الأسس الفنية للتركيب الشعري في قصائد بدر شاكر السياب

Les fondations artistiques de structure poétique dans les poèmes de Bad'r Chaker Essayyab

محمد سعدون[1]

Mohamed Saadoun

Saadoun54@hotmail.fr

جامعة المسيلة

University Msila

تاريخ الإيداع: 2019/09/23 . تاريخ القبول: 2020/05/18 تاريخ النشر: 2020/06/18

ملخص: لقد أحدث التحول في مسار الشعر العربي تغيرا جذريا في بنية القصيدة فأضعف ذلك الإطار الذي ظل مكرسا لقرون بفعل رياح الحداثة فانهار حطاما من أثر البلى.

وجاء بدر شاكر السياب ليضع أسسا أخرى للشعر، فتجدد الوعي الشعري وزالت النمطية الأحادية عن القصيدة العربية. وحملت الصورة الشعرية الجديدة بكثافتها لونا آخر من الشعرية وأدت الأسطورة أهدافا فنية لم تكن معهودة، فضلا عن توظيف الرمز الشعري الحديث وشكلت التداخلات النصية في شعره نكهة إبداعية متميزة.

كلمات مفتاحية: الصورة، الأسطورة، الرمز، التناص.

Résumé :Le changement d'itinéraire dans la poésie arabe produit une reforme profonde dans la structure de poème. La forme classique de la poésie qui s'étendait sur tant de siècle a connu un affaiblissement puis un effondrement sous l'effet de l'usure.

Bad'r Chaker Essayyab vient de fonder des nouvelles bases pour la poésie. En rénovant l'esprit poétique, en le débarrassant de la monotonie classique de poème arabe. La nouvelle image poétique sous sa forme condensée présente une autre nuance de poétique. Le mythe comporte aussi des valeurs artistiques inhabituelles, en plus de l'utilisation de

[1] - **المؤلف المرسل :** محمد سعدون، **الإيميل:** Saadoun54@hotmail.fr

symbole poétique moderne. Et l'interaction des textes constitue un goût de création distingué.

Keywords: Image; Mythe; Symbole; Intertextualité.

مقدمة : يمثل شعر بدر شاكر السياب البداية الأولى لنمو الشعرية العربية المعاصرة وتطورها عبر مراحل متعددة، فالسياب كان يضع النماذج الحرة المختلفة ليحتذيها الشعراء، ولهذا فإن قصائده تعد بوبات واسعة نحو مطلق من الفن الحداثي المتجذر في الأصالة، والمكثف بصور الدهشة والغربة والانبعاث، وتتجلى فيها فضاءات أخرى جديدة مذهلة ومميزة، فهي نصوص خصبة رائدة مفعمة بالرؤية الجمالية، تتسم بالجدة والفرادة الإبداعية والصدق الفني.

والغوص في قصائد السياب يتطلب التركيز على أسس فنية خاصة، تتلاءم مع شعره الذي يتماهى في جسد اللغة، ومن خلال اللغة السيابية الانزياحية الخارجة عن "الكتابة في درجة الصفر"، تتجلى الأسس الفنية المكونة للتركيب الشعري عند السياب وهي: الصورة الشعرية، الأسطورة، الرمز الشعري، شعرية التناص.

1. الصورة الشعرية:

إن التحول الشعري المتمثل في ظهور الشعر الحر أدى إلى تغيير يكاد يكون جذريا في بناء الصورة الشعرية حيث كان عمود الشعر أساس الصورة الشعرية التقليدية باعتماد الاستعارة والتشبيه والتمثيل التي هي عناصر تكون الصورة الشعرية في التراث العربي. (..أدى الانقلاب الجذري في نظرية الشعر إلى انقلاب مثله في الصورة الفنية ابتعدت به عن وضعها التقليدي...).[1]

ويمكن الإشارة إلى أن عبد القاهر الجرجاني قد تنبه إلى أهمية الصورة الفنية فقال:- (..قد أجمع الجميع على أن الكتابة أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح وأن للاستعارة مزية وفضلا وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة...).[2]

إن الصورة الشعرية يتداخل ويتفاعل فيها الوجود النفسي وعالم الكائنات بمعنى أن التفاعل يكون بين الفكرة والرؤية الحسية "العالم الخارجي" والشعور والذات واللغة وجودة الصياغة والسبك الشعري والتجربة والزمن حاضرا وماضيا والموقف والسياق، والمفهوم الشامل الذي استقر عليه النقد العربي للصورة الشعرية (..هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى، من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي سواء أكانت الاستجابة حسية أم معنوية تجريدية، فإذا أضفنا إلى هذا التحديد الدلالة التراثية النقدية العربية في التوكيد على عنصري: الصياغة وجودة السبك في تحقيق الحس الصوري أو التصويري للغة الشعرية في القصيدة

يستقر مصطلح الصورة عندنا – في هذه الدراسة- ليعني التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة...)[3]، وبذلك فإن الصورة الأجمل هي التي تترك لدى المتلقي انطباعا قويا (..تمتاز الصورة الشعرية الناجحة من غيرها بكونها تعطي للقارئ انطباعا قويا، كأنه لا يقرأ قصيدة وإنما يشاهد لوحة لها...).[4]

وتشكل الصورة الشعرية الجزئية في مجموعها الصور الشعرية الكلية للنص حيث تتحد تلك الصور وتمثل رؤيا عامة وتستبين في كامل النص، تختلط فيها الحواس بالأصوات والألوان والعطور وغيرها للتعبير عن رؤيا في إطار صورة شعرية تتفاعل فيها كل الموجودات مع مخيلة الشاعر وذاتيته ومطلع قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب يوضح ذلك التفاعل والتداخل والاندماج بين المرئي واللامرئي:-

(عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم...).[5]

يتجلى في هذا المقطع الشعري التداخل بين الذات الشاعرة والخارج الحسي فعيون الحبيبة ماثلة في صورة الوطن الذي يتماوج في مخيلة الشاعر ومشاعره في مشهد غابات النخيل ويندمج الزمن بالصورة حيث السحر وانسحاب القمر الذي راح ينأى رويدا رويدا ليشكل بعدا نفسيا آخر، تتلاقى الأضواء والابتسامات مع خيط الفجر وسنا النجوم على مياه النهر المرتج، وتحمل هذه الصورة وراءها حركة للانبعاث الذي تبدو ملامحه من خلال التناسق اللغوي الذي يشي بصورة التجدد والميلاد.

وما دامت الكلمة هي وسيلة الشاعر لنقل الصورة والأحاسيس وهي محدودة الدلالة فإن الشاعر يلجأ إلى استعمالها مجازيا من خلال الرمز والتشابيه والاستعارة والتأمل في الصورة الشعرية التي يرسمها المقطع السابق يؤكد انتماءها إلى العالم الداخلي للشاعر أكثر من انتمائها إلى العالم الخارجي (..وعلى هذا الأساس فإن الصورة في الفن – وإن وجد لها أصل في الطبيعة- إلا أنها لا تنتمي في جوهرها إلى العالم الخارجي بقدر انتمائها إلى العالم الداخلي للذات المبدعة ومن ثمة لا يمكن أن نلتمس لها تفسيرا خارج ذات الفنان وأغوارها النفسية والشعورية...).[6]

فالصورة الشعرية تمثل اتحاد الذات بالعالم، تمثل تلامس الكائنات المرئية بالأشياء الخفية الغامضة فتولد الصورة الإبداعية مرصودة بالغرابة والسحر (..بيد أن فاعلية الكشف في التجربة

الشعرية الحداثية هي فاعلية كشف وإيجاد للذات أولا، وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانيا، وبهذه الكيفية يقع الاتحاد والتوحد بين الذات والعالم فتتحول الذات إلى صورة من صور العالم المجهول، العالم اللامرئي، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تمارس فعلها الشعري الكتابي داخل دائرة المجهول لتحول ذلك المجهول إلى معلوم جديد، يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد...).[7]

وتكرار الصور الشعرية يشبه إلى حد ما "التناص الخفي" غير أن الفرق بينهما هو أن الأول لا تتداخل أو تلتقي فيه صورة لشاعر آخر بصورة أصلية ولكنها الصورة المبتدعة من الشاعر نفسه حين تعاد وتكرر، وهذا النوع يصعب اكتشافه لأنه يكون داخل النص حيث تتسع درجة التماهي بين الرؤى والصور، ومن بين الصور الشعرية المكررة في ديوان السياب الإحساس بالموت، هذا الشعور الذي طغى عليه في وقت مبكر من حياته، يقول في قصيدة "أقداح وأحلام":-

(..يا ليل أين تطوف بي قدمي في أي منعطف من الظلم
تلك الطريق أكاد أعرفها هي بالأمس عتم طيفها حلمي
غمد خنجرك الرهيب وقد جردته ومسحت عنه دمي...)[8]

فالشاعر لا يكاد يرى في حلمه سوى العتمة والظلمة وهو إحساس باللاجدوى وبالعدم والفناء، هاجسه الموت، خنجر رهيب يجرد ويطعن به جسده ثم يمسح عنه دمه.

هذه الصورة الشعرية التي تجسم الموت الزؤام تتكرر في كثير من قصائده، والإحساس بالموت في المقطع السابق كان مبكرا عنده، عندما كان في شرخ الشباب، ويتنامى هذا الإحساس ليزداد حضورا في المرحلة الثانية من عمره بشكل كثيف يقول في قصيدة "رؤيا عام 1956":-

(..ما الذي يبدو على الأشجار حولي؟
منجل يجتث أوراق الدوالي
قاطعا أعراق تموز الدفينة
وعلى القنب أشلاء حزينة:
رأس طفل سابح في دمه
نهد أم تنقر الديدان فيه، في سكينة
أي آه من دم في فمه؟
ما الذي ينطف من حلمته، من لحمه؟
يا حبال القنب التفي كحيات السعير
واخنقي روحي وخلي الطفل والأم الحزينة...).[9]

وتستمر صورة الموت في الأبيات التالية للمقطع في القصيدة في الامتداد ثم تستولي على نفسيته ويصبح الشاعر مسكونا بشبح الموت في معظم قصائد الديوان في مرحلة الشعر الحر.

وعلى الرغم من المنحى الذي اتخذه الشعر الحديث في بعده عن صور المجاز المباشرة التي تستخدم الصورة المجازية في الإبلاغ وسيلة إلى المجرد إلا أن السياب قد نقل الصورة إلى أبعاد جديدة مختلفة، لتكون أساسا للتركيب الشعري الحداثي (..أخذت الصورة في الشعر الحديث دورا رئيسيا في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعري وانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده في الذهن إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ...).[10]

وربما كانت الصورة الشعرية لدى الشاعر هي الطيف المكثف الذي يحمل سمات الشعرية وقد لا يستطيع الدارس للشعرية أن يصفها أو يحللها ما لم يرتكز على تفحص جسد الصورة وإدراك مكوناتها.

والصورة الشعرية عند السياب إما مستوحاة من التراث أو مبتكرة جديدة، ومعظم صور الشاعر في الديوان تقوم على التشبيه والاستعارة إلا أن التحول في شعره ابتداء من ديوان "أنشودة المطر" جعل الصور أكثر إبداعا من حيث الشمولية والاتساع والتنوع والعمق وسوف تتضح درجة تطور الصورة الشعرية لديه من خلال دراسة الصور في الجانب التطبيقي لهذا البحث.

2. الأسطورة Mythe:

إن الشاعر حين يوظف الأسطورة لا يهدف إلى إعادتها كما هي بل ينطلق منها من أجل التعبير عن حالة واقعة يتجاوز معانيها ويستنطقها.

فالشاعر وهو يستعمل الأسطورة يضيف من خلالها أبعادا جديدة ترتبط بالتجربة التي يعيشها أو يريد التعبير عنها، ويفتح الرمز الأسطوري للشاعر آفاقا ودلالات شعرية مكثفة، والأسطورة في التراث يلجأ إليها الإنسان القديم حين يعجز عن تفسير ظواهر الكون أو إضفاء الطقوس الملائمة على الشعائر الدينية، ومع ذلك فإن الشاعر الحديث قد تنبه إلى توظيفها كأداة فنية مهمة فتحت مجالات أوسع للشعرية الحداثية وربما يكون توماس إليوت (T.Iliot) في قصيدة "الأرض الخراب" أول من استعمل الأسطورة حتى الشرقية منها، وتأثر به معظم الشعراء العرب في قصائدهم الحداثية وربما كان السياب أول من وظفها في شعره، ويعود السبب في ذلك إلى الظروف السياسية السائدة آنذاك حيث استخدمها كستار لأغراضه في مهاجمة النظام بالإضافة إلى أنه استعملها من أجل إثراء شعره فهو نفسه يقول في رسالة إلى سهيل إدريس (..أما الرموز البابلية فاستعمالي لها لم يكن إلا لما فيها من غنى ومدلول... بل لأن العرب أنفسهم تبنوا هذه الرموز، وقد عرفت الكعبة بين إبراهيم الخليل وبين ظهور النبي العربي العظيم جميع الآلهة البابلية، فالعزى هي عشتار واللاة هي اللاتو، ومناة هي منات، وود هو تموز أو "أدون = السيد" كما كان يسمى أحيانا... فليس شرطا أن نستعمل الرموز والأساطير التي تربطنا بها رابطة من

المحيط أو التاريخ أو الدين دون الرموز أو الأساطير التي لا تربطنا بها إحدى هذه الوشائج، ومن يرجع إلى قصيدة إليوت الرائعة "الأرض الخراب" يجد أنه استعمل الأساطير الوثنية الشرقية للتعبير عن الأفكار المسيحية وعن قيم حضارية غربية...).[11]

ويرى بدر شاكر السياب أن الشاعر قد عاد إلى الأساطير إلى الخرافات لكي تكون رموزا لبناء عالم يتحدى به منطق المادة، وثراء المخزون التراثي يعين على التعمق في الحاضر (..إن استخدام السياب للأسطورة على سبيل المثال يمثل -رغم بعض جوانب القصور فيه- محاولة من أبرز المحاولات في تاريخ الشعر العربي، إنه جزء من وعي السياب للماضي والالتفات إلى ما فيه من ثراء أسطوري يعين على فهم العصر والتعبير عنه تعبيرا يستند إلى ما يمكن تسميته برؤيا أسطورية يحاول بمثابرة واضحة أن يبلورها ويعمق ملامحها...).[12]

إن بدر شاكر السياب في بداية مرحلة استعماله للأسطورة كان قد تعرف على الأسطورة من خلال ترجمة لجبرا إبراهيم جبرا لفصلين من كتاب "الغصن الذهبي" تأليف جيمس فريزر، حيث أعجب بها واستمالته أسطورة أدونيس أو تموز (إله الخصب والحياة)، يقول السياب من (قصيدة رؤيا في عام 1956):-

(..أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقض من أولمب في صمت المساء
رافعا روحي لأطباق السماء
رافعا روحي – غنيميدا جريحا،
صالبا عيني – تموزا، مسيحيا...).[13]

ولم يترسم السياب خطى إليوت في توظيف الأسطورة فهناك فارق واسع بين البعد الرمزي للأسطورة في شعر السياب والبعد الرمزي في شعر إليوت (..وما يلفت النظر أن "الرمز التموزي" كان قد استعمله الشاعر ت. س. إليوت وأكثر منه في قصيدته "الأرض الخراب" وإذ يعترف السياب بهذه المسألة إلا أنه لا يعتبر أنه قد ترسم خطوات إليوت في رمزه التموزي... ذلك أن الرمز لا يسرق أو يقتبس بل أن روحه تنمو في لا وعي الشاعر...).[14]

وقد أدرك السياب أهمية الأسطورة فراح يستقي من التراث ومن غير التراث العربي الأساطير لفتح فضاءات شعرية أخرى لم يعهدها الشعر العربي من قبل، ولا شك أن العلاقة بين الأسطورة والواقع ليست علاقة واضحة منطقية وإنما يتجلى التجاوب بينهما من خلال السياق الشعري (..إن الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة

الواقعة، وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينها وإنما هي في الغالب علاقات "جدلية"، ومن ثم تعود رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري...).[15]

وفي قصيدة "مرحى غيلان" يوظف السياب مجموعة من الأساطير: عشتار، سيزيف، بعل، ويوازيها بدلالات تجاوز أو تشابه أو تباين دور تلك الأسماء الأسطورية القديمة.

فيقول: مشيرا إلى ولده غيلان:-

(.."بابا... بابا..."

يا سلم الأنغام، أيَّة رغبة هي في قرارك؟

"سيزيف" يرفعها فتسقط للحضيض مع انهيارك

يا سلم الدم والزمان: من المياه إلى السماء...).[16]

إن توظيف بدر شاكر السياب للأسطورة لم يكن تقليدا بل كان عن وعي تام بما يؤديه هذا العنصر الهام الذي وسع دائرة الشعر ومنحه بسطة في الأفق ولونا آخر من ألوان الشعرية، حيث أصبح الشاعر المعاصر في حاجة ماسة إلى أدوات جديدة، يقول بدر شاكر السياب:- (..لم تكن الحاجة إلى الرمز إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية والكلمة فيه للمادة لا للروح، وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحدا فواحدا وتنسحب إلى هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد، كما أنه راح من وجهة أخرى يخلق له أساطير جديدة وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن...).[17]

وفي قصيدة "مدينة السندباد" يبلغ الشاعر قمة المأساة والقنوط، وهنا يوظف أسطورة "أدونيس" إله الخصب توظيفا يشمل العمق والسطح، فالتوازي في المقطع الآتي بين طرفين، الطرف الأول هو الجفاف والجدب على الرغم من ظهور أدونيس الذي لا يفعل شيئا فلا مطر ولا ماء ولا حصاد، والطرف الثاني هو مأساة الشاعر الداخلية وكأن الواقع المجدب معادل موضوعي لمعاناة الشاعر يقول:-

(.. أهذا أدونيس، هذا الحواء؟

وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟

أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟

وأين القطاف؟

مناجل لا تحصد،

أزاهر لا تعقد،

مزارع سوداء من غير ماء!

.....

أدونيس! يا لانحدار البطولة

لقد حطم الموت فيك الرجاء

وأقبلت بالنظرة الزائغة

وبالقبضة الفارغة...).[18]

إذن فبدر شاكر السياب لجأ إلى الأسطورة في شعره لضرورة ملحة فرضها الواقع المتدهور والقارئ المتأمل لمقولته التالية يدرك أنه لم يقحم الأسطورة في شعره بل كانت الأسطورة ثالثة الأثافي التي يتطلبها شعره، يقول:- (..إن واقعنا لا شعري ولا يمكن التعبير عنه باللاشعر أيضا إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر، وإن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد، ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيرا...).[19]

كان بدر شاكر السياب مكثرا في استعماله للأسطورة ولا ضير في ذلك إلا أنه أحيانا يوردها في قصائده وتبقى معزولة عن السياق لا تؤدي إلا معناها الأصيل المباشر (..لم يستعمل شاعر عربي الأسطورة والرمز كما استعملهما بدر، ولقد أكثر منهما حتى أصبح من النادر أن تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة، وكادت الأسطورة أحيانا أن تصبح جزءا من القصيدة كما حدث في قصيدة "مدينة بلا مطر" بينما تظل في أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها غريبة ومعزولة لا يبررها إلا الهامش الذي يوضع لتفسيرها...).[20]

3. الرمز الشعري:

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية في الشعر الحديث، فقد أكثر الشعراء من استعماله لإثراء تجاربهم ووظفوا الرمز في أشكاله المختلفة "الرمز الابتكاري، الرمز التراثي الذي يتفرع عنه: الرمز الأسطوري، الرمز الديني، الرمز التاريخي، الرمز الشعبي".

وقد أثرى الشعر بهذه الرموز من الجوانب الدلالية والشعرية وساخ في أبعاد فنية وحياتية جديدة عميقة، وقد وجدوا فيه معينا لا ينضب من الإيحاءات الدلالية والفنية، والشاعر الحداثي حين هرب من التقرير المباشر لجأ إلى الرمز لفتح فضاءات أمام العواطف والأفكار، والتعامل مع الرمز بأشكاله المختلفة لا يعني مجرد الابتكار الفني إنما الدلالة عن وعي شامل بالذات أو بالنفس أو بالحضارة، والرمز يختلف عن الصورة ويشبهها في نفس الآن (..وليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة...).[21]

وقد استعمل الشعراء العرب الرمز في صورة "المعادل الموضوعي" وذلك حين اطلعوا على قصائد إليوت -الذي وضع المصطلح- والسياب خاصة كان له تأثر شديد بهذا الشاعر الغربي المجدد (..فإلى أي مدى تأثر السياب بالشعر الغربي؟ يبدو أن الشاعر ت.س.إليوت هو أكثر الشعراء الغربيين طال تأثيرهم

قصائد السياب...)[22]، والسياب نفسه يعترف بعلاقته بالشاعر إليوت وإيديث سيتويل (E.Sitwell) (..تعرفت في السنوات القليلة الماضية إلى شاعرين عظيمين هما: ت.س.إليوت وإيديث سيتويل...)[23]. وعند الحديث عن هذا العنصر الهام في الشعر العربي الحديث ينبغي الإشارة إلى المصدر المباشر الذي استقى منه الشعراء العرب الرواد في الشعر الحر، واستعمل بدر شاكر السياب الرموز بأضربها المختلفة غير أن رموزا معينة تظل تتردد في قصائده مثل عشتار وأدونيس والنخيل والبعل والمسيح وتموز وما إلى ذلك كالإيقاع الدائم الذي يتردد في شعره [24].

وقد استخدم بدر شاكر السياب "الرمز الابتكاري" وهو الرمز الذي يوظفه الشاعر على غير مثال سابق بل يبتكره ويبتدعه من تجربته الخاصة، ويشيع هذا النوع في القصائد الحرة بشكل واسع ومن الملاحظة الإحصائية يمكن تصنيفه إلى نوعين، ويتمثل الأول في عناصر الطبيعة كالمطر والبحر والنجم والناي والريح، ونوع يتمثل في الأماكن ذات المدلول الشعوري الخاص كدنشواي وجيكور وبويب وما أشبه[25].

ولا يمكن فصل الرمز عن السياق، فالشاعر لا يتمكن من ابتكار الرمز الموحي إلا إذا وضعه في سياق يشبه إلى حد ما القرينة في المجاز المرسل أو التشابه في الاستعارة التصريحية (..ويوصف الرمز بأنه ابن السياق وأبوه... وليست له أية دلالة رامزة بمفرده ويتحول الرمز إلى استعارة في الوقت الذي يستقل فيه عن سياقه...).[26]

قد لا يستطيع الشاعر أن يعبر عن بعض الطقوس الشعرية إلا باستعمال الرمز حين يصل إلى حدود الكشف والاستبطان ويوغل في الكثافة والغموض واللاتحدد إذ تعجز اللغة العادية عن الدلالة والإيحاء، وشعر بدر شاكر السياب يزخر بالرموز المشاعة فضلا عن الرموز المبتكرة (..وفضلا عن ذلك فقد ابتدع السياب لذاته رموزا واشتقها اشتقاقا، لم تكن تعرف من قبل في الشعر ولم تؤثر لها قيمة من هذا القبيل، وأهم تلك الرموز المبتدعة ببدع من الشاعر هما رمزا جيكور وبويب ولعلهما رمز واحد في شكلين متباينين...).[27]

يقول بدر شاكر السياب في قصيدة "تموز جيكور":-

(هيهات. أتولد جيكور
إلا من خضة ميلادي؟
هيهات. أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي؟
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة أعواد؟.....). [28]

ويقول في قصيدة "النهر والموت":-

(.."بويب... يا بويب!"،
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر...).[29]
فالقارئ يستنتج بوضوح مدى انطباق الرمزين وكأنهما رمز واحد.

4. شعرية التناص Intertextualité:

أولى النقاد القدماء والمحدثون مسألة التناص عناية كبيرة، كما فعل الآمدي في "الموازنة بين الطائيين" أو الوساطة بين شاعر وخصومه، كما فعل القاضي الجرجاني أو إثبات السرقات الشعرية، سرقات البحتري من أبي تمام، سرقات أبي نواس، سرقات المتنبي.

والتناص مصطلح نقدي حديث يعني التفاعلات النصية أو امتزاج النصوص بعضها ببعض أو التداخل النصي أو هجرة النص، وقد أحس الشعراء منذ القدم بسلطة النصوص الغائبة على النص الشخصي الحاضر (..فطنت الشعرية العربية القديمة كما فطن غيرها لعلاقة النص بغيره من النصوص بل إن الشعراء العرب القدماء منذ الجاهلية أحسوا بسلطة النصوص الأخرى على النص الشخصي، هذا عنترة يقول في مفتتح معلقته :"هل غادر الشعراء من متردم" ليبرز من بين ما يبتغي إبرازه سلطة طقس البداية التي أصبحت علامة على الدخول في النص الشعري فكأن القصيدة الجاهلية الطويلة منها بخاصة لا يعترف بشاعريتها إن هي لم تكن خضوعة لتقاليد البداية المتبعة في القصائد الأخرى هذه هي القراءة الأولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها...).[30]

ومن أهداف القدماء في العناية بالموازنات والسرقات الأدبية والتداخلات النصية الدفاع عن القدماء أو عن المحدثين.

أما النقاد المحدثون فقد تناولوا هذا المصطلح بالدراسة والتطبيق على أعمال أدبية كثيرة وبحثوا في شعرية التناص مثل فيكتور شكلوفسكي (V.Chklovski)، ومخائيل باختين (M.Bakhtine)، وميخائيل ريفاتير(M.Rifatterre)، وجيرار جونيت (G.Genette)، وتيزفيتان تودوروف (T.Todorov)، حتى فيرديناند دوسوسير (F.de Saussure) من قبل قد تبين له من خلال بحوثه أن سطح النص تحركه وتتحكم فيه نصوص أخرى، ووجد معنى التناص عنده حين استخدم مصطلح "التمصحف"، أما رومان جاكبسون (R.Jackobson) فإنه لم يتعرض للتناص في دراسته للشعرية، وكان شكلوفسكي أول من وظف المصطلح

وهو من المدرسة الروسية الشكلانية ثم تناوله باختين وجوليا كريستيفا (J.Kristeva) وصار يشكل نظرية مهمة في النص الأدبي.

وكل هؤلاء النقاد رأوا بأن التناص عنصر أساسي للنص مثله مثل الخطابات اليومية المتداخلة.

غير أن التناص ينبغي أن يتجاوز المفهوم القديم المتمثل في عملية التأثير والتأثر (..ومن ثم فإنه لا ينبغي أن نفهم التناص ذلك الفهم التقليدي الذي لا يتعدى بعده ما يسمى بالتأثير والتأثر، بل من الأولى أن نفهم التناص على أنه عملية تحويل فضاء دلالي قديم إلى فضاءات دلالية جديدة لا منتهية، وأن نفهم التناص على أنه ضرب مشروع وطبيعي من الملفوظات لخلق انتاجات دلالية وبعبارة شاملة علينا أن نفهم التناص على أنه توليد لجملة من التناصات اللامتناهية من الجمل بالنسبة للغة...).[31]

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، 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:-

(..تنضح "يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس، ذاك عنترة يجوب

دجى الصحارى، إن حي عبلة المزار"...). [32]

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.

ويقول في قصيدة "الوصية":-

(..ألف أبي زيد تفور الرغوة

من خيله الحمراء كالهجير...). [33]

فذكر أبي زيد الهلالي وخيله الحمراء يجعل القارئ ينشد للماضي وقد تركت تلك القصص في نفسه آثارا لا تمحى وفي ذلك استثارة لخياله وتنبيه لأحاسيس قوية ربما كانت غائبة أو منطمرة في طيات اللاشعور.

ويوظف الشاعر قصة السندباد الغرائبية وكيف ساعدته الجنيات لتخليصه من الغرق في البحر، يقول السياب في قصيدة "أغنية بنات الجن":-

(.."نلوح للطفل فراشات من الشعاع
تخفق في ذوائب الشجر،
ويلمح العاشق في عيوننا الوداع
إذ يصفر القطار أو يصفق الشراع
ونحن للشاعر إن شعر
نلوح في الدخان وفي العقار،
ننشد: "فلك سندباد ضل في البحر
حتى أتى جزيرة يهمس في شطآنها المحار،
يهمس عن مليكة يحبها القمر
فلا يغيب عن سماء دارها النظار"...).[34]

إن قصص الجن عميقة في التراث العربي وفي القصص الشعبي لذلك فإن إثارة الموضوع يشكل حافزا للمتلقي العربي المشبع منذ طفولته بتلك القصص العجيبة التي تجعل خياله يسبح في عوالم شعرية مثيرة للدهشة.

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":-

(..فاخضرت الرياح، والغدير والقمر...).[35]

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

(عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر،...).[36]

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

ويتمظهر التناص في الاستشهاد "ويكون صريحا" وفي النص الموازي "تشابه العناوين الأصلية والفرعية"، ويتمثل أيضا في المقدمة والتمهيد وفي الوصف وغير ذلك من جوانب التجلي في النصوص.

أما جوليا كريستيفا وهي "سيميائية لسانية" فإن النص لديها ينقسم إلى:-

1- نص ظاهري Phénotexte: وهو النص الذي تختص البنيوية بدراسته، وهو منجز ومنته.

2- النص التوالدي Génotexte: وهو النص الذي يحلل بصورة أعمق مما تقوم به البنيوية لأن التوالدية تدرس الإشارات والعلامات ولا يكون النص فيها بناء مقفلا ومنجزا كما هو عند البنيويين (..إنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة معقدة...).[37]

ولا يمكن الإحاطة بالنصوص الغائبة لأنها لا نهائية والنصوص الغائبة تدخل ضمن التداخل النصي أو التناص.

وإن قصة أبي نواس مع خلف الأحمر معروفة وذلك لما استأذنه في قول الشعر فلم يأذن له إلا بعد أن يحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، وقد عاد إليه بعد مدة فأنشدها ثم سأله أن يأذن له، فطلب منه أن ينساها وكأنه لم يحفظها، وأخيرا قال له: أنظم الشعر.

وهذه القصة –كما وردت في التراث- تبين مدى الفهم العميق لماهية تشكل النص. وقد يكون النص "الأثر" وهو النص الأصلي متجليا بشكل واضح في النص الصدى وهو النص الثاني الذي ارتكز على الأول وقد يكون هذا الارتكاز قصديا أو عفويا.

ويحاول الشاعر دائما أن يتخلص من أصداء الآخرين في شعره، ولكنه لن يستطيع مهما أجهد نفسه، ولا يعد ذلك التفاعل الإنساني الذي يعتري صميم النصوص عيبا بل أمرا يفرض نفسه حيث تثرى التجارب بذلك التفاعل ومهما تغنى الشاعر بقصائده بصورة انفرادية إلا أنه يبقى مشدودا وغير منفصل عن التجارب السابقة له، (..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...).[38]

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

(..وهي المفلية العجوز وما تشوش عن "حزام"
وكيف شق القبر عنه أمام عفراء الجميلة
فاحتازها.. إلا جديلة...).[39]

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

ويقول في قصيدة "المومس العمياء" ناقلا ضمنيا أقوال أبي العلاء المعري:- "ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد" وقوله:- "هذا جناه أبي عليّ..."

(..لا تنقلن خطاك فالمبغى "علائي" الأديم:
أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح
يتضاحكون ويعولون
أو يهمسون بما جناه أب يبرئه الصباح
مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى السكون...).[40]

وترى جوليا كريستيفا أن النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وأن كل نص يتشرب نصوصا أخرى.

والنص الشعري أفق غير محدود يجتذب إليه كل الرؤى عبر الأزمنة المختلفة فيتشكل من خلاله مورد ثر تتلاقى فيه كل موارد الفكر والفن.

أما النقاد العرب فقد تداولوا هذا المصطلح واستخدموه في كتاباتهم ودراساتهم التطبيقية على النصوص من أمثال عبد الله محمد الغذامي ومحمد بنيس ومحمد مفتاح وغيرهم.

والمتأمل في النصوص الشعرية لاستجلاء فضاءات الشعرية يجدها قد تشكلت من انزياحات نصية سابقة أو حاضرة ويجد (..أن النص الشعري عالم متفتح يتأبى 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...).[41]

ذكر آنفا أن الشاعر لا يستطيع أن يخلص نصه من آثار السابقين له، وكل التجارب الشعرية تخضع لهذه الحتمية الأدبية، إلا أن شعرية صاحب النص الحاضر تكون هي المهيمنة حيث تتجلى فيها خصوصية أسلوبه وسمات خياله وألوان ألفاظه وتعابيره، فاعتراف بدر شاكر السياب –كما سبق ذكره في البحث- بتأثره بإليوت وإن باينه في المنهج لا يعني أن السياب قد تأثر به وحده دون غيره، بل إن نتاجه الشعري يكتظ بالتداخلات النصية الخارجية وشعره يمثل حقلا ثريا لهجرة نصوص أخرى غربية وتراثية وشعبية كثيرة، وهذه التداخلات لا مناص منها للشاعر بل إنه كلما ازداد اطلاعا وانفتاحا على الآخر ازدادت نقاط التأثير والتلاقي معه بأشكال شتى من التعبير منها الظاهر "النصي" ومنها الخفي "الكامن" في عمق النص، وعملية الكشف عن هجرة النصوص عملية معقدة تتطلب القدرة على الإدراك الكلي والشامل للآثار والنصوص الأخرى (..فالتناص إذن للشاعر، بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما...)[42]، وغالبا ما يكون التناص في الداخل أي داخل المضمون عندما يكرر الشاعر الآراء والأفكار السابقة والمعاصرة له، المكتوبة وغير المكتوبة، والبحث عن حقول التناص وشبكة التداخلات النصية يعتمد على استرجاع الذاكرة وعلى المؤشرات المتواجدة في النص (..يتضح مما سبق أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح...).[43]

ومن التناصات الخارجية في شعرية بدر شاكر السياب قصيدة "المسيح بعد الصلب"، يقول السياب:-

(..مت بالنار: أحرقت ظلماء طيني، فظل الإله
كنت بدءا وفي البدء كان الفقير.

مت، كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم
كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة
صرت مستقبلا، صرت بذرة،
صرت جيلا من الناس: في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة...).[44]

فهذه المعاني مستوحاة من إنجيل متى (..أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا كلوا، هذا جسدي، وأخذ الكأس وشكر وأعطى قائلا: اشربوا منها كلكم، لأن هذا دمي...).[45]

وكذلك قوله في قصيدة "جيكور والمدينة": (..فمن يفجر الماء منها لتبنى قرانا عليها؟...).[46]

وقد استقى الشاعر هذا المعنى من القرآن الكريم في قوله تعالى: (..وإذ استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشربهم كلوا واشربوا من رزق الله ولا تعثوا في الأرض مفسدين...) القرآن الكريم، رواية حفص، سورة البقرة الآية 60.

الخاتمة

إن النصوص التي تخضع لتشريح النقاد من أجل دراسة الشعرية تتجلى من خلال عملية تشريحها ودراستها شعرية تلك النصوص في صورة لفائف متعددة ونسيج مكثف من الصور والخيالات والرؤى التامة والناقصة تفاعلت جميعا في بوتقة ذات الشاعر وتمظهرت بشكل معين في نصوصه الشعرية. إنه لا يتصور أن تبتدع شعرية ما وهي لا تحمل في تشكلها العميق ملامح شعريات أخرى تزامنت معها أو هي سابقة لها، وقد نبعت شعرية السياب من ذاته المبدعة ومن نظراته الثاقبة للتراث وللشعر الغربي الحداثي، واستطاع أن يشكل عالمه الشعري الخاص،

إن الأسس الفنية تشكل فضاء سحريا خارقا لانهائيا يتطلب إعدادا شاملا من قوة الفكر والروح والفن، فالصورة الشعرية والأسطورة والرمز الشعري وشعرية التناص تنبثق من خلالها أجواء بارقة عاصفة، وتيارات مبدعة جارفة، تستنفر كل قوى النفس من أجل خوض غمار القصيدة وأبعادها الفنية، والكشف عن سر كل غامض ومجهول.

إن الذي يجوب تلك الأسس الفنية واقفا بين الوهج والظل للقبض على اللمع المتألقة في سماوات الشعر سيكابد بشدة في سبيل تحقيق الهدف.

وقد تبدى من خلال تلك الأسس الفنية عالم السياب المليء بالدهشة والانبعاث، ويتجلى ذلك في نماذج شعره حيث كان القرب أكثر من شعره أو بالأحرى كان الاندماج والتوغل في أعماق قصائده أشد وأقوى.

<u>الهوامش</u>

[1] - نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د ت)، ص 261.

[2] - عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 91، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، 1977، ص 114.

[3] - إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008، ص 16، نقلا عن الغزوان عناد، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، 1987، العددان 11، 12، بغداد، ص 85.

[4] - محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 332.

[5] - بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص 474.

[6] - عثمان حشلاف: المرجع السابق نفسه، ص 91.

[7] - بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، 2006، ص164.

[8] - الديوان السابق نفسه، ص 06.

[9] - الديوان السابق نفسه، ص 433.

[10] - عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص 147، 148.

[11] - ماجد السمرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994، ص 132، 133.

[12] - إيمان" محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق نفسه، ص 129، نقلا عن علي جعفر العلاق، إعداد حاتم الصكر، السياب بعد اثنين وعشرين عاما، سؤال قراءة، ص 113.

[13] - الديوان السابق نفسه، ص 429، 430.

[14] - حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص 80، 81.

[15] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط2، 1972، ص 201، 202.

[16] - الديوان السابق نفسه، ص 325.

[17] - إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق نفسه، ص 130. نقلا عن مجلة شعر، بيروت، العدد الثالث، 1957، ص 112.

[18] - الديوان السابق نفسه، ص 465، 466.

[19] - إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق نفسه، ص 130، نقلا عن العبطة محمود، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة، مطبعة المعارف، بغداد، ص 86، 87.

[20] - الديوان السابق نفسه، ص ج ج ج.

[21] - عز الدين إسماعيل: المرجع السابق نفسه، ص 195.

[22] - فريد سعدون: الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، مكتبة الأسد، دمشق، 1996، التصنيف: 811.9563009، ص 222.

[23] - محمد العبطة المحامي: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، مطبعة المعارف، بغداد، 1965، ص 83.

[24] - إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 181.

[25] - عز الدين إسماعيل: المرجع السابق نفسه، ص 218.

[26] - إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: المرجع السابق نفسه، ص 83، 84.

[27] - إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، ج4، (د ط)، (د ت)، ص 40، 41.

[28] - الديوان السابق نفسه، ص 412، 413.

[29] - الديوان السابق نفسه، ص 453.

[30] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص 182.

[31] - عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ص 163.

[32] - الديوان السابق نفسه، ص 603، 604.

[33] - الديوان السابق نفسه، ص 221.

[34] - الديوان السابق نفسه، ص 654.

[35] - الديوان السابق نفسه، ص 357.

[36] - الديوان السابق نفسه، ص 450.

[37] - رابح بحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص 102.

[38] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006، ص 16.

[39] - الديوان السابق نفسه، ص 318، 319.

[40] - الديوان السابق نفسه، ص 512.

[41] - جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، 2003، ص 43.

[42] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص 125.

[43] - محمد مفتاح: المرجع السابق نفسه، ص 131.

[44] - الديوان السابق نفسه، ص 458، 459.

[45] - التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، مصر، إنجيل متى، الفصل 26.

[46] - الديوان السابق نفسه، ص 415.