

التأثر والتأثير

في قصيدتي "قافلة الضياع" للسياب و"قافلة الضائعين" للقصيبي

محمد سليمان السعدي*

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تناول قصيدتين لشاعرين معاصرين، أحدهما الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته "قافلة الضياع"، وهو من الشعراء المؤسسين لحركة الشعر الحديث، والآخر الشاعر غازي القصيبي في قصيدته "قافلة الضائعين"، وهو من الشعراء الذين ينتسبون إلى الجيل الثاني لحركة الشعر الحديث أيضاً، وكلاهما قامة من قامات الإبداع العربي، تأثر بهما عدد كبير من المبدعين. وتتناقش الدراسة جوانب التأثير والتأثير في القصيدتين من خلال دلالة العنوان والإيقاع، والحوار، والأسطورة، ودور هذه العناصر في التأليف الإبداعي، وما أبرزته من توافق أو اختلاف في الرؤية الإبداعية أو النقدية. وخلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج كان منها: أن القصيدتين لم يكن لهما نصيب من الدراسات النقدية المستقلة، وأنهما انفتحتا على الموضوع العام وعلى تقنيات العنوان والحوار والأسطورة واختلفتا في الإيقاع. فيما طغت الغنائية العالية على قصيدة القصيبي.

الكلمات الدالة: العنوان، الحوار، الإيقاع، الأسطورة.

المقدمة

أما القصيدتان اللتان سأتناولهما في هذه الدراسة فهما من القصائد التي وقفت مع جرح الأمة حينما نزع أول مرة، وقد حملتا عنواناً متقارباً "قافلة الضياع عند السياب" (السياب، د.ت)، و"قافلة الضائعين" عند القصيبي (القصيبي، 1987)، وهي من الدوافع التي جعلتني أقترّب من القصيدتين أكثر، ثم أقرر دراستهما نقدياً، هذا إلى جانب عدم وجود دراسات نقدية مستقلة خصّت هاتين القصيدتين، وما دُكر في هذا المجال لا يتعدى أن يكون مروراً عابراً، حتى أن آخر دراسة حول شعر القصيبي (البندري، 1433)، لم يرد للقصيدة فيها ذكر ولو بصورة سريعة. أما قصيدة السياب فقد درست قديماً لكنها دراسة متواضعة (الفيتوري، 1956. خلف، 2013).

وستتناول الدراسة مجموعة من الظواهر النقدية التي ساهمت في إخراج القصيدتين بالحلّة التي بين أيدينا؛ وذلك من خلال قراءة العنوان، وما طرأ عليه من تشكيلات صرفية أو إضافية أغنت النصّ، ثم الوقوف عند الإيقاع في القصيدة الواحدة وما شابها من زخافات وعلل، ومقارنة هذا مع ما يقابلها من أوزان جديدة في القصيدة الثانية، ثم البحث عن دور هذا التناغم الموسيقي في إنتاج الدلالة. في حين كان لرمزية الحوار مساحات فارغة تحتاج تركيباً نقدياً يملؤها، أما الأسطورة فقد كانت مرحلة متقدمة عند السياب خاصّة، وهذا لا يعني أن

منذ زمن ونحن نسمع بتشاكل هاتين القصيدتين، قصيدة السياب المعنونة بـ "قافلة الضياع" وقصيدة القصيبي المعنونة بـ "قافلة الضائعين"، لاسيما أنّ كثيراً من الإشارات كانت تلقى هنا وهناك حول تأثر القصيبي بالسياب، وعندما هممت بدراستهما لم أجد لتلك الآراء التي بثت في المحاضرات واللقاءات أيّ وجود على الساحة النقدية للشعر الحديث؛ مما دفعني للمناورة لحسم موقف منهما بطريقة منهجية فنية، أميل فيها إلى العلمية الممزوجة بالفن والدرية.

فيعدّ الشاعران السياب والقصيبي من الشعراء الذين كان لهم وقع على حركة الشعر الحديث، وإن كانا من جيلين مختلفين؛ فالسياب من الجيل الذي أسّس الحركة الشعرية الحديثة، في حين كان القصيبي من الجيل الثاني الذي تشرب الأسس الجديدة التي بُنيت عليها القصيدة. ومما لا شك فيه، فإنّ لهما أثراً كبيراً في تشييد حركة الشعر من جهة، وعلى الشعراء الذين عاصروهم من جهة أخرى.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الطفيلة التقنية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2015/2/16، وتاريخ قبوله 2015/4/21.

العراق فقد كان وقتئذ منتجاً للفكر والأدب، وبذلك كان الأقرب لقضايا الأمة، والمؤثر الكبير في تجربته السياسية على المستويين القومي والإسلامي. إن إصرار كلا الشاعرين على إطلاق كلمة قافلة ينبئ عن أمر مدبر ومعد بعلم السائرين أم بغير علمهم، فهي قافلة تحتاج إلى زمان للانطلاق ومكان للتجمع وآليات اجتماعية واقتصادية وإدارية للإعداد من أجل المسير والوصول إلى النقطة المكانية المبتغاة، إلا أنهما خلعا عنهما التخطيط لذلك بتحديد السائرين بالضائعين. وتظهر القضية الفلسطينية جلية في القصيدة عند السياب متمثلة في صورة اللاجئين الذي طرد من أرضه بعد هدم بيته وقتل أطفاله وقطع أشجاره، إنها حقيقة لم تحدث لشعب في تاريخ البشرية بهذه الهمجية وللأسف ولا زالت !!... بينما حاول القصبي ملامستها دون تصريح بالاتكاء على مكان عام "المدينة"، وقد خدم هذا الإطلاق النص بدفع المتلقي إلى عوالم التفسير والبحث عن الرؤى الجديدة التي تدمجه في النص.

الإيقاع

يعد الإيقاع من الظواهر الفنية التي تكسب النص وقائمه فريدة في القدرة على فهم كنه الشعر؛ ولذلك لا يكاد يخلو كتاب عن فن الشعر إلا ويتحدث عن الإيقاع وأنماطه وطرائقه، ولعل الانطلاقة الأولى عربياً في هذا المضمار تعود لابن طباطبا الذي قال: "للشعر الموزون إيقاع يطربُّ الفهم لصوابه" (ابن طباطبا، د.ت). وتوالت الدراسات النقدية التي خصت الإيقاع بالنظر والتدقيق. في حين حاول بعضهم أن يوضح أهمية الإيقاع ودوره في إغواء المتلقي نحو "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية" (أبو ديب، 1981).

وفي النصين الشعريين انماز كل من الشاعرين ببحر شعري تتفاوت الرؤى فيه، فالسياب ألف على البحر الكامل، أما القصبي فجاءت قصيدته على البحر المتقارب الذي يعرف عنه السلاسة والخفة، وأرى أن الشاعر هنا استطاع بهذا البحر أن يختار مفرداته بنجاح في تصوير لقافلة تسير محملة بالتأهين الذين قضوا رهن تصاريق الزمن وأهله... فأخذ يعب بهم شواطئ القهر بإيقاع طريف لم يكديدي بسمة إلا تجاوزها بفيض من الدمع المعجون بذاك القهر وتلك الخيبة بتدفق موسيقي ملحوظ وسلاسة لا تنقطع إلا بانتهاء النص. "الشاعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة للانسجام والتوافق، والإيقاع، ويأتي هذا الإيقاع

نص القصبي يخلو من فنية الاستعمال، مستعيناً على إخراج هذه الدراسة بالمنهج الوصفي، والمنهج البنوي. ومستعملاً "السياب" دلالة على بدر شاكر السياب، و"القصبي" دلالة على الشاعر غازي القصبي، راجياً من الله التوفيق.

دلالة العنوان

يشكل العنوان اليوم في الساحة النقدية البوابة الأولى التي يقصدها العمل النقدي وذلك لما له من أهمية أشارت إليها كثير من الدراسات المعاصرة، وينظر إلى العنوان على أنه "يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقى ممكنة" (قطوس، 2002). ويحتفي علم الدلالة بالعنوان فيجعله نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية (قطوس، 2002)، في حين وصلت دراسات أخرى إلى أنه دلالة التباس المعنى الذي يحتاج إلى تأويل (سيف، 2006)، بحيث تصبح العناوين كما يرى الباحث السيمولوجي رولان بارث Roulard Barthes عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية (بارت، 1995)، وقد حدد ياكبسون وظيفة العنوان في خمس وظائف: انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية (ياكبسون، 1998)، بينما حددها آخرون بأربع: "تعينية، ووصفية، ودلالية ضمنية مصاحبة، وإغرائية" (رحيم، 2010).

ويظهر أن القصيدتين تتشابهان بصورة كبيرة في المسمى بصورة جلية، فقد توحدتا في الكلمة الأولى "قافلة" واقتربتا في الثانية "الضياح" عند السياب و"الضائعين" عند القصبي؛ وإن جاءت الأولى منهما "الضياح" مصدراً تعلو فيه نغمة الحدث مبتعداً عن تحديد الزمن؛ لأنه ضياح شمل الأرض والفكر والإنسان، كيف لا؟! وهو يرتبط بالمقدس "فلسطين والقدس"، وما نتج عن احتلالهما من غبن وتشريد ونكد دنيا؛ أدت إلى فقدان الوجود على أرض الآباء والأجداد، وفقدان الهوية أو محاولات مسخها من المحتل الغاصب، في حين كانت الثانية على وزن اسم الفاعل وعلى صيغة جمع المذكر السالم "الضائعين"، لتكون عند القصبي أكثر تحديداً والتصاقاً بالحدث؛ فقد خص الضائعين بما أرتكب بحقهم من تعزير ونفي، وإن لم يكن حديثه واضحاً عن فلسطين أو غيرها، كما كان عند السياب؛ ولعل هذا يعود إلى أمرين: أولهما عمق التجربة الشعرية، حيث كان رائد التجديد لغة وصورة وأسطورة ورؤيا رغم ما أشار إليه إحسان عباس "لكن بديراً كان ينهل من معين واحد، كان يكثر من قراءة الشعر، وكان محصوله الثقافي ضعيفاً أو نزريراً يسيراً (عباس، 1978)، ومن ثم كان الصعيد الفكري لديه أيضاً مختلاً أو واهياً"، وثانيهما الجو العام في

لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام" (كوهن، 1986):

فعولن فعولن فعول

فعولن فعولن فعول

ومن هذا قوله:

وفي الفجر أقبل نحوي غريب

ب - / - ب - ب / - ب - - / - ب - ُ

يردد " أهلاً بهذا الرفيق!"

ب - ب / - ب - - / - ب - ُ

وقلبت عيني فأبصرت فيه

ب - - / - ب - - / - ب - -

هزال الخريف وذال المساء

ب - - / - ب - ب / - ب - - / - ب - ُ

وكان سؤال ب - ب / - ب - ُ

وكان سؤال طويل وقال

ب - ب / - ب - - / - ب - ُ

"أنا يا صديقي من الضائعين" (القصبي، 1987)

ب - - / - ب - - / - ب - ُ

والمتمأل في زحافات البحر وعله يجد أن القصبي قد نوع

في صوره من فعولن (ب - -) إلى فعول (ب - ب) إلى

فعول (ب - ُ) ثم عول (- -)، ولعل الصور الثلاث

الأولى كانت ماثلة في معظم أبيات القصيدة إلا أن الصورة

الأخيرة (الخرم) لم ترد سوى مرة واحدة في قوله:

فقد كان لي خلف باب المدينة

ب - - / - ب - - / - ب - -

قلبٌ وليدٌ

- - / - ب - -

كطفلك قد كان قلبي الوليد

ب - ب / - ب - - / - ب - ُ

وذات مساء طواه الردى

فأصبحت من غير قلب أسير

فهيا معي (القصبي، 1987).

ومن الظريف أن هذا التناغم الموسيقي الممثل بالخرم قد

وافق المعنى فهو خرم عروضي من جهة وخرم مادي واقعي

من جهة أخرى، انسجمت مع تلك السرعة التي بادرت قلبه

بالردى قبل أن يصحو ويتفتح زهره، بحيث أصبح الشكل مكوناً

رئيساً من مكونات التجربة الشعرية وملحاً كاملاً من ملامح

البناء الفني (حمود، 1996).

في حين اختار السياب البحر الكامل متفاعلاً

(ب - ب -)

متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً متفاعلاً

ومن الجدير بالذكر أن السياب في قصائده جميعها التي تعود إلى البحر الكامل لجأ إلى زحافات وعلل متشابهة تقريباً كونها تعود لبحر واحد، إضافة إلى استعمال البحر بما يلائم المعنى المطروح فزحاف الإضممار^(*) مثلاً، وهو من أشهر الزحافات التي سجلت حضوراً في هذه القصائد، ساعدت السياب في أن يكون أدائه الموسيقي أكثر خفة من خلال تحول التفعيلة (متفاعلاً ب - ب - ب -) إلى (متفاعلاً - - ب -) صورة (مستعلن)؛ مما ساعد على أن يكون الوزن أكثر حرية وخفة في استيعاب الانفعالات المتسارعة، لأن الإضممار هو حالة حذف للحركة وإبدالها بالسكون أي إضفاء طابع السرعة على الإيقاع بسبب اختزال الحركة التي كانت تمثل طوياً في الزمن والنطق (فليح، د.ت).

ولقد زخر نص السياب الذي بين أيدينا بالصور والرموز والاستدعاء التاريخي والتناص والأسطورة والأساليب الشعرية الجديدة، بحيث جعل من نصه لوحة فيسفسائية تدافع عن إرث أمة وانتهاك وطن، ولا ريب أن عمق التفعيلة وتحولاتها واتساع مكانها ومدّ زمنها ساعدته في تقديم رؤاه دون غبش أو تلوّك؛ فقد تنقل بالمتلقي من بؤرة الفكرة لديه:

أرأيت قافلة الضياع

أما رأيت النازحين

الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

السائرين إلى وراء... (السياب، د.ت)

ليطوّف به آفاق الفكر من قصة هابيل وقابيل عودة على قصة آدم، فالمسيح فطوفان نوح إلى المدن الفلسطينية المعدّبة اليوم باحتلال لثيم، ناثراً على هذا كله أزمة الجوع التي رافقت الإنسان منذ خلقه بسبب أخيه الإنسان... وعلت بذلك نغمة موسيقية مؤلمة وجارحة استطاع السياب أن يجسدها من خلال قدرة فائقة على الإمساك بخيوط البحر الكامل. ولديّ في هذا الموضوع أربعة مواقف عروضية دللت على قدرة السياب في توظيف الجانب العروضي في قصيدته ليخرج به من نمطية الأداء ولوازم البحر الشعري إلى رحابة الفكرة وتجلياتها؛ بحيث كان لديه تعالق بين الصور المستخدم وما كان يريد أن يوصله للمتلقي. أول هذه المواقف التناوب في استخدام التفعيلة؛ فقد حاول السياب التنوع بين التفعيلتين الشائعتين لهذا البحر (الكامل) من خلال الإضممار، فالبقاء على التفعيلة

(*) الإضممار: هو تسكين الحرف الثاني المتحرك من السبب الثقيل في (متفاعلاً) مثلاً فتصير (مستعلن).

الرئيسة (متفاعلاً ب - ب - ب -) كان واضحاً في القصيدة ثم الانتقال إلى الإضمار (متفاعلاً - - ب -) بصورة تكاد تكون متساوية، ويحقق للإيقاع هنا "تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولد في تناميها المستمر طاقات جديدة، وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية" (عبيد، 2001).

والموقف الثاني يكمن في بدايات السياب العروضية للأبيات فقد طغى عليها الإضمار (متفاعلاً - - ب -) ولعلّه أراد بذلك الاقتراب أكثر إلى قلوب البسطاء الذين طردوا من أرضهم فما عاد لهم سقف يظلمهم ولم يعد لهم مكان:

الليل يجهض والسفائن مثقلات بالغزاة

- - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -
بـالفاتحين من اليهود

- - ب - / - ب - ب - ب - ب -

يلقيان في حيفا مراسيهن كابوساً تراه

- - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -

تحت التراب محاجر الموتى فتجحظ في اللحد (السياب، د.ت)

- - ب - / - ب - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -

في الموقف الثالث لم يتجاوز الشاعر الثقل والرتابة التي يعرف بها البحر الكامل؛ فقد جاء افتتاح القصيدة على التفعيلة الرئيسة للبحر (متفاعلاً ب - ب - ب -)، غير أن الخاتمة جاءت على صورة (متفاعلاً - - ب -)، وكأنه بدأ بثقل هول المصيبة التي وقعت على شعب بأكمله وانتهى بالثقل الملازم للناس إلا أنه أعطى الموقف انفتاحاً نفسياً بالصورة المستعملة، وبذلك كانت صورة الافتتاح أكثر بطلاً من صورة (متفاعلاً - - ب -)، وأقوى وقعاً في الدلالة، وما زالت هذه صورة الواقع حتى اليوم بل لو يعلم السياب أن السنين التي تلتها كانت أكبر وجعاً وأكثر نكدًا، فهذا الافتتاح:

- أريت قافلة الضياع أما رأيت النازحين

ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -

أما خاتمة القصيدة فهي تنادي بالفرج ولكنه نداء اليائس:

أم نحن بدء الناس كل تراثنا أنصاب طين (السياب، د.ت)

- - ب - / - ب - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -

واشتمل الموقف الرابع والأخير على تعالق الأبيات أو ما يسمّى التدوير، فقد كانت أبيات السياب مكتملة عروضياً في الأغلب إلا أنه ظهر على السطح تعالق بين الأبيات في مواقع عدة، منها قوله:

بين الكهوف وبين حيفا من ظلام ألف عام أو يزيد

- - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - ب -

بين الكهوف وبين أمس هناك بئر لا قرار

- - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب -
لها كهلوية الجحيم تلز فاهها دون ناز

ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب - / - ب - ب - ب -

والترابط هنا كَوْن بين استمرارية الظلام على المكان حيفا وعلى الزمان أمس، وكان السياب يخبرنا بأن الظلام ليس في الكهوف وحدها، بل تعدى ظلام الأمة النفسي الكهوف ليشمل الزمان المتحكم والمكان الشاهد على أفعال السنين وقهر القاهرين، ناهيك عن الرابط اللفظي أيضاً المعهود بين لفظة (القرار) وبين شبه الجملة (لها)، وهو ترابط ديني.

وإن بدا السياب أكثر توجهاً في استخدام الزخافات والعلل هنا إلا أن هذا لا ينتقص من تجربة القصيدي (1959)، فهو قامة شعرية لفتت أنظار النقاد وقتئذ، أما الجانب الآخر فيخص فلسفة السياب في القصيدة فهي كما ذكرت محددة بالمشهد الفلسطيني، ولكن الموقف عند القصيدي مختلف فهي قافلة تحمل عموم المهمومين.

الحوار

تصاعدت حدة الحوارية النصية في القصيدتين تصاعداً ارتبط بالزمن وحركة الضائعين المرتسمة عنوة في حياتهم؛ فقد انقف الشاعران على انسيابية حركة الضائعين المفتعلة نحو الاستقرار المصطنع من أعداء الأمة وضمان المتعاونين الميته... ولذا ظلت في دوران متواصل يقودها زمن يغالب الشاعر في حركة الفعل عند القصيدي، بينما حاول السياب أن يقطع من هذه الحركة ويضع أمامها الحواجز التي لم تقو على إيقافها أو تغيير اتجاهه، ولم يكن بين يديه في قصيدته سوى طرح أسئلة العارف المتأمل بمصير أمة وضياح وطن، والتي كان لها دور في تخفيف حدة انسياب ضياع النفوس:

أريت قافلة الضياع؟ أما رأيت النازحين؟

الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

السائرين إلى وراء (السياب، د.ت).

فمن منا لم ير النازحين الذين ربطهم بأثام الأمم؟! بمعنى أنهم حملوا تبعات الأمم الأخرى، وإن لم يرتكبوا خطأ أو إثماً... وفي موقف آخر يزيد في تأزيم الموقف ليربطنا بماض بعيد وتتناصت دينية معهودة لدينا:

كان المسيح بجنبه الدامي ومثزره العتيق

يسد ما حفرتة لسنة الكلاب

فاجتاحه الطوفان حتى ليس ينزف من جنب أو جبين

إلا دجى كالطين تبني منه دور اللاجئين

النار تركض كالخيول وراعنا أهم المغول

على ظهور الصافنات وهل سألت الغابرين

أروضوا أمس الخيول

أم نحن بدء الناس كل تراثنا أنصاب طين (السياب، د.ت).

فالمسيح المخلص، من خلال الحوار الذي يتنامى ومن

خلال الأسئلة، قد يشد فينا نفسياً صورة الخلاص، إلا أنها ما

برحت أن هدمت بالطوفان، طوفان التآمر والجهل الذي لا يقف

في وجهه أحد هذه الأيام... وينتقل من طوفان نوح والمسيح

المخلص إلى قصة انهزام الأمة أمام جيوش المغول مثيراً خيال

المتلقي من جديد بلفظة قرآنية (الصافنات):

النار تركض كالخيول وراعنا. أهم المغول

على ظهور الصافنات؟ وهل سألت الغابرين

أروضوا امس الخيول؟ (السياب، د.ت)

في حين انتلف القصبي الحوار منذ لحظاته الأولى وقد

جاء في محورين هما: الحوار الداخلي (Monologue) والحوار

الخارجي (Dialogue)، وكان حضور الحوار الداخلي أكثر

وجوداً وفاعلية:

وجاء المساء

وأبصرت أشباحه الواجمة

تحملق في

وظلّت تردد في مسمعي

"إلى أين تمضي وهذا الطريق

بدون رجوع؟" (القصبي، 1987)

"فأشباحه هنا هي التي تسدي النصائح" إلى أين تمضي

وهذا الطريق؟ في حين أن الموروث حولها يدلّ على غير

ذلك؛ فهي المخيفة والقائلة والمميّة والمرعبة... فكان كسر هذه

الحقائق البشرية لصالح فضح الذين يتأمرّون على أمّتهم

فيجلبون لها الغازي والمستعمر، فالأشباح تخافهم وتتصح

الآخرين بالبعد عن مراميمهم وخططهم... وحتى الفجر الذي

يستبشر الناس به أصابه التحول، فلم يعد بارقة الأمل فقد

تخلّى هو الآخر عن دوره :

وفي الفجر أقبل نحوي غريبٌ

يردد " أهلاً بهذا الرفيق "

وقلّبت عيني فأبصرت فيه

هزال الخريف وذل المساء

وكان سؤال

وكان سؤال طويل وقال

"أنا يا صديقي من الضائعين

هجرت المدينة

وأقبلت أدفن بين الدروب

بقايا الليالي الحزينة" (القصبي، 1987)

إن الربط بين الفجر كدلالة شعبية وإنسانية عن اقتراب

الفجر وبين استمرار المأساة "فأبصرت في هذا هزال الخريف

وذل المساء" لهو دليل ناصع بأن الشاعر قد أدرك أن الليل

طويل ولا بد من تكاتف الجهود وتلاقى الدروب :

فقد كان لي خلف باب المدينة

قلب وليدٌ

كطفلك كان قلبي الوليد

وذات مساء طواه الردى

فأصبحت من غير قلب أسير

فهيّا معي (القصبي، 1987)

واتكأ الشاعر على الفعل (حدث - حدثني - حدّثه)

للخروج من الواقع المأزوم إلى ماض كان يمثل عزة الذات وثقة

الآخر، وقفل القصيدة كلها باستمرار الضياع وكثرة عدد

الضائعين :

وسارت مع درب قافلة الضائعين (القصبي، 1987).

الأسطورة

لا شك أن السياب يعد من أشهر الشعراء في العصر

الحديث استخداماً للأسطورة؛ فأظهر سعة في استخدام الأساطير

بصورة عامة أدى توظيفها إلى تكثيف المعنى وتنوع

الشخصيات الأسطورية (البطل، 1982. علي، 1978)؛ حتى

إن كثيراً من الدارسين اتهموه باستخدام الأساطير غير العربية

بصورة مفرطة غلبت على التراث العربي في شعره، إلا أن هذه

الغيمة ما لبثت حتى انقشعت بفضل إحدى الدراسات العميقة

التي أظهرت تكرار الأسطورة في شعره وأوضحت أن جملة

العناصر التي يوظفها السياب ابتداء من ديوانه الناضج أنشودة

المطر تبلغ (36) عنصراً ليكرر ذكرها (217) مرة، وإن

الإشارة إلى المسيح والصلب تتمتع بأعلى نسبة تكرار في هذه

الرموز إذ بلغ (65) مرة، تليها إشارته إلى تموز وعشتار التي

تصل إلى (41) مرة، ثم هابيل وقابيل التي تستخدم (24) مرة،

والسندباد الذي تكررت (14) مرة، ومعنى هذا أن الانطباع

الشائع عن إسراف السياب في الأساطير الغربية دون العربية

الشرقية غير صحيح (فضل، د.ت).

ولا بد من الإشارة في هذا السياق إلى دور الأسطورة في

تشديد النص وزيادة فاعلية المتلقي به. وقد قدمت باحثة قراءة

في الأسطورة والرمز في شعر السياب ووقفت مرة واحدة عن

النص المعالج "قافلة الضياع": بحيث وضعته في المرحلة

الثالثة من مراحل استلهام السياب للأسطورة في شعره وهي

"مرحلة ربط الواقع بالأسطورة من خلال استلهام المعنى

عن حرفيتها من القرآن الكريم، ليكون هابيل (على الصليب ركاب طين)، ثم يتعالى التوظيف الفني شيئاً فشيئاً حتى يعود لنا قابيل بالإجابة:

"قابيل، أين أخوك؟"

"يرقد في خيام اللاجئين"

السل يؤهن ساعديه، وجنته أنا بالدواء

والجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين (السياب، د.ت).

فحتى الجهد الذي يقدم للاجئ الذي ترك حيفا (يلقيين في حيفا مراسيهن كابوساً تراه). وهو جهد فردي (وجنته أنا بالدواء)، وقد ربط هذا كله بقصة آدم عليه السلام، والجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين، وإذا غلب التأمل في أمور الدين جاءت الأسطورة لتعبر عن هذا التأمل بالطقوس الدينية المعروفة (شاهين، 1996). وقد أسطر السياب الفضاء الزماني والمكاني الذي عاش فيه المسيح عليه السلام فجعله ممتدداً ولكن بحركة عكسية (ضد الأمام / الخلف؛ فنرى طوفان نوح قد اجتاحه في حالة نشود الخلاص بجنبه الدامي ومئزره العتيق:

كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق

يسد ما حفرت ألسنة الكلاب

فاجتاحه الطوفان: حتى ليس ينزف منه جنب أو جبين

إلا دجى كالطين تبني منه دور اللاجئين (السياب، د.ت)

خلاصة

لم يكن للقصيدتين نصيب من الدراسات النقدية المستقلة، وإن كان لهما ورود فهو ورود عابر لم يتعد بعض الدراسات التي ذكرتها، وهي في مجملها لم تدخل فيما قصده هنا بالمقارنة بين الشاعرين. وقد اتفق الشاعران في العنوان إلا أن دلالاتهما كانت مختلفة نوعاً ما، فالسياب تحدث عن جرح فلسطين بصورة مباشرة، بينما غلف القصيدي قصيدته بالعمومية لتشمل دوائر الضياع الإنسان كونه إنساناً، وإن توافق الشاعران في المعنى العام إلا أن كلاهما استخدم بحراً مغايراً، عند السياب كان الكامل؛ وعندما يريد أن يلجأ إلى السرعة والخفة في الحركة يستخدم الإضمار وبعض الزخافات الأخرى، بينما انطلق القصيدي منذ البدء ببحر شعري ساعده كثيراً على الانتقال والتخلص وزاد من سرعة الضائعين في النهج الحياتي الذي أملى عليهم.

واتفق الشاعران على تقنية الحوار الذي جسد حالة إبداعية كان لها دور كبير في شد المتلقي نحو النص عند الشاعرين، وإن بدت أسئلة السياب أكثر حوارية في تعميق الحوار الداخلي للعربي صاحب القضية والمغلوب على أمره، لكن هذا لا

وتوظيفه على شكل إشارات وتلميح غير مباشر" (جبار، 2010)

وللقصديتين تجربة مع الأسطورة فكل منهما تناولها بطريقته التي ظن بها أن المعاني ستنقل إلى المتلقين بصورة ترتضيها، "تهيء تأويلاً للواقع، له نفاذه العاطفي، ويستطيع أن يساهم في الخلق الشعري مساهمة مهمة" (جبار، 1973)، ولكن لا بد لنا أن نأخذ بعمق التجريبتين إذ ذاك، فلم يكن يبلغ القصيدي العشرين (1959) حينها، بينما تجاوز السياب الثلاثين ولذا فإن القصيدي قد أشار إلى ملحظ أسطوري لم يبق عنده طويلاً حينما قال:

حواني طريق الضياع الطويل

وجاء المساء

وأبصرت أشباحه الواجمة

تحملق في

وظلّت تردد في مسمعي:

"إلى أين تمضي وهذا الطريق

بدون رجوع؟" (القصيدي، 1987)

ظلت حياة الأشباح حكاية مستمرة في التراث الشعبي العربي حتى جاءت تجربة الشعر الحديث، فأخذت النصوص ترحل هذه الحكاية عن بنائها الأصل إلى قلوبات جديدة تخدم النصوص؛ ومن هذه القلوبات ما شهده نص القصيدي، حيث جعل الأشباح التي يخاف الناس منها ومن رواياتها المنقولة إلى قاص أمين... وتدل التجربة على صدق قولها (إلى أين تمضي وهذا الطريق بدون رجوع)، ولعل هذه العبارة هي التي تتردد على ألسنة الناس حينما يخيفون بعضهم... ثم أدخل حركة سينمائية للأشباح لم تعهد عنها وهي صفة الوجود، في حين لم تقطع صورة الأشباح عند الفنانين والشعراء والروائيين عن الحركات التي تجلب الخوف في العتمة. فإن القصيدي يحذرنا اليوم بما هو أشد من الأشباح التي ارتبطت بذاكرتنا بالخوف؛ فيرمي إلى تلك التي أصبحت لنا شريكاً في أمرنا مما وجدت من مكر وخداع وتآمر على قضايانا اليومية، ولذلك لم تخطئ "وضع في أذني عويل الرياح ... يسد عليّ طريق الرجوع".

بينما كان نص السياب زاخراً بالأسطورة مضموناً وتعدداً؛ قد عاد بالمتلقي إلى الجذور الأولى للأدبية حادثة القتل الرهيبة وما أحاط بها من قصص لا تستند إلى العقل والتجربة في بعض الأحيان، التي لا زالت تجلجل في الكون، وإن كانت القصة قد وردت في القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه، إلا أن السياب جيّش مفردات الخطاب الأسطوري كلها أو بمعنى آخر ما ورد في الروايات المتعددة والمختلفة ليخرجها

أحدث من ربط بين العصور الأولى وما يعانيه شعب الآن على يد مغتصب لم يرحم وأبناء عموم لم يعلنوا ما في ضمائرهم؛ وبذلك يرى الباحث أن التلاقي بين الشعارين وقع في العنوان والحوار والأسطورة وتفاعلاً في الإيقاع. ويظهر من تاريخ القصيدتين أن القصيبي اطلع على تجربة السياب في القصيدة خاصة أنه عاش الظرف نفسه وأقصد ضياع فلسطين وتشريد أهلها في الأوطان العربية الأخرى.

ينتقص مما قدمه القصيبي من حوارات ساهمت في إثارة المتلقي إلى معرفة المزيد.

وإن كان للشاعرين لجوء واضح في تجربتيهما للأسطورة فإنهما حاولا أن يُدخلا المتلقي في جو الغموض والخوف من المستقبل؛ ولذلك كانت الأشباح عند القصيبي، والطوفان والمسيح والمغول والمجوس وغيرهم عند السياب، إلا أن السياب كان هنا أعمق تجربة، وأوسع فهماً لجريمة ضياع الإنسان؛ لما

المصادر والمراجع

الشيخ الذيابي، البندري، (1433-1434هـ)، الاستهلال في شعر غازي القصيبي، مقارنة نسقية تحليلية، جامعة أم القرى، رسالة ماجستير.

عباس، إحسان، (1978)، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ط4، دار الثقافة، بيروت، ص214.

عبيد، محمد صابر، (2001)، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص32.

علي، عبد الرضا، (1978)، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون العراقية، بغداد، ص94.

فضل، صلاح، (د.ت)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص13.

فليح، إياد، (د.ت)، قراءة عروضية في قصيدة أنشودة المطر، مجلة كلية الآداب، العدد 95، ص49.

الفيثوري، محمد، (1956)، الآداب.

القصيبي، غازي، (1987)، الأعمال الشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، ص45-47.

قطوس، بسام، (2002)، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ص34.

قطوس، بسام، سيماء العنوان، ص31.

كوهن، جان، (1986)، بنية اللغة الشعرية، تر.محمد الولي محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، ص86.

ياكسون، رومان، (1998)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ص32-33.

ابن طباطبا، (د.ت)، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، ط3، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص53.

أبو ديب، كمال، (1981)، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، ط2، دار العلم بيروت، ص230.

بارث، رولان، (1995)، المغامرة السيمولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مراكش، ص25.

البطل، علي، (1982)، الرمز الأسطوري في شعر السياب، الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ص70.

جبار، شيماء، (2010)، الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، مجلة ديالى، ع 46، ص35.

جبرا، إبراهيم جبرا، (1973)، الأسطورة والرمز، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص70-71.

حمود، محمد، (1996)، الحدائث في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، ط1، بيروت، ص75.

خلف، شاكر حمد، (2013)، منظر الافتتاح في (قافلة الضياع) للسياب، الحوار المتمدن - العدد: 3965.

رحيم، عبدالقادر، (2010)، علم العنونة، ط1، دار التكوين، دمشق، ص223.

السياب، بدر شاكر، (د.ت)، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ص368-374.

سيف، أديب، (2006)، الملاءمات النقدية من عالم الدلالة إلى معالم التأويل، دار العلم للملايين، بيروت، ص16.

شاهين، محمد، (1996)، الأدب والأسطورة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص13-14.

Vulnerability and Effectiveness in Badr Shakir Al Sayyab's "The Convoy of Loss" and Ghazi Al Qusaibi's "The Convoy of the Lost"

Mohammad S. Al-Soudi*

ABSTRACT

This study closely analyzes two poems by two contemporary Arab poets. "The Convoy of Loss" by Badr Shakir Al Sayyab, a founding figure in the movement of modern Arab poetry, and "The Convoy of the Lost" by Ghazi Al Qusaibi, a second generation poet in the movement of modern Arab poetry. Contemporary Arab innovation and creativity are the brainchildren of Al Sayyab and Al Qusaibi's works by which many Arab poets were influenced. The study also discusses the aspects of the mutual influence between the two poems and other contemporary works. It, therefore, explores the semiotics of the titles, rhythms, dialogues and fables, the role these aspects play in creative writing, and the critical debates they provoke. The study concludes that the two poems have not been studied thoroughly, and that though they have similar titles, address similar issues, and employ similar dialogical and mythological techniques, they have different rhythms. However, Al Qusaibi's poem is renowned for its high musicality.

Keywords: Vulnerability, effectiveness, dialogue, rhythm, mythology

* Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Al-Tafila University, Jordan. Received on 16/2/2015 and Accepted for Publication on 21/4/2015.