د.محمد سعدون

فضاءات الشعرية
في نصوص بدر شاكر السياب

دراسة نقدية

الجزء الثالث

خيال

دار خيال للنشر والترجمة ©
تجزئة 53 قطعة. رقم 27. بليمور
برج بوعريريج – الجزائر-
0668779826
Khayaleditions@gmail.com
ردمك :978-9931-06-392-6
الإيداع القانوني : السداسي الأول 2021.

د. محمد سعدون.

فضاءات الشعرية
في نصوص بادر شاكر السياب

دراسة نقدية

الجزء الثالث

المقدمة

يعد السياب ظاهرة فريدة في تاريخ الشعر العربي، فهو الذي أقلع بالشعر نحو آفاق الجدة والابتكار، وشق طريقا نحو فضاءات الحداثة والإبداع بعدما كان الشعر يتمطى في أسرة التقليد لقرون طويلة، فانبرى السياب يقرع أجراس التغيير معلنا ثورة الشعر ويقظة الحس حاملا ألوية الفتح صادعا بالتحول الكبير في مسار الشعر، وقد أهلته تجربته الأصيلة ليكون الرائد الأول الحقيقي لهذا الشعر الخارق الصادم.

إن الغوص في تجربة السياب الشعرية يمنحنا المعرفة التامة بالجذور الأولى لنمو هذا الشعر الجديد الذي خط طريقا غير مألوف يفضي إلى دهاليز تكتنز بالأسرار لا يهتدي إليها إلا كل مغامر يسعى في الظلمة ومسارب الغموض وأجواء البهر اللافح الطافح بالأضواء الغامرة الخاطفة المرعشة، محلقا فوق حواجز العادي الرتيب ووقع الخطى على الخطى.

إن تجربة السياب الرائدة تنقلنا دون شك إلى أبعاد المعاصرة وإلى طقوس فلسفية لم نعهدها من قبل.

فالسياب هو المدرسة الأولى لحداثة الشعر أو هو الجسر الذي يعبر بنا نحو فهم الأبجديات الأولى للشعر المعاصر ويختصر لنا مسافات الركض، ومن خلال شعره الجديد نشق ستار

قدس الأقداس ونبحر في طقوس الحرف الذي يتلظى ويتشظى بسحر المعاني العصية الآبدة.

إن تجربة السياب مخزون حافل ومعين غمر لا ينضب يروي غلتنا وصدانا اللاهف المتعطش.

أقدم في هذا الكتاب من خلال شعر السياب مفاتيح الولوج إلى هذا الشعر الذي ارتجت له صياصي البلى والقدم وتصدعت له التقاليد المتكلسة.

لعلي بهذا الكتاب المتواضع أستطيع أن أقتدح الزند لألفت إلى ما يستكن في دجنة تلك القصائد التي تبدو كطلاسم الرصد لا يكشف أسرارها إلا من تذوق سحر الكلمة ولذة الإبحار.

إن القارئ من خلال هذه الدراسة النقدية يستطيع أن يلج إلى فضاءات الشعرية عند السياب، انطلاقا من لغته الشعرية المنزاحة التي خرج بها عن اللغة في سياقاتها التقليدية المتوارثة، وقد وضع قاموسا شعريا ثريا جديدا استقى منه شعراء الحداثة، كالأسطورة والرمز والموسيقى المتعالية عن رتابة موسيقى القصيدة الأصولية الثابتة، كما أنه فتح آفاقا أخرى للشعرية العربية التي أصبحت تضاهي شعرية الغرب في ثرائها وأبعادها الفلسفية العميقة حيث استخدم السياب أساليب جديدة، ونظما مختلفا للقصيدة العربية، قام على عناصر شعرية لا قبل للشعر العربي بها كالفجوات التي يحدثها السواد والبياض وتنافر الصور

المرتطمة المولدة لمعان حافلة بالصور المكثفة، والآفاق الغامضة التي تخيب رؤى القارئ في كل قراءة فيندفع للكشف عن رؤى جديدة أخر، وتظل عملية الكشف هذه مستمرة إلى ما لا نهاية.

توغل السياب في الغموض القاتم كما كان يفعل شعراء الغرب مثل إليوت ورامبو وبودلير وغيرهم من شعراء الغموض، وبذلك فتح للشعر العربي أفقا آخر، وفضاء جديدا، مما جعل تجارب الشعراء العرب الحداثيين لا تقل أهمية عن تجارب الغرب.

المؤلف

د/ محمد سعدون

الفصل الأول

عناصر الفضاء الخارجي

1- المعجم اللغوي:

لا يعني المعجم اللغوي كثرة المفردات والاتساع في الرصيد اللغوي، إنما هو المقدرة على الصياغة والبناء للجملة وتشكيل العلاقات "إن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد".[1]

فاللغة لا تدرس كألفاظ بل في السياق لأن الكلمة تكون متغيرة الدلالة حسب السياق، ويمكن إدراج الجانب الكمي للغة في خطاب السياب لأن تصنيف المفردات حسب الجذور اللغوية وطغيان معان محددة على معان أخرى له دلالات مهمة في الخطاب الشعري ومعرفة الاتجاهات النفسية والفكرية والفنية.

إن عدد الجذور التي يستعملها السياب في شعره وشبكة العلاقات القائمة بينها كثير جدا، وقد أثبتت البحوث التجريبية أن عدد الجذور التي وظفها في شعره يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوي، ويبلغ متوسط الكلمات المشتقة من كل جذر عشر كلمات،

---

[1] – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص175، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص495.

فتكون محصلة المعجم اللغوي الكلي الذي يوظفه الشاعر ثلاثين ألف كلمة.[1]

ومن خلال هذا الإحصاء يظهر مدى الثراء المعجمي لديه، وتدور معظم كلماته حول ثلاثة أمور "الموت والحياة والحب".

وينبغي الإشارة إلى أن القدماء قد تفطنوا إلى أن الدلالات اللغوية لا تتعلق بالمفردات في ذاتها وإنما من خلال الوضع والسياق.

"ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه وضعه من اللغة: ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل".[2]

ومن ثمة فإن القدماء قد تنبهوا إلى اللغة الشعرية التي تختلف عن اللغة النثرية المباشرة.

إن قصائد السياب في المرحلة الأولى تدل على صلته الوثيقة بلغة التراث، وهو يهتم بصفاء لغته ونقائها وقلما استعمل السياب الكلمات اليومية، بل كان يستعمل الكلمات القاموسية، ربما اقتداء وتأثرا ببودلير الذي كان الشاعر على صلة بشعره

---

[1]– صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص62، نقلا عن عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، بيروت، 1982، ص33 وما بعدها.

[2]– عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص173، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص272.

حيث يرى بأنه ينبغي التنقيب عن اللغة داخل القواميس فإذا لم نجدها فلنخترعها، واطلاع السياب على اللغة القديمة جعل حضورها بارزا في أشعاره، كقوله في قصيدة "ثعلب الموت":

ثعلب الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ النصل آه.[1]

فكلمة "النصل" كلمة تراثية.

وكذلك "الجحفل" في قصيدة "بورسعيد"، يقول:

ما بلَّ للجحفل المأجور غلته

حتى جبى قدر ماء من دم سرب.[2]

وكلمة "العجاف" في قصيدة "حفار القبور"، يقول:

وكأن بعض الساحرات

مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء.[3]

وكذلك "الصنوج" من نفس القصيدة، في قوله:

يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف!.[4]

وكلمة "الشمأل" يقول في قصيدة "الأسلحة والأطفال":

محار يصلصل في ساقيه

لأذيالهم رنة الشمأل.[5]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص 447.

[2] – نفسه، ص499.

[3] – نفسه، ص544.

[4] – نفسه، ص548.

[5] – نفسه، ص563.

وكلمة "جلجل" في نفس القصيدة:

سخي كما استضحك الجدول

ولا هدهدات، ولا جلجل

يرن بسياق الوليد.[1]

وكلمة "الآل" في قصيدة "أسير القراصنة"، يقول:

مشلولة رجلاك مشدودة عيناك بالآل.[2]

تزخر قصائد السياب بالمفردات القديمة غير المستعملة، ومن خلالها يصبح الخيال جائلا في طقوس شعرية لا وجود لها إلا في طيات الماضي.

ولا يعني استعمال السياب للألفاظ القديمة أنه لا يرغب في التجديد بدليل أن قصائد كثيرة لا تحمل أي لفظ قديم بل تقترب من لغة التعامل اليومي وقد يكون ذلك من تأثير "إليوت" الذي أثر في كثير من شعراء الحداثة عندما حث على استعمال لغة الحديث اليومي أو اللغة المحكية كما في قصيدة "شناشيل ابنة الجلبي"[3] التي رفض لغتها بعض النقاد وأيدها آخرون باعتبار أن لغة الأطفال التي استعملها الشاعر فيها الكثير من التذوق والذكاء والاختيار.

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص582.

[2] – نفسه، ص669.

[3] – نفسه، ص599.

وللسياب قاموس آخر تتردد ألفاظه في شعره مستقى من الأجواء التي عاشها حيث يكثر استعمال الألفاظ التالية: الماء، والزوارق، والمجاذيف، والنخيل، والأشجار، والبحر، يقول في قصيدة "عينان زرقاوان":

فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير.[1]

وقوله في قصيدة: "ستار":

الزورق النائي، وأنات المجاديف.. الطوال.[2]

وقوله في قصيدة "رحل النهار":

والبحر متسع وخاو. لا غناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراع رنحته العاصفات، وما يطير
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار.[3]

وقوله من قصيدة "النهر والموت":

يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر،
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر!.[4]

وقوله أيضا في قصيدة "أهواء":

خلا الغاب ما فيه إلا النخيل *** إلا العصافير، فهو ارتقاب.[5]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص63.
[2] – نفسه، ص78.
[3] – نفسه، ص232.
[4] – نفسه، ص455.
[5] – نفسه، ص14.

وقوله في قصيدة "المعبد الغريق":

كأن الماء في ثبج البحيرة يمنع الزمنا.[1]

إذا فهناك ألفاظ كثيرة مستقاة من البيئة التي عاشها السياب مثل ما ورد في القصائد التالية:

"نهر العذارى"[2] "غريب على الخليج"[3] "جيكور وأشجار المدينة"[4] "جيكور أمي"[5].

إن ثراء المعجم اللغوي لدى السياب مكنه من التعبير بسهولة عن الأجواء الشعرية التي ترتسم في مخيلته سواء أكانت معبرة عن أجواء الريف أم أجواء المدينة.

2- 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

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص179.

[2] – نفسه، ص110.

[3] – نفسه، ص317.

[4] – نفسه، ص633.

[5] – نفسه، ص656.

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".[1]

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"[2]، والسياب نفسه يعترف بعلاقته بالشاعر إليوت وإيديث "تعرفت في السنوات القليلة الماضية إلى شاعرين عظيمين هما: ت.س.إليوت وإيديث سيتويل"[3].

وعند الحديث عن هذا العنصر الهام في الشعر العربي الحديث ينبغي الإشارة إلى المصدر المباشر الذي استقى منه

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط2، 1972، ص195.

[2] – فريد سعدون: الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، مكتبة الأسد، دمشق، 1996، التصنيف: 811.9563009، ص222.

[3] – محمد العبطة المحامي: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، مطبعة المعارف، بغداد، 1965، ص83.

الشعراء العرب الرواد في الشعر الحر "أظن أن كل من له مشاركة بسيطة في الإطلاع على النظريات الحديثة في الأدب والفنون عند الغربيين – ولا سيما الإنجليز – يعتقد أن هذا الشعر إن هو إلا ثمرة الإطلاع على هذه النظريات وتثقف أصحابه بها ونتيجة لإقبالهم على إليوت، وإيديث سيتويل، وإيمي لوول... وغيرهم من زعماء مدرسة الشعر التصويري".[1]

استعمل بدر شاكر السياب الرموز بأضربها المختلفة غير أن رموزا معينة تظل تتردد في قصائده "ولسوف تبقى عشتار وأدونيس فضلا عن النخيل والبعل والمسيح وتموز وما إلى ذلك كالإيقاع الدائم الذي يتردد في قاع شعره".[2]

وقد استعمل 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 "نوع يرتبط بعناصر طبيعية كالمطر والبحر والنجم والناي والريح، وفارس النحاس، ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعوري

---

[1] – أحمد أبو سعد: الشعر والشعراء في العراق "1900–1958"، دار المعارف، بيروت، 1995، ص22.

[2] – إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980، ص181.

الخاص كدنشواي، وجيكور وبويب والبصارة وبورسعيد، وأوراس وما أشبه".[1]

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".[2]

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 "الشعر تجربة ذات طبيعة خاصة، تجنح نحو الإيغال والاستبطان والكشف والشمولية والمغايرة واللاتحدد والانفعالية والكثافة والغموض والتعقيد والتعدد واللاوقعية لكن كيف يمكن التعبير بالمحدد عن اللامحدد، بالواضح عن الغامض، بالبسيط عن المعقد؟ إن اللغة العادية بقواعدها العقلانية الصارمة، تعجز عن ذلك فيكون من الضروري إذن اختيار أسلوب خيالي غير مباشر، يتخطى اللغة المعيارية ويخترق

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص218.

[2] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008، ص83، 84.

قواعدها الثابتة، بحيث يمكنه صياغة هذه الدلالات الشعرية في تعقدها، وشموليتها، وندعو هذا الأسلوب الخيالي الجمالي الخاص "باللغة الرمزية"".[1]

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".[2]

يقول بدر شاكر السياب في "تموز جيكور":

هيهات. أتولد جيكور
إلا من خضة ميلادي؟
هيهات. أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي؟
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة أعواد؟...
.....
"بويب... يا بويب!"،

[1] – إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص273.
[2] – إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، ج4، (د ط)، (د ت)، ص40، 41.

فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر. [1]

فالقارئ يستنتج بوضوح مدى انطباق الرمزين وكأنهما رمز واحد.

إن المقصود بالرمز الشعري الرمز الفني الذي يختلف عن بقية الرموز المتعلقة بمعنى الحكاية الرمزية كالرموز التراثية "الأسطورية، الدينية، التاريخية، الشعبية" هذه الرموز التي وظفها بدر شاكر السياب بطريقة الحكاية الرامزة إلى دلالات شعرية متعددة.

وعند معالجة هذا العنصر فإنه ينبغي التركز على مفهوم الرمز بمعناه النقدي وهو الذي يحمل في ذاته التناقض والتضاد وهو الذي عرفه "صامويل تايلر كلوردج S.T.Coleridge" بقوله: "الرموز كلها تنطوي بالضرورة على تناقض واضح". [2]

وهذا التناقض الذي يحمله الرمز الفني هو تناقض غامض لما يحمله من تأويلات غير محدودة، وهو رمز يبتدعه الشاعر على غير مثال فهو خاص به ومتعلق بتجربته الذاتية ورؤيته للواقع، ويستعمله للكشف عن علاقات وتعقيدات عميقة

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص412، 413.

[2] – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص203، نقلا عن مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص171.

بينه وبين الأشياء والمحيط من حوله، ومن بين الرموز الفنية التي وظفها السياب في شعره رمز "المطر" الذي يحمل لديه معنى الحياة والموت أو "البحر" الذي يحمل دلالة الصراع والمعاناة ودلالة الموت، أو "النخلة" التي تعني الأصالة والسكون كما تحمل وراءها دلالة الانفصال والخروج عن الموطن والطبيعة والذات، وأكثر الرموز الابتكارية الفنية التي استعملها السياب هي رموز مأخوذة من عناصر الطبيعة التي عرف عن الشاعر امتزاجه بها بصورة تناهت في الهيام والالتحام بها، يقول السياب في قصيدة "أنشودة المطر":

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء – كالدم المراق، كالجياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر![1]

إنه مطر محزن لا يخصب ولا يثمر تئن له المزاريب حين ينهمر، فالمطر في حقيقته رمز للفرح والسعادة والنمو والازدهار ولكنه في هذا المقطع يرمز للحزن الشديد، والسياق الذي هو الحرمان من الأمومة هو الذي أضفى عليه هذه الدلالة النفسية القاتمة.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص476.

إن هذا التضاد أو هذه المفارقة بين الدلالة والرمز ألقت على المقطع غلالة شعرية تراءى من خلالها بعد عميق لنفسية الشاعر ولكن هذا البعد غير مفضوح ولا هو جلي كل الجلاء لأن الرمز لا يكشف عن كل ما يحمله من إيحاء.

وفي قصيدة "النهر والموت"، يقول السياب:

"بويب... يا بويب!"،
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر.[1]

لقد حمَّل الشاعر كلمة "بويب" كل ما في كيانه من إحساس وشعور حتى الدم مدلهم بالحنين، والنهر الجاري مرآة للحزن، على الرغم من كون الماء له دلالة الحياة والفرح.

إن رموز السياب الابتكارية عديدة "كثيرة هي رموز السياب ولعل أبرزها جيكور، بويب، وفيقة، المسيح".[2]

ففي قصيدة "تموز جيكور"، يقول السياب:

"جيكور.. ستولد جيكور:
النور سيورق النور.
جيكور ستولد من جرحي،

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص453.

[2] – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص52.

من غصة موتي، من ناري؛
سيفيض البيدر بالقمح،
والحزن سيضحك للصبح".[1]

في هذا المقطع تصبح جيكور رمزا موازيا لتموز أو أدونيس أو عشتار، فمن ميلادها يورق النور ويفيض البيدر بالقمح، ويضحك الحزن للصبح.

وتكرار جيكور التي لم تصبح في نظر الشاعر قرية صغيرة هي رمز كلي يربط بين الشاعر وبين الحياة، وهذا التكرار يشحن الرمز ويعبئه شعرية رؤيوية ونفسية مكثفة حتى يصبح له نغم يتجاوب صداه مع الأجواء الباطنية للشاعر.

وفي قصيدة "المسيح بعد الصلب" يتقمص الشاعر شخصية المسيح ليغدو هو المسيح نفسه وهذا التقمص أو هذا الحلول هو من قناعات الاعتقاد المسيحي، يقول:

بعدما أنزلوني، سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل،
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني، وأنصت: كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص411.

مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة.[1]

إن الصليب وهو رمز للفداء والتضحية يوحي بدلالة تخيل الشاعر بأنه هو نفسه يحمل صفة المسيح الذي حمل الخطايا عن الناس، وكذلك فإن السياب يحس بأنه أحيا جيكور التي أصبحت قرية روحية يموت ويضحي لأجلها.

ليس المقطع وحده الذي حمل دلالة الرمز "الصليب" ولكن القصيدة كلها أصبحت معبرة عن رمز واحد هو "المسيح" فأبعادها الشعرية والفنية جميعا تخرج من مشكاة "معاناة المسيح" على الصليب.

إن رمز الصليب يعني المعاناة ومقاساة آلام الموت وفي نفس الوقت يحمل دلالة الولادة الثانية في المعتقد المسيحي بحيث أن كل قديم قد مضى وانتهى وكل شيء صار جديدا في الخليقة، فدلالة الرمز الشعري في النص يوحي بالانبعاث والجدة والميلاد بعد القهر والمعاناة والهوان.

أما وفيقة فهي رمز آخر يرى فيها الخلاص واشتهاء الموت، يقول في قصيدة "شباك وفيقة":

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص457.

شباك وفيقة يا شجرة
تتنفس في الغبش الصاحي
الأعين عندك منتظرة
تترقب زهرة تفاح
وبويب نشيد
والريح تعيد
أنغام الماء على السعف.[1]

وفيقة فتاة أحبها في صباه وفجأة في الكبر يستعيد ذكراها كما شهد بذلك جبرا إبراهيم جبرا

"أذكر بوضوح أن بدرا حدثني في أواخر عام 1960 أو أوائل عام 1961 أنه فجأة جعل يتذكر فتاة أحبها في صباه تدعى وفيقة، وأنها ماتت صبية، وكان شباكها أزرق يطل على الطريق المحاذي لبيته".[2]

فشباك وفيقة فيه الخلاص ومعاودة الماضي بنقائه وصفائه، يرجع فتصير الأخشاب شجرة تترقب الأعين منها التفاح الذي هو رمز للحياة، هذا الشباك لم يعد ذلك الشباك الأزرق الذي تطل منه وفيقة على الشارع الذي يسكنه الشاعر، بل هو رمز

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص117، 118.
[2] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص119، نقلا عن جبرا إبراهيم جبرا، السياب في ذكراه السادسة، ص25.

للحياة الأبدية المطمئنة الرائقة هو اشتهاء الموت المريح، ترقب لأنغام الماء الذي هو رمز للبداية الأولى قبل بدء الخليقة.

وفيقة تسكن العالم العلوي وشباكها لا مكان له بل هو موجود في كل بقاع الأرض، إنها تمثل المسيح المخلص، يقول السياب من نفس القصيدة:

"شباك مثلك في لبنان
شباك مثلك في الهند
وفتاة تحلم في اليابان
كوفيقة تحلم في اللحد
بالبرق الأخضر والرعد".[1]

فشباك وفيقة يمنح الشاعر الأمل بالحياة في الدار الأخرى: فهو رمز ينبثق من عمق الماضي إلى ما وراء الحياة ليعطي دلالة الشوق إلى الموت الهادئ، فوفيقة فتاة طاهرة ترحل في عنفوان الشباب، وهي تحلم من وراء الموت بالبرق الأخضر والرعد.

هذا الشباك الذي كان عنوانا وكان نصا لا نهائيا في نفس الوقت كان علامة سيميائية تنفتح على دلالات كثيرة متعددة، تحمل صورة الغيب وتمثل الماضي والمستقبل.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص120.

إن الشعرية التي أضفاها هذا الوصف للشباك تتجاوز المحسوس وتنبثق منها ألوان لا حصر لها من الرؤى والمشاعر الفياضة، ومن الرموز الطبيعية في ديوان السياب، قوله في قصيدة "تعتيم":

النور والظلماء
أسطورة منحوتة في الصخور:
كم ذاد بالنار
من أسد ضار
وكم أخاف النمور،
إنسان تلك العصور
بالنور والنار.[1]

هذه الرموز "النور، النار، الظلماء، الصخور، النمور" تحمل ثنائية تبرز من خلال سياق النص، ففي القسم الأول لها دلالة تختلف عن دلالتها في القسم الثاني من النص، فيما كانت تمثل رغبة الإنسان في أن يحيا في النور بعيدا عن الظلام في القسم الأول أصبحت في القسم الثاني تعني الرغبة في إطفاء النور، يقول السياب من نفس النص:

فأطفئي مصباحنا أطفئيه
ولنطفئ التنور

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص336.

وندفن الخبز فيه،
كي لا تعيد الصخور
أسطورة للنار.[1]

هذا التناقض اللامعقول في الرمز لا يعني عدم التوظيف الجيد بل إن الرمز الفني يتحمل طبيعة التناقض الحاد، وربما يرى بعض النقاد أن الرموز عند السياب كثيرة لكنها ضيقة ومغلقة "كان السياب منتج رموز خصب، وكانت رموزه الشخصية ثرية لكنها متجاورة أي أن مداها الرمزي لم يكن فسيحا، ولم يكن متنوعا بشكل كاف، إن رموزه على كثرتها تدور في مناخ من الدلالات كثيف لكنه في أحيان كثيرة ضيق حاد مغلق".[2]

فالشعرية الصادرة عن الرمز لها جاذبية قصوى ناجمة عن ذلك الموقف الذي يقفه القارئ حيال الرمز الذي يقع بين الرؤية الواضحة والرؤية الغامضة، ومن تلك البؤرة تنسكب أشعة الدلالة دون انتهاء.

3- البياض:

أصبحت لعبة السواد والبياض في القصيدة الحداثية عاملا مهما تترتب عنه قيم فنية ورؤى إبداعية عميقة تسهم في إثراء النص وتؤدي دورا في شعرية ذلك النص، ولم يصبح البياض

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص336.
[2] – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص51.

الطباعي الخارجي في النص معبرا عن وقفة ظاهرية أو تشكيلا لفراغ ينبغي أن يملأه القارئ بل أصبح السعي من أجل إيجاد التواشج بين البياض والبنية العميقة للنص.

يتساءل المتلقي أحيانا لماذا ترك الشاعر هذا البياض؟ وتظل الإجابة أحيانا غير متوفرة أو غير مكتملة.

أصبح للقصيدة الحرية في التنظيم الطباعي، وأصبح النص مفتوحا من كل الاتجاهات وصار لكل قصيدة هيئة خاصة مشكلة من حجم السواد والبياض، وقد يضع الشاعر ثلاث نقاط كعلامة دالة تمس الوزن أو الدلالة أو الشعرية أو كل هذه الجوانب معا، يقول بدر شاكر السياب في مطلع قصيدة "النهر والموت":

بويب ...

بويب ...[1]

فكل سطر من هذين السطرين على تفعيلة من بحر الرجز محولة إلى "علان"، ونلاحظ من هذا البياض أو من وراء النقاط الثلاث النقص النحوي والدلالي لعلة شعرية فنية قد تكون من أجل فتح فضاء للتأمل الممتد في النهر المحبب الذي ألفه الشاعر في موطنه، وقد تكون وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها للدلالة عن تفاعل عميق وشائك يصل إلى حد التأثير في

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص453.

الإيقاع "البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص".[1]

إن الرؤى الشعرية المختلفة وما تتميز به من خصوصيات هي التي تتحكم أو ترفض خطية النص، فيحدث أحيانا ما يسمى بالتوازي بين السواد والبياض، وقد يكون للبياض الطباعي حضور مكثف ويحدث عن ذلك تنوع في أشكال القصيدة، ويفضي ذلك التنوع إلى فتح مجال واسع لشعرية النص، ومن هذا التطور في أشكال القصيدة أصبح الشعر العربي الحديث أقرب للقراءة منه إلى الإلقاء، إن الفراغات أو البياضات في القصيدة الحداثية هي كتابة أخرى لنص ممحى بينما كان البياض في القصيدة التقليدية "بين الشطرين" يمثل بياضا لا معنى له "فالمكان النصي ببياضه يترك الصمت متكلما ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المحو الذي يكشف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى، وبناء الدلالية في هذه الحالة لا يلغي أيا من المكتوبين معا".[2]

تمثل التشكيلات الجديدة للسواد والبياض نتاجا دلاليا لمنح الخطاب ثراء في بلاغته وشعريته "ويكون البياض بهذا المفهوم عنصرا أساسيا هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب، إن إيقاف

---

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص128.

[2] – نفسه، ص151.

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".[1]

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 إلقائيا، 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".[2]

---

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص129.

[2] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا، ط1، 2006، ص240.

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.

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.

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

جيكور.. ماذا؟ أنمشي نحن في الزمن
أم أنه الماشي
ونحن فيه وقوف
أين أوله

وأين آخره؟

هل مر أطوله؟[1]

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.

إن أشكال البياضات في النص متعددة لا حصر لها في ديوان السياب وكلها تشترك في شعرية النصوص، وهذا مقطع آخر من قصيدة "جيكور والمدينة" يمثل ذلك البعد الشعري الحداثي الذي يتطلب جهدا مبذولا لفهمه:

وجيكور خضراء
مس الأصيل
ذرى النخل فيها
بشمس حزينة.
ودربي إليها كومض البروق،
بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنار المدينة.[2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص188.
[2] – نفسه، ص418.

ففي هذا المقطع لم يتوقف الشاعر توقفا طبيعيا بل كان هناك انقطاع خلف بياضا بعد "مس الأصيل" وكذلك "ذرى النخل فيها" ثم تمتد مساحة السواد في البيت الأخير، وهنا تتجلى لعبة البياض والسواد لتكشف عن نفسية الشاعر الذي أفضى بما يكنه في السطر الأخير، وكان مشدود الأنفاس وهو يقطع جسد اللغة ليصنع منها عالمه الخاص المعبر عن حركات نفسية تترجم حالة من الترقب، ثم توقف يمتد قليلا في قوله "بشمس حزينة" ويضع نقاطا ثلاثا مجسدا صورة للمعاناة الداخلية، فالإفضاء التام في السطر الأخير سبقته شحنات وإرهاصات ليظهر بعد ذلك نوع من البوح الكلي الذي لم يحتمله الشاعر بين ضلوعه. "حتى أنار المدينة" وهو في نفس القصيدة يقول:

جيكور دونها قام سور

وبوابة

واحتوتها سكينة.[1]

فالبياض الطباعي في هذا المقطع يجسد قلق الشاعر محصورا داخل جيكور التي يطوقها سور وبوابة، فهي تشبه السجن الكبير، ثم تغوص في أبعاد لامتناهية من السكينة المجهولة.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص419.

أما قصيدة "مدينة بلا مطر" فتوجد بها بعض البياضات التي توحي بامتدادات معاني السواد في صمت يقول:

تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار،
ويرتفع الدعاء، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح:
لاهثة من التعب
تؤوب إلهة الدم، خبز بابل، شمس آذار.
ونحن نهيم كالغرباء، من دار إلى دار
لنسأل عن هداياها.
جياع نحن.. وأسفاه! فارغتان كفاها،
وقاسيتان عيناها.
وباردتان كالذهب.[1]

إن هذه البياضات المتفاوتة الاتساع تعكس نفسية الشاعر، فهو عندما يترك البياض الطويل بعد السطر ويضع نقطتين متراكبتين

"من المستنقعات تصيح:
لاهثة من التعب"

يفسح لمخيلة المتلقي وسمعه الداخلي أن يسمع ألوانا شتى من الصياح والأنين والصراخ وبعد أن ترد على مخيلته تلك

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص486، 487.

الألوان الشتى يورد الشاعر تعبيرا على أقصى يسار الورقة "لاهثة من التعب" لأن هناك أصواتا لاهثة أرهقها وأضناها التعب، فهي تغيب وتضؤل ماضية إلى مكان بعيد.. إلى أقصى بياض الورقة من اليسار.

ويترك بياضا آخر في نهاية السطر الذي يقول فيه:

ونحن نهيم كالغرباء، من دار إلى دار

فهذا البياض بعد كلمة دار يعبر عن معاناة لا تنتهي حتى تمر بمخيلة القارئ دور لا تحصى وعناءات لا تنتهي، فالبياض هنا صمت يعبر عن كل ذلك، ولا يستطيع السواد أن يملك ذلك الفراغ وفي هذا الموقف يكون البياض أبلغ والصمت أكثر إيصالا للصورة الشعرية، فلغة البياض في الشعر المعاصر أصبحت معهودة لدى جميع شعراء الحداثة، بل يصل استعمال الأشكال البياضية إلى درجة السريالية حيث تصبح للقصيدة أشكال تأخذ هيئة الإنسان أو الحيوان أو الشجر أو ما إلى ذلك.

4- التكرار:

يعد التكرار أداة أو وسيلة مهمة في الشعر الحديث لذلك نجده شائعا بشكل واسع في قصائد الشعراء، ولا يعني ذلك أن التكرار ظاهرة جديدة في الشعر، بل هو خاصية قديمة فيه، كتكرار القافية والوحدات الوزنية في الأبحر، غير أن الشعر الحر قد تكثفت فيه هذه الظاهرة وهي تتطلب الدراسة والتمحيص في

تفسيرها "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]

وللتكرار أهداف فنية متعددة فقد يكرر الشاعر لفظة، أو سطرا أو جملة شعرية من أجل إضفاء لون من الموسيقى التي تثري شاعرية النص وتجذب انتباه القارئ، فتكرار كلمة مطر في "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب لها جانب دلالي وجانب فني:

ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ...
مطر ...
مطر ...
مطر ...[2]

فالتكرار من الناحية الدلالية يوحي بالخصب والنماء والانبعاث من جديد، ومن الناحية الشعرية فإن الكلمة بتكرارها

[1] – محمد بلقاسم: الأثر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع6، 2007، ص41، نقلا عن محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ص26، 27.
[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص475.

وموسيقاها تحدث سحرا في المخيلة تذكر بالطقوس الدينية التي يتكرر فيها لفظ معين لإضفاء أجواء القداسة والرهبة على المكان للتأثير في النفوس، وقد استولى التكرار على بدر شاكر السياب في قصيدة "المومس العمياء" فكرر أسماء وأساطير يونانية وخرافات عربية، وقد يكرر الشاعر النقط أو علامات الترقيم، ويكون التكرار في الصور وهي عملية صعبة ومعقدة لاستكشاف ما يرمي إليه ذلك التكرار، نظرا لانعدام الجانب الصوتي.

وقد يكثر الشاعر من بعض الحروف والكلمات في إسراف ظاهر، وينجم عن ذلك ابتذال لا يوافق طبيعة الشعر، فالتكرار إذن وسيلة في الشعر الحر يترجم حالة نفسية دقيقة.

فبدر شاكر السياب حين يكرر اسم "جيكور" في الأسطر التالية يكشف عن أمل في النهوض والانبعاث من رحم العذاب والجراح ويفتح بهذا التكرار نافذة للنور والتفاؤل يقول في قصيدة "تموز جيكور":

جيكور.. ستولد جيكور:
النور سيورق والنور.
جيكور ستولد من جرحي،
من غصة موتي، من ناري.[1]

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص411.

وربما كان التكرار بهدف الضغط على فكرة لإبرازها أكثر، بالإضافة إلى كونه مظهرا جماليا.

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، 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":

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر...[1]

ويقول في قصيدة "سربروس[*] في بابل":

ليعو سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمة.[2]

قد يكتفي الشاعر بوصف المشهد بكلمات أو عبارات معينة ولكنه يلجأ في كثير من الأحيان إلى إدراج أصوات معينة تنقل الواقع وتصوره أو تبرز تفاعل الكائن الحي مع الطبيعة "كركر الأطفال في عرائش الكروم" أو نقل صورة من حركة الطبيعة المنغومة "ودغدغت صمت العصافير على الشجر/ أنشودة المطر..."

ويصور مشهدا دراميا وطقسا رهيبا للأجواء السائدة بكلمات تضاعفت حروفها "مهدمة، زمزمة مستحضرا صورة للموت من خلال عواء سربروس حارس مملكة الموت".

وتكرار آخر في الأصوات في قوله:

ناديت: ها..ها..هوه لم ينشر الصدى
جناحيه أو يبك الهواء المثرثر.
ونادى ورددا:

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص475.

[*] – سربروس: الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية.

[2] – بدر شاكر السياب: المصدر السابق، ص482.

"ها..ها..هوه!"

وفتحت جفنا وهو ما زال ينظر،

ينادي ويجأر.[1]

فهذا النداء بهذا الحرف"ها" أو "هوه" تمثيل مسرحي للفت الانتباه أو إثارة الدهشة.

وتكرار آخر في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي:

يا مطرا يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطرا من ذهب.[2]

فتكرار الحروف في هذا المقطع الشعري الذي نظمه من أغنية شعبية لأطفال قرى البصرة يرددونها عند نزول المطر، ينقل الشاعر صورة للطفولة البريئة وسط أجواء لواقع مؤلم والمقطع جزء من قصيدة تصف الطبيعة والحياة الاجتماعية السائدة التي يرفضها الشاعر في أعماقه، فأغنية الأطفال البسيطة بما فيها من تكرار أصوات معينة منتهى الرمزية للألم الداخلي المستكن في أعماق النفس.

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص638.

[2] – نفسه، ص599.

وقد استخدم إليوت مثل هذه المقاطع الصوتية المتكررة التي انتقلت للشعراء الحداثيين العرب مثل: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة والبياتي وبلند الحيدري الذين وظفوا كلمات من هذا القبيل.

وقد وظف الشاعر ألفاظا لا تنقل معنى إلا من خلال جرسها الموسيقي، يقول في قصيدة "مرثية جيكور":

شيخ اسم الله...ترللا
قد شاب ترل ترل ترار.. وما هلا
ترلل.. العبد ترللا
ترللا. عرس "حمادي"،
زغردن ترل ترللا.
الثوب من الريز... ترللا
والنقش صناعة بغداد.[1]

هذه الألفاظ تنقل أجواء الأفراح وربما تبدو مبتذلة وهي تترجم خلجات نفسية معينة، غير أن التصاق السياب بالدوائر الشعبية جعله يوظف تلك الألفاظ ولم تتردد كثيرا في شعره.

وقد كرر بدر شاكر السياب بعض الألفاظ والجمل بأسلوب أرقى تعبيرا، والشاعر معروف بتفاعله الشديد مع الطبيعة يقول في قصيدة "مدينة السندباد":

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص406، 407.

يا أيها الربيع
يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟
جئت بلا مطر
جئت بلا زهر
جئت بلا ثمر
وكان منتهاك مثل مبتداك
يلفه النجيع.[1]

والقصيدة توحي بالغربة الروحية وقد استعمل عناصر الطبيعة بكفاءة للتعبير عن ذلك الاغتراب القاسي، والمقطع السابق جزء من القصيدة يعكس الإحساس بالصدمة وينقل للقارئ صداها في نفسه فيكرر صيغة "يا أيها الربيع"مرتين متتاليتين ويكرر كلمة "جئت" التي يخاطب بها الربيع ثلاث مرات، ويستطيع القارئ بهذا التكرار أن يحس بصدى جفافه في نفسه.

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

أنا ما أزال وفي يدي قدحي
يا ليل أين تفرق الشرب.[2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص468.
[2] – نفسه، ص05.

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":

شباك وفيقة في القرية
نشوان يطل على الساحة
"كجليل ينتظر المشية
ويسوع" وينشر ألواحه.[1]

يعيد الشاعر هذا المقطع في آخر القصيدة لكنه يستبدل عبارة "وينشر ألواحه" بعبارة: "ويحرق ألواحه".

فتغير تلك الصيغة حين أعاد المقطع كان نوعا من الذكاء في تجنب الإعادة والابتذال، إنه الرجوع إلى النهاية المريرة حيث كان شباكا مطلا نشوان على الساحة ويسوع ينشر ألواحه تعبيرا

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص117.

عن الحركة والحياة والأمل، وهو في النهاية "يحرق ألواحه" تعبيرا عن الموت والفناء.

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":

أغنية حب..أصداء
تنأى... وتذوب.. وترتجف
كشراع ناء يجلو صورته الماء
في نصف الليل.. لدى شاطئ إحدى الجزر؛
وأنا أصغي.. وفؤادي يعصره الأسف:
لم يسقط ظل يد القدر
بين القلبين؟! لم أنتزع الزمن القاسي
من بين يدي وأنفاسي،
يمناك؟! وكيف تركتك تبتعدين..كما
تتلاشى الغنوة في سمعي.. نغما..نغما؟![1]

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

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص71.

حركـات الـنفس ومـدى تأثرهـا بالمعـاني أو المواقـف أو الـرؤى والمشاهد، واستخدم السياب هذه الوسيلة في ديوانه بقدر غير قليل سيما في قسم "أزهار وأساطير" في مجموعة من القصائد.

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 بالأمس عتم طيفها حلمي
هي غمد خنجرك الرهيب وقد جـــردته ومسحت عنــه دمي[1]

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

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص06.

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.[1]

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.

وهناك شعور آخر مضاد للموت يسكنه أيضا ولا يكاد يفارقه وهو الأمل وحب الحياة والانبعاث والتجدد ويرد هذا الشعور

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص433.

بكثافة أيضا في شعره، يقول في قصيدة "أحبيني" مختارا وسيلة الخطاب باستعمال "الشخص الثاني" أو "المونولوج":

فابحث بين أكوام المحار، لعل لؤلؤة ستبزغ منه كالنجمة،
وإذا تدمى يداي وتنزع الأظفار عنها، لا ينز هناك غير الماء
وغير الطين من صدف المحار، فتقطر البسمة.[1]

إن السياب في هذا المقطع لديه شعور مزدوج الإحساس الخواء العاطفي والإخفاق في نفس الوقت، يترقب الأمل: "لؤلؤة، نجمة، غير الماء، فتقطر البسمة".

وصورة الأمل هذه تتراءى في تلافيف أشعاره وإن كانت صورا قاتمة ومظلمة من الإخفاق والأسى، وضغط الواقع والمرض..إلخ، يقول في قصيدة "قالوا لأيوب":

قالوا لأيوب "جفاك الإله!"
فقال:"لا يجفو
من شد بالإيمان، لا قبضتاه
ترخى ولا أجفانه تغفو"
قالوا له: "والداء من ذا رماه
في جسمك الواهي ومن ثبته؟"
قال: "هو التكفير عما جناه
قابيل والشاري سدى جنته

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص639.

سيهزم الداء: غدا أغفو

ثم تفيق العين من غفوة.[1]

والشاعر هو أيوب الذي يواجه تشفي الناس ورميهم الجارح، وهو يعاني شدَّ المرض الذي يشرف به على الموت والهلاك، ولكنه يتحدى الناس والواقع فيرى بصيص الشفاء والأمل في الغفران، "فقال: لا يجفو، لا قبضتاه ترخى، ولا أجفانه تغفو، هو التكفير عما جناه، سيهزم الداء...إلخ".

يعد التكرار خاصية من خصائص الشعرية الذي لم يبتدع حديثا ولكنه أصبح وسيلة لشحن النص أكثر بالصور الفنية، فلا غنى عنه للشاعر لما يحققه من آفاق شعرية لا متناهية.

5- التوازي:

يعتبر التوازي لدى النقاد من أهم العناصر الفنية الأدبية الذي يسهم في تشكيل شعرية النص، وهو عبارة عن ثنائية تماثل من دون تطابق، ويصعب تحديد طبيعته في الشعر خاصة إذ ليس لهذه الطبيعة المزدوجة للتوازي نسق ثابت.

ولا يتوصل الباحث بسهولة إلى إدراك مكمن التوازي أو القبض على مصدره، وهو موضوع مفتوح لا يستنفذ بما يمتلك من خاصية الانبثاق والانبجاس والتناسل المعنوي، وهو جانب جمالي وزخرفي "إن الجانب الزخرفي في الشعر بل وقد لا نخطئ حين

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص296.

نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر".[1]

والربط بين طرف وآخر في التوازي يتم عن طريق ملاحظة التشابه أو التباين أو المجاورة، وقد تكون علاقة التوازي بين الطرفين خفية تكمن في المحتوى أو السياق أو شكلية مقعدة "ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية، وتكرار البيت، والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا".[2]

والدراسة المعمقة للتوازي تتطلب اتباع منهج لساني صارم ودقيق "لمَا أمكنها أن تتجاوز التوازي باعتباره مدارا محوريا لكل عمل تهيمن عليه الوظيفة الشعرية لأنه يتجلى في كل أبنية الخطاب الفني المنجز".[3] ومن مجالات التوازي المهمة الأعمال التراثية وما تزخر به من معان يوظفها الشاعر، وتؤدي الأسطورة دورا في التوازي تنعكس من خلاله الأبعاد النفسية والدلالية والشعرية.

---

[1] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص105، 106.

[2] – نفسه، ص108.

[3] – الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسبون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص58.

ويشمل التوازي عند جاكبسون "أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعيل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي هذه أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز"[1]، ويوضح الطاهر بومزبر تأثير تلك الأدوات التكرارية في بنية الخطاب ودلالته بقوله: "فالتوازي وفقا لما سبق يستغرق كل الأدوات 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".[2]

ويشمل التوازي مستويين: عمق الخطاب وسطحه، لأن كلا منهما يكشف عن جمالية الآخر ضمن الكلية النصية.

ويذكر جاكبسون الأدوات التي ينجم عنها التوازي "هناك نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النحوية، وفي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية

---

[1] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص7، 8.

[2] – نفسه، ص59.

وتطابقات المعجم التامة، وفي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية، وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحا وتنوعا كبيرا في الآن نفسه".[1]

يتضح من كل هذا أن التوازي عنصر فني مهم في الشعر تقوم عليه شعرية النص، فهو يحفز الذوق لإدراك فضاءات شعرية لا تحققها العناصر الفنية الأخرى وللتوازي علاقة بالانسجام Cohérence وكذلك بالاتساق Cohésion الذي هو التماسك القوي بين الأجزاء المشكلة للنص، ويعتبر الاتساق الخطوة الضرورية الأساسية للوصول إلى الانسجام.

ومن ثمة فإن الدراسة النقدية التحليلية للشعرية تتطلب التطرق إلى شعرية التوازي، وحين تتحقق شعرية نص ما بواسطة التوازي الفني والاتساق التركيبي للبنى والانسجام النصي حينئذ يحظى النص بأهمية الدراسة النقدية.

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

[1] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص106.

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".[1]

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، 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 "ويمكن أن نحدد الخصائص الملحوظة بهذه الطريقة: التوازي مركب ثنائي التكوين: أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر بدوره – يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه– نعني أنها ليست علاقة تطابق كامل ولا تباين مطلق، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنه – في نهاية الأمر – طرفا المعادلة وليسا متطابقين تماما،

[1] – يحي الشريف عبد الرزاق: الانسجام والاتساق في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، بسكرة، الجزائر، 2004، 2005، ص27، 28.

فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما".[1]

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

أسمعه يبكي، يناديني
في ليلي المستوحد القارس،
يدعو: "أبي كيف تخليني
وحدي بلا حارس؟".[2]

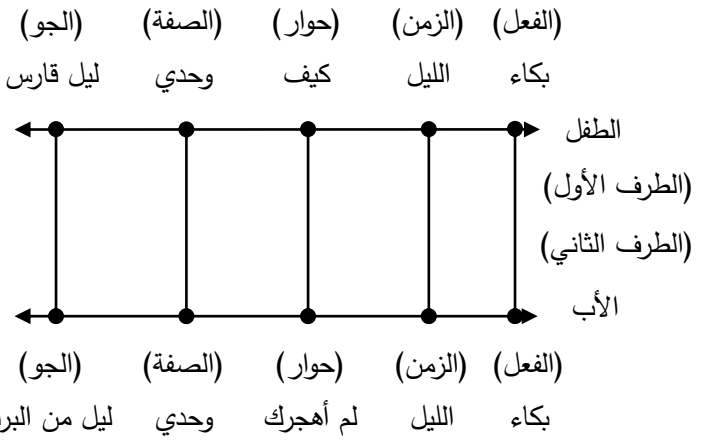
قد تكون القصيدة إلى هذا الحد لا تمثل انبثاقا شعريا قويا إلا أن الطرف الثاني من التوازي المماثل يحدث في النص طقسا من الشعرية تنبجس بصورة فياضة، يقول السياب في نفس القصيدة:

إني لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدجى وحدي
ويستثير الليل أحزاني
فكلما مرَّ نهار
ليل من البرد،
ألفيتني أحسب ما ظل في جيبي من النقد؛
أيشتري هذا القليل الشفاء؟.[3]

---

[1] – يحي الشريف عبد الرزاق: الانسجام والاتساق في شعر عثمان لوصيف، ص 28.
[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص287.
[3] – نفسه، ص287.

ويمكن تمثيل طرفي التوازي على المحورين الآتيين 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.

ومن أمثلة التوازي في الديوان قوله في قصيدة "هرم المغني":

بالأمس كنت إذا كتبت قصيدة فرح الدم

فأغمغم

وأهيم ما بين الجداول والأزاهر والنخيل

أشدو بها أترنم.[1]

هذا هو الطرف الأول من التوازي من القصيدة أما الطرف الثاني فيظهر في قوله من نفس النص الشعري:

هرم المغني، هدَّ منه الداء فارتبك الغناء

بالأمس كان إذا ترنم يمسك الليل الطروب

بنجومه المترنحات فلا تخر على الدروب

واليوم يهتف ألف آه لا يهز مع المساء

سعف النخيل ولا يرجح زورق العرس المحلى

بعيون آرام ودفلى

ودرابك ارتعدت حناجرها فأرعدت الهواء.[2]

يجسد المقطع الأول حالة السياب في الماضي ويمثل المقطع الثاني حالته في الحاضر ففي الماضي كان الشاعر إذا كتب قصيدة فرحت دماؤه وغمغم سعادة وحبورا ثم سار يشدو بين الجداول والأزاهر والنخيل مبتهجا مترنما.

أما في المقطع الثاني فيجسد حالته الحاضرة حيث هرم ذلك المعنى السعيد وهدّه الداء واضطرب غناؤه المنسجم، وغدا

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص307.

[2] – نفسه، ص307، 308.

الليل الطروب بنجومه يُصَعِّد آهاته مع المساء، وارتعدت دروب الشاعر واضطرب الهواء وأرعد.

فالمقطعان متوازيان وقد بنيا على خاصية المباينة وهذا التباين لم يشمل كل عناصر التباين بينهما فقد ظلت عناصر دون تباين أو هي موجودة في طرف ولا توجد في الطرف الثاني مثل "فلا تخر على الدروب".

ويمكن تمثيل علاقات التوازي بالشكل التالي:

الطرف الأول	**الطرف الثاني**
(حالة الشاعر في الماضي)	**(حالة الشاعر في الحاضر)**
بالأمس كنت ←	→ هرم المغني
فـرح الـدم ←	→ هدَّمِنْهُ الداء
فـأغمغـم ←	→ فارتبك الغناء
الليل الطروب ←	→ واليوم يهتف ألف آه
أهيم ما بين الجداول والأزهار ←	→ ودرابك ارتعدت حناجرها

وهناك حقل ثري للتوازي في ديوان السياب وهو الأسطورة، وقد اشتهر السياب بتوظيفها في شعره كرمز تراثي وربما كان ذلك اقتداء بالشاعر إليوت، وللأسطورة دور كبير حيث ينجم عن توظيفها تواز شعري له انبثاق غزير وإشعاعات شعرية مكثفة "إن

الدور الذي يلعبه التوازي في التراث وفي إبداع الأسطورة يكشف عن إمكانات متجددة باستمرار وغير متوقعة".[1]

ومن أمثلة التوازي في الأسطورة قوله في قصيدة "رؤيا":

تموز هذا أتيس
هذا، وهذا الربيع
يا خبزنا يا أتيس
أنبت لنا الحب وأحي اليبيس
التأم الحفل وجاء الجميع
يقدمون النذور،
يحيون كل الطقوس
ويبذرون البذور
سيقان كل الشجر
ضارعة، والنفوس
عطشى تريد المطر.[2]

في هذا المقطع يورد الشاعر أسطورة إله الخصب "أتيس" عند سكان آسيا الصغرى القدماء ويقابل "تموز" إله الخصب عند البابليين.

---

[1] – رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص107.
[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص434، 435.

فهو رمز للربيع والنماء، الناس يضرعون إليه ويقدمون النذور ويحيون طقوسا ذاهلة وفي نفس الوقت يلقون البذور والنفوس عطشى لقدوم المطر.

لكن السياب أحيانا يستعمل الأسطورة بصورة مباشرة نصية لا تنبثق عنها شعرية قوية كما في المقطع السابق.

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.[1]

إن التوازي هنا مع الرمز الأسطوري هو تواز في النغم المسكوب في أذن الشاعر وقلبه، في ترداد غيلان لكلمة "بابا..." ولا يجد الأب ماذا يصنع، حيث يظل الطفل يردد "بابا..." منهارًا وتبقى الكلمة ترددًا من دون جدوى كفعل سيزيف المعذب في الأبدية فهو يرفع الصخرة إلى قمة الجبل ثم يدحرجها إلى أسفل في عملية مستمرة مضنية لا تنتهي ولا تتوقف أبدا.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص325.

والشعرية في هذا المقطع أكثر براعة من شعرية المقطع الأول حيث وظف أسطورة سيزيف توظيفا جماليا امتزجت فيه نبرة الطفولة المعذبة ومعاناة الأب في ديمومة مستمرة ثابتة.

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.[1]

إن التوازي في المقطعين السابقين قد غاب فيه الطرف الأول وصار خفيا غير ظاهر وهو الشاعر ذاته وكأن "أدونيس" يمثل الإرادة والفعل لديه، ولكن بطولته انحدرت وحطمه الموت وعادت قبضته فارغة، هكذا الشاعر يبلغ قمة اليأس والانحدار.

وكل التوازيات الأسطورية في شعر السياب تتراوح بين الجمود والحرفية حيث تبقى الأسطورة معلقة بثباتها في الفضاء، وتارة أخرى تؤدي الأسطورة دورا تتجسد فيه الشعرية الحقة التي تتوالد فيها الرؤى والصور بشكل مكثف.

ولا مجال لاستخراج كل أمثلة التوازي في نصوص السياب فهي أكثر من أن تحصيها الدراسة، والتوازي باب مفتوح على عدة وسائل فنية تلك التي ذكرها جاكسون الذي رأى بأن كل الأدوات التكرارية تمثل التوازي باعتبار أن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر.

والتوازي جانب جمالي وزخرفي يتمثل في تكرار القافية والتصريع والتفاعيل إلى آخره من الأدوات التكرارية ففي جانب القافية في قصيدة "مدينة السندباد" يراوح الشاعر بين حروف معينة في كل مقطع يقول:

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص465، 466.

الموت في الشوارع،
والعقم في المزارع،
وكل ما نحبه يموت.
الماء قيدوه في البيوت
وألهث الجداول الجفاف.
هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف،
وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف
محمد اليتيم أحرقوه فالمساء
يضيء من حريقه، وفارت الدماء.[1]

إن تكرار القافية في السطرين الشعريين أو أكثر يحمل بعدا نفسيا ودلالة فنية حيث يزيل التكرار رتابة التزام قافية واحدة في كامل النص، وقد جاء الشعر الحر كسرا لتلك الرتابة الأحادية المؤثرة في نفسية المتلقي، رتابة ينجم عنها روتين ثقيل على نفسه، ومن جانب الدلالة الفنية فإن ذلك التكرار غير المطرد للقافية في كامل النص يحدث نبرات موسيقية متنوعة الإيقاع تؤدي دورا جماليا وذوقيا يجذب القارئ.

أما اختيار حرف الروي أو "القافية" تجوزا فهو ليس اختيارا تلقائيا أو اعتباطيا إنما يعكس بنغمه وموسيقاه معنى أو مضمون الأسطر التي يتكرر فيها، فحرف العين المكرر في

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص467.

السطرين الأولين بصوته الموسيقي الصائت يؤدي دور الجرس الصاخب الملفت في طقس ذلك الموت الممتد والعقم السائد.

وحرف التاء المسبوق بحرف الواو في السطرين المواليين وقد نجم عن تواليهما نغم مهموس موافق للزوال والموت والانحباس "كل ما نحبه يموت/ الماء قيدوه في البيوت".

وهكذا فإن تنويع القافية يحدث نوعا من التوازي بين المعنى والدلالة وبين النغم الموسيقي الخارجي للحرف المكرر.

أما التصريع فإنه نوع من التوازي الجمالي وتقوم موسيقاه بدور فعال في إحداث نغم ملائم للدلالة، يقول السياب في قصيدة "أهواء":

أطلي على طرفي الدامع *** خيالا من الكوكب الساطع.[1]

إن الخطاب موجه إلى فتاة ينتظرها الشاعر في موعد ولكنها أطالت فهو ينتظر في شوق واحتراق ولوعة وتكرار حرف "العين" في آخر العروض وآخر الضرب يحدث صوتا يترجم تلك اللوعة وذلك الاحتراق فهو حرف جوفي صادر من الأعماق وهو حرف صائت معبر عن الوجع.

ومن التصريعات الأخرى ما جاء في قصيدة "لن نفترق" يقول السياب:

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص12.

هبت تغمغم "سوف نفترق"

روح على شفتيك تحترق.[1]

هذا البيت المصرع بحرف القاف – حيث تكرر في آخر العروض وآخر الضرب– بموسيقاه الصائتة هو حرف قوي معبر عن معنى القوة والفعالية والشدة، وقد نطقته الفتاة وهي في حالة حلم وبصورة عصبية "سوف نفترق" ثم صار أكثر شدة وقوة عندما تكرر في ضرب البيت "تحترق"، فهذا التوازي في التصريع كان له نغم موسيقي معبر عن نفسية الفتاة التي نطقته في عبارة تداعت مع الأحلام، والدلالة تعبر عن مكبوت خرج في حالة غياب "الأنا" الذي هو رقيب عن المشاعر والأفكار الباطنية.

أما التوازي في التفاعيل فإن الشعر الحر "شعر التفعيلة" في معظمه يقوم على هذا التوازي لتكرار التفعيلة في أسطره فهو تواز معتمد على المجاورة أي تجاور التفعيلات، يقول السياب في قصيدة "ربيع الجزائر":

سلاما بلاد اللظى والخراب

ومأوى اليتامى وأرض القبور،

أتى الغيث وانحل عقد السحاب

فروى ثرى جائعا للبذور.[2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص52.

[2] – نفسه، ص238.

فالتوازي في الأسطر الشعرية السابقة أداته التكرارية هي تفعيلة "فعولن" وهي وزنة من وزنات بحر المتقارب، وقد التزم في كل الأعاريض والأضرب جوازة "فعولن" وهي "فعو".

ويمكن كتابة الأسطر السابقة على شكل عمودي بالطريقة التالية:

سلاما بلاد اللظى والخراب ومأوى اليتامى وأرض القبور
الغيث وانحل عقد السحاب فروى ثرى جائعا للبذور

إن هذا التوازي المعتمد على مجاورة التفعيلات لبعضها بعضا أحدث موسيقى خارجية قوية ملائمة للعنف والشدة وتلائم القصائد الثورية، فهذا الاتساق والانسجام بين تكرار"فعولن" أربع مرات في كل سطر، شحن المقطع السابق بموسيقى مجلجلة تلائم بجرسها وتكرارها دلالة النص العميقة، وهنا يحدث التناغم في التوازي بين البنية العميقة والبنية السطحية.

6- التقابل/ تنافر الأضداد:

إن ظاهرة التقابل أو تنافر الأضداد كثيرة وشاسعة في الشعر الحر، واستعمالها يوسع دائرة التصور الشعري، وللشعراء المعاصرين ولع بالتضاد والتنافر بين أجزاء الصورة، تلك الأجزاء الكثيرة التي تفوق أجزاء التشبيه التمثيلي في الشعر التقليدي، وتفوق أجزاء المقابلة العادية في البلاغة القديمة. إن الصور الشعرية تستمد ديناميكيتها من ذلك التنافر والتضاد لكي يعكس

الشاعر من خلال ذلك حالات نفسية يناقض بعضها بعضا، ولكي يعبر عن الصراع والتصادم في الواقع الإنساني بين الخير وما يحتويه من مبادئ كالتسامح والتواضع والتجاوز والشر وما يحتويه أيضا من نزعات مضادة لتلك المبادئ، فالتضاد في الشعر المعاصر يأخذ أبعادا عميقة روحية وفنية تتجاوز تلك الرؤى التقليدية ذات البعد الواحد، ففي قصيدة "قافلة الضياع" التي يتحدث فيها الشاعر عن معاناة اللاجئين الفلسطينيين يقول:

من يدفن الموتى لنعرف أننا بشر جديد!
في كل شهر من شهور الجوع يومئ يوم عيد
فنخف نحمل من "تذاكرنا" صليب اللاجئين:
"يا مكتبا للغوث في سيناء هب للتائهين
منًّا وسلوى من شعير، والمشيمة للجنين.[1]

يحس القارئ في هذه الأبيات السابقة بتقابلات تتوزع عبر الأسطر "من يدفن الموتى، بشر جديد، شهور الجوع، يومئ عيد، هب للتائهين، منًّا وسلوى".

فدفن الموتى رمز للتقتيل الذي يمارسه الأعداء الصهاينة على الفلسطينيين، إنه الموت والقهر وبالمقابل هناك صورة أخرى " بشر جديد"، وكذلك و "شهور الجوع" التي يقابلها "يومئ عيد"،

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص373.

فهذه الصور المتقابلة والموزعة أحيانا بشكل غير منتظم في النص توحي بالقهر والظلم والمعاناة وبالمقابل هناك صور للأمل والبقاء.

مثل هذه التقابلات المتضادة كثيرة في شعر السياب، فالشاعر المعاصر تتجاذبه تناقضات الحياة التي لم تصبح أحادية ساكنة، كما كانت بالأمس، يقول السياب في قصيدة "سفر أيوب" التي يعبر فيها عن الاستسلام والاستكانة للألم محولا تلك الرزايا والجراح إلى ندى وهدايا من حبيب:

ولا يهدأ الداء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالردى
ولكن أيوب إن صاح صاح:
"لك الحمد إن الرزايا ندى"
وإن الجراح هدايا الحبيب.[1]

فالصورة في السطرين الأولين قاتمة سوداوية من جراء الداء "الليل أوجاعه بالردى" وتقابلها صورة أخرى للتحدي والحمد فتستحيل الرزايا ندى وماء والجراح الحمراء هدايا من حبيب، فهذه الأبعاد الذاتية التي استحضر فيها الشاعر رمزا دينيا "أيوب" الذي أسقط عليه معاناته هو نوع من التجلد والإيمان والاقتداء "بأيوب النبي" الذي اصطبر على الداء سبع عشرة سنة، كما جاء في السير، إن هذا التقابل بين حالته وحالة أيوب يرمز إلى قوة

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص249.

الاحتمال، فالشعرية حين تستدعي صورا كهذه فإنها تلمح إلى عمق بعيد وتجسد ألما مريرا يتجرعه الشاعر في اصطبار بل في حمد وشكر.

ومن قصيدة "رسالة من مقبرة" التي أهداها إلى المجاهدين الجزائريين يرسم الشاعر لوحتين متقابلتين يقول:

النور من طين هنا أو زجاج،
قفل على باب سور.
النور في قبري دجى دون نور.
النور في شباك داري زجاج،
كم حدقت بي خلفه من عيون
سوداء كالعار.[1]

في هذا المقطع ثبات وسكون فالشاعر داخل سور مقفل هامد لا يحس بنسمة حياة أو هو داخل قبر دامس الظلام والنور متجمد على شباك تلك الدار التي يسكنها أو "القبر" فلا حركة ولا حياة سوى تلك العيون المحدقة التي تشبه العار، ويقابل هذا المشهد مشهد آخر ومناقض ومناظر للمشهد الأول، يقول في نفس القصيدة:

لكن أصواتا كقرع الطبول
تنهل في رمسي

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص390.

من عالم الشمس
هذي خطى الأحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه
أصداؤها الخضراء
تنهل في داري
أوراق أزهار
من عالم الشمس الذي نشتهيه
أصداؤها البيضاء
يصدعن من حولي جليد الهواء.[1]

في هذه اللوحة الثانية المقابلة للأولى تأتي الحركة والحياة: "ولكن أصواتا كقرع الطبول/ تنهل في رمسي".

تأتي هذه الأصوات ثقيلة من عالم الشمس والنور، وتبدأ الخطى تدب نحو الحقول، فتكتنز الخضرة وتنثال أوراق الأزهار في دار الشاعر التي كانت قبرا، تنثال من ذلك العالم المشتهى بصداها الأبيض، ويتصدع الهواء الجليدي، وتنطلق الحياة من جديد.

إن هذا التنقل أو هذه المراوحة بين الصور في شبه اطراد بين الأجزاء المتعددة للصورة القاتمة والمشرقة يولد شعرية

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص391، 392.

التصـوير التـي تعكـس الحلـم بـالتحرر مـن قيـود الواقـع وأثقالـه الرازحة.

وفـي مقطـع آخـر مـن قصـيدة "أسـير القراصـنة" يقـول الشاعر:

أجنحة في دوحة تخفق
أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حب ولا دار،
يسلمك المشرق
إلى مغيب ماتت النار
في ظله.. والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق.[1]

فـي هذا المقطـع صـورة حيـة يراهـا الشـاعر بـالقرب منـه "أجنحة في دوحة تخفق/أجنحة أربعة تخفق" وهو يعيش الاغتراب والغربـة فـي آن واحـد "وأنـت لا حـب ولا دار" إنهـا غربـة شـديدة الوطأة، فالشاعر يسير في درب متعرج كل الأبواب فيه موصدة، والـذي يزيـد سـورة المعانـاة وغلواءهـا تلـك الأجنحـة التـي تخفـق، أجنحـة أربعـة، هـي الحركـة الوحيـدة فـي جـو صـامت معبـر عـن الغربة والسأم والضيق.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص668.

فالشاعر استطاع بهذا التقابل أن يصور الأجواء الشعرية في لوحة فنية تترجم كل تلك الأحاسيس والمشاعر، فالتقابل في هذه اللوحة الشعرية كان أداة وعنصرا مهما في التصوير.

7- الأسطورة:

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 إليوت 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".[1]

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

[1] – ماجد السمرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994، ص132، 133.

يستند إلى ما يمكن تسميته برؤيا أسطورية يحاول بمثابرة واضحة أن يبلورها ويعمق ملامحها".[1]

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 J.Frazer، حيث أعجب الشاعر واستمالته أسطورة أدونيس أو تموز "إله الخصب والحياة" 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".[2]

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

---

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص129، نقلا عن علي جعفر العلاق، إعداد حاتم الصكر، السياب بعد اثنين وعشرين عاما، سؤال قراءة، ص113.

[2] – حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص80، 81.

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".[1]

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

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص201، 202.

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".[1]

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".[2]

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 استعملها 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

---

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص130. نقلا عن مجلة شعر، بيروت، العدد الثالث، 1957، ص112.

[2] – نفسه، ص130، نقلا عن العبطة محمود، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة، مطبعة المعارف، بغداد، ص86، 87.

حدث في قصيدة "مدينة بلا مطر" بينما تظل في أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها غريبة ومعزولة لا يبررها إلا الهامش الذي يوضع لتفسيرها".[1]

اهتدى السياب إلى الأسطورة حتى صار شعره موشَّى بأسماء أسطورية كثيرة: عشتار، تموز، سيزيف، أدونيس، أتيس، ميدوزا، سربروس، أوديب، أفروديت...إلخ، وهو تارة يستنطقها لإغناء مناخ النص الشعري جماليا أو دلاليا، ويختلف توظيف الشاعر المعاصر للأسطورة عن توظيف الشاعر لها قبل الحداثة، فالشاعر المعاصر يفجر أبعادها ويجعلها تتماهى مع الحدث الحاضر بينما الشاعر قبل الحداثة يستعملها بصورة نصية مباشرة كما فعل المازني والعقاد وأبو شادي وعلي محمود طه ...وغيرهم، فهي حين تصاغ من جديد يستنطقها الشاعر بشكل جيد تعين على فهم الحاضر المعيش الذي نظر إليه السياب كغيره من شعراء الحداثة برؤية أسطورية أحيانا فوظفوا الكثير من الأساطير العالمية والدينية والتاريخية القديمة، يقول السياب في قصيدة "جيكور والمدينة":

وغشى على أعين الخازنين، لهاث النضار الذي يحرسونه:

حصاد المجاعات في جنتيها.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص ج ج ج.

رحى من لظى مرَّ دربي عليها،
وكرم من عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة
شرايين في كل دار وسجن ومقهى.[1]

فالسياب في هذا المقطع يصف الواقع الاستبدادي الذي يطغى فيه الحكام وأرباب المال على البسطاء والضعفاء الذين يعانون الفقر وضيق السجون، ولكن شرايين "تموز" آلهة الخصب تمتد في كل دار وسجن ومقهى، فالأمل في الحياة لم ينعدم تماما بل هناك بصيص يتوارى خلف الواقع المرير.

والسياب حين وظف الأسطورة بهذا الشكل في هذا المقطع وفي كثير من قصائده فإنه جعلها ستارا خشية من الواقع السياسي فهو لا يصرح بقناعاته تصريحا مباشرا وقد ساعدته الأسطورة على البوح بشكل متستر وربما كان هذا هو الدافع الأساس لاكتشاف الأسطورة إن لم يكن من جراء التأثير بإليوت.

إن معظم قصائد الرواد كانت أشعارا للانبعاث، والأسطورة صارت أداة هامة لأفكارهم ورؤاهم الشعرية الانبعاثية، يقول السياب راسما صورة المستقبل في أطفال العراق في قصيدة "مدينة بلا مطر":

وسار صغار بابل يحملون سلال صبار
وفاكهة من الفخار، قربانا لعشتار

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص416.

ويشعل خاطف البرق،
بظل من ظلال الماء والخضراء والنار
وجوههم المدورة الصغيرة وهي تستسقي.
فيوشك أن يفتّح – وهي تومض– حقل نوار.[1]

فهؤلاء الأطفال الذين يحملون القرابين لعشتار كي يتدفق الماء ويأتي الخصب والنماء رمز للتجديد والتغيير، والسياب بهذا الاستعمال للأسطورة يكون قد تفاعل مع الواقع وجعل الأسطورة تتحول من هيكلها النصي إلى دلالة شعرية جديدة، فالشاعر المعاصر قد طور استخدام الأسطورة "خرج بالأسطورة من مرحلة إلى أخرى من الاستخدام الساذج إلى التفاعل معها بوعي أعمق من رواية متنها الأسطوري إلى إعادة إنتاجها من حراسة بنائها المقدس إلى الهجوم على هيكلها المهيب"[2]، ويألم الشاعر كثيرا لواقع الناس المليء بالموت والظلم والاستنطاق الذي يتوخى المستحيل، يقول السياب في قصيدة "المومس العمياء":

من هؤلاء العابرون؟
أحفاد "أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون،
"جوكست" أرملة كأمس، وباب "طيبة" ما يزال
يلقى "أبو الهول" الرهيب عليه، من رعب ظلال

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص489، 490.
[2] – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص13.

والموت يلهث في سؤال
باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه؟[1]

إن توظيف أسطورة "أوديب" في الأسطر الشعرية السابقة تجسيد لحياة تسودها القوة والجبروت، "وأبو الهول" الذي هو رمز للرعب والتسلط ما يزال لحد الآن يقتل عندما يهتز الجواب على الشفاه، والتخفي وراء الأسطورة في المقطع السابق ظاهر وجلي، والمقطع التالي يصور حالة اصطدامه بالنساء المومسات، يقول في قصيدة "المومس العمياء":

مترقبا ميلاد "أفروديت" ليلا أو نهارا
أتريد من هذا الحطام الآدمي المستباح
دفء الربيع وفرحة الحمل الغرير مع الصباح
ودواء ما تلقاه من سأم وذل واكتداح.[2]

فالمقطع يبرز نفسية ذلك الذي يجري لاهثا سادرا وراء المومسات فلا يجد سوى حطام هياكل مستباحة، ويحلم أن يجد الحب والجمال والمتعة الغضة رامزا لذلك بأسطورة "أفروديت الآلهة" التي ولدت من زبد البحر وجاءت محمولة على صدفة محار، وقد استخدم الشاعر عنصر التقابل في وصفه للمومسات

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص510، 511.
[2] – نفسه، ص514.

ثم العذارى اللواتي يمتلئن بدفء الربيع وفرحة الحمل الوديع، ومن خلال هذا التمازج بين الأسطورة والواقع يتولد جو للشعرية جذاب وتتعاكس الأضداد فيزداد القبح قبحا والجمال جمالا.

ومن نفس القصيدة السابقة يورد الشاعر أسطورة "أبولو" إله الشمس الجبار مع "دفني" ابنة إله صغير، إله أحد الأنهار، فيقول:

سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت
ستظل – ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء–
تعدو، ويتبعها "أبولو" من جديد كالقضاء
وتظل تهمس، إذ تكاد يداه أن تتلقفاها:
"أبتي... أغثني" بيد أنك لا تصيخ إلى النداء.
لو كنت من عرق الجبين ترشها ومن الدماء
وتحيلها امرأة بحق، لا متاعا للشراء
كللت منها، بالفخار وبالبطولات، الجباها![1]

جاء في الأسطورة أن "أبولو" إله الشمس الجبار أحب "دفني" ابنة إله صغير إله أحد الأنهار وظل يطاردها ليغتصبها فرشها والدها بحفنة من الماء فاستحالت إلى شجرة غار تضفر من أغصانها الأكاليل للأبطال، وظل كيوبيد يرشق قلب "أبولو" بسهام الذهب ليلهب قلبه بالحب.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص516، 517.

وقد ضمن الشاعر هذا المقطع تلك الأسطورة ملمحا بها إلى سطوة المال، وهذه الفكرة المادية البحتة لما وردت في هذا السياق الأسطوري تألقت في المقطع شعرية ناجمة عن الغرائبية السردية القصصية واكتظ المقطع وتزاحم بالرؤى المختلفة "الحب والظلم والسلطة والبراءة".

أما في قصيدة "أم البروم" فإن السياب يوظف فيها أسطورة أخرى وهي ابنة آلهة الخصب عند اليونان وقد اختطفها "بلوتو" سيد العالم السفلي المتصرف على عالم الموتى وأصبحت "برسفون" تعيش معه هناك، يقول السياب:

يقول رفيقي السكران:"دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا
شرابا من حدائق برسفون تعلنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا".[1]

إن المدينة أصبحت تضم مقبرة للموتى، فالمدينة تأكل الجماجم وهي حالة تبعث على القلق والضيق حيث أصبح الأحياء يساكنون الأموات، ولكن الشاعر يضع في قلب ذلك الجو ابنة آلهة الخصب "برسفون" فيسقي الناس شرابا من حدائقها، ويعيش الناس في هذا الطقس الفريد.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص131.

ويهدي السياب قصيدة "الشاعر الرجيم" إلى شارل بودلير، يقول:

جزيرة من جزر المرجان
كأن بحرا غاسلا لسبوس بالأجاج
تشربه روحك من صدى إلى القرار
كأن سافو أورثتك من العروق نار
وأنت لا تضم غير حلمك الأبيد
كمن يضم طيفه المطل من زجاج:
حرقة نرسيس، وتنتلوس والثمار![1]

إن "لسبوس" هي الجزيرة التي سكنت هيكل الشاعرة الإغريقية "سافو"، وكأن روح بودلير تشرب من ذلك الهيكل، وهو يتحرق ويستلهم الشعر منه مثل نرسيس الذي عشق ظله، ويتلهف أيضا إلى المعاني الشعرية وله جوع إليها مثلما تنتلوس الذي هو جائع أبدا، يقترب من فمه غصن مليء بالثمار وما أن يدنو من فمه حتى تبعد الريح ذلك الغصن عن فمه، يبدو أن السياب يغوص في أعماق الشاعر بودلير ويصف دخيلته بدقة. أما ما وراء هذه الأسماء الأسطورية فهو تحرق السياب نفسه ليكون فذًّا في رؤاه وله شعرية لا تضاهى، ومن ثمة لجأ إلى الأسطورة

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص192، 193.

الخارقة للتعبير عن مقدرة بودلير الذي يراه أنموذجا للشاعر المفلق، وهذه الصيغ الأسطورية تعكس طموح السياب إلى التفوق.

إن التمعن في استخدام الرموز الأسطورية وما تؤديه من دلالات شعرية يبين الأهمية القصوى لهذا الرمز في توسيع آفاق الشعرية لدى الشاعر.

8- الموسيقى والإيقاع

8-1 الموسيقى:

تساهم الموسيقى الخارجية في تبليغ المقاصد الشعرية بشكل واضح، وقد تنبه القدماء إلى الدور الذي تؤديه في تدعيم الأبعاد الشعرية المختلفة فاختاروا لكل موقف وزنا معيناناسبه، ويضيق المجال عن تتبع تطور القصيدة العربية من حيث الأشكال والأوزان غير أن التطور الحقيقي كان في أواخر الأربعينات وبداية الخمسينات على يد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة حيث أن الاتصال بالثقافة الغربية أتاح الاطلاع على أشكال أخرى للشعر، وقد سبق السياب غيره من الشعراء في تنوع وزن القصيدة حسب المقاطع الشعرية مثل قصيدة "رؤيا في عام 1956".

حطمت الرؤيا على عيني صقرا من لهيب
إنها تنقض، تجتث السواد
تقطع الأعصاب تمتص القذى من كل

جفن، فالمغيب
عاد منها توأما للصبح، أنهار المداد
ليس تطفي غلة الرؤيا: صحارى من نحيب
من جحور تلفظ الأشلاء، هل جاء المعاد ؟
أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رما د
أيها الصقر الإلهي الغريب.[1]

لقد اختار الشاعر بحر الرمل الذي توافق موسيقاه " فاعلاتن " المواقف المرعبة والشديدة: صقرا من لهيب، تجتث السواد، أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟ وقد ساندت موسيقى المقاطع الداخلية ذلك الألم المحتدم في نفسه، فحرف الدال الذي تكرر في أواخر بعض الأسطر ينشأ عنه جرس موسيقي شديد ملائم لسياق المعني، كذلك تكرار حرف الباء الذي يحدث عنه صوت متفجر ملائم للقوة والشدة، بالإضافة إلى الكلمات الممدودة: السواد، المداد، المعاد، رماد، المساء، وقد شاركت في تصوير الرؤيا المرهبة والمفزعة.

ثم ينتقل الشاعر في المقطع الموالي إلى بحر آخر وهو "السريع"، وتتكثف فيه المأساة والألم وتصبح الكلمة مشعة بقوة حيث يلوح المعني سريعا حاملا أصوات بعض الحروف المعبرة عن المأساة، يقول السياب:

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص429.

في غيمة الرؤيا
يوم بلا ميعاد
جنكيز هل يحيا
جنكيز في بغداد؟
عين بلا أجفان
تمتد من روحي
شدق بلا أسنان
ينداح في الريح
يعوي: أنا الإنسان.[1]

فهذا المقطع الذي يطرد فيه المعنى سريعا مشعا ناجم عن اختيار تفعيلتي السريع "مستفعلن، فعلن"، ومن الملاحظ أن المقطع قد تكرر فيه حرف الياء، وحرف النون بكثرة ويوحي ذلك بشعور مؤلم من خلال نبرات الكلمات التي تحمل تلك الحروف، "رؤيا" نغمة حزينة ناجمة عن مد الياء بالألف، وتكرار الياء في كلمة جنكيز التي أعادها الشاعر وكررها لنغم يصدر عنها معبر عن إحساسه العميق بالمأساة والألم وأمل العودة إلى الحياة وكلمة "يعوي" التي تكثف فيها النبر الحزين حين اجتمع حرف الياء مع العين، ويعود الشاعر مرة أخرى إلى بحر الرمل في قوله:

يا جوادا راكظا يعدو على جسمي الطريح

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص 430، 431.

يا جوادا ساحقا عيني بالصخر السنابك
رابطا بالأربع الأرجل قلبي
فإذا بالنبض نقر للداربك
وإذا بالنار دربي.[1]

وعودة الشاعر في هذا المقطع إلى الرمل هو عودة النفس الذي استهل به بعد ذلك التسارع والتوثب والومض المشع في المقطع الثاني، لذلك صارت الأسطر في هذا المقطع أطول من الأسطر في المقطع الثاني، ولا يزال الألم يعتصر قلب الشاعر والمأساة تسحقه حتى يستحيل دربه نارا تتأجج. وقد وردت في المقطع صيغ ملائمة مساندة للموسيقى التي تحمل نبرات الألم والشدة، ومن تلك الصيغ: اسم الفاعل: راكظا، ساحقا، رابطا، للتعبير عن عظم المأساة، بالإضافة إلى يا النداء: يا جوادا، وحرف الكاف: السنابك، الدرابك، وهذان الحرفان أيضا تشيع منهما موسيقى قوية ملائمة للسياق الداخلي للمقطع.

فتضافر الموسيقى الخارجية والداخلية أدى إلى تجسيد جو المأساة تجسيدا قويا في تجانس واتساق تام بين الداخل والخارج.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى السريع، فهو يقول:

تموز هذا أتيس
هذا، وهذا الربيع

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص **431**.

يا خبزنا يا أتيس،
أنبت لنا الحب وأحيا اليبيس.
التأم الحفل وجاء الجميع
يقدمون النذور
يحيون كل الطقوس.[1]

هذه العودة إلى السريع هي بقصد تنويع النغم، فلا تبقى القصيدة خاضعة لنفس واحد ورتم واحد، ولكن اختياره للسريع كان بسبب ملاءمته للدعاء والابتهال والطلب وهو موافق لطقوس الصلاة من أجل استعجال سقوط المطر، ووظف حرف السين في القافية الذي هو حرف مهموس تصدر عنه نبرات الشاعر الحزينة الصاعدة من أعماق النفس المترجية والمنحنية في صلاة وابتهال.

وفي المقطع الأخير يصل الشاعر إلى نتيجة غريبة ومريحة في آن واحد، وذلك بعد البوح الشديد والعسير بالمعاناة في المقاطع السابقة، يقول السياب:

ولفني الظلام في المساء
فامتصت الدماء
صحراء نومي تنبت الزهر؛

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص434، 435.

فإنما الدماء

توائم المطر.[1]

فهذا المقطع الأخير الذي نظمه على الرجز ذي التفعيلة السريعة "مستفعلن" كأنه الوصول إلى حل يجد فيه الشاعر راحته من رحلة البؤس والعناء، فالظلام الذي ألتف الشاعر عند مجيء المساء، والدماء التي هي رمز الشقاء تصبح ماء لصحراء النفس تمتصه فينبت الزهر، وتتساوى الدماء والمطر في قدوم الخصب والنمو والأمل وتوحد القافية في السطر الأول والثاني، وهي الهمزة المسبوقة بألف المد والموحية بالتوجع والألم "السماء، الدماء"، والراء الساكنة في السطر الثالث والرابع والمعبرة عن الفرح والنشوة " الزهر والمطر"، فلا مناص للشاعر من المزج بين الشعور المؤلم الأول والشعور الثاني وهو الفرح لينال درجة من الرضى والطمأنينة.

أما في قصيدة "عينان زرقاوان" فيختار الشاعر مجزوء الكامل، يقول:

عينان زرقاوان.. ينعس فيهما لون الغدير

أرنو.. فينساب الخيال وينصت القلب الكسير

وأغيب في نغم يذوب.. وفي غمائم من عبير

بيضاء مكسال التلوي تستفيق على خرير

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص**441**.

ناء.. يموت وقد تثاءب كوكب الليل الأخير
يمضي على مهل، وأسمع همستين.. وأستدير
فأذوب في عينين ينعس فيهما لون الغدير.[1]

تنساب في هذا المقطع موسيقى ساكنة هادئة موافقة لوزنة الكامل "متفاعلن"، وهي تفعيلة ملائمة لحالة الشاعر النفسية الغارق في التأمل لما ينجم عنها من نغم طويل ممتد، فهو يتملى بياض تلك المرأة وكسل حركاتها حين تستفيق من نومها، وهي صورة استمدها من التراث الجاهلي حيث كانت المرأة "نؤوم الضحى" تجذب الإنسان الجاهلي، ويوظف الشاعر مفردات مختارة لدلالة ذلك الشعور الهادئ: "تستفيق"، والاستفاقة لا تكون مفاجئة، وإنما تكون رويدا رويدا "همستين"، في كلمة الهمس وفي تثنيتها هدوء ورقة، "ينعس"، توحي بالهدوء الحالم، أما المد في الكلمات: تستفيق، خرير، الأخير، أستدير، الغدير، فقد كثف من إطالة التأمل والاستغراق في الحلم الشاعري الطويل، وهذا الامتداد والتأمل والتروي والحلم ينسجم تماما مع موسيقى الكامل.

ومن قصيدة "العودة إلى جيكور"، وهي قصيدة مشكلة بطريقة حرة، يقول:

جيكور، جيكور: أين الخبز والماء؟
الليل وافى وقد نام الأدلاء؟

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص 63.

والركب سهران من جوع ومن عطش
والريح صر، وكل الأفق أصداء
بيداء ما في مداها ما يبين به
درب لنا وسماء الليل عمياء.
جيكور مدي لنا بابا فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواء.[1]

المقطع من بحر البسيط وهو من البحور الممزوجة على الرغم من أن الشعر الحر يشترط فيه أن يكون من البحور الصافية، والملاحظ أن المقطع يتشكل من أربعة أبيات عمودية مبينة على قافية موحدة، ولكن الشاعر وزع الأبيات بهذا الشكل كما فعل غيره من شعراء الحداثة ولعل الغرض من ذلك هو كسر رتابة الشكل لا غير، إذ لا يمكن تصور أي غرض فني آخر.

يوحي جو القصيدة بتلك الرحلة الشاقة والمضنية التي يقوم بها الشاعر القديم في صحراء تيه مهلكة، فلا خبز ولا ماء، والأدلاء على الطريق قد ناموا لما أقبل الليل، والركب سهران من جوع ومن عطش، والريح تصر في تلك البيداء المقفرة الموحشة التي غاب نجمها فلا دليل ولا هاد.

والنبرة الخطابية للمقطع تدل على أن السياب لا يزال متأثرا إلى حد بعيد بخطابية الشعر القديم التي تتلاءم مع البحور

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص 422.

الطويلة. ربما لا يستطيع الدارس أن يحدد هدفا آخر للشاعر من هذا المقطع سوى الهروب من واقعه المرير وهو يعاني ظروفا حياتية قاسية يشعر فيها بالظلم والغربة النفسية، وقد يكون وجد بعض التنفيس وهو يستعيد صور المعاناة التي عاشها الشعراء القدماء وجسدوها في أشعارهم.

وتفعيلات بحر البسيط التي تلائم غرض الشكوى والألم قد ساندتها بعض الكلمات بمعانيها وموسيقى حروفها الدالة على المكابدة والصراخ وكأنه يحاول الخروج من ضيق شديد ألم به، أين الخبز والماء؟ صرخة من أجل النجدة، الليل، السهر، العطش، الريح، أصداء، عمياء، مفردات تحمل في ظلالها أجواء عانية وقاسية.

إن الصوت في الكلمات التي احتوت على القافية: الأدلاء، أصداء، عمياء، أضواء، صوت صارخ يعلو باحثا عن مخرج أو متنفس، وتأتي الهمزة مضمومة بعد "ألف التأسيس" ليتفجر ذلك الصوت الذي بلغ مداه، ومن بحر البسيط أيضا ما جاء في قوله من قصيدة "سفر أيوب":

1 – يا رب أرجع على أيوب ما كانا:
2 – جيكور والشمس والأطفال راكظة بين النخيلات
3 – وزوجة تتمرى وهي تبتسم
4 – أوترقب الباب، تعدو كلما قرعا:

5 – لعله رجعا.[1]

وهو في هذا المقطع قد استخدم تفعيلتي البسيط حسب الدفقات الشعورية والنفسية، ويتم تقطيع هذه الأسطر إلى التفاعيل التالية:

1 – متفعلن / فاعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

2 – مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن

3 – متفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

4 – مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

5 – فاعلن / فعلن

وهذه التفعيلات كلها أساسية من بحر البسيط لا دخيل فيها، وموزعة بشكل غير منتظم كما هي في البحر الخليلي، إلا أنها في البيت التالي من القصيدة قد بلغت التمام والانسجام كما هي في البحر مع استخدام بعض الجوازات:

من رقدة الموت كم مص الدماء بها

دود ومـد بسـاط الثلـج ديجـور.[2]

وجاءت تفعيلاته كما يلي:

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن.

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص258.

[2] – نفسه، ص259.

وبهذا التفاوت في النظم بين التفعيلات يكون الشاعر قد حقق أنواعا مختلفة من النغمات الموسيقية الملائمة للمعنى، كالطول حين استخدم البحر تاما في البيت السابق وهذا الطول ينسجم مع رقدة الموت.

ومن بحر الخفيف قصيدة "جيكور أمي"، التي يقول في مقطع منها:

كيف أمشي أجوب تلك الدروب الخضر فيها وأطرق الأبوابا؟
أطلب الماء فتأتيني من الفخار جرة
تنضح الطل للبرود الحلو... قطرة بعد قطرة
تمتد بالجرة لي يدان تنشران حول رأسي الأطيابا:
"هالتي" تلك، أم "وفيقة" أم "إقبال"، لم يبق لي سوى أسماء.[1]

في هذا المقطع يبني الشاعر أحيانا السطر على تفعيلة واحدة "فاعلاتن" أو على "مستفعلن"، وفي بعض الأحيان يمزج بينهما دون تساو في العدد، ويدخل في آخر السطر الأول تفعيلة خارجة عن التفعيلات الأساسية وتقطيع البيت كالتالي:

فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن / فاعلاتن / متفعلن / مفعولن.

وكذلك في السطر الثالث وتقطيعه كالتالي:

فاعلاتن / متفعلن / لن فاعلاتن / وتحول التفعيلة الأخيرة إلى "مستفعلاتن".

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص656، 657.

وهي أيضا دخيلة على بناء القصيدة، وكذلك في السطر الخامس الذي بناه على "مستفعلن" وجوازاتها، ولكنه اختل موسيقيا في آخره، وتفعيلاته كالتالي:

مستفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعل / مفعولن.

وقد ذيل السياب القصيدة بقوله:

" إذا كان 3 "فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن" = " 3 فاعلاتن 3 مستفعلن 3 فاعلاتن" مثلا فإن الفرضية التي تقوم هذه القصيدة موسيقيا عليها صحيحة".[1]

ويواصل قوله:

غير أني ألتزم بذلك إلا في الأجزاء الأولى من القصيدة.[2]

ويوضح عز الدين إسماعيل هذه المسألة الاجتهادية للسياب قائلا:

"يعني بذلك أن الشطر من بحر الخفيف يتكون من: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، وأنه رغم تغاير التفعيلة فيه فإنه موسيقيا مقبول. فلو أننا إذن ضاعفنا فاعلاتن أي عدد، واستقلت فاعلاتن عندئذ في سطر بكامله، فإنه يكون من الممكن مضاعفة مستفعلن بنفس العدد في السطر الذي يليه، ثم نعود مرة أخرى إلى فاعلاتن في السطر الثالث وهلم. وقد تحقق هذا الشكل الموسيقي عمليا في القصيدة على هذا النحو".[3]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص659.

[2] – نفسه، ص659.

[3] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص90.

يقول السياب:

1 – تلك أمي وإن أجئها كسيحا

2 – لاثما أزهارها والماء فيها، والترابا

3 – ونافضا، بمقلتي، أعشاشها والغابا:

4 – تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرون السطوحا.[1]

وتفعيلات هذه الأسطر كالتالي:

1 – فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن.

2 – فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن.

3 – متفعلن / متفعلن / مستفعلن / مستفعل.

4 – فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن.

وقد خاض السياب هذه التجربة الجديدة في موسيقى بحر الخفيف ويبدو أنها تجربة ناجحة للغاية، حيث ينمي هذا التنويع في التفعيلات إلى أنغام موسيقية جديدة ويفتح للشاعر مجالات إيقاعية واسعة وهذا التنويع سواء أكان على مستوى التفعيلة أم على مستوى المقطع أم القصيدة، فإنه تطوير هام في موسيقى الشعر العربي، وقد أيد ذلك عز الدين إسماعيل قائلا عن تجربة السياب هذه: "إن الشاعر يقصد من هذه التجربة ولا شك أن يستغل تنوعا محددا ومعترفا به لكي يخلق منه إطارا أوسع فما دام ذوقنا يقبل التنويع في التفعيلات على مستوى البيت فلماذا لا يقبل

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص656.

نفس الصورة من التنويع على مستوى الأبيات؟ وبعبارة أخرى نقول: لماذا يكون البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية التي تقبل تنوع التفعيلات، ولا تكون هذه الوحدة مكونة من عدة أبيات؟"[1]، وقد لا يتفق آخرون مع رؤية عز الدين إسماعيل هذه التي يرون فيها أن القصيدة تصبح عبارة عن نثر فني جميل.

أما قصيدة "المومس العمياء" فقد اختار لها تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن"، ومعظمها من مجزوء الكامل حيث تكررت هذه التفعيلة أربع مرات في معظم الأسطر، وقد تخللها بعض الكسور في عدة مواطن كما في آخر السطر الأول والثاني:

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة.. مثل أغنية حزينة.[2]

وتفعيلاتها كالتالي:

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / فل.

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / فاعلن / فعولن.

والكسر في البيت الأول يظهر في زيادة سبب خفيف "o|" حركة وسكون في آخره، أما الكسر الآخر فقد وقع أيضا في آخر السطر الثاني حيث انتهى بتفعيلتين خارجتين عن بحر الكامل وهما: "فاعلن / فعولن".

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص91.

[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص509.

أما تفعيلة الكامل التي اختارها الشاعر فهي تلائم النفس الحزين بجرسية موسيقاها الممتدة مع النبرة الحزينة للكلمات: الليل، العابرون، كأزهار الدفلى بالإضافة إلى القافية المزدوجة المكررة، ويفصل بين السطرين اللذين توحدت فيهما القافية بسطر أو سطرين ثم يرجع مرة أخرى إلى القافية "الروي" الموحد، وهذا التنويع في القافية بين الأسطر والمقاطع يضيف إلى القصيدة أوتارا موسيقية مختلفة تصب أنغامها الجديدة في النغم الكلي للنص في انسجام واضح.

ويبني السياب قصيدة "جيكور و المدينة" على بحر المتقارب، يقول في مطلعها:

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرة فيه، طينه
حبالا من النار يجلدن عري الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة.[1]

إن تفعيلة المتقارب "فعولن" بوقعها الموسيقي الشجي أضفى على القصيدة نغما متوافقا مع بوح الشاعر الحزين حين التفت حوله دروب المدينة مثل حبال الطين التي تمضغ قلبه

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص414.

...إلخ من الإفضاءات الحزينة، أما جيكور فإنها عكس المدينة إنها هادئة مطمئنة، وقد زرعت تلك الأجواء في نفس الشاعر الأمن والسلام ولكن المدينة بحبالها الطينية المحرقة تحاول أن تقضي على ذلك الأمن والسلام في داخله. هذا الألم ولد أغنية حزينة هي القصيدة وكانت تفعيلة المتقارب وترا لها، وقد تقارب عدد التفعيلات في الأسطر حسب الدفقات الشعورية والنفسية. ولكنه يختار وحدة إيقاعية أخرى هي تفعيلة بحر الرجز "مستفعلن" حين يحكي بكاء لاة لتموز، يقول من نفس القصيدة:

ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها، كما تنهد الشجر
تقول: "ياقطار، يا قدر
قتلت – إذ قتلته – الربيع والمطر".[1]

وبهذا المزج الموسيقي اصطنع الشاعر ألوانا من الإيقاع الذي يكسر الإيقاع الأحادي الذي لا ينسجم إلا مع الذوق البسيط، ولو أنه أضاف في آخر كل سطر وتدا مجموعا "o||" حركتين وسكونا.

أما قصيدة "حفار القبور" فقد اختار لها الشاعر تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن"، وهي على غرار قصيدة "المومس العمياء" التي قامت على نفس الوزن وكلاهما من مجزوء الكامل في معظم

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص417.

أسطر القصيدتين وهذه التفعيلة "متفاعلن" تكون ملائمة حين يقوم الشاعر بالسرد القصصي، يقول السياب:

فاستيقظ الموتى عطاشا يلهثون على الطريق!
وتدفع السرب الثقيل،
يطفو ويرسب في الأصيل
لجبا يرنق بالظلام على القبور الباليات
وظلاله السوداء تزحف، كالليالي الموحشات،
بين الجنادل والصخور
وعلى القبور![1]

واختلاف العدد في التفعيلة من سطر إلى آخر يخدم الأسلوب القصصي الذي ينبغي أن يحمل الدفقات الشعورية حسب مقتضى الأهداف من الأسلوب السردي القصصي فهذا التصوير البارع لأجواء الموت والدفن قد زادته تفعيلة البحر قوة في التصوير وأضفت على الوصف لونا موسيقيا من رهبة الموت ووحشة الليل والقبور، كما أن الكلمات التي كثرت فيها حروف المد الصائتة "الألف والواو والنون"، قد ساندت الإيقاع الموسيقي العام الناجم عن تفعيلات البحر المترادفة والمتفاوتة في كل سطر.

وقد كثر استعمال البحر الكامل لدى الشعراء في فترة الخمسينات لأسباب واقعية في ذلك الوقت "كان الكامل في

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص544، 545.

الخمسينات ملاذا لمعظم الشعراء يوفر لهم الكثير من متطلباتهم الإيقاعية وصياغاتهم العروضية، كان بحرا طيعا لا وعورة فيه، وقد كتبت معظم تلك القصائد في تلك الفترة على هذا البحر".[1]

ثم أخذ الرجز مكان الصدارة وذلك لما فيه من زحافات وعلل تسهل النظم وتقرب من الصياغة النثرية، وهيمن بعد ذلك المتدارك والمتقارب على كتابات الشعراء.

أما قصيدة "ها .. ها .. هوه"، فقد اختار لها الشاعر بحر الطويل يقول السياب:

1 – رأيت الذي لو صدق الحلم نفسه

2 – لمد لك الفما

3 – وطوق خصرا منك واحتاز معصما؟

4 – لقد كنت شمسه

5 – وشاء احتراقا فيك، فالقلب يصهر

6 – فيبدو، على خديك والثغر، أحمر

7 – وفي لهب يحسو ويحسو فيسكر.[2]

هذه الأسطر الغزلية وزع الشاعر فيها تفعيلات الطويل على الأسطر بشكل متفاوت مراعيا التدرج الطبيعي لتفعيلات

[1] – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص76.

[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص636.

الطويل في الوزن الخليلي حيث جاءت أسطر المقطع بالطريقة التالية:

1 – فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن.

2 – فعول / مفاعلن.

3 – فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن.

4 – فعولن / مفاعلن.

5 – فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن.

6 – فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

7 – فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وبحر الطويل ملائم لغرض الغزل لطول تفعيلاته، فهو ينسجم مع الأنفاس الشعرية الممتدة المناسبة للبث والوصف والإفضاء وقد ظهر إطلاق الزفرات في مد حرف الروي بالألف "معصما"، وكذلك الهاء في كلمة "شمسه"، أما حرف الراء في الأسطر الأخيرة فله صرير صائت ومركز، يحس فيه المتلقي بانفجار داخلي في نفس الشاعر.

وقد نوع السياب بين تفعيلة الكامل "متفاعلن" وتفعيلة بحر المتقارب "فعولن"، يقول السياب في قصيدة "في انتظار رسالة":

1 – وذكرتها، فبكيت من ألمي:

2 – كالماء يصعد من قرار الأرض، نز إلى العيون دمي

3 – وتحرقت قطراته المتلاحقات لتستحيل إلى دموع

4 – يخنقنني فأصك أسناني، لتنقذف الضلوع

5 – موجا تحطم فوقهن وذاب في العدم...).[1]

والتقطيع كالتالي:

1 – متفاعلن / متفاعلن / متفا "فعلن"

2 – متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفا "فعلن"

3 – متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

4 – متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

5 – متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفا "فعلن"

وقد وفق الشاعر في اختيار هذه التفعيلة الملائمة لبث الشكوى والأحزان، فقلقلة القاف يتصعد مع انفجراتها صوت نفسه التي تتحرق وتتشظى وتئز كاللهيب من جراء الحزن والشوق والألم، بالإضافة إلى موسيقى الروي حرف "العين" الذي يتتالى في سطرين "دموع، الضلوع" حمل نبر الوجع وتباريح الجوى.

ويقول في المقطع الموالي:

1 – دخان من القلب يصعد

2 – ضباب من الروح يصعد

3 – دخان.. ضباب

4 – وأنت انحطاف وراء البحار، وأنت انتحاب.[2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص611.

[2] – نفسه، ص611.

وتفعيلات هذا المقطع جاءت كما يلي:

1 – فعولن / فعولن / فعولن.

2 – فعولن / فعولن / فعولن.

3 – فعولن / فعولن.

4 – فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول/ فعولن/ فعو "فعل"

وهذه التفعيلة "فعولن" تلائم الحركة السريعة والانفعالات التي تضطرم في النفس، فدخان القلب وضباب الروح واختلاط الدخان والضباب وانحطاف طيف الحبيبة الذي يظهر ويختفي وراء البحار وما يولد في داخله من بكاء، وانتحاب، كل هذه الصور التي تنبض بالحركة تتناسب مع إيقاع تفعيلة المتقارب.

ويعود الشاعر مرة أخرى في المقطع الثالث إلى تفعيلة بحر الكامل، يقول:

وذكرت كلتنا "يهف" * بها ويسبح في مداها

قمر تحير كالفراشة، والنجوم على النجوم

دندن كالأجراس فيها، كالزنابق إذ تعوم.[1]

والرجوع لتفعيلة الكامل أنسب بإيقاعها الذي يتلاءم مع الوصف والبوح.

---

* – خطأ في كتابة الكلمة والصحيح "يهفو"، ولا يصح عروضيا تجاوز هذا النوع من الأخطاء الذي يتعلق بالحروف الأصلية للكلمة.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص612.

ويعمد إلى تفعيلة المتقارب مرة أخرى في الجزء الثاني من المقطع الثالث، يقول:

هو الصيف يلثم شط العراق
نغيماته ذاب فيها القمر
وتوشك تسبح بيض النجوم لولا برودة ماء النهر
وهف شراع لأضلاعه في الهواء اصطفاء
وغنى مغن وراء النخيل
يغمغم: "ياليل، طال السهر
وطال الفراق!"
كأن جميع قلوب العراق
تنادي، تريد أنهار المطر.[1]

ويعود في المقطع الأخير الموالي للمقطع السابق إلى تفعيلة الكامل، وتنويع البحور في القصيدة الواحدة جائز مما جعل الشعراء المحدثون ينوعون البحور في قصائدهم "ومع ذلك يمكن تنويع البحور في القصيدة الواحدة في فقرات واضحة الحدود إذا اقتضت التجربة ذلك".[2]

وتنتشر في قصائد الشعر الحر التفعيلة الناقصة وتتوزع بين سطرين، ولا تكون التفعيلة الناقصة إلا في آخر السطر

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص612.
[2] – عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص69.

الشعري أو في بداية السطر الموالي، فلا تكون في بداية السطر أو في وسطه، يقول السياب في قصيدة "المسيح بعد الصلب":

صرت جيلا من الناس: في كل قلب دمي

قطرة منه أو بعض قطره.[1]

وتقطيع السطرين كالتالي:

لن/ فعولن / فعولن/ فعولن / فعولن / فعو"فعل"

لن / فعولن / فعولن / فعولن

فالتفعيلة الناقصة وردت في آخر السطر الأول وبداية السطر الثاني.

ويسمى ذلك عند بعض العروضيين "الحذف العروضي" وهو التدوير المعروف.

2-8 الإيقاع:

لما ضاقت أطر الخليل عن زخم الأفكار والرؤى والصور الحداثية، لجأ الشاعر إلى تحطيم تلك القاعدة الإيقاعية التي تحول بينه وبين حرية الابتكار إذ لم يعد بمقدوره أن يحصر خياله ضمن تواترات نغمية مكرورة أحادية، لذلك كان لابد للحداثة أن تصنع أرضيتها بنفسها خارج أسوار الخليل "والملاحظ أن تحطيم القاعدة الإيقاعية قد تضاعف في الزمن المتأخر أكثر من تجربة

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص459.

البدايات وهذا يتوافق مع سير الشعر العربي نحو أرض الحداثة المشبعة بدلالات الجدة والغموض".[1]

ويحتاج المتلقي الذي اعتاد على الإيقاع الخليلي أن يتجاوز ذلك الحس والتذوق إلى أبعاد إيقاعية مختلفة لا يفهمها إلا الحدس والوعي لكي يستطيع أن يتفاعل مع الشعرية الجديدة "لكن ما الإيقاع، إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب".[2]

إن الحدث التاريخي الذي صنعه بدر شاكر السياب ونازك الملائكة في تحديث الشعر العربي وإخراجه من طقوس الخليل الروتينية جعل الشعر صادما بإيقاعاته الجديدة لا عهد للمزاج السائد وللقصيدة بذلك الإيقاع الصاخب "لقد خرجت القصيدة العربية من خنادق الخليل حادة صاخبة لتدخل نهرا من موسيقى أكثر سعة وغنى وتنوعا، واستطاع شعراء الحداثة المتميزون أن يحدثوا من خلال نماذجهم الشعرية، صدمة إيقاعية لا عهد للمزاج السائد بها لا عهد للقصيدة بها وأخيرا لا عهد للفكر النقدي بها أيضا".[3]

---

[1] – إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص209.

[2] – خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص111.

[3] – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، ص75.

مـن منطلـق هـذه الأقـوال النقديـة يمكـن دراسـة الجوانـب الإيقاعية من شعر السياب بتجاوز تلك القصائد الأولى التي بناها علـى أوزان الخليـل إلـى قصـائده الحداثيـة المبنيـة علـى الإيقـاع الداخلي.

يقول في قصيدة "نسيم من القبر":

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني

فيبكيني.[1]

مـن سـيميائية العنـوان يبـدو التـراوح بـين وجهـين للوحـة واحدة، وجه قاتم يشكل علامة الموت ووجه مشرق يشكل علامة الحياة، وينتشر إيحاء العنوان على السطرين بوجهيه المختلفين، فالنسيم له سمة الحياة وجيكور ذكرى مرتع الشاعر، ويتخلل هذا الإحساس حزن قوي تعبر عنه كلمة الآهات الممتدة الحروف: ألف المد، الهاء الممدودة بالألف، والتاء المفتوحة، وحتى صيغة الجمع، وينم ذلك عن معاناة من الحزن الطويل، ثم امتداد أنة البكاء بورود كلمتين ينبعث منهما نغم واحد حزين "يأتيني، يبكيني" وهنـاك حـروف صـامتة وجـدت فـي كلمـات السـطرين لتـوائم بموسيقاها ووقعها معانيها، ومنها التاء، والنون في كلمة "يأتيني"، والباء والكاف والنون في كلمة "يبكيني"، وهي حروف لها رنين حزين يبعث على الأسى، ومن دلالة الكلمات وإيقاعها الموسيقي

[1]– بدر شاكر السياب: الديوان، ص672.

تصبح شعرية السطر أو المقطع ذات جرس داخلي ينقل بنغمه مشاعر حزينة أو مفرحة.

ويقول السياب في مطلع قصيدة "حفار القبور":

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واه، كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع
والمدرج النائي تهب عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه.[1]

صورة قاتمة تلف المقطع تشكلت من دلالة بعض المفردات والتراكيب "ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور، كما ابتسم اليتامى، بهتت شموع..."، والدارس لما يعزف أوتار جملة من الحروف يجدها تنسجم تماما مع الجو الحزين القاتم والكآبة النفسية الشديدة، فامتداد الكلمات بحروف المد مع جرسها الصائت يثير دلالة الحزن مثل: الأصيل، يغيم، الكئيب، القبور، واه، كما، اليتامى، شموع، دموع...إلخ.

فهذا الإيقاع الناجم من تراكم ألفاظ لها امتدادات ولها طول زمني في النغم والصوت يحمل لواعج نفس الشاعر الحزينة

[1]– بدر شاكر السياب: الديوان، ص543.

التي انعكست على شخصية حفار القبور وفي الأسطر الأخيرة من المقطع يكثف الشاعر من الكلمات التي تحتوي على المد بالواو، أو الألف، أو الياء، وقد ساعدت تلك الامتدادات الدلالة المعنوية، حيث توحي المعاني بالاغتراب والهدوء الباعث على الرعب والخوف مثل: العاصفات، السود، الأشباح، قديم، ساكنية، فيه، وبذلك الإيقاع الباعث على الوحشة والفرق تزداد الدلالات التركيبية قوة وامتلاء بما يتوخاه الشاعر من مقاصد مؤثرة في شعره.

ويقول السياب في قصيدة "خذيني"، وهي قصيدة يتوخى فيها الشاعر الراحة والسعادة والفرح:

خذيني أطر في أعالي السماء
صدى غنوة، كركرات، سحابة!
خذيني فإن صخور الكآبة
تشد بروحي إلى قاع بحر بعيد القرار
خذيني أكن في دجاك الضياء
ولا تتركيني لليل القفار.[1]

في هذا المقطع الذي أتى في مطلع القصيدة كأنه مقدمة للنص امتزج فيه الفرح بالمعاناة ولذلك كانت بعض الكلمات معبرة عن الفرح والإشراق مثل: أطر، السماء، غنوة، الضياء، وأخرى

[1]– بدر شاكر السياب: الديوان، ص242.

توحي بالمعاناة مثل: صخور، الكآبة، تشد، قاع بحر، القرار، دجاك،...إلخ، فالمقطع تتناوشه نزعتان نزعة الفرح ونزعة الحزن، ومن موسيقى الحروف وإيقاعها الداخلي تسمع أحاسيس الشاعر فرحا أو حزنا، فمن امتداد كلمتي: أعالي، السماء، يصدر إيقاع يمتد بعيدا إلى الأعلى معبرا عن أجواء الحرية والانطلاق، ومن أجراس حروف الكلمات التالية ينبعث إيقاع أليم حزين: خذيني، فالياء حرف صائت يترجم اللوعة، والنون بجرسها الصامت تثير في الإحساس الألم والحزن، وكذلك حرف الراء في جملة من الكلمات يحمل بإيقاعه تباريح الجوى والحزن: صخور، روحي، بحر، قرار، تتركيني، القفار، ومن هذه الإيقاعات للكلمات وعبر الأحرف التي تشكلها تنشأ موسيقى موازية للموسيقى الخارجية التي تحدثها التفعيلة، وبذلك فإن الدلالة الشعرية تتظاهر فيها مدلولات الكلمات وإيقاع الحروف.

ومن ثمة فإن الشعرية لا تتوقف على الموسيقى الخارجية ولا على صياغة الدلالة وإنما تشترك في إنشائها أيضا أصوات الحروف وجرسيتها "Phonétique".

9- القافية / الوقفة:

اختلف القدماء في القافية فمن قائل: إنها الكلمة الأخيرة في البيت وشيء قبلها، وقال بعضهم: هي حرف الروي، وقال آخرون: هي الكلمة الأخيرة، وعند بعضهم الآخر تكون بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين.

والتعريف المتفق عليه عند معظم العروضيين "هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع المتحرك الذي قبل الساكن".[1]

ومهما كانت أهمية هذه التعريفات إلا أن القصيدة الحرة لم تعد تعنى بالقافية بمفهومها التقليدي، وأصبحت الدفقة الشعورية بديلا عنها، وسميت "الوقفات" عوضا عن "القوافي"، وقد كان للقافية علاقة أساسية بالتشكيل الموسيقي الكلاسيكي، وتعد عنصرا أساسيا للشعر القديم ولا يقوم إلا بها، أما في الشعر الجديد فقد صار للقافية مفهوم آخر، وأصبحت هي النهاية الموسيقية للسطر الشعري "فالقافية في الشعر الجديد – ببساطة – نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية".[2]

---

[1] – عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص105، نقلا عن لسان العرب، ص 196، والعمدة، ج1، ص130.

[2] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص67.

وقد يكون الروي مشابها للقافية الواحدة في الشعر التقليدي، يقول السياب في قصيدة "رئة تتمزق":

شع الهوى في ناظريها .. فاحتواني واحتواها
وارتاح صدري، وهو يخفق باللحون على شذاها
فغفوت أسترق الرؤى والشاعرية من رؤاها
وأغيب في الدفء المعطر ... كالغمامة في نداها.[1]

فالقافية في هذا المقطع شكلتها دفعات وتموجات موسيقية داخلية معبرة عن حالة شعورية. وقد يكون حرف الروي صوتا يختلف من سطر إلى آخر، يقول السياب في قصيدة "الليلة الأخيرة":

وفي الصباح يا مدينة الضباب
والشمس أمنية مصدور تدير رأسها الثقيل
من خلل السحاب
سيحمل المسافر العليل
ما ترك الداء له من جسمه المذاب.[2]

لا يستطيع أحد أن يتكهن ما هي القافية التي يقف عندها الشاعر لكونه أصبح متحررا من قيود الماضي ولم يعد مثل الشاعر القديم الذي قد يحضر القوافي قبل الشروع في القصيدة،

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص44.
[2] – نفسه، ص299.

وأصبحت الكلمة المستعملة في نهاية السطر التي يرتاح إليها الشاعر هي الكلمة التي تأتي مع السياق المعنوي والموسيقي لتضع حدا لنهاية النفس الشعري "والقافية تأتي فجأة دونما توقع وقد تتنوع عروضيا لأن الشاعر لا يحددها مسبقا ولا يبحث عنها في معاجم اللغة بالرغم من شعوره بأنه ملزم بها ولو بشكل متحرر لا يفرض عليه التتالي والتوحد والاستمرار ولا على رويه أيضا".[1]

وهناك نوع آخر من القافية استعمله السياب وهو القافية المزدوجة، يقول في قصيدة "مدينة السندباد":

الموت في الشوارع،
والعقم في المزارع،
وكل ما نحبه يموت
الماء قيدوه في البيوت.[2]

ولكنه لا يلتزم بذلك في كامل القصيدة فقد يفصل القافيتين المزدوجتين بسطر ينتهي بحرف مخالف أو يجعل بدل القافيتين ثلاث قواف متتالية ويشبه ذلك "القفل" في الموشحات الأندلسية، فهو يقول مباشرة بعد الأسطر السابقة:

وألهث الجداول الجفاف
هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف،

[1] – عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص107.
[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص467.

وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف.[1]

ويقول أيضا في قصيدة "الأسلحة والأطفال":

عصافير؟ أم صبية تمرح
عليها سنا من غد يلمح
وأقدامها العارية
محار يصلصل في ساقية.
لأذيالهم رفة الشمأل
سرت عبر حقل من السنبل،
وهسهسة الخبز في يوم عيد
وغمغمة الأم باسم الوليد.[2]

وهذه الطريقة في بناء الشعر مأخوذة من بناء الشعر الفرنسي والإنجليزي ومن الموشحات الأندلسية مع شيء من الاختلاف، حيث لم يلتزم بتلك الطرق التزاما تاما في أي من قصائد الديوان.

وأحيانا تأتي القافية مشوشة وغير مرتبة، يقول السياب في قصيدة "الليلة الأخيرة":

رب صباح، بعد شهر .. بعدما الطبيب
يراه – من يعلم ماذا خبأ القدر؟

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص467

[2] – نفسه، ص563.

سيحمل الحقيبة المليئة
بألف ألف رائع عجيب،
بالحلي والحجر
باللعب الخبيئة
يفجأ غيلان بها – ياطول ماانتظر!
يا طول ما بكى ونام تملأ الدموع
برنة الأجراس أو بصيحة الذئاب.[1]

هذا وصف لتلك الليلة الأخيرة التي قضاها في مستشفى بلندن، وكان سيقضي الليلة القادمة في مستشفى باريس الذي سوف ينقل إليه آملا في الشفاء، فنفسيته كانت متحررة منطلقة لذلك ترك العنان لشعره يسيل ويسترسل في حرية ودونما قيد، وطاوعت القافية موسيقى شعوره الداخلي فتحرر المقطع من رتابة القافية فلم تبرز بشكل حاد.

أما جان كوهين Jean Cohen فهو لا يرى " أن تكون مجرد ترديد للصوت، لكنها ترديد لصوت نهائي".[2]

فالمتلقي يدرك من نهايات الأسطر التالية تلك الوقفات في أواخر الأسطر حيث ينتهي المعنى والوزن، يقول السياب في مطلع قصيدة "في غابة الظلام":

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص300.

[2] – عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص108، نقلا عن جان كوهين، بناء لغة الشعر، ص97.

عيناي تحرقان غابة الظلام
بحمرتيهما اللتين منهما سقر.
ويفتح السهر
مغالق الغيوب لي ... فلا أنام.[1]

ولا يفهم من قول جان كوهين أن القافية أو الوقفة هي صوت نهائي فقط، بل إن الوقفة هي بمثابة الصدى المشترك الرابط بين نغم السطر ودلالته وانتسابه إلى النص ككل.

فالقافية في الشعر الحديث أصبحت غير متكررة وغير مطردة ولا ترتبط بسابقاتها أو لاحقاتها إلا ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في الروي.[2]

ويمكن القول إن الوقفة تجتمع فيها عدة عناصر دلالية وإقاعية وجمالية، فالدلالة قد تترجم بشكل إيقاعي وبصورة أكثر فاعلية لتلامس أدق مشاعر المتلقي، وتثير فيه كوامن ذوقية وجمالية بفعل جرسية الوقفة الشعرية، فتلك العناصر: الدلالة والإيقاع والجمال، تتجاوب معا داخليا في "القافية" الوقفة، ليتردد صداها عبرها ويحس المتلقي بشعرية النص من خلال ذلك التلاحم العميق بين عناصر النص ووقفاته التي قد تكون غير متجانسة شكليا.

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص704.

[2] – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص218.

الفصل الثاني
عناصر الفضاء الداخلي

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

---

[1] – نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د ت)، ص261.

[2] – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص91، نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، 1977، ص114.

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"[1]، 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".[2]

---

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص16، نقلا عن الغزوان عناد، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، 1987، العددان 11، 12، بغداد، ص85.

[2] – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص332.

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.[1]

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،

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص474.

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".[1]

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

[1] – عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ص91.

ذلك المجهول إلى معلوم جديد، يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد".[1]

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".[2]

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

---

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

[2] – عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص147، 148.

والاستعارة إلا أن التحول في شعره ابتداء من ديوان "أنشودة المطر" جعل الصور أكثر إبداعا من حيث الشمولية والاتساع والتنوع والعمق.

تقوم الصورة الشعرية القديمة على عمود الشعر وتبنى أساسا على الاستعارة والتشبيه بالاعتماد على اللغة الشعرية لذلك يلجأ الشاعر إلى المجاز والرمز والأدوات الشعرية المختلفة، وقد تكون الصورة جاهزة تقوم على محاكاة القديم وهي جزئية لا تلقي بظلالها على كامل النص، بينما تتلاحم الصورة الجديدة مع كل أجزائه وتمزج بين الحسي والنفسي أي تفاعل الوجود الخارجي مع الوجود النفسي، والصورة الناجحة هي تلك التي تترك أثرا وانطباعا حسنا لدى الآخر، وقد تستوحى الصورة من التراث أو تكون من ابتكار الشاعر، وإذا كان الشعر يقوم على الصورة فإنه ينبغي لها ألا تكون تصويرا فوتوغرافيا، والصورة الذهنية التي هي من صنع الخيال تكون أبلغ من الصورة المرئية ولا يعني هذا أن كل الصور تستحسن، وهي تنقل الرؤية الشعرية لأنها تنبثق من كيان الشاعر وهو في حالة تخيلية وانفعالية، وإذا كانت الصورة القديمة تبنى على العلاقات المجازية من استعارات وكنايات وتشبيهات فإن الصورة الحداثية تهدم العلاقات والجسور بين الأطراف، ويمكن أن تصنف الصور إلى:

الصور البسيطة كقول السياب من قصيدة "أهواء":

كأن ابتسامتها والربيع *** شقيقان، لولا ذبول الزهر[1]

فالصورة المشكلة من التشبيه تبدو من ذلك التقارب بين ابتسامة الحبيبة المضيئة وصورة الربيع المشرقة، فهذه الصورة ليست مكثفة ولا تحمل أبعادا متعددة أو رؤيا كلية تزدحم بالصور الجزئية.

ومن **الصور الشعرية البسيطة** أيضا قوله في قصيدة بعنوان "عبير":

عطرت أحلامي بهذا الشذى

من شعرك المسترسل الأسود.[2]

لا جديد يذكر في هذه الصورة إلا ما كان من الصورة الاستعارية "عطرت أحلامي"، فالاستعارة المكنية هنا لا تمثل سوى بعد واحد أو صورة أحادية فردية "الأحلام تعطر بالشذى"، فالصور البسيطة كثيرة لا تحصى في شعر السياب، بل لو أحصيت صوره الشعرية لكان أكثرها من هذا النوع فهو لا يولع بالصورة المتعددة أو المكثفة.

أما الصنف الثاني من الصور الشعرية فهو **الصورة المركبة** ويشكل هذا النوع من أدوات الشعرية الحداثية كقوله في قصيدة "يا غربة الروح":

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص**20**.

[2] – نفسه، ص**61**.

يا غربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والقار والفولاذ والضجر،
يا غربة الروح.. لا شمس تأتلق
فيها ولا أفق.[1]

فهذه الصورة هي صورة حداثية انهدمت فيها علاقات التشابه، وكان هناك انزياحات لا تكاد تظهر فيها العلاقة بين الطرفين "دنيا من الحجر" كيف يكون شكل هذه الدنيا؟ "والثلج"؟ "والفولاذ"؟ "والضجر"؟

فهذه الدنيا لا يمكن تصورها ممثلة بتلك الوسائل أو الأشياء، ولكن البعد الحقيقي هو بعد نفسي تخيلي حيث توحي تلك الدنيا بالغربة الروحية الحادة، حالة ضيق واختناق: فلا ألق ولا أفق للحرية والتنفس، فالشاعر يعيش في هذا الكون المادي في سجن روحي وضجر قاتل، وكأن منابع الحياة قد جفت من حوله ممثلة في الجوانب الروحية والمعنوية.

وفي مقطع آخر من قصيدة "سلوى" تصبح الصورة الشعرية حدسية بحتة لأن أساس هذه الصورة هو التصدع والتمزق، وليس هناك قاعدة ثابتة مقننة لهذه الصورة وذلك هو فعل الحداثة، يقول السياب:

شذى الليمون يصرع كل ظل في دواليها

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان ، ص660.

أراك على السرير وأنت بين الليل والفجر:
يكاد النجم في الشباك والمصباح في الخدر
يمسهما النعاس، وأنت زنبقة حواشيها
ينبهها هتاف الديك يعبر ضفة النهر.[1]

لمح سريع متعدد لهذه الصورة يشبه "الفلاش" فشذى الليمون له علاقة بحب تلك المرأة ولا تعلم تلك العلاقة لأن الذاتية هنا قد بلغت أقصى مدى، ثم لمح آخر يشبه ما يعن من صور التداعي لدى السرياليين "أراك على السرير وأنت بين الليل والفجر" صورة ذاتية أيضا، ولمح آخر "النجم في الشباك والمصباح في الخدر"، "يمسهما النعاس"، صورة حدسية ذاتية يلفها الغموض القاتم، "هتاف الديك يعبر ضفة النهر" كل هذه الصور المنكسرة المتشظية والمتفجرة في ذاتها توحي بمدى الاشتهاء وشدة التعلق بتلك المرأة.

وهناك صور تبنى على تراسل الحواس correspondances حيث يصبح ما كان مسموعا مرئيا، وما كان مرئيا مشموما، يقول السياب في قصيدة "سلوى":

أشم عبيرك الليلي في نبراتك الكسلى
يناديني ويدعوني.[2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص679.
[2] – نفسه، ص679.

يصبح للنبرات والصوت عبير يشتم، وللعبير الذي يشتم ولا يرى لون "الليل"، فهذه الصورة لا يصطنعها إلا الشاعر الرمزي حين تختلط لديه وظائف الحواس في غمرة الرؤيا الشعرية وهو يحلم ولا يستطيع التعبير إلا رمزا.

ومن هذا النمط أيضا قوله في قصيدة "حدائق وفيقة":

أي عطر من عطور الثلج وإن
صعدته الشفتان
بين أفياء الحديقة
يا وفيقة؟[1]

فالعطر الذي يشتم مستعار من عطر الثلج الذي يبصر ويرى بحاسة العين.

إن هذه العينات من قصائد السياب التي تمثل أنواع الصورة الشعرية بسيطة ومركبة، هي مجرد نماذج لتبيان أنماط الصورة الشعرية وهذه الأنماط كثيرة جدا في شعره، أما الصور الطاغية فهي الصور البسيطة المبنية على التشبيه والاستعارة، ومع ذلك فإن هناك صورا تقوم على الانزياحات والمفارقات، لذلك فإن ديوان السياب يعد ديوانا غنيا في تنوعه من حيث الصور سواء تلك التي استوحاها الشاعر من التراث أو من الشعر الغربي أو من صنعه وابتكاره.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص126.

والنوع الآخر المهم من الصور هي الصورة الكلية وتدخل ضمن الصورة المركبة أو المعقدة وهي تلك التي تعبر عن الرؤيا الشاملة والمتكاملة للشاعر في قصيدة معينة حيث أن كل قصيدة لها رؤيا خاصة وتتولد الصورة الكلية عن الوحدة الموضوعية والعضوية للقصيدة "إن الصورة الشعرية ينبغي ألا تنفصل عن التفكير الكلي الشامل".[1]

والصورة الكلية تصب فيها كل الصور الجزئية في وحدة متماسكة ومتآصرة بطريقة فنية معينة حيث لا تنافر ولا نشاز بين تلك الصور المشكلة لجسد النص الشعري والمقصود بالتنافر عدم الانسجام والاتساق الداخلي، فقد يولد التنافر والتصادم والتصدع صورا محدوسة تترابط بعلاقات متينة خفية جدا، ومعظم قصائد السياب مبنية على رؤيا، لذلك فشعره بشكل عام يتوفر على الصور الكلية وإن كانت مشروخة في بعض القصائد حين لا تسعف السياب شاعريته لكي تكون الأسطر وكل الجمل الشعرية بنفس الحرارة التي تتوفر في المقاطع الأخرى للنص.

2- الغموض:

ازداد الشعر الحداثي منذ ظهوره سرية وإبهاما وقد اتشح بالغموض فصار له إكسير غريب جذاب يبعث على الرغبة في فك طلاسمه وألغازه، وقد نزع الشاعر إلى الغموض هروبا من

[1] – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص161.

العادي والنثرية والمباشرة: "ومن هنا إن الغموض كان ملازما للحالة الشعرية وهو الصفة الأولى المتحدة بها ولا تنفصم عنها، وكلما نزح الشاعر عن ذلك الغموض ونزل إلى الأفكار والصور التعادلية والحقائق الجاثمة فإنه يكون قد استسلم إلى وطأة النثر وثقل المادة".[1]

والغموض الذي يكتنف الشعر الحداثي ناجم عن استخدام الوسائل الفنية المختلفة، فإذا كان الشاعر حاذقا في استخدامها أدى ذلك إلى إنتاج نصوص إبداعية تستولي على ذائقة القارئ الذي يستطيع أن يتفاعل مع تلك النصوص حسب درجة وعيه بالشعر، وأصبحت رمادية الصورة الشعرية أو البون الشاسع بين طرفي الفجوة أو المفارقة في المعنى، وأصبح الإيغال في الإشارة والرمز وتوظيف الأسطورة من أجل طقوس لا مرئية هي الأدوات الفعالة في بناء الشعر الحداثي.

فاللغة الشعرية الحداثية تعتمد على الرمز والإشارة والتلميح دون التصريح، وانبرى لهذا الاتجاه في العصر الحديث شعراء من الغرب كرسوا شعرهم لهذا المبدإ الشعري ومنهم: بودلير، رامبو، ملارمي وغيرهم. وقد استعار رواد الشعر الحر في الوطن العربي هذه الوسيلة لأشعارهم مثل أدونيس، البياتي، بدر شاكر السياب، وشعراء آخرون ساروا على درب الحداثة.

---

[1] – إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص118.

إن الغموض ينفتح على المجهول الذي يتشظى بالأسرار التي تتناسل وتنبجس بشكل لانهائي، فتحدث من جراء ذلك دهشة الغرابة والذهول وتترى الصور منبعثة كالسحر من التراكيب اللغوية والألفاظ المفارقة للمعاني القاموسية "فإننا نقول ثمة أسباب عديدة يأتي في مقدمتها غموض العملية الإبداعية وطريقة استخدام اللغة بوصفها سفينة الشاعر في مسيرة كشفه الأبدية، تتناسل المعاني وذلك عن طريق انبجاس النص وانفتاحه على المجهول والثقافة والمعرفة بوصفهما رافدين كبيرين في تشظي ظاهرة الغموض على جسد وروح نص الحداثة، وتلعب الصور الشعرية إلى جانب هذه العوامل دورا رئيسيا في استفحال هذه الظاهرة كي تتراءى له سبل الاختراق والمجاهيل".[1]

إن الشعرية الحداثية القائمة على الغموض والخرق والتجاوز تنشأ عنها ظاهرة جمالية متعددة الرؤى ملأى بصور الجذب والإغراء المتفاعلة مع الأبعاد الفلسفية العميقة "فالغموض ظاهرة جمالية في الشعر الحداثي طالما أجاد الشاعر استثمارها في تجربته الشعرية".[2]

أصبحت الدلالات اللغوية والنفسية والشعرية ملفوفة في رؤى ضبابية لا تتكشف للمتلقي العادي حيث يقف المجهول حائلا

---

[1] – بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطقات والأصول والمفاهيم، ص33.

[2] – نفسه، ص30.

بينه وبين تلك الأسرار المتعددة الملتفة في شفوف غامضة مبهمة "وإنما يعني ازدحاما دلاليا فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري وبقدر ثقافة الشاعر يكون تجاوزه للمشترك العام بينه وبين متلقيه العاديين لأنه بهذه الثقافة قد كون أفقا معرفيا مجهولا عنده والطبيعي أن يأتي إنتاجه الشعري مجللا بالغموض والإبهام".[1]

ويري إيليا الحاوي– وهو بصدد تفسير خصائص الرمزية في الشعر الرمزي– أن الغموض حالة لصيقة بالنفس منذ البدء "وإنما الغموض هو حالة نفسية طبيعية كانت منذ البدء حين كانت النفس الأولى مفعمة بذاتها تنطلق منها وتقفل إليها ولم تستذل أو ترتهن لضرورة العالم الخارجي وقرائن الإيضاح والوضوح".[2]

إذا فإن الغموض يشكل منطلقا ضروريا للشعرية وللجمالية الحداثية لأن طبيعة المعرفة والثقافة الكونية الراهنة تقوم على أساس البحث والمغامرة في أجواء المجهول.

أصبح الغموض من أهم وسائل الشعرية في النص الحداثي، خلافا لما كانت عليه القصيدة الأصولية التي اتصفت

---

[1] – ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر"، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005، ص210، 211، نقلا عن عبد الرحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص24.

[2] – إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص117.

بالوضوح، إلا أن صفة الوضوح هذه ليست من ميزات الشعر المشروطة الأصلية حتى لدى القدماء، لأن أي شعر يحتاج إلى نوع من التعتيم، أما الوضوح فهو أقرب وألصق بلغة النثر والعلم، فالقصيدة إذا لم يكتنفها سر الغموض ربما استبيحت أو استهلكت ساعة ميلادها، فالشعر ينبغي أن تعتريه غلالة من الغموض حتى يكون جذابا ومغريا بالكشف عن مكنوناته.

أما البدايات الشعرية لبدر شاكر السياب فقد كانت ذات طابع رومانسي شفاف مهما تخللها من ألفاظ قديمة قاموسية، يقول في قصيدة "أقداح وأحلام":

خفقت ذوائبها على شفتي
وسنى، فأسكر عطرها نفسي
نهر من الأطياب أرشفني
ريحا تذيب مجامر الغلس
فكأن نايا ضمخته يدا
آذار، غرد ليلة العرس.[1]

مهما احتوت هذه الأبيات التي هي من بواكير شعره على بعض الاستعارات والتشبيهات التي طبعتها بنوع شفاف من الغموض إلا أنها واضحة ولا تستدعي التأمل العميق من المتلقي، ويستمر السياب في كتابة الشعر على هذه الشاكلة الرومانسية

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص09، 10.

التقليدية إلى أن تأتي المرحلة الثانية التي اختلفت عن الأولى، ويأخذ الشاعر منعرجا آخر في كتابة الشعر، وقد تكون قصيدة "أنشودة المطر" هي بداية التغيير الحقيقي حيث يخرج السياب من دائرة الرومانسية والتقليد، يقول السياب في مقطع من هذه القصيدة:

أصيح بالخليج: "يا خليج..
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!"
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
"يا خليج
يا واهب المحار والردى."
وينثر الخليج من هباته الكثار،
على الرمال، رغوه الأجاج، والمحار.[1]

هذا المقطع يحمل الكثير من أصداء النفس الداخلية التي تترجم المعاناة في الغربة حيث كتبها الشاعر وهو في الكويت بعيدا عن الوطن، وهذه الصيحات بالنداء تنم عن وجع الغربة العميق، وهذه الرموز القليلة "اللؤلؤ، المحار، رغوه..." جعلت المقطع على درجة من الغموض، إلا أن الشاعر لم يلجأ بعد إلى الإيغال في الرمز الذي يجعل المتلقي يذهب بعيدا في التأويلات،

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص480.

لأن هذه المرحلة "بداية الستينات" التي كتب فيها الشاعر النص، لم تتطور فيها القصيدة الحرة تطورا كبيرا، لذلك لم يوغل في العمق والرمز والغموض، والدليل على أن التطور في الشعر الحر لم يقطع شوطا بعيدا هو طغيان الإيقاع العروضي، أو الموسيقى الخارجية للنص التي هي ميزة القصيدة العمودية، ومع ذلك فإن قصيدة السياب "أنشودة المطر" التي اجتزئ منها المقطع السابق تعد تطورا بعيد المدى، لأن حركة تطور الشعر أو الأدب لا تتم في ظرف قصير بل تتطلب سنوات عديدة، سيما وأن القصيدة العربية قد عانت كثيرا من تراكمات القرون التي مرت عليها وهي محجورة في إطار الوزن الخليلي وعمود الشعر.

ومن قصائد السياب الأخيرة التي تمثل قمة تطور شعره قصيدة "ليلة انتظار" التي يقول فيها:

يد القمر الندية بالشذى مرت على جرحى،
يد القمر الندية مثل أعشاب الربيع لها إلى الصبح
خفوق فوق وجهي، كف طفلتي الصغيرة، كف آلاء!
وهمس حول جرحي: كف طفلتي الكبيرة، كف غيداء
تدغدغني ونحن على السرير معا، على السطح
هناك!! وآه من ذاك المدى النائي،
لأقرب منه مجمرة الثريا وهي تلتهب

بعيد بعد يوم فيه أمشي دون عكاز على قدمي.[1]

يشبه هذا الشعر في غموضه ورموزه شعر آرتور رامبو حين يوظف عناصر الطبيعة ويوغل بها في الرمزية القاتمة، فالسياب وهو الذي أخذ طرق الشعر عن رامبو وبودلير، وستويل إيديث، وإليوت، وغيرهم من شعراء الغرب ليس غريبا عليه أن يمتح من الشعر الغربي ليخرج القصيدة العربية من روتين الوضوح والمباشرة، والإيقاع الأحادي المجلجل، ولذلك فإن المقطع السابق يستعمل فيه الشاعر الكثير من الرموز الابتكارية التي تبعد فيها المسافات بين الأطراف الإنزياحية، فأن تكون للقمر يد ندية بالشذى وتمر على جرح الشاعر تعبير أوصورة غير معهودة في الشعر العربي بل هي رمزية مبنية على تراسل الحواس حيث يصبح الشذى المتعلق بالشم ندى محسوسا على اليد ويلمس كما تلمس الأشياء وإحساس الجرح أيضا بذلك العطر المشموم تعبير رمزي وإحساس موغل في القتامة والغموض، ثم تصبح يد القمر الشذية مرة أخرى ذات لون أخضر تمثله أعشاب الربيع.

وتتبع المقطع وما يحتوي عليه من رموز كثيرة يكشف عن مجالات للشعرية ويبين أن الشاعر قد تشرب أساليب الشعرية الغربية، واستقامت له وسائلها الفنية إلى حد كبير في هذه المرحلة القياسية من ميلاد الشعر الحر.

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص710.

3- الانزياح:

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، ويعني الانزياح الانحراف عن نسق الكلام المألوف وهذا المصطلح أكثر لصوقا بمجال النقد السيميائي عند كوهين وأطلق عليه لفظ الانحراف Déviation.

وقد شاع الانزياح الذي هو خرق للغة بمفهوم آخر وهو "العدول"، واستعمل هذا المصطلح في التراث النقدي العربي لدى النقاد والبلاغيين.

ووظفه عبد السلام المسدي بمعنى Ecart أي التجاوز والعدول ثم استبدله بـ "الاتساع" في مقابل المصطلح الأجنبي Ecart. أما سامح الرواشدة فقد عرفه بالشكل التالي "فإن لم تتطابق الدلالة مع المعاني الأولية للسياق عد ذلك انزياحا عن لغة النثر ودخولا في اللغة الشعرية".[1] وفي العبارة التالية ذات البعد السيميائي يتضح أن الأدبية أو الشعرية ناتجة عن الدال الذي صار مدلولا عن طريق الانزياح. "ويقصد بالأدبية أن

[1] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، 1999، ص45.

عناصر اللغة تتحول من صفة الدال على مدلول خارج الدال نفسه إلى وضع يكون فيه الدال مدلولا بذاته".[1]

اهتم النقاد المعاصرون بالانزياح وآثروه على بقية المصطلحات الأخرى، وهناك من عده "نزار التجديتي" فرعا أساسيا من نظرية الشعرية، أما عبد المالك مرتاض فقد رأى بأن الانزياح: "يعني شيئا واحدا لدى ريفاتر، وقريماس، جان دوبوا وأصحابه، وغير هؤلاء كثير من "اللسانيتيين" والسيميائيين المعاصرين وهو المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة"[2]، ويشير أدونيس إلى الانزياح قائلا: "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".[3]

إن جان كوهين كان انتقائيا حين أهمل النظرة الشمولية للنص، بحيث يمكن تعيين الانزياح وتحديده وذلك بالاقتطاع من النص ويبقى الانزياح يكتنفه الغموض ما لم يطبق بصورة شمولية على النص.

---

[1] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، ص45، نقلا عن عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص17.

[2] – عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994، ص130.

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

إن نظريـة الانزيـاح تبعـد عـن النثـر لأن الانزيـاح خـرق لقوانين اللغة الذي لا يتطلبه النثر "إن مجمل المفاهيم المرتبطة بالانزيـاح والانحـراف والعـدول تنضـوي تحـت تسـمية واحـدة هـي "نظرية البعد" أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي"[1]، والانزياح خروج عن السائد والمألوف، وهو أرضية انطلاق صلبة للشعر الحداثي، يتميز عن لغة العلم وعن لغة النثر "ولعل من المظـاهر التـي سـادت الشـعر الحـداثي علـى المسـتوى اللغـوي "الدلالي" ظاهرة الانزياح الأسلوبي، وهو ضرب من الخروج على المألوف ونوع من الاحتيال يقوم به المبدع لجعل اللغة بما فيها من ألفاظ وتراكيب تعبيرا غير عادي، وهو الشيء الذي يميز لغة الشعر عن لغة العلم ولغة النثر، وهو في رأي جان كوهين مؤلف كتـاب "بنيـة اللغـة الشـعرية" شـرط أساسـي وضـروري فـي الـنص الشعري".[2]

وهكذا ينبغي التركيز على الهدف وهو حصول الشعرية مـن تلقـاء هـدم الأسـلوب العـادي والانحـراف عـن نسـق الكـلام المـألوف وذلـك بخـرق قـانون اللغـة والعـدول بهـا عـن المعـاني

---

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2003، ص172.

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

الحقيقية النثرية لكسر الرتابة، يقول السياب في قصيدة "سوف أمضي":

سوف أمضي، أسمع الريح تناديني بعيدا
في ظلام الغابة اللفاء.. والدرب الطويل
يتمطى ضجرا، والذئب يعوي، والأفول
يسرق النجم كما تسرق روحي مقلتاك
فاتركيني أقطع الليل وحيدا.[1]

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

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص48.

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، 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:

شحوب النجوم وصمت القمر،
ويومض في كل حلم جديد
شحوب الهلال وظل الشجر
وطيف الشراع البعيد؟[1]

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

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص92.

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 تجتاج 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":

من أيقظ "العازر" من رقاده الطويل؟
ليعرف الصباح والأصيل
والصيف والشتاء،
لكي يجوع أو يحس جمرة الصدى،

ويحذر الردى،

ويحسب الدقائق الثقال والسراع.[1]

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*، 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

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص**465**.

* – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ط**4**، **2004**، إنجيل يوحنا، الفصل**11**.

الإنزياح التركيبي – لا سيما التقديم والتأخير– من الملامح الأسلوبية المهمة التي تصب في باب الشعرية".[1]

وهذا مثال على ذلك من قصيدة "في القرية الظلماء"، يقول السياب:

أأظل أذكرها.. وتنساني؟

وأبيت في شبه احتضار، وهي تنعم بالرقاد؟[2]

إن نسيانها للشاعر أسبق من ذكره لها والصيغة مرتبة كالتالي: "أتنساني.. وأظل أذكرها؟"، وهذا التقديم ليس اعتباطيا إنما من أجل إبراز الوله الشديد بها، لذلك بادر الشاعر بتسبيقه لذكرها عن نسيانها له، لأن النسيان يسبق التذكر في مجرى الحقيقة، وكذلك ما ورد في قصيدة "مدينة السندباد"، يقول السياب:

هم التتار أقبلوا، ففي المدى رعاف،

وشمسنا دم، وزادنا دم على الصحاف.[3]

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.

---

[1] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، ص53.

[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص94.

[3] – نفسه، ص467.

وقوله في قصيدة "سفر أيوب":

ذكرتك يا لميعة والدجى ثلج وأمطار.[1]

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.

4- الفجوة: مسافة التوتر:

يرى كمال أبو ديب بأن الشعرية هي إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وتمتلك الفجوة خاصية اللاتجانس واللاطبيعية بمعنى أن العلاقة لا تكون متجانسة بيد أنها تكون في سياق معين، وهذا المعنى يحيل إلى معنى الانزياح عند جان كوهين، ويرى كمال أبو ديب أن الفجوة: مسافة التوتر هي خروج الكلمات عن طبيعتها ويتجلى الفرق بين كوهين في الانزياح وكمال أبو ديب في الفجوة كون الأول يعالج النصوص من جانب المحايثة بينما كمال أبو ديب يدخل العوامل الخارجية ويراها ضرورية في دراسة علاقات النص "إن الانزياح مفهوم نظري

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص269.

متعلق باللغة فقط، أما مفهوم الفجوة: مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة: مسافة التوتر".[1]

هناك تقارب شديد بين الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب وبين الانزياح عند جان كوهين لذلك ينبغي التفرقة أثناء الدراسة بينهما حيث أن الفجوة تشمل العوامل الخارجية أثناء دراسة العلاقات المكونة للشعرية، بينما شعرية كوهين تلغي كل تلك العوامل وتنطلق من مصدر واحد وهو اللغة فقط من وجهة محايدة، لذلك فإن تحليل بعض المقاطع أوالأسطر يستند أساسا على تعريف كمال أبو ديب للفجوة، وهذه بعض النماذج من الديوان، يقول السياب في قصيدة "رئة تتمزق":

كان الهوى وهما يعذبني الحنين إلى لقائه
سألت عنه الأمنيات، وبت أحلم بارتمائه
زهرا ونورا في فراغ من شكاة وابتهال،
في ظلمة بين الأضالع تشرئب إلى ضيائه.[2]

في السطر الأول هناك فجوة واسعة بين معنيين يتضمنهما السطر، المعنى الأول هو أن الهوى كان وهما أي لا حقيقة له ولا جدوى منه، والمعنى الثاني أن الحنين يعذب الشاعر

[1] – حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، ص192.
[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص43.

إلى لقاء بذلك الحب أو الوهم، هذه الفجوة "الحنين إلى الوهم" تُحدث توترا شديدا في العلاقة بين الكلمتين إذ لا يقر المنطق أصلا أن يحن المرء إلى الوهم إلا في حالة غياب العقل كلية، ومن هذا التركيب اللغوي يدخل العامل النفسي وتصبح الفجوة أوسع من المحايثة اللغوية الانزياحية التي دعا إليها كوهين بتدخل ذلك العامل الخارجي.

وفي السطر الرابع فجوة أخرى ففي الأضالع ظلمة، إذ كيف تحتوي الأضالع تلك الظلمة النفسية التي تحتدم حتى تشرئب بعنقها على ذلك الحب الوهم، وهذه التشكيلات أحدثت فجوات أو مسافات متوترة في العلاقات بين المفردات التي شكلت رموزا نفسية معبرة عن المعاناة والتوق والضيق والأمل.

وفي المقطع التالي من قصيدة "سلوى" تتسع الفجوة أكثر فأكثر وتزداد المسافة ليزداد التوتر أيضا بين أطراف الصيغ والمفردات المنزاحة عن الأصل، يقول السياب:

ظلام الليل أوتار
يدندن صوتك الوسنان فيها وهي ترتجف،
يرجع همسها السعف
وترتعش النجوم على صداه: يرن قيثار
بأعماق السماء: ظلام هذا الليل أو تار![1]

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص621.

مـن أجـل الوصـول إلـى تلـك العلاقـات المتـوترة بـين المفردات تطرح تساؤلات كثيرة: كيف أصبح الليل في ظلمته غير الملموسـة أوتـارا تعـزف كأوتـار العـود؟ بـأي منطـق يتحـول ذلـك الظلام إلـى رنـات موسيقية؟ كيف يعتري الصوت الوسن فترتجف تلك الأوتار؟ ومن يحركها فيغدو لها همس كهمس الإنسان يردده سعف النخيل؟

ثـم كيـف يكـون للنجـوم ارتعـاش مـن صـدى صـوت المحبوبة؟ ويصير هناك رنين القيثار بأعماق السماء، ويغدو ظلام الليل أوتارا تعزف؟

يبدو البون شاسعا بين المفردات وبين الصيغ التي جعل لهـا الشـاعر علاقـات ذات أبعـاد لا متناهيـة بـل تصـل إلـى درجـة التناقض ذلك هو الشعر الحر الذي يدمر العلاقات ويعمل على اللانسجام واللاتجانس بين الألفاظ والصيغ حتى لا تكون هناك قواعد بين الأطراف.

من هذه الصيغ التركيبية واللفظية تتحقق نظرة كمال أبو ديب الذي يرى بأن الانزياح مشتمل في الفجوة أو مسافة التوتر باعتباره مقابلات لغويـة لا تتجـاوز المعنـى اللغوي، بينمـا يتحـول الانزياح إلى فجوة حين تدخل العوامل الخارجية المكانية والزمانية والنفسية لذلك ينبغي أن يفرق الدارس بين الإثنين.

وفي قصيدة "ليلة في باريس" تتضاءل العلاقات أكثر بين الأطراف مما ورد في المقطعين السابقين، يقول السياب في مطلع القصيدة واصفا حالته بعد انسحاب صديقة كانت ساهرة معه:

وذهبت فانسحب الضياء،
أحسست بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاء
ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيوم.
أحسست وخز الليل في باريس، واختنق الهواء
بالقهقهات من البغايا... آه! ترتعش النجوم
منها كبلور الثريات الملطخ بالدماء.[1]

ترى أي علاقة يراها الشاعر بين ذهاب الصديقة وبين انسحاب الضياء؟ ربما عبر عن اللحظات السعيدة أثناء اللقاء بالضياء، وأين استقر ذلك الضياء في نفسه أم في المكان الذي التقيا فيه؟ وما طبيعة ذلك الليل الذي جاء بعد انسحاب الضياء وانثال حزنا على الشاعر؟ وما طبيعة ذلك البكاء الذي أتاه بعد انسحابها؟ واتحد الحزن الشتائي والبكاء فانثالا من أفق تحطمه الغيوم.

وكيف يخز الليل الباريسي إحساس الشاعر؟ وكيف يختنق الجو بقهقهات البغايا الصاعدة إلى النجوم فترعشها حتى تغدو كبلور الثريات الملطخة بالدماء؟

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص43.

هذه الصور تعبر عما يجيش في نفسه من أحزان الغربة والشتاء والوحدة، ويصير الأفق في عينيه انهيارات كالشلالات التي تتهاوى من خلال الغيوم.

لا يدري المتلقي كيف يربط بين أبعاد الصيغ والمفردات أو كيف يدرك الصلة بينها، ومع ذلك البون الشاسع بين أطراف الفجوات إلا أن الحدس الفني يستطيع أن يكشف عن علاقات شديدة التستر فيما بينها توحي بها الأجواء النفسية والمكانية في ظل الأحداث التي تمور فيها تلك الأحاسيس والمشاعر التي لا يمكن تصورها إلا من خلال الخرق والكسر والتهديم والتناقض والمفارقات واللاتجانس واللانسجام وإلا بقيت تلك الصور الغرائبية في بطن الشاعر كما يقال، ويقول السياب في قصيدة "حفار القبور":

وعلام تنعب هذه الغربان، والكون الرحيب
باق يدور.. يعج بالأحياء: مرضى، جائعين
بيض الشعور كأعظم الأموات لكن خالدين.[1]

لا علاقة في الحقيقة بين نعيب الغربان والموت أو العدم ولكنه إحساس قديم بالتشاؤم من الغراب لكونه لا ينزل إلا على الموتى والجيف، ليست هناك علاقة إلا من ذلك الإحساس حيث تنزاح الصورة من أكل الغراب للجيفة إلى المرض والموت وانعدام

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص546.

الإنسان وموته، ولكن الفجوة الأكثر عمقا تتمثل في أشكال البشر الذين أصبحوا بيض الشعور مثل عظام الأموات، وفي نفس الوقت أحياء لا يخلو منهم زمن، فهذه المشاعر النفسية التشاؤمية من مرارة الواقع ووطأته على نفسه، لا تبلغ المتلقي إلا من تلك التراكيب اللغوية الفنية التي تنقلها بصورة أقرب إلى ما يحسه الشاعر وما يتصوره في مخيلته، ولولا تلك الفجوات بين التراكيب والمفردات لما استطاع الشاعر أن يجعل المتلقي يرى بعين ثالثة –أي تجاوز معنى المعنى– ما يكابده الشاعر ويعانيه في هذه الحياة التي تشبه الموت والفناء.

ولعل معظم شعراء الحداثة يتملكهم هاجس الموت والحياة أو ربما هو إحساس قديم في الإنسان منذ العهد اليوناني حين دار الفن في فلك "أيروس ثاناتوس Eros Thanatos" بمعنى الحياة والموت.

وفي قصيدة "نفس وقبر" وهي من القصائد الأخيرة في حياته التي كتبها في المستشفى الأميري بالكويت يقول:

قدر رمى فأصاب صادحة
في الجو خرت وهي تنتحب
من ذا يعيد إلى قــوادمــها
أفق الصباح تضيئه السحب.[1]

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص712.

هناك تعبيرات مجازية استعارية في البيتين ولكن الشاعر تجاوز حدود البلاغة القديمة إلى الانزياحات الحداثية التي وصلت إلى حد الفجوة أو مسافة التوتر حين أصبحت تلك الحمامة الصادحة في الجو هي نفس الشاعر وروحه المعذبة المهيضة، وقد رماها الدهر بسهم فأصابها فخرت منتحبة باكية، وقد فقدت كل أمل في الحياة وستظل قعيدة إلى أن يأتيها الموت ولا تستطيع أن تهز قوادمها لتطير في الهواء عبر أفق الصباح الذي تضيئه تلك السحب المستنيرة.

ولا شك أن المتلقي حين يتوخى تلمس العلاقات التي تربط الكلمات والصور يجدها هاربة في المخيلة من أثر بعد المسافة، إذ ما العلاقة المنطقية التي تقرب نفس الشاعر المريضة التي تنتظر الموت بتلك الحمامة الصادحة التي خرت منتحبة وقد أصابها القدر بسهم قاتل.

ويقول في قصيدة بلغ فيها منتهى الإحباط بعنوان: "المعول الحجري":

رنين المعول الحجري في المرتج من نبضي
يدمر في خيالي صورة الأرض
ويهدم برج بابل، يقلع الأبواب، يخلع كل آجره

ويحرق من جنائنها المعلقة الذي فيها
فلا ماء ولا ظل ولا زهرة.[1]

معول من حجر يرن حين يهوي على نبض الشاعر المرتج، إنه بعد كبير بين كنه النبض وحقيقة المعول، شتان بين معول من حجر ونبض لا يرى ولا يقبض عليه، حالة قصوى من المعاناة، ولكن ما الذي نقل للمتلقي أو كيف تصور المتلقي ذلك الإحساس الشديد بالمعاناة لولا تلك المسافة الشاسعة التي وضعها الشاعر بين المعول الحجري وبين النبض، ولا يزال ذلك الرنين القاصم يهدم في خيال الشاعر صورة الأرض، إنه إحساس يقرب الولوج إلى عالم آخر عالم الموت والفناء، والتساؤل المطروح هو كيف يمكن تصور رنين المعول الحجري وهو يزيل من مخيلة الشاعر معالم الأرض والشعور بالواقع من حوله، ويستمر الرنين في تدمير كل شيء حتى لا يبقى ماء ولا ظل ولا زهرة ترمز للأمل في الحياة.

هذه الفجوات التي ترسم أبعادا خيالية ولا نهائية بين صورة وأخرى ولفظ وآخر هي نوع من الشعرية الحداثية التي تلبي حاجة الإنسان المعاصر الذي أدرك كل أصناف الدمار النفسي والواقعي ولم يبق له خيط من الواقع يتشبث به، لذلك كانت هذه التراكيب والمفردات مصاغة بهذا الشكل المتنافر والمتناقض، ومن خلال

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص701.

هذه الأبعاد النفسية المتقابلة ضديا تتحقق فكرة الشعرية الناجمة عن الفجوة التي تتسع بمسافات لا تحصى عن اتساع الانزياحيات التي دعا إليها كوهن، وبذلك يكون كمال أبو ديب قد فتح فعلا مجالا أوسع للشعرية.

5- الحضور والغياب:

تقوم العملية الشعرية على عنصر فعال وهو "الحضور والغياب" في النصوص الشعرية خاصة حيث تختلط الأعمال الأدبية وتتداخل إلى حد تغيب فيه الرؤية الواضحة للنص المعتمد الغائب حيث لا نستطيع أن نحدد ملامحه النصية الغائبة.

والغياب والحضور يدخلان في التناص "النص الغائب" فبدر شاكر السياب وقد تأثر بشعر إليوت جعل الإنجيل نصه الغائب في قصيدة "المسيح بعد الصلب" "لأن شعر سيتويل وإليوت هو الذي أعطى للإنجيل سلطة شعرية مارست فعلها في بناء نص السياب".[1]

ومن الدراسة المتفحصة الناقدة تظهر هجرة نصوص سيتويل وإليوت إلى نصوصه "وبهذا المعنى فإن السياب رافق شعر سيتويل فترة طويلة قرأه وأنصت إليه ولم يتوقف عن اعتماده في بناء نصه الشعري".[2] وتأثرُ النص السيابي أو غيره من

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، ص202.
[2] – نفسه، ص202.

نصوص الشعراء لم يكن لجوانب تعبيرية بلاغية وإنما تأثرٌ بالرؤيا الشعرية.

ومهما كانت النصوص الغربية الحداثية قد تسربت بشكل ظاهر وباطن في الشعر العربي الحداثي إلا أن ذلك يعد عملية طبيعية، قد وجدت منذ بداية وجود النصوص الأدبية ضمن عملية التأثير والتأثر حيث يختلط ويتفاعل الفردي مع الجماعي والتزامني مع التاريخي "حيث أثيرت علاقة البياتي والسياب وعبد الصبور بالشعر الإنجليزي وخاصة بشعر ت.س.إليوت وإديث سيتويل أو أدونيس وعلاقة نصوصه بكل من جون بيرس حديثا والنفري قديما".[1]

إن وجود اللغة أو حضورها هو عبارة عن أقنعة لتصورات أخرى "ويدعو إلى نظرة جديدة للغة نظرة يتحول فيها الواقع إلى مجموعة من الأقنعة البلاغية فاللغة هي التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم".[2]

ويرى ميشال ريفاتير M.Rivaterre أنه لا حضور بشكل ملتزم وجلي إلا للقارئ والنص "في العمل الأدبي تتحكم عوامل

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، ص180.
[2] – عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996، ص139.

الغياب وتطغى على كل العناصر، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما القارئ والنص".[1]

أما السيميائيون فقد رفضوا فكرة الارتباط بين الدال والمدلول فالإشارات عائمة والمدلولات متجددة في الذهن فأصبحت الكلمة بذلك حرة "رفض بعض السيميائيين فكرة وجود ارتباط بين الدال والمدلول، وقدموا تصورهم على أن الإشارات "تعوم" سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا "دوالا" أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة وبذلك حرروا الكلمة وأطلقوا عتاقها لتكون "إشارة حرة"، وهي تمثل حالة "حضور" في حين يمثل المدلول "حالة غياب" معتمدا على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة".[2]

إن النص الأدبي من خلال شعريته يمتلك نوعا من التخصيب الذاتي بحيث تتوالد الدلالات وتتجدد بشكل لا ينتهي حسب طاقة القارئ الخيالية والثقافية "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".[3]

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006، ص83، نقلا عن **Riffaterre: Models of the literary sentence, P18.**

[2] – بسام قطوس: سيمياء العنوان، عمان، ط1، 2002، ص23، 24.

[3] – عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص139.

فما دام "المعنى في بطن الشاعر" –كما قالت العرب– فإن القراءات سوف تتعدد بتعدد القراءات وتعدد القراء أيضا، إذ لا وجود لقراءة موضوعية أبدا ولا سبيل لإيجاد تفسير واحد للنص الأدبي.

إن بدر شاكر السياب حين يقول في مطلع قصيدة "أنشودة المطر":

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.[1]

فإن السطرين الشعريين هما بمثابة نص حاضر معلق، والقارئ هو الباحث عن العناصر الغائبة عنه لكي يثبت البيتان وجودهما كنص له قيمة، والمطلوب من القارئ هو فهم الأبعاد وإشارات البيتين أي المعنى المجازي، فقد يكون الخطاب "عيناك" لحبيبة تسكن ذهن الشاعر والخطاب المباشر للعراق، فالمسحة الحزينة عامل مشترك بين الحبيبة الغائبة والعراق التي لم يلفظ اسمها، ودور القارئ أن يستحضر تلك العناصر الغائبة من خلال فهمه لإشارة النص المعلق في الهواء.

تثرى الشعرية بكثافة عناصر الغياب في النص التي يعمل القارئ على استحضارها بطريقة مجازية لذلك فإن ريفاتير يرى بأن الغياب هو الذي يطغى على النص ولا وجود لحضور

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص474.

آخر غير القارئ والنص، ومن مواطن الغياب في أشعار السياب قوله في قصيدة "أهواء":

خلا الغاب ما فيه إلا النخيل

وإلا العصافير، فهو ارتقاب.[1]

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":

فأنت ترى مقلتيها هناك

وذكرى من الليلة الماضية

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص14.

فتطوي على ركبتيك الكتاب

وترنــو إلى الأنجــم النائية.[1]

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.

ويقول في قصيدة "حفار القبور":

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص82.

كفان جامدتان، أبرد من جباه الخاملين
وكأن حولهما هواء كان في بعض اللحود.[1]

إن وصف يدي حفار القبور في هذين السطرين هو وصف شكلي فهما جامدتان وباردتان، وكأن هواء حولهما قد انبعث من بعض اللحود.

فالبيتان معلقان في الهواء ولا ينتظر الشاعر من المتلقي أن يكتفي بهذا الوصف الظاهري لليدين، بل إن الدلالة الغائبة أعمق، وهي تضخيم معنى الموت فالكفان هما الوسيلتان اللتان يكون بهما الحفر والدفن وحثو التراب، وعلاقتهما بالموت أكثر من أي عضو آخر، وأثره فيهما أشد، ذلك هو القصد المختفي وراء التعبير.

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

من طوق النهر يهدهدنا ويغنينا
عوليس مع الأمواج يسير
والريح تذكره بجزائر منسية.[2]

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

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص**545**.
[2] – نفسه، ص**119**.

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.

ومن قصيدة "أفياء جيكور" قوله:

ردي أبا زيد، لم يصحب من الناس
خلاّ على السفر
إلا وما عاد.
ردي السندباد وقد ألقته في جزر
يرتادها الرخ ريح ذات أمراس.[1]

حين يذكر الشاعر قصة السندباد الذي يرتاد جزرا مخيفة مهلكة يجول فيها طائر الرخ الأسطوري الكبير، إنما يعني نفسه في رحلته الشاقة مع الموت الذي يطارده، فهذه الصورة المخفيّة

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص189.

عن الشاعر يتستر عنها ليكشفها القارئ بنفسه بفهمه للمجاز وتبقى الأسطر المكتوبة عنوانا ودليلا لذلك العالم المحجوب الذي يعاني فيه الشاعر أصناف المشاق والآلام المودية بالإنسان.

بالإضافة إلى الأسطورة التي تسهم في تشكيل الغياب والحضور هناك التناص الذي يشكل هو الآخر فضاء رحبا لهذا العنصر الذي تنبثق عنه شعرية النص.

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":

"بويب... يا بويب!"،
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر.[1]

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 لذلك يرمز إليها بالنقط أو البياض، ويجتهد المتلقي في

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص453.

استحضارها بالكيفية التي يشاء، وبذلك تتحقق للمتلقي عملية إنتاج النص، ويشارك أيضا في صناعة شعرية النص.

6- التناص:

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".[1]

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 شلوفسكي، ومخائيل باختين، وميخائيل ريفاتير، وجيرار جونيت، وتودوروف، حتى دوسوسير 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 جاكبسون فإنه لم يتعرض للتناص في دراسته للشعرية، وكان شلوفسكي أول من وظف المصطلح وهو من المدرسة الروسية الشكلانية ثم تناوله باختين وجوليا كريستيفا 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 بالتأثر والتأثير،

[1] – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، ص182.

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".[1]

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 J.Kristeva 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

[1] – عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ص163.

البنيويين "إنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة معقدة".[1]

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 تثري التجارب بذلك التفاعل ومهما تغنى الشاعر بقصائده بصورة انفرادية إلا أنه يبقى مشدودا وغير منفصل عن التجارب

---

[1] – رابح بحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص102.

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".[1]

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

كما أن ليتس يرى أن النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة لكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص 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

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص16.

نصـوص أخـرى تثريـه وتكملـه وتنتشـله مـن العـيش فـي العزلـة البكماء، مما يولد تداخلا نصيا".[1]

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 تتجلـى فيهـا خصوصـية أسـلوبه وسـمات خيالـه وألـوان ألفاظـه وتعـابيره، فـاعتراف بـدر شـاكر السياب –كمـا سبق ذكره – بتـأثره بإليوت وإن باينه في المنهج لا يعني أن السياب قد تأثر به وحده دون غيـره، بـل إن نتاجـه الشـعري يكـتظ بالتـداخلات النصـية الخارجيـة وشـعره يمثـل حقـلا ثريـا لهجـرة نصـوص أخـرى غربيـة وتراثية وشعبية كثيرة، وهذه التداخلات لا مناص منها للشاعر بل إنـه كلمـا ازداد اطلاعـا وانفتاحـا علـى الآخـر ازدادت نقـاط التـأثير والتلاقـي معـه بأشـكال شـتى مـن التعبيـر منهـا الظـاهر "النصـي" ومنها الخفي "الكامن" في عمق النص، وعملية الكشف عن هجرة النصوص عملية معقدة تتطلب القدرة على الإدراك الكلي والشامل للآثار والنصـوص الأخرى "فالتنـاص إذن للشـاعر، بمثابـة الهـواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له

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

خارجهما"[1]، وغالبا ما يكون التناص في الداخل أي داخل المضمون عندما يكرر الشاعر الآراء والأفكار السابقة والمعاصرة له، المكتوبة وغير المكتوبة، والتنقيب 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".[2]

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.[3]

---

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

[2] – نفسه، ص131.

[3] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص458، 459.

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".[1]

وكذلك قوله في قصيدة "جيكور والمدينة": "فمن يفجر الماء منها لتبنى قرانا عليها؟"[2]، 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.

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.

إن الباحث في مكونات النص الخارجية والداخلية يجدها عبارة عن سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ويكشف عن

---

[1] – التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، إنجيل متى، الفصل 26.

[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص415.

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".[1]

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.[2]

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص603، 604.
[2] – نفسه، ص221.

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.

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.[1]

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

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص318، 319.

أو يهمسون بما جناه أب يبرئه الصباح
مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى السكون.[1]

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

"يا أرج الجنة، يا إخوة، يا رفاق،
الحسن البصري جاب أرض واق واق
ولندن الحديد والصخر،
فما رأى أحسن عيشا منه في العراق".[2]

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، يقول السياب في قصيدة "أغنية بنات الجن":

"نلوح للطفل فراشات من الشعاع
تخفق في ذوائب الشجر،
ويلمح العاشق في عيوننا الوداع

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص512.
[2] – نفسه، ص301.

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".[1]

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.[2]

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

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص654.
[2] – نفسه، ص357.

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر.[1]

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 أوعسيرة 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":

ورغم أن العالم استسر واندثر

ما زال طائر الحديد يذرع السماء،

وفي قرارة المحيط يعقد القرى

أهداب طفلك اليتيم حيث لا غناء

إلا صراخ "البابيون": "زادك الثرى،

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص450.

فازحف على الأربع... فالحضيض والعلاء
سيان والحياة كالفناء!".[1]

يعترف الشاعر نفسه بالاقتباس على هامش نصه في الديوان قائلا: "كما جاء في قصيدة إيديث ستويل".

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.

7- المفارقة:

تقوم المفارقة على التناقض، فقد يرفض الشاعر أمرا ولكنه يفعل عكس ما يريد كموقف المتنبي من كافور حيث قامت مفارقته على السخرية، أو أي شاعر آخر أمام السلطان حين لا يكون البوح حكمة فيقول الشاعر ما يريده السلطان، وتبنى المفارقة على صراع الأضداد كالصراع بين ما يضج في نفسية الشاعر والقوة الخارجية، وهي تشبه التقابل والتضاد، كتضاد المعاني

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص357، 358.

الخفية مع المعاني الظاهرية، وبذلك يحدث التوتر في الدلالة من خلال التضاد، ويتوصل المتلقي من خلال ذلك الأسلوب إلى الدهشة ولذة النص، وقد وظفها الشعراء الغربيون بكثافة في أشعارهم حين اكتشفوا أهميتها، وكلما ازداد التضاد بين المعنى الظاهري والباطني وازدادت حدة المفارقة ازدادت درجة الشعرية، إنها الصراع بين الخارج والداخل، بين الذات والموضوع، هي نوع صعب من التأليف والتعبير غير المألوف وغير المعتاد، يقدم عليه الشعراء الكبار.

فالمفارقة لها طرفان متقابلان متقاطعان ومتناقضان وفي نفس الوقت مجتمعان بطريقة قد لا يقرها العقل والمنطق، والشعر الحداثي يرد فيه التعبير بالمفارقة بشكل واسع، والشاعر يستطيع أن يتموقع في مركز معين بحيث يعاين الوجهين معا للمفارقة "إن المبدع عادة ما يضع نفسه في رؤيته لمفردات عالمه في منطقة وسطى، وعلى هذا النحو يتمكن من الرؤية المزدوجة: فما أن يقع الإدراك على وجه معين حتى ينجذب إلى الجانب الآخر، بل ربما كان الجذب النابع من المركز موجها للرؤية إلى عدة جهات في آن واحد، ومن هنا تصبح الرؤية ذات طبيعة شمولية".[1]

وقد تكون المفارقة ذات صور مركبة بحيث تصبح الرؤية الشعرية ذات بعد متعدد يتطلب نظرة كلية واعية للأجزاء المتشظية

[1] – إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، ص48، 49.

المتقاطعة في إطار كلي، وقد لا يعنى كثير من الشعراء بالمفارقة المتعددة ذات الصور المركبة مثل بدر شاكر السياب ونزار قباني وغيرهما، وربما تزداد المفارقة كثافة واكتظاظا وتداخلا، وفي هذه الحالة يكون من الصعب إدراك فضاء الشعرية ويسعى الخيال حينئذ إلى صنع العلاقات لتلك الصور المتماوجة والأصوات المختلطة.

تقوم المفارقة على التناقض في صراع بين الذات والموضوع والسياب في واقعه عاش حياة ازدواجية فهو مناضل ومكافح وفي نفس الوقت يعيش ألم الحب المخفق، إنها ازدواجية متباعدة الطرفين، لذلك تكثر المفارقات في شعره، ففي قصيدة "المومس العمياء" هناك مفارقة قائمة على السخرية، يقول:

"قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء.[1]

قابيل رمز للشر – كما هو وارد في القرآن الكريم – وقد بلغ الشاعر مرحلة قصوى من الانغماس في شهوة النساء حتى أصبح يشعر بالرذيلة والشر في قرارة نفسه وهو القروي الذي عاش صفاء الريف، لذلك فإن هذا الشعور كان قاسيا عليه حتى بدت له نفسه في صورة قابيل الذي وقع في شباك الإثم فهو يسخر من نفسه سخرية مرة، ويحمل دم الجريمة ويتستر بالمظاهر الخادعة.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص510.

ومن المفارقات أيضا قوله في نفس القصيدة:

الحارس المكدود يعبر، والبغايا متعبات
النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين،
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى، باكيات،
وكأن عارية الصدور
أوصال جندي قتيل كللوها بالزهور،
وكأنها درج إلى الشهوات، تزحمه الثغور
حتى يهدم أو يكاد، سوى بقايا من صخور.[1]

تتجلى المفارقة في كون الحارس المكدود مجبر على العبور وحوله البغايا ببسماتهن وأصباغهن الثكلى الباكيات على تلك المظاهر المستهلكة، إنها مفارقة مبنية على التناقض، فالحارس يحمل الرفض وعبء الجهد والكد ومع ذلك فإن الظرف يفرض عليه التحمل والتجاوز.

وهذه المفارقة المبنية على التناقض بين طرفين: طرف الرفض والشعور بالإثم وطرف التعايش مع المظاهر الخداعة التي تنطوي على الإثم، فهذا الصراع بين الفضيلة والرذيلة يجسده الشاعر بمقابلة الوجهين المتناقضين فتنشأ شعرية بين الطرفين تحمل تلك المفارقة الحادة.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص512، 513.

إلا أن المفارقة هنا أحادية الطرفين وغير مكثفة بالمقارنة مع مفارقات تتعدد فيها الأجزاء المتضادة في كل طرف.

وفي قصيدة "حفار القبور"، يقول:

واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟
الطيبات: من الرغيف، إلى النساء، إلى البنين
هي منة الموتى علي، فكيف أشفق بالأنام؟
فلتمطرنهم القذائف بالحديد وبالضرام
وبما تشاء من انتقام:
من حميات أو جذام![1]

إن حفار القبور رمز للفقر والعوز، فهو يرفض العيش مقابل أن ينال أجرة دفن الجثث، إنه يتشهى أطايب الحياة: الرغيف والنساء والبنين وهو في قاع العدم، لذلك ينقم على الناس ويتمنى المزيد من الموت والهلاك بكل الوسائل القاتلة، الحديد والنار والجذام...

إن التناقض الذي يحمله بين جنبيه مأساة شديدة ناجمة عن الواقع المفروض والأمل المفقود، وهذه المفارقة تفضح إحساس حفار القبور العميق الذي لا يراه الناس، فالشاعر عندما يكشف دخيلته بهذه المفارقة ويعري نواياه يحتاج إلى ابتكار صورة لا تولد

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص550.

إلا بطاقة شعرية خارقة ومن ثمة يحدث في نفس المتلقي الإحساس بالدهشة والاستغراب.

وهو في قصيدة "مرحى غيلان" يجسد مفارقات حادة بين الواقع الذي يفرز الشرور وبين الأمل في الخلاص، يقول:

عشتار فيها دون بعل
والموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام
هبوا فقد ولد الظلام
وأنا المسيح، أنا السلام.
والنار تصرخ: يا ورود تفتحي، ولد الربيع.[1]

يجسد المقطع واقعا مزريا وحياة ضَنْكًا يحياها الناس في ظلام وموت، حالة مأساوية تختل فيها موازين العدالة والإنسانية وهو الطرف الأول من المفارقة الذي يناقض الطرف الثاني المتمثل في الأمل حيث عشتار التي تملأ الدنيا خصبا وحيا، والمسيح يأتي بالخلاص، والنار تلد الورود فيأتي الربيع.

إن المزج بين المتناقضات الشديدة يمنح النص شعرية تشد الخيال والانتباه وتغني النص بالرؤيا الثرية التي تنبجس بالصور الغرائبية.

ويذكر في قصيدة "سفر أيوب" لقاء حبيبة في جيكور وقد ترك في نفسه أثرا عميقا:

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص327.

ذكرتك يا لميعة والدجى ثلج وأمطار،
ولندن مات فيها الليل، مات تنفس النور
رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنهار،
وعيناها كينبوعين في غاب من الحور.
مريضا كنت تثقل كاهلي والظهر أحجار،
أحن لريف جيكور.[1]

في هذا المقطع يذكر لميعة وهو في لندن والدجى ثلج ومطر وقد رأى شبيهة لتلك الحبيبة، لها شعر ناعم وعينان كينبوعي ماء.

إن الحياة في لندن قاسية وصعبة والحياة في ريف جيكور حلم وهو في مطارح الغربة بلندن يعاني شدة المرض، فالمفارقة المتمثلة في طرفين متناقضين واقع مؤلم وحلم بالعودة إلى جيكور، تجسد بعدا شعريا يرسم أيقونة، جانب منها داكن قاتم وآخر مشرق مضيء.

ومن المفارقات أيضا قوله في نفس النص:

رميت وجه الموت ألف مرة
إذا أطل وجهه البغيض
كأنه السيرين*، يسعى جسمي المريض

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص269.

* – السيرين: حورية بحر تغني فتجذب إليها من يسمعها كما في الأوديسة.

نحو ذراعيه بلا تردد.[1]

يبين المقطع يأس الشاعر من المرض فقد وصل إلى حالة يتمنى فيها الموت ومغادرة الحياة فهو يسعى إلى الموت بنفسه ويتمنى الارتماء بين ذراعيه لكي يتخلص من الألم.

صراع الشاعر مع المرض قاس مرير من أجل الحياة، والسعي للموت، مفارقة تستدعي تخيل كبر المعاناة في صميم الشاعر، وشعرية المفارقة هي التي جسدت كبر المعاناة.

إن المفارقة في شعر السياب متعددة الوجوه وقد انطبع بها شعره خاصة في المرحلة الثانية التجديدية، وهو كغيره من شعراء الحداثة استطاع أن ينقل بتلك المفارقات ألوانا لا تحصى من الشعرية المتنوعة التي ترسم الأمل والخيبة والفرح والحزن والألم واللذة والانتصار والانكسار وما إلى ذلك من الأجواء الشعرية الخارقة.

8- الانقطاع:

في النص علاقات لا اقتراب ولا تجانس بينها وتصل إلى درجة المناقضة والتعارض والانقطاع في الدلالة، ويركز جاكبسون على هذه المسألة بالذات ويراها مصدر الشعرية، ويتجلى الانقطاع في فكرتين متنافرتين لا صلة منطقية بينهما وهذا الفعل يؤدي إلى

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص273.

تـوفير جـو أو فضـاء للشـعرية لا يتحقـق مـن التجـانس الـذي موضوعه النثر، حيث يصلح التجانس للغة النثرية المعيارية.

أما الانقطاع "اللاتجانس" فإنه يحقق ذلك الانتقال الخارق من بعد إلى آخر مناقض له تماما، فتحدث فجوة شاسعة تحدث توترا حادا وشاسعا بين الوضعين، فالانقطاع هو القفز من صورة إلـى صـورة بحيث تكون كل الروابط والعلائق الخارجية مبتورة، ويمس هذا العنصر "الانقطاع" المستوى الخارجي للنص، لأن تشظي الداخل يؤدي إلى التفكيك إلى إنهاء كل علاقة وكل تماسك مما لا يمكن معه تصور طقس فني أو شعري فليس معنى الانقطاع كسر كل العلاقات الخارجية والداخلية، لكنه عنصر يصنع فضاء للشعرية بذلك الاتصال الخفي في عمق البيئة الداخلية.

هناك علاقات لغوية وصيغ تعبيرية لا تجانس ولا تقارب منطقي بينها فهي متعارضة ومتقاطعة بصورة حادة، ومحاولة الوصل بين فكرتين لا رابط بينهما توفران فضاء شعريا لا تحققه الأفكار المتجانسة "لأن الشعرية تمثل حالة انتقال حاد من كون إلى كون أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين"[1]، ولا يعني هذا الانبتات التام، بل تبقى هناك علاقات خفية أو وصل داخلي، إنما

[1] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، ص51، نقلا عن كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص28.

الانقطاع يكون على مستوى الشكل الخارجي، ومن حالات الانقطاع في ديوان السياب قوله في قصيدة "حدائق وفيقة":

لوفيقة
في ظلام العالم السفلي حقل
فيه مما يزرع الموتى حديقة
يلتقي في جوها صبح وليل
وخيال وحقيقة
تنعس الأنهار فيها وهي تجري
مثقلات بالظلال.[1]

صاغ الشاعر في المقطع السابق طقسا أسطوريا، وقد ساعده في صنعه عنصر الانقطاع، إذ كيف يرى هذا الحقل في ظلام العالم السفلي؟

فالانقطاع بين وواضح في ظاهر العبارة في علاقة الحقل بالظلام، ولكن تصور الشاعر وجود حقل لوفيقة وهي تسكن العالم السفلي، لأنه أحبها وهو يذكرها، ولا شك أن لها حديقة تنعس الأنهار فيها وهي تجري، وهو انقطاع آخر إذ كيف يمكن للأنهار أن تنعس وهي تجري؟ حيث يستحيل النعاس على الأنهار ولا علاقة منطقية بين الأنهار والنعاس، إنه يحاول تصوير السلام

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص125.

الأخروي الذي تعيشه وفيقة هناك، فهي أنهار تجري في تلك الحديقة ساكنة هادئة.

فهذه الانقطاعات اللغوية بين الشيء وصفاته وبين الفكرة والأخرى قد أدت إلى تصوير عالم مختلف عن عالم الشهود.

ويقول في قصيدة "دار جدي":

وفي ليالي الصيف حين ينعس القمر

وتذبل النجوم في أوائل السحر.[1]

في السطر الأول انقطاع بين "ينعس" و "القمر"، هناك مسافة قصوى بين الكلمتين تشكل الانقطاع التام بينهما ولكن العلاقة الداخلية موجودة لأن طول الليل لا بد أن يغلب القمر فيأخذه الكرى وينعس، فالانقطاع محقق في الخارج والوصل محقق في الداخل.

وفي السطر الثاني انقطاع آخر بين كلمتي "تذبل" و "النجوم" إنه لا يمكن للنجوم أن تذبل وتذوي ولكنها تأفل وتزول، ففي الظاهر ليست هناك علاقة بين الكلمتن ولكن في الداخل تصبح صفة الذبول تعني الأفول، حيث يقترب شكل النجمة من الزهرة التي تذبل مما جعل الشاعر يسوغ قبول ذلك الانقطاع.

ويقول في قصيدة "أساطير":

على مقلتيك انتظار بعيد

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص147.

وشيء يريد:

ظلال

يغمغم في جانبيها سؤال.[1]

يستشف الشاعر من عيون هذه المرأة قصة قد تأتي في المستقبل فمقلتاها تحتويان سرًّا للقاء تنبئ عنه مخايل انتظار بعيد، وهذه الصورة لم ترتسم في المخيلة إلا بالانقطاع بين المقلتين والانتظار، ولكن العلاقة الداخلية غير مقطوعة إذ يمكن من النظر إلى العيون أن يُقرأ ذلك الانتظار وترى ملامحه.

فهذه الشعرية المتوثبة في التعبير السابق من شأنها أن ترفع الشعر الحداثي إلى الأجواء والفضاءات الشعرية التي لم يعهدها الشعر العربي من قبل، ويقول السياب في نص "القصيدة والعنقاء":

جنازتي في الغرفة الجديدة

تهتف لي أن أكتب القصيدة

فأكتب.[2]

يبرز الانقطاع هنا بين كلمة "جنازتي" التي تعني الانتهاء والعدم وبين كلمة "فأكتب"، وبالمنطق الواقعي فإن الشاعر إذا مات انقطع عن الكتابة، أمَّا الحقيقة التي يريد أن ينقلها من خلال

---

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص37.

[2] – نفسه، ص303.

هذا الانقطاع بين الكلمتين فهي أنه شاعر لا تفارقه الكتابة وموهبته لا تموت حتى بعد الموت فهو يكتب.

وهذا التعبير يعكس أن الشاعر لن يتخلى عن الشعر حتى بعد الموت سوف يحس بأنه شاعر يكتب القصيدة، وهذا أمر لا يتحقق ومع ذلك فإن الداخل يحمل قوة التمسك بالشعر، فهو يقول في قصيدة "سفر أيوب":

بعيدا عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي
تشد مخالب الصوان والإسفلت والضجر
على قلبي، تمزق ما تبقى فيه من وتر.[1]

أصبح للصوان والإسفلت والضجر في هذا المقطع مخالب تشد على قلب الشاعر وتمزق ما تبقى من أوتاره التي كانت تعزف المسرة والفرح، انقطاع شديد بين المخالب وبين تلك الأشياء الرامزة للحضارة المادية، إلا أن أثرها الأليم على نفسه يجعل لها مخالب تمزق سجوف قلبه وأوتاره، فيصعب عنه الترنيم كشاعر يجعل من نياط قلبه أوتارا لغنائه، إن تصور تلك الأشياء ولو بصورة سريالية أمر رهيب، فشعرية اللغة هنا صنعت طقسا للألم واليأس والانقطاع عن أجواء السعادة والفرحة.

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص254.

إن الانقطاع بأشكاله المختلفة وصيغه المتنوعة وانتشاره بصورة واسعة في شعر السياب مكنه من صنع أجواء شعرية رحبة في ديوانه.

9- التأويل:

حين يوجد الاختلاف والتعارض في القراءة يتحقق التأويل الذي يتعلق أساسا بالنصوص الشعرية لأن النصوص النثرية ذات اللغة المعيارية المعجمية لا تحقق هذا العنصر الذي يفتح أفقا واسعا للشعرية.

إن التأويل لدى القراء لا يعني ما يريده الشاعر، وكلما كان النص انزياحيا كثرت فيه وجوه التأويل، وتولدت فيه طقوس الشعرية، وينبغي لقارئ النص الشعري أن يكشف من النظرات التأويلية، وقد يفرض النص على القارئ كثرة التأويلات بما يتضمنه من مراوغة وانزياح بحيث يثير في المخيلة تساؤلات كثيرة، ويستعمل المبدع الرموز والألفاظ التي تحقق هذا المبدأ، وقد تداول مصطلح التأويل مجالات معرفية عدة كعلم الدلالة ولسانيات النص والخطاب وتحليل الخطاب والسيمياء ...إلخ، والمفهوم الأبسط للتأويل هو دلالته على التعددية وإنتاج الدلالات، وقد استعمله علماء الدين واللاهوت المسيحيون في تفاسيرهم للكتاب المقدس "الإنجيل"، وهذه المعاني للتأويل قد تتقارب من مفهوم معنى المعنى لدى عبد القاهر الجرجاني، والتأويل عند

النقاد هو منهج وليس غاية في ذاته، وربما يشتط التأويل في النزعة الانطباعية الذاتية، مما حدا بالدارسين والنقاد إلى الحد من غلوائها وكبح جماحها لكي لا يصبح الشطط في التأويل للنزعة الانطباعية والإسقاط للأفكار الذاتية والثقافة الخاصة عملا مباحا يؤدي إلى إلغاء النص.

وينبغي أن يكون للتأويل مرجعيات وقوانين وضوابط معينة وإلا أصبح ضربا من التيه، وللمتلقي دور هام في التحكم في عملية التأويل "ينطلق بيردسلي وهيس وليفين وسورل وآخرون من فرضية تقول: إن المتلقي يؤول ملفوظا ما تأويلا استعاريا عندما يدرك عبثية المعنى الحرفي".[1] وقد حاول "أمبيرتو إيكو U.Eco" الغوص في التراث الإنساني المتشعب من أساطير وصوفية وباطنية ...إلخ لاستخراج جذور التأويل وإيجاد سياقات معينة له وبذلك يكون قد قلص من حده اللانهائي "والخلاصة إن التأويل ليس فعلا مطلقا، بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة وهي فرضيات تسقط انطلاقا من معطيات النص مسيرات تأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية".[2]

إن اختلاف المتلقين في تفسيرهم للنصوص يعتمد أساسا على التأويل فكلما كان هناك تعارض أو تصادم بينهم في الفهم

---

[1] – أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص146.

[2] – نفسه، ص11.

والرؤية للنص فتح المجال للتأويل، والاضطرار للتأويل يكون حتما في اللغة الشعرية لأن اللغة النثرية المعيارية لا تولد اختلاف القراء عادة، فالشعرية هي قدر من الانزياح عن اللغة النثرية لذلك يلجأ القراء إلى التآويل المختلفة والمتباينة "ومن هنا لابد من التوسل بالتأويل في تحديد الشعرية".[1]

فالشعرية هي ميدان خصب للتأويل والانزياحات توسع شعرية النص فيثرى جانب التأويل فيه، وبذلك قلما تنطبق رؤية المتلقي مع رؤية صاحب النص أو رؤية متلق آخر، وقد يقع المتلقي نفسه في تساؤلات متعددة في صيغة من الصيغ الشعرية للنص، وهذا أنموذج للتأويل من قصيدة "المخبر"، يقول السياب:

أنا ما تشاء: أنا الحقير
صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير
للظالمين، أنا الغراب
يقتتات من جثث الفراخ، أنا الدمار، أنا الخراب![2]

ترى لمن هذا البوح الجارح المقذع؟ هل يقصد الشاعر نفسه في لحظات الانتقام من الذات، أم أنه يقصد شخصا آخر، كأن يكون هذا الشخص حاكما عربيا خان قضايا الأمة العربية؟ سيما وأنه يذكر في ثنايا القصيدة كفاح الجزائر ضد المستعمر

---

[1] – سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، ص56، نقلا عن حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ط1، 1994، ص38.

[2] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص338.

الغاشم، واستفاقة الشعب التونسي على النضال، أم أنه يقصد أولئك الخونة الذين يتواجدون في أوساط الشعب ويقفون مع المستعمر ضد شعوبهم، إن الشاعر لم يفصح ولم تظهر القصدية من النص، ولذلك تنشعب التأويلات دون إيجاد دليل قاطع للتأويل الصحيح.

ومن مواطن التأويل الأخرى ما جاء في قصيدة "دار جدي"، يقول السياب:

أأشتهيك يا حجارة الجدار، يا بلاط، يا حديد، يا طلاء؟
أأشتهي التقاءكن مثلما انتهى إلي فيه؟
أم الصبا، صباي والطفولة اللعوب والهناء؟
وهل بكيت أن تضعضع البناء
وأقفر الفناء أم بكيت ساكنيه؟
أم أنني رأيت في خرابك الفناء
محدقا إلي منك، من دمي.[1]

إن الشاعر نفسه لا يستطيع الإجابة عن مصدر ذلك الاشتهاء، هل هو الحنين إلى الماضي، إلى الطفولة، إلى تلك الأشياء التي تمثل الماضي الجميل، الحجارة، الجدار، البلاط، الحديد؟

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص144، 145.

هل يحن الشاعر إلى ساكني البيت القدامى أم يبكي ذلك الخراب الذي حل بالبيت، ويرى فيه دمار نفسه؟ لا يستطيع المتلقي أن يقبض على معنى محدد، فيفسح المجال للتأويلات الكثيرة ويتساءل عن المصدر الجوهر الذي جعل الشاعر يردد مأساة يعيشها بسبب مثوله أمام بيت جده.

وفي قصيدة "نسيم من القبر"، يقول السياب:

نسيم الليل كالآهات من جيكور يأتيني
فيبكيني
بما نفثته أمي فيه من وجد وأشواق
تنفس قبرها المهجور عنها، قبرها الباقي
على الأيام يهمس بي: "تراب في شراييني
ودود حيث كان دمي، وأعراقي
هباء من خيوط العنكبوت؛ وأدمع الموتى
إذا ادكروا خطايا في ظلام الموت.. ترويني.
مضى أبد وما لمحتك عيني!"[1]

هل أن الشاعر في غربته يذكر قريته جيكور ويحن إليها فيبكي شوقا إليها؟ أم أنه يذكر أمه ويتشوق إليها وهي في قبرها؟ أم أن ذكر جيكور وذكر الأم إن هما إلا عاملان مفجران لنبع

[1] – بدر شاكر السياب: الديوان، ص672.

الآلام والأحزان من جراء الغربة والمرض والإنكسارات، التي يعانيها في حياته.

مهما تكن المحاولة في إيجاد مرجعيات التأويل إلا أن تلك المرجعيات لا تكون ثابتة وقطعية، لذلك تكون الإحالات إلى الطقوس التأويلية متعددة، ولكن التطرف أو حتى الاعتدال في التأويل لا يوصل أي منهما إلى الحقيقة، ثم إن الذاتية أو الانطباعية قد تبعد التأويلات الأقرب للصحة، وقد ينطلق التأويل من مرجعيات ثقافية فلسفية وأسطورية وفنية، ومن ثمة فإن المغامرة في دهاليز التأويل ربما تكون لانهائية.

الخاتمة

لعل هذه الدراسة النقدية تكون قد أبرزت سمات شعر السياب وكشفت عن بعض خبايا تجربته الرائدة التي اقتدى بها الشعراء في عهده ومن بعده، ومهما كانت الدراسات التي تناولته بالنقد والتحليل إلا أن القارئ المهتم يستطيع أن يمتح من ركايا قصائده أعذب الصور وأجمل الرؤى، إذ لا يزال شعره غدقا ثرا يطفح بأدق المشاعر الإنسانية، ولا تزال مزاميره نشيدا عازفا وأغاني تداعب فينا أسمى آيات الحب والروعة والحنين، وسيظل شعر السياب حقلا واسعا ومنبعا جما للباحثين والدارسين، وسيبقى زادا ومعينا لطلاب العلم والمعرفة.

جمع شعر السياب بين الأصالة والمعاصرة فكان نموذجا رائعا للفن الجديد الأصيل ومثالا لسحر الكلمة وعمق الرؤيا الصادقة، إذ كان شعره مرآة صقيلة عاكسة لحياته الحقيقية دون أن يجرفه الفن المبهرج إلى مرافئ الزيف.

لم يكن كل نسيجه حريرا فهو يجيد ويسف كغيره من الشعراء، ولكنه كان أحد رواد الشعر المعاصر الذين نفضوا عن الشعر العربي غبار القدم، وأزالوا عنه غضون الشيخوخة والفناء.

إن إعادة بعث تجربة السياب يعني العودة إلى منابعه المترعة الرائدة التي تبث الخصب والنماء في كل المحاولات

الشعرية فضلا عن الدراسات الموغلة في البحث عن ملامح التجديد وفضاءات الرؤية الشعرية المتعددة على ضوء المناهج الحداثية التي تغوص في الأعمال الإبداعية المكثفة لتكشف عن سر الإبداع وجمالية الصورة الشعرية المعاصرة المشعة بألوان البهر وجمال الفكر القائم على أصول الموهبة الحقيقية.

ولاشك أن فهم القارئ لتجربة السياب الشعرية من خلال العناصر التي تشكلها والأسس التي تقوم عليها يمنح القارئ الأبعاد الشعرية التي رسمها السياب في قصائده، لأن تحليل تلك التجربة يؤدي حتما إلى فهم فضاءات شعرية السياب وفلسفته الفنية في مجمل أشعاره التي اتسمت بالأصالة والمعاصرة في آن واحد، فهو لم يقتصر على التجارب الجديدة ويمضي كغيره من الشعراء الحداثيين الذين اكتفوا في تجاربهم بالنماذج المستعجلة الحرة، وإنما كانت رؤاه الشعرية مكينة تمتد من الأصول الأولى للشعر العربي إلى أقصى ما وصلت إليه القصيدة المعاصرة الغربية، إذ حذا حذو كبار شعراء أروبا الذين وصلوا بالشعر إلى الحداثة المعاصرة، فاستقى من نماذجهم وفضاءاتهم كل جديد، مما جعل الشاعر يعطي دفعا قويا للقصيدة العربية، فضلا عن تحويل مسار الشعر العربي وتحريره من النمطية التي دامت قرونا عديدة.

لذلك فإن هذا الكتاب يمكن أن يفتح الرؤية التي رسمها السياب لمسار الشعر العربي، كي يواكب الحركة الشعرية العالمية.

فعلا قلد السياب في نهجه شعراء فطاحل، أضافوا للشعر العربي لمسات بارزة، فشكلوا من خلال تجارب السياب الرائدة نماذج تضاهي أشعار الغرب، من أمثال البياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وغيرهم من رواد الشعر العربي في انطلاقته الجديدة.

إن إبراز عناصر الفضاء الشعري في تجارب السياب يمكن أن تكون معايير حقيقية تمكن القارئ من إدراك خصوصية الشعر العربي ما بعد السياب ونازك الملائكة التي أسهمت بدورها في عملية التجديد، إلا أن أعمال السياب كانت هي المورد الأساس الذي رجع إليه الشعراء الرواد في بناء قصائدهم، وبعد أن تمكنوا من تقليده والنسج على منواله في البداية، انطلقوا بعد ذلك في آفاق أخرى جديدة كان للسياب فضل فيها.

حسب هذا الكتاب أنه قدم نماذج نقدية تحليلية لشعر السياب وغاص في تجاربه، فتجلت من خلال ذلك أبعاده الرؤيوية والفنية.

المؤلف

د/ محمد سعدون

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

- بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.

المراجع:

أ/ باللغة العربية:

1. إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
2. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
3. أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4، بيروت، ط9، 2006.
4. إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، نشر دار الثقافة، بيروت، 1980.
5. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، ج4، (د ط)، (د ت).
6. إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008.
7. بسام قطوس: سيمياء العنوان، عمان، ط1، 2002.

8. بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس دراسة في المنطقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، 2006.
9. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، شركة ماستر ميديا، القاهرة، ط4، 2004.
10. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر.
11. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2003.
12. حيدر توفيق بيضون: بدر شاكر السياب رائد الشعر العربي الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.
13. خالدة سعيد: حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
14. رابح بحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
15. سامح الرواشدة: فضاءات الشعرية دراسة في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، أربد، 1999.

16. ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة دراسة في التجربة النقدية لمجلة "شعر"، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.
17. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
18. الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسبون، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007.
19. عبد الجليل مرتاض: اللغة والتواصل اقترابات لسانية للتواصلين الشفهي والكتابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر.
20. عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي وعواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996.
21. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2006.
22. عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006.

23. عبد المالك مرتاض: شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1994.
24. عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.
25. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة بيروت، ط2، 1972.
26. عز الدين المناصرة: تذوق النص الأدبي، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.
27. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
28. ماجد السمرائي: رسائل السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1994.
29. محمد العبطة المحامي: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، مطبعة المعارف، بغداد، 1965.
30. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها في الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.
31. محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

32. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005.
33. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا، ط1، 2006.
34. نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د ت).

ب/ الكتب المترجمة:

35. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.
36. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

ج/ الرسائل الجامعية:

37. فريد سعدون: الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، مكتبة الأسد، دمشق، 1996، التصنيف: 811.9563009.
38. يحي الشريف عبد الرزاق: الانسجام والاتساق في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر،

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، بسكرة، الجزائر، 2004، 2005.

د/ المجلات والدوريات:

39. الأثر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع6، 2007.

الفهرس

المقدمة..... 05

الفصل الأول

عناصر الفضاء الخارجي

1- المعجم اللغوي..... 08

2- الرمز الشعري..... 13

3- البياض..... 26

4- التكرار..... 34

5- التوازي..... 47

6- التقابل/ تنافر الأضداد..... 63

7- الأسطورة..... 69

8- الموسيقى والإيقاع..... 81

9- القافية/ الوقفة..... 109

الفصل الثاني

عناصر الفضاء الداخلي

1- الصورة الشعرية..... 115

2- الغموض..... 125

3- الانزياح..... 133

4- الفجوة: مسافة التوتر..... 141

5- الحضور والغياب..... 150

6- التناص..... 159

7- المفارقة..... 172

8- الانقطاع..... 179

9- التأويل..... 185

الخاتمة 191

قائمة المصادر والمراجع..... 194

الفهرس..... 200

للتواصل مع المؤلف

0660327448

saadoun54@hotmail.fr

www.medsaadoun.com

الدكتور محمد سعدون من مواليد 1954م بسيدي خالد ولاية بسكرة. له مجموعة من المؤلفات في النقد والمنهجية والترجمة والرواية.

إن التجربة الشعرية الرائدة للسياب في الشعر المعاصر تعد أولى التجارب التي أفاد منها الشعراء الرواد، فقد شكلت نماذجه الشعرية الانطلاقة الحقيقية للشعر العربي الحداثي، ويرجع ذلك إلى ثراء اللغة وكثافة الرمز واستحداث تقنيات لا عهد للشعر العربي بها، كالبياض والتكرار والتوازي والتقابل وتنافر الأضداد والأسطورة بالإضافة إلى الموسيقى والإيقاع وتنوع الوقفة في الأسطر الشعرية.

وهذا الكتاب يقدم للمهتمين بالدراسات الأدبية عمق التجربة لدى السياب، من خلال فضاءات الشعرية الحداثية في نصوصه الإبداعية التي تمكن من الغوص في شعره.

ISBN : 978-9931-06-096-3
9 789931 060963

خيال

khayaleditions@gmail.com