الجمـهورية الجـزائريـة الديمـقراطيـة الشـعبية

وزارة التعليم العالـي والبحث العلمي

جـامعة الجيلالـي بونعامـة- بخميس مليانـة

كليـة: الآداب واللـغات

قسم اللغـة العربيـة وآدابها

الشعر والتاريخ/ بين الواقعية والإبداعية في قصيدة" النهر والموت "للسيّاب

-دراسة في ضوء الرؤية التاريخية-

مذكرة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة العربية وآدابها

تخصـص: مناهج النقد المعاصر

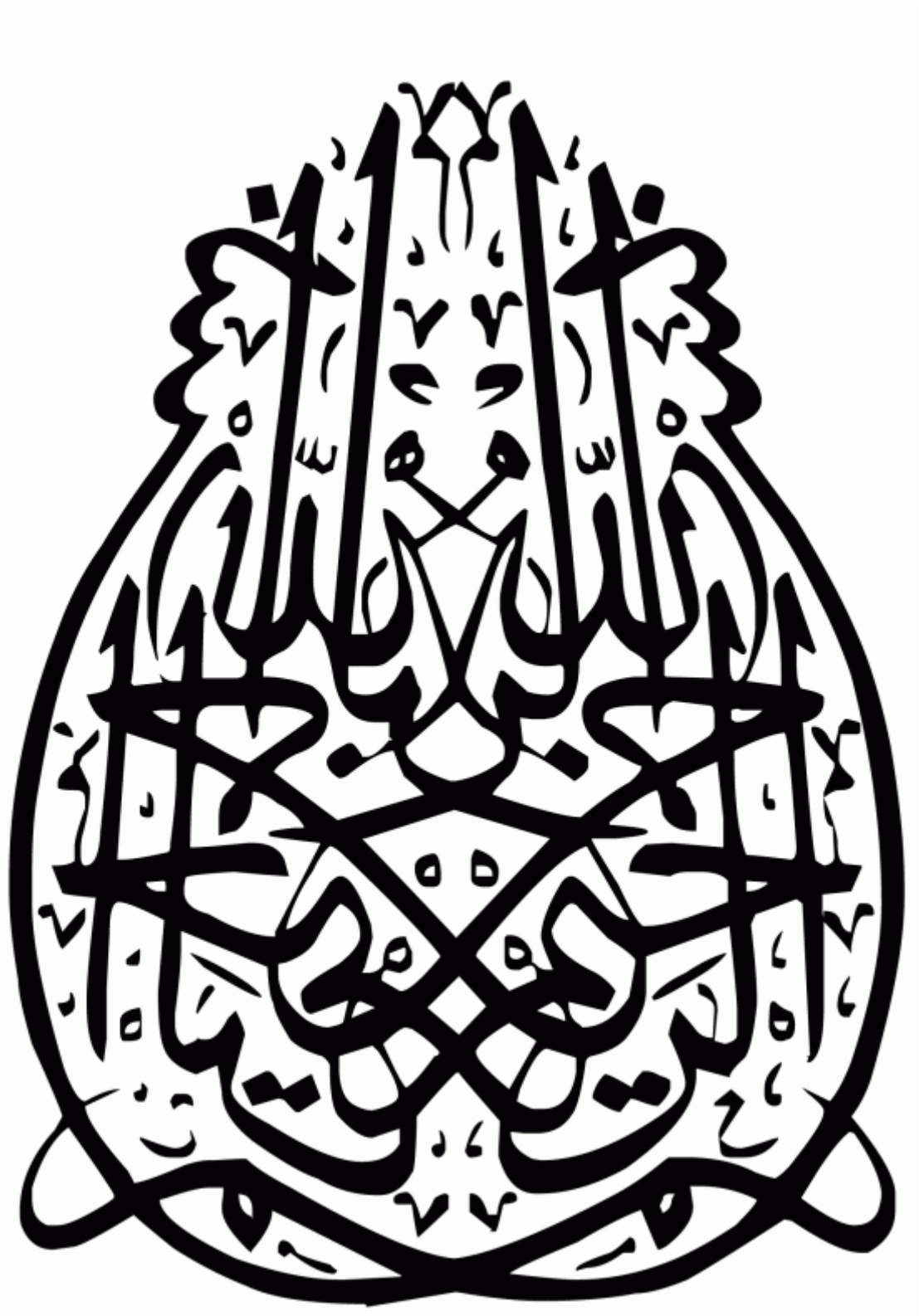
إعـداد الطالـبتين:

- فاطمة الزهرة قيراد
- كنزة تركية

إشـراف الدكتور:

- عبد القادر قدار.

السـنة الجـامعيـة: 2016-2017.



دعـــــــــــاء

يا رب عبدك قد ضاقت به الأسباب وأغلقت دونه الأبواب وبعد عن جادة الصواب وزاد به الهم والغم والاكتئاب وانقضى عمره ولم تهيئ له الأسباب وأنت المرجو سبحانك لكشف هذا المصاب.

يا من إذا دعي أجاب يا رب الأرباب يا عظيم الجناب يا كريم يا وهاب

ربي لا تحجب دعوتي ولا ترد مسألتي وتدعني بحصرتي ولا تكلني الى حولي وقوتي وارحم عجزي فقد ضاق صدري وفكري وتحيرت في أمري وأنت العالم سبحانك بأمري وجهري المالك لنفعي وضري والقادر على تفريج كربي وتيسير عسيري.

اللهم احينا في الدنيا مؤمنين طائعين وتوفنا مسلمين تائبين، اللهم ارحم تصر عنا بين يديك وقونا إذا اعوججنا وإلى النجاح قدنا ووفقنا ولا تصبنا باليأس إذا أخفقنا وذكرنا أن الإخفاق هو طريق أخرى للنجاح.

اللهم إنا نسألك علما نافعا ليس بعده علم

اللهم اختم بالنجاح مذكرتنا

شكـــــر وعرفـــان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين نبينا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله الطيبين الطاهرين.

أول شكر وآخره نتقدم به إلى المنعم البارئ عز وجل، الله سبحانه وتعالى الذي أهدانا العقل ونور القلب، وثبت خطانا وإلى العلم هدانا.

إلى من خلقنا ومن نطفة سوانا وأحاطنا بحفظه ورعايته الإلهية فيسّر لنا كل عسر، وألهمنا الصبر وفتح أمامنا أبواب الخير، وأنار طريقا كان مكسوا بجبروت الخوف المتخفي في الزوايا، إلا أنه بقدرة العزيز الحكيم هان الصعب واستسهل.

فسبحانك ربي لك الحمد والشكر.

ونتوجه بخالص شكري وتقديري وعظيم امتناني إلى من أعاننا وبالعلم كللنا، وبالنصائح والتوجيه أرشدنا، وسدد خطى أقلامنا المعبرة، وسقى قلوبنا بنسمات حب ثمرة.

إلى من تبنانا **عبد القادر قدار**، إليك ألف تحية وعرفان وتقدير واحترام على حسن رعايتك ورحابة صدرك فدعاؤنا لك بالخير والعافية.

وفي الأخير نشكر كل الأساتذة الكرام بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة، ونخص بالذكر الأستاذ **محمد مكاكي، محمد جودي، حسين قاضي**.

فلكم منا أحر معاني الإحترام والتقدير.

إهـــداء

سجدة طويلة تضرعّا لخالقي وحمدا كبيرا له على توفيقه لي واستجابته لدعواتي ووقفة اعتراف بالجميل بكل من ترك بصمة خاصّة في مسار حياتي وتعليمي

إلى طيب الجنة إلى عماد البيت إلى الغالي إلى رفيقي

إلى حبيبي والدي **العزيز الهاشمي** أطال الله في عمرك.

إلى مهد الحياة وطيب الأمل، إلى الحضن الدافي والقلب الصافي

إلى من ضحت، وتخلت عن صباها من أجلي

إلى أمي الغالية **ربيعة طاهر عويدات** أطال الله في عمرك أمي.

إلى أختي ورفيقتي، طبيبتنا المستقبلية–**إيمان**–أطال الله في عمرك أختي

وألف مبروك على نيل شهادة الدكتوراه في الطب.

إلى أخي **محمد أمين** أطال الله في عمره.

إلى أخي **عبد الرحيم** تمنياتي لك بالنجاح والتوفيق أخي.

إلى آخر العنقود **عبد الله عبد المغيث**، أنار الله دربك بالعلم والمعرفة وأتمنى لك النجاح

إلى رفيق الدرب وبؤبؤ العين، وحبيب الروح **علي زايدي** مني لك كل الشكر والتقدير على اهتمامك وصبرك ودعمك لي وإن توجت بالنجاح في هذه المذكرة فالفضل يعود لك.

إلى رفيقتي إلى أنيستي وأختي في الله **حسيبة**.

إلى خالي **عيسى** تمنياتي لك بالصحة والعافية.

إلى خالاتي **منيرة، نوال، فايزة، سمية**.

إلى كل صديقاتي **فاطمة الزهراء، أسماء، نادية، حليمة، خيرة، فهيمة، أحلام، نادية، جميلة**.

إلى زميلي في الدراسة **علي** والأخ **حمزة** شكرا لكما على المساعدة.

كنزة

إهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم ""**وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ**"

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى أغلى وأعزّ ما أملك في الحياة والديا الغاليين.

أمي الغالية

حفظك الله ورعاك وأدامك لي

إلى تاج رأسي، ومن علمني حبّ المثابرة والصبر

إلى من كان حريصا على دراستي.

والدي الغالي حفظه الله ورعاه.

إلى إخوتي وأخواتي، **مراد، عبد الله، محمد، فلة، صليحة، أمينة، إبراهيم، سميرة، إشراف، وفاء**

أدامكم الله لي عوناً وسنداً في الحياة.

إلى صديقتي ورفيقة دربي التي قاسمتني مشوار الدراسة بحلوه ومره، من تحلت بالإخاء وتميزت بالوفاء "**كنزة**"

ودون أن أنسى: **علي، أسماء، نادية، جميلة، خيرة، حمزة.**

إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في كل خطوة مشواري الدراسي في إتمام هذا العمل.

إلى كل من حملهم قلبي ولم تحملهم ورقتي.

فاطمة الزهرة

مقدمة

الحمد الله الذي ثبت خطانا على طريق العلم، فلولا قدرة العزيز الحكيم لما تكونت هذه الباكورات لتعرف طريقها إلى النور وأنه لولا رفق العلي العظيم بنا لضللنا حبيسات المسودات ورفوف الأدراج ودفتر المحاولات الذي يخنقه التساؤل والإبهام والخوف من عدم الوصول إلى النهاية المرجوة، إلا أنه قدر وكما شاء فعل.

تعتبر الساحة النقدية بوتقة واسعة الأفق وذلك بفتح مصراعيها على شتى العلوم والآداب والفنون وهذا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث ازدهرت الحركة النقدية وتبلورت وتشعبت إلى تيارات عدة، وانفتحت على آفاق معرفية وحقول علمية شتى.

ولا جدال أن الغرب كان سباقا إلى النهوض في ميدان النقد الأدبي، على الرغم من ظهور إرهاصاته الأولى عند العرب، حيث سعى الغرب إلى تقنين الدراسة الأدبية من خلال الاطلاع على أهم الأفكار والتصورات التي نادت بها مختلف المناهج سياقية كانت أو نسقية، فعلى الرغم من اختلافاتها المتمحورة حول معتقداتها وأفكارها، فالأولى تؤمن بأن النص وثيقة تاريخية، مركزة على الأبعاد السببية لولادة الإبداع، وأما بالنسبة للنسقيين فأتت أفكارهم مناقضة تماما، حيث يرون أن العمل الأدبي نص منغلق على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، رافضين بذلك الربط بين علم النص وتاريخيته من ناحية، وبين النص ومؤلفه من ناحية أخرى وبالتالي يدعون إلى التخلص من كل القيود المرجعية، ومن هذا الجدل القائم نطرح جملة من الإشكالات التالية:

*** هل تقتضي الدراسة العلمية للنقد والأدب استبعاد التاريخ والمجتمع من المقاربات النقدية؟**

*** وهل يمكن حصر الدراسة الأدبية في وصف العلاقات اللغوية داخل النص الأدبي فقط؟**

*** وهل يستطيع الأديب الشاعر أن يتناسى الوجه الآخر له وهو تاريخه وبيئته أثناء إبداعه ليحصر أدبه في أدبه نفسه؟**

ومن هذا المنطلق الإستفهامي أدرنا بحثنا هذا والمعنون " الشعر والتاريخ/ بين الواقعية والإبداعية في قصيدة" النهر والموت" للسيّاب.

– دراسة في ضوء الرؤية التاريخية–من دواعي اختيارنا لهذا الموضوع أهمية الدراسة التاريخية في النقد الأدبي، كون المنهج التاريخي من أقدم المناهج المتخذ بها على الرغم من الثورات التي قامت ضده، فهو يساعدنا على معرفة خارطة الأجناس الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها، كما يعطينا الأسباب الحقيقية وراء الإبداع، ويبين البيئة التي نشأ فيها المبدع، ومن جهة أخرى فقد كان هدفنا من الدراسة التحليلية لقصيدة " النهر والموت " التحدث عن السيّاب الشاعر، كونه يتميز بالرؤية القومية وكذلك قلة الكتابات الجادة في موضوع البعد القومي في الشعر، خاصة أن شعر السيّاب كان عاملا هاما في تلك الحركة ولم يكن تهويما في دنيا الأحلام الذاتية، ويعد من أبرز الرواد في الشعر العربي الحديث ولم يترك القديم أو يتنكر له، بل حافظ على التراث ولم يهمله، ونجده كذلك من المثقفين العراقيين الذين يرفعون راية التغيير وإذا به يستحضر في لا وعيه الفني العواطف والأمطار والسيول، إثباتا لرغبة في العطاء وتحقيقا للذات على السواء.

وقد اخترنا قصيدة " النهر والموت " كنموذج من المتن الشعري السيّابي لما تحمله من بواعث للرواسب التاريخية للشاعر حيث دمجت بين المرحلة الأولى وهي الطفولة والمرحلة الأخيرة من حياته وبين البعد الذاتي والبعد القومي، كما أنها تخفي وراء لغتها البسيطة معان ودلالات منكسرة الزوايا وبعيدة الرؤى.

وعليه كان علينا استخدام المنهج التاريخي في استنطاق هذه القصيدة وإبراز خلفيات الشاعر المتعددة.

وهكذا ارتسمت معالم الرابطة، ووضحت لنا حدود وأبعاد البحث وفقا لخطة: مقدمة، مدخلا، فصلين (نظري وتطبيقي) وخاتمة.

أما المقدمة فتضـــمنت توضـــيحا لدوافع اختيار الموضـــوع، أهميته والخطة المعتمدة لدراســته، ثم أعقبناها بمدخل تطرقنا فيه إلى الإرهاصـــات الأولى التي ســـاهمت في ظهور الدراسة التاريخية، وعلاقة الأخيرة بالمتن الشعري.

بعد المدخل انتقلنا إلى الفصـــل الأول الذي عالجنا فيه مفهوم الأدب والتاريخ، وتاريخ الأدب وكذا المنهج التاريخي وأهم أعلامه العرب والغربيين وعلاقته بالأدب، وفيما يخص الفصل الثاني من بحثنا هذا فقد تطرقنا فيه إلى المتن الشعري السيّابي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة في مبحثه الأول وعرضنا في مبحثه الثاني قصيدة " النهر والموت " في ضوء الرؤية النقدية التاريخية.

وككل دراســة منهجية كانت نهاية الدراســة خاتمة تضــمنت عصــارة بحثنا، وأهم نقاط التداخل بين الأدب والتاريخ، خاصــة الشــعر، بالإضــافة إلى مواطن بروز التاريخ في قصــيدة "النهر والموت" للسياب.

ومن ثمة أدرجنا لواحق تثري بحثنا هذا وتتمثل في ســـيرة الســـيّاب الذاتية ودواوينه الشعرية.

ومن أهم المراجع التي اعتمدنا عليها في الفصـــل النظري كتاب " حســـين الواد " " في تأريخ الأدب "، " صـــلاح فضـــل " " مناهج النقد المعاصـــر "، " ســـيد قطب "، النقد الأدبي أصـــوله ومناهجه "، " فيصـــل دراج "، الرواية وتأويل التاريخ "، " حســـن عثمان "، " منهج البحث التاريخي " ... الخ.

أما المصـــادر والمراجع التي اســـتندنا عليها في الفصـــل التطبيقي "ديوان بدر شـــاكر السيّاب"، وكتاب بدر شـاكر السيّاب "دراسـة في حياته وشـعره " لإحسـان عباس، وفي النقد والأدب الجزء الخامس، مذاهب فنية غربية عربية، أبحاث ونماذج من الشـــعر لإيليا الحاوي، وكتاب الأسطورة في شعر السيّاب لعبد الرضا علي.

وكأي من البحوث التي لا تكاد تخلو من الصـعوبات التي اعترضـتنا خلال انجاز هذه الدراسة عوائق أثرت بطريقة أو أخرى في السير الحسن لها.

نقطة البداية هي عملية جمع المادة التي تخدم الموضـــوع في الإطار المحدد له فقد اصـطدمنا بواقع نقص أو ندرة في الكتب التي تثري موضـوعنا، بالإضـافة إلى تأخر الإدارة في الموافقة على المواضيع المقترحة من قبل أساتذة الإشراف، إلى جانب ضيق الوقت الذي صادفنا أثناء انجاز هذا البحث.

ولا ننســى في لبنة هذه المقدمة أن نوجه جزيل الشــكر للأســتاذ المشــرف "قدار عبد القادر" على توجيهنا وتسديد طريقنا إلى مكب العلم والمعرفة.

أملنا الأول والأخير أن نكون بعملنا هذا قد أفدنا إفادة معرفية أدبية وتمتعنا متعة فكرية في فضـــاء الشـــعر وحســـن الكلمة وندعو الله التوفيق آملين أن نمتلك مســـتقبلا فيه القدرة والوسائل التي تعيننا على اقتحام أبحاث أدبية أخرى.

مدخل تمهيدي

حدثت تطورات كبيرة في مجال الدراســـات النقدية الحديثة والمعاصـــرة، وكانت هذه التطورات نتيجة حتمية لما حدث في مجال الدراسات اللغوية والأدبية والفلسفية ونحوها وعلى الرغم من أنه ما تزال هنالك الكثير من الاتجاهات " الدوغمائية " في مجال الدراسات النقدية، فقد وضـح بشـكل موضـوعي أن سـائر هذه الاتجاهات النقدية يمكن أن تتعايش في إطار ما أصـبحنا نعرفه في الوقت الحاضـر بـــــ " نظرية النقد "، ولا تمثل هذه النظرية رؤية واحدة متكاملة وإنما تمثل سائر الاتجاهات بكل ما فيها من نواحي القوة والضعف.[1]

إنّ البحث في مجال النقد هو حفر في عالم كان للزمن وما طرأ عليه من تغيير القدر الكبير في توجيه مسـاره، فمن الذوقية إلى الموضـوعية ومن المعيارية إلى الوصـفية مر النقد عبر ســلســلة مراحل كان الفكر هو القائد والموجه لهذا الأخير، ففي فترة ماضــية كان النقد انطباعيا ذوقياً لا يخضـــــع لأي مقاييس معينة لهذا كان الناقد هو المركز الذي تقوم عليه العملية النقدية.[2]

فالناقد الأدبي هو من يتعرض للجنس الأدبي شـــعراً كان أو نثراً، قصـــة أو رواية أو مسـرحية دارسـاً أو مفسـراً أو موازناً ومحللاً وموجهاً، حتى يفرغ إلى حكم ما. وهذا الحكم لا يؤخذ مأخذ التســليم به والإذعان له إلا إذا رزق صــاحبه طبعا موهوبا تدعمه ثقافة وخبرة، حتى يكون قادرا على التذوق والتمييز، بحيث لا يقل شــعوره بقيم العمل الأدبي عن شــعور الأديب المبدع إن لم يتفوق عليه وقديما قيل: "انتقاد الشــعر أشــد من نظمه واختيار الرجل قطعة من عقله، وهذا يعني توافر أدوات خاصة لمن يتصدى للقيام بهذه المهمة".[3]

---

[1] _ ينظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد العربي الحديث، دار الأمين– القاهرة، مصر، ط1، 1414هـ– 1994م، ص5.

[2] _ ينظر: نادية بوذراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقد، عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجا– مذكرة ماجستر، إشراف علي خضري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1428هـ– 1429هـ_ 2007– 2008، ص10.

[3] _ مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة– القاهرة، مصر، د.ط، 1419هـ– 1998م، ص7.

ويرتكز الناقد على عنصرين أساسيين هما الخبرة والقيمة، بحيث يحاول أن يستجلي المعاني من خلال خبرته معتمدا في ذلك على منظومة القيم التي يحتفظ بها في داخل نفســـه، وذلك ما يجعل الناقد الذي ينتمي إلى ثقافة ايديولوجية معينة يرفض القيم التي تنادي بها ثقافة أو أيديولوجية أخرى تتعارض مع ايديولوجيته ويصرف النظر عن ذلك.

النقد هو الدراســـة الثقافية الدقيقة للأدب، فالأدب تعبير والنقد دراســـة، ودون شـــك فإن حركتي الروح هاتين، التعبير والدراسة يلتقيان في الشخص الواحد نفسه، ففي كل شاعر يقبع ناقد يساعده على أن يعنى ببناء قصيدته، وفي الوقت نفسه يوجد في أعماق كل ناقد شاعر يعلمه من الداخل كيف يتعاطف مع ما يقرأ، ولهذا تكثر في تاريخ الشـــعر حالات الشـــعراء الذين تركوا لنا نقدا ذاتيا مضـــيئا، وتكثر في تاريخ النقد أيضـــا حالات النقاد الذين بدل أن يحللوا موضوعيا عملا ليس لهم بدأوا يظهرون قصائدهم نفسها.[1]

وذلك لأنهم كانوا مسلمين بأنّ دراسة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصوص وفهمها والحكم عليها، وقراءة مؤلفات كبار الشـعراء والكتاب هي السـبيل إلى تكوين ملكة الأدب في النفوس وليس هناك ســـبيل غيرها، كما أنهم يعترفون بأنّ في الدراســـات الأدبية يكونون في مجال ما يدرك بالحس والذوق في مجال ما يدرك بالعقل وحده، فالمعرفة الأدبية الحقة لا تتم عند القارئ إلاّ بطول المصـاحبة والمعايشـة للآثار الفنية وأنّ الجانب التطبيقي والعملي الذي يتمثل في الممارسـة والدّرابة والمران على تحليل النصـوص الأدبية هو الوسـيلة لتكوين ذوق أدبي ثم الوصول إلى المعرفة الفنية.[2]

ومن هذا المنطلق نفهم أنّ الذوق كان منهجا موضـــوعيا يعتمده الناقد في تحليل النص الأدبي، فيصدر في أحكامه عن منهجية تضع يد القارئ على ما يحس به من مواضع القبح

[1] _ ينظر: إنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا– القاهرة، مصر، د.ط، 1991 م، ص 3.

[2] _ ينظر: محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية– بيروت، لبنان، د.ط.ت، ص 137.

والجمال، فيحلل النص، ويعلل تعليلا منطقيا يليق بذلك التحليل، فيصـــبح الحكم مع اعتماده على الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الآخرين كما تصح لدى الناقد.[1]

ولكن مع تطور الدراســات الأدبية، تطورت الاتجاهات النقديةّ، وصــار المنهج الفني أو بالأحرى الاعتماد على الذوق غير مجدي في تحليل النص الأدبي وتفسيره، لأنّه مقصـر ولا يعطي للأديب أو للأدب نفســـه حقه، فالحكم على العمل الأدبي بالجودة، أو بالجمال أو بالقبح هو حكم غير موضـوعي يوصـل إلى طريق مسـدودة، منغلقة، لا تسـاهم في تطور الأدب ولا حتى النقد، ولذلك ســـعى الباحثون إلى تطوير المناهج النقدية، منتقلين من الذاتية الانطباعية إلى المعيارية الموضـوعية والمنهج التاريخي هو أول المناهج النقدية ظهورا والذي يمثل الانفتاح الأول للنقد الموضوعي.

فبعد أن ضاق حيز النقد وأصبح حكرا على ذوي الفطرة السليمة والذوق المتميز والحس المفرط، لكن سـرعان ما تجاوز النقد هذا النوع، ربما لأسـباب قيل عنها أنها مُجْحِفَة في حق الأديب، مضـيِّعة لحقوقه، معطية للناقد حق التصـرف وإطلاق الأحكام دون إعطاء الأسباب والمبررات، عندها جاء المنهج التاريخي معلنا عن نهاية فترة تاريخية وبداية أخرى، أصـــبح النقد فيها مقيدا خاضـــعا لأنظمة وقوانين تنزع عنه صـــفة الذاتية وتجعله أكثر علمية وموضوعية.[2]

ولكن هذا لا يعني أنّ المنهج التاريخي يرفض تماما الذاتية ويلغيها بصـــفة قطعية بل العكس من ذلك فهو يستمد أصوله ومنابعه من الفطرة والذوقية أو بالأحرى نقول يعتمد على أس المنهج الفني.

فالمنهج التاريخي يقوم على التذوق الجمالي للعمل الأدبي والذي لا ينبع من الأشـــياء وحدها، ولا من النفس من غير مؤثرات مباشرة أو غير مباشرة، وإنما هو في هاتين الناحيتين وفيما بينهما من تجاوب، وبهذا يجمع الجمال الحق بين الذاتية التي تنســجم مع الإحســاس

[1] _ المرجع السابق، ص 137.

[2] _ ينظر نادية بوذراع، المرجع السابق، ص 10.

الكامل العقلي، وبين الموضوعية التي يتجلى فيها التناسق والتوازن، ولا سيما حين يبدوا ذلك في توحيد العناصر المتفرقة.[1]

لقد ولدت النظرية التاريخية في أحضـــان النظرية الرومانســـية، حيث رافق ظهورها في فرنسـا مطلع القرن الماضـي نقاشـات واسـعة دارت حول فلسـفة التاريخ، ووظيفته في الأدب والفرق، بين عمل المؤرخ وعمل الأديب شـــارك فيها مؤرخون وفلاســـفة إلى جانب شـــعراء كتاب مسـرح، ورواية، وكان شـغلهم الأسـاسـي على الصـعيد الفكري صـوت أصـيل الروح القومي وعلى الصـــعيد الفني هو الخروج على المبدأ الكلاســـيكي الذي لا يجيز للأديب والشاعر أن يتناول في مآسيه غير الماضي اليوناني والروماني.[2]

إنّ تجربة التاريخ عند الرومانســـيين تعبر عن خوف نرضـــي من الحاضـــر ومحاولة للهروب إلى الماضـــي، ويقول أرلوند هاوزر في كتابه " الفن والمجتمع عبر التاريخ " إنّ هذا المرض لم يكن هناك ما هو أخصـــب منه، فالرومانســـية تدين له بحســـاســـيتها وبصـــيرتها التاريخية.[3]

وفي منتصـــف القرن التاســـع عشـــر، تقدم الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلســـفة الجدلية عند " هيجل " وعلى وجه التحديد، ابتداء من الفلسفة الماركسية، حيث أصبحت تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن، فالماركسية في تمثلها لبناء الحياة المختلفة ومصـطلح مأخوذ من مجال المعمار، أدارت تصـورها على أسـاس هناك أبنية سـفلى وأبنية عليا فالأبنية الســـفلى تتمثل في حقائق الحياة المادية المتعينة المتمثلة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات والبشـر، في تجسـدها المادي في الجانب الاقتصـادي والسـياسـي ونظم

[1] _ ينظر: مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، المرجع السابق، ص 176، 177.

[2] _ ينظر: ضياء خضير، ثنائيات مقارنة (أبحاث ودراسات في الأدب المقارن)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 74.

[3] _ نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية، مصر، د.ط.ت، ص 130 – 131.

العلاقات الاجتماعية، وأما الأبنية العليا فهي تنبثق من هذه البنية السفلى، وتتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية.[1]

وقد اعتمدت الماركسية – إلى جانب ذلك – على تطور فلسفي للعصور المختلفة واعتمدت على وجه الخصوص على مقولة " الحتمية التاريخية "، أي أنها طبق لمنظومتها الفكرية الفلسفية تمثلت التاريخ البشري باعتباره مراحل لابد أن تتوإلى على النمط الذي وضعته.[2]

والمفارقة المثيرة التي ميزت المنهج الماركسي – حسب أنصار نظرية التلقي – فهي <<اعتراضه على أن يكون للفن ولسائر أشكال الوعي الأخرى، الأخلاق والدين والميتافيزيقيا تاريخ خاص ... فلا يمكن للأدب أو للفن أن يتجلى كسيرورة جارية إلا في تعلقه بالممارسة التاريخية للإنسان وفي وظيفته الاجتماعية >>.[3]

وخاصة حديث تينيانوف عم مفهوم التطور الأدبي حيث اعترف بأنّ الفضل في تحديد الفهم التاريخي للأدب، يرجع إلى الشكلانيين وإن كان هذا الفهم لا يتم في إطار إدراك العمل الأدبي في سيرورته التاريخية المتمثلة في وظيفته الاجتماعية والتأثير الذي يمارسه القراء باستمرار ولهذا السبب نص ياوس على أنّ تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ أيضا.[4]

ولهذا المنهج مزايا لا تنكر في لإثراء النظرة إلى الأدب نظرة تاريخية، إذ هو يبدوا للوهلة الأولى أوفق المناهج وأكثرها تلاؤما مع ذلك المسعى الذي يروم الباحث منه الوقوف على حركة الأدب و تطوره.[5]

---

[1] _ ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر وميريت للنشر، القاهرة – مصر، ط1، 2002، ص 29 – 30.

[2] _ المرجع نفسه، ص 30.

[3] _ ينظر محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية، عمان – الأردن، ط1، 2010، ص 11.

[4] _ المرجع نفسه، ص 12.

[5] _ حسين الواد، في تاريخ الأدب [مفاهيم ومناهج]، المؤسسة العربية للدراسات والنشر وبيروت – لبنان، ط2، 1993، ص 170 – 171.

أصـــحاب هذا المنهج يعتقدون أّن الأدباء لا يخلقون شـــيئا من عدم وأنّ الابتكار أو الإبداع لا يغدوا أن يكون تصرفا في ما هو موجود بعد، وعلى مقدار الحذق في هذا التصرف تكون منزلة الأديب راقية أو منخفضة قياسا على السلف.[1]

فالمنهج التاريخي يخرج من دائرة الأدب إذا كان وصـــفا مجردا لحوادث ميتة ولكنه يصـــبح عملا أدبيا إذا انفعل وتفاعل المؤرخ بالحوادث التي تدور في مجتمعه، فيصـــورها ويحسن تصويرها حتى إن لم تلمسه هو شخصيا.

إنّ الأدب يتبع الحياة الاجتماعية في مختلف حالات تطورها وتقهقرها وهو يتبعها لأنها تؤثر فيه والدليل على ذلك عندهم، أنّه كلما وقع تغيير في الحياة الاجتماعية وقع تغيير مشابه له في الأدب.[2]

ومن الحقائق المعروفة أنّ الوعي بالماضـي يزداد بازدياد الوعي بالحاضـر ومنذ عصـر النهضـة حتى الآن، ترافقت كل محاولات العرب للتقدم، وتحسـين شـروط الحاضـر بمحاولة امتلاك قدر كبير من هذا الوعي بالماضي.[3]

وفي الأدب بشـكل خاص يؤلف اسـتخدام التاريخ والتراث واحدة من الظواهر الكبرى في حياتنا الثقافية، لقد حاول الأدب المسرحي والروائي بوصفه أحد أدوات الوعي الإنساني، تقديم صـورة تفصـيلية (الحاضـر / الماضـي)، من شـأنها أن تزيد من وعينا بالحاضـر والماضـي على السـواء، وقد مثلت المسـرحية والرواية التاريخية العربية مرحلة تأسـيسـية مهمة في تطور الأدب العربي الحديث، بدا معها كما لو كانت الشـــكل الوحيد الممكن للكتابة في هذين النوعين الأدبيين المنقولين عن الغرب، وعلى الرغم من أنّ الكاتب العربي في ماضـــيه عن الأصالة، ويحاول في الوقت نفسه الاستجابة لحاجاته الواقعية الخاصة , فلا بد من الاعتراف

---

[1]_ المرجع السابق، ص 172.

[2]_ أروى عبده عثمان، عاطف علي، أيمن جمال الدين فرماوي، عمر العامري، بهاء الدين محمد مزيد، عمر منير إدلبي، بهجت درسون رحو، مشتاق عباس معن، محمد إبراهيم طه، إشراف: رضوى عاشور الأدب والتاريخ، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة – الإمارات، ط1، 2005، ص 75.

[3]_ ضياء خضير، المرجع السابق، ص 65.

بأنه كان يجاري بذلك اتجاها عاما ساد المسرحية والرواية الأوروبيتين في القرنين الثمن عشر والتاسع عشر على نحو خاص.[1]

إنّ نظرة سـريعة نلقيها على القوائم: الترجمات العربية في هذين الفنين في نهاية القرن الماضـي، وبداية القرن العشـرين تعطي الدارس انطباعا كافيا عن حجم الأهمية التي منحت للمسرحية والرواية القائمة على موضوع تاريخي.[2]

يؤكد المؤرخ الذي يلمح الحقيقة في ثنايا التاريخ المعتمة حقيقة " الإنسـان التاريخي" مرتين: مرة أولى وهو ينشـئ منهجا خاصـا به لا يختصـر إلى منهج سـابق، ومرة ثانية، وهو يرصـد حقيقة منافية، نتجت عن مناهج مختلفة متتالية، يخبر المؤرخ في الحالتين عن نسـبة المعرفة وعن تطلع الجهود المتلاحقة إلى حقيقة موضوعية.[3]

فيذهب الروائي إلى وثائق المؤرخ المتعددة، ويخلقها شـخصـيات متحاورة تنقض أحادية القول التاريخي بأقوال متعددة مراجعها التأمل والاحتمال، وعلم التاريخ، يحدث غالبا وعلى طريقته، كما كان، والرواية تحدث عما كان وعما كان يجب أن يكون محررة الماضـي من قيود قراءة وحيدة، وعاطفة مبادئ الأخلاق على المعارف الواضحة والغائمة.[4]

فمؤلف الرواية العربية الناشـئة أراد من خلال اسـتخدام قناع التاريخ، أن يتخلص من المسـؤولية التي قد يجر إليها نقده للأوضـاع السـياسـية القائمة، فضـلا عن أنّه أراد أن يقنع نفسـه من ناحية، بوجود شـيء من الأصـالة، في فن أدبي يعرف أنه مسـتورد، فإذا كان مضطرا إلى أن يستخدم قدحا أوروبيا، فعلى الأقل من أن يملأه بخصـر عربية! ألا يكفي أن يصب في هذا القالب الأوروبي روحا عربية شرقية؟! ولذلك، لا نجد من الغريب أن واحدا من أوائل كتاب ومترجمي المسـرحية والرواية العربية، ونعني به (فرح أنطوان) 1871–1922

---

[1] _ المرجع السابق، ص 65.

[2] _ المرجع نفسه، ص 65.

[3] _ فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004 ص 82.

[4] _ المرجع نفسه، ص267.

لينصـــح بعدم الالتفات إلى الأعمال الأدبية التي تتناول تاريخ أمم أوروبا، بخلاف تلك التي تناولت تاريخ أمم الشرق لأنّ هذه الأخيرة "تطلع أهل البلاد على تاريخهم " كما يقول.[1]

ولم يطبق المنهج التاريخي فقط على النثر بل تعداه إلى الشـــعر، فاســـتثمرت قوانينه وميزاته وأفكاره في الشعر الحديث، فخرق نظام القصيدة العمودية، ويتحول إلى القصيد الحر الذي لا تضـــبطه قافية ولا روي، على شـــعر هدفه الأســـاســـي هو تحرير القلم من عبودية الكلمات الواصفة، فكان تطبيق المنهج التاريخي في الشعر، نقلة نوعية أسدلت الستار على الأفكار المحدودة التي ترفض استخدام المنهج التاريخي في دراسة الشعر أو كتابته.

وهكذا اكتشـف الشـاعر العربي أن ما ينتظم الحياة توافقا من العبث والعشـوائية، فكان عليه من ثم أن يعتمد علة نفســـه في تغيير عالمه وفي التعامل مع تجاربه وذلك بمعزل عن التفكير الغيبي.[2]

وتحول الحاضـر إلى مسـرح للتجريب، والمنهج التاريخي هو تلك الأداة التي يسـتخدمها الشـاعر في اسـتحضـار روح الماضـي والتحدث معها، ويتحكم فيها، ومراقصـتها على أنغام الواقع.

فتعرضت جميع عناصر القضية إلى تغيير وتفجير إيقاع القصيدة الشعرية غربة وتساؤلا ومحاكمة للذات وللواقع وأصـبح بشـكل عام إيقاعا مأسـاويا يتردد بين الصـرامة الحزينة عند أدونيس والحيدري وجبرا إبراهيم ومحمد الماغوط والمتمرد الغاضـــب عند البياتي والســـيّاب والفيتوري ومحي الدين فارس ، والتحدي الرافض عند توفيق الصّـــايغ وجبرا إبراهيم وخليل حاوي وأمل دنقل والثورة المنتفضة عند سميح القاسم وتوفيق زياد ومحمود درويش وأصبحت الخبرة الشعورية في شعر هؤلاء الشعراء وأمثالهم معاشة للخبرات الجماعية للخبرات الذاتية،

---

[1] _ أروى عبده عثمان، عاطف علي، أيمن جمال، الدين فرماوي، عمر العامري، بهاء الدين محمد مزيد، عمر منيب إدلبي، بهجت درسون رحو، مشتاق عباس معن، محمد إبراهيم طه، إشراف: رضوى عاشور، المرجع السابق، ص 72.

[2] _ سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية– بيروت، لبنان، ط3، 1404هـ – 1984م، ص 49.

وأعاد الشاعر العربي النظر إلى التراث إلى التاريخ في ضوء المعرفة العصرية بعد أن أدرك أن الشيء الباقي الفعال في أي تراث هو القيمة الروحية والإنسانية التي تكمن فيه وأن عليه أن يعي كل عناصر دراما الإنسان المعاصر.[1]

إن الشعر أكثر تفلسفا لأنه يحمل الأحداث والمواقع وشخصيات التاريخ دلالات جديدة، تتبع من رؤية المبدع ومن حاجاته و هواجسه، وكذا من مستجدات عصره وهمومه يخلق الشعر من التاريخ رموزا تحقق أهدافا جمالية ودلالية في آن، ويصبغ الشاعر التاريخ بصبغته الذاتية أو بصبغة المجموعة التي يعيش وسطها على تفاوت غلبة إحدى النظريتين على الأخرى، لكن هذا لا يعني ظهور أحداث التاريخ وشخصياته وملابساته بشكل فج مباشرة بالضرورة، بل إنّ هذه العناصر تتمفصل داخل النص، وتتلبس بعناصر مختلفة عبر اللغة المعبرة والصورة الموحية والرموز الثرية التي يوظفها الشاعر مستغلا قابلية التاريخ للقراءة والتفسير والتأويل والتفلسف.[2]

إنّ الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى.[3]

وهكذا فرض المنهج التاريخي نفسه في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة وذلك لأنه يخدم أكثر الأديب الكاتب والناقد المحلل، حيث فتح لهما بوابة التجربة الذاتية والاجتماعية فنشأت فكرة الحرية والالتزام والثورية في الشعر العربي نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها هو ومجتمعه فأدرك مسؤوليته في التعبير عنها، أما الناقد فكان لا بد من

---

[1]_ ينظر: المرجع السابق، ص 49.

[2]_ أحمد قشوبة، ظاهرة تنصيص التاريخ في الشعر الشعبي الجزائري، كلية الآداب واللغات – جامعة الجلفة – الجزائر، جوان 2009، ص 2.

[3]_ المرجع نفسه، ص 2.

استخدام هذا المنهج لأنه اتّكل على الذوقية الذاتية لسنين طوال أدرك فيها أنّه بعيد كل البعد عن الموضوعية.

وقد كان السيّاب من بين أهم الشعراء الذين ارتكزوا على هذا المنهج في أدبهم حيث رجع إلى الماضي والذي ستحضره في الحاضر من خلال قلمه وأوراقه، حيث حكى عن طفولته وشبابه ومغامراته في الحب والعشق، وأرقص ثورة العراق في بحور، وتنفس عبق الزهور في جيكور، وشرب وتذوق ألم الحزن والموت في بويب.

إنّ النظر إلى شعر السيّاب في ضوء المنهج التاريخي يحيلنا إلى أنّ السيّاب قد حقق قفزة نوعية في الأدب وذلك لأنه جعل من شعره كائنا حيا يتغير تغييرا حتميا من مرحلة على أخرى بفضل عوامل كثيرة ذاتية وحضارية.[1]

تروّعك في شعر السيّاب تلك الثورة الفكرية وتلك الغزارة المعنوية وذلك التلاحق الهائج المائج في تدفقه الذي يجمع الصّخب إلى التغلغل في طوايا النفس، وذلك العصف الفكري والعاطفي المرهق، ثم تلك الواقعية اللفظية الضارية والإلحاح على المشهد المثير واللفظة المعبرة عن الثورة الحياتية المتفّجرة ثم أحيرا تلك الرمزية التصويرية تستعين بالميثولوجيا والإثمارات التاريخية التي تزيد الكلام حدّة وبعد الآفاق.[2]

وتعتبر قصيدة " النهر والموت " من أجمل قصائد السيّاب، لفظا ومعنا، جسدا وروحا، وهي مثال حي على استحضار السيّاب لتاريخه المتمثل في طفولته الصارخ من الحرمان الذي تربى في ظل اليتم، وخوفه الدائم من الموت والوحدة القاتلة التي تتربص به رغم تكوين عائلته الخاصة إلا أنه ظل يشكك في حب الناس له، لأنه لطالما افتقد هذا الشعور.

---

[1] _ ينظر: إبراهيم عبد الرحمن محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان – القاهرة – مصر، ط1، 1997، ص 136.

[2] _ حاج ملياني فوزية، حديدي فاطمة وحدياوي زكية، جمالية الرمز في شعر بدر شاكر السيّاب، مذكرة ليسانس، إشراف: بكير سعيد، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف، الجزائر، 2006 _2007، ص 20.

لقد انتهج الشـاعر في هذه القصـيدة المنهج التاريخي لأنه وجد فيه الأنسـبية، فكلماته كانت عبارة عن خيال الماضـي وقلمه صـنع المسـتقبل، فزاوج بين طفولته المرسـومة في نهر بويب والموت المنبعث في عظام حاضره.

ولعل بدر شـاكر السـيّاب هو الذي أراد هذا الطريق بعمق، فقد وظف المنهج التاريخي ليكون في خدمة كل ما يبدو وما بدا في نفس الإنسان المعاصر من هم وقلق ومرض وخوف مزروعا في نفسه الشاعرة.[1]

[1] _ ينظر: عبدة بدوي، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة والنشر، شركة مساهمة المصرية – القاهرة، مصر، د.ط، 1998، ص 65 – 65.

الـــــفصـــــــــل الأول

النص الإبداعي الأدبي والمنظور التاريخي:

1/ بين المنظور التاريخي والإبداع الأدبي.

أ/ في مفهوم الإبداع الأدبي.

ب/ مفهوم علم التاريخ.

ج/ الأدب والتاريخ.

2/ المنطق النقدي التاريخي / النص الأدبي والقراءة التاريخية.

أ/ المنظور المنهجي التاريخي في النقد الحديث.

1/ النشأة والماهية.

2/ أعلام المنهج التاريخي.

ب/ أهمية الرؤية النقدية التاريخية في الدراسات الأدبية.

1_ بين المنظور التاريخي والإبداع الأدبي:

أ_ في مفهوم الإبداع الأدبي:

كلمة أدب:

1/لغة: كلمة أدب من الكلمات التي تطور معناها بتطور حياة الأمة العربية وانتقالها من دور البداوة إلى أدوار المدنية والحضارة. وقد اختلفت عليها معان متقاربة حتى أخذت معناها الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم، وهو الكلام الإنشـــائي البليغ الذي يقصـــد به إلى التأثير في عواطف القراء والسامعين، سواء أكان شعرا أم نثرا.[1]

تطور مفهوم الأدب مع تطور العصور، ففي العصر الجاهلي كان له معنى حسيٌ وهو الداعي إلى الطعام أو صانع المأدبة.[2]

فقد جاء على لسان طرفة بن العبد:

نحن في المشْتاةِ ندعو الجَفَلَى ترى الأدب فينا يَنْتَقِر

ومن ذلك المأدبة بمعنى الطعام الذي يُدعَى إليه الناس، واشـــتقوا من هذا المعنى أدُبَ يأدُب بمعنى صـــنع المأدبة أو دعا إليها. وليس وراء بيت طرفة أبيات أخرى تدل أن الكلمة انتقلت في العصر الجاهلي من هذا المعنى الحسي إلى معنى آخر، غير أننا نجدها تستخدم على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم في معنى تهذيبي خلقي، ففي الحديث النبوي:" أدبني ربي فأحسن تأديبي" ويستخدمها شاعر مخضرم يسمى سهم بن حنظلة الغنوي بنفس المعنى إذ يقول:

لا يمنعُ الناسُ منّي ما أردتُ ولا أعطيهم ما أرادوا حُسْنَ ذا أدبا.[3]

---

[1]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج1، العصر الجاهلي، دار المعارف–القاهرة، مصر، ط11، 1960، ص7.

[2]– هاشم صالح مناع، بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر– بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص93.

[3]– ينظر: شوقي ضيف، المرجع السابق، ص7–8.

وقد انتقل المعنى الحسي لهذه الكلمة في العصر الإسلامي إلى المعنى المعنوي، وهو التهذيب والخلق.[1]

وربما استُخدمت الكلمة في العصر الجاهلي بهذا المعنى الخلقي، غير أنه لم تصلنا نصوص تؤيد الظن. وذهب (نالينو) إلى أنها استخدمت في الجاهلية بمعنى السنة وسيرة مفترضا أنها مقلوب دأب، فقد جمع العرب دأبا على آداب كما جمعوا بئرا على آبار ورأيا على آراء، ثم عادوا فتوهموا أن آدابا جمع أدب، فدارت في لسانهم كما دارت كلمة دأب بمعنى السنة والسيرة. ودلوا بها على محاسن الأخلاق والشَّيم. وهو فرض بعيد، وأقرب منه أن تكون الكلمة انتقلت من معنى حسي وهو الدعوة إلى الطعام إلى معنى ذهني وهو الدعوة إلى المحامد والمكارم، شأنها في ذلك شأن بقية الكلمات المعنوية التي تستخدم أولا في معنى حسي حقيقي ثم تخرج منه إلى معنى ذهني مجازي.[2]

ولا نمضي في عصر بني أمية حتى نجد الكلمة تدور في المعنى الخلقي التهذيبي، لينتقل إلى معنى التعليم مع المحافظة على المعنى الحسي السابق.[3]

وهذا المعنى الجديد فقد وجدت طائفة من المعلمين تسمى بالمؤدبين، كانوا يعلمون أولاد الخلفاء ما تطمح إليه نفوس آبائهم فيهم من معرفة الثقافة العربية، فكانوا يلقّنوهم الشعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام وأتاح هذا الاستخدام الجديد لكلمة الأدب أن تصبح مقابلة لكلمة العلم الذي كان يطلق حينئذ على الشريعة الإسلامية وما يتصل بها من دراسة الفقه والحديث النبوي وتفسير القرآن الكريم.[4]

وإذا انتقلنا إلى العصر العباسي وجدنا معنيين التهذيبي والتعليمي يتقابلان في استخدام الكلمة، فقد سمى ابن المقفع رسالتين له تتضمنان ضروبا من الحكم والنصائح الخلقية

---

[1]– ينظر: هاشم صالح مناع، المرجع السابق، ص93.

[2]– شوقي ضيف، المرجع السابق، ص8.

[3]– ينظر: هاشم صالح مناع، المرجع السابق، ص93.

[4]– ينظر: شوقي ضيف، المرجع السابق، ص8.

والسياسية باسم (الأدب الصغير) و (الأدب الكبير) وبنفس هذا المعنى سمى أبو تمام الباب الثالث من ديوان الحماسة الذي جمع فيه مختارات من طرائف الشعر باسم باب الأدب. وينطبق هذا المعنى تمام الانطباق على كتاب الأدب الذي عقده البخاري المتوفى سنة 256هـ/870م في مؤلفه المشهور في الحديث والمعروف باسم الجامع الصحيح، كما ينطبق على كتاب الأدب الذي صنفه ابن المعتز المتوفى سنة 296هـ/908م. [1]

وفي هذه الأزمنة أي في القرنين الثاني والثالث للهجرة وما تلاهما من قرون كانت الكلمة تطلق على معرفة أشعار العرب وأخبارهم، وأخذوا يؤلفون بهذا المعنى كتبا سموها كتب أدب مثل (البيان والتبيين للجاحظ) المتوفى سنة 255هـ وهو يجمع ألوانا من الأخبار والأشعار والخطب والنوادر، ومثله كتاب (الكامل في اللغة والأدب للمبرد) المتوفى سنة 285هـ.[2]

وفي القرن الرابع أصبحت كلمة أدب تدل على كل المعارف غير الدينية التي ترقى بالإنسان اجتماعيا وثقافيا وما إلى ذلك. [3]

وقد جاء على لسان الحسن ابن سهل المتوفى سنة 236هـ: "الآداب عشرة، فثلاثة شهرجانية، وثلاثة أنوشروانية، وثلاثة عربية، وواحدة أربت عليهن، فأما الشهرجانية فضرب العود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج، وأما الأنوشروانية فالطب والهندسة والفروسية، وأما العربية فالشعر والنسب وأيام الناس، وأما الواحدة التي أربت عليهن، فمقطعات الحديث والسمر وما يتلقاه الناس بينهم في المجالس" وبهذا المعنى الواسع نجدها عند إخوان الصفا، فقد دلوا بها في رسائلهم إلى جانب علوم اللغة والتاريخ والأخبار على علوم السحر والكيمياء والحساب والمعاملات والتجارات.[4]

---

[1] –شوقي ضيف، المرجع السابق، ص 8–9.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص9.

[3] –ينظر: هاشم صالح مناع، المرجع السابق، ص93.

[4] – ينظر: شوقي ضيف، المرجع السابق، ص9–10.

وفي القرن التاسع عرف بأنه جميع المعارف دينية وغير دينية عند ابن خلدون المتوفى سنة 808هـ، فهي تشمل جميع ألوان المعرفة، وخاصة علوم البلاغة واللغة.

عقد ابن خلدون في مقدمته فصلا في علوم اللسان العربي تناول فيه النحو واللغة والبيان- أي علوم البلاغة- ثم الأدب، فعد الأدب علما من علوم اللسان العربي، وجعله قسيما للنحو واللغة والمعاني والبيان والبديع، ولو أن ابن خلدون أطلق هذه التسمية على العلوم اللسانية كلها، أو ذكر كلمة الأدب وحدها على هذه العلوم-كما فعل بعض السلف- لهان الأمر ولما وقع في هذا الاضطراب الذي ظهرت فيه حيرته وشعر هو بها من أول ما عرض للقول في-علم الأدب- آخر الفصل المذكور.[1]

عرف ابن خلدون الأدب فقال: "ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل فن بطرق يريدون علوم اللسان أو العلوم الشرعية...إلخ". وهنا نلاحظ أولا أنه يطلق على الأدب كلمة فن وهو في عرف المعاصرين إطلاق صحيح مقبول، وإن ظهر لنا أن المتقدمين لم يتحروا دائما التفرقة بينه وبين العلوم كما نفهمها نحن الآن.[2]

الأدب فن لغوي ما في ذلك شك، والذين يقولون بالأدب "لعبا بالألفاظ" من أبصر الناس بالأدب، إذا أخذنا هذا اللعب مأخذ الحذف الأدبي والاقتدار اللغوي، وهم كذلك يريدون لأنهم يرأسون- ولا شك- أن يسقط الأدب وهذا التكلف لما يتقاضاه من نسبة التبالغ ومعزة التفاصح.[3]

في لسان العرب: وأصل الأدب الدعاء، ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الماس مدعاة ومأدبة. والأدب الذي يتأدب به الأديب من الناس، سمى أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم من المقابح، وفي الحديث عن ابن مسعود "إن هذا قرآن الله في الأرض فتعلموا من

---

[1]- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية- القاهرة، مصر، ط10، 1994، ص12.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص13-14.

[3]- حليمي مرزوق، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية-بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص7.

مأدبته". وتأويل الحديث أنه شبه القرآن بصنيع صنعه الله للناس لهم فيه خير ومنافع ثم دعاهم إليه، وفي المحيط: الأدب-محركة- الظرف وحسن التناول. وأدبه: علمه فتأدب، والأدب-بالفتح- العجب، كالأدبة بالضم، وأدب البحر: كثرة مائه والذي يفهم من هذا أنهم يرجعون المادة إلى الأدب وهو الدعوة إلى الولائم ثم يجدون مناسبة بين هذا المعنى اللغوي الأول ومعنى الأدب إذا كان داعيا إلى المحامد والفضائل.[1]

يبدو أن الأخذ بالتعريف العام لكلمة أدب قد أوقع المؤرخين العرب في شيء من الخلط على صعيد المصطلحات، فهم يطلقون عبارة "الآداب" مجموعة على الآثار المكتوبة بأسرها ويطلقون كلمة أدب مفردة على نوع واحد من هذه المكتوبات ويعسر أن تطمئن إلى أنَّ كلمة الأدب تطلق في صيغة المفرد على شيء، وفي صيغة الجمع على شيء آخر.[2]

أدب: وأَدُبَ مص: أدّبا بمعنى صار ذا لياقة وظرف، أو يكون بمعنى أقام وليمة بمناسبة عرْس أو عقيقة وقدّم فيها الطعام، وعندئذ يكون مص: مأدبة وجم: مآدب، وأدُب فا: أديب، ومؤ: أديبة، وجمع أدباء وأدبيات والأدب هو التفقه في اللّغة والكتابة ولكل مجتمع أدبه ويكون نثرا وشعرا وقصصًا ومسرحيات، وأبحاثًا ونقدًا لنصوص الأدب.[3]

آداب [جمع] مف: أَدَبَ. قواعد متبعة في مجال أو سلوك معين "آداب الطعام/ الاستئذان" قواعد اللباقة والذوق العام الآداب العامة: والآداب: مصطلح يطلق على جملة المعارف الإنسانية وبخاصة على الأدب الإنشائي. والأدب الوصفي والتاريخ والجغرافية وعلم اللّغة والفلسفة وغيرها من العلوم الاجتماعية.[4]

2/ اصطلاحا: عرّف المؤرخون الأدب مرات عديدة، جاء بعضها في المقدمات التي مهدوا بها لأعمالهم. وجاء بعضها الآخر في تضاعيف تلك الأعمال نفسها، وعرّفوه من زوايا

---

[1]- أحمد شايب، المرجع السابق، ص14-15.

[2] _ حسين الواد، المرجع السابق، ص54.

[3]- عبد الحق الكتاني، المغني معجم اللغة العربية، دار الكتب العلمية- بيروت، لبنان، د.ط، 2012/ 2013، ص8.

[4] - ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتب- القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص74.

مختلفة بعضها ينطلق من الحاضر إذ الأدب هو موضوع هذا العلم الحديث الذي وضعوا فيه مؤلفاتهم، ومن هذه الناحية فهو في حاجة إلى أن يعرَف ويعرِّف، وبعضها الآخر ينطلق من مواقع متعددة في التاريخ.[1]

والأدب هو الأعمال البارزة المكتوبة وفق القيم الجمالية السائدة في عصر من العصور، والتي تتميز بالأسلوب الرفيع والفكر الرائع في مجتمع من المجتمعات أو التراث المخطوط أو المطبوع بلغة ما لشعب معين وقد يكون ذلك المخطوط أو المطبوع نثرًا أو شعرًا.[2]

وهو الكلام الإنشائي البليغ الذي يقصد به التأثير في عواطف القراء والسامعين، سواءٌ أكان شعرًا أو نثرًا وهو في أدق معانيه: الصياغة الفنية لتجربة إنسانية.[3]

ويرى كل من "أوستن وارين"، و"رينيه ويليك" في كتابهما "نظرية الأدب" أن الأدب هو أبسط وسيلة لحل المسألة هي في تمييز الاستعمال الخاص للغة في الأدب. ويظهر تعريف الأدب من خلال دراسة الفنون الأدبية الحديثة ومناهج النقد الحديث، ففي ظني أن تعريف الفن أو المنهج النقدي هو تعريف الأدب من جهة ما.[4]

وأما ماركس فهو الذي ذهب إلى أنَّ الأدب هو الذي يعكس ولو بطريقة معقدة ملتوية أحيانا العلاقات الاجتماعية والإنتاجية لهذا العصر أو ذاك، وأما فرويد وهو الذي يرى أن الأدب تعبير مقنع، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة قياساً على الأحلام وأنَّ هذه المقنعات تعمل حسب مبادئ معروفة. وأما فريزرْ فهو صاحب الأفكار عن السحر البدائي والأسطورة والسيرة البدائية وأنَّ هذه كلها تكمن في أساس أعلى النماذج والمواد البدائية.[5]

---

[1]– حسين الواد، المرجع السابق، ص52.

[2]– سمير حجازي، المتقن. معجم المصطلحات اللّغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية– بيروتّ، لبنان، د.ط.ت، ص119.

[3]– هاشم صالح مناع، المرجع السابق، ص93.

[4]– ينظر: عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة– عمان، الأردن، ط2، 1432هـ–2011م، ص21.

[5]– ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، تر: إحسان عباس، فرنكلين للطباعة والنشر– بيروت، لبنان، (د.ط. ت) ص15.

ويمكن القول بأن دراســـة الأدب في نهاية الأمر هي تذوق النصـــوص وفهمها والحكم عليها، كما أن قراءة مؤلفات كبار الشــعراء والكتاب هي الســبيل إلى تكوين ملكة الأدب في النفوس وليس هناك ســبيل غيرها، وكذا تســاعد الدراســات الأدبية التى تكون في مجال ما يدرك بالحس والذوق لا في مجال ما يدرك بالعقل وحده. [1] والأدب على نحو ما هو تعبير عن الحدس بالأشياء لأن الدراسة الثقافية الدقيقة لذلك التعبير، فالأدب تعبير.[2]

ويعرفه إمرسن Emerson: "الأدب سجل لخير الأفكار" وهذا التعريف كما نرى يصح أن يطلق على الأدب بمعناه العام المعروف لنا الآن الذي يتناول جميع الآثار العقلية التي ينتجها الناس في أية ناحية علمية أو فنية. ويقول آخر ولعله الأســـتاذ ســـتبفورد بروب Sropford Broobe: "نريد بالأدب أفكار الأذكياء ومشــاعرهم مكتوبة بأســلوب يلذ القارئ" وهذا القول قد عنى بناحية الجمال في الأداء ليبعث اللذة في نفوس القارئين[3].

الأدب ســلعة تلبي حاجة بشــرية، إنَّها ليســت ســلعة مرحلية ولذلك لابد من الحذر في اســتخدام مفهوم التطور لدى معالجتها إنّها ســلعة مرتبطة بالوجود البشــري فلا تزول بزواله، إنّها ناتج الوضــع الإنســاني القائم على الذكر والأنثى، هذه الســلعة ضــرورية للإنســان كالماء والهواء والنور، ولذلك فإنها ســلعة تلبي حادة دائمة إنها ليســت ســلعة مرحلية أو موســمية وليســت ســلعة يمكن الاســتغناء عنها، كما يســتغني المرء عن التفاح والموز في زمن الغلاء وهي ليست من إنتاج الطبيعة كالماء والهواء والفاكهة بل هي نتاج الوضــع الإنشــائي بجنسية الحاليين. إن الأدب سلعة ابتداعية ناجمة عن الطبيعة البشرية. [4]

---

[1]– ينظر: محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، ص137.

[2]– ينظر: إنريك أندرسون أمبرت، المرجع السابق، ص3.

[3]– ينظر: أحمد الشايب، المرجع السابق، ص17.

[4]– حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، اتحاد كتاب العرب– دمشق، سوريا، د.ط، 1999، ص25.

وبما أننا سمينا هذه السلعة "أدب" فإن الأدب هو منتجها والقارئ هو مستهلكها، ومادة إنتاجها هي اللغة ذات الميزات الخاصة التي لا يقوم غيرها بمهمتها أو طريقة إنتاجها هي الأسلوب. [1]

والأدب ظاهرة لغوية سيميولوجية، حيث تنطلق منه – على حد تعبير الشكلانيين– المادة اللّغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية. [2]

فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرّد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك، بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها. [3]

وكتعريف عام للأدب نجد أصحاب هذا التعريف يطلقون كلمة الأدب على جميع الظواهر الفكرية التي شغلت الناس وتركوا فيها آثارا مكتوبة، فآداب اللّغة عندهم "مؤلفة من الشعر والنثر". والشعر يقسم إلى موضوعات كثيرة من الحماسة والغزل والفخر والرثاء والمدح، والنثر يقسم إلى التاريخ والأدب والفقه والفلسفة والعلم على أنواعه وآداب اللّغة وجميع ما صنف فيها من البحوث العلمية والفنون الأدبية فيشتمل على كل ما أنتجته خواطر علمائها وقرائح الكتاب والشعراء. [4]

والأدب ينفرد عن كل أشكال التعبير بخاصتين مهمتين، وذلك بغض النظر عن الأنواع الأدبية الجزئية، وهاتان الخاصيتان هما (الجمال والتأثير) وهما الأدب كجناحي الطائر لا يمكن أن يستغني عن أي منهما...فالشعر حرّك المشاعر وأثر في الوجدان...وكذلك الأشكال الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية، لا يعني هذا بالطبع جمالا شكليا بحتا، بل جمال كلي

---

[1]– المرجع نفسه، ص26.

[2]– ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق– القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ– 1998م، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص42.

[4]– حسين الواد، المرجع السابق، ص53.

يتناول الشكل والمضمون بحيث نستمتع بالعمل من دون أن نحدد بالضرورة سبب ذلك فهو يتسرب إلينا ويسري في دمائنا، بل قد يوجه سلوكياتنا من دون أن نشعر. [1]

ويرى سابير في كتابه "اللسانيات" أنَّ كل لسان من الألسنة البشرية لقادر على أن يؤدي الوظيفة الرمزية والتعبيرية التي من طبيعة الظاهرة اللّغوية أن تؤديها سواء أكان ذلك الأداء يتم بشكل مباشر أو بشكل ضمني وأسرار كل لسان بشري كامنة في آلية الأداء هذه، وفي كتابه اللّغة يرى بأن الطاقات الأدبية الكامنة في كل لغة هي الدليل على أن الفكر البشري تواق دوما إلى الصيغ الأفضل وإلى الشكل العبري الأكثر تألقا.[2]

وقد كان الأدب–ولا يزال– رائد هذه النهضة ومحركها الدائم، وما كان ذلك ليكون، وعلى الصورة الرائعة التي حدث بها، ولو يتحرر الفكر العربي من جموده وتقاليده، والأدب العربي من وثنيته الجاهلية ورواسب عصور الظلام والانحطاط. [3]

فالأدب في إطار صورته العامة هو صناعة كسائر الصناعات، وهو صناعة جميلة، كالنحت والنقش، ونسج الثياب وتلوينها، فهو صناعة قائمة بذاتها، بل هو صناعة خلق وإنشاء.[4]

والأدب بتعبير أبسط ومختصر هو شكل من أشكال التعبير الإنساني عن مجمل العواطف والمشاعر والأفكار والخواطر والهواجس التي ترسو في عقل الإنسان فتدغدغ أنامله وتراقص قلمه، وتثير دماغه لكي يضم الأفكار ويعانق اللّغة ويثريها بملذات الجمال الخفي الذي يختبىء وراء الكلمات، فتستجيب اللغة والأنامل والقلم وتبدأ الحروف بالرقص على الورق من دون توقف هذا هو الأدب.

---

[1]– أروى عبده عثمان، عاطف علي، أيمن جمال الدين فرماوي، عمر العامري، بهاء الدين محمد مزيد، عمر منيب إدلبي، بهجت درسون رحو، مشتاق عباس معني، محمد إبراهيم طه، إشراف: رضوى عاشور، المرجع السابق، ص47.

[2]– ينظر: عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص128.

[3]– أبو قاسم محمد كرو، دراسات في الأدب والنقد، دار المعارف– سوسة، تونس، د.ط، جوان 1990، ص51–52.

[4]– ينظر: محمد سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة معارف الإسكندرية– الإسكندرية، مصر، د.ط، 2002، ص11.

فالعمل الأدبي تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية.[1]

ب- مفهوم علم التاريخ:

إن أول شيء اختلف فيه العلماء القدماء هو أصل كلمة تاريخ، وهل هي عربية أو غير عربية، وقال الجوهري:" تعريف الوقت والتوريخ مثله يقال أرخت وورخت وقيل اشـــتقاقه من الأرخ بفتح الهمزة وكسـرها، وهو الأنثى من بقر الوحش، لأنه شـيء يحدث كما يحدث" ،وقد فرق الأصـــمعي بين اللغتين، فقال:" بنو تميم يقولون ورخت الكتاب توريخا، بمعنى أرخته تأريخا، وهذا يؤكد كونه عربيا، وقيل بأنه ليس بعربي محض، بل مأخوذ من "ماه روز" بالفارسية ماه القمر وروز اليوم.[2]

رأى هيجل الذي يقرن الحضـــارة باللّون الأبيض أن التاريخ هو تاريخ روح العالم، التي تستظهر متنامية في معرفة ذاتية، محددة الثقافة، تأخذ بالانطفاء حين تستنفذ أسباب النماء الكامنة فيها، أعطى ماركس الذي عاش ذروة الثورة الصناعية للقول الهيجلي صياغة جديدة: "التاريخ هو تاريخ الصناعة الإنسانية، التي تعبر عن نموها قوة منتجة محددة بينية اقتصادية تميل إلى الانطفاء إذا استنفذت طاقاتها".[3]

والتاريخ حسب أرسطو يروي أمورا حدثت ، فالتاريخ إذن هو استحضار صورة الماضي الإنساني، فإذا بينا هذا الماضي بالكتابة التي تعبر عن تجاربنا الشخصية، أصبح لدينا تاريخ الأدب، فهو تفسير الوقائع التي أثرت في تكوين الأدب على امتداد قرون.[4]

يدل لفظ "التاريخ" على معان متفاوتة، فيعتبر بعض الكتاب أن التاريخ يشـــتمل على المعلومات التي يمكن معرفتها عن نشـأة الكون كله، بما يحويه من أجرام وكواكب ومن بينها

---

[1]- ينظر: سيّد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق- القاهرة، مصر، ط8، 2003، ص11.

[2]- عثمان موافي، منهج النقد التاريخي الإسلامي والمنهج الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص195.

[3]- فيصل دراج، المرجع السابق، ص245.

[4]- حسين الواد، المرجع السابق، ص72.

الأرض، وما جرى على سـطحها من حوادث الإنسـان. وبدأ المؤرخون الأقدمون كتاباتهم بالكلام عن نشـأة الأرض، ومن المحدثين نجد المؤرخ هـ.ج.وِلز* يبدأ كتابه في "موجز تاريخ العالم" بدراسة نشأة الكون والأرض، وما ظهر على سطحها من مظاهر الحياة المختلفة.[1]

ويقصر أغلب المؤرخين معنى التاريخ على بحث واستقصاء حوادث الماضي، كما يدل على ذلك لفظ (Historia) المستمد من الأصل اليوناني القديم أي كل ما يتعلق بالإنسان منذ بدأ يترك آثاره على الصخر والأرض، بتسجيل أو وصف أخبار الحوادث التي ألمت بالشعوب والأفراد. وقد تدل كلمة تاريخ على مطلق مجرى الحوادث الفعلي الذي يصنعه الأبطال والشعوب والتي وقعت منذ أقدم العصور، واستمرت وتطورت في الزمان والمكان حتى الوقت الحاضر. وفي اللغة العربية التاريخ والتأريخ والتوريخ يعني الإعلام بالوقت، وقد يدل تاريخ الشيء على غايته ووقته الذي ينتهي إليه زمنه ويلتحق به ما يتفق من الحوادث والوقائع الجليلة. وهو فن يبحث عن وقائع الزمان من ناحية التعيين والتوقيت وموضوعه الإنسان والزمان ومسائله وأحواله المفصلة للجزئيات تحت دائرة الأحوال العارضة للإنسان وفي الزمان.[2]

ويقول ف. هرنشو إن التاريخ ليس علم تجربة واختبار ولكنه علم نقد وتحقيق. والمؤرخ يدرس آثار الماضي ومخلفاته لكي يستخلص ما يمكنه استخلاصه عن الماضي والحاضر على سواء، ويدرس ويفسر العامل البشري الإرادي الانفعالي، حتى يقترب قدر المستطاع من الحقائق التاريخية. وعلى ذلك نجد التاريخ مزاجا من العلم والأدب والفن في وقت واحد. وعليه

* هربرت جورج ولز (herbert george xells)(1866-1946 الروائي الاجتماعي المؤرخ المصلح اليوتوبي الإنجليزي. حصل على البكالوريوس في العلوم من جامعة لندن واشتغل بتدريس العلوم ثم عمل بالصحافة وكان عضوا بالجمعية الفابية.

[1]- حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، دار المعارف- القاهرة، مصر، ط8، د.ت، ص11.

[2]-ينظر:المرجع نفسه، ص12.

فإن علم التاريخ ضروري للدراسة الخاصة والعامة، ولثقافة الشعوب بعامة، فلابد من بحثه ودرسه وكتابته.[1]

يبدو أن هذا الفهم الجديد للتاريخ، قد نشأ حديثا عند المؤلفين العرب إذ أن القدامى لم يعرفوا إلا معنى واحدا للتاريخ، هو الذي صنفوا فيه أعمالهم عن الأمم والشعوب الماضية، وعن الملوك والممالك، والعهود والدول، أما تفريع التاريخ إلى تواريخ تعنى بأنواع المعارف نوعا نوعا، وبأوجه نشاط الإنسان المادي وجها وجها ولعله وليد ذلك الوعي التاريخي الذي فرضته معطيات الواقع على المفكرين العرب المعاصرين، ولعلّه أيضا ضروري للمؤلفين العرب حتى يتسنى لهم التأليف في تاريخ الأدب.[2]

ليس التاريخ نسقا متجانسا ثابتا من الحقائق والأحداث فهو في نهاية الأمر نص سردي، يخضع للظروف الثقافية والاجتماعية المحيطة بإنتاجه وتلقيه.[3]

يشير ياوس إلى أن فهم النص الأدبي الذي ينتمي إلى الماضي، يقتضي إعادة اكتشاف السؤال الذي قدم له جوابا في الأصل أي إعادة بناء أفق الأسئلة للقراء الأوائل، ومن هنا تدخل مهمة المؤرخ الأدبي الذي يتتبع الأسئلة التاريخية المتعاقبة وصولا إلى مرحلة يتم فيها استنطاق النص ليجيب عن سؤال ينتمي، إلى أفق الحاضر وبذلك يصير تاريخ قراءات نص أدبي معين عبارة عن لعبة حوارية مفتوحة من الأسئلة والأجوبة. ومن هنا تبرز قوة العمل الأدبي وغناه، وبالتالي قدرته على الإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه على مر العصور.[4]

إنّ التاريخ سرد وشرح للحوادث، وقد وجد بعض مؤرخي عصر الرومانتيكية أنّه لابد من بذل الجهد لشرح معنى الحادثة التاريخية المفردة، ودلالاتها ف"غيروا" مثلا (1786-1874) يرى أن الحادثة التاريخية هي العمل المنظور الذي يقدمه التطور التاريخي، ولكنها تظل

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص17.

[2]- حسين الواد، المرجع السابق، ص93.

[3]- أروى عبده عثمان، عاطف علي، أيمن جمال الدين فرماوي، عمر العامري، بهاء الدين محمد مزيد، عمر منيب إدلبي، بهجت درسون رحو، مشناق عباس معن، محمد إبراهيم طه، إشراف: رضوى عاشور، المرجع السابق، ص61.

[4]- محمد القاسمي، المرجع السابق، ص17.

برهانا مجردا لا يمكن ملاحظته إلا بالتحليل والعودة بالزمن إلى الوراء من أجل ربط الحادثة بما قبلها وما حولها والعلاقة المجردة التي تربط بين حوادث حسية هي حادثة أيضا وعلى أساس من هذا النوع كان "أوغستين تيري" (1795-1856) يرى أن بالإمكان أن نصنع من الفن والعلم معا عملا دراميا روائيا كبيرا، بواسطة مواد يقدمها باحث تاريخي مخلص ودقيق.[1]

يبدو التاريخ لدى المدافعين عنه أو المنتسبين إليه علما موضوعيا مبرأ من الأهواء والمصالح، له أسانيده ووثائقه، والجهود المتعددة التي أنجزت مناهجه، بل له من الهيبة والوقار ما ينصبه "علما شريفا" في بعض التصورات، كما ألمح صاحب "حديث عيسى بن هشام"، لكن هذا المنظور الذي يريد أن يكون موضوعيا يصيبه الارتباك لأكثر من سبب "إن التاريخ غالبا علم أسطوري وعن السلطة، يدور حول مقولتين سلطويتين، هما الانتصار والهزيمة ينتج ويعاد إنتاجه في مؤسسات سلطوية، لا تقتصر في الرتابية حاذفة ما لا تريد ومبرزة ما تشاء وترغب".[2]

ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق، يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة عليه أو كحضور منعكس فيه. كما هو الحال في النقد الماركسي، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك.[3]

يرى فلاسفة التاريخ والنظم الاجتماعية الذي انفجر منذ ما يربو على قرن من الزمان عندما قام المجتمع الأمريكي المعاصر دون أن يستند إلى ماضي يحزن ثقافته، وحاول مفكروه أن ينصبوا في مقابل علم التاريخ علم آخر يعارضه هو علم الاجتماع التجريبي

---

[1]- حسين الواد، المرجع السابق، ص75.

[2]- فيصل دراج، المرجع السابق، ص82.

[3]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، لمغرب، ط3، 2002، ص81.

الكمي، واشتعلت نار هذا الصراع بشكل أشد ضراوة عندما أعلن هذا المجتمع أن تاريخه لا يعدو أن يكون تاريخ "تكنيكه" وعلومه.[1]

وإذا كانت الأوضـــاع بالفعل ملائمة لمثل هذا الاتجاه فإن الفكر التاريخي قد انحصـــر، وفقد أهميته وشغل الذين كان ينبغي عليهم تعميقه بمشاكل فلسفية أخرى ومناقشات لا طائل وراءها عن المادية العمالية والمثالية البرجوازية والدوجماطيقية معا، فبعضـــهم يريد تصـــفية التاريخ وبعضـهم الآخر يخضـع لعوامل الدعاية الملفقة مما أدى إلى تفاقم أزمة الموضـوعية التاريخية ومنه لابد من اعتبار التاريخ "فوضى معقولة".[2]

يتكون التاريخ من وقائع حدثت مرة واحدة وإلى الأبد، بينما يتكون العلم من حقائق قابلة دائما لأن تعود وما ذلك إلا لأن التاريخ يقوم على الزمان، وأول خاصـــية من خصـــائص الزمان عدم قابلية الإعادة trréversibilité لأن الصفة الرئيسية للزمان هي الاتجاه، والاتجاه يقتضـــي الســـير قدما دون تراجع أو تخلف أو تكرار، ومهمة علم التاريخ أو التأريخ أن يقوم بوظيفة مضـــادة لفعل التاريخ ألا وهي أن يحاول أو يســـترد ما كان في الزمان. وأما مهمة التأريخ فهي أن يحاول أن يســـتعيد في الذهن وبطريقة عقلية صـــرفة ما جرت عليه أحداث التاريخ في مجرى الزمان، محاولا أن يتصـــور مجرى هذه الأحداث وكأنه يجرى في اطراد موجه.[3]

إن التاريخ الحق هو ذلك الذي يستطيع أن يحيي تجارب الماضـي، كما حدثت في نوع من التخيل ولكن هذا التخيل ليس تخيلا مبتدعا، إنما يجب أن يقوم على أســـاس ما خلفته الأحداث الماضية من آثار، ذلك أن ما كان لا يمكن أن يستعاد بحال. إنما يمكن أن يستعاد نظريا بنوع من التركيب ابتداء ومما خلفه من وقائع يحصل الذهن فيها أحيانا والخيال المبتدع

[1]– ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص182.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص183–184.

[3]– ينظر: عبد الرحمٰن بدوي، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات– الكويت، ط3، 1977، ص183.

أحيانا أخرى، على أســـاس نوع من الوجدان هو ما يســـميه اشـــينجلر باســـم "التوســـم" physiognomique فبهذا التوسم تكون الصورة الماضية على خير وجه متيسر.[1]

ج- الأدب والتاريخ:

تاريخ الأدب Histoire de la: littérature

هو وصـف وتفسـير أدب شـعب من الشـعوب في لحظة تاريخية محددة أو كتابة تاريخ الإنتاج الأدبي في ضـــوء الأحداث والتطورات الاجتماعية والتغيرات التي أصـــابت اللغة والنصوص الأدبية ولا يعتبر هذا المضمار تاريخا للغة أو تحقيقا للنصوص، أو نقدا أدبيا وإن كان على مؤرخ الأدب أن يكون ملما بأطراف هذه المجالات أو إقرار العوامل التي تتحكم في الحياة الأدبية عبر العصور مع ضرورة أن يتوفر في الباحث الحس النقدي والتاريخي. [2]

وهو تاريخ أحداث إلى حد كبير لا يستطيع أن يلتقط ما هو شـعري، والأدب الذي يمده بالوثائق لابد أن يكون أدبا غير شـــعري وإنما هو من الأدب الذي يقدم أفكارا وعقائد؛ ودوافع خلقية أو وطنية وأحداثا عملية وحوارات ذات بلاغة خطابية، وهجاء إصـــلاحي وغيرها وفي كل الحالات ذلك ما يمكن أن يستخرجه من الأعمال الشعرية لربط سلسلة تاريخية، أما القيمة الجمالية فسوف تفلت منه، وسوف تشعله. [3]

الأدب والتاريخ ممارستان ثقافيتان تتصل كل منهما بالإنسان اتصالا وثيقا فالإنسان هو موضـــوع الأدب وهدف التاريخ، كما أنَّ الأدب والتاريخ من ناحية أخرى طريقة ينظر بها الإنسان إلى الكون والأشياء ووسيلة يتوسل بها لفهم اللغز المتعلق بوجود الإنسان على سطح الأرض. [3]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص183-184.

[2]- سمير حجازي، المرجع السابق، ص98.

[3]- أروى عبده عثمان، عاطف علي، أيمن جمال الدين فرماوي العامري، بهاء الدين محمد مزيد، عمر منيب إدلبي، بهجت درسون رحو، مشتاق عباس معن، محمد إبراهيم طه، إشراف رضوى عاشور، المرجع السابق، ص147.

إنّ تاريخ الأدب تربطه وشـــائج حميمة بالعلوم الأخرى ويقتضـــي من دارســـيه الإلمام الكامل بالقوانين التي تحكمها فمن المســـتحيل إقامة علاقة دقيقة بين الأنظمة الأدبية وغمرها دون معرفة هذه القوانين. [1]

فالأدب يجيء خادما لهذه العلوم فيما تدعوه "الدراسـة النسـقية" على حين أنَّ هذه العلوم نفســـها التاريخ وعلم الاجتماع واللّغة والتربية، تقوم بدور الخادم للأدب عند دراســـته ولا تكاد تجرؤ على أن ترفع بصـرها وتنظر في الوجه الجمالي المتألق لسـيدتها الأدب. [2]يوضـح لنا شـوقي ضـيف أنَّ من آثار سـيطرة العلوم الطبيعية والتجريبية في القرن الماضـي، أنّه نادى بعض مؤرخي الأدب بوجوب تطبيق مناهجها على الدراســـات الأدبية وتقدم "ســـانت بيف" يدعو إلى العناية بشخصيات الأدباء وتعقب حيلتهم المادية والمعنوية ومؤثراتها. [3]

إنّ بناء تصـــور جديد لعمليتي القراءة والتأويل عند رواء نظرية التلقي يقتضـــي رســـم تصـــور مغاير لمفهوم تاريخية الأدب، ورســم الحدود بين المعرفة الجمالية والمعرفة الأدبية، فتاريخية الأدب حســـب "ياوس" لا تنهض على علاقة التماســـك القائمة بين الظواهر الأدبية وإنما تقوم على تمرس القراء أولا بالأعمال الأدبية[4].

إن إعطاء تصـور جديد لمعنى التاريخ الأدبي يدخل في صـميم المشـروع النقدي لجمالية التلقي، ونظرية التلقي بصـفة عامة، ذلك بأن قراءة العمل الأدبي وتأويله تتم عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر، أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المســـافة التاريخية بين الماضـــي والحاضـــر ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات بالنســـبة ل:"ياوس" نظرا للدور التوســـطي الذي تؤديه فيما يخص مد جســـور الحوار والتواصـــل بين

---

[1]– صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص48.

[2]– إنريك أمبرسون أمبرت، المرجع السابق، ص17.

[3]– مصطفي عبد الشافي، الدكتور شوقي ضيف وتاريخ الأدب العربي، ج1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر– الإسكندرية، مصر، ط1، د.ت، ص13.

[4]– محمد القاسمي، المرجع السابق، ص13.

الماضـي والحاضـر والاسـتئناس بقراءات الأوائل واسـتثمارها في فهم حدود المعنى في النص الأدبي.[1]

فإذا كانت العادة قد جرت على تصـور التطور الأدبي باعتباره خطا مسـتقيما فإن الأمر في حقيقته أشد تعقيدا من ذلك، فالتاريخ لا يشهد مثل هذا التسلسل إلى اليسير، وإنما ينطلق من نقطة معينة تعتمد على الرفض، وتدور حولها معركة ما وتهدف هذه المعركة إلى تحطيم الكل القائم بالفعل وإحلال بناء جديد مكانه، وإن كان يرتكز على كثير من العناصـر القديمة. فليس هناك إذن تطور سـهل ميسور ولا تقدم مضـمون وإنما ثورات متدافعة تنشب كل فترة ما وتخلف وراءها حطاما من العناصر المهجورة ومجموعة من المكاسب الجديدة.[2]

وكان من المنتظر أن يولي المؤلفون العرب تاريخ الأدب عناية بارزة في أعمالهم. فهذا العلم الجديد الذي ظهر في أوروبا إبان نهضـــتنا الأخيرة، ووفد على الفكر العربي فيما وفد عليه من مظاهر المدنية الغربية وأسبابها في حاجة شديدة إلى أن يُضبط منه المفهوم ويحدد له الغرض، إلى أن تبيّن علاقاته بالتاريخ العام، وببعض المعارف الأخرى. ولعل هذه الحاجة هي التي حملت زيدان والزيات وطه حســين على أن يقفوا فيطلبوا أحيانا الوقوف على تاريخ الأدب وعلى ما يطرح مفهومه من قضايا.[3]

ومن الحقائق المعروفة أن الوعي بالماضي يزداد بازدياد الوعي بالحاضر. ومنذ النهضة حتى الآن ترافقت كل محاولات العرب للتقدم وتحسين شـروط الحاضـر، بمحاولة امتلاك قدر أكبر من هذا الوعي بالماضي وفي الأدب بشكل خاص يؤلف استخدام التاريخ والتراث واحدة من الظواهر الكبرى في حياتنا الثقافية.[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص13.

[2]– صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص69.

[3]– حسين الواد، المرجع السابق، ص101.

[4]– ضياء خضير، المرجع السابق، ص65.

كان موقف المؤلفين العرب من تعريف تاريخ الأدب على شـــبه كبير من موقفهم من تعريف الأدب نفسه، فقد عرّفوه مرات عديدة في مواطن كثيرة من أعمالهم وقدموا له تعريفين: أحدهما عام والآخر خاص. ومنه فإن تاريخ الأدب في تعريفه العام هو ذلك العلم الذي يعنى بحركة المعارف من خلال النظر في نشـــأتها، وظهور مؤلفات فيها، والترجمة للأعلام الذين وضـعوها، وفيما كان تطورها وتقهقرها. وأما في مفهومها الخاص، فليس من اليسير أن نقف على مفهوم واحد عند المؤلفين العرب لتعريف تاريخ الأدب بمعناه الخاص. ذلك أن التعريف الذي ذكره "زيدان" و"الزيات" إلى جانب التعريف العام مجرد ذكر لا يتفق مع ذلك الذي قدمه "طه حسين" واعتمده في عمله فأخلص اعتماده.[1]

تأثر "طه حســـين" في أحكامه على تاريخ الأدب بأفكار "لانســـون" عن تاريخ الأدب الفرنســي، إلا أنه عندما فسـر الظواهر الأدبية في التاريخ الأدبي للغة العربية، إنما فعل ذلك من منظور سياسي، وعلل ظهور هذه الظواهر أو اضمحلالها بتعليلات سياسية أيضا، وهذه النتيجة تختلف عن الأحكام الســابقة التي رأت أن طه حســين إنما صــدر في أحكامه على الظواهر الأدبيـة من المنظور العلمي الخـالص، مثـل التـاريخ الطبيعي، أو علم الاجتمـاع، والتي تذهب إلى أن النص الأدبي عنده مجرد وثيقة طبيعية أو اجتماعية.[2]

وهكذا نرى طه شـديد الإيمان بالدراسـة العلمية لتاريخ الأدب، شـديد الثقة بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف إلى حد تشبيهها بدراسة الكيمياء.[3]

وعلى هذا المنهج نفسه مضـى أحمد السكندري في كتابه "الوسيط" ومضـى أحمد حسن الزيات في كتابه "تاريخ آداب العربية"، ومع اختلاف يسير في مسألة تقسيم العصور، وظلت لهذا المنهج سـيطرته وألفت على أسـاسـه كتب كثيرة بعضـها يتناول الأدب العربي في شـتى

---

[1] – ينظر: حسين الواد، المرجع السابق، ص101-103-104.

[2] – ينظر: بحث بعنوان: التفسير السياسي للأدب عند طه حسين، ألقي في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة، بمناسبة مرور ثلاثين عاما على وفاة طه حسين، يوم 2004/2/24.

[3] – سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق- القاهرة، مصر، ط6، 1410هـ-1990م، ص190.

عصوره، وبعضها يستقل بدراسة عصر من العصور، ولكنها تشترك جميعا في الأساس المنهجي الذي تقوم عليه، وهو ذلك المنهج التاريخي الذي يقسم حياة الأدب العربي والغربي إلى عصور تاريخية، رابطا بينها وبين العصور السياسية التي مرت بها.[1]

وأقدم كتاب تناول الأدب العربي على أساس هذا المنهج التاريخي هو كتاب "تاريخ آداب اللغة العربية" لحسن توفيق العدل (1862-1904) الذي تخرج في دار العلوم ثم سافر إلى ألمانيا لتدريس اللغة العربية والغربية. وهو أول من وضع نظرية الربط بين الأدب والعصور السياسية وتقسيم الأدب العربي إلى هذه العصور المعروفة.[2]

والأدب وثيق الصلة بالتاريخ، فهو مرآة العصر، وهو تعبير عن أفكار الإنسان وعواطفه، وهو يفصح عن دخائل البشر ويصوّر أحلامهم وأمانيهم، ويرسم نواحي مختلفة من حياتهم الواقعة من حياة الأفراد أو الجماعات، ومن حياة المدينة أو الريف، بل ومن النظم، ومن الحال الاقتصادية ومن العلم والفن، ومن الحرب والسلام، ومن كل ما يقع تحت حس الإنسان ويدخل في نطاق إدراكه أو تصوره.[3]

واضح الآن أن تاريخ الأدب لأمة من الأمم إما أن يلتزم فيه المؤرخ المعنى العام لكلمة أدب، فيؤرخ للحياة العقلية والشعورية في الأمة تاريخا عاما، وإما أن يلتزم المعنى الخاص، فيؤرخ للشعراء والكتاب تاريخا خاصا بالأدب ونشأته وتطوره وأهم أعلامه، ولعل أهم من أرخوا لأدبنا بالمعنى الأول بروكلمان في كتابه "تاريخ الأدب العربي" ونسج على منواله جرجي زيدان في كتابه المسمى بتاريخ آداب اللغة العربية.[4]

---

[1] – ينظر: يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، دار الثقافة– القاهرة، مصر، د.ط، 1997، ص42.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

[3] – حسين عثمان، المرجع السابق، ص38.

[4] – شوقي ضيف، المرجع السابق، ص11.

2- المنطق النقدي التاريخي/ النص الأدبي والقراءة التاريخية

أ/ المنظور المنهجي التاريخي في النقد الحديث (النشأة والماهية والأعلام)

1- النشـأة والمـــاهية:

كان لتطور العلوم التجريبية في أوروبا في القرن 19 نتائج علمية واضحة امتدت لتمس واقع المجتمع ســـياســـيا واجتماعيا وفكريا، وبالتالي ثقافيا، ولم يكن النقد الأدبي بمنأى عن التأثر بالنهضـــة العلمية بل على العكس من ذلك، ســـعى إلى اقتناص مناهج الدراســـة النقدية.[1]

والمنهج التاريخي هو أوّل المناهج النقدية ظهورا في العصـر الحديث، فقد ارتبط بالفكر الإنساني، وبالتطور الأساسي له، وانتقاله من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة. لقد تبلور المنهج التاريخي داخل المدرسة الرومانسية وانبثق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء على فكرة الدورات الزمانية والحركة الانتكاســية للزمن والتاريخ التي كانت تضـــع العصـــور الذهبية في الماضي، وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا.[2]

ولدت النظرية التاريخية في أحضان النظرية الرومانسية التي كانت تمثل واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ العقل الأوروبي، وكانت على وعي تام بدورها التاريخي، فمنذ العصـر القوطي لم يشجع أي عصـر آخر نمو النزعة الوجدانية بمثل هذه القوة، ولم يؤكد أي عصـر آخر حق الفنان في الإجابة لنداء مشـــاعره ونزوعه الفردي على مثل هذا النحو المطلق، وكانت الرومانسية أشد نكسة عانت منها العقلانية طوال تاريخها.[3]

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذه الوضع بشكل أساسي ولتروي مسيرة الإنسان في الزمن، طبقا لقوانين النشـــوء والارتقاء والتطور، والانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل

---

[1]- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة- الكويت، ط1، 1425هـ-2004م، ص41.

[2]- ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية- القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص25-26.

[3]- نبيل راغب، المرجع السابق، ص128.

الأكثر تقدما، الرومانسية–إذن– في الفكر النقدي، هي التي بدأت التوجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ، باعتباره حلقة من التطور الدائم، يتم فيها تصـــور الأدب باعتباره تعبيرا عن الفرد والمجتمع، وبالتالي فهو يرتبط بهذه الجدلية التي تعكس علاقة الفرد بالمجتمع وباعتباره–وهذا هو الأهم– تعبيرا عن الحياة في تدفقها وانهمارها.[1]

فالبحث التاريخي هو تقرير صـحة البيانات المتوافرة لحادثة أو عملية أو ظاهرة إنسـانية أو طبيعية تمت في الماضـــي بواســـطة القراءة والتأمل والتحليل والنقد. وســـمي كذلك لكونه متخصـصـا أو مقتصـرا على مشـاكل التاريخ، بل لأن المشـكلات التي يدرسـها قد حدثت في الماضـي. ويهدف البحث التاريخي إلى مراجعة ودراسـة وتصـحيح الحقائق حول حوادث أو مظاهر الماضـي للاستفادة من دروسها في توجيه الحاضر والمستقبل أو على أقل تقدير في تطوير صورة متكاملة واضحة للحاضر عن طريق فهمنا الصحيح للماضي.[2]

وهو خطوط معينة تسـمح للناقد أو الباحث، أن يحدد الماضـي التاريخي ويحدد أصـله، ويكتشف صحته، ويحلل مصادره بوساطة مجموعة من البيانات والوثائق الشخصية للمؤلف أو مراسلاته أو الصحف التي كتبت عنه.[3]

يركز المنهج التاريخي على دراسـة الماضـي من أجل فهم الحاضـر والتنبؤ بالمسـتقبل، ويسـتخدم كذلك في دراسـة الحاضـر من خلال دراسـة ظواهره وأحداثه وتفسـيرها بالرجوع إلى أصـــلها وتحديد التغيرات والتطورات التي تعرضـــت لها ومرت عليها والعوامل والأســـباب المسؤولة عن ذلك والتي منحتها صورتها الحالية.[4]

يسـتخدم المنهج التاريخي في دراسـة التاريخ بمعناه العام والذي يتمثل في دراسـة الماضـي بمختلف أحداثه وظواهره وكذلك دراسـة التاريخ بمعناه الخاص والذي يعني البحث في مجمل

---

[1]– ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص26.

[2]– ربحي مصطفى عليان، البحث العلمي (أسسه. مناهجه وأساليبه. إجراءاته)، بيت الأفكار الدولية– عمان، الأردن، (د.ط.ت)، ص41.

[3]– سمير حجازي، المرجع السابق، ص131.

[4]– ربحي مصطفى عليان، المرجع السابق، ص42.

حياة البشـــر الماضـــية وما تشـــتمل عليه من علاقات بين الأحداث والمتغيرات في الفترات الزمنية المختلفة وبالذات العلاقات الســـببية المســـؤولية عن تطور وتغيير هذه الظواهر والأحداث عبر الزمن. والمنهج التاريخي يستخدم في دراسات علم الآثار والجيولوجيا والتاريخ البشري لكي يتم استخلاص الحقائق المتعلقة بجميع الظواهر والأحداث التي تدرسها وتتناولها هذه العلوم.[1]

المنهج التاريخي هو ذلك المنهج الذي يستخدم في جميع البيانات والمعلومات الماضية المتاحة عن الظاهرة موضـــع الدراســـة والبحث، وتنظيمها وإعادة تصـــنيفها، وتفســـيرها وتركيبها...وذلك بغض النظر عن طبيعة العلم الذي تنتمي إليه هذه الظاهرة، أي أن المنهج التاريخي بذلك يمكن استخدامه في العلوم الطبيعية والاجتماعية على حدّ سواء.[2]

وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتحليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما وفي فن من الفنون، فهو –إذن– يفيد في تفسـير تشـكل خصـائص اتجاه أدبي ما، ويعين فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع انطلاقا من قاعدة "الإنسان ابن بيئته".[3]

وذلك أن المنهج التاريخي يفيد الباحث في الحصـــول على تجميع كافة البيانات والمعلومات المتاحة المتعلقة بظاهرة ما، أيا كان مجالها، وذلك من مصـــادرها الأولية والثانوية، ونقدها لإثبات الحقائق التاريخية وتنظيمها وتركيبها للربط بينها وتحليلها، أو تفسيرها وتحليلها ثم إنشاء وإعداد الطبيعة التاريخية المناسبة لعرضها بصورة معقولة ومقبولة.[4]

---

[1]– المرجع السابق، ص42.

[2]– رامي عطا الصديق، المنهج التاريخي في البحوث الصحفية، العربي للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2009، ص15.

[3]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع– الجزائر، ط2، 1430هـ–2009م، ص15.

[4]– رامي عطا صديق، المرجع السابق، ص15.

وعليه فإن المنهج التاريخي يقصد به طريقة الوصول إلى المبادئ والقوانين العامة عن طريق البحث في أحداث التاريخ الماضية وتحليل الحقائق المتعلقة بالمشكلات الإنسانية والقوى الاجتماعية التي شكلت الحاضر. ذلك لأننا كثيرا ما يصعب علينا فهم حاضر الشيء دون الرجوع إلى ماضيه، ومن ثم فإننا غالبا ما نستعين بالمنهج التاريخي في الحصول على أنواع من المعرفة عن طريق الماضي بقصد تحليل ودراسة بعض المشكلات الإنسانية والعملية الاجتماعية الحاضرة.[1]

2- أعلام المنهج التاريخي:

منهج النقد التاريخي يعد واحدا من المناهج النقدية المتعددة التي أسست على قواعد كانت نتاجا لفلسفات وتيارات فكرية عرفتها الإنسانية عبر مسيرتها الطويلة ترجع في ماضيها إلى أفلاطون وأرسطو اللذين شغلت فلسفتهما التفكير الإنساني لدى الغرب، وتبلورها في مطلع القرن التاسع عشر عن طريق أبرز المفكرين الغرب الأوائل أمثال (سانت بيف)، و(تين)، (برونتير)، و(لانسون).[2]

وفي إطار التبادل الحضاري صار المنهج يحمل سمات التفاعل بين الأدبين العربي والغربي، بوصفه يمثل بواكير هذا التفاعل لدى المفكرين العرب الذين تلقوه وتبنوه.[3]

انتهج المنهج التاريخي منذ أن التفت علماؤنا إلى أهمية دراسة الأدب العربي دراسة منهجية على نحو ما يفعل المستشرقون، ويقوم على أساس تتبع الأدب العربي تتبعا تاريخيا في رحلته الطويلة عبر التاريخ منذ نشأته الأولى.[4]

---

[1]- محمد الغريب عبد الكريم، البحث العلمي (التصميم والمنهج والإجراءات)، المكتب الجامعي الحديث- الإسكندرية، مصر، ط2، (د ت)، ص108.

[2]- ينظر: عبد الحميد محمد عامر، المنهج التاريخي في النقد العربي وتجليات مرجعياته لدى طه حسين (دراسة وصفية)، مجلة شما لجنوب، العدد السادس، جامعة مصراته، ديسمبر، 2015، ص17.

[3]- المرجع نفسه، ص17.

[4]- ينظر: يوسف خليف، المرجع السابق، ص39.

وقد اعتمد عدد من النقاد العرب القدماء لدراسة الأدباء والشعراء في بيئاتهم، مثل عبد القاهر الجرجاني وابن سلام وغيرهما ممن توصلوا بحسهم السليم إلى أثر بيئة البادية في شعر الغرب مثلا، فقالوا أن شعر البادية يمتاز بالخشونة والجفاف، بعكس شعر الحضر الذي يغلب عليه طابع الرقة واللين.[1]

وقف الدارسون لهذا المنهج عند أربعة من أعلامه الغرب، لأنهم أصّلوا له كعلم، ولكن في نفس الوقت لم يستطيعوا أن ينكروا أن في النقد العربي ملامح كثيرة لمقاربات نقدية تملك رؤية تاريخية نقيس الأدب على وفقها، ومن ذلك ما فعله ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء، حين أفرد مباحث لشعراء القرى، ولشعراء المدينة، ولشعراء مكة، ولشعراء اليهود، مما يمكن أن يعد إرهاصا مبكرا للرؤية التاريخية.

كما لا نستطيع أن نتجاهل ما أدركه ناقد كالأصمعي من أثر المتغيرات الاجتماعية والعقدية، والقيمة في شعر الشاعر المخضرم حسان ابن ثابت، وانتهائه إلى مقولة شهيرة عن لين حسان في الإسلام، بعد أن كان فحلا في الجاهلية.[2]

وما نشهده في كتب النقد العربي القديم من مظاهر جعلت البيئة والعرق رمزا للمشاهدة النقدية، وذلك كطرف من أطراف الرؤية التاريخية في النقد.

حكم الجرجاني في "الوساطة" على شعر عُديْ بالسلامة، وأنه أسلس من شعر الفرزدق لأنه لزم الحاضرة[3].

وإلى جانب هذا نجد من النقاد العرب المتأثرين بالمنهج التاريخي طه حسين في كتابه "مع المتنبي" "ذكرى أبي العلاء" ومحمد مندور في أكثر من كتاب إضافة إلى عباس محمود العقاد في كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي".[4]

---

[1]- ينظر: عبد الحميد محمد عامر، المرجع السابق، ص19-20.

[2]- ينظر: بسام قطوس، المرجع السابق، ص41.

[3]- عماد علي الخطيب، المرجع السابق، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص254.

وقد تمثل الخط الثاني على وجه التحديد في مجموعة من النقاد الكبار، أصحاب الدعوات الأساسية في ربط الأدب بالحياة، وتأصيل طرائق التحليل النقدي لهذا الأدب، بالإفادة من المعطيات التاريخية، ومن العلوم المختلفة، نشير إلى أربعة ممن أسهموا في تشكيل الاتجاه التاريخي في النقد الأدبي وهم سانت بيف Charle ، Sainte Beuve Augustin (1804-1869) ولانسون Lanson Guston(1849-1934) وفرديناند برونتير F.Bruntiére (1849-1906).[1]

ويعد سانت بيف المؤسس الأوّل للمنهج حيث ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا إيمانا منه بأنه "كما تكون الشجرة يكون ثمرها" وأن النص تعبير عن مزاج فردي، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية ومعرفة أصدقائه وأعدائه وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية وعاداته وأذواقه، وآرائه الشخصية، وكل ما يصيب فيها كان يسميه "وعاء الكاتب"، كما أنه دعا إلى العناية بالشخصيات الأدبية وإلى دراستهم دراسة عضوية واجتماعية، وهو أول من دعا إلى تأسيس تاريخ طبيعي للأدب.[2]

كان سانت بيف يبحث في النتاج الأدبي، لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب، مثلما فعلت (مدام دي ستايل) ولكن من حيث دلالته على مؤلفه، حتى جاءت أحكامه في النقد أحكاما على شخصيات المؤلفين، وقد اتخذ لنفسه مبدأ فيما قرره في تصويره شخصية الكاتب، فهو من كبار النقاد الفرنسيين، ومن آباء النقد الحديث في العالم.[3]

ولقد دعا "سانت بيف" في ظل منهجية نقده إلى "دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم، وأممهم، وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم، وأسرهم، وتربياتهم، وأمزجتهم وثقافاتهم، وتكويناتهم المادية، الجسمية، وخواصهم النفسية والعقلية، وعلاقاتهم بأصدقائهم، ومعارفهم والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار، ومبادئ مع

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

[3]- ينظر: عبد الحميد محمد عامر، المرجع السابق، ص20.

محاولة تبين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم، وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء".[1]

والناقد الفرنسي غوستاف لانسون هو المؤسس الحقيقي للمنهج الذي أرسى قواعده، وكان مساعدا لفرديناند برونتير في جامعة السوربون بفرنسا وهو أحد تلامذة هيبوليت تين.[2]

وتمثل اللانسونية مرحلة تطور المنهج العلمي التاريخي على يد هذا العالم الفرنسي لتصبح مرحلة تحول على مستوى التفكير المنهجي فيما يتعلق بدراسة النص الأدبي تاريخيا، فاللانسونية حركة فكرية متطورة للمنهج التاريخي ويشير مفهوم اللانسونية النظري إلى المنهج التاريخي في دراسة الأدب والتاريخ.[3]

يرى بعض النقاد أن مؤسس التاريخ الأدبي هو غوستاف لانسون، ومن أهم منجزاته جمع بين قواعد البحث العلمي ومتطلبات الذوق، وبذلك يكون قد تعرض لكتابة تاريخ طبيعي للأدب أو لفنونه من خلال تناسلها بعضها عن بعض.[4]

"...وقد أعلن عن هويته المنهجية سنة 1909 في محاضرة بجامعة بروكسل حول "الروح ومنهج تاريخ الأدب" ثم أتبعها سنة 1910 بمقالته الشهيرة "منهج تاريخ الأدب" التي نشرها في مجلة الشهر "Revue de moi" وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي حتى عُدت تلك المقالة "قانون اللانسونية المتبع" على حد تعبير أحد الدارسين.[5]

وتلاه الناقد "تين" الذي قرر أن هناك ثلاثة قوانين يخضع لها الأدب في كل أمة وهي: الجنس، الزمان، المكان، فلكل جنس خواصه ولكل زمان أحداثه، ولكل مكان ميزاته الإقليمية والجغرافية، وسرعان ما أخذ مؤرخو الأدب ونقاده يطبقون على الأدب نظريات اللاشعور،

---

[1]- المرجع السابق، ص21.

[2]- عماد علي الخطيب، المرجع السابق، ص252.

[3]-ينظر: عبد الحميد محمد عامر، المرجع السابق، ص24.

[4]- يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص 251.

[5]- المرجع نفسه، ص252.

عقد الجنس ومكبوتاته.[1] وقد قال تين بأن قوانين الأدب كقوانين الطبيعة وأدباء كل أمة يخضعون لهذه القوانين خضوعا جذريا.[2]

ويبني تين نظريته على مبدأين:

- ✓ إن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التي تتضافر معا على نمو الجنس البشري واطراد تقدمه.
- ✓ إن بحوث العلم لابد أن تؤثر في الأدب والفن، وهو بذلك مدين للفلسفة (الوضعية) لعصره وعنده أن الطبيعة تتحكم في تطوير الإنسان بسلسلة من الأحداث تؤثر تأثيرا مزدوجا في نواحي تكوينه النفسية والجسمية معا، هذه العوامل النفسية والطبيعية التي إليها ترجع خصائص كل شعب في أدبه وفنه.[3]

بعد مضي قرن أصدر هيبوليت تين كتابا طموحا عن تاريخ الأدب الإنجليزي Histoire de la letterature anglaise (1885) يمكن اعتباره بمثابة امتداد لمشروع دي ستايل، كانت له مواقف ذات اتجاه وصفي داروينية ومعادية للعاميّات (الكومونات) قدّمته في صورة مفكر منغلق على إيديولوجيته المحافظة.[4]

ومن جهة أخرى كان أستاذ تاريخ الأدب والنقد بباريس "فرديناند برونتيير F.Brunetiere معجبا بأدب القرن السابع عشر ويرى ما يراه الكلاسيكيون من ضرورة الغاية الخلقية للأدب، ولهذا كان ضد حركة الفن للفن، ويعتقد في تطبيق نظرية التطور الداروينية على الأدب وثار بنظرياته ضد النقد الذاتي، وأراد أن يكون النقد مؤسسا على حقائق التاريخ والبيئة.[5]

---

[1]– ينظر: مصطفى عبد الشافي، المرجع السابق، ص13–14.

[2]– ينظر: عماد علي الخطيب، المرجع السابق، ص253–254.

[3]– ينظر: عبد الحميد محمد عامر، المرجع السابق، ص22.

[4]– ينظر: بول آرون وآلان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مراجعة: حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة– بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص25.

[5]– ينظر: عبد الحميد محمد عامر، المرجع السابق، ص22.

آمن الناقد الفرنســـي فرديناند برونتير بنظرية "التطور" لدى داروين (1809-1906)، وأنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب، متمثل الأنواع الأدبية كائنات عضـوية متطورة، فكما تطور القرد إلى إنســـان تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر، وقد ألف كتابه "تطور الأنواع الأدبية" سنة 1890. على غرار كتاب "أصل الأنواع" لداروين حيث رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التراكيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض، كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية.[1]

فأخذ يدعو إلى أن نظرية التطور يجب أن ينتفع بها في الأدب، وأنها ستقود حتما إلى المقارنات بين الأدب القومي وما سواه من الآداب، فأخذ يتأمل في الأجناس الفنية وطبعتها ووجد أن بينها صلات كثيرة من بينها:

1- إن هذه الأجناس لها وجود خارجي ثابت متميز يختص فيه كل جنس أدبي بمميزات تفرق ما بينه وبين ما عداه، على الرغم من وجود مشـــابهات بين بعض الأجناس الفنية أحيانا.

2- ونتيجة أخرى هي أن كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد وفيه ينمو ويموت، فله حياة خاصة به في امتداد زمني معين، مثل الأجناس الحيوانية.[2]

وتطبيقا لهذه النظرية يجب أن يتجاوز البحث حدود لغته إلى لغات أخرى، يبحث في آدابها عن أصول الجنس الأدبي الذي يعالجه وهو يمثل دراسة القصة التاريخية في فرنسا تكتب كأنها فصل في تاريخ تأثير الأدب الإنجليزي في الأدب الفرنسي، تأتى أهمية النظرية منحصرة في فرضها دراسة الآداب الأخرى استكمالا لتاريخ كل أدب قومي.[3]

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص16-17.

[2]- ينظر: عبد الحميد محمد عامر، المرجع السابق، ص22-23.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

وقد طبق برونتير نظرية داروين على الفنون الجميلة والأدب، بحيث درس في كل مجلد من مجلداته المعنونة بـ: تطور أنواع الأدب فنا من الفنون الأدبية كالدراما وفن الرقص، وفن الخطابة، مستقصيا كل فن منها ومتتبعا كيفية تطوره واستوائه، إلى فن ناضج.[1]

وهذه الموجة الحادة التي اندفع خلالها هؤلاء المؤرخون في القرن التاسع عشر يريدون أن يلحقوا تاريخ الأدب بالعلوم الطبيعية ويطبقوا عليها قواعدها لم تلبث أن هدأت في أوائل هذا القرن العشرين بتأثير نمو العلوم الإنسانية، فإن هذه العلوم أثبتت أن عالم الإنسان يخضع لقوانين أعمق من القوانين الطبيعية وأن تاريخ الأدب لينبغي أن لا يلحق بالعلوم الطبيعية، وإنما يلحق بالدراسات الإنسانية، مثل التاريخ والقانون والسياسة وعلمي الاجتماع والنفس.[2]

ب- أهمية الرؤية النقدية التاريخية في الدراسات الأدبية:

تميزت دراسة اللغات في القرن 19 بالوعي الواضح لتطورها، وبازدهار اللسانيات التاريخية والمقارنة، ثم في إطار القطيعة مع التوجه المقتصر على الجانب التاريخي، اعترف بعض اللغويين، وأكدوا على إمكانية إحالة عرض حالة لغة ما على دراسة مقتصرة على الجانب السكوني، غير مراعين التطور الذي نتجت عنه هذه الحالة، لقد طرح فرديناند دي سوسير بوضوح في بداية القرن 20، الفرق بين التطورية، دراسة التغيرات من خلال (اليونانية Dia) الزمن (اليونانية Khromos) وبين السكونية ، دراسة حالات اللغة في ذاتها، على اعتبار أنها بمجموعات متجانسة (اليونانية Sun) مع فكرة المجموعات، في فترات معينة من التطور، وبذلك فاللسان في تطور في كل فترة من تاريخه. يشتمل نظامه الوصفي على مجموعة من السمات الموروثة من الحالات السابقة وهو بداية لتطورات جديدة.[3]

---

[1]- ينظر: صالح الهويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، دار الكتاب العربية- ليبيا، (د.ط)، 1996، ص72.

[2]- شوقي ضيف، المرجع السابق، ص13.

[3]- جان بيبروا، اللسانيات، دار الآفاق للنشر والتوزيع- الأبيار، الجزائر، (د.ط)، 2001، ص108.

ومنه يمكن القول إن الأدب والتاريخ على علاقة متماشجة، فاللغة أساس الأدب، والأدب لا يمكن دراســـته في ذاته، إلا إذا عدنا إلى التاريخ، فالتاريخ ابتلع اللغة وبذلك ابتلع الأدب والفن والثقافة، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين معينة سلفا، وهو أنه عليه أن يساق مسوقا كما تســـاق المجتمعات لكي يعطي في نهاية الأمر إلى التحقق الاشـــتراكي في الفردوس الموعود في المستقبل القريب سواء تلكأت الشعوب في طريقها لتحقيق هذا النموذج الفردوسي أو تباطأت، لكنها مضـــطرة أن تذهب إليه في نهاية الأمر، إلى جانب هذا التمثل الصـــارم بخضوع منطق الإبداع والبحث في الدراسة الجبرية التاريخية.[1]

وهذه العلاقة الجدلية بين الأدب والتاريخ علاقة عريقة ترجع إلى بداية كل منهما، فقد ظل التاريخ نفســه نوعا من الأدب الذي يســعى إلى الســرد المشــوق للأحداث ونقاط التحول الكبرى، لدرجة أنه يصعب في أحايين كثيرة التفرقة بين الخيالي والحقيقي فيه، كما أنه يسعى إلى استخلاص الدروس السياسية والأخلاقية المستفادة لتجنب أخطاء الماضـي، ومع تطور الدول القومية وبيئتها الأســاســية الفكرية والســياســية والجغرافية، بدأ التاريخ كعلم يتحول إلى تكريس ثقافي وإيديولوجي للأمم، ودولها القومية الناشئة.[2]

فأدب أمة من الأمم يعد تعبيرا صـادقا عن حياتها السياسية والاجتماعية ومصـدرا وهذبا من مصـــادرها التاريخية ذلك بأن الأدب يلم بروح الحوادث والأطوار المتعاقبة، فيصـــورها ثم يتأثر بها، فيسـتحيل في موضـوعاته وفنونه وأسـاليبه تبعا لما تسـتدعي الأحداث وتقضـي به الشؤون الجارية.[3]

أنّ معرفة التاريخ الســياســي والاجتماعي لازمة لفهم الأدب وتفســيره، ولتعليل كثير من موضـــوعاته وأطواره والاتجاهات العامة التي يجري فيها الأدب ويســـلكها الأدباء. وكثيرا ما يصعب أو يستحيل فهم نص أدبي قبل دراسة تاريخية عريضة، فهذه سينية البحتري لا يمكن

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص31.

[2]– نبيل راغب، المرجع السابق، ص137.

[3]– ينظر: أحمد الشايب، المرجع السابق، ص93–94.

فهم كثير من موضـــوعاتها ومراميها إلا بعد معرفة هذه الصـــلات القديمة بين الفرس والعرب.[1]

يتكئ النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية، فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صــورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته، وعلى هذا فهو مفيد في دراسة تطور أدبي ما، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسـة، فالمنهج التاريخي – شـأنه شـأن الخطوط الأولية في الرسـم– التي تسـاهم في اكتمال الصـــورة، إنه بتعبير آخر تمهيد للنقد الأدبي، تمهيد لازم ولكنه لا يجوز أن نقف عنده، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية، ثم لا يقيم البناء.[2]

ولعل من الحقائق الثابتة في حياة الأدب–أيا كان نوعه أو زمنه– أنه يعكس التطور المسـتمر في الحياة: حياة الإنسـان، وحياة الفكر، وحياة العصـر، ذلك إذا سـلمنا بأن حياة الإنسان تتغير، وأنها تتطور، وأنها تختلف من عصر إلى عصر باختلاف الثقافات والأحداث والبيئات. وذلك إذا آمنا بأن الأدب لا يســتطيع مهما يكن فرديا أو ذاتيا، ومهما بلغت فيه درجات الوجدان والعاطفة، ومهما حاول أن يكون تعبيرا خالصـــا عن تجربة الأديب وروحه ومزاجه الشــخصــي لا يســتطيع بأي حال من الأحوال أن يعيش منزويا أو بعيدا عن الحياة التي يعيشها أو منفصلا عن قيم العصر وما تنشأ فيه من حركات فكرية واجتماعية.[3]

ومسـألة أن الأدب تصـوير للبيئة قد تكون صـحيحة إذا نحن راعينا لون الأدب وشـكله. أما طبيعته وحقيقته الفنية، فهي خاضعة أكثر للعنصر الشخصي والمزاج الفردي ودراسة هذا

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص95.

[2]– يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص15.

[3]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق– القاهرة، بيروت، ط1، 1414هـ–1994م، ص11.

المزاج الخاص تجدي علينا في فهم الأدب أكثر مما تجدي دراسة الوسط، وإن دراسة الوسط تُجْدينَا في تفهم الاتجاه الأدبي العام.[1]

وقبل أن نقرر شـــيئا من دلالة الأدب على البيئة أن ندرس الأفراد وظروفهم وأمزجتهم، وعواملهم الشـــخصـــية فيجب أن نفرز الفرد من المجموع وأن نصـــرف ما هو فردي وما هو جماعي ليكون حكمنا أقرب إلى الصـــواب، وأهم شـــيء هنا هو دراســـة مدى التجاوب بين الأديب والوسط، فاستقبال الوسط للأديب هو الذي يحدد مدى تصويره له.[2]

ومن جهة أخرى نجد محمد مندور في كتاباته، يوضـح لنا كيف أن "التجربة الشـخصـية" من ذلك التجارب التاريخية لما هو معلوم أن التاريخ معين، لا ينصـــب بتجارب البشـــر وباســـتطاعة الأديب أو الشـــاعر أن يتخير ما شـــاء من تجارب يحيلها أدبا ومنها التجارب الأسـطورية التي باسـتطاعة الأديب أن يجسـم رموزها أو أن يحيلها إلى كائنات بشـرية تحس وتتألم ومنها كذلك التجربة الاجتماعية تلك التي يســـتســـقيها الأديب من محيطه الاجتماعي أو الإنساني المعاصر وليس من شك أن ثقافة الأديب أو الشاعر العامة تسعف أيما إسعاف في صياغة التجارب الاجتماعية التي تحيط به.[3]

والأسـطورة لا تختزل إلى محتوى واحد منتظم، وإنما هي بنية دينامية متحركة، وبالنهاية فإن جميع نســـخ الأســـطورة من حيث التتابع الزمني في فترة معينة يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار، كي تتبين بنيتها.[4]

والمنهج التاريخي يتصـــل بالتوزيع النوعي للأجناس الأدبية بمعنى أن تناول وتنظيم الإنتاج الأدبي في المراحل التاريخية المختلفة، كان من الضـــروري تقســـيمه إلى شـــعر ونثر

---

[1]– سيّد قطب، المرجع السابق، ص170.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص171.

[3]– ينظر: فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، دار العربية للكتاب– بن عروس، تونس، ط1، 1988، ص194.

[4]– جون ليتشه، كتاب خمسون مفكرا أساسيا محاضرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، (د.ب.ط.ت)، ص163.

وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية المختلفة وانقسامها إلى شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر مسرحي، ثم في العصور التالية إلى شعر غنائي وكتابات سردية قصصية وروائية، وكتابات مسرحية نثرية، كان من الوسائل الهامة للمنظور التاريخي في النقد الأدبي وأن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبي، الذي كان علم التاريخ يقدم النموذج التصوري والنظري له.[1]

كما أن المنهج التاريخي لا يكتفي بدراسة المؤلف الأدبي فقط، بل لابد من أن يحيط بكافة ما ألف الكتاب ليكون حكمه صحيحا شاملا، وهذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يرعاه مهما كانت نزعته في النقد ذاتية أو موضوعية، لأن النقد التاريخي من الأسس العامة لكل نقد صحيح، وليس هناك ما هو أمعن في الخطأ من أن يكتفي في الحكم على الكاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط.[2]

فدراسة الأطوار التاريخية لشعر الغزل مثلا في الأدب العربي أو شعر الطبيعة أو أي فصل من فصول الأدب الأخرى...إننا سنتتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة سنجمع أولا نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره ونرتبها ترتيبا[3] تاريخيا بعد تحريرها ونسبتها إلى قائليها. وسنجمع ثانيا آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الأدب. وسندرس ثالثا جميع الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار وأثرت بها...إلخ. وفي كل مرحلة من هذه المراحل لابد لنا أن نتذوق النصوص التي جمعناها، وأن نلتمي خصائصها الشعورية والتعبيرية، فالمنهج التاريخي لا يستقل بنفسه، فلابد فيه من قسط من المنهج الفني.[4]

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص38.

[2]- ينظر: فاروق العمراني، ص190-191.

[3]- ينظر: سيد قطب، مرجع السابق، ص165.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص165-166.

والنقد الاجتماعي نفسه قد أثر بدوره في توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخي بالعصور القديمة بالإبداع الأدبي المرتبط بحركة السياسة وقيام وسقوط الدول، وبلاط الملوك، والخلفاء، والحكام، والولاة، استطاع النقد الاجتماعي أن يطور في هذا المفهوم التاريخي ليجعل الاهتمام ينصب-أيضا- على الهامش المقموع والمبدعين البعيدين عن السلطة، وأدباء الشعب ومن تغفلهم المصادر، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية، وخاصة في الإبداعات الكبرى الجماعية للشعب، مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكلور، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبي. كان هذا مظهرا من مظاهر تأثير التوجه الاجتماعي في تطوير مفاهيم التاريخية في الأدب والنقد.[1]

ونتيجة لكل هذا لم يعد الأدب في عصرنا الحاضر غريب عن السياسة ولا منفصلا عنها بل أصبح وثيق الصلة بها والمشاركة فيها، فظهرت إلى الوجود اصطلاحات الأدب الملتزم والأدب الهادف، فأصبح مضمون أدبهم مضمونا اجتماعيا، يركز اهتمامه على المجتمع وعلى الشعب ومشاكله.[2]

وتعد التاريخية في مقدمة النظريات السياقية التي تهاجم بشدة النظريات الأدبية والنقدية، التي تسعى للفصل الكامل بين الإبداع الأدبي والسياق التاريخي والاجتماعي، والثقافي، والفكري الذي أنجز فيه مثل نظريات "الشكلية" و"الفن للفن" و"النقد الجديد" و"البارناسية" و"ما قبل الرفائلية". فمهما يبلغ الأدب أعلى درجات الجماليات في الإبداع، فسوف يظل يحمل بصمات العصر الذي أبدع فيه، والدّراية العميقة والواعية بسمات هذا العصر ومعطياته لن تضعف على الإطلاق من استيعاب المتلقي للعمل الأدبي لكيان فني وجمالي له شخصيته المتميزة، بل ستزيد هذه الدّراية من عمق استيعابه بل واستمتاعه الجمالي أيضا.[3]

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص37-38.

[2]- ينظر: فاروق العمراني، المرجع السابق، ص204.

[3]- نبيل راغب، المرجع السابق، ص135.

ارتبط الفن البشـري منذ القديم بالحياة الاجتماعية، وظل–طيلة التاريخ– لصـيق بهموم الإنسـان ومشـكلاته الواقعية والوجودية. وفي هذا السـياق عبرت الأسـطورة والملحمة والشـعر والغناء عن الشروط الاجتماعية والتاريخية للإنسان. ومهما أغرقت الفنون في المثالية وحلقت بعيدا عن الواقع، فإنها تنتهي دائما إلى معانقة الهم البشـري بكل تناقضـاته والمنهج التاريخي هو الذي يروي لنا خطواتها.[1]

تعتبر التاريخية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصـر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسـية والتقويض إضـافة إلى ما توصـلت إليه أبحاث الأنتروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصـر لتدعم التاريخانية الجديدة في سـعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصـراع القوى الاجتماعية في تشـكل النص وحيث تتغير الدلالات وتتضـارب حسـب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضـارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ "أبرامز".[2]

يقول "غرينبلات" محددا معالم اتجاهه هذا: "في النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسـسـات والممارسـات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى". وفي رأيه أن هذا المنهج يسـعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي، لأن ذلك النص، على عكس النصـوص الأخرى، قادر على أن يتضـمن بداخله السـياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو "شبكة...من المفاوضات

[1]– ينظر: د. عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجيا إلى فضاء النص، إربد: عالم الكتب الحديث– الأردن، ط1، 1428هـ–2008م، ص01.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازغي، المرجع السابق، ص80.

لتبادل السلع والأفكار بل وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات مثل الاسترقاق والتبني والزواج.[1]

[1]- المرجع السابق، ص80.

الـــفصـــــل الثـــــانـــــي

التاريخ والشعر / الشاعر والتاريخ في قصيدة "النهر والموت "

1/المتن الشعري السيّابي في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة

أ/ كتاب التراث والتجديد في شـعر السـيّاب (دراسـة تحليلية جمالية في مواده، صـوره، موسيقاه، ولغته) عثمان حشلاف.

ب/ كتاب النبوءة في الشعر العربي الحديث المير طلال.

ت/ كتاب بدر شاكر السيّاب (شاعر الحداثة والتغير) لديزيره سقال.

ث/ كتاب: بدر شاكر السيّاب ج1 لإيليا الحاوي (الطبعة الثانية).

ج/ كتـاب: "في نقد العرب" الجزء الخـامس (مـذاهبـه الفنيـة غربيـة العربيـة) /أبحـاث ونماذج من الشعر العربي الحديث لإيليا الحاوي.

ح/ كتاب: بدر الشـــاكر الســـيّاب (شـــاعر الأناشـــيد والمراثي) لإيليا الحاوي (الطبعة الثانية).

خ/ كتاب: الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة لعلي ملاحي.

د/ كتاب: شعر بدر شاكر السيّاب دراسة فنية وفكرية لحسن توفيق

ذ/ كتاب: الأسطورة في شعر السيّاب "لعبد الرضا علي".

ر/ كتاب: بدر شاكر السيّاب دراية في حياته وشعره لإحسان عباس.

2/ تحليل القصيدة " النهر والموت " في ضوء الروية النقدية التاريخية :

أ/ الأبعاد التاريخية والاجتماعية لقصيدة "النهر والموت ".

ب/قصيدة "النهر والموت " في المتن النقدي العربي الحديث والمعاصر

ج/ قصيدة "النهر والموت " في ضوء القراءة النقدية التاريخية.

1/ المكونات التاريخية في القصيدة.

أ/ المحور الأسطوري.

ب/ المحور الإنساني.

2/ لأن الشاعر والانصهار في الوقائع التاريخية.

أ/ البعد الذاتي للوقائع التاريخية في القصيدة

ب/ البعد الاجتماعي للوقائع التاريخية في القصيدة.

د/ المضمون التاريخي بين الواقعية والإبداعية في القصيدة.

1/ اللغة الشعرية ودورها في الفنية الوثيقة التاريخية.

2 / الرموز والرموز الأســـطورية في قصـــيدة "النهر والموت" وعلاقتها بالحداثة التاريخية.

هـ/ دراسة نقدية تقييميه للرؤية التاريخية في قراءة الشعر.

1/ خصائص المنهج التاريخي.

2/ عيوب المنهج التاريخي.

I. المتن الشعري السيّابي في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة:

أ- كتاب "التراث والتجديد في شعر السيّاب " (دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه ولغته) لعثمان حشلاف.

في كتاب " التراث والتجديد في شعر السيّاب " (دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره موسيقاه و لغته) للكاتب عثمان حشلاف، تطرق هذا الأخير إلى موضوع " التراث والتجديد " في البنية الشعرية السيّابية وانطلاقا من فحص النسيج الشعري نفسه وتحليل مكوناته البنيوية الذاتية على ضوء المفاهيم التراثية النقدية المعاصرة، ابتداء بفحص الخصائص النوعية التي تميز شعر السيّاب في كل مرحلة وصولا إلى تكوين نظرة شاملة إلى فنه الشعري.[1]

ابتدأ الباحث دراسته بمقدمة تكلم فيها عن أسباب دراسته للموضوع وعن كل ما تطرق إليه في بحثه، منتقلا مباشرة إلى التمهيد للدراسة، عرض فيه مفهوم التراث والتجديد فيه هي موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث والتجديد بالمعنى الذي أوضحناه يفرض عليه مهمة مزدوجة , فهو مرتبط بالتراث من ناحية استغلاله لرموزه، واستلهامه للجوانب المشرقة منه، والمواقف الهادفة فيه من جهة، وهو مطالب بالتعبير عن روح العصر الذي يعيشه والارتباط بقضايا الجمهور من جهة ثانية [2]، ونفهم من هذا أن الأديب قد ركز على أهمية التراث بالنسبة للمبدع، وأهمية تلقيح الفكر المحلي بالفكر العالمي مع البحث في شروط التلاقح المثمر.

ولكن أهم طرح يهمنا في تمهيده هو تحدثه عن موقف السيّاب من التراث والتجديد وحيث عالج عثمان حشلاف مفهوم الثورة الأدبية عند السيّاب، فالتراث عنده حسن وضار ثقافة السيّاب في التراث العربي، وإلمامه بالتراث الأجنبي.

---

[1]- ينظر: عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب (دراسة تحليلية جمالية في: مواده، صوره، موسيقاه ولغته)، ديوان المطبوعات الجامعية – بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1921، ص 5.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 13.

وقد أسفر التمهيد العام لهذا المؤلف في إنارة طريق الدراسة في الفصول اللاحقة إذ عمقت فهم المؤلف لمعنى توظيف السيّاب مواد التراث بهدف التجديد الشعري، ومن هنا ابتدأ الكاتب بالأساطير العربية في شعر شاعرنا في الفصل الأول وأول ما تطرق إليه هو بين الشعر والأسطورة أو المنهج الأسطوري في الشعر، ومن ثم انتقل إلى قصيدة " إرم ذات العماد " ليحللها وينظر فيها، فتحدث عن منطلق الشاعر إلى الأسطورة، أسطورة إرم ، راوي الأسطورة التدرج في القصص: نجمة الجد عنترة وعبلة، السندباد، وبيضة الرخ، كعبة العابد والناسك البناء الفني في القصيدة، رسم توضيحي بين خطة القصيدة، ومن ثم حلل القصيدة من أربعة مستويات (1) المكان والزمان الشعريان، (2) بناء الصور ودلالته رسم توضيحي يبين الصورة (3) الفعل الإنساني في القصيدة ومحاولة فك الألغاز، (4) فكرة المحورية ودلالتها الكونية رسم توضيحي ثالث يبين القصيدة.[1]

بعد هذه القصيدة يتحدث حشلاف عن كيفية اختفاء ارم من شعر السيّاب، حتى حينما حاول أن ينسج قصيدة على منوالها و بعنوان " شناشيل ابنة الجلبي "، فهو لا يشير إلى ارم ولكنه يكتفي بأسطورة السندباد حسب رأي الباحث فتكلم عن إحساس السيّاب بالعجز من عالم السندباد اللامحدود، والسندباد الأسطورة وسندباد جيكور، ودرس وحلل قصيدة " رجل النهار "، المرأة الرمز عوليس الرمز الرمز البحر الرمز، الرموز الميثولوجية الأخرى، رسم توضيحي يبين عالم السندباد الإنسان والأسطورة.[2]

إلى جانب هذا تطرق الكاتب في هذا الفصل إلى دراسة تتحدث عن محاولة ابتكار الأسطورة، فتعرض إلى معنى ابتكار الأسطورة في عصر العلم والاستلاب والاساطير، العمل النضالي والحدث الأسطوري، بطل التحرير والبطل الأسطوري تحليل قصيدة " إلى جميلة

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص 7 – 222.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 34 – 222.

بوحيرد " المزج بين الواقع والأسطورة فكرة الفداء، العنصر الإلهي في البطل، من معاني موت البطل الرمز كحقيقة وكفن.

وفي الفصل الثاني تناول الباحث دراسة مفصلة يعالج فيها توظيف السيّاب القصص الشعبية العربية والإسلامية كقصة " إبليس وآدم «بوصفها حكاية رمزية وهل وفق الشاعر في توظيفها فنيا؟ قصة " قابيل وهابيل " بوصفها حكاية رمزية، " يأجوج ومأجوج «، الغراب الرمز، ثمود الرمز، أيوب الرمز، حول السيّاب والبصيري وأيوب، رموز أخرى من التاريخ الإسلامي في شعر السيّاب، اقتباسان من القرآن، رسم توضيحي يبين القصص الإسلامي في شعر السيّاب، القصص الشعبية العربية وكيف وظفت الشعر: أبو زيد الهلالي عنترة، عروة بن حزام، الحسن البصيري، الأميرة ذات الهمة، وقصر الزمان وقصص السمر وبين عالم الطفل وعالم الشاعر، قصص الجن، ابنة الجلبي، اختلاف القصص.

وكان بحث الصورة الشعرية في شعر السيّاب موضوع الفصل الثالث، فأقدم بإيجاز شديد المهاد النظري لمعنى التصوير في الشعر قبل أن يحلل جزيئات الصورة الشعرية عند السيّاب، مشيرا إلى المنابع التي يعرف منها مادة التصوير عنده، متحدثا عن التلوين العاطفي والنفسين والمغزى الاجتماعي والحضاري، كما أوضح وحدة الوجود التي تتراءى من خلال إيحاءاتها البعيدة و رموزها المشعة.[1]

وخصص الفصل الرابع لمعالجة موضوع موسيقي، شعر السيّاب، فالشعر في نظره يطمح إلى التعبير بالنغم، ويسعى إلى الإيحاء به إلى جانب التعبير بالصورة والكلمة ولذلك يرى المؤلف أنّ السيّاب كان يصطنع في شعره صيغا تعبيريا منغمة توصله في النهاية إلى بعض ما يزيد، ومن أبرزها الاتكاء على جرس الحروف والدلالة الصوتية للكلمات وبحث نغمة القافية إلى جانب الذي هو إطار عام، وقد واجهته من جديد في هذا الفصل – أزمة المصطلح، فقال:<<

[1]– المرجع السابق، ص 8.

كيف نسمي هذه الإيقاعات المنغمة التي استحدثها الشاعر وعبر بها أو من خلالها عن أحوال خاصـــة، أما عن أمله في البحث و الخصـــب والحياة، وأما عن إحســـاســـه بالجفاف والعقم والضحالة وعبر من خلالها عن مأساته، واستشعاره قرب النهاية المحتومة في تراتيله المأساوية الشجية >>.[1]

وفي الفصـل الأخير خصـصـه الكاتب لدراسـة لغة السـيّاب الشـعرية، فعرض أهم ميزات وخصائص قاموس الشعر السيّابي وكيف استنطق ألفاظ من بيئة الشعر القديم في سياق جديد، وأعطى دلالات لها جديدة بالإضافة غلى ذلك درس خصائص الجملة الشعرية عنده من صيغ التوكيد والإثبات، صيغ التضعيف الفعلية، تكرار اللفظ ودلالته الأسلوبية والمعنوية تكرار المقطع ودلالته، ظاهرة الخوار وأبعادها الفنية والمعنية، ولا ننسى دراسته للمادة الصوتية ومصاحباتها الغير عادية ورموزها وقد تمثل بقصيدة " تعتيم " فقام بتحليلها.

إنّ اختيار موضـوع هذا البحث كان موفقا من قبل الأديب والباحث عثمان حشـلاف، لأنه خص بهذه الدراسة في تلك الفترة، فعلى الرغم من جهود الباحثين العرب في إطار بحث الشعر العربي المعاصـــر بالموروث القديم إلا أن أحد من هؤلاء الباحثين يفرد كتابا لبحث موضـــوع " التراث والتجديد في شعر السيّاب " على الرغم من أهميته.

ب- كتاب " النبوءة في الشعر العربي الحديث " لطلال المير:

عالج طلال المير في كتابه: النبوءة في الشـــعر العربي الحديث عند كل من خليل حاوي والسـيّاب، وذلك إيمانا منه بأن الشـعر طاقة لا تتآكل عبر العصـور، بل تحتفظ بطاقاتها دوام احتفاظ الإنسان بإنسانيته وأحاسيسه.[2]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 8.

[2]- ينظر: طلال المير، النبؤة في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي وبدر شاكر السيّاب)، مراجعة: ياسين الأيوبي، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع – بيروت – لبنان، ط1430،1 / 2009، ص 5.

قسم الكاتب هذا المؤلف إلى فصلين: الفصل الأول تناول نبوءة التدمير عند خليل حاوي، ذلك الشاعر التموزي الحضاري الباحث عن الخلاص لبناء صرح حضاري غير نظرتهم للغرب، ولكن ما يهمنا في هذا البحث الأكاديمي هو الفصل وهو بعنوان " السيّاب والنبوءة النادبة "، وقد درس المؤلف فيه نقطة نبوية فريدة لدى الأنبياء، وهي ظاهرة ندب الذات، فعلى رغم معاناة الأنبياء جميعا، نجد واحدا منهم قد كثرت الرزايا والمصائب " أيوب " عليه السلام وهنا يقول الكاتب بأن السيّاب هو امتداد للنبي المذكور وذلك لأنه جعل منه عنوانا لبعض قصائده.[1]

تطرق طلال المير في هذا الفصل إلى مجموعة من الباحث، كان أولها عبارة عن دراسة شملت حياته الشخصية، فتحدث عن طفولته ودراسته، لينتقل مباشرة إلى التكلم عن السيّاب البطل (الضحية)، والذي اعتبره كسائر الشعراء المبدعين الذين يسعون إلى النبوءة أو إلى ما شابهها مضمونا أو غايرها اسما، وقال بأن النبوة تظهر من خلال مسيرة الشاعر الاجتماعية والأدبية.[2]

تطرق طلال المير بعد ذلك إلى مجموعة من القصائد التي كتبها السيّاب، والتي ظهرت فيها ملامح النبؤة بشكل جلي، فتحدث عن ندب الذات في قصيدة " المخبر " و " أنشودة المطر " بين النبؤة والانبعاث المخنوق– العرس – لمأتم في قصيدة " عرس في القرية " والإنسان في قصيدة " أغنية في شهر آب "، غياب البطل وانتظار البديل في قصيدة المغرب العربي ما بين الحلم والموت في قصيدة "حدائق وفيقة "، تنبؤ وابتهال ورثاء للذات في قصائد متفرقة.

وقد ختم الكاتب هذا الفصل بتبيان علاقة الشعر بنبؤة موضحة أوجه التشابه والاختلاف بينهما.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 11.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 223.

إنّ اختيار موضـــوع النبوءة كبحث أكاديمي من قبل طلال المير، اختيار موفق لأنه تعتبر من أهم رموزنا الحضـارية وتوظيفه في الشـعر يثري من ثقافتنا العربية، ويصـرح بها لتصـل إلى العالمية، فتظهر ديانتنا من خلال أدبنا ومعارفنا ولكن التحدث عن النبوءة كرمز فتي في شـــعر السـيّاب لا يكفي اعتماده في فصـل، لأن السـيّاب نفســه لم يكتفي بتوظيف النبوءة في قصـيدة واحدة، بل تعداها إلى قصائد حتى أنها طغت عليه في فترة من فتراته الشعرية.

ت- كتاب "بدر شاكر السيّاب" (شاعر الحداثة والتغيير) لديزيره سقال:

تناولت الكاتبة ديزيره سـقال في كتابها المعنون ب: بدر شـاكر السـيّاب (شـاعر الحداثة والتغيير) حياة بدر شـاكر السـيّاب الشـخصـية والشـعرية، حيث قسـمت هذا المؤلف إلى أقسـام والأقسام إلى فصول والفصول إلى مباحث.

تعرضت ديزيره سقال في القسم الأول من كتابها إلى حياة بدر شاكر السيّاب حيث تناولت في الفصـل الأول منه عصـر الشـاعر وقد مهدت لهم بمقدمة تقول فيها: << لا بد لنا أولا، قبل الدخول في حياة بدر شـاكر السـيّاب، من أن نتوقف قليلا عند الأحداث التي شـهدتها السـاحة العراقية قبيل ولادته، لنظهر الظروف التي ولد فيها , والتي قد يكون من شـأنها أن تترك أثرا في حياتها من قريب أو من بعيد، ولنكون فكرة صـغيرة عن الحال السـياسـي والاجتماعي التي نشـأ فيها هذا الشاعر >>.[1]

وأما في الفصـل الثاني من القسـم الأول، وقد درسـت الكاتبة طفولة السـيّاب فتحدثت عن ولادته وأين ترعرع وأين درس، ولا ننسـى تطرقها إلى حياة أبيه الشـخصـية وذلك لأنه تزوج من امرأة أخرى، وهذ لم يكن صـدفة بل تعرضـت له لأن هذا الزواج كان السـبب الأول في إحسـاس السيّاب بالحرمان، وهذا الحرمان هو الذي زرع البؤس في قصائده.

[1]- ينظر: ديزيره سقال، بدر شاكر السيّاب (شاعر الحداثة والتغيير)، دار الفكر العربي – بيروت، لبنان، د.ط.ت، ص 5.

وفي الفصـل الثالث تحدثت المؤلفة سـقال عن السـيّاب بين المراهقة والبلوغ وكيف بزغرت شمس الشعر عند السيّاب بفضل الحب والعشق، فقالت: وكان بدر قد بدأ يكتب الشعر بإستمرار في تلك المرحلة – تقصد بها مرحلة ما بين المراهقة و البلوغ – ويبدوا أنه قد أحب فتاتا قريبة له تدعى وفيقة السـيّاب ...تزوجت من سـواه ما ترك في نفسـه ألما عميقا، ولعلها كانت تجربته الأولى في الحب، بيد أنه لم يذكرها في شـعره الذي كتبه في تلك الآونة للعادات والأعراف، لكنه ذكرها في شـعره اللاحق، كما نرى مثلا، في قصـيدته شـباك وفيقة 1 و 2 و " حدائق وفيقة " وفيها يقول:

وشِبَاكُكِ الأزرق

على ظلمة مُطَبَّقُ

تَبَدَّى كحلم يشد الحياة

إلى الموت كي لا تموت [1]

وفي الفصـل الرابع تطرقت ديزيره سـقال إلى السـيّاب في شـبابه، متحدثة عن القريحة الشعرية السيّابية، وكيف تأثرت بمحيطه وظروفه الاجتماعية والسياسية وحتى الثقافية كقصيدة "أغنية السلوان" و" تحية القرية " والتي عكست حنين السيّاب لأهله.

وقد أبرزت الكاتبة أيضـا أهم المحطات العاطفية في حياة الشـاعر وكيف أنجبت هذه العواطف قصـائد الغزل والحب لديه نذكر منها: " خيالك "، " أغرودة "، " أحبيني" "هل كان حبا؟"، " ذكرى لقاء، " هون واحد "، وتحدثت أيضا قصائده الثورية والتي كتبها ردا على السياسة في تلك الفترة " كديوان " زئير العاصفة " والذي قيل بأنه فقد وقصيدة " أجنحة السلام واللعنات «، " المعبد الغريق "، " غريب على الخليج ".

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 13.

وأما الفصل الخامس فكان تمثيلا لمرحلة " أنشودة المطر "، وهذا الفصل يعتبر تتمة لشعره الثوري الذي برز في شبابه والذي تحدث عنه ديزيره سقال في الفصل الرابع، وقد التبس هذا النزاع الثوري في نفس السيّاب نتيجة للأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة في تلك الفترة والتي زادها سوءا فيضان نهر الدجّلة، فاشتركت هذه الأوضاع في موطن بدر مع ذكرياته لمعاناة النفي في الكويت و هجسه بعيني " وفيقة " التي ماتت في الثلاثين، فاشترك كل هذا في رؤيا الشاعر، فكانت قصيدته " أنشودة المطر " التي تعتبر من أهم شعره حسب رأي الكاتبة يقول السيّاب:

" **عيناك غابتا نخيل ساعة السحر**

أو شرفتان راح ينآى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم ... "

ثم يقول:

" **مطرْ**

مطرْ ...

مطر ... " [1]

ومن ثم راحت المؤلفة تتكلم عن أهم القصائد التي دمجت في ديوان أنشودة المطر، كقصيدة المومس العمياء،" النهر والموت «وتطرقت أيضا إلى القصائد التي نشرها السيّاب في مجلة الآداب كقصيدة " تعتيم "، " رسالة من المقبرة " ...

الفصل السادس من هذا الكتاب هو تمثيل للمرحلة الأخيرة من حياة السيّاب، فتكلمت الكاتبة عن ظروفه الصحية السيئة وكيف صارع الموت في شعره، وذكريات الماضي التي بدأت تلاحقه توديعا منها له، فكتب قصيدة " شباك وفيقة " حين زار جيكور وعادت إليه الذكريات

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 25 – 26.

وقصـــيدة " دار جدي "، " حنين في روما "، " يا نهر"، " أفياء جيكور "، " جيكور شـــابت "، " احتراق "، " المعبد الغريق "، " نداء الموت "، " نفس وقبر "، " إقبال والليل"، " ليلة وداع ".

خصصت الكاتبة دزيره سقال القسم الثاني من كتاب بدر شاكر السيّاب (شاعر الحداثة والتغيير) ليتحدث عن السـيّاب والشـعر الغربي، فقالت بأن السـيّاب تأثر في مسـتهل حياته الأدبية بعدد من الشـــعراء العرب، أبرزهم أبو تمام والمتنبي والبحتري، فقد كان ولوعا بهم، يقرأ لهم باستمرار ولكن سرعان ما انفتح على قراءة الشعر الغربي كشارل بودلير في ديوانه " أزاهير الشـر" وقصـيدة " ابتهالات الشـيطان " و" مصـاص الدماء "، " سـويداء " وقد كتب السـيّاب مطولته " بين الروح والجسد " تأثراً ببودلير وكان أيضا من المعجبين بقصائد لامارتين وألفريدي موسيه.[1]

وقد ركزت الأديبة على تأثر السـيّاب بالشـعر الإنجليزي لأنها وجدت أن تأثيره كان الأبرز في رؤياه الشـعرية، فتحدثت عن بوليم شـكسـبير، وورد زورث، ولورد بايرون وشـلي وكيتس، وكتب قصيدتان لم تنشر أهداهما إلى روح وورد زورث كما أنه كتب قصيدة " رئة تنزف " تخيل فيها أنه مصـاب بالسـل مثل جون كيتس، ولكن سـرعان لم يلبث أن اكتشـف كلا من ت. س. إليوت وإيديث سـيتويل، وقد اعتبرت الكاتبة أن الأول هو من ترك أثرا كبير، في شـعر السـيّاب وأنشـودة المطر اكبر دليل على ذلك، وأما إديث سـيتويل، فالكاتبة ترى أن السـيّاب تأثر بها من حيث موضوعاتها.[2]

وتحدثت أيضـا في هذا القسـم عن السـيّاب المتأثر والذي وضـعته كملحق إلى جانب ذلك عرضـت ثلاث قصـائد للعصـر الذري، 1/ مرثية نواح للشـروق الجديد، 2/ ظل قابيل (أوقايين) و3/ أغنية الوردة.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 45 – 46.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 46 – 47 –48 – 49.

وأما القسم الثالث والأخير من هذا الكتاب فقد عنونته الكاتبة " مختارات " تطرقت فيه إلى مقالات للسياب يبدي فيها رأيه عن المسرح العربي، كتبها في نيسان 1960، بمناسبة قيام فرقة " المسرح الحر " في العراق بعرض مسرحية " موتى بلا قبور " لجان بول سارتر والوثيقة نشرت في جريدة الأنوار بتاريخ 10 كانون الثاني 1979، لتنتقل مباشرة إلى التحدث عن فكرة الالتزام ولا التزام في الأدب العربي الحديث، وفي الأخير قامت بعرض رسائل للسياب وهي عبارة عن قصائد كانت قد ذكرتها في الأقسام السابقة كقصيدة خيالك أغنية الراعي، بين الروح والجسد...[1]

لقد ألمت الباحثة ديزيره سقال في هذا الكتاب بجميع جوانب السيّاب الحياتية من طفولته وشبابه إلى غاية وفاته، متطرقة إلى مزروعة الشعري في تلك الفترات، ولكن تبقى هذه الدراسة غير جديدة فقد تطرق العديد من الكتاب والباحثين من قبل إلى حياته وشعره كإحسان عباس، إيليا الحاوي، وغيرهم ...، ولكن على الرغم من ذلك فقد أفادتنا وستفيد كل مطلع عليها لأنها كبطاقة تعريف للسياب.

ث- كتاب: بدر شاكر السيّاب ج1 لإيليا الحاوي:

تطرق إيليا الحاوي في مؤلفة " بدر شاكر السيّاب " الجزء الأول إلى السيرة الذاتية للشاعر، حيث تناول أهم المحطات التي مر بها السيّاب، وذلك لكي يبين للقارئ أن حياة السيّاب الاجتماعية لها الدور الأبرز في خلق حياته الشعرية أو حياته الفنية.

إن من يتبع السياق الذي جرت عليه سيرة السيّاب منذ عهده الأول، وهو مقيم في الريف، يدرك أن قدر الشؤم كتب عليه منذ نشأته الأولى، فقد أصابه اليتم بالوالدة وهو في السادسة من عمره، واقتحمت عليه حياته امرأة غريبة اقتضت عليه الانتقال إلى العيش في أحضان جدته، ولم يعاني الفقر أو الداء في تلك الفترة إلا أنه كان يترجح فيهما ترجحا حادا، فهو ليس غنيا ولا

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 63.

معدما، ولا ســـقيما أو متعافيا وإنما هو في حالة بين حالتين وإن شـــبح الفقر والداء يهوم حوله ويدوم عليه. [1]

تحدث الكاتب أيضـا في هذا الكتاب عن تجربة السـيّاب الشـعرية، وكيف خلقت تلك الإبنة في أحضـان الرومانسـية، ليسـت تلك الرومانسـية السـعيدة، بل تلك الوجدانية البائسـة التي غزت أشعاره، ومزقت دفاتره وذلك لأنّ الحزن حوم عليها وغطاها بأجنحته، يظهر له بياض الحب.

لقد كان شعر السيّاب شعر نكد، وحزن وبؤس، لا يسطع أو يتألق فيه بياض، بل تراه يريد ويسود وينضح منه الدم وتتغشى فيه الثوري الحاملة هزيمتها في نفسها. [2]

ذاك هو سفر حياة السيّاب بينه لنا عليه، لأن بيئته قائمة فيه، إنه الواقع الخلفي أو الرصـــيد الأخير لتجارة حياته والمادة المعجونة بالعرق والدمع والدم التي صـــاغ منها شـــعره، مستعيرا من الآخرين بعض الأشكال والقوالب يبهرها بطابعه الخاص ويعصف فيها بذلك الجنون الذي هو فوق العقل أو وراءه أو حواليه أو الطافر منه الخارج من إيهابه أو الجناح الذي يحبوا على الواقع بل يحمله بل ويحلق به ثم يطرحه فيتصدع أديمه وتتناثر أشلاءه. [3]

ويقصد إيليا الحاوي بهذا الكلام أن شعر السيّاب هو معجون حياته، أي أنه نتاج الظروف النفسية والاجتماعية التي مر بها الشاعر.

وعندما أطل الســـيّاب على الشـــعر العربي إبتداء من عام 1941 حتى عام 1948 كان مزودا له بنوع من الأهبة النفسية الغامضة التي لا تفسير موضوعيا ونهائيا لها. [4]

---

[1]– إيليا الحاوي، بدر شاكر السيّاب، ج1 (البواكير)، دار الكتاب اللبناني – بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص 13 – 14.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[3]– المرجع نفسه، ص 16.

[4]– المرجع نفسه، ص 16.

تناول الكاتب أيضا ميزات السيّاب الشعرية فقال: "ومهما يكن فإن الطّابع المميّز الذي وسمت به مجموعتاه الأوليان، هو الطابع الرومانسي في الموضوع والمعاناة والصورة والفكرة".[1]

ففيه تتعاظم الهموم الفردية وتتّسع حتى تستبيح الهموم العامّة والدّائمة. تراه حينا يخاطب النهر حيث شاهد وجه الحبيبة ملتمعا في مائه فيسرف بالغلوّ والإطلاق ويدع الأحداث الطفيلية تطفو وتطمّ على انفعاله وهي آفة الشعر الوجداني النازع منزع الأنانية التي تستقطب العالم وتضائل من قدره وتعبث به. يقول مخاطبا النهر:[2]

حجبت بالشّأو البعيد تسدّ بابيه الظّلال

وجها تلاقي في محيّاه الوداعة والجمال

مرآتك الخضراء، منذ جلوتها تحت السمّاء

ما لاح فيها مثل ذلك الوجه... في ذاك الصفاء.

وبعد ذلك يتحدث الكاتب عن قصيدة أخرى نظمها السيّاب قبل سنتين في ديوان شعره المخطوط الذي استعارته زميلاته في دار المعلمين العالية. والتي قال بأنّها تعبر عن واقع شعره في تلك الحقبة أي في عام 1944. وقد وصف القصيدة بقوله: تميل إلى الهدوء فيما كانت القصيدة السابقة أكثر جلبة، وسبب ذلك أن انفعال الشاعر صدر فيها عن نوع من التماجن والعبث ولم تلتهب به حسرة جدية ذات حتمية محتمة في النفس: [3]

ديوان شعر ملؤه الغزل.

بين العذارى بات ينتقل

أنفاسي الحرّي تهيم على

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص28.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

[3]- المرجع نفسه، ص32.

صفحاته والحبّ والأمل

وستلتقي أنفاسهن بها

وترفّ في جنبات القبل.

ليواصل بعد هذه الأبيات التحدث عن غريزة الحب والشهوة التي تولدت في أبيات الشاعر نتيجة الحرمان الذي لازمه لفترة طويلة من حياته. فقال: "إذا نمت القصيدة عن أصرفهن عظم ما كان يعانيه الشـــباب من حرمان وما كان يقتدح في ذهنه من أحلام الجنس التي تجهض بالصور الوهمية والألفاظ الحسية المباشرة".[1]

وبعد ذلك راح يسرد قصائد السيّاب وكيف ولدت تلك الكلمات، فتحدث عن قصيدة "القرية الظلماء" وكيف أنّها كانت مشحونة بالأجواء المقتبسة عن "أفاعي الفردوس" وقد تطرق أيضا إلى قصيدة "السوق القديم" و"اللقاء الأخير" وقصيدة "السراب"، "وداع" "لا تزديه لوعة" وقصيدة "هل كان حبا".

تحدث إيليا الحاوي عن فترة في شعر السيّاب اسماها ما قبل "البواكير" وهي تمثل فترة شعر السـيّاب الأول الذي نظمه في مطلع عهده. إلا أنّ هذا الفهم تغير بعد أن أصـدرت دار العودة جزء ثانيا من ديوان السيّاب وجمعت فيه أشتات من قصائد الأولى التي هي قبل عهده المعروف والتي تنازل عنها الشاعر حين أصدر ديوان أنشودة "المطر" ولكن الكاتب قال بأنّ هذا التنازل كان نتيجة ضغط سياسي دون التفات إلى الواقع الفني.[2]

[1]– المرجع السابق، ص33.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص33.

وفي هذا الجزء قصائد مما نظمه الشاعر منذ عام 1941 وحتى عام 1944، وأما ديوان "الأعاصير" فيخل أنه نظم حوالي عام 1946 وهذا تكون القصائد التي ألم بها في "الأزهار والأساطير" قد لحقت بهذا الشعر بعد عام أو عامين.[1]

وأما التجربة النفسية والفنية التي تطالعنا في ذلك الشعر بنظر إيليا الحاوي منبثقة من أجواء المراهقة الرومانسية. تتعاظم فيها الذاتية دون ذاتية فعلية لأن الشاعر يقتفي أثر سواه ويتناول الموضوعات الدراجة وهذا ما يحدث في قصيدة الرابية.[2]

قصيدة "فجر السلام" هي قصيدة نظمها السيّاب حين كان ملتزما بالحزب الشيوعي العراقي، وقد رأى إيليا الحاوي أنها تتصرف بما سوف تتصف به معظم مطولات السيّاب من إغراق في وصف الأحوال والمظاهر الخارجية لتعميق المعاناة الداخلية.[3]

وقد واصل الكاتب التحدث عن مطولات السيّاب: "بين الروح والجسد" "اللعنات" "دانتي" "حكيم المعرة" وليختم بعد ذلك تنظيره بالتحدث عن ديوان أعاصير والذي قال بأنه يرعد ويرتجف بالثورة على الطغاة يصف الظلم ويتم ثورة نفسية عارمة بالظّنا والتخمين ويتهدد كل باغ.

يذكر إيليا الحاوي في فصل ثاني اسماه "منتخبات تطبيقية" نجد فيها من القصائد "أهواء" "في السوق القديم" "اللقاء الأخير" "أساطير" "في القرية الظلماء" "هل كان حبا" "لقاء ولقاء" "غضية إبليس" يعتبر كاتب بدر شاكر السيّاب ج1 لإيليا الحاوي من أمات الكتب المتكلمة باسم السيّاب الشاعر والسيّاب الإنسان وذلك لأنه لخص مسيرة الشاعر بمصداقية وعاطفة وكأنه تأثر بحياته قبل شعره والمثير في الأمر أنه توسع في بحثه فلم يكتفي بالكتب فقط بل لجأ إلى دراسة الرسائل التي كتبها السيّاب في حياته وهذه نقطة تحسب إلى الكاتب.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص64.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص64-65.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص65-68.

ج- كتاب: في النقد والأدب الجزء الخامس (مذاهب فنية غربية عربية/أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث) إيليا الحاوي:

لقد تحدث إيليا الحاوي مرة أخرى عن السيّاب في كتابه في النقد والأدب الجزء الخامس والذي أداره لنموذج من الشعر العربّي الحديث، فتناول أنشودة "المطر" من بين ثرواته الشعرية، وذلك ربما لأنها من أهم ما أنجبه السيّاب.

استهل الكاتب في هذا المطلب كلامه، بالتكلم عن القصيدة الحديثة وكيفية تأثيرها في مسامع القارئ، خاصة قصائد السيّاب فقال:"... فيما عدا قصائد السيّاب. فإنك فيما تقرأها للمرة الأولى، تثير فيك طربا، وتوهمك بالابتكار والتجديد، إلا أنك تكاد لا تتوغل فيها، وتنعم النظر في أعماقها، حتى يتحقق لك أن قصيدته تمثل أعمار مختلفة من التجارب الفنية والنفسية، وإنما منفرطة، مفككة لا رحم لها ولا أوصال".[1]

وقد تحدث الكاتب بعد ذلك عن تشبع الشاعر بالأجواء التقليدية، خلال قصائده، فبدا له وكأنه معتم بعمامة البداوة، ينظر إلى الوجود بعينين فطريتين فارغتين ارتجاج ولا رؤيا في حدقتيهما، فشبهه بلبيد وعدي بن زيد، وزهير وذلك لأنه يقف من الحياة كمن يشاهدها ويقرر نواميسها من الخارج متخلص إلى نوع من الحكم التي انعدم فيها التوتر والقلق والتنازع الفاجع مع المصير، مستشهدا بقصيدة مرثية الآلهة.[2]

وصف المؤلف السيّاب بعد قراءته لتلك القصيدة بمنعدم الثقافة، لأن العديد من مظاهرها طغت على شعره وعزلته عن حركة العصر في رأييه، لأنها قصائد عمودية حاول السيّاب أن يقحم عليها بعض الصور الأسطورية والمعاني المستحدثة بشكل خارجي.[3]

---

[1]- ينظر: إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج5، (مذاهب فنية عربية غربية/ أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث)، دار الكتاب اللبناني- بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص87.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص88.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص89.

ولقد تساءل الكاتب عما إذا كان السيّاب يعتقد أن القارئ العربي هو من السذاجة بحيث ينطلي عليه ترقيع تلك الأثواب الرثة المتعفنة ببعض الصور المبرقعة الدخيلة المشوهة. فقال: "فأي قارئ مهما تضاءلت ثقافته الفنية لا يدرك أن السيّاب أراد أن يخدعه ويغرره به فيما طلى قصائده العمودية بأقنعة الأسطورة الزائفة؟".[1]

ومن ثم ذهب الحاوي إلى وصف شخصية الشاعر والتي قال بأنها منفرطة متفككة، فتكلم عن ذاته التأملية وذاته التفائلية الصوفية السقيمة، والتي يراها الباحث في شعره لقصيدة "مرثية الالهة"، و"حيكور" وهذه من قصائده القديمة، أما المخضرمة نجد قصيدة " فوكاي""مرحى غيلان "و"جميلة بو حيرد" فضلا عن قصيدة" أنشودة المطر" التي يحمل الديوان عنوانها.[2]

تطرق الناقد والأديب إيليا الحاوي إلى انعدام النمو الزمني عند السيّاب فهو يرى أن الشاعر قد خطى خطوات المتنبي في شعره، كما ظهر ذلك في قصيدة "فوكاي" وقصيدة "بور سعيد" حيث قلد أبا تمام. فا لقصيدة الحديثة في نظره خالية من الزمن الذي ينعكس فيه نمو التجربة وتطورها الداخلي على عكس القصيدة القديمة.[3]

وبعد ذلك تحدث المؤلف عن الصور التراكمية في الذهن التجريدى المطلق المغروسة في قصائد السيّاب، فهو يرى أن قصائده توهم القارئ بالتجديد بينما هي تنطوي على طبيعة الشعر القديم كقصيدة "مرحى غيلان".[4]

طرح الباحث فكرة عنوانها" قصائد لا رحم ولا أوصال لها" مفادها أنه لو تمثل القارئ أو الدارس بقصيدة ثانية وثالثة ورابعة من قصائد السيّاب، لأوفى إلى النتيجة ذاتها. ولا ظهرت

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص89.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص90.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص90–91.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص93.

معاني بوجوه الغرباء والضائعين وتمثل بقصيدة إلى جميلة بو حيرد".[1]

وفيم يخص كيفية تقييم الصورة الفنية، فهو يؤكد أن قصائد السيّاب مشبعة بتلك الصور الإبيزودية التي تذكره بطبيعة الصور الاستطرادية الجاهلية. إلا أنه وحسب رأيه إذا أردنا أن نقيم الصورة تقييما فنيا، داخليا، ينبغي أن نتنبه، إلى أن محتوي الصورة يشكل عنصرا ضئيل الأهمية في تجديدها. فليس من المهم تشخيص عشتار والمسيح والبعل في الصور لتكون جديدة لأنه ليس هؤلاء وجود شعري خاص بذواتهم وإنما المهم عنده أن يشخص في الصورة ذلك الحس المنطقي القاتم الذي يوازنها ويضبطها بأسلاك خفية. دون أن يميت فيها حدس الإشراق أو يطفئ لحظة الرؤيا.[2]

وإذا ما تحيرنا عن الطبيعة الصورة في الشعر القديم حسب الحاوي، يتبين أنها صورة استطرادية، أي أن الشاعر ينصرف بصقلها وذكر جزيئاتها عن الموضوع الأصيل حتى تصبح شبه موضوع مستقل عن الموضوع العام. وواقع الصورة عند السيّاب استطرادي في الأغلب في نظره.[3]

تحدث الكاتب عن قيمة الموضوع في الشعر السيّابي. وكيف أنها مواضيع إلتزامية في الغالب، متطرف بعد ذلك إلى انفعال السياسي والفني الذي يطغى على حصيلته الشعرية والتي وصفها الحاوي باللاشمولية ولا رؤية كلية، فقصائده، هي قصيدة واحدة تتنكر بموضوع واحد. ضف إلى ذلك تكلم عن عنصر الخلود في الفن.

وهناك فكرة وظيفة الأسطورة في الشعر الحديث والتي عالج فيها غلبة الأسطورة في شعر السيّاب والذي عجز البعض عن تفهم كثرته لدى الشاعر ولكن الحاوي ألغى هذا العجز بقوله

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص94.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص97.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص98.

إن الأسطورة رافقت الشعر منذ أقدم عصوره. وهي ليست ميزة خاصة بالشعر الحديث، وقد أجرى موازنة بين السيّاب وابن المقفع ليبرز منطقه.

إن نظرة الكاتب والناقد إيليا الحاوي اتجاه السيّاب في هذا المؤلف، لم تتغير بل توسعت إلى نطاق النقد ففي المؤلف الأول الذي درسناه تصرف فيه الحاوي بوجه الأديب الجامع ولكن في هذا المؤلف، فقد أظهر شخصيته النقدية، وهذا النقد كان موضوعيا بحت وذلك لأنه استدل وبرهن على أقواله، وهذا النقد نقد بناء يسهم في تطور أذهاننا وقراءاتنا.

ح- كتاب: بدر شاكر السيّاب (شاعر الأناشيد والمراثي) لإيليا الحاوي. (الطبعة الثالثة):

تحدث إيليا الحاوي في كتابه "بدر شاكر السيّاب" الجزء الأول "بواكير" عن السيرة السيّاب وتجاربه الشعرية الأولى التي تدرب بها على النظم، مترجحا بين النجاح والفشل ليعود الكاتب مرة أخرى في طبعة ثالثة من هذا الكتاب ليجمع جزء "البواكير" مع أجزاء أخرى والتي مثلت على التوالي كل مرحلة من مراحل السيّاب الفنية.

ألم المؤلف في الجزء الثاني من هذا الكاتب بمطوّلتي "حفار القبور" و"المومس العمياء" تحليلا وتفصيلا، كنموذجين يغنيان عمّا دونهما من مطوّلات ك «اللعنات" وبين" "الروح وجسد " و"الأسلحة والأطفال" وما ماثل ذلك أو داناه، متحدثا عن أسلوب الشاعر الشبّه المتكرّر في مطولاته سواء أكان ذلك في تكنية الصورة والعبارة أم بناء القصيدة وإقامة الوحدة العضوية في قلبها. فقال: "وقد تتضاعف قوى الخيال، حينا في مطولة وتتضاءل في أخرى. فيميل إلى السرد والتقرير، إلا أن النهج العام شبه متوحّد ولا قبل لنا بالإضافة في درس مطوّلاته كلها فعبرنا عن الكل بالجزء.[1]

خصص الكاتب الجزء الثالث لتحدث عن ديوان" أنشودة المطر" لأنه يرى أنّ فنية السيّاب لا تتعدل ولا تتبدّل، إلا في أنشودة المطر، إذ بدا للمؤلف أن الشاعر استكمل عدته الفنية وعمق

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص112.

تجربته، فلم يعد انفعاله يطفر طفرة وتقتص صوره على بعد الرومانسي الشديد الانثيال. ففي هذه المجموعة تصمد التجربة لاقتباسها من المضمون الانساني الجدي عامة واغتذائها من الفكر الذي يمده الانفعال بالذاتية.

وأما الجزء الرابع من هذا الكاتب فيمثل القسم الثاني من أنشودة المطر وهو تحت عنوان "جيكور والمدينة" حيث ذكر الكاتب في بداية هذا الجزء أن السيّاب، منذ بدأ قصائده الأولى وبخاصة في حفار القبور والمومس العمياء وهو يعاني عقدة المدينة، تلك الساحة الشديدة الازدحام، الكثيرة الجلبة حيث يشعر المرء أنه معزول، متفرد بين الزحام، صامت أعماق الجلبة، مقهور، فيطأ هامته بقدميه ويحصل اليأس والتعاسة كظلّ ملازم.[1]

ويرى الحاوي أن خيبة المدينة تتضاعف في نفس السيّاب لأنه يتصدى لها في مرحلة الشباب، أي المرحلة التي يعي فيها الهموم والمسؤولية وصداع الواقع والمثال، فيما يقضي في القرية طفولته التي لا ينكدها الوعي الفاجع لهموم الحياة في كسب الرزق وتنازع الهوان والكرامة والحياة والموت.[2]

وفي الجزء الخامس المعنون ب «المزامير والمراثي" يتحدث الكاتب عن بدر شاكر السيّاب عندما أصيب بدائه فتحوّلت تجربته من المعاناة العامة في قدر الفقر والقهر الذي يرزح من دونه أبناء وطنه إلى قدره الفاجع المحتوم، وهو يشعر بدبيب الموت البطيء في خلاياه وأن هاوية العدم توشك أن تبتلعه. وإنما يشير إليه الباحث بصورة تقريرية هادئة كان ينطوي بالنسبة إلى

[1]– ينظر: إيليا الحاوي، بدر شاكر السيّاب (شاعر الأناشيد والمراثي)، دار الكتاب اللبناني– بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص5.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص7.

بدر على مثل معناه الجحيم الأراضي، فكأنّه يكفرّ عن ذنوب غامضة لم يعها بوعيه ولم تجنبها يداه.[1]

الجزء السادس والأخير من هذا الكتاب خصصه الأديب لتحدث عن خصائص الفنية العامة لشعر السيّاب، منذ بداية نظمه فعلى الرغم من إلمامه في الأجزاء السابقة بكثير من خصائصه الفنية ألا أنه أكمل وأوضح هاته الخصائص في هذا الجزء وقد عرض في كل جزء بعض المنتخبات الشعرية لسياب.

لقد ألمّ إيليا الحاوي في هذا الكتاب بجميع الجوانب التي تخص شاعرنا "بدر شاكر السيّاب" الاجتماعية التي صورها في جزء البواكير والفنية التي نجدها في بقية الأجزاء وتمتاز هذه الدراسة بالوضعية، فالحاوي كان محللا وجامعا للمتن الشعري السيّابي.

خ-كتاب: الجملة الشعرية في القصيد الجديد ل: (على ملاحي):

نجد الكاتب علي ملاحي يتخذ في كتابه "الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة" السيّاب أنموذجا، حيث قام بتوزيع العمل في هذا الكتاب إلى اربعة فصول يكمل كل فصل الآخر إضافة إلى تمهيد. حاول أن يقدم فيه بصورة مبسطة وموجزة جدا فتحدث عن الأسلوبية بوصفها منهجا علميا محاول من خلال ذلك أن يحدد طبيعة علاقتهما بالعلوم الأخرى، أما فيما يخص بحثنا هذا وهو تناوله للمفهوم الشامل للحملة الشعرية حيث أبرز في الفصل الثاني من هذا الكتاب حملة السيّاب الشعرية الجديدة على مستوى التركيبي بوصف السيّاب حلقة وصل بين جيلين شعريين أولا بوصفه أحد الرواد الحركة الشعرية العربية الحديثة ثانيا، حيث قام بالتحليل والإحصاء للجملة الفعلية والجملة الاسمية وطبيعة أسلوبهما تركيبا ومدى كثافة كل جملة في السيّاب الشعرية الجديدة، حيث قام في الأول بعرض الخصائص الصوتية التي تتسم بها جملة السيّاب الشعرية الجديدة سعيا إلى وصف وتحليل الأنساق الإيقاعية الجديدة، كما تجلت في

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص7.

النماذج الشعرية وعلاقة ذلك بأسلوب الجملة الشعرية. في مستواها الإيقاعي أما في الفصل الأخير. فقد عمل على وصف وتحليل السمات الدلالة التي تميز بها الجملة الشعرية الجديدة من خلال عينات نموذجية ثم ربطها بنموذج السيّاب الشعري على الإشارات الرمزية المختلفة بغرض كشف خاصية الترميزية الجديدة في السياق الشعري.[1]

يبين الكاتب في هذا المؤلف أن السيّاب قد انطلق من أفق اللغة وعبر اللغة يتحرك شعره، كما أنه يحاول تارة اختزال التركيب النحوي ويوسع من دائرة الجملة تارة أخرى ساعيا إلى تعميق التداخل والترابط بين فونيمات الجملة وبين مونيماتها من الناحية الثانية.

كما أنه وضح كذلك أن السيّاب كان له القناعة في تكسير المألوف الشعري على مستوى الصياغة ساعيا إلى اختراق سلم المقاييس والمعابير التي كانت إلى وقت قريب تتحكم في نظام القصيدة تركيبيا.[2]

ومنه يبين الكاتب أنّ تعدد الصياغة يعقبها بالضرورة تنوع في الأسلوب ومن ثم فإن الجملة الشعرية حسب ما ورد في هذا الكتاب بطبيعتها لابد أن تعرف هذا التنوع في المستوى التركيبي النحوي، ويبدو أن هذه التراكيب النحوية غير مألوفة التي تنحرف عن خط اللغة، ستكون بدون شك عنصر التراكيب المختلفة للجمل الشعرية أسلوبا نحويا جديدا وكنموذج اتخذ هذه الأبيات:

الليل والسوق القديم

خففت به الأصوات إلى غمغمات العابرين.

وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين.

في ذلك الليل البهيم

[1]– ينظر: على ملاحي، الجملة الشعرية في القصيد الجديد، دار الأبحاث– الجزائر، ط1، 2007، ص6.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص81.

حيث تبدو هذه الجمل في توزيعيها قائمة على حملة الأولى في تناسقها وتداخلها وانتظامها.[1]

أما فيما يخص الملامح الأسلوبية لتراكيب الجملة الشعرية السيّابية الجديدة، فقد بين أنه حين تناول الجملة الشعرية السيّابية من الوجهة الأسلوبية الإبداعية الجمالية. فإننا نجد أنفسنا أمام مستوى تركيبي جديد على نمط التركيبي للشعر العربي لا على المستوى النحوي فحسب، بل على المستوى الإبداعي، الإبداع اللغوي الذي يسعى إلى الخلق عبر هذه العلاقات التركيبية والأنساق والأنظمة التي تنحرف عن خطية الإبداع اللغوي المنطقي.[2]

وتناول كذلك التحليل الأسلوبي للجمل النحوية في جملة السيّاب الشعرية الجديدة، حيث بين أن التعبير الشعري هو جملة من البنى النحوية والمعجمية والصوتية والدلالية والصرفية المتكاملة بعضها ببعض في تناسق تفرضه طبيعة الشعر المتميزة.[3]

وأن البحث والمعاينة الوضعية والإحصائية للجمل الفعلية والاسمية المتبلورة في جمل السيّاب الشعرية إنما هو بحث في نمط تعبير شعري مختلف في تعامله مع القيم اللغوية، مما يجعله يحتفي بمعطيات أسلوبية ومبادئ ورؤى شعرية ولغوية تنحرف بطبيعة تركيبها وبنيته بنسقها عن الأنساق الشعرية الموروثة التي تناقد سهولة إلى المعايير القواعدية النحوية والصوتية والعروضية والمفاهيم الدلالية.[4]

وفيما يخص التحليل الإحصائي للجمل النحوية: الفعلية والاسمية، فقد بين بأنه من هذا المنطق تأتي الاستعانة بالإحصاء عدد الجمل الفعلية والاسمية المكونتين للجمل الشعرية

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص106.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص80-81-90.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص91.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص81.

السـيّابية الجديدة خطوة للوصـول إلى وصـف الأسـاليب التركيبية والدلالية والصـوتية للجمل الشعرية في القصيدة الجديدة وإحصاء الواقع الشعري الجديد.[1]

إن كتاب الجملة الشعرية في القصيد الجديد "السيّاب أنموذجا "للأديب والكاتب على ملاحي من أهم الدراسات الحديثة والتي أغنت الساحة الأدبية بمفاهيم ومباحث جديدة تخدم العصر الذي نحن فيه وتعاصره وتمثل أدبه وثقافته، فدراسة القصيدة الحديثة السيّابية تحتاج إلى منهج نقدي جديد يتماشى معها ولحل هذا ما رآه ملاحي في منهج الأسلوبية، كما أنه موضوع جديد يغطي الثغرات الموجودة في بحوثنا.

د- كتاب: شعر بدر شاكر السيّاب (دراسة فنية وفكرية) لحسن توفيق:

تطرق حسن توفيق في كتابه "شعر بدر شاكر السيّاب دراسة فنية وفكرية" إلى السيّاب الشاعر، مشيرا مدخل هذه الدراسة إلى عدم اهتمام النقاد والدارسين به إلى بعد غياب صوته الشعري عن الساحة الأدبية العربية في أعقاب موته الفاجع، ثم عرض بعد ذلك الدراسات التي صدرت عنه بعد موته، وقسمها إلى مجموعتين: أولهما: مجموعة الدراسات العامة التي تناولت نتاجه، كما تناولت نتائج غيره من الشعراء والأدباء العرب، وتتمثل في دراسات جليل كمال الدين وإبراهيم السّامرائي وجبرا إبراهيم جبرا ومحي الدين إسماعيل ولويس عوض وأمطانيوس ميخائيل ورجاء النقاش.[2]

وثانيتهما مجموعة الدراسات المستقلة التي أفردها أصحابها لتحليل ودراسة نتاج الشاعر وحده، وأهم هذه الدراسات – فيما نتصور- دراستا إحسان عباس وعيسى بلاطة.[3]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص106.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص106.

[3]- ينظر: حسن توفيق، شعر بدر شاكر السيّاب، دار أسامة للنشر والتوزيع- عمان، الأردن، ط2، 2009، ص8-358.

تنقسم هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول، أولها يتعرض فيها الكاتب إلى سيرة حياة الشاعر مقسما إياها إلى ثلاثة مراحل، الطفولة في الريف العراق الجنوبي، حيث تحدث عن نشأة السيّاب وإحساسه المأساوي الحاد باليتيم والفقد وسعيه وراء الحب. أما المرحلة الثانية فتمثل في انتقال الشاعر إلى المدينة بغداد وطلبه العلم في دار المعلمين العالية ثم تخرجه فيها، مع دراسة الانتماء السياسي للشاعر وما جرّه عليه من ويلات، سواء في مرحلة الانتماء الماركسي أو الانتماء القومي وتتمثل المرحلة الأخيرة والتي أسماها حسن توفيق برحيل بغير عودة في المرض الوبيل الذي جرّ على الشاعر عذابا رهيب، وأوقعه في مزالق كان يمكن إلا يقع فيها، مدحه ل «عبد الكريم قاسم".

وفي هذه المرحلة قال الباحث أن السيّاب تقلب بين اليأس من الشفاء ورجاء الحصول عليه، واصفا الحالة الحزينة التي تلبست بالسيّاب إلى غاية موته.[1]

ويتعرض حسن توقيف في الفصل الثاني لمراحل تطور الشاعر، وقد أبرز فيه الإطار الطبقي الذي ينتمي إليه الشاعر وإلى جانبه الإطار الفكري والثقافي الذي كان يتنفس داخله وقال بأنهما أهم إطار من الأطر التي شكلت عالمه الشعري كما أسهمت في انتقاله من مرحلة بعينها إلى مرحلة أخرى من مراحل تطوره على الصعيدين الفكري والفني.[2]

وقد قسم أيضا مراحل تطور السيّاب إلى ثلاثة مراحل متعاقبة هي: مرحلة الرومانسية المبكرة، حيث عرض فيها ما كتبه الشاعر خلالها متحدثا عن قصة علاقة الحب المتبادلة بينه وبين الشاعرة لمعية عباس عمارة وهي القصة التي تشكك فيها إحسان عباس نتيجة تحرجه في راوية أحداثها حسب قول المؤلف، وقد بحث هذا الأخير في هذا الفصل عن قضية تميز الشاعر في تلك المرحلة واستقر به البحث إلى أن السيّاب كان متميزا عن معاصريه بظهور ملامح

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص358.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص124–127–359.

البيئة العراقية، وبالتحديد ظهور ملامح بيئة ريف العراق الجنوبي في شـــعره، فضـــلا عن طول نفسه الشعري.[1]

وأما المرحلة التالية للرومانسية المبكرة فهي مرحلة الالتزام بشقيها: الماركسي والقومي، فيما يتعلق بالشق الماركسي فقد تعرض الكاتب لمعاهدة بور تسموث ووثبة الشعب العراقي ضدها، ودور الشـــاعر في أحداث تلك الفترة وقد عرض قصـــائده المطولة التي كتبها، كما أنه درس الظاهرة التي أسماها عدم تكامل النفس الإنسانية لديه في بداية هذا الشق الماركسي.[2]

وفيما يتعلق بالشق القومي عرض المؤلف قصائد الشاعر التي كتبها، فرأى أن الشاعر قد تحقق له بعض مما أسماه تكامل النفس الإنسانية، وتتمثل المرحلة الثالثة والأخيرة في الارتداء إلى الرومانسية، حيث أشار إلى الاضطرابات العنيفة في العراق نتيجة صدام القوى العقائدية المختلفة، كما بين موقف السيّاب من تلك الأحداث خلال حكم عبد الكريم قاسم، عارضا مدائحه لذلك الطاغية الذي كان يلقب بالزعيم الأوحد حســـب قوله فتلك المدائح في نظره إســـاءات إلى الشـــاعر إســـاءة بالغة عند مقدري فنه من اليســـاريين والقوميين بوجه عام، ثم عرض قصـــائده المرض وما تتميز به عن قصائد المرحلة الرومانسية المبكرة.[3]

أما الفصل الثالث من هذه الدراسة، فقد درس فيه وسائل التعبير الفنية، حيث تعرض في بادئ الأمر لقضـــية الريادة في الشـــعر الحر، ثم درس الأوزان التي كان يغلب على الشـــاعر استخدامها في بناء قصائده، بعد أن قام بعمليات إحصائية تبين الأوزان التي كان يغلب عليها استخدامه والأوزان التي كان يستخدمها بصورة قليلة، متحدثا عن الظواهر العروضية التي تلفت النظر في شعر السيّاب، ودرس نظام التقفية وتطوره عنده، ثم انتقل إلى دراسة استخدام الشاعر

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص124–359.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص359.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص359.

رموز والأساطير والإشارات الكلاسيكية والاستعانة بالمونولوج الداخلي، وأخيرا درس الصور الشعرية في شعر السيّاب وحاول التعرف على منابعها التي استقاها منها، وأرجع هذه المنابع إلى ثلاثة: التراث العربي، قديمة وحديثه، الشعر الغربي، بوجه عام والإنجليزي منه بوجه خاص. إلى جانب ابتكاراته وإضافاته في مجال رسم الصور الشعرية.[1]

إن الدافع القوي إلى اختيار "شعر السيّاب" الموضوع لدراسة فنية من قبل حسن توفيق هو إيمانه بوحدة الثقافة العربية في مختلف أقطار الوطن العربي الكبير خلال العصور المختلفة التي مرت بها على حد تعبيره. واختياره للسياب ليكون مركز بحثه أمر جلل لأنه اختار أن يدرس شاعرا عربيا ينتمي إلى قطر عربي (العراق)غير القطر الذي ينتمي إليه الكاتب(مصر)وهذا يظهر موضوعيته وموضوعية دراسته.

ذ- كتاب: "الأسطورة في شعر السيّاب" لعبد الرضا علي.

من بين النقاد أو الكتاب أيضا الذين تناولوا شعر السيّاب نجد عبد الرضا علي في مؤلفه "الأسطورة في شعر السيّاب". حيث عالج ظاهرة الأسطورة في القصيد السيّابي وتأصيل القول فيها، إذا حاول إلا يخرج – ما استطاع – عمّا هدف إليه فكان أن ظهر بشكله المكثف، دون الاهتمام المباشر بالظواهر الشعرية الأخرى، إلا فيما يوضح دراسة الأسطورة أو يضيف إليها، ودون الاسترسال في حياته وتجاربه العاطفية والسياسية وتطوافه للحصول على معجزة الشفاء، مبتعدا من كل ما يخرجه عن نطاق دائرته ومنهجه، إلى جانب الاحتراس في إعطاء الأحكام والنتائج أن لم تكن قد بنيت على تأكد أو يقين.[2]

تناول الكاتب في الفصل الأول من هذا الكتاب "الدلالة والتوظيف والبواكير، وقد عرض في مبحثه الأول "الأسطورة بين الواقع والحلم، أين أبرز أن البحث لفهم الكون وظواهره الغاية

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص360.

[2]- ينظر: عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، دار الرائد العربي- بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص7.

الرئيسية للإنسان منذ أن وعى، وظلت تساؤلاته الباحثة عن تغيرات لما يحيط به من وجود، تثير فيه مغارة إيجاد الجواب، ولهذا فقد أراد أن يوقف سيد تساؤلاته التي جعلته يقف متعجبا من ظواهر الكون المتعددة بأن يعطي تفسيرا يرتضيه ليسيرها، الذي يشكل هو نفسه بسذاجة جزءا منها وسرعان ما وجد الوعاء أنها الأسطورة التي فسر بواسطتها الحياة واشبع فيها رغبته الباحثة عن الحقيقة، المؤيدة في فهم الكون وظواهره.[1]

وقبل دراسة الظاهرة في شعر السيّاب قام الباحث بالتأصيل لمفهومين: مفهوما واضحا للأسطورة ومفهوما واضحا لعلاقة الأسطورة في الشعر. ولما كان الواقع يثبت أن الدراسات العربية حائزة في مفهوم الأول، فالمؤلف حاول أن يعالج هذا المفهوم ويخرج بنتيجة مقنعة وتعريف يرتضيه موضوعيا-أما المفهوم الثاني، وهو علاقة الشعر بالأسطورة فالباحث عبد الرضا على لا يظن أن هناك دراسات تستطيع أن تتيح للباحث فرصة لأن يتبع منهجها ويسير على هدى منها، بسبب من كون هذه الدراسات قليلة في أدبنا العربي من ناحية ولكونها مازالت تحتاج إلى الباحث الخبير المؤصل من ناحية ثانية. [2]

وفي المبحث الثاني من هذا الفصل تناول التوظيف الأدبي للأسطورة. حيث أبرز أن العالم الذي نعيشه اليوم يكتنفه التناقض، ويعمه الاحتجاج، وتتسع فيه ثغرات الخراب، وتؤطره المدينة بهالة من القوانين والأنظمة التي تحد من الحرية الإنسان، وتكبل توقه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تنشد البساطة والاطمئنان، فراحت العلاقات تتدهور وأصبح كل شيء يقاس بمعيار مادي وأضحى الإنسان متغربا في واقعه، ومن هنا حاول الأديب المعاصر أن يبحث عن العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى، يلائم فيه بين التجسيد البدائي لتأمله

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص13.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص7-8.

وطموح الإنســـان الحديث في إعادة خلق عالمه. فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول، إلى الأسطورة. [1]

وكخلاصـة لهذا المبحث أبرز عبد الرضـا على أن استخدام الشـاعر المعاصـر للأسـاطير يهدف إلى تحقيق غايات عديدة أن يطمح فيها إلى تحقيق ذاتيته المكبوتة وإلى التصـريح بتبرمه في أخطر القضـايا، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض. رفض قوانين القهر والصـراع وكشـف ما يخفيه نفسه من انكسارات حضارية راهنة مستعينا في ذلك كله بالرموز الفنية التي تجعل التجربة الشـــعرية حية، تؤثر في الملتقى. فتخرجه من قهر قناعته إلى تأمل جديد، يحاول مع الشـــاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل.

وفي المبحث الثالث من هذا الفصل فقد أبرز فيه بواكير الاستخدام الأسطوري في حركات التجديد الأولى، وهي أن السيّاب لم يشكل السابقة الشعرية الأولى في استخدامه للأساطير العالم القديم في شعرنا العربي الحديث، إنما كان هناك رعيل سبقه في ميدانها، وشكل حضورها الأول في شـعرهم أثرا في تجربة السـيّاب بعد حين. إنما كانت سـابقته الشـعرية هي في كيفية التناول والتوظيف، وفي الطريقة الذكية لاختياره الرموز التي تضـــفي على التجربة الشـــعرية، البعد الإنساني المطلوب. [2]

تطرق الكاتب بعد ذلك إلى الكلام عن رواد حركة التجديد الأولى وكيف كثرت الإشـــارات الأسـطورية عندهم أمثال المازني والعقاد و"إلياس أبو شـبكة" و"أحمد زكي أمثال المازني والعقاد وإلياس أبو شـــبكة" و "أحمد زكي أبو شـــادي وعلي محمود طه "مؤكد أن هؤلاء يبدو المنهج الأسـطوري عندهم بوضـوح، إلى جانب هذا فانضـوائهم تحت ما سـمي بالمدارس والجماعات

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص19.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص25.

الشـعرية التي لابد وأن واكبها السـيّاب وعاش معاركها وتجاربها فقد بلغت من الشـهرة ما يجعل نفي أثرها في الحركة الأدبية في ذلك الحين ضربا من العناد الغبي. [1]

عالج الكاتب في الفصل الثاني من هذا الكاتب أصول الأسطورة عند السيّاب، حيث تنوعت وتعددت هذه الأخيرة بين مؤثرات ثقافية لشـــعراء أوروبيين، وبين مؤثرات ميثولوجية قديمة لكتب وأساليب أدبية حوت مضامينها دلالات اجتماعية وإنسانية كثيرة. وقال بان الحكاية الشعبية ذات أصـــول تعليلية واحدة. فان تطورها إلى شـــكل القصـــص الشـــعبي لم يمنع من اعتبارها إحدى الأصـول الأسـطورية في الشـعر السـيّاب. ومن هنا وجد الباحث أن إدخالها في هذا الفصـل يعد اسـتكمالا لتلك الأصـول وامتداد طبيعيا لها، وهي أن لم تفد فليسـت ضـارة، وعليه فقد وجدنا أن تلك الأصول. [2]

تتوزع بالشكل الاتي:

1-الغصن الذهبي وطقوس النماء.

2-أساطير العالم القديم.

3-الكتاب المقدس.

4-التجربة الإليوتية.

5-التجربة الستويلية.

6-الحكايات الشعبية.

عنون عبد الرضا علي الفصل الثالث من دراسته ب"الوظائف" تطرق فيه إلى فكر الإنسان البدائي، الذي حمله الســـيّاب موقفا خلاقا تبدي في فهمه للواقع المعاش ومحاولة تغييره، بأن أظهر ثغراته وتناقضه، وعلاقته غير الحميمية، فصول زيف المدينة التي يعمها التضاد والتدهور

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص25.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص49.

والتطاحن، فكان أن دل موقفه هذا حسب رأي الباحث على فهم وانتباه دقيقتين لعملية التوظيف الأسطوري التي لا تقوم إلا على وعي تام لجوهر رافدها الإنساني حين ينظر إليها الفنان بطريقة أكثر عمقا وتفتحا إلى جانب أنه استطاع أن يجعل منها رؤية جديدة لإنسان جديد، غير إنسانها الذي رآها وصاغها في البدء، فرسمت مدركاته نهجا للتوظيف الأسطوري افتتن جيل من الشعراء بعده وسار على هدى منه فاصبح بذلك عن قدراته الفنية في عملية الخلق الشعري، بشكل جعل السيّاب يصبح الرائد الأول في هذا الضرب دون منازع.[1]

تحدث الباحث في هذا الفصل إلى تعدد الوظائف الأسطورية عند السيّاب في شعره والتي كانت دلالاتها أنواعا من رؤى شعرية فيها بانفعال حي وقد وجد الكاتب أن تلك الوظائف تنقسم إلى قسمين رئيسين تتفرع عنهما عدة محاول هما: الوظائف الجمالية والوظائف السياسية. [2]

تعرض عبد الرضا علي في الفصل الرابع إلى تحويل السيّاب للأسطورة وتحميلها مضامين جديدة، فالسيّاب في نظره شأنه شأن أي إنسان مأزوم-كثيرا المخاوف والشكوى والرفض، يمثل حالة فردية تعبر عن عام حسب رأيه. فقد وجد في الأساطير النماذج الأزلية التي تجسد آمال الإنسان ومخاوفه، فلاءم بينها وبين حال الإنسان الحديث ولاسيما الإنسان العربي الحديث. [3]

أدار الباحث في المبحث الأول من هذا الفصل حول فكرة التوحد، وكيف أن السيّاب حاول أن يسبغ فجيعته التي صارت دائمة الحضور. وكيف جعل رموز العذاب الكثيرة في تاريخ الإنسان تعبر عن حالته الفردية. فوحد السيّاب بينه وبين المسيح وبين تموز. [4]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص9.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص92.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص126-127.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص127.

وأما المبحث الثاني فقد تحدث فيه عن قلب الأسطورة عند السيّاب وكيف عمد الشاعر في بعض أزماته النفسية العادة إلى تحوير في المضامين الأسطورية التي يستخدمها بحيث تبدو ذات ملمح جديد على الضد من مضامينها القديمة الأولى. [1]

المبحث الثالث عالج مفهوم مزج الأساطير عند السيّاب حيث كانت بعض تجاربه الشعرية في توظيف الأسطورة تعني بظاهرة مزج بعض الأساطير التي يمكن أن تعبر عن حالة معينة. كما فعل في القصيدة "مرحى غيلان " حيث يتداعى الخيال السيّاب العلم ليجمع بين "اليوناني" في حالة شبه متفردة، هي الرغبة في الخلود. يقول السيّاب:[2]

أنا في قرار بويب ارقد، في فراش من رماله،

من طينة المعطور، والدم من عروقي في زلاله.

ينتال لي يهب الحياة لكل أعراق النخيل.

انا بعل: أخطر في الجليل...

إن المبحث الرابع من هذا الفصل هو تمثيل للولادة المتعسرة للحياة في شعر السيّاب، فترتبط الأسطورة التموزية بظواهر طبيعية تعد من مكونات طقوس ولادة الحياة. والسيّاب في نظر الكاتب يعمد إلى تحوير في مضمون هذه الظواهر، بحيث تبدو ولادة متعسرة للحياة وهي (على ضعفها) تعتبر من المضامين الجديدة في توظيفات السيّاب الأسطورية. ونلحظ هذا في قصيدة "مدينة بلا مطر" "تموز جيكور" "مدينة سندباد" ...الخ. [3]

النموذج وهو أخرى مبحث في الفصل الرابع، يشير فيه الكاتب إلى النموذج الفني للتجربة الشعورية في توظيف الأسطورة عند السيّاب، هذا النموذج الذي استطاع أن يرتفع بدلالة

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص131.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص134.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص137–138.

الأسطورة إلى روح العصر ومتطلباته، وذلك محاولة لإستكمال الجوانب التي تحيط بدراسة هذه الظاهرة ومشاركة في استجلاء معطياتها الفنية. [1]

الفصل الخامس خصصه الكاتب لدراسة المطر الكثير الميلاد والموت في شعره السيّاب وذلك لأنها من تيمات "الأسطورية المتكررة" أفاد السيّاب من إيماءاتها الخيالية صور ذات دلالات عصرية، جعل منها نسيب أسطوريا لكثير من قصائده. وقد ظهرت هذه التيمات في جانبين متقاربين وأن اختلف في الظاهر أحدهما فكرة السيّاب والخصب وثانيهما، فكرة الموت والميلاد. [2]

وقد توصل صاحب الكتاب في فصله الخامس إلى نتائج عديدة، توزعت بين فصول البحث بشكل مكثف معقول تبدت في أن:

-السيّاب كان اسبق الشعراء حيلة ارتهانا بالأزمة الحضارية، وقد قاده تخليه عن الانتماء إلى البحث عن البديل الذي يمدده بطاقته السحرية ويعوضه ما فقده من الأفكار.

-كان نجاحه في التوظيف الأسطوري قائما على توحيد الواقع مع الأسطورة وتوحيد الأسطورة مع الواقع ومن خلال هذا التوحيد تشكلت الوظائف الأسطورية في شعره.

-أنه أسبق شعراء جيله في استخدام المونولوج الدرامي وتكوين الزحم الأخاذ من الحوار.

-أنه أسبق شعراء جيله توحيدا بالرموز وشخصيته التي اكتسبت الطابع الأسطوري، فاكتسب صنوف عذابه الذاتي شمولا وجعلها تعبر عن عذاب عام.

-أفاد من الميثولوجيا وقصص الدونتي رموزا كثيرة، كان أبرزها ما وظفه في شعره من رموزا العذاب والتضحية. وهو بذلك يقتضي إثر إليوت ويحاكيه. [3]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص139-140.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص149.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص195-196.

إن هذه الدراسة ليست هي الأولى وليست هي الأولى وليست هي الأخيرة، ولكنها مثيرة للإعجاب فقد حصر الكاتب بحثه على الأسطورة ولكن في نفس الوقت فقد حصر الكاتب بحثه على الأسطورة ولكن في نفس الوقت فقد توسع فيها وشمل كل نواحي التوظيف الأسطوري في المتن الشعري السيّابي.

ر-كتاب: بدر شاكر السيّاب دراية في حياته وشعره ل (إحسان عباس):

حاول المؤلف في هذا الكتاب التحدث عن السيّاب الشاعر في إطار من الشؤون العامة وخاصة التي أثرت في نفسيته وشعره، ولهذا آثر طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (أو التراجع) النفسي والتطور (أو الانتكاس) الفني فكان السيّاب الإنسان والسيّاب الشاعر معا دائما على المسرح الزماني والمكاني.[1]

قسم إحسان عباس هذا الكتاب إلى خمس مراحل حمت المرحلة الأولى اسم "البحث عن النخلة" وذلك لأنه لم يحصر دراسته على فترة واحدة من حياة السيّاب بل شمل جميع تلك المراحل التي مر بها الشاعر في حياته الاجتماعية والأدبية، فالنخلة كانت رمز للأم وصورة للإله على حد قول الكاتب، وهي أيضا تمثل نهر بويب وجيكور والحبيبة والريف والعراق وفي ظلها يقع المحار "إلهة الطفولية" والموت المريح.[2]

فسعى المؤلف الدائب للعودة إلى الطفولة باسم "البحث عن النخلة" كان تلميحا منه لما يحمله هذا العنوان من مفارقة ساخرة، فالنخلة شاهرة فارعة لا تتطلب بحث، والسيّاب كان يبحث عن المعاني الباطنية فيها حينا وعن بديلاتها حينا آخر، ولهذا أنفق عهد الصبا والشباب وهو يبكي الحرمان من هذه "النخلة" أو يحاول أن يجد ما يعوضه عنها، فانتقل بخياله من حبيبة إلى أخرى وهذا ما نلحظّه في شعر السيّاب الذي كتبه في مرحلة الشباب حين انتقل إلى دار

[1]- ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراية في حياته وشعره، دار الثقافة- بيروت، لبنان، ط5، 1983، ص7.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص405.

المعلمين، وتعرف على "الأقحوانة" وذات المنديل الأحمر، فتلمس – طويلا – طريقا تؤدي به إلى فن الشعري الصحيح.[1]

واستطاع السيّاب على حد قول الكاتب في هذه المرحلة أن يذيب قلبه أسا وتحرقا للحب وهو يحس بعد كل خطوة أن هذا الحب لن ينجو من تأنيب الأم ولن ينال رضاها وهذا الدور من حياته كان خرعا منخوب القلب يمثل له الموت في كل خطوة. فيفر منه إليه ولهذا كان انضمامه إلى حزب ثوري محاولة للهروب من الموت بالانغمار في تيار صاخب قوي. وفي هذه المرحلة تحدث إحسان عباس عن الشكل الذي كان فيه فن السيّاب وكيف تخبط هذا الفن بين التفاوت والتردد، فحاول الشاعر التمسك بإذيال القصيدة القديمة فيحس بالعجز، فيفتش عن طريقة يواري بها ذلك العجز.

تتميز المرحلة الثانية من هذا البحث، بالبحث عن بديل فني النخلة، ولذلك دعيت هذه الفترة باسم "البحث عن الملحمة" أي عن قالب فني يوازي النخلة طولا ورسوخا وجلالا. وقد أطلق الكاتب هذه التسمية على هاته المرحلة لأن السيّاب عرف فيها بنفسه الملحمي فكل قصيدة مطولة كتبها أطلق عليها تسمية "الملحمة".[2]

لقد بسط المؤلف القول في قصائد هذه الفترة تحليلا ونقدا لأنها الصورة الأولى لجهد يحاول التفرد في الشكل والموضوع وهي فترة بالازدواج في موضوعات القصائد وازدواج على صعيد الحياة نفسها وثنائية لا يطابق طرفها في بناء القصيدة الواحدة أحيانا وهذا ما يراه إحسان عباس. قسم الكاتب في هذه المرحلة قصائد السيّاب إلى مجموعتين:

مجموعة القصائد "اليسارية" التي تقوم على الازدواج بين الحرب والسلم والعبودية والحرية والدمار والبناء مثل: "فجر السلام" و"الأسلحة والأطفال " ومجموعة أخرى تمثل البناء القائم على

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص405-406.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص406-407.

التداعي مثل: "حفار القبور" و "المومس العمياء". وقد صـرّح إحسـان عباس بأن الموضـوع في المجموعة الأولى مفروض على الشـاعر ابتداء من خارج نفسـه، ولذلك تميزت تلك القصـائد بالافتعال والفتور العام ومن ثم الاخفاق في المبنى الفني، أما قصـائد المجموعة الثانية فتمثل نقمة غير واضحة على الذات الخانعة المستسلمة وعلى سلطة الأب الجائرة القاسية، ولهذا كانت الروح "الدراسـية"، فيها ضـعيفة جدا وكان بناؤها على التداعي الحر في إخفاق مبناها الفني كذلك. [1]

وجاءت بعد ذلك مرحلة الكشـف التي اسـماها المؤلف "تجلي إرم"–لأن تجليها يعنى أن الشـاعر قد اهتدى إلى ما كان يبحث عنه، وكانت قصـيدة "أنشـودة المطر "فاتحة هذا التجلي لأنها تخلت عن الازدواجية القديمة واعتمدت الوحدة المطلقة في كل الجوانب، ولأول مرة يتحدث الشاعر عن العراق وعن نفسه حديثا متطابقا ويبنى قصيدته على وحدة متكاملة تستدعي التفاؤل الختامي ضرورة ناجمة عن المبنى نفسه. [2]

تحدث إحسان عباس في هذه المرحلة عن نضج السيّاب الفني وعن العوامل التي ساهمت في ذلك من محاولاته المتكررة، والينابيع الثقافية والمحاكاة الواعية، مستشـهدا بقصـائده الكهفية، وقصـائده الفنية الخالصـة مثل: "تعتيم" و"أغنية شـهر أب" وتطرق الكاتب أيضـا إلى اسـتغلال الشاعر الجيد "للأسطورة "والذي أصبح سمة لقصائد هذه الفترة والتي تليها. [3]

وبعد ذلك جاءت فترة " سـلال الصـبار في بابل " تطرق فيها المؤلف إلى القصـائد ذات المبنى الفنى المحكم مثل " النهر والموت " و" مدينة بلا مطر " و" جيكور والمدينة". وقد اعتبر قصـيدة " النهر والموت " مفترق الطريق الذاهب إلى النهاية، ففيها وقف يرجح بين الموت في

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص407.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص408–409.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص409–410.

الجماعة والعودة الى بويب وظلال نخلة أي الموت الفردي المريح بالعودة إلى أحضـــان الأم متحدثا عن الأحداث الدامية في العراق وكيف حولها السيّاب الرمز تموز والمسيح وقد سمى هذا القسم "سـربروس في بابل "(الفصـل 27)، تكلم فيه عن سـربروس الكلب العقور الذي يهاجم عشـتار "رمز الحب والخصـب" – ولكنه عنى أن هذا الكلب العقور كان ذا رأسـين إلا أول هو الذي يحرج الحياة ويقتل بعض جوانبها والثاني هو تلك القصـــائد التي خلدت ذلك التناحر بينا أخوين وجعلت الشـاعر نفسـه ضـحية لها لأنها رسّـخت صـور الفضـائع "فنيا" حتى أصـبحت كابوسا يهاجمه.

وأما المرحلة الأخيرة من هذا الكتاب، فمثلت مرحلة السـيّاب الأخيرة والتي صـرعه الموت فيها والإرهاق النفسي والجسدي وقد أطلق الكاتب عليها اسم " عويلس يكتب مذكراته" وأصبحت تسـجيلا للماضـي والحاضـر بصـورة عفوية تلقائية، واضـمحلت الأسـطورة القديمة، فالمؤلف يرى السـيّاب في هذه الفترة كان يتلمس الاسـتعانة بأسـماء جديدة يرمز بها إلى حاله وواقعه، وكانت قصـائده جميعا " مذكرات " تدون إتباعا. وقد أجرى إحسـان عباس مقارنة بين قصـائد السـيّاب الماضـية القائمة على تدافع الصـور وحشـدها، وعلى التفصـيلات والتفريعات في المناظرة، وعلى إيراد التشـبيهات الطويلة، وقصـائد هذه الفترة التي يتكئ فيها على تتابع العركة والخبر السـردي وخاصة في قصائده التي أخذ يؤرخ فيها ذكريات الماضي.

وفي الأخير تحدث الكاتب عن السيّاب وكيف ختم كل مرحلة من شعره بالشك في قيمتها وتمثل بقصـائدها اليسـارية التي نذر أنه لن يعود إلى مثل القصـائد الذاتية التي نظمها في الفترة الأولى لأن الشعراء الذاتيين يخونون قضية أمتهم.

إنّ الاطلاع على صفحات هذا الكتاب تقربك من فهم شخصية السيّاب، فالكاتب تكلم فيه عن أدق التفاصيل، مصورا لنا السيّاب الإنسان والشاعر معا، وعليه فإن الرغبة في معرفة هذا الشاعر تجبرك بالضرورة إلى قراءة هذا المؤلف لأنه قائم على الموضوعية البحتة وليس مجرد أوراق نسخت من أوراق أخرى.

II- تحليل قصيدة "النهر والموت" في ضوء الرؤية النقدية التاريخية :

"النـــهـر والمـــوت":[1]

بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، والغروب في الشّجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلوّرها يذوب في أنين

"بويب ... يا بويب!"

فيدّلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر

أودّ لو عدوت في الظلام

أشدّ قبضتيّ تحملان شوق عام

في كل إصبع، كأني أحمل النّذور

إليك، من قمح ومن زهور

أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال

لألمح القمر.

1- بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السيّاب، م 1، دار العودة، - بيروت، لبنان، د.ط، 1971، ص 453- 454.

يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال
ويملأ السّلال
بالماء والأسماك والزّهر
أودّ لو أخوض فيك، أتبع القمر
وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل ألاف العصافير على الشجر
أغابة من الدموع أنت أم من نهر؟
والسمّك الساهر هل ينام في السّحر؟
وهذه النجوم، هل تظلّ في انتظار
تطعم بالحرير آلافاً من الإبر؟
وأنت يا بويب ...
أودّ لو غرقت فيك، ألقط المحار
أشيدُ منه الدار
يضئ فيها خضرة المياه والشّجر
ما تنضح النجوم والقمر،
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!
فالموت عالم غريب يفتن الصّغار،
وبابه الخفي كان فيك يا بويب ..."
"بويب ... يا بويب،
عشرون قد مضين، كالدّهور كلّ عام
واليوم، حين يُطبق الظلام
وأستقرّ في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير: دوحة إلى السّحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر

أجسّ بالدّماء والدموع كالمطر
ينضحهنّ العالم الحزين
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين،
فيذُلهمّ في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزّوَام
أعماق صدري، كالجحيم يُشعل العظام
أودّ لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتيّ ثم أصفع القدر
أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء من البشر
وأبعث الحياة – إنّ موتي انتصار!" [1]

أ- الأبعاد التاريخية الاجتماعية لقصيدة "النهر والموت":

قدم بدر شاكر السيّاب خلال حياته ما لم يقدمه شاعر معاصر آخر، من حيث الكم والكيف، أي (244 قصيدة) وقد جمعت قصائده في دواوينه، لكن الكثير منها ضاع ولم ينشر، وهناك قصائد مبعثرة في الصحف العراقية، وهذا يؤكد أن تجربة بدر شاكر السيّاب الشعرية تجربة فذة ومعقدة، ويظهر هذا جليا في قصيدة "النهر والموت" والتي تنتمي إلى قصائد الفئة الأولى الخمس: "المسيح بعد الصلب"، "جيكور والمدينة"، " قارئ الدم"، و"مدينة بلا مطر. [1]

كتب السيّاب قصيدة "النهر والموت" بعد أن كان قد انقطع عن الكتابة في مجلة لأدب وتوطدت علاقته بمجلة "شعر" وبدأ يعمل في جريدة "الشعب" البغدادية... فيحرر ملحقها الأسبوعي والصفحة الأدبية ويترجم لها المقالات... والقصيدة تمثل تطور "السيّاب" الفني والجمالي والنفسي. [2]

[1] – المرجع السابق، ص 455، 456.

وقد جاءت قصيدة " النهر والموت" كرد على التساؤلات التي نشبت عن موقف السيّاب السياسي والتي تقول هل تخلى السيّاب عن أبناء قومه وعروبته وذلك بعد توقفه عن النشر في مجلة الأدب البيروتية فقال السيّاب: [3].

"**بويب ...**

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، والغروب في الشّجر

وتنضح الجرار أجراس من المطرّ

بلوّرها يذوب في أنين

"**بويبُ ... يا بويب...**"

نشرت هذه القصيدة في ربيع عام 1957 ،والسيّاب كان متزوجا ورب أسرة، وأبا لطفلة، وقد أثقل بأعباء الحياة والالتزامات الأسرية، ولم يكن العالم الاجتماعي والاقتصادي فقط بل الظروف السياسية وكذلك المرض اللعين الذي لازمه.[1]

وقد كان هذا المرض سبب خموله، وخوفه ويأسه الدائم من الحياة، والتي ظلمته منذ أن رأى نورها إلى غاية انطفائه وتلاشيه، فأحس وكأن الحياة السعيدة لا تطيقه وهي حاقدة عليه تأبى مسامرته ومصاحبته.

وتتميز هذه الفترة من زاوية الشاعر نفسه بالإحساس الذاتي بالعقم، إذ لم يكن من طبيعته أن يقتصر طوال سنتين على خمس قصائد فقط (النهر ولموت ،المسيح بعد الصلب ،جيكور والمدينة، قارئ الدم، مدينة بلا مطر).[2]

فالسيّاب معروف عنه عفويته وسليقته في قول الشعر فقد اعتاد أن يكتب قصيدة أو قصيدتين في اليوم الواحد أو على الأقل يكتب مجموعة من القصائد في العام الواحد ولكن مشاغل الحياة قد قيدته، وسيطرت على غريزته الشعرية.

---

[1] – بثينة علي ابراهيم مرزوق، المرجع السابق، 176

[2] – ينظر: احسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراية في حياته وشعره، مرجع سابق، ص 307–308.

وقد بلغ العقم ذروته عند السيّاب سنة 1959 بحيث لم ينظم إلا قصيدة واحدة ولهذه الظاهرة أسباب متعددة كانشغاله بطلب الرزق، وانهماكه في العمل الصحفي، ومنها ضياعه إثر الصدمة التي يحدثها الزواج أوّل وهلة ولا ريب في أن العراق نفسه قبل الثورة كان يعاني شعورا عاما بالجفاف واليأس من تغير الأحوال، وهذا كله أثر في نفس بدر فقال:" مرّ عام بأكمله لم أكتب فيه سوى قصيدتين، إنه العقم يتسرب إلى نفسي، فإذا كتبت فعن هذا العقم اكتب... إنها لمعجزة حتى أنني أستطيع الكتابة، وأعني كتابة الشعر[1]حقا ،فأي عطاء تستطيع أن تقدمه النفس التي أيبسها الجفاف ؟.

ولعل الافراط في قراءة تلك القصائد وتفكيكها، يحيلنا إلى معرفة المواضيع التي يكتب فيها السيّاب في الغالب وهي في الاكثر مواضيع الزامية مرتبطة بالواقع الراهن في بلده العراق، أو في الوطن العربي، فليس ثمة قضية عنيّ بها السياسيون والتي تصدى إليها السيّاب في شعره فهنالك فلسطين، والجزائر، وجميلة بوحيرد، وبورسعيد.[2]

يقول السيّاب: [3]

يا حاصد النار من اشلاء قتلانا منك الضحايا وان كانوا ضحايانا

كم ردى في حياة وانخذال الردى في ميتة وانتصار جاء خذلانا

إن العيون التي طفأت انجمها عجلنا بالشمس ان تختار دنيانا

وامتد كنور في أعماق تربتنا غرس لنا من دم واخضل موتانا

وهناك أيضا واقع الظلم والفقر والبؤس في العراق، وقد تردد الشاعر على هذه المواضيع، وانصرف إليها انصرافا كليا وهذا يثبت أن الشاعر يريد بذلك إظهار مشاركته لمصير بلاده، وارتباطه بواقع قومه وعصره .[4]

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 308.

[2] – ينظر: إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج 5، ص 106.

[3] – ديوان بدر شاكر، المصدر السابق، ص 492.

[4] – ينظر: إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج5، ص 106.

ولقد احتل الصوت حائزا كبيرا في الشعر السيّابي، فكانت فكرة الموت تغزو عالمه المظلم الذي أحرقته الحياة بقساوتها وطغيانها، وبشاعتها فالسيّاب خانته الحياة منذ طفولته فذاق ويلات الحب وقسوة الحرمان وجفاء الحبيب وحرقة الحرية. وألم المرض الذي يحفر في عظامه، فالموت كان ذلك الهاجس الذي يحرمه من النوم، فيلجأ إلى قلمه وأوراقه هاربا، لذلك نجد في معظم أشعاره خاصة التي كتبها في السنين الأخيرة من حياته، مفهوم الموت ومنه فإن السيّاب جعل من شعره وسيلة وغاية.

ورغم أنه يقال: " ليس بين الغرائز التي نملكها غريزة مستعدة لاعتقاد بالموت"، لكن الإنسان لم يكد أن يخلو بنفسه حتى تغزو عقله فكرة الموت ذلك العالم الغريب الذي يفتن العقول ويحيرها بغموض ماهيته ورغم أنّ بدر شاكر السيّاب يقول في رسالته إلى عاصم الجندي: " لم أعد أخاف منه (الموت) ... أشعر إني عشت طويلا. لقد رافقت جلغامش في مغامراته وصاحبت عويلس في ضياعه. وعشت التاريخ العربي كله – ألا يكفي هذا؟" لكن هذه الكلمات قد تنبعث من يأسه الطويل وألمه الكبير.[1]

وقد بدا في معظم قصائده كئيبا، متألما، محبطا وربما لو قضي له أن يعيش مدة أطول مع أمه وأبيه لتغير نمط حياته، وهو يحارب نظرات الناس إليه، والفقر والإخفاق في الحب، حاول الوقوف ثانية والنضال ولكن الشلل كان يتآكل قواه شيئا فشيئا فيتمنى الموت للخلاص من الشقاء، وقصيدة " النهر والموت" تعبير عن تلك الأمنية.[2] يقول السيّاب:

" **فالموت عالم غريب يفتن الصغار،**

وبابه الخفي كان فيك يا بويب ..."

لكل عمل أدبي عظيم مؤثرات، لعل أبرزها وأكثرها وضوحا عند المتلقي أصالة التجربة الفنية وعمقها واتساع الدائرة الثقافية وصلابة أرضيتها عند الأديب، فالشاعر العظيم هو من أدرك أن الإبداع لا يأتي بالموهبة فحسب، وإنما من خلال إدراك مؤثرات الحضارة الثقافية

[1] – ينظر: غلا مرضا كريمي فرد، قيس خزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السيّاب، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 15، صيف 1389 هـ- 2010م، ص 2-3.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 3.

واستلهام معاناة النفس الإنسانية وأحاسيسها وذهولها عبر تجاربها التاريخية والحاضرة، وطموح رؤيتها المستقبلية، والسيّاب كان أسرع الشعراء جيله ارتهانا بالأزمة الحضارية وتفجيرا لواقع حيث أدرك أن الارتقاء به هو ارتقاء في إنسانية الإنسان، وقال في ذلك: " لقد مضى الزمن الذي لم تكن فيه الثقافة ضرورية للشاعر لكي يصبح مجيدا فالموهبة وحدها لم تكد تكفي لخلق الشعراء كإديث ستويل وت –س– إليوت ".[1] ومن هذا القول نلاحظ أن تأثر السيّاب لم ينحصر في بيئته العراقية، بل سافر عقله إلى الغرب ليتعرف على ت. س ايليوت الذي لم يكد ينجو شاعر عربي معاصر من تأثيره. وايديث ستويل التي سيطرت على وعيه الفني من خلال قصائدها وبخاصة قصيدة " شبح قايين "،تقول الشاعرة.[2]

" **تحت بيارق هائلة وألوية عظيمة للقر العتيق**

بدأت الهجرات الضخمة.

من نكبة ما أولوية في قلب الانسان.

هنالك كانت تغيرات هائلة ... "

وعليه فإنّ التجربة الشعرية تصدر عن بواعث عدة شديدة التقمص بحيث لا تحدد ولا يبين منها عنصر إلا متلبسا ببقية العناصر الأخرى. وتعد الثقافة إلى جنب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة، توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية وفي تجارب الآخرين، تفتح أمامها آفاق من الرؤى الخصبة التي ترى ما لا يرى، ترى الوحدة في التعدد ، الكل في الأجزاء، الروح في المادة، التواصل في الانقطاع والحياة في الموت.[3]

---

[1] – ينظر: عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 89–90.

[2] – ينظر: على البطل، شبح قايين بين ايديث ستيويل وبدر شاكر السيّاب، قراءة تحليلية مقارنة، دار الاندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1404–1984، ص 9.

[3] – ينظر: ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وزارة الثقافة–وحدة رغاية، الجزائر، د.ط، 2008، ص 154–155.

وعندما تلتحم الثقافة بالتجربة في حدة عضوية يزخر الشعر بالأبعاد وتلمس فيه ثقل الوجود بأكمله بغموضه الذي يزيح عنا بساطة الوضوح وسهولة العيش، ويبعث فينا انفعالا ووعيا شاملا بقيمة المعاناة ودلالة الفعل الإبداعي.[1]

وقد كان السيّاب من السباقين لهذا الالتحام، فثقافته جزء لا يتجزأ من شعره، فقراءة أي قصيدة من قصائده تعطيك لمحة مبسطة عن حياته وثقافته الاجتماعية والفنية، فقصيدة "النهر والموت " مثلا تخبرك عند قراءتها حكاية نهره بويب، وتصف لك ربوع جيكور، وتحلل لك نفسية الشاعر الكئيبة وهذه الكآبة كان السيّاب قد ورثها من أزمات عصره وحزن جسده المريض.

يقول السيّاب:[2]

" أود لو عرفت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة – إن موتي انتصار! "

والحصيلة الكبرى لشعر السيّاب ترجع إلى معاناته منذ طفولته وموت أمه، وإلى فقره وقلة حيلته وإلى البيئة التي كان يحياها في قريته، ثم انتقاله إلى بغداد، ثم إلى ما كان يدور من أحداث سياسية مثل القضية الفلسطينية والحرب العالمية والإرهاصات الشديدة بعد الحرب والأحزاب التي تنافست بين الاشتراكية والرأسمالية، ثم قضايا الموت والحياة إضافة إلى مرضه الذي صاحبه طويلا وتنقلاته من أجل العلاج بالإضافة إلى ما كان يتصف به من موهبة عارمة، قادرة على تحويل هذه الانفعالات إلى شعر خالد خاصة وأنه أحب اللغة العربية ودرس الآداب الغربية، وخاصة الانجليزية والفرنسية وقرأ الأدب الروسي، فقد كان ينظم أكثر من قصيدة في اليوم الواحد، مما ولد شاعرية غزيرة عند بدر غزت على غيره فقد جمع بين الحداثة والتقليد.[3]

---

[1] – المرجع السابق، ص 155.

[2] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 456.

[3] – المرجع السابق، ص 23.

إذ يعد السيّاب من رواد الشعر الحر إلى جانب كونه شاعرا متمكنا من النظم في شعر الشطرين، فبداياته الشعرية كانت على الطريقة العمودية، فلكي يثبت تمكنه ويبرز قريحته الشعرية كان عليه أن ينظم بعض القصائد على الطريقة القديمة بالاعتماد على وحدة القافية، ولكن سرعان ما ثبت خطاه في الساحة الشعرية حتى خلق أسلوبا جديدا حرا في قوافيه وأوزانه.

يقف السيّاب من الشعر الحديث موقف الثائر الذي يعمل على قلب الأوضاع الشعرية، ونقل الشعر من ذهنية التقليد وتقديس الأنظمة القديمة إلى ذهنية الحياة الجديدة التي تنطق بلغة جديدة وطريقة جديدة وتعبر عن حقائق جديدة .[1]

ففي القصيدة الحرة يرى السيّاب أنها تعبر عن متطلبات العصر وأزماته، حيث تطلق العنان لكل الأهواء والخواطر التي تعانق نفس الشاعر، فيرسم تلك الكلمات من دون أن يتكبد عناء ضبط الوزن وعروض تلك الأبيات.

وهكذا نشأت فكرة الحرية والالتزام والثورية والتجديد في الشعر العربي الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها، وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاء هذه المشكلة فأصبح الشاعر العربي الحديث من ثم مطالب من قبل التزامه وموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب، وذلك من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة لها، وانخراطه في هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها والمسببة لوجودها، وقد اتخذه السيّاب كمرحلة في شعره.[2]

وقد وعى السيّاب أزمات الإنسان في عصره، وبيئته وعي تجربة ورؤيا، فتكشفت له على حقيقتها فإذا هي أزمات سياسية واجتماعية وحضارية، وبالتالي كان يعيش أحداث مجتمعه، ومن خلال ذلك وضعت عنده النظرة الواقعية للحياة، بعد أن كانت الرومانسية تكون نظرته، وتبدو في أغلب شعره، فكان السيّاب يكتب عن آلام مجتمعه، لأنه يعيش هذه الآلام، فلم يكن بحاجة إلى أن يخوض بمشاكلهم ويتحسس بها، لأنها مشاكله هو أيضا كما أنه لم يكن في يوم من

---

[1] – فوزية حاج ملياني، حديدي فاطمة، حدياوي زكية، المرجع السابق، ص 20.

[2] – ينظر: سعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية – بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 228.

الأيام بعيدا عنهم، فلقد كان في وسطهم واحدا منهم، تعذب مثلهم وأصابه اللهيب الذي أصابهم، فكان شقيا مشردا، وطريدا ولذلك فقد استطاع أن يدمج حياته الشخصية بحياة الناس من حوله دائما .[1]

وكان السيّاب حساسا لأفراح أمته وأحزانها، سباقا في وصفها، ومعالجتها، وتمثيلها، ولكنه في نفس الوقت كان وفيا لذاتيته، فظل مشدودا لتلك الأحاسيس التي تخنق نفسه فحولها إلى ذلك الشعر الحزين الذي يصور مآسي الآخرين ولكنه في الحقيقة كان يعبر عن نفسه أيضا.

لقد استثمر بدر شاكر السيّاب كل مقومات الانفعال باللغة الشعرية من خلال استثماره للمثيرات الإيقاعية الموسيقية التنغيمية، فعاد على التوظيف الفني الجمالي للأصوات اللغوية مقدرا حقيقة مرجعيتها التوقيعية فكان أن أعطى للقول الشعري أبعاده المسرحية التمثيلية من خلال إعطاء الصور التعبيرية أو البلاغية المستمدة من الواقعين الاجتماعي والنفسي .[2]

السيّاب شاعر أحرقته الحياة بلهيبها، وهو يناضل من أجل هذا الجيل العربي، شاعر كانت حياته القصيرة حافلة بالمحن والخطوب والانفعالات التي فجرت عبقريته الشابة بشعر أصيل رفعه إلى مرتبة الشعراء الذين ارتقوا بشعرهم إلى مصاف البقاء ... بدر شاكر السيّاب الإنسان السريع التأثر المرهف الإحساس العميق الانفعال، بكل ما يراه أو يجري من حوله ... يتحسس آلام نفسه وآلام الفقراء الضعفاء والكادحين المعذبين، فينشد أناشيد الأمل [3] ،فيقول:[4]

"فيدلهم في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام
أود لو عدوت أعضد المكافحين ... "

---

[1] – إيليا الحاوي، في النقد والأدب، مرجع سابق، ص 48.

[2] – محمد بلعباسي، بنية الايقاع في شعر بدر شاكر السيّاب، imprémé sur les dresses AGP ;315 coopérature non bir el djir، وهران، الجزائر، د.ط، 2010، ص 8.

[3] – ينظر: رياض حمزة، بدر شاكر السيّاب، أنشودة المطر، منشورات دار المكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، 1969، ص249.

[4] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 455-456.

وعليه فإننا نخلص إلى أن نتاج السيّاب الشعري، ومنه قصيدة "النهر والموت"، كان خلاصة لحياته الشخصية والاجتماعية والنفسية، فكل قصائده استوحاها في بنية الحياة الازدواجية (الذاتية والاجتماعية) التي هي سبب فحولته الشعرية، وبالتالي فإنّ نبوغه الشعري كان متأثرا وصادرا بالدرجة الأولى من تجربته في الحياة.

2/ قصيدة "النهر والموت" في المتن النقدي العربي الحديث والمعاصر:

قصيدة " النهر والموت " إحدى قصائد عام 1957، نشرت في مجلة "شعر" ثم نشرت في ديوان "أنشودة المطر" ويعتبر أضخم دواوين الشاعر وأعظمها أثرا في إثراء حركة الشعر الحر، والذي صدر عام 1953 وينتمي هذا الديوان إلى مرحلة الالتزام عنده –في نفس الوقت– مرحلة "الأدب الهادف" والالتزام والواقعية في الأدب العربي نظمت هذه القصيدة على بحر "الرجز" وهذا حسب رأي الباحثين والدارسين، راجع إلى أن الرجز هو الأقرب إلى التعبير عن القضايا الجماعية والإنسانية، التي تهم القطاعات العريقة من جماهير الشعب العربي.[1]

كتب السيّاب مجموعة من القصائد والتي كانت على منوال بحر الرج، وذلك لأنه رأى ثورة وتحدي في تفعيلاته (مستفعلن)، فكانت إيقاعاته الموسيقية تفجر صوته الشعري الغاضب والمتمرد ضد السلطات الغاصبة، ورأفة وشفقة على الشعب المتشرد المهضوم حقوقه، فجهر الشاعر بثورته من خلال أشعاره يقول في قصيدة "غارسيا لوركا ":[2]

"في قلبه تنور
النار فيه تطعم الجياع
والماء من جحيمه يفور
طوفانه يطهر الأرض من الشرور
ومقلتاه تنسجان من لظى شراع
تجمعان من مغازل المطر
خيوطه ... "

---

[1]– ينظر: حسن توفيق، المرجع السابق، ص 29–120.

[2] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، (مقدمة ناجي علوش)، ص 333.

من خلال قصـيدة "النهر والموت" عالج السـيّاب موضـوعين أولهما "الموت في الحياة" وقد أدار هذه الفكرة في المقطع الأول من القصيدة يقول السيّاب:[1]

" بويب ...

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراس من المطر

بلورها يذوب في أنين

"بويب ... يا بويب! "،

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر

أود لو عدوت في الظلام

أشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع كأني أحمل النذور

إليك، من قمح ومن زهور

أود لو أطل من أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال

ويملأ السّلال

بالماء والأسّماك والزهر

أودّ لو أخوض فيك، أتبع القمر

[1] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 453–454.

وأسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشّجر
أغابة من الدموع أنت أم نهر؟
والسمك الساهر هل ينام في السّحر؟
وهذه النجوم، هل تظل في انتظار
تطعم بالحرير آلافا من الإبر؟
وأنت يا بويب ...
أودّ لو غرقت فيك، ألقط المحار
أشيّد منه داره
يضئ فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!
فالموت عالم غريب يفتن الصّغار،
وبابه الخفي كان فيك يا بويب ... ".

تغلب موضوع " الموت في الحياة" على الشاعر في مرحلته الأولى " الأربعينات" بكل هدوء وتقريرية، حيث عاش حالة من الفقر والجوع والحرمان والاستلاب، والتي ولدت في السيّاب روح التشاؤم وجعلته ينظر إلى وجوده بقلق وخوف، وزاد في هذا ما كان يعانيه من محاربة السلطة ومطاردتها له، فشعر أن حياته مهددة بالفناء وأن هذا الفناء قدر مفروض عليه، وأن الخلاص منه هو التسليم بحقيقته.[1]

لقد سيطرت فكرة الموت على السيّاب، فصار ينتظره في كل ثانية من حياته، أو بالأحرى كان يحس بموته وهو حي، وذلك بسبب إرهاقه الجسدي والنفسي، فأصبح الموت هاجسه الذي يهرب منه في اليقظة والمنام.

[1] – ينظر: عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 172-178.

لقد ضـــمرت فكرة الموت الذي ينجب الحياة، حيث البعث والولادة الجديدة ، حين صـــار الموت حقيقيا ،موتا بشـــريا خاليا من أي مضـــمون إيديولوجي، فكأن الموت الذي بدأ الســـيّاب يحس دبيبه في جسده، بدأ أمام عبثيته واقعا لا مجال فيه للتخطي والتجاوز لذلك يصح القول إن " التسليم المطلق للموت العدم، جعله يودع الحياة في كل قصيدة خاصة قصيدة "النهر والموت"، ودفعه ذلك إلى تأكيد فاجعته بعمق فاعل... إذ أصـبح نبض قصـائده قائما على الموت وحده، يقاومه بروح مستسلمة، ويتحدث عن بقائه بصوت باك ... على أن هذا الموت قد اتخذ صورا عدة أسهمت جميعها وبتآلف متميز في تأصيل فكرة الموت في الحياة.[1]

لقد ودع السـيّاب في هذا المقطع الحياة، فسـلم جسـده وروحه للموت، فصـار يخوض في ذكرياته متمنيا العودة إلى الحياة، ليكرر تلك اللحظات، فيجري في ربوع جيكور ويلعب على ضفة نهر بويب، ويستمتع بغروب الشمس على ضفة النهر أو على هضبة قريته.

والموت في قصـيدة "النهر والموت" قوة خفية تسـلب الحياة بشـاشـتها، وهذا ما جعل منها قصيدة مستسلمة حزينة. [2]

ومنه فإن الحزن هو إيقاع هذه القصيدة، فالكآبة محفوفة في كل حرف منها، وكأن السيّاب كان يخزن دموعه وآلامه ومآسـيه لكتابة أبياتها، فصـار يحكي لقلمه كيف ظلمته الحياة وكيف عقد مساومة مع الموت الذي أصبح يطارد عالمه المظلم.

[1] – ينظر: عيسى سلمان درويش، الموت في شعر السيّاب ونازك الملائكة، دراسة مقارنة، رسالة ماجستير، اشراف: قيس حمزة الخفاجي، جامعة بابل، 1423هـ – 2000 م، ص 86.

[2] – ينظر: احسان عباس، بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ، محاولات في النقد والدراسات الأدبية، م 2، دار الغرب الاسلامي –بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 213.

يرى السيّاب في الموت الفكرة الطاغية المسيطرة التي يتحرك الوجود الانساني في أفقها، فود الشاعر أن يلج عالم الخصب والبعث والحياة من باب الموت.[1]

عالج السيّاب في المقطع الأول من قصيدة "النهر والموت " المرحلة الأولى من حياته الفقيرة والمحزنة، لقد واجه بدر قدره، وأصبح يدافع عن "مجرد بقائه". الموت لم يعد رجولة ولا حبا ولا فداء ...بل أصبح عبثا...ولكنه عبث لا يرد ولا يعالج، ولا يقتنع من الغنيمة بالأياب.[2]

لقد تخلى السيّاب عن أمانيه وأحلامه التي كانت تراوده في بداياته الشعرية، من الحصول على الحب من قبل النساء، والعيش في رغد ورفاهية، فأصبح العيش والبقاء على قيد الحياة حلمه الوحيد الذي يطارده والذي يسعى إليه.

تتزامن هذه القصيدة وظروف السيّاب الإنسان والشاعر القاسية وزادته إرهاقا الحياة السياسية والاجتماعية وكان قد انقطع عن مجلة الآداب البيروتية، فبالتالي أوقف دخله الشهري من العمل فيها وتتسرب روح اليأس والعجز إلى نفس الشاعر ويقف من المدينة موقف المتفرج العاجز عن خوض المعركة والدخول في صراع من نوع جديد من المدينة، فهو يفضل العودة إلى جيكور، وذلك لعدم قدرته على مسايرة حياة النفاق في المدينة، وعندما يشعر السيّاب بتزايد حدة المرض عليه وعبء الحياة يتزايد من حوله ولا يستطيع مواجهة الاثنين معا يلجأ بخياله وشعره إلى جيكور.[3]

جيكور هي ملاذ الشاعر الوحيد الذي يهرب إليه في معظم أشعاره لأنه يمثل له الأم التي حرم منها مبكرا فقريته الصغيرة تعطيه الحنان والعطف ورقة الأم على وليدها، فلا تنتظر منه أي مقابل سوى أن يحبها ويشم ترابها وينام في أحضانها.

استطاع السيّاب من أن يعكس موقف الفرد من المجتمع بصورة أوضح ومن المعروف أن موقف الفرد من المجتمع بصورته الإستقطابية الأثينية ظهرت في فن الرومانتكيين، إذ وقف

---

[1] – ينظر: طلال المير، المرجع السابق، ص 228.

[2] – بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، (مقدمة ناجي علوش)، ص 33.

[3] – ينظر: بثينة علي ابراهيم مرزوق، الأدب السياسي والحداثة في الشعر العربي (دراسة تحليلية) مركز الاسكندرية، الازراريطة – الإسكندرية، مصر، د.ط، 2006، ص 106.

الفرد في مقابل المجتمع، وعد نفسه ضحية وعد شخوصه الذين يخلع عليهم مشاعره الذاتية ضحايا أيضا ،فكانت لعلاقته علاقة عداوة وتناقض.[1]

ومنه كان شعر السيّاب صورة لحياته الشخصية والاجتماعية فكانت الكتابة ملاذه الذي يهرب إليه في لحظات اختناقه من الحياة، وكان هو ممثل الشعب في أشعاره، صحيح أننا نجد أنه يعبر عن ذاته في أغلب الأحيان ولكنه يرى نفسه في ذوات الآخرين فمشاعره قد تكون نفسها مشاعر الناس.

وفي المقطع الثاني يقول السيّاب:[2]

"بويب ... يا بويب،
عشرون قد مضين، كالدهور كل عام
واليوم، حين يطبق الظلام
وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير: دوحة إلى السحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحس بالدماء والدموع كالمطر
ينضحهن العالم الحزين
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين،
فيدلهم في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام.
أود لو عدوت أعضد المكافحين
أشد قبضتي ثم أصفع القدر

[1] – ينظر: مصطفى السيوفي، تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية– قاهرة، مصر، ط1، 2008، ص 116.

[2] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 455.

أود لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة – إن موتي انتصار!".[1]

يعالج الشـــاعر فكرة "الحياة في الموت" في هذا المقطع والذي يمثل المرحلة التموزية (الخمسينيات) وكان ميلادا ذا إيقاع ملئ بالأمل والخصب، حيث أدرك السيّاب أن في الموت معنيين متصارعين لم يشأ أول الأمر أن يمر إلى موضوع "الحياة في الموت" دون أن يشير إلى الجانب الثاني الســـلبي منه (الموت في الحياة) لأنه ما كان قد تخلص بعد من حالة التشـــاؤم والخوف والقلق من ناحية، فالشاعر أراد أن يلج موضوع الحياة والخلود في الموت فعالجه بحذر وروية في أول الأمر فقد كان يرى أن الخلود الإنســـاني يمكن أن يكون من خلال الأبناء الذين سيكونون ظلالا لآبائهم في الحياة، حيث عد الموت خلودا مادام باستطاعة الإنسان أن يحافظ على اسمه من خلال أبنائه.[2]

إن يقين الشاعر بموته، جعله يستسلم لهذه الفكرة وبدل الهروب منها صار يبحث لنفسه ملاذا فيها، حيث رأى في الموت خلودا، وبقاء بعد أن كان يرى فيه فناءا وزوالا في المقطع الأول من هذه القصيدة.

وقد حاول الشـــاعر في هذا المقطع دراســـة حالة الشـــعب العربي في عصـــره لأنه وجد إرهاصات هذا الإنسان في هذه الحقبة من تاريخه، حيث نذر ذلك الإنسان نفسه من أجل أن يحترق، ومن أجل أن ينير الدرب لغيره فهو يطلب الحياة عن طريق التضـــحية، والتضـــحية مفروضة عليه، ليس له فيها خيار، مادام يطلب الحياة فهو إنسان يرى الموت والحياة يستويان في تجربة الخلود والانطلاق، وقد كان السيّاب في طليعتهم لأنه واحد منهم، ملتسق بهم. [3]

يرى السيّاب مصيره مرتبطا بمصير شعبه، ولذلك وجب عليه التضحية بنفسه في سبيل إنقاذ مصـــائرهم، وعليه فهو يرى الحتمية في الموت، ولكن هذا الموت ليس هو النهاية، بل هو

---

[1] – المصدر السابق، ص 456.

[2] – ينظر: عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 172.

[3] – ينظر: خلف رشيد نعمان، الحزن في بدر شاكر السيّاب، الدار العربية– بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 166.

بداية لحياة بعد الموت، فموته في سبيل أبناء وطنه وأمته سيحقق له الخلود والديمومة لأنه سيكون بطلهم الذي يدافع عن حقوقهم والذي مات في سبيل حريتهم.

3/ قصيدة "النهر والموت" في ضوء القراءة النقدية التاريخية:

أ/ المكونات التاريخية في القصيدة:

تضم قصيدة " النهر والموت" محورين أساسيين: المحور الأسطوري والمحور الإنساني، وهما متتابعا، أي أنها **تبدأ** بالأول (المقطع الأول) وتنتهي بالثاني (المقطع الثاني).

1/ المحور الأسطوري:

يستهل الشاعر قصيدته بمناداة نهر بلدته "بويب" فيقول: [1]

"**بويب ...**

بويب ...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، الغروب في الشجر

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلورها يذوب في أنين ..."

لعل في هذه الأجراس التي ضاعت في قرارة البحر، وأجراس المطر التي تنضحها الجرار أصداء تذكرنا بالشاعر الاسباني "غارسيا لوركا".[2]

فقد تحول الصوت هنا إلى لون وهو تحول من إحساس صوتي إلى إحساس بصري، فمن خلال رنين نضح الجرار الفخارية حين كانت تصف على المرفع الخشبي بعد غروب الشمس في صيف القرية، يسمع السيّاب صوتا حزينا يقول :"بويب ... بويب "، فكأن صور هذا الصوت الحزين وجعله يدور حول فكرة الموت والخلود، وعالجه بين عالمين كان الأول عالم الطفل

[1] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 453.

[2] – ينظر: يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الأدب – بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 63.

والإنسان البدائي والثاني عالم الرجل والإنسان المكافح ففي القسم الأول من هذه القصيدة يبين السيّاب عالم الطفولة والإنسان البدائي عالم غريب مشحون بالأخيلة البريئة.[1]

بويب هو رمز اتخذه السيّاب في هذه القصيدة للتعبير عن طفولته التي رغم بشاعتها، فهو يفتقد بعض الأمور فيها إليه حين يشعر بفقدان أمه التي سرقها الموت منه، فتركت فراغا في داخله، كان بويب هو الذي يسد ذلك الفراغ في معظم أوقاته.

وفي القسم الثاني من المقطع الأول من قصيدة "النهر والموت" يكرر الشاعر هذه المناداة بقوله:[2]

" **بويب ...يا بويب!** "

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر ..."

مما يدل على شدة اشتياق الشاعر إلى نهر بلدته حيث ينبض الحنين في عروقه، يمكن القول أن هذا الحنين تجسيد رومنطيقي ذاتي لحالة الشاعر، ولكن هذه الأبيات لا تقتصر على ذلك البعد الذاتي الضيق فالنهر يحمل بعدا آخر توضحه مقاطع القصيدة اللاحقة.[3]

تظهر في هذه الأبيات النظرة الرومنطيقية عند السيّاب فهو كان رومنسيا بامتياز في معظم أشعاره خاصة التي كتبها في صباه وشبابه، وذلك لأنه وجد فيها الحرية المطلقة في التعبير عن أهوائه وذاتيته.

فيجعل السيّاب في هذه الأبيات مونولوجه بشكل خطاب موجه إلى نهره الحزين (بويب) الذي حاول أن يجعل منه تشكيلا أسطوريا جديدا حيث نحس أنه في هذا الاستبطان الحواري يحارب درجة الحلم.[4]

---

[1] – ينظر: عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 98.

[2] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 453.

[3] – ينظر: يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص 63-64.

[4] – ينظر: عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص99.

ويقول السيّاب أيضا:[1]

" **أود لو عدوت في الظلام**

أشد قبضتي تحملان شوق عام

في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليك، من قمح ومن زهور ...».

النهر إذا هو إله الخصب لأن الشاعر قضى عامه في شوق الشديد إلى العيد لكي يقدم النذور للإله، هذه النذور هي القمح والزهور من أجل استدرار الخصب. وهذا يعيدنا إلى جو الطقوس الدينية في الأعياد وتقديم القرابين للآلهة، ثم يتابع الشاعر مخاطبة النهر.[2] فيقول:[3]

"**أود لو أظل من الأسرة التلال**

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال

ويملأ الشلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك أتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منك في القرار..."

ماهي الأمنية التي تراود الشاعر؟ يتمنى أن يعاين القمر في النهر يخوض بين ضفتيه من أجل أن يزرع الظلال ويملك السلال بالماء والأسماك والزهر، ولكن ما معنى ذلك؟، تتضح العبثية ولا جدوى من هذه الأفعال التي ينسبها إلى القمر، فما هي حصيلة زرع الظلال وملئ السلال بالماء؟ [4]

---

[1] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص453– 454.

[2] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص64.

[3] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 454.

[4] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص64.

لقد زرع السـيّاب في الأبيات مجموعة من الأماني التي يصـعب تحقيقها في الواقع، لأنها غير منطقية في نظرنا ولكن الشاعر يرى فيها أملا وبريقا يساعده إلى تخطي ما وراء الواقع.

هذه الصورة تشير إلى الواقع المأساوي الذي يحيط بالشاعر، الفقر والحرمان على الصعيد الشخصي وعلى الصعيد الجماعي، سواء في قرية الشاعر جيكور التي تضم نهر بويب أو في العراق، أو في وطنه العربي كله، وتتأكد هذه المعاناة الجماعية من خلال مقطع آخر في القصيدة.[1]

يقول السيّاب :[2]

صليل آلف العصافير على الشجر

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟

والسمك الساهر هل ينام في سحر؟

وهذه النجوم تظل في انتظار

تطعم بالحرير آلاف من الإبر؟"

في هذه الأبيات يذكر السيّاب ما تمنى أن يفعله لولا وجود للمرض، بعدما يرى صورة لنفسه وهمومه تنعكس في "غابة من الدموع" في هذا النهر الحزين "كالمطر" ويعبر عن ألامه بتشـبيه نفسه بهذا النهر الحزين –بويب–.[3]

كون السيّاب صورة عن نهره (بويب) حيث جعل من هذا النهر نهرا أسطوريا، يود الشاعر من خلال حواره عنه أن يغرق في دمعه إلى القرار، كي يحمل عبئ مع البشر مشاركا الجماعة ما تصـاب به مكن ضـير وعانت في هذا العالم، وهذه الصـورة جعلت الواقع يتداخل بالحلم أو الحلم بالواقع.[4]

---

[1] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص65

[2] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص454.

[3] – ينظر: غلا مرضا كريمي فرد، قيس خزاعل، المرجع السابق، ص3–4.

[4] – ينظر: عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 99.

غرقت أفكار السـيّاب في النهر بويب فهو لا يزال يتكلم عن نهره الحزين الذي تصـب فيه دموع الشاعر ودموع الشعب العراق وذلك بسبب الظلم والقهر الذي يعيشه، فقد اغتصبت أرضه، وسرقت ثماره وثرواته ودفن شعبه في مقابر جماعية غزت ترابه.

لقد تحول النهر إلى غابة من الدموع، ثم إن السمك يسهر والنجوم تعاني الانتظار، كل هذا يتناول مشـاهدة في الطبيعة ظاهرة ويوحي بمعاناة الإنسـانية باطنا. إنه السـهر والقلق والمعاناة، تقول خالدة سـعيد: "أن تطعم بالحرير الإبر كناية عادية عن أعمال الإبرة، وكلمة آلاف تنقل العمل إلى النطاق الجماعي وتستحضر صور الآلاف الكادحة. لكن الصورة تستحضرها وقد التقطت خطوط اغترابها البالغ حد التشـيؤ. فإذا كان تمثيل العامل في صـورة اليد اغترابا، فإن تقديمه بصورة آلته إلحاح على حقيقة تشيئه".[1]

ونلمح أيضـا مدى مكابدة الشقاء والكدح على المستويين الذاتي والجماعي، ومن هنا يندفع الشاعر باحثا عن الخلاص من مرارة الواقع.[2]

وقد برزت قدرات السـيّاب الفنية على رسـم لوحات فذة للعالم الخارجي من جزيئات الحياة اليومية، كذلك برزت قدرته على التعبير عن مواقف معينة إزاء الكون والحياة، مسـتعينا لتحقيق ذلك ببيئته وما فيها من مطر ومحار ونخيل وقلوع الخليج.[3]

يقول السيّاب:[4]

"**وأنت يا بويب ...**

أود لو عرفت فيك، ألقط المحار

أشد منه دار

يضئ فيها خضرة المياه والشجر

ما تنصح النجوم والقمر،

---

[1] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص65.

[2] – ينظر: خلف رشيد نعمان، المرجع السابق، ص 103.

[3] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص66.

[4] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص455.

وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!

فالموت عالم غريب يفتن الصغار.

وبابه الخفي كان فيك يا بويب ..."

هنا يتمنى الشاعر الغرق في النهر، ولكن غرقه هذا ليس انتحارا إنما هو حياة سعيدة هانئة تعوضـــه عن حياة الشـــقاء في الواقع المتردي فيها وهو يلقط المحار ويبني منه دارا، هذه الدار مشـــعة مضـــيئة، فيها الخضـــرة والثمار والماء ينبوع الحياة، والنجوم التي تفيض عليه بأضـــواء السعادة، فالغرق في بويب لدخول باب الموت فيه الحياة التي فتنته.

إن الغرق في النهر والموت فيه هو البداية لحياة يتمناه الشـــاعر ويصـــبو إليها بعد أن كان خائفا منها، وذلك لأنها تحمل في ثنياها الحياة لم يعشـــها السـيّاب في واقعه البائس الذي سـيطر الجوع والدماء والقهر على مجتمعه الصامت والأخرس.

وفي هذه الأبيات ينقلب الموت من خاتمة العجز والحســرة إلى عالم غريب يفتن الصـــغار، فيمســي الختام ابتداء ويتلاقى في الماء الذاتي والموضـوعي، يتواجد ما كان تصـورا ويتجسـد ما كان ممكنا، فيصـــــير الإنســـــان كالنهر، كالماء حيا يولد من ذاته، يدخل في تكوين العالم في نسيجه الكوني، الحياة الميتة تنقلب إلى الموت الحي، فلا يعود هناك غير الولادة المستمرة.[1]

وكأن الشـــــاعر ولد لكي يموت أو يموت لكي يولد من جديد وهذا ما نراه في المعتقدات القديمة، فهناك أسـطورة هندية تقول بأن الإنسـان يولد من جديد في سـبعة حيوات على التوالي وفي كل حياة يكون مصـيره مختلفا عن الحياة الماضـية، وهذا ما يريده السـيّاب من الموت في النهر، فهو يتمنى أن يعيش حياة أفضل في حياته القادمة.

نجد الشاعر حائرا بين نوعين من الموت " الموت الذي يفتن الصـغار وبابه الخفي في نهر بويب أي حيث ترقد الأم فهة موت يحقق العودة إلى الطفولة، فهذه الصـــورة تشـــير إلى التلذذ بذكريات الطفولة، وخاصة التقاط المحار من الشاطئ النهر وبهذا عاد شاعرنا إلى بلدته جيكور وإلى حرم الذات، فكانت هذه الأبيات دليلا على أنه كان ما يزال يحس بأن له رسالة

[1] – ينظر: يوسف عطا الطريفي، المرجع السابق، ص75.

كبرى تتجاوز حدود الحديث عن أحلام النفس وآلامها الخاصـة وأن مسـؤوليته إزاء بني وطنه، ما تزال توجه فهمه لمهمة الشعر والشاعر.[1]

إن طفولة السـيّاب لا تزال خالدة في ذهنه فهو يتمنى أن يعود طفلا من جديد، ليسـتمتع بتلك اللحظات البريئة التي كان يجهل فيها هموم الحياة ومآسيها ولكنه في الوقت نفسه يدرك أن هذا مسـتحيل وأن فوق كاهله مسـؤوليات كبيرة عليه أن يتحملها ويحمي رايته التي تمثل أمة العراق.

بويب هو نهر، هو باب نحو الموت بالنسـبة للسـيّاب لأنه إمكانات الموت والحياة تصـدر منه، فشبح الموت هو تلك الفكرة التي كان الشاعر شديد الصلة بها، فهو يذكر الموت كما يذكره ويصف حالة القبر في شعره كأنما الموت وظلام القبر يسكنان بداخله دوما، فالموت أصبح رمزا شخصيا للسياب رمزا في حالة اليأس، ورمزا في حالة الأمل والانتصار.[2]

2/ المحور الإنساني:

يقول السيّاب في المقطع الثاني من قصيدة "النهر والموت ":[3]

"**بويب ...يا بويب،**

عشرون قد مضين، كالدهور كل عام

واليوم، حين يطبق الظلام

وأستقر في السرير دون أن أنام

وأرهف الضمير: دوحة إلى السحر

مرهفة الغصون والطيور والثمر

أحس بالدماء الدموع، كالمطر

ينضحن العالم الحزين

أجراس موتى في عروقي ترعش الرنين

---

[1] – ينظر: احسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراية في حياته وشعره، مرجع سابق، ص311–312.

[2] – ينظر: غلا مرضا كريمي فرد، قيس خزاعل، المرجع السابق، ص5.

[3] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص 455–456.

فيدلهم في دمي حنين

إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤام،

أعماق صدري كالجحيم يشعل العظام ..."

تنحصر هذه الصورة في آية الحنين إلى القرية في نهرها "بويب" إذا يستحيل إلى النهر السعادة الماضية والطفولة الذكريات والندم متمثلا إياه في يأس الذكرى كجرس يقرع في خاطره الموحش، وقد غار في الماء بانهيار برج الأيام والماضي وغرق في لجة الزمن. وهذا المشهد نابع من عاطفة الحنين والفولكلور رامزا به إلى خير الطبيعة وألفة القرية والكدح الجميل في سبيل عيش شريف، بل إن فيه رمزا لاتصال الإنسان المباشر بينبوع الطبيعة واغتدائه من أثدائها فعبر الشكل الرومانسي، يضمر ظلال وجودية حية لأنه اجتاز مرحلة العواطف الطائشة أو المقتصرة غايتها على ذاتها إلى تلك العواطف الجدية المرتبطة بتنازع الرزق والسعادة والحياة والموت.[1]

لقد أظهر السيّاب في هذا المقطع جديته اتجاه الحياة فبعد أن كان يسعى إلى إرضاء ذاته من خلال إتباع الشهوات والنزوات، والبحث عن الحب، صار يسعى إلى الكفاح في الحياة ولكنه في نفس الوقت كان يريد العودة إلى أيام الطفولة.

ينادي الشاعر نهر بويب، ولكنه الآن لا يتمنى الغرق في النهر، لقد بلغ سن العشرين، وهذه السنون كانت طويلة جدا حتى خيل إليه أنها دهور من شدة مكابد فيها من مشقات ومصاعب وأهوال. ولكن هذا الواقع السلبي أوصله إلى نتيجة إيجابية، إنه الوعي، لقد أدرك الحقيقة الآن بعد أن عرك الحياة واختبر الوجود وها هو يحيى الليل ساهرا لا يستطيع النوم، فكيف ينام وهو يسترجع شريطا من صور الأحزان والمظالم؟ تقفز أمامه الآن صور الأموات الذين كانوا ضحايا الظلم والعبودية فبدأ الدم يغلي في عروقه، يكاد يقفز من سريره ليعانق رصاصة تشق صدره وتشتعل كالجحيم في أضلعه. كم هو في شوق إلى تلك الرصاصة، لأنها

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص31–32.

ستشعل معه لهيب الثورة التي ستدك عروش الظلم فتأثر للضحايا الأموات، وتعيد البسمة للكادحين الأحياء.[1]

أدرك السيّاب أن الموت ولادة جديدة، أنه عودة إلى الماء، فبدا له عالم الماء ملتقى الموت والحياة، الدم والدموع، كالمطر هي الكلمات التي يلتقي في مضمونها الموت والحياة، عالم الولادة الجديدة، ويتراءى من خلالها البعث، تتراءى القيامة والانتصار على الموت.[2]

أصبح الموت بوابة لحياة جديدة بعد أن كان الحلم المزعج الذي يراود الشاعر في اليقظة والحلم، إذ وجد السيّاب طريقة للهروب من ظلمه وقسوته، وهي التسليم له.

أما في القسم الأخير من المقطع الثاني، فيتحدث عن عالم الإنسان المكافح، فإنه عالم آخر عالم الثورة على الطبيعة والواقع المر، يرفض فيه الإنسان كل صور العبودية والذل والقهر، حيث يشد قبضته ليصفع القدر ويفرض عليه إرادته.[3]

يقول الشاعر:[4]

" **أود لو عدوت أعضد المكافحين**

أشد قبضتي ثم أصفع القدر

أود لو غرقت في دمي إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة

إن موتي انتصار! "

---

[1] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص 68.

[2] – ينظر: أمل ديبو، الالتزام في شعر بدر شاكر السيّاب، مذكرة ماجستير، اشراف: نعيمي نديم، أبو حكة أحمد، مألوف إميل، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، 1982، ص 143.

[3] – ينظر: عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص174-175.

[4] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص456.

سينخرط في صفوف الثورة مع المكافحين، لن ينساق بعد الآن منذ هذه اللحظة سيكون هو والمناضلون أصحاب القرار وأسيادا لمصيرهم. سيصفعون القدر وسيتحكمون به بدل أن يتحكم بهم، كما كان الحال في السابق، الآن اهتدى إلى سلوك الطريق القويم: الغرق في دمه حتى يتم تحرير البشرية: هنا يصبح موته الانتصار الحقيقي.[1]

تحول الموت إلى أسطورة عند السيّاب ... أصبح فداء أسطوريا، يمثله تموز أو المسيح. إنّ تحول الموت إلى أسطورة ليس تحورا شعريا فقط، إنه ذو مضمون إيديولوجي أيضا ... فالسيّاب عندما كان يناضل كان يرى الخلاص في النضال... في الدم الحقيقي الذي يسيل، ولهذا كانت "كل قطرة تراق من دم العبيد ابتسام في انتظار مبسم جديد". أما الآن فالدم ليس دم العبيد، إنه دم المسيح، الموت الفردي أصبح معجزة. كان هذا ناتجا عن أنه لا يشترك في حركة التاريخ، وأنه يشعر بالعجز عن الاشتراك فيها.[2]

لقد ربط السيّاب في هذا القسم بين المحور الإنساني الذي يتمثل في مكافحين ودماء تضحيتهم الذي سال وزهق في سبيل الوطن وبين المحور الأسطوري الذي يمثله المسيح كرمز لأن المسيح ضحى بحياته في سبيل رسالته وهنا يلتقي الرمز بالتضحية.

فالمكافح يعرف أن الموت في الحياة يقضي إلى العدم، أما إذا كان استشهادا في سبيل الآخرين فإنه يصبح انتصارا للحياة بمجموعها انتصارا له وللجنس البشري، ومن ثم فانه يفضي إلى الخلود. لهذا كان اختياره لنوعية الموت سببا في انتصاره على عالم الطفولة والإنسان البدائي فكانت فكرة الحياة في الموت هي المنتصرة أخيرا.[3]

لقد رفض الشاعر الموت الذي يأخذ جسمه إلى الفراغ فينسى بمجرد دخوله القبر، ولكنه يريد ذلك الموت الذي يخلده عند أبناء وطنه، وهو الاستشهاد في سبيل أمه العراق وعليه أصبح الاستشهاد هو الخلود بعد الموت الذي يسعى إليه الشاعر ويصبح الموت يحمل معنى الانتصار ويعني الكفاح مع المكافحين لشد أزرهم وحمل العبء معهم، لأن للموت ميلادا جديدا، وبعثا

[1] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص 68.

[2] – ينظر: بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق (مقدمة ناجي علوش)، ص26.

[3] – المرجع السابق، ص174– 175.

للحياة فقد عاش الشاعر في حقبة اشتد فيها الصراع السياسي ضراوة وقسوة. وكان لابد له أن يتقدم الصفوف وأن يتلقى بصدره كل الضربات وأن يتحمل قسوتها، لان الناس لا يمكن أن يعفوه إلا إذا تقدم صفوف المناضلين وهو شاعرهم الملتزم، فإنهم ينظرون إليه نظرة مخلص، وموقف يمتص بجسده وروحه كل ما يتسلط من آلام جسدية وروحية.[1]

كان السيّاب شاعرا ملتزما بقضايا وطنه في مرحلة من حياته وصار يرى أن الشعر الذي لا يحمل في طياته هموم شعبه وأمته وليس بشعر يستحق أن يقال عنه أجمل الأوصاف أو حتى أنه ليس بشعر، لأن الشاعر المجيد هو الذي يستطيع أن يترجم أحاسيس ليست بأحاسيسه أو على الأقل يقدر أن يتلبس بها.

لكن يريد الشاعر أن يبعث الحياة فيمن؟ أفي نفسه أم في غيره؟ من الواضح أن بعثه للحياة في المكافحين ليس سوى أمنية يعرف أنها لا تتحقق ولكنه مع ذلك يصر أن موته انتصار للمكافحين والطبيعة والأشياء كله، انتصار للحياة التي تخونه لا لشيء إلا لأنه مسيح آخر وتموز آخر، وبعل آخر.[2] ويدرك الشاعر أن الانتصار على الموت لا يكون إلا بالموت إذ يلتقي الموت والحياة في كلمة دمي في المقطع الأخير أود لو غرقت في دمي إلى القرار.[3]

ومن ذلك يتبين أن الشاعر لم يتغير موقفه السياسي، ولكنه سقط تحت وطأة طلبات الجسد الضعيف وأن كان قوي الروح، ومأساته أنه كان يدرك ذلك تماما فتمنى أن يموت ضحية إذا كانت حياة الآخرين تستفيد من موته وبدا له البطل الضحية منتصرا في النهاية.[4]

تتوضّح الآن معالم القصيدة الدرامية من خلال بنائها المحكم الذي يستند إلى التناقض بين المحورين: الأسطوري والإنساني، هذا التناقض يثير الجدل فيها ويولد سلسلة من التفاعلات تجعل القصيدة شبكة تغتني بالدلالات.[5]

---

[1] – ينظر: حلف رشيد نعمان، المرجع السابق، ص75 –76.

[2] – غلا مرضا كريمي فرد، قيس خزاعل، المرجع السابق، ص5.

[3] – ينظر: أمل دنيو، المرجع السابق، ص143–144.

[4] – ينظر: بثينة علي مرزوق، المرجع السابق، ص176.

[5] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص68.

وعليه نقول أن الجدل القائم بين الأسطورة والإنسانية في قصيدة" النهر والموت" هو الذي زاد من جماليتها وفنيتها، حيث كمل كل محور نقص الآخر، ففي معظم الأحيان يقال أن الاختلاف في المدلول يسبب الجلبة والفوضى، ولكن في بعض الحالات يسهم ذلك التنوع واللاّالتقاء في التقاء وبناء وغناء الدلالات وهذا ما ينتج عندما جمع السيّاب بين الحقيقة والخيال وبين الواقع واللاّواقع ليؤسس زخرفا فنيا مستوحى من تجربته الذاتية والاجتماعية وهذه الازدواجية هي الأخرى ساهمت في تنوع القصيدة وغناها بمفاهيم راقية تبحر بك إلى جوها الصافي والغائم أحيانا.

ب- الأنا الشاعرة والانصهار في الوقائع التاريخية:

1- البعد الذاتي للوقائع التاريخية في القصيدة:

كان السيّاب في المرحلة الأولى من تجربته الشعرية رومانسيا قد طغت الذاتية على معظم أشعاره، لأنه كان يبحث عن الطفولة المفتقدة، وقد انقضى عهد الصبا والشباب وهو لا زال يبكي الحرمان، فحاول أن يجد ما يعوضه عنه فانتقل بخياله من حبيبة إلى أخرى، واستطاع في هذا الدور من حياته أن يذيب قلبه أسًا وتحرقًا للحب، وهو يحس بعد كل خطوة يخطوها في اتجاهه انه لن يعوضه عن حب الأم.

إنّ إيقان الشاعر بعدم حصول هل على الحب المنتظر الذي كان يبحث عنه في حبيباته(الحبيبة الأم) جعله يغير وجهته إلى مرحلة الالتزام والتي عالج فيها واقع الإنسان المظلم، لقد سيطرت عليه روح الشر والسلطة المتجبرة وقد تداخلت في هذه المرحلة الواقعية مع الأسطورة في سياقات شعرية جديدة... ولكن سرعان ما عاد الشاعر إلى جيكور في أشعاره وذلك هربا منه من حمى الجماعة إلى منطقة الخلاس الفردي الذاتي فأنشأ قصائد مثل: النهر والموت، مدينة بلا مطر، جيكور والمدينة... وتعد قصيدة النهر والموت مفترق الطرق، ففيها ترجيح بين الموت من أجل الجماعة وفيها العودة إلى بويب(جيكور) أي الموت الفردي.

لقد عاد الشاعر في قصيدة" النهر والموت" إلى جيكور وهذا ما نسميه" بالتركيب التراجعي" المستعيد للماضي زمنا ووقائع، ليقدم من خلال عملية الاستعادة هذه إحاطة بالعلاقة بين الذات والواقع، وهي علاقة تتركب وتتشكل من خلال الوقائع الحياتية والتجارب العاطفية الحافة بها من

ذلك الماضـــي. ومع أن ذلك الماضـــي لم ينفتح له إلا عن" الخيبات العاطفية" و" الهزائم الذاتية".[1]

ولعل أبرز ما يتجلى في هذه القصـــيدة ما يتمثل في امتلاك حضـــور " الذات" و" الآخر" بوصفهما قوتين من قوى" الذات الشاعرة" يقول السيّاب:[2]

" فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر
اودّ لو عدوت في الظلام
أشد قبضتيّ تحملان شوق عام
في كل إصبع، كأني أحمل النذّور
إليك من قمح ومن زهور،
أودّ لو أطّل من أسّرة التلال
لألمح القمر... "

يســتجمع الســيّاب في هذه البيات الموت في عنصــري الماء والصــوت، فيســمع في تلك الأجراس نداء الشـعب فيجيب الشـاعر بتسـليم نفسـه، يرمي بذاته في الظلام في ماء النهر هذه هي المجازفة بالأنا، و" الأنا عارية" إنها أنا الشاعر.[3]

لقد بدا السيّاب في هذه القصيدة كمن يقوم بعملية مراجعة لتاريخه الشخصي، مخضعا هذا التاريخ لقراءة استبطانيه – نقدية ... كما بدت" سيرته الذاتية" فيها شأنها شأن كل سيرة من هذا القبيل قيد الامتلاك من قبله متمثلا إياها، بكل ما انطوت عليه من تفاصـــيل وما كان لها عليه

[1] – ينظر: ماجد صالح السمارائي، بدر شاكر السيّاب، شاعر عصر التجديد الشعري مركز دراسات الوحدة العربي، {سير وأعلام (5)} – بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص10–11.

[2] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص453–454.

[3] – ينظر: أمل ديبو، المرجع السابق، ص142–143.

من ارتدادات، بمسؤولية هي مسؤولية المتبني لشخصه بأخطائه كلها. وأن أصبح التفكر بالذات فيها فوق كل رؤية وموقف عنده.[1]

غرق السيّاب في التعبير عن آلامه الذاتية حين تمكن منه مرض العضال، حيث صار مجبرا على الرجوع إلى همومه الذاتية وكان الخوف من الموت أولها، فيقول:[2]

" **وأنت يا بويب...**

أودّ لو غرقت فيك، ألقط المحار

أشيد منه داره

يضيء فيها خضرة المياه والشجر

ما تنضح النجوم والقمر،

وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!

فالموت عالم غريب يفتن الصّغار،

وبابه الخفي كان فيك يا بويب..."

طغت فكرة الموت في هذه القصيدة، لأنها نابعة من آلامه الشخصية فالسيّاب عبر عن الموت فيها، بعد إحساسه بقروب أجله وهنا يكمن موت الذات عند الشاعر، حيث اتخذه كموضوع في أشعاره وذلك لأنه أصبح يهدد شخصه وذاته.

إن قصيدة" النهر والموت" بنية غنائية تتغذى من ثقافة "الأنا" المفرد ومن ثقافة القصيدة" أنا"، بسياقه الذاتي وخصوصيته الغنائية، إذ استحضر السيّاب حضوره الذاتي مباشرة، حيث انبثقت عن همه الوجداني مركزية أُحادية ذاتية، ويظهر في استخدامه لضمير " أنا" وإن كان قد جاء مستترا فيظهر ذلك في الكلمات التالية: دمي، نهري، أود، عدوت، أشد، قبضتي، أحمل، أتبع، أسمع، أغتدي فيك، أشيد، أستقر، أرهف، أحس، صدري، أعضد، وأبعث...إلخ.[3]

---

[1] – ينظر: ماجد صالح السامرائي، المرجع السابق، ص20–21.

[2] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص455

[3] – ينظر: عزيز لعكاشي، مستويات الاداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 1431، 2010، ص8–9.

ولكن لفظة بويب هي أكثر دال يعبر عن ذاتية السـيّاب، فقد اصـطنع من هذا الجدول الصغير رمزا ظل يكرره ما استطاع، فيقول الشاعر في مطلع قصيدة النهر والموت:[1]

" **بويب...**

بويب...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر..."

ليعود مرة أخرى في القسم الثاني فيقول:[2]

" **بويب...يا بويب!**

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهري الحزين كالمطر..."

ويقول أيضا مرة اخرى في نفس المقطع من القصيدة:[3]

" **وأنت يا بويب...**"

ويستهل المقطع الثاني من قصيدة" النهر والموت" أيضا بمناداة نهره:[4]

" **بويب... يا بويب...**"

ومن هنا يظهر مدى تعلق الشـاعر بجيكور قريته الصـغيرة والتي عدها رمزا للعراق حينا وللوطن العربي حينا آخر ولم تكن لتعلق بالذهن لولاه. فليس من الغريب أن نجد بدرا يتعلق بكل ما يميت بصـله إلى مغاني الصـبا ويشـده إلى الأرض لأنها تعني – فيما تعني– "الأم" عنده، وإذا كان تسـرب إلى شـعره فما هو غير تأكيد للذات، وعزم على أن يظل مخلصـا للأرض وبالتالي إلى "الأم" والأم هي مصدر الذات في شعر السيّاب.[5]

---

[1] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص453.

[2] – المرجع نفسه، ص453–454.

[3] – المرجع نفسه، ص454–455.

[4] – المرجع نفسه، ص455.

[5] – ينظر: خليل ابراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السيّاب، دار المعارف للطباعة والنشر– سوسة، تونس، ط2، 1999، ص54–55.

ومنه نقول إن توظيف الشاعر لذاتيته دلالة على إرهاقه النفسي، وحزنه، وبؤسه، وسخطه عل المرض الذي ينهش جسده التعيس، فسيطرت الأنا على شعره لأنها وجدت راحة في ظهورها، بعد أن كتبها في مرحلة الالتزام وقصيدة النهر والموت باب فتحه السيّاب لهذه الأنا الغاضبة، الهاربة من ظلام الموت، والتي سلمت به في الأخير ولكنها قررت أن تختار مكان وكيفية موتها.

الموت في النهر حياة تتجاوز الموت: تخلص، تبدأ وتعيد – الموت في النهر سفر مزدوج في الذات وخارج الذات، في الكون – والموت في النهر نرجسية كونية تتحد بالمياه الكونية. والماء أمومة، فالموت في الماء عودة إلى الأمومة. [1]

2/ البعد الاجتماعي للوقائع التاريخية في القصيدة:

اتسعت قصيدة "النهر والموت " بأبعاد وجدانية ذاتية ولكن في نفس الوقت حملت بعدا اجتماعيا ارتبط بالوعي الثوري، وبالتعبئة السياسية الثقافية التي اجتاحت معظم القطار العربية، حيث جاءت تعبيرا عن زحم الحركة التاريخية الشاملة للمجتمع.

تظهر لنا قصيدة "النهر والموت" مأساة الشاعر على الصعيد الفردي، والواقع العربي المأساوي على الصعيد الجماعي وتبدو لنا رؤية الشاعر العميقة التي استطاع النفاذ والتغلغل لاستكشاف الجوهر الحقيقي المختبئ خلف سطح الواقع. فالتغيير لا يتم بالهروب والسلبية، وبدل الحل الميتافزيقي الطوباوي يوضح الشاعر بما لا يدع مجالا للشك أن الحل لا يمكن أن يكون خارج إطار الصراع الطبقي الاجتماعي. فالثورة ثورة الكادحين هي المعبر الوحيد لتحرير الانسان من نير العبودية.[2]

يقول السيّاب:[3]

"أودّ لو عدوت أعضد المكافحين

أشد قبضتيّ ثم أصفع القدر

---

[1] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص66.

[2] – ينظر: يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص68–69.

[3] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص456.

أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار،
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة. إن موتي انتصار! ."

تخلى السيّاب عن ذاتيته، ليتحدث عن الجماعة ولكنه لم يهملها بصفة نهائية، بل ربط ذاته مع ذات الجماعة في لقاء ملحمي درامي.

مما يعطي هذا الحس الدرامي في القصيدة، مبررة الفني أنه تحول إلى معاناة معقدة، معاناة الذات مع الآخر ومع عذاب المعرفة، ومن الطبعي أن هذا الحس الدرامي بهذه السعة والكثافة ، كان لابد أن يتسع للمعاناة الجماعية وأن يعبر عنها تعبيرا شاملا وبذلك تنمو رؤية الشاعر عبر ارتباطها بهذا العناء العام، وبمستواه الأعمق والأشمل، الذي يلتقي فيه الخاص الذاتي بالعام في مزيج ملتحم ومؤثر.[1]

إن رؤيا الشاعر في قصيدة "النهر والموت" خاصة في المقطع الثاني هي مادية تاريخية، وهي تجسيد لانتقال الإنسان من المرحلة الأسطورية الميتافيزيقية حيث الخضوع للطبيعة إلى مرحلة الوعي، حيث أن الظلم مصدره المجتمع، والحل يكون بالثورة المنطلقة من الأسس الطبقية. وهنا يبدو الأثر الذي تركه الانتساب إلى الحزب الشيوعي العراقي في وعي السيّاب بحيث أن الوعي المادي الجدلي يبقى هو الخلفية التي يصدر عنها السيّاب على الرغم من انسحابه من صفوف الحزب و تنكره له ولمبادئه بشكل نظري.[2]

لقد شملت هذه القصيدة بعدا اجتماعيا، روى فيه السيّاب عن الإنسان المكافح الذي سرقوا بلده الأم فشرد أبناءه واغتصبت نساءه، وهجرت إلى الوديان والقفاري، وحرم من أمه التي ماتت من حرقتها على فلذات أكبادها، وفي هذا الموت رأى السيّاب ذاتيته التي كانت تقتل بمجرد رؤية دماء أبناء وطنه.

انطلقت قصيدة "النهر والموت" من إحساس السيّاب بالانتماء إلى الوطن، بكل ما لهذا الوطن من أبعاد الحضور التاريخي، فإن روح هذا الانتماء ستتصاعد عنده لتتشكل في منظور

[1] – ينظر: عزيز لعكاشي، المرجع السابق، ص9.

[2] – يوسف حلاوي، المرجع السابق، ص69.

قومي الرؤية والجذور والموقف... يعبر من خلالها عن هموم الإنسان العربي وتطلعاته وقد وجد هذا الإنسان نفسه، كما تمثله قصيدته بين حلمين: حلم البراءة الباحثة عن الرجاء والأمل، وحلم الإنسان الثوري الذي يتخذ من التضحية في سبيل القضية التي يتبنى وبها يؤمن، عنوانا لانتصاره، متمثلا في هذا المنحنى الشعري الذي اتخذه الأسطورة التموزية (نسبة إلى الأسطورة البابلية).[1]

وهنا انتقل السيّاب من الجو الخاص الذي سيطر فيه الحنين إلى الماضي والخوف من الموت إلى مواجهة دامية مقبلة عليها دون أن يهرب منه إلى أحضان الماضي وذلك لأنه صار يعتبره حاجة طبيعية كالأكل والشرب.[2] يقول الشاعر:[3]

"أحس بالدماء والدموع كالمطر

ينضحهنّ العالم الحزين

أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين

فيدلهم في دمي الحنين

إلى رصاصة يشق ثلجها الزوّام

أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام ..."

صهر السيّاب عالمه الخاص بالعالم العربي ككل لأنه رأى في ذلك مسؤولية، قد حملها على أكتافه، ورثها عن أجداده فهو عربي أصيل، ومادامت هذه العروبة تجري في دمه فهو مسؤول عنهم لأنهم راعيته وهو راعيهم.

د/ المضمون التاريخي بين الواقعية والابداعية في القصيدة:

1/ اللغة الشعرية ودورها في فنية الوثيقة التاريخية:

---

[1] – ينظر: ماجد صالح السامرائي، المرجع السابق، ص7.

[2]– ينظر: احسان عباس، بحوث ودراسات في الادب والتاريخ، محاولات في النقد والدراسات الأدبية م3، دار العرب الاسلامي– بيروت، لبنان، ط1 ،2000، ص343–344.

[3] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص455–456.

الشعر تجربة وجدانية عميقة، تتصل باللغة بوشائح متينة، وترتبط ارتباطا عضويا بأعمق مكونات الأمة تأريخها العريق عاداتها، تقاليدها، نكرها الخلاق، مستخدمة من اللغة أدق أدواتها وأكثرها إبابة عن الإشعاع الحي بهذه المكونات، وأشدها إفصاحا عن نبل القصائد والمرامي.[1] تساهم اللغة الشعرية في تقريب الوثيقة التاريخية من القارئ، بحيث يصبح سردها واقعها أسهل على الشاعر واستقبالها أيسر من قبل السامع والذي قد يتجنب قراءة التاريخ لما فيه من إطناب وسرد ممل للوقائع ولكن اللغة الشعرية تتخلص من ذلك الملل والجماد فتخلق الجمال في الأماكن والأحداث، التي كانت صماء من قبل.

إنّ أية صورة شعرية ما بما يحتشد فيها من تأثير صوتي، وأبعاد فكرية، وعواطف ثرة وخلق لعلاقات سياقية يبدعها الشاعر ليست-في أساسها -غير صورة لغوية، لأن الشاعر عند استعماله السياق اللغوي يخرج الكلمات من معانيها المعجمية "المحنطة" إلى السياق تتفجر فيه لعشرات المعاني، أو في السياق اللغوي تتنفس الكلمات وتنبض بالحياة. والشاعر في هذا خلاف الناثر يخدم اللغة ويثريها حيث يضعها في علاقات جديدة قادرة على منحها طاقة جمالية ليس في حالة عزلتها أو في تركيبها التقليدي كما قال جان بول سارتر.[2]

إنّ العلاقة القائمة بين اللغة الشعرية والوثيقة التاريخية هي علاقة تكامل وترابط، فالتاريخ يساهم في إثراء الشعر من خلال خلق تراكيب لغوية جديدة تأتي على هيئة ألفاظ وصور شعرية ورموز وأساطير، والشاعر كأي مفكر محتاج إلى نماء الثقافة بالقراءة الواعية المنوعة، لإثراء المدارك والتزود بمعين لا ينضب من الأفكار والأخيلة وبالتالي ثراء معجمه اللغوي.[3]

وأما اللغة الشعرية فهي التي تسهم في تجسيد وتشخيص التاريخ، فتخلف فيه نوعا من الحيوية، فيصبح صورة حية ترسم من خلال كلمات المنمقة والقافية الموزونة، فتتخلى عن لباسها القديم الممزق الذي أحرقته شمس الماضي وتناثر فوقه غبار الزمن.

---

[1] – خليل ابراهيم عطية، المرجع السابق، ص15.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص17.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص31.

الشـعر وعاء يختزن ذلك المد الثقافي القادم من أعماق الماضـي، فثقافة الشـاعر وحسـه اللغوي صار يهيئان له مناخات تفرض أبعادها على لغته بصورة يمكن لنا أن نتحسس أثارها في شعره، لأن التراث "شـيء يجب أن تمثله ... لأن التراث روح، جوهر وليس شـارة للتزكية، وبهذا المعنى يكون واضحا للتجاوز والإبداع"...[1]

ومن هذا المنطق راح السيّاب يستمد من التراث ما يغني ويؤصل تجربته الشعرية، حيث كان لا يغفو عن تاريخه الذي خلق منه شـاعرا حرا، عظيما، خالدا في أذهان البشـر ولكن في نفس الوقت، فقد خلد التاريخي سواء كان تاريخ العراق أو تاريخ الأمة العربية، فشعر السيّاب هو الذي خلده من خلال قصائده الإلتزامية وحتى الرومانسية والأسطورية.

2/الرموز والرموز الأسطورية في قصيدة "النهر والموت" وعلاقتها بحالة الحادثة التاريخية:

إن للرموز دور في إبراز قيمة الفكر بواسطة الاستعارة الحسية أو إخفاؤها كما هو الشأن عند الصوفيين إضافة إلى تزيين الفكر وتجنب الاعتراف الشخصي وذلك أن يظهر الشاعر أو المؤلف مأساته الشخصية في قالب موضوعي، ويتركب الرمز عندما يتخذ المظهر الواقعي رمزا إلى فكرة تختفي فيه أو يبحث في المحسـوس[2] عن اسـتعارة يبرر فكرة سـابقة بوجود المحسوس.[3]

كما أن الرمز يضـطلع بدور آخر أكثر أهمية، أنه يمكن الشـاعر من تجاوز الأحداث الهاربة فلا يلتقط إلا الجوهري حيث يحقق الابتعاد التخيلي recul de fiction الكافي الذي يمكنه من كسر مباشرة التجربة. الرمز عندما يتأسس ويستقطب جميع حركات النص يكون قد سـحب ملامحه على النص ذاته مترابط العضـوي القائم بينهما: يقوم الرمز بدفع النص إلى الأمام، ويسد شروحه ويلغي انكساراته، ويأخذ النص على عاتقه مهمة تأسيس الرمز.

إن استخدام الرموز في النصوص النثرية أو الشعرية، أصبح عادة عند الكتاب وذلك لأنه يساعدهم في إبراز وتوليد مفاهيم جديدة تجنبهم ذلك التقييد الذي قد تحطهم فيه تلك السياسة

---

[1] – ينظر: عيسى سلمان درويش، المرجع السابق، ص161.

[2] – حاج ملياني فوزية، حديدي فاطمة، حدياوي زكية، المرجع السابق، ص39.

[3] – المرجع نفسه، ص39.

القمعية التي تمنع حرية التعبير فتحصره ضمن حدودها، أو تلغيه إذا كان يمس جدرانها فتهدمه قبل أن يهدمها، وتلغيه وتجهضه قبل أن يولد، ومنه كان الأديب مضطرا إلى استخدام الأساطير كرموز فنية تثري أدبه من جهة وتسقط نظرات الحكومة عنه من جهة أخرى.

وفي ضوء المفاهيم الحديثة للأسطورة وتأثرا بالشعر الغربي الحديث، انصرف الشعر العربي الحديث إلى الأسطورة، موظفا إياها "كرؤيا فنية رمزية" يثري بها بناءه الشعري بمزج العناء بالملحمي والتعبير عن ثنائية الحداثة الأساسية "الموت والحياة" وتوليد الصورة العميقة الكلية لتجربة تمتد عبر الزمان والمكان، وتصل للتراث الشعري المحلي بالتراث القومي الإنساني وتوفير الموضوعية الفنية الحافلة بالكثافة والغموض والدلالة كما تؤكد رغبة الحداثة في العودة إلى الحياة البريئة، الوجه الآخر لحياة حلمية في المستقبل هروبا من رماد الواقع وآلام تاريخ الحاضر.[1]

لا ينفرد الشعر الحديث في اهتمامه بالأسطورة فقد اشتغل بها الشعر الكلاسيكي والرومانسي من قبل، إلا أنها كانت تستخدم في القديم كموضوع للقصيدة، بينما هي عند المحدثين رؤيا رمزية تستخرج منها أعمق الأبعاد الفلسفية والفنية، ويتم توظيف للأسطورة وفق نموذجين:

أ/ تفسيرية استعمارية في مثل قصيدة السيّاب سربروس في بابل.

ب/ رمزية بنائية في مثل قصيدة ارم ذات العماد (للسياب).[2]

لقد استخدم السيّاب الأسطورة كرمز فني في الكثير من قصائده خاصة في المرحلة الثالثة من تجربته الشعرية والتي تسمى بالمرحلة الرمزية الأسطورية وقد اهتدى فيها السيّاب إلى ما كان يبحث عنه متخليا عن الازدواجية القديمة (التداعي الحر، والقصائد اليسارية) فأصبح الشاعر يتحدث عن العراق وعن نفسه من خلال قصائد تستدعي التفاؤل الختامي الناجم عن المبدأ الإيديولوجي الخارجي (أسطورة البحث قائمة فكرة التجدد والانبعاث لذلك فهي ذات منحى

[1] – ابراهيم رماني، المرجع السابق، ص356–357.

[2] – ينظر: المرجع السابق، ص357–358.

تفاؤلي ومنه كان اعتماد الشـاعر على توظيف الأسـطورة مدعاة لأن يكون التفاؤل الختامي في القصيدة ناجما عن المبنى .

تحددت مغامرة السـيّاب الشـعرية أكثر بالأسـطورة، بما انفتحت عنه من رموز دالة، فذلك لأنه وجد فيها من عناصـر التخيل ما سـاعده شـعريا على أن يدمج الحلم بالواقع مشـكلا من عملية الدمج هذه رؤيا زمنية مفتوحة على الواقع والإنسان والتاريخ ومتصلة الجوهر بهذا الإنسان –قضـية وجود ورؤيا في هذا الوجود، يحملها إلى الوجود من أجل أحداث التغيير الايجابي فيه– من جانب وموصـولة بما هو تخيل موضـوعي–إذا جاز التعبير–من جانب آخر، وهو ما جعل لمخيلته الشعرية تلقائيتها في تكوين الصورة الشعرية، وبناءها على أساس شكلت فيه ومن خلاله إعادة بناء للواقع، وذلك بما كان له منها وفيها من طرائق التعبير التي أصبحت من الخصائص الفنية لقصيدته.[1]

ولعل بدر شاكر السيّاب هو الذي أراد هذا الطريق بعمق فقد وظف عالم الأسطورة ليكون في خدمة كل ما يبدو في نفس الانسان المعاصر من هم وقلق ومرض وخوف وحب.[2]

لقد اهتم السيّاب في بداية الأمر بتوظيف الأسطورة اليونانية القديمة، إلا أنه مس بعد ذلك أغلب أساطير العالم التي تدور حول الدين (أيوب، المسيح،...الخ) والتاريخ والتصوف والفلكلور، ولكن يبدو أن أسلوب استدعاء الشخصيات الآن هو الذي يشغل المسيرة الشعرية، كما أنه تركز من فترة حين كان هناك بحث عن بطل في أسـطورتي الجذب والخصـب أو ما يسـمى بالرماد والانبعاث على حد ما نعرف من الشعراء التموزيين الذي يجئ في مقدمتهم السيّاب أدونيس.[3]

لقد أعاد السيّاب تشكيل الأسطورة، فجعلها تتكلم لغته لا لغتها الميثولوجية، محررا طاقاتها التخيلية، محركا حيويتها الرمزية، فراح يسـتنطق بها عصـره وإنسـان عصـره، فاتحا لها أبواب التغيير.

[1] – ينظر: ماجد صالح السامرائي، المرجع السابق، ص1.

[2] – ينظر: عبدة بدوي، المرجع السابق، ص65–66.

[3] –المرجع السابق، ص88.

عقد السيّاب التماهي بين الإنسان والأسطورة بما جعل من "فعل" هذا الإنسان معادلا واقعيا للخارق أو المعجز الأسطوري الذي يحول الحياة إلى حال الديمومة والبقاء ويجعل فعل الإنسان فيها فعل انتصار. كما في أسطورة تموز (إله الخصب والنماء عند البابليين القدماء) حيث يرتقي الإنسان سد الحياة بانتصاره على الموت، مجددا روح هذه الحياة وعائدا بالربيع والخصب إليها.[1]

بنى السيّاب قصيدة "النهر والموت" على إيقاع الخصب والنماء أو حركة البعث المنتظر، ومن أهم خصائص هذا الإيقاع الموسيقي كونه يزرع في النفس النشاط والحيوية، ويبعث على الانشراح والثبات والتأهب والأمل في الاستشراق الغد الفني، ويلاحظ انتصار الشاعر في هذا الإيقاع لمعاني البعث والولادة والسلام والرخاء ويشفعها في أكثر الأحيان بألفاظ : المطر والمياه ... وغيرها من الألفاظ والتراكيب التي تؤدي هذه المعاني.[2]

ومن خصائص هذا الإيقاع أيضا التكرار والتدفق، تكرار بعض الكلمات أو التراكيب ذات الدلالة على البعث والخصب والنماء والحياة فمثلا كلمة "بويب" تكررت في القصيدة أكثر من مرة وكذلك كلمة مطر والماء ... الخ.

يحتل "نهر بويب" بؤرة الشعور بوصفه المعنى الأول في القصيدة، وإليه يتوجه الشاعر بالخطاب والنداء تصريحا وتلميحا، فإن ذلك يسيغ لنا أن نرى في "رمز" النهر دلالات متعددة فهو الإنسان، والخصب المعبد والرحم والإله المعبود وغير ذلك من الدلالات التي تنضوي تحت الرمز...إن بويب مصدر الغرق والموت ولكنه مصدر الحياة أيضا، يقول السيّاب:[3]

"**بويب...**

بويب...

أجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

---

[1] – ينظر: ماجد صالح السامرائي، المرجع السابق، ص13.

[2] – ينظر: عثمان حشلاف، المرجع السابق، ص156.

[3] – ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص453-454.

وتنضح الجرار أجراسا من المطر

بلوّرها يذوب في أنين

"بويب...يا بويب!"

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر ..."

ومن خلال الاسطورة التموزية كانت الحياة تتفتح له عن معانيها الكبرى، وقد استوعبت قصيدته تلك المعاني فقد كانت هذه الاسطورة الينبوع الثري الذي استقى منه الكثير من معانيه وصوره الشعرية:[1]

يقول السيّاب:[2]

" أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إن موتي انتصار."

4/ دراسة نقدية تقييمية للرؤية التاريخية في قراءة الشعر:

بعد دراسة معمقة لقصيدة "النهر والموت" في إطار المنهج التاريخي خلصنا إلى مجموعة من النقاط نذكر منها:

1- يسهم المنهج التاريخي في النظر إلى ما وراء المتن الشعري، بحيث يفتح باب التأويل للقارئ.

2- يخلق التاريخ في نفس القصيدة جمالا يكتنفه بعد ذاتي للشاعر.

3- احتواء الزمان وتقليصه وتكثيف الشريحة الزمنية في القصيدة.

4- يعطي المنهج التاريخي للشعر بعدا اجتماعيا وقوميا.

5- تعميق دلالات ومعاني القصيدة.

---

[1] - ماجد صالح السامرائي، المرجع السابق، ص13-14.

[2] - ديوان بدر شاكر السيّاب، المصدر السابق، ص456.

6- خلق رموز من وقائع تاريخية تغني قاموس القصيدة وتثريه دلاليا.

7- يعطي للقارئ لمحة عن عصر الشاعر والظروف الاجتماعية والتاريخية التي ساهمت في خلق تجربته الشعرية مما يساعد أكثر على فهم القصيدة.

8- يفتح أقنعة القصيدة المخفية في ستار الكلمات.

9- يجمع المنهج التاريخي في قراءة القصيدة الشعرية بين الذاتية والموضوعية.

10- يعلي من قيمة الشعر الفنية والجمالية، وذلك بزرع دوال وألفاظ جديدة في البنية اللغوية للقصيدة.

11- يتدخل التاريخ في تفسير الظواهر الأدبية الطاغية في المتن الشعري بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

1-خصائص وأدوات المنهج التاريخي:

بعد دراسات جادة ومتأصلة، وبحوث عميقة متعمقة من قبل الدارسين والباحثين في بوتقة ولب المنهج التاريخي، توصل هؤلاء إلى جملة من الخصائص والعيوب، والتي ظهرت وتبينت لهم عند اعتماده كمنهج علمي، ومن خلال أيضا تطبيقه على الأدب. والآن سنعرض لكم بعض خصائصه التي استنطاقها صلاح فضل في مؤلفه مناهج النقد المعاصر:

1-محاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة.

2-تمثيله الترجمة العملية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده.

3-ضرورة الاهتمام بالتوثيق.

4-عدم قبول الأشياء كمسلمات.

5-الاعتماد على العقل والبرهان.

6-التعامل مع النصوص من منطلق تحديد أولا درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها.

7-دراسة المصادر الأدبية.

8-علاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين.

9-علاقات التأثر والتأثير بين الآداب المحلية الآداب العالمية.

10-تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التي تخضع لقوانين التطور والارتقاء[1].

11-إكمال التصـــور الزماني والمكاني باعتبارها أطرا تنتظم فيها علاقات الإبداع المحلية والإقليمية والعالمية.

12-التنظيم العلمي للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها وتوثيق نصوصها.

13-تحليل مخطوطات المادة الأدبية والكشف عن علاقات عوامل التأثير والتأثر فيها وبينها.[2]

وقد تحدث صلاح فضل أيضا من المنظور التاريخي في كتابه النظرية البنائية في النقد الأدبي، حيث تطرق إلى علاقة البنية بالتاريخ وفي جعبة هذا التنظير استنبطنا بعض الخصائص نذكر منها:[3]

1-الدراسة البنائية للتاريخ تدعوا إلى أولوية الوصف اللازمني للأبنية كمرحلة سابقة بالضرورة على رصد نتائج الأبنية وتطورها التاريخي؛ لأن دراسة هذا التتابع تعتمد أساسا على المنهج النموذجي المقارن، وتلجأ إلى حصر المضمون التاريخي في إطار نماذج محددة يسهل التعامل معها ودراسة تحولاتها وتغيراتها.

2-النظم التاريخية عملية دائبة من البناء والهدم.

3-يحاول الوعي الشـــخصـــي فيه أن يدرك العالم بأكمله حيث يعيش الأفراد تبعا لتاريخهم الشخصي وانتمائهم العائلي والاجتماعي وخضوعهم للحظة تاريخية محددة.

4-يحاول المنهج التاريخي التقاط حركية الأحداث وتصورها.

---

[1]- ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص26-27.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص27.

[3]- ينظر: صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص180-188.

5-يسعى التاريخ إلى أن يستفيد من نظرية الجموع ويدرس تأثير التعديلات الجزئية على الكل والسلوك المتكامل لهذا الكل في إطار البنية الشاملة.

6-معرفة الحياة التاريخية والاجتماعية تقوم على أساس إدراك الفاعل في الجماعة الإنسانية.[1]

ويتحدث سيد قطب هو الآخر عن المنهج التاريخي في كتابه النقد الأدبي أصوله ومناهجه، وقد حاولنا أن نستخرج بعض الخصائص التي ذكرها الكاتب فيه منها:[2]

1-هذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلابد فيه من قسط من المنهج الفني، فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحله.

2-يدرس مدى تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى التأثير فيه.

3-معرفة الأطوار التي مرّ بها فن من فنون الأدب أو لون من ألوانه.

4-معرفة مجموعة الآراء التي أبديت في عمل أدبي أو في صاحبه لنوازن بين هذه الآراء. أو لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور.

تطرق الدكتور الأرجنتيني إنريك أندرسون أمبرت في كتابه مناهج النقد الأدبي إلى المنهج التاريخي وأهم خصائصه الفنية، والتي لخصناها في:[3]

1- أن المنهج التاريخي يعلمنا الحكم لأنه يستخرج من أعمال محددة المستويات الضرورية لتمييز الظواهر الخاصة بالفن والظواهر المتغيرة لتاريخ نفسه.

2- تساعد على استقصاء التاريخ الأدبي، والثقافة الواسعة الناقد على تحديد زمن لحظة تكوين العمل الأدبي بدقة.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص188-189.

[2]- سيد قطب، المرجع السابق، ص165.

[3]- ينظر: إنريك أندرسون أمبرت، المرجع السابق، ص107-108-109-116-117.

3- إن التاريخ يعيد إلى الكتاب حيويته الأولى، ومع كل خطوب الدهر في زمن تأليفها، نجعل الكتاب يفعل مفعوله في أعماقنا.

4-عندما نسترجع الظروف الأصلية التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي، فإن المنهج التاريخي يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها.

5- المنهج التاريخي يساعد في الوصول إلى الرأي النقدي. لأن المعرفة التاريخية ستكون غير كافية إذا نحن طبقناها على الذوق والجاذبية والخيال أيضا.

6- إن منهج النقد التاريخي يثبت الميلاد السعيد لعمل جميل فالناقد التاريخي يحول القيمة إلى حدث، وهكذا يساوى الجمال بالتاريخ.

7- المنهج التاريخي لا يصحح الأخطاء المحتملة لقراءة عفوية فحسب وإنما يرد إلى كل عمل الحياة واللون اللذين كان عليهما عند مولده.

2- عيوب المنهج التاريخي:

1/ فائدة المنهج التاريخي تظل محصورة في سياق الفهم والتفسير، ولكنه يعجز عن أن يشكل وسيلة لتقويم الظاهرة الأدبية، أو توصيفها، أو الحكم عليها جماليا.

2/ الافتقار إلى الخصوصية وعدم القدرة على تفسير العبقرية الأدبية.

3/ معاملته للنص الأدبي بوصفه وثيقة من الدرجة الثانية مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى (البيئة) ناسيا أو متناسيا أن الإبداع يتجاوز المألوف ضمن رؤية إبداعية وجمالية وتشكيلية لا ينفع معها، ولا يكفي تتبع سيرة الأديب وظروف حياته.

4/ إن طبيعة الإبداع الفني وما تطلبه من مغامرات فنية وجمالية وتشكيلية تقفز بل تتجاوز كل طروحات المنهج التاريخي.

5/ ليس النص معادلا لعواطف صاحبه أو نقلا وفيا للبيئة وإن كنا لا نستطيع أن ننكر أن العمل الإبداعي يمر من خلال ذلك، ولكنه في النهاية تشـــكيل لغوي وجمالي له حركة الذاتية وقدراته الفائقة على المغامرة والانزياح عن المعايير المتعارفة.

6/ محدودية المنهج باختصاره على تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي في جيل أو أمة ما.[1]

7/ الازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحدا لا يرتضي بدلا.

8/ الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي واعتبار الأول وثيقة للثاني.

9/ الاهتمام بدراسة المدونات الأدبية العريقة الممتدة تاريخيا، مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة.[2]

10/ إهمال التفاوت الكبير بين أدباء يتحدون في الزمان والمكان، كأن هذا المنهج عاجز- بطبعه- عن تفسير الفوارق العبقرية بين المبدعين المنتمين إلى فضاء مكاني موحد.

11/ المبالغة في العميم والاستقراء الناقص.

12/ الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حســـاب النص الإبداعي، وتحويل الكثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

13/ التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية مع تعيين واضح للخصوصية الأدبية للنص.

14/ التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطات بحاجة إلى توثيق أو تحف مجهولة في متحف أثري مع محاولة لم شتاتها وتأكيدها بالوثائق والصور والفهارس والملاحق.

---

[1] -ينظر: بسام قطوس، المرجع السابق، ص47-48.

[2] - ينظر: يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص20-255-256.

15/ تبدو الأهمية الأساسية لهذا المنهج في أنه يقدم جهودا مضنية في سبيل تقدم المادة الأدبية الخام، أما دراسته هذه المادة في ذاتها، فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا القالب المنهجي الضيق.

16/ لا يقدم المؤلف للمؤرخ فائدة في معرفة التاريخ فالشاعر المبدع قد يخالف بيئة لا يشبهها ولا تشبهه في حالات بسيطة لا تصح للاستدلال، كما أن في التشابهات بين الفكر الواحد، والفترة الواحدة عرضية ليست أساسية.

17/ إن ربط المنهج التاريخي بأدباء عصر معين أو بيئة معينة هو عملية جبرية غيها خروج عن المنهج الموضوعي.

18/ إن المنهج التاريخي يهمل الذوق والنص، وينصرف عن الأدب وتذوقه إلى ما يحيط بالنص.

19/ يجب الحذر عند قراءة البحوث والاستنتاجات في النص الأدبي والظواهر الأدبية والتجارب الإنسانية أما التاريخ فإنه يمتلك في كثير من الأحيان الشائعات.[1]

20/ الأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة كذلك فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحا لها، يجب كشفه من المستندات، أسلم من الجزم والقطع لاسيما عندما نواجه مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها.

21/ إن أخطر عيوب المنهج التاريخي إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية، فطول معاناة الملابسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم إلى إغفال قيمة العبقرية الشخصية أو حسبانها من آثار البيئة والظرف.[2]

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص255–256.

[2] – ينظر: سيّد قطب، المرجع السابق، ص168–169.

22/ البنائية كما يصورها ويمارسها "ليفي شتراوس" أدت إلى فقدان الثقة بالتاريخ عندما اقتصرت تطبيقاتها على الأنظمة القائمة كالأساطير مثلا، وأغفلت أنه حتى المجتمعات المتجمدة لها تاريخها...ولكن المنظور البنائي يجعل من المستحيل دراسة تطورها، وهنا يبدو التاريخ كظاهرة سلبية بحتة.

23/-يرى سارتر أن التاريخ هو الموضوع المحدد للوجود الإنساني ويرى البنائيون أنه مجرد منهج للبحث، لا يمكن الاستغناء عنه ولكنه لا يحدد موضوعه بنفسه ولا يستبعد أهمية وسائل البحث الأخرى، ولو كان التاريخ يستنفذ موضوعه لم يبق للبنية إلا أن تلعب دورا ثانويا في الدراسة. لكن إذا كان التاريخ مجرد طريقة لوصف مجموعات معينة من الظواهر التي يمكن تناولها بوسائل أخرى فإن البنية عندئذ تصبح مشروعة وضرورية.[1]

24/ وعلى الرغم من أن المنهج التاريخي يقدم وصفا دقيقا للماضي، إلا أنه لا يقوم على الملاحظة البشرية للظواهر والأحداث ولا يعتمد على التجربة العلمية للوصول إلى الحقائق، فمصدر المعرفة الأساسي فيه هو الآثار والسجلات التاريخية وأحيانا الناس أو الأفراد، وإن كان هؤلاء لا يملكون القدرة التي تمكنهم من الاحتفاظ بالحقيقة لفترة زمنية طويلة. وقد يميل هؤلاء الأفراد إلى التحيز أو المبالغة في وصف الحقائق وتصويرها.

25/ إن المنهج التاريخي بحكم دراسة للماضي، لا يمكن الباحث من استرجاع الظواهر المسيطرة عليها أو التأثير فيها لذلك فإن النتائج والمعرفة التي يتم التوصل إليها من خلال تطبيق المنهج التاريخي تكون غير دقيقة بالمعايير العلمية الحديثة لأنها غير كاملة وتستند إلى أدلة وبراهين جزئية.

ورغم ذلك فإن المنهج التاريخي منهج ناقد يبحث عن الحقيقة من خلال أسلوب علمي يبدأ بتحديد المشكلة مرورا بوضع الفروض الملائمة وجمع البيانات والمعلومات وإخضاع الفروض

[1] – ينظر صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص186.

للاختبار ومن ثم الوصول إلى نتائج منشودة، كذلك فإن الاعتماد على الملاحظة غير المباشرة في هذا المنهج لا تنقص من قيمته خصوصا إذا ما تم إخضاع البيانات للنقد والتمحيص الدقيق.[1]

[1] – ربحي مصطفى عليان، المرجع السابق، ص41–42.

خاتمة

خاتمة

خلصنا في بحثنا هذا إلى أن المناهج السياقية عامة والمنهج التاريخي خاصة يسعى إلى التركيز على المعطيات المرجعية الخارجية من مجتمع ومراحل تاريخية ووقائع شخصية، تتصل بشخص المؤلف تارة، وبمشاعره الذاتية ومركبات نقصه، وعقده ومظاهره السلوكية، وانفعالاته الوجدانية تارة أخرى.

كما قد توصلنا إلى أن المنهج التاريخي يقوم على قوانين جبرية عامة تضلل الأديب، وتخضعه لمشيئتها، والتي لا تخرج من عوامل ثلاثة رئيسية: الجنس، البيئة، والعصر. كما أن لهذا المنهج النقدي وظيفة ودورا مهما في فهم الظواهر الأدبية، وتفسيرها وتفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي في جيل أو أمة ما، كما يعين على فهم بواعث نشوء الظواهر الأدبية، والتيارات الفكرية، والموضوعات المرتبطة بتحولات المجتمع ومجرياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولكن فائدة هذا المنهج لا تتعدى معطيات الفهم والتفسير إذ هي تبقى وسيلة لتقويم الظاهرة الأدبية وتوضيحها والحكم عليها.

وعليه فإن المنهج التاريخي ليس باستطاعته أن يستوعب قيم العمل الأدبي كلها لوحده، بل لابد من حضور المناهج النقدية الأخرى كالمنهج الوصفي الذي يدرس البنية الداخلية للنص وهذا ما عبر عنه دي سوسير في دراساته، ففي محتوى قوله المنهج التاريخي لا يكفي لوحده بل يستلزم تداخله مع المنهج الوصفي، وهذا ما لاحظناه في التحليل التاريخي والاجتماعي لقصيدة النهر والموت للشاعر العراقي بدر شاكر السّياب ، فعند قيامنا بتحليل القصيدة من الناحية التاريخية، وجدنا التحليل ناقصا، فالجانب الجمالي لا يظهر في هذه الدراسة إلا إذا درسنا القصيدة بنيويا، وأسلوبيا وسيميائيا، وبالتالي أي دراسة نقدية ناجحة تستوجب حضور كل من المنهج الوصفي والمنهج التاريخي.

بالإضافة إلى ذلك لاحظنا في قصيدة النهر والموت من خلال دلالاتها العامة أنها تجميد لأحاسيس ومشاعر السّياب، فكأنها صورة وجدانية محضة، رسم فيها الشاعر أحزان

ومآسي مجتمعه، فرسم بذلك الموت بقطرات المياه التي تنساب من نهره بويب، كما أننا نجد ازدواجية في بنية القصيدة، تعكس ازدواجية في الحنين إلى الطفولة والرغبة في الموت.

ونختم بهذه الكلمة بحثنا المتواضع هذا لنقول انه لبنة متواضعة في صرح شامخ وبناء شاهق، منيف، نأمل أن نحظى بالإعجاب والتقدير مع الشكر الجزيل للأستاذ المشرف على صبره معنا ودعمه لنا والذي لولاه لما اكتمل هذا العمل.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

الملاحق

السيرة الذاتية لبدر شاكر السياب:

ولد "بدر شاكر السياب" سنة 1926 في "جيكور" بالقرب من "أبي الخصيب" في جنوب العراق في أسرة ريفية، والده شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السياب ووالدته كريمة ابنة عم والده. كان والده يعمل في حراثة النخيل ويحيى حياة الكفاف في منزل أجداده على طرف جيكور بمكان يعرف بـــ «بقيع" عام 1928 وعام 1930. وضعت والدته ولدين آخرين عبد الله ومصطفى ووضعت بنت عام 1932، ما لبثت البنت أن توفيت ووالدتها إثر الوضع.

وفي نفس الوقت الذي اختطف فيه الموت والدة السياب استقلت العراق، وكان عمره لم يتجاوز الست سنوات فانتقل عند جدته لأبيه "أمينة" وكانت جيكور بلا مدرسة، فكان يذهب إلى قرية "باب ســـليمان" مشـــيا على أقدامه، ثم انتقل عام 1936 إلى مدرســـة المحمودية الابتدائية للبنين في أبي الخصيب ليكمل دراسته.

وفي عام 1938 التحق بدر بمدرســة البصــرة الثانوية، وعاش مع جدته لأمه في قطاع من المدينة يدعى "العشار"، ابتدأ ينظم الشعر منذ المرحلة الابتدائية، لكنه ازداد شغفا به في المرحلة الثانوية. ونظم قصـــائد وصـــفية وغزلية، وقد اختار الفرع العلمي في نهاية تعليمه الثانوي ولم ينقطع عن الأدب بل تفرغ له. وفي سـنة 1943 التحق بدار المعلمين العالية في بغداد، بعد أن أنهى دراســـته الثانوية، واختار فرع اللغة العربية، وفي عام 1945 انتقل من فرع اللغة العربية إلى فرع اللغة الإنجليزية.

وفي عام 1950م عمل في صـحيفة الشـاعر العراقي محمد مهدي الجوهري، وصـحف بغدادية أخرى، وفي العام الذي قبله أي 1949 عمل في وظائف ثانوية متنقلا بين البصـــرة وبغداد، ونفقا معظم وقته في المقاهي، وفي أوائل 1953م عمل في شـــركة الكهرباء في الكويت وعاد بعد عام إلى بغداد، وعمل في الصحافة وعُيّن في مديرية الاستيراد والتجارة، فقد عرف بدر الســياب عدة علاقات غرامية فاشــلة، لأنها كانت من طرف واحد أي الشــاعر، حيث أعجب بوفيقة "ابنة صالح السياب" التي خيبت أمله بزواجها من غيره، ليعجب بعد ذلك

بفتاة اســـمها "هالة"، والتي كانت راعية ومن ثم أعجب بإحدى زميلاته بدار المعلمين والتي تكبره بـ 7 سنوات، وأعجب بعد ذلك بزميلة أخرى التي سماها "ذات الغمازتينّ.

وفي 1 حزيران 1955م عقد قرانه على "إقبال" بنت طه عبد الجليل، وهي معلمة من قريته تحمل شـــهادة التدريس الابتدائية، وفي 24 كانون الأول 1956، وضـــعت زوجة بدر طفلة سميت "غيداء"، وفي عام 26 تشرين الثاني 1957م وضعت صبيا سمي "غيلان" وفي 7 تموز 1961م، وضعت طفلة أخرى سميت "آلاء".

وفي أيلول 1958 استقال بدر من منصبه، وعين في وزارة المعارف مدرسا للإنجليزية في مدرسة الأعظمية براتب عال قدره 50 دينارا عراقيا، لكنه قد فصل من هذه الوظيفة ابتداء من 7 نيسان 1959، لمناصرته للشيوعيين، فعمل كمترجم في السفارة الباكستانية، وفي تموز 1960م، فاز بجائزة مجلة "شعر" لأفضل مجموعة شعرية، ونشرت له الدار مجموعة بعنوان "أنشـودة المطر". وفي آب 1960م عاد إلى عمله في مديرية الاسـتيراد والتصـدير لكنه لم يلبث فترة طويلة في هذا المنصب لأنه قد استقال عام 1961م، وذهب إلى البصرة بعائلته، حيث عُيّن في مديرية الشؤون الثقافية في مصلحة الموانئ، وفي هذه الفترة بدأت صحة بدر تتدهور، إذ ثقلت قدماه وبدأ يشعر بألم في القسم الأسفل من ظهره، وفي منتصف نيسان 1962م، ذهب بدر إلى بيروت للاستشفاء، حيث أدخل مستشفى الجامعة الأمريكية، وبعد خروجه من هذه المستشفى ذهب ليتعالج في عيادة طبيب ألماني ثم عاد إلى البصرة وإلى عمله في مصلحة الموانئ وفي 8 أيلول 1962م.

وفي 16 كانون الأوّل ذهب إلى لندن على نفقة المنظمة الدولية لحرية الثقافة، وقد تبيّن أنه يشكو من مرض في أعصاب الحركة، تؤدى عن فساد في خلاياها وظهر بشكل شلل وضمور، وقد فصل من عمله في 4 نيسان 1963م، بعد أن تولى عارف الحكم، فأخذ يعمل كمراسل أدبي لمجلة "حوار" التابعة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة إلا أنه قد أعيد إلى وظيفته في 11 تموز 1963م، وفي تشرين الأوّل بدأت تنتاب بدر نوبات من الهلوسة، ثم تطورت

إلى حالات إغماء تدوم ســـاعات، وفي الخميس الموافق للرابع والعشـــرين من كانون الأوّل 1964م، توفي بدر عند الساعة الثالثة بعد الظهر.

دواوينه الشعرية

أ- في حياته:

1-أزهار ذابلة (ديوان) صـدر عام 1949م ويضـم 25 قصـيدة من بينها قصـيدة "هل كان حبا".

2-أساطير ديوان صدر عام 1950م يضم 26 قصيدة.

3-حفار القبور (قصيدة مطوّلة) وسماها ملحمة شعرية كتبها عام 1950م وصدرت في عام 1952م.

4-فجر السـلام (قصـيدة مطوّلة) كتبها عام 1950م ثم نشـرت في مجموعة شـعرية بعنوان هديل الحمام.

5-الأسلحة والأطفال (قصيدة مطوّلة) كتبها عام 1953م وصدرت سنة 1954م.

6-المومس العمياء (قصيدة) كتبها سنة 1953م وصدرت في عام 1954م.

7-أنشودة المطر (ديوان) صدر في 1960م وقسمها إلى أقسام:

7-1- سماه "غريب على الخليج" يشتمل على 9 قصائد.

7-2- "قافلة الضياع" ويشتمل على 5 قصائد.

7-3- "جيكور والمدينة" يشتمل 8 قصائد.

7-4- "أنشودة المطر" يشتمل 6 قصائد.

كما يتضمن هذا الديوان قصيدة "بورسعيد" فضلا عن اشتماله على ثلاثة قصائد من الأربعة قصائد المطوّلة السابقة هي: المومس العمياء، حفار القبور، الأسلحة والأطفال.

8-المعبد الغريق (ديوان) صدر في 1962م يضم 25 قصيدة.

9-منزل الأقنان (ديوان) صدر في 1963م يضم 18 قصيدة.

10-شناشيل ابنة الجلبي (ديوان) صدر في 1964م يضم 25 قصيدة.

ب- بعد موته:

1-إقبال (ديوان) جمع قصـــائد ناجي علوش، وطبع في بيروت عن دار الطليعة في عام 1965م والديوان قسمان:

1-1-يشتمل على القصائد الأخيرة للشاعر وهي 11 قصيدة.

1-2-يشتمل على القصائد المبكرة وهي 16 قصيدة.

2-قيثارة الريح (ديوان) صـــدر عام 1971م عن وزارة الإعلام (العراقية) وطبع بمطابع الجمهورية ببغداد وأشـرف على تحقيقه زكي الجبار، وعبد الجبار داود البصـري، وسـامي مهدي، وخالد علي مصطفى، ويتضمن هذا الديوان 12 قصيدة من القصائد المبكرة.

3-الأعاصير (ديوان) صدر في 1973م عن وزارة الإعلام (العراقية) وطبع بمطبعة الأديب في بغداد، جمع قصـائده عبد الجبار العاشـور، يتضـمن عشـر قصـائد كتبها الشـاعر عام 1946م.

4-الهدايا (ديوان) صـدر في عام 1974م عن دار العودة بالاشـتراك مع دار الكتاب العربي في بيروت يتضمن عشر قصائد.

5-بواكير (ديوان) صـدر عام 1974م عن دار العودة بالاشـتراك مع دار الكتاب العربي في بيروت ويضم ثلاثين قصيدة نصفها يمثل قصائد القسم الثاني من ديوان إقبال فتبقى خمسة عشر قصيدة بعد ذلك، إحدى عشرة قصيدة لم تجمع من قبل أما الأربع قصـائد الباقية فهي منقولة عن ملحق: عيسى بلاطة في دراسته للشاعر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة الكتب العربية:

1- إبراهيم مصطفى عبد الرحمن، في النقد العربي القديم عند العرب، مكة للطباعة-القاهرة، مصر، د.ط، 1991.

2- بدوي عبده، نظرات في الشعر العربي الحديث، دار قباء للطباعة، شركة مساهمة المصرية-القاهرة، مصر، د.ط، 1998.

3- بدوي عبد الرحمن، مناهج البحث العلمي، وكالة المطبوعات -الكويت، ط 3، 1977.

4- البطل علي، شبح قايين بين إيديث سيتويل وبدر شاكر السياب، قراءة تحليلية مقارنة، دار الأندلس-بيروت، لبنان، ط1، 1404 هـ - 1984 م.

5- بلعباسي محمد، بنية الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب، imprimé sur les presses AEP ;315 cooperation، د.ط، 2010.

6- توفيق حسن، شعر بدر شاكر السياب (دراسة فنية وفكرية)، دار أسامة للنشر والتوزيع- عمان، الأردن، ط2، 2009.

7- الحاوي إيليا، بدر شاكر السياب، ج1 (بواكير)، دار الكتاب اللبناني-بيروت، لبنان، ط2، 1980.

8- الحاوي إيليا، في النقد والأدب (الجزء الخامس)، مذاهب فنية غربية عربية، أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث، دار الكتاب اللبناني-بيروت، لبنان، ط2 ،1986.

9- الحاوي إيليا، بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني-بيروت، لبنان، ط3 ،1983.

10- حشلاف عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، ولغته)، ديوان المطبوعات الجامعية-بن عكنون، الجزائر، د.ط ،1925.

11- حمزة رياض، بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت، لبنان، د.ط ،1969.

12- حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الأدب-بيروت، لبنان، ط1 ،1994.

13- الخطيب عماد علي، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة - عمان، الأردن، ط2 ،1432 هـ -2011م.

14- خضير ضياء، ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، لبنان، ط2 ،2004.

15- خليف يوسف، مناهج البحث الأدبي، دار الثقافة - القاهرة، مصر، د.ط ،1997.

16- دراج فيصل، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2004.

17- راغب نبيل، موسوعة النظرات الأدبية، الشركة المصرية للنشر والتوزيع، لونجمان- القاهرة، مصر، د.ط. ت.

18- رماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وزارة الثقافة- وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط ،2008.

19- الرويلي ميجان، والبازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب، ط3 ،2002.

20- زغلول محمد سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغ حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف الإسكندرية-الاسكندرية، مصر، د.ط ،2002.

21- السامرائي ماجد صالح، بدر شاكر السياب، شاعر العصر، التجديد الشعري، مركز دراسات الوحدة العربية (سير وأعلام)، بيروت، لبنان، ط1 ،2012.

22- سقال ديزيره، بدر شاكر السياب (شاعر الحداثة والتعبير)، دار الفكر العربي-بيروت، لبنان، د.ط.ت.

23- السياب بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، تحقيق ناجي علوش، مجلد 1، دار العودة – بيروت، لبنان، د.ط،1971.

24- السيوفي مصطفى، تاريخ الأدب العربي الحديث، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية- القاهرة، مصر، ط1 ،2008.

25- الشايب أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية-القاهرة، مصر، ط 10، 1994.

26- شعلان عبد الوهاب، المنهج الاجتماعي وتحولاته من السلطة الايديولوجية إلى خفاء النص، إربد عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 1428 هـ - 2008م.

27- الصائغ يوسف، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، مؤسسة الثقافة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د ط ،2009.

28- الصديق رامي عطا، المنهج التاريخي في البحوث الصحفية العربية للنشر والتوزيع - د.ب، ط1، 2009.

29- ضيف شوقي، تاريخ الأدب العربي، ج 1، العصر الجاهلي، دار المعارف - القاهرة، مصر، ط 11، 1960.

30- الطريفي يوسف عطا، بدر شاكر السياب، حياته وشعره، الأهلية-عمان، الأردن، ط2، 2012.

31- عباس إحسان، بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ، محاولات في النقد والدراسات الأدبية، م 2، دار المغرب الإسلامي- بيروت، لبنان، ط1 ،2000.

32- عباس إحسان، بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ، محاولات في النقد والدراسات الأدبية، م 3، دار المغرب الإسلامي-بيروت، لبنان، ط1 ،2000.

33- عباس إحسان، بدر شاكر السياب، دراية في حياته وشعره، دار الثقافة-بيروت، لبنان، ط 5، 1983.

34- عبد الشافي مصطفى، الدكتور شوقي ضيف وتاريخ الأدب العربي، ج 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط 1، د.ت.

35- عبد الكريم محمد الغريب، البحث العلمي (التصـــميم والمنهج والاجراءات)، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية، مصر، ط 2، د.ت.

36 -عبود حنا، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأســـطوري، اتحاد كتاب العرب، دمشـــق، سوريا، د.ط، 1999.

37_ العشــماوي محمد زكي، دراســات في النقد الأدبي المعاصــر، دار الشــروق-القاهرة، مصر، ط1، 1414هـ-1994م.

38_ العشماوي محمد زكي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، لبنان، د.ط.ت.

39_ العطية خليل إبراهيم، التركيب اللغوي لشـعر السـياب، دار المعارف للطباعة والنشـر- سوسة، تونس، ط2، 1999.

40_ العمراني فاروق، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب- بن عروس، تونس، ط2، 1988.

41_ القاسـمي محمد، قضـايا النقد الأدبي المعاصـر، دار يافا العلمية-عمان، الأردن، ط1، 2010.

42_ المسدي عبد السلام، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة-بيروت، لبنان، ط1، 2004.

43_ المير طلال، النبؤة في شـــعر العربي الحديث، مراجعة ياســـمين الأيوبي، المؤســـس الجامعية للنشر والتوزيع- بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ-2009م.

44_ الهويدي صالح، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، دار الكتب العربية لبنان، د.ط، 1996.

45_ الواد حسين، في تاريخ الأدب (مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، لبنان، ط2، 1993.

46_ الورقي سعيد، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار النهضة العربية- بيروت، لبنان، ط3، 1404هـ-1984م.

47_ عثمان أروى عبده، علي عاطف، فرماوي أيمن جمال الدين، العامري عمر، مزيد بهاء الدين محمد، إدْلبي عمر مغيب، رحو بهجت درسون، معن مشتاق عباس طه محمد إبراهيم، إشراف عاشور رضوى، الأدب والتاريخ، دائرة الثقافة والإعلام-الشارقة، الإمارات، ط1، 2005.

48_ عثمان حسن، منهج البحث التاريخي، دار المعارف- القاهر، مصر، ط8، د.ت.

49_ علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي- بيروت، لبنان، ط1، 1978.

50_ عليان ربحي مصطفى، البحث العلمي (أسسه، منهجه وأساليبه وإجراءاته) بيت الأفكار الدولية-عمان، الأردن، د.ط.ت

51_ فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق-القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ-1998م.

52_ فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية- القاهرة، مصر، ط1، 1997.

53_ قطب سيّد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق- القاهرة، مصر، ط8، 1424هـ-2003م.

54_ قطب سيّد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق-القاهرة، مصر، ط6، 1410هـ- 1990م.

55_ قطوس بسام، دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة-الكويت، ط1، 1425هـ-2004م.

56_ كرو أبو قاسم محمد، دراسات في الآداب والنقد، دار المعارف–سوسة، تونس، د.ط، 1990.

57_ لعكاشي عزيز، مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث–إربد، الأردن، ط1، 1431هـ–2010م.

58_ محمد إبراهيم عبد الرحمان، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشكة المصرية العالمية للنشر، لونجمان– القاهرة، مصر، ط1، 1997.

59_ مرزوق حليمي، النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية– بيروت، لبنان، ط1، 1982.

60_ مرزوق علي، إبراهيم بثينة، الأدب السياسي والحداثة في شعر العربي (دراسة تحليلية) مركز الإسكندرية، الازرايطة–الإسكندرية، مصر، د.ط، 2006.

61_ ملاحي علي، الجملة الشعرية في القصيدة الجديد، دار الأبحاث– الجزائر، ط1، 2007.

62_ مناع هاشم صالح، بدايات في النقد الأدبي، دار الفكر– بيروت، لبنان، ط1، 1994.

63_ موافي عثمان، منهج النقد التاريخي الإسلامي والمنهج الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر– الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

64_ نعمان خاف رشيد، الحزن في شعر بدر شاكر السياب، الدار العربية–بيروت، لبنان، ط1، 2006.

65_ نور عوض يوسف، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين–القاهرة، مصر، ط1، 1414هـ–1994م.

66_ وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع–الجزائر، ط2، 1430هـ–2009م.

الكتب المترجمة:

1_ آرون بول وفيالا آلان، سوسيولوجيا الأدب، تر : محمد علي مقلد، مراجعة : حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت، لبنان، ط1، 2005.

2_ أمبرت أنريك أندرسون، مناهج النقد الأدبي، تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا- القاهرة، مصر، د.ط،1991.

3_ بييرو جان، اللسانيات، دار الأفاق للنشر والتوزيع- الأبيار الجزائر، د.ط، 2001.

4_ ليتشه جون، كتاب خمسون مفكراً أساسيا محاضراً من البنيوية إلى ما بعد البنيويةـ تر : فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، د.ب.ط.ت.

المعاجم والقواميس:

1_ حجازي سمير، المتقن، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية – بيروت، لبنان، د.ط.ت.

2_ عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج1، عالم الكتب- القاهرة، مصر، ط1، 2008.

3_ الكتابي عبد الحق، المغنى، معجم اللغة العربية، دار الكتب العلمية – بيروت، لبنان، د.ط، 2012-2013.

الرسائل العلمية والمذكرات:

1_ حاج ملياني فوزية، حديدي فاطمة، حدياوي زكية، جمالية الرمز في شعر بدر شاكر السياب- مذكرة الليسانس في الأدب العربي، إشراف : بكير سعيد، جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف، الجزائر، 2006-2007.

2_ درويش عيسى سلمان، الموت في شعر السياب ونازك الملائكة دراسة مقارنة، رسالة ماجستير، إشراف : قيس حمزة الخفاجي، جامعة بابل، 1423هـ- 2000م.

3_ ديبو أمل، الالتزام في شعر بدر شاكر السياب مذكرة ماجستير، إشراف : نعيمي نديم، أبو حكة أحمد مألوف إميل، الجامعة الأمريكية- بيروت، لبنان، 1982.

المجلات والبحوث:

1ـ بحث بعنوان : التفسير السياسي للأدب عند طه حسين ألقي في الندوة التي عقدها المجلس الأعلى للثقافة، بمناسبة مرور ثلاثين عاما على وفاة طه حسين، يوم : 2004/02/20.

2_ عامر محمد عبد الحميد، المنهج التاريخي في النقد العربي وتجليات مرجعياته لدى طه حسين (دراسة وصفية) مجلة شمال جنوب العدد السادس، جامعة مصراته، ديسمبر 2015.

3_ فرد غلامرضا كريمي، قيس خزاعل، الرموز الشخصية والأقنعة في شعر بدر شاكر السياب، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية اللغة العربية وآدابها فصيلة محكمة– العدد 15، 1389هـ– 2010م.

الفهرس

العنوان	رقم الصفحة
بسملة	
الدعاء	
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	4-1
مدخل تمهيدي.	16-6
I. **الفصل الأول:** النص الإبداعي الأدبي والمنظور التاريخي.	53-18
1/ بين المنظور التاريخي والإبداع الأدبي.	36-18
أ/ في مفهوم الإبداع الأدبي.	27-18
ب/ مفهوم علم التاريخ.	32-27
ج/ الأدب والتاريخ.	36-32
2/ المنطق النقدي التاريخي / النص الأدبي والقراءة التاريخية.	47-37
أ/ المنظور المنهجي في النقد الحديث	46-37
1 / النشأة والماهية.	40-37
2/ أعلام المنهج التاريخي.	46-40
ب/ أهمية الرؤية النقدية التاريخية في الدراسات الأدبية.	53-46
II. الفصل الثاني: التاريخ والشعر / الشعر والتاريخ في قصيدة "النهر والموت "	140-56
1/ المتن الشعري السيابي في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة.	92-56
أ/كتاب التراث والتجديد في شعر السياب (دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه ولغته) لعثمان حشلاف.	59-56
ب/ كتاب النبوءة في الشعر العربي الحديث لطلال المير.	61-59
ت/ كتاب بدر شاكر السياب (شاعر الحداثة والتغيير) لديزيره سقال.	65-61
ث/ كتاب يدر شاكر السياب ج1 لإيليا الحاوي.	69-65

ج/ كتاب " في النقد والأدب " الجزء الخامس (مناهج فيه غربية عربية / أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث) لإيليا الحاوي.	73-70
ح/ كتاب: بدر شاكر السياب (شاعر الأناشيد والمراثي) لـــــ إيليا الحاوي: (الطبعة الثالثة).	75-73
خ/ كتاب الجملة الشعرية في القصيد الجديد لعلي ملاحي.	78-75
د/ كتاب شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية لحسن توفيق.	81-78
ذ/ كتاب الأسطورة في شعر السياب لعبد الرضا علي.	88-81
ر/ كتاب بدر شاكر السياب / دراية في حياته وشعره لإحسان عباس.	92-88
2/ تحليل قصيدة "النهر والموت" في ضوء الرؤية النقدية التاريخية:	140-92
أ/ الأبعاد التاريخية والاجتماعية لقصيدة "النهر والموت".	102-94
ب/ قصيدة "النهر والموت" في المتن النقدي العربي الحديث والمعاصر.	109-102
ج/ قصيدة "النهر والموت" في ضوء القراءة النقدية التاريخية.	120-109
1/ المكونات التاريخية في القصيدة.	120-109
أ/ المحور الأسطوري.	115-109
ب/ المحور الإنساني.	120-115
2/ الأنا الشاعرة والانصهار في الوقائع التاريخية.	126-120
أ/ البعد الذاتي للوقائع التاريخية في القصيدة.	124-120
ب/ البعد الاجتماعي للوقائع التاريخية في القصيدة.	132-126
د/ المضمون التاريخي بين الواقعية والإبداعية في القصيدة.	132-126
1/ اللغة الشعرية ودورها في فنية الوثيقة التاريخية.	128-126
2/ الرموز والرموز الأسطورية في قصيدة النهر والموت وعلاقتها بالحادثة التاريخية.	132-128
هـ/ دراسة نقدية تقييمية للرؤية التاريخية في قراءة الشعر.	133-132
1/ خصائص المنهج التاريخي.	136-132

2/ عيوب المنهج التاريخي.	140-136
III. خاتمة.	143-142
IV. اللواحق.	149-145
V. قائمة المصادر والمراجع.	158-151
VI. الفهرس.	