مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 09 عدد: 3 السنة: 2020
ص: 388 - 406 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

طقوس الشعرية في نصوص بدر شاكر السياب

Les atmosphères poétiques dans les textes de Bader Chaker Essayeb

د. محمد سعدون *

Mohammed Saadoune

جامعة المسيلة

University of M'sila- Algeria

saadoun54@hotmail.fr

تاريخ الإرسال: 2019/12/03	تاريخ القبول:2020/03/26	تاريخ النشر: 2020/09/15

ملخص البحث

برزت قصائد السياب الأولى من شعره في شفوف الرومانسية ولم يتجاوز بتلك الشعرية حدود المعتاد إلى أن أحدث انقلابا جذريا في مسار الشعر العربي، فاصطنع طقوسا جديدة للشعرية العربية، وفتح للشعر فضاءات أخرى، صادمة ومثيرة للدهشة، معتمدا في ذلك على لغة انزياحية وأشكال مختلفة للنص وصور مكثفة وتعابير حرة. وحملت تلك الأشكال والقصائد طقوسا أخرى للشعرية وترصدت كوكبة من الشعراء قصائد السياب الجديدة التي يخرجها لكي تقلدها وتحذو حذوها، أما الإشكالية التي يطرحها الموضوع فهي: من أين استقى السياب طقوس الشعرية في نصوصه؟ ومن هم النقاد المعاصرين الذين أخذ عنهم عناصر الشعرية؟ وهل استطاع أن يحقق في شعره ملامح الشعرية المعاصرة؟

أما الهدف الأساس الذي يرمي إليه الشاعر في اتباع أساليب الشعرية الحداثية هو تغيير النمطية التقليدية في الشعر العربي.

الكلمات المفتاحية: تكرار؛ تناص؛ انزياح؛ عناصر.

summary

Elsayab's poems appeared in the first stage of his poetry in romantic limpidity, Whose poetics also did not go beyond accustomed limits, until he produced a total change in the route of poetry. Arabic, he also gave a new atmosphere to Arab poetics; and opens up shocking exciting exciting spaces, relying on the adopted language and the varied forms of the text, and the condensed images as well as the free expressions. These shapes and poems

* محمد سعدون. saadoun54@hotmail.fr

carry another dimension of poetics. A crowd of poets watches for his new poems to imitate them
The problematic questions posed by the subject: where did Bader Chaker Essayeb get his poetic atmospheres? What are the contemporary critics that have taken away the poetic elements? Could he achieve contemporary poetic characteristics in his poems?
The main aim of the poet in following modern poetic styles is to change the traditional style of Arabic poetry.

Keywords: Repetition; Intertextuality ; Deviation ; Elements .

المقدمة:

ربما يكون ديوان بدر شاكر السياب الديوان الأثرى من حيث التنوع في ألوان الشعرية التي شق لها الشاعر طرقا وفضاءات مختلفة عبر محطات تطوره الشعري من الرومانسية إلى الواقعية إلى الحداثة.

إنه الشاعر الأوحد الذي كان يحرك دفة الشعر الحر، ويحدد له مسارات جديدة يبتدعها ليسلكها الشعراء المعاصرون له والذين جاؤوا بعده.

إن تلك الطقوس الشعرية التي أبدعها يمكن تصنيفها إلى مستويين: مستوى خارجي يستقطب الشكل، ومستوى داخلي يتعلق بالمضمون، ولكل منهما أدوات فنية وعناصر خاصة ملائمة، والكشف عن هذه العناصر وتحديدها في شعره يبين مدى مقدرة الشاعر على خوض التجربة الحداثية لتغيير مسار الشعرية العربية التي ظلت لقرون تعيد نفسها حتى بليت وصارت تشكل ركاما متشابها يشد الأذهان للماضي الذي عفا، فلا تفارقه ولا تجاوزه إلى آفاق الجدة والتغيير.

1- التكرار:

يشكل التكرار إحدى بنى النص الأساسية وقد يكون في الأسماء أو الأفعال أو الحروف أو الجمل أو المقاطع وله أبعاد دلالية وشعرية مختلفة، وهو إلحاح على بعد ما يقصده الشاعر أو التركيز على نقطة حساسة أو التوكيد ويحقق بلاغة التعبير وجمال اللغة، وهو ظاهرة بلاغية وفنية قديمة، وقد جاء في القرآن الكريم وفي الأحاديث الشريفة وفي الشعر العربي وفي تكرار التفاعيل في

الأوزان، وتكرار القافية، وفصل القول فيه العلماء القدماء أمثال ابن قتيبة الذي علل تكرار القصص في القرآن، وربطه آخرون بالأغراض البلاغية مثل ابن الأثير، وقد يعبر عن دلالات نفسية يهتم بها الناقد. وأصبح التكرار ميزة أو ظاهرة في الشعر المعاصر تتطلب الدراسة والتمحيص: (..مبدأ التكرار سلم به معظم النقاد المحدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري ويكون على مستوى الأصوات، وعلى مستوى الوزن والقافية، وعلى مستوى التركيب النحوي، وفي المعنى، وإذا كان التكرار في الخطاب العلمي، وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشوا لا قيمة له، فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه ويقصد الشاعر إلى ذلك قصدا...)[1]، وله جانب موسيقي وإيقاعي في الشعر ناجم عن تكرار الكلمات أو الأبيات، وهو بمثابة الإضاءة الكاشفة لجوانب عميقة في الشعر، وقد شاع لدى الشعراء الرواد للشعر الحر، ويشمل:-

تكرار مقاطع صوتية: تحاكي الطبيعة بحروف مضاعفة كقول السياب في قصيدة "أنشودة المطر":-

(..وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُوم
ودَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَر
أُنْشُودَةُ المَطَر...)[2].

ويقول في قصيدة "سربروس في بابل":-

(لِيَعْوِ سَرْبرُوسُ فِي الدُّرُوب
فِي بَابِلَ الحَزِينَةِ المُهَدَّمَة
وَيَمْلَأ الفَضَاءَ زَمْزَمَة،...)[3].

وقد يمتد التكرار إلى البيت كما جاء في قصيدة "أقداح وأحلام" التي نظمها في عز شبابه يقول:-

(أَنَا مَا أَزَالُ وفِي يَدِي قَدَحِي
يَا لَيْلُ أَيْنَ تَفَرَّقَ الشُّرْبُ...)[4].

فهذا البيت يتكرر مرتين في المقطع الأول الاستهلالي القصير، ويوحي تكرار البيت في معناه بحالة لاشعورية "ضياع" ربما لفقدان أمه الذي كان يضنيه ويؤرقه، وربما لظروفه الاجتماعية

الصعبة أو لمعاناة الحب، لأن القصيدة ككل هي مزيج من هذه الأحاسيس مجتمعة، فالتكرار هناك يترجم انكسارا عميقا في نفسه على الرغم من تجلده "أنا ما أزال".

والتكرار يكون في مقطع كامل أو في جملة شعرية طويلة، ويتطلب هذا النوع قدرة فنية فائقة لتجنب الإملال، فهو يقول في مطلع قصيدة "شباك وفيقة":-

(..شُبَّاكُ وَفِيقَةَ فِي القَرْيَه
نَشْوَانَ يُطِلُّ عَلَى السَّاحَه
"كَجَلِيلٍ يَنْتَظِرُ المِشْيَه
وَيَسُوع" وَيَنْشُرُ أَلْوَاحَه...)[5].

أما تكرار النقط والفواصل وعلامات الاستفهام والتعجب، فإنها تسهم في إيصال المقاصد الشعرية للمتلقي بصورة واضحة، وللسياب نماذج كثيرة في هذا النوع من التكرار ومن تلك النماذج قوله في قصيدة "أغنية قديمة":-

(..أُغْنِيَّةُ حُبٍّ..أَصْدَاءٌ
تَنْأَى... وَتَذُوبُ.. وتَرْتَجِفُ
كَشِرَاعٍ نَاءٍ يَجْلُو صُورَتَهُ المَاءُ
فِي نِصْفِ اللَّيلِ.. لَدَى شَاطِئِ إِحْدَى الجُزُرِ؛
وَأَنَا أُصْغِي.. وَفُؤَادِي يَعْصِرُهُ الأَسَفُ:
لِمَ يَسْقُطُ ظِلُّ يَدِ القَدَرِ
بَيْنَ القَلْبَيْنِ؟! لِمَ انْتَزَعَ الزَّمَنُ القَاسِي
مِنْ بَيْنِ يَدَيَّ وَأَنْفَاسِي،
يُمْنَاكِ؟! وَكَيْفَ تَرَكْتُكِ تَبْتَعِدِينَ..كَمَا
تَتَلَاشَى الغِنْوَةُ فِي سَمْعِي.. نَغَمًا..نَغَمًا؟!...)[6].

إن تكرار اللفظ، والفواصل وعلامات الاستفهام والتعجب يسهم في نقل النص المكتوب بصورة تقارب الشفاهية المباشرة، فعلامات الترقيم خاصة رموز متفق عليها تنكشف من خلالها حركات النفس ومدى تأثرها بالمعاني أو المواقف أو الرؤى والمشاهد، واستخدم السياب هذه الوسيلة في ديوانه بقدر غير قليل سيما في قسم "أزهار وأساطير" في مجموعة من القصائد.

2- البياض:

لقد أصبح الفراغ في القصيدة المعاصرة لغة لها دلالتها وشعريتها في سياق النص، حيث أصبح الشاعر يعبر صمتا من خلال تلك البياضات الطباعية التي تتخذ أشكالا كثيرة لا حصر لها في الشعر الحر حيث أصبح لكل قصيدة هيئتها الخاصة لذلك فإن النص الحداثي له حساسية قصوى بشكل القصيدة، وتعددت الأشكال النصية حتى لا حصر لها وأصبح النص بصريا قرائيا أكثر منه قرائيا فحسب، إذ أصبحت تلك المساحات البيضاء فضاءات للشعرية الحداثية تعبر من خلالها القصيدة في صمت يكتظ بالدلالات المختلفة التي يعج بها الواقع أو تعج بها نفسية الشاعر في حد ذاته (..إن النص بشكله البصري يعبر عن حساسية حداثية..)[7].

إن البياض علامة غير لغوية ولكن الفراغ النصي يزدحم بالخطابات المتعددة ويغدو الصمت والفراغ كلاما بليغا ورسائل معينة تُبث للقارئ، إن الشعر الحداثي بخلاف الشعر العمودي حيث لا يشكل البياض شيئا في القصيدة العمودية فذلك البياض المتواجد بين الشطرين أو بين البيتين أو بعد القافية هو بياض مفروض على الشاعر لا يستطيع أن يملأه بأي دلالة شعرية أو معنوية لأن القصيدة التقليدية تقع بشكل قسري على بياض الورقة، فهي فراغات صماء لا تنبئ عن شيء، أما في الشعر الحر فهي ضرورة فنية اختيارية، فالفراغات والبياضات في القصيدة الحداثية هي كتابة أخرى لنص ممحى بينما كان البياض في القصيدة التقليدية "بين الشطرين" يمثل بياضا لا معنى له (فالمكان النصي بياضه يترك الصمت متكلما ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى، وبناء الدلالة في هذه الحالة لا يلغي أيا من المكتوبين)[8].

فالبياض الطباعي ليس علامة شكلية أو وقفة ظاهرية بل إن مدلوله يكمن في البيئة العميقة للنص، وقد أصبح لتلك الفضاءات البيضاء في النص تأثير في مبناه ومعناه وموسيقاه الإيقاعية (..البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص)[9].

وللسياب –كما لكل شاعر حداثي- أشكاله الخاصة المتنوعة والمتعددة والتي لا تتشابه أبدا في شكلها الطباعي، فمن قصيدة "أفياء جيكور" هذا المقطع:-

(.. جِيكُورُ.. مَاذَا؟ أَنَمْشِي نَحْنُ فِي الزَّمَنِ

أَمْ أَنَّهُ المَاشِي
وَنَحْنُ فِيهِ وُقُوفٌ؟
أَيْنَ أَوَّلُهُ
وَأَيْنَ آخِرُهُ؟
هَلْ مَرَّ أَطْوَلُهُ؟...)[10].

فالنص يوحي برحلة مجهولة، يسودها الخوف والاضطراب والقلق والتساؤل، وأسطر النص بهذا التوزيع الطباعي هي بعثرة تشي إلى الذهن بما في نفسية الشاعر من تلك الاختلاجات بصورة "المعادل الموضوعي" حين ينعكس الواقع على الذات، فيصير التعبير عن ذلك رمزا موحيا، وإشارة خفية يبديها الظاهر المرئي تلميحا دون تصريح وتمثل التشكيلات الجديدة للسواد والبياض نتاجا دلاليا يمنح الخطاب ثراء في بلاغته وشعريته (..ويكون البياض بهذا المفهوم عنصرا أساسيا هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب، إن إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه أو انبثاقه في نقطة من فراغه يعضدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، ويظل البياض تبعا لذلك رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، وبتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا)[11].

إن أشكال البياضات في النص متعددة لا حصر لها في ديوان السياب وكلها تشترك في شعرية النصوص.

3- التوازي:

إن النماذج التطبيقية في هذا العنصر الذي يمثل أوسع فضاء للشعرية قليلة جدا إن لم تكن منعدمة، حيث لا يكاد يعثر دارس الشعرية على نص تطبيقي توضيحي يعتمده (..لقد عدت إلى مجموعة من الباحثين في علم النص ولسانيات النص فلم أكد أظفر منهم بطائل حول التوازي غير ما وجدته عند يوري لوتمان في كتابه تحليل النص الشعري حيث خصص له ما يتجاوز الصفحتين بقليل وموجز رأيه فيه أنه يُعالج كأداة من أدوات التكرار ويستند في ذلك على باحثين آخرين قدموا للتوازي مفاهيم متقاربة مثل الذي أورده لفسيولوفسكي الذي حام حول المعنى دون أن يقدم له مفهوما محددا...)[12].

والتوازي تأليف ثنائي وهو تماثل وليس تطابقا والتماثل لا يعني التساوي وهو جانب جمالي وزخرفي ولا يمكن القبض عليه لما له من خاصة الانبثاق والتناسل المعنوي (إن الجانب الزخرفي في الشعر بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر...) [13]، وهو يستوعب كل أدوات الشعرية اللسانية والتكرارية ويشمل "عمق الخطاب وسطحه" وكل منهما يكشف جمالية الآخر، ويولد الانسجام على مستوى المضمون والاتساق على مستوى الشكل.

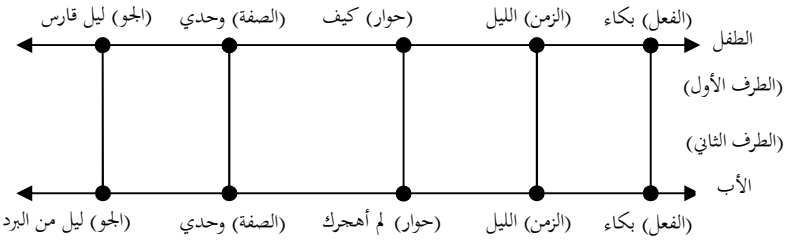
ويشيع التوازي في ديوان بدر شاكر السياب بشكل واسع، يقول في قصيدة "أسمعه يبكي":-

(أَسْمَعُهُ يَبْكِي، يُنَادِينِي
فِي لَيْلِي المُسْتَوحَدِ القَارِس،
يَدْعُو: "أَبِي كَيْفَ تُخَلِّينِي
وَحْدِي بِلَا حَارِس؟"...) [14].

قد تكون القصيدة إلى هذا الحد لا تمثل انبثاقا شعريا قويا إلا أن الطرف الثاني من التوازي المماثل يحدث في النص طقسا من الشعرية تنبجس بصورة فياضة، يقول السياب في نفس القصيدة:-

(..إِنِّي لَأَبْكِي، مِثْلَمَا أَنْتَ تَبْكِي، فِي الدُّجَى وَحْدِي
وَيَسْتَثِيرُ اللَّيْلُ أَحْزَانِي.
فَكُلَّمَا مَرَّ نَهَارٌ
لَيْلٌ مِنَ البَرْدِ،
أَلْفَيتنِي أَحْسُبُ مَا ظَلَّ فِي جَيْبِي مِنَ النَّقْدِ؛
أَيَشْتَرِي هَذَا القَلِيلُ الشِّفَاءَ؟...) [15].

ويمكن تمثيل طرفي التوازي على المحورين التاليين على مستوى سطح الخطاب:-



يتجلى من تماثل محوري التوازي أن هناك علاقة أقرب إلى المشابهة بين الطرفين، وهذا التماثل في المشابهة ليس تطابقا حيث تبقى عناصر مفقودة في أحد الطرفين مثل: ويستثير الليل أحزاني، فكلما مرَّ نهار وجاء، ما ظل في جيبي من النقد.

فهذه العناصر مفقودة في الطرف الأول، ولكن ذلك لا ينفي علاقة التوازي والتماثل المبني في المقطعين على خاصية التشابه (..ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصورة الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز)[16].

ولا يتسع الموضوع لضرب كل أمثلة التوازي في نصوص السياب فهي أكثر من أن تحصيها الدراسة، والتوازي باب مفتوح على عدة وسائل فنية تلك التي ذكرها البحث لدى رومان جاكسون الذي رأى بأن كل الأدوات التكرارية تمثل التوازي باعتبار أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر (..فالتوازي وفقا لما سبق يستغرق كل أدوات الشعرية اللسانية التكرارية الممكنة التي تعمل في شكل قوانين مجردة تؤثر في بنية الخطاب الأدبي كما تؤثر في دلالته أو قيمته الإخبارية التي تتحول إلى قيمة جمالية بفعل الضغط الممارس من قبل بنية التوازي ولا يتسنى للمختصين أن يحيطوا بظاهرة التوازي ويكشفوا عن سر تأثيرها ما لم تكن هناك كفاية تحليلية لسانية مدققة)[17].

4- التناص:

إن الباحث في مكونات النص الخارجية والداخلية يجدها عبارة عن سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ويكشف عن شبكة كثيفة من التداخلات النصية، ولكون هذا التداخل أو التلامس أو التقاطع مع تلك النصوص صريحا ظاهريا أو داخليا خفيا يصعب التوصل إليه، وقد تنبه القدماء إليه وأصبح نظرية معاصرة وهو عامل إيجابي في النصوص يدل على الاتساع والاطلاع (..إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية)[18]، وقد وظف السياب القصص الشعبي العربي في شعره، ربما كان ذلك بدافع القومية وإبراز التراث، أو بدافع فني بحت. حيث وظف قصص عنترة وعبلة وأبا زيد الهلالي والحسن البصري وقمر الزمان.

ومن قصيدة "إرم ذات العماد" قوله:-

(..تَنْضَحُ "يَا وَقْعَ حَوَافِرَ عَلَى الدُّرُوبِ
فِي عَالَمِ النُّعَاسِ، ذَاكَ عَنْتَرَةٌ يَجُوبُ
دُجَى الصَّحَارَى، إِنَّ حَيَّ عَبْلَةَ المَزَارُ"...)[19].

فشعرية التناص في هذا المقطع تبدو في استحضاره لقصة عنترة وعبلة وهو يرتاد الفيافي والقفار والمخزون الفكري لدى العربي مشحون ببطولة عنترة فهو بهذا التضمين يلامس في القارئ العربي مشاعر الإعجاب بقصد الإثارة.

ومن مواطن التناص في قصيدة "غريب على الخليج" ذكره لقصة عروة بن حزام وعفراء في حبهما الذي صار قصة تروى عبر الأجيال:-

(..وَهيَ المُغَلِّيَةُ العَجُوزُ وَمَا تَشَوَّشَ عَنْ "حِزَامِ"
وَكَيْفَ شَقَّ القَبْرَ عَنْهُ أَمَامَ "عَفْرَاءَ" الجَمِيلَة
فَاحْتَازَهَا.. إِلَّا جَدِيلَة...)[20].

فالقصة بهذا السياق الشعري تثير مكامن المتلقي الذي قد تلامسه في جانب من جوانب نفسه فتنشأ أمامه طقوس شعرية جميلة يتذوقها.

وهو في قصيدة "الليلة الأخيرة" يتقمص شخصية الحسن البصري الذي يجوب الآفاق، يقول:-

(.."يَا أَرَجَ الجَنَّة، يَا إِخْوَةٌ، يَا رِفَاق،
الحَسَنُ البَصْرِيُّ جَابَ أَرْضَ وَاقٍ وَاق
وَلُنْدُنَ الحَدِيدَ وَالصَّخْرَ،
فَمَا رَأَى أَحْسَنَ عَيْشًا مِنْهُ فِي العِرَاق"...)[21].

وجزيرة الواق واق هي أرض العجائب والسحر فهذا التشبيه العجائبي يضفي على النص جانبا سحريا من الشعرية التي تجعل الشاعر يبدو في صورة المغامر الذي يصل إلى أبعد نقطة في الكون وهو يخوض تجارب الحياة.

ويوظف الشاعر قصة السندباد الغرائبية وكيف ساعدته الجنيات لتخليصه من الغرق في البحر.

ويوجد التناص الحرفي –كما ورد ذكره في هامش النص من الديوان – حيث اقتبس السياب من الشاعر الاسباني "لوركا" شاعر الغجر سطرا شعريا، يقول السياب من قصيدة "رؤيا فوكاي":-

(..فَاخْضَرَّتِ الرِّيَاحُ، وَالغَدِيرُ وَالقَمَر...)[22].

وفي قصيدة "المبغى" يورد حرفيا شطرا لعلي بن الجهم:-

(عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ

ثُقُوبُ رَصَاصٍ رَقَّشَتْ صَفْحَةَ البَدْرِ،...)[23].

وهذه الانزياحات المفارقة لم تكن موجودة في الشعر العربي من قبل لأن تشبيه الرياح بالعشب الأخضر يبين مدى غموض العلاقة بين المشبه والمشبه به وكذلك اخضرار الغدير والقمر اللذين لا يمكن أن يكونا أخضرين إلا في المخيلة كما هو معروف لدى الرمزيين.

فالشعرية في السطرين السابقين قد تكون صادمة أو عسيرة على القارئ العربي بحيث لا تهضمها مخيلته التي تعتمد على فهم العلاقات ووضوحها في الشعر.

وهناك ترجمة تكاد تكون حرفية من قصيدة للشاعرة الإنجليزية إيديث ستويل "ترنيمة السرير" Lullaby، يقول السياب من قصيدة "من رؤيا فوكاي":-

(..وَرَغْمَ أَنَّ العَالَمَ اسْتَسَرَّ وَانْدَثَر

مَا زَالَ طَائِرُ الحَدِيدِ يَذْرُعُ السَّمَاء،

وَفِي قَرَارَةِ المُحِيطِ يَعْقِدُ القُرَى

أَهْدَابَ طِفْلِكِ اليَتِيمِ حَيْثُ لَا غِنَاء

إِلَّا صُرَاخ "البابيون": "زَادُكَ الثَّرَى،

فَازْحَفْ عَلَى الأَرْبَع... فَالحَضِيضُ وَالعَلَاء

سِيَانَ وَالحَيَاةُ كَالفَنَاء!"...)[24].

يعترف الشاعر نفسه بالاقتباس على هامش نصه في الديوان قائلا: "كما جاء في قصيدة إيديث ستويل" (فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما)[25].

إن هذه الشعرية التي تعتمد على القصص الغرائبية قليلة في الشعر العربي –كما هو معلوم- ولكنها جعلت الشعر العربي يتنفس برئة أخرى وينفتح على طقوس شعرية أوسع.

وكلما كان التناص في محله وأضاف رؤية أو لمحة جديدة فإن كثافته في النص لا تقلل من شأن النص بل تزيده قوة واتساعا وثراء في الرؤيا الشعرية وهو حين يقع في دائرة القصيدة في حالة تشكلها ينصهر معها انصهارا ويصبح جزءا طبيعيا من النص (..إن النص الشعري عالم متفتح يأبى الانغلاق على نفسه، فبالرغم من إنشائيته وتفرده جماليا فإنه يبقى في حاجة إلى نصوص أخرى تثريه وتكمله وتنتشله من العيش في العزلة البكماء، مما يولد تداخلا نصيا)[26].

5- الانزياح:

إن القارئ يدرك بوضوح حصول الشعرية من تلقاء هدم الأسلوب العادي والانحراف عن نسق الكلام المألوف وذلك بخرق قانون اللغة والعدول بها عن المعاني الحقيقية النثرية لكسر الرتابة، وقد تطرق جان كوهين إلى الانزياح وأفاض فيه عندما تحدث عن لغة الشعر وعن الشعرية كعلم واعتمد في نظرته في موضوع الانزياح على شارل بالي، برونو، ماروزو، يقول السياب في قصيدة "سوف أمضي":-

(سَوْفَ أَمْضِي. أَسْمَعُ الرِّيحَ تُنَادِينِي بَعِيدًا
فِي ظَلَامِ الغَابَةِ اللفَّاء.. وَالدُّرْبُ الطَّوِيلُ
يَتَمَطَّى ضَجِرًا، وَالذِّئْبُ يَعْوِي، وَالأُفُولُ
يَسْرِقُ النَّجْمَ كَمَا تَسْرِقُ رُوحِي مُقْلَتَاكِ
فَاتْرُكِينِي أَقْطَعُ اللَّيلَ وَحِيدًا...)[27].

في هذه الوحدة عدة انزياحات منها "الريح تناديني"، فالنداء لا ينسجم مع الريح إذ لا أذن لها ولكن الشاعر احتال على المعنى الذي في صميمه من أجل إخراجه بطريقة معبرة عنه فجعل الريح تنادي وهي رمز الفوضى والاضطراب والضياع، فالمسافة بعيدة بين الكلمتين ومع ذلك حادت وانحرفت كلمة "الريح" عن دلالتها المألوفة ليحملها الشاعر دلالة أخرى يقصدها.

والانزياح الآخر هو في قوله "الدرب الطويل يتمطى ضجرا"، فليس من خاصية الدرب الضجر الذي هو صفة للإنسان وبهذا الاستعمال صار الدرب منزاحا عن المعنى العادي، فالشاعر حين وسمه بالضجر وكان قد مهد لاستعمال هذه الكلمة بلفظ "الطويل"، لأن الكلمة الأخيرة تلائم الضجر، كما أضاف إلى السياق صيغة "الذئب يعوي"، هذا العواء الذي يكون في العراء أو في شسع الغابات يزيد من وحشة الدرب ومن طوله ومن ضجره أيضا، والملفت أن الشاعر لم

يترك الكلمة المنزاحة "الدرب" تنحرف بشكل بسيط بل إن تلك الإضافات قد صبت كلها في شدة انزياح الكلمة لتعطي المدلول الأعمق الذي يراه الشاعر (حيث نجد في نص ما استخداما للكلمات يحيد بها عما وضعت له أصلا [...] كل نص لا يتوفر فيه هذا الحد الأدنى لا يمكن عده شعرا، حتى حين يستخدم الوزن)[28]، وكذلك الأفول الذي يعتري النجم يصير سارقا للنجم ومغيبا له وليس من صفات الأفول السرقة فهي للإنسان ولكن الشاعر يلبس الكلمة تلك الصفة تمهيدا لوضع معادل موضوعي، فمقلتا الحبيبة تسرق روح الشاعر والهدف من ذلك كله هو رسم صورة للشاعر الذي ضاع وتاه في عالم مجهول ومعه مقلتا الحبيبة.

ومثال آخر تعدد فيه الانزياح في قوله من قصيدة "نهاية" واصفا حالته النفسية وسيره نحو الموت والعدم:-

(..شُحُوبُ النُّجُومِ وَصَمْتُ القَمَر،
وَيُومِضُ فِي كُلِّ حُلْمٍ جَدِيد
شُحُوبُ الهِلَالِ وَظِلُّ الشَّجَر
وَطَيْفُ الشِّرَاعِ البَعِيد؟...)[29].

اكتظت في هذه الوحدة صور الانزياح حتى مثلت شبكة معقدة من الدلالات الشعرية، فكلمة النجوم تنزاح عن المعنى الحقيقي فهي في شحوب على الرغم من أن هذه الصفة تعتري وجه الإنسان ولكن إعارة الصفة للنجوم جعلها تقوم بوظيفة انزياحية شعرية تعبر عن يأس شديد وإحساس بالموت والأفول، بالإضافة إلى القمر الذي انزاح عن معناه عندما جعل الشاعر الصمت من صفته، فهذا الانزياج لكلمة القمر أيضا يترجم حالة نفسية يائسة يعيشها الشاعر، وإيماض الهلال وظل الشجر و إيماض طيف الشراع البعيد في حلم الشاعر الجديد هي انزياحات مكثفة فالشحوب والظل والطيف كلمات انزاحت عن معانيها حين أومضت وهذا الإيماض ليس عاديا إنما هو سديمية قاتمة تجتاح حلم شاعر، ومن وراء هذه الصيغ الانزياحية كلها شعور مركز تستولي وطأته الشديدة على الشاعر وهو الإحساس بالموت ذلك الشعور الذي يطبع معظم نتاج السياب الشعري سيما في المرحلة الثانية من عمره، وصيغة "طيف الشراع البعيد" ترجمة واضحة لإحساسه بقرب الرحيل.

وهناك انزياح ليس في صيغة أو عبارة وإنما في وحدة شعرية كاملة، يقول السياب في قصيدة "مدينة السندباد":-

(..مَنْ أَيْقَظَ "العَازَرَ" مِنْ رُقَادِهِ الطَّوِيل؟
لِيَعْرِفَ الصَّبَاحَ وَالأَصِيل
وَالصَّيْفَ والشِّتَاء،
لِكَيْ يَجُوعَ أَو يُحِسَّ جَمْرَةَ الصَّدَى،
وَيَحْذَرُ الرَّدَى،
وَيَحْسُبُ الدَّقَائِقَ الثِّقَالَ وَالسِّرَاع...)[30].

ما يشغل النقاد في الانزياح هو كونه لا يتجلى في نص بكامله وإنما في جزء أو أجزاء منه فقط، وهذه الوحدة يروي فيها السياب معجزة يسوع لما أقام من الموت "العازر" بعد أربعة أيام من وفاته، وقد ناداه من قبره، فقام وخرج من القبر أمام الملأ وعاد إلى الحياة من جديد، والقصة مروية بالتفصيل في الإنجيل[31]، وقد وظفها السياب متقمصا شخصية العازر، ولم يرو الشاعر القصة بنصها وفصها كما وردت في الإنجيل وإنما انزاحت عن معناها الإنجيلي حين تساءل السياب: من أيقظ "العازر" من رقاده الطويل؟ إنه شعور السياب بالموت، وحبه في الخلاص من المعاناة والمرض، إنه يتمنى الموت ولا يحب أن يعود لهذه الحياة التي أذاقته كؤوس المرارة وألوان العذاب.

ومن أهم أنواع الانزياح "الانزياح التركيبي" ويتعلق هذا النوع بالأسلوبية وهو من أهم الأنواع التي تصب في الشعرية (..تشير بعض الدراسات إلى وجود علاقة بين الشعرية والأسلوبية بل إنها تجمع هاتين القضيتين أحيانا في قناة واحدة، ولعل الإنزياح التركيبي – لا سيما التقديم والتأخير- من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية...)[32].

وهذا مثال على ذلك من قصيدة "مدينة السندباد"، يقول السياب:-

(..هُم التَّتَارُ أَقْبَلُوا، فَفِي المَدَى رُعَاف،
وَشَمْسُنَا دَمٌ، وَزَادُنَا دَمٌ عَلَى الصِحَاف...)[33].

يصف الشاعر الحالة المزرية التي آلت إليها أوضاع البلاد من قتل واستغلال وعبودية، وقد قدم في السطر الأول ما كان حقه التأخير لأن الترتيب العادي للجملة هو أن يتقدم الفعل على الفاعل، ولكن الشاعر ابتدأ بالقتلة الظالمين مشبها إياهم بالتتار.

وقوله في قصيدة "سفر أيوب":-

(ذَكَرْتُكِ يَا لُمَيْعَةُ وَالدُّجَى ثَلْجٌ وَأَمْطَار...)[34].

الأصل أن يسبق النداء الخطاب أو الإبلاغ، ولكن الشاعر سبق صيغة "ذكرتك" على صيغة يا لميعة. لإبراز شدة تعلقه وتأثره بها.

إن هذه النماذج للانزياحات هي غيض من فيض مما ورد في الديوان، وقد اغتنى النص السيابي بهذه الأداة الشعرية الهامة، مما جعل الديوان يحتل مكانة لدى النقاد لدراسة شعر السياب واستخراج ما فيه من لآلئ شعرية نادرة (..ولعل من المظاهر التي سادت الشعر الحداثي على المستوى "الدلالي" ظاهرة الانزياح الأسلوبي [...] وهو في رأي جان كوهين مؤلف كتاب "بنية اللغة الشعرية" شرط أساسي وضروري في النص الشعري)[35].

6- الغياب والحضور:

تثرى الشعرية بكثافة بعناصر الغياب في النص التي يعمل القارئ على استحضارها بطريقة مجازية لذلك فإن ريفاتير يرى بأن الغياب هو الذي يطغى على النص ولا جود لحضور آخر غير القارئ والنص، ومن مواطن الغياب في أشعار السياب قوله في قصيدة "أهواء":-

(..خَلَا الغَابُ مَا فِيهِ إِلَّا النَّخِيلُ

وَإِلَّا العَصَافِيرُ، فَهُوَ ارْتِقَاب...)[36].

جعل الشاعر هذا البيت معلقا وهو يتوخى من القارئ أن يتجاوز المعنى الموجود ليبحث عن الغائب ولا يتأتى ذلك إلا بفهم المجاز، فالغاب الذي يفترض أن تعج فيه الحياة هو خلو منها إلا ما فيه من نخيل وعصافير وكل شيء غير ذلك ارتقاب، وهناك غياب لعنصر هام ومحرك يعطي معنى للحياة في الغاب إنه غياب الحبيب، أما الشاعر فهو وحيد يترقب لقاءً يعيد إليه النشاط والحيوية.

فشعرية البيت لا تتمثل في القول الموجود بل في المعنى الغائب الذي يكمن وراء القول الظاهر ويتطلب استحضاره الفهم المجازي.

ويقول في قصيدة "ذكرى لقاء":-

(..فَأَنْتَ تَرَى مُقْلَتَيْهَا هُنَاك

وَذِكْرَى مِنَ اللَّيْلَةِ المَاضِيَه

فَتَطْوِي عَلَى رُكْبَتَيكَ الكِتَاب

وَتَرْنُو إِلَى الأَنْجُمِ النَّائِيَه...)[37].

إن الحضور في البيتين السابقين يجسده المعنى الظاهر، فالشاعر ينظر هناك ويستعيد ذكرى الليلة الماضية مع الحبيبة، بل ويطوي الكتاب ويضعه على ركبتيه، وتتسمّر عيناه وهي ترنو إلى النجوم النائية.

ولا يريد الشاعر من المتلقي أن يتوقف عند هذا القول بل يريد منه النفاذ من وراء هذين البيتين المعلقين في الهواء إلى المعنى غير المرئي عن طريق المجاز.

فماذا وراءهما!؟ إنها دنيا الحبيبة الحافلة بالذكرى من الليلة الماضية، وأي ذكرى تجول في خاطر الشاعر يريد بثها إلى المتلقي؟ ذلك هو العنصر الغائب الذي ينبغي أن يستحضره القارئ. وفي البيت الثاني مشهد آخر للغياب فالشاعر يطوي الكتاب واضعا إياه على ركبتيه ويرمق عالما آخر غائبا، ويتوخى من القارئ أن يستحضره عن طريق التأمل أو تلبّس رؤية الشاعر.

إذا فهناك عالم غائب لا يتجلى للقارئ إلا حين يستعمل عنصر المجاز لفتح بوابات ذلك العالم اللامرئي.

أما الأسطورة فقد فتحت فضاء آخر للغياب والحضور يقول السياب في قصيدة "شباك وفيقة":

(..مَنْ طَوْقِ النَّهْرِ يُهَدْهِدُنَا وَيُغَنِّينَا

عُولِيسُ مَعَ الأَمْوَاجِ يَسِير

وَالرِيحُ تُذَكِّرُهُ بِجَزَائِرَ مَنْسِيه...)[38].

غابت "وفيقة" تلك الحبيبة التي ماتت في مقتبل عمرها الغض وقد تكبد في سبيلها مثلما تكبد عوليس من رحلته الشاقة.

واللوحة الغائبة في المشهد من خلال المقطع، هي ذلك الماضي المليء بالحب والمعاناة، يريد الشاعر استحضاره من خلال قصة عوليس في الأوديسة.

فالأسطورة برمزيتها تحيل إلى فضاء غائب لا يصرح به الشاعر وإنما يوحي به إيحاء، ويرمز له من خلال الرمز الأسطوري، وهنا تتشكل الشعرية من توظيف الأسطورة، والقارئ يكشف الغائب من النص لكن ليس من المدلول الحرفي للنص الشعري، ولا من المعنى النصي للأسطورة؛ وإنما من فهمه للمجاز أو الرمز، فعوليس هو الشاعر الذي يسير مع الأمواج، والريح تذكره بالأحداث والجزائر التي مرّ بها.

واستحضار الغائب من النص يجعل القارئ منتجا آخر له، حيث يوظف معلوماته وثقافته وخياله لكي يتداعى إلى ذهنه ذلك الجزء الغائب من النص، ومن خلال البياضات التي يتركها الشاعر يستشف المتلقي أنواعا من الغياب، يقول السياب في قصيدة: "النهر والموت":

(.."بُوَيب... يَا بُوَيب!"،
فَيَدْلَهِمُّ فِي دَمِي حَنِين
إِلَيْكَ يَا بُوَيب،
يَا نَهْرِيَ الحَزِينَ كَالمَطَر...)[39].

هذا الفراغ أو البياض الذي ملأه الشاعر بنقط هو فضاء يحمل الشوق والحنين ويحمل صور الذكريات مع هذا النهر الذي يجري في قرية الشاعر، ذكريات كثيرة يعجز الشاعر عن تصويرها وتتدفق الدلالات وتتوالد بصورة غير محدودة (فتتوالد بفعل الكتابة مثل تيار متدفق فينتج الدال دالا آخر في لعبة متواصلة لا نهائية دون أن يتيح سيل الدلالات لمدلول ما أن يفرض حضوره أي أن يتعالى...)[40]. لذلك يرمز إليها بالنقط أو البياض، ويجتهد المتلقي في استحضارها بالكيفية التي يشاء، وبذلك تتحقق عملية إنتاج النص من طرف المتلقي، ويشارك أيضا في صناعة شعرية النص.

الخاتمة:

لعل توفر هذه العناصر في البحث تظهر كثافة الآليات الشعرية الحداثية التي اعتمدها السياب للوصول إلى استراتيجية تتيح لشعره المقروئية المعاصرة باعتبار أن تلك الآليات تعد ركائز أساسية في نقد الشعر المعاصر يهتم بها النقاد المحدثون وقد تجلت من خلال التطبيقات النقدية النتائج المتمثلة في العناصر التالية:(التكرار والبياض والتوازي والتناص والانزياح والغياب والحضور وغيرها من عناصر الإبداع في شعر السياب) وهي عناصر يتمكن من خلالها القارئ من الولوج

إلى أعماق تجربته وطقوسه الشعرية الحداثية والكشف عن آفاق جديدة لا عهد للشعر العربي بها. ومن بين النتائج التي توصل إليها البحث:

1. نبعت شعرية السياب من ذاته المبدعة ومن نظراته الثاقبة للتراث وللشعر الغربي الحداثي، واستطاع أن يشكل عالمه الشعري الخاص، وقد خاض البحث هذا العالم المليء بالدهشة والانبعاث، ويتجلى ذلك في الجانب التطبيقي حين كان القرب أكثر من شعره أو بالأحرى كان الاندماج والتوغل في أعماق قصائده أشد وأقوى.
2. النتيجة الأهم التي توصل إليها البحث هو أن السياب قد وظف في شعره كل أدوات الشعرية الحداثية مما يجعل شعره ميدانا خصبا لعلماء الشعريات الذين لا يزالون يبذلون المجهودات لتحقيق الهدف دون الوصول إلى منهج متكامل أو معالم واضحة للتقنين لهذا النقد الجديد الذي يتوخون منه أن يكون علما.
3. وقد حاول البحث أن يجد المنهجية العلمية الملائمة لتطبيقها على مجموعة قصائد الديوان، وخاصة تلك المناهج المعروفة عند كبار النقاد (جاكبسون، تودوروف، كوهين، كمال أبو ديب)، إلا أنها لم تؤد –حقيقة– إلى استيعاب شعرية الديوان، مما جعل البحث يلجأ بالضرورة إلى الأخذ من كل منهج بطرف مع التركيز على الاستقراء والتحليل،

إن هذه النتائج التي توصل إليها البحث وهي مبثوثة بكثافة في ثنايا الدراسة والتحليل لا تمثل إلا جزءا ضئيلا من أسرار الكشف عن قدرات الشاعر وما يتوفر عليه شعره من إمكانات أخرى لا حصر لها، وهذه الرؤى المجسدة من خلال آليات الشعرية إن هي إلا لمع تلفت إلى شعره الذي لم يستهلك ولا يزال بكرا ثرا على الرغم من الدراسات المتعددة التي حظيت بها أعمال السياب، ولا شك أن تقصي عوالم السياب الشعرية الحداثية لا تنتهي، وهذه العينات النقدية القليلة تدعو إلى الاهتمام أكثر بشعر السياب والغوص فيه بعيون فاحصة ناقدة تبرز حدود شعره الضارب في آفاق الإبداع المعاصر.

هوامش:

[1] – محمد بلقاسم: الأثر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع6، 2007، ص 41، نقلا عن محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص 26، 27.

[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص 453، ص475.

[3] – الديوان: ص482.

[4] – الديوان: ص05.

[5] – الديوان: ص117.

[6] – الديوان: ص71.

[7] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987، ص240.

[8] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص151.

[9] – المرجع السابق: ص128.

[10] – الديوان: ص188.

[11] – محمد بنيس: ص129.

[12] – يحي الشريف عبد الرزاق: الانسجام والاتساق في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، بسكرة، الجزائر، 2004، 2005، ص 27، 28.

[13] – رمان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص105،106.

[14] – الديوان: ص287.

[15] – الديوان: ص287،288.

[16] – رومان ياكسون: ص7،8.

[17] – الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص59.

[18] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006، ص16.

[19] – الديوان: ص603،604.

[20] – الديوان: ص318،319.

[21] – الديوان: ص301.

[22] – الديوان: ص357.

[23] – الديوان: ص450.

[24] – الديوان: ص357،358.

[25] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص125.

[26] – جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، 2003، ص43.

[27] – الديوان: ص47.

[28] – أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، بيروت، ط9، 2006، ص224.

[29] – الديوان: ص92.

[30] – الديوان: ص465.

[31] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس: شركة ماستر ميديا، القاهرة، إنجيل يوحنا، 2004، الفصل 11.

[32] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، 1999، ص53.

[33] – الديوان: ص467.

[34] – الديوان: ص269.

[35] – إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص330.

[36] – الديوان: ص14.

[37] – الديوان: ص82.

[38] – الديوان: ص119.

[39] – الديوان: ص453.

[40] – عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996، ص139.