بنية الصورة في شعر السياب :
"حدائق وفيقة" نموذجا

نايف خالد العجلوني*

ملخص

خلصت هذه الدراسة إلى أن السياب استطاع، في مرحلته الشعرية الأخيرة، أن يخلق من تجربته العاطفية الحميمة مع وفيقة أسطورته الخاصة، ومحورها المركزي رمز "وفيقة". وقد اتكأ في عملية الخلق الفني هذه على تقنيات فنية عالية مكّنته، في "حدائق وفيقة"، من صهر طائفة من أشكال الصورة الشعرية المختلفة على نحو عضوي متماسك. وقد أفاد في ذلك كله من منابع كثيرة، لعل أهمها خبرته الشعرية السابقة في إطار التجديد والحداثة، إضافة إلى بعض المؤثرات الغربية التي استلهم الكثير من موروثها الأسطوري، والثقافي، والشعري.

مقدمة

يظهر من خلال قراءة نصية تحليلية مفصّلة لقصيدة بدر شاكر السياب "حدائق وفيقة"، أن هذه الدراسة تحاول أن تقف عند بنية الصورة فيها، وأن تربط هذه البنية بتطوّر تقنيات استخدام الصورة في شعره بشكل عام، مثلما تربطها بإطار نظري تمهيدي. ويعمد منهج الدراسة ـ في التحليل المستقصي لأبعاد الصورة الفنية في "حدائق وفيقة" وتعالقات الصورة فيها مع الرؤية والفكرة والعاطفة واللغة والإيقاع والعناصر الدرامية ـ إلى تناول هذه المكوّنات الشعرية جميعا في ثلاثة محاور. يدور أولها حول الخيوط "الواقعية" التي ربطت بين بدر ووفيقة في "جيكور"، وذلك من أجل ربط هذه الخيوط في عالم الواقع المعيش مع عالم القصيدة التخييلي. ويندرج المحور الثاني في إطار "قراءة أولى" للنص تتوخى تقديم صورة كلية عامة تتسلسل فيها لوحات النص وشواهده التي تكشف عن الترابط العضوي المتماسك بين بنية الصورة وسائر عناصر القصيدة. وأما المحور الثالث، فيدور في إطار "قراءة ثانية" للنص تركّز على طريقة الشاعر في استخدام الصورة ونسجها في بنيته الكلية، كما تركز على مرجعيات الإشارات الأسطورية فيه. واستكمالا للنظر في ديناميات التناص والمؤثرات الغربية في قصيدة السياب، تقارن الدراسة، في المحور الثالث نفسه، بين "حدائق وفيقة" و قصيدة "حديقة پروسرپين" للشاعر الإنجليزي

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2015.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

سوينبرن. لعل من الواضح أن الدراسة لا تقتصر على الإفادة من منهج واحد بعينه، بل تحاول الإفادة من عدد من المناهج المعاصرة بحسب مقتضيات السياق.

1- في الصورة الشعرية

فتح الجاحظ بقولته المشهورة بأن "الشعر صناعة وضرب من الصبغ [أو: النسج] وجنس من التصوير" بابا واسعا للموازنة بين فنّي الشعر والرسم اللذين كان هوراس قد تحدث عنهما من قبل.[1] ويبدو أن هذا الباب انفتح، مع تطور النقد من القديم إلى الحديث، على مصراعيه، إذ صار الكلام على الصورة، في الشعر الحديث خاصة، بوصفها أهم عنصر في بناء القصيدة، والمحدّد الأول لشعريتها. ومن هنا اتسع المجال لتأكيد القيمة الجمالية الخاصة للفن الشعري في كثير من الاتجاهات النقدية القديمة والحديثة على السواء.

تقدّم "موسوعة پرنستون للشعر والشعرية" ـ اعتمادا على مناهج أسلوبية ونفسية، إضافة إلى مدرسة "النقد الجديد" ـ تعريفا مكثّفا ومهما لمفهوم "الصورة الأدبية" يوضح طبيعتها ووظيفتها وأبرز سماتها ومدى علاقتها بسائر عناصر العمل الشعري. فكما أن "الصورة" عموما هي إعادة إنتاج، في العقل، لشعور ناتج عن إدراك فيزيائي، فإنها، في الاستعمال الأدبي، تشير إلى الصور التي يتم تكوينها في العقل بواسطة اللغة. فالصورة، كما يرى بعض النقاد، رسم قوامه الكلمات. فالكلمات والعبارات يمكن أن تشير إما إلى خبرات قادرة على إثارة إدراكات حسية لدى القارئ أو إلى انطباعات المعنى نفسها.[2]

عُني النقاد عناية كبيرة بوظيفة "الصورة المحورية" (central image) أو "الصورة الموحِّدة" (unifying image) التي تتنامى مع تطور بنية القصيدة، لتصبح المحور الأساسي فيها. إن الصورة --أو النموذج الصوري المنبثق عنها-- تعدّ تجسيدا ل"رؤيا رمزية" (symbolic image) أو لحقيقة حدسية غير منطقية (nondiscursive truth). وليس في وسع الناقد الإطالة في تناول الصورة دون أن يتطرق إلى رمزيتها. فصور القصيدة ترتبط إحداها بالأخرى حسب قرابتها الرمزية. فنحن نتحول من صورة شيء ما إلى رمزيتها حالما ننظر إليها، لا بوصفها صورة مفردة معزولة، بل بوصفها وظيفة في نسيج من العلاقات. وما دامت الصورة، عند استعمالها في العمل الأدبي الناجح، عنصرا موحِّدا وجزءا من كلّ أكبر، فإنها يجب أن تتناغم مع سائر العناصر في القصيدة من مضمون ورؤيا، ونحو ولغة، وإيقاع ووزن....[3]

ثمة نقطة أخيرة مفيدة للدراسة الحالية نجدها في "موسوعة پرنستون"، وأعني بها أنه من الممكن مطابقة عناقيد الصورة (image clusters) في عمل أدبي معين مع نماذج أوسع في

أعمال وأساطير أخرى بدلا من ربطها بحياة الشاعر الشخصية. فالحلم هو "أسطورة" الفرد، والأسطورة هي "حلم" الجماعة.[4]

يحسن بنا أن نعود إلى تعرف سي.داى لويس (C.Day Lewis)للصورة الشعرية المشار إليه في "موسوعة پرنستون". فهي عنده بكل بساطة "رسم تصنعه الكلمات". وقد تتمثل في صورة بيانية (استعارة، تشبيه، كناية...)، أو في عبارة وصفية تنقل إلى مخيلتنا ما هو أكثر من الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي. وتمثل الصورة العنصر الحسي البارز في الشعر. ولعل النمط المرئي (visual) من الصور هو الأكثر شيوعا، بل إن كثيرا من الصور التي تبدو غير حسية لها مع ذلك علاقة مرئية من نوع ما. ولكن من الطبيعي أن منابع الصورة كثيرة، إذ يمكن أن تنبثق أو تستقي من الحواس الأخرى.[5]وحتى تصبح الصورة ذات فعالية مؤثرة لا بد أن تكون مشحونة بالعاطفة الجياشة.[6]

وأما المبدأ الأساسي الذي ينظم عمل الصور في القصيدة فهو هذا التناغم الدقيق بين الصورة والثيمة (الفكرة الأساسية المهيمنة)، إذ تضيء الصور الطريق أمام الثيمة وتساعد على كشفها خطوة خطوة، بينما تنمو الثيمة وتسيطر على انتشار الصور. وإذا كان الأسلوب الشعري ما يزال هو الوسط الأفضل للصورة، فإنما يعود ذلك إلى أن نمط هذا الأسلوب بحدوده الشكلية الخاصة يستطيع أن يخلق كثافة أكبر في إطار النماذج الصورية: أصداء أكثر صفاء، وعلاقات أكثر دقة وتركيبا.[7]

ونود أن نضيف، في ختام هذه المقدمة النظرية، أن استعمالنا لمصطلح "الصورة" في هذه الدراسة يشتمل على أي توظيف لها من خلال تشبيه، استعارة، كناية، مجاز، رمز، أسطورة... ما دامت هذه التوظيفات تقع في إطار نموذج صوري مترابط في بنية القصيدة.

2- في الصورة الشعرية عند السياب

لم يكن السياب رائدا في تطوير بنية التشكيل الإيقاعي لقصيدة "الشعر الحر" فحسب، بل كان رائدا في جعل الصورة الشعرية، بكل أطيافها، جزءا أصيلا في البناء العضوي للقصيدة العربية الحداثية. وما كان لمثل هذه التقنيات الفنية في بناء هذه القصيدة أن تؤتي أكلها لولا أنها انبثقت من "رؤيا" طليعية ساعدت على نقلها إلى مرحلة جديدة تختلف اختلافا نوعيا عن الأنماط الشعرية السابقة في حركة الشعر العربي الحديث. يقول السياب نفسه في مقدمة لمختاراته "من الشعر العالمي الحديث"، مشيرا إلى حاجة الشاعر الملحّة لاستخدام الصورة الشعرية رمزا وأسطورة، ومستلهما في ذلك الأفق الإنساني الرحب لذلك الشعر العالمي:

وهناك مظهر من مظاهر الشعر الحديث: هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمسّ مما هي اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة، لا للروح... إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعر لن يكون شعرا. فماذا يفعل الشاعر إذن. عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد ليستعملها رموزا... كما أنه راح، من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة... إننا سنمهد الطريق لجيل جديد من الشعراء سيجعل الشعر العربي مقروءا في العالم كله.[8]

لعل من المهم أن نشير بشكل خاص، من خلال قراءتنا لنص السياب هذا، إلى ثلاث مسائل تتعلق ببنية الصورة في شعره:

1- وعيه بأهمية "الرؤيا" في بناء القصيدة المعاصرة وضرورة السعي وراء "قيم شعرية" ذات طابع حدسي تخييلي، بعيدا عن حيثيات الواقع المادي. وهي مسألة تعني مزيدا من الاقتراب من منطق الشعر الخاص.

2- أهمية العودة إلى التراث الأسطوري القابع في دائرة اللاوعي الجمعي واتخاذه أداة أساسية في تجديد لغة الشعر. ولا يخفى أن الاتجاهات الأدبية الحداثية كلها في الشعر العالمي، ابتداء من "الرمزية" و"السوريالية"، ألحّت على هذه المسألة. ولعل ما هو أهم من هذه العودة إلى تراث الماضي هو قدرة الشاعر على خلق أساطير جديدة، أو قل --إن شئت-- أسطورته الخاصة.

3- تمهيد السبيل أمام جيل جديد من الشعراء العرب لتدشين لون من الشعر العربي الحديث يواكب حركة الشعر العالمي. ويبدو أن نبوءات السياب هذه قد تحققت في شعره وفي شعر أبناء جيله ومن جاء بعدهم، كما سنلحظ في الصفحات القادمة وفي الجزء التطبيقي خاصة.

وقف دارسو السياب طويلا عند توظيفه للصورة الشعرية أشكالها كلها، ورأى أحدهم أنه إذا كانت هناك مزية واحدة تشمل شعره كله تقريبا فهي "اعتماده على الصورة للتعبير عن فكره وعاطفته". وقد لجأ في ذلك إلى حشد الصور المتتالية على أسلوب "المونتاج" السينمائي. وعندما توصل إلى توظيف الأسطورة وسيلة لاحتواء صوره وتطويعها لتحقيق وحدة القصيدة الكلية، وجد الإطار الأنسب الملائم لاتجاهه الشعري.[9] ويبدو أن شعراء الحداثة "الصوريين" (the Imagists)، من أمثال تي.أس.إليوت (T.S.Eliot) وإزرا پاوند(Ezra Pound)، كان لهم أثر واضح في استعمال السياب لبعض أساليبهم في

"المونتاج" و"المعادل الموضوعي". فقد "استهوته الصورة وتسلسلها وأهميتها في خلق جو معين تقوم فيه الصورة بالإيحاء بدل التقرير".[10]

وإذا كان الدارسون ألحوا على أهمية ما قدّمه السياب في توظيف الصورة الشعرية منذ بداياته الأولى، فقد لاحظوا أنه ظل يسعى للوصول إلى النموذج الأكمل في عمارة القصيدة الحديثة، وهي عمارة تتكئ على الرمز والأسطورة وسائر ألوان الصورة الشعرية.[11]ولعله وصل في عدد وافر من قصائده في المرحلة الذاتية الأخيرة من تطوره الشعري --بما فيها "قصائد وفيقة"-- إلى ذروة هذه العمارة الفنية. فقد استطاع السياب في هذه المرحلة أن يوحّد على نحو فذ بين العالم الواقعي الذي يعيش فيه وبين عالمه الخاص، بين الواقع والخيال، بين الحقيقة والحلم، بين الوعي واللاوعي. لاحظ تري دي يونغ (Terri DeYoung)، في تحليله لإحدى قصائد وفيقة مثلا، أن السياب حقق في هذه المرحلة الشعرية نقطة حاسمة في استراتيجياته الفنية، إذ نسج معا على نحو محكم ثلاثة أنواع من الخطاب: الأسطورة الإغريقية، والنزعة الصوفية، والأسطورة الشخصية، إضافة إلى مرجعيات توراتية تعود إلى وحدة بدئية عميقة الجذور بين الإنسان والأرض والوطن والآخر.[12]ما يعنينا من هذه الملاحظة هو، بشكل خاص، هذه النقلة الحاسمة التي وصل إليها السياب في نسج خطابه الشعري، متكئا على بناء محكم للصورة الشعرية.

تشكّل "قصائد وفيقة"، بوصفها تمثّل نماذج بارزة لشعر السياب في المرحلة الأخيرة، ركنا أساسيا في عمارة السياب الشعرية عامة، وفي بنية الصورة خاصة، كما تمثل منعطفا في رؤيته للحياة والموت. ولأن هذه القصائد صارت --من الناحية الفنية والجمالية-- أكثر إتقانا، وأشد كثافة، وأعمق غورا، فقد صار الغموض الشفيف سمة شعرية أصيلة لبنية الصورة فيها. وقد التفت جبرا إبراهيم جبرا إلى أننا "لا نرى دربنا بوضوح" في هذه القصائد.[13]وهذا يعني بكل بساطة --كما نرى-- أن هذه النماذج الشعرية ارتقت إلى مستوى فني عال، بعيدا عن النثرية والخطاب المباشر. وهي نماذج لا تقبل القراءة المتعجلة، ولا تقبل التأويل الأحادي.

شعرية الغموض في "قصائد وفيقة" لفتت انتباه بعض دارسي السياب ممن حاولوا أن يسبروا منابع هذه الظاهرة ودواعيها. ف"المعبد الغريق" --وهو عنوان ديوان السياب الذي يضم قصائد وفيقة-- يصبح، في تحليل ياسين نصير، استحضارا مبطنا "لكل حضارات العراق الجنوبية التي غرقت في المياه، حضارات سومر وأكد وبابل... هذه البنية اللاشعورية كانت تفرز مناخاتها الشعرية على الواقع، فتولد منه صور للحداثة، تلك الصور التي رست أولياتها على الغرابة وتفجير المألوف".[14]تغور منابع شعرية الغموض لدى السياب إذن في

أعماق الذات والتجربة الخاصة، وترتد إلى جذور بعيدة في أرض العراق وتاريخه وتراثه وأساطيره، وتتشابك مع مؤثرات غربية وافدة. وقد تمازجت هذه العناصر الداخلية والخارجية في تجربة السياب الشعرية، فكانت ثمرتها واحدة من أهم إنجازات الحداثة الشعرية العربية المعاصرة. وكانت بنية الصورة الفنية إحدى أبرز ملامح هذه الحداثة.

من المعروف أن للصورة، في الشعر العربي الحديث بعامة، هيمنة على بنية القصيدة. وفي إطار الشعر العربي الحداثي، كان للسياب دور مهم في تأسيس هذا الاتجاه ورفده بنماذج إبداعية ناجحة. وقد كان الرمز والأسطورةمن بين أبرز أشكال الصورة التي استخدمها في شعره. ويبرز هذان الشكلان في "قصائد وفيقة" على نحو لافت. وإذا كان استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعدّ --كما يرى إحسان عباس-- "من أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعدها آثارا"[15]، فإن من الممكن أن نعدّ السياب رائدا بارزا في هذا الاتجاه، إضافة إلى كونه رائدا مهما للقصيدة العربية الحديثة في كل ملامحها. لم يتوقف السياب عند استثماره الناجح للرمز والأسطورة، بل أبدع رموزه الخاصة، كما تتجلّى في قصائد وفيقة وغيرها: جيكور، بويب، وفيقة. وقد بلغت هذه الرموز من الكثافة والفاعلية ما جعلها رموزا حية مستمرة في حركة الشعر العربي المعاصر في العراق خاصة، يستلهمها الشعراء من بعده. فقد لاحظ محسن أطيمش أن حميد سعيد مثلا جعل "وفيقة"، في قصيدة "ولادة"، رمزا للحب الحقيقي.[16] ويبدو أن رموز السياب الشخصية تركت أثرها لدى عدد من الشعراء.[17]

3- "حدائق وفيقة" نموذجا

أ- بين بدر ووفيقة

لعل من المفيد، قبل أن ندلف إلى تحليل بنية الصورة في "حدائق وفيقة"، أن نتوقف قليلا عند بعض المعلومات "التاريخية" المتوفرة حول تلك العلاقة العاطفية الحميمة التي ربطت بين بدر ووفيقة. فلم يكن لتلك العلاقة الخاصة أن تتحول، فنيا وجماليا، إلى رمز شعري لافت في شعر السياب والجيل التالي لولا أنها كانت ذات جذور عميقة في واقع بدر وخياله على السواء. فالرمز الشعري، كما الصورة الفنية بكل أشكالها، لا ينبثق من عالم الفراغ، بل من عالم حسي معيش، متشابك مع عالم تخييلي لا يقل أهمية وفاعلية عن الواقعي والتاريخي.

لعل أول ظهور فعلي لرمز وفيقة باسمها الصريح كان سنة 1961 في قصيدة السياب "شباك وفيقة (1)" في ديوانه "المعبد الغريق" الذي تضمن عددا من "قصائد وفيقة" الأكثر أهمية في تشكيل رمزها الفني. وتبيّن إحصائية لهاني نصرالله أن اسم "وفيقة" ورد ست عشرة مرة ضمن

ست قصائد بين 1961-1963.[18] وهذا يعني أن رمز وفيقة تبلور، على نحو فني ناضج، في المرحلة الأخيرة من تطوره الشعري حين أخذت رموزه الشخصية تغلب على سواها. ولكن هذا لا يعني، بطبيعة الحال، أن العلاقة مع وفيقة تبدأ سنة 1961، بل كانت هي السنة التي تؤشّر إلى اشتعال جذوة الذكرى والحنين لأيام الصبا والمراهقة المبكرة مع وفيقة بعد أن خبت النار في جسد بدر. يقول عيسى بلاطة مستندا، فيما يبدو، لقراءته ل"شباك وفيقة":

وفي نيسان 1961، زار مسقط رأسه جيكور، فعاد إليه حشد من ذكريات الماضي إذ وقف في ساحة القرية. وأثار شباك وفيقة الأزرق أعمق مشاعره وهو ينفتح أمامه على ساحة القرية الخالية. وكانت وفيقة قد توفيت قبل حوالي عشر سنوات، ولكنها كانت لا تزال حية في قلبه مثالا أعلى لا يُنال. ولم يذكّره شباكها الأزرق بآماله الخائبة فقط، بل ذكّره أيضا بفناء الحياة نفسها. فكتب قصيدته في قسمين عنوانها "شباك وفيقة". وكانت هذه هي المرة الأولى التي يذكر فيها اسم وفيقة في شعره.[19]

يؤكد بلاطة --في موضع آخر وهو يتابع تفاصيل حياة بدر متابعة منهجية موثّقة-- أن العلاقة مع وفيقة تعود إلى أيام المراهقة المبكرة:

وكان يخامره إعجاب بوفيقة بنت صالح السياب ابن عم جدهعبد الجبار. فقد كانت صبية جميلة في سن الزواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة المبكرة. غير أن التقاليد والعادات العائلية كانت تمنعه من أن يغازلها أو يذكرها في شعره. ومع هذا ظلت ولو في الخفاء مثاله الأعلى الممتنع حتى نهاية حياته. وما لبثت وفيقة أن تزوجت، فتحطّمت بذلك أحلامه بها.[20]

تتفق معلومات بلاطة السابقة عن علاقة بدر ووفيقة مع ما يرويه جبرا إبراهيم جبرا –أحد أصدقاء الشاعر المقرّبين- عمّا أخبره به بدر نفسه عن هذه العلاقة:

أذكر بوضوح أن بدرا حدثني في أواخر عام 1960 أو أوائل عام 1961 أنه فجأة جعل يتذكر فتاه أحبها في صباه تدعى وفيقة، وأنها ماتت صبية، وكان شباكها الأزرق يطلّ على الطريق المحاذي لبيته. وقد كرّر ذكرها إليّ أيامئذ حتى خيل إليّ أنه، إبّان متاعبه وآلامه الكثيرة آنذاك، أخذ يتصور لو أن لقاء وفيقة كان ممكنا، لوجد فيه خلاصا من بؤسه. وإذا به يطلعني بعد ذلك على قصيدة "شباك وفيقة"، بشقيها الأول والثاني. وعندما زرت

بيته في جيكور في أوائل عام 1967، وتحدثت إلى أقاربه طويلا، أشار عمه إلى شباك أزرق، كان طلاؤه قشيبا، في المنزل المجاور لمنزل بدر، يعلو على الطريق المحاذي لبويب قرابة المتر، وقال: "هذا شباك وفيقة".[21]

ترصد لميعة عباس عمارة --إحدى محبوبات بدر-- "ظاهرة وفيقة" في شعره منذ بواكيره الأولى، وترى أن وفيقة يمكن أن تكون المقصودة في قصيدة "أهواء" من ديوانه الأول "أزهار ذابلة"، المنشور سنة 1947. ولكنها ترى أن اسم "وفيقة" يظهر فجأة في ديوانه "المعبد الغريق" (1962)، وتقول: "إنه أراد تسمية الديوان كله باسمها لولا معارضة الناشر". ثم تتابع عمارة ظهور "وفيقة" في قصائد أخرى من الديوان نفسه، وفي ديوانيه اللاحقين: "منزل الأقنان" (1962)، و"شناشيل ابنه الچلبي" (1963). وتخلص أخيرا إلى أن لوفيقة في شعر السياب وجهين: وجه لفتاة القرية يذكرها الشاعر أيام جدبه العاطفي بعد أن ماتت ولم تعد العودة الحقيقية إليها ممكنة، ووجه "مزيّف" يسوقه على سبيل التقيه والتمويه، فينسب إليها ذكريات غيرها ممن أحبّ.[22] على هذا النحو تشكّك عمارة، في تضاعيف مقالتها، بصدق إشارات بدر إلى وفيقة في كثير من قصائده، وتذهب إلى أنه استعمل هذه الإشارات غير الواقعية على سبيل التخفّي والمواربة بسبب من المواضعات الاجتماعية في بيئة ريفية محافظة ومتزمتة. وعلى ذلك قد تنطوي المسألة على شيء من الموقف المحافظ، ولكن هل كانت عمارة تلمّح إلى أنها كانت هي المقصودة ببعض تلك الإشارات؟ لا يعنينا الأمر كثيرا. فنحن لا نقرأ شعر السياب في "وفيقة" قراءة حرفية بوصفه وثيقة تاريخية، بل بوصفه رمزا شعريا ذا قيمة جمالية وفكرية بالدرجة الأولى. ولو أن عمارة ركّزت على التحليل الفني لقصائد وفيقة، لكان التحليل أكثر إقناعا. إذ خلصت من قراءتها لقصيدة "شباك وفيقة (1)"، خلصت إلى أن وفيقة صارت "رمزا للتطلع إلى الخير والبرق الأخضر والمطر".

تضاعفت، في المرحلة الأخيرة من حياة السياب وشعره، أوجاعه الجسدية وهمومه العاطفية، وهيمنت على مخيلته صور الحب والموت، فاستدعى شريط الذكريات الذي انثال عليه برؤى وأطياف تتمازج فيها صور الواقع والخيال، الحقيقة والحلم، التاريخي والأسطوري. وكانت صورة "وفيقة" من أجمل تلك الصور وأحبها إلى نفسه، فتعلّق بها. هكذا تستعاد كل صور الماضي من جديد، كما يقول إحسان عباس، "فتحيا الأساطير القديمة التي تحكي عن الجنّية وسندباد وقمر الزمان وعنتر، وتصحو "وفيقة" من هجعتها العميقة، ويتراءى للعين شباكها الذي يمثل نافذة الأمل".[23] ومع أن عباس يربط الحديث عن وفيقة في شعر السياب ربطا وثيقا بالأم[24]، فإني لست ميّالا إلى هذا التأويل. إذ يبدو لي، من خلال النظر المتأني في قراءة "حدائق وفيقة" وأخواتها، أن صورة وفيقة تظل في ذهن بدر صورة المعشوقة التي يشتهيها على نحو حسي صارخ. ولست

أحب أن تتداخل هذه الصورة --كما قد يحلو لبعض أتباع منهج التحليل النفسي-- مع خيوط فرويدية قد تحيل إلى "عقدة أوديب". يشير منصور قيسومة إلى دارسين للسياب لم يسمّهم يرون أن بدرا "أحبّ وفيقة حبا دفينا لا يكاد يصرح به، لأنه حب غريب وغامض ومشوب بمعان مقدسة ومحرّمة".[25] وإذا كنا قد قلنا، في الفقرة السابقة، بأننا لا نقرأ شعر السياب بوصفه وثيقة تاريخية، فإننا لا نقرؤه كذلك بوصفه وثيقة نفسية ترصدالعقد النفسية.

ب- قراءة أولى

أحاول، في هذا الجزء من الدراسة، أن أقدّم تحليلا كليا عاما ل "حدائق وفيقة"، يركّز، بالدرجة الأولى، على الربط بين بنية الصورة الفنية وعلاقاتها العضوية مع الفكرة والعاطفة في نسيج اللغة والبناء العام للقصيدة. ولعل من شأن هذه القراءة الأولية أن تساعد على تشكيل صورة كلية شاملة لعناصر النص. ومن أجل توضيح انسياب هذه العناصر في جسد القصيدة كلها، فسوف أعمد إلى تقديم هذه العناصر على نحو متسلسل في إحدى عشرة لوحة يمكن تقسيم القصيدة على أساسها. لا بد أولا من ملاحظة أن صورة "حدائق وفيقة" – كما يتضح من عنوان النص – هي الصورة المحورية الموحِّدة لكل مكوّنات القصيدة وعلاقاتها النصية. وهي صورة تنوس بين عالمين: عالم سفلي مائل إلى السواد والعتمّة والضبابية، وعالم أرضي أخضر يانع هو عالم وفيقة وعلائقه في جيكور.

تنبثق هذه الصورة المحورية من "رؤيا" بدر لجدلية الحب والموت. وتتأرجح هذه الرؤيا، في لوحات القصيدة كلها، بين رعشة الحياة وشهوتها من جهة أولى، والتوجس من برودة الموت الباكي من جهة ثانية. هكذا تنبني القصيدة على سلسلة من الثنائيات الضدية تتقارب أحيانا، وتتباعد أحيانا أخرى: الحب والموت، العالم الأرضي والعالم السفلي، النهار والليل، الحقيقة والخيال،الواقع والحلم، الوعي واللاوعي. ولما كان الفضاء الأساسي للصورة المحورية – حديقة وفيقة – في العالم السفلي، فالغالب غلى صور القصيدة الميل إلى العتمة والضبابية، مما يفضيبطبيعة الحالإلى ضبابية الدلالة. ولكنها "ضبابية" ذات دلالة جوهرية في إطار لغة الشعر ومنطقه الخاص، إذ تتسم قصيدة السياب هذه بشعرية حداثية عالية المستوى. وهي نموذج شعري يتطلّب من قارئه أن يتسلّح بكفاءة نقدية واعية، وأن ينصت بشغف لتموجات الصورة وفاعلية الفكرة.

من الناحية الأسلوبية، يلاحظ أن كل لوحة من لوحات القصيدة الإحدى عشرة تميل إلى استخدام الجملة التعبيرية المطوّلة، حتى لتمتد ثلاث منها (اللوحات: الأولى، والخامسة، والثامنة) إلى تسعة أسطر لكل جملة تنتهي بعلامة ترقيم الوقف التام. ولعل هذا الطول في بناء الجملة

يشير – من بين عناصر إيقاعية وبنائية أخرى – إلى تدفق مكوّنات القصيدة وانسياب أجزائها في بناء عضوي متماسك.

اللوحة الأولى (1-9) : حديقة ناعسة وارفة الظلال

لوفيقه

في ظلام العالم السفليّ حقلُ

فيه مما يزرع الموتى حديقه

يلتقي في جوها صبح وليلُ

وخيال وحقيقه

تنعس الأنهار فيها وهي تجري

مثقلات بالظلال

كسلال من ثمار، كدوال

سُرّحت دون حبال.[26]

تنصّ الجملة الأولى في القصيدة صراحة على الصورة المحورية، أعني "حديقة" وفيقة، أو "حقلها" في ظلام العالم السفلي، حيث يزرع الموتى نباتات الحديقة وأعنابها. وتظهر الثنائيات الضدية في جنبات هذه الحديقة بلغة صريحة: صبح وليل، خيال وحقيقة. ولكن هذه الثنائيات تظهر أيضا على نحو غير صريح. فإن "ظلام" العالم السفلي في السطر الثاني مثلا يقابله "حقل" أخضر في السطر نفسه، و"حديقة" غنّاء في السطر الثالث، و"أنهار" تجري في السطر السادس، و"سلال" و"ثمار" و"دوال" في السطر الثامن. بمعنى آخر، فإن مظاهر الموت في العالم السفلي تقابلها دائما مظاهر للحياة والخصب. لا يمكن لصور الموت ورؤاه أن تحجب صور الحب والحياة والخصب. ومع أن فضاء الصور هو العالم السفلي، إلا أنها صور زاهية في الغالب، متحركة (تنعس، وتجري)، ومحمّلة بالثمار والأعناب، في عالم جميل وارف الظلال: إنه عالم وفيقة.

اللوحة الثانية (10-11) : نهر الحب وشرفته

كلّ نهر

شرفة خضراء في دنيا سحيقة.

تحيل كلمة "نهر" هنا، كما نرى، إلى نهر "بويب" الصغير الذي يجري في "جيكور" على الطريق المحاذي لمنزل بدر المطلّ على شباك وفيقة. يتحول هذا النهر الصغير، بسبب ارتباطه العاطفي الحميم بعالم وفيقة، إلى أنهار كثيرة يتحول كلّ منها، في فضاء العالم السفلي، إلى "شرفة خضراء" تطلّ على وفيقة وعالمها الأخضر اليانع. ومن المعروف أن للشرفات (أو "الشناشيل") دلالات رمزية محورية في شعر السياب تتصل بتجاربه العاطفية الخاصة في جيكور خاصة، إذ يطلّ من خلالها على عالم الحبيبة المفعم بظلاله الرومنسية الحالمة. وما هذه الشرفات الخضراء في دنيا العالم السفلي إلا انعكاس لتجربة عاطفية "رومنسية" مع وفيقة في عالم جيكور الأرضي. وهكذا تستمر صور التضاد والتقابل بين عالمي الحب والموت : مرايا متوازية تتقابل وتتداخل أحيانا، وتتضاد أحيانا أخرى.

اللوحة الثالثة (12-17) : سرير وفيقة

ووفيقه

تتمطى في سرير من شعاع القمر

زنبقي أخضر،

فيه شحوب دامع، فيه ابتسامْ

مثل أفق من ضياء وظلامْ

وخيال وحقيقه.

تتجلى في هذه اللوحة / الجملة "غرائبية" الصورة المثيرة للدهشة، إذ يظهر سرير وفيقة الباذخ، في عالمها السفلي، سريرا عجيبا (fantastic) منسوجا من شعاع القمر بظلاله الرومنسية الخافتة، سريرا أخضر يفوح برائحة الزنبق، تتمطى وفيقة فوقه بزهو ودعة، بوصفها ملكة تتربع على عرشها في العالم السفلي : ملكة تذكّر بملكات العالم السفلي الأسطورية، من أمثال "پيرسيفوني" أو "يوريديسي" .... يلاحظ أن السياب، في هذه اللوحة كما في غيرها، يبرع – مثل الشاعر الإسباني لوركا Federico Garcia Lorka (1898-1936)[27] – في الإفادة من مزج الألوان في رسم صوره وتلوينها. فالألوان الزاهية (شعاع القمر، ضياء، زنبقي أخضر)

تقابلها ألوان باهتة (شحوب دامع، ظلام) : ثنائيات تعكس تأرجح الرؤيا بين عالمين يتضادان ويتقابلان باستمرار.

اللوحة الرابعة (18-21) : عطر وفيقة

أي عطر من عطور الثلج وانِ

صعّدته الشفتان

بين أفياء الحديقه

يا وفيقه؟

على الرغم من أن وفيقة تسكن في عالمها السفلي، إلا أن عطرها الأخّاذ المتصاعد من شفتيها ما يزال قادرا على أن يفغم أنف بدر، وأن يعيده إلى ذكريات جميلة خلت. صحيح أن هذا العطر وانٍ وضعيف، لكونه ممزوجا بعطور الثلج وبرودته في عالم الموت، إلا أنه قادر على استدعاء ذكريات الماضي الجميل في عالم جيكور. يلاحظ أيضا، في هذه اللوحة كما في لوحات أخرى، أن للعطر والروائح الذكية دورا لافتا في استدعاء عالم وفيقة "الواقعي".

اللوحة الخامسة (22-30) : حمام وفيقة وعطرها ونياتها

والحمامُ الأسودُ

يا له شلالَ نور منطفي!

يا له نهر ثمار مثلها لم يُقطفِ!

يا له نافورةً من قبر تموز المدمّى تصعدُ!

والأزاهير الطوال، الشاحبات، الناعسه

في فتور عصّرت إفريقيا فيه شذاها

ونداها،

تعزف النياتِ في أظلالها السكرى عذارى لا نراها

روّحت عنها غصون هامسه.

يصطبغ حمام وفيقة، في العالم السفلي، باللون الأسود المتلائم مع أجواء هذا العالم السحيق. وربما تصبح الإشارات الأسطورية في هذه اللوحة – كما سنفصّل على نحو أكبر في "القراءة الثانية" التالية – أكثر ظهورا. فحمام وفيقة الأسود يذكّر بحمام "أفروديت" أو "يوريديسي". وشعر وفيقة المنساب شلالَ نورٍ مطفأ يتدفق مثل "نافورة من قبر تموز المدمّى"، ويفوح هذا الشعر بشذا الأزاهير ونداها. وتتماهى وفيقة مع "يوريديسي"، محبوبة "أورفيوس" النازل إلى العالم السفلي لاسترجاعها على أنغام النايات الشجية تعزفها جوقة من العذارى غير المرئية. تندغم هذه الإشارات الأسطورية المتناغمة على نحو مدهش مع عالم وفيقة الخاص : عالم تخييلي تتناغم فيه الصور والألوان والإيقاعات والرؤى تناغما تاما. ويبلغ هذا التناغم الأسلوبي مستوى عاليا من الإتقان الفني إلى حد يجعل القارئ غير محتاج إلى العودة إلى المرجعيات الأسطورية المتشابكة مع رمز وفيقة الخاص. هكذا يصبح توظيف الإشارات الأسطورية جزءا ملتحما مع البنية العضوية للقصيدة كلها.

اللوحة السادسة (31-37) : وفيقة، جيكور، بويب

ووفيقه

لم تزل تثقل جيكور رؤاها.

آه لو روّى نخيلاتِ الحديقه

من بويب كركرات! لو سقاها

منه ماء المد في صبح الخريف!

لم تزل ترقب باباً عند أطراف الحديقه

ترهف السمع إلى كل حفيف!

مر بنا أن عالم وفيقة السفلي هو انعكاس لعالمها الأرضي، إذ يستدعي أحدهما الآخر: عالمان مترابطان أحيانا، ومتباعدان أحيانا أخرى، في إطار جدلية الحب والموت. ما تزال صور رفيقة وذكرياتها وضحكاتها البريئة تحوّم في فضاء جيكور ونخيل حديقتها. وما يزال "بويب" يردّد في مجراه ضحكات العاشقين. وما تزال وفيقه تنتظر بشغف مجيء بدر "عند أطراف

الحديقة". يندمج رمز وفيقة هنا – كما في القصيدة كلها وسائر قصائد وفيقة– مع فضائه المحدّد جغرافيا في "جيكور" و"بويب": رمز واحد مثلّث الأطراف.

اللوحة السابعة (38-41) : أمنيات وفيقه الضائعة

ويحها ... ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها :

لو أتاها ... !

لو أطال المكث في دنياه عاماً بعد عامِ

دون أن يهبط في سلّم ثلجٍ وظلام !

ينقلنا النص من عالم جيكور الأرضي في اللوحة السابقة إلى عالم وفيقة السفلي في هذه اللوحة. يتوجع بدر هنا ويترحّم على الأماني الضائعة. فأماني وفيقة يتجاذبها قطبان متضادان : الرجاء واللارجاء. تتمنى لو أن بدرا يلتقيها، ويطيل البقاء معها في عالم جيكور الواقعي، وألّا يضطر إلى الهبوط إلى عالمها السفلي "في سلّم ثلج وظلام". وسواء أجاءت الأماني على لسان وفيقة أو لسان بدر، فإنها لا تعدو أن تكون أمنيات ضائعة. ولعل بعض القرائن اللغوية في هذه اللوحة ("لو" الشرطية، وصيغة "ويحها" التي تفيد معنى التوجع والترحم)، إضافة إلى بعض علامات الترقيم (علامة الحذف، وعلامة التعجب)ـ تؤكد كلها معنى الأماني المفقودة.

اللوحة الثامنة (42-50) : ذكريات الحب الأوّل

ووفيقه

تبعث الأشذاء في أعماقها ذكرى طويله

لعشيش بين أوراق الخميله

فيه من بيضاته الزرق اتقاد أخضرُ

(أي أمواج من الذكرى رفيقه)

كلمَا رفّ جناح أسمرُ

فوقها والتمّ صدرٌ لامعاتٌ فيه ريشاتٌ جميله

أشعل الجوَّ الخريفيَّ الحنانُ

واستعاد الضمّةَ الأولى وحواءَ الزمان.

تثير الروائح الشذية في عالم وفيقة أمواجا من ذكريات الحب الأول في عهد الصبا والمراهقة المبكرة. وتتمازج صور العاشقين مع أعشاش طيور الحب في حديقة وفيقه الغنّاء في جيكور. وكلما حلّق العاشق فوق أوراق الخميلة اشتعلت جذوة الحنين واستعاد حنان الأيام الخوالي والعناق الأول مع حوّائه. يتواتر في هذه اللوحة أسلوب الشاعر في تلوين الصور، وتتأكد فاعلية الرائحة الذكية التي تفوح دائما في عالم وفيقة وتستدعي ذكرياتها.

اللوحة التاسعة (51-55) : وفيقة تسأل الأموات عن أخبار جيكور

تسأل الأمواتَ من جيكور عن أخبارها،

عن رُباها الربد، عن أنهارها.

آه والموتى صموتٌ كالظلامِ

أعرضوا عنها ومروا في سلامِ

وهي كالبرعم تلتف على أسرارها.

تهيمن أجواء العالم السفلي على اللوحات الثلاث الأخيرة، ربما لتؤكد، في نهاية المطاف، سطوة الموت الذي لا مفرّ منه مهما تشبّث المرء بالأماني والذكريات. تسأل وفيقة، في هذه اللوحة، أموات جيكور الموجودين معها، لعل لديهم ما يمكن أن يخبروها به عن أهل جيكور، وحدائقها، وأنهارها. ولكن هيهات، فهم مثلها صامتون كالظلام. ولكنهم تركوها وشأنها تعيش مع ذكرياتها وأسرارها في هدوء وسلام: عالم حزين، ولكن طيفا من السكينة والسلام ما يزال يرفرف في أرجائه.

اللوحة العاشرة (56-59) : ليل، شجن، عطر وشراب

والحديقه

سقسق الليلُ عليها في اكتئابِ

مثلَ نافورة عطرٍ وشرابِ

وخيال وحقيقه

يسود الظلام ويخيمّ الليل على حديقة وفيقة في عالمها السفلي الموحش. ثم يتحول الليل إلى طائر يسقسق بصوت خافت في فضاء الحديقة، فيضفي عليها مزيدا من أجواء الحزن والكآبة. وتظل الرؤى تتذبذب بين الخيال تارة، والحقيقة تارة أخرى: ثنائيات متضادة تعكس نظرة جدلية للحب والموت، للوجود والعدم، كما في القصيدة كلها.

اللوحة الحادية عشرة (60-63) : شفتا وفيقة تمتدان رغم برودة الموت

بين نهديكِ ارتعاش يا وفيقه

فيه بَرْدُ الموت باكِ

واشرأبت شفتاكِ

تهمسان العطر في ليل الحديقه.

تمدّ وفيقة عنقها لتنظر إلى أعلى، وترتفع شفتاها استجابة لرعشة الحب والشهوة، ولكنهما تكتفيان – على استخفاء وتردّد – بنفث العطر في فضاء الحديقة وليلها الطويل. وإذا كنا قد بدأنا هذه القراءة الأولى بالقول إن "رؤيا" القصيدة تتأرجح بين رعشة الحياة وبرودة الموت، فإن هذه الرؤيا تتجلى وتتكشّف في هذه اللوحة الأخيرة. وعلى الرغم من حضور أسباب الموت وسطوته، فإن التعلق بأسباب الحياة تحضر هنا، كما في النص كله، تقاوم وتتشبّث بأهداب الحياة حتى آخر قطرة.

لقد وقفت بعض القراءات الأخرى عند الفكرة المتضمنّة في هذه اللوحة الأخيرة. يرى علي جعفر العلاق أن رمز وفيقة يمثّل "نقطة لقاء قاسٍ، مثير، بين الموت والشهوة، وامتزاجا غريبا لمشاعر تصل حين التمعن فيها، حدا يثير الالتباس".[28] وقد رأينا في تحليلنا السابق أن مثل هذا الالتباس يقع في دائرة التجاذب بين قطبي الحب والموت، أي في دائرة التضاد والمفارقة الصارخة. وأما محمد لطفي اليوسفي فإنه يذهب إلى تأويل فكرة اللوحة الأخيرة في إطار عالم سوداوي عدمي، "عالم يسري العدم في تفاصيله بطيئا. ويترصّد الفرح. يبيده على نحو مفجع بموجبه تصبح ارتعاشة الغبطة نوعا من النزع البطيء ... فإذا ارتعاشة النهد، وهي ترشح بالغبطة عادة، تشي بما تبطّنه الغبطة ذاتها من رعب، حتى لكأن الغبطة هي الوجه الآخر للرعب، رعب العدم ...".[29] لم نلمس في قصيدة السياب مثل هذا الإحساس بالرعب والعدمية وعلى الرغم من ارتباط ارتعاشة النهدين، في اللوحة الأخيرة ببرودة "الموت الباكي"، فقد ظل عالم وفيقة يرشح

في القصيدة كلها بأسباب الغبطة، ويدعو في ختامها إلى التشبث بأهداب الحياة إلى منتهاها. وظلت شفتا وفيقة، على أية حال، تشرئبان للحب والعناق، و"تهمسان العطر في ليل الحديقة".

ج- قراءة ثانية

إذا كان تحليلنا ل"حدائق وفيقة" في إطار القراءة الأولى السابقة انصبّ بالدرجة الأولى على الربط بين عناصر الصورة والفكرة والعاطفة، فإننا نستكمل هنا طريقة السياب في توظيف الصورة ونسجها على نحو عضوي محكم في جسد القصيدة كلها. ومن أجل توضيح جوانب هذه الطريقة، سنركّز، في هذه القراءة الثانية، على بعض الملامح الأساسية للصورة عنده، واتكائه الكبير عليها، وربطه الوثيق لها بتقنيات اللغة والإيقاع والدراما. كذلك، سنقف وقفة خاصة عند طريقة استخدامه للرمز والأسطورة، لكونها تشغل حيزا محوريا في بنية الصورة في هذه القصيدة. وما دامت هذه الوقفة ستقودنا إلى حقل التناص مع مرجعيات الأسطورة والمؤثرات الغربية في شعره، فإننا سننظر في إمكان المقارنة، على سبيل التوازي، بين "حدائق وفيقة" وقصيدة "حديقة پروسرپين" للشاعر الإنجليزي "سوينبرن"(Swinburne).

يتكئ السياب في "حدائق وفيقة" اتكاء تاما على التعبير بالصورة بدلا من العبارة التقريرية المباشرة، حتى ليغدو النص سلسلة من الصور المتلاحقة المترابطة القادرة على الإيحاء بالفكرة والإشعاع بظلال المعنى وتموجاته التي تنداح في بنية النص كما تنداح أمواج الماء في البحر. ولا بد من التذكير في هذا السياق بما مرّ بنا، في محور "الصورة الشعرية عند السياب"، من تأثره بأسلوب الشعراء "الصوريين" (the Imagists) واعتمادهم على أساليب التصوير في "المونتاج" و"المعادل الموضوعي" وسواها. ولو عدنا إلى العناوين التي اقترحناها، في "القراءة الأولى"، للوحات القصيدة الإحدى عشرة، لوجدنا أن النص ينقلنا من صورة إلى أخرى دون أية روابط نحوية أو منطقية خالصة بين الصور المتلاحقة. يرسم النص في اللوحة الأولى حديقة وفيقة الوارفة الظلال في العالم السفلي. وفي اللوحة الثانية رسم لنهر وشرفة للحب. وفي الثالثة رسم "عجائبي" لسرير وفيقة. وفي الرابعة تصعّد وفيقة عطرها. وفي الخامسة يرسم النص حمام وفيقة الأسود ويعرّج على أنفاسها الشجية. وفي السادسة يوحّد النص بين رموزه الأساسية: وفيقة، جيكور، بويب. وفي السابعة تنفث وفيقة أمنياتها الضائعة. وفي الثامنة يعود بنا النص إلى العالم الأرضي وإلى ذكريات الحب الأول. وأخيرا تعود اللوحات الثلاث الأخيرة إلى العالم السفلي.

نخلص من خلال هذه اللقطات السريعة إلى أمرين: أولهما أن تلاحق الصور هنا على أسلوب "المونتاج" السينمائي لا يقوم على روابط نحوية أو منطقية كما هي الحال غالبا في الشعر

التقليدي. وثانيهما أن سلسلة الصور الحسية المرئية المرسومة بعناية في إطار نموذج صوري متناغم تتكفل على نحو ما بنقل إيحاءات وإشعاعات الصور إلى ذهن المتلقي. وحين يصغي المتلقي بعمق إلى ظلال الصور ونبض الكلمات ترتسم في مخيلته لوحة كاملة الأبعاد والألوان، فيصبح عندئذ قادرا على تشكيل خيوط الدلالة والمعنى على نحو أو آخر. وهذا يعني أن هذه الخيوط ليست متماثلة تماما عند جميع القرّاء. فهذا النص الذي يقوم أساسا على سلسلة من الصور المتتالية يلفّه الغموض من جميع أطرافه، فلا يصرّح برؤياه وأفكاره، ولا يذعن من ثم لقراءة أحادية نهائية. وغنيّ عن البيان أن شعرية الغموض هذه هي من أبرز الملامح الحداثية المميزة لقصيدة السياب هذه.

ولعل مما يتصل بتأثر السياب ببعض أساليب "الصوريين" الأخرى توظيفه في هذه القصيدة لبعض العناصر الدرامية التي تساعد على إبعاد الصوت الغنائي الذاتي للشاعر وإكساب النص بعدا دراميا عاما. يقوم هذا الأسلوب الدرامي المساند لبناء الصورة على ترك "مسافة جمالية" بين صوت الشاعر الخاص والصوت "الفعلي" الذي يتحدث في القصيدة. فقد غاب ضمير المتكلم تماما في "حدائق وفيقة". وحتى عندما يجري الكلام على لسان وفيقة –وهي تتمنى أن يأتي بدر إليها في عالمها السفلي ـفقد اكتفى السارد المتحدث في النص بالإشارة إلى بدر بواسطة ضمير الغائب :

ويحها ... ترجو ولا ترجو وتبكيها مناها :

لو أتاها ... !

لو أطال المكث في دنياه عاماً بعد عامِ

دون أن يهبط في سلّم ثلجٍ وظلامِ !

وغني عن البيان أن تقنية إبعاد صوت "الأنا" عن الظهور المباشر تلتقي في المحصلة الأخيرة مع أسلوب "المعادل الموضوعي" لدى الشعراء الصوريين، وتؤكد – من جهة أخرى – بعض سمات التحول من الصوت الغنائي إلى الصوت الدرامي في بناء قصيدة السياب خاصة والقصيدة العربية الحديثة عامة. ولعل الأسلوب الدرامي يخدم – في "حدائق وفيقة" على وجه الخصوص – مسألتين :

1- أولاهما أن هذا الأسلوب، الذي يستند إلى عنصر الصراع، أنسب للتعبير عن تجربة الألم والمعاناة التي كابدها بدر في علاقة العاطفية مع وفيقة.

2- وثانيتهما أن هذا الأسلوب أنسب للتعبير عن رؤيته ضمن أفق إنساني عام في إطار قضية الحب والموت.

تغلب الصور الحسية المرئية – كما يتبين من خلال الصفحات السابقة – غلبة كبيرة على "حدائق وفيقة"، وتترافق هذه الغلبة مع سلسلة من النعوت والألوان التي تقوم بدور ريشة الرسام في إضفاء الظلال والايحاءات التي تنسجم مع أبعاد عالم وفيقة في العالمين السفلي والأرضي. فالسواد والعتمة يغلبان على العالم الأول، في حين يغلب الإشراق واللون الأخضر على عالم وفيقة الأرضي في جيكور. فالحديقة في العالم السفلي يلفّها الظلام، وحمامها أسود كشلال نور منطفٍ، وأزاهيرها شاحبة. وأما عالم وفيقة الأرضي الذي يذكّر دائما بغبطة الحياة وذكراها الجميلة، فهو عالم أخضر زاهٍ دائما، يستحيل كل نهر من أنهاره إلى "شرفة خضراء"، وتنبعث من نهر "بويب" ضحكات الصبا البريئة، ولطيور الحب الأول "اتقاد أخضر"، والطائر يزهو ب"جناح أسمر" .... وهكذا تتضافر النعوت والألوان في استكمال تشكيل أبعاد الصور واللوحات، ومن ثم تشكيل الرؤى.

تتناغم تقنية بناء الصورة في "حدائق وفيقة" تناغما تاما مع تقنيات وأدوات شعرية أخرى كاللغة مثلا. يغلب على أساليب بناء الجملة – إضافة إلى ما مرّ بنا سابقا عن الجملة الطويلة الممتدة – استخدام الجملة الاسمية، والفعل المضارع. وكلا الأسلوبين يدلّ على معاني العموم والاستمرارية. فليس في "رؤيا" السياب أنه ينشئ هنا نصا مؤقتا عابرا لتجربة عابرة، وإنما يؤسّس لاتجاه شعري ناضج يتجاوز فيه اليوميّ والمؤقّت إلى أفق إنساني أكثر رحابة وعمقا على المستويين الفكري والفني. صحيح أنه يعبرّ في هذه القصيدة عن تجربة عاطفية "واقعية" اكتوى بنارها، ولكنه يتسامى على جراحه ويبدع نصا شعريا يمكن أن يمثل عالما بديلا لذلك العالم المؤقت. يذهب فوزي كريم، في قراءته ل"حدائق وفيقة"، إلى خلاصة مماثلة، إذ يرى أن السياب يصنع من عالمه السفلي – في محاوره الثلاث : جيكور، بويب، وفيقة – "عالما شعريا بديلا ... عالما تتصالح فيه الأضداد، وتتجسد فيه المشاعر، وتصبح الأفكار أشياء ملموسة".[30]

لقد وجد السياب في مخزون الأسطورة الإنساني العام خير معين على صياغة عالمه الشعري البديل. ولعل من المفيد أن نستعيد هنا ما مرّ بنا ـ في محور الصورة الشعرية عند السياب ـ من حديثه عن أهمية العودة إلى التراث الأسطوري الحي القابع في دائرة اللاوعي الفردي واللاوعي الجمعي، إضافة إلى ضرورة أن يخلق الشاعر المعاصر أساطيره الخاصة. لقد كان السياب يعي تماما أهمية هذا التوظيف الرمزي في عمارة القصيدة الحديثة، وقد ارتبطت لديه بمفهوم "الرؤيا" والقيم الشعرية الجوهرية ذات الطابع الحدسي التخييلي. وأحسب أن هذه الرؤيا وتلك

التقنيات الفنية قد تحققت على نحو لافت في "حدائق وفيقة" وسائر أخواتها. ولعل أبرز ملامح هذه العمارة الفنية هو صهر ثلاثة من أبرز رموز السياب الشعرية في نموذج صوري واحد بالغ الدقة والانسجام :(وفيقة، وجيكور، وبويب). ومما ساعد على توحيد هذه الرموز في بوتقة واحدة انبثاقها أساسا من منابعها الأصلية في حياة الشاعر وبيئته المحلية الخاصة. في دراسة موسّعة لرموز السياب الشخصية والخاصة، يرى هاني نصر الله أن السياب استطاع أن يوفق للمرة الأولى بين هذه الرموز الثلاثة في "حدائق وفيقة".[31]

تختلف تأويلات الدارسين لمرجعيات الإشارات الأسطورية في "حدائق وفيقة"، ولكنها تكاد تجمع على أن السياب نسج هذه الإشارات في نصه بحرفية عالية. فقد رأى إحسان عباس، مثلا، أن هذه القصيدة هي خير شاهد على وصول السياب إلى بناء أسطوري محكم للقصيدة "دون حاجة للاتكاء على الأسطورة أو للتكثر من رموزها ... ودون أن يقول لنا على أية أسطورة يبني تصوراته، نحسّ أن وفيقة هي "يورديسه" وأن الشاعر هو أورفيوس الذي خانته رجلاه، فهو لا يستطيع أن ينزل إلى العالم الآخر، ليعود بصاحبته".[32] وبالمثل، يتابع علي الشرع أسطورة أورفيوس وإشاراتها المفصّلة في شعر السياب بعامة، ويرى في تحليله ل"حدائق وفيقة" أن "وفيقة هي نظير تام ليوردسي".[33]

لم يقف دارسو السياب الذين ألمّوا بهذه القصيدة فقط عند احتمال التناظر بين وفيقة ويوريدسي، بل تداخلت صورة الأخيرة – في بعض التأويلات – مع "پرسيفوني"، و"عشتار"، و"أفروديت". يرى جبرا إبراهيم جبرا أن حديقة وفيقة تشبه حديقة "برسيفوني حبيبة إله العالم السفلي". ولكنه يضيف أن الشاعر "حتى في هذه الصورة لوفيقة، فإنه إنما يرى صورة لتموز وعشتار، ولكنها صورة معكوسة يلعب هو فيها دور عشتار ... وفيها كذلك صورة أورفيوس النازل إلى العالم السفلي لاسترجاع يوريديسي ...".[34]

هكذا تتعدد تأويلات الدارسين لرمز وفيقة ومرجعياته الأسطورية في سياق القراءة الواحدة. وربما لا يحسن بنا أن نتابع هذه التأويلات على نحو إحصائي تجميعي. ولعل الأجدى من ذلك كله أن نؤكد طريقة بلوغ السياب في بناء الصورة درجة عالية من الإتقان الفني المحكم. فقد أخذت الإشارات الأسطورية تنسرب في النسيج الكلي لقصيدته على نحو خفي، وتتماهى مع سائر الإشارات الرمزية ومكوّنات النص. ولقد ساعد تشرّب الشاعر لموروث أسطوري غزير متعدد المنابع، ثم انصهار هذا الموروث في بوتقة النص على خلق رمز وفيقة الخاص بلغة سيّابية فريدة. لم يلجأ الشاعر في هذا النص إلى حشد الإشارات الأسطورية وتجميعها، بل انثالت الصور انثيالا عفويا، وانصهرت جميعها في عالم وفيقة الخاص.

ومما يقع في إطار الحديث عن تأثر السياب بالموروث الأسطوري الغربي محاولة حنا عبود المقارنة بين "حدائق وفيقة" وقصيدة "حديقة پروسرپين" (The Garden of Proserpine) للشاعر الإنجليزي سوينبرن Algernon Charles Swinburne (1837-1909). [35] وقد قدّم هذه المقارنة في مقالتين متباعدتين زمنيا، ولكنهما تشتركان ببعض الأفكار والنتائج والأطروحة الأساسية نفسها. ولم يلتزم في كلتا المقالتين بمنهج علمي محدّد، إذ لم يعرّف بمصطلحاته، ولم يستعمل أية إحالة في توثيق مراجعه. يركزّ عبود في مقالته الأولى (1996)على فكرة الانزياح والتعديل التي خضعت لها الإشارات الأسطورية لدى السياب وسوينبرن في قصيدتيهما. ويرى أنهما تشتركان في استلهام فكرة التصور الأسطوري اليوناني القديم للموت في العالم السفلي. من أجل ذلك، فإن التصور الديني الإسلامي ـ المسيحي لجهنم – كما يرى – لا تخدم رؤية الشاعرين، إذ يتركز هذا التصور على الموت أكثر مما يتركز على جهنم. ورغم اختلافنا مع الكاتب في تلمّس بعض أوجه الشبه بين القصيدتين، فإننا نتفق معه عندما يخلص في هذه المقالة إلى أن أنفاس السياب واضحة في "حدائق وفيقة" وضوحها في أكثر قصائده خصوصية. [36] وسواء أكان التأثر مباشرا أو غير مباشر، فإن ما يعنينا هو هذه الخصوصية في قصيدة السياب.

ثم يعود عبود بعد حوالي تسع عشرة سنة من نشره للمقالة الأولى إلى موضوع المقارنة نفسه، لينشره في مقالة صحفية بعنوان "جحيم السياب" (2015)، إذ يرجع مرة أخرى إلى الأسطورة السابقة. ومفادها أن بدرا يلتقي وفيقة في العالم الآخر أو الجحيم، وأنّ الجحيم المسيحي الذي تحدث عنه دانتي جحيم مروّع ملآن بصور النار والعذاب. من أجل ذلك، فإن كلا الشاعرين نأى – كما يرى – عن هذا الجحيم، وذهب إلى الإفادة من الجحيم السابق على المسيحية في الغرب. وربما أدّت هذه الأطروحة الغالبة على مقالتي عبود إلى القول بأن "الشبه بين القصيدتين كبير جدا حتى يكاد القارئ يذهب إلى أن السياب ترجم بتصرف بعض أبياتها". ورغم إصرار الكاتب على تأثر السياب تأثرا مباشرا بقصيدة سوينبرن، فإنه يخلص مرة أخرى إلى أن عبق الشرق وأصالته يفوحان من كل جوانب قصيدة السياب. [37]

لم يقدم الكاتب – فيما أرى – أدلة مقنعة على تأثر السياب المباشر بقصيدة سوينبرن. ولكن الذي نطمئن إليه، ونتفق مع الكاتب فيه، أن ثمة أوجها للشبه، وأوجها للاختلاف بين القصيدتين. ولعل الأخذ بمبدأ "التوازي" في منهج المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن أدعى للسلامة المنهجية في تناول علاقات التأثر والتأثير بين هاتين القصيدتين. فليس في هذا المنهج ما يمنع دراسة أوجه الشبه والاختلاف على أساس جمالي خالص دون أن يكون هناك بالضرورة تراسل مباشر بين المرسل والمستقبل. نقبل في الدراسة الحالية مبدأ المقارنة علىهذا الأساس،

إذ تصبح المقارنة عاملا إضافيا في تبيّن مواطن الجمال الفني الخالص في كلا العملين الأدبيين المدروسين، ولا تصبح المقارنة من ثم قائمة على أساس الصادر والوارد. وحقيقة الأمر أن كلتا القصيدتين تستحق الوقوف عندها بوصفها عملا أدبيا ذا قيمة فنية وجمالية عالية. ولعل من شأن المقارنة بينهما، على نحو ما بيّنا، أن يسلّط الضوء على هذه القيمة. ولكن ذلك يستحق – فيما نرى – دراسة مقارنية أخرى مستقلة.

ندلف من هنا إلى القصيدتين للمقارنة بين إشاراتهما الأسطورية وما تنطوي عليه هذه الإشارات من رؤى وتصورات وأفكار. لا بد أولا من الإشارة إلى أن "پروسرپين" (Proserpine) هي التسمية اللاتينية ل"پرسيفوني"(Persephone)، وهي إلاهة العالم السفلي التي تمتلك حديقة دائمة الإزهار في هذا العالم، حيث تُتوّج فيه ملكة ستة أشهر من السنة، ثم تعود في الربيع إلى العالم الأرضي (العلوي) ستة أشهر أخرى.[38]

تمثّل پروسپين / پرسيفوني إذن رمزا أسطوريا إنسانيا لجدلية الموت والانبعاث. وترى إحدى الدراسات لقصيدة سوينبرن أنه يستثمر في قصيدته تقنية التضاد والمفارقة (paradox) كي يطوّر الثيمة الكلية لقصيدته التي تقوم على هذا الترابط الحتمي بين الحياة والموت. ونجد في هذه الدراسة ما يذكّر بفكرة عبود السابقة، من أن سوينبرن يرفض المعتقد المسيحي،الذي كان مهيمنا آنذاك في إنجلترا، بأن الموت هو نهاية المطاف، كما يرفض مفهوم الجنة والنار، مما دعاه لاستدعاء الفكر الأسطوري الوثني.[39] وبالمثل، تؤكد دراسة أخرى أن الفكرة المحورية في قصيدة سوينبرن هي أن الناس جميعا لا ينتهي بهم المطاف إلى الجنة أو النار، بل إلى حديقة پروسرپين التي تنعم بالراحة والسلام في نوم أبدي.[40] تتضح فكرة سوينبرن في أن پروسرپين هي ملكة الموت والنوم في البيتين الأخيرين من قصيدته:

وحده النوم هو الأبدي

في ليل أبدي.

Only the sleep eternal

In an eternal night.[41]

تحوم ثيمة قصيدة سوينبرن، التي تمثّلها شخصية پروسربين، على العتبة الفاصلة بين الحياة والموت. وقريب من هذه المنطقة "البرزخية" التي تنوس بين الحياة والموت ما أكدناه سابقا حول رؤية السياب لجدلية الحب والموت التي تتأرجح بين شهوة الحياة وبرودة الموت. ولكن السياب – بخلاف سوينبرن – لا يربط أيّا من أبعاد رؤيته الذاتية بالمعتقد الديني، رفضا أو

تسليما، إذ يعبّر بشكل عفوي عن تجربة عاطفية حميمة، مستلهما طائفة من الإشارات الأسطورية الإنسانية المشتركة. وميزته، في هذا الاستلهام، أنه لم يعمد إلى اجتلاب أسطورة واحدة بعينها، بل أخذ ما يناسب تجربته وإحساسه العاطفي المتوهج من روح الأسطورة وجوهرها الإنساني العميق. فرؤيته التي تتمحور في القصيدة كلها حول جدلية الحب والموت يمكن أن تجد صداها في كل أساطير الموت والانبعاث وشخصياتها التي تتوازى مع شخصية وفيقة، من يوريديسي إلى پرسيفوني، ومن عشتار إلى أفروديت ....

ما دمنا في سياق المقارنة بين قصيدتي السياب وسوينبرن، فإن من أوجه المقارنة – إضافة للفكرة العامة – ما أشرنا إليه سابقا حول فكرة النوم الأبدي المريح في قصيدة سوينبرن. ومع أن قصيدة السياب تنأى عن الوصول إلى هذا الحد من النهاية المحتومة، فإن صور النعاس والفتور والصمت والسلام تهيمن على عالم وفيقة السفلي. ففي حديقتها "تنعس الأنهار"، وفيها تتمطّى وفيقة "في سرير من شعاع القمر". وأزاهير الحديقة الطويلة الشاحبة توصف بأنها "ناعسة". ويمرّ الموتى بحديقتها صامتين، وقد "أعرضوا عنها ومروا في سلام". تقترب هذه الصور وغيرها من فكرة النوم الهادئ المريح في قصيدة سوينبرن. ولكن هذه الصور وأمثالها تتمازج في قصيدة السياب مع أنغام الموسيقى والنايات الشجية. ولعل مثل هذه الإشارات تجعل صورة وفيقة أقرب إلى صورة يوريديسي منها إلى صورة پروسرپين/ پرسيفوني. فالأولى هي محبوبة أورفيوس، الشاعر الموسيقار الذي وظّف قدراته الموسيقية الساحرة للهبوط إلى العالم السفلي من أجل إنقاذ زوجته يوريديسي من عالم الأموات. يمكن إذن أن تتماهى وفيقة مع يوريدسي، وبدر مع أورفيوس. فإذا كان أورفيوس شاعرا وموسيقارا يعزف على آلته، فإن بدرا هو الآخر شاعر يعزف على الكلمات وإيقاعاتها يهدهد بها محبوبته الغالية في عالمها البعيد ويروّح عنها. ومثال هذه الإشارات الأسطورية الممتزجة بأنغام الموسيقى التي تذكّر بأورفيوس في "حدائق وفيقة" :

والأزاهير الطوال، الشاحبات، الناعسة

في فتور عصّرت إفريقيا فيه شذاها

ونداها،

تعزف النايات في أظلالها السكرى عذارى لا نراها

روّحت عنها غصون هامسه.

عالم وفيقة السفلي تسوده كل أسباب الهدوء والسكينة الناعسة، وتسري بين أرجائه أنغام النايات الشجية وحفيف الغصون الهامسة.

هذا الحديث عن صدى أنغام أورفيوس وموسيقاه الواردة في الحكايات الأسطورية يقودنا إلى مسألة الإيقاع التي تساند في "حدائق وفيقة" بنية الصورة وتلتحم التحاما عضويا مع عالم وفيقة. فقد اصطنع الشاعر لها موسيقى بحر الرمل الشجية العذبة، وجعل من لفظة "وفيقة" التي تكررت عند كل مفاصل القصيدة – لفظا صريحا، أو ضميرا عائدا إليها أو إلى حديقتها ـ جعل منها ما يشبه أن يكون لازمة إيقاعية مهيمنة على جو النص كله. ولم يكتف بلفظة "وفيقة" وضمائرها العائدة إليها، بل لاءم هذه اللفظة بقواف موزونة تتصادى معها بنغمة موسيقية واحدة : وفيقه، حديقه، حقيقه، سحيقه، طويله، خميله، رفيقه، جميله. هكذا تتصادى الألفاظ والإيقاعات مع عالم وفيقة، وتلتحم هذه جميعا مع صور القصيدة وإشاراتها الرمزية، لتخلق عالما فنيا بديلا مدهشا.

خاتمة

استطاع السياب، في "حدائق وفيقة"، أن يوحّد بين رموزه الفنية الخاصة (جيكور، بويب، وفيقة)، وأن يجعل من وفيقة رمزا شعريا بارزا في إطار شعر الحداثة العربي المعاصر. وقد كانت ميزته الكبرى فيها اعتماده الكامل على التعبير – عن رؤيته وأفكاره وهواجسه – بالصور المتلاحقة التي يوحّد رمز وفيقة بينها جميعا. وقد تكشّفت قدرته الفنية عن خلق نموذج صوري موحّد تتمازج فيه أطياف متعددة من الصور الشعرية، يرتد بعضها إلى منابع أسطورية أو مؤثرات أدبية غربية، وتتخلّق هذه الصور جميعها – في إطار الموهبة الإبداعية – على نحو "عجائبي" مدهش. لقد استطاع السياب أن يصنع من وفيقة وعالمها أسطورته الخاصة بوصفها عالما شعريا تخييليا بديلا.

The Structure of Poetic Image in Al-Sayyab's Poetry: "The Gardens of Wafiqa" as an Example

Nayef Khaled Al-Ajlouni, *Dept of Arabic Language & Literature, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan*

Abstract

The present study comes to the conclusion that al-Sayyab, in his last poetic period, in his deep emotional involvement with Wafiqa, created his mythology wherein Wafiqa is the central symbol. In this creative process, he utilizes highly artistic techniques that enabled him to fuse together in "The Gardens of Wafiqa" a number of different forms of poetic images tied together in an organic fashion. In this he makes use of several sources, the most important of which may be his own previous experience within the framework of modernism, in addition to some Western influence whose mythical, cultural and poetic heritage has given him inspiration.

قدم البحث للنشر في 2015/2/26 وقبل في 2015/5/24

هوامش

(1) حول رأي الجاحظ في العلاقة بين الشعر والرسم، انظر إحسان عباس، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري** (عمان: دار الشروق، 1993)، 86.

(2) *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Edited by Alex Preminger (Princeton: Princeton University Press, 1974), s.v. "Imagery".

(3) Ibid.

(4) Ibid.

(5) C. Day Lewis, *The Poetic Image*(Los Angeles: Jeremy P. Tracher, 1984), 18.

(6) Ibid. , 20.

(7) Ibid. , 88.

(8) بدر شاكر السياب، **كتاب السياب النثري**، جمع وإعداد وتقديم : حسن الغرفي (فاس: منشورات مجلة الجواهر، 1986)، 68-70.

(9) انظر : عيسى بلاطة، **بدر شاكر السياب : حياته وشعره**، ط4 (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1987)، 182.

(10) عبد الواحد لؤلؤة، **البحث عن معنى: دراسات نقدية**، ط2 (بيروت : المؤسسة العربية، 1983)، 68؛ وانظر أيضا في المرجع **نفسه** الصفحات، 68-70. وحول تأثر السياب بأسلوب "المعادل الموضوعي"، انظر كذلك: عبد الجبار داود البصري، **بدر شاكر السياب: رائد الشعر الحر**، ط2 (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986)، 54-57. "المعادل الموضوعي" (the objective correlative) مصطلح وظّفه إليوت في مقالته "هملت" (1919)، في إشارة إلى أن التعبير عن العاطفة ينبغي ألّا يتم فنيا بتقديم الحالة العاطفية على نحو مباشر، بل عن طريق عرض غير مباشر لحالة ما، أي لسلسلة من الأحداث أو الأشياء التي تجسّد تلك الحالة العاطفية. انظر:

Eliot, T.S., *Selected Prose of T.S Eliot*, Edited by Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975), 48.

(11) انظر: عبد الرضا علي، **الأسطورة في شعر السياب**، ط2 (بيروت: دار الرائد العربي، 1984)، 140، 193.

(12) Terri DeYoung, *Placing the Poet :Badr Shakir al-Sayyab and Postcolonial Iraq* (Albany: State University of New York Press, 1998), 110.

(13) جبرا إبراهيم جبرا، **النار والجوهر: دراسات في الشعر**، ط3 (بيروت: المؤسسة العربية، 1982)، 51. **وانظر** أيضا في المرجع نفسه، المقالة كاملة، 50-65.

(14) ياسين النصير، "السياب وشعرية المياه"، **أبواب**، ع11 (شتاء 1997): 82-83.

(15) إحسان عباس، اتجاهات **الشعر العربي المعاصر**، ط3 (عمان: دار الشروق، 2001)، 128.

(16) محسن اطيمش، **دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر** (بغداد: دار الرشيد، 1982)، 159.

(17) انظر: محمد الجزائري، **القاتل والضحية: تقصيات النص من أسطورة ايرا إلى السياب** (لندن: دار الوراق، 1998)، 91-93.

(18) هاني نصر الله، البروج **الرمزية: دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة** (إربد، عالم الكتب الحديث، 2006)، 188، ملحق "ج"، 34.

(19) بلاطة، **بدر** شاكر **السياب**، 118.

(20) نفسه، 20.

(21) جبرا، النار **والجوهر**، 53.

(22) انظر: لميعة عباس عمارة، "ظاهرة وفيقة في شعر السياب" **الأقلام**، م6، ع12 (كانون الثاني 1971): 9-12.

(23) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ط5 (بيروت: دار الثقافة، 1983)، 390.

(24) انظر نفسه، 392.

(25) منصور قيسومة، **دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب** (تونس: دار سحر للنشر، 1996)، 46.

(26) بدرشاكر السياب، **ديوان** (بيروت: دار العودة، 1971)، 125. جميع الاقتباسات والإشارات، في الدراسة الحالية، إلى قصيدة "حديقة وفيقة" من ديوان "المعبد الغريق" تعتمد المرجع نفسه، 125-129. ويلاحظ أن القصيدة مذيّلة بتاريخ 12-8-1961.

(27) ولد الشاعر الإسباني فيديريكو غارثيا لوركا سنة 1898 في إحدى قرى غرناطة. درس الفلسفة والآداب والحقوق في جامعتي غرناطة ومدريد. يعد أعظم شاعر إسباني. لقي مصرعه في غرناطة عام 1936، بعد شهر من نشوب الحرب الأهلية الإسبانية. انظر:

"Federico García Lorca," *Wikipedia*, available at *http://en.wikipedia.org*, last modified on 9 April 2015.

(28) علي جعفر العلاق، **في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية** (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1990)، 66، علما بأن الاقتباس نفسه مكرّر في طبعة جديدة للكتاب نفسه (عمان: دار الشروق، 2003)، 54.

(29) محمد لطفي اليوسفي، **لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب** (تونس: دار سراس للنشر، 1998) 42.

(30) انظر : فوزي كريم، **ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة** (دمشق: دار المدى، 2000)، 189-191.

(31) هاني نصر الله، البروج **الرمزية**، 248؛ وانظر أيضا: المرجع نفسه، 331.

(32) إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، 131. سيتم التعريف بالشخصيات الأسطوري الأساسية في سياق المقارنة مع قصيدة سوينبرن في الصفحات 22-25.

(33) علي الشرع، **الأورفية والشعر العربي المعاصر** (عمان: وزارة الثقافة، 1999)، 71؛ وانظر أيضا المزيد حول مرجعية أسطورة أورفيوس في قصائد وفيقة: علي الشرع، **لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث** (إربد: جامعة اليرموك، 1991)، 63-65.

(34) جبرا، **النار والجوهر**، 54. وانظر كذلك في تداخل رمز وفيقة مع يوريدسي، وپرسيفوني، وأفروديت، وعشتار في قراءة أخرى لقصيدة "حدائق وفيقة": علي عبد المعطي البطل، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب** (الكويت، الربيعان، 1982)، 174-175.

(35) ولد الشاعر الإنجليزي سوينبرن سنة 1837 في لندن. شاعر ومسرحي وروائي وناقد اشتهر بتجديده العروضي والإيقاعي الذي صار رمزا للثورة الشعرية الڤكتورية، كما عرف بتمرده كذلك على الفكر الديني السائد. توفي عام 1909. انظر:

" Algernon Charles Swinburne, "*Encyclopaedia Britannica,* available at : *www.britannica.com,* last updated 11-5-2013.

(36) انظر: حنا عبود، "الانزياح بين سوينبرن والسياب"، **الموقف الأدبي**، م26، ع303 (تموز 1996): 18-29. وقد أعاد الكاتب نشر هذه المقالة دون أي تغيير على الموقع:

http://www.startimes.com, dated Oct.7,2008.

(37) انظر: حنا عبود، "جحيم السياب"، جريدة **"الاتحاد"** الإماراتية (كانون الثاني 2015). متوفر على: *http://www.alittihad.ae* 15 Jan. 2015

(38) For more details about the myth of Proserpine/Persephone, see "The Garden of Proserpine" Review: Proserpine as a Liminal Figure," available at *http://overanalyzethat.wordpress.com*, dated Jan. 6, 2014; "The Garden of Proserpine," available at *http://en.wikipedia.org/wiki/*; and "The Garden of Proserpine," available at *http://anglistika.webnode.cz.*

(39) See "The Garden of Proserpine" Review," mentioned first in the previous note.

(40) See "The Garden of Proserpine," available at *http://anglistika.webnode.cz.*

(41) "The Garden of Proserpine," available at *http://en.wikipedia.org/wiki/*

المصادر والمراجع

اطيمش، محسن : **دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، بغداد، دار الرشيد، 1982.

البصري، عبد الجبار داود : **بدر شاكر السياب: رائد الشعر الحر**، ط2 ، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.

البطل، علي عبد المعطي : **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، الكويت، الربيعان، 1982.

بلاطة، عيسى : بدر **شاكر السياب : حياته وشعره**، ط4، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987.

جبرا، جبرا إبراهيم : **النار والجوهر: دراسات في الشعر**، ط3، بيروت، المؤسسة العربية، 1982.

الجزائري، محمد : **القاتل والضحية: تقصيات النص من أسطورة ايرا إلى السياب**، لندن، دار الوراق، 1998.

السياب، بدر شاكر : ديوان، بيروت، دار العودة، 1971.

السياب، بدر شاكر : **كتاب السياب النثري**، جمع وإعداد وتقديم : حسن الغرفي، فاس، منشورات مجلة الجواهر، 1986.

الشرع، علي : **الأورفية والشعر العربي المعاصر**، عمان، وزارة الثقافة، 1999.

الشرع، علي : **لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث**، إربد، جامعة اليرموك، 1991.

عباس، إحسان : **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط3، عمان، دار الشروق، 2001.

عباس، إحسان : **تاريخ النقد الأدبي عند العرب : نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، عمان، دار الشروق، 1993.

عباس، إحسان : **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ط5، بيروت، دار الثقافة، 1983.

عبود، حنا : "الانزياح بين سوينبرن والسياب"، **الموقف الأدبي**، م26، ع303، تموز 1996. متوفر أيضا على : *http://www.startimes.com* بتاريخ 7 أكتوبر، 2008.

عبود، حنا : "جحيم السياب"، جريدة **"الاتحاد"** الإماراتية، كانون الثاني 2015. متوفر على: *http://www.alittihad.ae* بتاريخ 15 كانون الثاني، 2015.

العلاق، علي جعفر : **في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية**، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990.

علي، عبد الرضا : **الأسطورة في شعر السياب**، ط2، بيروت، دار الرائد العربي، 1984.

عمارة، لميعة عباس : "ظاهرة وفيقة في شعر السياب" **الأقلام**، م6، ع12، كانون الثاني 1971.

قيسومة، منصور : **دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب**، تونس، دار سحر للنشر، 1996.

كريم، فوزي : **ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة**، دمشق، دار المدى، 2000.

لؤلؤة، عبد الواحد : **البحث عن معنى: دراسات نقدية**، ط2، بيروت، المؤسسة العربية، 1983.

نصر الله، هاني : **البروج الرمزية: دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة**، إربد، عالم الكتب الحديث، 2006.

النصير، ياسين : "السياب وشعرية المياه"، **أبواب**، ع11، شتاء 1997.

اليوسفي، محمد لطفي : ، **لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب**، تونس، دار سراس للنشر، 1998.

" Algernon Charles Swinburne, "*Encyclopaedia Britannica,* available at : *www.*britannica*.com,* last updated 11-5-2013.

DeYoung, Terri :*Placing the Poet : BadrShakir al-Sayyab and Postcolonial* Iraq, Albany: State University of New York Press, 1998.

Eliot, T.S. : *Selected Prose of T.S Eliot*, Edited by Frank Kermode, New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

"Federico García Lorca," *Wikipedia*, available at *http://en.*wikipedia*.org*, last modified on 9 April 2015.

Lewis, C. Day :*The Poetic Image*, Los Angeles: Jeremy P. Tracher, 1984.

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Edited by Alex Preminger, Princeton: Princeton University Press, 1974.

"The Garden of Proserpine" Review: Proserpine as a Liminal Figure," available at http*://overanalyzethat.wordpress.com*, dated Jan. 6, 2014.

"The Garden of Proserpine," available at *http://en.wikipedia.org/wiki/*.

"The Garden of Proserpine," available at *http://anglistika.webnode.cz.*