أساليب تَشكيل الصُّورة الكليِّة للدلّالةِ في شعرِ بدر شاَكر السيَّاب.

د. كريم أحمد زيدان أبو سمهدانه
قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة جازان – المملكة العربية السعودية

المُلخَص

بدر شاكر السَّياب من شعراء العراق المحدثين، شكّلت شاعريّته ظاهرة فريدة في الشِّعر العربيّ الحَديث، تَجلَّت في الكثير من جوانب الحياة الاجتماعيّة والفكريّة، لعلَّ من أبرزها وقعا، و أكثرها فاعليّة في عصره، ما كان في عملية الإبداع الشِّعري عنده من تَعبيرٍ مُتطورٍ مُتجددٍ، وتوصيل شاعريّ غَني بالإحساس، والتَّصوير، والخيال، والدِّيناميّة الَّتي تَستثير المتلقي بِشكلٍ خاصٍ. فالسَّياب بشاعريّته القويّة المنفتحة على جميع المذاهب الأدبيّة في عصره، فتح آفاقا جديدة في الشِّعر العربيّ، وبخاصةٍ فيما يتصل بالشَّكل الشعريّ والدِّلالة الكليّة للقصيدة الواحدة بشكل خاص والعمل الشعري بشكل عام.

فشاعريّته المتدفقة جاءت بأساليب مُتعددة في التَّصوير والخيال الأدبيّ، استمدَّ ذلك من نزعته الواقعيّة الانتقاديّة للمجتمع، فقد تناوله بالتَّحليل والنَّقد البنَّاء، فصَّوره تصويرا واقعيا فيه من الحقائق الحياتيّة ما يستطيع الشَّاعر إدراكه بنفاذ بصره وقوة انطباعه، ولذلك جاءت صوره – محور الدِّراسة – الكليّة مُتعددة الأساليب مُتوافقة مع مَقاييس وحدود النَّقد الحديث المرسومة لكلِّ أُسلوب، وخاصة: أسلوب البِناء الدَّائري، والبناء المقطعي، والدّرامي، والتَّناظر والتَّوازي، والأسطوريّ، وبناء الأسلوبي اللَّوليّ.

كلمات مفتاحية للدراسة: الصُّورة – الكليُّة – البناء الدَّائري – البناء المقطعي – البناء الدّرامي – بناء التَّناظر والتَّوازي – البناء الأسطوريّ – بناء الأسلوب اللوليّ.

مُقَدِمَةُ :

الحَمدُ لله حَمدا يَقضي عنَّا شُكر آلائه، ويسني الحظ من رحمته وجزيل عطائه، وصلى الله على مُحَمَّد خاتم أنبيائه، وخيرة أصفيائه، أمَّا بعد ...

فقد شكَّل السَّياب[1] ظاهرة شِعريّة فريدة، تستحق الدِّراسة من جميع جوانب العمل والإبداع الشِّعريّ، فحَدَّد مفهوم الشِّعر

(١) - بدر شاكر السياب من شعراء العراق ، ولد الشاعر في ١٩٢٥/١٢/٢٥ في قرية جيكور التي أغرم بها وهام أحدهما الآخر... وهي من قري قضاء (أبي الخصيب) في محافظة البصرة. والده: شاكر بن عبدالجبار بن مرزوق السياب، ولد في قرية (بكيع) وأكمل دراسته في المدرسة الرشيدية في أبي الخصيب وفي البصرة أثناء العهد العثماني، زاول التجارة والأعمال الحرة وخسر في الجميع ثم توظف في دائرة (تموين أبي الخصيب) توفي في ١٩٦٣/٥/٧. وأولاده (د. عبدالله وبدر ومصطفي). والدته: هي كريمة بنت سياب بن مرزوق السياب، توفيت قبله بمدة طويلة، وتركت معه أخوان أصغر منه، فتزوج أبوه امرأة أخري.

قريته : هي قرية جيكور... وكانت جيكور وارفة الظلال تنتشر فيها الفاكهة بأنواعها ـ مرتعاً وملعباً ـ وكان جوّها الشاعري الخلاب أحد ممهدات طاقة السَّياب الشعرية وذكرياته المبكرة فيه ظلت حتَّي أخريات حياته تمد شعره بالحياة والحيوية والتفجر (كانت الطفولة فيها بكل غناها وتوهجها تلمع أمام باصرته كالحلم... ويسجل بعض أجزائها وقصائده مليئة بهذه الصور الطفوليّة...) كما يقول صديقه الحميم، صديق الطفولة : الشاعر محمد علي إسماعيل.....

وكانت السنوات الثلاث الأخيرة من حياته فترة رهيبة عرف فيها صراع الحياة مع الموت. لقد زجّ بجسمه النَّحيل وعظامه الرّقاق إلي حلبة هذا الصِّراع الذي جمع معاني الدُّنيا في سَرير ضَيق حيثُ راح الوهن وهو يتفجر عزيمة وحبا، يقارع الجسم المتهافت المتداعي، وجه الموت يحملق به كل يوم فيصدّه الشاعر عنه بسيف من الكلمة... بالكلمة عاش بدر صراعه، كما يجب أن يعيش الشاعر، ولعل ذلك لبدر، كان الرَّمز الأخير والأمضّ، للصراع بين الحياة والموت الذي عاشه طوال عمره القصير علي مستوي شخصه ومستوي دنياه معاً. فهو قبل ذلك إذ كان جسده الضامر منتصبا، خفيفا، منطلقا يكاد لا يلقي علي الأرض ظلا لشدة شفافيته.

للسياب أثار مطبوعة هي: أزهار ذابلة (شعر)، أساطير (شعر)، المومس العمياء (ملحمة شعرية)، حفار القبور (قصيدة طويلة)، الأسلحة والأطفال (قصيدة طويلة)، مختارات من الشعر العالمي الحديث (قصائد مترجمة)، أنشودة المطر (شعر)، المعبد الغريق (شعر)، منزل الاقنان (شعر)، شناشيل ابنة الجلبي (شعر)، ديوان بجزئين (إصدار دار العودة). أما أثاره المخطوطة فهي: زئير العاصفة (شعر)، قلب أسيا (ملحمة شعرية)، القيامة الصغري (ملحمة شعرية)، من شعر ناظم حكمت (تراجم)، قصص قصيدة ونماذج بشرية، مقالات وبحوث مترجمة عن الانكليزية منها السياسية والأدبية.. مقالات وردود نشرها في مجلة الاداب... شعره الاخير بعد سفره إلي الكويت ولم يطبع في ديوانه الأخير (شناشيل ابنة الجلبي) قصائد من ايديث ستويل. ينظر : إحسان عباس: بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره، ، ص ١٩ وما بعدها بتصرف وزيادة .

وقال: "الشِّعر لغة يَغلب فيها المجاز وهو - كما يقول - تَعبير عن العواطف ثم عن الأفكار، وأن يكون موزونا"[٢]، فمفهوم الشِّعر عنده بشكلٍ عامٍ من المفاهيم المُتنامية في الشِّكل والمضمون الدّلالي؛ فالسَّياب يتأرجحُ بهذا المفهوم للإبداع الشِّعري بين القديم والجديد، فمزج في شعره بين العاطفة والفكر الإنسانيّ بشتَّى أشكاله، مع الأخذ بنظريّة اللاَّوعي الرَّمزيّة التي سار عليها في مرحلة متأخرة من حياته الشِّعرية؛ لأنَّ الشِّعر عنده وفي مخيلته الشِّعريّة، هو مزيج بين الوعي واللاوعي الجماعيّ المتصل والمتبلور في الجديد، ليصـــــــبح الشِّعر أقدر على ترجمة مشاعر النَّاس، وعواطفهم بأساليب تصـــــــويريّة جديده لنقل العواطف والأفكار إلى المتلقي. وبهذا الشَّكل والأسلوب أصبح الشِّعر عنده تعبيرا عن حالة النَّفس في كل تعقيداتها، وأنَّ الشَّاعر يخطط للُّغة وينظر إلى الأشياء قبل وقوعها، ويرى العالم لا كما هـــو بل كما ينبغي أن يكون. فمفهوم الشِّعر عند السَّياب كذلك يعتمد الرُّؤيا الإبداعيّة الجديدة، الَّتي تسير في أساليبها على بناء عالم جديد ومحتوى جديد، وتعبير خياليّ جديد، فصوره الشِّعرية الكليّة ترفض الفصل بين التَّعبير والحياة، بين الشَّكل والمُحتوى.

فالصُّور الشِّعريّة[١] الكليّة النَّاقلة للحياة بشتى أشكالها عند السَّياب، تتحرك أو تتغيّر في عالم يتحرك أو يتغير كما يراه عقل ووجدان الشَّاعر؛ ولهذا جاءت الصُّور والأساليب متعددة، ومتحولة، ومتداخله في بعض الأحيان، ومن هذا الجانب جاءت فكرة الدِّراسة للبحث في أساليب الصُّورة الكليّة وأنماطها في شعره، من خلال عرض اعتمد على منهج وصفيّ تحليلي للموضوع ، فمن أساليب الصُّورة الكليّة الَّتي ستعرضها الدِّراسة في ضَوء تقسيمات المنهج المعتمد للدِّراسة وفي حدود الوحدة العضوية للصُّورة الشِّعرية الكليّة عند السَّياب، وضِمن مقاييس وحدود النَّقد الحديث المرسومة لكلِّ أسلوب، سنناقش أسلوب البِناء الدَّائري، وأسلوب البناء المَقطعي، وأسلوب البناء الدّرامي، وأسلوب التَّناظر والتَّوازي، وأسلوب البناء الأسطوريّ، والبناء الأسلوبي اللَّولبي. وسيرافق كل أسلوب بعض النُّصوص الشِّعريّة، وكذلك مَدخل وخاتمة وقائمة بالمصادر والمراجع الَّتي اعتمدتْ عَليها الدِّراسة.

الصُّورة الشِّعرية الكليّة هي القصيدة الَّتي تُمثل تَجربة من تجارب بدر شاكر السَّياب، فالقصيدة لديه كيان عُضوي مُتكامل يتألف من قسمين مهمين، الأوّل: المادة الشِّعرية[١] من أفكار وعواطف ومشاهدات وأحداث، الثَّاني: هو البناء الشِّعري[٢] الذي يُخرج العُنصر الأوّل إلى حَيز الوجود بأشكال وقوالب مُتعددة. وهذا يتطلب أن تتوافر في القصيدة وَحدة الموضوع، ووَحدة المشاعر الَّتي يُثيرها الموضوع من خلال العلاقة المتحولة بين الرُّوح والعالم بشكل عامٍ، وبين التَّحقق والضَّياع بشكل خاص، أو ما يسمى عند بعض النُّقاد قديما بـ"الممتنعات"[٣]، ممّا يقتضي ترتيب الصُّور المفردة أو المركبة ترتيباً تتقدم من خلاله الصُّورة الكليّة شيئاً فشيئاً، حتَّى تصل إلى نهايتها وتُحدث الأثر المقصود منها[٤].

وهذا يجعل أجزاء القصيدة من صور وأفكار لَبنات حيّة تُؤدي كلٌّ مِنها مَهمتها الخاصة بها، لتقدِّم من خلاله الصّور والمَشاعر والعواطف، فالقصيدة النَّاجحة في رأي(Cecil Day-Lewis) هي الَّتي " يلتئم فيها شمل عدد من التَّجارب الجزئيّة الَّتي لا تربطها أصلاً أيّة صلة ... كبعض مشاهدات الشَّاعر وأفكاره ومطالعاته وإرهاصاته العاطفيّة، تجتمع هذه على نهج يُفقد كلًّا منها ذاتيَّتها، وانعزالها، وجزئيّتها، وتستوعبها كلُّ بنية مركّبة لتعطيها معنى، ومعناها عندنا أكبر من مجموع أجزائها ... وتعطينا كذلك إحساسا بأنَّها شيء تام لا يمكن أن يضاف إليه شيء، ولا يمكن أن ينزع منه أي شيء دون النَّيل من قيمته "[٥].

---

(٢) - سامر فاضل عبد الكاظم جاسم : مفهوم الشعر ورسالته، كلية الاداب مقال منشور في (النت) بتاريخ ٢٠١٢/١/٢٠ .

(١) - وقد تعددت مصادر الصورة الشعرية بعد أن وضع الشعراء أيديهم على مجالات تعبيرية - فنية تغني القصيدة بحيويتها وتضفي عليها روحاً جديدة، لأنها لا تتوقف عند مسار التجربة والموضوع، بل تتسع لإحداث نقلة في أفق الصورة الشعرية الكلية، بوصفها المجال الفني المتميز في إمكانية التحديث والابتداع، أكثر مما هو عليه الحال في مجالي اللغة والموسيقى اللذين ترسخت في تكوينهما مؤثرات الماضي وفاعليته التعبيرية. وهكذا دخل مجال الصورة الشعرية كل ما توصلت إليه قدرات الشعراء مما يجسد التجربة الشعرية ويعمقها، فكان لجوء الشاعر وخاصة السياب محور الدراسة إلى الأسطورة والرمز ودلالات الموروث بأنواعه ومؤثراته إيذاناً بعوالم من الخصب والإغناء للصورة الشعرية وتشكيلاتها، من منطلقات تداخلت في تكوينها عوامل الرؤية الموضوعية والرؤية الفنية معاً. ينظر : علي حداد: الخطاب الآخر مقاربة لأبجدية الشاعر ناقداً،من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، ٢٠٠٠. ص ٢٩١.

وتبقى الصورة الشعرية عند السياب ذلك الممثّل المكاني للمشاعر العاطفيّة بعد أن مثّلت الموسيقا الشعريّة، هذه المشاعر على مستوى التشكيل الزماني للغة. وهي تسود في كلّ أبيات النصّ دون استثناء، وتبدو متنوّعة منها ما هي كنائيّة واستعاريّة وتشبيهيّة، وبعضها واضح جليّ والآخر ضمنيّ غامض. وهي قبل كلّ هذا صدىً لما يعجّ داخل النفس من الهموم والآلام والتشاؤم من مصير الإنسان الراسف في أغلال الماديّة العمياء. وربّما تعكس هذه الصورة الصراع الحاد بين الأنا الأدنى (الشاعر)، والأنا الأعلى (المجتمع)، أو بعض الملامح الاجتماعيّة للعصر الذي قيلت فيه القصيدة. ينظر: محمد الصالح السليمان: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ٢٠٠٠م. ص ٢٠٩.

(١) – ينظر: نزار قباني: لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي، منشورات ، بيروت، ط١٩٩٠،١.ص١٩٦.

(٢) - ينظر: عبد القادر حسن أمين: شعر الطرد عند العرب، ، مطابع النعمان، النجف الأشرف، ط١، ١٩٧٢م. ص٢٨٩.

(٣) - عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت،ط١، ١٩٧٨، ص ٢٥٢.

(٤) – للاطلاع في ذلك ينظر :مرشد الزبيدي : بناء القصيدة الفني في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤.ص ٢٠ وما بعدها .

(٥) - سيسل دَيْ لويس: ما الشعر ، ترجمة نصر عطا الله ، مجلة شعر ، العدد١٠، بيروت ، اكتوبر، ١٩٦٤م، ص٦٠.

فوحدة القصيدة العضويّة هي وحدة الصُّور الشِّعرية الَّتي ترتبط مع بعضها لتقدِّم الصُّورة الكليّة للمتلقي، فهي:" وحدة الإحساس وهيمنته على القصيدة كُلها، وعلى هذا فالوحدة العاطفيّة هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضويّة في العمل الفنيّ"[٦]، فالقصيدة تنمو وتتطور من خلال الصُّور المفردة والمركَّبة، إذ إنَّ وحدة القصيدة هي وحدة هذه الصُّور، ومن أجل تحقيق هذه الوحدة استعمل السَّياب أشكالاً متعددة في بناء قصائده، وهذه الأشكال أو الأساليب الَّتي اتَّبعها السَّياب هي موضوع الدِّراسة . وقبل عرض أساليب البناء تجدر الإشارة إلى ملاحظة مهمة هي أنَّنا نجد تبايناً في تحليلات بناء القصيدة عند السَّياب فبعضهم يُحلل بناء قصيدة من قصائد السَّياب على أنَّها مبنية بالأسلوب الدّرامي، ويراها باحث آخر مبنية على نظام المقاطع، وثالث بالبناء الدَّائري، فعلى سبيل المثال لا الحصر: لو أخذنا قصيدة (النَّهر والموت) نجد أنَّ (البصري) ينسب بناءها إلى أسلوب التَّناظر والتَّوازي[١]، ونرى (خالدة سعيد) تنسب بناءها إلى الأسلوب الدَّائري[٢]، بينما ينسب (إحسان عباس) بناءها إلى التَّركيب المزدوج لعنصر الموت بنوعيه[٣]، وهذا الاختلاف في التَّحليل بين الباحثين يعود لأحد الاحتمالات الآتية: الأوّل هو بناء السَّياب للقصيدة الواحدة بأساليب مُتعددة؛ إذ إنَّ الحُدود الفاصلة بين أسلوب وآخر هي حدود وهميّة هلاميّة يمكن أن يجتازها الشَّاعر بسهولة حسب حالته الشُّعورية والعاطفيّة الَّتي يكون عليها وقت النَّظم، وهذا الاحتمال أقرب إلى الصِّحة من الاحتمالات الَّتي تليه. الثَّاني: هو عدم قدرة الباحثين الذين تناولوا قصائد السَّياب على التَّمييز بين هذه الأنواع من البناء، وهذا الاحتمال نعتقد أنَّه احتمال بعيد. والاحتمال الثَّالث هو عدم وضع النَّقد الحديث لحدود فاصلة يمكن أن يستدل الباحث منها على أنَّ هذه القصيدة مبنية بالأسلوب الدّرامي أو الدَّائري او التَّناظر والتَّوازي.

فالنَّقد التطبيقي للنصوص الشِّعرية يَجب أن يَعتمد أسلوب التَّعليق على الفنّ وتقويمه أولا، بعدها يكون التَّصنيف ثانيا. فالشَّيء الَّذي تفعله المقالة النَّقدية يَكمن في وضع الأسس والقيم الَّتي بموجبها يتعرض الفنّ للحكم لإنصافه. وفي ضوء ذلك فإنَّ الدِّراسة ستعتمد في العرض على أسلوب البناء من خلال الوحدة العضويّة للصُّورة الشِّعرية الكلية عند السَّياب، ضِمن مقاييس وحدود النَّقد الحديث المرسومة لكلِّ أسلوب، وخاصة: أسلوب البِناء الدَّائري، والبناء المَقطعي، والدّرامي، والتَّناظر والتَّوازي، والأسطوريّ، والبناء الأسلوبي اللَّولبي.

أولاً - بناء الصُّورة الكليّة من خلال الأسلوب الدَّائريّ:

أسلوب البناء الدَّائري في الشِّعر الحديث هو " الابتداء بحدث والانتهاء به "[١]، أو هو أن تبدأ القصيدة بموقف ولحظة نفسيّة ثم يعود إليها الشَّاعر مرة أخرى ليختم القصيدة بها، ويتحقّق ذلك عند الشَّاعر بتكرار الأبيات الَّتي بَدأت بها القصيدة أو بتكرار مضمونها(٢) ويسمى كذلك البناء الشِّعري "المَفتوح" عند بَعض النُّقاد، ليتميز هذا الشكل بأنَّه لا يتم دورته الشُّعورية ليعود إلى حيث بدأ، وإنَّما هو ينتهي في القصيدة إلى نهاية" غير نهائيّة ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً، لكنَّها ليست هي البداية، إنَّها نهاية مفتوحة"[٣]. ومن القصائد الَّتي بناها (السَّياب) بهذا الأسلوب قصيدة (رحل النَّهار) وينبيها بها، فاللحظة النَّفسية هي الانتظار غير المُجدي الذي تبدأ به القصيدة، ويختتمها بأبيات ترتبط بالفكرة ذاتها، فيقول :

رحلَ النَّهار
ها إنهُ انطفأتْ ذبالتُهُ على أفقٍ توهّجَ دونَ نار
وجلستِ تنتظرين عودةَ سندباد من السّفار
والبحرُ يصرخُ من ورائِك ، بالعواصفِ و الرُّعود
هو لن يعود !
والبحر متسعٌ وخاوٍ ، لا غناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراعٍ رنَّحته العَاصفات .. وما يطير
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار
رحل النهار ..
فلترحلي .. رحل النهار[٤] .

فالقصيدة تبدأ بصورة قاتمة تُوحي بفقدان أمل عودة السِّندباد من رحلته الأخيرة، فالنَّهار رحل وانطفأت ذبالته على وهج دون نار، فالصُّورة الشِّعرية مُوحشة دالة على حركة المساء في إطارها الحسيّ والنَّفسي، وكأنَّ النَّهار سراج يُنير الحياة أمام السِّندباد، وقد نَضب زيته، ليصارع الأفق الأفق في غياب الضَّوء – المرض – تاركاً وراءه قلباً ينتظر عودته كما كان ينتظره في الرَّحلات السَّابقة، إلاَّ أنَّ أمل العودة من هذه الرِّحلة قد ضعف لدى هذا القلب، ولا

(٦) – محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، بيروت، ط١، ١٩٧٩م. ص١١٠.

(١) – ينظر: عبد الجبار داود البصري : بدر شاكر السَّياب رائد الشعر الحرّ، دار الجمهورية ، بغداد ، دون طبعة ، ١٩٦٦م. ص ٣١.

(٢) – خالدة سعيد : حركة الإبداع في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م. ص١٧١.

(٣) – إحسان عباس : بدر شاكر السَّياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م. ص ٣١٢.

(١) - انتصار جويد عيدان: البنية السردية في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير ، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٢م، ص٥٩.

(٢) – ينظر: صالح أبو اصبع : الحركة الشِّعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١، ١٩٧٩م. ص٩٣.

(٣) - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ص٢٥٩.

(٤) – بدر شاكر السَّياب : المجموعة الشِّعرية الكاملة، دار العودة ، بيروت، ١٩٧١م، ج١/ ص٢٢٩ – ٢٣٢.

سيما أنَّ البَحر يصرخ بالعواصف والرُّعود، والسِّندباد لا يملك سوى سفينة مزقت العواصف شراعها. فهو في هذه اللحظة تحت رحمة القدر لا يملك أن يعود أو لا يعود، فالنَّهار قد مضى والليل حلَّ مَحله، وهذا يعني خروج السِّندباد من عالم الوجود إلى عالم الضَّباب والعدم، فهو مُحتجز في قلعة سوداء من الدَّم والمحار – لعلَّه المستشفى الَّذي يتلقى فيه العلاج، فالسِّندباد هو السَّياب – وهو لن يعود / لن يشفى من مرضه – فلترحلي، لا جدوى من الانتظار، وما عاد هناك ما يُبرّره، فهذه نُذر السَّماء تُؤكد ذلك " الأفق غابات من السُّحب الثَّقيلة والرُّعود " و " الموت من أثمارهن وبعض أرمدة النَّهار" لقد انتهت حياة السِّندباد " رحل النَّهار ".

فلماذا الإصرار على هذا الانتظار وما فائدته؟ ولا سيما أنَّ ما ذهب من الحياة لا يعود، إلا أنَّ هذا القلب يبقى متعلقاً بأمل ضَعيف، فهو ما زال ينتظر بالرَّغم من كل الدَّلائل والبراهين الَّتي أكَّدت على العودة. فانتظارها مُستمر وحثيث، فالسَّاعة رمز الانتظار المستمر إلاَّ أن أمام من تنتظرين موتاً محققاً منتصباً كأنَّه فنار، ينتظر لكل سفينة قادمة ليدخلها إلى عالمه عالم الموت، فالحياة رحلت والزَّمن لا يتوقف إذ أنَّه يَستمد ديمومته واستمراره من دماء البشر، فهو حتَّى عن اللحود والحجارة لا يعف، فَلِمَ هذا الاصرار على الانتظار، وأنت تشاهدين نُذر السَّماء مرة أخرى تُؤكد الحقيقة الثَّابتة. إلا أنَّها تصبح في حيرة من أمرها هل يعود أو لا يعود، وبالرَّغم من حيرتها وما ألم بها من ضيق [ورجاء] وإغراءات فإنَّها ما زالت متعلقة بخيطٍ واهٍ من الأمل، فهي ما تزال مخلصة له، فهذا شعرها الأشقر قد شَابَ ورسائله الَّتي أرسلها ابتلت بالدُّموع، وفقدت الوعود نضارتها، ومع كل هذا فهي تنتظر وتحدث نفسها بعودته، وتقول لنفسها السَّفينة لم تغرقْ، والسِّندباد لم تأسره العواصف – لم يسجنه المرض – فخوفها ليس من عدم عودته، ولكنَّه من زوال الشَّباب، فهي تريد أن يعود بسرعة، فيقول :

رَحل النَّهار

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدَّمار

شربت أجاج الماء حتَّى شاب أشقرها و غَار

ورسائل الحُب الكثار

مبتلة بالماءِ مُنطمس بها ألق الوُعود

وجلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار

سيعود لا غرق السَّفين من المُحيط إلى القرار

سيعود لا حجزته صارخة العواصف في إسار

يا سندباد أما تعود ؟

كاد الشَّباب يزول تنطفئ الزَّنابق في الخدود

فمتى تَعود[1]...

فهي تريده أن يعود بسرعة حتَّى يكون هناك متسع من الوقت ليتسنى لها أن يبنيا عالماً جديداً غضاً بريئاً بعد أن يحطما عالم الدَّم والأظافر والشعار، عالم المرض بشقيه الاجتماعي والجسمانيّ، إلا أنَّ السِّندباد قد قطع كلَّ خيوط الأمل الَّتي كانت تتشبث بها، فهو الآن في عالم آخر، فيقول:

أوّاه .. مدّ يديك بين القلب عالمه الجديد

بهما ويحْطم عالم الدم والأظافر والسعار

يبني .. ولو لهنيهة دنياه ..

آهٍ .. متى تعود ؟[2]....

والشَّاعر بهذا التَّصوير تصرف في قِناع السِّندباد، وحمَّله بُعداً جديداً هو عدم العودة من الرِّحلة هذه المرة، إشارة إلى انقطاع أمله في العودة إلى حياة الاستقرار كما تقدم سابقاً، وفقدان الأمل في العودة بسبب تغلب المرض عليه، ويلحّ على عدم الجدوى من الانتظار" رحل النَّهار/ فلترحلي، رحل النَّهار" .

هذه هي الصُّورة الكليّة للقصيدة ابتدأت برحيل السَّياب عن الحياة وبقاء قلب ينتظره، وختمت بالموقف ذاته رحيل السَّياب وبقاء القلب ينتظره، فاللحظة النَّفسية المهيمنة هي مدار القصيدة وهي الرَّابط بين الصُّور الجزئيّة المتأرجحة بين فقدان الأمل بالعودة، وبقائه مربوطاً بخيط نفسيّ واه، فالصُّور المفردة أو الجزئية، تآزرت من خلال اللَّحظة النَّفسيّة الأولى بوحدة معنويّة ضِمن عِلاقات التَّداعي الحرُ للمعاني، لتتنامى في التَّشكيل الشِّعري شيئاً فشيئاً نحو أحداث الأثر الجزئيّ الذي يمثل صورة مُركبة، ثم تقدمت الصُّور المركّبة شيئاً فشيئاً نحو أحداث الأثر الكليّ الذي يمثل الصُّورة الكليّة للقصيدة، وهذا الأثر الكليّ يتمركز بفقدان السَّياب أمل العودة للحياة الطَّبيعية، أي فقدانه لأمل الشِّفاء فالصُّورة الكليّة من خلال البناء الدَّائري عند السَّياب إذن ولادةٌ عسيرةٌ يشترك في تشكيلها النَّظر، والفن، والجمال، والخيال، والوعي، والشُّعور والنَّفس، والقريحة، ناهيك عن اللّون، والحركة، والزَّمان والمكان، وكلّ مظاهر الحياة والطَّبيعة فهي كما يقول (يافي): " هي الفكرة"[1] .

(١) – الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ص٢٣٠.
(٢) – الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ص٢٣٠.
(١) – نعيم اليافي: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة "الموقف الأدبي" العدد:٢٥٥/٢٥٦، دمشق، ١٩٩٢، ص: ٣٠.

ويمثل هذا النَّوع من البناء كذلك قصيدة (أنشودة المطر)[٢]، الَّتي يتوسع في بنائها السَّياب، فيبنيها من أربع دوائر تنبثق كل دائرة من الَّتي سبقتها بشكل تراكمي، يزداد فيه التَّصوير اتساعاً مع بداية كل دائرة على حدِّ تعبير (البصريّ) فيقول: " قصيدة أنشودة المطر للسَّياب تشمل أربع دوائر تصويريّة: الدَّائرة الأولى الحبيبين ... وتشمل الدائرة الثَّانية أفقاً أوسع هو الجو الممطر في الكويت، وتشمل الدَّائرة الثَّالثة الكويت والعراق، ليتحدث من خلالها عن الأوضاع الاجتماعية في وطنه... أمَّا الدَّائرة الرَّابعة فهي أوسع من العراق، حيث تتناول مسألة حرية الشعوب والتَّخلص من الاستعمار ... وقوة التَّصميم وتماسكه "[٣]. ويشير (إحسان عباس) إلى بنائها بقوله: " فإنَّها في الواقع من أشد قصائد السَّياب اعتماداً على الإلماح السَّريع والرَّابط الدَّاخلي ... أعني أنَّها في داخلها مبنية بناءً تكامليّاً، وفي خارجها تتكئ على دورات متصاعدة قليلة الاستطراد إلى الجزئيات الَّتي تنحرف بها عن وجهتها العامة وعن غايتها النِّهائيّة "[٤]. وهذا الَّذي أشار إليه الباحثان حقيقة واقعية؛ لكنّه لا ينفي وجود أساليب أخرى في بنائها، ولا سيَّما الأسلوب الدّرامي الّذي يبرز فيها بشكل واضح في المقطع الثَّاني. ومن القصائد المبنية بالأسلوب الدَّائري قصيدة "النَّهر والموت"[٥] الَّتي تتكون من أربع مقاطع كما تقول (خالدة سعيد)[٦]، فكل دائرة تمثل صورة مركبة تشكل هذه الصُّور في نهاية القصيدة الفكرة العامة فكرة بعث الحياة بالموت. وبذلك يكون البناء الدَّائري للصُّورة الكليّة على شكل دائرةٍ مغلقةٍ تنتهي حيثُ انطلق الشَّاعر، ليفسح المجال للقصيدة في تتابعها وتناميها البنائي حتَّى تصل إلى نقطة التأزم، فتبدأ بعد ذلك تتراجع لنقطة البداية.

ثانياً - بناء الصُّورة الكليّة من خلال نِظام المَقاطع:

والمقصود بذلك أن تُبنى الصُّورة الكليّة من خلال وحدات شِعرية متنوعة، تستقل كل وحدة عن الأخرى بكيان خاص بها، يختلف أو يَتطابق مع الوحدات الأخرى بأسلوب البِناء[١]، ويجمع هذه الوحدات الشَّكل العام للقصيدة الَّذي يربطها مع بعضها ربطاً مُحكماً بوحدة متكاملة نَفسيّة، أو منطقيّة، أو عُضوية، أو مَعنوية، ويكون هذا أساساً في بناء الصُّورة الكُليّة[٢]، ولعل من أهم قصائد السَّياب الَّتي بُنيت بهذا الأسلوب قصيدة (من رُؤيا فوكاي)[٣]، فيقول:

هياي كونغاي كونغاي

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء

بأفجع الرِّثاء

هياي كونغاي كونغاي

فيفزع الصغار في الدروب

....

تلك الرَّواسي كَم انحطّ النَّهار على		أقصى ذراها و كم مرّت بها الظلم
فما فرحن بآلاف الشموس و لا		من ألف نجم تردى مسّها ألم
صماء بكماء لم تأخذ و لا وهبت		و لا ترصدها موت و لا هرم

.....

ماذا تريد العيون السُّود من رجل		قد حاش زهر الخطايا حين لاقاها
زهرا على جسمي المحموم أقطفه		في باقة من جراح بتّ أصلاها
هذا الربيع الذي تهدي شقائقه		ريح المنايا إلى قلبي بريّاها

فالقصيدة تتألف من ثلاثة مقاطع يحمل كل مقطع عنواناً ورقماً، فالمقطع الأول (هياي ... كونغاي كونغاي)، وهو من الشِّعر الحُر يتألف من مجموعة من الصُّور المفردة الَّتي تَتآزر، وتقدم الصُّورة المُركبة للمَقطع، وهذه الصُّورة تَترابط فيما بينها بوحدة نَفسيّة، لتمثل حالة كاتب البعثة اليسوعية، فتقوم هذه الوحدة النَّفسيّة من خلال علاقات التّداعي النَّفسي، أو التّداعي الحُر للمعاني، وفكرة المقطع هي تَضحية الفَرد من أجل المَجموع، أو الموت من أجل خلق حياة أفضل للمجتمع، إلاَّ أنَّ هؤلاء الَّذين ضَحوا بِأنفسهم لم يحققوا ما ضَحوا من أَجله؛ لأنَّ هُناك من سَرق نتاج تَضحيتهم واستغلوه لمصالحهم الشَّخصية، وحوَّلوا التَّضحيّة إلى استغلال للمجتمع وَتدمِيره.

(٢) – الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ص ٤٧٤.
(٣) - عبد الجبار داود البصري : بدر شاكر السَّياب رائد الشعر الحرّ، ص٣١.
(٤) – إحسان عباس: بدر شاكر السَّياب دراسة في حياته وشعره، ص٢١٢.
(٥) – الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ص٤٥٣.
(٦) – خالدة سعيد: حركة الإبداع في الأدب العربي الحديث، ص١٧١.
(١) – ينظر: خيّرة حمر العين: شعريّة الإيقاع، مجلة المعرفة، العدد٤٣٩، السنة ٣٩، نيسان ٢٠٠٠م. ص٢١٢. وأسلوب البناء المقصود في سياق الحديث أن هناك بعض القصائد في شعر السَّياب مبنية بالشعر العامودي والشعر الحر، ومن الممكن أن يكون ذلك على التعاقب.

(٢) - ينظر: محمد صادق حسن عبدالله: جماليات اللغة وغنى دلالاتها من الوجهة العقدية والفنية والفكرية، دار إحياء الكتب العربية، ط١، القاهرة، ١٩٩٣.ص٢٨٨.
(٣) – الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ص٣٥٥.

فالسَّياب يُقدِّم هذه الفكرة من خلال رموز أربعة، كُلُّ رمزٍ منها يحتوي على مجموعة من الصُّور المفردة، الرَّمز الأوَّل: هو الفتاة (كونغاي) العذراء الَّتي ضحَّت بنفسها من أجل تحقيق رغبة والدها في صنع ناقوس، إلا أنَّ مجموعة المعادن لم تنصهر، وقيل لا تنصهر إلاَّ إذا مُزجت بدماء فتاة عذراء، فألقت (كونغاي)نفسها في القدر، إلاَّ أنَّها لم تَجنِ من تضحيتها شَيئاً؛ لأنَّ الَّذين استفادوا منها آلهة الحديد والنَّحاس والدَّمار، فيقول :

فلتحرقي وطفلك الوليد

ليجمع الحديد بالحديد

والفحم والنَّحاس بالنضار

والعالم القديم بالجديد

آلهة الحديد والنحاس والدّمار[1].

والرّمز الثَّاني هو والد (فردیناه) الذي ألقى نفسه في البحر من أجل أن يعيش الآخرون ويشع عليهم نوراً، إلا أنَّ الذين ضحى من أجلهم لم يستفيدوا من تضحيته هذه شيئاً، وإنَّما الذين استفادوا هم التّجار الذين حَوَّلوا عينه إلى لؤلؤ يبيعونه، ولم ينل أبناؤه ومن ضَحَّى من أجلهم إلاَّ الدُّموع والعواصف والرَّصاص والحَديد، فيقول:

أبوك رائد المحيط نَام في القرار

من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التّجار

وحظك الدّموع والمَحار

وعاصف عات من الرَّصاص والحديد[2].

والرَّمز الثَّالث هم الغجر الَّذين هموا بالرَّحيل من غرناطة بعد أن طاردهم أهلها لإخراجهم منها، إلاَّ أنَّهم قبل خروجهم دمروا كل المعالم الحضاريّة الَّتي قدَّم أهل المدينة التَّضحيات للمحافظة عليها، فيقول:

وذلك المجلجل المرن من بعيد

لمن يدق كونغاي كونغاي

أهم بالرَّحيل غي غرناطة الغجر

فأحضرت الرِّياح والغدير والقمر

أم سمر المسيح بالصليب فانتصر

وأنبتت دماؤه الورود في الصخر

أم أنها دماء كونغاي

ورغم أن العالم استسر واندثر

ما زال طائر الحديد يذرع السَّماء[1].

والرَّمز الرَّابع هو صورة القردة البَابيّة الَّتي تُهدهد طفلاً بشرياً في قاع البحر، بعد أن قتل طائر الحديد أمَّه، ليساوي السَّياب بعد ذلك بخياله الشِّعري بين الأضداد في عالم الإنسان، فلا فرق بين الخير والشَّر، فالبحر في آخر المقطع الأوَّل هو مركز الحياة الجديدة من خلال تربية القردة البابيّة للطفل البشريّ، في الوقت الَّذي يكونُ موقعاً مميزاً للموت، وذلك بما التَهم من بَشرٍ ولا سِيَّما والد (فردیناه) الَّذي غرق فيه، فيقول:

وفي قَرارة المُحيط يعقد القرى

أَهداب طِفلك اليتيم حَيثُ لا عِناء

إلا صراخ البَابيّون زادك الثَّرى

فَازحفْ عَلى الأريعِ فَالحضيض والعَلاء

سيان جِنكير وكنغاي.....[2]

أمَّا المَقطع الثَّاني من القصيدة (تسديد الحساب) فهو من شعر الشَّطرين (العَمودي) يرتبط ارتباطاً عضوياً ونفسياً مع المقطعين الأوّل والثَّالث، ويتألَّف من حشد الصُّور المفردة الَّتي تتكون منها صُورة مُركبّة، تقدِّم فكرة تُعبر عن تَغير المفهوم الإنسانيّ الَّذي نَادى به الإسلام – أي عدم أخذ المجتمعات المعاصرة بمفاهيم الإسلام وتعاليمه الإنسانيّة من وجهة نظر الشَّاعر - واندثرت في المقابل كذلك المفاهيم السَّاوِيّة الأخرى الَّتي تنادي جميعها بقيمة الإنسان، فلم يبق إلاَّ قابيل الَّذي قتل أخاه هَابيل، وتجَّار الحروب والدَّمار الذين يكرهون النُّور بل ويكرهون أنفسهم، فهم جنس تجتمع فيه الأضداد بشتى أشكالها المعروفة لدى الجنس البشريّ، فإن لم يغيروا ويتراجعوا عن هذه الحياة، فإنَّ مصير البشرية الفناء والدَّمار، فيقول:

وإن يكن أسعد الأحياء أكملها فإنَّما هو أشقاهن لا جرم

قابيل باق وإن صارت حجارته سيفا و إن عاد نارا سيفه الحذم

وردّ هَابيل ما قاضاه بارئه عن خلقه ثم ردت باسمـــه الأمم

واليوم في حين وفى الدّين غارمه إلا بقايا و كادت تخلص الدّمم

وكاد يرجع للدنيا بشاشتها ما قربته الضحايا و هـي تبتسم

(١) – الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ٣٥٥- ٣٥٦.
(٢) - الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ٣٥٥- ٣٥٦.

(١) - الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ٣٥٥- ٣٥٦.
(٢) - الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ٣٥٦- ٣٥٧.

مشعلى الأرض خلق عاش في دمه من وحشها في المخاض الأوّل الضرم

خلق تراءى ليحيى ساعة افترست عينيه رؤيا لها من هؤلاء فم

لو يقبض النُّور بالأيدي لسوره دون الورى ولتعم العالم الظلم

ريان عطشان لا يروى بلا فرح جذلان باد عليه الجوع و البشم

كأنَّه وهو ماض في غوايته من نفسه اقتص فهو الماء والحمم

وفي المقطع الثَّالث الّذي يترابط كذلك عضوياً مع المقطعين السَّابقين يَتحدَّث فيه (فوكاي) على لسان مريض أصيب بالزّهرى – مرض- بعد ضرب مدينة هيروشيما بالقنبلة الذَّرية، حيثُ أصبح هذا المريض يتخيّل أشياء وهمية من دون وعي منه، فهو يشاهد العيون السُّود تتطلع إليه ولا يعلم ما تريد منه، فيتبين له أنَّها عيون بوم يصدح في خربة ظلماء مقفرة تَنعبُ الرّياح فيها، ويتخيل صورة امرأة ثكلى تفتش بين الأجداث مُنحنيّة تقرأ كل شاهدة على القبور وتسألها عن طفلتها الَّتي تناديها ولا تسمع جواباً لندائها إلا صدى صوتها وصداح البوم بين الشَّواهد. فيقول السَّياب:

ماذا تريد العيون السود من رجل قد حاش زهر الخطايا حين لاقاها

زهراً على جسمي المحموم أقطفه في باقة من جراح بتّ أصلاها

من هذه الخربة الظلماء محدقة بي أعين البوم من أجداث موتاها

قفراء من غير ثكلى شف مئزرها عن وهج فانوسها الكابي وأخفاها

محنيّة تتقرى كلَّ شاهدةٍ من كل قبرٍ كما لو كان طفلاها

في كل قبر يذوقان الردى دية عمن يؤاوي وعن أحياء دنياها[1]

وفي تتابع الصُّور الفرعيّة في المقطع الثَّالث، يتصور المريض أن هناك سهلاً قاحلاً مرتفع الحرارة مليئاً بالأفاعي، فاغراً فاه كذئب مسعور، تعلو سماءه سحب بيض وسود، وما هذه السُّحب الملوَّنة إلا دخان القنبلة الَّتي القيت على المدينة. ويتخيل المريض نفسه كذلك في هذا السَّهل أنَّه أبرص مضمد تنزف جراحه قيحاً وصديداً، فيرتعب من منظر الزَّرافات الَّتي تبحث عن العشب والكَلَى في هذا السَّهل القَاحل، ويعدو هذا المريض باحثاً عن الماء، إلا أنَّ السّحب تمطره دماً من ثدي وعيون فقأها جنكيز، وما هذه السُّحب إلاَّ كلى مَفريّة تشرب البشريّة منها الرَّدى، وكلُّ هذا يحصل والطَّبيب (سَازاك) يَملأ أوعيته دماً من مرضاه من دون أن يلتفت إلى آهاتهم، فهو لا يتأخر عن عمله حتَّى في أثناء الزّيارات ووجود الزُّوار لدى هؤلاء المرضى. وكأنَّ السَّياب يقول إنَّ الأطباء رسل الإنسانيّة لا ينظرون إلى مرضاهم إلاَّ على أنَّهم أرقام تتزايد لجباية المال واستدرار الرّبح.

فالفكرة الَّتي يبينها هذا المقطع هي الإساءة إلى العلم من خلال استعماله في القتل والدمار وجباية الأموال، دون الالتفات إلى الإنسان وقيمته المعنوية واستغلال العلم لمصلحته لا لتدميره هو وقيمه، فيقول:

نادتهما فانبرى يزقو لصيحتها من حيث رد الصدى بوم و ناداها

أماه إنا هنا ريح بنا عصفت لم ندر أين انهبنا بعد لقياها

ويلم سازاك كيف اندك حائطه حتى تعرى لي السهل الذي حجبا

والشمس كالأطلس المسعور تنهشه والريح تصليه من تنورها لهبا

الريح لا ليست الريح الَّتي ركضت بيضاء سوداء رقطاء القفا عجبا

تلك الزرافات في السهل العقيم لها مرعى روى من سراب ينبت السّغبا

ويل لسازاك ماذا ينتوي بدمي من نيّة فهو يستصفي و يمتار

تلك الزجاجات أشلاء مجزأة مني دمي مختز فيهن موار[1]

فالمقاطع الثَّلاثة تترابط مع بعضها معنوياً، ففي الأوّل انهيار القيم المسيحيّة، وشعارها الثُّلاثي الأب والابن والعذراء الَّذين رمز إليهم بـ(كونغاي)، ووالد (فردیناند) والطِّفل الَّذي ربته القردة البابيّة، وانهيار هذه القيم جاء على يد الغجر الَّذين دمَّروا كلَّ معالم الحضارة الإنسانيّة بما وصلوا إليه من علم. وفي المقطع الثَّاني إنهيار القيم الإسلاميّة - من وجهة نظر الشَّاعر – ودعوة الإخاء بين قابيل وهابيل، ولهذا ما عادت اليابسة تصلح للحياة. وفي المقطع الثَّالث نجد انهيار القيم الإنسانيّة الَّتي أوجدها الإنسان ذاته، وذلك من خلال استعماله للعلم الذي وجد من أجل خير الإنسان ومثله، ولكنَّه استغل هذا لتدمير قيم الإنسان ومثله، وتترابط هذه المقاطع بوحدة نفسية ممثلة بحالة الذُّهول الَّتي أصابت كاتب البعثة اليسوعيّة الذي شاهد آثار القنبلة الَّتي ألقيت على هيروشيما، وحالة الذُّهول هذه هي الَّتي جعلته ينقل أحداث المقاطع الثَّلاثة من خلال علاقات التَّداعي الحُر للمعاني.

وثمَّة أمر لا بُدَّ من الإشارة إلية في هذا السِّياق هو أن الصُّورة الكليّة من خلال نظام المقاطع صورة تُساعد المتلقي في رؤية التَّفاعل جلية بين المقاطع الشِّعرية، إذ أنَّ الشَّاعر دوماً يحس أنَّه يفتقد الآخر الَّذي يتصل به، وليس ذلك فحسب فهو " لا يُرضيه حال، ولا يقنع بشيء، إنَّما يريد أن يهجر ذاته، ويطفر صوب الأشياء كلِّها.. من أجل أن يتوحد في كلِّ الأشياء ويتمرأى في كلِّ

(١) – الأعمال الشِّعرية الكاملة / ج ١/ ص٣٥٧.

(١) – الأعمال الشِّعرية الكاملة/ ج١ ص٣٥٨.

الذّوات ويرى العيون مُنعكسة في كلّ العُيون"[1].هذا من جانبٍ، ومن جانبٍ آخر الرّمز نجده حاضراً بكثافة كذلك في الصُّورة الكليّة لنظام المَقاطع؛ لأنَّ الرّمز إيحائي بجوهره، وأعني بإيحائي " أنَّه لايقف على قِدَم الأشياء المادّية ليصورها، بل يتعداها لينقل التّأثير الّذي تتركه هذه الأشياء في النّفس بعد أن يلتقطها الحِس. فهو لا يُعبر عنها بقدر ما يُعبر عن الأجواء الضّبابية المبهمة الّتي تسرّبت إلى أعماق الذّات المُتفرعة المُتباعدة في الأصول والأطراف"(٢).

فجميع الدّلالات الّتي ينجزها السّياب من خلال الصُّورة الكليّة بنظام المقاطع عبر الإيحاء والرّمز، والتّكثيف الدّلالي، تنصبُّ جميعها في إظهار حالة التأزم النفسي الّتي وصلت لها حالته الشّخصيّة، ووصل لها المجتمع الّذي ينتمي إليه السّياب، فتعدد هذه الدّلالات التّصويرية ، واتساع مَناخها في البناء الكُليّ كما يقول (عساف): " لا يرتبط بالبناء وطرائق تركيبها فقط، وإنّما يرتبط أيضاً بالمضمون، وبعلاقة التّفاعل بين عناصره من جهة، وبينها وبين عناصر البناء من جهة أخرى"[3]. وهذا الشّيء بمجمله استثمره السّياب في هذا النّوع من البناء الشّعريّ.

ثالثاً- بناء الصُّورة الكليّة من خلال الأسلوب الدّرامي:

نجد عند النُّقاد حقيقة نقديّة تقول: " إن السّردية تتحكم في كل خطاب مَهما كَان نوعه "[1]، ولا يقتصر وجودها على الأجناس الأدبيّة فَحسب، بلْ يمتدُّ ليشمل التّاريخ والسّينما، إلاّ أنّها تخضع في كلّ جنس أدبيّ، وكلّ فنٍّ للقوانين البنيويّة لذلك الجنس أو الفنّ، فالشّعر العربيّ بخاصة والعالميّ بعامة احتوى " تقنيات السّرد الدّراميّ "[2] الّتي أضفت عليه موضوعيّة هو مُحتاج إليها لاستجلاء منطقها الشّعري الكاشف، وأتاحت للشّاعر بلوغ درجات قصوى في التّعبير اللُّغوي والدّلالي الدّقيق والصّادق عن تجربته الشّعريّة الحَديثة، وخدمت الرُّؤيا الأدبيّة دون طغيان السّردي على الشّعري، أو الشّعري على السّردي حتّى لا يخرج عمله سردياً مشوهاً، أو شعرياً ممسوخاً متّهما بسطحيّة الدّلالة، أو يكون عَالة على السّرد، بلْ يعني منتمياً إلى جنسه الأدبيّ أشدَّ الانتماء.

ولا يعني مصطلح " السّرد في الشّعر " أو القصيدة الدّرامية أنّه يخلو خلواً تاماً من المونولوج الدّرامي ،أو الحواريّ، أو سوى ذلك، فَالجنس الأدبيّ النّقي لا وجود له في زحمة التّداخل الأجناسيّ، الّذي نشهده اليوم في انفتاح الأدب على نفسه وعلى الفُنون، فيقول (العلاّق) في سياق هذا : " الفُنون لم تعدْ غدراناً معزولة عن بعضها البعض، وأن كُتل اليَباس الفاصلة بينها بدأت بالتّآكل، أو التّخفف من مزاياها العازلة، حتّى اتّسعت نقاط التّماس، والتّفاعل بينها إلى حدٍّ كبير"[3]. لكن ليس إلى الحدِّ الّذي يعني وحدتها، بلْ يعني هيمنة الغنائيّة على السّرد، وهيمنة السّرد على سواه دون تَقصد في الغالب من الشّاعر للتّداخل الأجنَاسيّ.

وتقنية السّرد – الدراما - بخاصة تمدُّ الشّعر بأساليب تجعل الإحالة الشّعرية أقل غُموضاً، والفعل الشّعري أكثر رسوخاً، والزّمن الشّعري أقل تعميماً وإبهاماً، وتتيح للمتلقي فُرصة التّفاعل الوَاعي مع التّجربة الشّعرية، كَما تُتيح له تَفجير اللُّغة الشّعريّة، واستثار كُلَّ إمكانياتها لخدمة التّجربة، والتّعبير عَن الرُّؤى، والإحاطة بكلّ الأبعاد الشُّعورية، الّتي تتأجج بِداخله، فَهو عند (فرغسون): " بؤرة الحياة النّفسيّة، أو هَدفها الّذي تَصدر عَنه الأحداث "[1]، فالوظيفة الشّعرية تَظلُّ هي المهيمنة في السّياق الشّعري، ولا تطمس الوظيفة المرجعيّة، بلْ تزيدها ظهوراً، لذلك يقول (ياكبسون): " إنَّ هيمنة الوظيفة الشّعريّة على الوظيفة المَرجعيّة، لا تطمس الإحالة وإنّما تجعلها غَامضة "[2].

فالعديد من قصائد السّياب يتمثّل في بنائها الأسلوب الدّرامي – أو السّردي- ولا سيّما القصائد الّتي تنزع إلى تجسيد الصّراع بين المُتناقضات، ففي كثير من الأحيان نجد أن السّياب يعتمد في

(١) – علي حرب: نقد الحقيقة (الممنوع والممتنع)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م ص ١٩.
(٢) - أنطون عطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث ،دار الكشاف، بيروت،ط١ ، ١٩٤٩م. ص ١٢.
(٣) - عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة القامشلي، سوريا،ط١ ،١٩٩٦م .ص٣٤٦.
(١) - محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥م. ص١٣. وقد ارتبطت العملية السردية باللغة منذ فجر التاريخ، كمفهوم إشاري يعدُّ من أقدم أشكال التعبير الإنساني، الذي يقوم بوظيفة مهمة من أجل إحداث نشاط إنساني في جميع صوره المادية والمعنوية، ومن هذا فإن للسرد مفهومان: الأول لغوي: وهو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له... ويقال في بعض المعاجم السرد: الخرز في الأديم، وقيل سردها، ونسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض " ينظر: ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف، بدون طبعة، بدون تاريخ، ج٣/ مادة (سرد). الثاني اصطلاحي: فالسرد "هو قص حادثة واحدة أو أكثر خيالية، أو حقيقية". ينظر: محمد عنانى: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط٣، ٢٠٠٣م.ص: ٥٩. هذا المفهوم الاصطلاحي يشير إلى أن السرد لا يوجد إلا بواسطة الحكاية، كما أنه عرض لتسلسل الأحداث، أو الأفعال في النص كما يقول (جيرار جينيت). ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد عبدالجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧م.ص:٤٠. ويقول الرافعي: " إنَّ السرد هو عملية متابعة الكلام على الولاء، والاستعجال به، وقد يراد به أيضا جودة سياق الحديث، وكأنه من الأضداد". ينظر: مصطفى الرافعي: تاريخ أدب العرب، دار الكتاب، بيروت، ط٢، ١٩٧٤م.ج٢/٢٩٧.

(٢) - ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م. ص: ٤٣. وينظر: عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة، العدد٢٤٠، الكويت، ١٩٩٨م.ص: ٢٥٨ وما بعدها.
(٣) - علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، مجلة فصول، العدد ٤٣، ١٩٩٠م. ص:٣٣٤ - ٣٣٥.، وينظر: عزيزة مريدن: القصة الشّعرية ، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٤م.ص: ٥١١ وما بعدها.
(١) - ويليام. ك.، ويمزات وكلينث بروكس: النقد الأدبي تاريخ موجز(النقد الحديث)، ترجمة: حسام الخطيب، ومحي الدين صبحي، مطبعة دمشق، سوريا، ط١، ١٩٧٧م.ص:١٨٣.
(٢) - روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دون مكان، ط١، ١٩٩٤م. ص٨٦.

صياغة صوره وأفكاره على عناصر التَّعبير الدّرامي بشتى أشكاله من حوار خارجي، أو داخلي، أو من خلال حشد الصُّور الَّتي تنقل تجربة من الواقع، وبذلك من الجائز كما يقول (عز الدّين إسماعيل) القول بأنَّ التَّعبير الدّرامي يُفسر الحياة تفسيراً خاصاً ناتجاً عن ممارسة مباشرة للحياة وتَمثل لها[٣]، عندئذ يمكن القول إنَّ تَجارب السَّياب الَّتي يمثل الواقع فيها، قد مكَّنته من امتلاك مقومات التَّعبير الدّرامي الَّتي نجد العديد مِنها مُنتشراً بين ثنايا قصائده الغِنائيّة، ولا سِيَّما الَّتي ارتبطت " بمضمون مُتحرك وحدث ذي فروع متشابكة "[٤]، فالحركة والحدث الَّذي يقدمه الصِّراع يُعدان جَوهر الدَّراما"[٥].

وإذا تناولنا بالتَّحليل الدَّقيق قصيدة من قصائد السَّياب الَّتي يغلب عليها الطَّابع الدّرامي نجد بأنَّ السَّياب استطاع أن يستوعب الاتِّجاه الدّراميّ في قسم من قصائده[٦]، فَشغف السَّياب بالصّورة الشِّعريّة الجَديدة جعله يميل إلى شيء من الرُّوح الدّراميّ والصِّراع في شعره، وفي هذا الجانب كما يقول (جبرا) " قد وُفق السَّياب إلى الصّور الّتي تجسد الصِّراع بين الظَّلام والنُّور" [٧]. ففي قصيدة (حفّار القبور)[٨] نجد العناصر الدّراميّة من حشد للصور الشِّعرية بما يشبه السّرد القصصيّ، إلى الحوار الدَّاخلي الّذي يحمل حدثاً وعقدة يجري بين الحفّار وذاته، يحمل هذا الحوار صراعاً بين الجانب الإنسانيّ والنَّزعة التَّدميريّة، وهذا الصِّراع يدور في ذات الحفّار، حتَّى نصلَ إلى عقدة الحوار، فيقول :

قلبي ووسومةَ النقودِ .. نقودها ! واخجلتاه !

أنا لست أحقر من سواي. وإن قسوت فلي شفيعُ

أني كوحشٍ في الفلاء ...

لم أقرأ الكتبَ الضخام – وشافعي ظمأ وجوع.

أو ما ترى المتحضرينَ .....[١]

وعند وصول الصِّراع على هذا المستوى من التَّعقيد يتدخل الشَّاعر ليقدم الحلَّ، فيقول السَّياب في ذلك:

لأحطُّ من زانٍ بما انتهك الغزاة وما استباحوا!

والقاتلون هم الجناة وليس حفار القبور

وهم الذين يلوّنون ليَ البغايا بالخمور

وهم المجاعة، والحرائق، والمذابح، والتّوابُ

وهم الذين سيتركون أبي وعمته الضَّريره [٢]

وفي المنظر الأخير من القصيدة تبدو السَّماء لعيني الحفار كأنَّها صنم بليد، والطَّريق مكتظّ بالأشباح، وفانوسه صدئ عتيق؟ مجموعة من الصُّور المتلاحقة ترسم صورة كبيرة لا يتخلّلها إلاَّ نور ضئيل، وتسيطر عليها صبغة الموت، واللّحود، والظُّلمة، والنَّعيب المشئوم والإعياء المتهاوي؟ إنَّها صورة فقدت معنى الأمل وبسمته وضياءه، فزادت القصيدة نأياً عن حلِّ مشكلة الإنسان بأسلوب دراميّ، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ السَّياب قد أعطى الحلّ كما بَيّنت سابقاً، إلاّ أنَّ الصِّراع الدّرامي يستمر بين الجانب المُشرق والجانب المُظلم، حتَّى طَغى المُظلم على ذَاتِ الحفّار[٣].

وفي قصيدة (أسير الصَّمت)[٤] يظهر البناء الدّراميّ للقصيدة - الصُّورة الكليّة - حيثُ يعتمد السَّياب في بنائها على الحوار الدَّاخلي والحدث اللَّذينِ يقدمها من خلال مجموعة من الصّور المفردة الّتي تعتمد على حركة خارجيّة مستمدَّة من الطَّبيعة، وحركة داخليّة مستمدّة من ذات السَّياب.

فالقصيدة تطالعنا بحوار يقدمه السَّياب بأسلوب المقارنة بين وضعه الدَّاخليّ المحطم، وبين حركة الطَّبيعة المضيئة الباسمة، فصورته الذَّاتية تمثل الجانب السَّلبي، هذه الصُّورة يقرنها من خلال الحوار الدّرامي بصورة سلبية أخرى يعانيها، صورة التَّشرد بين المشرق والمغرب، فليس للشاعر بيت يأوي إليه، ولا وطن يحتضنه، ولا حب يسعده، فهو مشرد قلق لا ينعم بالرَّاحة، ينتقل بين المشرق والمغرب طلباً للشِّفاء من مرضه، وفي هذه الصُّورة الحواريّة الدَّاخلية يقدِّم كذلك مقارنة أخرى بين الشَّرق الَّذي يمثل وطنه، حيثُ السّعادة والطَّمأنينة والإنسانيّة، وبين الغرب الَّذي ماتت فيه القيم المعنويّة، ليمثل الغرب بذلك الهُمود والظَّلام

(٣) – عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٨٤. ٢٨٥، ٢٨٦. وينظر: جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٢م. ص ١٢.
(٤) – جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص١٠٤.
(٥) – ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٩. وينظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، مطبعة العروبة، بيروت، ط٤، ١٩٦٧م. ١٥٣ – ١٧٠.
(٦) – ينظر: جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص١٠٤.
(٧) – جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة(دراسات نقدية)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٦٧م.ص٢٣.
(٨) – الأعمال الشِّعرية الكاملة،ج١/ص٥٤٣. وتنظر: قصيدة (المخبر) ج١/ص٣٣٨. وتنظر: قصيدة (المومس العمياء) ج١/ص٥٠٩.
(١) - الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ص٥٤٤.

(٢) - الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ص٥٤٥.
(٣) - ينظر : جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، ص١٠٤. وينظر : يوسف الصائغ : الشعر الحر في العراق، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد، ١٩٧٤م. ص ٢٤٢. وينظر : محسن أطيمش: دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، ١٩٨٢م. ص٤٣. وينظر : إحسان عباس: بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره.ص ١٦٠ - ١٦٦.
(٤) - الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ص٦٦٨.

والموت، وهذا الشُّعور اكتسبه من تنقله بين الغرب والشَّرق في رحلة العلاج، فيقول :

أجنحة في دوحة تخفق

أجنحة أربعة تخفق

وأنت لا حب ولا دار

يسلمك المشرق

إلى مغيب ماتت النار

في ظله والدرب دوار

أبوابه صامته تغلق

جيكور في عينيك أنوار

خافته تهمس

مات الصبي

لم تبق آثار

من فجره وانفرط المجلس

فالتل لا ساق ولا سامر باق وسمار[1]...

فَصور القصيدة في المقطع الأوّل تَقوم على الحوار الدَّاخلي الَّذي يعتمدُ على صورة خارجيّة أثَّرت في نفس السَّياب، وتترابط هذه الصُّور الفَرعيّة مع بعضها بوحدة نفسيّة، وعضويّة، ومعنويّة اعتمدت في إخراجها وترابطها على أسلوب المقابلة ما بين الصُّور الخارجيّة والدَّاخليّة، ليتولدَ منها العقدة الدّرامية وبعدها الحل. فالصُّورة الكليّة من خلال البناء الدّرامي هي من أنسب الأشكال التَّصويريّة للتَّعبير عن الهموم الكبيرة في حياة الفرد، وأكثرها اتصالاً بتاريخ، ووجدان، وحضارة، وطبيعة، وإحساس الفرد كذلك؛ لأنَّ هذه الصُّورة - هي الشَّخصيّة، فعنها تَتكشف دَواخلها، وعنها تَتراءى المعاني الَّتي تُخفيها.

رابعاً - بِناء الصُّورة الكليّة من خلال أسلوب التَّناظر والتَّوازي:

أسلوب التَّناظر في رَسمِ الصُّورة الكُليّة عند السَّياب هو اللُّجوء إلى رسم حركتين، أو صورتين، أو شخصيّتين يُناظر أحدهما الآخر ويوازيّه من أجل المفاضلة، أو بيان التَّطور، أو استحالة العودة للماضي، أو أي معنى آخر يقع في مجال التَّناظر[1]. وهو بتعبير آخر أن يقدّم السَّياب صورة كليّة تتألف من حشد من الصُّور المفردة، كُلُّ صورة مفردة تقابلها صُورة مفردة أخرى في معنى مقابل لمعنى الصُّورة الأولى بخط متوازٍ، حتَّى يصلَ في نهاية الأمر إلى النَّتيجة النِّهائيّة للقصيدةِ.

وبما أنَّ الصُّور تسير بخطٍ متوازٍ فإنَّ من الصَّعب أن يلتقي أي منها الآخر، حتَّى نَصل إلى نتيجتين متباعدتين في القصيدة الواحدة، نستخلص منها النَّتيجة النَّهائيّة الَّتي تكون مركَّبة من النَّتيجتين، وهذا الطَّابع الأُسلوبيّ في بناء الصُّورة الكليّة يكادُ يطغى على معظم قصائد السَّياب، إذْ نجده يوازن بين الخير والشَّر، والظَّلام والنُّور، الحق والباطل... حيثُ يصعب التقاء أحدهما الآخر لتعاكس القيم بينهما.

فلو أخذنا على سبيل المثال قصيدة (العودة لجيكور)[2]، فإنَّنا نجدها تتألَّف من مجموعة صور مفردة تتناظر مع بعضها، لتقدّم لنا حركة الهجرة من الرّيف إلى المَدينة، ومن ثم العودة إلى الرّيف برؤيا السَّياب الشِّعريّة، فَهو يَرى استحالة العَودة مِن المَدينة إلى الرّيف؛ لأنَّه يَستحيل الرُّجوع بالزَّمن من الحَاضر إلى المَاضي، هَذه الفِكرة ظَهرت من خلال حَشدٍ من الصُّور المُفردة، الَّتي تتآزر كلُّ مجموعة منها لتقديمها للمتلقي بشكل تصويريّ مُركب، فالقصيدة تتألف من سبع صور مركبة تدور حول الهجرة وإمكانيّة الهجرة المعاكسة .

فالصُّورة المُركبة الأولى تشير إلى هروب السَّياب من المدينة إلى الرّيف، بعد أن أصبحت الحياة في المدينة مُحالاً، فهو يهرب من ذراها الطَّويلة، وسوقها، وليلها ومن نورها الغيهب، ومن فُسقها وفجورها الَّذي أصبح لا يُطاق، ومن شرّها وشرّ مَظاهرها الخدَّاعة ، وانعدام قيمة الإنسان. إلا أنَّ العودة إلى الرّيف، وذكريات الطُّفولة، والعواطف البريئة، قد امتنعت عنه بعد أن أوصد الرّيف أبوابه في وجهه من خلال وقوف الفقرِ والهجر على أبوابه، بَعد أن ارتحلَ عنه أبناؤه وأصبحَ مربعاً وأطلالاً، فقد كان في السَّابق مرتعاً ومسرحاً لكلّ قيم الخير والمحبَّة، ولهذا يهاجر إلى ريفه الخاص على جواد حلمه الأَشهب، أي أنَّهُ عائد إلى ريفه في الخَيال فقط، فيقول:

على جواد الحلم الأشهب

أسريت عبر التِّلال

أهربُ منها من ذراها الطوال

من سوقها المكتظ بالبائعين

من صبحها المتعب

(١) - الأعمال الشِّعرية الكاملة، ج١/ ص٦٦٨.
(١) - عبد اللطيف محفوظ: ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي، مجلة فكر ونقد - الدار البيضاء ع (١٦) ١٩٩٩،ص ٦٩.

(٢) - الأعمال الشعرية الكاملة،ج١/ ص٤٢٠.

من ليلها النّائح والعابرين

من نورها الغيهب

من ربها المغسول بالخمر

من عارها المخبوء بالزّهر....[1]

وفي الصُّورة المُركبة الثّانية يوازن السَّياب بين ريفه - جيكور - والمدينة، وَيُناظر بينهما من خلال أسباب طَلبه العودة إلى الرّيف، ليتحررَ من ضَياعه، وبحثاً عن الزّهر والنّدى، ويتجاوز ذلك إلى طلبِ بعث روحه من جديد، بعد أن فقدها في المدينة التّي لم تغذّها بالمحبّة، والألفة، والصِّدق خلاف ما يقدمه الرّيف. والعودة إلى الرّيف تَعني الارتواء والشّبع، فهو في المدينة ظمآن جائع بردان، فلا دفء ولا شبع إلاّ في الرّيف، فالعودة من المدينة إلى الرّيف، هي العودة من صحراء مقفرة قاحلة إلى أرض خضراء، عودة من اللاّمأوى إلى المأوى، ومن الحنين والاشتياق إلى المحبة والألفة، فكلُّ ما هو غذاء للرُّوح مفقود في المدينة متوافر في الرّيف، ولهذا نراه يطلب من جيكور أن تفتح باباً من أبوابها المُغلقة، فيقول:

على جواد الحلم الأشهب

وتحت شمس المشرق الأخضر

في صيف جيكور السَّخي الثّري

أسريت أطوي دربي النّائي

بين النّدى والزّهر والماء

أبحث في الآفاق عن كوكب

عن مولد للرُّوح تحت السَّماء

عنْ منبعٍ يَروي لهيبَ الظّماء

عن منزل للسَّائح المُتعب[2]...

فالشّاعر يرتحل إلى الرّيف - جيكور - في الحلم فقط، فهو مُقدر أن المدينة ليس فيها من يسمع شعره، لذلك أصبح المَوت موجوداً في بيته، والظّلام موجوداً حتّى في النّار، فهو يسأل بعد ذلك من يحمل لواء التّضحية؟، من يقرع الجرس؟، من يحقق الحياة الكريمة للجائع؟ فلا إجابة فالمدينة صلبته وليس هناك مِن مُنقذ، المُنقذ هو جيكور لكنّها مجرد أمنية كذلك؛ لأنَّ جيكور في حالة نزع بلا موت، ونطق بلا صوت، وطلق بلا ميلاد، فيقول:

من الّذي يسمع أشعاري ؟

فان صمت الموت في داري

واللّيل في ناري

من الّذي يحمل عبء الصَّليب

في ذلك الليل الطّويل الرّهيب ؟

من الّذي يبكي ومن يستجيب

للجائع العاري ...؟

من ينزل المصلوب عن لوحه؟

نزع ولا موت

نطق ولا صوت

طلق ولا ميلاد[1]

فالسَّياب في غالبية صوره يبحث عن المُنقذ لمجتمع المدينة، ومن الممكن أن يكون قد توهم أنّه هو المُنقذ، فهو يُقدم كلَّ ما يملك لإخراج المدينة من ظلامها. ويصور السَّياب كذلك الغلاء في المدينة كأنّه وحش كاسر، فالرَّغيف باهظ الثّمن لا يسمن ولا يغني من جوع؛ لأنّه لم يخبز بأيدي جدّته في الرّيف، فيقول:

خلف المباني رغيف

لكنّها في الرَّصيف

أغلى من الجوهر

والحبّ هل تسمعين

هذا الهتاف العنيف [2]...

وبعد كُلّ هذا التّصوير عَاد السَّياب من حِلمه الأكبر وَخلص إلى نتيجة " جيكور نامي في ظلام السّنين " إنَّها النّهاية القاسية؛ لأنَّ الزَّمن زحف به إلى اللاّرجوع وأقيمت أمام العودة أبواب موصدة لا جدوى من فتحها، فيقول في نهاية القصيدة:

ماذا علينا إن عبد اللطيف

يدري بأنّا ما الذي تحذرين

وانخطفت روحي وصاح القطار

(١) - الأعمال الشعرية الكاملة، ج١/ ص٤٢٠.
(٢) - الأعمال الشعرية الكاملةج١/ ص٤٢٠.

(١) - الأعمال الشعرية الكاملة، ج١/ ص ٤٢١.
(٢) - الأعمال الشعرية الكاملة، ج١/ ص ٤٢١.

ورقرقت في مقلتيّ الدُّموع

سحابة تحملني ثم سار

يا شمس أيامي أَمَا مِن رُجوع..؟

جيكور نَامي فِي ظَلام السِّنين[1]

ففي هذا البناء الشِّعري - التَّناظر والتَّوازي - نخلص بالقول بأن السَّياب وازن بين الخير والشَّر، الخير هو الرِّيف والشَّر هو المدينة، ففي الرِّيف السَّعادة والاطمئنان، وفي المدينة الشَّر والرُّعب والخوف[2]، فهو صراع " بين القيم القديمة والجديدة صراع بين صورها الدّنيا ومضموناتها، فالحقيقة الَّتي لا تقبل الشَّك أنَّ الحق، والخير، والجمال تظل قيم الإنسان مهما كانت الظُّروف والأزمنة والأمكنة؛ لأنَّ الوجود المشخَّص الَّذي جُردت منه، يظل ماثلاً في هذه الظُّروف والأزمنة والأمكنة... فهي الَّتي تتغير بتغير الظُّروف والأزمنة والأمكنة"[3]. ولذلك فإن قصيدة (العودة لجيكور) قامت بأسلوب التَّناظر والتَّوازي بشكل واضح بين الرِّيف والمدينة، فما يتوافر في الرِّيف لا يمكن أن نجده في المدينة، وما يمضي من الزَّمن لا يعود، والرِّيف من وجهة نظر السَّياب هو الخير، والمدينة هي الشر، ولا يمكن أن يلتقي الخير والشّر معاً أو يجتمعا معاً، ولهذا أنهى السّياب قصيدته " جيكور نامي في ظلام السنين " ، أي أنَّ الشَّر هو الَّذي يعيش في هذه الحياة، والخير نائم لا يمكن له أن يبرز ما دام الشَّر يعيش في الحياة؛ لأنَّ أبوابه قد أغلقت وفتحت أبواب الشّر، فصور هذه القصيدة وبهذا الأسلوب في جميع مقاطعها تترابط بوحدة معنويّة وعضويّة من خلال علاقات الشَّكل للقصيدة، فالشَّكل أسهم في إبراز المَضمون الَّذي أراد أن يقوله السَّياب.

خامساً - البناء الأسطوري للصُّورة الكليّة:

البِناء الأسطوريّ، أعني به: النُّصوص الشعرية الَّتي تُشيِّد عَوالم أُسطوريّة من خلال واحد من مكوّناتها النَّصية، أو الشَّخصيّة الحكائيّة، أو العالم التَّخييليّ، أو الفضاء الجُغرافيّ... أي النُّصوص الَّتي تمتلك الشَّخصيّة الحِكائيّة أو النَّصية فيها قوى مفارقة لقوانين الواقع المَوضـــــــوعي، وتتمتّع بقدرات تتجاوز القدرات المألوفة للبشر، وتنحرف بها إلى مستوى الكائنات الأسطوريّة . فالبناء الأسطوريّ للصّور الكليّة من أهم الوسائل الَّتي اعتمد عليها السَّياب في بناء عدد من قصائده بناء محكماً، ففي قصائده كما يقول(عبدالجبار): " نجد البناء الأسطوريّ المحكم الذي تكون فيه الأسطورة لُحمة القصيدة وسداها "[1].

فالسَّياب اهتدى إلى الأسطورة في بناء بعض قصائده وأصرَّ عليه؛ لأنَّه الشَّكل الأُسلوبيّ الَّذي يمنع المعاني من الانفلات والتَّشتت بشكل عام، فالبناء الأُسطوريّ ولا سيما أسطورة تَموز وَعشتار، التي حشد فيها على مرِّ السِّنين رموزه الأصليّة، الَّتي تتصل بمعاني الجَدب، والموت، والبحث والخلاص... كيويب وجيكور والأساطير الإغريقيّة وغيرها، جعل السَّياب منها جميعاً عدَّة شعريّة في تصوير حسّه للصِّراع ما بين متناقضات الحياة في زمنه. وممَّا ساعده على النّجاح في استعمال الرُّموز والأساطير في بناء صوره الكليّة وعيه بالطَّريقة الصَّحيحة لاستخدام الاسطورة في التَّعبير عن مَضمونه المُعاصر، وَمَا قد يحتاجه ذلك من تَحطيم لِهيكلها المُتوارث بِالحذف والإضافة والاستبدال، مع الالتزام بالإطار العام، أو المغزى الكليّ للأسطورة، أو ما يظل وشيجة اتِّصال بالمادة الموروثة.

ولعلَّ من أهم قصائده الَّتي استعمل فيها هذا النَّوع من البناء قصيدة (مدينة بلا مطر) حيثُ قدَّم فيها كما يقول (عباس): " أرفع نموذج في شعره لاستخدام الأسطورة إذ الَّتزم التزاماً كاملاً بمفردات وشخصيات الأسطورة البَابِليّة "[2]، وبالرَّغم من هذا الالتزام بمفردات وشخصيات الأسطورة، إلاَّ أنَّه أخضع معناها للسِّياق الشِّعري وموضوعها الجَديد، وبذلك يَكون السَّياب قد أعطى الأسطورة دِلالتها المُعاكسة؛ لأنّ تَجدد الخِصب وبعث الحياة لا يختلفان في الأسطورة القديمة، لكنَّ السَّياب في السِّياق الجَديد يجعل(عشتار) تفشل في مهمتها، ويجعل من هذا الفشل نتيجة لتقاعس الشَّعب عن أداء ما يجب عليه أداؤه، فيقول:

مَدينتنا تؤرّق ليلها نَار بلا لهب

تحمّ دروبها والدّور ثم تزول حمّاها

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب

فتوشك أن تطير شرارة ويهب موتاها

صحا من نومه الطينيّ تحت عرائش العنب

صحا تموز عاد لبابل الخضراء يرعاها

وتوشك أن تدق طبول بابل ثم يغشاها

صفير الرّيح في أبراجها وأنين مرضاها

---

(١) - الأعمال الشعرية الكاملة،ج١/ص٤٢٢.
(٢) - ينظر مثل هذا النوع من البناء الأعمال الشعرية الكاملة ، ج١/ ص٤١٤ - ٤٢٢- ٤٥٣- ٤٥٧.
(٣) - تيسير شيخ: الأرض ما وراء النقد، مجلة الفكر العربي عدد ٢٥ فبراير عدد خاص بنظرية الأدب والنقد الأدبي، ١٩٨٢م.ص ١٠٣

(١) - عبدالجبار عباس: السَّياب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط١، ١٩٧٢م.ص١٩٨. وينظر : أنس عبدالحميد داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث،مكتبة عين شمس، القاهرة، ط١، ١٩٧٥م. ص٢٣٩.
(٢) - عبدالجبار عباس: السياب، ص١٩٩.

وفي غرفات عشتار

تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار

ويرتفع الدُّعاء كأن كل حناجر القصب

من المستنقعات تصيح

لاهثة من التَّعب[1]...

فالسَّياب كما يقول (البطل) لا يخضع المغزى العام للرَّمز الأسطوريّ القديم فقط، ولكنَّه يفيد من بعض العناصر الأسطوريّة الثَّانوية المرتبطة بالمغزى العام في استكمال الصُّورة الأسطوريّة من ناحية، وفي مضاعفة الشُّعور الَّذي يريد إثارته من ناحية أخرى[2]، فمدينة السَّياب تتأرجح نارها بلا لهب، فهي نار معنوية تشتعل داخل نفوس أبنائها الَّذين فقدوا الرَّاحة والاطمئنان، فَخيَّم عليهم التَّعب، والخوف، والجدب، والفقر ... وعشتار خاوية خزائنها لا نار في مجامرها وهي لا تُغني ولا تُسمن من جوع، يداها فارغتان، وعيناها قاسيتان، فهي لا تستجيب لتضرّعات الجائعين والفقراء، فهي باردة كبرودة الذَّهب الَّذي بِسببه وقع أهل المدينة بالاضطهاد، فيقول:

لنسأل عن هداياها

جياع نحن وا أسفاه فارغتان كفّاها

وقاسيتان عيناها

وباردتان كالذَّهب

سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار

قضينا العام بعد العام نرعاها[3]...

وقدْ تَكون (عشتار) في هذا النَّص رمزاً إلى عراق ما قبل ثورة تموز عام (١٩٥٨م)، ذلك العراق الماحل القاحل، الَّذي لا يحمي أبناءه من الفقر والاضطهاد على الرَّغم من أنَّه يفيض بالخير والخصب والذَّهب، إلاَّ أنَّ هذا كله تستأثر به فئة معينة من أهل السُّلطة... وتتوالى الصُّور في هذه القصيدة بِشكلٍ مُكثَّف يَخدم الصُّورة الكُلّيّة، فيختها السَّياب بصورة استجابة (عشتار) لِدعاء أَهل المَدينة، فتبرق السَّماء وترعد وتتلبد بالغيوم، فيهطل المطر المنحبس، وتسيل السُّيول، حتَّى تعرَّت الجُذور والبُذور، وكشفت عن موتاها، ودبَّت الحياة في العراق من جميع الجوانب، وبذلك اغتسل العراق من خطاياه، فيقول:

بكل بذورها وجذورها وبكل موتاها

وسحّ وراء مارفعته بابل حول حماها

وحول ترابها الظمآن من عمد وأسوار

سحاب لولا هذه الأسوار رواها

وفي أبد من الإصغاء بين الرعد والرعد

سمعنا لا حفيف النخل تحت العارض السحّاح

أو ما وشوشته الريح حيث ابتلت الأدواح

ولكن خفقة الأقدام والأيدي

وكركرة وآه صغيرة قبضت بمناها

على قمر يرفرف كالفراشة ، أو على نجمة

على هبة من الغيم

على رعشات ماء قطرت همست بها نسمة

لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها

وهكذا نجد الأسطورة البابليّة هي لحمة القصيدة وسداها، حيث تنبع الصُّورة والرَّمز من الأسطورة الَّتي تكون محور القصيدة ومركزها، والموجه لصورها كافة والمنسّق لها حتَّى لا تتنافر. وهنا يجب أن نُشير بأنَّ السَّياب يُجاري البُعد الاجتماعيّ والسّياسي بهذا البناء الشِّعري، فهو يُوافق الرُّؤى السَّائدة آنذاك، وممَّا يُحيل إلى ذلك أنَّ تَموز الَّذي تحتفي به الأسطورة، لا يَردُ ذكره في قصيدة (مدينة بلا مطر) غير مرة واحدة بشكلٍ مُباشر، وما عداه فالنَّص الشِّعري كان تضرعاً لـ(عشتار) الَّتي يرد ذكرها المُباشر أربع مرات، وعداها فالنَّص الشِّعري يُظهر قوة الحاجة إليها، والخوف من جبروتها، فضلاً عن الإشارة للمكان التَّاريخي لواقعة الأسطورة (بابل)، حيثُ ورد في القصيدة سَبع مرات، ومن المُمكن أن يُشير مِن طرف آخر وبمفردات النَّص للعراق لحظة كتابة القصيدة، وهو ما تذكّر به قصيدة (أنشودة المطر) أيضاً في أكثر من سطر ومنها قوله: (ما مر عام والعراق ليس فيه جوع). أمَّا الزَّمان الذي تعيشه الأسطورة (آذار) الَّذي يبشر ببعث (تموز)، فقد ورد هو الآخر مكرراً مرتين عدا الإشارات الأخرى الَّتي تأتي من الإحالة لهذه الدِّلالة، لكن هذه الإشارة لا تتجاوز طول مقام الجَدب، ولتُذكر بالخِصب الَّذي لا يأتي.

(١) - الأعمال الشعرية الكاملة،ج١/ص٤٨٦.
(٢) - ينظر: علي عبدالمعطي البطل: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة، الكويت، ط١، ١٩٨٢م. ص ١٢٦ - ١٢٧.
(٣) - الأعمال الشعرية الكاملة، ج١/ ص٤٨٦ - ٤٨٧.

وقد يكون انزياح الدِّلالة في النَّص بعيدا عن الأسطورة في بعض الصُّور الفرعيّة، كما هو الحال في الصُّور الَّتي تُكرس الموت، حيثُ يَعزله السَّياب عن قرينه في الأسطورة وهو البعث، هذا التَّكريس كان مهيمناً على أجواء القصيدة، وهو يأتي من خلال صورة الجدب وبدءاً من العنوان (مدينة بلا مطر)، حيثُ يمثل التَّوجيه للدِّلالة الَّتي يريدها السَّياب للمتن ويحيل إليها، ثم يأتي المتن الشِّعري ليستغرق في هذه الدِّلالة ويؤكدها في كل سطر: (ليلها نار بلا لهب، يصبغها الغروب، وتوشك...ثم يغشاها، أنين مرضاها، خاوية بلا نار، نهيم كالغرباء، جياع نحن.. فارغتان كفاها...).

وبذلك يكون السَّياب في هذه القصيدة وغيرها، قد استفاد من الأساطير البابليّة والسُّومرية واليونانيّة في بناء الصُّورة الكليّة للدِّلالة، فمزج بينها وبين همومه الذّاتية، الَّتي كانت قلقة بسبب قلق العصر الذي يعيشه، فاستنجاده بالأسطورة كمدلول رمزيّ جاء أيضاً نتيجة عشقه المثالي الى لعالم حالم يبتعد به عن الأضداد والمتناقضات، وبعبارة أخرى فإنَّ السَّياب استخدم الأسطورة في بناء الصُّورة الكليّة مرة لاتِّقاء شرِّ السُّلطة الغاضبة، وأخرى لاتِّقاء شبح الموت الَّذي يداهمه واستحوذ على مشاعره نتيجة المرض الَّذي طال أمده .. وهذه الدِّلالة تمثَّلت وحضرت أيضاً في قصيدة(أساطير) و قصيدة (أزهار ذابلة)[1] ....

سادساً - بناء الصُّورة الكليّة من خلال الأسلوب اللولبيّ:

البناء اللولبيّ للصُّورة يقوم على أساس الرَّجع البعيد لدلالة الحدث - فهو البناء الَّذي لا يتذبذب بين الأزمنة الثَّلاثة في تشكيل الصُّورة فحسب، بل تتكرَّر فيه الصُّورة الشِّعرية بالعودة إلى الماضي باستمرار، بسبب تعدديّة المداخل والأصوات الشِّعرية في القَصيدة، فتَجعل القارئ يرى حدثاً معيناً، أو مجموعة من الأحداث من وجهة نظر المدخل الشِّعري الجديد، وفي هذا السِّياق يقول (أبو إصبع) : " الصُّورة الكليّة في البناء اللولبيّ تقومُ على تداخل مَجموعة من الصُّور والأفكار الَّتي يُقدِّمها الشَّاعر، بحيثُ يسير القارئ في مَسارب عَديدة مُتداخلة في القصيدة ..."[1]. ففي هذا البناء الشِّعري يلجأ الشَّاعر - في الأغلب - إلى استخدام تيار الوعي لنقل الأفكار البَاطنيّة، من أجل التَّنقل من فكرة إلى أخرى في التَّصوير، ويرافق هذا التَّنقل تداخل الأصوات الشِّعريّة في البناء، ممَّا يجعل الشَّاعر يحتاج إلى نفسٍ شعريٍّ طويل يَسترسلُ فيهِ.

وتيار الوعي عند (همفري) : " هو نوع من القصص يركزُ فيه الأديب على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النَّفسي للشخصيات "[2]، ويرى كذلك " أنَّ تيار الوعي ليس تكنيكاً لذات التَّكنيك، لكنَّه أسلوب يعتمد على إدراك الدَّراما الَّتي تعتمل في أذهان البشر ... وأنواع التَّكنيك المستعملة في تَقديم تيار الوعي أربعة أنواع هي: المنولوج الدَّاخلي المباشر، والمنولوج الدَّاخلي غير المباشر، والوصف عن طريق المعلومات المُستفيضة، ومناجاة النَّفس "[3]. ومن المعروف أنَّ السَّياب يمتلك نفساً شعرياً مسترسلاً، ولذلك استعمل في شعره أسلوب التَّداعي الحر للمعاني، إضافة إلى السّرد القصصي، وامتلاكه لبعض مقومات العمل الدّرامي.

ومن هنا يمكن القول بأنَّ السَّياب قد بنى قسماً من قصائده من خلال البناء اللولبي، فمثلا قصيدة (قالوا لأيوب) يُقدِّم فيها مجموعة من الصُّور والأفكار المُتداخلة والممتزجة مع بعضها بأكثر من صوت، وكلُّ هذه الأصوات يعلوها ويتصدرها صوت واحد هو صوت السَّياب ذَاته فيقول :

قالوا لأيوب جفاك الآله

فقال لا يجفو

من شدّ بالإيمان لا قبضتاه

ترخى ولا أجفانه تغفو

قالوا له والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبّته

قال هو التفكير عما جناه

قابيل والشاري سدى جنّته

سيهزم الداء غدا أغفو

ثمّ تفيق العين من غفوة

(١) - ينظر : الأعمال الشعرية الكاملة،ج٤٢٩/١.
وينظر : ج١/ص٤٠٣.
وينظر ج١/ص٤١٠.
وينظر: ج١/ ٤٥٣.
وينظر : ج١/ ٤٥٧.
وينظر : ج١/ ٤٦٣.
وينظر : ج١/ ص٤٨٢.
وينظر : ج١/ ٥٩٧.
وينظر : ج١/ ص٦٠٢.

(١) - صالح أبو اصبع : الحركة الشِّعرية في فلسطين المحتلة،ص ١٠٠ - ١٠١.
(٢) - روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، نرجمة: محمود الربيعي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٥، ص٢٠.
(٣) - روبرت همفري: : تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٤٠.

فأسحب السَّاق إلى خلوة

أسأل فيها الله أن يعفو

عكّازتي في الماء أرميها

وأطرق الباب على أهلي

إن فتحوا الباب فيا ويلي

من صرخة من فرحة مست حوافيها

دوامة الحزن وأيوب ذاك

أم أنَّ أمنيّته

يقذفها قلبي فألفيها

ماثلة في ناظري حيّة

غيلان يا غيلان عانق أباك...[1]

فالصَّوت الأوَّل هو صوت الجماعة الغائبة الَّتي قالت لأيوب " جفاك الإله "، ثم صوت أيوب الغائب الثَّاني الَّذي قال " لا يجفو من شدّ بالإيمان لا قبضتاه "، ثم صوت الغائب الأوَّل سائلاً أيوب " الدَّاء من ذا رماه "، فيرد الغائب الثَّاني هو من التَّفكير ممَّا جناه قابيل من عذاب لقتله أخيه هابيل، وهو للتَّكفير عن الخطايا الَّتي ارتكبها، وارتكبها قابيل من أجل الإفادة من الإيمان بالله وقدره، ثم يأتي صوت المتكلم الحاضر - السَّياب - الَّذي مزجَ صوته بصوت أيوب، فكما أنعم الله تعالى على أيوب بالصِّحة والمال بعد المرض والفقر، فإنَّه يحلم بأن يفعل الله معه الشَّيء نفسه، فيترك عصاه ويقذف الأدوية، ويعود إلى أهله ويعانق غيلان.

وفي المقطع التِّلالي الثَّاني يلجأ السَّياب على أسلوب المخاطبة والتَّضرع، فيخيل إليه أنَّ جسده ما زال كما كان سابقاً لم ينحلْ ولم يضعف... لكنَّ الحقيقة غير ذلك فهو يدرك أنَّ جسده ناحل، فيخاطب الذَّات الإلهيّة الصَّانعة لجسده، ويقرّ في خطابه أنَّه الوهاب لكلِّ شيء، وليس هناك من يلومه أو يعاتبه، فهو صابر راضٍ بما قدَّره الله له؛ لأنَّه يأمل منه الشِّفاء العاجل ولا سيّما أنَّه لم يَرتكب بحقه مَعصية تُذكر، عندها تُغادره الأحزان، ويلقي بأدويتِهِ وَعَصاه، ويجمع باقة من الزُّهور ليهديها لزوجه الصَّبور ، فيقول:

ياربّ لا شكوى ولا من عتاب

ألستَ أنت الصَّانع الجسما...فمن يلوم الزَّارع النّبا

من حوله الزَّرع فشاء الخراب

لزهرة والماء للثَّانية

هيهات تشكو نفسي الرَّاضية

إنّي لأدري أن يوم الشِّفاء

يلمح في الغيب

سيترع الأحزان من قلبي

ويترع الدَّاء فأرمي الدَّواء

أرمي العصا أعدو إلى دارنا وأقطف الأزهار في دربي

ألم منها باقة ناضرة

أرفعها للزوجة الصَّابرة

وبينها ما ظلّ من قلبي[1].

فالهيكل التَّنظيميّ للقصيدة بشكل عام قصير، إلا أنَّ عناصر البناء اللولبيّ متوافرة فيها بالرَّغم من أنَّها تعبر عن همٍّ ذاتي من هموم الشَّاعر، لذلك فإنَّ السَّياب لا يتخذُ من البناء اللولبيّ للرَّمز بشكلٍ عام واجهة يستتر خلفها – كما يفعل بعض شعرائنا – و يفضي على لسانها بأحاسيس غريبة عنها، بل يشعر وكأنَّ أيوب - الرَّمز - حقيقة هو الَّذي يشكو ويبوح و يهجس و يأمل، كما يشعر بأنَّ صلة السَّياب بذلك الرَّمز قد بلغت حدَّ الامتزاج الكامل بِحالته، وَيُلاحظ كذلك استعمال السَّياب لتيار الوعي في هذه القصيدة من أجل تقديم مجريات الحِوار فيها، ثم الانتقال من حالة الحُلم إلى حالة اليَقظة المُفاجئة.

ولعلّ قصيدة (بور سعيد)[1] تمثل هذا النَّوع من البناء، فهي تراوح بين أسلوب الخطاب وصوت الشَّاعر المُتكلم الحاضر، وصوت المتكلم الغائب، مستعملاً في بنائها من حيثُ الشَّكل الخارجي الشِّعر الحر، وشعر الشَّطرين مع تعدد البحور الشعرية المستعملة في بنائها، إلى جانب بنائها باستعمال تيار الوعي في نقل الأحداث، فيقول:

من أيّا رئة من أي قيثارة

تنهلّ أشعاري

من غابة النَّار

أم من عويل الصَّبايا بين أحجار

منها تترّ المياه السَّود واللبن المشويّ كالقار

(١) - الأعمال الشعرية الكاملة، ج١/ص٢٩٦.

[1] - الأعمال الشعرية الكاملة، ج١/ ص٢٩٦.
(١) - الأعمال الشعرية الكاملة،ج٤٩٨/١.

من أي أحداق طفل فيك تغتصب

من أي خبز وماء فيك ما صلبوا

من أيّا شرفة من أيّا دار

وفي قصيدة (أم البروم)[٢] نجد البناء اللولبي مُستعملاً تيار الوعي لنقل الأفكار الباطنيّة، مع تداخل مجموعة من الصُّور والأفكار وبأصوات مُتعدِّدة تمتزج مع بعضها بصوت واحد هو صوت السَّياب، لتقدِّم لنا الصُّورة الكُلّيَّة للقصيدة، فالصُّوت الأوّل هو صوت الشَّاعر المُتكلم الحاضر الَّذي يُشاهد مدينة البصرة وهي تمتد لتضم إليها المقبرة المجاورة لها، ويعجب للأمر أن تقام المقاهي والملاهي مكان المقابر، وتطرد الأموات فيقول:

رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها

وأوقدت المدينة نارها في ظلة الموتِ

تقلع أعين الأموات، ثم تدس في الحفر

بذور شقائق النعمان، تزرع حبة الصمت

لتثمر بالرنين من النقود، وضجة السفر،

وقهقهة البغايا والسكارى في ملاهيها

وعصرت الدفين من النهود بكل أيديها

تمزقهن بالعجلات والرَّقصات، والزمر

وبعد ذلك تتواصل الأصوات فيظهر صوت رفيقه (السكران) ليعقب عليه بكل صراحة ودون مراعاة للقيم الاجتماعية والخلقية قائلاً: " دعها تأكل الموتى مدينتنا لتكبر..." ثم يظهر صوت يتكلم باسم الجماعة صوت الشاعر قائلاً: " مدينتنا منازلنا رحى ودروبها نار "، ثم يأتي صوت الشَّاعر مسترسلاً في حديثه وبأسلوب تداعي المعاني من الذَّاكرة، وكأنَّه صوت يروي كيف كانت المقبرة ومن فيها - وكانت إذ يطل الفجر تأتيك العصافير - ثم صوت الشَّاعر معقباً على ما سبق قائلاً : " تثاءبت المدينة عن هوى كتوقد النَّار "، ثم تاتي بعد ذلك مجموعة أصوات متداخله ترددها المقاهي والملاهي، وتتوالى الصُّور الفرعية اللولبية لبناء الصُّورة الكليّة فيقول :

يقول رفيقي السَّكران دعها تأكل الموتى

مدينتا لتكبر تحضن الأحياء تسقينا

شرابا من حدائق برسفون تعلّنا حتى

تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا

مدينتنا منازلها رحى و درويها نار

لها من لحمنا المعروك خبز فهو يكفيها

علام تمد للأموات أيديها و تختار

تلوك ضلوعها و تقيئها للريح تسفيها

تسلّل ظلها الناريّ من سجن و مستشفى

ومن مبغى و من خمارة من كل ما فيها

و سار على سلالم نومنا زحفا

ليهبط في سكينة روحنا ألما فيبكيها

و كانت إذ يطلّ الفجر تأتيك العصافير

تساقط كالثّمار على القبور تنقّر الصَّمتا

فتحلم أعين المَوتى

فالسَّياب من خلال البناء اللولبيّ في هذه القصيدة وغيرها من القصائد الَّتي سارت بنفس البناء الأسلوبيّ - نتيجة ما وصلت إليه المدينة من إفلاس في الحبِّ والخير - يتّحد الشَّاعر بالموت ويمجده ناشداً خلاصه فِيه، مَحكوماً بنظرة وجوديّة، لا ترى في المَوت إلاَّ وجهاً آخر لِعُملة الحياة، أو هو طَرف آخر لغياب الحبِّ وإفلاسِهِ، وَالمتقاطع مَع انتشار الشَّر واستفحاله. فالذَّات الشَّاعرة تُرجح كفَّة الخير والسُّمو بالحياة الإنسانيّة بأيّ ثَمنٍ، حتَّى ولو كان بالموت.

الخاتمة:

في ضوء ذلك العرض لأساليب بناء الصُّورة الكليّة عند بدر شاكر السَّياب يمكن القول:

أولاً - بأنَّ السَّياب قد نجح في استعمال العديد من أساليب البناء الحديثة للصُّورة الشِّعريّة، مفردة ومركبة وكليّة، وهذا النَّجاح يَرجع إلى فهمه المَذاهب والمدارس الأدبيّة الَّتي كانت في زَمنه، مِن دُون أن نَجدَ التزاما، أو ارتباطا لهذه المذاهب، أو تلك المدرسة في تجربته الشِّعريّة، والنَّجاح شمل التَّجربة الشِّعرية بشقيها العمودي وشعر التفعيلة(الشِّعر الحر)، ولذلك نجده قد مزج في القصيدة الواحدة بين النَّوعين، فخرجت الصُّورة الكُلية مُعبرة عن الدّلالة أو الفكرة تعبيرا واضحا.

ثانيا- استعمل السَّياب في بناء صوره الشِّعرية المفردة والمركبة والكليّة من الأساليب الَّتي تتناسب مع حالته الشُّعوريّة والعاطفيّة، وما يتناسب مَع موروثنا الأدبيّ والنَّقدي وانسجامها وقدرتها على

(٢) - الأعمال الشعرية الكاملة، ج١/ ١٣٠.

نقل الواقع الَّذي عاش فيه السَّياب، وبخاصةٍ: أسلوب البِناء الدَّائري، والبناء المَقطعي، والدّرامي، والتَّناظر والتَّوازي، والأسطوريّ، والبناء الأسلوبي اللَّولبي.

ثالثاً- قد أفاد من قدرات التَّنوع الشِّعري في تقديم تجربته الشِّعريّة المُعقدة من خلال تداخل مجموعة من الأصوات، وامتزاجها مع بعضها بصوتٍ واحدٍ هو صوت السَّياب، وعن طريق استعمال تيار الوعي الَّذي يكون قادرا على التَّعبير عن عمق التَّجربة وتعقيداتها وموضوعاتها الشِّعريّة.

رابعاً- نجدُ كذلك ثقافة السَّياب العالية الَّتي استوعبت المَاضي والحاضر بكل حيثياته ومجالاته، فجعل من هذا الماضي والحاضر المادة الشِّعريّة للتَّصوير؛ لذلك جاءت صوره الكلية متعددة من حيث البناء في عمله الشعري.

خامسا - السَّياب نوَّع أساليب بناء الصُّورة الكليّة في القصيدة الوَاحدة، وهذا التَّنويع يرجع كذلك إلى رغبة السَّياب في تجديد أشكال البناء الشِّعري بشكل خاص، وتجديد الأدب بشكل عام، لِيخرجَ الشِّعرَ من أسلوبيّة التَّجريدِ التقليدية في التصوير، ويدخله - الشِّعر - بهذا الأسلوب البنائيّ مدخل الآداب العالميّة.

المراجع

- إسماعيل، عزّ الدين، (١٩٧٢م)، "الشعر العربي المعاصر"، دار العودة، بيروت، ط١.

- أبو اصبع، صالح، (١٩٧٩م)، "الحركة الشِّعرية في فلسطين المحتلة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١.

- أطيمش، محسن، (١٩٨٢م)، "دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر"، بغداد، دون طبعة.

- أمين، أحمد،(١٩٧٦م)،" النَّقد الأدبيّ "، مطبعة العروبة، بيروت، ط٤.

- أمين، عبد القادر حسن(١٩٧٢م)، " شعر الطرد عند العرب"، مطابع النعمان، النجف الأشرف، ط١.

- ابن منظور، مُحَمَّد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، (بدون تاريخ)، " لسان العرب "، طبعة دار المعارف، بدون طبعة.

- البصري، عبد الجبار داود، (١٩٦٦م)، " بدر شاكر السَّياب رائد الشعر الحرّ"، دار الجمهورية، بغداد، دون طبعة.

- البطل، علي عبدالمعطي،(١٩٨٢م)، "الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب"، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، صفاة، الكويت، ط١.

- جبرا، إبراهيم جبرا، (١٩٦٧م)، "الرحلة الثامنة(دراسات نقدية) "، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١.

- الجرجاني، عبدالقاهر، (١٩٧٨م)، "أسرار البلاغة"، تحقيق، السّيد مُحَمَّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ط١.

- جينيت، جيرار، (١٩٩٧م)، "خطاب الحكاية"، ترجمة، مُحَمَّد عبدالجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢.

- حرب، علي،(٢٠٠٠م)، " نقد الحقيقة الممنوع والممتنع"، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط١.

- حسن، مُحَمَّد صادق عبدالله ، (١٩٩٣م)، "جماليات اللغة وغنى دلالاتها من الوجهة العقدية والفنية والفكرية"، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١.

- حمر العين، خيّرة، (٢٠٠٠م)، "شعريّة الإيقاع"، مجلة المعرفة، العدد٤٣٩، ٢٩ نيسان.

- الخياط، جلال، (١٩٨٢م)، " الأصول الدرامية في الشعر العربي"، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١.

- داود، أنس عبدالحميد، (١٩٧٥م)، " الأسطورة في الشعر العربي الحديث "، مكتبة عين شمس، القاهرة، ط١.

- دَيْ لويس، سيسل، (١٩٦٤م)، "ما الشعر"، ترجمة، نصر عطا الله، مجلة شعر، العدد١٠، بيروت، اكتوبر.

- الرافعي، مصطفى، (١٩٧٤م)، "تاريخ أدب العرب، دار الكتاب، بيروت، ط٢.

- الزُّبيدي، مرشد، (١٩٩٤م)، "بناء القصيدة الفني في النقد العربي"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١.

- سعيد، خالدة، (١٩٧٩م)، "حركة الإبداع في الأدب العربي الحديث"، دار العودة، بيروت، ط٢.

- السَّياب، بدر شاكر، (١٩٧١م)، " المجموعة الشِّعرية الكاملة "، دار العودة ، بيروت، ط١.

- شولز، روبرت، (١٩٩٤م)، "السّيمياء والتَّأويل"، ترجمة، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، دون مكان، ط١.

- شيخ، تيسير، (١٩٨٢م)، " الأرض ما وراء النّقد "، مجلة الفكر العربي عدد ٢٥ فبراير عدد خاص بنظرية الأدب والنقد الأدبي.

- الصائغ، يوسف، (١٩٧٤م)، "الشعر الحر في العراق، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد.

- عباس، إحسان، (١٩٧٢م)، "بدر شاكر السَّياب دراسة في حياته وشعره "، دار الثّقافة، بيروت، ط٢.

- عباس، عبدالجبار، (١٩٧٢م)، "السَّياب"، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط١.

- عساف، عبد الله، (١٩٩٦م)، "الصُّورة الفنيّة في قصيدة الرُّؤيا"، دار دجلة، القامشليّ، سُوريا، ط١.

- العشماوي، مُحَمَّد زكي، (١٩٧٩م)، " قضايا النّقد الأدبي بين القديم والجديد"، بيروت، ط١.

- العلاق، علي جعفر، (١٩٩٠م)، "الدلالة المرئية"، مجلة فصول، العدد ٤٣.

- عنانيّ، مُحَمَّد، (٢٠٠٣م)، "معجم المصطلحات الأدبيّة الحَديثة"، الشَّركة المصريّة العالميّة للنشر، لونجمان، ط٣.

- عيدان، انتصار جويد، (٢٠٠٢م)، " البنية السَّردية في شعر نزار قباني"، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.

- العيد، يمنى، (١٩٩٠م)، "تقنيات السرد الروائي" ، دار الفارابي، بيروت، ط٢.

- قباني، نزار، (١٩٩٠م)، "لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي"، منشورات ، بيروت، ط١.

- كرم، أنطون عطاس، (١٩٤٩م)، " الرَّمزيّة والأدب العربي الحديث "، دار الكشاف، بيروت، ط١.

- محفوظ، عبد اللطيف، (١٩٩٩م)، "ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردي"، مجلة فكر ونقد، الدار البيضاء، العدد (١٦).

- مرتاض، عبدالملك، (١٩٩٨م)، "في نظرية الرواية"، عالم المعرفة، العدد٢٤٠، الكويت.

- مريدن، عزيزة، (١٩٨٤م)، "القصة الشِّعرية" ، دار الفكر، دمشق، ط١.

- مفتاح، مُحَمَّد، (١٩٨٥م)، "تحليل الخطاب الشِّعري، استراتيجية التَّناص"، المركز العربيّ، الدَّار البيضاء، المغرب، ط١.

- همفري، روبرت، (١٩٧٥م)، "تيار الوعي في الرواية الحديثة"، ترجمة، محمود الربيعي، القاهرة، ط٢.

- ويليام. ك.، ويمزات وكلينث بروكس، (١٩٧٧م)، "النقد الأدبي تاريخ موجز"، ترجمة، حسام الخطيب، ومحي الدين صبحي، مطبعة دمشق، سوريا، ط١.

- اليافي، نعيم، (١٩٩٢م)، "الصورة في القصيدة العربية المعاصرة"، مجلة "الموقف الأدبي" العدد:٢٥٥-٢٥٦، دمشق.

Methods of Forming the Overall Picture of the Significance

in Bader Shaker Al Sayab`s Poetry

Kareem Ahmad Zaidan Abu Samhadaneh

Abstract

Bader Shaker Al Sayab is considered to be one of the modern Iraqi poets, whose poetic talent formed a unique phenomenon in modern Arabic poetry, reflected in many aspects of social and intellectual life, perhaps the most prominent and most affective one in his time. In his poetic creativity he renewed expression. His poetry is full of emotions, feelings, images, imagination, that evokes the recipient. His poetry was opened to all literary doctrines in his time that opened new horizons in the Arabic poetry, especially .which was related with the poetic form and the overall significance in the poems

His out flowing poetic came in different methods in Imagination and literary fiction. Borrowed from his realit critic to the community?. He analyzed it and constructive criticism. The image depiction in his life facts that the poet can realize and recognize.? For these reasons- the focus of the study- all methods Compliant with the standards and limits of modern criticism plotted for each method, especially: Ring construction method, construction tomography, and dramatic, and the symmetry and parallelism, and the legendary, and building stylistic solenoid. .

Key words: Overall - Ring Construction Method - Construction Tomography Dramatic - Symmetry and Parallelism - Legendary - Building Stylistic Solenoid.