

جماليات الخطاب الشعري عند بدر شاكر السياب "قصيدة سفر أيوب" نموذجاً

أ. اسماء شاوي

جامعة الجلفة

عندما نتحدث عن بدر شاكر السياب فإننا نتحدث عن أبرز المجددين في الشعر العربي الحديث ورائد من رواد حركته، مسيرته الشعرية هي مسيرة الشعر العربي الحديث بما تحمله تلك المسيرة من تغيرات جذرية فالقصيدة الحديثة بعد مضي هذه الفترة تشير بشكل أو بآخر إلى أنها مازالت أسيرة تلك التغيرات التي أحدثها السياب لذلك سوف نحاول الوقوف عند بعض نقاط الجمالية على مستوى الخطاب الشعري السيابي من ناحية الشكل والمضمون.

أولاً: البنية الإيقاعية:

تمثل القصيدة السيابية بنية ذات نظام عروضي قوامه تكرار تفعيلات محددة مما يكسب موسيقاه خاصية التبلور في حدود صوتية تنحرف عن النمط العادي المألوف، ذلك أن القصيدة الجديدة تقوم أساساً على بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها الموهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر. بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم الموهوشة وفقاً لنسقها⁽¹⁾ وهكذا باتت بنية القصيدة تتلاءم مع التعبير والمضمون.

من قصيدة "سفر أيوب" نلاحظ وبوضوح تنوع في استعمال بحور الشعر فقد مزج الشاعر بين بحور صافية ذات النفس الواحد مع بحور أساسها تفعيلتان مختلفتان ومن هذه البحور نذكر "المتقارب، الرجز، الوافر البسيط المتدارك" ومع التغيرات الحاصلة على مستوى هيكل القصيدة العربية في العصر الحديث والتي أتاحت للشعراء إمكانية التمديد أو التقليل في عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد وفق متطلبات الفكرة ذلك أن الشعر الجديد "لم يبلغ الوزن ولا القافية لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماراة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحقق بهما الشاعر ... ذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف تحقيقه"⁽²⁾

نوع التغير	التفعيلة المتغيرة	البحر
حذف آخر الوند المجموع وإسكان ما قبله "القطع"	مُسْتَفْعِلْ 0 / 0 / 0 /	٣١
حذف الرابع الساكن "الطي"	مُسْتَعْلُنْ 0 / / 0 /	
حذف الساكن الساكن "زحاف الخين + حذف علة"	فَعْلْ 0 / /	
حذف آخر السبب الخفيف وإسكان ما قبله حين + قصر	فَعُولْ / 0 / /	
حذف الثاني الساكن "خين"	مُسْتَفْعِلُنْ 0 / / 0 / /	
قطع + الخين	فَعُولُنْ 0 / 0 / /	

البسيط	مُتَفَعِّلُنْ	خبْن (زحاف) حذف الثاني الساكن
	0 / / 0 / /	

ومن هذه التغيرات نستحضر بعض الإنزياحات العروضية لتفعيلة "مستفعلن"

وأمثلتها: مستفعلن - فعول - متفعلن - فعل - اجتمعن في قوله:

* من خلل الثلج الذي تنثته السماء⁽¹⁾

مِنْ خَلَلٍ ثَلْجٍ لِلَّذِي تَنْثُهُ سَمَاءٌ

/0// - 0/0// - 0//0/0/ - 0///0/

مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - مُتَفَعِّلُنْ - فَعُول

• من خلل الضباب والمطر!

مِنْ خَلَلٍ ضُبَابٍ وَلَمْطَرٍ

0// - 0//0/0 - ///0/

مُسْتَفْعِلُنْ - مُتَفَعِّلُنْ - فَعُول

من المثال نلاحظ أن بدر شاكر السياب قد اعتمد على أصغر وحدة عروضية وهي التفعيلة "مستفعلن" وما طرأ عليها من تغيرات قوامها تنوع الزخافات والعلل أهمها "الخبْن" وذلك راجع إلى حرية التوقف الشعوري لدى الشاعر يقول عز الدين إسماعيل "التفعيلة بنية موسيقية منظمة وكما يقوم السطر الشعري على التفعيلة الواحدة يقوم كذلك على أكثر من تفعيلة حتى يصل في بعض الأحيان إلى تسع تفعيلات"⁽²⁾

يقول السياب في الجزء الخامس من القصيدة :

يتمهل لا يقرع الباب : من ذا يؤوب

يَتَمَهِّلُ لَا يَقْرَعُ لِبَابٍ : مَنْ ذَا يَوْوِبُ

0///0/-0//0/-0/0/-0///-0///

وتفعيلاته: فَعِلُنْ - فَعِلُنْ - فَعِلُنْ - فَاعِلُنْ - فَاعِلَانْ

والجدول سيوضح أكثر تفعيلة (فاعِلُنْ) وإنزياحاتها العروضية

البحر	التفعيلة المتغيرة	نوع التغير
البسيط	فاعِلَانْ /0//0/ فعِلَاتْن 0/0///	علة التذييل خبْن + ترفيل(*)
المتدارك	فَاعِلَاتْن 0/0//0/ فَعِلُنْ 0/0/ فَعِلُنْ 0///	ترفيل "علة" علة "قطع" زحاف "خبْن"

ما طرأ على التفعيلتين من زحاف أو علة له تأثير مباشر في نقل أجواء التجربة الشعرية وفق نسيج يحفظ للقصيدية وحدتها ويمنحها جو موسيقي يثري النص بالسيمات الأسلوبية في مستواها الإيقاعي المبتوث داخل اللغة الشعرية.

فتعدد الأوزان للتعبير عن تعدد الأصوات في القصيدة أكسبها درامية واضحة وجمالية على المستوى الفني والنفسي.

تحرر "بدر شاكر السياب" في قصيدته "سفر أيوب" من قيد القافية المفروضة وعمد إلى التنوع في القافية الساكنة تارة والمتحركة تارة أخرى والروي وفقاً للحالة النفسية المتقلبة.

ثانياً: التكرار: ظاهرة أسلوبية واسعة النطاق كثيرة التفرعات في الشعر المعاصر بعامة وفي شعر السياب بخاصة إذ يمثل قدرة عالية للتعبير عن معاني فنية ذات دلالات شعورية وأبعاد نفسية فهو "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهكذا القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"⁽¹⁾ وللتكرار خفة وجمال لا يغفل أثرها في النفس "حيث أن النقرات الإيقاعية المتناسقة تشيع في القصيدة لمساة عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصاحبه الدهشة والمفاجئة مما يجعل حاسة التأمل لديهم ذات فاعلية عالية"⁽²⁾ في قصيدة "سفر أيوب" يتضمن التكرار دلالة وحضور متميز يناسب اضطراب المشاعر وهو اجس المبدع وإعادة التشكيل الداخلي التي من أسسها:

أ- تكرار ألفاظ بعينها: لقد عمد السياب في قصيدته إلى تكرار ألفاظ معينة من أسماء وأفعال والكلمة عنده عنصر له درجته التكميلية ومدلوله الخاص وفقاً لقوة غير اعتيادية وبما أن المقام لا يسمح بإيرادها جميعاً سنكتفي ببعض النماذج للوقوف على جماليات التكرار في شعر السياب نبدأها بتكرار اسم "أيوب" حيث ورد في السلسلة الأولى مرتين في قوله:

ولكن أيوب إن صاح صاح:

وإن صاح أيوب كان النداء.⁽¹⁾

وفي السلسلة الرابعة ورد حوالي ثلاث مرات منها قوله:

يارب أيوب قدأعابه الداء

أطفال أيوب من يرعاهم الآنا:

يارب أرجع على أيوب ماكانا:

كما تكررت لفظة "الليل" في العديد من الواضع نجدها في السلسلة الأولى:

ولا يسمع الليل أوجاعه با الردي

جميل الليل:أصداء يوم

وكذلك في السلسلة الثالثة حيث ترددت اللفظة مرتين يدندن: "يا سكون الليل، ياأنشودة المطر"تمر عليه طول الليل آلاف من القطر"⁽²⁾

وفي السلسلة الرابعة:

في لندن الليل موت نزع السهر

قلي،وعرى عظامي فهي راعشة والليل مقرور.

وفي السلسلة السابعة كذلك في قوله:

"ياليل، لكم طال الدرب

أنا وحدي يأكلني الليل

بأغصان الليل الهجري ثمرًا إذ يوكل يزداد

أنا وحدي يأكلني الليل"⁽³⁾

كلمة الموت تكررت في السلسلة الرابعة:

من رقدة الموت كم مص الدماء بها دود ومد بساط

وفي السلسلة الخامسة:

من سراديب للموت عبر الظلام؟

قبيليني على جبهة صكها الموت صكا أليما.

وفي السلسلة السابعة:

ألوان الموت وآهات الموتى فيها.

أما في السلسلة التاسعة فنجدها -الموت- في الكثير من المواضع منها "يصك موت صكة، محجبا ذيله

واتخطف الموت علي كاتخطف الباشق

لتأكل الموت؟ وأي ناصر مساعد؟

رميت وجه الموت ألف مرة"⁽¹⁾

إن اختيار الشاعر لم يكن من باب المصادفة وإنما يقوم على أساس اختياري يعبر عن وظيفة تأثيرية ذلك أن دور الكلمة في مدلولها الإيقاعي هو إحداث استجابة تثير الانفعالات تتموقع متتابعة أو متباعدة في قصيدة "سفر أيوب" وفق انتظام حركي حقق انسيابية موسيقية متنوعة ومنسجمة مع حركة النفس في تموجاتها وتعدد أشكال التعبير عنها و"للتكرار مدلول نفسي سيكولوجي، يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية، والدوافع الحقيقية التي لا يخفيها عن الآخرين أو التي لا يشاء أن يفصح عنها فيهد بنا إليها التكرار وتحليل ذلك أن النفس تعبر عن حاجتها أو ما يصيبها من إحتلال بالتوازن الداخلي بطريقة غير واعية ولا إرادية. وقد يكون التكرار أحد صورها، أو أحد المنافذ التي تفرغ هذه المشاعر المكبوتة، لأنها أقرب إلى الذهن من غيرها، مما يجعلها على تماس مباشر، واندماج سريع مع أحداث القصيدة، ثم أن تعبير الشاعر عن هذه الجوانب يعيد التوازن إلى حالته الطبيعية، فهو مضطر إلى أن يفرغ هذه المشاعر التي يكون التكرار أحد وسائل إفراغها. وهذا وفق ما يثيره التوقع ثم دون المتوقع من شعور الرضا لأننا نتظر هذا الذي سيقال ونحن مسبقا عارفون به"⁽²⁾

بعد التمعن في الألفاظ المكررة على مستوى القصيدة قسمناها إلى مدرات يتفاوت فيها طول الواحد عن الآخر.

1. المدار الأول: الذات/أيوب.

2. المدار الثاني: الليل/ عتاب اللحظة.

3. المدار الثالث: الصوت/ حتمية الفناء.

شكلت تلك المدارات في النسيج الشعري السياحي نوع من التسلسل القاسم المشترك فيه "ذات الشاعر المضطربة .

أولاً: في تقمص شخصية أيوب عليه السلام بكل ملامحها.

ثانياً: الذات دائما في علاقة نبذ للماضي ماضي الفراق والألم وعتاب الحاضر حاضر المرض والغربة والمعاناة.

ثالثاً: الذات في جدال حول قضية الوجود والخلود والتيقن في الأخير أن الفناء حاصل لا محال هذا الاضطراب النفسي على

مستوى شخصية الشاعر انعكس جمالياً على النص الشعري "سفر أيوب" من هنا كان التكرار ملمح من ملامح تصوير التجربة الوجدانية.

ب- تكرار الجمل: تكرار الجمل نوع من التكرار الوظيفي إما كعلاقة أسلوبية تدخل في بنية ونسيج النص الشعري وإما

كوسيلة للتكثيف الدلالي ذو الأبعاد النفسية "ويأخذ تكرار الجمل أشكالا مختلفة فقد يكون متتابعاً... والشاعر قد يكرر

جملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، أحياناً في بداية ونهاية كل مقطع⁽¹⁾ ومثال ذلك من قصيدة "سفر أيوب" تكرار شبه جملة "لك الحمد" حوالي أربع مرات في السلسلة الأولى في مواضع متفرقة "لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد أن الرزايا عطاء

[إلى أن يقول]

لك الحمد أن الرزايا ندى،

[وفي الأخير]

لك الحمد يا راميا بالقدر⁽²⁾

وظف الشاعر هذا النوع من التكرار بهدف تبين نشأت تلك الرابطة بينه وبين أيوب فقد ابتداءً بتلبس الشخصية انطلاقاً من أهم صفاتها وهي صفة الرضا والاستسلام التام أمام قضاء الله عز وجل بل أكثر من ذلك فهو يرى المرض محنة إلهية توجب الشكر في لغة صوفية خاشعة فليس المرض سوى هدية من هدايا الحبيب هذا التكرار أحدث نوع من اللحن الحزين الذي يهز القلوب وتطرب له النفس ذلك الابتهاال النابع من أعماق روح مستسلمة تعاني وهي مبتسمة هذا ما أثر في المتلقي وجعله يعيش التجربة وفق قراءات لا حد لها من التنوع والثراء.

فالقارئ توقع في البداية أفق انتظار معين لكنه تفاجئ بخرق ذلك الأفق مما زاد أسلوب التشويق لديه أما بالنسبة للمشاهد أو السلسلة السابعة فنجد الشاعر قد كرر مقطع بطوله في البداية والختام يقول فيه:

"البرد وهسهسة النار

ورماد المدفأة الرمل

تطويه قوافل أفكار

أنا وحدي يأكلني الليل⁽¹⁾

هذا النوع من التكرار من أطول الأنواع حيث يشمل عدداً من الأبيات والأسطر وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار، حيث أن تكرار المقاطع تكراراً طويلاً في النغمات والإيقاع والمعنى . وكثيراً ما يفضي إلى الملل فتكون نتائجه عكسية" تكرار الجمل داخل المقطع الواحد، ككتل صوتية، اتفق إصدارها أو تلقيها مع مفهوم وتمثيل معينين ينمان عن بنية نغمية تحدث اتساق بين أجزاء النص ولها سماها الدالة والمؤثرة وفي هذا المقطع بالتحديد نلتبس غربة الشاعر "أنا وحدي" مع معاناته الدائمة فالليل بات في نظره موحش نتيجة الاضطراب والأرق الذي كان يعيشه الشاعر.

ونجد كذلك في المشهد العاشر تكرار جملة في بداية المشهد ونهايته:

"يا غيمة في أول الصباح⁽²⁾

وكان الشاعر هنا يشبه نفسه بالغيمة التي لم تؤدي جل ما عليها -تمطر- وهي تهب بالزوال.

وفي المقطع السادس تكررت الجملة في البداية والوسط والنهاية وكان الشاعر يعيش حالة من التدرج الشعوري يقول "من المدفأة الحمراء، ذاك الرحم الضاري

[ثم]

من المدفأة الحمراء، ذاك الرحم الضاري.

من المدفأة الحمراء من موهبي وأفكاري.⁽³⁾

إن الرغبة الجنسية المحمومة تنفس في أبيات المقطع الشعري استدعى الشاعر فيها صورة المدفأة التي أسيغ عليها اللون الأحمر للدلالة على شدة أوارها وجعل لها رحماً تتضرى فيه وتشتد وهي مفارقة معاكسة لواقع الشاعر شديد البرودة بل العاجز عن الوصول إلى ذلك الجسد ليصرح في الجملة الأخيرة بأنه وهم من نسج الخيال من خلال تغيير عبارة "ذلك الرحم الضاري" — "من وهمي وأفكاري" من هذا التكرار حاول الشاعرة أن يوصل إلى الملتقى مدى قسوة ومعاناة والافتقار النفسي الذي يعيشه⁽⁴⁾.

ثالثاً: جمالية التراكيب:

إذا كان الشعر هو الذي يعيد للغة طابعها الباعث والدلالة، متجاوزاً الاعتباطية فينفخ في أشكال اللغة حتى تغدوا مسكونة بالحركة والحرية، فإن بعض قصائد السياب تعتمد على تفجير هذه الحرية عبر الاستخدام المتوالي للصيغ الخيرية والإنشائية خصوصاً، عندئذ تلعب الصيغ النحوية انطلاقاً من معدلات تكرارها دوراً أساسياً في حركية الأسلوب الذي يقوم في الأساس على تواشج البعد النحوي والبلاغي مسفراً عن واقع أدائي متميز يطابق مقتضى الحال، فتتكون الظواهر اللسانية المنطوية على البعد الجمالي، ترسم فيه مقدرة تعبيرية خاصة في التعامل مع اللفظة في معماريتها، ومع التراكيب في استوائها ضمن نسق لغوي قائم على منطق الاختيار ومسافات الوعي.

وقصيدة "سفر أيوب" مدونة ثرية نستحضر منها:

1. الجميل الخيرية: هي جزء من النسيج اللغوي للقصائد السيابية تحتوي على منبهات تعبيرية لها بصماتها الجمالية مثال ذلك:

" لك الحمد، إن الرزيا عطاء وإن المصيبات بعض الكرم"⁽¹⁾

يقوم المثال على التوكيد "إن الرزيا ... " "إن المصيبات" الذي زاد من حدة الشحن للغرض البلاغي المقترن بالحالة التي أضحي يكابدها الشاعر فقد استطاع أن يبلور انفعالاته جمالياً، وفي هذا المثال كذلك نلاحظ عنصر أسلوبى بارز تجسد في تقديم ما حقه التأخير فالأصل في التركيب تبعاً لترتيب عناصر الجملة العربية، ورود الاسم المعروف المرفوع للابتداء ثم يخبر عنه بنوع من أنواع الخبر سواء أن كان مفرد أم شبه جملة فيقال "لك الحمد" لكن قد يتبادر إلى الذهن أن يشاركه غيره في هذا الشكر ولما كان للشاعر حرية التصرف في اللغة حسب المقام المناسب فإنه قصر "الحمد" على "الله عز وجل" من باب قصر صفة على موصوف فأكسب من ثم فاتحة القصيدة نوع من الجمالية أما بالنسبة للنفي فنستحضر مثالاً للتوضيح يقول بدر شاكر السياب :

وإن البرد أفضع لا ... كأن الجوع أفضع لا ... فإن الداء يشل خطاي، يربطها إلى دوامة القدر⁽¹⁾

لم يغتصب السياب أسلوب النفي اغتصاباً ليقحمه في جسد غريب عنه وإنما جاء ليؤدي وظيفة جمالية على مستوى التصوير داخل النسيج الشعري فقد وظف جملة استدراكية "أفضع لا" لتصوير لنا حالة الشاعر "البرد، الجوع، الداء" وهنا نلتبس جمالية أسلوب السياب ذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهو نقيض ما يطرد في الخطاب "العادي" أو ما اصطلاحنا عليه بالاستعمال النفعي للظاهرة اللغوية⁽²⁾ فمن المثال السابق نلاحظ نوع من التدرج في الوصف بدأها الشاعر بوصفه حالة الافتقار النفسي الناتج عن فقدان دفئ الزوجة والعائلة لديه فقد صور فضاقت البرد لكنه استدرك أن الجوع أفضع من البرد هذا الجوع الناتج عن فقدان العائلة "الاغتراب" ومن الواقع نجد فعلاً أن الإنسان الوحيد الحزين يفتقر إلى شهية الأكل ليصل السياب وسيدرك أفضع صور المعاناة وهي المرض الذي لا يقاوم فهو قمة الوهن البشري كما نجد أن الشاعر استخدم النقط (...). وكأنه يحاول أن يساعد المتلقي في الوصول إلى تأويل ما يعوض ما تفقده قصيدة "سفر أيوب" ذلك أن النقاط تقول مالا تستطيع القصيدة أن تقوله

أما الشرط فقد لعب دوره هو الآخر في تجسيد الجمالية وفق مقتضى الحال يقول الشاعر:

آه لولاك يا داء ما عفت داري⁽³⁾

ما تركت الزهور التي فتحت في جداري

نلتبس الجمالية في اقتران الكاف بـ"لولا" والتي حولت الخطاب إلى نوع من المناجاة للداء ومما زاد بلاغة الوقف الشعري عبارة "آه" ووجود جواب الشرط "ما عفت داري" "ما تركت الزهور" إن غياب الرابطة اللفظية بينهما خلق نوع من شد الانتباه نحو العبارة الشعرية التي تضافر لتحقيقها الإيقاع الداخلي للكلمات مع تنوع أغراض الحمل وتناسق مستوياتها.

2. الجميل الإنشائية: إذا كان الغرض من الخبر تحقيق دلالة أصلية إيهامية أو فنية إبداعية فإن الإنشاء يختص بالمعنى الذي

يحرك مخيلة المتلقي فيفتح الباب أمام القارئ الإيجابي للمنى الفراغات وتوظيف مكتسباته.

3. الجملة الطلبية: قصيدة "سفر أيوب" مفعمة بأسلوب النداء والأمر⁽⁴⁾ "حيث تقوم وحدة المنادى وما توحيه إليه أفعال

الأمر وصيغ المستقبل بدور الجهاز العصبي المكشوف الذي يمنح النص بدايته ويضفي عليه تلك الصيغة الحيوية"⁽¹⁾ مثال ذلك قوله:

"يا ليل لكم طال الدرب

تعب الركب"⁽²⁾

"يا غيمة في أول الصباح

يا شاعراً يهم بالروح"⁽³⁾

جسد النداء في المثال الجانب المتحرك من اللغة فالشاعر يخاطب مظاهر الطبيعة فيقرن الغيمة برحلته الأبدية ويناجي الليل وكأنه كائن حي التمس فيه البراءة فأطلق العنان لأسراره بالخروج والأمثلة كثيرة تستحق أن تفرد في دراسة مستقلة.

رابعاً: الصورة الفنية وأبعادها الجمالية:

نعني بالتصوير الفني ذلك الذي يكون غير مباشر، وهو "الذي يكون التخييل جوهره والذي يعتمد فيه المبدع إلى إعادة تنسيق عناصر صورته بما يتماشى وذبدته الشعورية وبشكل مختلف عما لها من بعد في الواقع المرصود، وعما تحمله من دلالة لغوية بعد أن يكتشف -بماله من ذكاء وبراعة وفطنة- العلائق التي تصحح مثل هذا التنسيق والربط بينه وبين ما لعناصره من أبعاد حقيقية، أي بين الدلالات اللغوية لعناصر الصورة، بينما أراد المبدع أن تكون معبرة عنه ودالة عليه من أفكار ومن مشاعر"⁽⁴⁾ والصورة بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النقدي العربي "تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي"⁽⁵⁾ يتجسد ذلك لدى الشاعر من خلال مزج عناصر الإلهام والاستعداد الفطري والموهبة الذاتية والقدرة اللغوية في بوتقة واحدة تتجاوز حدود اللغة المعجمية، لتنمو في أفق الجمالية ذات الدلالات المفتوحة على القراءة والتأويل ومثل هذه الصور نجدها أنضج ما تكون في شعر السياب الرائد تبني عن طريق الاستعارة والتشبيه.

أ - الاستعارة وأبعادها الجمالية:

الاستعارة صورة فنية تتكون من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية، تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من خلال الرؤية الخاصة التي أفرزتها تجاربه الشعورية، "الصورة الاستعارية تكتسب أبعاداً فنية جديدة عن طريق ما يسمى بالتشخيص عملية صرفة تجعلنا في العمل الأدبي كأننا نمارس حياة حسية تمثلها في الألفاظ في إشعاعات الألفاظ وفي الدلالات الرمزية للألفاظ"⁽¹⁾ فالتشخيص عنصر من عناصر جمال الصورة والربط بينه وبين الشعور أمر مفروض بطبيعته يقول بدر شاكر السياب في قصيدته "سفر أيوب":

"شهور طوالٌ وهذي الجراح

تمزق جيبني مثل المدى

ولا يهدئ الداء عند الصباح"⁽²⁾

وقوله: "عيون الجوع الوحده

نجمي في دجى صارعت بين وحوشه برده"⁽³⁾

من المثال نقف على مجموعة من الصور المترابطة في مفصل أساسي "الاستعارة" "الجراح تمزق" و "عيون الجوع والوحده" مما أضفى جواً مشحوناً بصورة تشبيهية متلاحقة ساهمت في التكتيف الدلالي للنص الشعري والأمثلة كثيرة.

ب- التشبيه وأبعاده الجمالية:

التشبيه في مفهومه الجمالي، تصوير في يكشف عن حقيقة الموقف الشعري الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الإبداع "كما يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل ترمي إلى الربط بينهما في حالة أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعورية أو الخيرية الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على أدواته"⁽⁴⁾

يقول بدر شاكر السياب:

"كأنها تائه في القفار

كأنها الطائر إذ خرب عشه الرياح والمطر"⁽¹⁾

تشكل أداة التشبيه "كأن" عنصراً فاعلاً في الربط بين طرفي التشبيه وتشخيص جزئيات طرفه الأول، من خلال اتصاله بالضمير المتصل "الهاء" وتمثل الحالتين يشير إلى حالة أو صورة مشتركة وجه الشبه فيها يتواشج مع عناصر الطبيعة الصامتة تارة والثائرة تارة أخرى في الأولى نجد القفار وفي الثانية نجد الرياح والمطر وما هي في الحقيقة إلا وقفة شعرية يستحضر فيها الشاعر معاناته النفسية بعيداً عن زوجته فقالت اللغة ما لا تقول.

قصيدة "سفر أيوب" ما هي إلا مجموعة من الصور المركبة الوحدة العضوية فيها غير ظاهرة تقوم على مجموعة من المشاهد كل مشهد يكاد يقوم بذاته ففي المشهد الأول يبدأ بالشاعر المريض الذي لم يوظف رمز "أيوب" وإنما تقمص الرمز، أما المشهد الثاني فقدم صورة لمح مغترب عن كل ما يجب والمشهد الثالث صور صراع الشاعر مع المرض والجوع والغربة المكانية وهكذا.... لكننا ما نلبث أن ندرك أن هذه الظواهر المختلفة في المشاهد العشرة ما هي إلا حقيقة واحدة سيطرت عليها رؤى الشاعر الداخلية وجعلت منها صوراً ذات وجود نفسي.

الهوامش

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. "قضايا وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1981، ص 67.

(2) المرجع نفسه ص 65.

(1) ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة بدر شاكر السياب، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 3، 2000، ص 149.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 85.

(3) الترفيل: زيادة سبب خفيف لوتد المجموع.

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة دار النهضة، بغداد، 1980، ص 242.

(2) إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، الأردن، ط 1، 2008، ص 287.

(1) ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة "بدر شاكر السياب"، ص 149-150.

(2) المصدر نفسه، ص 153-154.

(3) المصدر نفسه، ص 157-158.

(1) المصدر نفسه "الأعمال الشعرية الكاملة" "بدر شاكر السياب"، ص 159-160.

(2) عمران خضير الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ص 182.

(1) إيمان الكيلاني: بدر شاكر السياب، مرجع سابق، ص 291.

- (2) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 149-150.
- (1) - الكبيسي: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص 167.
- (2) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 159-161.
- (3) - المصدر نفسه، ص 156-157.
- (*) - هناك جمل تكررت في القصيدة لم نوردتها كلها لأن المقام لا يسمح ويستهل أن تحيط هذه الدراسة بكل جوانب الجمالية في القصيدة وذلك لطولها لذلك توقفنا عند بعض النقاط فقط.
- (1) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة ...، ص 149.
- (1) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة ...، ص 152.
- (2) - عبد الرحمان المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل السني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977، ص 91-92.
- (3) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية، ص 154.
- (*) - الجملة الطلبة: تستدعي مطلوب غير حاصل في اعتقاد المتكلم ويكون بخمس وسائل: الأمر، النهي، الاستفهام، التمني والنداء "وبما أن المقام لا يسمح للتوسع سنكتفي ببعض للتوضيح فحسب.
- (1) - صلاح فصل: الأساليب الشعرية المعاصرة، راد قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 104.
- (2) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 157.
- (3) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 161.
- (4) - مجيد عبد الحميد ناجي: الصورة الشعرية، الأفلام عدد 74، بغداد، 1984، ص 05.
- (5) - عناد الغزوان: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، الأفلام عدد 11-12، بغداد، 1987، ص 85.
- (1) - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1955، ص 206.
- (2) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 150.
- (3) - المصدر السابق ص 152.
- (4) - عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري، التجربة الشعرية وأدوات رسم الصورة الشعرية، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، 1980، ص 40.
- (1) - ناجي علوش: الأعمال الشعرية ...، ص 151.