تأويل الصورة وصور التأويل في الشعر العربي المعاصر– السياب أنموذجا–

Interpreting Images and Images of Interpretation in Contemporaneous Arabic Poetry: the case of Esseyab

د. الشيخ قاضي

جامعة مستغانم، (الجزائر)، Cheikh.kadi@univ-mosta.dz

تاريخ الاستلام: 2020/08/16 تاريخ القبول: 2021/12/19 تاريخ النشر: 2021/12/25

ملخَّص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الاستقطاب الممارس في الاتجاهين بين الصورة والتأويل في الشعر العربي المعاصر، على امتداد المساحة الزمنية لجيل الرواد، ذلك أن تجربة القصيدة الجديدة وضعت الحاضر تحت حدقة الوعي بما هو كائن، وما ينبغي له أن يكون عليه، كي يؤسِّس تناغمه مع المستقبل على ضوء فهمٍ هادئٍ ومُتَّزِنٍ للحاصل بين زمني الكتابة والقراءة. مستأنسا لحظة الاستنارة في مساحة تقاطع التأويل والتصوير، ربما يعي القصد الغائر مع مُغيَّبات اللغة وظلالها باعتبارها السطح الظاهر.

كان من نتائج هذه الدراسة التي استأنست المنهج الوصفي المعضود بالتحليل، أن تجربة الشعراء الرواد أوجدت لنفسها لغة شديدة الثراء على مستوى الدلالة والتصوير تجاوزت جميع المقصديات المحتملة.

الكلمات المفتاحية: «الصورة؛ الجمال؛ رموز؛ قصص؛ الطاقة؛ المجاز؛ الحديث؛ السياب؛ الذات؛ النخيل»

Abstract:

This research is concerned with the analysis of polarization practiced mutually between image and interpretation in contemporaneous Arabic poetry along the period of pioneers' generation. The new poem experience scrutinizes the actuality consciously on the basis of what is really being, and how it should be, in order to found its harmony with the future in the light of peaceful and self possessed understanding of what occurs between the moment of writing and the moment of reading. The approach is based on the junction between interpretation and picturing, seeking thus the hidden intention behind the implicit of language considered as the surface structure. This descriptive analytic study confirmed that the experience of pioneer poets created its proper language which is prosperous at the level of semantics and picturing that exceeds all probable intentionality.

Keywords: image, aesthetic, symbols, stories, power, metaphor, recent, Esseyab, Self, imagination.

***المؤلف المرسل**: الشيخ قاضي، **الإيميل**: Cheikh.kadi@univ-mosta.dz

مقدمة:

كثيرة هي الدراسات التي تناولت 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 بِصيَغٍ مختلفة، ومن زوايا كثيرة عما حث ويحدث؟ لعل السؤال أن يكون معرفيا أكثر منه جماليا رغم صعوبة الفصل بين جمال المعرفة ومعرفة الجمال في رحاب القصيدة من حيث هي حضور وغياب، أو تذكر ونِسْيان[1]، ذلك أن الشاعر يصنع عالمه بكل ما فيه من كلمات وأصوات ورموز وألوان وقصص وأساطير مُعْتمدا على إيقاع تتناغم فيه تلكم العناصر من كليات وجزئياتٍ في طقسٍ ينبثق عن جوانحه ويخترق الآفاق، فتحلق شعرية الأثر أو روحه 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.

لعل الصورة أن تكون زاوية مناسبة كونها تلبي الصِّفتين: المعرفية والجمالية في مساءلة القصيدة العربية من منظور السياب كونه حادي الرواد، عدما بات " 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[2]، وتُعَدُّ هذه النقلة في المفهوم نتيجةً للدور الجديد الذي أصبحت تلعبه، ذلك أنه، عندما 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 [3]. 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 " الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية، يَتَراءى لنا أننا نصل إلى حيِّز 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[4].

1-الصورة الواقعية:

لقد تعددت مصادر الصورة الشعرية ودرجاتها لدى السياب، فكانت الواقعية أبسطها لأنها مقترنة بالحواس والعقل، يُمكِن النظر إليها على أنها وسائِطً 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 يُذكّر بالليالي المُقْمِرَات وبالنخيل؛
وأنا الغريب... أظلُّ أسمعه وأحلم بالرحيل

في ذلك السوق القديم [5]

ابتدأ السياب النص بالحرف(كم) الخبرية دلالة على مرور غُرباء كُثُر قبله في دروب السوق الكئيب، ثم تتضح الصورة بإِطْبَاقِ الظلام الذي أغرق في جوفه غمغمات العابرين وصوت الريح الذي يبث الحزن في القلوب، ثم بدأ بِحَشْدِ مجموعة من الأفعال الماضية (طاف، رأى، أغمض، غاب، ارتج) الغرض منها وصف الوحشة والغربة ووَقْعها على النفس، ثم أحيا صورته فبعث فيها الحركة بواسطة الأفعال المضارعة (تعبث، يذّكر، أظلّ، اسمعه, أحلم) ويكمن أثر هذه الصورة المشهد في نفس المتلقي في الانتقال من الحال الكئيبة إلى تذكر الليالي المُمْطِرات والنخيل، إنها بُويْب وإنه الشوق إلى الديار، هنا صراع يُكابده بدر وهو يُرغِم نفسه على احتمال الفراق عن الأحبَّة والديار، فتصير الغربة " بؤرة مولِّدة للنص تشعُّ في مركزه المتَخيَّل وتَنْتَشِر إلى أطرافه وزواياه، وتتنوع صياغتها في أنحاء النص[6]، وما يلاحظ على الصورة الواقعية 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 تَبَعًا لباعث النص، ومن ذلك صُوَّر عذاباته في سبيل الفوز بقلب الأنثى التي ظل شعور الحرمان منها يطارده طيلة حياته، فهذا مقطع من قصيدة (ستار)، فيه يقول:

أنا سوف أمضي، سوف أنأى، سوف يصبح كالجماد

قلبٌ قضيْتِ الليل باحثة، على الضوء الضئيل،

على ظلِّه في مُقلتيَّ...فما رأيتِ سوى الرماد!!

أنا سوف أمضي–ربما أنسى، إذا سال الأصيل

بالصمت، أنك في انتظاري ترقبين؛

أو ربما طافت بي الذكرى...فلم تُذْكِ الحنين[7]

تجسد هذه الصورة نفسية المنْقَهِر الهارب من واقعه العاطفي الذي مُنِيَّ بالفشل، وهو إذ يدوس على قلبه ويمضي إنما يُذْكِي جِذْوَة القول لضمان استمرار تدفق الانفعال، فما الصورة التي رسمها إلا انْعِكاسًا لمرارة فشل التجارب العاطفية، فها هو يُظهر وفاءه في قصيدة (أهواء) في قوله:

يطول انتظاري لعلي أراك لعلّي أُلاقيك بين البشر

سألقاك..لا بد لي أن أراك وإن كان بالناظر المحتضر

فديتُ التي صورتها مناي وظلّ الكرى في هجير السهر

اطّلي على مَنْ حباكِ الحياة فأصبحت حسناء ملءَ النظر[8]

هذه صورة عن مرحلة الشباب المبكر التي يبدو فيها السياب شاباً تحتضنه قرية جيكور الخضراء الحالمة على ضفاف شط العرب الملتفة بغابات النخيل، وعاشقاً لفتاة ريفية أحبها وأحبته يلتقيان عند شاطئ بويب ليعيشا الأمسيات وأوقات الصباح، فيعبر لها بما يحببها الى قلبه راسماً صورة المحب المتفاني، تلكم من بين صور كثيرات خزَّنها بدر في ذاكرته ليستدعيها كلما حاصرته المآسي وألقت عليه بظلالها، فيقول:

سمراء..تَلْتَفت النخيل الساهمات إلى الرمال

في لونها...و تفر ورقاء...و يَأْرج أقحوان..

شعَّ الهوى في ناظريها..فاحتواني واحْتواها
وارْتاح صدري، وهو يخفق باللحون، على شذاها
فغفوت استرق الرُّؤى والشاعرية من رؤاها
وأغيب في الدفء المعطر...كالغمامة في نداها
عينان سوداوان أصفى من أماسي اللقاء،
وأحب من نجم الصباح إلى المراعي والرعاء،
تتلألأن عن الرجاء كليلة تخفي دجاها
فجرًا يلون بالندى؛ درب الربيع، وبالضياء[9]

لكن وكما يُقال، فقصة السياب مع الحياة هي نفسها قصته مع الموت وهذا لشعوره أن الموت يطلبه حثيثًا، فما هي إلا مدة قصيرة ويفاجئه قبل أن يتحقق له الحب الذي حرم منه سنين طِوال، ففي سنة 1946 بعث رسالة إلى خالد الشَوّاف، يقصّ عليه حلماً من أحلام الموت التي تلاحقه باستمرار، قال ما نصّه: "هناك عند السدرة النائمة قبر مستوحد غريب رأيت أني راقد فيه تحت الحصى والتراب في ظلمة بلهاء... يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً[10]. كان السيّاب يشعر بهذا الإفراط في الرؤيا المأساوية للأشياء، فقال: "كم عاهدت نفسي في سكون الليل العميق أن أخفت نغمة اليأس في أشعاري وأمحو صورة الموت من أفكاري... لكنني واحسرتاه عدت بصفقة الخاسر، وحظّ الخائب... إنّ كلّ الكون، الأرض والسماء والتراب والماء والصخر والهواء، أزهار ذابلة، ذابلة في عينيّ الشاحبتين ونفسي الهامدة الخامدة[11].كان يجاهد هذه المشاعر المظلمة، لكنه سرعان ما يخلف بوعده لنفسه ولأصدقائه فيغرق من جديد في الأسى والتشاؤم، فتطفو صور الموت والكوابيس على سطح اللغة الشعرية وتنتشر صور المقابر في نصوصه وصور غيرها كالغرق في 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 اللجِّ زخّاراً على أضلعي يعيد الهتافا[12]

لقد 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... [13]

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.

2–الصورة النفسية:

من 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!! [14]

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[15].

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 قبرُ هَا افتحْ ذراعيك...

إني لآتٍ بلا ضجّة، دون آه! [16]

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 والمتَعِ، 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[17]، 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–يحدّق الليل البهيم [18]

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 السرابيّ الغريق
ويشدُّ حفار القبور على الزجاجة باليمين
وكمن يُحاذر أو يخاف–
يرنو إلى الدرب المُنَقَّطِ بالمصابيح الضِّئال[19]

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 المزرية ناهيك عن شعوره أنه لم يَنَل فرصته في هذه الحياة, ولكن هذا الجو المظلم 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[20]

ترسم هذه الصورة حقيقة بدر من الداخل كونه يدرك نفسيّته ومزاجه المتقلب بين الرجاء والأمل، لكنما (السماء) دلالة على انقطاع الرجاء واليأس المطبق، 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[21] .

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؟[22]

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 [23].

3–الصورة البلاغية.

يعدّ السياب الحياة التي عاشها في 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 والقمر
ينشرن أجنحة أندى من المطر
في أول الصيف
يا باب الأساطير[24]

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[25]. 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 المِعين 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 [26]

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! [27]

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 المفاجِئ 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[28]، 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! [29]

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 الى 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،

4-الصورة الرمزية:

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[30]

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 المترتِّبة 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، وإذًّاك 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 ارْتِباط آخر وهو الحاضر والمستقبل، بمعنى أن حركة القصيدة بوصفها حركة، لما جرى، إلى حركة وفعل لما يجري وسيجري... [31]". 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[32]"، 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،[33]

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

يَنْثَأُل 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 انْهِيارك

يا سلم الدم والزمان: من المياه إلى السماء[34]

(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[35]

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[36]

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[37]، ومن الرموز الدينية التي تكررت نجد رمز (أيوب) ومن ذلك ما ورد في هذا المقطع في (سفر أيوب4):

يا ربَّ أرجع على أيوب ما كانا

جيكور والشمس والأطفال راكضةً بين النخيلات

وزوجة تتمرَّى وهي تبتسم

أو ترقب الباب، تعدو كلما قُرِعا

لعله رجعا

مشَّاءةٌ دون عكاز به القدم!

والبرد والضجر

وغربة في سواد القلب سوداء

يا ربّ يا ليت أنِّي لي إلى وطني

عوْدٌ لِتَلْثُمني بالشمس أجواء[38]

يتوحد السياب بأيوب في تقمص كاملٍ لشخصيته، ويرجع هذا التوحد إلى تشابه الموقفين المشتركين في البلاء والعجز والمرض من جهة، ولمحاولة السياب التأسِّي (بِأيوب) عليه السلام في صبره على أمل حدوث المعجزة من جهة أخرى، وتظهر تلكم الرغبة في التمسك بالحياة من خلال صورة أطفاله يلعبون بين النخيل وزوجته التي تنظر إلى المِرآة وهي تبتسم تترقب قرع الباب ربما يعود، زيادة على صِيَّغ الدعاء والتمني " التي تحرك في ذهن القارئ تلك التراتيل والأدعية والأناشيد، التي تبجل حضور الله الدائم، في ظلالٍ روحيَّةٍ[39]". إضافة إلى رمز النبي أيوب كان (السندباد) من بين الرموز التي صور بها السياب قصته مع المرض ورحلاته بين المدن والبلدان طلبًا للاستشفاء، ويظهر ذلك في قوله:

رحل النهار

ها إنه انْطفأت ذُبالته على أُفْقٍ توهَّج دون نار

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السِّفَار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود،

أَوَ ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هولن يعود،

رحل النهار

فَلْتَرْحَلي، هو لن يعود[40]

كتب السياب هذه القصيدة عام (1962) أثناء وجوده في بيروت مريضاً بأعصابه وعظامه متثاقلاً في مشيه الأمر الذي صبغ شعره في هذه المرحلة بالتشاؤم والسوداوية، وقد صور نفسه بطلاً مسافراً متمتعاً بالحيوية والحركة كتعويض نفسي عن شعوره بالعجز والانهيار وهذا المسافر متمثل في السندباد، وكعادته مزج أسطورة (السندباد) بأسطورة(أوليس) الذي ظن الناس أنه مات وعندما عاد من رحلته الطويلة وجد زوجته (بينيلوب) بانتظاره ليقينها أنه سيعود، وبدلاً من أن يصور لنفسه نهاية إيجابية نجده قد أبدل في قصيدته البناء الأسطوري بما يراه منطبقا على حالته لِيُنهي أسطورته نهاية مأساوية قاتمة السواد لتؤكد موتاً لا يتلوه انبعاث، وإن المرأة التي تجلس على الشاطئ منتظرة عودة فارسها قد صرخت الطبيعة بوجهها من خلال البحر الهائج والجو العاصف والسماء المرعدة بأن هذا الفارس لن يعود، وكأنها صرخة من رجل يائسٍ عرف أن انتظارها لا طائل منه لأنه لن يعود فهو في عداد الغائبين، ولذلك " فحينما نعاين نهاية المقاطع (رحل النهار، رحل النهار ولن يعود، فلترحلي، رحل النهار)، فإننا نلاحظ تدرُّجا في الإقرار والتأكيد على ما آل إليه الأمل في الانتظار والعودة، وانقطاع هذا الأمل وأفوله وموته بفعل الأمر (فلترحلي) وبجملة فعلية تؤكد ما جرى وتم فعله (رحل النهار) .

الخاتمة:

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.

أصبحت الصورة الشعرية في القصيدة الجديدة وسيلة تفكير ونظام تعبير ورؤيا بعدما كانت غايتها في القصيدة القديمة مُقتصرة على الوصف أو الإراءة من قبل الشاعر وكشف العلاقة بين الأشياء.

لا تتشكل الصورة من العدم أو من فراغ وإنما من عناصر توجد في الواقع غالبًا، 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.

مكتبة البحث:

1 الدراما عند بدر شاكر السياب، قراءة في البواعث والنسج والمعمار، رسالة ماجستير، إعداد: قاضي الشيخ، إشراف: أ.د. عبد الوهاب ميراوي، جامعة أحمد بن بلة1، وهران، 2012، ص: ب.

2 على البطل. الصورة في الشعر العربي. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط1. عام 1981م. ص: 15.

للدراسات والنشر والتوزيع. ط1. 1991م. ص :7.

3 أدونيس. زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ط2، 1978م. ص: 155.

4 غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية الأحلام الشاردة. ترجمة: جورج سعد. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1. 1991م . ص :7.
5 بدر شاكر السياب المجموعة الكاملة، دار العودة بيروت، 1997م. . مج1. ص: 22.
6 حاتم الصكر . ترويض النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م. ص :226.
7 السياب. م ك. مج1. ص :77.
8 م . ن. ص: 13.
9م .ن. ص: 44.
10 إحسان عباس. بدر شاكر السياب. دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1969م. ص: 83.
11 م . ن. ص :81.
12 م. ن. ص: 111.
13 السياب. م ك. مج1. ص:283.
14 م . س. ص:691.
15 يوسف الخال. دفاتر الأيام. رياض الريس للكتب والنشر. لندن 1987م. ص: 104.
16 السياب. م ك. مج1. ص:237.
17 غاستون باشلار . شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية الأحلام الشاردة. ص :9.
18 السياب. م ك. مج1. ص: 543.
19 م . س. ص: 554.
20 م .س. ص: 558.
21 ستانلي هايمن . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ج1. ترجمة: إحسان عباس. دار الثقافة بيروت لبنان. 1958م ص :297.
22 السياب. م ك. مج1. ص: 558.
23 مجلة نزوى. ال عدد59. عام 2009م . ص: 261.
24 السياب. م ك. مج1. ص :186.
25 أدونيس. سياسة الشعر. دار الآداب. بيروت. ط1. 1985م. ص :121.
26 السياب. م ك. مج1. ص:187.
27 السياب. م ك. مج1. ص:677.
28 هربرت ريد. طبيعة الشعر. ترجمة: عيسى علي العاكوب. منشورات وزارة الثقافة السورية. دمشق 1997م. ص :43.
29 السياب. م ك. مج1. ص:577.
30 م . س. ص:232.
31 عبد الوهاب ميراوي . شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة. ص: 205.
32 د. ضياء خُضيّر. شعر الواقع وشعر الكلمات. دراسة في الشعر العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2000م . ص :58.
33 السياب . م ك . مج1. ص: 411.
34 م . ن . ص: 325.
35 م .ن . ص:457.
36 م . ن. ص: 458.
37 نزوى. العدد 159. عام 2009م . ص: 259.
38 السياب. م ك . مج1. ص: 258.
39 عبد الوهاب ميراوي . شعرية التناص في القصيدة المعاصرة. ص: 209.
40 السياب. م ك . مج1. ص: 356.