بحوث في الأدب المقارن (فصليّة علميّة – محكّمة)
كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة رازي، كرمانشاه
السّنة السّابعة، العدد ٢٨، شتاء ١٣٩٦ هـ. ش/ ١٤٣٩ هـ. ق/ ٢٠١٨ م، صص ٤١–٥٨

طائر الموت والانبعاث في شعر نيما والسياب؛ دراسة مقارنة حول قصيدتي ققنوس، والقصيدة والعنقاء[1]

علی بشیری
أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان، ايران[2]

الملخّص
للطائر الأسطوري حضور كبير في الأدب والفلسفه، تطرّقت هذه الدراسة إلى باب الكشف عن كيفية حضور طائرين أسطوريين في مساحة صغيرة من الأدب وتبيان دلالتهما عند شاعرين كبيرين يعدان من أبرز المؤسسين للشعر العربي والفارسي الحداثوي وهما السياب في قصيدته «القصيدة والعنقاء» ونيما يوشيج في قصيدته الشهيرة التي تعتبر أولى قصائد الحداثة 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 الميثات الأدبية في الآداب المختلة والذي من شأنه أن يبحث في الأدبين من أجل تتبع التأثيرات أو عن مجرد مشابهة. يمكنك أن تحصل على اشتراكات واختلافات عدة بين هاتين القصيدتين. أما الاشتراك الرئيس فهو استخدام الأسطورة في كلتا القصيدتين لتمثيل خلق الأثر الفني بموت يأتي بحياة جديدة تتمثل في تكوّن أثر فني جديد على صعيد تاريخ الأدب الفارسي المعاصر، وتكون شعر الحداثة عند نيما وعلى صعيد تكوّن وجودي عام عند السياب، على أنقاض الشاعر/ ققنوس عند نيما وعلى أنقاض القصيدة المتكونة سابقا عند السياب. وقصيدة نيما «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 قضيته المدروسة في القصيدة بغنائية ومباشرة أكثر.

الكلمات الدّليليّة: الأدب المقارن، الشعر المعاصر، الموت والانبعاث، نيما، ققنوس، السياب والعنقاء.

---

١. تاريخ الوصول: ١٤٣٨/٨/٢ تاريخ القبول: ١٤٣٩/٦/٢
٢. العنوان الإلكتروني: shmotoun.arabic@yahoo.com

۱. المقدمة

۱-۱. إشكاليّة البحث

تحتل الطيور الأسطورية مساحة كبيرة من المعتقدات الأسطورية في العالم وتظهر هذه الطيور بأسماء وأوصاف مختلفة بما فيها ققنوس والعنقاء أو السيمرغ ولهذه الأسماء وأوصافهم حضور كبير في ثنايا 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، وأبوحامد الغزالي، والسنائي، والخاقاني، وصائب التبريزي، وناصر خسرو، وأخوان ثالث، وشفيعي الكدكني و... وإيليا أبوماضي، وشفيق معلوف، وخليل حاوي، وأدونيس، وعبدالوهاب البياتي،... (علوي، ۱۳۸۴: ۲۵ ومابعدها، والعظمة، ۱۹۹۶، وياحقي، ۱۳۷۵: ۲۲۶ وما بعدها و۳۴۱ومابعدها، ومحمدي، ۱۳۸۵: ۲۷۵ ومابعدها و۳۵۱ و۳۵۲).

غدا استخدام الرموز في الشعر المعاصر من أكبر ميزاته. يعني الرمز اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافاً ذاتيا، فهو لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز إليه، فالرمز «بعد اقتطاعه مِن حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، و من هنا لايشترط التشابه الحسي بين الرمز و المرموز، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر و المتلقي» (فتوح، ۱۹۸۴: ۳۸).

يعتقد علي عشري زايد بأن الرمز وسيلة للايحاء ومن أفضل وسائل التصوير الشعرية التي ظهرت في الشعر المعاصر ويسعى الشاعر من هذا المنطلق وراء اكتشاف وسائل تعبيرية، يغني بها لغته الشعرية، ويُمكّنها من الايحاء بما يصعب تحديده ووصفه من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة (عشري زايد، ۲۰۰۸: ۱۰۴).

لايفعل الرمز شيئاً إذا أقحم على العمل الادبي دون أن يتناسب وسياقه «فالقوه في أي استخدام خاص للرمز لاتعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق» (عزالدين اسماعيل، بدون تاريخ: ۲۰۰)؛ فعلى الشاعر المعاصر أن يُكوّن السياق المناسب للرمز ومِن جهة أخرى يجب أن يجيد ربط الرمز بتجربته الذاتية، بحيث تكون قوتها التعبيرية ناشئة من كيفية استعمالاتها ولايفرق أن تكون الرموز المستخدمة في القدم أم لا وأن تكون «مرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزاً حية على‌الدوام) ...» (م. ن :۱۹۹)؛ بل المهم أن تحكي عن الحاضر والتجربة الحالية.

أما فيما يتعلق بالأسطورة يمكن القول بأن الأسطورة إجابةٌ للمعمى وسرالوجود عند الإنسان ماقبل التاريخ. إذن الأسطورة توافق الفلسفة في محاولته لطرح قضايا والبحث عن إجابة لها، لكن الأسطورة تقوم بذلك عبرالدراما والتمثيلية والفعل والتجربة والكشف والشهود ولا تقوم بالبحث العقلاني والتحليل والتأمل العلمي كما هو شأن الفلسفة (آنتونيو مورنو، ۱۳۸۴: ۲۰۴ و ۲۰۵).

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 و أيضاً الشعر يستخدم هذا الطابع للغة. فالشعر والأسطورة متشابهان في هذه النقطة، فكلاهما يصرّحان 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، ۱۹۹۷: ۲۲). وهذه الميزات هي من أهم الأسباب التي أدت إلى استخدام الأسطورة في الشعر المعاصر.

۱-۲.الضّرورة والأهمّيّة والهدف

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

۱-۳. أسئلة البحث

۱.ما هي المضامين التي استلهمها الشاعران من الطائر الأسطوري؟

۲.كيف حول الشاعران الطائر الأسطوري والمضمون المتعلق به إلى جزء من نسيج القصيدة؟

۳.ما هو المتشابه والمختلف في هذا التوظيف الأسطوري؟

۱-٤. خلفيّة البحث

تناول الكثير من النقاد الإيرانيين هذه القصيدة بالدرس والتحليل ويمكن اعتبار پورنامداريان في كتابه «**خانه‌ام ابری است**» (بيتي غائم) سنة۳۸۱ هـ.ش بمنشورات سروش وحميديان في كتابه «**داستان دگردیسی**» (قصة التطور) يتطرق إلى مسيرة تطور الشعر عند نيما يوشيج نشرت عام ۱۳۸۳هـ.ش بمنشورات نيلوفر من أهم الباحثين الذين كتبوا عن هذه القصيدة في دراساتهم. وهناك كتاب لحميدرضا شعيري وترانه وفايي تحت عنوان «**راهی به نشانه – معنا شناسی سیال، با بررسی موردی ققنوس نیما**» (طريق إلى علم السيما (السيمياء) – الدلالة الدينامي، ققنوس لنيما نموذجا) ۱۳۸۸هـ.ش بمنشورات علمي فرهنگی يبحث الباحثان في هذا الكتاب عن عناصر الخطاب في قصيدة ققنوس لنيما وأيضا في كتاب لشميسا عنوانه «**راهنمای ادبیات معاصر**» ۱۳۸۳هـ.ش بمنشورات ميترا حديث عن ققنوس لنيما حول خمس صفحات يقارن فيها بين ققنوس نيما وققنوس العطار ويشيد بكيفية استخدام نيما لققنوس ويرى أن العطار لم يصب في توظيفه لهذه الأسطورة. قام محمد حسين جواري في مقال له بدراسة مقارنة بين ققنوس نيما وألباتروس لبودلير الشاعر الفرنسي الشهير بعنوان «**تحلیل تطبیقی شعر ققنوس و آلباتروس؛ دو شعر از نیما وبودلر**»، نشر في ربيع ۱۳۸۸هـ.ش ب **مجلهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی** وبعد أن وصفهما بالتشاؤم يرى أن نيما متأثر بالأدب الفرنسي بشكل عام وفي قصيدته ققنوس متأثر ببودلير شاعر الرمزية والحداثة الشهير. وهناك رسالة الدكتوراه لرضا ناظميان بعنوان «**الشعر الحر بين الادبين العربی و الفارسی**» نوقشت بجامعة العلامة الطباطبائي، ۱۳۸۵هـ.ش. لكن الباحث في بحثه لم يخصص سطورا كثيرة بقصيدة ققنوس لنيما ولم يتطرق إطلاقا إلى قصيدة السياب المعنونة بـ القصيدة والعنقاء بل قارن بين ققنوس نيما 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 ومثيلاتها من مثل سيمرغ والفينيق والسمندل وما إلى ذلك من الطيور الأسطورية وهناك أيضا دراسات تطرقت إلى السياب من أهمها الاسطورة في شعر السياب لعبدالرضا علي: الاسطورة في شعرالسياب دارالرائد العربي – بيروت – الطبعة الثانية ١٩٨٤. لانري في هذا الكتاب حديثا عن العنقاء أو القصيدة والعنقاء عند السياب./ وكتاب عيسى بلاطة بدرشاكرالسياب حياته وشعره دارالنهار للنشر، بيروت١٩٧١ / حيدرتوفيق بيضون بدرشاكرالسياب رائد الشعرالعربي الحديث، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء دارالكتب العلمية– بيروت– الطبعة الأولى ١٩٩١ / إحسان عباس: بدرشاكرالسياب الموسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–الطبعة السادسة ١٩٩٢ / أنطونيوس بطرس، بدرشاكرالسياب شاعرالوجع 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، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦./ **رمز و اسطوره در شعر معاصر ایران و عرب بررسی تطبیقی رمزگرایی در شعر بدر شاکر السیاب و مهدی اخوان ثالث عنوان کتاب لمحمد جاسم، منشورات نگاه، چاپ اول، ۱۳۹۴.**

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 دينو عنوان رسالة نوقشت عام ١٩٨٢ بالجامعة الأمريكية.

المقالات التي تناولت قصيدة ققنوس لنيما يوشيج بالبحث والدراسة هي: «**تحلیل شعر ققنوس نیما با نگرشی به اندیشه‌های گاستون باشلار**»، **محمد حسین جواهری وآخرون، بهارستان سخن، سال۸، شماره۱۹، بهار و تابستان ۱۳۹۱**/ «**بررسی عناصر مدرنیسم در شعر ققنوس**»، **سعید حسام پور و سید فرشید سادات شریفی، شعر پژوهی (بوستان ادب)**، سال۵، شماره۱، بهار۱۳۹۲/**کاربرد نظریه نشانه شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما، علیرضا نبی‌لو، پژوهشهای زبان‌شناختی در زبان خارجی، دوره ۱، شماره ۲، پاییز و زمستان۱۳۹۰**/ «**تحلیل شعر ققنوس نیما بر اساس نظریه سیستمی نقش هالیدی**»، **حسن قمی، ۱۳۸۹، همایش کشوری افسانه، اراک، انجمن علمی آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی استان مرکزی.**

وبعض المقالات التي تناولت شعر السياب بالبحث والدراسة هي:

«الأسطوره و الرمز في شعر بدر شاكر السياب»، قيس خزائل، / «الرمزيه الإيحائيه في شعر بدر شاكر السيّاب»، خيريه عجرش، التراث الأدبي، السنه الثانيه، العدد السادس/.نشانه شناسی قصیده سِفر أيّوب «بدر شاکرالسیاب»، ابراهیم انارى

بزچلوئی، مجله ادب عربی، سال ۳، شماره ۳، زمستان ۱۳۹۱ / «**نقد توصیفی -تحلیلی اسطوره در شعر بدرشاکر السیاب**»، **یحیی معروف، فصلنامه نقد و ادبیات تطبیقی، سال اوّل، شماره ۹، خرداد ۱۳۹۱** ه.ش /.پایان‌نامه «الرومانسیه في شعر العراق المعاصر، بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكه، عبدالوهاب بياتي، أدونيس، صلاح عبدالصبورن موذجاً»، **عادل آزاد دل، دانشگاه تهران،۱۳۹۱** ه.ش./**مقایسه بازیابی اسطوره‌ها در شعر بدر شاکر السیاب و سیاوش کسرایی، ماندانا هاشمی ومنصوره شیرازی، مجموعه مقالات همایش بین المللی میراث مشترک ایران و عراق، ج۱۰.** / «**بررسی تطبیقی اسطوره در شعر شاملو و بدر شاکر السیاب**»، **سعدیه اصلانی، مجموعه مقالات همایش بین المللی میراث مشترک ایران و عراق، ج۱۰.**

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 جدا، والمقارنة بين ققنوس نيما، والقصيدة والعنقاء للسياب وبيان المتشابهات والمختلفات في استخدام مضمون الموت والانبعاث المتمثل في الطائر الأسطوري للإشارة إلى صيرورة الفن والشعر وتكوينه عند الشاعرين.

١-٥. منهجيّة البحث والإطار النّظري

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 جزأ من تراث واحد، وذلك من أجل وصفها، وفهمها وتذوقها بشكل أفضل»(برونيل وآخرون، ١٩٩٦: ١٧٢).

تعتبر دراسة الميثات الأدبية من مجالات التأثير والتأثر في البحوث المقارنية التي تقترن 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. «والمهمّ أن يتبيّن الدارس ملامح صورة هذه الميثة أو تلك في مصادرها، ليتبيّن بعد ذلك التحوّلات 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 ومشابهة 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 (جواري، ١٣٨٤: ٤٤، ٤٥و٤٦). 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 الشخوص 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: ٤٧و٤٨).

وبما لقصيدة ققنوس نيما من بنية سردية متماسكة يستعصي فهمها على القارئ عند انفراط هذا التماسك إذ سيؤدي هذا الانفراط إلى عدم تمثل الحبكة عند القارئ، ولكون القصيدة استعارة موسعة لايمكن استيعاب هذه الاستعارة عند تلاشي أجزاءها قررت أن أتناول في هيكلية البحث كل قصيدة على حدة بالدراسة ثم أتطرق إلى المناقشة حول المتشابهات 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، ۲۰۰۰).

۲.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.

۲-۱. ققنوس والعنقاء

ققنس أو ققنوس معرب لفظة إغريقية وهي كوكنوس[1] ويعتبر البعض ققنوس تحريفا للفظة فنيكس[2] وهوالفينيق لدى العرب طائر أسطوري جميل الغناء يجلس على مرتفعات جبال شاهقة أمام الرياح وترتفع من منقاره أصوات غريبة تجمع الطيور حوله فيقوم باصطيادهم ولايولد طفلا 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، ۱۳۷۵: ۳٤۱ 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، فينشيء 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 (حلبي، ۲۰۰۴: ٦٤ و٦٥).

يبدو أن رحيل الأساطير في الأزمنة القديمة كان أمرا مألوفا؛ 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 لتحتفظ بها لنفسها أو لتنشرها بين الشعوب الأخرى، وقد تختلف أسماء هذه الميثات، ولكنّ مضموناتها وأحداثها تكاد تكون واحدة (الموسى، ۲۰۰۷: ٤١).

1 .kuknos

2 .Phoenix- Phenix

إذا قمنا بالمقارنة بين العنقاء وققنوس 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، أجمل ما تكون الطيور. كان يظهر مرة كل خمسة قرون – في مصر، قادما 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، ۲۰۰۸: ۲۵۳). أما ما يتميز ققنوس به عن العنقاء فهو الغناء الذي يجمع به الطيور الأخرى ولاناه ذلك عند الفينيق.

يتصل الطائران ببعض العناصر الاربعة أي النار وبالتالي الرماد اتصالا وثيقا 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 وتتبدى لنا حبا، ثم تعود فتهبط إلى قلب المادة وتختفي كامنة منطوية كالحقد والانتقام.وهي الوحيدة من بين جميع الظاهرات، التي يمكنها أن تتقبل كلتا القيمتين المتضادتين: الخير والشر. تتألق في الفردوس وتستعر في الجحيم وعذوبة وعذاب. مختبر بداية ورؤيا نهاية، مسرة للطفل يجلس وديعا قرب الموقد، غير أنها تعاقب على كل العصيان إذا ما أريد الدنو منها كثيرا والعبث بلهيبها» (باشلار، ۱۹۸۴: ۱۱).

وينبني ترميز الرماد في بادئ الأمر على أنه جفاء ونفاية 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 أبوكاليبسي (آخر الزماني) إنه ينم عن عبث الحياة وسخافتها. يقترن أيضا بتجديد الحياة (شواليه،۱۳۸۷،ج۳: ۵۵وما بعدها). ونرى ذلك في أسطورة الفينيق والعنقاء إذ يتحول كلاهما إلى رماد بعد الاحتراق.

۲–۲.ققنوس نيما

اذا قسمنا حياة نيما 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 هده المرحلة بقصائد مثل «محسن وخانواده سرباز» (محسن وأسرة الجندي) ولكنه من عام ۱۳۰۴ مع سيطرة الدكتاتورية والاختناق السياسي يميل شيئا فشيئا نحو الحكايات والخرافات التمثيلية. يسير شاعرنا هكذا حتى عام ۱۳۱۶ وفي هذا العام يميل مع إنشاد قصيدة ققنوس نحو طابع الرمزية التي يبدأ معها تحول كبير في الشعر الفارسي المعاصر شكلا ومضمونا (شاميان، ۱۳۹۲: ۲۱۸).

يعتبر الكثير من النقاد قصيدة ققنوس لنيما أولى القصائد التي تمثل الشعر الحر أو الشعر الحداثوي وأنه أرسى بهذه القصيدة بنيان القصيدة الحداثية (زرين كوب،۱۳۵۸: ۶۵ وشمس لنگرودی، ۱۳۸٤،ج۱: ۲۱۱). نشرت هذه القصيدة لأول مرة في أرديبهشت عام ۱۳۱۹ في مجلة موسيقى السنة الثانية/ العدد الثاني، يذكر نيما في آخر القصيدة المنشورة تاريخ إنشاد القصيدة وهو شهر بهمن عام ۱۳۱۶؛ لكن البعض يعتقد بزيف هذا التاريخ (جعفری، ۱۳۹۴: ۲۵). تتمظهر هذه القصيدة بمظهر رمزي مكثف وتتزيأ بزي 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 جميلا ومشتهر فى 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

ويبدو أن هذه الطيور تدل على شعراء وأدباء آخرين من دون شاعرنا (حميديان، ۱۳۸۳: ۱۷۴؛ شيسا، ۱۳۸۴: ۱۲۶و۱۲۸؛ پورنامداريان، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

«ققنوس، مرغِ خوشخوان، آوازه‌یِ 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 ويبني بنائه الخيالي في جو ضبابي يبتعد عن المباشرة والتصريح ويعتمد في بنائه على تراثه القديم الذي يتمثل كالجبل في عظمته ورسوخه (حميديان، ۱۳۸۳: ۱۷۵؛ شيسا، 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 النوابغ من القدامى أحياء وإن الآداب الاروبية منذ هوميروس سلسلة ووحدة و إن كل النتاج الآتية تقاس بالنسبة الى التراث (غنيمي هلال، ۱۹۹۷: ۳۲۴). ونرى هذا المقطع من قصيدة ققنوس لنيما 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 می‌کند، / از رشته‌هایِ پاره‌یِ صدها صدایِ دور،/ در ابرهایِ مثلِ خطی تیره روی کوه،/دیوارِ یک بنایِ خیالی/ می‌سازد» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۵).

(الترجمة: إنه يركب الأنات الضائعة/ من الخيوط الممزقة لمئات الأصداء 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 يمنع خيبة الأمل إذ هيأ نار الأمل التي اختفت حتى لا تكون عرضة لهجوم المعارضين (أنظر: شميسا 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 می‌کشد به زیرِ دوچشمِ درشتِ شب/ وندر نقاطِ دور،/ خلق‌اند در عبور» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۵و۳۲۶)

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

يطير ققنوس هذا الصوت النادر المختفي عن العيون، الذي لايريد أن يكون أسير التقاليد رغم كل غسق اليأس ونور الأمل الضئيل مركزا على لهيب أمل واحد ويرتاد مكاناً قفراً لم ير نور الشمس وقوته ويعد هذا المكان نقصا يجب رفعه ويرى أن هذه الحياة الأدبية لايليق به أن يعيشها وإن عاشتها الطيور الأخرى وعندهم آمال كبيرة في تحسنها ويتوجب عليه أن يفعل شيأ وإن لم يقم بشيء وغرق في الراحة والنوم سيكون عليه عارا عظيما من الصعب ذكرها (شميسا، ۱۳۸۴: ۱۲۶و پورنامداريان، ۱۳۸۱: ۱۱۹و۱۲۰).

«او، آن نوایِ نادره، پنهان چنان‌که هست،/ از آن مکان که جای گزیده‌ست می‌پرد./ در بینِ چیزها که گره خورده می‌شود/ با روشنی وتیرگیِ این شبِ دراز/می‌گذرد./ یک شعله را به پیش/می‌نگرد./ جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی/ترکیده آفتابِ سمج رویِ سنگ‌هاش،/ نه این زمین وزندگی‌اش چیزِ دلکش است،/ حس می‌کند که آرزویِ مرغ‌ها چو او/ تیره‌ست همچو دود. اگر چند امیدشان/چون خرمنی ز آتش/ در چشم می‌نماید و صبحِ سفیدشان/ حس می‌کند که زندگیِ او چنان/ مرغانِ دیگر ار به سرآید/در خواب و خورد،/رنجی بود کز آن نتوانند نام برد» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۶).

(الترجمة: **هو ذلك الصوت النادر، خفيا 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 شيئا خلابا / يشعر بأن أماني الطيور مثله داكنة كالدخان / وإن يبدو أملهم بيدرا من النار وصباحهم الأبيض/ يشعر بأنه إذا انتهى عمره كالطيور الأخرى فى النوم والأكل/ سيكون ذلك ألما لايستطيع أن يسمّيه**)

ويفتدي ققنوس/ الشاعر بنفسه لبنيان مسيرة جديدة ويصيح صيحة مرة لاهبة تخرج عن أعماق قلبه صيحة لا يعرف المارة عنها شيئا ولايفهمونها ويوقع بنفسه ققنوس السكير بآلامه الذاتية، أثناء جو أسطوري هائل، في النار الكبيرة الجهنمية الاحتراق ويتبقى لنا التصوير الأخير وهو رماد ققنوس الذي تخرج عنه أفراخه التي تمثل الجيل الذي يتبع المسيرة التي مهّدها ققنوس الشاعر له بتضحية نفسه/ «آن مرغِ نغزخوان/ در آن مکان ز آتش تجلیل یافته،/ اکنون به یک جهنّم تبدیل یافته،/بسته‌ست دمبدم نظر و می‌دهد تکان/چشمانِ تیزبین/ وز رویِ تپّه/ ناگاه، چون به جای پر وبال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک وتلخ/که معنی‌اش نداند هر مرغِ رهگذر/ آنگه ز رنج‌هایِ درونی‌ش مست،/خود را به روی هیبتِ آتش می‌افکند/ بادِ شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ/خاکسترِ تن‌اش را اندوخته‌ست مرغ ! / پس جوجه‌هاش از دلِ خاکسترش به در» (یوشیج، ۱۳۸۸: ۳۲۷).

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

٢-٣.عنقاء السياب

السياب كان من أكثر الشعراء استخداما لأساطير البعث ويعزى ذلك إلى الحياة الاجتماعية التي جربها السياب وهي حياة مليئة باليأس والاضطراب والحياة الفردية المملوءة بالخيبات والمحن مثل موت الأم عند الطفولة والفقر والمرض وما إلى ذلك (أنظر عباس، ١٩٨٧: ١٦٧و١٦٨، وحيدر توفيق بيضون، ١٩٩١: ٨٤ وأنطونيوس بطرس، د.ت: ١٢و١٣). ويؤكد إحسان عباس ذلك حين تحدثه 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 والعنقاء للسياب من مجموعة منزل الأقنان – التي لم يلفت انتباه النقاد- أنشدت 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 يبدوأنه أدرك أن لا شفاء من مرضه (العظمة، ١٩٩٦: ٢٧٣)، ويصف نفسه بالجنازة، يرى حسن ناظم أن السياب كان متمسكا بالرؤيا وأن التمسك بالرؤيا هوالأساس في كتابة القصيدة الحقيقية «ومن هنا كانت «أنشودة المطر» مثالاً معترفاً به بالإجماع على الحداثة الحقيقية في الشعر، فيما ظلت الحداثات 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 والعنقاء »(ناظم، حسن: السياب وحاجتنا إليه، جريدة المدى الإنترنتية.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 ويشتد 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 ألفاظا تقترب من الضعف والموت نحو: الجنازة، القبر،التعب والنوم:

«جنازتي في الغُرفةِ الجَديدَة/تَهتف بي أن أكتُبَ القصيدَة/فأكتُبُ/ما في دمي وأَشطُب/حتَّى تلينَ الفكرةُ العنيدة/وغُرفَتي الجَديدَة/واسعةٌ أوسعُ لي من قبري/ إذا اعتراني تَعَب/من يقظَةٍ فالنَّوم منها أَعذَب/ينبعُ حتَّى من عُيونِ الصَّخر/حتَّى مِنَ المِدفَأَةِ الوَحيدَة/تَقومُ في الزاويةِ البَعيدَة» (السياب، ٢٠٠٠: ١٧٣)

يتحدث لنا الشاعر في مقطع آخر من القصيدة برؤية وجودية هذيانية ويصف الجنازة 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 تشبيه، كفته الثانية (المشبه به) تمتلك ثقلا أكبر بكثير من الأولى (المشبه) أوقل معادلة غير متساوية تماما وهذا واحد من وظائف الشعر أن يشعرك بالقضية إشعارا أحاذا.

«وتُرفَعُ الجِنازةُ اليابسةُ المهدَّمَه/ مِن رأسِها ترنو إلى الجُدرانِ/ والسَّقفِ والمِرآةِ والقناني/ما للزَّوايا مُظلِمَة/كأنَّهُنَّ الأرضُ للإنسانِ/تُريدُ أَن تُحطِّمَه/ بالمالِ والخمورِ والغواني/والكذبِ في القلبِ وفي اللسانِ/ تُريدُ أَن تُعيدَه/للغابَةِ البَعيدَة» (المصدر نفسه: ١٧٣ و١٧٤)

تكون الغابة كالأرض بمثابة الأم إذ تكون مكان النمو والنبات وأيضا تمثل الغابة مكانا 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 تمتلئ بمظاهر الجمال النسوي التي توازي عنصر الحياة في الطرف الثاني من المعادلة؛ لكن

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

«وصَفحَةُ المِرآةِ ما لها تُطِلّ خاويةً/ ما أثمرتْ بغانية/بالشَّفَةِ المُرجان/ تُنيرُها كالشَّفَقِ العَنان /وبالنُّهودِ العارية / كهذه المرآة/ ستُصبحُ الأرضُ بلا حياة / وفي الليالي الدّاجية/في ذلك السُّكونِ ليس فيه / إلا الرِّياحُ العاوية / سيفرغُ الله من الأموات / ويَسحَبُ الموتَ ويَغفو فيه / مِثلِ دِثارِ الليالي الشَّاتية» (السياب، ٢٠٠٠: ١٧٤)

يمكن القول بأن الليل يرمز إلى الموت إذ يستوعب السكون والصمت والنوم عادة ويقترب 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 لهلاكهم وتدمير ما تركوا من نفايات نتيجة الإجرام فيصير عند ذلك التدمير والهلاك غضبا إلهيا وهدما هادفا إلى التطهير كما نرى ذلك في التنزيل العزيز:

«فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ تُدَمِّرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِنُهُمْ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ» (الأحقاف/٢٤و٢٥) و**«وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ»** (الحاقة/٦)

يستخدم الشاعر في السطر الأول من المقطع الأخيرلفظة «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 الشاعرُ حينَ يَكتُبُ القَصيدَة / فلا يرَاها بالخُلودِ تَنبُضُ/ سيَهدِمُ الذي بَنى يقوِّضُ / أحجارَها ثم يملّ الصَّمتَ والسكونا/ وحين تأتي فكرةٌ جديدة / يسحَبُها مثلَ دثارٍ يحجِبُ العُيونا/فلا تَرى إن شاءَ أن يكونا / فليهدم الماضي فالأشياءُ ليسَ تَنهَضُ / إلا على رَمادِها المحترِقمُنتَثرا في الأفق / وتُولدُ القَصيدَة» (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[1] تحت مفهوم سماه جينيت المناص[2] 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، ۲۰۰۸: ۴۴) أو ما يسمى بعتبات النص وهي نسبة إلى عتبة البيت فهي أساس وركيزة ينبني عليها النص (الأحمر، ۲۰۱۰: ۲۲۳).

المناص هو الذي يتكون منه كتاب ما ويقسمه جينيت إلى النص المحيط[1] ، والنص الفوقي[2] . 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 التأليفي و قسيمه هو النص المحيط النشري وكما يبدو من التقسيم النص المحيط التأليفي يتعلق بالكاتب وقسيمه يتعلق بناشر الكتاب (بلعابد، ۲۰۰۸: ۴۹). ويرى أن للعنوان وظائف هي: الإغراء، الإيحاء، الوصف، والتعيين ويرى جيرار فينية[3] أن العنوان يقوم كطرف معادلة أمام النص (حمداوي، ۱۹۹۷: ۱۰۶).

لايمكن وضع عنوان لبعض القصائد إذ إنها تفتقر إلى موضوع يمكن تعيينه والإشارة إليه وتتخطى حدود الخطاب المتماسك بسبب ما يحتوي عليه من أشياء مختلفة ومتنافرة ويبدو ذلك جليا عند السرياليين (كوهن، ۱۹۸٦: ۱۷۳). وأيضا يمكن أن نشير إلى الشعر العربي القديم 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 نيما الذي كان يسعى وراء التقرب من النثر في تجربته الشعرية (يوشيج، ۱۳٦۸: ۹۳، ۱۵۷). وأيضا 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 بطلا أوحد؛ 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 يميط 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 الشكلانيين 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، ۱۹۸٦: ۱۷۳).

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 عطفية تحفز القارئ للكشف عن ما يربط بين العنقاء والقصيدة.

1 .peritexte
2 .epitexte
3. Gérard Vigner

٢-٤-٢.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 كميا وكيفيا عن الشعر القديم التقليدي والسبب في ذلك أن الشاعر التقليدي لم يكن يضطرب لقضية الموت اضطرابا وسواسيا 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، ج٣: ٢١٢) وصار الموت في الشعر المعاصر« أكثر التصاقا 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 هوالذي يتحسس الحب والموت والتصرم، أو الزوال البطيء والنزيف الدائم للعمر، بل للأنا الذي قد ينظر إلى نفسه كما لوأنه في حالة إدخال مؤقت إلى الوجود. وهذا يعني الخسران الدائم، أوالذوبان 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 بطء يكاد يكون أغنى وأعظم من منظرها تستيقظ وتزدهر في الربيع... لأن انتزاع المرء نفسه من أشياء جميلة حبيبة يجعل مشاعره أكثر تركيزا وأكثر أهمية» (غنيمي هلال،د.ت: ٧٣). وكان يرى نوفاليس أن الموت فعل تقدم في اللانهاية :«يجب أن يعد موتي برهانا على شعوري بالحقائق العليا، فهوعمل مشروع، وليس هربا، ولاسيرا إلى الأسوأ»(م.ن: ٧٢).

تسيطر ثلاثة عناصر طبيعية من العناصر الأربعة التي قال بها بعض الفلاسفة اليونان على جسد النص الشعري الع المعاصر تتصل بقضية الموت وهذه الثلاثة هي الماء والنار والتراب و« إن توزع الشعر المعاصر بين عناصر الماء والنار والتراب وتفاعلها بالموت، لايعني، ضرورة، أنهم لم يكونوا بها عارفين، مادام أعيد إنتاجها في الأنساق الصوفية والأدبية أو الفلسفية الحديثة» (بنيس،٢٠٠١، ج٣: ٢١٩).

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

تستخدم القصيدتان كلتاهما شخصية طائر أسطوري يتصل اتصالا وثيقا بعنصر النار رمزا 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 غيابا تاما أو يمكن أن يشير الشاعر، كما فعل ذلك نيما في قصيدته، إلى غيابه بسيطرة عنصر النار وأشعة الشمس وعدم وجود النبات، وبتعبير «أرض بلا حياة» كما فعل السياب فعنصر النار له حضور مرموق في قصيدة نيما 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 وتنهي استبداد فضاء الموت بالقصيدة.

۲-٤-۳.فكرة الإبداع الأدبي

يتحدث الشاعران في القصيدتين عن الموت والحياة والجدلية التي تنجم عنه في القصيدة ترتبط بموت الشاعر وحياته كما ترتبط بخلق أثر فني 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 روحا ودما في جسد نصه الشعري وكما ينقل بنيس عن بلانشو[1] إن الأشياء«متحولة في فضاء الخيال إلى ما يتعذر الإمساك به، خارج الاستعمال والائتلاف، 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 ملتجئين، مندمجين بلاتحفظ في مكان لاشيء فيه يشدنا إليه» (بنيس، ۲۰۰۱، ج۳: ۲۴۲). فاللغة الشعرية حركة يواصل بها، كل شيء يمحي، ظهوره. عندما يسمي الأدب شيئا، يفني كل شيء يشير إليه ذلك الاسم؛ لكنه يبقى أيضا ويلتجئ في كنف الكلمة ليبقى بعيدا عن طاحونة الفناء (گشه و ديگران، ۱۳۸۸: ۱۴۳). فبالاستعانة بقول هايدجر[2] يمكن القول بأن الأثر الفني أي الشعر حصيلة محاولات الشاعر إذ يخلقه الشاعر؛ لكننا بقليل من إمعان النظر نرى الشاعر أيضا حصيلة لعمله الفني إذ إن القصيدة هي التي تمكن الشاعر لظهوره بوصفه شاعرا؛ فالشاعر مصدر القصيدة والقصيدة مصدر الشاعر والفن مصدر للشاعر والقصيدة (أنظر: احمدى، ۱۳۸۶: ۵۳۰).

إذن لفكرة الإبداع الأدبي حضور رئيس في القصيدتين كلتيهما لكن نيما 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 پورنامداريان «الاستشهاد الأدبي» (پورنامداريان، ۱۳۸۱: ۱۱۷) 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 والعنقاء مؤداها هو الخلق الفني وإنشاد الشاعر قصيدة بعد حلول خامة القصيدة، وهي فكرة جديدة في ذهن الشاعر.

۲-٤-٤.البنية السردية والمعادل الموضوعي

تحظى قصيدة نيما ققنوس ببنية 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، ۱۳۸٦: ۲۰٤و۲۰۵و۲٤۷) من قبيل قصائد تحتوي على رمز عضوي (نماد انداميک) تدور حول محور شيء أو تصوير يعتبر نقطة تركيز القصيدة. هذا النوع من القصيدة يتحلى بالوحدة ولايمكن استقلال بعض القصيدة عن كليتها. فققنوس في هذه القصيدة هو نقطة تركيز لايتخلى الخطاب الشعري عنها في صيرورة القصيدة. الطائر الأسطوري عند نيما هو ققنوس 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 وهوالشخصية الأصلية التي تنبني 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 العنقاء هو ظل خفيف يتمثل لنا في آخر القصيدة عبر تركيبة «الرماد المحترق» التي تدل على ما تبقى من العنقاء بعد احتراقها على النيران؛ الرماد الذي يستحيل حياة أخرى.

1 . Maurice Blanchot
2 . Martin Heidegger

يمكننا القول بأن نيما استطاع أن يخلق معادلا موضوعيا لما يستبطن من مشاعر وأحاسيس تجاه هاجس يتعلق بإحياء الشعر الفارسي والتجديد في بنيته الفنية والمعنوية. قد أشار إليوت في مقالته باسم «هاملت ومعضلاتُه» إلى مصطلح سمي بالمعادل الموضوعي[1] يقول إليوت في هذه المقالة: «الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي، و بعبارة أخري: 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 الى تجربة حسّية، فان الانفعال يثار إثارة مباشرة» (غنيمي هلال، ١٩٩٧: ٣٢١).

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

٣. النّتيجة

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

تتخذ قصيدة ققنوس لنيما منحى روائيا ذا شبكة منسجمة من الدلالات و الرموز لكن قصيدة السياب لاتحظى ببنية سردية قوية تؤازر 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 والطائرين الأسطوريين.

المصادر

الف: الكتب

- **القرآن الكريم**

١.**احمدی، بابک (١٣٨٦)؛ حقیقت و زیبایی**، درس‌های فلسفه هنر، چاپ چهاردهم، **تهران: نشر مرکز.**

٢.الأحمر، فيصل (٢٠١٠)؛ **معجم السيميائيات**، الطبعة الأولى، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

٣.اسماعيل، عزالدين (دون تاريخ)؛ **الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية**، بيروت: دارالثقافة.

٤.بلعابد، عبدالحق (٢٠٠٨)؛ عتبات (جيرار 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.بشلار، غاستون (١٩٨٤)؛ **النار في التحليل النفسي**، ترجمة نهاد خياطة، بيروت: دارالأندلس.

٧.بطرس،أنطونيوس (دون تاريخ)؛ **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**، طرابلس لبنان: الموسسة الحديثة للكتاب.

1. Objective Correlative

۸.بنيس، محمد (۲۰۰۱)؛ **الشعرالعربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة**، المجلّد ۳، الطبعة الثانية، المغرب: دارتوبقال للنشر.

۹.پور نامداريان، تقی (۱۳۸۱)؛ **خانه‌ام ابری است، شعر نیما از سنّت تا تجدّد**، چاپ دوم، تهران: سروش.

۱۰. توفيق بيضون،حيدر (۱۹۹۱)؛ **بدرشاكرالسياب رائد الشعرالعربي الحديث**، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء ، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب العلمية.

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 وادبیات، 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 نوفارسی**، چاپ اول، تهران: توس.

۱۵. السياب، 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، ديزيرة (۱۹۹۷)؛ **علم البيان بين النظريات و الأصول**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالفكر العربي.

۱۹. السواح، فراس (۱۹۹۷)؛ **الأسطورة و المعنى، دراسات فی المیثولوجیا، والديانات الشرقية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار علاءالدين.

۲۰. شامیان ساروکلائی، اکبر(۱۳۹۲)؛ **آینه معنی، تمثیل وتحلیل آن در شعر معاصر ایران از ۱۳۰۰ تا ۱۳۵۷**، چاپ اول، تهران: علمی وفرهنگی.

۲۱. شمس لنگرودی (۱۳۸۴)؛ **تاریخ تحلیلی شعرنو**،ج۱، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

۲۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)؛ **راهنمای ادبیات معاصر، شرح و تحلیل گزیده شعر فارسی**، چاپ اول، تهران: میترا.

۲۳. شوالیه، ژان ودیگران (۱۳۸۸)؛ **فرهنگ نمادها**، ج۳،ترجمه‌ی سودابه فضایلی، چاپ دوم، تهران: جیحون.

۲٤. عباس، إحسان (۱۹۷۸)؛ **اتجاهات الشعرالعربي المعاصر**، الكويت: عالم المعرفة.

۲۵. عبود، عبده وآخران (۲۰۰۰)، **الأدب المقارن مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية**، دمشق: مطبعة قمحة إخوان.

۲۶. عشري زايد، علي (۲۰۰۸)؛ **عن بناء القصيده 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، نذير (۱۹۹٦)؛ **سفرالعنقاء، حفرية ثقافية في الأسطورة**، دمشق: وزارة الثقافة.

٢٩. علوی، فریده (١٣٨۴)؛ **اسطوره وادبیات، مجموعه مقالات**، چاپ دوم، تهران: سمت.

٣٠. غنيمي هلال، محمد (١٩٩٧)؛ **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

٣١. .....(دون تاريخ)؛ **الرومانتيكية**، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

٣٢. فتوح، محمد احمد (١٩٨٤)؛ **الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دارالمعارف.

٣٣. فتوحی، محمود (١٣٨۶) **بلاغت تصویر**، چاپ اول، تهران: سخن.

٣۴. كوهن، جان (١٩٨٦)؛ **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، المغرب: دارتوبقال للنشر.

٣۵. گشه، رودلف و دیگران (١٣٨٨)؛**ادبیات ومرگ**، ترجمه لیلا کوچک منش، چاپ اول، تهران: گام نو.

٣۶. محمدی، محمد حسین (١٣٨۵)؛ **فرهنگ تلمیحات شعر معاصر**، چاپ دوم، تهران: میترا.

٣٧. آنتونیو مورنو (١٣٨۴)؛ **یونگ، خدایان و انسان مدرن**، ترجمه داریوش مهرجویی، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

٣٨. خليل الموسى (٢٠٠٣)؛ **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٣٩. یاحقی، محمد جعفر (١٣٧۵)؛ **فرهنگ اساطیر واشارات داستانی در ادبیات فارسی**، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه مطالعات علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.

۴٠. یوشیج، نیما (١٣٨٨)؛ **مجموعهٔ کامل اشعار**، گردآوری وتدوین سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.

۴١. ..... (١٣۶٨)؛ **درباره شعر شاعری**، گردآوری وتدوین سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران: نگاه.

ب: المجلّات

۴٢. جواری، محمد حسین (بهار١٣٨٨)؛ «تحلیل تطبیقی شعر ققنوس و آلباتروس؛ دو شعر از نیما وبودلر»، **پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، شماره اول، صص١٧-٣٠.

۴٣. حمداوِي، جميل (يناير/ مارس ١٩٩٧)؛ «السيميوطيقا والعنونة»، **عالم الفكر**، **المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**، العدد الثالث، المجلد الخامس والعشرون، صص٧٩- ١١٢.

۴۴. خليل الموسى (٢٠٠٧)؛ «مفهوم التأثير في الأدب المقارن»، **الآداب العالمية**، اتحاد الكتاب العرب ، العدد٣٢، ١نوفمبر ٢٠٠٧. صص ٣۵-٧٣.

۴۵. طعمة حلبي، أحمد (٢٠٠۴)؛ «الأسطورة والتناص في شعر البيّاتي»، **المعرفة**، العدد ۴٩۵، كانون الأول. صص۵۴-۶۶.

ج: المواقع الإنترنتيّة

۴۶. ناظم،حسن (١٣٩۵)؛ «السياب وحاجتنا إليه»، *جريدة المدى الإنترنتية*.

47. http://almadapaper.net/sub/12-281/p13.htm

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه
سال هفتم، شمارهٔ ۲۸، زمستان ۱۳۹۶ هـ ش/ ۱۴۳۹ هـ ق/ ۲۰۱۸ م، صص ۴۱-۵۸

پرنده مرگ و رستاخیز در شعر نیما وسیاب؛ پژوهشی تطبیقی درباره شعر ققنوس، و شعر القصیدة والعنقاء[1]

علی بشیری[2]

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» (**القصیدة 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 اسطوری برای بازنمایی مفهوم آفرینش هنری می باشد که در شعر نیما، این آفرینش هنری همانا تأثیرگذاری جاودانه و تأثیری کلی در برههٔ تاریخی شکل‌گیری شعر نو یا مدرن است و در شعر سیاب اشاره به شکل‌گیری و خلق أثر 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 وادبی.

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

---

۱. تاریخ دریافت:۱۳۹۶/۲/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۳۰

۲. رایانامه: shmotoun.arabic@yahoo.com