

بحوث في الأدب المقارن (فصلية علمية - محكمة)

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي، كرمانشاه

السنة السابعة، العدد ٢٨، شتاء ١٣٩٦ هـ. ش/ ١٤٣٩ هـ. ق/ ٢٠١٨ م، صص ٤١-٥٨

طائر الموت والانبعاث في شعر نيرما والسياب؛ دراسة مقارنة حول قصيدتي ققنوس، والقصيدتين والعنقاء^١

على بشيري

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان، ايران^٢

الملخص

للطائر الأسطوري حضور كبير في الأدب والفلسفة، تطرقت هذه الدراسة إلى باب الكشف عن كيفية حضور طائرين أسطوريين في مساحة صغيرة من الأدب وتبيان دلالتيهما عند شاعرين كبيرين يعدان من أبرز المؤسسين للشعر العربي والفارسي الحدائوي وهما السياب في قصيدته «القصيدتين والعنقاء» ونيرما يوشيج في قصيدته الشهيرة التي تعتبر أولى قصائد الحدائوي وهي قصيدة «ققنوس» وكل ذلك بعد مقدمة قصيرة حول الطائر الأسطوري، ويمكن أن نعتبر هذه الدراسة في عداد دراسات التوازي أو قل إنها تندرج في إطار الإتجاه الفرنسي الجديد للأدب المقارن الذي يبحث عن حضور الميثاق الأدبية في الآداب المختلفة والذي من شأنه أن يبحث في الأدبين من أجل تتبع التأثيرات أو عن مجرد مشابهاة. يمكننا أن نحصل على اشتراكات واختلافات عدة بين هاتين القصيدتين. أما الاشتراك الرئيس فهو استخدام الأسطورة في كلتا القصيدتين لتمثيل خلق الأثر الفني بموت يأتي بحياة جديدة تمثل في تكون أثر في جديد على صعيد تاريخ الأدب الفارسي المعاصر، وتكون شعر الحدائوي عند نيرما وعلى صعيد تكون وجودي عام عند السياب، على أنقاض الشاعر/ ققنوس عند نيرما وعلى أنقاض القصيدة المتكونة سابقا عند السياب. وقصيدة نيرما «ققنوس» تحظى ببنية سردية عبر انسجام شبكة من الدلالات وتراعي تقنية المعادل الموضوعي بأقصى درجاتها تُبعد جو القصيدة بشكل تام عن الغنائية والمباشرة، لكن السياب يشير إلى قضيتته المدروسة في القصيدة بغنائية ومباشرة أكثر.

الكلمات الدلالية: الأدب المقارن، الشعر المعاصر، الموت والانبعاث، نيرما، ققنوس، السياب والعنقاء.

١. المقدمة

١-١. إشكالية البحث

تحتل الطيور الأسطورية مساحة كبيرة من المعتقدات الأسطورية في العالم وتظهر هذه الطيور بأسماء وأوصاف مختلفة بما فيها ققنوس والعنقاء أو السيمرغ ولهذا الأسماء وأوصافهم حضور كبير في ثانيا جسد النص الأدبي والفلسفي والعرفاني الفارسي والعربي؛ إذ يمكننا إعداد قائمة كبيرة من أسماء الأدبا والشعراء القدماء والجدد والفلاسفة والعرفاء الذين تأثروا بها ومنهم فريدالدين العطار، والفردوسي، وشهاب الدين السهروردي، وأبو حامد الغزالي، والسنائي، والخواقاني، وصائب التبريزي، وناصر خسرو، وأخوان ثالث، وشفيعي الكدكني... وإيليا أبوماضي، وشفيق معلوف، وخليل حاوي، وأدونيس، وعبد الوهاب البياتي... (علوي، ١٣٨٤: ٢٥ وما بعدها، والعظمة، ١٩٩٦، وياحقي، ١٣٧٥: ٢٢٦ وما بعدها و٣٤١ وما بعدها، ومحمدي، ١٣٨٥: ٢٧٥ وما بعدها و٣٥١ و٣٥٢).

غدا استخدام الرموز في الشعر المعاصر من أكبر ميزاته. يعني الرمز اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافاً ذاتياً، فهو لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز إليه، فالرمز «بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، و من هنا لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز و المرموز، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر و المتلقي» (فتوح، ١٩٨٤: ٣٨).

يعتقد علي عشري زايد بأن الرمز وسيلة للإيحاء ومن أفضل وسائل التصوير الشعرية التي ظهرت في الشعر المعاصر ويسعى الشاعر من هذا المنطلق وراء اكتشاف وسائل تعبيرية، يغني بها لغته الشعرية، وتُكْنِها من الإيحاء بما يصعب تحديده ووصفه من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة (عشري زايد، ٢٠٠٨: ١٠٤).

لا يفاعل الرمز شيئاً إذا أقحم على العمل الأدبي دون أن يتناسب وسياقه «فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق» (عزالدين اسماعيل، بدون تاريخ: ٢٠٠)؛ فعلى الشاعر المعاصر أن يُكوّن السياق المناسب للرمز ومن جهة أخرى يجب أن يجيد ربط الرمز بتجربته الذاتية، بحيث تكون قوتها التعبيرية ناشئة من كيفية استعمالها ولا يفرق أن تكون الرموز المستخدمة في القدم أم لا وأن تكون «مرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزاً حية على الدوام)...» (م. ن: ١٩٩)؛ بل المهم أن تحكي عن الحاضر والتجربة الحالية.

أما فيما يتعلق بالأسطورة يمكن القول بأن الأسطورة إجابةً للمعنى وسر الوجود عند الإنسان ماقبل التاريخ. إذن الأسطورة توافق الفلسفة في محاولته لطرح قضايا والبحث عن إجابة لها، لكن الأسطورة تقوم بذلك عبر الدراما والتمثيلية والفعل والتجربة والكشف والشهود ولا تقوم بالبحث العقلاني والتحليل والتأمل العلمي كما هو شأن الفلسفة (آنتوني مورنو، ١٣٨٤: ٢٠٤ و ٢٠٥).

تستخدم الأسطورة سحرية الكلمات لاكتساب سحريتها، إذ نرى أن الكلمات في كل لغة ذات طابعين: طابع الدلالة على المعاني المباشرة للمعطيات و طابع سحري إيحائي. فكلمة القمر على سبيل المثال تدل على شيء مستدير مستنير وله معان أخرى في النفس وهي الأسرار والتلون والغموض أيضاً الشعر يستخدم هذا الطابع للغة. فالشعر والأسطورة متشابهان في هذه النقطة، فكلاهما يصرحان ويلمّحان ويدلّان ويشيران ويتأرجحان بين المقولة والشطحة وتحملان الكثير من المعاني دون تقديم

معنى واضح متين دقيق و«من هنا نستطيع فهم السبب الكامن وراء هجوم الفلسفة على الشعر بداية عهدها؛ فقد رأى افلاطون في كتابه الجمهورية ضرورة استبعاد الشعراء من الجمهورية الفاضلة التي تقوم على العقل، لأن السماح بالشعر يعني فتح الطريق أمام الأسطورة» (فراس السواح، ١٩٩٧: ٢٢). وهذه الميزات هي من أهم الأسباب التي أدت إلى استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر.

١-٢. الضرورة والأهمية والهدف

تحاول هذه الدراسة أن يدرس كيفية حضور الطائر الأسطوري عند شاعرين حداثيين يعتبران من علامات فارقة يعزى إليها بدء اتجاه الشعر الحر في الأدب المعاصر وهما نيماء يوشيج الإيراني في قصيدته الشهيرة ققنوس وقصيدة القصيدة والعنقاء للسياب الذين وظفا هاتين الشخصيتين الأسطورتين للحديث عن موضوع مشابه يمكن القيام بالمقارنة بينهما وإظهار ما في هاتين القصيدتين من مشابهة ومختلف.

١-٣. أسئلة البحث

١. ما هي المضامين التي استلهمها الشاعران من الطائر الأسطوري؟
٢. كيف حول الشاعران الطائر الأسطوري والمضمون المتعلق به إلى جزء من نسيج القصيدة؟
٣. ما هو المتشابه والمختلف في هذا التوظيف الأسطوري؟

١-٤. خلفية البحث

تناول الكثير من النقاد الإيرانيين هذه القصيدة بالدرس والتحليل ويمكن اعتبار پورنامديان في كتابه «خانها ام ابرى است» (بيتي غائم) سنة ٣٨١ هـ.ش بمنشورات سروش وحميديان في كتابه «داستان دگرديسي» (قصة التطور) يتطرق إلى مسيرة تطور الشعر عند نيماء يوشيج نشرت عام ١٣٨٣ هـ.ش بمنشورات نيلوفر من أهم الباحثين الذين كتبوا عن هذه القصيدة في دراساتهم. وهناك كتاب لحميدرضا شعيري وترانه وفايي تحت عنوان «راهي به نشانه - معنا شناسي سيال، با بررسي موردی ققنوس نيماء» (طريق إلى علم السيماء) - الدلالة الدينامي، ققنوس لنيماء نموذجاً ١٣٨٨ هـ.ش بمنشورات علمي فرهنگي يبحث الباحثان في هذا الكتاب عن عناصر الخطاب في قصيدة ققنوس لنيماء وأيضاً في كتاب لشميسا عنوانه «راهنمای ادبيات معاصر» ١٣٨٣ هـ.ش بمنشورات ميتر حديث عن ققنوس لنيماء حول خمس صفحات يقارن فيها بين ققنوس نيماء وققنوس العطار ويشيد بكيفية استخدام نيماء لققنوس ويرى أن العطار لم يصب في توظيفه لهذه الأسطورة. قام محمد حسين جوايي في مقال له بدراسة مقارنة بين ققنوس نيماء وألباتروس لبودليير الشاعر الفرنسي الشهير بعنوان «تحليل تطبيقي شعر ققنوس و ألباتروس؛ دو شعر از نيماء وبودلر»، نشر في ربيع ١٣٨٨ هـ.ش ب مجلّة پژوهش های زبان و ادبيات فارسي وبعد أن وصفهما بالتشاؤم يرى أن نيماء متأثر بالأدب الفرنسي بشكل عام وفي قصيدته ققنوس متأثر ببودليير شاعر الرمزية والحداثة الشهير. وهناك رسالة الدكتوراه لرضا ناظميان بعنوان «الشعر الحر بين الادبين العربي و الفارسي» نوقشت بجامعة العلامة الطباطبائي، ١٣٨٥ هـ.ش. لكن الباحث في بحثه لم يخصص سطورا كثيرة بقصيدة ققنوس لنيماء ولم يتطرق إطلاقاً إلى قصيدة السياب المعنونة ب القصيدة والعنقاء بل قارن بين ققنوس نيماء وأسطورة تموز عند السياب ومن الدراسات التي تبحث

عن الطائر الأسطوري بشكل عام وحضوره في الأدب هو كتاب سفر العنقاء لنذير العظمة بوزارة ثقافة دمشق عام ١٩٩٦ الذي يبين المواصفات والخصائص التي تتعلق بالطيور الأسطورية بما فيها العنقاء ومثيلاهما من مثل سيمرغ والفينيقي والسمندل وما إلى ذلك من الطيور الأسطورية وهناك أيضا دراسات تطرقت إلى السياب من أهمها الاسطورة في شعر السياب لعبدالرضا علي: الاسطورة في شعر السياب دارالرائد العربي - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٨٤. لانري في هذا الكتاب حديثا عن العنقاء أو القصيدة والعنقاء عند السياب. / وكتاب عيسى بلاطة بدرشاكر السياب حياته وشعره دارالنهار للنشر، بيروت ١٩٧١ / حيدر توفيق بيضون بدرشاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء دارالكتب العلمية - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٩١ / إحسان عباس: بدرشاكر السياب المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة السادسة ١٩٩٢ / أنطونيوس بطرس، بدرشاكر السياب شاعر الوجود بدون تاريخ، المؤسسة الحديثة للكتاب. / «بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث»، سامي سويدان، دارالآداب، بيروت، الطبعة الأولى عام ٢٠٠٢. يختص هذا الكتاب بأربعة قصائد من السياب وهي قصيدة هل كان حبا وأنشودة المطر والمسيح بعد الصلب. / بدر شاكر السياب، ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٣. تحدثت الناقدة في هذا الكتاب عن في القرية الظلماء وأنشودة المطر ومدينة بلامطر ومرحى غيلان ورحل النهار. / الإيقاع في شعر السياب، سيد البحراوي، نورة للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦. / رمز و اسطوره در شعر معاصر ايران و عرب بررسي تطبيقی رمزگرايي در شعر بدر شاكر السياب و مهدي اخوان ثالث عنوان كتاب لمحمد جاسم، منشورات نگاه، چاپ اول، ١٣٩٤.

وهناك رسائل تناولت حياة الشاعر السياب وشعره بالبحث والدراسة مثل رسالة الدكتوراه لأحمد صالح محمود عبد ربه بعنوان «شاعر الرافدين بدر شاكر السياب عام» ١٣٩٦-١٣٩٧ هـ بجامعة الأزهر / الموت في شعر السياب ونازك الملائكة، دراسة مقارنة عنوان رسالة لعيسى سلمان درويش بجامعة بابل بعام ٢٠٠٣. / الالتزام في شعر بدر شاكر السياب لأمل ديبو عنوان رسالة نوقشت عام ١٩٨٢ بالجامعة الأمريكية.

المقالات التي تناولت قصيدة ققنوس لنيما يوشيج بالبحث والدراسة هي: «تحليل شعر ققنوس نيما با نگرشی به اندیشه های گاستون باشلار»، محمد حسين جواهری وآخرون، بهارستان سخن، سال ٨، شماره ١٩، بهار و تابستان ١٣٩١ / «بررسی عناصر مدرنیسم در شعر ققنوس»، سعید حسام پور و سید فرشید سادات شریفی، شعر پژوهی (بوستان ادب)، سال ٥، شماره ١، بهار ١٣٩٢ / کاربرد نظریه نشانه شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما، علیرضا نبی لو، پژوهشهای زبان شناختی در زبان خارجی، دوره ١، شماره ٢، پاییز و زمستان ١٣٩٠ / «تحلیل شعر ققنوس نیما بر اساس نظریه سیستمی نقش هالیدی»، حسن قمی، ١٣٨٩، همایش کشوری افسانه، اراک، انجمن علمی آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی استان مرکزی.

وبعض المقالات التي تناولت شعر السياب بالبحث والدراسة هي:

«الأسطورة و الرمز في شعر بدر شاكر السياب»، قيس خزائل، / «الرمزية الإيحائية في شعر بدر شاكر السياب»، خيريه عجرش، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس. / نشانه شناسی قصیده سفر اُیوب «بدر شاكر السياب»، ابراهيم اناری

بزجلوئي، مجله ادب عربي، سال ٣، شماره ٣، زمستان ١٣٩١ / «نقد توصیفی -تحلیلی اسطوره در شعر بدرشاكر السياب»، يحيى معروف، فصلنامه نقد و ادبيات تطبيقي، سال اول، شماره ٩، خرداد ١٣٩١ هـ ش. / پایان نامه «الرومانسيه في شعر العراق المعاصر، بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب بيّاتي، أدونيس، صلاح عبدالصبورن مودجاً»، عادل آزاد دل، دانشگاه تهران، ١٣٩١ هـ ش. / مقایسه بازيابی اسطوره ها در شعر بدر شاكر السياب و سیاوش كسرايی، ماندانا هاشمی ومنصوره شیرازی، مجموعه مقالات همایش بين المللی ميراث مشترك ايران و عراق، ج ١٠. / «بررسی تطبیقی اسطوره در شعر شاملو و بدر شاكر السياب»، سعديه اصلانی، مجموعه مقالات همایش بين المللی ميراث مشترك ايران و عراق، ج ١٠.

أما الذي لانراه في هذه الدراسات وهو الجديد في هذه الدراسة تحليل قصيدة العنقاء والقصيدة عند السياب التي لم يهتم إليه الباحثون إلا ما تحدث عنه نذير العظمة في كتابه سفر العنقاء في سطور قليلة جداً، والمقارنة بين ققنوس نيماء، والقصيدة والعنقاء للسياب وبيان التشابهات والمخالفات في استخدام مضمون الموت والانبعث المتمثل في الطائر الأسطوري للإشارة إلى صيرورة الفن والشعر وتكوينه عند الشعاعين.

١-٥. منهجية البحث والإطار النظري

إذا كانت المدرسة الفرنسية التقليدية تهتم بالأدب المقارن حاصرة مجال البحث في التأثير والتأثر فالمدرسة الفرنسية الجديدة الإصلاحية ترى أن «الأدب المقارن هو الفن المنهجي، الذي يبحث عن علاقات التماثل، والقرابة، والتأثير، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية الأخرى، أو تقريب الأعمال والنصوص الأدبية من بعضها، بعيدة كانت في الزمن أو الفضاء، شرط أن تنتسب إلى لغات متعددة أو ثقافات مختلفة، وإن كانت هذه جزءاً من تراث واحد، وذلك من أجل وصفها، وفهمها وتذوقها بشكل أفضل» (برونيل وآخرون، ١٩٩٦: ١٧٢).

تعتبر دراسة الميئات الأدبية من مجالات التأثير والتأثر في البحوث المقارنة التي تقتزن بالمدرسة الفرنسية للأدب المقارن وهي الكشف عن كيفية حضور الأساطير القديمة في ثنايا الأدب الحديث والمعاصر أو الأدب ما بعد الأسطوري - إذا جاز التعبير - فيمكن لباحث الأدب المقارن أن يتناول حضور الأساطير المختلفة مثل تموز وأوزيريس و... في الشعر العربي المعاصر بالدرس والمقارنة أو يبحث عن حضور أساطير وخرافات مثل بيجماليون أو شهرزاد في الأدب الروائي المعاصر. «والمهم أن يتبين الدارس ملامح صورة هذه الميئة أو تلك في مصادرها، ليتبين بعد ذلك التحولات التي طرأت عليها حين انتقلت من بيئتها إلى بيئة الأدب العربي شعره ونثره، لاختلاف طبيعة اللغتين أو البيئتين أو العصرين أو الأديبين» (الموسى، ٢٠٠٧: ٤٢). فيهتم الباحث في هذه الدراسة بكيفية استخدام الأسطورتين المتماثلتين ويدرس حضور الطائرين في قصيدة الشاعرين الإيراني والعراقي وما لهما من اشتراكات واختلافات في توظيف الأسطورة.

ما الفرق بين الأسطورة والأسطورة الأدبية التي يستلهم الكاتب في خلقها الأساطير البدائية عند الانسان؟ يرى استروس أن الأدب من حيث الشكل والموضوع منتج من الأسطورة. ويرى ألبوي أن هناك صلة عميقة بين الأدب والأسطورة ومشاهدة مؤداها أن الأدب والأسطورة كليهما يتسمان بالأحاسيس والتخيل ويتطرقان إلى مواضيع ومفاهيم مختلفة متنوعة. وليست هناك أية أسطورة أدبية لاتتجدد وهذا التجدد هو موضوع الأدب المقارن (جوازي، ١٣٨٤: ٤٤، ٤٦ و٤٥). ويرى برونل أن الأسطورة

حكاية منسجمة منسقة مسبقة للأدب. لتحليل الآثار الأدبية المستلهمة من الأساطير يجب البحث حول بعض الأمور منها كشف الأسطورة وكيفية حضورها في النص، والارتباط بين الأسطورة وبين بنية النص من حيث الشخصيات والزمان والمكان، الارتباط بين النص الذي استخدم الأسطورة وبين التاريخ الذي يتحدث عنه هذا النص، المناسبة بين النص وبين خالقه، المفاهيم والمضامين التي اقتضت حضور الأسطورة في النص (م.ن: ٤٧ و ٤٨).

وبما لقصيدة ققنوس نيمًا من بنية سردية متماسكة يستعصي فهمها على القارئ عند انفرط هذا التماسك إذ سيؤدي هذا الانفرط إلى عدم تمثّل الحبكة عند القارئ، ولكون القصيدة استعارة موسعة لا يمكن استيعاب هذه الاستعارة عند تلاشي أجزاءها قررت أن أتناول في هيكليّة البحث كل قصيدة على حدة بالدراسة ثم أتطرق إلى المناقشة حول التشابهات والاختلافات في القصيدتين. كما فعل ذلك بعض الباحثين المتخصصين في الأدب المقارن مثل عبده عبود، ماجدة حمود وغسان السيد في دراستهم المسماة بالأدب المقارن مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية إذ قاموا بدراسة كل شخصية وأدبها على حدة؛ ثم تناولوا الاختلافات والاشتراكات بالبحث والدراسة (عبود وآخران، ٢٠٠٠).

٢. البحث و التحليل

يتناول الدارس في هذا القسم من البحث مقارنة غير مفصلة بين ققنوس والعنقاء وما يصل بينهما من القواسم المشتركة والمتشابهات؛ ثم يحلل القصيدتين وفي الأخير يركز علي المقارنة بين القصيدتين ويوضح المتشابه والمختلف بينهما.

٢-١. ققنوس والعنقاء

ققنس أو ققنوس معرب لفظة إغريقية وهي كوكنوس^١ ويعتبر البعض ققنوس تحريفًا للفظة فنيكس^٢ وهو الفينيق لدى العرب طائر أسطوري جميل الغناء يجلس على مرتفعات جبال شاهقة أمام الرياح وترتفع من منقاره أصوات غريبة تجمع الطيور حوله فيقوم باصطيادهم ولا يولد طفلًا ولكنه بعد ألف سنة عندما يحين موته يبني محرقة موته بنفسه. ويشعل فيها النار بحركة جناحيه، حتى إذا احترق واستحال رماداً ثم بيضة ومنها يوجد ققنوسا آخر (ياحقي، ١٣٧٥: ٣٤١ وما بعدها).

العنقاء طائر أسطوري مصري الأصل وكان المصريون القدماء يتصورونه على هيئة لقلق وأما اليونان والرومان، فقد تصوروه على شكل طاووس أو نسر. وقد نسجت حول موته، وولادة خلفه أساطير كثيرة، منها أنه يعود إلى مصر، كل خمسمائة، أو ألف وأربعمائة وواحد وستين عاماً، فينشئ عشه، ثم يموت، ومن جثته تخرج عنقاء جديدة. ويقال: إنه ينقر صدره حتى تتدفق منه الدماء التي يخلق منها خليفته. كما يقال: إنه يحرق نفسه في عشه، ومن رماده يخرج ولده (حلي، ٢٠٠٤: ٦٤ و ٦٥).

يبدو أن رحيل الأساطير في الأزمنة القديمة كان أمراً مألوفاً؛ إذ يمكن أن نجد الكثير من هذه الأساطير و الخرافات التي يمكن العثور على مثيلاتها في مناطق أخرى من المعمورة «ويكفي أن نذكر هنا بأنّ الشعوب التي كانت تنتقل من مكان إلى آخر بسبب الحروب أو التجارة أو البحث عن مكان أكثر خصوبة أو أيّ سبب آخر كانت تحمل معها آلهتها وعقائدها لتحفظ بها لنفسها أو لتنتشرها بين الشعوب الأخرى، وقد تختلف أسماء هذه الميثاق، ولكنّ مضمونها وأحداثها تكاد تكون واحدة (الموسى، ٢٠٠٧: ٤١).

1. kuknos

2. Phoenix- Phenix

إذا قمنا بالمقارنة بين العنقاء و ققنوس أو الفينيق فكلاهما ليس لهما زوج وكل منهما تمتد سلالتهما عن طريق الاحتراق على النار وخروج طائر آخر عن الرماد أو إيجاد بيض الطائر مع الرماد بعد الاحتراق وقيل: إن الفينيق طائر مصري أسطوري، أجل ما تكون الطيور. كان يظهر مرة كل خمسة قرون - في مصر، قادمًا إليها من أعماق جزيرة العرب، ليحل في هيلوبوليس (معبد رع، الشمس). وهو فريد في نوعه ولكنه هناك الكثير من الأوصاف المختلف عليها والحديث ذوشجون (عصفور، ٢٠٠٨: ٢٥٣).

أما ما يتميز ققنوس به عن العنقاء فهو الغناء الذي يجمع به الطيور الأخرى ولا نراه ذلك عند الفينيق.

يتصل الطائران ببعض العناصر الأربعة أي النار وبالتالي الرماد اتصالاً وثيقاً فإذا كانت الحياة تتصل بالتغير البطيء فإن النار تقترب من التغير السريع وهي داخلية وخارجية إذ يتوفر في السماء ويستقر في القلب «تصاعد من أعماق الجوهر وتبدى لنا حبا، ثم تعود فتتهبط إلى قلب المادة وتختفي كأمينة منطوية كالحقد والانتقام. وهي الوحيدة من بين جميع الظاهرات، التي يمكنها أن تتقبل كلتا القيمتين المتضادتين: الخير والشر. تتألق في الفردوس وتستعر في الجحيم وعدوبة وعذاب. مختبر بداية ورؤيا نهاية، مسرة للطفل يجلس وديعا قرب الموقد، غير أنها تعاقب على كل العصيان إذا ما أريد الدنو منها كثيراً والعبث بلهيبها» (باشلار، ١٩٨٤: ١١).

وينبني ترميز الرماد في بادئ الأمر على أنه جفاء ونفائة تبقى بعد همود النار وانطفائها ومن منظار إنساني إنه يوازي جثمان الإنسان الذي يبقى بعد انطفاء النار التي تمثل الحياة. كذلك يتصل الرماد كالنار بالجفاف. ومن منظار أبوكاليسي (آخر الزماني) إنه ينم عن عبث الحياة وسخافتها. يقرن أيضاً بتجديد الحياة (شواليه، ١٣٨٧، ج٣: ٥٥ وما بعدها). ونرى ذلك في أسطورة الفينيق والعنقاء إذ يتحول كلاهما إلى رماد بعد الاحتراق.

٢-٢. ققنوس نيماء

إذا قسمنا حياة نيماء الشعرية إلى أربعة مراحل تصطبغ المرحلة الأولى بصبغة رومانسية وتمثل هذه المرحلة قصائده الأولى مثل «قصه رنگ پريده» (القصة الباهتة اللون) و«افسانه». المرحلة الثانية هي المرحلة التي تطل الواقعية برأسها في هذه المرحلة بقصائد مثل «محسن وخانواده سرباز» (محسن وأسر الجندي) ولكنه من عام ١٣٠٤ مع سيطرة الدكتاتورية والاختناق السياسي يميل شيئاً فشيئاً نحو الحكايات والخرافات التمثيلية. يسير شاعرنا هكذا حتى عام ١٣١٦ وفي هذا العام يميل مع إنشاد قصيدة ققنوس نحو طابع الرمزية التي يبدأ معها تحول كبير في الشعر الفارسي المعاصر شكلاً ومضموناً (شاميان، ١٣٩٢: ٢١٨).

يعتبر الكثير من النقاد قصيدة ققنوس نيماء أولى القصائد التي تمثل الشعر الحر أو الشعر الحدائوي وأنه أرسى بهذه القصيدة بنيان القصيدة الحدائية (زرين كوب، ١٣٥٨: ٦٥ وشمس لنگرودی، ١٣٨٤، ج١: ٢١١). نشرت هذه القصيدة لأول مرة في أردبهبشت عام ١٣١٩ في مجلة موسيقى السنة الثانية/ العدد الثاني، يذكر نيماء في آخر القصيدة المنشورة تاريخ إنشاد القصيدة وهو شهر بهمن عام ١٣١٦؛ لكن البعض يعتقد بزيف هذا التاريخ (جعفری، ١٣٩٤: ٢٥). تتمظهر هذه القصيدة بمظهر رمزي مكثف وتترى بري روائي وققنوس كما أشير إليه في العنوان هو الشخصية الأصلية الذي يحكى عنه بضمير الغائب وتوصف هذه الشخصية كما هو شأن الرواية في الكثير من الأحيان في بادئ الأمر؛ إذ يصف الراوي ققنوس بأنه يغني جيلاً ومشتهر في العالم ويرى بعض النقاد بأن ققنوس يدل على الشاعر نفسه، ويتشرد ققنوس بسبب الرياح الباردة التي ترمز إلى صخب وجلجلة المعارضين لشاعرنا ويأوي ققنوس/الشاعر بوحده إلى غصن من أغصان شجرة خيزران وتجلس طيور من حوله على أغصان أخرى

ويدو أن هذه الطيور تدل على شعراء وأدباء آخرين من دون شاعرنا (حميدیان، ۱۳۸۳: ۱۷۴؛ شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۲۶ و ۱۲۸؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

«ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان/ آواره مانده از وزشِ بادهایِ سرد،/ بر شاخِ خیزران،/ بنشسته است فرد/ بر گردِ او به هر سرِ شاخی پرندگان.» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۵)

(الترجمة: ققنوس الطائر الطيب الغناء، المشتهر في العالم/ ظل متشردا من هبوب الرياح الباردة،/ على قضيب الخيزران،/ جلس متفردا./ الطيور حوله على كل رأس قضيب)

يمزج أنات ضائعة تمثل العاطفة الشعرية التي تساهم في تكوين الشعر ويستعين الشاعر في إنشاد شعره بالكثير من الأصوات القديمة البعيدة التي مارست الشعر والأدب وبنيت بنائه الخيالي في جو ضبابي يتعد عن المباشرة والتصريح ويعتمد في بنائه على تراثه القديم الذي يتمثل كالجبل في عظمته ورسوخه (حميدیان، ۱۳۸۳: ۱۷۵؛ شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۲۶). يتحدث إليوت في المقال الثاني من «الغابة المقدسة» بعنوان «الموروث والموهبة الفردية» ويقصد بالموروث أن يستفيد الكاتب من تراث الادب الماضي وكان يعتقد بأن خير إنتاج الكاتب هو الذي يظهر فيه أن النوابع من القدامى أحياء وإن الآداب الأوروبية منذ هوميروس سلسلة ووحدة و إن كل النتاج الآتية تقاس بالنسبة الى التراث (غنيمي هلال، ۱۹۹۷: ۳۲۴). ونرى هذا المقطع من قصيدة ققنوس لئما خير تمثيل لقول إليوت حول الأخذ عن منهل التراث الشعري و قضية تداخل النصوص أو التناص التي غدت من أفسح المجالات للنقد الأدبي المعاصر حول الشعر العربي.

«اوناله‌های گمشده ترکیب می کند، / از رشته‌های پاره‌ی صدها صدایِ دور،/ در ابرهایِ مثلِ خطی تیره رویِ کوه،/ دیوارِ یک بنایِ خیالی/ می‌سازد» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۵).

(الترجمة: إنه يركب الأنات الضائعة/ من الخيوط الممزقة لمئات الأصدااء البعيدة/ يبني في السحب التي تشبه خطا داكنا على الجبل/ جدار بناء متخيل)

تستمر العناصر السلبية في هذا المقطع إذ نرى ضآلة النور التي تتمثل في تصوير إصفرار الشمس الضئيلة الباهتة المتبقية على الأمواج وارتفاع صوت ابن الآوى الذي لا يبدو جميلا على الشاطئ، بيد أن رجلا ريفيا يظهر على المسرح يدل على شخصية الشاعر نفسه الذي يجمع خيبة الأمل إذ هيا نار الأمل التي اختفت حتى لا تكون عرضة لهجوم المعارضين (أنظر: شمیسا بالتصرف، ۱۳۸۴: ۱۲۶).

«از آن زمان که زردیِ خورشید رویِ موج / کمرنگ مانده است وبه ساحل گرفته اوج / بانگِ شغال و، مردِ دهاتی / کرده‌ست روشن آتشِ پنهانِ خانه را،/ قرمز به چشم، شعله‌یِ خردی / خط می کشد به زیرِ دوچشمِ درشتِ شب / وندر نقاطِ دور،/ خلق‌اند در عبور» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۵ و ۳۲۶)

(الترجمة: منذ أن بقي اصفرار الشمس باهت اللون على الموج/ وتصعد نحو الشاطئ / صيحة ابن آوى والرجل الريفي/ قد أوقد نار البيت الخفية/ أحمر فان على العين،/ تشطب شعلة ضئيلة تحت عيني الليل الكبيرتين/ ويعبر الخلق/ في المواطن البعيدة)

يطير ققنوس هذا الصوت النادر المختفي عن العيون، الذي لا يريد أن يكون أسير التقاليد رغم كل غسق اليأس و نور الأمل الضئيل مركزاً على لمب أمل واحد و يرتاد مكاناً قفراً لم ير نور الشمس وقوته و يعد هذا المكان نقصاً يجب رفعه و يرى أن هذه الحياة الأدبية لا يليق به أن يعيشها و إن عاشتها الطيور الأخرى و عندهم آمال كبيرة في تحسنها و يتوجب عليه أن يفعل شيئاً و إن لم يتم بشيء و غرق في الراحة و النوم سيكون عليه عاراً عظيماً من الصعب ذكرها (شميسا، ١٣٨٤: ١٢٦ و پورنامداریان، ١٣٨١: ١١٩ و ١٢٠).

«او، آن نوای نادره، پنهان چنان که هست،/ از آن مکان که جای گزیده ست می پرد./ در بین چیزها که گره خورده می شود/ با روشنی و تیرگی این شب دراز می گذرد./ یک شعله را به پیش می نگرد./ جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی/ ترکیده آفتاب سمج روی سنگ هاش،/ نه این زمین و زندگی اش چیز دلکش است،/ حس می کند که آرزوی مرغ ها چو او/ تیره ست همچو دود. اگر چند امیدشان/ چون خرمی ز آتش/ در چشم می نماید و صبح سفیدشان/ حس می کند که زندگی او چنان/ مرغان دیگر را به سرآید/ در خواب و خورد،/ رنجی بود کز آن نتواند نام برد» (یوشیج، ١٣٨٨: ٣٢٦).

(الترجمة: هو ذلك الصوت النادر، خفياً كما يكون/ يطير من المكان الذي حلّه/ بين الأشياء التي تُربط / يمضي بنور هذا الليل الطويل وظلمته./ ينظر إلى شعلة في الأمام/ مكان ليس فيه نبات ولا نفس/ انفجرت أشعة الشمس الملحة على أحجاره / ليست هذه الأرض والحياة عليها شيئاً خلافاً / يشعر بأن أمانى الطيور مثله داكنة كال دخان / وإن يبدو أملهم بيدراً من النار و صباحهم الأبيض/ يشعر بأنه إذا انتهى عمره كالطيور الأخرى في النوم والأكل/ سيكون ذلك ألماً لا يستطيع أن يسميه) و يفتدي ققنوس/ الشاعر بنفسه لبنيان مسيرة جديدة و يصبح صيحة مرة لاهبة تخرج عن أعماق قلبه صيحة لا يعرف المارة عنها شيئاً و لا يفهمونها و يقع بنفسه ققنوس السكير بالآلام الذاتية، أثناء جو أسطوري هائل، في النار الكبيرة الجهنمية الاحتراق و يبقى لنا التصوير الأخير وهو رماد ققنوس الذي تخرج عنه أفراخه التي تمثل الجيل الذي يتبع المسيرة التي مهّدها ققنوس الشاعر له بتضحية نفسه/ «آن مرغ نغز خوان/ در آن مکان ز آتش تجلیل یافته،/ اکنون به یک جهنم تبدیل یافته،/ بسته ست دمدم نظر و می دهد تکان/ چشمان تیزبین/ وز روی تپه/ ناگاه، چون به جای پر و بال می زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ/ که معنی اش نداند هر مرغ رهگذر/ آنکه ز رنج های درونی ش مست،/ خود را به روی هیبت آتش می افکند/ باد شدید می دمد و سوخته ست مرغ/ خاکستر تن اش را اندوخته ست مرغ ! / پس جوجه هاش از دل خاکسترش به در» (یوشیج، ١٣٨٨: ٣٢٧).

(الترجمة: ذلك الطائر الطيب الغناء/ في ذلك المكان المجلل بالنار/ المحول إلى جهنم حالياً/ يطبق العين بين حين و حين، ينظر و يحرك العيون الحادة،/ وعلى التل فجأة يرفرف في مكانه/ يصبح من أعماق نفسه صيحة شجية محزنة / ما كل طائر عابر يعرف معناها/ عندها يلقي نفسها على هيئة النار/ سكرانا من آلامه الباطنية / تهب الريح الشديدة وقد احترق الطائر/ حصل الطائر رماد جسده! / فتخرج أفراخها من قلب الرماد.)

٢-٣. عتقاء السياب

السياب كان من أكثر الشعراء استخداماً لأساطير البعث ويعزى ذلك إلى الحياة الاجتماعية التي جربها السياب وهي حياة مليئة باليأس والاضطراب والحياة الفردية المملوءة بالحنيات والمحن مثل موت الأم عند الطفولة والفقر والمرض وما إلى ذلك (أنظر عباس، ١٩٨٧: ١٦٧ و١٦٨، وحيدر توفيق بيضون، ١٩٩١: ٨٤ وأنطونيوس بطرس، د.ت: ١٢ و١٣). ويؤكد إحسان عباس ذلك حين تحدّثه عن لجوء السياب إلى رمز البعث قائلاً: «على المستوى الفردي كان يحس بأن لا شيء سواه يعينه على مواجهة الموت» (عباس، ١٩٨٧: ١٦٨).

قصيدة القصيدة والعتقاء للسياب من مجموعة منزل الأفتان - التي لم يلفت انتباه النقاد- أنشئت في الشهر الأول من عام ١٩٦٣م الذي يعد من الحقبة التي يسميها النقاد المرحلة الذاتية من حياة السياب الشعرية ولجأ السياب آنذاك إلى مستشفى «سانت ماري» في لندن للشفاء من مرضه وهو متأرجح بين الأمل للشفاء واليأس منه ولكنه يبدو أنه أدرك أن لا شفاء من مرضه (العظمة، ١٩٩٦: ٢٧٣)، ويصف نفسه بالجنّازة، يرى حسن ناظم أن السياب كان متمسكاً بالرؤيا وأن التمسك بالرؤيا هو الأساس في كتابة القصيدة الحقيقية «ومن هنا كانت «أنشودة المطر» مثلاً معترفاً به بالإجماع على الحدّثة الحقيقية في الشعر، فيما ظلت الحدّثات الأخرى محلّ تنازع وخلاف. الرؤيا الشعرية تعني إشراك الذات وبصيرتها النافذة في قراءة الحياة وكتابتها، وتعني التطلع إلى الوجدان المرهف، وتعني تسريح القصيدة من قيود سابقة، أيديولوجية ولغوية، واستشرافها آفاقاً متحررة، إنها تعني الكثير الذي عبّر عنه السياب في القصيدة والعتقاء» (ناظم، حسن: السياب وحاجتنا إليه، جريدة المدى الإلكترونية. <http://almadapaper.net/sub/12-281/p13.htm>) وعلى حد قول فرويد الذي يقول بوجود غريزتين في الإنسان وهما غريزة الحياة وغريزة الموت تصطرعان في النفس البشرية ويشدّ هذا الصراع عند القلق والمرض (انظر بطرس، د.ت: ١٨٦) ويبدو أن هاجس الموت هو الذي ينتاب الشاعر في كل لحظة إذ يرى في كل شيء ما يذكره بالموت ويستخدم في هذا المقطع ألفاظاً تقترب من الضعف والموت نحو: الجنّازة، القبر، التعب والنوم:

«جنّازتي في العُرفة الجديدة/ تهتف بي أن أكتب القصيدة/ فأكتب/ ما في دمي وأشطب/ حتّى تليّن الفكرّة العبيدة/ وعُرفتي الجديدة/ واسعة أوسع لي من قبري/ إذا اعتراني تعب/ من يقظّة فالنوم منها أعذب/ ينبع حتّى من عُيون الصّخر/ حتّى من المدفأة الوحيدة/ تقوم في الزاوية البعيدة» (السياب، ٢٠٠٠: ١٧٣)

يتحدّث لنا الشاعر في مقطع آخر من القصيدة برؤية وجودية هديانية ويصف الجنّازة بأنها ترنو إلى ما حوله من الجدران والسقف والمرآة والقناني ويرى أن الزوايا مظلمة وتتضخم وجهة نظره المتشائمة، التي تنبع عن حالته الصحية والروحية لهذه الأشياء العادية؛ إذ يدخلها في إطار أوسع عبر تشبيهه، كفته الثانية (المشبه به) تمتلك ثقلاً أكبر بكثير من الأولى (المشبه) وأقل معادلة غير متساوية تماماً وهذا واحد من وظائف الشعر أن يشعرك بالقضية إشعاراً أحاداً.

«وتُرفّع الجنّازة اليابسة المهذّمة/ من رأسها ترنو إلى الجدران/ والسقف والمرآة والقناني/ ما للزوايا مظلمة/ كأنّهنّ الأرض للإنسان/ تُريد أن تُحطّمنه/ بالمال والخمور والغواني/ والكذب في القلب وفي اللسان/ تُريد أن تُعيده للغابة البعيدة» (المصدر نفسه: ١٧٣ و١٧٤)

تكون الغابة كالأرض بمثابة الأم إذ تكون مكان النمو والنبات وأيضاً تمثل الغابة مكاناً يمتلئ بالأخطار والغيلان والأعداء والأمراض (سرلو، ١٣٨٩: ٢٩١). يعيد الشاعر في التصوير التالي أحد أجزاء الطرف الأول من المعادلة وهو المرآة ويعد لها وظيفة في تخييلة رؤيوية والوظيفة هي أن تملأ بمظاهر الجمال النسوي التي توازي عنصر الحياة في الطرف الثاني من المعادلة؛ لكن

المرأة عطلت عن هذه الوظيفة فإنها تشبه الأرض عندما تخلو من الحياة وتتناها المظاهر السلبية نحو: الليالي الداجية، السكون والرياح العاوية وكأن الله تعالى تخلى عن الأموات ناهيك من الأحياء.

«وَصَفَحَةُ الْمِرْأَةِ مَا لَهَا تُطَلُّ خَاوِيَةً/ مَا أَثْمَرَتْ بِغَانِيَةٍ/ بِالشَّفَةِ الْمُرْجَانِ/ تُنِيرُهَا كَالشَّفَقِ الْعَيْنَانِ /وَبِالْهُودِ الْعَارِيَةِ / كهذه المرأة/ سَتُصْبِحُ الْأَرْضُ بِلَا حَيَاةٍ / وفي الليالي الداجية/ في ذلك السكون ليس فيه / إلا الرياح العاوية / سيفرغ الله من الأموات / وَيَسْحَبُ الْمَوْتَ وَيَغْفُو فِيهِ / مِثْلَ دِثَارِ اللَّيَالِي الشَّاتِيَةِ» (السياب، ٢٠٠٠: ١٧٤)

يمكن القول بأن الليل يرمز إلى الموت إذ يستوعب السكون والصمت والنوم عادة ويقترن بالظلام وتغيب فيه الشمس التي تعد مصدرا للحياة بأشعتها المنمية أو كما يرى سقال إن الموت هو مستوى انحراف له ومعنى مكتسب إذا كان مستواه الأفق هو معناه الاصطلاحي أي عقيب النهار ومبدؤه من غروب الشمس... الليل ضد النهار والليل ظلام الليل والنهار والضياء. (سقال، ١٩٩٧: ١٩٢) تقترب الريح من الماء والنار إذ تستحيل مثلهما عنصرا للتطهير والموت فنرى في بعض القصص حكاية عذاب يرسله الإله للمجرمين والعواثين هلاكهم وتدمير ما تركوا من نفايات نتيجة الإجماع فيصير عند ذلك التدمير والهلاك غضبا إلهيا وهدما هادفا إلى التطهير كما نرى ذلك في التنزيل العزيز:

«فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَّتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُّمْطَرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ تُدْمِرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِينُهُمْ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ» (الأحقاف/ ٢٤ و ٢٥) و«وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ» (الحاقة/ ٦)

يستخدم الشاعر في السطر الأول من المقطع الأخير لفظة «هكذا» التي تمثل أداة التشبيه لكننا بقليل من الإمعان ندرك أن اللوحة الأولى التي رسمها الشاعر لا تشبه اللوحة الثانية تماما إذ ينقطع التصوير الأول عند الجمود والموت الذي ينتاب الإنسان والأرض؛ لكنه يستمر في الثاني إذ يستبدل موت القصيدة الذي تم على يد الشاعر بتقويض بنائها، ببناء قصيدة أخرى تنشأ عن فكرة جديدة، وتطل العنقاء التي ذكرت في العنوان برأسها عندما تولد القصيدة على رماد العنقاء المحترق.

«وهكذا الشاعر حين يَكُثِبُ الْقَصِيدَةَ / فلا يراها بالخلود تَبُضُّ/ سَيَهْدِمُ الذي بَنَى يَقْوُضُ / أحجارها ثم يَمَلِّ الصَّمْتَ والسكونا/ وحين تأتي فكرة جديدة / يسحبها مثل دثارٍ يحجبُ العيون/ فلا ترى إن شاء أن يكونا / فليهدم الماضي فالأشياء ليس تنهضُ / إلا على زَمَادِهَا المحترقُ مُنْتَشِرًا في الأفق / وتُولَدُ الْقَصِيدَةُ» (السياب، ٢٠٠٠: ١٧٤).

٢-٤. المقارنة؛ المتشابه والمختلف

يتمحور هذا القسم من البحث حول أربعة مواضيع تبدو هامة مرموقة وهي: دراسة العنوان والمقارنة بين عنوان القصيدتين أولا وجدلية الموت والحياة التي تتجلى في هاتين القصيدتين برموز ودلالات ثانيا وفكرة الإبداع الأدبي التي هي المحور الأساسي للقصيدتين ثالثا وأخيرا البنية السردية هي القضية التي من الواجب الإشارة إليها.

٢-٤-١. العنوان

يندرج العنوان عند جينيت^١ تحت مفهوم سماء جينيت المناص^٢ أو النص الموازي وإنه عنده « كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير

1. Gérard Genette

2. paratext

(بورخيس) البهو الذي يسمح منا دخوله أو الرجوع منه» (بلعابد، ٢٠٠٨: ٤٤) أو ما يسمى بعثبات النص وهي نسبة إلى عتبة البيت فهي أساس وركيزة يبنى عليها النص (الأحمر، ٢٠١٠: ٢٢٣).

المناس هو الذي يتكون منه كتاب ما ويقسمه جينيت إلى النص المحيط^١، والنص الفوقي^٢. إن النص المحيط هو فضاء النص ومايشتمل عليه من عناوين ومقدمات وشروح الكاتب نفسه. وبعد ذلك يندرج العنوان تحت تقسيم آخر؛ إذ يكون هو جزء من النص المحيط التألوفي و قسمه هو النص المحيط النشري وكما يبدو من التقسيم النص المحيط التألوفي يتعلق بالكاتب وقسيمه يتعلق بناسر الكتاب (بلعابد، ٢٠٠٨: ٤٩). ويرى أن للعنوان وظائف هي: الإغراء، الإيحاء، الوصف، والتعيين ويرى جزار فينية^٣ أن العنوان يقوم كطرف معادلة أمام النص (حمداوي، ١٩٩٧: ١٠٦).

لا يمكن وضع عنوان لبعض القصائد إذ إنها تفتقر إلى موضوع يمكن تعيينه والإشارة إليه وتتخطى حدود الخطاب المتناسك بسبب ما يحتوي عليه من أشياء مختلفة ومتنافرة ويبدو ذلك جليا عند السرياليين (كوهن، ١٩٨٦: ١٧٣). وأيضاً يمكن أن نشير إلى الشعر العربي القاسم الذي يتخلى عن الوحدة الموضوعية في كثير من الأحيان.

فيمكن القول بأن العنونة سمة تناسب النثر عادة إذ يتسم النثر عادة بالربط المنطقي والانسجام الفكري. اما الذي يمكن قوله حول الشعر المعاصر هو التقرب من النثر والانسجام الذي يتحلى به باستخدام عناصر درامية سردية. لاسيما فيما الذي كان يسعى وراء التقرب من النثر في تجربته الشعرية (يوشيج، ١٣٦٨: ٩٣، ١٥٧). وأيضاً على وجه الخصوص نرى هذا جليا في قصيدة ققنوس لنيما.

فنحن عندما نريد أن نلقي نظرة على عنوان ققنوس لنيما نرى أنه خال من أي تقييد إذ يظهر منفردا وحيدا كحضوره في مسرح القصيدة بطلاً أوحداً؛ إذ يعين العنوان للقارئ أن القصيدة لها وشائج محكمة مع أسطورة ققنوس فيبرز عنصر التعيين ويوهم القارئ بأنه قصة عن هذا الطائر الأسطوري فيتجلى هنا عنصر الإيحاء إذ يحمل معه القارئ إلى مملكة الأساطير ويميل به نحو الماضي الذي يكتنفه الغموض والسحرية. فهذا اللجوء إلى الأسطورة عندما يميظ عنه اللثام في تواصل مع القصيدة ونرى أن هذا الطائر الذي خلقه الشاعر يتميز بصفات، كان الطائر الأسطوري بعيدا عنها على حسب ما نراه في السياق الأسطوري له نفهم أن هناك ابتعادا عن الأصل المعروف والمشهور للواقع المألوف الذي يسمى عند الشكلايين بالانزياح. وعلى حد قول كوهين «لكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ» (كوهن، ١٩٨٦: ١٧٣).

أما عنوان القصيدة عند السياب مقيد بمعطوف يعين اتصال الطائر الأسطوري العنقاء بالقصيدة وكما كان عند نيما يتجلى عنصر الإيحاء عن طريق حضور الطائر الأسطوري والوشائج العميقة بالماضي العريق في العنوان. أما الإغراء فيحصل عن طريق تركيبة عاطفية تحفز القارئ للكشف عن ما يربط بين العنقاء والقصيدة.

1. peritexte
2. epitexte
3. Gérard Vigner

٢-٣-٢. جدلية الموت والحياة

رغم أننا لانستطيع القول بأن هناك لاتوجد نظرة عميقة متفلسفة نحو الموت في الشعر العربي القديم لكنه باستطاعتنا حين معالجة ديوان الشعر العربي المعاصر أن ندرك بوضوح أن الموت له حضور مرموق في جسد النص الشعري يختلف كمياً وكيفياً عن الشعر القديم التقليدي والسبب في ذلك أن الشاعر التقليدي لم يكن يضطرب لقضية الموت اضطراباً وسواسياً يرهق نفسه لأنه كان يرى أن موته مصون بالعناية الإلهية وهذا الوضع حال دون اقتراب الموت من حالة تراجيدية في الشعر التقليدي ، أما الشاعر الرومانسي فهو أول من تغيرت نظرته إذ قلق بشأن عدم صيانة الله له من الموت (بنيس، ٢٠٠١، ج: ٣، ٢١٢) وصار الموت في الشعر المعاصر « أكثر التصاقاً بشخصية الشاعر المعاصر، عما كان عليه سابقوه، وذلك كنتيجة حتمية لازدياد عقد الحياة، واتساع دائرة الثقافة، وتوحد الهم الإنساني، إضافة إلى انفعالية النص الشعري وتأمليته اللتين تتواجدان في النص نتيجة لحياة الشاعر المبدع في قلب علاقات حياتية ووجودية غاية في التعقيد، والتشظي الروحي» (مشوح، ١٩٩٩: ٤٤٧).

لعل في الميسور أن يقال بأن الباطن الصرف هو الذي يتحسس الحب والموت والتصرم، أو الزوال البطيء والنزف الدائم للعمر، بل لأننا الذي قد ينظر إلى نفسه كما لو أنه في حالة إدخال مؤقت إلى الوجود. وهذا يعني الخسران الدائم، أو الذوبان التدريجي في لجة العدم والفناء. وفي الحق أن الشعور بالزوال قد كان واحداً من أكبر الموضوعات في الشعر العالمي بأسره. فكان الخريف في خيال نوفاليس رمز هذا الزوال والتحلل والانطلاق؛ إذ يصف شيلر شعوره في نهاية فصل الخريف: «بدأ النضج الخصب يتحول إلى تحلل، وعندي أن منظر الطبيعة تحتضر في بقاء يكاد يكون أغنى وأعظم من منظرها تستيقظ وتزدهر في الربيع... لأن انتزاع المرء نفسه من أشياء جميلة حببية يجعل مشاعره أكثر تركيزاً وأكثر أهمية» (غنيمة هلال، د.ت: ٧٣). وكان يرى نوفاليس أن الموت فعل تقدم في اللاهائية: «يجب أن يعد موتي برهاناً على شعوري بالحقائق العليا، فهو عمل مشروع، وليس هرباً، ولا سيرة إلى الأسوأ» (م.ن: ٧٢). تسيطر ثلاثة عناصر طبيعية من العناصر الأربعة التي قال بها بعض الفلاسفة اليونان على جسد النص الشعري المعاصر تتصل بقضية الموت وهذه الثلاثة هي الماء والنار والتراب و« إن توزع الشعر المعاصر بين عناصر الماء والنار والتراب وتفاعلها بالموت، لا يعني، ضرورة، أنهم لم يكونوا بما عارفين، مادام أعيد إنتاجها في الأنساق الصوفية والأدبية أو الفلسفية الحديثة» (بنيس، ٢٠٠١، ج: ٣، ٢١٩).

ليست العنقاء الرمز الوحيد في مضمار استخدام رموز الانبعث عند الشاعر العربي المعاصر بل هناك رموز تتصل بالدين والاسطورة وتحكي عن مضمون الانبعث ورؤيا التطور وانكسار الجمود عند الشعب العربي ومن أهم هذه الأساطير هي: تموز، أوزيريس والفينيقي، وهي الرموز التي تتصل بالاسطورة ولعازر الرمز المستقى من الدين المسيحي.

تستخدم القصيدتان كلتاهما شخصية طائر أسطوري يتصل اتصالاً وثيقاً بعنصر النار رمزاً لتجدد الحياة؛ فنستشف حضور بعض العناصر الأربعة في القصيدتين عبر كلمات مثل الرياح الباردة، الشمس، الموج، الشعلة، النبات، الأرض، النار، جهنم، الرياح العاوية، الرماد، إلا الماء الذي غائب في المكان غياباً تاماً أو يمكن أن يشير الشاعر، كما فعل ذلك نيماء في قصيدته، إلى غيابه بسيطرة عنصر النار وأشعة الشمس وعدم وجود النبات، وتعبير «أرض بلا حياة» كما فعل السياب فعنصر النار له حضور مرموق في قصيدة نيماء ولكنه يقل حضور هذه العناصر الأربعة والنار في قصيدة السياب. وفضاء الموت مسيطر على القصيدتين بحضور بعض هذه العناصر؛ لكن النار في نهاية المطاف تستحيل حياة وتنتهي استبداد فضاء الموت بالقصيدة.

٢-٤-٣. فكرة الإبداع الأدبي

يتحدث الشاعران في القصيدتين عن الموت والحياة والجدلية التي تنجم عنه في القصيدة ترتبط بموت الشاعر وحياته كما ترتبط بخلق أثر في يحمل في طياتها وظيفة تخليد الشاعر كما يعتنق الشاعر إعطاء الحياة لأثره الفني؛ فيمكن اعتبار الكلمة الشعرية طريقة مثلى في مقاومة الموت إذ إن الشاعر كباقي الأناس والأشياء يسلك طريق التحول والتحلل؛ لكن الشاعر بقول الشعر يجري روحاً ودماً في جسد نصه الشعري وكما ينقل بنيس عن بلانشو^١ إن الأشياء «متحولة في فضاء الخيال إلى ما يتعدر الإمساك به، خارج الاستعمال والانتلاف، فليس تملكنا هو الذي ينتزعها من نفسها ومنا ويجعلها غير أكيدة، ولكن حركة اللاتملك. أي أن تصبح موحدة في المخاطرة، هناك حيث لا هي ولا نحن نظل ملتصقين، مندجين بالتحفظ في مكان لا شيء فيه يشدنا إليه» (بنيس، ٢٠٠١، ج ٣: ٢٤٢). فاللغة الشعرية حركة يواصل بها، كل شيء يمحي، ظهوره. عندما يسمى الأدب شيئاً، يفني كل شيء يشير إليه ذلك الاسم؛ لكنه يبقى أيضاً ويلتجئ في كنف الكلمة ليبقى بعيداً عن طاحونة الفناء (كشه و ديگران، ١٣٨٨: ١٤٣). فبالاستعانة بقول هايدجر^٢ يمكن القول بأن الأثر الفني أي الشعر حصيلة محاولات الشاعر إذ يخلقه الشاعر؛ لكننا بقليل من إمعان النظر نرى الشاعر أيضاً حصيلة لعمله الفني إذ إن القصيدة هي التي تمكن الشاعر لظهوره بوصفه شاعراً؛ فالشاعر مصدر القصيدة والقصيدة مصدر الشاعر والفن مصدر للشاعر والقصيدة (أنظر: احمدى، ١٣٨٦: ٥٣٠).

إذن لفكرة الإبداع الأدبي حضور رئيس في القصيدتين كليهما لكن فيما حين يتحدث للقارئ عبر شبكة دلالية عن إبداع أدبي فمؤداه شق طريق جديد في قول الشعر يختلف عما سلكه ويسلكه الشعراء ويحتاج فعل ذلك إلى مجازفة وتضحية كبيرتين، يسميهما پورنامدريان «الاستشهاد الأدبي» (پورنامدريان، ١٣٨١: ١١٧) من قبل ققنوس/ الشاعر الذي يمكن أن يؤدي إلى محو الشاعر من قائمة الشعراء الذين ستخلد أسماؤهم في ذاكرة تاريخ الأدب، ولكن فكرة الإبداع الأدبي في قصيدة القصيدة والعناء مؤداها هو الخلق الفني وإنشاء الشاعر قصيدة بعد حلول خامة القصيدة، وهي فكرة جديدة في ذهن الشاعر.

٢-٤-٤. البنية السردية والمعادل الموضوعي

تخطى قصيدة نيمافقنوس بنية سردية عبر انسجام شبكة من الدلالات وتراعي تقنية المعادل الموضوعي بأقصى درجاتها، تبعد جو القصيدة بشكل كبير عن الغنائية والمباشرة، لكن السياب يعالج قضيته في القصيدة بغنائية ومباشرة أكثر ويبدو أن ذلك ناشئ عن فضاء الموت الذي كان يحوم فيه السياب آنذاك والدليل على ذلك ما تحتله فكرة الموت من مساحة واسعة من نسيج القصيدة. إن قصيدة ققنوس كما يرى فتوحي (فتوحي، ١٣٨٦: ٢٠٤ و ٢٠٥ و ٢٤٧) من قبيل قصائد تحتوي على رمز عضوي (نماد انداميك) تدور حول محور شيء أو تصوير يعتبر نقطة تركيز القصيدة. هذا النوع من القصيدة يتحلى بالوحدة ولا يمكن استقلال بعض القصيدة عن كليتها. فققنوس في هذه القصيدة هو نقطة تركيز لا يتحلى الخطاب الشعري عنها في صيرورة القصيدة. الطائر الأسطوري عند نيمافقنوس الذي استفاد الشاعر بصورة موسعة من شخصيته ودلالاته والكثير من صفاته الأخرى غير اتصاله بالنار وله حضور كبير في النص؛ إذ إن القصيدة معنونة باسمه وهو الشخصية الأصلية التي تبنى القصيدة ذات البنية السردية عليها والشخصيات الأخرى مثل الطيور وابن آوى تبقى لها أدوار ثانوية ضئيلة إلى حد كبير أمام ققنوس؛ لكن عنقاء السياب فيظهر اسمها على العنوان وما يظهر غير ذلك من العناء هو ظل خفيف يتمثل لنا في آخر القصيدة عبر تركيبة «الرماد المحترق» التي تدل على ما تبقى من العناء بعد احتراقها على النيران؛ الرماد الذي يستحيل حياة أخرى.

1 . Maurice Blanchot

2 . Martin Heidegger

يمكننا القول بأن نيماء استطاع أن يخلق معادلاً موضوعياً لما يستبطن من مشاعر وأحاسيس تجاه هاجس يتعلق بإحياء الشعر الفارسي والتجديد في بنيته الفنية والمعنوية. قد أشار إليوت في مقالته باسم «هاملت ومعضلاته» إلى مصطلح سمي بالمعادل الموضوعي^١ يقول إليوت في هذه المقالة: «الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي، و بعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة» (غنيمي هلال، ١٩٩٧: ٣٢١).

و استخدم نيماء تقنية القناع في توظيف هذا العنصر الأسطوري والقناع هو «حيلة بلاغية، أو رمز، أو وسيلة للتعبير عن تجربة معاصرة، و هذا يعني أنه لابد من أن يكشف المتلقي بنفسه وبمساعدة القرائن النصية أن المقصود هو الحاضر» (الموسي، ٢٠٠٣: ٢١٠) وإن الشاعر المعاصر يلجأ إليه للاختفاء كأداة فنية ويميل الشاعر إلى استحضار تجربة أو موقف أو رؤيا أو حدث شهير في الماضي بطريقة التناص للتقنع بها، ليحضرها في ذهن القاري خلال تجربة جديدة مماثلة (م.ن، ص.ن). فاستطاع بهذا أن يمثل افتدائه من أجل تجديد الشعر الفارسي خير تمثيل.

٣. النتيجة

استخدم الشاعران الطائر الأسطوري للإشارة إلى خلق أثر في مضمار الشعر؛ هذا الخلق والإبداع عند نيماء افتداء وتضحية بنفس الشاعر من أجل تشييد بناء الشعر الحر في الأدب الفارسي المعاصر وعند السياب هو تكون نسج قصيدة جديدة على رماذ القصيدة المنتهية.

تتخذ قصيدة ققنوس لنيماء منحى روائياً ذا شبكة منسجمة من الدلالات و الرموز لكن قصيدة السياب لا تحظى ببنية سردية قوية توازن القصيدة نحو الوحدة العضوية المنشودة في الشعر المعاصر. لبعض لعناصر الأربعة الشهيرة لاسيما النار حضور مرموق في جسد النص الشعري للقصيدتين وتنشأ سيطرة عنصر النار على العناصر الأخرى عن الاتصال الوثيق بين النار والطائر الأسطوريين.

المصادر

الف: الكتب

• القرآن الكريم

- ١.احمدى، بابك (١٣٨٦)؛ **حقيقت و زيبايي**، درس های فلسفه هنر، چاپ چهاردهم، تهران: نشر مركز.
- ٢.الأحر، فيصل (٢٠١٠)؛ **معجم السيميائيات**، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- ٣.اسماعيل، عزالدين (دون تاريخ)؛ **الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية**، بيروت: دارالثقافة.
- ٤.بلعابد، عبدالحق (٢٠٠٨)؛ **عبات (جزار جينيت من النص إلى المناص)**، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- ٥.برونيل، بيير، كلود بيشوا وأندريه ميشل روسو (١٩٩٦)؛ **ما الأدب المقارن؟**، ترجمة غسان السيد، دمشق: دارعلاءالدين.
- ٦.بشار، غاستون (١٩٨٤)؛ **النار في التحليل النفسي**، ترجمة نهاد خياطة، بيروت: دارالأندلس.
- ٧.بطرس، أنطونيوس (دون تاريخ)؛ **بدر شاكر السياب شاعر الوجد، طرابلس لبنان: المؤسسة الحديثة للكتاب.**

۸. بنیس، محمد (۲۰۰۱)؛ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مسألة الحداثة، المجلد ۳، الطبعة الثانية، المغرب: دارتوقال للنشر.
۹. پور نامداریان، تقی (۱۳۸۱)؛ خانه‌ام ابری است، شعر نیما از سنت تا تجدد، چاپ دوم، تهران: سروش.
۱۰. توفیق بیضون، حیدر (۱۹۹۱)؛ بدرشاكرالسیاب رائد الشعر العربي الحديث، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء، الطبعة الأولى، بیروت: دارالکتب العلمیة.
۱۱. جعفری، سیاوش (۱۳۹۴)؛ شعر نو در ترازوی تأویل، نگاهی به مهمترین تأویل‌های شعر نو از آغاز تا امروز، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۲. جواری، محمد حسین (۱۳۸۴)؛ اسطوره و ادبیات، مجموعه مقالات، چاپ دوم، تهران: سمت.
۱۳. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)؛ داستان دگردیسی، روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
۱۴. زرین کوب، حمید (۱۳۵۸)؛ چشم‌انداز شعر نو فارسی، چاپ اول، تهران: توس.
۱۵. السیاب، بدر شاكر (۲۰۰۰)؛ الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الثالثة، بغداد: دارالحرية للطباعة والنشر.
۱۶. شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)؛ راهی به نشانه - معنا شناسی سیال، با بررسی موردی ققنوس نیما، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۷. سرلو، خوان ادوارد (۱۳۸۹)؛ فرهنگ نمادها، ترجمه: مهرانگیز اوحدی، چاپ اول، تهران: دستان.
۱۸. سقال، دیزیره (۱۹۹۷)؛ علم البیان بین النظریات و الأصول، الطبعة الأولى، بیروت: دارالفکر العربی.
۱۹. السواح، فراس (۱۹۹۷)؛ الأسطورة و المعنى، دراسات فی المیتولوجیا، والدیانات الشرقیة، الطبعة الأولى، دمشق: دار علاءالدین.
۲۰. شامیان ساروکلانی، اکبر (۱۳۹۲)؛ آینه معنی، تمثیل و تحلیل آن در شعر معاصر ایران از ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۱. شمس لنگرودی (۱۳۸۴)؛ تاریخ تحلیلی شعر نو، ج ۱، چاپ چهارم، تهران: مرکز.
۲۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)؛ راهنمای ادبیات معاصر، شرح و تحلیل گزیده شعر فارسی، چاپ اول، تهران: میترا.
۲۳. شوالیه، ژان و دیگران (۱۳۸۸)؛ فرهنگ نمادها، ج ۳، ترجمه‌ی سودابه فضایی، چاپ دوم، تهران: جیحون.
۲۴. عباس، إحسان (۱۹۷۸)؛ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة.
۲۵. عبود، عبده و آخران (۲۰۰۰)، الأدب المقارن مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية، دمشق: مطبعة قمحة إخوان.
۲۶. عشري زاید، علي (۲۰۰۸)؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب.
۲۷. عصفور، جابر (۲۰۰۸)؛ رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، الطبعة الأولى، المغرب: المركز الثقافي العربي.
۲۸. العظمة، نذیر (۱۹۹۶)؛ سفرالعنقاء، حفرة ثقافية في الأسطورة، دمشق: وزارة الثقافة.

٢٩. علوی، فريده (١٣٨٤)؛ **اسطوره وادبيات، مجموعه مقالات**، چاپ دوم، تهران: سمت.
٣٠. غنيمي هلال، محمد (١٩٩٧)؛ **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٣١. (دون تاريخ)؛ **الرومانتيكية**، القاهرة: نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
٣٢. فتوح، محمد احمد (١٩٨٤)؛ **الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف.
٣٣. فتوحی، محمود (١٣٨٦) **بلاغت تصوير**، چاپ اول، تهران: سخن.
٣٤. كوهن، جان (١٩٨٦)؛ **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، الطبعة الأولى، المغرب: دارتوبقال للنشر.
٣٥. گشه، رودلف و ديگران (١٣٨٨)؛ **ادبيات و مرگ**، ترجمه ليلا كوچك منش، چاپ اول، تهران: گام نو.
٣٦. محمدی، محمد حسين (١٣٨٥)؛ **فرهنگ تلمیحات شعر معاصر**، چاپ دوم، تهران: میترا.
٣٧. آنتونیو مورنو (١٣٨٤)؛ **یونگ، خدایان و انسان مدرن**، ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
٣٨. خليل الموسی (٢٠٠٣)؛ **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
٣٩. یاحقی، محمد جعفر (١٣٧٥)؛ **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی**، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه مطالعات علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
٤٠. یوشیج، نیما (١٣٨٨)؛ **مجموعه کامل اشعار**، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.
٤١. (١٣٦٨)؛ **درباره شعر شاعری**، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران: نگاه.

ب: المجلات

٤٢. جوارى، محمد حسين (بهار ١٣٨٨)؛ «تحليل تطبیقی شعر ققنوس و آلباتروس؛ دو شعر از نيماء و بودلر»، **پژوهش های زبان و ادبیات فارسی**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، شماره اول، صص ١٧-٣٠.
٤٣. حمداوي، جميل (يناير/ مارس ١٩٩٧)؛ «السيميوطيقا والعنونة»، **عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**، العدد الثالث، المجلد الخامس والعشرون، صص ٧٩-١١٢.
٤٤. خليل الموسی (٢٠٠٧)؛ «مفهوم التأثير في الأدب المقارن»، **الآداب العالمية**، اتحاد الكتاب العرب ، العدد ٣٢، ١ نوفمبر ٢٠٠٧. صص ٣٥-٧٣.
٤٥. طعمة حلي، أحمد (٢٠٠٤)؛ «الأسطورة والتناس في شعر البياتي»، **المعرفة**، العدد ٤٩٥، كانون الأول. صص ٥٤-٦٦.

ج: المواقع الإلكترونية

٤٦. ناظم، حسن (١٣٩٥)؛ «السياب وحاجتنا إليه»، **جريدة المدى الإلكترونية**.
47. <http://almadapaper.net/sub/12-281/p13.htm>

کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سال هفتم، شماره ۲۸، زمستان ۱۳۹۶ هـ ش / ۱۴۳۹ هـ ق / ۲۰۱۸ م، صص ۴۱-۵۸

پرنده مرگ و رستاخیز در شعر نیما و سیاب؛ پژوهشی تطبیقی درباره شعر ققنوس، و شعر القصيدة والعنقاء^۱

علی بشیری^۲

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، ایران

چکیده

پرنده‌های اسطوره‌ای حضوری گسترده در ادبیات و فلسفه دارند. این پژوهش قصد دارد تا به بررسی حضور دو پرنده اسطوره‌ای یعنی ققنوس و عنقاء در شعر دو شاعر آغازگر شعر نو در دو حوزه شعر معاصر فارسی و عربی، نیما یوشیج و سیاب بپردازد. شعر نیما یوشیج «ققنوس» نام دارد و شعری که سیاب در آن از اسطوره عنقاء کمک گرفته است شعر «شعر و عنقاء» (القصيدة والعنقاء) نام دارد. این پژوهش را می‌توان از جرگه مکتب ادبیات تطبیقی نوفرانسوی که به حوزه تأثیر می‌پردازد به شمار آورد که بر خلاف مکتب فرانسوی کلاسیک از بررسی شباهت‌ها و بحث‌های زیبایی‌شناسی نیز به دور نیست. با بررسی حضور این دو پرنده در شعر این دو شاعر شباهت‌ها و اختلافاتی را می‌توانیم بین این دو پرنده بازتولید شده دریابیم؛ مهمترین شباهت بین دو شعر استفاده از معنای نوزایی در این دو پرنده اسطوره‌ای برای بازنمایی مفهوم آفرینش هنری می‌باشد که در شعر نیما، این آفرینش هنری همانا تأثیرگذاری جاودانه و تأثیری کلی در برهه تاریخی شکل‌گیری شعر نو یا مدرن است و در شعر سیاب اشاره به شکل‌گیری و خلق اثر هنری به طور کلی و برآمدن شعری بر بنیان ویران‌شده‌ی شعری پایان یافته است که در شعر نیما با فضایی روایی و منسجم بازنمایی می‌شود و در شعر سیاب با زبانی بی‌پرده و بدون واسطه‌ای (همپیوند عینی) پویا و ادبی.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، شعر معاصر، مرگ و رستاخیز، نیما، ققنوس، سیاب، عنقاء.