Parties of Addressing in Seyyab's Poetry

جهات التخاطب في شعر بدر شاكر السياب

م.د. ناجح سالم موسى المهنا
جامعة البصرة / كلية الآداب/ قسم اللغة العربية

ملخص:

نحاول في هذا البحث دراسة الضمير بوصفه احد العناصر الفنية التي تتضافر مع عناصر فنية اخرى لخلق نسيج فني متماسك تركيبياً ودلالياً، وبوصفه ملفوظا في النص الشعري لا يشير الى شخص المؤلف (الشاعر) الذي يتمتع بوجود تاريخي ، وذلك لان القصيدة لا يمكن ان تكون اعترافا عاطفيا لمنتجها ، بل يمكن ان تكون (الانا) في النص الشعري انا الشاعر ولكن كما يزعمها هو لا كما هي على حقيقتها في الواقع الفعلي خارج النص الشعري ، وهذا يعني ان الشاعر يقدم لنا الذات مشكلة تشكُّلا فنيا ، وبعد هذا المفهوم الذي نقدمة لانا الشاعر نحاول ان نضع اليد على العلاقة التي تربط بين : (الانا ، والانت ، والهو) في نص السياب الشعري ، وقد اعتمدنا نظرية جاكبسون في وظائف اللغة :(الانفعالية ، والمرجعية ، والافهامية) ، لبيان تلك العلاقة ، ومحاولة بيان ايٍّ من تلك الوظائف يكون مهيمناً على الوظائف الاخرى . وما مدى الحوارية التي تقوم بين تلك الضمائر ؟ الامر الذي يضفي على النص الشعري بُعداً فنياً يُقربه من المستوى الدرامي ، والابتعاد به عن النزعة الغنائية . وهذا ما نحاول اثباته في هذا البحث

Abstract:

This study attempts to tackle the personal pronouns as a part of the technical aspects that integrate structurally and semantically. The pronouns such as I is a vocabulary item that does not necessarily refer to or represent the poet, himself.

The first person singular pronoun is actually used within the discourse.

Hence, the researcher tries to trace the relationship a mong the singular persons, pronouns ; namely,I,you,and in the works of the poet in question by applying Jaccopson,s theory concerning of the function of language. At the same time,have is an attempt to see which of these functions is dominating, while focusing on the dramatic use of the pronouns referred to above to create a dramatic dialog rather than on keeping the individual as the focus of interest.

المقدمة :

لا يخفى على دارس شعر بدر شاكر السياب أنهّ ينقسم قسمين: قسم يُصنف ضمن الشعر العمودي وهو الذي كتبه في بدايات حياته الأدبية، أما القسم الآخر فهو الشعر الحر الذي أحدثَ تلك الثورة الفنية في الساحة الشعرية . والاختلاف بين القسمين واضح وضوحاً تاماً ، فالشعر الحر خرج على قانوني الوزن والقافية الذي كان الشعر العمودي ملتزماً به التزاماً تاماً منذ العصر الجاهلي ومروراً بوقتنا الحاضر، فالسطر الشعري هو الوحدة البنائية في الشعر الحر، ولا يُحدد هذا السطر بعدد معين من التفعيلات فقد سُمِح للشاعر بأنْ يصل السطر الشعري عنده الى عشرة تفعيلات أو أكثر كما أشارت الى ذلك نازك الملائكة[1]. وهذا خلاف ما عليه البيت الشعري الذي يُعد الوحدة البنائية الأساس في الشعر العمودي الذي يتألف من وحدتين بنائيتين : صدر وعجز وينتهي بقافية تتكرر على امتداد القصيدة التي بدورها تعتمد وزناً عروضياً واحداً، فأيّ خروج على تلك القافية أو الوزن في أي بيت من ابيات القصيدة يُعد عيباً فنياً يُعاب عليه الشاعر. وقد خرج الشعر الحر على تلك القوانين التي التزم بها الشعر العمودي.

الى جنب هذا الملمح العروضي الذي تميز به شعر السياب وذلك الاختلاف بين نتاجاته الشعرية الاولى واللاحقة ، نحاول في هذا البحث ان نضع اليد على ملمح اخر هو محاولة السياب الاقتراب بشعره من المستوى الدرامي من خلال تعدد الصوت ، وكشف العلاقة بين الضمائر :(انا ، انت ، هو) . وهذا ما نحاول توضيحه .

إنّ الدارس الذي يأتي لدراسة شعر بدر شاكر السياب يلاحظ للوهلة الأُولى ذلك الاختلاف بين نتاجاته الشعرية الأولى وبين تلك النتاجات التي صُنفت ضمن الشعر الحر، ولأهمية هذا الشعر وجدِته كثرت الدراسات حوله ، منها تلك التي اهتمت بتأريخه ، ومنها التي اهتمت ببنائيته وفنيته . ولا يخفى ان النص الشعري هو نسيج لغوي متآلف تآلفاً فنياً من عناصر عدة ، ونستطيع أنْ نكشف عن ذلك التآلف الفني من خلال تحليل التركيب اللغوي للنص الشعري الذي يُعد حصيلة لتضافر مستويات عدة يمكن ان نسميها بمسميات هي الصوتي والتركيبي والدلالي- فالصوتي يشمل الموسيقى والإيقاع ، اما التركيبي فنعني به ذلك المستوى الذي يخرج لنا النص الشعري نسيجاً لغوياً متماسكاً . اما المستوى الدلالي فهو مستوى لا وجود له بغير وجود المستوى التركيبي ، فلا دلالة بدون تركيب ، ومع تعدد التراكيب واختلافها يمكن ان تتعدد الدلالة ، وهي اكثر التصاقاً بالقارئُ ومدى استجابته بوصفه متلقياً للنص.

الضمير اللغوي:

إن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: في أي المستويات التي سبق ذكرها يمكن ان ندرج بحثنا هذا؟ والجواب عن مثل هذا السؤال يتطلب الإقرار بأننا نتعامل مع نص شعري لا يؤدي وظيفته بوصفه نصاً شعرياً فنياً باعتماد مستوى دون المستويات الأخرى ، ففي اللحظة التي نتلقى فيها هذا النص نكون أمام مستويات متآلفة فيما بينها لا يمكن ان نفصل احدهما عن الآخر إلاّ لضرورات الدراسة النظرية ، ومع كل ذلك يكون المستوى التركيبي هو الأساس الذي نتكيء عليه لإظهار دور الضمير بوصفه احد العناصر الفنية التي تتضافر مع عناصر فنية اخرى لخلق نسيج فني متماسك تركيبياً ودلالياً .

يرى الناقد سعيد الغانمي ((ان الضمير اللغوي ينطوي على ازدواجية صريحة فهو كلي في اللغة جزئي في الكلام : ((أنا)) أو ((أنت)) أو ((هو)) يمكن ان يقولها أي شخص فتعنيه بذاته ، وهذه الازدواجية التي يحملها الضمير تسمح لنا ان نميز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغه المعروفة (أنا ، أنت ، هو) والشخص هو المعني الخارجي ، والعلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص)) [2].

وما دمنا أمام خطاب أدبي شعري فيكون اهتمامُنا منصباً على العلاقات اللغوية الداخلية التي تحدد الضمير وذلك لأن ((الأدب لغة لا ترتبط دلالتها بالسياق المباشر [...] لأنّه لا يخدم غرضاً عملياً آنياً . بل يجب أنْ ينظر إليه بأنّه يشير إلى حالة عامة)) [3]، كما يشير إلى ذلك تيري ايغلتن الذي لا يبتعد رأيه عن رأي كرستيفا التي تقول : ((إن النص هو الذي يتكلم، أو الأصوات الكامنة في نسيجه التي تكوّنه. أيْ أنّ الخطاب الأدبي يشتغل بدون ضمير المتكلم Impersonnel بالرغم من أنه يوهمنا بأنه يتشخص . إنه ذات صفرية [...] فالكاتب بناءً على هذا التصور موقعاً أو وظيفة بدون أبعاد سيكلوجية أو فيزيقية وكل مقاربة للذات المرسلة (المؤلف) للنص بعيداً عن هذا المنظور والتي تجعل من الكاتب مركزاً لا بد ان تسقط في نزعة إرادية ذاتية وتبتعد عن كل مقاربة موضوعية لطريقة اشتغال النص))[4] وعلى ذلك فالقصيدة بوصفها نصاً شعرياً ادبياً لا يمكن أن تكون اعترافاً عاطفياً لمنتجها فـ ((الأحوال النفسية لشخص معين مهما كانت عبقريته لا يمكن أن يهتم بها إلا أصدقاؤه وعلماء النفس)) [5] فالشعر ينبغي ألاّ يشير كما ترى سوزان لانجر ، لأنّه شكل رمزي وهو فن كغيره من الفنون ليس من طبيعته أن يشير إلى شيء ما خارجه[6]. إن كل تلك الآراء التي تقدمنا بها تصب من منبع واحد هو محاولة تأكيد انقطاع الوظيفة المرجعية عن الفن عموماً والنص الشعري بشكل خاص، ولكن هل نحن هنا بصدد الحكم على المؤلف بالموت؟ وهل هناك نص بدون مؤلف؟ وإذا كان الأمر كذلك فلِماذا يكتب المؤلف ما يكتب؟

إنّ هذه التساؤلات هي التي توصلنا الى الكشف عن لعبة اللغة ، فاذا كان الضمير الملفوظ في النص الشعري لا يشير إلى شخص المؤلف بوصفه موجوداً تأريخياً فإلى أي شيء يشير؟ فمن هو (أنا) أو (أنت) أو (هو) في النص الشعري؟ يقول تودوروف ((وما أن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتاً أخرى ، فالحديث عن النفس يدل على ان النفس ما عادت (هي هي) إن المؤلف لا مسمى وإذا أردنا ان نسميه فانه يترك لنا الاسم ، ولكن دون أن نجده خلفه، إنه يلجأ دائماً الى حالة من التنكير))[7] وانقطاع الشفافية التي يتميز بها الخطاب الأدبي بصورة عامة هي التي تفرض على الشاعر حالة التنكر هذه وذلك لأنْ ((الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرمي من خلاله معناه ، ولا نكاد نراه هو في ذاته ، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً إمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخناً غير شفاف ، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه ، فهو حاجز بلوري طُلي صوراً ونقوشاً وألواناً فَصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه))[8].

وبهذا يكون الضمير ضمن اللعبة اللغوية التي تمنح الخطاب الأدبي أو الشعري صفه الأدبية أو الشعرية ، ففي هذه اللعبة لا نستطيع الجزم بأنْ الضمير الملفوظ في هذا الخطاب يشير إشارة مباشرة إلى شخص ما بعينه له وجوده التأريخي ، وذلك لأننا نتعامل مع نوع من الكلام يتميز بإنقطاع الشفافية عنه ويجبرنا لأن نتوقف عنده ونتأمله .

وبانقطاع الشفافية عن الخطاب الأدبي أو الشعري يستعصي إخضاعه لامتحان الصدق والكذب فلا هو بالحق ولا هو بالباطل وذلك ما يحدد منزلته أساساً من حيث هو تخيل[9] . وهذا القول قريبٌ مما أقرّهُ الإمام عبد القاهر الجرجاني وهو يُقسم المعاني إلى عقلي وتخييلي عندما أشار إلى أن القسم التخييلي هو الذي لا يمكن أن يقال أنّه صدق وأنّ ما أثبته ثابت وما نفاه منفي [10]. ومع انقطاع الشفافية عن الخطاب الأدبي والشعري تنقطع المرجعية عنه . وعلى هذا الأساس يكون ((الشاعر من حيث هو صانع وينبوع للخلق الشعري شخصية ((شعرية)) [....] والتحليل الأسلوبي ينصب على حالة النفس للشخصية الشعرية من حيث هي الغرض الأخير ولا علاقة لها بما يقع في حياته الأرضية[11].

وبهذا القول نكاد نقترب من الجواب عن السؤال الذي أثرناه في بداية البحث : من هو (أنا) في النص الشعري؟ وهذا جان كوهن- يجيبنا – متبنياً إجابة اتيان سوريو عن السؤال الذي طرحه على نفسه : من هو أنا؟- بـ ((أنه في آن واحد شاعر جوهري ومطلق وصورة عن الشاعر مصاغة (كذا) شعرياً يريد أن يتقرب بها إلى القاريء وهو أيضاً القاريء نفسه عندما يلج إلى القصيدة نحو المكان المُعد له لأجل أنْ يشارك في العواطف التي يوحي بها [....] إن الضمير أنا لم يعد باث الرسالة)) [12]. وهذا القول يعني أنّ (الأنا) في النص الشعري يمكن أن تكون هي أنا الشاعر ولكن كما يزعمها لا كما هي على حقيقتها خارج النص ، فالشاعر بذلك يقدم لنا ذاته مُشكّلة تشكّلاً فنياً . وبهذا يمكن أن نقرَّ (بحياة المؤلف) بعد أن تساءلنا : هل انقطاع المرجعية عن النص يعني موت المؤلف؟ فهناك صلة بين المؤلف ونصه الأدبي والشعري ولكنها ليست صلة مباشرة بل أنه يُشكل ذاته في عمله الفني تشكّلاً فنياً يمنح النص طابعه التخيلي الذي يصعب معه تطبيق مقياس الصدق أو الكذب عليه . وهذا ما يميز الخطاب الأدبي أو الشعري خاصة بوصفه فناً عن الخطاب العادي وذلك لأنّ العمل بشكل عام ((لا يمثل مجرد (صيحات) انفعالية صدرت عن موجود من الموجودات بل هو اشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه كائن ناطق للتعبير عن شعوره))[13] .

وبعد هذه المقدمة النظرية الموجزة نأتي الى شعر بدر شاكر السياب لنضع اليد على الجهة التي تضطلع بمهمة توجيه الخطاب ، بمعنى محاولة إيجاد العلاقات بين (الأنا- والهو- والأنت) في شعر السياب ، وما أثر هذه العلاقات في تماسك أجزاء النص الشعري. وقبل البدء نشير إلى رأي جاكبسون حول الضمائر الثلاثة التي ذكرناها ، فقد ربط كل ضمير منها بفن من فنون الشعر وحدد له وظيفة لغوية يقوم بها، فالشعر الغنائي يعتمد ضمير المتكلم وهو شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، أما الشعر الملحمي فيعتمد ضمير الغائب وهو يفتح المجال واسعاً وبشكل قوي أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، أما شعر ضمير المخاطب فيتسم بالوظيفة الافهامية [14].

أنّ ربط جاكبسون كل ضمير من الضمائر التي ذكرناها بوظيفة من وظائف اللغة لا يعني الفصل التام بين هذه الوظائف، خاصةً في النص الشعري الحديث، وذلك لتعدد الأصوات فيه ومحاولته الاقتراب من المستوى الدرامي والابتعاد عن النزعة الغنائية، فكثيراً ما نجد شعراً غنائياً يعتمد القص أساساً في بنائه، وقد نجد شعراً قصصياً يعتمد الغنائية ، كما لا يعني ذلك الربط الذي أقره جاكبسون بين الضمائر ووظائف اللغة أنْ نقرَّ الفصل الحاد بين الفنون الشعرية إذ أن تعدد الضمائر أو الأصوات في النص الواحد أمر وارد خاصة في النص الشعري الحديث الذي اعتمد في اغلبه تقنية التناص وتداخل الأجناس ومحاولة اقترابه من الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية.

الصوت الواحد:

يقول بدر شاكر السياب في ديوان (أزهار وأساطير) وهو من أولى نتاجاته :

أنا ما أزال وفي يدي قدحي — ياليل، أين تفرّق الشَّربُ
مازلتُ أشربها وأشربها — حتى ترنّح افقكَ الرحبُ [16]

ويقول في القصيدة نفسها :

ياليل ، أين تطوف بي قدمي ؟ — في أيّ منعطفٍ من الظَلمِ؟
تلك الطريقُ أكاد أعرفهـا ، — بالأمس عتّم طيفَها حُلمُي [17]

ويقول :

سأروي على مسمعيك الغداةَ — أحاديثَ سميتُهنّ الهـوى [18]

ويقول :

أأمسيتُ أستحضر الـذكريات — ومـا كان بالأمس كل الحياه؟
أضاعت حياتي؟ أغاب الغرام؟ — أماتتْ ، على الأغنيات الشفاه؟ [19]

ونجده في قصيدة (في السوق القديم) يقول :

كم طَافَ قبلي من غريب
في ذلك السوق الكئيب .
.....
وصدى غناءٍ ....
ناءٍ يذكّر باللّيالي المقمرات وبالنخيلْ،
وأنا الغريب .... أظلُّ أسمعه وأحلم بالرحيلْ
في ذلك السوق القديمْ. [20]

إذا ما عُدْنا وقرأنا ما اجتزأناه من النتاجات الأولى لبدر شاكر السياب سنلاحظ فيها ظهور ضمير المتكلم ظهوراً صريحاً ، وهذا الظهور يرشح الوظيفة الانفعالية الى البروز ، وهي الوظيفة اللغوية التي ((تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه))[21] . وليس هناك مبالغة إذا ما اشرنا إلى أنّ ضمير المتكلم يسيطر على نتاجات بدر الأولى وهو صوت واحد نجده يعبر عن لوعة الانتظار :

وطال انتظاري كأن الزمان تلاشى فلم يبقَ إلاّ انتظار ! [22]

أو نجده يعبر عن أمنية لا تتحقق :

يا ليتني أصبحتُ ديوانــي لأفرّ من صـدرٍ الى ثانِ [23]

وهذا البيت اجتزأناه من قصيدة (ديوان شعر) التي يقدمها بدر السياب بعبارة : ((إلى مستعيرات ديوان شعري))[24] ، ونحن هنا نكون أمام صوت شاعر يحاول أن يُفصح عن ذاته التي لها وجودها التأريخي ، ولكن بطريقة فنية ليس فيها حدّة الواقع ، فالأنا هنا هي ذاتها (أنا) السياب الموجود التأريخي ولكن مُشكّله تشكلاً فنياً ، أو هي (أناه) ولكن كما يزعمها ، ويقوي من تأكيد هذا الرأي ذكر الشاعر لغيلان ابنه ولبعض الأماكن التي تخصه وتخص تأريخه الشخصي في قصيدة بعنوان (مرحى غيلان):

((بابا... بابا...))
ينساب صوتك في الظلام ، إليَّ ، كالمطر الغضيرِ ،
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السريرِ
من أيّ رؤيا جاء ؟أيِّ سماواةٍ ؟ أيِّ انطلاقِ ؟
.....
((بابا ... بابا ...))
جيكور من شفتيكَ تولـد ، من دمائِكَ ، في دمائي
فتُحيل أعمدةَ المدينه
أشجار توت في الربيع . ومن شوارعها الحزينهْ
تتفجَّرُ الأنهارُ، أسمع من شوارعها الحزينهْ
ورقَ البراعم وهو يكبر أو يمصُّ ندى الصباح
والنُّسغَ في الشجرات يهمس ، والسنابلَ في الرياح
تَعِدُ الرَّحى بطعامهنّ .[25]

ويقول في قصيدة (حدائق وفيقه) :

ووفيقه
لم تزل تُثقلُ جيكور رؤاها .
آه لو روّى نخيلات الحديقه
من بويب كركرات ! لو سقاها
منه ماء المد في صبح الخريف ! [26]

فجيكور وبويب من أخص الأماكن عند الشاعر، وهما الإشارات الواضحة وضوحاً تاماً على أنّ (الأنا) هنا هي (أنا) السياب الشاعر، ولكنّها (الأنا) الفنية التي تسمع لـ(بويب) كركرات ، وترى جيكور تولد من الشفاه ، من الدماء، وفي الدماء، إنها (الأنا) الفنية التي تتراسل عندها الحواس فيتحول المرئي عندها مسموعاً ، هي التي تسمع ورقَ البراعم وهو يكبر، كما تسمع النُّسغَ في الشجرات يهمس، إنّها (الأنا) التي تتوحد بـ(النخيل) وتمتد مع عروقها :

أكاد اسمع النخيل يشرب المطر [27]

إنّها (الأنا) التي تسمع (النخيل)!، إنّها (الأنا) التي تتوحد بالمسيح :

وأنا المسيحُ ، أنا السلام [28]

ويقول في قصيدة(غريب على الخليج):

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبه
غنيت تربتك الحبيبة ،
وحملتها فأنا المسيحُ يجرُّ في المنفى صليبه[29]

فالشاعر هنا عندما يشير إلى ذاته إنما يشير إلى ذاته التي يضفي عليها الشعرُ سحرَ الفن الذي يحررها من قيد الواقع، أو هي الذات التي يتمنى أن يكون عليها في الواقع الفعلي، وهذا يدعونا إلى القول إنّ النص الشعري ((لا يعكس الواقع [...] وإنما يشغله وسط حقل من الرموز والدلالات))[30] فنحن هنا أمام (أنا) الشاعر التي ترى (جيكور)، ذلك المكان الذي له وجوده الجغرافي ، تراه حقلاً من النور، وجدولاً من الفراشات التي يطاردها الأطفال في عالم الأحلام :

جيكورُ ، جيكورُ ، يا حقلاً من النور
يا جدولاً من فراشات نطاردها
في الليل ، في عالم الأحلام والقمر
ينشرْنَ اجنحة أندى من المطَرِ
في أول الصيف.
يا بابَ الأساطيرِ
يا بابَ ميلادِنا الموصولَ بالرحمِ
من أين جئناك ، من أيّ المقادير ؟ (31)

إننا أمام ذات (أسطورية) تناجي جيكور (باب الأساطير) وتحولها إلى كائنٍ حيٍّ لها دفء الأمومة :

جيكورُ مسّي جبيني فهو ملتهبُ
مسّيه بالسَّعفِ
والسنبْل الترفِ
مدي عليَّ الظلالَ السمرَ ، تنسحبُ
ليلاً ، فتخفي هجيري في حناياها . (32)

هي الـ (الأنا) التي تسمع الريحَ وهي تصرخ : عراق، والموجَ وهو يُعول : عراق، عراق، ليس سوى عراق:

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،
الريح تصرخ بي: عراق،
والموج يُعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق ! (33)

تعدد الأصوات:

إنّ النماذج التي استشهدنا بها من شعر بدر شاكر السياب في هذه المواضع من البحث نماذج تعتمد الصوت الواحد المعبر عن (أنا) المتكلم ، والتعبير عن الذات في الشعر هو ما يسمه بسمة الغنائية ، وهو ما يعمل على بروز الوظيفة اللغوية الانفعالية كما يسميها جاكبسون على الخطاب الشعري . بينما نجد الشعراء المحدثين يحاولون التخلص من سيطرة هذه الوظيفة اللغوية على خطابهم الشعري من خلال الاقتراب من الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والمسرحية اشد اقتراب والاستفادة من تقنيات القص المتمثلة بتعدد الأصوات والتلاعب في أشكال السرد واستخدام القناع والحوار والراوي وغيرها من التقنيات ليقدم الشاعر موضوعه بعيداً عن الذاتية وليكسبه نوعاً من الموضوعية . وقد حقق الشاعر الحديث نجاحاً ملحوظاً في توظيف تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى ويُعد الشاعر بدر شاكر السياب الرائد في ذلك التوظيف .

إذا ما قرأنا نتاجات السياب الشعرية التي كتبها في فترة متأخرة من حياته سنجدها تختلف عن تلك التي كتبها في بدايات حياته الشعرية ، ففضلا عن اعتماده الأسطورة والرمز والقناع نجده قد اعتمد فيها أساليب القص، وتعدد الأصوات . ونأخذ قصيدة (المخبر) (34)، لنتفحصها عن قرب لتكون شاهداً على ما نشير إليه هنا، يقول الشاعر:

أنا ما تشاء: أنا الحقيرْ
صبّاغُ أحذية الغزاة، وبائعُ الدم والضمير
للظالمين . أنا الغراب
يقتاتُ من جثث الفراخ . أنا الدمار ، أنا الخرابْ !
شفة البغيّ أعفّ من قلبي ، وأجنحة الذباب
أنقى وأدفأ من يديّ. كما تشاء ... أنا الحقير

مَنْ هو (أنا) في هذا المقطع من قصيدة (المخبر) هذه ؟ إنّ عنوان القصيدة يجعل القاريء يُرجّح أن تكون الـ(أنا) هنا هي (أنا) المخبر، وقد تقمص الشاعر شخصيته وأخذ ينطق على لسانه . وهذا المقطع يرشح الوظيفة الانفعالية للغة إلى البروز وهي الوظيفة التي تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه كما أشار إلى ذلك جاكبسون لأن المخبر هنا يتكلم عن ذاته متخذاً منها موضوعاً، ونجد الخطاب هنا موجهاً نحو مخاطبٍ غير مسمى، وقد جاءت الأفعال المضارعة وكاف الخطاب للتعبير عنه : (أنا ما تشاء ، كما تشاء ، خطاك ، رؤاك ، تحرقاك ..) فالـ(أنا) هنا ليست (أنا) السياب التأريخي وكذلك ليست الـ(أنا) الفنية التي يزعمها لذاته بل هي(أنا) المخبر الذي قدمه الشاعر إلى قارئه بصوت مباشر لم يُسبق بأيّ لفظ من ألفاظ القول، وقد وجه خطابه نحو ذات غير مسماة تجسدت بكاف المُخاطب. وهذا الخطاب الموجه هو خطاب داخلي غير مسموع:

لكنّ لي من مقلتيّ إذا تتبَّعتا خطاك
وتقرّتا قسمات وجهك وارتعاشك –إبرتينِ
ستنسجان لك الشراكْ
وحواشيَ الكفنِ الملطخِ بالدماء ، وجمرتينِ
تروّعان رؤاك إن لم تحرقاك !
وتحول دونهما ودونك بين كفيّ الجريده

إنّ ما يرجّحه عنوان القصيدة هو عودة هذا الصوت الداخلي الهامس على المخبر وهو يقدم ذاته ويصفها بأحطِّ الأوصاف، مخاطباً تلك الذات المجهولة غير المسماة ، ولنفترض أنها عائدة على ذات السياسي المُراقب، إلا أنّ القراءة المتأنية للقصيدة تجعلنا نرجح أنّ هذا الصوت الداخلي الهامس هو صوت المخبر ولكنّه لا يصدر عنه بإرادته بل هو صوت تتخيله الذاتُ التي تتأمل المخبرَ وتُراقبه وهو يقوم بمراقبة الآخرين ممسكاً الجريدة بين يديه، وفي ضوء هذه القراءة يكون الصوت الآتي:

فتندّ آهتك المديده
صوتاً داخلياً صادراً عن الذات المتأملة وهي تتوجه بخطابها الداخلي نحو المخبر وكأنها تقرأ ما يجول في خلده من أفكار، أو ما يمكن أن تُسقطه هي عليه من أوصاف، سواء أكانت الذاتُ المتأملةُ ذاتُ الشاعر أم كانت ذات سياسي مُراقَب، فهي في كل الأحوال تبقى ذاتاً مجهولة لم يفصح عنها الشاعر في خطابه الشعري :
وتقول:
((أصبح لا يراني)) ... بيد أنّ دمي يراك
إنّي أحسُّك في الهواء وفي عيون القارئين .
فالقارئون هنا هم المخبرون الذين يقرأون الجرائد ليراقبوا من خلالها الآخرين وهذا يجعلنا أمام مفارقة تتمثل بمراقبة المخبر من قبل الآخرين الذين قد وُكِّل هو بمراقبتهم! فالمخبر مُراقبٌ في الوقت الذي نجده فيه يُراقبُ الآخرين ! فالقول: (أصبح لا يراني) هو صوت المخبر تنقله إلينا تلك الذات المتأملة المجهولة، التي تتساءل :
لِمَ يقرأون : لأنّ تونس تستفيق على النضال؟
ولأنّ ثوار الجزائر ينسجون من الرمالْ
ومن العواصف والسيول ومن لهاث الجائعين
كفن الطغاة؟ وما تزال قذائف المتطوعين
يصفرن في غسق القنال؟

ولا تريد الذات المجهولة من القراءة معناها المتعارف عليه، بل أن القراءة جاءت هنا كناية عن معنى المراقبة التي يقوم بها المخبرون من خلال الجرائد، فالتساؤل هو : لِمَ يقرأون الجرائد ويراقبون الآخرين ؟

وتعبر الذات المجهولة من خلال تساؤلاتها هذه عن المقاومة العربية المتمثلة بنضال تونس والجزائر والمتطوعين العرب، وهذا يؤكد أن الصوت التساءل ليس صوت المخبر الذي يقوم بعملية مراقبة الآخرين بل هو صوت الذات المجهولة التي تواصل تساؤلاتها:
لِمَ يقرأون وينظرون إليَّ حيناً بعد حينٍ
كالشامتين؟
سيعلمون من الذي هو في ظلالْ
ولأيّنا صدأ القيود... لأيّنا صدأ القيود...
لأيّنا ...
وفي اللحظة التي تتساءل فيها الذات المجهولةُ المُراقَبة والمراقِبةُ في الوقت ذاته هذه التساؤلات غير المسموعة، ينقطع حديثها مع نفسها- وهو ما تعبر عنه النقاط - عندما ينهض المخبر (الحقير):
نهض الحقير
وسأقتفيه فما يفرّ ، سأقتفيه إلى السعير .
وهذا الصوت يؤكد تبادل في الأدوار ويتحول المُراقَب(بفتح القاف) إلى مُراقِبٍ (بكسر القاف) يقتفي أثرَ المخبر؟!
ويعود صوت المخبر كما تتخيله الذات المجهولة ويستمر حتى نهاية القصيدة. مما سبق يمكن القول إنّ الشاعر بدر شاكر السياب قد اعتمد في بناء قصيدته (المخبر) على تقنية تعدد الأصوات، ولكنها أصوات داخلية لم تقم على الحوار بل اعتمدت إيقاع التناوب في الظهور فعندما يظهر صوت المخبر كما تتخيله الذات المجهولة يختفي صوت تلك الذات، وعندما يظهر صوت الذات المجهولة يختفي صوت الخبر.

ونأتي إلى قصيدة أخرى هي قصيدة (حفار القبور) لنرى كيف يؤدي فيها الضمير دوره الفني ، يقول السياب مبتدأً القصيدة :

ضوء الأصيل يغيم ، كالحلم الكئيب ، على القبور ،
واهٍ ، كما ابتسم اليتامى ، أو كما بهتت شُموعْ
في عيهب الذكرى يُهوِّم ظلهُنَّ على دموعْ
والمدرجُ النائي تهبّ عليه أسراب الطيور،
كالعاصفات السود ، كالأشباح في بيتٍ قَديمْ
برزتْ لترُعب ساكنيه
من غرفه ظلماءَ فيه.[35]

يبدأ السياب قصيدته بوصف لراوٍ يصف ما يرى ولكنه هنا يتدخل في وصف المشهد لاقياً عليه أوصافا نفسيه من خلال عبارات ذات دلالات نفسيه مثل: (الحلم الكئيب) و (ابتسام اليتامى) ، فالراوي هنا لا يصف ما يرى دون أن يلقي عليه انفعالاته النفسية ، فالوظيفة المرجعية هنا تختلط بالوظيفة الانفعالية .ويستمر السياب في الوصف الخارجي :

وتنفّس الضوءُ الضئيلْ
بعد إختناقٍ بالطيوف الراعباتِ وبالجُثامْ ،
ثم أرتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام :
فانجاب عن ظلٍ طويلْ
يلقيه حفارُ القبورْ : [36]

بعد أنّ انتهى الشاعر من الوصف الخارجي على لسان الراوي يقدم لنا شخصية (الحفار) ، ويحاول ان يقدمها لنا كما يراها عن قرب :

كفانِ جامدتان ، ابرد من جباه الخاملين ،
وكأنّ حولهما هواءً كان في بعض اللحودِ
في مُقلةٍ جوفاءَ خاويةٍ يهَوّم في ركودِ
كفان قاسيتان جائعتان كالذئب السجينْ ،
وفمٌ كشقٍ في جدارِ
مستوحدٍ بين الصخور الصمَّ من أنقاض دار
عند المساء... ومقلتان تحدّقان ، بلا بريقْ
وبلا دموع ، في الفضاء : [37]

فالراوي هنا يصف الحفار وصفاً دقيقاً كما كان دقيقاً في وصف المكان في بداية القصيدة ، فعندما يصف الراوي الكفين والفم والمقلتين فهذا يعني غاية القرب من الموصوف! ولا نبالغ هنا اذا ما قلنا ان السياب تحول من فن الشعر إلى فن النحت في هذا المقطع .

وبعد أن يصف الشاعر على لسان الراوي حفارَ القبور ، يُسمعنا صوته وهو يتكلم دون ان يسبق ذلك بكلمة (قال) وهو هنا يقترب من تقنيات الفن المسرحي :

((هو ذا المساء
يدنو ، وأشباح النجوم تكاد تبدو ، والطريق
خالٍ- فلا نعشٌ يلوح على مداه...ولا عويلْ-
إلا النعيبْ
وتنهّدَ الريح الطويل !
وعلامَ تنعب هذه الغربان ، والكون الرحيبْ
باقٍ يدور .. يعجُّ بالأحياء : مرضى- جائعين
بيضَ الشعور كأعظمُ الأموات- لكن خالدين
لا يهلكون؟ علامَ تنعب؟ إنّ عزرائيل ماتْ !
وغداً أموتُ ، غداً أموت!))[38]

نلاحظ هنا أن صوت الحفار قد جاء بعد ان صمت الراوي الذي قدم وصفه الى القارئ ، فجاء الحفار ليعلن وجوده من خلال صوته المباشر وكأنّ الشاعر قد قام بتقديم الشخصية لمشهد مسرحي .

ويعود صوت الراوي إلى الظهور :

وهزّ حفار القبورْ
يُمناه في وجه السماء ، وصاحَ : ربَّ! أما تثور [39]
ونعود هنا إلى صوت الحفار الذي يأتي منفعلاً متمنياً موت الآخرين:
آوّاه لو أنّي هناك أسدُّ ، باللحم النئير،
جوعَ القبور وجوع نفسي..في بلاد ليس فيها
إلاّ الأراملَ....[40]
وبعد عدد من الأبيات يعود صوت الراوي الى الظهور :
كانتْ مصابيح السماء تذرُّ ضوءاً كالضبابْ
بين القبور الموحشاتِ
وعلى الخرائب والرمال ، وكان حفارُ القبور
متعثر الخطوات يأخذ دربه تحت الظلامْ... [41]

وهكذا يبني الشاعر قصيدته على إيقاع يعتمد تقديم الشخصية عن طريق راوٍ يعايشها في أدق تفاصيل حياتها ويصفها وصفاً دقيقاً ، ويكون هذا الإيقاع مبنياً على التناوب بين ظهور صوت الشخصية وظهور صوت الراوي الذي يقدمها . ونحن هنا أمام قصائد على مستوى عالٍ من الفنية والاستفادة من تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى على خلاف ما وجدنا عليه القصائد التي جاءت مبنيةً على ضمير المتكلم الذي يعبر عن انفعالاته الذاتية بعيداً عن الاهتمام بالواقع وشخوصه ، فالمخبر والحفار هما نماذج من المجتمع من النادر أن نجد من اتخذهم موضوعاً في شعره ولا ننسى المومس العمياء التي أرّخ لها السياب شعرياً باسطاً أمام القاري معاناة إنسانة قد ساهم المجتمع في وصولها إلى ما هي عليه . يبتدئ السياب قصيدة (المومس العمياء) بوصف خارجي:

الليل يطبق مرّة أخرى ، فتشربه المدينه
والعابرون ، إلى القرارة...مثل أغنية حزينه .
وتفتحت ، كأزاهر الدفلى ، مصابيح الطريق ،
كعيون((ميدوزا)) ، تحجَّر كل قلب بالضَغينه
وكأنها نذر تبشر أهل((بابل)) بالحريق. [42]
وهذا الوصف الخارجي يرشح الوظيفة اللغوية المرجعية الى البروز ، فالمتكلم هنا لا يتكلم عن أشياء خاصة به بل يصف أشياءً خارجة عن ذاته- يحاول المتكلم هنا أن يلتقط كلّ تفاصيل الحياة التي يراها :
الحارس المكدود يعبر ، والبغايا متعبات ،
النوم في أحداقهن يرفُّ كالطير السجين ،
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى ، باكيات ،
متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات ،[43]
وهذا الوصف الدقيق يؤكد قرب المتكلم مما يراه ، فهو يلاحظ نعاس البغايا ، وابتساماتهن ، وما هن عليه من زينة وأصباغ ..
وبعد محاولة السياب تقديم الوصف الخارجي يحاول أن يقدم المومس العمياء الى القاريء ويؤرخ لمأساتها الاجتماعية شعرياً ، ونشعر بقرب الشاعر من هذه المومس عندما نجده يسبر أغوارها النفسية :
وتحسُّ بالأسف الكظيم لنفسها : لِمَ تُستباح ؟[44]
ونجد الشاعر يراقبها ويسمعها وهي تهمس :
وعضّت اليد وهي تهمس : ((بالعيون....))!
عمياء أنت وحظك المنكود اعمى يا سليمه .
... وتلوب أغنية قديمة
في نفسها ، وصدى يوشوش : ((يا سليمه ، سليمه
نامت عيون الناس . آه..فمن لقلبي كي ينيمه؟))[45]
ويوجه السياب خطابه إلى المومس :
ذهبَ الشباب!! فشيعيه مع السنين الأربعين
ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين .[46]
ويظهر صوت الشاعر واضحاً في هذا المقطع :
وَيحَ العراق ! أكان عدلاً فيه أنك تدفعين سهاد مقلتك الضريرةٍ
ثمناً لملء يديك زيتاً من منابعه الغزيرة؟
كي يثمرَ المصباحُ بالنور الذي لا تبصرين؟[47]
وفي موضع آخر من القصيدة نسمع صوت بائع الطيور:
خطواته العجلى ، وصرخته الطويلة : ((يا طيورْ
هذي الطيور ، فمن يقول تعال.....))[48]

ونسمع المومس وهي تقول :

((لا تتركوني ياسكارى
للموت جوعاً ، بعد موتي- ميتة الأحياء- عارا .
لا تقلقوا.. فعماي ليس مهابة لي أو وقارا ،[49]

لا يخفى على من يقرأ نتاجات السياب ذلك الاختلاف بين النتاجات الأولى والنتاجات التي كتبها في أواخر حياته وخير شاهد على ذلك الاختلاف الذي نقصده ما تقدمنا به من نماذج من شعره ، فبعد أن ابتدأ حياته الشعرية بالاعتماد على الصوت الواحد المعبر عن ذات المتكلم نجده قد اعتمد في قصائد متقدمه على تعدد الأصوات ، من خلال الاستفادة من تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى ومثال ذلك ما عليه قصيدة (المومس العمياء) من تعدد للأصوات وقد بناها على إيقاع يتناوب بين ظهور صوت المتكلم الذي يمكن ان نسميه راوياً أو يمكن أن نقول أنه صوت الشاعر، وبين ظهور صوت المومس ذاتها، وتدخل أصوات أخرى ، مثل بائع الطيور ، وغمغمات الفلاحين :

والغمغمات : ((رآه يسرق...)) واختلاجات الشفاه
يخزين ميّتها ، فتصرخ : ((يا إلهي ، يا إلهي ....
لو أنّ غير ((الشيخ)) ! ، وانكفأت تشدّ على القتيل
شفتين تنتقمان منه أسىً وحباً والتياعا .
وكأن وسوسة السنابل والجداول والنخيل
أصداء موتى يهمسون : ((رآه يسرق)) في الحقول
حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعا [50]

ونجده يختم قصيدته بصوت المخاطِب(بالكسر) الذي يتوجه بخطابه إلى المومس :

مات الضجيج ، وأنتِ ، بعدُ ، على انتظارك للزناة،
تتنصَّتين ، فتسمعينَ
رنين أقفال الحديد يموت ، في سأم ، صداه :
الباب أُوصِد .
ذاكَ ليلٌ مرَّ.....
فانتظري سواه ..[51]

فجهات التخاطب في شعر السياب متعددة ، نجدها قد خرجت عن نطاق سيطرة الصوت الواحد، خاصة تلك النتاجات التي وظف فيها تقنيات الأجناس الأدبية الأخرى ، وبهذا اكتسبت فنية عالية رشحتها لأن تكون نماذج شعرية عالمية .

الخاتمة :

لقد اشرنا في بداية البحث الى ان شعر بدر شاكر السياب ينقسم قسمين: قسم يُصنف ضمن الشعر العمودي وهو الذي كتبه في بدايات حياته الأدبية، أما القسم الآخر فهو الشعر الحر الذي أحدثَ تلك الثورة الفنية في الساحة الشعرية . والاختلاف بين القسمين واضح وضوحاً تاماً، على المستوى العروضي ، والنظام الذي اعتمده في عدد التفعيلات ، إلا اننا في خاتمة هذا البحث نجد انفسنا قد وضعنا اليد على ملمح فني اخر يؤكد الاختلافات بين القسمين المذكورين من شعر السياب فضلا عن الاختلاف في الجانب العروضي ، وقد تمثل هذا الملمح بقدرة السياب على توظيف الضمير في شعره توظيفاً فنياً ، فبعد ان ابتدأ نتاجاته الاولى بقصائد تعتمد الصوت الواحد وتؤكد غلبة النزعة الغنائية على تلك النتاجات نجده في نتاجاته المتأخرة يعتمد تعدد الاصوات ليقترب بشعره الى المستوى الدرامي الذي يتجسد بالحوارية التي تعتمدها اغلب قصائد تلك النتاجات .

الهوامش:

(1) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، ص119 . وكذلك الشعر العربي المعاصر ، ص109 .
(2) اقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي ، ص62 .
(3) مقدمة في النظرية الأدبية ، ثيري ايغلتن ، ص13 .
(4) نقلاً عن الخطاب السيمائي بالمغرب ، محاولة تقديم ، د. أنور المرتجي ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، ع9 ، 1987، ص187 .
(5) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ص151 .
(6) ينظر : فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ص61 .
(7) الشعرية ، تزفيطان تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص57 .
(8) الأسلوبية والأسلوب ، ص116 .
(9) الشعرية ، ص35 .

(10) أسرار البلاغة ، ص231 .
(11) التركيب اللغوي للأدب ، د. لطيف عبد البديع ، ص143 .
(12) بنية اللغة الشعرية ، ص151 .
(13) فلسفة الفن عند سوزان لانجر ، ص54 .
(14) يُنظر : قضايا الشعرية ، جاكبسون ، ص33 .
(16) ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول ، دار العودة ، 1971 ، ص5 .
(17) الديوان ، ص6 .
(18) المصدر نفسه ، ص13 .
(19) المصدر نفسه ، ص17 .
(20) المصدر نفسه ، ص22 .
(21) الأسلوبية والأسلوب ، ص158 .
(22) المصدر نفسه ، ص79 .
(23) الديوان ، ص109 .
(24) المصدر نفسه ، ص108 .
(25) الديوان ، ص 324- 326 .
(26) المصدر نفسه ، ص127 .
(27) المصدر نفسه ، ص478 .
(28) المصدر نفسه ، ص327 .
(29) المصدر نفسه ، ص 321
(30) خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الأم ، د. عبد الرحمن طنكول ، مجلة كلية الآداب والعوم الإنسانية بفاس ، ع9 ، 1987، ص13 .3
(31) الديوان ، ص186 .
(32) المصدر نفسه ، ص187 .
(33) المصدر نفسه ، ص317-318 .
(34) ينظر: المصدر نفسه ، ص338- ص 343 .
(35) المصدر نفسه، ص543.
(36) المصدر نفسه ، ص545.
(37) المصدر نفسه ، ص545- 546 .
(38) المصدر نفسه ، ص546 .
(39) المصدر نفسه ، ص546.
(40) المصدر نفسه ، ص549.
(41) المصدر نفسه ، ص553.
(42) المصدر نفسه ، ص509.
(43) المصدر نفسه ، ص512 .
(44) المصدر نفسه ، ص525.
(45) المصدر نفسه ، ص532 .
(46) المصدر نفسه ، ص538 .
(47) المصدر نفسه ، ص539 .
(48) المصدر نفسه ، ص518 .
(49) المصدر نفسه ، ص535 .
(50) المصدر نفسه ، ص520.
(51) المصدر نفسه ، ص542 .

المصادر:

1 - أسرار البلاغة في علم البيات ، الإمام عبد القاهر الجرجاني، علق عليه : محمد رشيد رضا ، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع ، (د. ت) .
2 - الأسلوبية والأسلوب ،د. عبد السلام المسدي ، الدار العربية للكتاب ، ط 3 ، 1988 .
3 - اقنعة النص ، قراءات نقدية في الأدب ، سعيد الغانمي، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991 .
4 - بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ،ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1986.
5 - التركيب اللغوي للأدب ، د. لطيف عبد البديع ، (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، د. لطفي عبد البديع ، دار المريخ للنشر – الرياض ، 1989 .
6 - الخطاب السيمائي بالمغرب ، محاولة تقديم ، د. أنور المرتجي ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، ع9 ، 1987 .
7 - خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الأم ، د. عبد الرحمن طنكول ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، ع9 ، 1987.
8 - ديوان بدر شاكر السياب ، المجلد الأول ، دار العودة ، .1971
9 - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، دار العودة ودار الثقافة – بيروت ، ط 3 ، 1981 .
10 - الشعرية ، تزفيطان تودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1987 .
11 - فلسفة الفن عند سوزان لانجر، اعداد راضي حكيم ، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد، 1986 .
12 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين – بيروت ، ط 6 ، 1981 .
13 - قضايا الشعرية ، رومان جاكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1988
14 - مقدمة في النظرية الأدبية ، ثيري ايغلتن، ترجمة :ابراهيم جاسم العلي ، مراجعة : عاصم اسماعيل الياس ، دار الشؤن الثقافية العامة – بغداد، 1992 .