مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (32) العدد (2)2010
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (32) No. (2) 2010

أسطورة الحياة والموت
في ديوان " أنشودة المطر" للسيّاب

الدكتورة ريم هلال *

(تاريخ الإيداع 15 / 3 / 2010. قبل للنشر في 18 / 5 / 2010)

□ ملخّص □

تتناول هذه الدراسة ديوان " أنشودة المطر " لبدر شاكر السيّاب ، بناءً على ما وظّف فيه من أساطير كثيرة متنوعة ، بصورة فاقت ما في دواوينه الأخرى ، ربما لعودة هذا الديوان زمنياً إلى المرحلة التي كان قد حصَّل فيها ما يكفي من هذه الثقافة . علماً أننا حاولنا من خلال هذا التوظيف الأسطوري أن نتقصى ما يكمن خلفه من تعبير الشاعر عن الحياة والموت اللذين شغلاه عبر زمانه على الصعيدين الفردي الذي يخصه ، والعام الذي يخص العالم الخارجي من حوله ، بفعل ما توالى عليهما من ظروف . وقد بيَّنا بهذا الصدد كيف استعان الشاعر بالأساطير الثنائية التي انطوى كل منها على هاتين الدلالتين في آن واحد : الحياة والموت ، بالرغم من تباعدهما ، وكذلك كيف استعان بالأساطير التي اقتصرت على دلالة الموت ، الموت الذي ابتغى الشاعر لدى إضافته إلى الموت في الأساطير الثنائية تغليبه في الديوان على الحياة التي تقابله ، ذلك انعكاساً لغلبة الموت على الحياة في ذاته الفردية، ووطنه العراق، والبقاع الكثيرة عبر أرجاء الأرض .

الكلمات المفتاحية: السيّاب ، الحياة ، الموت .

* أستاذ مساعد . قسم اللغة العربية . كلية الآداب . جامعة تشرين . اللاذقية . سورية .

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (32) العدد (2)2010
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (32) No. (2) 2010

The Myth of Life and Death in the Divan "Song of Rain" of Al-Sayab

Dr. Rim Hilal*

(Received 15 / 3 / 2010. Accepted 18 / 5 / 2010)

□ ABSTRACT □

This study handles the Divan "Song of Ring" ofBadr Shaker Al-Sayab, based on the many various myths he had employed in this Divan, in a way that exceeded what came in his other Divans, perhaps because this Divan dates to the period when he had acquired enough of this culture. Through this mythical employment, we have tried to investigate what lies behind the Poet's expression of life and death that occupied his mind throughout his life at the individual level of his own and at the general level which belongs to the external world around him, due to the circumstances that came successively on both levels. In this respect, we have shown how the Poet resorted to the dual myths which each had implied these two indications simultaneously: life and death, despite the contrast between them ; and also how he resorted to the myths which were confined to the indication of death which the Poet aimed to show in the Divan as predominant over life, as reflection for death predominance over life within his personal self and in his Homeland, Iraq, and many other parts of the world.

Keywords: Al-Sayab, Life, Death.

* **Associate Professor, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

مقدمة:

حين شكّل السيّاب واحداً من الذين انتموا إلى بدايات الحداثة الشعرية ، كان لابد من أن يعني هذا تشكيله واحداً من الذين أسسوا لها ، وأسهموا في إغنائها بما تنوع من العناصر الغربية والتراثية . ويمكن أن نخصّ من التراثية هذه ما اكتنزت به الحياة البشرية الأولى من الأساطير التي استفاد من رمزيتها ، ووظّفها بصورة ملحوظة للتعبير عما انتاب ذاته الشعرية ، ومرّ به من تجارب عبر حياته الغنية وإن لم تبدُ مديدة زمنياً ، إذ ما كاد يتجاوز عقده الرابع ، حتى انتهت باعتلال صحته تدرجاً نحو الموت . وقد شكّل ديوانه " أنشودة المطر " الذي تمّ تناوله في هذه الدراسة واحداً من أهم دواوينه التي اختصت بهذه المرحلة الأخيرة المذكورة ، وتَوضَّحَ فيها هذا التوظيف الأسطوري بصورة متميزة .

أهمية البحث وأهدافه:

على الرغم من تعدّد الدراسات التي تناولت الأسطورة في شعر السيّاب ، أو الشعر العربي الحديث عامةً، فقد ارتأينا تخصيص دراستنا هذه لتناول الأسطورة في ديوانه " أنشودة المطر " تحديداً ، نظراً لِما لها من حضور لافت فيه، ربما فاق ما في دواوينه الأخرى كماً وتنوعاً ، ولِما عنى هذا الحضور الأسطوري أو توظيفه من ضرورة إيلائه ما يكفي من النظر فيه ، ليس من حيث صورته الإيجابية فحسب المتمثلة في الإثراء الثقافي لشعر السيّاب بهذه الأساطير ، إنما كذلك من حيث صورته السلبية المتمثلة في وصول السيّاب بهذا الإغناء الأسطوري إلى حد الإسراف والمبالغة ، وحشد ديوانه بكمّ من الأساطير التي تعددت أسماؤها والمصادر التي تأتَّت منها . علماً أننا حاولنا من خلال هذا التوظيف الأسطوري تقصّي ما قصده الشاعر من تعبيره عن الحياة والموت اللذين شكّلا الهاجس الذي شغل داخله ، ولاسيما الموت بفعل ما توالى عليه عبر حياته من ظروف خاصة فردية ، وما توالى على وطنه العراق والعالم بأسره من ظروف عامة شملت الكثيرين من جموع البشر .

منهجية البحث:

أما بالنسبة إلى المنهجية التي تمّ اعتمادها ضمن هذه الدراسة ، فقد تحددت في اختيار بعض النماذج التي تَحقَّقَ فيها هذا التوظيف الأسطوري ، التوظيف في سياق الحياة من جهة ، والتوظيف في سياق الموت من جهة أخرى ، ذلك لعدم اتساع هذا البحث لشمول نماذج الديوان بأكمله . ثم حاولنا تحليل ما انطوى عليه كل أنموذج من دلالات جزئية قد ارتبطت بالدلالة الأسطورية المركزية التي انطلق منها الشاعر في كل قصيدة ، أو في الديوان بأكمله .

البحث:

وظّف السيّاب في شعره بصورة عامة ، وفي ديوانه " أنشودة المطر " بصورة خاصة ما كثر من الأساطير، على اختلاف مصادرها التي تأتَّتْ منها : السومرية والبابلية والكنعانية والجاهلية واليونانية والحثية و الصينية والدينية. أو بعبارة أخرى : أساطير الشعوب العديدة المنتمية إلى تاريخ أمتنا ، وأساطير الأمم الأجنبية الأخرى، والأساطير الدينية. أو كما صنفها علي البطل : الوثنية والموروثة من التراث العربي أو الشعبي ، والدينية[1]. إضافةً إلى تكراره كل أسطورة مراراً عبر الديوان ، إما بغرض تأكيدها ، وإما لحاجته في كل مرة يوردها فيها إلى جانب آخر من جوانبها العديدة التي تنطوي عليها . الأمر الذي جعل ديوانه يتشكّل من ذلك الحشد من الأساطير الكفيل بألا يجعل القارئ يمرّ

على مقطع منه ، إلا عثر فيه على واحدة أو أكثر من الإشارات إليها ، ولاسيما أسطورة المسيح التي ربما وجد فيها الشاعر النموذج الأكمل لآلامه وآلام البشر[2] .

ولعل هذا الطابع الأسطوري الذي غلب على " أنشودة المطر " قد عاد بصورة رئيسة إلى تأخّر الديوان في الصدور إلى بدايات المرحلة الأخيرة من حياة صاحبه ، أي التي افتُرِض فيها أن يكون قد حصَّل ما يكفي من ثقافته الأسطورية بجانب ثقافاته الأخرى ، أو المرحلة التي ربما جعلته يتأمّل بفعل درجة النضج التي أوصلته إليها في أصول الحياة الأولى ، الأصول الأسطورية ، كما يتأمل في حياته الحالية ، أو المرحلة التي ربما جعلته يعي تلك الوحدة الواضحة ما بين تجاربه التي عاشها ، وما ترمز إليه الأساطير غالباً من تجارب الحياة البشرية . هذا إلى جانب ما يمكن أن يكون قد وعاه من الوحدة التي تحققتْ ما بين الأساطير ذاتها ، الوحدة التي لم تجعله يجد بأساً في أن يضع ضمن قصائد ديوانه إحداها مكان الأخرى . فقد جعل بعلاً بجانب عشتار بدلاً من تموز[3] ، وجعل اللات بجانب تموز بدلاً من إينانا أو عشتار[4] ، وأرسل الرياح إلى ثمود [5] بدلاً من عاد [6] .علماً أنه تنبَّهَ إلى ما يماثل هذا عبد الرضا علي في مؤلَّفه " الأسطورة في شعر السيّاب " ، إذ وجد أن الشاعر مزج ما بين إيزيس وعشتار، تموز وآتيس ، بروميثيوس والمسيح [7] .

أولاً . توظيف أسطورة الحياة والموت في أنشودة المطر للسيّاب:

وقد وظّف السيّاب هذه الأساطير في سياق تعبيره عن الحياة والموت اللذين كان لابد من انشغاله بهما، والغوص في أبعادهما ، بفعل ظروفه الخاصة التي توالَتْ عليه عبر حياته ، والظروف العامة التي حلَّتْ على وطنه العراق ، وعلى سواه حينذاك . إنها الحياة ، التي لم يجد بداً من استخلاصها أحياناً بغية الانتصار على الموت. إنه الموت ، الذي لم يجد بداً من الانهزام أمامه أحياناً والاستسلام له لدى قيام ذاك بمحاصرته أو محاصرة سواه . علماً أن السياب استفاد بهذا الصدد من قيام الأساطير غالباً على هذين الأساسين الكونيين : الحياة والموت ، على الرغم مما تتسم به من غزارة وتباين في المصادر والأسماء . ولعل أول ما يلفت بشأن التوظيف الأسطوري المذكور استعانته بالأسطورة الواحدة ، تارة في سياق الحياة ، وتارة في سياق الموت ، وذلك بحكم انطوائها هي ذاتها على هذين الجانبين المتناقضين في آن واحد ، وكذلك بحكم الترجُّح ما بين هذين الجانبين ضمن الواقع الذي يعيشه الشاعر أو يشهده ، بدءاً من الصعيد الفردي ، مروراً بالعراقي ، وانتهاءً بواقع الإنسانية جمعاء . ويمكن أن نخص من هذه الأساطير الثنائية التي انطوى كل منها على الحياة والموت معاً ، وشملت بورودها المتكرر الديوان بأكمله: الأسطورتين الدينيتين : المسيح والطوفان، وأسطورتَي بلاد الرافدين : تموز وعشتار، والأسطورة الكنعانية: بعل.

1. توظيف أسطورة المسيح في سياق الموت :

ففي سياق تطرقه لتجربة النفي التي عاشها في الكويت ، فراراً من ملاحقته السياسية في وطنه العراق ، لم يجد من وسيلة للتعبير عن التهيُّب والغربة بين قرى مكانه الجديد ومدنه ، وعن حنينه إلى التربة الحبيبة ، سوى المسيح وهو يجرّ صليبه على درب الآلام [8] ، نظراً لِما وجد ربما من تماثل ما بين معاناتهما ، وذلك من حيث اجتيازهما العسير تلك المسافة القاسية ما بين الحياة والموت، وبصورة أكثر تحديداً من حيث اجتياز السياب ذلك المنفى القاسي ما بين الوطن والموت ، فهما داخل تلك المسافة المكانية والزمانية لم يعد لديهما أي ارتباط بالحياة التي استُبعِدا عنها بصورة نهائية ، بما كان يتخللها أحياناً من لحظات السكينة . كما أنهما ضمن المسافة المذكورة لم يلقيا بعدُ الموت الذي يُفتَرَض به أن يحقق لهما الانعتاق والراحة الأبدية بعيداً عما يعانيان . وبذلك فإنهما ضمن المسافة الممتدة عبر درب

الآلام ، عبر درب المنفى حيث افتقدا الحياة والموت لم يبقَ لهما سوى عيش لحظات الأرق وهما يترقبان أهوال نهايتيهما ، نهاية المسيح على الصليب [9] ، ونهايته هو السيّاب على صليب المنفى الذي من الممكن أن يسلبه روحه قبل أن يلقى ثانية الوطن . وقد جسَّد السيّاب هذا التماهي ما بينه وبين المسيح أولاً من خلال ضمير المتكلم " أنا " مُتْبِعاً إياه بوضوح بلفظة المسيح " فأنا المسيح " ، ثم من خلال استعانته بصيغ الإفراد للتعبير عن حاليهما دون التثنية ، فهما اثنان في واحد : يجرّ . المنفى . صليبه ، مع ما يدل عليه فعل يجرّ من خطاهما المتثاقلة قسراً بفعل ثقل الصليب الذي يحملان ، خطاهما التي وَحَّدها . هي الأخرى . قبلاً في كلمة "خطاي " ، هذا مع ما يمكن ملاحظته من توحيده من جانب آخر ما بين " خطاي " هذه الدالّة على المتكلم ، على السيّاب وفعل " يجرّ " الدالّ على الغائب ، على المسيح . وبذلك فإنه نتيجةً لِما كان لصلب المسيح من دور في خدمة الهدف الفني لدى السيّاب ، ولدى أصحاب الشعر الحرّ بعامة ، لم يفترض أنس داود إيجاد هؤلاء الشعراء أيّ إشكال في التوظيف الأسطوري لهذا الصلب ، ولا اعتمادهم أيّ توانٍ فيه ، على الرغم مما كان يفترض تصادمه مع معتقدهم الديني من بعض التردّد والحذر [10] :

بين القرى المتهيِّباتِ خطاي والمدنِ الغريبه

غنَّيْتُ تُربتكَ الحبيبه ،

وحملتُها فأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبهْ [11] ،

2. توظيف أسطورة المسيح في سياق الحياة :

ومقابل تجسُّد المسيح في الشاعر ، في سياق التعبير عن الآلام ، والإرهاص بالصلب والموت ، تجسَّدَ ضمن قصيدة " مرحى غيلان " في غيلان ابن الشاعر ، إنما في سياق آخر مناقض ، سياق الخصب والخير ، توافقاً مع الموقع الذي أصبح للابن في زمان أبيه ، ومع ما أمكَنَ توظيفه بصدد تصوير هذا الابن من الجانب الإعجازي الذي انطوت عليه شخصية المسيح . فالشاعر. كما ذهب علي البطل . كان محتاجاً دائماً إلى ما يماثل هذه المعجزة ، معجزة المسيح ، كي تحقق له الخلاص على الصعيد الفردي ، فتنقذه من مرضه العضال الذي يهدد حياته ، وعلى الصعيد الجمعي ، فتنقذ الأمة العربية من التفتُّت الذي بات يسودها ، بفعل ما يمرّ بها من نكبات [12]. أو إن الشاعر . كما ذهب أنس داود . كان محتاجاً إلى هذه الأسطورة ، وإلى أسطورة تموز التي تماثلها ، كي يجنّب بلاده معاناتها من الجدب ، ويلبي حاجتها إلى الخصب [13] . لقد بدأ الأمر هنا بكلمة " بابا " التي أخذ ينطق بها ابن الشاعر ، والتي إن بدت . للوهلة الأولى . صغيرة بسيطة ، فقد كان لها فعلها الذي تمكَّنَ من نقل الأب من حال إلى حال ، من الظلام إلى المطر ، من الموت إلى البعث والخلود . علماً أنها تكررت في مطلع هذا المقطع المشار إليه مرتين ، وتوحَّدَتْ في المقطع الذي يعنينا ضمن كلمة واحدة ، أو تزاوجَتْ لتتأتَّى منها يد المسيح التي إن بدت . هي الأخرى . مُشكِّلة واحدة من أعضاء الجسد الإنساني ، فإنها في جسد المسيح امتلكت صورتها الشاملة الممتدة عبر الأفق الإعجازي الواسع الذي منحه الله لهذا النبي ، إعجاز قدرته على إحياء الموتى [14] . لذلك فإن من خلال يده هنا ، ومن خلال كلمة " بابا " التي شكَّلتْ منبعاً لها ، أخذت الجماجم تبرعم في الضريح ، بما يحمل فعل "تُبَرعِم " من بدء الحياة وإرهاصها بالمزيد من التفجُّر بعد طول انحباس داخل الأرض ، وبما تحمل الكلمات الثلاث المتتالية : الجماجم . الموتى . الضريح ، من دلالة قاطعة على الغوص في الموت قبل أن يحدث هذا التبرعم، هذا البعث. فكلمة " جماجم " قبل أن تضاف إليها كلمة " الموتى " لا تُشكّل سوى مجرد عظام قد تآكلت خلال زمن الموت كل بشرتها التي كانت تعلوها ، وكلمة " الضريح " لا تحمل أي التباس في الدلالة على هذا الموت ، لِما تعني من انحباس الميت داخله لفترة كافية بعيداً عن أيٍّ من شروط الحياة . ولا ينبغي التغافل عن إمكان تمثيل الموتى المبعوثين هؤلاء على كثرتهم للشاعر الذي كان

يعيش قبل أن يبعثه ابنه ، قبل أن تبعثه كلمة " بابا " من ابنه، موته الذي كثرت جوانبه : يتماً وفقراً وتشرداً وسجناً ونفياً ومرضاً . إذن .. إن كل هذا الذي حدث ، أي امتداد يد المسيح إلى قبور الموتى ، وإنهاضهم من فنائهم بغية إعادتهم ثانيةً إلى الحياة ، كان ابتداؤه من كلمة " بابا " الموجَّهة من غيلان إلى أبيه الذي كان يعيش موته وهو لا يزال حياً . علماً أنه إلى جانب إحلال الشاعر الإعجاز في كلمة " بابا" من خلال يد المسيح ، لابد من الإشارة أيضاً إلى هذا التحويل الذي حققه الشاعر من المسموع المتمثل في هذا الصوت المتدفق بكلمة " بابا " إلى الملموس المتمثل في يد المسيح ، أو اليد بصورة عامة ، وما يمكن أن يدل عليه هذا من حرص الشاعر على إبراز دور ابنه الفعال ، دوره المُخصِب في حياته التي كانت قاحلة بصورة أكثر قوة، أكثر وضوحاً وصلابة :

. " بابا ... بابا ... "
ينساب صوتُكَ في الظلام ، إليَّ ، كالمطر الغضيرِ ،
ينساب من خَلَل النُّعاس وأنت ترقد في السريرِ
من أيِّ رؤيا جاء ؟ أيِّ سماوةٍ ؟ أيِّ انطلاقِ ؟
... وأظلُّ أسبح في رشاشٍ منه ، أسبح في عبير .
.....
أعلنتِ بعثي يا سماءُ
هذا خلودي في الحياة تكنُّ معناه الدماءُ .
* * *
" بابا ... " كأنَّ يد المسيح
فيها ، كأنَّ جماجم الموتى تُبرعِمُ في الضريحِ [15] .

3. توظيف أسطورة تموز في سياق الحياة :

ومثلما جمع الشاعر ما بين فعل ابنه المُخصِب لدى قدومه العالم وفعل المسيح المتمثل في إحياء الموتى، جمع ما بينه وبين " تموز " لدى عودته من العالم السفلي إلى العالم الدنيوي ، وإحلاله الخصب فيه [16] ، لكنْ هنا بصورة أكثر عمقاً ، لأنه إذا ما وظَّف أسطورة المسيح في سياق عقد التشابه ما بينه وبين ابنه ، وذلك بذكر" كأن "، فقد وظَّف أسطورة تموز في سياق التوحيد بينهما إلى درجة التماهي ، أو تذويب كل منهما في الآخر ، أو تسمية ابنه باسم " تموز " وكأنهما أصبحا كياناً واحداً لا يحتمل أيَّ انفصام :

تموز عاد بكل سنبلةٍ تُعابث كلّ ريحِ [17] .

علماً أنه يمكن أن نلاحظ ضمن الصياغة الشعرية هذه توحيداً آخر ما بين التموزين ، قد تَمثَّلَ فيما دل عليه تقديم ذكر تموز في ذلك المقطع من مركزية المكانة التي اتخذها التموزان ، وتشكيلهما لدى حضورهما منطلقاً لكل خير ، مركزية مكانة تموز القديم في العالمين السومري والبابلي ، ومركزية مكانة تموز الابن في عالم الشاعر. بل إن الشاعر وَحَّدَ ما بين التموزين من خلال فعل " عاد " : " تموز عاد "، إذ صحيح أن غيلان في الأصل وبعيداً عن الأسطورة المذكورة لم يَقْدم العالم الدنيوي سوى مرة واحدة ، مرة أولى ، ولم تتجدد عودته كل عام ، كما هي حال تموز الأسطورة ، لكنه حين شكَّل ضمن السياق الخاص بالقصيدة تموز الجديد الذي امتد عن تموز القديم بدا لدى قدومه وكأنه عاد بعد طول غياب . ثم إن تموز المتوحِّد الذي يضم التموزين من أين عاد ؟ تساؤلٌ تَحْمل الإجابة عنه تجلياً آخر لهذا التوحيد ، لأن القديم إذا عاد من العالم السفلي ، والجديد إذا عاد من العالم العلوي ، فهما في الخلاصة عادا

من عالم الغيب الذي كانا يتخفيان فيه ، عالم الموت ، إذ ألم يكونا ميتين قبل الحياة مثلما سيكونان بعدها ؟ ثم كيف عاد تموز أو التموزان ؟ " بكل سنبلة تعابث كل ريح " بما تحمل " كل " من دلالة على الشمول، و"سنبلة " من دلالة على الخصب ، خصب الربيع الذي أحلّه تموز الأسطورة في العالمين السومري والبابلي، وخصب الحياة الذي أحلّه تموز الابن في عالم الشاعر . ولعل في هذه الدلالة ما يتوافق مع دلالة السنابل السبع الخضر على السنوات السبع الخصيبة في حلم الملك ضمن سورة يوسف ، مقابل دلالة السنابل اليابسات على سنوات الجدب [18]. ولكي يزيد الشاعر في تحقيق الخصب في السنابل التموزية ، جعلها تعابث كل ريح ، كل شر، وتنتصر عليها بدلاً من أن تقوم الثانية بمعابثتها .

4. توظيف أسطورة تموز في سياق الموت :

أما الجانب الآخر من أسطورة تموز ، جانب الجدب والمحل الذي أَحلَّه مكان الخصب لدى عودته من العالم الأرضي إلى العالم السفلي [19] ، فقد وظّفه السيّاب في قصيدته " جيكور والمدينة " بدءاً مما يعكس عنوانها هذا بوضوح من هذه النقلة المماثلة من قريته جيكور التي كان يحيا فيها طفولته بوداعة وهناء بين أشجار النخيل ونهر بويب والبيوت الدافئة ، إلى المدينة ، رمز المدن العديدة العربية والغربية ، التي تَنقَّل ما بينها ، وراح يحيا فيها ما تَبقَّى من زمانه ، حياة المدنية الحديثة والصناعية الفجة متعلماً أو عاملاً أو سجيناً أو منفياً أو مريضاً ، مما جعلها تتخذ أمامه صورة رحىً تنتج اللظى والكروم العاقرات غير المرهصة بالإثمار والتجدُّد . إنها مدينة تموز الآخر، تموز المُجدِب الذي يتخفَّى في أسفلها ، ويمدُّ في أنحائها خفيةً شرايينه ، لا من أجل أن يزوُّدها بدماء الحياة ، كما تفعل الشرايين المتخفية في الجسد الإنساني ، إنما من أجل أن يُنشِئ فيها كل دار وسجن ومقهىً وبار ومبغىً ومستشفيات المجانين ، وما ينجم عن هذه كلها من أزهار هجينة ، ومصابيح صناعية . ولعلنا لا نتغافل عما يحمل كل من هذه العناصر من صورته السلبية الجزئية التي تسهم مع سواها في تكامل سلبية المدينة . إنه السجن ، مكان المقموعين الذين سُلِبوا حرياتهم ، إنها المقهى ، مكان الكسالى الذين يهدرون أوقاتهم فيما لا جدوى منه ، إنهما البار والمبغى ، مكانا غير الأسوياء من السكيرين والبغايا ، إنها مستشفيات المجانين ، أمكنة الذين سُلبوا عقولهم ، بل حتى الدار ضمن هذا السياق لم تعد تلك الدار الرحيبة التي كانت تضم الأهل جميعاً بجدران الألفة والأمان ، بل أصبحت مع مثيلاتها مجرد علب ضيقة تصطف أفقياً وعمودياً كي تستوعب الزحام ، بل حتى الأزهار والمصابيح لم تعودا منابع الشذا والنور لدى تَدخُّل اليد الصنعيَّة فيهما ، وتجاوزهما المرحلة الفطرية ، فطرية الطبيعة في الأولى، وفطرية الحياة البسيطة في الثانية . هذا مع ما تجدر الإشارة إليه من دلالة تكرار " كل " لدى ذكر هذه العناصر على تأكيد كثرتها ، ودلالة تكرار سجن ودار ومقهىً ومبغىً تحديداً ما بين مرتين وثلاث على تأكيد حضورها ، ودلالة توحيد الوزن ما بين كلمتين كلمتين : دار وبار ، مقهىً ومبغىً ، على تأكيد انتهائهما . بالرغم من التباين . إلى نقطة واحدة ، نقطة المدينة والمدنية . وبذلك لم يبقَ أمام " لات " التي رمزت إلى إينانا أو عشتار إلا أنْ أخذت بدءاً من السَّحَر ، زمن تدفق الطاقات بعد الرقاد ، تُصَعِّد تأسُّفها على تموز الربيع والمطر ، وذلك بدءاً من الحزن إلى البكاء إلى النواح إلى تكرار النواح [20] ، فلعلها بقطارها هذا تواكب قطار القدر الذي سلب تموزها من الحياة ، وتسهم في إعادته إلى حيث كان :

رحىً من لظى مرَّ دربي عليها ،
وكرْمٌ ، عساليجُه العاقراتُ شرايينُ تموزَ عبرَ المدينه ،
شرايينُ في كل دارٍ وسجنٍ ومقهى
وسجنٍ وبارٍ وفي كل ملهى

وفي كل مستشفيات المجانين...
في كل مبغىً لعشتار ...
يُطلعنَ أزهارَهنَّ الهجينه :
مصابيحَ لم يُسرج الزيتُ فيها وتمسسْه نار
وفي كل مقهى وسجن ومبغى ودار :
.....
وتموز تبكيه لاتُ الحزينه .

* * *

ترفع بالنواح صوتها مع السَّحَرْ
ترفع بالنواح صوتها ، كما تنهَّد الشجر
تقول : " يا قطار ، يا قدَرْ
قتلتَ . إذ قتلته . الربيع والمطرْ " [21] .

* * *

ثانياً . توظيف أسطورة الموت في أنشودة المطر للسيّاب :

ومقابل تلك الأساطير الثنائيَّة التي انطوت على جانبَي الحياة والموت ، وظَّف العديد الآخر من الأساطير التي انفرَدَ كل منها بجانب الموت فحسب ، مثل قابيل ويهوذا وأفعى جلجامش وميدوزا وسربروس وكونغاي. فأثْبَتَ من خلالها بعد إضافتها إلى الجانب المماثل ، ضمن الأساطير السابقة " جانب الموت " ، ومن خلال عدم توظيف ما يقابلها من الأساطير التي انفردَتْ بجانب الحياة ، طغيان الموت على الحيِّز الأوسع من الديوان ، دون الحياة التي لم يتبقَّ لها في هذه الحال سوى الحيِّز الأضيق . ولعلها تُفتَرَض البداهة في هذا الأمر ، ما دام قد كان على الشاعر أن يتمثل في إبداعه الشعري كل ما تخلَّلَ حياته من صور قاتمة . فقد بدأتْ بموت الأم وهو لا يزال طفلاً ، ثم بنأي الأب الذي أراد أن يستقل في حياته الزوجية الثانية بعيداً عن بيت الجد ، مكان إقامة الأسرة ، ثم خطَتْ نحو موت الجدة التي شكَّلتْ أمه الثانية وهو لا يزال في البضعة عشر عاماً من عمره ، ثم انتهتْ بعدما مر بما يكفي من الخيبات باعتلال صحته الذي أرهص برحيله المبكر . هذا بالإضافة إلى ما عاصر بين البداية والنهاية هاتين من الموت المعنوي لوطنه العراق تحت ضغط الاستعمار وأعوانه ، ومن مقتل الجموع البشرية الغفيرة عبر أنحاء العالم العربي والغربي والشرقي بفعل ما حدث حينذاك من ثورات وحروب .

1. توظيف أسطورة جلجامش في سياق الموت :

أما بصدد أساطير الموت هذه التي تَمَّ توظيفها في الديوان ، فإنه إذا ما وُجِدتْ الأفعى في أسطورة جلجامش كي تأكل النبتة التي أرشده إليها جده بغية ضمان خلوده [22] ، فقد وُجِدتْ في العراق المعاصر للسياب ألف أفعى ، لا أفعى واحدة ، بما تحمل هذه الألف من دلالة على الكثرة الكثيرة التي لا تتوقف نهاياتها عند ذلك الرقم المحدد بأصفاره الثلاثة ، وبما تحمل هذه الأفاعي الكثيرة من دلالة على القوى الشريرة المنبثة في العراق كي تسلب خيراته وتترك العراقيين للعوز والجوع .

وقد وضَّح السيّاب هذا السلب حين لم يجعل الأفاعي تأكل النبتة كما في الأسطورة ، إنما تشرب الرحيق، نظراً لِما يوحي به فعل الشرب عادةً من اليسر والانسيابية في حدوثه ، دون فعل الأكل الذي يحتاج جهداً أكبر، ولِما يوحي

به الرحيق من تباينه عن أي نبتة ، عن أية زهرة ، لدى عدم تشكيله سوى خلاصتها النقيَّة المصفاة من شوائبها وأشواكها ، ولِما تنتهي إليه عبارة " تشرب الرحيق " في النتيجة من استخلاص هذه الأفاعي الميسَّر لصفوة خيرات العراق . كما أن بصدد توضيح سلب العراق ، لم يجعل السيّاب فعل " تشرب " في صيغة الماضي الذي لا يلبث أن ينتهي حدوثه كما في فعل الأفعى بالنبتة ضمن الأسطورة ، إنما في صيغة المضارع ، للدلالة على أن أفاعي العراق لا تزال تشرب رحيقه وتشرب دون انقطاع ، وإلى زمن لا تُعرَف نهايته . هذا بالإضافة إلى دلالته على كثرة الشرب حين جعل الزهرة التي تقربها الأفاعي تستمدُّ وجودها من الفرات الذي لا تنتهي خيراته ، وكذلك حين جعل تنكير " زهرة " ينمُّ على شمولها للزهر الكثير الذي يحوي الرحيق الكثير . وبذلك فإن أفعى جلجامش، إذا ما حَرمَتْ في الأسطورة شخصاً واحداً من الحياة والخلود ، فإن أفاعي العراق وفقاً لِما صوَّرها السيّاب حَرمَتْ منهما الكثيرين الذين يساوون وطناً بأكمله :

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ
من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى [23] .

2. توظيف أسطورة ميدوزا في سياق الموت :

وفي سياق ذمّ " كروب " ، صاحب مصانع الأسلحة الألمانية ، كان من بين أساطير الموت العديدة التي وظّفها السيّاب في القصيدة ، أسطورة " ميدوزا " التي قامت في أصلها على إحالة كل شيء تنظر إليه حجراً [24] ، وامتدت إلى هنا ، إلى مصانع " كروب " [25] ، لكي تتحدد مهمتها في تصليب المعادن المنصهرة أسلحةً تغري البشر بالتنازع من جديد ، وتنوب مناب ميدوزا في إفشاء الموت والتدمير ، وذلك بصورة تفوق أضعافاً ما كانت عليه عبر العصور ، لأن الأسلحة الحديثة هذه لم تعد كتلك الأسلحة البسيطة التي كان يتقاذفها الأعداء أرضياً ، بل أصبحت بفعل ميدوزا التي صلَّبتها قادرة على اختراق الفضاء ، وإقامتها هناك عرساً سديمياً ، عرساً علوياً ، لا بما تعني كلمة عرس من الاحتفال بالزواج ، والفرح بتجدُّد الحياة ، إنما الاحتفال بالموت ، والفرح برمي أكبر القذائف وأعتاها من السماء إلى الأرض :

وأفضى إلى العرس السديميّ معدنٌ بما امتاحَ من أحداق " ميدوزَ " لامعُ [26]

3. توظيف أسطورة قابيل في سياق الموت :

كما وظَّف السيّاب بصدد ذمّ كروب ذاته أسطورة " قابيل " الدينية ، فأوحى بأنهما إذا ما تشابها في الإقبال على القتل بإيراد حرف التشبيه كاف ، أوحى بأنهما تباينا في تفوُّق قابيل الجديد على القديم في هذا الأمر ، لأن قابيل القديم ، قابيل الأسطورة ، إذا ما عجز عن تلبية طبيعته الشريرة إلا بقتل أخ واحد له فقط [27] " هابيل " بفعل أوليّة الحياة البشرية حينذاك ، فقد تَمكَّن قابيل الجديد ، قابيل الألماني " كروب " من امتداده في هذا إلى الكثيرين من إخوته البشر الذين أتيح ارتفاع أعدادهم بفعل تناسلهم عبر العصور[28] . وقد دلَّ السيّاب على الأمر المذكور من خلال إيراده لفظة " الأشقاء " ، الأشقاء الذين يُقتَلون من قِبَل قابيل الكروبي في صيغة الجمع ، لا في صيغة المفرد:

كقابيل يغتال الأشقاء ، راكلٌ . كأوديب . للخبز الإلهيِّ صافِعُ[29]

لكننا لا ندري ما إذا كان السيّاب قد أراد أن يوحي أيضاً من خلال ذلك الشطر المقتضب بفارق آخر ما بين القابيلين ، تَحدَّدَ في التباين ما بين دافعيهما إلى القتل ، دافِع قابيل القديم المتمثل في غيرته من أخيه لدى حظوته دونه بالرتبة الأعلى عند ربه ، ودافِع قابيل الألماني الأبعد عن تلك الفطريّة ، عن تلك الطفليّة والمتمثل في الجشع، والطمع بتكديس أكبر قدر من الأرباح من خلال ما تنتج مصانعه على حساب أرواح البشر .

4. توظيف أسطورتَي نرسيس ويهوذا في سياق الموت :

كما وظّف السيّاب ضمن القصيدة ذاتها أسطورة " نرسيس " اليونانية ، وأسطورة " يهوذا " الدينية إذ صحيح أن كروب هذا يُشبِه نرسيس في عشق ذاته ، وغرقه فيها إلى درجة عدم مبالاته بالآخرين ، لكنه لا يملك بالمقابل مثيل وجهه الرخامي الجميل [30] ، إنما وجه يهوذا من حيث افتقاد الصفاء ، والتلون بالشحوب ، بفعل ما تعكس الروح التآمرية ، تآمر يهوذا الأسطورة على المسيح [31] ، وتآمر يهوذا الألماني على البشرية جمعاء . ولعل هذا الانعكاس لداخل الإنسان على علائم وجهه ما يذكر بالآية القرآنية : " سيماهم في وجوههم " [32] :

سوى وجه نرسيسَ الرخاميِّ ، شابه شحوبٌ يهوذيُّ التلاوين ناقعُ[33]

خاتمة البحث:

لا شك في أن السيّاب أغنى شعره بالثقافة الأسطورية التي حرص على التزوُّد بها بما تنطوي عليه من غزارة وتنوع في مصادرها ، لكن لا شك في أنه وصل في هذا إلى حد الإسراف والمبالغة في الاتكاء عليها، واعتمادها أساساً في إبداعه الشعري على حساب ذاته الفردية التي كان من المفترض أن يكون لها حضورها الأوضح انطلاقاً من نفسه وفكره وتجاربه . ولعلنا نخص بالذكر بهذا الصدد ديوانه هذا الذي تناولناه بالدراسة "أنشودة المطر " ، إذ احتشد من بدايته إلى نهايته بأسماء الأساطير إلى حدّ حملنا على التساؤل ما إذا كان يقصد بذلك قدراً من غرض الحشد ذاته ، وعرض ما ألمَّ به من خلال قراءاته الكثيرة في هذا المجال ، فمن آدم إلى حواء إلى قابيل إلى المسيح إلى الطوفان إلى الكهف إلى تموز إلى عشتار إلى بعل إلى أدونيس إلى العنقاء إلى سيزيف إلى نرسيس إلى ميدوزا إلى سربروس إلى آتيس إلى كونغاي ، ولاسيما في بعض القصائد والمواضع مثل قصيدة "مرثية الآلهة " التي انطوت على سبع إشارات أسطورية ، وقصيدة " مرحى غيلان " التي انطوت على عشر، وقصيدة " قافلة الضياع " التي انطوت على خمس عشرة . كما لفت أنس داود ضمن هذا المجال إلى قصيدة "المومس العمياء " التي ازدحمت بحشد من الإشارات الأسطورية ، دون ضرورة فنية تستدعي وجودها ، الأمر الذي أدى إلى الإضرار بها ، والإثقال على بساطة أجوائها التي كانت تتطلّب وسائل فنية أقلّ تعقيداً ، وكان من هذه الأسماء الواردة في القصيدة ميدوزا وقابيل وبابل وأوديب وجوكاست وطيبة وأفروديت وهيلين وأبولو ، إضافةً إلى أسماء أخرى غير أسطورية كالمعري وفاوست ، وبيت لجوته [34] . علماً أنه كان من الأجدر به أن يخلق قدراً أكبر من التوازن ما بين ثقافته الأسطورية أو أية ثقافة من جهة ، وفرديته الشعرية التي فُطر عليها من جهة أخرى ، أو بالأحرى أن يتمثل هذه الثقافة إلى درجة إذابتها في قصائده ، وجعله منها إشارات خفيّة أبعد عن تلك المباشرة في دلالاتها ، وذلك كما فعل في بعض المواضع المعدودة ، مثل إيحائه بقصة النبي موسى ، حين ضرب بعصاه البحر، فحوله إلى يابسة [35]من خلال قوله :

ليتَ السفائنَ لا تُقاضي راكبيها عن سِفارِ

أو ليت أنَّ الأرضَ كالأفق العريضِ ، بلا بحار[36] !

وإيحائه بخروج " عشتار " من العالم السفلي إلى العالم الأرضي [37] من خلال قوله :

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نَهَرْ [38]

وإيحائه بتوق " أوليس " للعودة إلى الوطن [39] من خلال قوله :

فلتنطفي ، يا أنتِ ، يا قطراتُ ، يا دمُ ، يا...نقود ،

يا ريحُ ، يا إبراً تخيط ليَ الشراعَ . متى أعودُ
إلى العراق ؟ متى أعودُ[40] ؟

وبذلك كان بدهياً أن ينتهي بعض النقاد مثل علي البطل إلى أنه إذا ما نجح السيّاب في تضمين شعره الأساطير في بعض المواضع ، ودل على حسن تمثله لها ، فإنه نتيجة حرصه على استحضار أكبر قدر منها ، أخفق في المواضع العديدة الأخرى حين اقتصر الأمر لديه على التضمين البديعي الذي تجلّى في إكثاره من التشبيهات والزخرفة واستعراض ما ألمّ به ضمن هذا المجال [41] .

الاستنتاجات والتوصيات:

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية :

1. كثافة التوظيف الأسطوري في ديوان بدر شاكر السيّاب " أنشودة المطر " بما كثر من هذه الأساطير ، وتنوَّع في مصادرها التي تم الانتماء إليها .
2. الانتهاء من خلال هذا التوظيف الأسطوري الكثيف إلى صورتين متناقضتين غلبتا على الديوان : إحداهما إيجابية تمثلت في إغنائه بهذه الثقافة ، والأخرى سلبية تمثلت في الوصول بهذا الإغناء إلى حد الإسراف والمبالغة على حساب إبداع الشاعر الفردي الذي كان من المفترض أن يكون له حضوره الأوضح .
3. تعبير السيّاب من خلال هذا التوظيف الأسطوري عن الحياة والموت اللذين شغلاه عبر زمانه مستعيناً بهذا الصدد بالأساطير التي اتسمت بالثنائية ، أو برمزية كل منها إلى الحياة في أحد جانبيها ، وإلى الموت في الجانب الآخر ، بالرغم من تناقضهما .
4. غلبة جانب الموت الذي عبّر عنه الشاعر في ديوانه من خلال الأساطير على جانب الحياة ، بفعل الظروف الفردية والعامة التي سادت زمانه ، والعالم الخارجي من حوله .
5. اعتماد الشاعر ضمن ديوانه المباشرة في توظيفه الأسطوري بصورة تفوق توظيفه غير المباشر الذي اعتمد في بعض المواضع الإشارات الخفية غير الواضحة إلى تلك الأساطير .

الهوامش:

1. البطل ، علي . الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، طبعة أولى ، 1982 ، ص69 .
2. علي ، عبد الرضا . الأسطورة في شعر السيّاب ، دار الرائد العربي ، بيروت ، طبعة ثانية ، 1984، ص63 .
3. السيّاب ، بدر شاكر . ديوانه ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، 2005 ، ديوان " أنشودة المطر" ، قصيدة " مرحى غيلان " ، ص 12 .
4. السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " جيكور والمدينة " ، ص 75 .
5. السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " قصيدة " أنشودة المطر " ص 121 .
6. صورة الحاقة ، آية 6 . سورة الأحقاف ، آية 24
7. علي ، عبد الرضا . الأسطورة في شعر السيّاب ، ص135..137
8. الكتاب المقدس ، دار المشرق ، بيروت ، 1989 ، إنجيل يوحنا ، إصحاح 19 ، الآيات 1 . 17 .

9 . إنجيل يوحنا ، إصحاح 19 ، آية 18 .
10. داود ، أنس . الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، لم يُذكَر مكان النشر ولا تاريخه ولا الطبعة ، ص253. 254.
11 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " غريب على الخليج " ، ص 7 .
12. البطل ، علي . الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب ، ص182 . 184 .
13. داود ، أنس . الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص273 .
14 . إنجيل يوحنا ، إصحاح 11 ، الآيات 1 . 45 .
15 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " مرحى غيلان " ، ص 10 .
16 . السواح ، فراس . لغز عشتار . الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، سومر للدراسات والنشر والتوزيع ، قبرص ، نيقوسيا ، طبعة أولى ، 1985 ، ص 297 . 299 .
17 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " قصيدة " مرحى غيلان " ، ص 10 .
18 . سورة يوسف ، الآيات 43 . 46 . 47 . 48 .
19 . السواح ، فراس . لغز عشتار ، ص 293 . 296 .
20 . السواح ، فراس . لغز عشتار ، ص 297 .
21 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " جيكور والمدينة " ، ص 75 .
22. جلجامش . الملحمة ، حققها ونقلها إلى الإنكليزية ن . ك ساندرز ، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي ، دار المعارف بمصر ، 1970 ، ص 94 .
23 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " أنشودة المطر " ، ص 124.
24 . عثمان ، سهيل ؛ والأصفر ، عبد الرزاق . معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1982 ، ص 397 . 399 .
25 . البعلبكي ، منير. موسوعة المورد ، المجلد السادس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، طبعة أولى ، 1981 ، ص 72 .
26 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " مرثية الآلهة " ، ص 30 .
27 . سورة المائدة ، الآيات 27 . 30 .
28. علي ، عبد الرضا . الأسطورة في شعر السيّاب ، ص62.60 .
29 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر "، قصيدة " مرثية الآلهة " ، ص 30 .
30 . عثمان ، سهيل ؛ والأصفر ، عبد الرزاق . معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، ص 418 . 419 .
31 . الكتاب المقدس ، إنجيل مرقص ، إصحاح 14 ، الآيات 43 . 46 .
32 . سورة الفتح ، الآية 29 .
33 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " مرثية الآلهة " ، ص 30 .
34. داود ، أنس . الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ص287.286 .
35 . سورة الشعراء ، آية 63 .
36. السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " قصيدة " غريب على الخليج " ، ص 8 .

37 . السواح ، فراس . لغز عشتار ، ص 107 .
38 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، قصيدة " أنشودة المطر " ، ص 119 .
39 . عثمان ، سهيل ؛ والأصفر ، عبد الرزاق . معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، ص 115 . 119 .
40 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " قصيدة " غريب على الخليج " ، ص 7 .
41. البطل ، علي . الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب ، ص232.

المراجع:

1. القرآن الكريم .
2 . الكتاب المقدس ، دار المشرق ، بيروت ، 1989 ، إنجيل يوحنا .
إنجيل مرقص .
3. البطل ، علي . الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيّاب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، طبعة أولى ، 1982.
4 . البعلبكي ، منير . موسوعة المورد ، المجلد السادس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، طبعة أولى ، 1981.
5. جلجامش . الملحمة ، حققها ونقلها إلى الإنكليزية ن . ك ساندرز ، ترجمة محمد نبيل نوفل وفاروق حافظ القاضي ، دار المعارف بمصر ، 1970 .
6. داود ، أنس . الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان ، لم يُذكَر مكان النشر ولا تاريخه ولا الطبعة .
7 . السواح ، فراس . لغز عشتار . الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، سومر للدراسات والنشر والتوزيع، قبرص ، نيقوسيا ، طبعة أولى ، 1985 .
8 . السيّاب ، بدر شاكر . ديوان " أنشودة المطر " ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، 2005 .
9. عثمان ، سهيل ؛ والأصفر ، عبد الرزاق . معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ،