مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 06/ العدد: 02 (2020) - ص 61/ 74

قراءة تأويلية لخطاب الصورة: بدر شاكر السياب نموذجا

read the interpretive speech image Badr Shaker Sayyab model

قشيش هاشمي
جامعة عباس لغرور- خنشلة- الجزائر
hachmik259@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/08/28 تاريخ القبول: 2019/09/30 تاريخ النشر: 2020/03/31

ABSTRACT:

The purpose of this study is to shed light on the conception of the modern Arabic poem in regard to absence and presence, remembrance and oblivion of the poet's world with all its words, sounds, symbols, stories and legends based on the rhythm of a harmonizing image where everything is interlocking from particles to unity, in an atmosphere full of sense and meaning. Yet, maybe the image is an appropriate angle for it satisfies both characters: epistemological and aesthetic vis-à-vis theissue of the Arabic poem.

Keywords: poetic, hermeneutics, images, poetic language, poetry- sayeb

مُلخّص البحث:

تقف هذه الدراسة أولا على مفهوم القصيدة العربية المعاصرة من حيث هي حضور وغياب، عالم الشاعر بكل ما فيه من كلمات وأصوات ورموز وأساطير مُعْتمدا على إيقاع صورة تتناغم فيها تلكم العناصر من كليات وجزئياتٍ في طقسٍ ينبثق المعنى عن جوانحه ويخترق الآفاق، فتحلق شعرية الأثر في هذا الجو الذي سرعان ما تتبدَّد معالمه متجاوزة أفقي الشاعر والقارئ، فتنتقل هويته لأنساقه الثقافية؛ إذ للمبدع حرية القول وأنماط التركيب وسلم التصريف، ولها حرية المعنى وأضربُ التحرير وطرق التأويل، ولعل الصورة أن تكون زاوية مناسبة كونها تلبي الصَّفتين: المعرفية والجمالية في مساءلة القصيدة العربية.

الكلمات المفتاحية: القصيدة، الشعرية، القراءة، التأويل، الصورة، اللغة الشعرية، السياب.

1. مقدمة:

اكتشاف التصور الجديد للغة هو على الأرجح تصور للغة الشعرية لأن في اشتغالها على اللغة وانشغالها ببناء النص تتجه صوب تقويض القوانين التي يعمل بموجبها الكلام المنطقي، وأثناء تفكيكها لبنية الكلام وبنية النص الشعري، تُمظهرُ قوانينها الجديدة وتؤسس منطقها الخاص بها، جاعلة من اللغة تتجاوز الوظيفة التواصلية القائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية

القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي، لأن اللغة الشعرية تعمل على نسف الوظيفة التواصلية للغة التواصلية للغة كوسيلة لنقل المعلومات وشحنها بالتوتر والفجوات وإحداث الفراغات والغياب والانتكاسات والمفارقات الدلالية متخطية " معيار الجزالة في انتقاء الألفاظ، كما هو منصوص عليه في ركن من أركان نظرية عمود الشعر، وتعويضه بمعيار جمالي موسيقي، تعطي الأولوية فيه إلى الانسجام الصوتي النغمي في الكتابة الشعرية[1] " قصد الكشف عن الحركات الباطنية العميقة في الذات والمجتمع، يبدو القارئ من خلالها إزاء لغة مميزة بالمفاجأة والدهشة والغرابة، ومن هذا القبيل تعد اللغة الشعرية مجال لانصهار الصوت والمعنى من خلال التجاوز والاشتغال على اللغة للخروج بالكلمات من معانيها المعجمية اللسانية.

يلاحظ القارئ لشعر بدر شاكر السياب " انسيابية وتألق المفردة، بالحيث الذي تجيء فيه مشحونة بالطاقات الانفعالية الحادة والمؤثرة، ومصحوبة بالبروق التعبيرية الهائلة التي تعزز وضعية الصورة في ذهنية المتلقي [2] " لأن خطابه الشعري يأخذ صلاحية إضافية من كونه خطابا خاضعا للتجديد، يتحاشى الوقوع في أسر الخطاب القديم، فهو يسعى دائما للتجديد المستمر، والتمرد على القديم لا لهدمه ولكن لترميمه " لتحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر درجة اللامعنى أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقها، ومن مستقبلها بكل ما توحي به لمتلقيها [3]"وما خروج الشعر عن المألوف إلا من أجل أن يشحنها بطاقة دلالية متجددة، وفعالية مستمرة، وإمدادها بإمكانيات تعبيرية بلغة شعرية تكون "أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم إنها وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده هذه لغة فعل نواة حركة خزان طاقات والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا جلده وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاح[4]" من ثم فإن أول ما ميز اللغة الشعرية عند بدر شاكر السياب هو عدولها عن النظام اللغوي، ليس على مستوى المفردات والصيغ فحسب بل حتى على مستوى التركيب أيضا.

وقد سعى البحث إلى اكتناه البنية الحربائية للصورة الشعرية ضمن الخطاب الشعري الحداثي، وذلك بالوقوف على نماذج مختارة من شعر بدر شاكر السياب باعتباره أحد رواد القصيدة الشعرية الحديثة التي أولت الصورة الشعرية طابع الدينامية جاعلة منها بطاقة هوية ومصدر انبثاق، كذلك احتوت المتلقي وجذبته إلى مجالها المغناطيسي، فأضحى حلقة من حلقاتها يقرأ ويعيد القراءة يؤول و يتدبر، فكان من نتاج ذلك أن غذت القصيدة قصائدا والنص نصوصا عبر لا نهائية القراءة. وبناء على ما تم عرضه تطرق البحث إلى طرح الإشكالية التالية: هل حققت الصورة الشعرية نقلة نوعية في كنف القصيدة الحديثة؟ وهل تفاعلت مع آليات القراءة التأويلية؟ هل تتوخى الصورة الشعرية قارئا مثالا يحررها من أسر الدّلالة القاموسية ويستبصر دفينها ويغور غورها؟. ترى هل تمكن رواد القصيدة الشعرية الحديثة من إلباس الصورة الشعرية حلة دلالية دينامية تتصادى مع أفق القراءة ووعي القارئ؟. كلّ هذه الاستفهامات تم تطارحها وفق المنهج النّصاني القائم على آلية التأويل، كما تضمن البحث نتائج جمام من أهمها: تمكن الشاعر بدر شاكر السّياب على غرار الشعراء الحداثيين من إطلاق عنان الصورة الشعرية والسّير بها إلى مشارف العالمية في إطار التجربة الحداثية.

2. الصورة في ضوء الشعر العربي الحديث:

شهدت الصورة الشعرية عند رواد الشعر العربي الحديث تطويرًا يُماثل ذلك الذي عرفته القصيدة، فغدت مُفْعمة بالحركة والطاقة والانفعال ولم يَعُد مفهومها ينحصر في حدود البلاغة، بل أصبح فيها بلاغية ورمزية وأسطورية، فبات عسيرًا على هؤلاء الرُّواد ضبط مفهومًا واحَدًا لها خاصة عندما تؤول القصيدة ذاتها إلى صورة أو رمز أو أسطورة، وبات "يتميز في تاريخ مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز. وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا[5]"، وتُعَدُّ هذه النقلة النوعية المفاهيمية نتاج الدّور الحداثي الذي أضحت تشغله- الصورة- ، إذ بعدما كانت غايتها في القصيدة القديمة مُقتصرة على الوصف أو الإراءة المنوطة بكشف العلاقة بين الأشياء، غدت وسيلة تفكير ونظام تعبير ورؤيا في القصيدة الجديدة، فعندما تَنْدَمج في ذهن الشاعر الذات بالموضوع، يدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء أو عناصرها بواسطة لغة تصويرية تعكس رؤية خاصة وعلاقة خاصة بالعالم، لهذا يذهب أدونيس إلى" أن الصورة الشعرية ليست تشبيهاً ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، إذاً فهي جسر بين نقطتين. أمَّا الصورة الشعرية فإنها توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. إنها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة. وهي تنفد إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشا) تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء [6]".

قياسًا على هذا يمكن القول إن الصورة الشعرية صورةٌ كُليَّة مركبة من عِدة أجزاء، قد تكون هذه الأجزاء مجرد صور بلاغية أو رمزيّة أو أسطورية نظرًا لكونها رؤيا تتوصل إلى الإعلان عن ذاتها بواسطة الربط بين عناصر قد يستحيل أن تكون بينها علاقة في الواقع العيني، لأن الصورة لا تتشكل من العدم أو من فراغ وإنما من عناصر توجد في الواقع غالبًا، وهي دائما تسعى "لتحويل نمط من أنماط الواقع الحقيقي إلى أنساق بديلة تحاول أن تقول في صيرورتها أنّ الواقع في حدّ ذاته ليس أوضح أنواع الواقع أبدا ... وأنّ القصيدة في هذا المجال البعيد عن المحاكاة الأرسطية والتّسبيح والمدح للصلاح الأفلاطوني تصبح ذلك التّردد الممتد في عمق الزمان والمكان والتّجربة المشكلة في السياق الصوتي والمعنوي الذي تفضي به العلاقات اللّغوية في مختلف مظاهرها"[7] حيث يقوم الشاعر بتحويرها والتصرُّف فيها حتى يصل إلى تركيب يستوعب انفعاله في صورة جديدة مُبتكرة، إنها ذاتية فنية نتيجة تفاعل الذات مع الموضوع في فضاءات النص الشعري، ذلك أن" الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص صيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يَتَراءى لنا أننا نصل إلى حيّز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل،ويمكن القول ربما إن الصورة الشاعريّة في تجديدها تَشُقُّ مُسْتَقْبل اللغة[8]". وكل هذا مرده إلى وظيفة اللغة في القصيدة الشعرية الحديثة التي تعتريها الدهشة والإثارة الفنية وتنأى مدلولاتها عن الألفاظ المصفدة بالمعاني القاموسية الجاهزة فتكسب عددا غير محدود من المعاني والدّلالات دون أن تكون حبيسة أي معاني قارة في الدوال، وهو ما أحال الحداثة الشعرية المعاصرة إلى مركز للبحث والتجريب المستمرين بغية إحداث صدمة في البنية التداولية والجمالية السائدة، مما جعل" الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يغفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة"[9].

وهذا ما هال الصورة الشعرية إلى نفخ حياة جديدة في صورية الخطاب الشعري، الذي أضحى مجالا لحوارية البعث واستثارة الدفين من صقيع الوجود، وهو ما أهله إلى افتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى النظرة الإبداعية الخلاقة للفرد والكون. وهذا ما صيّر القصيدة الحديثة إلى مجموعة أسئلة تنّد الإجابة الواضحة بقدر ما تبتغي اللّغز والغموض " فليس المهم في الشعر أن نبحث عن الجواب بل أن نتقن طرح الأسئلة ولذلك فنحن حين نقرأ الشعر ينبغي أن نستبدل الفهم بالتّأمل، لأن الشاعر الحديث لا يطرح في شعره أفكارا واضحة جاهزة ومنتهية كما هي الحال في شعرنا القديم وإنّما يمد كلماته كمائنا وأشراكا لالتقاط عالم الغائب"[10] يتوخى الأبعاد الرمزية و الأسطورية صورا محورية تشحن اللّغة بطاقات وهاجة تتيح للخطاب الشعري الحديث إمكانية التجاوز والاختراق وفتح الحدود، لذلك نجد مصطلح الحداثة رهين التحول والخرق والانزياح المسربل باللغة الضوئية على حد تعبير عبد الله حمادي.

فمثل هذه اللغة تأبى الاستكانة للقياس الكمي لأنها أحاطت بدلالات نشبت عن صور مضمرة الباطن والظاهر ومتمردة عن الأطر القياسية المنافية لجنسها الشفاف و الهلامي وبالتالي فإن وزنها سيتغير ويتقولب بين الفينة والأخرى فهي بالأحرى لغة متحركة يطبعها الانفلات ويحدّها السراب، ويحمل وميضها الصور المشرقة بوهجها، لذلك ألفينا الصور يحكمها التعدد بحسب نبضات اللغة ومستوى تفعّلها وهذا ما تجلى في شعر السيّاب بسلاسة وعفوية.

3.مصادر الصورة لدى السياب:

تعددت مصادر الصورة الشعرية ودرجاتها لدى السياب، فكانت الواقعية أبسطها لأنها مقترنة بالحواس والعقل، يُمكِن النظر إليها على أنها وسائِطَ بين الشاعر وموضوعه، تتشكل من أحداث مُرتبطةٍ بِأَحْيَازٍ زمنيّة ومكانية محددة، وغالبا ما تكون من الأمكنة والمواقف وحتى الذكريات، فمن هذه الصور ما نجده في قصيدة (في السوق القديم) في قوله:

كم طاف قبلي من غريب،
في ذلك السوق الكئيب.
فرأى وأغمض مقلتيه وغابَ في اللّيل البهيم.
وارتجّ في حلَق الدّخان خيالُ نافذة تضاء،
والريح تعبث بالدخان..
الريح تعبث، في فتور واكتئاب بالدخان،
وصدى غناء..
ناءٍ يُذكِّر بالليالي المُقْمِرَات وبالنخيل؛
وأنا الغريب... أظلُّ أسمعه وأحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم (11)

استهل السياب نصه بحرف(كم) الخبرية دلالة على العودة/الإياب المتجلية في الحاضر المهتصر للمسافات في عز دينامية الزمن، حيث يظل الشاعر في محاورة غربته الرّوحية بغية فكّ وصالها مستنجدا

بوميض تصويري فتح المجال واسعا لتشكل الثنائيات الضدية (رأى≠ أغمض / الليل ≠ الضياء) المجسدة لصراع الماضي / الحاضر المفارق لدورته الكونية كون النّص رهين زمن ماض لم يتعد عتبات كينونة الأفعال الماضية (طاف، رأى، أغمض، غاب، ارتج) المستأنس ببريق أمل حملته حركتها اللّولبية المنساغة للّيالي المقمرات، نافذة الضياء، والنخيل بعده الحاجز الواقي من رياح العبث المغربة للذات داخل الوطن.، ثم تتضح الصورة بِإِطْبَاقِ الظلام الذي أغرق في جوفه غمغمات العابرين وصوت الريح الذي زاد في تشتيت الذات المغربة في وقع صدى الأفعال الماضية المعانقة للوحشة والألم ، بعدها يتصادى الخطاب الشعري مع الأفعال المضارعة (تعبث، يذّكر، أظلّ، اسمعه, أحلم) التي تصير الغربة " بؤرةمولّدة للنص تشعُّ في مركزه"[12] غور الدّلالات ذات المسار الزّمني المغلق من الذّات إلى الذّات وما يلاحظ على الصورة التّي يطلق عليها الواقعية (تجاوزا ونسبية) أنه تَمَّ رصْفُها اعْتِمادًا على الوصف حيث تلاحقت الدلالات وكأنها الكلمة الأخيرة في الموضوع، إلى درجة تجعل القارئ يجزم أن السياب بسط سلطته على اللغة بَسْطًا مُطلقًا، كما يمكن لهذه الصور الواقعية أن تُلح على السياب في أكثر من نصٍ واحدٍ من ذلك قوله:

أيها الشاطئانِ أوهى جليدُ الموتِ كفّي فأرختِ المجدافا
وكأني أرى بعينيَّ غوراً قاتماً أحتسي دجاهُ ارتجافا
أهبطُ الموجَ سلّماً باردَ الألوانِ حتى أعانقَ الأصدافا
يا لمثواي أعظماً قضقضتهنَّ الأعاصيرُ والعبابُ اجترافا
حيث لا نادبٌ سوى اللجّ زخّاراً على أضلعي يعيد الهتافا[13]

حيث حاول السياب التخلص من تأثير ذاتيته، فقام بإدماج رؤاه المرضيّة وهواجسه من الموت في موضوعاته الفنية ليخاطب القارئ بلغة مأساوية مؤثرة. ويهدف من وراء هذا الإدماج تحميل المجتمع والنظام السياسيّ مسؤولية ما آلت إليه صحته من تدهور بسبب الفقر والحرمان من ظروف العيش الكريم، فأضحت فكرة الموت ملازمة له على مستوى الفكر والوجدان، ولكن تجلّياتها كانت متباينةً من قصيدة إلى أُخرى، فهو يعدُّه مخلِّصاً له من آلامه وعذاباته تارةً ، ووسيلة للانبعاث والحياة الحقيقة تارةً أُخرى ، فيقول:

أنا ميّتٌ لا يكذبُ الموتى .. وأكفُرُ بالمعاني
إنْ كان غيرُ القلبِ منبعَها
فيا ألْقَ النهار
أغمرْ بِعَسْجَدِكَ العراقَ، فإنَّ مِنْ طينِ العراق
جسدي ومن ماءِ العراق... [14]

يرى السياب أن موته بات في حكم المؤكد، فيتوجه إلى العراقيين بكلام نابعٍ من القلب الموقن بموته، وبالحرية لأبناء شعبه في نفس اللحظة، وقد رمز لهذه الحرية بقوله:(ألق النهار) مخاطبًا إياه أن يغمر أرض العراق التي جسده من طينها ومن مائها، وما خطابه (ألق النهار) دون أبناء الشعب إلا حثٌّ لهم على النضال الذي لا نتيجة له إلا الحرية والسلام، ومن الصور التي تظهر براعة بدر في تصوير الموت، ما ورد في قصيدة (عكاز في الجحيم) إذ يقول:

وبقيت أدور
حول الطاحونة من ألمي
ثورًا معصوبًا، كالصخرة، هيهات تثور
والناس تسير إلى القِمَمِ
لكني أعجز عن سيرٍ-وَيْلاَهُ-على قدمي
وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم
وإلى العدم!! (15)

هكذا يدفع الشعور بالعجز والمرض بدرًا إلى تصوير الأنَّة والزفرة، بل وينقل اللحظة أثناء تواردها في الذهن أو النفس وهي تولد و تبتلع صاحبها، خاصة تلك الصورة النفسية التي يتأوَّه فيها رافضًا الموت والرحيل والزوال والصيرورة إلى العدم، فكان يستخدم "الصور والاستعارات لإثارة العاطفة وتكثيفها بحيث نرى الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيلة. نراها شيئاً محسوساً ملموساً، شيئاً نابضاً حياً يفاجئنا ويدهشنا، شيئاً ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد(16)".

إن شبح الموت المرعب الذي ظل يسيطر على أجواء السياب حتى النهاية المفجعة التي انتهى إليها، كان في البداية صورةً لبعث الحياة وتغير وجهها العقيم وانتصاراً كبيراً، لكنه غدا في الأخير إشارة لِنهاية أكيدةٍ لحياةٍ دمّرها الألم ومزّقها الداء، حتى بات يتعجَّله في (نداء الموت) قائلا:

خريف، شتاء، أفولْ
وباقٍ هو الليل بعد انطفاء البروق
وباقٍ هو الموت، أبقى وأخلد من كل ما في الحياة
فيا قبرُهَا افتحْ ذراعيك...
إني لآتٍ بلا ضجّة، دون آه! (17)

هذه صورة أُخرى لروح السياب المستسلمة اليائسة بعدما تجسد له الموت أينما اتَّجه، وبات النهاية الأكيدة لحياته، هذه الحقيقة المرّة أقرها السياب من خلال الجمل الاسمية الدالة على ثُبُوتِ زَمَنِيَّةِ هذه الحقيقة في الماضي والحاضر وهنا يلتفت ليصرخ في الأرض أن تفتح ذراعيها لتحتضن أو لِتَنْقَضَّ على جسمه المعذب صرخة استسلام، ولطالما سيطرت فكرة الموت عنده وكانت السبب الرئيس في هذا التَّوْقِ المحموم على اللّذة قبل أن يعاجله الرَّدى وهو لم يشبع من الحياة بعد، وهذه الأحاسيس المتناقضة بين رهبة الموت ورغبة الحياة والمُتَعِ، مع الشعور بالذنب كثيرًا ما كانت السبب المباشر في تَسَرُّبِ مكبوتات اللاوعي مع تأملاته الشعرية، إذ ليس عسيرًا اقتفاء أثرها في صورِه الشعرية، وهي " تلك التأملات التي يضعها الشاعر على المنحدر المطلوب، ذلك الذي يُمْكِن أن يتتبَّعه وعي آخذٌ في النُّمو، هذه التأملات هي تأملات تُكْتَب أو على الأقل تَعِدُ بِكتابتها، ولقد أخذت مكانها، أمام هذا الكون الهائل الذي هو الورقة البيضاء، فتتألف الصور وتَنْتَظِم(18)"، وقد ورد الكثير منها في شعره مثل قوله في (الحفار) في أول مقطع:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واهٍ، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يُهوّم ظِلُّهن على دموع
والمدرج النائي تهبُّ عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لِتُرعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه.
وتثاءب الظِّلُّ البعيد- يحدِّق الليل البهيم [19]

تتلاحق الصور في هذا المقطع حتى آخر جملة راسِمةً صورة باهِتَةً للنور، وأُخرى ثخينة للضباب والظلام والعتمة, فالنور لا يكون متقدا إلا من شباك الحانة, علمًا أن الحانة هي الملجأُ الوحيد الذي يجد فيه الحفار السكينة وإشباع الرغبات وفقدان الوعي بمأساته، وكأن راحته في الظلام وأن النور مَبْعَثُ التَّوَتُّر والقلق, والصورة نفسها تتكرر في موقف آخر في قوله:

النور ينضح من نوافذ حانةٍ على الطريق
وتكاد رائحة الخمورْ
تُلْقي، على الضوء المُشبَّع بالدخان وبالفتور
ظِلاً كألوان حيارى واهِيَّاتٍ من حريق
ناءٍ تهوّم في الدجى الضافي على وجهٍ حزين
وتلوح أشباحٌ عِجافٌ
خلف الزجاج..تهيم في الضوء السرابيِّ الغريق
ويشدُّ حفار القبور على الزجاجة باليمين
وكمن يُحاذر أو يخاف-
يرنو إلى الدرب المُنَقَّطِ بالمصابيح الضِّئال [20]

تمثل هذه الصور صراع اليأس وبقايا الأمل في روح السياب, فهو كما عرف عنه كان ذا حياة معذبة وتاريخ طويل في الشقاء, ولا عجب أن نلمس صراع اليأس الذي يغالبه, اليأس الوجودي حيث تنتهي حياة الإنسان بفاجعة بل وتَتَّخذ مسار المأساة بسبب الظروف التي مرّ بها، إذ لا مال ولا جمال ولا حظَّ له مع المرأة زيادة على الأوضاع السياسية والاجتماعية المُزرية ناهيك عن شعوره أنه لم يَنَل فرصته في هذه الحياة, ولكن هذا الجو المُظلم لا يمنع السياب من التمسك بِبعض الأمل الضئيل ضآلة الضوء في نصه الذي اختار له التمدُّدَ في خط زمنيّ يبدأ من الغروب فالليل، ولئن كان السياب مُتمسِّكًا بخيطٍ وَهَنٍ من الأمل، لا يفوتنا التنبيه أنه كان مُتأرْجِحًا بين الأمل واليأس، ولا أدلَّ على ذلك من قوله:

أَأَظلُّ أحلم بالنعوش، وأنفض الدرب البعيد
بالنظرة الشزراء، واليأس المُظلَّلِ بالرجاء
يطفو ويرسب والسماء كأنها صنمٌ بليد [21]

ترسم هذه الصورة حقيقة بدر من الداخل كونه يدرك نفسيّته ومزاجه المُتقلب بين الرجاء والأمل، لكنما (السماء) دلالة على انقطاع الرجاء واليأس المُطبق، وهو الذي يرفض انتظار النعوش للاقْتِيَّات منها، إلا أن الصورة تعبر عن نفسٍ فقدت كل أمل باعتبار هذا الأمل مجرد ظلال وقشور لليأس الذي هو اللب والجوهر، فالسيَّاب " يعرِّي، دون أن يفطن إلى ما يفعل، دخائله من حُبٍ وبغْضٍ، ونزعات فِكْرِه ومُعْتَقِده في الصُّور، ومن خلالها، وهي الصور الكلامية التي يرسمها لِيُوضِّح أشياء مختلفة، تَرِدُ في كلام شخصيَّاته وأفكارها، فالصور التي يستعملها بوحي الغريزة، هي على هذا نوع من الكشف، لا شعوري في الأغلب، صادر في لحظة من المد الشعوري عما يَخْتَلِج في فكره، وما يجري في مسارب أفكاره، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يَلْحظها أو يتذكرها، وربما كان هذا أَبْيَنَهَا جميعًا وأهمَّها[22] ".

ويستمر في نشر دخيلة نفسه وحقيقته المهزوزة المنكسرة في ثنايا قصائده بطريقة لا واعية في قصيدة (المومس العمياء)، فيقدم صُوَّرًا تشي بثقل التعب والمرض والكآبة والشيخوخة واليأس المتلاطم، ومن هذه الصور ما ورد في قوله:

من أيّ غابٍ جاء هذا الليل؟ من أيّ الكهوف
من أيّ وجر للذِّئَاب؟
من أيّ عُشٍ في المقابر دفَّ أسفع كالغراب؟[23]

تمخض النّص الشعري عن استفهامات حيارية حملت طي حروفها الصارخة مصدر الحراك المسيطر على سكون الذات المتأوهة داخل الفضاء الشعري المشحون المأساة المتجلية في أطبق الليل والظلام على حياة الشاعر، وهذا الليل ما هو إلا تعبير مجازي عن حياته التي صارت مأساة كبيرة ومحنةً تقْتاتُ من جسده وراحته وسعادته التي لم يعرف لها طعمًا، هذا وتبدو الصورة قاتمة من الألفاظ التي نسجتها، فالغاب منه الوحوش الضواري والليل أحدها، ثم تتلاحق الكلمات التي جعلها الشاعر مطِيَّة لانْفِعالاته:(الليل، الكهوف، وجر، ذئاب، أسفع، الغراب) إنها كلمات تمارس سلطتها في ملعب النص " تحتاج قارئًا خاصًا ليربط بين فضاءاتها المتناثرة بين مكان حاضر، ومكان لا زمان فيه ولا تاريخ بل مجرد حُلمٍ تمتد فيه اللحظة الشعورية[24]". والسياب يعدّ الحياة التي عاشها في تلك المدينة حياة منسيةً بل هي العدم والعبثية، ولقد صورها فأحسن تصويرها في مطولتي (المومس العمياء) و(حفار القبور)، فهو ورغم بعده عن الديار وانْغِماسه في حياة اللهو وعالم الرذيلة كما صوره في حانة الحفار ومَبْغَى المومس، لم تفارقه بساتين (جيكور) و(بويب) والمراعي والظِّلال والحقول والمياه وأيام الصِّبا رفقة الراعيات، فكانت صُوَّرُ الريف غالبًا ما تقفز إلى عالمه في الْتفاتاته إلى (جيكور) ومن ذلك قوله في (أفياء جيكور):

نافورة من ظلال، من أزاهير
ومن عصافير..
جيكورُ، جيكورُ، يا حفلاً من النور
يا جدولاً من فراشاتٍ نطاردها
في الليل، في عالم الأحلام و القمر
ينشرن أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف
يا باب الأساطير[25]

لم ينسَ بدر أيام الطفولة التي قضاها في (جيكور)، إذ وبعدما شعر بالضياع في زحمة المدينة هرع إلى زمن الطفولة والبراءة وعالم الريف مستحضِرًا صُوَّرًا مضى عليها زمن بعيد، لأن الصور لا تنبع من الحاضر فحسب، بل من الماضي أيضا من أجل "إبداع عالم يتطابق مع التطلعات الكامنة في اللاشعور ويكون امتداداً لها[26]". فالسياب جعل من قريته جيكورًا رمزًا للوفاء والإخلاص بسبب حنينه إليها من جهة، وبسبب غربته الروحية العنيفة عن عالم المدينة من جهة أُخرى، مما جعلها ترتقي إلى مرتبة المَعين الشعري الذي لا يكاد ينضب، كونه خزَّانٌ لِصُوَّرِ الذِّكْرَيَات التي تبعث في نفسه الراحة والسكينة، فيخاطبها قائلا:

من أين جئناك، من أي المقادير ؟
من أيما ظُلَم ؟
وأي أزمنة في الليل سرناها
حتى أتيناك أقبلنا من العدم؟
أم من حياة نسيناها؟
جيكور مسّي جبيني فهو ملتهب
مسّيه بالسعف [27]

هاهو السياب يعود الى جيكور بعد فراق طويل وسفر بعيد عن ترابها وهوائها ونخيلها ومائها، يلقي السؤال إثر السؤال على نفسه وعلى غيره ممن تركوا جيكور أيضا لكن السياب التفت إلى أسلوب التكلم الإفرادي للمبالغة في التخصيص كونه لا يعاني مثلما يعاني الآخرون من فراق وغربة وحنين بالتساوي؛ بل هو أشدهم تأثرًا وأكثرهم مُعاناةً وأثقلهم هَمًّا، وفضلا عن براعته في تلقُّف الانفعال في جميع صوره الممكنة، برع كذلك في رصد حركة هذه الصور والانفعالات, ولنا أن نتتبع حركة الصور هذه في قصيدة (في المستشفى) فهي تُعدُّ واحدة من القصائد التي صور فيها بدر لحظات مرضه واحتضاره وإحساسه الحاد بالموت، فافْتَتَحها بصورةٍ لذلك الإنسان الذي ظل وحيداً، أعزلا ، ضعيف الإرادة في مواجهة هذا المرض القاسي الذي أوغل في نصف جسمه فشلّ أعضاءه عن الحركة، فغرق في هواجس الموت إلى درجة بات يتخيَّلُه وحشًا يترصَّده، فكل صوت أو حركة إلا وظنه هو الموت قد أزف، ويظهر ذلك في قوله:

كَمُسْتَوْحِدٍ أعزل في الشتاء
وقد أوغل الليل في نصفه
أفاق فأوقظ عين الضياء
وقد خاف من حتفه،
أفاق على ضربةٍ في الجدار-
هو الموت جاء! [28]

لقد أخرج بدرُ الموتَ عن صورته المجردة المألوفة إلى أُخرى مُشخصة مجهولة المعالم، تنتظر فرصة الفتك به، فصارت حياته لحظة كبيرة من آلاف اللحظات المليئة بالتوجُّسِ والخيفة من الانقضاض المُفاجِئ للرَّدى، ثم يستسلم بعد توتّره فتهْدأُ حركة الصور وتبزغ "في العقل الواعي مثل (أشياء) معزولة موضوعيّة مع تكافؤٍ واضحٍ في حالة الاهْتِيَّاج العقلي للشاعر. وتُرتَّب الكلمات أو تُركَّب في تسلْسُلٍ أو إيقاعٍ يُقوَّى حتى تُسْتَنْفذ حالة التوتُّر العقلي للشاعر أو يُتَخلَّص منها بطريق هذا التَّكافُؤ الموضوعي[29]"، فيقول:

كذاكَ انكفأتُ أعضُّ الوساد
وأسلمت للمشرط القارس
قفايَ المدمّى بلا حارس
بغير اختياري طبيبي أراد!-
لقد قصّ... مدّ المجَسّ الطويل..
لقد جرّه الآن ... أواه .. عاد
ولاشيء غير انتظار ثقيل
ألا فاخرقوا، يا لصوصُ الجدار
فهيهات، هيهات، مالي فرار! [30]

تنبض صور هذا المقطع بالحركة بِتَحْيِين المعاناة والألم جرّاء ما يتلقاه من علاج على يد الطبيب الذي يحمل المشرط القاسي وذلك عبر حشد مجموعة من الأفعال بصيغة الماضي واحداً تلو الآخر (انكفأتُ ، أسلمت ، أراد ، قصّ ، مدّ ، جرّه ، عاد) وهذا الحشد الكبير من الأفعال يصعّد ويكثّف من شعور السياب بالألم والمرارة جرّاء تلقيه العلاج ، ثم إن الفعل (عاد) دالّ على المضي لكنه اكتسب في هذا النص دلالة الاستمرارية فلو قرأنا جملة السياب من جديد لوجدنا أنه يشير إلى ديمومة الحدث ((لقد قصّ ... مدّ المجس الطويل، لقد جرّه الآن ...آواه .. عاد)) وهنا لا يستطيع السياب مواجهة وتحمل هذا العلاج الرهيب، فيهرع إلى استدعاء الموت المتمثل باللصوص الذين يشقون دربهم إليه، فهو يستعجلهم ويحثهم على أن يسرقوا منه روحه المعذبة، لأن الموت أهون عليه من مكابدة المرض وهذا تم من خلال توجيه فعل الأمر إليهم ((ألا فاخرقوا)) نتيجة لشعوره بعدم جدوى الفرار من الموت من خلال العلاج والأدوية والعمليات المتكررة الفاشلة، وهذا اليأس عبر عنه السياب باسم الفعل الماضي (هيهات) أي (بَعُدَ) وبأسلوب التكرار لتوكيد هذا اليأس والاستسلام الذي ينتهي إليه سيْلُه الشعري على كثافته دائمًا، ومثل ذلك ما نجده في قصيدة (رحل النهار) في قوله:

رحل النهار
فلْترحلي، هو لن يعود
[...]
رحل النهار
والبحر متَّسع وخاوٍ. لا غناء سوى الهدير
وما يَبينُ سوى شراع رَنَّحَتْهُ العاصفات، وما يطير

إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار
رحل النهار
فَلْتَرْحَلِي، رحل النهار[31]

إذا كان النهار يشير إلى العمر والأجل، فإن السياب يعطيه صفة الرحيل، بل إن رحيل العمر وقرب الأجل هو حدث هذه القصيدة، لذا نجد الشاعر يحاول تكثيف هذا الحدث بالصور المترتّبة على الفعل(رحل) في أزمنته الثلاثة، الماضي (رحل) للتوكيد، والأمر الوارد بصيغة المضارع المقرون بلام الأمر(لِتَرْحلي) بوصفه نتيجة منطقية ووحيدة تترتب عن الماضي رحل، وإذّاك تصير دلالة الفعل كلها في معنى الاستقبال، فإذًا "رحل النهار، تجسيد لفعلٍ تمَّ و اكْتمل، وهو مرتبط في دلالته بالمعنى المادي لنهاية حدث (وصف النهار)، وهو الوصف الذي انْجر عنه ارْتباط آخر وهو الحاضر والمستقبل، بمعنى أن حركة القصيدة بوصفها حركة، لما جرى، إلى حركة وفعل لما يجري وسيجري..."[32]. كما كان في معظم قصائده يركز على الصور التي تفتح المعابر إلى الحياة انطلاقًا من الموت، لِذا نجده يستعين بالصور الرمزية والأسطورية بعدما اهتدى لِرموز وأساطير الغصن الذهبي، ثم وظَّفها "توظيفاً حياً في تركيب ثقافي جديد من أجل التعبير عن واقع الحياة التي عاشها بطريقة صارت معها هذه الحياة موضوع الشعر العربي على نحو لم نعرفه لدى شاعر عربي آخر غير السياب، خلال تلك المرحلة[33]"، ولئن اكتفى بالتوظيف في البداية، فإننا نراه في مرحلة أخرى يعدل في مضامين هذه الرموز والأساطير بُغْيَة ابتكار صورٍ جديدة حتى وصل به الأمر إلى صناعة رموزه الخاصة على غرار الموت والدم والماء، كما نجح في شحن (بويب وجيكور) بمضامين رمزية على غرار قوله في قصيدة (تموز جيكور):

جيكور.. ستولد جيكور
النَّوْرُ سيورق والنُّور
جيكور ستولد من جرحي،
من غصَّة موتي، من ناري
سيفيض البيدر بالقمح
والجرن سيضحك للصبح،[34]

دخلت جيكور عالم السياب الشعري، فاتخذت لنفسها أبعادًا أُسطورية فيه، وذاك لأن ترابها ضمَّ رفات والدته، فتوحَّدتا في جسدٍ واحد، وباتت جيكور تعني الأم التي حرم من حنانها صغيرًا، وتعني الأرض في نفس الوقت، ثم مزج هذه الصورة مع أسطورة (تموز) وقصة البعث، فبدر يرى أنه عندما يموت ويدفن في تراب جيكور يعود في النور والقمح الذي يملأ الأجران، وتتكرر الصور في قصيدة (مرحى غيلان) إذ يقول:

((بابا...بابا...))
أنا في قرار بويب أرقد، في فراش من رماله،
من طينه المعطور، والدم في عروقي من زلاله
يَنْثَأل كي يعب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بعل أخطر في الجليل...
على المياه، أنُثُّ في الورقات روحي والثمار

والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار
وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري
((بابا...بابا...))
يا سُلَّمَ الأنغام أيَّة رغبةٍ هي في قرارك؟
((سيزيف)) يرفعها فتسقط للحضيض مع انْهيارك
يا سلم الدم والزمان: من المياه إلى السماء[35]

(بابا) هو نداء غيلان ابن السياب, هذا النداء كأنه (يد المسيح) التي تبعث الروح في الأموات, أو عودة (تموز) المقرونة بالسنابل وخصوبة الأرض وعودها للحياة والعطاء بعد موتها،وبذلك يوحِّد السياب بين ذاته والأرض كما يوحد بين صوت ابنه و(يد المسيح) فلا يحقق نداء ابنه الانبعاث في نفسه فحسب بل يبعث الحياة في أودية العراق فتكتسي الحقول بالزهور وتخصب الأرض وتعطي الثمار, فعندما يتحول إلى أسلوب المتكلم (أنا في قرار بُويب) فلكي يؤكد أن العلاقة بينه وبين (غيلان) هي علاقة خلود واستمرار من أجل التغلب على الموت بواسطة انبعاث الأب في الابن والتوحد مع تربة (بويب) وبهذا التوحد تستمر الخصوبة وتستمر الحياة استمرار (سيزيف) حمل صخرته دون تقف، ولئن كان استخدامه لأسطورة (تموز) بمعنى البعث، فإنه يستخدم رمز المسيح بمعاني التضحية والفداء والخلاص من ذلك قوله في قصيدة (المسيح بعد الصلب):

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف الرياح
والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تُمِتْني. وأنْصتُّ: كان العويل[36]

يتوحد السياب في هذه الصورة مع المسيح، ويرجع السبب إلى الظروف الاجتماعية والنفسية القاهرة، ناهيك عن الاضطهاد السياسي الذي يتعرض المثقفون والمناضلون في تلك الفترة، فكانت الرغبة في الموت تمثل الخلاص من كل الهموم، وما الموت إلى طريق للخلاص، إذ يُبْعث في الشمس والقمح، وذلك في صورة جمع فيها بين (تموز) و(المسيح) ، فيقول:

حينما يزهر التوت والبرتقال،
حين تمتدُّ((جيكور)) حتى حدود الخيال،
حين تخضرُّ عشبًا يغذي شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها،
حين يخضرُّ حتى دجاها،
يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحًا، وزهرًا، وماءً غيرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل

موته البعث: يحيا بمن يأكل[37]

إن ثورته على الواقع المترهّل المثقل بالمشاكل التي لا أول لها ولا آخر هي التي دفعته إلى التوحد بالمسيح وتموز، لأنه كان ملتزما بالتضحية في سبيل الآخرين ومحاربة الظلم والقهر، وبذلك تأتي الصورة" قِياسًا مُفَصَلاً للحالة الشعورية من خلال فكرة المونولوج والفانْتَازيا وأسطرة التعابير بل وتشفير الأرقام[38]".

4.خاتمة:

أفضت دراسة الصورة الشعرية لدى بدر شاكر السياب إلى التنوع والثراء الفنّي والمعرفي ما أهلها أن تكون إركامات مركسّة في بنيات الخطاب الشعري، وبئرا طافحة بالحلل الدّلالية جعلت المتلقي يلوذ ماءها دون روية، وهذا دليل على تضلع السياب في مجال الصورة الشعرية وتفننه في تحوير وميضها حيث جعل منها كائنا غيبيا في تغيره وتحوله وإحداثه صدمات لمتلقيه وجعلهم ينفكون من عزلة الحصار الثقافي، ويتصادون مع دغمائيات التجربة الشعرية الحداثية و تعد هذه الدراسة التي تطرقت إلى الصورة عند بدر شاكر السياب من بين الدراسات الكثيرة التي احتضنت حركة الشعر الحديث في العالم العربي، ورصدت التطورات التي عرفتها القصيدة على مستوى الصورة؛ وعلى قدر غِنى التجربة وثرائها كانت الوسائل الإجرائية لمعظم المقاربات النقدية متنوعة ومبتكرة، وكانت الدراسات ولا تزال إلى يومنا هذا تحاول تَمَثُّل الأُطُر الثقافية التي أثمرت القصيدة الجديدة التي انزاحت عن أصلها القديم انْزِيَاحا بعيدا، وما زال السؤال يطرح نفسه إلى اليوم بِصيَغ مختلف ومن زوايا كثيرة عما حدث ويحدث. لعل السؤال أن يكون معرفيا أكثر منه جماليا رغم صعوبة الفصل بين جمال المعرفة ومعرفة الجمال.

الهامش

[1] عبد القادر الغزال، قصيدة النثر العربية، الأسس النظرية والبنيات النصية، ط1، (المغرب، مطبعة تريفة بركان، 2007)، ص 58.

[2] حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط1، (لبنان، دار الكتب العلمية، 1991)، ص83.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ط6، (المغرب، المركز الثقافي العربي، 2006)، ص66

[4] أدونيس على أحمد سعيد، مقدمة في الشعر العربي، ط3، (لبنان، دار العودة، 1979)، ص79.

[5] علي البطل ، الصورة في الشعر العربي، ط1، (لبنان، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981) ص15.

[6] أدونيس، زمن الشعر، ط2، (لبنان، دار العودة، 1978)، ص155.

[7] عبد الله حمادي، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، (الجزائر، منشورات جامعة منتوري، 2001)، ص165/164.

[8] غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية الأحلام الشاردة، ترجمة: جورج سعد، ط1،(لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، 1991)، ص07.

[9] عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص 187.

[10] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، (الجزائر، دار هومة، 2005)، ص21.

[11] بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، مج1، (لبنان، دار العودة، 1997)، ص22.

[12] حاتم الصكر، ترويض النص، ط؟، (مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، ص226.

[13] م . ن ، ص: 111.

[14] السياب . م، مج1. ص:283.

[15] م . ن، ص691.

[16] يوسف الخال، دفاتر الأيام، (لندن، رياض الريس للكتب و النشر، 1987)، ص104.

[17] السياب . م ك، مج1، ص237.

[18] غاستونباشلار. شاعرية أحلام اليقظة . ص09.

[19] السياب . م ك . مج1، ص543.

[20] م . ن. ص554.

[21] م .ن، ص558.

[22] ستانلي هايمن، النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ج1، ترجمة: إحسان عباس، (لبنان، دار الثقافة، 1958)، ص297

[23] السياب . م ك . مج1، ص 558.

[24] خالد درويش، 2009، إعلان موت السرد احياء للغة الشعر، مجلة نزوى، العدد59، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان، عمان، ص261.

[25] السياب . م ك ، مج1، ص186.

[26] أدونيس، سياسة الشعر، ط1، (لبنان، دار الآداب، 1985)، ص121.

[27] السياب . م ك ، مج1، ص187.

[28] م. ن، ص677.

[29] هربرت ريد ، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، (سورية، منشورات وزارة الثقافة، 1997)، ص43.

[30] السياب . م ك، مج1، ص577.

[31] م . ن، ص232.

[32] عبد الوهاب ميراوي، 2006/2005، شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة. مخطوط دكتوراه، جامعة وهران، ص 205.

[33] ضياء خُضيّر، شعر الواقع و شعر الكلمات، دراسة في الشعر العربي الحديث، (سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000)، ص58.

[34] السياب ، م ك ، مج1، ص411.

[35] م، ن ، ص 325.

[36] م ، ن ، ص457.

[37] م ، ن ، ص 458.

[38] خالد درويش، إعلان موت السرد احياء للغة الشعر، ص 259.