازر رافضاً للحياة ، مصراً على البقاء في قبره ،
 بعيداً عن كل البواعث التي تبيع لجسمه أن يتحول إلى أي شكل من أشكال الحياة :

لُفْ جسمِي ، لُفَّة ، حَنْطَة ، واطمِرَه

بكلسِ مالح ، صخرٍ من الكبريت ،

فحِم حجري (٤)

وعلى الرغم من وجود الدوافع الكافية التي تستحث لعازر على الانبعاث ، إلا
أن شهوة الموت تتغلب ، ويظل البعث في حكم المستحيل . ومن حواجز الانبعاث
" الجماهير التي يعلوها دوّاب نار " (٥) والعار الذي لحق بالأمة وتحتاج إلى من

١- ديوان السيايّب، ٤٦٤/١.

٢- المصدر نفسه، ٤٦٥/١.

٣- إيليا حاوي ، خليل حاوي في سطور من حيات وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٤ م، ١٠٧/١.

٤- ديوان حاوي ، من ٣١٥.

٥- المصدر نفسه ، ص ٣٢٠.

يخلصها منه^(١) ، وعبر عنه حاوي بالزوجة المنتظرة التي تنتظر عودة ليعازر ليخلصها من تلك المحنـة ، وفي حالة يائـسة من عودة الأمة العربية إلى الحياة يعلن حاوي استحالـة بعث ليعازر التي توازـى بـعث الأمة :

صلواتُ الْحَبُّ وَالْفَصْحَ الْمَغْنِي

في دموع الناصري

أترى تَبْعُثُ ميتاً

حرجـتـه شهـوةـ الموت

تـرى هل تستـطـيع

أن تـزيـع الصـخـر عنـي

والظلـام الـيـابـسـ المرـكـومـ

في القـبـرـ المنـيـعـ (٢)

ولكن الأمة تـبـعـثـ بـعـثـاً عـقـيـماً ، مثل بـعـثـ لـيعـازـرـ الذي لم تـكـتمـلـ له عـانـاصـرـ الـبـعـثـ الـحـقـيقـيـ الإـيجـابـيـ ، حيث تمـ هـذـاـ الـبـعـثـ بـنـاءـ عـلـىـ رـغـبـةـ أـخـتـ لـعـازـرـ :

كيفـ يـحـيـيـنـيـ لـيـجـلوـ

عـتـمـةـ غـصـتـ بـهـاـ أـخـتـيـ اللـعـيـنةـ

دـونـ أـنـ يـمـسـحـ عـنـ جـفـنـيـ

حـمـىـ الرـعـبـ وـالـرـزـياـ اللـعـيـنةـ (٣)

ولـذـلـكـ تـتـوـالـيـ هـزـائـمـ الـأـمـةـ كـمـاـ تـتـوـالـيـ هـزـائـمـ لـعـازـرـ الذي بـعـثـ قـبـلـ أـوـانـهـ :

عـادـ مـغـلـوـبـاـ جـرـيـحاـ لـنـ يـطـيبـ

وـمـدىـ كـفـيـهـ أـشـلـاءـ مـنـ الـحـقـ

مـدىـ جـبـهـتـهـ أـشـلـاءـ غـارـ (٤)

وـهـنـاكـ بـعـثـ إـيجـابـيـ يـقـتـرنـ بـفـايـةـ نـبـيلـةـ ، يـمـثـلـ حـلـماـ مـنـ أـحـلـامـ السـيـابـ وـرـغـبـةـ جـامـحةـ فـيـ نـفـسـهـ ، بـأـنـ تـخـرـجـ بـلـادـهـ مـنـ حـالـةـ الـقـحـطـ الـجـاثـمـ عـلـىـ صـدـورـ النـاسـ ،

١- ديوان حاوي ، ص ٢٢٣.

٢- المصدر نفسه ، ص ص ٣١٦ - ٣١٥.

٣- المصدر نفسه ، ص ٣١٧.

٤- المصدر نفسه ، ص ٣٢٨.

وتوزع ذلك إله البابلي (١) هو المعادل الموضوعي لهذه الرغبة أو هذا المطلب ، في قصيدة (مدينة بلا مطر) ، وربما يكون توزع من أفضل الرموز التي تخدم غاية الشاعر من غير أن يكون لهذا التوظيف أبعاد أخرى سلبية تناهى بالشاعر عن انتقامه القومي والديني .

رصد السياب في قصيده كل الرموز التي توحى بالجذب والجفاف الذي أصاب مدینته ، وقد رمز لهذه المدينة برمز تراثي بابلي ، هي مدينة بابل التي توازي المدينة العراقية أو العربية الحديثة ، التي يغشاها العقم وتصفر في جنباتها الريح ، وتتردد بين جدرانها صيحات المظلومين وأنين الموجوعين ، (٢) فهذه المدينة تكاد تتبعد لتواجه العقم وتجلو وجه الحياة ورمز هذا الانبعاث هو توزع الذي بدأ يصحو ويتململ تحت عرائش العنف (٣) استجابة للدعاء الذي ترتفع به الحناجر ، ورغبة في إعادة العبق إلى غرفات عشتار التي خبت فيها نار مجامر البخور ، وتحدياً لكل أشكال العقم التي تشوّه وجه الحياة ، ومع ذلك يستمر الجدب:

سحائب مرعداتٍ مبرقاتٍ دون إمطارٍ

قضينا العام بعد العام ، بعد العام ، نرعاها

وريحٌ تشبهُ الإعصارَ لامرأةٍ كابعصارٍ

ولاهدأتْ - ننامُ ونستفيقُ ونحن نغشاها (٤)

وإزاء هذا العقم الذي أصاب مدينة الشاعر ، وإزاء العجز عن تجاوز المحنـة يقف السياب مخاطباً الأرباب خطاب الرافض لقوتهم المتحدى لجبروتهم وظلمهم ، والأرباب في هذا المقام هم حكام العراق الحديث ، الذين لا يعاملهم السياب بخشوع على الرغم من حالة الضعف التي تعترىه وتعتري شعبـة ، وهذا يشير إلى أنه يخاطب حكاماً ولا يخاطب آلهـة ، والألهـة تستجدى الرحمة في كل الطقوس ولا تخاطب بهذه الطريقة:

فيما أربابنا المتطلعـين بغير ما رحـمه ،

١- توزع إله بابلي ، وهو في أدب بابل القديمة زوج عشتاروت التي تنرسم فيها قوى التناسـل في الطبيعة ، والمعتقد عند الناس آنذاك أن توزع يموت كل سنة وتعود به عشتاروت من العالم السفلي فتنتعـش الطبيعة بهذه العودـة . انظر ، جميس فريزر ، أدونيس أو توزـع ، ترجمـة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسـسة العـربية للـدراسـات والـنشر ، بيـروـت ، ١٩٨٢م ، ص ٢٠ .

٢- انظر ديوان السياب ، ٤٨٦/١ .

٤- المصدر نفسه ، ٤٨٧/١ .

عيونكم الحغار نحسها تنداح في العتمة

لترجمنا بلا نفقة (١)

ولكن الأرباب لم يرحموا حزن العذارى ولا جوع الجياع ، ولم يعملا على إنهاء

معاناة الناس :

... مرت الأعوام كثيرةً ما حسبناها

بلامطر .. ولو قطرة

ولا زهر .. ولو زهرة

بلامطر - كان نخيلنا الجرداء أنصابُ أقمناها

لتذبل تحتها ونموت (٢)

وعلى الرغم من قسوة الواقع الذي عبر عنه السباب بطريقه مؤثرة عبر طقوس وثنية بابلية قديمة ، صور فيها أطفال العراق في زمن الجوع والجدب كأطفال بابل القديمة الذين يحملون سلاً فيها فاكهة من الفخار ، ويشاركون النمل ما جمع في بيته من الصب ، وعلى الرغم من كل ذلك فإن لدى السباب أملاً بانتصار إراده الحياة ، واقتراب بعث العراق الذي يوازي بعث تموز :

وأبرقت السماء

كان زنبقة من النار

تفتح فوق بابل نفسها ، وأضاءَ وادينا

وغلغل في قراره أرضنا وهج فرعانها

بكل بذورها وجذورها وبكل موتاهما

وسخ - وراء ما رفعته بابل حول حمامها

و حول ترابها الظمآن ، من عمد وأسوار (٢)

وبعث تموز أعاد الحياة إلى الأرض ، والبسمة إلى الأطفال واغتسلت الطرق من خطاياها ، وهذا ما سعى إليه السباب منذ أن جعل تموز يتمايل تحت عرائش العنبر في بداية القصيدة .

١- ديوان السباب ، ٤٨٧/١.

٢- المصدر نفسه ، ٤٨٩/١.

٣- المصدر نفسه ، ٤٩١/١.

في النشيد الأول من قصيدة البعث والرماد لأدونيس ، يحلم الشاعر بأمجاد فينيقيا ويتمنى بعثها من جديد ، ويعلن شوقه العارم لقرطاجة وبعلبك وهم عنوان تلك الحضارة ، وهو لا يستبعد عودة تلك الأمجاد إذا سعى الإنسان إلى ذلك، فهو عنصر التغيير . وطائز الفينيقي في هذه القصيدة معادل موضوعي للشاعر، فالنار التي تحرق الفينيقي وتبعثه ، توازي نار غربة الشاعر ومعاناته وتبشره

بولادة جديدة :

بعلبك مذبح
يقال فيه طائر موله بموته
وقيق باسم غده الجديد باسم بعثه
يمحرق

والشمس من حصاته والأفق (١)

وفي النشيد الثاني من القصيدة يستعجل أدونيس بعث أمجاد قرطاجة ، من الرماد مثل طائر الفينيقي ، لنتوقف معاناته في غربته حيث لا أم تواسي ولا أب يحنون ، وهو يرى أن غربته عن المجتمع ، هي غربة المضطهد الذي يحس بعدم الانتفاء إلى أمة العرب ، لذلك يرى نفسه فيها غريب الوجه واليد واللسان :

أغنيتي ، يقال عن أغنيتي
غريبة ،
ليس بها من الركام وتر ولا صدى
وجبهتي كما يقال مثلها غريبة (٢)

ونتيجة لهذا الإحساس بالمرارة والغربة ، يرى أدونيس خلاصه بعودة أمجاد بعلبك، وانبعاثه معها مثل انبعاث طائر الفينيقي الأسطوري :

أحسني أرفع بعلبكي العاشقة - الوالهة الحجار
يكبر في الأفق - يولد في الأفق
وحينما يستيقظ الصباح
يطلع لي ، من أول جناح

١- ديوان أدونيس ، ١٥٥/١ ، ١٥٦.

٢- المصدر نفسه ، ١٥٨/١.

مثلك يا فينيق

يا أيها الرفيق (١)

وفي النشيد الثالث الذي سماه (رماد عائشة) يرسم أدونيس لعائشة صورتين صورة مشوهة تمثل القحط والعدمية لأنها "تؤمن بالركام والفراغ والطمر وبالقضاء والقدر" (٢) وأخرى إيجابية لعائشة التي تعامل الفينيق وتأخذ بالقلوب والفكر (٣) حيث يسمى بها أدونيس في النشيد الرابع (تربيلة البعث) فيجعلها الأمل والخلاص مثل طائر الفينيق ويستحثها على الانبعاث :

فينيق في طريقك التفت لنا

فينيق حن واتئد

فينيق مت، فينيق مت

فينيق ولتبأ بك الحرائق (٤)

ويبشر أدونيس ببعث جديد عبر تموز ، فيصوّره وقد تغلب على خصمه على الرغم من جرحه النازف ، الذي يعيد للحياة بهجتها وللأرض خصباً :

تموز يستدير نحو خصمه

احشاوه نابعة شقائقنا

ووجهه غمامٌ حدائق من المطر

ودمه ، هادمه جري

سواقياً صغيرة تجمّعنا وكبرت

وأصبحت نهر (٥)

والعنقاء عند البياتي رمز للبعث العقيم ، والرموز الفرعية المجاورة لها في قصيده (العنقاء) تشهد على هذا العقم : مثل (تهامة وجبل التوباد) (٦) وهم رمزان مكانيان عربيان يمثلان الأصلالة والنقاء ، ولهمما امتداد إيجابي في وجдан

١- ديوان أدونيس، ١٥٩/١.

٢- المصدر نفسه، ١٦٣/١.

٣- المصدر نفسه، ١٦٤/١.

٤- المصدر نفسه، ١٦٦/١.

٥- المصدر نفسه، ١٧٠/١، في الأبيات إشارة إلى أسطورة تموز الذي قتل خنزير بري ، وتفسير اللون شقائق النعمان كما وردت في الأسطورة نفسها ، انظر أدونيس أو تموز من ٢٣، ٢٨.

٦- انظر ديوان البياتي، ١٤١/٢.

الانسان العربي، ولكنها غير ذلك في تجربة البياتي الشعرية التي تبرز يأس الشاعر من انبعاث هذه الامة.

يرتبط البياتي بعلاقة حميمة مع عنقائه ، كما يرتبط أدونيس مع الفينيق ، فهي رمز انبعاث أمتنا ، وفيها خلاصه :

أحبها صبية
ميته وحية
قصيدة على ضريح حكمة قديمة
تافية يتمية
تبكي على الفرات (١)

وقد أثمرت هذه العلاقة بين الشاعر والعنقاء ، بعد أن أحرقها بنار الحب التي بدأ بها التجدد والثورة :

... أحرقني هواء
حلت بروحى قوة الأشياء
وانهزم الشتاء (٢)

وتلح العنقاء على الشاعر أن يزيدها اشتغالاً ليكون الانبعاث قوياً مؤثراً يفضي إلى التغيير الحقيقي ، ولكن الشاعر لا يملك لها ذلك ، لأن الذين يريد الثورة من أجلهم ماتوا أو رحلوا ، وخيم الليل ، وتلاشت العنقاء ، وسقط الجليد ، وانحسر الأمل. وفي ظل هذا الفشل وهذه الهزيمة يصر البياتي على أن يعود إلى جذوره، إلى الشرق أرض الآباء والأجداد ، إلى تهamaة ، ليقبس من حكمة الأجداد ، ويتزود للانطلاق من جديد . ويكون أبو العلاء المعربي أول من يرى ، ويكون في حالة مزرية(٢) ، وفي هذا إشارة إلى أن البياتي قد وجد الذين ينتظرون منهم العون في حالة أسوأ من حالته :

ها أنذا أعود من مملكة الموت إلى القبيلة
أبحث عن جذورها في هذه المفازة الطويلة
ودارت الأفلak

١- ديوان البياتي ، ١٣٩/٢ ،

٢- المصدر نفسه ، ١٣٩/٢ ،

٣- المصدر نفسه ، ١٤٠/٢ ،

ولم أزل أبحث في تهامة
عن تلكم الحمامات (١)

وتسيطر على البياتي حالة من اليأس ، فينبأ بمستقبل قاتم للأمة ويستبعد
انبعاثها وتكتمل نبوءته هذه في أجواء أسطورية خارقة ، تنبئ عن حجم اليقين
بسوداوية المستقبل ، كما تنبئ عن حجم اليأس الذي وصل إليه الشاعر :

وفي مساء زارني ملاك
ووضع القمر

على جبيني شق صدري ، انتزع الفؤاد
أخرج منه حبة السواد
وقال لي إياك فالعنقاء
تكبر أن تصاد
فعد إلى المقابر
والكتب الصفراء والمحابر
من بلدِ بلد مهاجر (٢)

وعائشة رمز صنعة البياتي وجعله ينمو في قصائده ، وعمقه بالتدريج حتى
أصبح له دلالة الانبعاث ، وقد ارتبط هذا الرمز أول الأمر بالخيام في قصيدة
(الرحيل إلى مدن العشق) حيث تبدو عائشة في هذا النص وكأنها امرأة حقيقة
بالنظر إلى القرائن التي تجاورها في النص الشعري :

من قال بأن القيثار
كان دليلي من قال ؟

السحر الأسود كان دليلي وإن كان مجوسياً
تبكي ليلي الجنون وعائشة تبكي الخيام (٣)

ثم تحول عائشة في (الموتى لا ينامون) إلى رمز لبعث الأمة ، إلى أمل لذid
يتراءى للبياتي على الرغم من كابوس الموت الذي يصر على وأد الأمل ورمزه
عائشة :

عائشة ماتت ، ولكنني أراها تذرع الحديقة

١- ديوان البياتي ، ١٤١/٢ .

٢- المصدر نفسه ، ١٤٢ - ١٤١/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ٣٠٩/٢ .

فراشة طلقة

لا تعبر السور ، ولا تنام

الحزن والبنسج الذابل والأحلام

طعامها في هذه الحديقة السحرية (١)

ويستحث البياتي عانشة على الانبعاث ، وهو بهذا إنما يستحث الأمة على

النهوض ، ويستعجل الخصب والنور :

وأيقظي النهر الذي في داخلي ورشي النور

في ليل نيسابور

ولتبذرى البذور

في هذه الأرض التي تنتظر النشور (٢)

وفي قصيدة البياتي (الذي يأتي والذى لا يأتي) ، تتكرر صور انبعاث
عانشة التي تتمملل في قبرها ، وتسرى الحياة في جسدها ، ثم تمديدها للشاعر
وتعلن له عشقها :

قالت ، ومدت يدها : أهواك

وابتسם الملوك (٣)

وهذا التملل وهذا الانبعاث هو الريح التي تسبق من يأتي ولا يأتي (٤) هو
قيام الأمة ونشرورها وبحثها عن الخلاص ، هو الثورة على رموز الظلم والغواية من
الأرباب القامعين .

وتتبعت عانشة عبر تحولات مختلفة ، فعندما كان البياتي حزيناً يائساً
بعثها صفصافة عارية الأوراق تبكي على الفرات ، وتصنع من دموعها حارسة
الأموات تاجاً لحب مات (٥) .

وتتبعت عانشة "فراشة صغيرة" ، تطير في الظهيرة ، ويراهما ترشق بالقرنفل
الأحمر وجه الموت (٦) ، عندما يكون متفائلاً ، ويبعثها عاشقة صغيرة تنفس عن
جبينها التراب (٧) ، وقد تبعت عانشة في شعر البياتي عبر نماذج إنسانية

١- ديوان البياتي ، ٧٢/٢.

٢- المصدر نفسه ، ٧٢/٢.

٣- المصدر نفسه ، ٧٣/٢.

٤- المصدر نفسه ، ٧٤/٢.

٥- المصدر نفسه ، ١٣٥/٢.

٦- المصدر نفسه ، ١٤٩/٢.

أخرى، فتزداد بها عمقاً وتزيدها شراءً ، مثل لارا ، التي هي (لاريسا) بطلة الدكتور زيفاكو لباسترناك (١) ، وقد تبعث في أثواب هند وصفاء وخزامي :

حين انتظر الشاعر

ماتت عائشة في المنفى

نجمة صبح صارت

لara وخزامي / هنداً وصفاء

وملكة كل الملوكات (٢)

سابعاً: رموز المجد الغابر

رموز المجد الغابر مكانية ، تأتي في شعر بعض الرواد كواحدات يلجأون إليها عندما يُثقل عليهم الحاضر بأعبائه وهمومه الذاتية والقومية ، وتمثل كل واحدة محطة يسترخي عندها الشاعر ويبيح بأمنياته وأحلامه ، التي تبرز انتقامه وفكرةه .

ومن هذه المحطات إرم ذات العماد (٣) التي تنسجم مع المرحلة القومية من حياة السياس ، تلك المرحلة التي انشغل فيها الشاعر بهموم العرب ، وإرم في قصيده (إرم ذات العماد) هي رمز المجد العربي الغابر الذي يحاول الإمساك به ولكنه يفلت كلما حاول ذلك .

في إطار قصصي نجح السياس في رسم شخصه وزمانه ومكانه ، يسرد لنا على لسان جد أبيه ، قصة المجد الغابر ، قصة إرم " التي اختفت وظلت تتطفو وهي مستوررة في الأرض لا يراها إنسان إلا مرة في كل أربعين عاماً ، وسعيد من انتفع له بابها " (٤) .

ومن خلال سرد القصة يطرح السياس همرين متصلين ، هم الفقر والشقاء والبحث المضني عن لقمة العيش ، وهم الإنسان العربي الباحث عن مجده الضائع .

١- انظر في حداثة النحو الشعري (العلاق) ، من ٧٣.

٢- بستان عائشه (البياتي) ، من ٧.

٣- إرم العماد مدينة بائدة في اليمن ، بين حضرموت وصنعاء من بناء شداد بن عاد ، وكان جباراً دعت نفسه أن يجعل لنفسه مدينة مثل الجنة ، وكانت إرم العماد التي مكث في بناها خمسمائة عام ، ولما انتهت منها أرسل الله إليه هوداً عليه السلام وهو من صعييم قوله قدّعاه ، فتمارى في الكفر ، فساحت مدینته في الأرض ، انظر الثعلبي ، عرائض المجالس ، دار إحياء الكتب العربية ،

ميسن البابي الحلبي وشركاه ، من ١٢٨.

٤- هكذا قدم السياس للقصيدة ، ديوان السياس ، ٦٠٢/١.

فالهم الأول يبدو في قوله :

حدثنا جد أبي فقال : " يا صفار ،

مقامرًا كنت مع الزمان :

نقوي الأسماك ، لا الفضة والنثار

والورق الشباك والوهار

وكنت ذات ليلة

كانما السماء فيها صداً وقار

أصيد في الرميلة (١)

وأما الهم الثاني وهو هم قومي :

وانفرج الغيم فلاحت نجمة وحيدة

ذكرت منها نجمتي البعيدة

تنام فوق سطحها وتسمع الجرار

تنضح (يا وقع حوافر على السدروب

في عالم النعاس ذاك عنتر يجوب

دجي الصحاري ، إنَّ حيَّ عبلة المزار (٢)

هذه هي رحلة جد السياب عبر الحلم ، من أخوار الخليج حيث يعمل صياداً
قادحاً ، إلى الصحراء حيث عنتر وعلبة ، وحيث نجمة تقوده إلى (إرم ذات العماد)

رمز المجد العربي الغابر :

فسرت السماء وجهتي ولا دليل ،

أرقب نجمها الوحيد ، والشاع

يخفت أو يؤوج مانعاً ومانحاً وكالشارع

ترفع أو تحطه الرياح في الصراع (٣)

وبعد هذه الطقوس العذبة يجد السياب الجد نفسه عند أسوار إرم عند حدود
المجد العربي ، حيث تتلاشى الهموم الخاصةتمثلة بالفقر والشقاء ، والهموم
العامةتمثلة بالتراجع القومي العربي المعاصر ، وعندما بلغ البوابة بعد بحث

١- ديوان السياب ، ٦٠٢/١.

٢- المصدر نفسه ، ٦٠٣/١ ، ٦٠٤ - ٦٠٤.

٣- المصدر نفسه ، ٦٠٤/١.

مُضن، وقف على باب المجد يدق بابه ، فلم يجد غير العدم الخواء :

جلست عند بابها كسائل ذليل

جلست أسمع الصدى ، كأنه العويل ،

يلهث خلف حانطٍ من حجر ثقيل

كان بين دقة ودقة يمر ألف عام

وما أجاب العدم الخواء (١)

ولكن العدم الخواء لا بد أن يتجسد حقيقة واقعة ، ولا بد من استعادة الأمجاد

الضائعة إن لم يكن في زمن الأجداد ففي زمن الأحفاد ، هذا ما يتمناه السياب الجد ،

وهو في الواقع حلم السياب الشاعر :

وقال جدنا ولجَ في النشيج :

ولن أراها بعد ، إن عمري انقضى

وليس يرجع الزمان ما مضى

سوف أراها فيكم ، فأنتم الأريج

بعد ذبول زهرتي ، فإن رأى إرم

واحدكم فليطرق الباب ولا ينم (٢)

ولعل النوم الذي يؤرق السياب هو الغفلة وعدم المثابرة على استعادة الأمجاد

الضائعة ، فالتهاون والغفلة هما سبب فشل السياب الجد ، وهما سبب العلل

العربية المعاصرة :

... حين أوشك الصباح يهمس الضياء

تعسست ، نمت ، واستفقت : مرّ ألف جيل (٣)

وقد أورثت الغفلة الحسرة والندم ، فقد الأمل ، ولم يجد أمامه غير البكاء

والندب لأن إرم هي المدينة الفاضلة التي كان يحلم بتحقيق وجوده فيها (٤) :

إرم

في خاطري من ذكرها ألم

حلم صبائي ضاع ... آه ضاع حين تم

١- ديوان السياب ، ٦٠٦/١.

٢- المصدر نفسه ، ٦٠٧/١.

٣- المصدر نفسه ، ٦٠٦/١.

٤- الأسطورة في شعر السياب (علي)، ص ١٤٥.

وعمرى انقضى (١)

ولازم ذات العماد ذكرى جميلة في وجдан البياتى ، فهى رمز المجد الذى
يتمنى عودته ليضيء صحراء المدن العربية المعاصرة المجللة بالسواد :

لعل نار إرم العماد

تلمع في صحراء هذى المدن المطلية الجدران بالسواد (٢)

ويلتقي السباب والبياتى في توظيف أسطورة إرم كما وردت عند الثعلبى
في كتابه عرائس المجالس (٣) فقد اكتشفها البياتى بعد رحلة مضنية ، كما حدث مع
السباب الجد ، ونام الاثنان تحت أسوارها ، ولم يتحقق لهما الحلم بانفتاح أبوابها ،
وكلاهما سلم مهمة متابعة النضال ، والبحث عن إرم الضائعة إلى الأجيال اللاحقة .
وكلاهما اعتبر إرم رمزاً للمجد الضائع الذي تنتظر عودته ، وفي ذلك يقول

البياتى بعد أن يئس من اقتحام أبواب إرم :

انتظر الغائب من دمشق

يأتي على جواهه تحت حراب البرق

مكتساً رقام هذا القبر

ومشعلًا نيرانه في القفر (٤)

وفي قصidته (موعد في المرة) يتوقف البياتى في المرة ويلتقى المعري
فيجده في أحسن حالاته ، وتمثل المرة رمزاً مضيناً يشهد على مرحلة تاريخية
عربية متميزة :

والتقينا في المرة

وعلى بردتك البيضاء زهرة

وغمامة (٥)

وهذه المرحلة المشرقة من تاريخ الأمة العربية ، مرحلة نابضة بالحياة التي
حشد لها البياتى رمزاً مختلفاً ، كالملط والحمام والغمام والبساتين ، مرحلة

١- ديوان السباب ، ص ٦٧/١ .

٢- ديوان البياتى ، ١٨١ - ١٨٠/٢ .

٣- ورد في الكتاب المذكور أن رجلاً يدعى عبدالله بن قلابة خرج في طلب إبل له ضلت في الصحراء
قرب عدن ، فوقع على مدينة إرم وبهره ما فيها من يواقيت وجواهر ، ولما عاد أخبر الناس بما
رأى ولما علم الخليفة معاوية بأمره طلب فقص عليه ما رأى واستوثق من صدقه بأدلة .

٤- ديوان البياتى ، ١٧٧/٢ .

٥- المصدر نفسه ، ٢٦٧/١ .

يشتاق الشاعر إلى تجدها ويعلن ثقته بعودتها بلسان المعرى :
صاح هذى أرضنا من ألف ألف تنتهد
وعليها النار والعشب
عليها يتجدد (١)

ويؤمن البياتى بهذا التجدد على الرغم من الصراع المستمر بين الموت والحياة ، وبسبب هذا الإيمان يدعو المعرى ليشاهد تجدد أمجاد الأمة ببعث المعرفة ، في الزمن العربي المعاصر حيث ينحصر الظلم وتطلع الشمس :

يا رهين المحبسين
قم تر الأرض تغنى ، والسماء
وردة حمراء ، والربيع غناء
قم تر الأفق مشاعل
وملايين المساكين تقاتل
في الدجى من أجل أن تطلع شمس (٢)

وكما يحلم البياتى بعودة المجد العربي الغابر عبر رموزه إرم والمعرفة ، يحلم أدونيس بثورة تعيد أمجاد قرطاجة في قصidته (البعث والرماد) ، وقرطاجة في حلم أدونيس لم تحضر عبثاً ، فهي رمز تراثي فينيقى يمثل فترة تاريخية يحن إليها ، وقومية يتمنى إحياءها لتكون نداً للقومية العربية :

أحلم أن في يدي جمرة
أتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشم فيها لهباً - قرطاجة العصور (٣)

وفي الإطار ذاته يحلم بأنه يطير نحو بعلبك ليحترق في مذبحها ثم يبعث من جديد ليصنع غده باسمها :

بعلبك مذبح
يقال فيه طائر موله بموته
وقييل باسم غده الجديد باسم بعثه
يحترق

والشمس من حصاته والأفق (٤)

١- ديوان البياتى ، ٢٦٧/١ .

٢- المصدر نفسه ، ٢٦٨/١ .

٣- المصدر نفسه ، ١٥٥/١ .

٤- المصدر نفسه ، ١٥٦-١٥٥/١ .

الفصل الثاني

الأساطير في شعر الرواد

تمهيد

- أولاً : أساطير الجواب الأفقي
- ثانياً : أساطير الجواب السفلي
- ثالثاً : أساطير البعث والمياد
- رابعاً : أساطير الغواية والشهوة
- خامساً : أساطير التضحية والفداء
- سادساً : أساطير وإشارات أسطورية متفرقة

عند النظر في شعر الرواد يعثر الباحث على مستويات مختلفة من التوظيف الأسطوري ، فبعض القصائد يقوم بناؤها كاملاً على الأسطورة، وبعضها يبني جزئياً عليها ، وهناك إشارات أسطورية كثيرة على مستوى التشبيه حيث يكون الرمز الأسطوري مشبها به في الغالب ، بالإضافة إلى عدد كبير من الإشارات التي لا مسوغ لها في كثير من المواقع غير إظهار ثقافة الشاعر ، ومعرفته بالأساطير والرموز الأسطورية الكثيرة ، وهذا ما يعده عز الدين إسماعيل أخطر شيء على الشعر (١) .

ولتسهيل دراسة الأساطير في شعر الرواد قمت بدراسة في الشعر على أساس الموضوع بغض النظر عن مستوى التوظيف الأسطوري فيه ، وذلك بعد أن وجدت علاقات مشتركة بين هذه الأساطير فوزعتها على النحو التالي :

أولاً : أساطير الجوّاب الأفقي ، والجوّاب الأفقي هو الذي ركب البحر أو جاب الدنيا على قدميه ، ومن أشهر هذه الأساطير ، أسطورة السنديان ، فهو عند السباب رجل ضرب في البلاد بحثاً عن العلاج والشفاء ، وهو بهذه الصفة ينسجم مع تجربة السباب الإنسانية والشعرية ، وعند خليل حاوي جواب باحث عن الحقيقة واليقين ، وعند صلاح عبد الصبور جواب ليلي يبحث عن القصيدة المعبرة والكلمة الصادقة .

ومن الجوّابين أيضاً أوذيسيوس أو عوليس عند أدونيس ، وهو جواب باحث عن الخلاص في الأسطورة وفي تجربة أدونيس الشعرية أيضاً ، وعجب بن الخصيّب أحد ملوك ألف ليلة وليلة ، الذي دفعه السأم إلى التصلعك ، ولكن صلاح عبد الصبور في تجربته الشعرية يجعله جواباً باحثاً عن اليقين والحقيقة بعد أن يضفي عليه دلالات لا وجود لها في السياق الأسطوري ، ومن الجوّابين أيضاً مجوس الإنجيل الذين قدموا إلى بيت المقدس يهدّيهم نجم إلى مكان ولادة المسيح ، حيث جعلهم خليل حاوي في قصيدة (المجوس في أوروبا) جوابين باحثين عن اليقين كما هو حالهم في التجربة الأسطورية .

١- الشعر العربي المعاصر (إسماعيل) ، ص ٢٠٧

ثانياً: أسطورة الجواب السفلي ، وهي أسطورة إغريقية تتصل برحالة أورفيوس إلى العالم الأسفل بحثاً عن حبيبته الميتة يوريديس ، وقد وظفها كل من البياتي والسياب في سياق البحث الفاشل عن الحرية والحب ، وانفرد السياب بتوظيف عنصر من عناصر هذه الأسطورة هو سر بروس حارس بوابة العالم الأسفل ، وذلك في سياق هجومه على النظام السياسي في العراق في مرحلة من المراحل .

ثالثاً: أساطير البعث والميلاد ومحورها تموز إله الخصب وتتحدث عن البعث الجماعي للأمة عند البياتي ، وعن البعث الفردي عند السياب .

رابعاً: أساطير الغواية والشهوة ومنها أسطورة تاييس والراهب ، وميداس والذهب ، وحواء والحياة ، ومحور هذه الأساطير شهوة الجسد والمال والطعام .

خامساً: أساطير التضحية والفاء التي تتحدث عن غايات نبيلة ، ومنها كونغاري الصينية وبروميثيوس الإغريقية (سارق النار) وفتاة النيل .

سادساً: أساطير متفرقة حول الموت والخلود ، واستمرار المعاناة ، والانتظار والخلاص .

أولاً: أساطير الجواب الأفقي

تعد شخصية سندباد نموذجاً للجواب الأفقي الذي يتوقف إلى المغامرة ، ويسعى إلى اكتشاف المجهول ، واكتساب الخبرة والبحث عن الجديد ، وهو من أشهر أبطال ألف ليلة وليلة ، وله فيها سبع رحلات(١)، ولكل رحلة حكاية مليئة بالمغامرة والإثارة والمخاطر التي تنتهي دائمًا بانتصاره وعودته محملاً بالمال والهدايا والحكايات ، فيوزع الهدايا على أصدقائه ويهكي لهم الحكايات المثيرة ، ثم ما يلبث أن يحس بالسأم ويعاوده الحنين إلى المغامرة والبحث عن المتعاب التي يجد فيها متعته ووجوده .

والسندباد بهذه الصفات يعد نموذجاً مثالياً للشعر ، وجد فيه الرواد صفات وملامح تنسجم مع تجاربهم الإنسانية المختلفة الأبعاد ، وهم يرتادون المجهول

ويبحثون عن الحقيقة الصافية والكلمة الصادقة والنظام العادل ، أو وهم يعانون في المنافي بسبب أوضاع بلادهم السياسية ، أو يبحثون عن دواء لعلهم الجسدية ، لذلك تتكرر وجوه السنديباد في شعرهم ، وتتنوع بشكل لافت للنظر .

ومن وجوه الجواب الأفقي عوليس الأوديسة^(١) ، الذي أمضى سبع سنوات في الأسر بعد حرب طروادة ، ثم خلصته آلهة الأولب ، وقررت إعادة إلى مملكته حيث كانت زوجته بنلوببي بانتظاره ، تحتال على خاطبها الذين يتنافسون على الزواج منها ، وفي طريق عودته لقى أهواً وعقبات في البحر .

تختلط ملامح سنديباد وعوليس في قصيدة (رحل النهار) لبدر شاكر السباب ، الذي ولف جانب المعاناة في تجربة الجواب ، فتحدث عبرها عن هم ذاتي ، هو سياحته في البلاد بحثاً عن علاج للداء العضال الذي أصابه ، وهنا تفترق التجربتان ، فرحلات سنديباد كانت دائماً تنتهي بالانتصار وتجاوز المحن ، بينما يعلن السباب الذي يوازي سنديباد في هذه القصيدة ، بأنه ضعيف أمام محن الداء ، فيعلن انكسارة أمام المرض والموت ، أو كما يقول عز الدين إسماعيل بأنه " قد قطع بأن رحلة السنديباد أو رحلته هو ، لا أمل في العودة منها ، وربما كان فقدانه الأمل راجعاً إلى مرضه العضال " ^(٢) لذلك تضع القصيدة بنبرة اليأس :

... هو لن يعود

الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعد ،

الموت من أشمارهن وبعض أرمدة النهار

الموت من أمطارهن وبعض أرمدة النهار

الخوف من اللوانهن وبعض أرمدة النهار ^(٣)

وعندما تضيق عناصر شخصية سنديباد عن استيعاب تجربة الشاعر ، فلا تستوعب جانب انتظار الزوجة زوجها الغائب ، وهذا العنصر موجود في تجربة عوليس الذي ظلت زوجته بنلوببي تنتظره زمناً طويلاً ، فيخاطب السباب زوجته ببيان عوليس :

١- انظر غويرير ، أساطير الإغريق ، والروم ، ترجمة حسني فريز ، دائرة الثقافة والفنون ، عمان ١٩٧٦م ، ص ٢٧٩ - ٣٢٤ .

٢- الشعر العربي المعاصر (إسماعيل) ، ص ٢٠٧ .

٣- ديوان السباب ، ١/٢٢٠ .

هو لن يعود ،

أما علمت بأنّه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدّم والمار .

هو لن يعود ،

رحل النهار

فلترحلي هو لن يعود (١)

ومن المعروف أن تجربة سندباد الأسطورية لا وجود لهذا الجانب فيها ، مما
ينبغي أن "السندباد هو الرمز الوحيد الذي يظهر في هذه القصيدة" (٢) كما يقول
عز الدين إسماعيل .

ويتحدث السياق عن هواجس زوجته المنتظرة ، تلك المهاجمات التي توازي
هواجس بنلوبي وهي تنتظر عوليس :

وجلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار :

سيعود . لا . غرق السفين من المحيط إلى القرار
سيعود . لا . ججزته صارخة العواطف في إسار
يا سندباد ، أما تعود ؟

كاد الشباب يزول تنطفئ الزنابق في الخدود

فمتى تعود ؟ (٣)

وهنا تفترق التجربتان أيضاً ، فعوليس يعود بعد طول غياب إلى بنلوبي ،
بينما لم يعد السياق في التجربة الشعرية ، ولم تحظ زوجته المتلهفة حتى بالأمل
الذي زال بزوال الشباب ، حيث طفت ببرودة الموت على حرارة الحب ، مما جعل
السياق ينكسر ويطبق اليأس على روحه فيستبعد العودة إلى الوطن والحبيبة :

رحل النهار

خلاصات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار ،

شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار

ورسائل الحب الكثار

مبتبلة بالماء منظمس بها ألق الوعود (٤)

١- ديوان السياق ، ٢٢٩/١ .

٢- الشعر العربي المعاصر (إسماعيل) ، ص ٢٠٧ .

٣- ديوان السياق ، ٢٢١/١ .

٤- المصدر نفسه ، ٢٢١/١ .

وبهذه المفارقات يبدو أن سندباد التراثي لم يوظف بكل ملامحه فهو "ليس ذلك المغامر الجريء الذي يعود محملاً بالنادر من الأشياء الغريب من الحكايات إنما مسافر لا ترجى أوبته" (١) ويبدو هذا في تكرار جملتين تكراراً متواصلاً هما "رحل النهار" و "هو لن يعود" ، فالنهار هو الأمل ورحيله إيذان بال نهاية المأساوية الحزينة الملونة بلون الظلم والموت .

ويتكرر توظيف السياق لأسطورة السندباد في مواضع مختلفة من شعره، وفي كل تلك المواضع يضفي على السندباد دلالات ذاتية من تجربته وهو بعيد عن وطنه يصارع الداء ويتوق إلى العودة حيث جيكور والزوجة والأبناء ، ففي قصidته (أفياء جيكور) ، يوظف عنصر الضياع في الجزر البعيدة حيث ألقى الأمواج بسندباد ، وعنصر الرخ الذي تعلق به لينتقل من بلد إلى آخر ، فالسياق في إطار تجربته الذاتية سندباد أتعبه التنقل من بلد إلى آخر طلباً للاستشفاء ، والداء هو الذي ألقى به في تلك البلاد البعيدة ، وعندما تعب وينس صار أقصى ما يتمناه أن يعود إلى قريته جيكور فيخاطبها :

ردي السندباد وقد ألقى في جزر

يرتادها الرخ ريح ذات أمراس

جيكور لي عظامي ، وانفسي كفني

من طينه ، واغسلني بالجدول الجاري

قلبي الذي كان شباكاً على النار (٢)

ويتذكر السياق دار جده في جيكور بعد أن طال غيابه عنها ، فيتذكر صورة جميلة علقت في ذاكرته من أيام الصبا عندما كان ينظر إلى الهلال في السماء فيتخيله سفينة تبحر به عباب بحر السماء في رحلة سندبادية جميلة :

وفي المساء كنت استحم بالنجوم ،

عيناي تلقطانهن نجمة فنجمة ، وراكب الهلال

سفينة ... كان سندباد في ارتحال

شراعي الفيوم مرفأي الحال (٢)

وتتكرر صور الجواب الأفقي في شعر السياق بما ينسجم مع تجربته الذاتية ، فيتحول من سندباد إلى عوليس عندما يتذكر زوجته المنتظرة كما كانت تنتظر

١-أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، (حداد) ، ص ٢٠٩.

٢-ديوان السياق ، ١٨٩/١.

٣-المصدر نفسه ، ١٤٧/١.

بنلوبى زوجها عوليس .

إلا أن التجربة الشعرية تفترق عن التجربة الأسطورية ، ففي الوقت الذي عاد عوليس فيه ليجد زوجته بانتظاره يملأ كيانها الحب والأمل ، فإن السياق يبدو يائساً من تحقق هذا اللقاء ، ولو تحقق فإنه لا يرى أية جدوى من ذلك ، فيقول :

فيما عوليس ... شاب فتاك ، مبسم زوجك الوهاج

غدا حطبا ، ففيم تعود تغري نحو أهلك أصلع الأمواج (١)

وإذا كانت أسطورة عوليس تمثل الضياع والفربة ، فهي عند السياق تمثل الهزيمة والانكسار أمام الموت ، على عكس ما هو في الأسطورة ، حيث يعود عوليس إلى أهله بعد أن يجتاز كل المصعوبات ، ولكن ينتهي عند البياتي نهاية مأساوية تنسجم مع صور الموت التي تزدحم بها مرثيته لنظام حكمت :

الموجة العذراء

تضفر شعر أختها في وحشة المساء

.....

مات على أقدامها عوليس

مات فارس الصحراء (٢)

وفي قصيدة (البحار والدرويش) لخليل حاوي ، فإن البحار يوازي سندباد ، كما تتواءز التجربتان الأسطورية والشعرية ، فالسندباد كائن يرفض القعود ، ويحب الحركة واكتشاف الجديد المجهول . وبحار حاوي متثبت يبحث عن اليقين ويتحري الحقيقة في رحلته الشاقة في متأهات الحياة ، فالبحار إذن سندباد له دلالات معاصرة ، ويحمل الملامح العامة للسندباد التراثي .

لقد نزل البحار في قصيدة حاوي في شاطئين ، وتعرف تجاربتين متناقضتين ، الشاطئ الأول شرقي متتصوف حالم ، يؤثر أهله القعود على المغامرة ، ويفرقون في الغيببيات ، ويقبعون في التكايا :

بعد أن عانى دوار البحر ،

والضوء المداعжи عبر عتمات الطريق ،

.....

١- ديوان السياق ، ١٧٩/١ .

٢- ديوان البياتي ، ٤٨٢/١ .

حط في أرض حكى عنها الرواية

حانة كسلى، أنساطير ، صلاة

ونخيل فاتر الظل رخي الهينمات

مطروح رطب يميت الحس

في أعصابه الحرّ يميت الذكريات (١)

في هذا الشاطئ يقع درويش الشرق الغارق في روحانياته، حيث الناس يعيشون

في استرخاء وكسل ، ويزهدون بالتقدم والحضارة ، ويؤثرون الدروشة والنوم ،

فيتمنى البحار أن يركن إلى هذه المدرات ولكن لا يستطيع :

أه لو يسعفه زهد الدراويس العراء

دوختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرشت رجلاه في الوحل وبات

ساكناً : يمتص ما تنضنه الأرض الموات ،

في مطاوي جلده ينمو طفيليُّ النبات (٢)

وعندما يرى البحار إصرار الدرويش على البقاء في كوخه الشرقي، رافضاً

الحضارة الغربية التي يعتبرها مجرد نفايات ووهج حمى ما تلبث أن تتلاشى

وتختلف وراءها بثوراً لا فائدة منها ، يصر البحار على اكتشاف ما على الشاطئ

الأخر، بعد أن يحرر نفسه من تخدير الشرق ، فينفلت في مغامرة سندبادية

جريدة :

خلني أمض إلى ما لست أدرى

لن تغويوني المواتي الثانية

.....

خلني للبحر ، للريح ، لموت

ينشر الأكفان زرقاً للغريق (٢)

١- ديوان خليل حاوي ، ص ص ١١ - ١٢

٢- المصدر نفسه ، ص ص ١٢ - ١٣ .

٣- المصدر نفسه ، ص ص ١٢ - ١٣ .

ويمضي البحار في رحلته السنديابية إلى الشاطئ الغربي، حيث لا يجد الراحة واليقين كما كان يرجو، فقد وجد شاطئاً مغرقاً في ماديته، متطرفاً في نزواته وشهواته، فارتدى خائباً فقد الراحة واليقين بعد أن جرب كل الوسائل، فالمغامرة لم تتحقق له ما يريد، والصلة لم تنفع في بعث الراحة في نفسه، لذلك ترك سفينته للريح بعد أن فقد طريقه، وضاعت كل المناشر التي تهدىء إلى اليقين:

أه كم أحرقت في الطين المحمى

أه كم مت مع الطين الموات

لن تفادياني المواني الناثيات

خلني للبحر ، للريح لموت

ينشر الأكفان زرقاً للغريق

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق

مات ذاك الضوء في عينيه مات

لا البطولات تنجبه ولا نذل الصلة (١).

ولكن سندياب في تجربة حاوي الشعرية (السندياب في رحلته الثامنة) يبدو أكثر قدرة على تحديد هدفه، وأرسخ قدماً ويقييناً في مواجهة المعوقات التي يذللها جميعاً، وسندياب هذا يمثل الإنسان العربي في كفاحه المتضاد في مرحلة الخمسينات، كفاحه في سبيل التحرر والتجدد على المستويين العام والخاص، الذات والموضوع (٢) فبعد أن كان بحار حاوي في القصيدة السابقة سندياباً محبطاً يائساً، نراه في هذه التجربة يتاجع حماسة ورغبة للتغلب على الركود الذي أصاب وجه الحياة وجواهر الإنسان، فيترك مجلسه البغدادي الرخي وأصدقاءه وندمانه ويعد سفينته ليخوض غمار بحر جديد، هو بحر الذات السنديابية العربية المعاصرة، تلك الذات القلقة التي سيطرت عليها تراكمات من القيم العتيقة والأفكار الرثة التي تنبئ عن الجدب والعقم والظلمة التي تجتاح وجه الحياة ممثلة في مدينة حاوي:

والليل في المدينة

تمتصني صحراؤه الحزينة

وغرفتي ينمو على عتبتها الغبار

١- ديوان حاوي، ص ١٩.

٢- التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث (الكبسي)، ص ٢٨.

(١) فابتغي الفرار

وبهذه المقدمة يعطينا سندباد المعاصر مسوغات رحلته الثامنة ، ودفاعه
فراره إلى واقع أكثر خصباً ، وأكثر تحرراً من المواريث الفكرية والروحية العتيبة
التي تكدرست في بيت سندباد العربي عبر القرون من غير أن يجري عليها تغيير
أو تبدل :

رhalti السبع وما كنـزـتـه
من نـعـمـةـ الـرـحـمـنـ وـالـتـجـارـةـ
يـوـمـ صـرـعـتـ الـفـوـلـ وـالـشـيـطـاـنـ
يـوـمـ اـنـشـقـتـ الـأـكـفـانـ عـنـ جـسـمـيـ
وـلـاحـ الشـقـ فيـ المـفـارـةـ (٢)

ولما أصبح هذا الميراث العتيق عبئاً على البيت العربي ،رأى سندباد المعاصر
أن يغير محتوياته ، ويجهزه لاستقبال ميراث عصري جديد ، لذلك يبدأ بتقليل
هذه المحتويات وإظهار عيوبها ، ليسوغ تخليه عنها في بداية رحلته ، وهي
محتويات فكرية ودينية واجتماعية ، أخذ يلقيها من سفينته في لجة المحيط ، وهو
بهذا الفعل يكون قد " شهد في ذاته ولادة القوى الفاعلة التي تبني وتهدم ، وانتقلت
نفسه من منطق الانفعال إلى منطق الفعل لتفير مجرى خطها الحضاري ، ولتنقضي
بالتالي على خط التفكير والسلوك الذي فرضته عليها الحضارة التبعية " (٢) وأول
المحتويات التي يبدأ سندباد في إلقائها المحتويات الدينية :

وـكـانـ فـيـ الدـارـ رـوـاقـ
رـصـعـتـ جـدـرـانـهـ الرـسـومـ
موـسـىـ يـرـىـ
إـزـمـيلـ نـارـ صـاعـقـ الشـرـ
يـحـفـرـ فـيـ الصـخـرـ

١- ديوان حاوي ، ص ٢٧٧.

٢- المصدر نفسه ، ص ص ٢٢٨ - ٢٢٩ . في هذه الأبيات إشارة إلى مجموعة من الأحداث التي وقعت
لسندباد في رحلاته ، فقد صرخ الغول في رحلته الثالثة وقتل الشيطان في الخامسة ، ودفن حيّاً
مع زوجته الميتة في مفارقة وهرب من شق فيها في الرابعة .٣- علي عشري زايد ، آنماط شخصية سندباد في الشعر المعاصر ، مجلة الثقافة العربية ،
عدد ٦، إبريل / نيسان ، ١٩٧٤ م ، ص ٣٦ .

وصايا رب العشر (١)

وهذه الوصايا لم تتحترم حتى من أولئك الذين يقدسونها ، بدليل العقاب الذي
تعرضت له سدوم "الزفت والكبريت والملح على سدوم" (٢)

ويواصل سندباد العربي المعاصر تقليل محتويات منزله ، فيجد من بينها
صورة تبرز التناقض بين القيم والتطبيق ، فالكافر الذي يتظاهر بالدفاع عن هذه
القيم شهوانى فاجر يبطن خلاف ما يظهر :

على جدار آخر إطار :
وكافر في هيكل البعل
يربى أفعواناً فاجراً وبوم
يفتضى سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى (٣)

ويمتد الخلل إلى نماذج إنسانية أخرى ، بحيث تبدو الذات العربية المعاصرة
مشوهة من جميع الوجوه ، فهذه النماذج ترى في المرأة دنساً وتعزل الحياة
الطبيعية كما فعل المعربي الذي أمضى عمره قابعاً خلف عماه بعيداً عن الحياة
والناس ، ولم ير في المرأة غير كائن مشوه دنس لا يطاق (٤) ، أو جارية يرعاها
الرجل الشرس مدفوعاً بغيرته الهوجاء التي تدفعه إلى ارتكاب حماقة القتل ، كما
حدث في مسرحية لوركا (عرس الدم)* ، أو كما حدث مع ديك الجن عندما دفعته
غيرته الحمقاء ، إلى قتل جاريته وإحراق جسده :

لوركا وعرس الدم في إسبانيا
وسيف ديك الجن يوم ارتد عن حماه
العنق العاجي نهر أحمر
ياهول ما جمده الموت على الشفاه (٥)

١- ديوان حاوي ، ص ٢٢٠ ، وقد ورد ذكر هذه الوصايا في الكتاب المقدس ، سفر التثنية الإصلاحان العاشر والحادي عشر.

٢- المصدر نفسه ، ص ٢٢١ ، في البيت إشارة إلى سدوم والعقاب الذي نالها ، وهي مدينة قوم لوط .

٣- المصدر نفسه ، ص ٢٢١ .

٤- انظر المصدر نفسه ، ص ٢٢٢ .

* عرس الدم مسرحية للشاعر الإسباني لوركا تقوم على الغيرة التي تفضي إلى القتل ، وهي تنضم في مضمونها مع حكاية ديك الجن الذي قتل جاريته بداعي الغيرة .

٥- ديوان حاوي ، ص ٢٢٤ .

هذه هي كل القيم وال מורوثات الاجتماعية التي أصر سندباد حاوي في بداية رحلته الثامنة على التخلص منها ، ليفسح مكاناً للقيم الجديدة التي بدأ رحلته الثامنة من أجل البحث عنها .

ولكن ما هي الخطوة التالية في رحلة سندباد الثامنة ؟ إنها ثورته على نفسه وترغيبها بالتخليص من كل ما يشدها إلى الوراء من المواريث العتيبة السلبية التي تراكمت عبر رحلاته السبع ، وهي توازي القيم السلبية المعاصرة التي يرفضها حاوي ويتمنى أن يتخلى عنها المجتمع العربي المعاصر ، لذلك يدفع سندباده إلى التخلصي عن مأواه العتيق لأصدقائه العتاق ، ويسموّع هذا الهجر بأن هذا المأوى يضع باللؤم والنفاق والخداع :

بلوت ذاك الرواق

طفلاؤ جرت في دمه الغازات والسوم

وانطبعت في صدره الرسوم

و كنت فيه والصحاب العتاق

نرف اللؤم ، نجلي طعمه بالنفاق

بجرعة من عسل الخليفة

و قهوة بشير

أغلف الشفاه بالحرير

بطانة الخناجر الرهيبة

لحلوي لحية الحرير (١)

وفي هذا المقطع من القصيدة خروج من تجربة سندباد التراثية إلى تجربة تمثل وجهة نظر حاوي محملة بدلائل معاصرة ، وعبر رموز عربية ، تمثل ما أصاب وجه الحياة من خلل ، فعسل الخليفة فيه دلالة النفاق ، طعمه حلو ، ولكنه كان يمزج بالسم عندما ت يريد السلطة التخلص من أعدائها ، وهذا ما كان يفعله بشير الشهابي عندما يريد التخلص من أعدائه ، فيمزج لهم القهوة بالسم (٢) .

وبعد أن يتخلص سندباد عن مأواه العتيق يبدأ برصد إشارات الميلاد الجديد للأمة ، وبعد طول انتظار ، تهب فجأة على البيت العربي رياح التغيير ، فترغب العتمة وينطوي السقف ، ويزهب خليل حاوي في غيبوبة سندبادية شبيهة

١- ديوان حاوي ، ص ٢٣٩

٢- انظر ، أنماط شخصية سندباد في الشعر المعاصر ، مجلة الثقافة العربية ، مرجع سابق ص ٣٩ .

بغيبوبة الأنبياء عندما كان ينزل عليهم الوحي ، ولعل هذه الغيبوبة التي تحدث عنها حاوي قد سقطت في ذاكرته من الموروث الإسلامي المتصل بالوحي :

لن أدعى أن ملاك الرب
ألقى خمرة بكرأ وجمراً أخضرأ
في جسدي المغلول بالصقيق
صفى عروقي من دم
محتفن بالغاز والسموم
عن لوح صدري مسح
الدفعات والرسوم (١)

إن هذه الغيبوبة قد أعادت حاوي إلى لحظة الطهارة البكر ، فما أصبح كطفل لا يخجل من عريه ، حيث أعشب قلبه ونبض فيه الزنبق ، ورأى في أثناء هذه الغيبوبة اليقين الذي جاء يتهدى إلى ساحة المدينة ، ويطرق باب البيت العربي السنديادي ، يحمل معه هدايا سنديادي هي بذور الثورة ، لتحول محل القيم العتيدة التي رماها في لجة المحيط في بداية رحلته الثامنة :

في ساحة المدينة
كانت خطها
زورقاً يجيء بالهزيج
من مرج الأمواج في الخليج
كانت خطها تكسر الشمس
على البلور ، تسقيه الظلل
الخضر والسكنية
لم يرها غيري (٢)

وإذا كان سندياد التراشى قد عاد محملاً في جميع رحلاته بالكنوز والجواهر والقصص الطريفة المسلية ، فإن سندياد المعاصر في رحلته الثامنة قد عاد ببشرارة هي "رؤيا يقين العين واللمس".^(٣) تفيد بأن الأمة العربية مقدمة على مخاض حقيقي وثورة صلبة تقف في وجه الرياح والثلوج ^(٤) ، لذلك يحتفي سندياد

١- ديوان حاوي ، ص ٢٤٦.

٢- المصدر نفسه ، ص ٢٤٩.

٣- المصدر نفسه ، ص ٢٦٥.

٤- المصدر نفسه ، ص ٢٦٥.

بالشمس التي ترمز إلى الحرية وهو يرى العرب يتخلصون من ميراثهم البالى ،
ويتطهرون من خطاياهم ، ويطردون أعداءهم :

ما كان لي أن أحتفي

بالشمس لو لم أركم تغسلون

الصبح في النيل وفي الأردن والفرات

من دمقة الخطيبة

وكل جسم ربوا تجوهرت في الشمس

.....

أما التماسيخُ مضوا عن أرضنا (١)

وفي هذا الموضع من القصيدة تضيق أسطورة سندباد عن بعض ما يتفاعل في
أعماق حاوي من الهموم القومية ، فيتحدث بلسان سندباد معاصر لا يحمل سمات

سندبادية تراثية ، سندباد له همومه المختلفة وطموحاته وأحلامه الخاصة :

عدت إليكم شاعراً في فمه بشاره

يقول ما يقول

بفطرةِ تحسُّ ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول (٢)

ومن وجوه سندباد المعاصرة ، وجه يحمل دلالة فنية في قصيدة صلاح عبد
الصبور (رحلة في الليل) ، حيث جسد فيها الشاعر تجربته وهو يسعى سعي
سندباد ، ولكن في البحث عن الشعر الصادق والكلمة المعبرة ، وهذه هي كنوز
صلاح عبد الصبور ، السندباد المعاصر التي توازي الكنوز التي كان يعود بها
سندباد التراثي من رحلاته .

إن سندباد صلاح عبد الصبور في رحلته الليلية ، ينهض بأعباء كبيرة
وتعترضه معوقات كثيرة من أجل أن يعود بأطرف الهدايا وأثمنها إلى أصدقائه
وندمانه المتقطرين ، وتبدأ رحلة سندباد عبد الصبور في الليل عندما تنفس
مجالس السمر ويترافق الرفاق ويقفر الطريق وتظلم الدنيا ، فيعود إلى منزله
الصغير وتبدأ معاناته وقلقه :

١- ديوان حاوي ، ص ٢٦٦.

٢- المصدر نفسه ، ص ٢٧١.

أعود يا صغيرتي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون ، لم تدع جفني ينام
ما زال في عرض الطريق تائهون يظللعون (١)
وفي هذا الجو المسكون بالقلق والوحدة ، تبدأ تجربة صلاح عبد الصبور
الشعرية ، التي لا تختلف عن تجربة سندباد من حيث المعاناة وارتياح المجهول ،
وهي تجربة تحتاج إلى أدوات وسفينة سندبادية لها دلالات فنية يحتاجها الشاعر
في رحلته :

في آخر المساء يعتلى الوساد بالورق
كوجه فار ميت بين طلاسم الخطوط
ويتنفس الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
في آخر المساء عاد سندباد
ليرسي السفين (٢)

وإذا كان سندباد الأسطوري قد عودنا في جميع رحلاته أن يعود بالهدايا
والكنوز الثمينة ، فإن سندباد في تجربة عبد الصبور يعود لنديمانه في الصباح
ليسمعهم نتاج رحلته السندبادية في البحث عن الشعر الصادق الجيد :

وفي الصباح يعقد النديمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العدم (٣)

وعندما لا يجد صلاح عبد الصبور نديمانه وأصدقاءه بوعي وذوق نديمان
سندباد الأسطوري ، يحس بالإحباط وعبيثية سعيه وإصراره على نظم الشعر
الجيد ، وهو بهذا يعبر عن أزمة الشاعر المعاصر مع قرائه ، الذين يقترون عن فهم
تجربته وتقدير معاناته :

لا تحك للرفيق عن مخاطر الطريق
إن قلت للصاحي انتشيت قال : كيف
السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت (٤)

وإذا كان سندباد الأسطوري قد حظي بأصدقاء يقدرون طموحه ويحترمون

١- ديوان صلاح عبد الصبور ، ٨/١ ،

٢- المصدر نفسه ، ١٠/١ ،

٣- المصدر نفسه ، ١١/١ ،

٤- المصدر نفسه ، ١١/١ ،

تجربته ويتوتون إلى ملاقاته وسماعه ، فإن سندباد المعاصر في تجربة عبد الصبور ، قد ابتلي بندمان وأصدقاء تافهين لا تغريهم الكلمة الصادقة البكر ، فهم ندمان عبيثيون طلبيرون يغريهم القعود ، ويسعون إلى المتع السهلة ، ولا تتورّث نفوسهم إلى الحركة والمخاطرة فيقولون لسندباد :

هذا حال سندباد أن نجوب في البلاد

إننا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكروم

ونعصر النبيذ للنساء

ونقرأ الكتاب في الصباح والمساء (١)

ومع وجود كل هذه المثبتات فإن سندباد في تجربة عبد الصبور الشعرية لا يستسلم لها ، بل يظل سندباداً متوجداً متوباً يحب الحياة ، ويقتتنص اللحظات الجميلة والصور الرائعة التي تعده إلى صفات السندبادية المتقددة ، فلا يستكين ولا يتوقف عن الارتحال في عيون العشاق وحدود الصبايا وقهقات الأطفال فوق سطوح المنازل (٢) إنه سندباد متفائل يحب الحياة :

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد

كل صباح أحتفي بعيدها السعيد

ما زلت حيا ! فرحتي ! ما زلت والكلام والسباب والمعوال

وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآل

والسحب ما تزال

تسع ، والخاض يلجم النساء للوسراد (٣)

كما أنه سندباد لا يود الانسحاب من الحياة ، ويصر على منازلة المصوّبات :

لنكمِّل النزال فوق رقعة السواد والبياض

وبعد غداً

وبعد غد !

سنلتقي

إلى الأبد (٤)

١- ديوان صلاح عبد الصبور ، ١١/١.

٢- انظر المصدر نفسه ، ١٢/١.

٣- انظر المصدر نفسه ، ١٢/١.

٤- المصدر نفسه ، ١٣/١.

ومن الجوابين الأفقيين الأسطوريين أوديسبيوس * الذي حملته الأمواج إلى أرض الفينيقيين وألقت به على شواطئهم، وهناك وجد العون من ملكهم ألكينوس الذي استضافه ثم جهزه ليعود إلى وطنه وزوجته المنتظرة (بنلوبي)، وقد اختار أدونيس هذا الجانب بالذات من تجربة أوديسبيوس، فوظفه في إحدى قصائده، لأنَّه ينسجم مع رحلته الشعرية التي اكتنفتها ظروف قاسية ومعوقات كثيرة، ويتفق مع الاحترام الشديد الذي يكنه أدونيس للرموز الفينيقية.

إنَّ ألكينوس في تجربة أدونيس الشعرية يعد مخلصاً، كما هو في التجربة الأسطورية، وعلى هذا الأساس فإنَّ أدونيس يوازي أوديسبيوس الغريب القادم من المجهول، الذي خاض تجربة بكرة تحمل في طياتها أسرار الجوابين فيخاطبه أدونيس بقوله على لسان ألكينوس :

من أنت ، من أي الذرى أتيت
يا لغة عذراء لا يعرفها سواك

ما اسمك - أي رأية حملت أو رميت ؟ (١)

هذه الأسئلة التي يطرحها ألكينوس على ضيفه الغريب أوديسبيوس، تذكر جراح أدونيس وتذكره بأزمه كشاعر معاصر يعصف به شعور مرير بالغربة، ويبحث عن خلاص روحه من هذا الإحساس، وإن كان أوديسبيوس قد وجد طريقه وصمم على المضي قدماً نحو هدفه، فإنَّ أدونيس ما يزال تائناً خائفًا يجهل طريقة ويخشى أن يمضي، أو يعود من حيث أتي، وفي سيرته الذاتية ما يسوغ هذا الإحساس، وبخاصة عندما هاجر من دمشق إلى لبنان ليحقق لنفسه أمجاداً شعرية تعذر تحقيقها في دمشق، لذلك تعد لبنان في هذا السياق المكان المثالي للخلاص، وهي التي ستقدم له العون، كما قدم الملك الفينيقي لأوديسبيوس العون من قبل، ويصرح أدونيس بذلك مباشرة بعد أن تضيق التجربة الأسطورية عن استيعاب وجعه :

أجيء من أرض بلا حدود

* أوديسبيوس هو موليس أو أوليس المذكور في الأوديسة، اختار أدونيس من تجربته الأسطورية ما يلائم تجربته الشعرية، وهي فترة وجوده عند ملك الفينيقيين الذي جهزه وساعدته في العودة إلى وطنه.

محمولة فوق ظهور الناس

ضعت هنا وضعت من قصائدي هناك

وها أنا في الرعب والباس

أجهل أن أبقى وأن أعود(١)

وانطلاقاً من جهل أدونيس لطريق الخلاص ومعاناته المتواصلة في رحلته
 الحياتية التي تكتنفها المعوقات والخوف ، كما اكتنفت حياة أوديسيوس وتجربته
 من قبل ، فإنه يواصل بحثه عن أوديسيوس ليسأله كيف استطاع تجاوز محناته
 وذلك في قصيده (أبحث عن أوديس) :

أشد في مغادر الكبريت

أعنق الأشرار

أفاجئ الأسرار

في غيمة البخور في أظافر الكبريت

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لي أيامه معراج

لعله يقول لي ، يقول ما تجھله الأمواج (٢)

ومن الجوابين الأفقيين عجيب بن الخصيّب أحد ملوك ألف ليلة وليلة ، الذي
 دفعه السام إلى التصعّل والترحال بعد أن تنازل نهائياً عن ملكه ، فجهز سفينه
 وخاض عباب البحر بحثاً عن التسلية في الجزر البعيدة (٣) ، وقد وظف صلاح عبد
 الصبور هذه الأسطورة العربية بعد أن أضاف إليها عناصر تنسجم مع تجربته
 الشعرية ، فإنّ الخصيّب لم يترك الملك بسبب أزمة فكرية أو غربة روحية ، ولم
 يضرّب في الأرض بحثاً عن الحقيقة وهرباً من الزيف ، لكنه بهذه الدلالات يصبح
 نموذجاً جيداً للتعبير عن هموم الشاعر المعاصر صلاح عبد الصبور .

بدأ عبد الصبور قصيده (مذكرات الملك عجيب بن الخصيّب) بحشد
 مسوغات الرحلة وهذه المسوغات لها صلة بنماذج إنسانية مختلفة تتسم بالسلبية
 وتضج بالشهوة والانحراف والخيانة ، وتعكس الخلل الذي أصاب وجه الحياة
 السياسية والاجتماعية المعاصرة ، ومن هذه المسوغات أن عجيباً نفسه يشك في

١- ديوان أدونيس، ٢٢٢/١.

٢- المصدر نفسه، ٣١٤/١.

٣- انظر ألف ليلة وليلة ، ٥٥/١ حكاية ابن الخصيّب والفارس النحاسي .

نسبة ، لأن جده السابع والعشرين كان مخدوعاً بزوجته الملكة التي كانت على علاقة غير مشروعة برسام القصر ، لذلك لا يستبعد أن الزنا قد دخل في تركيب العائلة الملكية التي ينتمي إليها :

لم أخذ الملك بحد السيف بل ورثته

عن جدي السابع والعشرين إن كان الزنا

لم يتخلل في جذورنا

لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامه

رسامه ... كان عشيق الملكة (١)

وقد تواترت هذه الخيانة في الأسرة ، فعجب نفسه يضاجع إماء أبيه الذي لم يعد قادرًا على تلبية رغباتهن الجسدية :

إماء أبي كن حين يجن المساء

يجئن إليّ يضاجعني ويلاعبنني

ويفصحن لي ما يسر أبي (٢)

ويستمر صلاح عبد الصبور في حشد النماذج السلبية المختلفة التي يعج بها قصره وقصر أبيه ، ليسوغ رحلته وسأمه وإصراره في البحث عن اليقين والخلاص ، ومن هذه النماذج معلم عجيب الذي كان لوطنياً مسيحياً منافقاً مثل الشعراة الكثيرين الذين يعج بهم البلاط الملكي (٣) .

إن هذه النماذج بانحرافاتها وشذوذها خلقت عند عجيب بن الخصيب أزمة وجودية دفعته إلى الهرب بحثاً عن الخلاص واليقين ، وهرباً من الجو القدر الموبوء بالخيانة ، وذلك عندما وجد نفسه لا يجرؤ على البوح بكل ما يعتمل في صدره من القلق والرفض :

لو قلت كل ما تسره الظنون

لقلتمو مجنون

لكنني أبحث عن يقين (٤)

وحتى الملك نفسه فقد أصبح عبئاً ثقيلاً وطقوساً مزيفة تتناقض مع البساطة والإنسانية التي يتوق إليها ويتمنى أن يتحققها وبخاصة عندما يكون وحيداً :

١- ديوان صلاح عبد الصبور . ٢٥٣/١٠ .

٢- المصدر نفسه . ٢٥٥/١٠ .

٣- انتظر المصدر نفسه . ٢٥٦-٢٥٤/١٠ .

٤- المصدر نفسه . ٢٥٨/١٠ .

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
لكنني في مخدعي إنسان^(١)
لذلك تتمزق روحه وتتبabil أفكاره كلما خلا إلى نفسه ، فتتوق روحه وعقله
إلى الحقيقة واليقين والخلاص :
وافزعني من المسا إذا أطل
وافزعني من حيرة الأفكار في السبل
أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبي المقتحنة^(٢)
إن الجواب الأسطوري عجيب بن الخصيـب لم يصل إلى هذه المرحلة من
الضياع والتمزق ، فقد انتهـت أزمـته بمـجرد رـكوبـه الـبحر ، بينما استمرـت أزمـة
الجواب المعاصر في التجـربـة الشـعـرـية لـصلـاح عـبد الصـبـور ، الـذـي رـكـبـ مـركـباـ آخر
ليهـربـ من وـاقـعـه ، إـنـهـ مـركـبـ السـكـرـ والمـخـدرـات^(٣)
وـبـدـأـ منـ أـنـ يـتـخلـصـ الجـوابـ المـعاـسـرـ فيـ التـجـربـةـ الشـعـرـيةـ منـ أـزـمـتـهـ ، فـقدـ
بدأ يـرىـ الأـشـيـاءـ مـقـلـوـبةـ وـالـحـقـائـقـ مـشـوـهـةـ :
رأـيـتـ رـأـيـ العـيـنـ طـائـرـاـ بـرـأسـ قـرـدـ
وـحـيـنـماـ أـرـادـ أـنـ يـقـولـ كـلـمـةـ نـهـقـ
كانـ لـهـ ذـيلـ حـمـارـ^(٤)
وفي أـشـارةـ منـ صـلـاحـ عـبدـ الصـبـورـ إـلـىـ تـرـدـىـ الـأـوضـاعـ الـسـيـاسـيـةـ ، يـصـورـ الـمـلـكـ
فيـ أـسـوـأـ حـالـاتـ ، فـهـوـ يـفـنـيـ وقتـهـ سـكـراـ ، وـيـوظـفـ خـدمـهـ وجـنـودـهـ وـقـادـتـهـ لـمـواـكـبـةـ
طـقوـسـ سـكـرـهـ وـحـالـاتـ تـرـدـيـهـ وـهـذـيـانـهـ :
يـاـ خـادـمـ الـقـصـرـ وـيـاـ حـرـاسـ وـيـاـ أـجـنـادـ
وـيـاـ ضـبـاطـ وـيـاـ قـادـهـ
مـدواـ حـولـ الـكـرـةـ الـأـرـضـيـةـ نـسـجـ الشـبـكـةـ
كـيـ يـسـقـطـ مـنـهـاـ مـلـكـمـ الـمـتـدـلـيـ

١- انظر ديوان عبد الصبور ، ٢٥٨/١ ،

٢- المصدر نفسه ، ٢٥٨/١ ،

٣- انظر المصدر نفسه ، ٢٥٨/١ ،

٤- المصدر نفسه ، ٢٥٩/١ ،

سقوط الملك المتدلي جنب سريره (١)

ومن الجوابين الأفقيين المjos في الإنجيل ، وهم الذين جاءوا من المشرق إلى القدس إثر نجم رأوه ، وكان في اعتقادهم أن ذلك النجم إشارة إلى ولادة المسيح ، وحدث ذلك في زمن هيرودس الروماني ، وقد ظلوا يتبعون النجم وهو يتقدمهم حتى وقف فوق المكان الذي يوجد فيه الوليد مع أمّه فخرروا له ساجدين .^(٢)

يوظف خليل حاوي هذه الأسطورة في قصidته (المjos في أوروبا) بحيث يشكل المjos معاً موضعياً للشاعر وكل الباحثين عن اليقين في هذا الزمن ، من ظنوا أن ضالتهم موجودة في حضارة الغرب الحديث ، وإذا كان المjos في الإنجيل قد عثروا على بغيتهم وعادوا مطمئنين ، فإنّ mjos العصر ممثلين بحاوي لم يعودوا بغير الإحباط من رحلتهم إلى الغرب ، فقد فوجئوا بحضارة مادية مشوهة قائمة لا روح فيها ، غابت عنها المبادئ وتراجعت الأخلاق ، ولم يجدوا المسيح الحقيقي ، فقد التهم الكهان وانكسف النجم^(٣) الذي يتبعونه :

ساقنا النجم المغامر

عبر باريس ... بلونا صومعات الفكر

عقنا الفكر في عيد المساحر

وبرومما غطت النجم محته

شهوة الكهان في جمر المباخر

ثم ضيعبناه في لندن ، ضعنا

في ضباب الفحم في لغز التجارة^(٤)

وخلال تجربة الباحثين عن الخلاص في هذا العصر ، أنّ الحضارة الغربية لا تحترم القيم الروحية ، حتى في ليلة عيد الميلاد ، فإنّ أفعال الناس وممارساتهم تتأيّد عن الأخلاق ، حيث ينصرف الناس إلى متع الجسد المحرمة تحت شعار التحرر ، وينعون على الشرق قيمه الروحية وي奚خرون منها :

واهتدينا بسراج أحمر الضوء لباب

حفرت فيه عبارة

١- ديوان صلاح عبد الصبور ، ٢٦٠/١.

٢- انظر الكتاب المقدس ، إنجيل متى ، الإصلاح الثاني ، ص ٤.

٣- انظر خليل حاوي في سطور من حياته وشعره (حاربي إيليا) ، ص ١٢٥.

٤- ديوان حاوي ، ص ١٠٩.

جنة الأرض هنا لاحية تغوي
ولا ديان يرمي بالحجارة
هاهنا الورد بلا شوك
هنا العربي طهارة . . .

خلعوا هذى الوجوه المستعارة
سلخت من جلد حرباء كريه (١)

ولكن الشرق أيضاً من وجهة نظر الجواب المعاصر ليس أحسن حالاً من الغرب،
 فهو يعاني من التردي وازدواجية الملامح ، والتبعية الفكرية ، وهذا أحد الأسباب
التي دفعت مجوس العصر للبحث عن الخلاص بالذهاب إلى الغرب :

نحن لم نخلع ولم نلبس وجوه
نحن من بيروت مأساة ولدنا
بوجوه وعقول مستعارة
تولد الفكرة في السوق بغيّاً

ثم تقضي العمر في لفق البكار (٢)

ولما لا يجد أبناء الشرق خلاصهم في أوطنهم بسبب هذا الضعف وهذه
التبعية ، استسلموا لبعض المعطيات السلبية في الحضارة الغربية ، ففرقوا في
الشهوات ، وفي هذا الإطار يعبر خليل حاوي عن أزمة الإنسان العربي المعاصر في
مواجهة الحضارة الغربية ، وبخاصة المثقفون :

وركنا خشعاً للكيميا
ولساحر

كور الجنة في ليل المقابر (٣)

وإذا كان المجوس في الانجيل قد استقر وجدانهم بالعثور على اليقين ، فإن
المجوس المعاصرين قد ازدادوا ضياعاً بانقيادهم للغرب المادي ، بعد أن ينسوا من
لقاء مسيحهم الذي يعده خليل حاوي ملخصاً على الصعيد الاجتماعي والفكري :

يا إله المتعين
يا إله المصانعين

١- ديوان حاري ، ص ١١٢.

٢- المصدر نفسه ، ص ١١٣.

٣- المصدر نفسه ، ص ١١٥.

يا إلهها هارباً من صرعة الشمس
ومن رعب اليقين
يتخفي في المغاربة
في كهوف العالم السفلي
من أرض الحضارة (١)

وقد وظف السباب أسطورة المجنوس توظيفاً جزئياً في قصيده (قافلة
الضياع) ، ليعبر عن حالة الضياع وانعدام الاستقرار وتواصل المعاناة
للفلسطينيين بعد النكبة ، فهم مثل المجنوس ينتظرون الخلاص ويضربون في الأرض
بحثاً عن حل، فيقول السباب على لسانهم :
سنظل نضرب كالمجنوس نجس ميلاد النهار
كم ليلة ظلماء كالرحم انتظرنا في دجاجها
نتمس الدم في جوانبها ونعصر من قواها (٢)

ثانياً: أسطورة الجواب السفلي

تمثل أسطورة أورفيوس وبوريديس الإغريقية وعناصرها ورموزها المختلفة
قاعدة لأغلب التجارب الشعرية المتصلة بجواب العالم السفلي، وتنص هذه
الأسطورة على أن أورفيوس لسان الطبيعة ونبي الآلهة ، وصاحب القيثار ذي
الرنين والأنين كان يعزف فتشيع الحياة في الجمادات ، فيقف أبواللو في مركبته
الذهبية (الشمس) ، مطلأ برأسه يسمع ويطرب ، وكان لأورفيوس هذا حبيبة
اسمهما بوريديس لدغها ثعبان فماتت فتبعها إلى العالم السفلي لاستعادتها، ولكنه
فشل وعاد إلى عالم الأحياء ، وأنشأ عن كل النساء ، وهجر قيثارته ، واقتفت
النساء ، وظل يفتر منهن وفاءً لحبيبه الميتة، وفي يوم رجمته حتى مات، وتقول
الأسطورة ، إنهم قطعن رأسه وألقين به مع قيثارته في نهر هيبروس (٣).
في قصيدة (بكائية) يوظف البياتي هذه الأسطورة في إطار البحث عن الحب

١- ديوان حاوي، ص ١١٥.

٢- ديوان السباب، ٣٧٤/١.

٣- انظر دريني خشبة ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، دار أبعاد للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ م ١٥٤/١ ، ولطفى الخوري ، معجم الأساطير ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ م ، ٨١/١.

والسعادة المفقودتين ، فإذا كان أورفيوس قد تبع يوريديس إلى العالم السفلي لاستعادتها وبذل في سبيل ذلك المستحيل ، فإن البياتي قد طرق العالم السفلي بحثاً عن عائشة التي توازي يوريديس ، لكن العالم السفلي في تجربة البياتي هي نيسابور :

عدت إلى جحيم نيسابور

لقاءها المهجور

للعالم السفلي ، للبيت القديم الموحش المقرور

أبحث عن عائشة في ذلك السردار (١)

وكما عاد أورفيوس من غير يوريديس ، فإن البياتي يعود من غير عائشة ، وبذلك يكون قد فقد حبه إلى الأبد ، والحب معادل للحرية التي ظل يسعى إليها من غير كلل :

أتبع موتها وراء الليل والأبواب

كزورق ليس به أحد

تنبعث جنازة الشمس إلى الأبد (٢)

وفي لهجة جنائزية مؤثرة ، تزدحم فيها صور الموت ، يبدو البياتي فاقداً للأمل حزيناً على حبه الضائع ، كما كان أورفيوس عندما فقد يوريديس : من ه هنا أنزلها الحفار

للقبر وهي في ثياب العرس فوق رأسها تاج من الأزهار

وغيمة من نار

وها هنا ساحرة شمطاء ... كانت وراء النعش تبكي (٣)

ولعل البياتي في هذا السياق يبكي الحرية المفقودة التي لم يحظ بها الإنسان العربي ، فما أن ولدت حتى ماتت ودفنت قبل أوانها .

من المعروف في التجربة الأسطورية أن أورفيوس صادف عقبات مختلفة وهو في طريقه إلى العالم السفلي للبحث عن يوريديس ، ومن هذه العقبات معاندة حارس البوابة سربروس ، والبياتي نفسه لم يصادف مثل هذه العقبات وهو يبحث عن حبه وحريرته الضائعة (عائشة) فقد حظي بمعاملة مختلفة ، وفتر

١- ديوان البياتي ، ٧٩/٢.

٢- المصدر نفسه ، ٧٩/٢.

٣- المصدر نفسه ، ٧٩/٢.

عليه المعاناة، كما حظي بنصائح ثمينة تعينه على مواجهة الطغاة الذين سلبوه
الحب والحرية ، وهذه النصائح قدمها إليه حارس بوابة العالم السفلي :
عائشة ليست هنا ، ليس هنا أحد

.....

عائشة ليس لها مكان
فيه مع الزمان في الزمان
ضائعة كالريح في العراء
ونجمة الصباح في المساء
فعد لنيسابور
لوجهها الآخر يا مخمور

وثر على الطغاة والألهة العمياء (١)

وفي هذا الموضع من القصيدة تفترق التجربتان الشعرية والأسطورية، إذ لا يوجد في الأسطورة أي عنصر يتصل بالحرية المسلوبة، أو الطغاة أو الثورة عليهم، لذلك خرج البياتي على السياق الأسطوري عندما ضاق عن استيعاب همه المعاصر، وهموم الكثيرين في الوطن العربي، الحالين بالحرية والباحثين عن الخلاص ، وبهذا تصبح عائشة في قصيدة (بكائية) رمزاً للحرية العامة التي وأدتها الطغاة ، وسوغوا ذلك لأنفسهم بمسوغات دينية وفكريّة سماها البياتي (الألهة العمياء) .

وفي قصيدة هبوب أورفيوس إلى العالم السفلي ، يجعل الشاعر من أورفيوس معادلاً له ، فهو يساويه أو يوازيه في الخيبة والتجنيع ؛ أورفيوس لعودته وحيداً من العالم السفلي من غير يوريديس، والشاعر اليائس من قدرة أmente على إنجاز مشروعها الحضاري حيث عبر عن ذلك في قوله :

مدن تولد في المنفى وأخرى تحت قاع البحر أو قاع لياليها تغور
وينام الناس في أسفارها دون قبور

كالعصافير على حائط نور (٢)

وتختلف تجربة البياتي الشعرية عن تجربة أورفيوس الأسطورية في أن الثاني لم يصل إلى حالة من اليأس المطبق على الرغم من العقبات الكثيرة التي اعترضته في العالم الأسفل ، وعندما عاد وحيداً من غير يوريديس ، ظلل على

١- ديوان البياتي ، ٨٠/٢ ،

٢- المصدر نفسه ، ٢٠٢/٢٠ ،

إخلاصه ووفاته لقضيته ، ودفع حياته ثمناً لها ، بينما يعلن البياتي يأسه ويروي بخ نفسه على التمادي في التفكير بأحوال أمة وترقبه لو ثبّتها الحضارية ، وقدرتها على تجاوز العقبات فيخاطب نفسه :

فَلِمَّا أَنْتَ فِي الْكَهْفِ وَحْدَكَ

ترسم الثور الخرافي على الجدران بالنار وتلتفت بأسمال الشريد
حاملاً خصلة شعر الشمس تبكيها وتبكي المستحيل
حالماً عبر الليالي بالرحيل

وبشطآن عصور يولد الإنسان فيها من جديد

ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق الخريف (١)

فالثور الخرافي هو تمور إله الخصب (٢) ، وهو يوازي بدلاته الإيجابية
المشروع الحضاري المتعثر الذي يحلم به الشاعر ، وعبر عنه بخصلة الشمس ،
وشطآن عصور يولد الإنسان فيها من جديد .

وعندما تضيق أسطورة أورفيوس فلا تتسع للهم الذي يزورق البياتي ، يلجأ
إلى أسطورة أخرى ، حيث يجعل من نفسه مسيحاً يرتدي تاج الشوك ويفتدي
الآخرين وهو يبحث لهم عن الخلاص كمن يبحث عن إبرة في كومة من القش (٣) ، ثم
تعود التجربتان إلى الالتقاء مرة أخرى ، فالبياتي وأورفيوس كلاهما قد عاد من
عالمه السفلي خالي الوفاض ، وكلاهما عاد محبطاً تحيط به صور الموت ورموزه من
كل الجهات :

أه ما أوحش ليلاً تي على أسوار آشور مع الموت وأوراق الخريف
وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد
ميتاً أبعث في درع الحديد

.....

عيثأً تصرخ في الأشياء والأشجار واللحم يموت
عيثأً تمسك خيط النور في كل العصور (٤)

١- ديوان البياتي ، ص/٢٠٣ - ٢٠٤

٢- انظر فراس السواح ، لفز عشتار (الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة) سومر للدراسات
والنشر والتوزيع ، نيقوسيا ، ط٢، ١٩٧٦م ، ص ٢٦٣ .

٣- انظر ديوان البياتي ، ٢٠٤/٢ ، ٢٠٤/٢ ،

٤- المصدر نفسه ، ٢٠٤/٢ ، ٢٠٤/٢ .

ويوظف السباب عنصراً من عناصر أسطورة العالم السفلي هو (سربروس) حارس بوابة الجحيم ، وهو كلب ذو رؤوس ثلاثة - صورته الأسطورة الإغريقية شرساً لا يخالف أوامر إله العالم السفلي بلوتو ، وغالباً ما يقع في عند قدميه كدليل على الولاء والطاعة (١).

يختار السباب جانب الشراسة في سربروس، ليصور من خلاله الواقع السياسي والاجتماعي في العراق في وقت من الأوقات ، فسربروس معادل للنظام السياسي (٢) الذي يريد السباب مهاجمته ، فهو نظام ظالم يعمل أنيابه في لحم أطفال العراق وعظامهم ، ويتحفز دائماً للانقضاض على كل عناصر الخصب والحياة ناشراً الرعب والموت في بابل الحزينة (رمز العراق) ، وهي بهذا تعادل العالم السفلي في الأسطورة :

لي quo سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة

.....

يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
ويشرب القلوب
عيناه نيزكان في الظلام
وشدقه الرهيب موجتان من مدى
تخبي الردى (٣)

ولم يكتف سربروس العراق هذا بإشاعة الرعب والموت ، بل أخذ يبحث عن كل عناصر الخصب والحياة ليقضي عليها ويشيع الدمار والقطط في كل مكان يصل إليه :

لي quo سربروس في الدروب
وينبش التراب عن إلهانا الدفين
تموزنا الطعين

١- انظر أساطير الإغريق والرومان (غويربر)، ص ١٤٩ . وأساطير الحب والجمال عند اليونان (خشبة) ٩٨/١.

٢- وردت إشارة تبين النظام السياسي الذي يعني الشاعر ، في مقابلة أجرته معه جريدة صوت الجماهير ، بغداد ، ٢٦ تشرين الأول ١٩٦٣ ، منقولة عن كتاب بدر شاكر السباب ، لعيسي بلاطة ، دار النهار للنشر بيروت ١٩٧١م ، وقد نقلها محسن أطيمش بدوره في كتاب دير الملاك ، ص ١٣٥ .
٣- ديوان السباب ، ٤٨٢/١ ، ٤٨٣-٤٨٤/١

يأكله يعص عينيه (١)

وبلهجة اليائس المسكون بالفجيعة ، الراغب بالخلاص من هذا الواقع السياسي الظالم، يتمنى السياب أن يثور العراق على سربروس الظالم، ليتحقق الحلم بالحرية ، فتبرعم الحقول وتتفجر الرعد ، وتنهر الأمطار ، فيعود إلى وجه الحياة إشراقه :

أواه لو يفيق

إلهنا الفتى ، لو تبرعم الحقول ،
لو ينشر البيادر النضار في السهول
لو ينتضي الحسام ، لو يفجر الرعد والبروق والمطر
ويطلق السيول من يديه ، آه لو يزوب (٢)

ولكن الذي يحدث أن سربروس في تجربة السياب الشعرية يزداد شراسة ويقضى على كل أشكال الحياة في العراق ، وينشر الرعب فيها مبتداً بربة الخصب عشتار :

لكن سربروس بابل - الجحيم
يُخْبَرُ فِي الدُّرُوبِ خَلْفَهَا وَيُرْكَضُ ،
يُمْزَقُ النَّعَالُ فِي أَقْدَامِهَا ، يُعْصَعَضُ
سِيقَانُهَا اللَّدَانُ ، يَنْهَشُ الْيَدِينُ أَوْ يُمْزَقُ الرِّداءُ ،
يُلْوَثُ الْوَشَاحَ بِالْدَمِ الْقَدِيمِ
وَيُمْزَجُ الدَّمُ الْجَدِيدُ بِالْعَوَاءِ (٣)

ويجتذب السياب من أسطورة برسفون (٤) عنصر الثكل ليوظفه في قصيده (أم تخاطب ابنتها الضائعة) ، ف تكون البنت الضائعة ، موازية لبرسفون التي اختطفها بلوتو إلى العالم السفلي ، مع فارق بسيط هو أن ديمتر أم برسفون كانت تعرف إلى أين مضت ابنتها ، بينما لم تعرف هذه الأم في تجربة السياب الشعرية الطريق إلى ابنتها الضائعة ، ولا تدرى إن كانت عطشى أو جائعة فتقول :

١- ديوان السياب ، ٤٨٣/١ .

٢- المصدر نفسه ، ٤٨٣/١ .

٣- المصدر نفسه ، ٤٨٣/١ .

٤- انظر أساطير الإغريق والرومان ، (غويربر) ص ١١٨ - ١٢١ ، ص ١٢٦ .

... هاك من لحمي

طعاماً أه !! عطشى أنت يا أمي

فتعبي من دمي ماءً وعودي كلهم عادوا

كأنك برسفون تخطفتها قبضة الوحش

وكانت أمها الولهي أقل ضنى وأوهاما

من الأم التي لم تدر أين مضيت (١)

وفي حالة من الفرح الطفولي الغامر بعودته إلى دار جده في جيكور بعد طول غياب ، يشبه السباب علاقته بهذه الدار بعلاقة أورفيوس بيوريديس ، وفرحته بالعودة بفرحة أورفيوس عندما قابل حبيبته بيوريديس في العالم السفلي ، وأظن أن هذه الصورة غير موفقة لأن جيكور في هذه المعادلة تصير موازية للعالم السفلي القائم الكثيب وهذا لا يتفق مع مكانتها في نفسه ، فهي مدرج الطفولة ومرتع الصبا ، حيث الهوى والذكريات وحيث كل شيء صادق وجديد:

كأن مقلتي ، بل كأنني انبعشت أورفيوس

تمصه الخرائب الهوى إلى الجحيم

فيلتقى بمقلتبي ، يلتقي بها ، بيوريديس

ـ آه يا عروس

ـ يا توأم الشباب يا زنبق النعيم (٢)

ثالثاً: أساطير البعث والميلاد

من أكثر الأساطير دوراناً في شعر الرواد ، أسطورة الخصب والبعث ، التي اشتهرت عند كثير من شعوب البلاد الواقعة على حوض المتوسط ، ولها عند هذه الشعوب أسماء مختلفة ، فهي أسطورة تموز عند البابليين ، وأندونيس عند الفينيقيين والإغريق ، وأوزوريس عند المصريين القدماء ، وأتيس عند شعوب آسيا الصغرى ، وبعل عند الكنعانيين (٣) وهذه الأسطورة تفسير إنساني بدائي للتغيرات التي تطرأ على مظاهر الطبيعة ، والتقلبات الفصلية وما يصاحبها من

١- ديوان السباب، ١٥٤/١.

٢- المصدر نفسه، ١٤٥/١.

٣- انظر أندونيس أوتموز (فريزر)، ص ١٨.

موت وخصب ، باعتبار النبات من أهم عناصر الحياة التي يهتم بها الإنسان لارتباطه برزقه وبقائه، وتموز هو زوج عشتار إلهة التناسل ، التي ترحل كل سنة للبحث عن قرينه في العالم السفلي ، بعد أن قتله خنزير بري ، وفي غيابهما يدب القحط والبرد في عالم الأحياء ويهدده الفناء ، وحتى لا تحدث هذه الكارثة يرسل (إيا) إله العظيم عند البابليين رسولًا لإنقاذهما فتعود مع تموز وبعودتهما يعود الخصب إلى الأرض ، وتدب الحياة في النبات والحيوان (١) .

وظف السياب هذه الأسطورة توظيفاً كاملاً في قصيده (تموز جيكور) ، حيث يمثل تموز معاذلاً للشاعر الذي غيبه المرض والغربة عن جيكور قريته ، كما غيب الموت تموز عن عالم الأحياء . فأصابه الجدب :

تاب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفق ينساب
لم يجد شقائق أو قمحاً
لكن ملحاً (٢)

وهذا توظيف مقلوب لأسطورة تموز ، الذي تدفق دمه فاصطبغت بلونه الشقائق في موسم الخصب ، وإشارة إلى حالة اليأس التي تسسيطر على الشاعر ، وتجعل عودته إلى جيكور معافى أمراً بعيد المنال ، لذلك يتمنى أن تتدفق الحياة في عروقه (٣) من جديد ليعود إلى قريته التي يراها مجده و هو بعيد عنها ، فينادي عشتار التي توازي الأمل في التجربة الشعرية ، فيراها كومض البرق الذي ينساب في العروق الميتة ، ولكن هذا الأمل ما يلبث أن يتلاشى لتحل محله العتمة والعتم :

وتقبل ثغرى عشتار
فكأن على فمها ظلمة
تنثال على وتنطبق
فيموت بعينيَّ الالق
أنا والعتمة (٤)

١- انظر أدونيس أو تموز ، (فريزر) ص .٢٠

٢- ديوان السياب ، ٤١٠/١ ،

٣- انظر المصدر نفسه ، ٤١١-٤١٠/١ ،

٤- المصدر نفسه ، ٤١١/١ ،

ويظل السباب تموز ميتاً ، وتظل جيkor عالماً مجدباً ، ويتراءجع أمل السباب
بالشفاء والعودة إلى أرض الوطن ، وكأنه يدرك أن مرضه أقوى من أن يتبع له
العودة بالصيغة التي يتمناها :

هيئات ... أتولد جيkor

إلا من خضة ميلادي

هيئات أينبثق النور

وDemani تظلم في الوادي ؟

أيسقق فيها عصفور

ولسانني كومة أعواد (١)

وتتزاحم صور الجدب والعمق ، فالحقل لن يلد القمح والورد ، والعدم والموت
يسسيطران على كل مظاهر الحياة (٢) ، وأما جيkor فيستبعد السباب بعثها من
جديد ، لعدم توافر عناصر الخصب التموزية ، وهو بهذا يعلن انتصار الموت على
الحياة ، ويسأله من الشفاء والعودة إلى أرض الوطن :

هيئات ... أتولد جيkor

من حقد الخنزير المدثر بالليل

والقبة برعمة القتل

والغيمة رمل منتشر

يا جيkor (٣)

وفي قصidته (سفر آيوب) يبدو السباب تموز متفائلاً ، بأنه سيعود إلى
الحياة ويتغلب على المرض والموت ، ولكن عودته ستكون بالصيغة التموزية ، حيث
يستحيل دمه شفائق وزنابق :

وقام تموز بجرح فاغر مخضب

يصلك (موت) صكة محجاً ذيوله

وخطوه الجليد بالشقيق والزنابق (٤)

وفي قصidته (إلى العراق الثائر) اعتبر الثورة على السلطة انبعاثاً يشبه

١- ديوان السباب ، ٤١٢/١.

٢- المصدر نفسه ، ٤١٢/١.

٣- المصدر نفسه ، ٤١٢/١.

٤- المصدر نفسه ، ٢٧١/١.

انبعاث تموز ، ويحمل معه الخير والخصب للعراق ، وقد حدثت تلك الثورة عندما كان السياب مريضاً في أحد مستشفيات لندن (١) :
 هرع الطبيب إلىَّ وهو يقول : " ماذَا فيِّ العَرَاقَ ؟"
 الجيش ثار ومات (قاسم) - أي بشرى بالشفاء

فلتحرسوها ثورة عربية صعق (الرفاق)

منها وخرَّ الظالمون

لأنَّ تموز استفاق

من بعدهما سرق العميل سناء فانبعث العراق (٢) .

وفي حلم من أحلام يقظته ، رأى السياب أنه عاد إلى العراق معافي من الداء بعد أن سمع في الحلم نفسه ابنه غيلان يناديه ، فدببت الحياة في أوصاله وانتعشت روحه كما تنتعش الأزاهر والثمار عندما تشرب من مياه أودية العراق ، فكلمة (بابا) ينادي بها ابنه غيلان تمثل " النسخ الذي يحمل عصارة الحياة من الابن إلى الأب ، وهكذا ينتصر الشاعر على قسوة المدينة وجفاف عواطفها " (٣) يقول السياب في هذا السياق :

" بابا ... كأنَّ يدَ المسيح

فيها . كأنَّ جمامِ الموتى تبرعم في الضريح .

تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح (٤)

وأحياناً ينبعث السياب من موته (مرضه) كما ينبعث الإله الكنعاني الميت ليُعيد الحياة والخصب إلى الجليل ، كل ذلك بفعل كلمة (بابا) التي يسمعها في أحلام يقظته من ابنه غيلان :

" بابا ... بابا

أنا بعل : أخطر في الجليل

على المياه أنتُ في الورقات روحِي والثمار

والماء يهمس بالخير ، يصلُّ حولي بالمحار (٥)

١- ذيل السياب قصيدة التي اجتذبت منها الأبيات التالية بـ "لندن مستشفى سان ماري ، ٦٢/٢/٨" .

٢- ديوان السياب ، ٣١١/١ .

٣- شبح قابين ، (البطل) ، ص ١١٥ .

٤، ٥- ديوان السياب ، ٣٢٥/١ .

وفي إطار إعلان اليأس من حدوث التغيير السياسي والاجتماعي يوظف البياتي أسطورة تموز توظيفاً مقلوباً، حيث يتمنى في قصidته (العودة من بابل) أن الأمة العربية لن تبعث قوية قادرة على مقاومة الظلم واليؤس المسيطران على الحياة، وتغلب على نبوءته هذه نغمة الحزن :

تموز لن يعود للحياة

فأه ثم أه

بابل تحت قبة الليل ، بلا زاد ولا معاد

بلا حنوط - ترتدي عباءة الرماد(١)

ونتيجة لهذا الخواه وهذا اليأس يتمنى البياتي أن تعود حال أمته إلى جو الأسطورة نفسها أسطورة الانبعاث ، حيث يتحقق فيها ما يتغدر في الواقع العربي المعاصر ، لذلك يخاطب عشتار إلهة الخصب بقوله :

أيتها الحبيبة

عودي إلى الأسطورة

سنبلة ، شمساً بلا ظهيرة

امرأة من الدخان ، جرة مكسورة (٢)

وفي قصidته (الصورة والظل) يوظف البياتي أوزوريس إله الخصب المصري صنو تموز البابلي ، في مسألة مشابهة لمسألة السابقة ، تبين فجيئه بالأمة العربية العاجزة عن الانبعاث بسبب تحكم الطغاة في مصيرها، فالوطن العربي (أو العراق) يبدو للبياتي كاللوحة الجميلة الممزقة التي فقدت بعض أجزائها ، فلو أتيح لهذه الأجزاء أن تعود إلى مواضعها فإنها ستستعيد جمالها المفقود الذي يماشل جمال الوطن العربي (أو العراق) عندما يلتئم شمل أهله ، وتعود إليه أجزاؤه الضائعة ، والبياتي في هذا السياق يعبر عن موت حضارات الشرق وتعثرها في النهوض مرة أخرى ، ويعبر عن حيرة الإنسان وأغتراب الحب (٣) وفي ذلك يقول :

لو جمعت أجزاء هذه الصورة الممزقة

١- ديوان البياتي . ٧٨/٢ .

٢- المصدر نفسه . ٧٨/٢ .

٣- التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث (الكبيسي) ،
ص ٣٣ .

.....

وانهارت الأسوار

لو جمعت لعاد أوزرييس

من قبره المائي * ، من غياهب المجهول

لأزهر الرماد في الحقول

ونزعت أننياب هذا الغول (١)

وتبدو نازك الملائكة حزينة بسبب العقم الذي يسيطر على الحياة ، لذلك تتمى لو أن أدونيس صنو تموز لم يقتل ليظل الخصب قائماً ، والأمال منتعشة ، ويتراءج الظلام والقهر أمام معطيات الخصب والحياة :

أي أدونيس أه لو عشت في الار ض فعاش السنامات الظلام

آه لو لم يكن مقامك في عا لمنا المكفر حلماً قصيراً

آه لو دمت يا أدونيس لللار ض وأبقيت عطرك المسحوراً (٢)

رابعاً: أساطير الغواية والشهوة

تكاد نازك الملائكة تنفرد بهذا النوع من الأساطير في شعرها ، حيث وظفت ثلاثة منها : الأولى أسطورة تاييس والراهب ، والثانية أسطورة حواء والحيبة ، والثالثة أسطورة ميداس والذهب .

وتاييس غانية جميلة ثرية عاشت في الإسكندرية في القرن الرابع الميلادي حياة عابثة وقد حللت في دير وقررت إغواء الراهب الذي فيه ، وقد استعصى عليها في البداية ، ولكنها أصرت على أغواته مستغلة جمالها وفتنة جسدها ، وأخيراً نجحت وأسقطته في الرذيلة ، وعادت هي فتابت وأصبحت قديسة . وتسعى الشاعرة إلى رسم صورة الخطيئة عبر قناعها تاييس (٣) فتقول :

من خيوط الضوء أردتيسي ومن الأزهار ألوانسي

* القبر المائي : إشارة إلى قتل أوزرييس على يد أخيه ست ، حيث وضعه في صندوق وألقاه في النيل ، انظر صمويل كريمر ، أساطير العالم القديم ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٥٦ .

١- ديوان البياتي ، ٩٤/٢ .

٢- ديوان نازك الملائكة ، ١٧٣/١ .

٣- أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، (دادا) ، ص ١٦٧ .

الهوى المبهور في شفتي
ولهاث الورد أغنيـةـي
عصـرـتـهـ كـفـ شـيـطـانـ
وـخـفـاـيـاـ عـالـمـ ثـانـ(١)

وتواصل نازك الملائكة حديثها عن مفاتن تاييس الجسدية ، ليفضي هذا الحديث في النهاية إلى إظهار مقدرة المرأة على الغواية ، معتبرة ذلك جزءاً من فطرتها البشرية التي لا يمكن إهمالها في معادلة العلاقة الاجتماعية بين الرجل والمرأة :

من قديم عشق الديـرـ	ضـحـكـاتـيـ وـاسـطـابـ اـسـمـيـ
ذـكـرـيـاتـ مـالـهـاـ غـورـ	رسـخـتـ فـيـ الدـمـ وـالـعـظـمـ
أـلـآنـ النـقـمـةـ وـالـشـرـ	لـمـ يـضـنـيـكـمـ إـذـنـ رـسـمـيـ؟ـ؟ـ؟ـ(٢)

وتتجاوز نازك الملائكة البعد الاجتماعي لهذه القصة الأسطورية ، لتضع يدها على بعد آخر ، تحاول من خلاله أن تنفي ما وقى في الانهان عن ضعف المرأة ، التي تبدو في رأي نازك مخلوقاً قوياً عند الإغواء وعند التوبة :

راهـبـ الـأـمـسـ أـنـتـسـاءـ؟ـ	كـيفـ أـشـعـلـتـ أـحـسـاسـيـ
ماـحـيـاـ الـدـيـرـ مـاـ اللـكـ؟ـ	إـنـ أـنـأـصـبـحـتـ تـايـيـسـ
وـهـبـطـتـ الـخـلـدـ قـدـيـسـ(٣)	وـهـوـيـ فـيـ رـكـبـ مـنـ تـاهـواـ

وفي هجوم على الرهبان وضعفهم أمام الرذيلة والشهوات ، توظف نازك الملائكة الأسطورة نفسها ، ثم تعود لتسوغ لهم هذا الضعف لأنهم بشر من تراب وماء ، ولا يختلفون عن بقية البشر في شيء حتى لو أدعوا ذلك (٤) :

أـينـ هـذـاـ الذـىـ يـقـولـونـ عـنـكـمـ	أـيـهـاـ الـرـاهـبـوـنـ؟ـ أـينـ تـرـاهـ؟ـ
اسـمـ تـايـيـسـ لمـ يـزـلـ يـمـلـاـ الـكـوـنـ	فـأـيـنـ الذـىـ أـضـلـتـ خـطـاءـ
ماـنـسـيـنـاـ غـواـيـةـ الـرـاهـبـ الـمـسـكـيـنـ	فـيـ حـبـهاـ وـكـيـفـ هـدـاهـاـ
يـالـهـ بـاـنـسـأـسـمـاـ بـاـبـنـةـ إـثـمـ	إـلـىـ قـمـةـ السـمـاءـ وـتـاهـاـ(٥)

ونازك الملائكة تقدر المعاناة الشديدة بسبب الصراع الذي يدور في أعماق الناس وهم يواجهون أشكال الغواية ، فيضيرون بين نداء الله ونداء الجسد

١- ديوان نازك الملائكة .٢٥٠/١.

٢- المصدر نفسه .٢٥٢/١.

٣- المصدر نفسه .٢٥٢/١.

٤- انظر المصدر نفسه .٨٤/١.

٥- المصدر نفسه .٨٣/١.

واسم تايسن لم يزل في شفاه الربيع يبكي على الوجود اللاهـي
رمز قلب ممزق بين صوتين : نداء الهوى وصوت الله . (١)
وفي إطار الغواية توظـف نازك الملائكة أيضاً أسطورة حواء والحيـة
التوارـتـية*. توظيفاً مباشـراً من غير أن تخـضع هذا التوظيف لقضـية معاصرـة
محددة :

فيم جئنا هنا ؟ وماذا يعز
ليت حواء لم تذق ثمر الدو
علمتنا ثمارها فكرة الشر
وفهمنا معنى الفناء وأدرك
وهبطنا هذا الوجود لنشقى
كلنا نستغث من شجن العبر

* * * * *

وفي سياق هجومها على شهوة المال العارمة التي وقع الكثيرون أسرى لها في هذا الزمن ، تستلهم نازك الملائكة أسطورة ميداس والذهب الإغريقية لتبين لمحبي المال نهاية جشعهم وهي نهاية لا تختلف كثيراً عن نهاية ميداس الملك الجشع ، الذي طلب من الآلهة أن يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب ، لكيلا يكاثره أحد من العالمين بأمواله ، فكان له ما أراد ، ولكنه أدرك فداحة طمعه عندما بدأ كل ما يحب من الناس والطعام والشراب يتحول إلى ذهب بمجرد أن يلمسه (٢) وتوظف نازك هذه الأسطورة بشكل وعذلي مباشر فتخاطب نفسها :

بر(ميداس) كيف كان مصيره؟
ياء ماذا جنى عليه غروره
جم إلا ابن أذكرته سناء
حديثهم عن ذلك الملك الفا
أين ساقته شهوة الذهب العم
جن بالتبير لم يعد يعشق الأنجل

*وردت قصة الإغواه هذه في سورة البقرة (الآيات ٢٦-٣٥) ولكنني اعتبرتها توراتية لأن القرآن لم يأت على ذكر الحية ، وهذا العنصر يتفق مع السياق التوراتي، انظر الكتاب المقدس ، سفر التكوين الإصحاحين الثاني والثالث.

^٢- انظر أسلوب الحب، الحمال عند البنان (خشبة)، ٢١٤/٢، ٢١٥.

فأشرب الآن خمرة الندم البا
رد واسكر بحالمك الذهبي (٢)
وفي قصيدة (المومس العمباء) يدرك السباب دور المال في تغيير أخلاق
الناس فيشبهه بالشيطان ، وحتى يعمق هذا الإحساس عند المتلقى يوظف أسطورة
فاوست والشيطان في القصيدة ، في محاولة لعقد مقارنة بين الروح والجسد ،
حيث تدور مجريات هذه الأسطورة حول رهان بين الله والشيطان على
(فاوستوس) ، فقد زعم الشيطان أنه يستطيع شراءه روحًا وجسدًا ، فأعطاه المال
والشباب وأراه شبح هيلين الجميلة ، وبهذا يكون الشيطان قد فاز بجسد
(فاوستوس) ، ولكن روحه تصعد إلى السماء فيخسر الرهان (٣) ، وفي هذا السياق
يتوقف السباب عند الصورة التي تغريه دائمًا ، الذهب رب المدينة الحديثة
، طاغوتها فتنتشر عناصرها الأسطورية في هذه القصيدة (٤) ومن ذلك قوله :

المال شيطان المدينة

لم يحظ من هذا الرهان ، بغير أجساد مهينة
فاوست في أعماقهن يعيده أغنية حزينة
المال ، شيطان المدينة ، رب فاوست الجديد
حارث على ، الأثمان وفرة ما لديه من العبيد . (٥)

١- ديوان نازك الملائكة، ٢٣٥/١

٢- المصدر نفسه ./٣٤٠-٣٤٢

^٣- انظر ديوان السياب ، ١٥/١ الهاشم وشبح قايمين ، (البطل) ، ص ٨٦.

^٤- انتظر شیخ قایین ، مرجع سابق ، ص ٨٦ .

٥١٥/١ - ديوان السياس

خامساً: أساطير التضحية والداء

غالباً ما يدور هذا النوع من الأساطير حول غايات نبيلة يقوم بها بشر أو آلهة من أجل تحقيق طموح جماعي أو حل معضلة ، وهذا ما قامت به كونغاي في الأسطورة الصينية التي وظفها السباب في قصidته (من رؤيا فوكاي) ، وقد شرح السباب هذه الأسطورة في الهاشم بقوله : " تحدثنا إحدى الأساطير الصينية عن ملك أراد أن يصنع ناقوساً ضخماً من الذهب وال الحديد والفضة والنحاس ، وكلف أحد الحكام بصنعه ، ولكن المعادن أبى أن تتحد ، واستشارت كونغاي ابنة الحاكم العرافين ، فأفادوها بأن ذلك ممكناً لو امتزجت المعادن بدماء فتاة عذراء ، وهكذا ألقت كونغاي بنفسها في القدر الضخمة التي تصهر فيها المعادن ، فكان الناقوس ، وظل صدى كونغاي يتردد منه كلما دق هيأي كونغاي ... كونغاي . " (١)

وفي الوقت الذي قامت فيه كونغاي بتسهيل مهمة أبيها في تحقيق هدف نبيل ، فإن مزاج المعادن في هذا الزمن يوظف لصنع أدوات الموت والدمار ، التي تستعمل في الحروب وتؤدي إلى قتل الأبراء ، وخير شاهد على ذلك فوكاي بطل القصيدة الذي جن من هول ما رأى يوم ضربت هيروشيمما بالقنبلة الذرية الأمريكية ، وهذا هو محور توظيف أسطورة كونغاي في قصيدة السباب الذي يقول مخاطباً كونغاي :

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء

بأفعى الرثاء

هيأي كونغاي كونغاي

فيقزع الصغار في الدروب

وتحفق القلوب (٢)

وفي هذا الزمن يشوه الإنسان تضحية كونغاي وبناتها ، ويستغل إنجازها العظيم استغلاً بشعاً يفضي إلى الدمار والموت :

فلتحرقي وطفلك الوليد

ليجمع الحديد بالحديد

والفحم والنحاس بالنضار

والعالم القديم بالجديد

١- ديوان السباب ، ٣٥٥/١.

٢- المصدر نفسه ، ٣٥٥/١.

آلهة الحديد والنحاس والدمار (١)

ويبدي السباب حزناً شديداً بسبب تراجع القيم الإنسانية ، وتوظيف
الإنجازات النبيلة توظيفاً سلبياً ، فيرى في هذه الحالة أن المتناقضات قد أصبحت
متتساوية بمنظور العصر :

فالحضيض والعاء ...

سيان والحياة كالفناء !

سيان جنكيز وكونغاي

هابيل قابيل ، وبابل كشنغهاي (٢)

ومن أساطير التضحية ، أسطورة سارق النار (بروميثيوس) الذي سماه
جبرا إبراهيم جبرا المخاطر النبيل (٣) ، وهو أحد العمالقة الذين سجنهم أبوهم
خشية قوتهم ، ففكر بخلق الإنسان وأعانته أخيه (أبيميثيوس) فهداه إلى الطينة
البشرية ، ثم وهب الإنسان النار التي كانت حكراً على الآلهة ، فغضب عليه زيوس
كبيرهم ، وأمسك به وربطه فوق جبل عالي ، وسخر رخاً هائلاً ظل يمزق جسده في
النهار ، ويتركه في الليل لتلتئم جراحه ، ثم يعاود نهشه من جديد ، وظل كذلك حتى
أطلقه هرقل بعد أن قتل الرخ ، وأما النار المقدسة فهي التي أثارت للإنسان
الطريق نحو العلوم والفنون والمدينة (٤)

في قصيدة سارق النار ، يمسك البياتي بعنصر العقاب في
الأسطورة، ليسوغ الفشل والضعف أمام الأرباب المعاصرين من رموز السلطة ،
الذين يصررون على إطفاء شعلة الحرية ، وملحقة كل من يكرر دور (بروميثيوس)
أو يسعى لغاية نبيلة ، ويخرج البياتي من تجربته الشعرية بنتيجة مفادها أن
زمن البطولة قد ولى (٥) لأن الطواغيت من رموز السلطة المعاصرة أقوى من كل
البطولات :

وسارق النيران لم يبرح كعادته

يسابق الريح من حان إلى حان

١- ديوان السباب ، ٢٥٦/١.

٢- المصدر نفسه ، ٢٥٨/١.

٣- انظر جبرا إبراهيم جبرا ، الأسطورة والرمز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٢، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٦٦.

٤- انظر أساطير الحب والجمال عند اليونان (خشبة) ، ٢٤/١ ، ٢٤٧ - ٢٦٧ ، ٢٥ - ٢٧٢.

٥- انظر ديوان البياتي ، ١٤١/١.

ولم تزل في السجون السود رائحة
وفي الملائكة من تاريخه العانسي
مشاعل كلما الطاغوت أطهاها
عادت تنسى على أشلاء إنسان (١) .

و(بروميثيوس) في هذه القصيدة كما يبدو رمز سلبي يمثل الإخفاق والحسنة واليأس (٢)، مع أن له وجوهاً إيجابية كالنبل والثورة على الأرباب والصبر على الألم، وهذه الوجهة موجودة في قصيدة أخرى للبياتي، حيث يبدو فيها أكثر تفاؤلاً من أجل الخير والعدل، وهو مجرد سلاحه لمواجهة النفاق والزيف الذي يمارسه الشعراء في بلاط الملوك :

الخصيان كانوا يمدحون الخدم - الملوك في الأقباط
كان سارق النار مع الفصول يأتني
حاملاً وصبة الأزمنة - الأنهر
يأتي رائياً

يهجس - في سباق الخيال البشر الفانين ، في توهج الأرض التي حل بها
بالرجل الشمس ، وبالقيثاراة المرأة
حررين من الأغلال (٣)

وبعد أن تبرأ البياتي من سارق النار في القصيدة السابقة ، يعود ليشاركه المعانة من أجل الحرية ، فيقول :

نرحل في الفجر على ظهور الخيال في سهوب هذا الشرق
ويشاركه في الحلم في قوله :
رأيت مدن الطفوالة البيضاء في ألحانها
 وأنهر الجليد والغابات في الأورال
أقسمنا معًا بالرجل الشمس وبالقيثاراة المرأة
هل تحققت معجزة الحياة بعد الموت ؟
هل ناديتني أيها الرعد ؟ (٤)

-
- ١- ديوان البياتي . ١٤١/١ .
 - ٢- إحسان عباس ، من الذي سرق النار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠ م ص ١١٢ .
 - ٣- ديوان البياتي . ٣٥٢/٢ .
 - ٤- المصدر نفسه . ٣٥٧/٢ .

ومن الإشارات الأسطورية في إطار التضحية والفاء ، ما ورد عند السباب حول العذاري اللواتي كان المصريون القدماء يقدمونهن للنيل ، من أجل الفيضان والخصب ، وقد ظل هذا المعتقد عندهم حتى فتح المسلمين مصر ، حيث جاءوا إلى عمرو بن العاص وأخبروه بهذا المعتقد قائلين : « أيها الأمير إن بلادنا هذا سنة لا يجري النيل إلا بها ، وذلك أنه إذا كان لاثنتي عشرة ليلة تخلو من هذا الشهر عدنا إلى جارية بكر بين أبويها فأرضينا أبويها وجعلنا عليها من الحل والثياب أفضل ما يكون ، ثم ألقيناها في هذا النيل ». (١) وهؤلاء العذاري اللواتي قدمن للنيل على مر السنين جزء من موكب الفادين الكبير الذين قدموا أنفسهم من أجل المقاصد العظيمة والأهداف النبيلة :

والنيل قد ساق العذاري من عرائسه للخصب في موكب الفادين قربانا ! (٢)

سادساً: إشارات أسطورية مختلفة .

الموت والخلود:

الموت من القضايا التي يتوقف عندها رواد الشعر الحديث كثيراً في شعرهم لأسباب مختلفة ، وفي معظم الأحيان يقفون إزاءه مستسلمين يطحّنهم الحزن والفراغ على مفارقة عالم الأحياء ، أو مفارقة من يحبون إلى عالم غامض مجهول ، وكثيراً ما يتعزّون بالرموز الأسطورية القوية التي صرّعوا الموت ، على الرغم من أنها تملك مقومات البقاء والخلود ، ومع ذلك فقد استسلمت للموت ، ولم تستطع حياله شيئاً . فالبياتي عندما يفجع بموت لوركا يتعزّى بحشد الأساطير التي ينتهي أبطالها بالموت ، ليصل عبر هذا التوظيف إلى إقناع نفسه بأن الموت حتمية ، ومن هذه الأساطير أسطورة تموز الذي يقرّ بطنه خنزير بري ، على الرغم من كل الظروف التي تهيئ لنجاته حيث وقفت إلى جانبـه بعض الآلهـة (٣) ، وكذلك مات أنكيدو صديق جلجامش على الرغم من قوته الجسدية الهائلة ، مستسلماً للشرط الإنساني (٤) ، ومات لقمان الذي ارتبط موته بموت أنسره السابعة (٥) ،

١- ياقوت الحموي ، معجم البلدان ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٧م ، مجلد ٥ ، مادة نيل .

٢- ديوان السباب ، ٤٠٥/١ .

٣- انظر أدونيس أوتموز ، (فريزر) ص ٢٨ .

٤- انظر فراس السواح ، كنوز الأعماق ، قراءة في ملحمة جلجامش ، سومر للدراسات والنشر والتوزيع ط ١ ، قبرص ، ١٩٨٧م ، ص من ٢٦٧ - ١٦٩ .

وهذه المصادر مجتمعة تعزي البياتي عن موت لوركا في مقدمة قصيدة يرثي فيها:

يبقر بطن الأيل الخنزير
يموت أنكيدو على السرير
مبتسماً حزيناً
كما تموت دودة في الطين
أدركه مصير لقمان مصير نسره السابع في النهاية
تعمت فصول هذه الرواية
لن تجد الضوء ولا الحياة (٢)

وفي قصيده (مرثية جيكور)، تورق السباب صور الموت المتلاحقة التي تدمر صور الحياة والذكريات الجميلة في جيكور حيث البراءة والنقاء، وأما صور الموت فهي نتيجة الحروب التي تنقض على تلك البراءة فتحولها أشلاءً وأنقاضاً، لذلك يتمنى السباب أن يتيسر لجيكور من يدفع عنها الموت، كما فعل هرقل الجبار (٣) الذي ذلل كل الصعوبات ودفع الموت عن الناس كما دفعه عن (بروميثيوس) فيقول:

لا ولم يختم الزجاج على كل هرقل من العقار الأكيد
يخنق الموت كلما هم بالناس ويحتاج كاسرات الأسود؟ (٤)
ويوظف البياتي أسطورة إسبانية اسمها (أمير القمر)، تتحدث عن أمير عربي له سبعة أولاد فرسان، اختطف الموت أصغرهم، فظل يبحث عنه في سهوب إسبانيا ويناديه في الليل فلا يجيب غير الصدى (٥) ويريد البياتي في قصيده أن يقول عبر هذه الأسطورة الموتى لا يعودون:
كان أمير القمر
فوق جواد النار في سهوب إسبانيا

١- هولقمان بن عاد بن السكسك بن وايل بن حمير ، انظر قصته كاملة عند وهب بن منبه ،
التيجان من ملوك حمير ، صورة عن الطبعة الأولى المطبوعة في مطبعة مجلس دائرة المعارف

العثمانية الهند ، حيدر إباد ، الدكن ١٢٤٧هـ ، ص ٣٦٤ - ٣٥٦ ، ٧٠ - ٦٩ .

٢- ديوان البياتي ، ١٥١/٢ .

٣- أساطير الإغريق والرومان (غوويرير) ، ص ١٤٢ ، ١٥٠ .

٤- ديوان السباب ، ٤٠٥/١ .

٥- انظر ديوان البياتي ، ٣٦٢/٢ الهوامش .

التي تزحف نحو البحر
يحمل في خاتمه أولاده السبعة لما مرَّ
في جنينة مسكونة بالسحر
فكمنت صبية له ، نادت نجله الأصفر
أغوثه بتعويذة حب ، عقلت لسانه طلسمت
عيونه بالسر

.....

ومنذ ذلك الزمن البعيد والأمير

يصبح في الليل ، ينادي نجله الأصفر والسهوب لا تجيب (١)

استمرار المعاناة :

من أساطير المعاناة المتواصلة ، أسطورة سيزيف الذي كان ملكاً ظالماً لشعبه
وكان يقطع الطريق ويسلط المخصوص ، ويستولي على أموال الضعفاء ، فحكمت
عليه الآلهة أن يحمل صخرة من الوادي إلى رأس الجبل ، فإذا بلغ أعلىه تدحرج
الحجر إلى أسفل الوادي وهكذا إلى ما لا نهاية (٢) .

وقد أمسك بعض الشعراء بهذا الجانب من الأسطورة للتعبير عن المعاناة
الإنسانية المعاصرة ، في تجربته مع المرض ، وتحوله من اليأس إلى الرجاء ، فإن
السياب لا يجد ما يستوعب هذه المعاناة أكثر من أسطورة سيزيف التي تتواصل
فيها المعاناة ، ويتأرجح فيها سيزيف بين الأمل (الوصول بالصخرة إلى القمة)
واليأس (هبوط الصخرة إلى الوادي) ، فاما الأمل عند السياب فيجلبه إليه غيلان
ابنه عندما ينادي بكلمة (بابا) التي تخلق لديه رغبة قوية بالشفاء ما تلبث أن
تزول باشتداد المرض ، فيقول :

بابا... بابا

يا سلم الأنعام أية رغبة هي في قرارك؟

سيزيف يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيارك.

يا سلم الدم والزمان : من المياه إلى السماء (٣)

ويوظف السياب الأسطورة نفسها في قصidته (رسالة من مقبرة) ، ليبرز

١- ديوان البياتي ، ٢٣٧/٢ ، ٢٢٨ - ..

٢- انظر أساطير الحب والجمال عند اليونان (خشبة) ، ٧٧/١ ، ٧٨ - .

٣- ديوان السياب ، ٤٢٥/١ ، .

معاناة الإنسان العربي المتواصلة في مواجهة الظلم ، فتكون هذه المعاناة معادلة
لمعاناة سيزيف من حيث حجمها واستمرارها :

وعند بابي يصرخ المخبرون
وعر هو المرقى إلى الجلجلة
والصخر يا سيزيف ما أثقله
سيزيف إن الصخرة الآخرون (١)

وعندما يدرك سيزيف المعاصر بأن معاناته ستتواصل من غير جدوى ، يظل
بوجه ثائر ليزيح الظلم عن كاهله ، وسيزيف هذا هو الثائر العربي في الجزائر ،
الذي احتفى به السياب وهو يلقى عن كاهله عبء الاستعمار والظلم ، فيقول:

بشراك يا أجداث حان النشور
بشراك في وهران أصداء صور
سيزيف ألقى عنه عباء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس
أه لوهران التي لا تثور (٢)

"إذا كانت وهران الأولى دالة على الجزائر ، فإن وهران الثانية ما هي إلا
بغداد المستسلمة لقدرها " (٣) .

ويرى البياتي أن معاناة المناضلين وهم في المنافي بعيداً عن أوطانهم تعادل
معاناة سيزيف التي لا تنتهي ، على الرغم من محاولتهم الدائبة للخروج من هذه
المعاناة :

عيثأ نحوأ أيها الموتى الفرار
من مخلب الوحش العنيد
الصخرة الصماء للوادي يدحرجها العبيد
سيزيف يبعث من جديد
في صورة المنفي الشريد (٤)

ويجد أدونيس شريكاً أسطورياً لسيزيف في المعاناة ، فيوظفهما معاً في

١- ديوان السياب ، ٣٩١/١ ،

٢- المصدر نفسه ، ٣٩١/١ ،

٣- الأسطورة في شعر السياب (علي) ، ص ١٥٩ .

٤- ديوان البياتي ، ١٩٦/١ ،

قصيدة واحدة ، وهذا الشريك هو (إريان) الذي كان صياداً طوافاً في الغابات ، وقد أحب ميروبى ابنة ملك سيشيرس ، وساعدته في تخلص مملكته من الوحوش ، ولكن الملك ظل يسوز في طلب الزواج ، ففقد إريان صبره ، وخطف ميروبى ، فعاقبته الآلهة بحرمانه من بصره ، فهام على وجهه حتى عطفت عليه إحدى فتيات السكيلوب ، وقادته إلى الشمس فاستعاد بصره (١).

يختار أدونيس من هذه الأسطورة جانب المعاناة المتواصلة في البحث عن البصر المفقود ، بالإضافة إلى معاناة سيزيف المتواصلة وهو يدحرج الصخرة إلى قمة الجبل ثم تعود أدراجها إلى الوادي ، فيوظفهما في إطار فلسفى مقاده أن الروايا تتضاعب بالمعاناة ، ولكن أدونيس لم يحدد في النص ما الذي يزورقه: أهو هم فردي أم جماعي فيقول :

في الصخرة المجنونة الدائرة

تبعد عن سيزيف،

تولد عيناه،

تولد عيناه

في الأعين المطفأة الحائرة

تسأل عن إريان ،

تولد عيناه في سفر يسيل كالنزييف

من جنة المكان ،

من عالم يلبس وجه الموت

لالغة بقبره لا صوت

تولد عيناه (٢)

وفي قصيدة (المومس العميماء) يختار السباب من أسطورة (بنلوبي) جانب تكرار الغزل ونقضه ، ويجعل هذا الجانب في التجربة الأسطورية معاذلاً لتجربة المومس العميماء وهي تكرر طقوس تسليم الجسد للعابرين لتظفر بلقمة العيش ، وإذا كانت بنلوبي قد احتالت على الخاطبين بنقض ما تغزل ، فإن المومس العميماء ، تظل تمارس طقوس المضاجعة المحرمة من غير أن يكون لها أمل بالخلاص ، وفي

١- انظر أساطير الإغريق والرومان (غويربر) ، ص ٦٠ - ٦١.

٢- ديوان أدونيس ، ٢٥٧/١.

الأبيات التالية إشارة موقعة إلى هذا المضمون الذي يومنه من بعيد إلى قصة قديمة ويتجنب الشاعر فرضها على القارئ فرضاً (١) ، حيث يقول السباب مخاطباً المؤمن العميماء :

إنك تقطعين

حبل الحياة لتنقضيه وتضفرى حبلأسواه

حبلأ به تتعلقين على الحياة : تضاجعين

ولا ثمار سوى الدموع وتكلفين

وتتسهرين ولا عيون (٢)

وفي القصيدة نفسها يوظف السباب أسطورة دفني التي ظل أبواللو إله الشمس يطاردها ليغتصبها (٣) ، حيث تعادل دفني في الأسطورة ، المؤمن العميماء في تجربة السباب الشعرية ، وأما أبواللو فهو معادل لكل شهوانى ، لا يهمه من المؤمن غير جسدها :

هي لن تموت

سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت

ستظل ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء

تعدو ويتبعها أبواللو من جديد كالقضاء (٤)

وتحظى القصيدة نفسها بتوظيف أسطوري ثالث هو أسطورة أوديب الذي تزوج أمة جوكست دون أن يدرى (٥) ، حيث تشكل جوكست معادلاً للمؤمن العميماء ، بينما يشكل أوديب معادلاً لكل رائد من رواد دور البغاء ، إذ ربما تكون هذه المؤمن العميماء أو آية مومن أخرى أما أو اختا لأحدهم ، وعندما يعلمون سيصيّبهم ما أصاب أوديب :

من هؤلاء العابرون

أحفاد أوديب الضرير ووارثوه المبصرون

١- انظر إحسان عباس ، بدر شاكر السباب ، دراسة في حبات وشعره ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط٦ ، بيروت ١٩٩٢م ، ص ١٤٩ .

٢- ديوان السباب ٥٤٠/١ .

٣- انظر أساطير الحب والجمال عند اليونان (خشبة) ، ١٢٩/١ - ١٣٠ .

٤- ديوان السباب ، ٥١٦/١ .

٥- انظر أساطير الإغريق والروماني (غويبرير) ، ص ص ٢٠٤ - ٢٠٧ .

جووكست أرملة كامس ، وباب طيبة ما يزال
يلقي أبو الهول الرهيب عليه من رعب ظلال
والموت يلهث في سؤال (١)

وفي إطار المعاناة من الحرور وما تجره من ويلات علىبني البشر، حيث
يغيب صوت الأنبياء ، وتتزاحم صور الموت ، ويعلو صوت الأغلال ، في هذه الأجواء
يبدو السباب يائساً من اقتراب الفلاس لبني البشر ، فيوظف أسطورة كبير
الآلية زيوس الذي اختطف الراعي غانمثيد (٢) ليعمل لديه ساقياً للخمر ، وذلك
في سياق تصويره للشهوة التي تسسيطر على عقول كبار القادة في هذا العالم،
فزيوس معادل لهؤلاء ، وغانمثيد الراعي المسكين معادل لكل الضعفاء الذين
يتلاعبون الكبار بمصالحهم :

..... ما يزال زيوس يصبح قمة الجبل
بخرمه ويرسل ألف نسر نز من أحداقها الشرر
لتخطف من يدير الخمر يحمل أكؤس الصهباء
والعسل (٣)

وعندما يخطف الموت النماذج الإنسانية المناضلة مثل لوركا وشهيد
كربلاء (٤) على أيدي الجنادين الحاضرين في كل العصور ، يحس البياتي بأنه
بغقدم ضعيف منكسر ، مثل طائر الشقران الذي عشقته آلهة الخصب عشتار ،
وفي لحظة غضبها ضربته فكسرت جناحه ، وما زال هذا الطائر يصبح في كل مكان
أه جنائي (٥)، فطائر الشقران إذن معادل للبياتي الذي فقد الحب والأصدقاء ، فائله
امتداد لا لامهم :

عايشة عادت ، ولكنني وضعت وأنا أموت
في ذلك التابوت
تبادل النهران

مجريهما ، واحترقا تحت سماء الصيف في القيعان
وتركا جرحأ على شجيرة الرمان

١- ديوان السباب ، ٥١٦/١.

٢- انظر أساطير الحب والجمال عند اليونان (خشبة) ، ٤٠/١.

٣- ديوان السباب ، ١٨٥/١.

٤- انظر ديوان البياتي ، ١٤٥ ، ١٤٤/٢.

٥- انظر كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجاش (السواح) ، ص ١٥٠.

وطائرًا ظمان

ينوح في البستان

أه جناحي كسرته الربيع (١)

الانتظار والخلاص:

يختار البياتي عنصر الانتظار في تجربة بنلوبي الأسطورية (٢) ليوظفها في إحدى قصائده، في إطار الحديث عن الحرية الغائبة عن حياة الإنسان العربي المعاصر، فتكون بنلوبي معادلاً لهذا الإنسان التواق للحرية، وعوليس معادلاً لهذه الحرية الغائبة :

الشمس في معسكر اعتقال

تحرسها الكلاب والتلال

ولا تزال

بنلوب في انتظارها

تغزل ثوب النار (٣)

وفي الإطار نفسه يوظف البياتي أسطورة أبي الهول الوحش الذي كان يجلس على باب مدينة طيبة، ويشرط على من يرغب بدخولها أن يحل الألغاز التي يطرحها عليه، ومن يعجز يكن فريسة له (٤)، فكان الناس يتلهفون على الخلاص من هذا الوحش حتى جاء أوديب وخلصهم منه فحل الألغاز، ومات الوحش، والبياتي يتلهف في قصيده (المخاض) على الخلاص من طفة العصر الذين يوازون وحش طيبة (أبو الهول) :

من يبكي على شيطان هذى المدن الملائج القبور؟

من يبكي على شيطان بحر الروم في منتصف الليل؟

من يفك لغز الوحش في طيبة؟

فالعالم في العصر الجليدي على أبوابه الجليد

والطفة يحجبون بالجرائد الصفراء نار الليل (٥)

١- ديوان ، البياتي ، ١٤٤/٢.

٢- انتظر الأسطورة كاملة في أساطير الإغريق والرومان (غويبرير) ، ص ٢٧٩.

٣- ديوان البياتي ، ٣٣١/١.

٤- أساطير الإغريق والرومان ، ص ٢٠٦.

٥- ديوان البياتي ، ٣٣٢/٢.

ويعلی أدونیس من شأن الحرية حتى لو كان ثمنها الموت ، ولتاکيد ذلك
يوظف أسطورة إيكاروس ذلك المخاطر النبيل (١) الذي هرب من سجنه بأن ركب
أجنحة على جسده ثبّتها بالشمع وطار ، ولما أحس بنشوة الحرية ابتعد نحو
الشمس فذاب الشمع وسقط إيكاروس ومات (٢) ، ومع ذلك فإن أدونیس يرى تجربة
إيكاروس في انتزاع حرية ناجحة ، وهو من وجهة نظر أدونیس لم يمت ، بل
سيعود مع تكرار التجارب الإنسانية اللاحقة ، التي يسعى أصحابها إلى انتزاع
حرياتهم :

مرهنا إيكار

خيم تحت الورق الشاحب شم النار
في غرف الخضراء في البراعم الوديعة

وهز

هز الجذع واستجرار
والتف كالوشيعة
ثم انتشى وطار (٣)

هناك عدد هائل من الإشارات الأسطورية في شعر الرواد مما لا أجد ضرورة
لرصده ، فمنها ما جاء من غير هدف غير إظهار المقدرة على حشد المعلومات
الأسطورية ، وهذا النمط من الإشارات كثير في شعر نازك الملائكة ، ومن ذلك
أسطورة السيرين (٤) ، وفلكان إله الحديد والنار (٥) ، وديانا إلهة الصفاء (٦) ،
ونارسيس الذي عشق ظله (٧) وأريس إله الحرب (٨) .

-
- ١- انظر الأسطورة والرمز (جبرا) ، ص ٦١.
 - ٢- انظر أساطير الحب والجمال عند اليونان (خشبة) ، ١٨٧/١ - ١٩٢.
 - ٣- ديوان أدونیس ، ٤٤٨/١.
 - ٤- انظر ديوان نازك الملائكة ، ٢٢٥/١.
 - ٥- انظر المصدر نفسه ، ٣٣٠/١.
 - ٦- انظر المصدر نفسه ، ٤٠/٢.
 - ٧- انظر المصدر نفسه ، ٤٠/٢.
 - ٨- انظر المصدر نفسه ، ٢٧٦/١.

الفصل الثالث

التراث النصي في شعر الرواد

- أولاً : النص القرآني في شعر الرواد.
- ثانياً : النص الإنجيلي والتوراتي في شعر الرواد.
- ثالثاً : النص الأسطوري في شعر الرواد.
- رابعاً : النص الشعري التراثي في شعر الرواد.
- خامساً : الأمثال والأقوال المأثورة في شعر الرواد.
- سادساً : النص الفلكلوري في شعر الرواد.

العودة إلى نصوص تراثية سابقة وتوظيفها في الشعر أمر مألوف في الشعر العربي، لذلك اشتق البلاغيون لهذه الظاهرة أسماء مختلفة ، كالاقتباس والتضمين والأخذ والتأثير ...، والشعراء العرب المحدثون وبخاصة الرواد لم ينفصلوا عن الموروث، الذي ساهم في تشكيل ثقافاتهم وتعزيز رؤاهم ، وإثراء تجاربهم الإبداعية والارتقاء بها.

وشعر الرواد مليء بالنصوص الموروثة المختلفة المصادر والمستوى ، فالنصوص التراثية الحاضرة في شعرهم تنتمي إلى الحقل التراثي الأدبي ، والحقل الديني ، والحقل الأسطوري ، وأما مستويات التوظيف فمختلفة أيضاً ، فهي في تجارب الرواد المبكرة تبدو ساذجة كنوع من الاستعراض الثقافي ، ولكنها تحولت بالتدريج إلى توظيف فاعل متفاوت التأثير والحضور في النص الشعري الحديث.

أولاً: النص القرآني في شعر الرواد

تنقسم اقتباسات الرواد من القرآن الكريم إلى قسمين : الأول: الاقتباس الكامل لأية أو جملة من آية قرآنية ، مع تحويل بسيط أحياناً بإضافة كلمة أو حذف أخرى، أو بإعادة ترتيب مفردات الجملة ، وغالباً ما يكون لهذا التصرف له علاقة بالوزن الشعري. والثاني: اقتباس المعنى فقط وصياغته بلغة الشاعر مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية ، فالاول قليل جداً والثاني كثير .

يتقاسم أدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي اقتباسات من النوع الأول ، في قصيدة الطويلة (مراكش / فاس) يبدو أدونيس مشغولاً بالمعوقات التي تعترض سبيل الشاعر المغربي وإبداعه ، ومن ذلك أن هذا الشاعر يجد العسس والسجن أينما توجه في إيمواز وطنجة وأصيلة وأغادير (١)، ويرى أدونيس أن هذه المعوقات التي تخضعها السلطة في طريق الشعراء هي قدرهم ، ولكن يمكن تجاوزها مهما كانت صعبة ، لأن الشعراء المغاربة هم الشعب التي تؤسس الفضاء ، والفضاء في السياق العام للقصيدة هو الحرية ، والمحصل على هذه الحرية حتمي لا ريب فيه، وفي هذا السياق يوظف قوله تعالى : "الم، ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين" (٢) فيقول :

السلام للفضاء الذي يُؤرخ لنا
السلام للشعب التي تؤسس الفضاء
الف لام ميم
ذلك الكتاب
لا ريب ، لا ريب (٣)

ولكن أدونيس نفسه يوظف فاتحة السورة نفسها توظيفاً سلبياً في قصيده (سيماء) ، حيث يعبر فيها عن خواطره المبهمة ، ومن هذه الخواطر أنه يجعل قصائده الغامضة نداءً لسور القرآن التي تستفتح بالرموز ، ويرى أن بينهما شبهاً من حيث الغموض والقيمة ، ومن هذه السور التي تستفتح بـالف لا ميم البقرة ، والزخرف وغافر . يقول أدونيس في هذا الإطار :

١- انظر ديوان أدونيس ، ٤٢٠/٢ ،

٢- البقرة ، ٢٠١ ،

٣- ديوان أدونس ، ٤٢١/٢ ،

أكتب الأمور التي هي من جنس مالا يكتب
والتي ليست من جهة العادة
ولا من جهة ما يذكر
ولا تكون أفكار
بل شفف
ولا تكون حاجات
بل هواجس ورغبات
.....
حم، الم
ولست أنا من ينطق بها
بل
حم، ألم (١)

وفي قصيده (الموت بينهما) يقتبس صلاح عبد الصبور آيات كاملة من القرآن الكريم، تشكل عنصراً أساسياً في بناء القصيدة التي أقامها على الحوار بين صوت الله وصوت الإنسان الضعيف الواهن ، الذي يمثله صلاح عبد الصبور نفسه ، وفي هذه الحوارية يتحدث الشاعر عن خواطره وهواجسه المعاصرة ، يقول صلاح عبد الصبور :

صوت عظيم : والضحى
والليل إذا سجى
ما ودعك ربك وما قلى
وللآخرة ، خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك ففترضى (٢)

والمسألة التي تستوقف الشاعر في هذه الآيات وتؤرقه . تتمثل في قوله تعالى "ما ودعك ربك وما قلى " قوله : " ولسوف يعطيك ربك ففترضى " ، وعلى الرغم من أن الخطاب في هذه الآيات موجه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، إلا أن عبد الصبور يعتبر تجربة الشاعر موازية لتجربة النبي ، من حيث المواجهة

١- ديوان أدواتيس ٧١٢/٢٠ - ٧١٤.

٢- صلاح عبد الصبور ، الابحار في الذاكرة ، الوطن العربي للنشر والتوزيع ، ط١ ، ١٩٧٩م ، ص ٥٢ . وهي آيات وظفتها الشاعر حرفياً من سورة الضحى ٥-١ ورتتبها على شكل جمل شعرية .

والمعاناة ، فيرد عبد الصبور بصوته الإنساني الواهن على هذا الصوت الرباني ، طالباً الرحمة والعون عبر تساؤلات كثيرة تنم عن الخوف والقلق الذي ينتاب الشاعر كما انتاب النبي من قبل :

أين عطاني يا رب الكون

.....

أين هداياك ؟ فجاءاتك أين
أين ملائكة ذو المنقار الذهبي

.....

يطول مكوشي
أتخيّل عندئذ أني نسي منسي
حتى تسحقني وطأتك التورانية (١)

والخطاب الرباني الثاني يتمحور حول مسألة العلم بالأشياء ، كما ورد في القرآن الكريم ، ولكن صلاح عبد الصبور يرتب الآيات في جمل شعرية على النحو التالي :

صوت عظيم : وعلم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة

فقال :

أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا : سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العزيز الحكيم

قال :

يا آدم أنبئهم بأسمائهم (٢)

ومن الملاحظ أن هذه الجمل هي آيات من سورة البقرة ، لم يغير الشاعر فيها شيئاً ، ولكن أراد أن يتحدث عن هموم آدم المعاصر من خلال رده على الآيات ، حيث يعتبر العلم الذي أعطاه الله لآدم تكليفاً ثقيلاً ، تترتب عليه مواجهات ثقيلة :

ماذا تبغيني يا رباه

١- الإبحار في الذاكرة (عبد الصبور) ، ص ٥٣، ٥٤، ٥٥.

٢- المصدر نفسه ، ص ٥٦ ، وهذه الجمل الشعرية ماخوذة حرفيأً من سورة البقرة ٢١ - ٣٢ .

هل تبغيوني أن أدعوا الشر باسمه
هل تبغيوني أن أدعوا القدر باسمه
هل تبغيوني أن أدعوا بالأسماء الظلم
وتعليق القوه ، وكذب القلب ، وخدع المنطق ،
والتعذيب وبرير القسوة ، والإسفاف العقلي
وزيف الكلمات ، وتلفيق الأنباء .

لا أقدر يا رباه (١)

ويبحث صلاح عبد الصبور عن وسيلة لتجنب مواجهة هذا الحشد من
السلبيات بحيث لا يضطر إلى ذكر أسمائها المشينة ، فلا يجد وسيلة إلى ذلك إلا
أن يحتال على اللغة باستعمال التشبيه والتورية والإيماء :

أتخفى أحياناً تحت جدار التشبيه

أو في حجر التورية وشق الإيماء (٢)

ولكن كل ذلك لا يعفيه من التكليف ، ذلك التكليف الذي يرى عبد الصبور أنه
يوازي تكليف الأنبياء . ويستحضر من أجل ذلك قصة نزول الوحي على الرسول
صلى الله عليه وسلم ، عندما عاد إلى البيت قائلاً لخديجة دشريني دشريني ...
زمليني زمليني . وإن كانت خديجة في الواقع التاريخي ملائكة لحمد يعينه على
التكليف العظيم ، فإن المرأة الانثى التي توازي خديجة رضي الله عنها في تجربة
صلاح عبد الصبور الشعرية . هي ملائكة الشاعر من ظلم أوقعه الله عليه كما يقول ،
ولذلك يوظف القصة التراثية ، وأيات " يا أيها المدثر ... " (٣) و " يا أيها المزمل " (٤)
توظيفاً مخالفًا للمفهوم الحقيقي بالطلب إلى المرأة أن تجبره من الله :

دشريني ... دشريني

زمليني ... زمليني

وخدني بين نهديك وضميني ، فلا يجد

الصوت الإلهي طريقاً لصماخي

أو عيوني

.....

١- الإبحار في الذاكرة (عبد الصبور) ، ص ٥٩.

٢- المصدر نفسه ، ص ٥٨ ٣- المدثر ١٠

٤- المزمل ١٠

ومن الله أجيريني ، وأخفيني ، خذيني .
دثريني ... دثريني
زمليني ... زمليني (١)

وفي قصيده شذرات من حكاية متكررة وحزينة ، يوظف صلاح عبد الصبور قوله تعالى : " سنقرئك فلا تنسى " (٢) وقوله تعالى : " إنما سنلقي عليك قوله ثقيلاً " (٣) في إطار تصوير الأعباء والمشقات التي يواجهها الشاعر في حياته ممثلة في الوحدة والوحشة فيقول :

حين تزوب إلى ملل الليل مستوحشاً أو عليلاً
فلا أنت أعددت مائدة السكر ، لا أنت أرسلت في طلب الندماء ، ، ،
.....

وتستقبل الصبح حملت حملأً ثقيلاً
سنقرئك فلا تنسى (٤)

وفي قصيده الموت في الحب ، يقتبس البياتي قوله تعالى : " وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنباً " (٥) فالآية تتحدث عن تجربة مريم العذراء عندما وضعت عيسى وكيف يسر لها الله هذه النعمة لتقوى بها على احتمال معاناة المخاض والوضع ، وأن ثيليا* في القصيدة توازي مريم في الآية . يقول البياتي :

أوفيليا عادت إلى صنعاء
أميرة شرقية
ساحرة ، خنساء
تأنوي إلى قلعتها النسور والظباء
أيتها العذراء :
هزى بجذع النخلة الفرعاء

-
- ١- الإبحار في الذاكرة (عبد الصبور) ، ٦٢-٦١ .
 - ٢- الأعلى ، ٦ .
 - ٣- المزمل ، ٥ .
 - ٤- الإبحار في الذاكرة (مرجع سابق) ، ص ٨٩ .
 - ٥- مريم ، ٢٥ .

* إحدى شخصيات هملت لشكسبير ، شقيقة لابرتيس ، وحبيبة هملت ، وابنة بولونيوس .

تساقط الأشياء (١)

وفي محاولة من البياتي للتعبير عن حجم معاناة الشاعر المعاصر في مواجهة الخلل القائم وتصوير الجهد الذي يبذل ، فإنه لا يجد تعبيراً يستوعب هذه المعاناة غير قوله تعالى : " قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربي لنفد البحر ، قبل أن تنفذ كلمات ربي ... " (٢) فيقول :

لو كان البحر مداداً لكلمات لصاح الشاعر : يا ربى نفد
البحر وما زلت على شاطئه أحبوا (٣)

وأما النوع الثاني من الاقتباسات فهو كثير في شعر الرواد، ويختلف مستوى وشكله في الشعر عن الاقتباسات القرآنية السابقة ، حيث يقوم الشعراء بأخذ معنى الآية وتوظيفه في النص الشعري ، وهو ما يمكن تسميته التأثر .
ففي قصيدة (أمام باب الله) يتضرع السباب ويستجير بالله سبحانه أنه يتبع له العيش في سلام (٤) ، ومن جمل الضراعة ما هو مستمد من المعاني القرآنية الواردة في قوله تعالى : "يابني إنها إن تلك مثقال حبة من خردل فت肯 في صخرة أو في السماوات أو في الأرض يأت بها الله، إن الله لطيف خبير" (٥)
يقول السباب :

منظرحاً أمام باب الكبير

أصرخ ، في الظلام ، أستجير :

يا راعي النعال في الرمال

وسامع الحصاة في قراررة الغدير (٦)

وهذا توضيف لمعنى الآية في سياق إظهار قدرة الله، ويمكن استبداله بأي كلام يحمل المعنى نفسه من غير أن يتاثر المعنى أو ينقص شيئاً .
وفي موضع آخر من القصيدة نفسها ينادي السباب الله سبحانه باللغة القرآنية التي وردت على لسان موسى في القرآن مبدياً رغبته برؤية الله فيقول:

١- ديوان البياتي ، ١٤٨/٢ ،

٢- الكهف ، ١٠٩ ،

٣- ديوان البياتي ، ٤٢٥/٢ ،

٤- انظر ديوان السباب ، ١٣٧/١ ،

٥- لقمان ، ١٦ ،

٦- ديوان السباب ، ١٣٥/١ ،

أود لو أنام في حماك .
دثاري الأثام والخطايا
ومهدي اختلاجة البغایا
تائف أن تمسيني يداك
أود لو أراك .. من يراك ؟
أسعنى إلى سدتكم الكبيرة
في موكب الخطاة والمغذبين (١)

فهذا الخطاب متأثر بقوله تعالى : "لما جاء موسى لمقاتلنا وكلمه ربه قال رب
أرني أنظر إليك ، قال لن تراني... "(٢) مع وجود فارق بين الرغبتين ، فموسى
كان يريد أن يزداد يقيناً بالرؤيا ، بينما يريد السباب أن يتبرك بها للخلاص من
عذاب المرض ، وهو إعلان عن رغبته الملحة بالموت . ولكن بطريقة غير
مباشرة ، كما يبدو السباب في هذه الأبيات متأثراً باللغة الصوفية
وأفكارها العامة في مخاطبة الذات الإلهية وهي لغة تناسب الحالة التي
يعيشها مع المرض ، حيث يحاول الإمساك بخيط الرجاء من خلال هذه الضراعة
باللغة الصوفية .

وفي قصيدة (النبوة الراة) ، يتمنى السباب أن يتخلص الناس من طغاة العصر وأن تأتي النار على كل ما بنوا ، فتحضر إلى تجربته الشعرية صورة موازية لطغاة آخرين تحدث عنهم القرآن الكريم في قوله تعالى : " إن كل إلا كذب الرسل فحق عقاب " (٢) وذلك في سياق حديثه عن قوم نوح وعاد وفرعون وثمود ، قوم لوط وأصحاب الايكة ، وكل هؤلاء يوازنون طغاة العصر الذين يتمنى السباب لهم العقاب ذاته والنهاية ذاتها فيقول :

لقد أغضب الآئمـون الـلهـا
وحق العـقـاب
يا أفرـاس اللهـ استـبـقـي
يا خـيلـاـ من نـار وسـحـابـ،
من وـقـع سـنـابـك الرـعدـ

١- ديوان المسياح ، ١٣٨/١.

۱۴۲-۲-العراقي

۳-ص.۱۶.

والبرق الأزرق في الأفق (١)

ويتنبأ السباب لهؤلاء الطغاة بالزوال في قصيده (أنشودة المطر) موظفاً
قوله تعالى في التعبير عن هذه النبوءة : "وَشَمُودٌ فَمَا أَبْقَى" (٢) فيقول :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعد

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم ترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر (٣)

ويتحدث خليل حاوي في قصيده (في صومعة كمبردج) عن المصراع الذي
يحتاج الذات العربية ، صراع بين الأفكار العتيبة التي تشد الإنسان إلى الخلف
ورمز إليها (بالناسك المخذول) ، وبين طموح هذه الذات إلى التحرر والانعتاق
ورمز إلى ذلك (بالبدوية السمراء) ، فالناسك المخذول يتهم الذات العربية
بالجنون ويوظف حاوي لهذا التعبير قوله تعالى : "وَيَقُولُونَ إِنَّا لَتَارِكُوا الْهَتْنَا^٤
لشاعر مجنون" (٤) فيقول حاوي :

الناسك المخذول في رأسي

يطل علي يسألني ، يحار

(أهملت فرضك)

"الغاز مجنون" وعاد

لغرفة الآثار في رأسي (٥)

وفي سياق حديثه عن معاناة الشاعر المعاصر في مواجهة الطغاة ، يجعل
حاوي من عيسى معاذلاً له ، فيتضرع إلى الله أن يعيده إلى الحياة ، كما أعاد عيسى
من قبل ، انسجاماً مع الموروث المسيحي ، فيتاثر في ضراعتة تلك بقوله تعالى :
".... قَالَ رَبُّ ارْجَعُونَ" (٦) . فيقول :

١- ديوان السباب ، ١٥٩/١.

٢- النجم ، ٥١.

٣- ديوان السباب ، ٤٧/.

٤- الصافات ، ٣٧.

٥- ديوان خليل حاوي ، ١٨٥-١٨٧.

٦- المؤمنون ، ٩٩.

كيف لا انقض عن صدرى الجلاميد الثقال

كيف لا اصرع او جاعي وموتي

.....

ردني ، ربي ، إلى أرضي

أعدني للحياة (١)

وفي قصيدة الكهف يتحدث حاوي عن أحلامه وأمنياته ، بأن يعيش حياة هادئة بعيدة عن الحاجة والقلق ، حياة سهلة يتحقق فيها المستحيل ، فيوظف في هذا السياق قوله تعالى : " بديع السموات والأرض ، وإذا قضى أمرًا فإنما يقول له كن فيكون " (٢) .

فيقول :

ما يشتهي قلبي تجسده يدي
في الطين يخنق ما تغيب الظنوون
حور ، يوأقيت ، عمارات
بضربة ساحرٍ : كوني تكون (٣)

وفي قصيده (صلوة) يتاثر خليل حاوي بقوله تعالى عندما خاطب إبليس : " قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك ، قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين " (٤) .

فيبدأ قصيده بقول بشار بن برد :

إبليس من نار وأدم طينة
والطين لا يسمو سمو النار (٥)

وقد كان بشار قد قال :

فتنهوا يا معاشر الفجار	إبليس أفضل من أبيكم آدم
والطين لا يسمو سمو النار (٦)	إبليس من نار وأدم طينة

١- ديوان خليل حاوي ، ١٠٢ - ١٠٣

٢- البقرة ، ١٧.

٣- ديوان حاوي ، ص ٢٨٣.

٤- الأعراف ، ١٢.

٥- من جحيم الكوميديا (حاوي خليل) ، ص ٢٥.

٦- بشار بن برد ، ديوان بشار بن برد ، جمعه محمد بدر الدين العلوى ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٣ م ص ١٢٥.

وبهذا يكون خليل حاوي قد تأثر بحقلين تراثيين ، مع الفارق بينه وبين بشار ، فبشار ينطلق من فكرة تقوم على معارضته الإرادة الإلهية في تفضيل الإنسان على إبليس ، بينما يريد خليل حاوي في قصيده أن يهادن إبليس ليتعلم منه اللؤم والقسوة ليتمكن بهما من مواجهة "القساة وتجار العروب بائعي الموت" (١) .

وفي قصيده (نوح الجديد) يبدو أدونيس رافضاً للموروث الديني كما جاء في القرآن الكريم ، ويبدو مستخفاً بالأوامر الإلهية التي وجهت إلى سيدنا نوح بصنع الفلك وحمل الأزواج الأحياء ، وهو يرى أن موقف نوح من هذه الأوامر كان فيه خنوع واستسلام ، ويرى أنه كان عليه أن يرفض أسوة (بنوح الجديد) الذي هو أدونيس في هذه المعادلة ، فقد وردت الأوامر الإلهية في قوله تعالى : "حتى إذا جاء أمرنا وفار التنور ، قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين وأهلك ، إلا من سبق عليه القول ، ومن أمن ، وما أمن معه إلا قليل" (٢) ويقول أدونيس معارضًا رافضاً :

لو رجع الزمان من أول
وغمرت وجه الحياة المياه
وارتجلت الأرض وخف الإله
يقول لي يا نوح أنقذ لنا
الأحياء ... لم أحفل بقول الإله
ورحت في فلكي أزيح الحصى
والطين عن محاجر الميتين (٣)

وفي محاولة منه لإعلاء شأن الموت والشهادة ، يتأثر أدونيس بقوله تعالى : "وأن الساعة آتية لا ريب فيها ، وأن الله يبعث من في القبور" (٤) ولكنه يوظف هذا التأثر توظيفاً مقلوباً فيقول عن الشهيد :

سمعته ، وفي قمه حجارة يقول : "بعد لا نرى
والساعة التي يقال إنها آتية توقفت (٥)
فالساعة في تجربة أدونيس الشعرية هي الخلاص والانبعاث من "رتابة الخطى

١- من جحيم الكوميديا (حاوي خليل) ، ص ٢٧.

٢- هود ، ٤٠.

٣- ديوان أدونيس ، ٤١٩/١.

٤- الحج ، ٧.

٥- ديوان أدونيس ، ٢٤٤/١.

وثقلها ومن رنين السلاسل "(١)"

ويعيد أدونيس إلى الأذهان انبعاث الفينيق الأسطوري في سياق رثائه لوالده الذي مات حرقاً، فيريد له الانبعاث مثل ذلك الطائر، ولا يحدث ذلك الانبعاث إلا إذا كانت النار قادرة على تحويله إلى رماد، وهذا المطلب يتناقض مع قوله تعالى في حديثه عن حرق سيدنا إبراهيم مخاطباً النار: "قلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم" (٢) فيوظف أدونيس الآيات توظيفاً مقلوباً يتفق مع ما يذهب إليه في أسطورة الفينيق فيقول:

يا لهب النار الذي ضمه
لأتك برداً لا ترفرف سلام
في صدره النار التي كورت
أرضًا عبدها وصيفت أنام (٣)

وفي قصيده (تحولات العاشق) يوظف أدونيس قوله تعالى: "...هن لباس لكم وأنتم لباس لهن" (٤) لتكون هذه الحالة من الالتصاق مرحلة من مراحل تحولات العاشق التي تكتظ بها القصيدة:

أحتاج
أهيء عدة السفر
كل خلجة بلاد والطرق مضينة كأنحشاني
ننحني ، نتوتر نتقابل ، نتقاطع نتحانى
أنا لباس لك وأنت لباس لي (٥)

ويعد أدونيس الموروث الديني ركاماً صدناً لا قيمة له ، بل ويسخر من الذين يؤمنون بهذا الركام طمعاً بالجنة فيقول:

رببي هيئ موضعاً مباركاً لعبدك الذليل
هبني مقعداً منعماً أ��وابه من ذهب
وفضة ، ولدانه مخلدون

١- ديوان أدونيس ، ٢٤٢/١ .

٢- الأنبياء ، ٦٩ .

٣- ديوان أدونيس ، ٢٩/١ .

٤- البقرة ، ١٨٧ .

٥- ديوان أدونيس ، ٢٥٣/١ .

هبني الخلود في جوارك الحبيب يا إلهي (١)

و هذه الأبيات مجردة عن القصيدة لا تبدو سلبياتها المذكورة ، ولكنها في السياق العام تبدو سلبية ساخرة بالمؤمنين ، و يبدو أن أدونيس فيها متأثراً بقوله تعالى : " في مقعد صدق عند مليك مقتدر " (٢) قوله تعالى : يطاف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب وفيها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين وأنتم فيها خالدون " (٣)

و يرى أدونيس معاناته موازية لمعاناة سيدنا يوسف مع إخوته متأثراً بقوله تعالى : " فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعلوه في غيابة الجب ... " (٤)

فيقول وهو يعني نفسه لأن اسمه علي :

وعلي رموه في الجب ، غطوه بقش والشمس تحمل

قتلاها وتمضي . هل يعرف الضوء في أرض على طريقه ؟ (٥)

وفي موضع آخر يقول :

وعلي رموه في الجب كان الجمر ثوباً له اشتغلنا تمسكتنا بأشلانه (٦) .

ولكن من هم أخوة علي الذين اضطهدوه ؟ وما هو الاضطهاد الذي وقع عليه ؟ ربما يعني أدونيس ما لاقى في دمشق من إهمال لشاعريته إذ ليس في سيرته ما يشير إلى غير ذلك ، فهذا الإهمال جرح غائر في وجدهانه يقفز إلى تجربته الشعرية كلما تحدث عن الظلم أو اقترب من الحديث عنه في معظم تجاربه الشعرية .

وفي قصيدة النبوة يضيق البياتي بمدن الشرق المستسلمة للذل المدن " التي ماتت " ويستنكر جمودها في الوقت الذي يعود المنفيون من منافيهم ، وتعود عشترون من عالمها السفلي ، ولكن مدن الشرق لا تعود إلى الحياة ولا تستيقظ ، وهذه البقظة التي يريد لها توازي يقظة الأموات من قبورهم يوم القيمة كما ورد في قوله تعالى : " يوم ينفع في الصور فتأتون أفواجاً " (٧) . ولكنها يقظة لا تحدث

١- ديوان أدونيس ، ١٦٢/١ .

٢- القمر ، ٥٥ .

٣- الزخرف ، ٧١ .

٤- يوسف ، ١٥ .

٥- ديوان أدونيس ، ٢٧٠/٢ .

٦- المصدر نفسه ، ٢٧٣/٢ .

٧- النبأ ، ١٨ .

في تجربة البياتي الشعرية ، مما يعني أنه وظف الآية توظيفاً عكسيّاً فيقول :

عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول .

ومجوس الزمن الآتي يدقون الطبول .

يعودون من المنفى إلى المنفى فلول .

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور وت بكى عشرات

.....

عندما ينفح في الصور ولا يستيقظ الموتى ولا يلمع نور

أه ماذا للمغني سأقول ؟ (١)

ويسبغ البياتي على الموت بعض صفات الله الواردة في قوله تعالى : " قل
اللهم مالك الملك تؤتي الملك من تشاء وتنزع الملك من من تشاء ، وتعز من تشاء وتذل
من تشاء بيده الخير إنك على كل شيء قادر " (٢) فيقول متحدثاً عن غدر الموت
بالناس وتلاعبه بمصائرهم :

يندس في قلب المغني ، يقطع الأوتار
يذل من يشاء
يعز من يشاء

الملك الوحد في مملكة الأحياء (٣)

ويذكر البياتي مقوله لرجل مغربي فيصوّغها شعراً ، فالمقوله والشعر
كلاهما يحاول الإعلاء من شأن أصيلة المدينة المغربية ، وإبراز جمالها ، مستفيدين
من قوله تعالى : " الله الذي خلق السموات والأرض وما بينهما في ستة أيام ثم
استوى على العرش ..." (٤) فيقول البياتي على لسان بن عيسى رئيس بلدية
أصيلة :

إن الله تعالى
خلق الدنيا في ستة أيام
في اليوم الأول
خلق النار / الأرض / الإنسان

١- ديوان البياتي ، ٢٠٠/٢ ،

٢- آل عمران ، ٥٦ ،

٣- ديوان البياتي ، ٨٤/٢ ،

٤- السجدة ، ٤ ،

في اليوم الثاني والثالث
خلق الموسيقى

.....

في اليوم السادس
لبست ثوب العرس (أصلية) (١)

ثانياً: النص الإنجيلي والتوراتي في شعر الرواد

من أكثر رواد الشعر الحديث تأثراً (بالكتاب المقدس) خليل حاوي ، وربما يعود ذلك إلى ثقافته وتعلمه منذ كان طفلاً صغيراً ، حيث درس المزامير والأخبار التوراتية وحفظها (٢) فعلقت في ذاكرته بكل تفاصيلها ، لذلك تعددت العناصر التوراتية والإنجيلية في شعره ، ومن هذه العناصر النصوص التي ضمنها قصائده وهي نوعان : التأثر بالمعنى ، والتضمين باللفظ ، وأغلبها وظفت بما ينسجم والتجربة الشعرية واندغمت في نسبيع النص الشعري فلا تبدو مفخمة عليه .

في قصidته (الناي والريح) يقول حاوي :

طول النهار

مدى النهار

رببي متى أنشق عن أمي ، أبي

كتبي ، وصومعتي ، وعن تلك التي

تحيا ، تموت على انتظار (٣)

فقد أخذ هذا المعنى من قول المسيح " من أحب آباً أو أما أكثر مني فلا يستحقني ومن أحب أبنا أو أبناء أكثر مني فلا يستحقني " (٤) ورغبة خليل حاوي بالانسلاخ عن أحبابه - توازي انسلاخه عن واقع يعصف به ، وسعبه إلى واقع يقدم في سبيله ما يستطيع من التضحيات ، واقع يتحقق فيه الطموح القومي الذي يحلم به ورمز إليه في القصيدة نفسها بقوله : " دربي إلى البدوية السمراء " (٥) وهذا الطموح جدير بأن يجعل حاوي ينسلاخ عن كل ما يحب في سبيله .

١- بستان عائشة (البياتي) ، ص ١٠٧ - ١٠٨ . لقد تأثر الشاعر بالجو التوراتي الذي يتحدث عن خلق العالم في الكتاب المقدس ، سفر التكويرن ، الإصحاح ٢٠، ١ بالإضافة إلى المعنى القرآني المذكور .

٢- خليل حاوي في مختارات من سيرته وشعره ، ٦١-٦٠/١ .

٣- ديوان حاوي ، ص ١٧٤ - ١٧٥ .

٤- إنجيل متى ، الإصحاح ١٠ ، آية ٢٨ .

٥- ديوان حاوي ، ص ١٧٥ .

كما ينسخ الإنسان عن أمه وأبيه تلبية لرغبة المسيح ، وقد جاء قول حاوي أشد بلاغة وتأثيراً من النص الإنجيلي ، وبخاصة في كلمة (أنشق) التي تشير إلى رغبة جامحة بالانفصال عن ذلك الواقع ، مع ما يصاحب هذه المهمة من صعوبة في التنفيذ .

وفي قصيده (الأم الحزينة) يتحدث حاوي عن سقوط القدس في أيدي اليهود حديث الحزين المотор ، الذي لم يسعفه الحاضر بآدوات الصمود والمواجهة ، وعندما يصفه الحاضر بكل سلبياته يرتد إلى الماضي العربي المشرق ليذكرنا بما حدث في معركة بدر عندما حاربت الملائكة مع المسلمين ، فيستغرب أن هذا لم يحدث مثله في المعركة المعاصرة مع اليهود فيقول :

ما لبيت المقدس ، بيت الله

معراج النحوم
ما له لم يحمل سيف ملاك
يمتنى الريح وأبراج النجوم
يضرب الكفار ، أبناء الأفاعي
من سدول (١)

فوصف اليهود بالكافار أبناء الأفاعي ورد بلفظه ومعناه في قول المسيح في حق اليهود المنافقين : " فأنتم تشهدون على أنفسكم أنكم قتلة الأنبياء ، فاملأوا أنتم مكيال آبائكم ، أيها الحيات أولاد الأفاعي كيف تهربون من دينونة جهنم " (٢) ولهذا الوصف قيمة من ناحيتين ، مطابقته لافتراضي الحال ، وتصوره عن المسيح ، بحيث لا يمكن رده أو تأويله .

وفي قصيده (الكهف) يشير خليل حاوي إلى القصة الإنجيلية التالية : "... كان عرس في قانا الجليل ، وكانت أم يسوع هناك ، ودعى أيضاً يسوع وتلاميذه إلى العرس ، ولما فرقت الخمر قالت أم يسوع له ، ليس لهم خمر ، قال لها يسوع ، مالي ولك يا امرأة لم تأت ساعتي بعد ، قالت أمه للخدم مهما قال لكم فاقعلوه ، وكانت ستة أجران حجارة موضوعة هناك ، يسع كل واحد مطردين أو ثلاثة ، قال لهم يسوع ، املأوا الأجران ماءً فملأوها إلى فوق ، ثم قال لهم ، استقوا الآن وقدموا إلى رئيس المتكا فقدموا ..." (٣)

١- خليل حاوي ، الرعد الجريح ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٥٨ .

٢- إنجيل متى ، الإصحاح ٢٣ ، الآيات ٢٤-٢١ .

٣- إنجيل يوحنا الإصحاح الثاني ، الآيات ٨-١ .

ويقول خليل حاوي متأثراً بهذه القصة في إطار حديثه عن قدرة الإنسان على تغيير واقعه، وصنع حضارته والتغلب على أوجاعه :

يا من حللت وكنت لي
ضيّفاً على غير انتظار
وملأت مائتي بطيب المن والسلوى
سكتت الخمر مما ليس تعرفه الجرار (١)

إن الذي حلّ ضيّفاً على حاوي (في هذه الأبيات) هو ذلك الإنسان النموذج الذي يتمتع بصفات خارقة مثل صفات المسيح في قدرته على التغيير والخلق من العدم. إنه الإنسان العربي الذي يصر على تجاوز أوجاعه وتحقيق ذاته العربية . وقد تأثر السباب بالقصة نفسها وهو يتحدث عن خيرات الوطن الممزوجة بالحزن والموت في قصيده (العودة لجيكور) فيقول :

هذا حصاد السنين
الماء خمر ، والخوابي غذاء
هذا رببع الوباء (٢)

ومن أطرف ما تأثر به حاوي من التوراة ما جاء في قصيده له غير موجودة في أي من دواوينه كان قد كتبها في بدايات نظمه للشعر في عام ١٩٤٥م ، سماها (يهوه) (٣) ، يستهجن فيها صفات هذا الإله التوراتي الموسوم بالقسوة وحب الدماء والدموع فيقول :

إله وأي إله كؤود
يرود يرود الوجود
يجرب البريء إلى أسره
ويضحك في سره
وما آنة الموجع في سره
سوى نغم ممتع
.....

١- ديوان خليل حاوي ، ٢٨٢.

٢- ديوان السباب ، ٤٢٦/١.

٣- خليل حاوي في سطور من حياته وشعره (حاوي إيليا) ، ٦١/١.

إله وأي إله كُفُود (١)

فهذا المقطع إشارة إلى ما جاء في التوراة على لسان يهوه حيث يقول : "أنا هو إله الغيور الذي يفتقد خطينة الآباء بالأبناء في الجيل الأول والثاني والثالث والرابع من الذين يبغضونني (٢)" وفي المقطع الثاني من القصيدة يصور حاوي يهوه إلهًا باطمئنان يحب القتل ولا يؤمن بأخذ أسرى :

لئن تك من يرهق الأعصراء

يتور فتعنوا الذرى

وتندى الجباء

تصعد الأمها في صلاة

فإنى وجور الألم

يفت يفت المضاء

ويحشد هول العدم

.....

أأهتف بالدموع كي تسکرا

وأنت الذي أرهق الأعصراء

وأوهى الوجود

إله وأي إله كُفُود (٣)

وقد تأثر حاوي في هذا المقطع بما جاء في التوراة على لسان يهوه مخاطبًا اليهود : وإن لم تطربوا سكان الأرض من أمامكم ، يكون الذين تستبيرون منهم أشواكاً في أعينكم ، ومناخس في جوانبكم ، ويضايقونكم على الأرض التي أنتم ساكنون فيها ، فيكون أنني أفعل بكم كما همت أن أفعل بهم . (٤) أي سيقتل يهوه شعبه إن لم يقتلوا جميع جيرانهم ، إنه إله فصله اليهود لتفاق أخلاقه مع أهدافهم الحاقدة التي تسعى إلى إغراق الدنيا بالدم والدموع ، وترهق الأعصراء ... فائي إله كُفُود هذا الإله ؟

١- خليل حاوي في سطور من حياته وشعره (حاوي إيليا) ٦٢/١٠ .

٢- سفر التثنية ، الإصلاح الخامس ، الآيات ١٠-٧ .

٣- خليل حاوي في سطور من حياته وشعره (سابق) ٦٢/١٠ .

٤- سفر العدد ، الإصلاح الثالث والثلاثون ، الآيات ٥٥ - ٥٦ .

لقد أكثـر البياتـي من التضـمـينـات الإنجـيلـية في مـواضع مـخـتلفـة ، وـهـذـه التـضـمـينـات قد جـاء بـعـضـها بـالـنـصـ ، وبـعـضـها بـالـمـعـنىـ ، فـالـنـوـعـ الـأـوـلـ مـثـلـ قـوـلـهـ في قـصـيـدـةـ (أـبـارـيقـ مـهـشـمـةـ) عن النـبـعـ المـتـفـجـرـ في وجهـ الـظـلـمـ وـالـقـمـعـ :

نـبـعـ جـديـدـ !

نـبـعـ تـفـجـرـ في مـوـاتـ حـيـاتـنـا

نـبـعـ جـديـدـ

فـلـيـدـفـنـ الـأـمـوـاتـ مـوـتـاهـمـ

وـتـكـتسـحـ السـيـوـلـ

هـذـيـ الأـبـارـيقـ الـقـبـيـحةـ وـالـطـبـولـ

وـلـتـفـتـحـ الـأـبـوـابـ لـلـشـمـسـ الـوـضـيـةـ وـالـرـبـيعـ (١)

لـقـدـ أـخـذـ الـبـيـاتـيـ قـوـلـ الـمـسـيـحـ " دـعـ الـمـوـتـ يـدـفـنـونـ مـوـتـاهـمـ " (٢) وـذـكـ فيـ حـدـيـثـ مـوـجـهـ إـلـىـ أـحـدـ تـلـامـيـذـهـ الـذـيـ طـلـبـ إـلـيـهـ أـنـ يـسـمـعـ لـهـ بـأـنـ يـمـضـيـ لـدـفـنـ أـبـيهـ الـمـيـتـ ، فـكـلـمـةـ الـمـوـتـ الـأـوـلـيـ فـيـ السـيـاقـ الإـنـجـيلـيـ تـعـنـيـ الـأـحـيـاءـ الـذـيـنـ مـاتـ مـشـاعـرـهـمـ وـسـرـقـتـهـمـ الـدـنـيـاـ ، وـهـوـ الـمـعـنىـ نـفـسـهـ الـذـيـ أـرـادـهـ الـبـيـاتـيـ ، وـأـسـبـغـ عـلـيـهـ دـلـالـةـ مـعاـصـرـةـ تـنـتـصـلـ بـالـحرـيـةـ وـمـوـاجـهـةـ الـطـغـاةـ ، فـالـمـوـتـ فـيـ الـتـجـربـةـ الـشـعـرـيـةـ هـمـ الـمـسـتـسـلـمـونـ الـضـعـفـاءـ الـذـيـنـ يـعـزـفـونـ عـنـ مـوـاجـهـةـ الـظـلـمـ وـالـسـعـيـ نـحـوـ الـحرـيـةـ .

وـمـنـ تـضـمـينـاتـ الـبـيـاتـيـ عـلـىـ مـسـتـوـيـ التـأـثـرـ ماـ جـاءـ فـيـ قـصـيـدـتـهـ (الـعـربـ)
الـلـاجـئـونـ) :

الـعـارـ لـلـجـبـنـاءـ

لـلـمـتـفـرجـينـ

الـعـارـ لـلـخـطـبـاءـ فـيـ شـرـفـاتـهـ

.....

فـكـلـواـ فـهـذـاـ أـخـرـ الـأـعـيـادـ لـحـمـىـ

وـاـشـرـبـوـ يـاـ خـائـنـونـ (٣)

فـقـدـ تـأـثـرـ بـمـاـ جـاءـ فـيـ الإـنـجـيلـ عـلـىـ لـسـانـ عـيـسـىـ مـخـاطـبـاًـ تـلـامـيـذـهـ عـنـدـ العـشـاءـ
الـآخـيرـ : " خـذـواـ كـلـواـ هـذـاـ هـوـ جـسـدـيـ ، وـأـخـذـ الـكـأسـ وـشـكـرـ وـأـعـطـاهـمـ قـائـلاـ ، اـشـرـبـواـ

١- دـيـوانـ الـبـيـاتـيـ ، ١٢٨/١ـ .

٢- إـنـجـيلـ مـتـىـ ، الـإـصـحـاحـ الثـامـنـ ، آيـةـ ٢٢ـ .

٣- دـيـوانـ الـبـيـاتـيـ ، ٤٤٢/١ـ .

منها كلّكم ، لأنّ هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لغفرة الخطايا . (١) فالعرب اللاجئون في القصيدة يوازون المسيح في معاناته ، والخطباء رموز السلطة الذين يخدعون الشعوب يوازون من خدعوا المسيح وأسلموه لأعدائهم .

وقد تأثر البياتي بالنص الإنجيلي نفسه في قصيده (عذاب الحلاج) فقال :

من أين لي يا مغلق الأبواب
والعمق والباب

مائنتي عشائري الأخير في وليمة الحياة
فافتتح لي الشباك مدّ لي بديك أه (٢)

ويمكن تبيّن العلاقة بين السياقين الإنجيلي والشعري من متابعة القصيدة كاملة، إذ يمثل فيها الحلاج رمزاً للمعاناة ، حيث أضفى عليه البياتي بعض صفات المسيح ومنها الفداء ، وذلك من خلال قصة العشاء الأخير .

كما تأثر المسباب أيضاً بهذا النص الإنجيلي في عدة مواضع، منها قصيده (مدينة بلا مطر) حيث يقول :

فيما أباعنا ، من يفتدينا ؟ من سيعيننا ؟
ومن سيموت : يوم لحمه فينا ؟ (٣)

وفي قصيده رثاء الآلهة يهاجم القيم السائدة في المجتمع الإنساني ، ويهاجم الساسة الذين سماهم الأرباب ، لأنهم يتبعون كل السبل من أجل تحقيق مكاسبهم المادية، حتى لو أدى ذلك إلى موت الآخرين ، فيقول مخاطباً إياهم :

دمي هذه الخمر التي تشربونها ولحمي هو الخبز الذي نال جائع(٤)
فإنسان العاشر المصيّع الجائع في التجربة الشعرية يعادل المسيح الفادي في المقوله الإنجيلية .

وفي خطابه الشعري للمجاهدين الجزائريين الذين يمثلون التضحية والفداء ، ويدافعون عن الأمة العربية كلها ، فهذه الأمة تأكل لحومهم ، كما أكل لحم عيسى ليلة العشاء الأخير من تلاميذه .

١- إنجيل متى ، الإصلاح السادس والعشرون ، آية ٢٨ .

٢- ديوان البياتي ، ١٨/٢ .

٣- ديوان المسباب ، ٤٩١/١ .

٤- المصدر نفسه ، ٣٥٢/١ .

يقول السباب مخاطباً المجاهد الجزائري :

فاما لنا في كل يوم وعاء

من لحمك الحي الذي نشتتهب (١)

ويقترب السباب من المعنى الإنجيلي نفسه ، في قوله معرضاً بالمدينة الحديثة

رمز الشر والانحراف :

وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار :

دمي ذلك الماء ، هل تشربونه (٢)

ومن الملاحظ أن السباب يلح كثيراً على مسألة التضحية والفاء عند المسيح ،
ويرى محسن أطيمش أن تبني السباب لهذه الفكرة ينسجم مع التضحية والفاء
اللتين ميزتا مرحلة من مراحل حياته ، ولذا فإن كافة الصور التي تستند إلى
الصورة الإنجيلية لا تبدو في شعر السباب متكلفة (٣) .

وقد أخذ البياتي من الحقل التوراتي أخذأ حرفيأ ، من غير أن يكون لهذا
الأخذ وظيفة أساسية في النص الشعري ، وذلك عند حديثه عن الموت :

مولاي لا يبقي سوى الواحد القيوم

وهذه النجوم

الكل باطل وقبض ربع (٤)

وهذا مأخذ بلطفه ومعناه من قول الجامعة أحد ملوك التوراة: "وجئت
قلبي للسؤال والتفتيش بالحكمة عن كل ما عمل تحت السموات رأيت الأعمال
التي عملت تحت الشمس ، فإذا الكل باطل وقبض ربع " (٥)

ومن أطرف أشكال التأثر بالحقل التوراتي ، ما جاء في قصيدة (أغنية حب)
لصلاح عبد الصبور ، وقد جاء التأثر بالصور البلاغية وجمال التراكيب ، يقول
صلاح عبد الصبور متغزاً :

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطة

خدا حبيبي فلقتا رمان

١- ديوان السباب ، ٢٩١/١ ،

٢- المصدر نفسه ، ٤١٧/١ ،

٣- انظر دير الملاك (أطيمش) ، ص ٢٢٩ .

٤- ديوان البياتي ، ٧٢/٢ ،

٥- سفر الجامعة ، الإصحاح الأول ، الآيات ١٨-١٣ .

جيد حبيبي مقلع من رخام
نها حبيبي طائران توأمان
أزغبان

حصن حبيبي واحة من الكروم
والعطور

الكنز والجنة والسلام والأمان / قرب حبيبي (١)

نهذه التراكيب والصور منتزعـة من عبارات الغزل التي تبادلها سليمان
وشلوميت العاشقة كما وردت في نشيد الإنـشـاد ، ولكنـها انتـزـعت من مواضع
مختلفـة من هـذا السـفـر على النـحوـ التـالـي :

حـبـيـبـيـ أـبـيـضـ وـأـحـمـرـ ... رـأـسـهـ ذـهـبـ إـبـرـيزـ
كـفـلـقـةـ الرـمـانـ خـدـكـ تـحـتـ نـقـابـكـ

عـنـقـكـ كـبـرـجـ منـ عـاجـ
سـاقـاـ حـبـيـبـيـ عـمـودـاـ رـخـامـ

ثـدـيـاـكـ كـخـشـفـتـيـ ظـبـيـةـ توـأـمـيـنـ يـرـعـيـانـ بـيـنـ السـوـسـنـ
ثـدـيـاـكـ كـعـنـاقـيـدـ الـكـرـمـ ، وـرـانـحةـ أـنـفـكـ
كـالـتـفـاحـ ، وـحـنـكـ كـأـجـوـدـ الـخـمـرـ (٢)

ثالثاً: الأسطورة في شعر الرواد

البياتي من أكثر الشعراء الرواد تأثراً بالأسطورية ، وتحظى ملحمة
جلجامش بالنصيب الأكبر من اهتمامه ، غالباً ما يكون التوظيف من مستوى
المحاكاة لفظاً ومعنى ، ومن ذلك قوله في قصيدة مرثية إلى عائشة :

أيتها الملكة

رأيت رؤيا كانت السماء
ترعد فاستجابت الأرض لها سحابة من نار
نسراً بلا أظفار

أحمد أنفاسي وعراني من الثياب
كسا يدي بالريش والأصداف

١- ديوان صلاح عبد الصبور ، ٦٧/١ .

٢- انظر نشيد الإنـشـاد ، الإـصـحـاحـ الـخـامـسـ ، الآيـاتـ ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، الإـصـحـاحـ السـادـسـ ، الآيـةـ ٨ـ .
الإـصـحـاحـ الـرـابـعـ ، الآيـةـ ١٤ـ ، الإـصـحـاحـ السـابـعـ ، الآيـةـ ٩ـ .

فأصبحت يدي جناح طائر مداف
سددتها فقادني النسر إلى حارسة الأموات
حيث الملوك نزعت تيجانهم ، وكدست وحيث لا أبواب
تفتح أو تغلق ، حيث أسد التراب
طعامه الطين وقوت يومه اليباب .
فصاحبي كاهن هذا العالم السفلي وهو يشحذ السكين
من أتى بهذا الرجل المسكين ؟ (١)
فهذا الجزء من القصيدة مأخوذ من أسطورة جلجامش ، من مقطع يخاطب فيه
أنكيدو صاحبه جلجامش عندما جلس إليه في الليل ، وأخذ يفضي إليه بمكnon
نفسه :

أي صديقي ، لقد رأيت الليلة حلماً
أرعدت السماء ، ورددت صداها الأرض
وبينهما وقفت وحيداً
ظهر أمامي رجل معتم الوجه
ووجهه كطائر الزو
ومخالبه كمخالب العقاب
أنمسك بخصل من شعره وتمكن مني
وثب
غاص بي
قام بتحويل شكري
فقدت ذراعاي مكسوتين بالريش كما الطيور
نظر إلى وقادني إلى بيت الظلام مسكن أرجالاً *
إلى دار لا يرجع منها داخل إليها
إلى درب لا يرجع بصاحبه من حيث أتى
إلى مكان لا يرى أهله نوراً
فالتراب طعام لهم ، والطين معاش

١- ديوان البياتي ، ١٢٥/٢ .
* أرجاله هي أريشكيجال إلهة العالم الأسفل .

في بيت التراب حيث دخلت ،
رأيت الملوك وقد نزعت تيجانهم ،
تيجان حكمت البلاد منذ القديم ،
هناك تجلس أريشكيجال ، ربة العالم الأسفل
رفعت رأسها ورأتني

وقالت من أنت بهذا الرجل إلى هنا؟ (١)

إن تتبع النص الشعري والاسطورة سيؤدي إلى اكتشاف شب شديد بينهما، ولعل البياتي قد وفق في الاختيار من ناحية واحدة ، هي أنه في رثاء عائشة يحتاج إلى هذه اللغة الأسطورية الجنائزية ، ولكن الأخذ الكثير من الأسطورة من غير إضافة يجعل من النص الشعري ترجمة مملة ، وتسلب النص الشعري شخصيته وتفرده ، فقد أمعن البياتي في الأخذ من الأسطورة من غير مسوغ فني، غير الإعلان عن ثقافته ومحفوظة الكثير من التراث الأسطوري ، وأستطيع القول إن ما أخذه البياتي من هذه الأسطورة هو أخذ البناء المقلد لا أخذ البناء الفنان.

وفي موضع آخر من القصيدة نفسها (مرثية إلى عائشة) ، أخذ البياتي من أسطورة جلجامش ، أخذًا مشابهاً لما سبق ، يقول :

فأي خير نالني أيتها العنقاء
عدت إلى الفرات ، عدت موجة عذراء
وموقداً يخدم في البرد وباباً لا يصد الريح
.....

وعظمة بالية وأملأً مسموم (٢)

ويكاد هذا الجزء من القصيدة يكون نقلًا كاملاً للخطاب الذي وجهه جلجامش إلى عشتار التي طلبت إليه أن يتزوجها . كما هو مثبت في الملحة :

ما هو نصيبي منك لو تزوجتك ؟
ما أنت إلا موقد تخمد ناره وقت البرد
باب لا يحمي من ريح أو عاصفة
.....

١- كنوز الأعماق ، قراءة في ملحمة جلجامش(السواح) ، ص ص ١٦٦ - ١٦٧ .

٢- ديوان البياتي ، ١٣٧/٢ .

حجر كلسي هش في سور صخري (١)

وفي قصيده (مراحي لوركا) يستعرض البياتي بطولات الموت ، وقدرته على
الفتك بالناس على مر العصور ، حتى أولئك الذين كانوا أنصاف آلهة ، أو أولئك
الذين ينطبق عليهم الشرط الإنساني ، وذلك في محاولة منه لتعزية نفسه . ومن
حالات الموت الأسطورية التي يتعزى بها البياتي ، موت أنكيدو صديق جلجامش ،
واندفاع هذا الصديق للبحث عن شجرة الخلود ليقف في وجه الموت ، وبينما هو
في طريقه للبحث عنها مر على حان :

فقالت له فتاة الحان ، قالت لجلجامش

إلى أين تعضي يا جلجامش

الحياة التي تبحث عنها لن تجدها

فالآلهة لما خلقت البشر

جعلت الموت نصيباً لهم

حبست في أيديها الحياة (٢)

ويقول البياتي مستفيداً من هذا الحق :

لن تجد الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسنة

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول (٣)

وفي قصيده جيكور والمدينة وفي إطار الهجوم على مفاسد المدينة التي
طفت على نقاء جيكور وطهارتها وبكوريتها ، يضمن السياق قصيده أسطورة
تححدث عن بكاء لاة على تعوز القتيل ، والنص الأسطوري هو :

ترفع صوتها في النواح إذ فارق الدنيا

ترفع صوتها في النواح قائلة واولاده

ترفع صوتها في النواح إذ فارق الدنيا

قايلة "أواه يا داموا" (٤)

١- كنوز الأعماق ، قراءة في ملحمة جلجامش(السواح) ، ص ١٤٩.

٢- المرجع نفسه ، ص ص ١٩٨٧ - ١٨٨.

٣- ديوان البياتي ، ١٥١/٢.

٤- أدواتيس أو تعوز ، ص ٢٢.

ويقول السباب :

ترفع بالنواح صوتها مع السحر

ترفع بالنواح صوتها كما تنهد الشجر

تقول : يا قطار يا قدر

قتلت، إذ قتلت، الربيع والمطر (١)

وفي هذا المقطع يستلهم السباب نواح لاه أم تموز في الأسطورة البابلية
ليجعله معبراً عن نواح أم قروية حمل القطار ابنتها إلى المدينة (٢) ولم يغير في
مفردات هذا الحقل إلا بعض المفردات التي يقتضيها الوزن .

ومن أطول التضمينات المأكولة من الحقل الأسطوري ما أخذه البياتي من
نشيد أختانون ، في قصيده مرثية أختانون ، يقول البياتي :

تصعد في طفولة النهار

وموته الفاجع في الكهولة

من أفق الشرق إلى الغرب على عباب بحر النور والبخور

شمس النهار أنت في جلالك العظيم

.....

وضعت نيلًا في السماء وصنعت أمواجاً على الجبال
تسقط والحقول (٣)

ويقول أختانون في نشيده الأسطوري مخاطباً إله :

ظهورك في أفق السماء جميل

يا أتون يا رمز الحياة

العالم في ظلمة كأنها الموت

عندما تشرق في الأفق وينبلج الفجر

إذ تملأ البلدان بضيائلك

خلقت نهرًا في السماء لكي يتتساقط على البشر

يحدث أنهاراً في أعلى الجبال

ويسقي المروج (٤)

١- ديوان السباب ، ٤١٧/١ .

٢- الأسطورة في شعر السباب (علي) ، ص ١٢٣ .

٣- ديوان البياتي ، ٢٦٨/٢ .

٤- سهيل ديب ، التوراة بين الوثنية والتوحيد ، دار النفائس ، ط ٢، بيروت ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٥ م .

فقد أخذ البياتي النص الشعري الأسطوري ، وصاغ محتواه شعراً ، أشبه ما يكون بترجمة النصوص الشعرية من لغة إلى أخرى ، مع التصرف القليل الذي تقتضيه هذه الترجمة ، كالوزن الشعري ، وتغيير بعض المفردات بأخرى أكثر ملاءمة للمعنى ، وأكثر انسجاماً مع بعضها في المقل الشعري الجديد .

رابعاً: النص الشعري التراثي في شعر الرواد

الشعر التراثي العربي من أكثر عناصر التراث النصي حضوراً في شعر الرواد ، ويمكن حصر أشكال وجوده في شعرهم على النحو التالي :

أولاً : استخدام النص الشعري كما هو في الأصل من غير تغيير .

ثانياً : استخدام النص الشعري مع التحوير البسيط في بعض المفردات ، أو تغيير مواقعها .

ثالثاً : أخذ معنى بيت الشعر وصياغته من جديد بلغة الشاعر .

فمن النوع الأول ما أورده البياتي في قصيده (كلمات إلى الحجر) (١) في المقطع الموسوم بـ (قال طرفة بن العبد) ، حيث قام بانتقاء أبيات من معلقة طرفة ورتبها ترتيباً جديداً من غير أن يعبث بمعجم الشاعر أو صياغته وذلك على النحو التالي :

وما زال تشرابي الخمور ولذتي
وبيعي وإنفاقي طريفي ومثلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها
وأفردت إفراد البعير المبعد
فإن كنت لا تستطيع دفع مني
فدعوني أبادرها بما ملكت يدي

كريم يروي نفسه في حياته
ستعلم إن متناغداً أينا الصدي (٢)

١- تتكون هذه القصيدة الطويلة من المقاطع التالية : المستحيل ، من الميلاد والموت ، قال طرفة بن العبد ، كتابة على قبر عائشة ، الحمل الكاذب والسياق العام للقصيدة يضع باليأس والخوف الذي يسكن قلب الشاعر ، وأبيات طرفة تلك تنضم مع حالة اليأس التي تتم منها مقاطع القصيدة .

٢- الزوزني ، الحسين بن أحمد ، شرح المعلقات العشر ، دار الحياة ، بيروت ، ص ١١٠ وترتيب الأبيات في المعلقة هو : الأول = ٥٢ ، الثاني = ٥٣ ، الثالث = ٥٦ ، الرابع = ٦٢ .

وربما أحس البياتي بأنه يعيش حالة مشابهة لحالة طرفة بن العبد ، الذي كان يقف في ناحية، بينما يقف الناس كلهم في ناحية أخرى ، ولذلك لم يجد ما يعبر به عن هذه الحالة أبلغ من أبيات طرفة التي تمثل الإصرار على فلسفة معينة في الحياة ، والإقبال على مواجهها من غير قيود ، وهو الموقف نفسه الذي يقفه البياتي من الحياة ، ويتمثل البيت الأخير حالة التفرد والتحدي والثقة بالنفس التي ميزت طرفة ، ويريد البياتي أن يحظى بها وهو يعيش في مجتمع يحس فيه بالغربة والانفصال كما كان طرفة من قبل .

وفي قصيده محة أبي العلاء ، وفي المقطع الموسوم بـ (لزومية) ، تكتنف تجربة البياتي الشعرية حالة من الحزن ، ولا يجد ما يترجم هذا الحزن غير صوت أبي العلاء نفسه ، فيتضمن المقطع بعض أبياته الشعرية على النحو التالي :

حزن بلا صوتٍ وقيثارةٍ
أرهفها ، قبل الأوان الشقاء
فاخترق أوتارها في يدي
وكان لي بها ومنها وقاءٌ
· آهًّاً من عرق نازلٍ
ومهجة مولعةٍ بارتقاءٍ
شوبٍ يحتاج إلى غاسلٍ
وليت قلبي مثله في النقاءٍ (١)

وقد تضمنت هذه الأبيات قول المعرى :

آهًّاً من عرق نازلٍ	ومهجة مولعةٍ بارتقاءٍ (٢)
وليت قلبي مثله في النقاءٍ	شوبٍ يحتاج إلى غاسلٍ

وقد قصد البياتي من هذا التضمين أن يضفي جوًّا علانياً قلقاً على تجربته، التي يحضر فيها أبو العلاء المعرى كثيراً ، في العناوين والمضمون ، وهذا تضمين لا يندغم في نسيج النص ، ويمكن انتزاعه من غير أن يؤثر ذلك شيئاً في المضمون أو البناء أو الهدف .

١- ديوان البياتي ، ٢٥/٢ ،

٢- أبو العلاء المعرى ، اللزوميات ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦١ ، ٧٠/١ ،

ولكي يعبر عن قلقه وإحساسه بمرارة الغربة ، لم يجد أدونيس أبلغ من شكوى عبد الرحمن الداخل عندما قال :

إن جسمي كما تراه بأرضٍ وفؤادي ومالكيـ بـأـرـضـ (١)

فأخذ البيت بنصه وضمنه قصيدة (تحولات الصقر) (٢) ، والصقر هو عبد الرحمن الداخل الذي تنسجم تجربته الإنسانية في الاغتراب والمعاناة مع تجربة أدونيس ، ثم ضمن أدونيس القصيدة نفسها أبياتاً لعبد الرحمن الداخل ومنها قوله عندما رأى نخلة في أرض الأندلس بعيدة عن موطنها موطن النخل فقال :

ولو أنها عقلت إذن لبكتْ ماء الفرات ومنبت النخلِ (٣)

وقال أدونيس في إحدى تحولاتـ وهو بعيد عن دمشق في لبنان :

هـدـأـتـ صـيـحـةـ الرـجـوـعـ

غـيـرـ أـنـ الصـوـارـيـ وـطـنـ لـلـدـمـوعـ

ـ وـلـوـ أـنـهـاـ عـقـلـتـ إذـنـ لـبـكـتـ

ـ مـاءـ الـفـرـاتـ وـمـنـبـتـ النـخـلـ

هـدـأـتـ صـيـحـةـ الرـجـوـعـ (٤)

وعندما يهجم القلق على أدونيس في غربته ، يتذكر غربة مشابهة لها هي غربة الصقر عبد الرحمن الداخل في الأندلس ، تلك الغربة التي أفرزت وثيقة شعرية تراثية ، تبين كيف حق هذا الصقر أمجاده بالصبر وبمقارعة الأعداء ، وعدم الاستسلام للرغبات والركون إلى الدعة، فاستحضر أدونيس تلك الوثيقة لتكون نبراساً ودليلـاً في الصبر لتحقيق الذات :

غـنـيـتـ عـنـ روـضـ وـقـصـرـ شـاهـقـ

ـ بـالـقـفـرـ وـالـإـيـطـانـ فـيـ السـرـادـقـ

ـ فـقـلـ لـمـ نـامـ عـلـىـ النـمـارـقـ

ـ إـنـ الـعـلـىـ شـدـتـ بـهـمـ طـارـقـ

ـ فـارـكـبـ إـلـيـهـ شـبـحـ المـضـايـقـ

١- أحمد بن عباس المقربي التلمساني ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق يوسف الشیخ محمد البقاعی ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزیع ، ط١ ، بيروت ١٩٨٦ م / ٣٠ ، ٢٨/٣ .

٢- انظر دیوان أدونيس ، ٤٦٥/١ .

٣- نفح الطیب (مرجع سابق) ٦١/٢ .

٤- دیوان أدونيس ، ٤٦٦/١ .

أولاً ، فأنـت أرذل الخـلائق (١)

وقد أخذ البياتـي بيتاً كاملاً للمجنون ضمـنـه إحدـى قصـائـدـه فـقـالـ :

قالـوا : تـمـتعـ منـ شـمـيمـ

عـرـارـ نـجـدـ ، يا رـفـيقـ

فـبـكـيـتـ مـنـ عـارـيـ :

فـماـ بـعـدـ العـشـيـةـ مـنـ عـرـارـ (٢)

ويلاحظ أنـ البيـاتـيـ فـصـلـ بـيـنـ الشـطـرـ الـأـوـلـ وـالـثـانـيـ بـجـمـلـ شـعـرـيـةـ تـلـاثـ

الـتـجـرـبـةـ الـحـزـينـةـ الـتـيـ سـيـطـرـتـ عـلـىـ قـصـيدـتـهـ (ـقـصـائـدـ إـلـىـ يـافـاـ)ـ يـبـكـيـ فـيـهاـ

فـلـسـطـينـ .ـ وـأـصـلـ الـبـيـتـ هـوـ :

تمـتعـ منـ شـمـيمـ عـرـارـ نـجـدـ فـماـ بـعـدـ العـشـيـةـ مـنـ عـرـارـ (٣)

وـقـدـ وـفـقـ الـبـيـاتـيـ بـاخـتـيـارـ الـجـمـلـ الـشـعـرـيـةـ الـمـلـامـةـ بـيـنـ الـشـطـرـيـنـ الـأـصـلـيـنـ ،

فـعـمـقـ الصـورـةـ ،ـ وـأـضـفـيـ عـلـيـهـ حـيـاةـ بـأـسـلـوبـ الـحـوارـ الـذـيـ اـتـكـأـ عـلـىـ (ـقـالـواـ .ـ .ـ .ـ .ـ

فـبـكـيـتـ)ـ ،ـ وـاسـتـطـاعـ الـبـيـاتـيـ أـيـضاـ بـذـكـاءـ أـنـ يـجـعـلـ الـبـيـتـ التـرـاثـيـ الـذـيـ يـطـرـحـ هـمـاـ

خـاصـاـ ،ـ يـعـالـجـ هـمـاـ عـامـاـ مـعـاصـراـ .ـ

وـفيـ مقـامـ آخـرـ يـتـبـنـيـ الـبـيـاتـيـ مـوقـفـاـ مـحـرـضاـ عـلـىـ المـقـامـيـنـ بـمـصـائـرـ النـاسـ

مـنـ السـاسـةـ وـصـنـاعـ الـظـلـامـ ،ـ فـيـوظـفـ فـيـ هـذـاـ الإـطـارـ قـولـ المـتنـبـيـ :

لاـ يـسـلـمـ الـشـرـفـ الرـفـيعـ مـنـ الأـذـىـ حـتـىـ يـرـاقـ عـلـىـ جـوـانـبـ الدـمـ (٤)

١- انظر ديوان أدونيس ، ٤٦٦/١ وهذه الأبيات قالها عبد الرحمن الداخل عندما كان في إحدى معارضه، فجاءه أحد رجاله وأخبره بوجود غرانيق في طرف المعسكر، وحرضه على صيدها لعلمه بحبه بالصيد، فقال :

فـإـنـ هـمـيـ فـيـ اـسـطـيـادـ المـارـقـ	دـعـنـيـ وـصـيـدـ وـقـعـ الفـرـانـسـقـ
إـذـاـ التـنـظـلـ لـوـافـعـ الضـوـانـسـقـ	فـيـ نـفـقـ إـنـ كـانـ أـوـ فـيـ حـالـقـ
غـنـيـتـ نـ روـضـ وـقـصـرـ شـاهـقـ	كـانـ لـفـاعـيـ ظـلـ بـنـدـ خـافـقـ
فـقـلـ لـمـ نـامـ عـلـىـ النـمـارـقـ	بـالـقـفـرـ وـالـبـيـطـانـ بـالـسـرـارـقـ
إـنـ العـلـاشـدـتـ بـهـمـ طـارـقـ	فـارـكـ إـلـيـهـاـ ثـبـعـ المـضـائـقـ

انظر ابن الآبار ، الحلة السيراء ، حققه وعلق على حواشيه الدكتورة حسين مؤنس ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ١٦ ، ٤٢-٤١.

٢- ديوان البياتـيـ ، ٢٠٩/١

٣- قيس بن الملوح ، ديوان مجنون ليلي ، جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فراج ، ص ١٥٠ ،

٤- المتنـبـيـ ، شـرـحـ دـيـوـانـ المـتنـبـيـ ، عبد الرحمن البرقوقي ، دـارـ الـكتـابـ الـعـربـيـ ، بـيـرـوـتـ ، الـجـلـدـ ٢ـ ،

.٢٤٥/٤

ويقول البياتي مع تغيير طفيف في كلمه الدم :

والذئاب

تسطو على من لا كلاب له ، وسفاكو الدماء

يقامرون بما تبقى من رصيد

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى يراق على جوانبه الدماء (١)

والفرق بين توظيف المتنبي وتوظيف البياتي للبيت ، أن الأول يدافع عن مسألة الشرف في بعدها الاجتماعي الخلقي ، والثاني يطرحها كمسألة عامة في بعدها القومي والوطني المعاصر .

والنوع الثاني من التضمينات الشعرية ، هو الأخذ مع التغيير في بعض المفردات أو في مواقعها الأصلية ، أو أخذ شطر واحد من البيت التراشى ، وهذا النوع كثير في شعر الرواد . ومن ذلك قول البياتي :

ونموت قبل الموت

في سوق المنون

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

أوهت قرون الناطحين

ما بين سمسار وقواد

وشيخ قبيلة

وأمير بتروں بطین (٢)

ففي هذا المقطع أخذ البياتي شطراً من بيت المتنبي :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم (٢)

وأخذ مضمون قول الأعشى :

فلم يضرها وأوهى قرنـه الـوعـل (٤)

كـناـطـحـ صـخـرـةـ يـومـاـ لـيـوهـنـهاـ

١- ديوان البياتي . ٣٢٠/١ .

٢- المصدر نفسه . ١٠٦/٢ .

٣- ديوان المتنبي . ٤٢٥/٤ .

٤- الأعشى ، ديوان الأعشى ، دار صادر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٢٨٠ هـ / ١٩٦٠ م ،

ص ١٤٨ .

واستطاع أن يجعل هذا الأخذ جزءاً أصيلاً من نسيج المقطع المذكور ، فوظف البيت الأول في التحرير على النضال ، ووظف الثاني في تصوير حجم الإحباط الذي يمنى به المناضلون وهم يواجهون حشدأً من الرموز السياسية السلبية المعاصرة التي تتأمر على طموحاتهم . وهم (السماسرة والقوادون والزعماء).

وفي قصيدة (مرثية الآلهة) يقول السياب :

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدها والمصانع (١)
فقد أخذ السياب هذا البيت كاملاً مع تغيير طفيف من قول لبيد بن ربعة:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدها والمصانع (٢)
وقد استطاع السياب بهذا التغيير البسيط أن يسلط الضوء على القضية المعاصرة التي تشغل ، وهي الحروب المعاصرة ومصانع السلاح وما تتركه وراءها من الكوارث الاجتماعية والإنسانية ، وهذا يتضح من خلال السياق العام لقصيدة السياب ، في الوقت الذي سلط لبيد بن ربعة الضوء على مسألة فلسفية ملخصها أن البشر فانون ، وتبقى بعدهم النجوم والجبال والمصانع.

وفي (مرثية جيكور) للسياب تضمين لشطر من بيت لابي العلاء المعربي ، وأما الشطر الثاني فقد أضافه السياب من عنده لينسجم مع الوظيفة التي أرادها ، وهو الهجوم على رأس المال ، والتنبيه إلى الخلل الذي اعتبرى وجه الحياة المعاصرة ، حيث حل القبع محل النقاء ممثلاً بجيكر :

والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقود (٣)

وهو مأخذ من قول المعربي :

والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد (٤)
فال الأول يطرح قضية إنسانية معاصرة ، والثاني يطرح مسألة فلسفية تتحصل
بالإنسان وخلقه .

ومن هذا النمط في التضمين قول السياب في قصيدة المبغى :

١- ديوان السياب ، ٢٤٩/١.

٢- لبيد بن ربعة العامري ، ديوان لبيد ، تحقيق إحسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢ ، ص ١٦٨ .

٣- ديوان السياب ، ٤٠٩/١ .

٤- أبو العلاء المعربي ، شرح ديوان سقط الزند ، دار الحياة ، بيروت ، ص ١١١ .

عيون المها بين الرصافة والجسر ثقوب رصاص رقت مت صفة البدر (١)

فهو من قول علي بن الجهم :

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث ادري ولا ادري (٢)

ففي قول السياب معارضة هادفة لقول ابن الجهم ، تنسجم مع المضمون العام للقصيدة التي رصدت سلبيات المدينة الحديثة وكيف استحالـت إلى مبغى كبير ، فتحولـت فيها الأشياء الجميلـة إلى أشياء كريهة منفرـة ، فعيـون المـها في الحـقل التـراثـي غـاية في الجـمال الذي يـداعـب القـلوب ويـجلـب الهـوى من كل صـوب ، بينما عـيون المـها في الحـقل المـعاصر (قصـيدة السـياب) ، جـمال مشـوه وقـبيح قـبح المـدينة المـعاصرـة التي تـنـكـرـت للـنقـاء وـالـجـمال ، حتى استـحالـت عـيون المـها فيـها إلى ما يـشـبـه الثـقوـب التي يـحدـثـها الرـصـاصـون في صـفـحةـ البـدرـ الـبـهـيـ الجـمـيلـ .

وهي مـعـارـضـةـ جـمـيلـهـ وـمـوـفـقـةـ منـ السـيـابـ .

وفي قـصـيدـتهـ (مـديـنةـ بلاـ مـطـرـ) يـقـولـ السـيـابـ :

جيـاعـ نـحنـ ... وـأـسـفـاهـ ! فـارـغـتـانـ كـفـاهـاـ ،

وقـاسـيـتـانـ عـينـاـهاـ

وبـارـدـتـانـ كـالـذـهـبـ

سـحـانـبـ مـرـعـدـاتـ مـبـرـقـاتـ دـوـنـ إـمـطـارـ

قـضـيـنـاـ العـامـ بـعـدـ العـامـ ، بـعـدـ العـامـ ، نـرـعـاـهـاـ (٣)

فـقـدـ أـخـذـ الشـطـرـ الـأـوـلـ كـامـلـاـ مـنـ بـيـتـ لـأـبـيـ العـلـاءـ المـعـريـ :

سـحـانـبـ مـرـعـدـاتـ مـبـرـقـاتـ لـهـجـةـ كـلـ حـيـ مـوـعـدـاتـ (٤)

وـذـلـكـ فـيـ إـطـارـ حـدـيـثـ عنـ المـحـلـ وـالـعـقـمـ الـذـيـ أـصـابـ المـدـيـنـةـ الـحـدـيـثـةـ ، إـذـاـ كـانـ أبوـ العـلـاءـ يـتـحدـثـ عنـ عـقـمـ حـقـيقـيـ ، فـإـنـ السـيـابـ يـتـحدـثـ عنـ عـقـمـ مـجـازـيـ . فـالـسـحـانـبـ فـيـ هـذـهـ الـمـعـادـلـةـ السـيـابـيـةـ ، هـيـ الـثـورـةـ الـتـيـ يـنـتـظـرـهـاـ النـاسـ عـامـاـ بـعـدـ عـامـ شـورـةـ عـلـىـ النـظـامـ السـيـاسـيـ الـذـيـ يـدـعـمـ ذـلـكـ عـقـمـ ، وـيـحـولـ دـوـنـ تـحـقـيقـ أـمـلـ الـعـرـاقـ وـالـأـمـةـ الـعـرـبـيـةـ بـالـتـغـيـيرـ ، وـقـدـ وـفـقـ السـيـابـ فـيـ هـذـاـ التـوـظـيـفـ ، بـحـيثـ بـداـ

١- دـيـوانـ السـيـابـ ، ٤٥٠/١ .

٢- عـلـيـ بنـ الجـهمـ ، دـيـوانـ عـلـيـ بنـ الجـهمـ ، تـحـقـيقـ خـلـيلـ مـرـومـ بـكـ ، طـ ٢ ، لـجـنـةـ التـرـاثـ الـعـرـبـيـ ، بـيـرـوـتـ ، ١٩٥٩ـهـ / ١٨٨٥ـ مـ ، صـ ١٤١ـ .

٣- دـيـوانـ السـيـابـ ، ٤٨٧/١ .

٤- اللـازـمـيـاتـ ، ٢٠٠/١ .

قول المعرى جزءاً من نسيج قصيده ، واستطاع تطويق معنى بيت المعرى لينسجم مع السياق العام لقصيده .

وأخذ أدونيس الشطر الأول من بيت عروة بن الورد التالي :

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسوا قراح الماء والماء بارد (١)

فقال في قصيده (قبر من أجل نيويورك) متحدثاً عن مجموعة من الرموز

التراثية المناهضة عن الاشتراكية وحقوق الفقراء :

والنفرى ذلك المجنون السماوى

يود أن يقرأ ما كان يود أن يقرأ هو شى منه ، عروة بن الورد : "أقسم جسمى في جسوم كثيرة " (٢) .

وقد جاء هذا الأخذ على سبيل إظهار العلاقة الفكرية والتوجه الإنساني بين نماذج إنسانية مختلفة من عصور وبيئات مختلفة ، كدليل يدللي به أدونيس على أن نماذج القمع تتكرر ، كما تتكرر نماذج النضال والشخصية وحب الآخرين ، تلك النماذج التي تتمثل في عروة بن الورد ، ذلك الصعلوك الذي يملك حسا اشتراكياً فطرياً دفعه إلى تجويع نفسه في سبيل الآخرين على الرغم من أنه يمتلك الطعام ، ولكنه يفضل أن يوزعه على الجياع ، وكأنه يقسم جسمه في جسوم كثيرة .

وقد استطاع أدونيس عبر هذه المقوله لعروة بن الورد أن يعلي من شأن هذا النموذج الإنساني بعيد عن الأنانية ، بحيث تنسب هذه الصفة على النماذج الإنسانية الأخرى التي توازيه في التبل والإيثار .

وأخذ أدونيس شطراً من البيت المشهور الذي وظفه الحجاج في خطبته المشهورة عندما ولّى على العراق :

أنا ابن جلاد طلائع الثناء متى أضع العمامة تعرفوني (٣)

فقال في هجوم على نماذج القمع ممثلة بالحجاج :

وصعد المنبر في يديه

قوس ، وفوق وجهه لثام

وقال ، بالسهام ، والقناع ، لا بالصوت ، والكلام

١- عروة بن الورد ، ديوان عروة بن الورد ، تحقيق وشرح كرم البستانى مكتبة صادر ، بيروت ، (د.ت) ، ص ٣١ .

٢- ديوان أدونيس ، ٢/٤٠١-٣٠٢ .

٣- هذا البيت لسحيم بن أثيل الرياحى ، انظر أبو هلال العسكري ، جمهرة الأمثال ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع ، ط ١٦ ، ٤٣١/٢ م ١٩٦٤ .

أنا ابن جلا وطلع الثنابا

أنا هو المسؤول والنبراس (١)

وبلاحظ أن توظيف أدونيس ينسجم مع البيت التراثي ولا يعارضه ، بدليل السياق العام للجمل الشعرية المبثوثة حول الشطر المضمن .

وهذا المستوى في الأخذ كثير عند البياتي ، ففي تجربته الشعرية يصف المعاناة الإنسانية التي يمر بها المناضلون وهم يواجهون الظلم ، يرى أنه يتميز عنهم بصفتي الصبر والثبات اللتين عبر عنهما من خلال توظيف قول البحترى:

وتماسكت حين زععني الدهر التماساً منه لتعسي ونكسي (٢)

فقد أخذ الشطر الأول وضمنه المقطع السابع في (قصائد حب إلى عشتار)

فقال:

وتماسكت وقد زععني الدهر وقبلت قبور الأولياء

وتراب العاشق الأعظم في أعياد موت الفقراء

فلماذا عقرب الساعة دار

عندما ألقت على الجائع عشتار الشمار ؟ (٣)

وفي إطار هجومه على النماذج السلطوية السلبية يأخذ البياتي قولهً لابن رشيق القيررواني ويضمنه إحدى قصائده ، ويبدو هذا الأخذ منسجماً في التجربتين الشعريتين ، فكلا الشاعريين متعرض من نماذج عصره السياسية ، فالقيررواني يقول واصفاً واقع الأندلس السياسي في مرحلة الضعف والتقهر :

ما يزهدي في أرض أندلس سماع مقتدر فيها ومعتضد
القاب مملكة في غير موضعها كالهريكي انتفاخاً صولة الأسد (٤)
ويقول البياتي مهاجماً نماذج عصره والواقع السياسي المتراجع :
رأيت خائن المسيح في بلاط الملك السعيد
منجماً ومخيراً وكاتبًا
وراقصاً على الحبال لاعبا

١- ديوان أدونيس ، ٨٢/٢ ، ٨٣ - .

٢- البحترى ، ديوان البحترى ، دار صعب بيروت ، ١١١/١ ، .

٣- ديوان البياتي ، ٢٠٩/٢ ، .

٤- ابن رشيق القيررواني ، ديوان ابن رشيق القيررواني ، جمعه ورتبه عبد الرحمن ياغي ، دار الثقافة ، بيروت ، ص ٦٠ .

• • • • • • • •

رأیته هرا بلا نیوب

يحكى انتفاخاً صولة الأسد (١)

وعلى النسق نفسه تنسجم تجربة البياتي وتجربة المتنبي في النظرة إلى الطمروح ، ولكن طموح المتنبي طموح شخصي ، وطموح البياتي طموح جماعي يتصل بهم معاصر هو النضال من أجل الحرية ، قال المتنبي :

فلا تقنع بما دون النجوم (٢) إذا غامرت في شرف مروم

وقال البياتي مستفيداً من هذا الحقل التراشّي :

الله والأفق المنور والعيد

پتحسنون قیودهم

شجر مدائنيك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ، ولا تقنع

بما دون النجوم (٣)

وفي قصيده (سوق القرية) يأخذ البياتي شطراً كاملاً من بيت شعر للإمام الشافعى، ويوظفه فيها توظيفاً وعظياً مباشراً، من غير أن يدخل قول الشافعى في نسيج قصيده، بحيث يمكن إبعاده دون أن يؤثر ذلك في بناء النص، أو المفهوم الذي ينادي به الشاعر، والبيت هو كما جاء في حقله التراشى:

ما جاهد حادك مثل ظفتك فتول أنت جمجم أمرك (٤)

وقال العاتم، على، لسا

في مطلع العام الجديد

پدای تملیان حتما بال

وسأشتري هذا الحذاء

وصاح ديك فر من قفص وقد

دورة المسابقات ٢/١٧٥

٢- ديوان المتنبي

٢- ديوان المساتم، ١٢٧/١

٤- الشافعی ، محمد بن إدريس ، *ديوان الشافعی* ، تحقيق محمد زهدي يكن ، دار يكن للنشر ودار منيذة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ م ، ص ١٠٥ .

منيحة للطباعة، النشر، بيروت، ١٩٧٩ م، ص ١٠٥.

٥- ديوان البياتي، ١٤٨/١.

وإذا كان من قيمة لهذا التوظيف فهو أن الشطر المضمن ، قول مشهور جرى على ألسنة الناس مجرب المثل الذي يقال في كل المناسبات المتشابهة التي تتطلب الاعتماد على النفس في مواجهة المعضلات .

ومن أشكال التضمين من الحقل الشعري التراثي ما جاء على مستوى التأثر بالمعنى ، وقد تم ذلك للشعراء الرواد عن طريق استعمال جمل ومفردات خاصة بهم، وأحياناً بالإبقاء على بعض المفردات ، التي تعد قرائن على ذلك التأثر . وهذا النوع من التأثر كثير عند البياتي ، وقليل عند السيباب وحاوي وعبد الصبور وغير موجود عند نازك الملائكة .

ومن أمثلته عند البياتي قوله مخاطباً المعري :

والتقينا في المعرة
وعلى بودتك البيضاء زهرة
وغمامة
تمطر الأرض التي غنيتها
تمطر قطرة
تلوقطرة
وحمامة
تتنفسن في بساتين المعرة
صاحب هذى أرضنا من ألف ألف
تننهد (١)

فجملتا (تمطر الأرض التي غنيتها) و(صاحب هذى أرضنا من ألف ألف تننهد)

مأخذوتان من قول المعري المشهور :

صاحب هذى قبورنا تملأ الرحبَ فain القبور من عهد عاد (٢)

وهذا تأثر ينسجم مع جو النص الذي يتحدث عن المعري والمعرة باعتبارهما عنصرين تراثيين يمثلان مرحلة إيجابية مشرقة من التاريخ العربي ، وقد جاء توظيف البياتي معارضًا للمعنى الذي ذهب إليه المعري في بيته في حدثه عن

١- ديوان البياتي ، ٢٦٧/١ .

٢- ديوان سقط الرند (المعري) ، ص ١١١ .

الموت كنهاية حتمية للبشر بدليل هذه القبور التي تعلو الأرض ، بينما تمثل الأرض عند البياتي عنصر تحفيز وتذكير بالمراحل التاريخية المشرقة ، التي يشتق الإنسان العربي المعاصر إلى تمثيلها وتتجديدها .

وقد تأثر البياتي بقول المتنبي :

يموت راعي الضأن في جهله ميتة جالينوس في طبّه (١)
وذلك في قصidته (مرثية إلى عائشة) ، التي تكتظ بصور الموت ، وهو تأثر ينسجم مع حالة الحزن واليأس التي تزدحم بها القصيدة ، ومن صور الموت ، صورة تضمنت معنى بيت المتنبي :

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة جالينوس
يأكل قرص الشمس أورفيوس*

تبكي على الفرات عشتروت (٢)

وهذا تأثر مقدم يمكّن الاستغناء عنه ولا يصلح إلا كمقدمة للحديث عن الموت .
ومن أجل أن يضع البياتي قارئة في الأجراء الشعرية للمعربي ، يعمد في قصidته (قمر المعرفة) إلى زج صورة شعرية تراثية مشهورة للمعربي في قصidته فيقول :

الليل في معرة النعمان
زنجرية على رخام جيدها قلائد الجمان (٣)
وهذا تأثر بقول المعربي :

لباتي هذى عروس من الزنج عليها قلائد من جمان (٤)
وفي قصidته (حانة الأقدار) يبدو الحزن مسيطرًا على كل مظاهر الحياة ، فالقمر في بطن الحوت ، والظبي في الصحراء تطارده الكلاب ، يتأثر البياتي بقول أبي نواس :

اسقني حتى ترانسي أحسب الديك حمارا (٥)

١- أبو الطيب المتنبي ، ديوان المتنبي ، تصحيح وجمع وتعليق عبد الوهاب عزام ، دار الزهراء ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ٤٤٦/١ .

* أورفيوس عازف القيثار الأسطوري ابن إله أبو لو إله الشمس ، وحبيب يوريديس .

٢- ديوان البياتي ، ١٢٥/٢ .

٣- المصدر نفسه ، ٣٣/٢ .

٤- شرح ديوان سقط الزند (المعربي) ، ص ٤٥ .

٥- أبو نواس ، شرح ديوان أبي نواس ، دار صادر ، بيروت ، ص ٦٩١ .

فيقول :

أصابك السهم فلا مفر يا خيام

ولتحسب الديك حماراً إنها

مشينة الأيام (١)

فأبو نواس قال ما قال على سبيل العبث والجون ، ولكن البياتي قد وظف قوله ليعبر عن حجم اليأس الذي أصاب الخيام معادله الموضوعي ، وهو يواجه الظلم وقسوة القيد ، والوحدة في "مدن النمل التي تحكمها الأرقام والبنوك" (٢) .
وفي قصidته (ديك الجن) التي ضمنها خواطره السياسية والاجتماعية ، وموقفه من الخل الذي يعتريها ، يتأثر البياتي بقول النابغة المشهور في المتجدة:
سقط التصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد (٣)

فقال :

كنت على ظهر جوادي الأخضر الخشب

أقاتل الأقزام في مدريد

أيتها الجارية الرومية

لا تطردي الغريب

قلت لها وسقط التصيف

على بساط العشب في المغيب

تناولته وبكت عري سماء ليلة الخريف (٤)

والعربي هنا ليس كعري المتجدة ، إنه عري من الحب والأخلاق ، عري من القيم النبيلة ، عري يُبكي ، لا عري يثير الشهوة الجسدية ، وبهذا يكون البياتي قد عارض الوظيفة التراثية لقول النابغة ، ووفق إلى جعله خيطاً أساسياً في نسيج قصidته .

وقد أخذ البياتي جملةً من قول عبد يغوث الحارثي ورتبها في قوله :

يا راكباً نجران

بلغ نداماي ، إذا ما طلع النهار

١- ديوان البياتي . ٦٧/٢ ،

٢- المصدر نفسه . ٦٨/٢ ،

٣- النابغة الذبياني ، ديوان النابغة ، جمعه وشرحه وعلق عليه محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ١٩٧٦م ، ص ٧٦ .

٤- ديوان البياتي . ١٥٩/٢ ، ١٦٠ -

واقتتحمت مدينة الموتى خيول النار

وشط بي المزار

أن لا تلقيا ولا لقاء (١)

وأصلها في الحقل التراثي على النحو التالي :

فيما راكباً إما عرضت فبلغن نداماي من نجران ألا تلقيا (٢)

فإذا كان عبد يغوث قد قال ما قال معلنا يأسه من الانفكاك من الأسر فكان قوله رسالة إلى قومه في نجران ، فإن البياتي يرسل عبر هذا التوظيف رسالة تحمل نبرة اليأس نفسها ، ولكنه يأس من انبعاث عائشة رمز الحب والأمل ، فنرش قوله هذا على قبرها .

ومن تضمينات السياق على مستوى التأثر قوله :

... فأنظرت فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما

جنتها مستسقياً إلا أواما (٣)

فهو من قول المتنبي :

أظمتني الدنيا فلما جنتها مستسقياً مطرت علي مصائب (٤)

فال الأول ظامي إلى الحب ولا يجد غير الصد ، والثاني ظامي إلى المجد ولا يجد غير المصائب ، ولكن كل واحد منها محروم مما يحب .

وفي قصidته المؤمس العميم يقول السياق :

الليل يطبق مرة أخرى فتشرب المدينة

والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة (٥) .

فهو في هذا القول متأثر بقول أبي العلاء المعري :

كاد الصبح تشرب المطايا وتملا منه أوعية شنان (٦)

١- ديوان البياتي . ١٩٢/٢ .

٢- الألغاني (الأصفهاني) . ٣٣٣/١٦ .

٣- ديوان السياق . ١٠١/١ .

٤- ديوان المتنبي ، (عزم) ص ١٠٠ .

٥- ديوان السياق . ٥٠٩/١ .

٦- ديوان سقط الزند (المعري) ، ص ٢٢ .

والأمر المشترك في التجربتين الشعريتين هو الشرب ، ولكن الشارب مختلف فهو عند السباب المدينة ، وعند المعرى المطاب ، والمشروب مختلف أيضاً فهو عند السباب الليل ، وعند المعرى الصبح .

وقد تأثر خليل حاوي بقول أبي نواس :

دبَّ فِي الْفَنَاءِ سَفَلًا فَعَلُوا وَأَرَانِي أَمُوتُ عَضْوًا فَعَضْوًا (١)

قال :

فِي أَسَى الصَّمْتِ الْمَرِيرِ
وَأَنَا فِي الْكَهْفِ مَحْمُومٌ ضَرِيرِ
يَتَمْطِي الْمَوْتُ فِي أَعْصَانِهِ
عَضْوًا فَعَضْوًا ، وَيَمُوتُ
كُلُّ مَا أَعْرَفُهُ أَنِّي أَمُوتُ

مضغةٌ تَافِهَةٌ فِي جَوْفِ حَوْتٍ (٢)

وإذا كان الموت الذي يعنيه أبو نواس في تجربته الشعرية موتاً حقيقاً عضوياً، فإن الموت الذي يعنيه خليل حاوي هو موت الكرامة الذي يصيب الذات من غير أن تعلم بذلك ، تلك الذات الغبية التي تتصور أن مقومات السعادة في الزوج والزند اللين والنقود (٣) وتنسى المقومات الأخرى الأكثر ضرورة وإلحاحاً .

وهذا النمط من التأثر في قول صلاح عبد الصبور

وأبو تمام الجد حزين لا يتزمن

قد قال لنا ما لا نفهم

والسيف الصادق في الغمد طويلاً (٤)

فهو من قول أبي تمام :

السيف أصدق إنباءً من الكتب في حدَّ الحَدَّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعْبِ (٥)

ولكن عبد الصبور وظف البيت التراشبي توظيفاً مقلوباً معارضاً لما جاء في قول أبي تمام ، فالسيف الذي تحدث عنه أبو تمام ، سيف مرحلة مشرقة ، سيف له

١- ديوان أبي نواس ، ص ٦٩١.

٢- ديوان حاري ، ص ٦٨.

٣- المصدر نفسه ، ص ٦٨.

٤- ديوان صلاح عبد الصبور ، ١٤٢/١.

٥- أبو تمام ، ديوان أبي تمام ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، ط٤ ، دار المعارف بمصر ، ٤٠/١.

دور إيجابي في تحقيق الذات العربية ، بينما يبدو هذا السيف ضعيفاً مغدوّاً في تجربة عبد الصبور ، في مرحلة معتمة حزينة تمثل الواقع العربي المعاصر بكل سلبياته .

خامساً: الأمثال والأقوال التراثية في شعر الرواد

إن الأمثال التي أعنيها هي الأمثال العربية القديمة ، ولا ينسحب ذلك على الأمثال العامية ، حيث وجدت من الانسب أن تكون دراستها في الحقل التراثي الفلكلوري ، والنوع الفصيح من الأمثال العربية القديمة والأقوال المأثورة قليل في شعر الرواد ، وغالباً ما تأتي على مستوى التأثير بالمعنى في شعرهم . ومن ذلك تأثر كل من حاوي والبياتي بالمثل القائل : "تجوّع الحرة ولا تأكل بثدييها" (١) فقال حاوي في هجومه على النموذج الإنساني السلبي المخادع :

ويظن أن الورد والشعر المنمق

يستران العار في تكوينه والمهلة

في صدره ثديان

ما نبتا لرضعة

ولا للعانس المسترجلة

ثديان يأكل منها عسلأ

ويحصد منها ذهباً وعاج (٢)

ومن الملاحظ أن حاوي قد وظف المثل توظيفاً مقلوباً ، فصاحب الثديين هنا ليس حراً ولا يحافظ على كرامته وشرفه ، هو انتهازي وصولي لا يهمه غير الوصول إلى غاياته أيا كان الثمن الذي يدفعه ، على عكس ما هو وارد في المثل . ويتفوق البياتي على المثل التراثي نفسه ، فيعطيه بعدها مؤثراً بلি�غاً في مقدمة قصidته (النبوة) إذ يقول :

تأكل الحرة ثدييها إذا جاءت وفي أرض الملوك الفقراء

زهرة الدفل على جدول ماء

تنترى في حياء (٣)

١- جمهرة الأمثال (ال العسكري) ٢٦١/١ .

٢- ديوان حاوي ص ١٣٨ .

٣- ديوان البياتي ١٩٩/٢ .

فالحرة هنا عندما تضعف أمام الظروف وتستسلم للشرط الإنساني ، لا تقع في الرذيلة ولا تضحي بكرامتها ، ولكنها قد تأكل ثدييها رمز عفتها ، لتخلاص من آخر عنصر قد يعرضها للاستلاب .

ويتأثر البياتي بالمثل القائل " كلب عس خير من أسد رايسن "(١) ولكنه يجعل المفاضلة بين أسد ميت وغراب ناعب فيقول :

أوراق ورد طيرتها الريح
الأسد الميت خير من غراب ناعب يصبح
باع دم المسيح

ليشتري به حماراً ملكاً كسيع (٢)

وربما غير البياتي عنصري التفضيل لتكون أكثر انسجاماً مع المعنى الذي يريد ، وهو المقارنة بين الشريف المناضل (الأسد الميت) والخائن الانتهازي (الغراب الناعب) .

ويتأثر البياتي بمثلين معاً ويجعل هذا التأثر في تجربة شعرية واحدة فيقول:

من قلة الخيول
شدوا على الكلاب
سروجهم ونبحووا السحاب (٣)

فقوله نبحوا السحاب من المثل القائل : " لا يضر السحاب نباح الكلاب " (٤)
وقوله من قلة الخيول شدوا على الكلاب ، قول لا أعرف مصدره ولكنه متداول بين الناس (٥) ، وقد وظفه البياتي في سياق السخرية ممن لا تتناسب أدوات مواجهتهم مع العبء الملقي عليهم ، بدليل القرينة الواردة في القصيدة نفسها في قول البياتي " أجنحة الشاعر في بلادنا جليد " (٦) .

١- مجمع الأمثال (الميداني) ، ٢٦٣/٣ .

٢- ديوان البياتي ، ٤٢٨/١ .

٣- المصدر نفسه ، ٣٦٧/١ .

٤- مجمع الأمثال (الميداني) ، ١٥٨/٣ .

٥- ما زلت أذكر هذا المثل حيث كان يتردد على السنّة بعض الكبار في السن في معرض الاستهزاء من لا يحسنون اختيار أدواتهم ، ولا أدرني من أين مصدره .

٦- ديوان البياتي ، ٢٦٧/١ .

وفي إطار معارضة المعنى التراشى للمثل القائل : "زرعوا فاكلنا ونزرع
فيأكلون" (١) يقول البياتى :
والحاصلون المتعبون :
زرعوا ، ولم نأكل
ونزرع صاغرين فيأكلون " (٢)

ومن الأقوال المشهورة في التراث أخذ البياتى قول علي بن أبي طالب: "لو
كان الفقر رجلاً لقتلته" . وذلك في سياق مشابه ووظيفة مشابهة ، وبالنص نفسه
تقريراً وذلك في قصيدة سفر الفقر والثورة ، حيث يتذكر تلك المقوله عندما كان
يسمعها وهو صغير ، فتحضره في لحظات هذه التجربة الشعرية :

أتسرقني ؟
أتتركني ؟
بلا وطن وأكفان
صغرأً أه قد كنا ، وقد كان ...
لو أن الفقر إنسان
إذن لقتلتـه وشربتـ من دمه
لو أن الفقر إنسان . (٣)

وأخذ المقوله النقدية "أفضل الشعر أكذبه" (٤) ولكن في سياق الرافض لهذا
القول ، وفي إطار هجومه على شعراء البلاط والمناسبات فقال مستنكرةً :
الشعر أعزبه الكذوب

قالوا

وما صدقوا

لأنهم تنابلة وعور (٥)

١- نظام الملك الطوسي ، سير الملوك ، ترجمة يوسف بكار ، دار الثقافة ، الدوحة ، ١٩٨٧ م ، ص ١٧٣

٢- ديوان البياتى ، ١٤٨/١ .

٣- المصدر نفسه ، ٤٢/٢ .

٤- المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، نشره احمد أمين وعبدالسلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ، ١١/١ م ١٩٦٧ .

٥- ديوان البياتى ، ٢٥٩/١ .

سادساً: النص الفلكلوري في شعر الرواد

يتوزع هذا الشكل من التراث النصي في شعر الرواد على ثلاثة محاور الأمثال الشعبية العامية ، والحكايات الشعبية ، والغناء الشعبي . وهي قليلة في الشعر ، فالأمثال العامية ترد على مستوى الإشارة العابرة إلى المعنى ، أو أخذها بلفظها و معناها أحياناً ، ومن ذلك قول البياتي :

لأن حبي مات منذ زمن بعيد

وها أنا أضحك في عبى وأمضي تاركاً عباءة الجلد (١)

فقد وظف المثل العالمي المشهور في كثير من البلاد العربية : " أضحك في عبك " الذي يقال عندما يحوز الإنسان أكثر مما يتوقع أو يتوقع له الآخرون ، أو عندما يحوز أكثر مما يستحق ، وقد وظفه البياتي في معرض السخرية من الاستسلام لضمون هذه المقوله ، كما يشير السياق العام للنص الذي وردت فيه .

وقال البياتي أيضاً مستفيداً من هذا الحقل :

أيها المنفي

يا محض شعار

إنني أحمل بغداد معي في القلب من دار لدار

أبدأ لن يستر الثوب المغار

عربي أهلي (٢)

فقد أخذ القول الشائع " ثوب العيرة لا يدفن " ، ووظفه للحديث عن هم جماعي ، في قصيدة (الحرف العائد) .

وفي قصيدة (المرتزقة) التي يهاجم فيها شعراء البلط والأعتاب والمناسبات يقول :

ذكروني بالطواويس التي باضت

على الأوتاد

في أعراس هارون الرشيد

.....

وبوجه البحترى الجاحظ العينين

١- ديوان البياتي ، ٤٣٩/١ .

٢- المصدر نفسه ، ٤٣٠/١ .

في أعقاب دينار (١)

فهذا يذكر بمقولة دارجة بين الناس "إن أقبلت باض الحمام على الود" وذلك عند حديثهم عن سنوات الخير، وقولهم: "إن أدبرت بالحمار على الأسد" في الحديث عن سنوات القحط وال محل ، أو تغير الأحوال إلى الأسوأ ويرددها بعض الناس عندما يكون محور الحديث إنسان محظوظ فيقولون "باضت له على الود".
والصورة بدلاتها العادلة تعكس الإحساس بالأمن والرخاء لكنها تأخذ دلالات سلبية بارتباطها بالصورة السائنة للإنسان المعاصر (٢) كما يشير السياق العام للقصيدة ، والقرائن المبثوثة في النص.

ومن المثل الشعبي أخذ صلاح عبد الصبور قوله :

فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداثنا

وأن نطول باليد القصيرة

المجزونة الأصابع

سماء أمنياتنا (٣)

فهو بلاشك من المثل الشعبي المنتشر في كثير من البلاد العربية:
"العين بصيرة واليد قصيرة" ويقال عند التعلل بالضعف وقلة الحيلة في مواجهة الصعوبات ، وقد وظف صلاح عبد الصبور هذه المقوله الشعبية في معرض الحديث عن الإحباط الذي يواجه فئة الباحثين عن الفرج واليقين من نسيهم الله (٤)
على حد زعم عبد الصبور .

ومن الأمثال التي وظفها الرواد بلفظها ومعناها ما جاء في قول حاوي :

جسر البيت يحمل همنا ، هماً ثقيل

العام خلف الباب يا بنتي يعود

غداً يعود إليك ، بعض الصبر

سوف يعود والله الكفيل (٥)

ففي قول حاوي هذا تضافرت عدة مقولات شعبية ، فجسر البيت هو رب العائلة ، وتمثل فيها بلاغة العامة التي تردد هذا الوصف في كثير من البلاد

١- ديوان البياتي ، ١١٢/٢ .

٢- شعر البياتي والتراث (رواشده) ، ص ٥٣ .

٣- ديوان عبد الصبور ، ٢٠٨/١ .

٤- انظر المصدر نفسه ، ٢٠٩/١ .

٥- ديوان حاوي ، ص ١٧٢ .

العربية ، وهو مثل قولهم (عمود الباب) . ومقوله (العام ورا الباب) كنابة تتمثل فيها بلاغة العامة في التعبير عن سرعة دورة الزمن وانقضاء الأيام ، وقد أضاف حاوي عبارة تتردد كثيراً على السنة العامة عندما يؤكدون شيئاً بقولهم (الله الكفيل) . وهذه المقولات مجتمعة في قول حاوي السابق أضفت جواً شعبياً فولكلوريأً على الخطاب البسيط في هذه التجربة الشعرية ، وكل الذي فعله حاوي أنه حاول تفصيحها من غير أن يمس روحها الفلكلورية .

وفي قصيدة الأطفال أخذ أدونيس مثلاً شعبياً شائعاً الاستعمال بين الناس في

بلاد الشام ووظفه في قوله :

عند بيتنا يطلع النهار

وجهه طابة في يد الصغار

وفي شفاه المدينة

جرس للعويل

من ثلاثين جيل :

منسمى عمنا

اللي بيأخذ أمنا

بس الحالة ما بتنتacky

يا للدهر دواب (١)

فالمثل هو الذي يقول : " إلى بيأخذ أمي هو عمي " وربما يقال بشيء من التقديم والتأخير لبعض مفرداته في بلاد عربية أخرى ، ويعد أدونيس هذه المقوله الفلكلورية تعبيراً عن الضعف الذي سيطر على العرب زمناً طويلاً ، فجعلهم يستسلمون لكل سلطة تفرض عليهم ، ولكن أدونيس يوظف مقوله شعبيه أخرى رافضة لهذا الواقع " بس الحالة ما بتنتacky " لذلك يرى أن التغيير أمر حتمي ، وعبر عن ذلك بقوله العامي " يا للدهر دواب " وأدونيس هو الوحيد الذي أخذ القول العامي من غير أن يغير فيه شيئاً ، ووظفه كما هو في حقله التراثي الفللوري .

وعلى لسان حفار القبور يردد السباب جملأً ترددتها العامة ، تتصل بالندور وتقديمهها ، وقد حافظ على روح هذه الجمل الفلكلورية على الرغم من أنه حاول

طروحها بالفصيحة البسطة . ولكنها ظلت تنتمي إلى الحقل الفلكلوري . يقول السباب :

نذر على ، لئن تشب * لازرعن من الورود

الفاً تروى بالدماء ... وسوف أرصف بالنقود

هذا المزار ، وسوف أركض في الهجير بلا حذاء

وأعد أحذية الجنود (١)

وفي تصيدة (أغنية المحكوم بالحب) يوظف البياتي الجملة التراثية الفلكلورية (افتح يا سمس) التي تتردد في الحكاية الشعبية الشائعة (على بابا والأربعين حرامي) ، حيث تمثل هذه العبارة مفتاحاً للدخول إلى عوالم جديدة مدهشة ، يتحقق فيها الصعب المستحيل ، ويوظفها البياتي كمفتاح لتحقيق حلم متواضع يحلم به إنسان هذا العصر الجائع الضائع المقرور :

كان يدمدم

افتح يا سمس

افتح لي قلبك

وامنحني حبك

فأنا جائع

وأنا ضائع

في برد الطرقات (٢)

وترد الحكاية الشعبية عند السباب على مستويات مختلفة ، فحكاية (أبو زيد الهمالي) من القصص الشعبية التي كان يسمعها السباب في طفولته ، فعندما يذكر جيكور تحضر كعنصر من عناصر هذه الذكرى ، حيث كان يجلس يستمع إليها مع السامعين ، وفي هذا السياق يخاطب جيكور قائلاً :

ردي إلى الذي ضيّعت من عمرِي

أيام لهوي ... وركضي خلف أفراس

تعدو من القصص الريفي والسمري ،

* الخطاب هنا يدور حول الحرب التي يتعنى حفار القبور أن تشب .

١- ديوان السباب ، ٥٥/١.

٢- ديوان البياتي ، ٤٢١/١.

ردي أبا زيد ، لم يصحب من الناس
خلا على السفر
إلا وما عاد (١)

ويتذكر السباب أيام طفولته عندما كان يجلس مع أسرته حول التنور في
فصل الشتاء يستمعون إلى قصة عنترة ، ويعتبر هذه المرحلة الندية واحدة يستريح
عندما هرباً من جحيم الغربة في روما فيقول :

سأعود فأقطع سلمنا وثبا

لاضمك يا أبد الشوق

يا نور المرفأ يهدى القلب إذا تاهها

يا قصة عنتر إذ تروى حول التنور فاحياها (٢)

ويخرج السباب عن مستوى الإشارة إلى الحكاية الفلكلورية إلى مستوى أكثر
عمقاً ، وذلك بذكر تفاصيل حكاية العاشق عروة بن حزام كما هي في الموروث
الشعبي العراقي ، وذلك في معرض سرده لذكرياته البعيدة ، وهو يحن إلى العراق
في أثناء وجوده بعيداً عنها في قصيده (غريب على الخليج) ، ويتم للسباب ذلك
التععميق بوجود عناصر فولكلورية أخرى منها أنه كان ينام في حجر مقلية عجوز
تسرد له حكاية عروة وعفراء ، وكيف مات وانشق القبر عنه أمام حبيبته عفراء ،
فالعراق بالنسبة إليه هو :

... المقلية العجوز وما توشوش عن حزام

وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة (٣)

وبالمستوى نفسه يذكر السباب تفاصيل الإضافات الشعبية إلى حكاية ياجوج
وماجوج الأسطورية وسور الصين العظيم فيقول :

سور كهذا حدثوها عنه في قصص الطفولة

يأجوج يفرز فيه من حنق أظافره الطويلة

وي بعض جندله الأصم وكف ماجوج الثقلة .

تهوي كأعنف ما تكون على جلامده الضخام ،

والسور باق لا يثل ... وسوف يبقى ألف عام ،

١- ديوان السباب ، ١٨٩/١.

٢- المصدر نفسه ، ١٥٢/١.

٣- المصدر نفسه ، ٣١٨/١.

لكن . إن - شاء - الإله)

طفلًا كذلك سمياه

سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير (١)

وقد علق السباب على هذه الحكاية بقوله : يأجوج وmajog يعرفها كل من قرأ القرآن الكريم ، ولكن الأساطير الشعبية تضيف إليها أنها أنهم يلحسان السور بلسانهما كل يوم حتى يصبح في رقة قشر البصل ، ولكن يدركهما التعب فيقولان : غدا سنتكم العمل ، وفي الغد يجدان السور كما هو قوياً متيناً ، ويظل السور كذلك حتى يولد لهما طفل اسمه إن شاء الله ، فيحطمه . (٢)

وأما الفناء الشعبي فهو من أقل العناصر النصية الفلكلورية في شعر الرواد ، وأكثرهم عنابة به هو السباب ، حيث ورد عنده على مستويين : مستوى الأخذ الحرفي ، ومستوى أخذ المعنى ، وإعادة عرضه بمفردات الشاعر وجمله ، وتقاسم السباب وأدونيس المستوى الأول ، وانفرد السباب بالمستوى الثاني .

فمن المستوى الأول أخذ السباب أغنية يرددتها أطفال العراق عندما ينزل المطر ، وتصرف فيها قليلاً ، في قصيدة (شناشيل* ابنة الجبلي) ، والجبلي كما يقول الشاعر نفسه في هامش للقصيدة ، هو الشلبي عند المصريين ، والماركيز عند الأوروبيين (٣) وقد وردت هذه الأغنية في القصيدة كشاهد على ذكريات طفولته عندما كان صبياً يحملق طويلاً في شناشيل ابنة الجبلي ، بينما الأطفال يرددون هذه الأغنية الشعبية التي جاءت على النحو التالي :

يا مطراً يا حلبي

عبر بنات الجبلي

يا مطراً يا شاشا

عبر بنات الباشا (٤)

وقد ذكر السباب أن هذه الأغنية يغنونها الأطفال في قرى البصرة على النحو

التالي :

١- ديوان السباب ، ٥٢٩/١ - ٥٢٠.

٢- انظر المصدر نفسه ٥٢٩/١ ، الهامش .

* الشناشيل ، شرفه مزيونة بخشب مزخرف .

٣- انظر المصدر نفسه ٥٩٧/١ .

٤- ديوان السباب ، ٥٩٩/١ .

مطر ، مطر ، حببي
عبر بنات الجلبسي
مطر ، مطر يا شاشا ،
عبر بنات البasha (١)

وظيفة هذه الأغنية في القصيدة أنها تضفي جواً بكرًا صافياً واقعياً على مرحلة يريد السياب استحضار ملامحها هرباً من جحيم الواقع ومرارته .
والأغنية الثانية هي أغنية شعبية عراقية جنوبية ، تغنى في المجالس تؤديها مجموعة من النساء أو الرجال في المناسبات ، اقتطف السياب منها :

شيخ اسم الله ترلا

قد شاب ترل ترار ... وما هلا

ترلل ... العيد ترلا

ترلا ... عرس حماري

زغدن ترل ترلا

الثوب من الريز ترلا

والنقش صناعة بغداد (٢)

وقد وردت هذه الأغنية في قصيدة (مرثية جيكور) ولجا إليها السياب كواحة جميلة نقية هرباً من زحمة الصور السوداوية القاتمة التي تسسيطر على وجه الحياة المعاصرة ، وتتناقض تماماً مع جيكور كما عهدها السياب أيام كان طفلاً ، وهذه الأغنية جزء من هوية جيكور التي ما زالت راسخة في ذاكرته .

وفي قصidته (الأطفال) يرسم أدونيس لوحه للأطفال الحالين بالطيران نحو النجوم ، عبر أغنية شعبية يرددتها أطفال سورية ولبنان ، وذلك في حالة هروب من الواقع حيث الفراغ والذل والدمع ، إلى عالم طفولي حالم :

دورو ابن السنونة السوداء

أجا المصبع سلم عليّ وطار

يا دورو لوين بتروح ؟

جيبي معك شقة من السما

تطير فيها هون " (٣)

وينفرد السياب من بين الشعراء الرواد بالمستوى الثاني وهو إعادة عرض

١- ديوان السياب ، ٥٩٩/١.

٢- المصدر نفسه ، ٤٠٦/١.

٣- ديوان أدونيس ، ٢١٠/١ - ٢١١.

الأغنية الشعبية ، ومن ذلك أغنية (يا سليمة) في قصيدة المومس العميماء ،
فيقول:

عميماء وأنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة

وتلوب أغنية قديمة

في نفسها وصدى يوشوش يا سليمة سليمة

نامت عيون الناس . آه فمن لقلبي كي ينبعه (١)

والأغنية في حقلها الترااثي تقول :

سليمة يا سليمة

نامت عيون الناس

وقلبي ش ينبعه (٢)

وقد أعاد السباب صياغة أغنية نوار ، وهي أغنية تهنئة بالعرس المأخوذة من
دبكة عراقية اسمها : " لاحك خير ومستاهلها " (٣) فقال في قصيدة عرس في
القرية مشيراً إلى تلك الأغنية :

حين يرقصن حول العروس

منشدات : " نوار اهني يا نوار !

حلوة أنت مثل الندى يا عروس " (٤)

كما أعاد صياغة أغنية نجمة الصباح ، في معرض سرد الذكريات القديمة في
العراق، هرباً من ليل باريس الشتائي الثقيل ، مع مجموعة من الذكريات الأخرى
الدافئة التي تتناقض مع الواقع المحزن مع المرض والغربة في مستشفى المنافي
فقال يتذكر :

والنوافتي الخفاف يرددون

• يا ليتني نجم الصباح

آه لاسقط يا حبيببي ، إذ تنام على الغطاء

أعتل بالبرد : ارتجفت فلفتنى برزَ الهواء " (٥)

١- ديوان السباب ، ٥٣٢/١ .

٢- المصدر نفسه ، ٥٣٢/١ .

٣- عبد الجبار داود البصري ، بدر شاكر السباب رائد الشعر العر ، دار الشؤون الثقافية العامة

٤- بغداد ، ١٩٨٦م ، ص ٤٧ .

٥- ديوان السباب ، ٣٤٥/١ .

٦- المصدر نفسه ، ٦٢٣/١ .

ويشير إلى أغنية شعبية في قصيدة هرم المغنی فيقول وهو يعني نفسه :
يرثي الشباب ولا كلام سوى نشيج : " بالعيون
سلم على إذا مررت " (١).

وهذه الإشارة مأخوذة من أغنية شعبية عراقية مطلعها : " سلم على بطرف
عينه حاجبه " (٢).

إن هذه الإشارات المتأثرة بالأغنية الشعبية في شعر السباب تنبئ عن
حضور عفوی للموروث الفلکلوري في شعره، حيث يساهم هذا الحضور في تكثيف
الأجواء الشعرية، وتعزيز أثرها في نفس المتلقى ، وتبدو أيضاً مندمجة في نسبيع
القصائد القليلة التي حظيت بها الموروث في شعر السباب .

١- ديوان السباب، ٢٠٨/١.

٢- هذا المطلع أغنية عراقية للمغنی العربي الراحل خضرابي أبو مزيز سيد الأغنية الشعبية
العراقية الجنوبية .

الخاتمة

يزدحم شعر الرواد بالعناصر التراثية التي تنتمي إلى حقول مختلفة وحضارات وعصور متعددة ، وهذا يعني أن من يريد فهم هذا الشعر وتذوقه فلا بد أن يكون على صلة ثقافية جيدة بهذه الحقول ، وقد أدرك الرواد أنفسهم ذلك ، فاكتروا من الهوامش والشروحات الموضحة والمفسرة لكثير من العناصر التراثية في دواوينهم ، أو تحدثوا عنها في ملائق تلك الدواوين في إطار ما سموه التجارب الشعرية .

حقق الرواد لشعرهم من خلال التراث فوانيد جمالية ، فتجنبوا بتوظيفه الخطاب المباشر ، جاء شعرهم أعمق تأثيراً وأكثر إقناعاً ، وتمكنوا من التعبير عن مجلل الهموم الذاتية وال العامة المعاصرة بجرأة وعمق ، فتجنبوا بذلك الصدام مع السلطات والقيم السائدة التي لا تنسجم مع أيديولوجياتهم الفكرية . وقد وفقو في اختيار عناصرهم التي تنسجم مع تجاربهم الشعرية ، ولكنهم أخفقوا كثيراً في الاختيار في بواكيরهم .

عمد الرواد في بعض الأحيان إلى تشكيل رموزهم ليتسنى لهم التعبير بما يحملون من أفكار وهموم ، وذلك عندما كانت تضيق رموزهم وعناصرهم التراثية عن استيعاب رؤاهم وتجاربهم ، أو عندما يتعدد العثور على عنصر تراثي يحمل الملامح التي يبحثون عنها ، فجعل البياتي هارون الرشيد والإسكندر رمزيين للغواية ، ووضاح اليمني وديك الجن مناضلين ، مع أن ذلك مخالف للامتحن هذه الرموز في حقولها التراثية ، وجعل أدونيس من عانسه بنت أبي بكر رمزاً للغواية والشهوة ، مع أن ذلك مخالف للواقع ، ويتعارض مع مشاعر قطاع كبير من المسلمين في الوطن العربي والإسلامي ، وجعل من مهياز الديليسي الشيعي الشعويي الحاقد بطلأً مناضلاً من أجل الحرية ، وهذا التشكيل للعناصر التراثية وبخاصة الرموز غالباً ما يكون له صلة بانتماء الشاعر الفكري والديني .

اشترك الرواد في توظيف بعض العناصر التراثية بشكل واضح ، ولهذه الشراكة أسباب منها : شهرة تلك العناصر وغناها بالدلائل وإمكانية التجربة عليها ، والثقافة المشتركة التي نهل منها هؤلاء الرواد وأتاحت لهم هذا اللقاء والشراكة ، فال المسيح مثلاً يعد قاسماً مشتركاً عند الرواد جميعهم ، ولكن السباب والبياتي وحاوي من أكثرهم استفادة من هذا الرمز وتعويضاً له وتوظيفاً لدلاته وملامحه ، وبخاصة دلالة الفداء عبر محنة الصليب .

ومن العناصر المشتركة في شعرهم أسطورة السندياد التي تفاوتت مستويات توظيفها ، فبعض الرواد مرّ عليها مروراً عابراً ، وبعضهم جعلها أساساً لبناء قصائده مثل السباب وحاوي وعبد الصبور ، وذلك في إطار ودلّات متفاوتة تجتمع كلها عند البحث عن شيء ما ، فتارة الشفاء (السباب) وتارة اليقين والحقيقة(حاوي) وتارة أخرى القصيدة الصادقة والكلمة المعبرة(عبد الصبور).

هناك شراكات ثنائية في توظيف بعض العناصر التراثية ، فقد اشترك السباب والبياتي في إرم ذات العماد وبدلة واحدة ، هي أنها رمز للمجد العربي الغابر ، واشتراك البياتي وأدونيس بتوظيف رمز وضاح اليمن ولكن بدلتين مختلفتين ، فعند البياتي يعد وضاح مناضلاً يسعى لانتزاع السلطة ، وإعطائها للشعب ، وعند أدونيس يعد وضاح اليمن رمزاً للحب المقموع المدفون في بلاد الشرق ، واشتراك البياتي وناذك الملائكة بتوظيف رمز بوذا وبدلة واحدة فاعتبراه رمزاً للخلاص ، واشتراك السباب وحاوي في توظيف رمز الم Gors وبدلة واحدة هي البحث عن اليقين والخلاص .

اختص كل شاعر من الشعراء الرواد بعناصر تراثية معينة ، ترددت كثيراً في شعره وشكلت بعض ملامح هويته الشعرية ، فاختص البياتي بعائشة والخيام وسارق النار والمعرى ، واختص أدونيس بمهيار الديلمي وعبد الرحمن الداخل ، وأسطورة الفينيق ، واختص حاوي بسدوم ولعازر ، واختص السباب بأنيوب وإرم وبابل وتموز ، واختصت ناذك بقابيل وهابيل ، وأما عبد الصبور ، فلا يوجد في شعره عنصر تراثي متكرر أو عميق ، وحاضر بكثافة ، ولكن بشراً الحافي من أكثر رموزه التراثية حضوراً.

كما يعد عبد الصبور من أقل الشعراء الرواد اهتماماً بالأسطورة ، وتعد ناذك من أكثرهم ذكرأ لها ، ولكن مستوى التوظيف عندها أقل عمقاً من الآخرين ، فغالباً ما توظف الأسطورة في إطار وعظي مباشر ، أو تستعرض أحداثها وملامحها كما وردت في حقلها التراثي .

حظي النص القرآني بمستويات مختلفة من التوظيف عند الرواد ، وكلهم استفاد من هذا الحقل ما عدا ناذك الملائكة ، وأكثر ما يلفت النظر في هذا الجانب أن أدونيس وعبد الصبور يقفان من النص القرآني موقفاً سلبياً ، فيوظفانه بطريقة تنم عن رفضهما لمضمون الآيات الموظفة في شعرهم على الأقل .

كما حظي النص الإنجيلي بحضور متكرر في شعر الرواد ، وبخاصة النص المتصل بالعشاء الأخير ، ويعود حاوي -كما تشير النصوص الشعرية- من أكثر

الرواد اهتماماً بالنصوص الإنجيلية ، وربما يعود ذلك إلى ثقافته وصلته بالكتاب المقدس باعتباره مسيحيأً .

من أطرف الحقول التراثية الموظفة في شعر الرواد اقتباسات نصية طويلة من التوراة لأدونيس وصلاح عبد الصبور ، واقتباسات طويلة من ملحمة جلجامش للسياب والبياتي ، واقتباس طويل للبياتي من نشيد أختانون ، وهذه ظاهرة لم تكن موجودة في الشعر العربي قبل تجربة الرواد في هذا المضمار .

من الملحوظ أن الحقل الشعري التراثي قد حظي باهتمام معظم الرواد، وقد وفقو أحياناً في تضميناتهم الشعرية ، بحيث بدا التضمين جزءاً من نسيج نصوصهم ، وأخفقوا في أحياناً أخرى بحيث بدا التضمين إتحاماً وعبيناً على النصوص، وقد حظي شعر المتنبي وأبي العلاء المعري بنصيب كبير من هذه التضمينات .

لم يحظ التراث النصي الفلكلوري من مستوى الحكاية الشعبية والأغنية الشعبية والمثل الشعبي باهتمام الرواد ، فلم ترد في شعرهم غير إشارات قليلة إلى حكايات شعبية عراقية ، وأغان شعبية جنوبية عراقية عند السياب ، ويكان هذا الحقل يغيب تماماً في شعر الرواد الآخرين .

وأخيراً فإن هذا البحث قد رصد العناصر التراثية في شعر ستة من الشعراء الرواد ، وأخضع القصائد التي وردت فيها هذه العناصر للنقد ضمن منهج جديد ، مبني على إيجاد علاقات جديدة مشتركة بين هذه العناصر على الرغم من اختلاف حقولها ، وقد تحقق بذلك فوائد منها : إمكانية تتبع هذه العناصر في الشعر وتعرف العلاقات الجديدة بينها في الحقيقة وفي التوظيف الشعري، ولعل هذا البحث يتبع للدارس متابعة مظاهر القلق الفكري عند بعض الرواد وهم يوظفون عناصرهم التراثية وبخاصة الرموز والأساطير ، وقد انعكس هذا القلق على أحکامهم وموافقهم من جملة من القضايا الدينية والقومية والإنسانية ، انعكاساً يبدو للوهلة الأولى تناقضًا في تلك المواقف ، وهو في الحقيقة قلق أو ديناميكية ، بسبب التقلب بين المعتقدات الفكرية والدينية .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

ثانياً: المراجع

- (١) ، القرآن الكريم .
- (٢) ، الكتاب المقدس .
- (٣) ، الف ليلة وليلة ، جزءان ، دار الكتب العلمية (د.ت).
- (٤) ابن الأبار (عبد الله بن أبي بكر)، الحلة السيرة ، حرقه حسين مؤنس ، الشركة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط١٩٦٣ م.
- (٥) أحمد (محمد فتوح) ، الرمز والرمذة في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١٩٧٨ ، ٢٤.
- (٦) أدونيس (علي أحمد سعيد) ، - تجربتي الشعرية ، (مقالة) ، المجلة العربية للثقافة ، العدد الأول ، حلب ، ١٩٨٢ م.
- (٧) إسماعيل (عز الدين) ، الشعر العربي المعاصر ، قضياء وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط١٩٨١، ١ م.
- (٨) الأصفهاني (أبو الفرج) ، الأغاني ، الجزء السادس ، مؤسسة جمال للطباعة والنشر ، (د.ت).
- (٩) أطيم ش (محسن) ، دير الملاك ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٢ م.
- (١٠) الأعشى (ميمون بن قيس) ، ديوانه ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٣٨٠ هـ / ١٩٦٠ م.
- (١١) البحترى (الوليد بن عبيد الطائى) ، ديوانه ، دار صعب ، بيروت ، (د.ت).
- (١٢) ابن برد (بشار) ، ديوانه ، جمجمة محمد بدر الدين العلوى ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٢ م.
- (١٣) البصري (عبد الجبار داود) ، بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٢٤ ، ١٩٨٦ م.
- (١٤) البطل (علي) ، شبح قاين ، دار الأندلس ، بيروت ، ط١٥ ، ١٩٨٤ م.
- (١٥) البياتى (عبد الوهاب) - شاعر و موقف (مقالة) ، الموقف الأدبي ، العدد الثاني ، السنة الأولى ، دمشق ١٩٧١ م.
- (١٦) أبو تمام (حبيب بن أوس) ، ديوانه ، بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبد عزام ، دار المعارف ، مصر ، ط٤ ، (د.ت).

- (١٧) الثعلبي (أحمد بن محمد بن إبراهيم) ، تراث المجالس ، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه (د.ت).
- (١٨) جبرا (جبرا إبراهيم) ، الأسطورة والرمز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٠ م.
- (١٩) جدعان (فهمي) ، نظريات التراث ودراسات عربية وإسلامية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ١٩٨٥ م.
- (٢٠) ابن الجهم (علي) ، ديوانه ، تحقيق خليل مردم بك ، لجنة التراث العربي ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٥٩ م.
- (٢١) حاوي (إيليا) ، خليل حاوي في سطور من حياته وشعره ، الجزء الأول ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٤ م.
- (٢٢) حداد (عاصي) ، -أثر التراث في الشعر العراقي الحديث ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦.
- (٢٣) الحموي (ياقوت) ، معجم البلدان ، الجزء الخامس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٧ م.
- (٢٤) الحنفي (ابن العماد) ، شذرات الذهب في أخبار من ذهب ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨١ م.
- (٢٥) الخزاعي (محمد) ، الحداة في شعر أدونيس ، (مقالة) ، مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث ، المجلد التاسع عشر ، الكويت ، ١٩٨٨ م.
- (٢٦) خشبة (دريني) ، أساطير الحب والجمال عند اليونان ، جزءان ، دار أبعاد للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ م.
- (٢٧) ابن خلكان (أحمد بن أبي بكر) ، وفيات الأعيان ، الأجزاء ، الأول والثاني ، والثالث وال السادس ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، (د.ت).
- (٢٨) خوري (لطفي) ، معجم الأساطير ، الجزء الأول ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٠ م.
- (٢٩) دعيبس (سعد) ، التيار التراثي في الشعر العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٨٢ م.

- ٢٠) ديب (سهيل) ، التوراة بين الوثنية والتوحيد ، دار النفاثس بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥.
- ٢١) الذبياني (النابغة) ، ديوانه ، جمعه وشرحه وعلق عليه ، محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ١٩٧٦م.
- ٢٢) الراوي (طه) ، جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة (د.ت).
- ٢٣) (رواشدة) سامي ساج ، شعر عبد الوهاب البياتي والتراجم ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، ١٩٨٨م.
- ٢٤) زايد (علي عشري) ، - استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع
و والإعلان ، طرابلس ، ليببيا ، ١٩٧٨م.
- أنماط شخصية سندباد في الشعر المعاصر ،
(مقالة) ، مجلة الثقافة العربية ، العدد السادس ،
ليبيا ، ١٩٧٤م.
- ٢٥) الزوزني (الحسين بن أحمد) ، شرح المعلقات العشر ، دار الحياة ، بيروت
(د.ت).
- ٢٦) السواح (فراس) ، - كنوز الأعماق ، قراءة في ملحمة جلجامش ، سومر
للدراسات والنشر والتوزيع ، نيقوسيا ، ط١ ، ١٩٨٧م .
- لغز عشتار (الالوهية المؤنثة وأصل الدين
والاسطورة) ، سومر للدراسات والنشر والتوزيع ،
نيقوسيا ، ط٢ ، ١٩٧٦م.
- ٢٧) الشافعي (محمد بن إدريس) ، ديوانه ، تحقيق محمد زهدي يكن ، دار يكن
للنشر ، دار منيمنة للطباعة والنشر ، بيروت ،
١٩٧٩م.
- ٢٨) شكري (غالي) ، - التراث والثورة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٩م
- شعرنا الحديث إلى أين ، دار الآفاق الجديدة ،
بيروت ، ١٩٧٨م.

- (٢٩) الشهري (محمد بن أبي القاسم) ، الملل والنحل ، تحقيق أحمد كيلاني، نشر مصطفى الحلبي ، القاهرة ، ١٩٦١ م.
- (٤٠) طعمة (صالح جواد) ، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة ، (مقالة) مجلة فصول ، العدد الرابع ، المجلد الرابع ، القاهرة ١٩٨٤ م.
- (٤١) الطوسي (نظام الملك) ، سير الملوك ، ترجمة يوسف بكار ، دار الثقافة ، الدوحة ، ط٢ ، ١٩٨٧ م.
- (٤٢) العامري (لبيد بن ربيعة) ، ديوانه ، تحقيق إحسان عباس ، الكويت ، ١٩٦٢ م.
- (٤٣) عباس (إحسان) ، - اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ١٩٧٨ م.
- بدر شاكر السباع ، دراسة في حياته وشعره ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٦ ، بيروت ١٩٩٢ م.
- من الذي سرق النار ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م.
- ندوة الأدب ، مجلة الأدب ، العدد الثاني ، بيروت ، ١٩٧٠ م.
- (٤٤) عبد الرحمن (عائشة) ، قيم جديدة للأدب القديم والمعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ م.
- (٤٥) عبد الصبور (صلاح) ، - ندوة العدد ، مجلة فصول ، العدد الأول ، المجلد الأول ، القاهرة ، ١٩٨٠ م.
- (٤٦) عزازي (ضياء) ، كيف نعيد قراءة التراث قراءة معاصرة ، (مقالة) مجلة المعرفة ، عدد ١٦١ ، دمشق ١٩٧٥ م.
- (٤٧) العسكري (أبو هلال) ، جمهرة الأمثال ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع ، ط١٦٤ ، ١٩٦٤ م.
- (٤٨) العلاق (علي جعفر) ، في حداة النص الشعري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١٩٠ ، ١٩٩٠ م.

- (٤٩) علي (علي) عبد الرضا ، الأسطورة في شعر السباب ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٨.
- (٥٠) علي (عصام عبد) ، مهيار الديلمي حياته وشعره ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٦ .
- (٥١) غوويرير (هـ.أ) ، أساطير الإغريق والرومان ، ترجمة حسني فريز ، دائرة الثقافة والفنون ، عمان ، ١٩٧٦ .
- (٥٢) فريزر (جيمس) ، أدونيس أوتموز ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ .
- (٥٣) القمي (سيف) ، الأسطورة والتراث ، سينا للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- (٥٤) القيرواني (ابن رشيق) ، ديوانه ، جمعه ورتبه عبد الرحمن ياغي ، دار الثقافة بيروت ، (د.ت) .
- (٥٥) الكبيسي (طه راد) ، التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر العربي الحديث ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٨ .
- (٥٦) كريمسن (صمويل) ، أساطير العالم القديم ، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .
- (٥٧) ماسينيون (لويس) ، شخصيات قلقة في الإسلام ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- (٥٨) المنبي (أبو الطيب) ، -ديوانه ، المجلد الثاني، الجزء الرابع تحقيق عبد الرحمن البرقوقي دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د.ت) .
- ديوانه تصحيح وجمع وتعليق ، عبد الوهاب عزام ، دار الزهراء ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- (٥٩) الجنون (قيس بن الملوح) ، ديوانه ، جمع وتحقيق وشرح عبد الستار أحمد فرج ، (د.ت) .

- ٦٠) المزوقي (أحمد بن محمد) ، شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط ١٩٦٧ ، م ١٩٨٤ .
- ٦١) مظہر (سلیمان) ، قصة الدیانات ، الوطن العربي للنشر ، بيروت ، ١٩٨٤ م .
- ٦٢) المعّري (أبو العلاء) ، - شرح دیوان سقط الزند ، دار الحياة ، بيروت ، (د.ت) .
- اللزوميات ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦١ م .
- اللزوميات ، دار طلاس ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٨٦ م .
- ٦٣) المقري (أحمد بن عباس) ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، الجزء الثالث ، تحقيق يوسف الشیخ محمد البقاعی ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١٩٨٦ ، ١٩٨٦ م .
- ٦٤) ابن منبئ (وهب) ، التيجان من ملوك حمير ، صورة عن الطبعة الأولى المطبوعة في مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، الهند حيدر آباد - الدكن ، ١٣٤٧ هـ .
- ٦٥) أحمد بن محمد (الميداني) مجمع الأمثال ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط ٢ ، دار الجيل بيروت .
- ٦٦) أبو نواس (الحسن بن هانى) ، ديوانه ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) .
- ٦٧) ابن السورد (عمرؤة) ، ديوانه ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، مكتبة صادر ، بيروت ، (د.ت) .

ABSTRACT

The Heritage In The Pioneering Contemporary Arab Poets

By : (Ahmad Arafat) Hamed Hasan Al-Dawi

Supervisor : Prof. Mahmoud Al-Samra

This study is based on the aspect of heritage in the poems of six modern Arab poets: Bader Shaker Al-Sayyab, Khalil Hawi, Salah Abdel Sabour, Nazek Al-Mala'eka, Abdel-Wahab Al-Bayyati, and Ali Ahmad Sa'id (Known as Adonis). All these contemporary poets contributed a new structural form to Arabic verse and introduced new structural form to Arabic verse and introduced new poetic expressions. These innovations enable Arabic verse to keep pace with immediate and ever-changing developments , and to respond to new and emerging contemporary anxieties and sufferings.

The theme of this study is : "The Heritage in the Pioneering Contemporary Arab Poets", and it falls in three chapters:

The first chapter is concerned with the heritage symbols which represent personalities or places that belong to varied epoches and civilizations. A number of common characteristics have been identified and the symbols were classified and grouped accordingly. These groups are: Suffering symbols, seduction/corruption symbols, salvation symbols, refusal/confrontation symbols, submission / defeat symbols, resurrection symbols, and past glory symbols. All these symbols have been employed with different connotations that reflect personal, national , and human sufferings.

The second chapter tackles mythology in their poems.

Among these myths are the horizontal wanderer myths which represent a wanderer, like Sindbad, for instance, who keeps on moving from one place to another. The objective is to signify certain personal , artistic and political connotations. The Lower wanderer myths illustrated in Greek Myth of Orpheus, the lover , is yet another example. The fact that Orpheus was trying to attain a certain objective in the other world denotes the search for lost happiness on earth. The resurrection/birth myths are exemplified in the Myth of Tammoz, the god of fertility, and the seduction/Iustre myths are illustrated in the Medanus and Gold Myth. This latter myth epitomizes man's insane love for gold and money. Sacrifice and food myths have been employed to illustrate revolutionary and dissatisfied feelings over the present social and political corruption. The Chinese Myth of Congi is an example of these myths.

The third chapter presents the textual heritage, in particular, borrowings and quotations from The Holy Our'an, The Holy Bible, ancient mythology, and poetic and flokloric texts. The major objective of this chapter is to highlight the role of the heritage factor in the overall structure of the Arabic poem , as well as the relationship between the poet and the heritage elements he/she employs. Furthermore, the chapter aims at identifying a common relationship between the utilization of each of these elements in modern poetry and thier actual utilization in the past.

The poems of the above six poets are rich with heritage elements of different sources, cultures, and periods. This entails a broad acquaintance of varied cultures, on the part of the reader, in order to be able to grasp their meanings and to appreciate these poems.

Nevertheless, the presence of heritage elements added an aesthetic value to their poems, thus rendering them more profound, more convincing

and more capable of expressing personal and national worries and anxieties.

In certain cases, however, the poets resorted to formulating their own symbols, especially when they found that available heritage elements fall short of expressing their thoughts and worries, or were in opposition to their ideologies and beliefs . In other cases, the poets employed available elements in an adverse manner, or added new aspects and dimensions that were not originally attributed to them.

The above six poets have made use of common heritage elements in their works, presumably because such elements were very popular and very rich with connotations. Likewise, the fact that these poets share similar culture, education, and background is another reason behind this phenomena. The Messiah and Sindbad sybmols, for instance, were among the most common and the most popular elements utilized by all the above poets. Nevertheless, each poet did have his own recurrent heritage elements which he/she made use of , thus shaping his/her own poetic identity. Al-Sayyab, for instance, resorted to symbols like Jacob, Babel, and Tammoz. Hawi made frequent use of symbols like Sodom and Lazarus. Cain and Abel were recurrent symbols in Nazek Al-Mala'eka's poetry, while symbols like Aishah and Al-Khayyam, and Prometheus (the Thief of Fire) were recurrent in Al-Bayyati's . Adonis's most frequent symbols were those of Mihyar Al-Dailami, Abdel-Rahman Al-Dakhel , and Phoenix.

{٢٢٦}

The Qur'anic text was not equally employed by these poets. While Nazek Al-Mala'eka did not refer much to such a heritage, Adonis and Abdel Sabour made extensive, though negative, references to it. On the other hand, The Bible was a remarkable element in their poems, especially the story of the Last Supper. Hawi , in particular, profited much from The

Bible; in his works; most probably because he was a Christian and well-verses with this culture.

Unlike their predecessors, the above poets resorted to lengthy borrowings from The Bible and from the Epic of Galgamish, Likewise, verses from Al-Mutanabi's and Al-Ma'arri's works were frequent in their poems.

The folkloric fales, songs, and wisdoms were not much of an interest for these poets.

In fact, such a heritage is rather absent in their poems except for slight references detected in Al-Sayyab's poems.

It is hoped that this study would succeed in highlighting the evolution and innovations that took place in the form and content of Arabic verse in general.