مجلة الدراسات التربوية والعلمية - كلية التربية - الجامعة العراقية
مؤتمر اللغة العربية وآدابها الدولي الثاني // أربيل 30 - 31 / 7 / 2025
doi.org/10.52866/esj.2025.11

# الفرادة في شعر السياب

أ. م. د. سعدون محسن إسماعيل
الجامعة العراقية / كلية التربية للبنات - قسم اللغة العربية

**مستخلص:**

يسعى كل شاعر ليوجد لنفسه مجالاً يرتقي فيه بنصه ليُسمع صوته ويجعله مَعْلماً منفرداً في مسيرة الأدب، وهذا ما أوجده السياب بعملية الخلق الشعري بتعبيرات، وصور شعرية فريدة جديدة تناغمت مع عواطفه، وآلامه واعتلَتْ نصوصه حاديةً بها نحو الفرادة إذ لم تكن لغة السياب، وتراكيبه، وصوره الشعرية لاهثةً عطشى، بل ذات انفعال خلّاق ووعي متجدد يمنح الواقع الشعري لغة فنية مغايرة بعلامات فارقة تنشال فرادةً وتميزاً.

**الكلمات المفتاحية** : الفرادة ، السياب ، الشعر الحر.

# Uniqueness in Al-Sayyab's poetry

A.M.D. Saadoon Mohsen Ismail
Iraqi University / College of Education for Girls - Department of Arabic Language
dr.sdnmhsn@gmail.com

**Abstract :**

Every poet strives to create for himself a field in which he can elevate his text to make his voice heard and make it a unique landmark in the literary journey. This is what Al-Sayyab created through the process of poetic creation with new, unique poetic expressions and images that harmonized with his emotions and pains. His texts rose, urging them towards uniqueness, as Al-Sayyab's language, structures and poetic images were not panting and thirsty, but rather possessed a creative passion and renewed awareness that gave poetic reality a different artistic language with distinctive marks that poured out uniqueness and distinction.

K**eywords:** uniqueness, Al-Sayyab, free verse.

## توطئة

منذ أن وُجد الشعر وُجدت الشعرية فهي مبتغى الشاعر، ومسعاه الأول عبر النأي عن مركزية اللغة بحثا عن الخيال، والدلالة بلغة مغايرة تستهدف الهالات الجمالية المنيرة للكلمة خروجاً على مسلمات اللغة، ومواضعاتها المعهودة الأولى، وكان من أهم ما يتعضد به الشاعر لتأصيل الأسس الفنية للقصيدة هو اللغة الشعرية فالشاعر(يحمّل الكلمة من المعاني أكثر مما تحمله في الأذهان، ويزاوج بينها وبين شقيقاتها  لمفاجأة القارئ وحمله إلى عالم غريب).[1] وهنا تتجلى عناية الشاعر باللغة، وحرصه على تحديد دور الكلمة، وفعاليتها في العمل الإبداعي، وإدراكه الطاقات التعبيرية التي تحملها، مع الإفادة مما في الكلمات من طبيعة استبدالية تتيح للمبدع الانتقاء، والاختيار،[2] لأن على المبدع يقع العمل الأكبر في الصياغة الأدبية، وانتقاء المفردات، وصياغة التراكيب لأنه (يتحول بها إلى مستوى يحقق ذاتيته ويطبع على تاريخ اللغة ختمه ويفرده بدور يبدو فيه وجوده مَعْلَمًا شاهقا في تيار الزمن)،[3]

لقد كوّنت الشعرية معيارية خاصة تتلاءم مع تنظيراتها، وتحيل إلى أعراف موحدة للشعر، وهي تتمحور(في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح الأدب خصوصية مميزة تفضلها عن انماط التعبير الفنية، واللغوية الأخرى هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية).[4] كما أن الشعرية لا تُعنى بالمعاني المعجمة للنص الأدبي سعياً إلى معاني ألفاظه بل سعيًا إلى( الخصائص المجرد التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية).[5]

والأدبية في هذا السياق تعني الشعرية بمفهومها الواسع، وهي تتجلى في محورين، أحدهما: (فن الشعر وأصوله التي تتبع للوصول إلى شعر يدل على شاعرية ذات تميز وحضور)،[6] والآخر وهو أن الشعرية تمثل (الطاقة المتفجرة في الكلام المتميز بقدرته على الانزياح والتفرد وخلق حالة التوتر)[7].

الشعرية إذاً ليست في سياق المعاني المعجمية للنص، وإنما في السياق الدلالي وما ينجم عنه من أثر على المتلقي، وما يتكون جرّائه من كسر توقعّ، وحالة توتر ناجمة من انزياح النص، وفرادته، وهي الفجوة التي تفرق بين النص الأدبي، وبين النص العادي.[8] والفرادة (لا تعني مجموع العادات اللغوية لفرد ما في لحظة ما).[9] بل هي الخطاب الشعري لشاعر ما برمته، وهذا التفرد لا يكون

(1) الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت، 1978 ، ط1، 94.

(2) جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب مكتبة لبنان بيروت، ط1، 1995، 133.

(3) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت،1978، 139.

(4) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، 62.

(5) الشعرية، تزفيطان تودروف، ترجمة شكري المبخوت، و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ط1، 23.

(6) الشعرية، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج4-3، المجلد 40، 1989، 45.

(7) نفسه،46.

(8) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978، 20.

(9) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، 160.

في البنية الجمالية للنص فحسب بل بوعي النص، والدلالات المحيطة به، والتفرد بالتجديد، والمغايرة، والاختلاف، ليصل الشاعر إلى التميز بأسلوب خاص يفرض تجربته، وخطابه، ويرتبط بتطور مرحلي ذي أبعاد تاريخية، ومعرفية لم تنتجه المصادفة المحضة، أو أنه يكون وليد حالة عابرة.

إن من سمات لغة السياب أنه يبحر بالكلمات ليلج اشتقاقات، ودلالات ولود تتكاثر في كل قراءة شعرية، وهو لم يمثل ظاهرة فنية جديدة بسبب ريادته للشعر الحر فحسب بل لما عنده من خلق شعري، وتعبير متجدد متطور مفعم بأحاسيس، وانفعالات أسلوبية لن تتكرر، تدل في مجملها على درايته وإحاطته بتراكيب اللغة، وقوانينها وقد وظّفها من ثم في سياقات القصيدة (جاعلاً لها من مرونة الشكل وحركة المعنى ما أتاح لتجربته الشعرية  أفقا أوسع).[10]

لقد سار البحث على وفق ما أتاحه له ضيق المقام مقتصراً على تتبع جزء صغير من فرادة السياب في ثيمتين اثنتين أحداهما؛ الاستعارات الغريبة المميزة، والأخرى، هي الصورة الشعرية المتفردة، ولم يتطرق البحث الى ما سوى ذلك من تفرّدات كثيرة، وكبيرة في جوانب عديدة كاستعمال الرمز، والأسطورة، والمضامين التراثية، وتداخل الأوزان والشكل في القصيدة، وغيرها من صور التميز، والتفرد التي حفل بها شعر السياب.

**الاستعارات الغريبة**

تتجلى فرادة الاستعارة، وتميّزها عبر غرابتها، وانزياحها الدلالي عن النمط الاعتيادي في الاستعمال الأدبي فثمة استعارات تبدو منقطعة عن دلالة النص فتظهر دلالتها بعد قراءة ما خلف السطور، أو ما وراء المعنى لاستكناه المنافرة الدلالية بين الدال، والمدلول.

وعلى وفق هذه المنافرة تقوم فرادة الاستعارة، ولعل أشد هذه الاستعارات انزياحًا تلك الاستعارات التي ينتمي فيها المدلول الثاني إلى مجال دلالي يختلف عن الاول تتحقق فيه منافرة عالية على وفق ما سُمّي:(انزياحاً صارخاً).[11]

لقد تميز خطاب السياب الشعري عن خطاب أقرانه المعاصرين من الشعراء إذ سعى إلى بناء شعرية النص على وفق تصورات خاصة، وتجاوز حدود الصور، والتركيب المألوفة، وانتقل الى جدلية الاختلاف، والجدّة، والتفرد الجمالي النائي عن النمطية المعهودة والأنموذج المتبع، والمساحات الضيقة، لذا جاءت لغة السياب لتتجاوز بدلالاتها المعاني التي وضعت لها في الأصل ولتشكل بنية إيحائية تنمو بالقصيدة من خلال القصيدة.[12]

**... وأطبق الصمتُ الثقيلْ،**
**وأطلَّ من إحدى النوافذ، وهي تفتح في ارتيابْ،**
**وجهٌ حزين... ثم غاب!**
**وتحَّرك البابُ المَضَعْضَع وهو يجهش بالعويلْ.**[13]

إن السياق في هذا النص سياق سردي يصف النوافذ عند فتحها بقلق ثم الانتقال الى وصف حركة الباب، فيستعير له فعلًا إنسانياً باستعارةً تنبئ عن دلالة حزينة يحملها الفعل (يجهش) وهي

(10) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بدر شاكر السياب، التجربة ومفهوم الريادة، ماجد صالح السامرائي، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، وزارة الثقافة، بغداد، 1989، 6.

(11) بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، 111 .

(12) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بدر شاكر السياب، التجربة ومفهوم الريادة، 10.

(13) ديوان السياب، دار العودة، بيروت، 1986، 1/ 557.

التهيؤ للبكاء، ومن ثم يورد شبه الجملة (بالعويل) ليدل على ارتفاع الصوت بالبكاء صياحًا وتوجّعًا، كل تلك الدلالات الإنسانية أسقطها السياب على الباب الذي ألبسه لَبوساً إنسانيًا مؤطّراً بسياق سردي تفجّعاً، وحزناً.

وفي سياق آخر قال:

**- الليل يُجهض، والسفائن مثقلات بالغزاه.**
**- النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب**
**- النار تتبعنا، كأنّ مدى اللصوص وكل قطّاع لطريقْ.**
**يلهثن فيها بالوباء.**
**النار تركض كالخيول وراءنا. أهمُ المغول**
**النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام.**(14)

كم أعطت هذه الأفعال للنص من حركية، وتقلّب، وعنف عبر جرسها الموسيقي، ومعناها المفعم حركيّةً، والمتفلت من نطاق الثبات؟ كل هذه الاستعارات قدّمها ليصف حال اللاجئين الفلسطينيين وما لاقوه من قتل، وتشريد، وهروب نحو المجهول، وذلك في قصيدته (قافلة الضياع).

ويناجي السياب الله سبحانه وتعالى شاكياً مرضه، وما آلت إليه حاله من سقم، وآلام في قصيدة مملوءة بالشكوى عنوانها (أمام باب الله) قال فيها:

**أسعى إلى سدّتك الكبيره**
**في موكب الخطاة والمعذبين،**
**صارخة اصواتُنا الكسيره**
**خناجراً تمزّق الهواء بالأنين.**(15)

إذ نلمح ذلك التهويل جلياً عبر الاستعارة الواردة في السطر الأخير في كلمات تعزز إحداها الأخرى لتبني مأساوية المشهد حين تغدو الأصوات خناجر لن تستطيع أن تمزق أشياء مادية فليس لها إذاً سوى تمزيق صمت الآفاق- سدىً -بأنينها.

وفي قصيدة (سفر أيوب) قال:

**جميلٌ هو السُّهدُ أرعى سماكَ**
**بعينيَّ حتى تغيبَ النجومْ**
**ويلمسَ شبَّاكَ داري سناكْ.**
**جميلٌ هو الليل: أصداء بوم**
**وأبواقُ سيارةٍ من بعيد**
**وآهاتُ مرضى، وأمّ تُعيد**
**أساطيرَ آبائها للوليد.**
**وغاباتُ ليل السُّهادِ، الغيوم**
**تُحجّبُ وَجْهَ السماءْ**
**وتجلوه تحت القمر.**(16)

لقد ابتدأ النص باستعارة تصف الأرق بالجمال وهذا منافٍ للواقع، ولكن يمكن أن نفترض لها بعض المقبولية حينما نعرف أن سبب جمال الأرق متعلق بمراقبة السماء، وهو يخاطب الله سبحانه وتعالى، وهذا التنافر سيتجلى أكثر في الاستعارة التالية وهي اقتران الجمال بصدى صوت البوم الذي تتشاءم منهم العرب فأي جمال فيه؟ وهل يتحقق الجمال في آهات المرضى؟ ثم يعود الشاعر بعدها ليكرر صورة القلق الشديد معضّداً بلفظتي (غابات، غيوم) مبالغةً في شدة السواد.

وفي استعاره أخرى قريبة من السياق السابق في قصيدة (العودة لجيكور) وصف الشاعر فيها أشواقه، واستحضر مشاهدها الحزينة، وقد قال فيها:

**على جواد الحُلُم الاشهبِ**
**أسريتُ عَبرَ التلالْ**
**أهرب منها، من ذرُاها الطوال،**

(14) نفسه،1/ 371-369.
(15) ديوان السياب، 1/ 138
(16) ديوان السياب،250-249/ 1.

**من سوقها المكتظّ بالبائعين،**
**من صبحها المتعَبِ**
**من ليلها النَابح والعابرين،**
**من نورها الغَيهب.**[17]

إن صورة النور معروفة لكن أن تُسند إلى(الغيهب) وهو سواد الليل وظلمته الشديدة فإن الصورة هنا فيها غرابة كبيرة إذ لا أمل، ولا رغبة بالحياة، فمع سوداوية الواقع في قرية جيكور إلا أنه يهرب من المدينة عائدًا إليها.

وفي سياق مشابه قال في قصيدة (رسالة من مقبرة):

**قُفلٌ على باب سورْ**
**النور في قبري دجىً دون نور.**[18]

فالاستعارة في النص ذات تضاد معنوي، ودلالي واضح فالدجى خبر يكتمل به المعنى مع المبتدأ (النور) لكنه على الضد منه ولا يجمع المسند، والمسند إليه سياق دلالي واحد بل هو ضدّ له، وتتأكد هذه الضدّية في عبارة (دون نور) وكل هذه الغرابة في الاستعارة لكي يعزز من وصف الظلام رمزاً لسوء حال المجاهدين الجزائريين ومعاناتهم في نضالهم ضد المستعمرين.

وفي استعاره أخرى يتقاطع فيها لونان في بنية إيحائية تحيل إلى صورة قاتمة موغلة في السواد حين رثى والدته في قصيدة (الباب تقرعه الريح):

**أُماه... ليتك لم تغيبي خلف سورٍ من حجارِ**
**لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدارِ!**
**كيف انطلقتِ على طريقٍ لا يعود السّائرونْ**
**من ظلمةٍ صفراء فيه كأنها غَسَقُ البحارِ؟**[19]

ان دخول الشاعر إلى رمزية الألوان يتطلب منه معرفةً، والماماً بأعرافها، ووعياً بحقولها الدلالية، فاللغة تستعمل الألفاظ اللونية (في تعبيرات لغوية ... لا يفهم معناها بمجرد فهم مفرداتها إذ تصبح تركيباً موحداً ذا معنى خاص)،[20] إذ إن للون حمولة رمزية قابلة للنمو، والتظليل على وفق بنائها اللفظي، وسياقها الدلالي.

إن التقاطع اللوني في هذا المقطع يؤدي إلى تقاطع دلالي في مخيلة المتلقي يستدرجه إلى ملاحقة، وتتبع دلالة كل لون على حده، وتأويلها لعل ذلك يفتح له باباً لتأويل سليم يستشف منه دلالةً مقنعةً من هذين اللونين؛ السواد الذي أدّته كلمة ظلمة، والأصفر بدلالته اللونية الصريحة. والكلمة نفسها(الظلمة) تكررت في تضاد دلالي آخر في قول السياب:

**هذا دعائي أيها العابدون:**
**أن يِقذف البركانُ نيرانَهُ،**
**أن يُرسل الفراتُ طوفانهُ،**
**كي تُشرق الظُلمَهْ،**
**كي نعرف الرحمه.**[21]

فقد ترنحت الدلالة جرّاء تقاطعها بين لونين، وبدت قلقة تصعُب موازنتها لتحيل إلى دلالة واحدة، وهي الأمل بإشراقة فجرٍ جديد أيّاً كان نوعه، وإن تعسفت الطبيعة في فعلها الذي وظفه الشاعر هذا التوظيف الفريد.

وفي قصيدة (الشاعر الرجيم) قال السياب:

**دخلتُ من كتابك الأثيم،**
**حديقةَ الدم التي تؤجّ بالزّهَرْ،**
...
**حليبُها سُعار.**[22]

(17) ديوان السياب، 420/ 1.
(18) نفسه، 390/ 1.
(19) ديوان السياب، 616/ 1.
(20) اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، 69.
(21) ديوان السياب، 425-424/ 1.
(22) ديوان السياب، 194/ 1.

لقد مزج الشاعر بين دلالتين متضادتين فالحليب يدل على الغذاء، والشبع، ولا سيما غذاء الأطفال، أما السعار فمن معانيه المعروفة: (شدة الجوع) وهنا تتجلى الفرادة التي ابتغاها الشاعر لشَعْرَنة النص على وفق العلاقات الاستبدالية بين الكلمات، والتي سيتوقف إدراك كنهها على المتلقي معتمدًا حسَّه اللغوي، وإدراكه للإثارة المترتبة جرّاء هذا التنافر.

لقد نجح الشاعر عبر الاستعارات السابقة في استدراج المتلقي إلى منطقة دلالية قلقة تتأرجح فيها الدلالة، ولا تستقر، وعلى المتلقي الإمساك بها لمعرفة مقصدية الشاعر، والغاية من توظيفاته.

**الصورة الشعرية**

ليست الصورة الشعرية ملمحاً جمالياً تتجمل به القصيدة بل محوراً رئيساً لقيمتها التعبيرية الكبيرة، وأداة تعبير دقيقة لتجربة الشاعر، وهذا الذي يمنح القصيدة هويتها، وينسبها إلى الشعر، وروحانيته، وطقوسه، وأعرافه المعهودة، وهي-الصورة- إحدى أُثفيّات الشعر الثلاث عند الجاحظ: (إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير).[23]

إن وظيفة الشاعر ليست كوظيفة المصور الذي ينقل الصورة نقلاً واقعيًا فالشاعر ينقل أحاسيسه بكلمات ذات أبعاد جديدة يمنحها لصورته بألوان يخالف بها المنظور المعهود المتعارف عليه ضمن أعراف المتلقي، ولعلنا نستطيع في هذا المقام أن نستعير للصورة تعريفاً واقعياً مختصراً للصورة الشعرية وهو:(الرسم بالكلمات)، وهو عنوان احدى المجموعات الشعرية للشاعر نزار قباني.[24]

إن علاقة الكلمة بالحدث الشعري ليست علاقة مرآوية مباشرة بل علاقة تتحكم في أبعادها جوانب بلاغية ضمن محاور البلاغة الثلاثة:(المعاني، البيان، البديع) وفيها تتحول الكلمة إلى أداة، ورمز، وعلامة تُدرج ضمن علاقات الاستبدال، والاختيار لبناء، وتشكيل ملامح صورية معبرة يتخيلها المتلقي حال قراءتها ومن قبله المبدع، للتعبير عن مواقع الأشياء في الوجدان وكيفية حكاية الإحساس بها دون النظر إلى تمثيلها الخارجي،[25] وعلى سبيل المثال فإن استعمال الشاعر للمجاز يعني دخوله بوابة( الاختيار) الذي يشمل المجاز، والاستعارة، والكناية، وعلى وفق بعض البلاغيين المعاصرين فإن الاسم المناسب لهذه الأنواع هو(الصورة).[26]

إن مما تميز به شعر السياب هو صوره الشعرية وبراعته في تشكيلها وتوظيف الرموز، والأساطير، والتجربة الذاتية النامية، واحساسه بالهمّ الجمعي في مشاهد نابضة بالألم والمعاناة، وفي سعيه لرسم المدلولات الجديدة لصوره الشعرية فإن السياب قد (ركز على المجاز وتعامل معه نفسياً ولغوياً... فسما بخياله وأبدع في رحابه صوره الكثيفة والمدهشة والمراوغة حينما أدرك... أن كل قصيدة هي صورة بحد ذاتها، لا تبلغ مراتبها العليا بدون السيطرة على اللغة في مجازاتها واستعاراتها).[27]

(23) الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت، ط3، 1969، 132/ 3.

(24) الرسم بالكلمات، نزار قباني، منشورات نزار قباني، 1966، ط1.

(25) الصورة الأدبية، دكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة، مصر 1958، ط1وط3، 1983، 193 .

(26) اللغة والابداع مبادئ علم الاسلوب العربي، شكري عياد، ط1، انترناشيونال برس، القاهرة،1988، -68 69. فن الشعر، د. احسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، 227.

(27) الخيال الإبداعي في شعر بدر شاكر السياب، محمد جميل شلش، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 60، ت1، ت2، 1998، 30.

إن التلقي السليم للنص الأدبي، والقراءة السديدة له هي السبيل للوقوف على دلالات النص، وفتح مغاليقه، ومقاربة تأويلاته والابحار في لوحاته، وصوره الشعرية.

ومن القصائد الحافلة بالصور الشعرية قصيدة (غريب على الخليج) التي تجلّت فيها مشاعر الغربة، والحنين إلى الوطن، وهي من أبرز نماذج الشعر العربي الحديث، ومن صورها المعروفة التي قامت على كلمة مركزية محورية، قول السياب:

**إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون!**
**أيخون إنسانٌ بلاده؟**
**إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟**(28)

فالكينونة عماد الصورة، وهي صنو الوجود لذا استفهم عن وجودها عند الخائنين استفهاماً إنكارياً لا يحتمل إجابة سوى النفي، والإقرار أن لا وجود للإنسان، ولا كينونة مادام خائناً لبلاده!

ثم قال:

**الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلامْ**
**-حتى الظلام- هناك أجملُ فهو يحتضن العراق.**(29)

لقد ضمّ السطران دوال رئيسة، وهي (الشمس، الظلام، العراق)، وكان طبيعيًا سياقها لولا كلمة (الظلام) التي وضعها داخل علامة الجملة الاعتراضية فقد غدت محورًا بُنيت عليه فرادة الصورة، ودلالتها على الحنين لكل شيء في العراق، ومنه الظلام الذي يحتمل معاني مجازية واسعة، ومعجماً كبيراً من الدلالات التي يمكن أن توحي بها كلمة الليل في هذا السياق، فليل العراق عند الشاعر يختلف عن غيره لأنه (يحتضن العراق) وهل هناك إجابة شافية معللة سوى هذه الإجابة عن سبب تفضيل الشاعر للعراق على غيره من البلدان.

وتعد قصيدة (المومس العمياء) واحدة من أشهر القصائد الحديثة التي اتبعت أسلوب السرد القصصي لأحداثها تمرداً، واحتجاجاً على الواقع السياسي، والاجتماعي في تلك الحقبة الزمنية. وقد حولت هذه القصيدة بطلتها، وشخصيتها الرئيسة الى رمز لبؤس الإنسان، والظلم الاجتماعي، والانحلال الأخلاقي في ظل أوضاع سياسية، واقتصادية بئيسة، وها هو -السياب- يصف هذه المومس بعد أن امتهنت هذه المهنة بأنها غريبة الشكل، وكأنها من جنس بشري لم ينعم بحياة الأطفال، وبراءتهم في صورة شعرية فيها من الجدّة الشيء الكثير رمزاً واقعياً لوصف الحالة:

**جِيَفٌ تستَّرُ بالطلاء، يكاد ينكر من رآها**
**أن الطفولة فجَّرتها، ذات يوم، بالضياء.**(30)

وهي نفسها التي حُرمت من طفولتها على وفق سياق القصيدة- ستجد نفسها يومًا ما، وقد فارقت الشباب، وهي تشعر بالغربة، والخذلان غربة الذات عن ماضيها، وحاضرها، وخذلان محيطها الاجتماعي وتخليه عنها، وتنكّره لها:

**وذكَّرها بجعجعة السنينَ سعالها، ذهب الشباب!!**
**ذهب الشباب!! فشيِّعيه مع السنين الأربعين**
**ومع الرجال العابرين حيال بابك هازئين.**
**وأتى المشيب يلف روحك بالكآبة والضباب.**(31)

لقد ربط الشاعر فقدان الشباب بالوصول إلى عمر الأربعين، واستعمل له كلمة جنائزية، وهي (فشيعيه)، وكأن الشباب قد مات، وسيُشيع في جنازة حزينة، كما أضفت كلمة (هازئين) شعوراً

(28) ديوان السياب، 320/ 1.
(29) ديوان السياب، 320/ 1 .
(30) نفسه، 1 / 513.
(31) ديوان السياب، 538/ 1.

بالمرارة إذ يُسخر من هذه المرأة بدلاً من أن يشاركها أحد في حزنها، ويبدو سياق الصورة التي أطّرها السياب لها مُلمّة واصفة لحالها فقد هرمت، ولم تفارق مهنتها، وليس ثمّة من يتقبلها بعد.

ثم ينتقل إلى صورة أخرى تصف حال هذه المومس، وتسرد حكايتها، وقد وضع الشاعر هامشاً أسفل الصفحة ذكر فيه (تدفع البغايا للسمسارات أجرًا ليلياً عن المصابيح في غرفاتهن قدره ربع دينار لكل مصباح)، ثم قال ملقياً اللوم ليس عليها بل على العراق:

**ويح العراق! أكان عدلًا فيه أنك تدفعينَ**
**سُهاد مقلتك الضريرة**
**ثمناً لملء يديك زيتا من منابعه الغزيرة؟**
**كي يثمرَ المصباحُ بالنور الذي لا تبصرين؟**(32)

وفي هذه الصورة تبدّى الرمز جلياً؛ رمز الوطن المسلوبة خيراته، ورمز الإنسان المستعبد المغتصبة كل حقوقه، مما حدا بالسياب الى القاء اللوم على وطنه. أنها صورة الوطن التي حكاها السياب ألماً وحسرةً، الوطن الذي يجوع وإن فاضت غلاله، جوع أبدي ملازم له، صورة أخرى فريدة من مبتكرات السياب:

**وكل عام  حين يعشب الثرى- نجوع**
**ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ.**(33)

وكأن قدر العراق أن يجوع جوعاً أبدياً فيغادر أبناؤه مكرهين، وكأن الشاعر يستشرف المستقبل ويستقرئ أحداثه المستقبلية، هي نبوءة الشاعر، وحدسه فهو يرى الأشياء لا كما نراها، ليبني أفق توقع للمعطيات التي يقرأها في واقع وطنه، وفي مشهد آخر تجلّى هذا الحدس الذي يمنح الشعر، والشعراء باباً، أو غرضاً جديداً حين قال:

**من جوع صغارك يا وطني أشبعتَ الغربَ وغربانه.**(34)

وذلك حينما حاقَ بالعراق، وأهله حصار، وجوع طال كل مفاصل الحياة، ولعل من الاستشراف المستقبلي تلك الصورة التي وصف فيها الشاعر احتمالية موته بعيداً عن وطنه، وأمنيته أن يُدفن في ثراه، وهذا ما تحقق، فقد توفي غريباً في الكويت، ثم نُقل جثمانه الى العراق، وكان قد قال:

**إنْ متُّ يا وطني فقبرٌ في مقابرك الكئيبه**
**أقصى مناي. وإن سلمتُ فإن كوخاً في الحقولِ**
**هو ما أريد من الحياة. فدى صحاراك الرحيبه**
**أرباضُ لندن والدروب، ولا أصابتْك المصيبه!**(35)

وفي صورة وداع تحفل فرادةً، وجدّة لم يُسبق لشاعر أن أتاها سوى السياب، إذ قال:

**وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ**
**ثمَّ اعتللنا- خوف أن نلامَ- بالمطر.**(36)

ها هو المطر يمنح المحبين عذراً لمداراة خجلهم خشية عيون اللائمين، والمطر رمز للخير والربيع، والنماء لكنه يغدو عند السياب دالاً حزنيّاً بعد أن اقتنص له صورة فريدة أصبحت قرينةً للمطر في شعره:

**أتعلمين أيَّ حُزْنٍ يبعث المطر؟**
**وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟**
**وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع؟**
**بلا انتهاء- كالدَّم المراق، كالجياع،**
**كالحبّ، كالأطفال، كالموتى- هو المطر!** (37)

لقد توالت الاستفهامات في الصورة لتحول

(32) ديوان السياب، 539/ 1.
(33) نفسه، 478/ 1.
(34) نفسه، 151/ 1.
(35) ديوان السياب، 282/ 1.
(36) نفسه، 479-478/ 1.
(37) نفسه، 476/ 1

المطر من رمز للخير الى رمز للحزن بعد أن تحول السياق بأسلوب فريد ليرسم لنا صورةً لامّةً للآلام (الضياع، الدم، الجوع، آلام الحب، الموت)، وهي كلها في المعجم السيابي الفريد مرادفات للمطر، ولازمة له.

وفي صورتين أخريين للوداع نحسب لهما الفرادة والجدة تصفان قضاء الوقت في الانتظار، إحداها للانتظار صباحًا وهي:

**أمس جاء الموعدُ الخاوي.. وراحا**
**يطرق الباب على الماضي.. على اليأس.. عليّا**
**كنتُ وحدي.. أرقب الساعة تقتات الصباحا**
**وهي ترنو مثل عين القاتل القاسي إليّا.**(38)

لقد اتخذ الانتظار من الوقت غذاءً يقتاته، وهي صورة معبرة عن تضييع الوقت من غير جدوى، أمّا الصورة الأخرى، وهي صورة الانتظار في نهاية النهار فتلك التي أدّتها الصورة الشعرية في قصيدة (رحل النهار):

**رحل النهار**
**ها إنه انطفأت ذبالتُه على أفقٍ توهَّج دون نار**
**وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السَّفار**
**والبحرُ يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود.**
**هو لن يعود.**
...
**وكأنّ معصمكِ اليسار**
**وكأنّ ساعدكِ اليسار، وراء ساعته، فنار**
**في شاطئٍ للموت يحلم بالسفين على انتظار.**
**رحل النهار**
**هيهات أن يقف الزمان، تمر حتى باللحودِ**
**خطى الزمان وبالحجار.**
**رحل النهار ولن يعود.**(39)

في هذه القصيدة تعددت صور الانتظار وتنوعت وهي في مجملها تصف حال الحبيبة، وهي في انتظار حبيبها الغائب، وقد انقضى وقت الغروب، وهو في النص رمز لانتهاء الشباب، وكل ما تفعله الحبيبة هو تضييع الوقت بانتظارٍ غير مجدٍ، وقد مرَّ العمر، وانتهى كانطفاء ذبالة الشمعة.

وينقل لنا السياب صورتين حسيتين تعبران عن حالته النفسية جرّاء مرضه أحداها واقعية، وهي قوله في قصيدة (في جيكور):

**على العكّاز أسعى حين أسعى، عاثر الخطوات مرتجفا**
...
**أَلَسْتُ الراكضَ العدّاء في الأمس الذي سلفا؟**(40)

وهي صورة مباشرة تصف حالته المرضية، وعجزة عن المسير أي إنه ينقل لنا واقع حاله الظاهر كما هو، أما في قصيدة (سفر أيوب) فإنه يتحدث على لسان عقله الباطن حاكياً بلسان زوجته متخيلاً حالها وهي تستقبله بعد أن يعود من رحلته العلاجية سالمًا معافىً، وهي تقول:

**لَعلّه رجعا**
**مشَّاءةً دون عُكّازٍ بِهِ القَدَمُ.**(41)

وقد قدم الحال (مشاءة) على صاحبها للعناية والاهتمام. تلك أمنية الشاعر نقلها في صورة شعرية (نفسية/ حسية)، أمنية، وأن لم تتحقق لكنه بثها أوراقه معللة بأداة التمني(لعل)، وهو ما جعل الصورة الثانية المتمنّاة أكثر شعريةً، وفرادةً من الصورة الأولى التي بدت واقعيةً في تفاصيلها.

ومن صوره الأخرى التي عضّدها بأداة تمنٍ قوله في قصيدة (غريب على الخليج):

(38) ديوان السياب، 40/ 1.

(39) ديوان السياب، 230-229/ 1.

(40) ديوان السياب،-279/ 1 280.

(41) نفسه ، 285/ 1.

**ليتَ السفائنَ لا تقاضي راكبيها عن سِفارِ**
**أو ليت أنَّ الأرضَ كالأفق العريضِ، بلا بحار!**(42)

أمنيتان في صورتين شعريتين ليطوي المسافة، ويختزل الأرض مسرعاً إلى بلده، ولكن هيهات فقد بعُدت عليه الشقة، وذلك لإن:

**البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون**
**والبحر دونك يا عراق.**(43)

وتمتزج الحقيقة بالمجاز في صورة(سمعية/ بصرية)، في قوله من قصيدة (مرحى غيلان):

**تتفجّرُ الأنهار، أسمع من شوارعها الحزينة**
**ورَقَ البراعم وهو يَكبر أو يمصُّ ندى الصباحِ**
**والنُّسغَ في الشجرات يهمس، والسنابلَ في الرياح**
**تَعِدُ الرَّحى بطعامهنّ.**(44)

وتتجلى الفرادة في هذه الصورة في الإسناد الغريب فقد جعل لورق البراعم صوتاً حين ينمو، ويكبر أو حين يرتشف الندى، ثم أضاف للنسغ، والسنابل حاسةً إنسانيةً، وهي الهمس، وهي صورة شعرية تنقل صورة السنابل، والبراعم في الطبيعة، وهي تتحرك بهدوء رتيب، وهذا ما دلّ عليه الفعل(يهمس).

وفي قصيدة (جيكور والمدينة) قال السياب:

**وتموز تبكيه لاةُ الحزينه.**
...
**ولاة تستغيث بالمضمِّد الخفرْ**
**أن يُرجِع ابنها: يديه، مقلتيه، ايَّما أثرْ!**
**وترسل النواحَ: ((يا سنابل القَمرْ**
**دم ابنيَ الزجاجُ في عروقه انفجر..**
**فكهرباءُ دارنا أصابت الحجَرْ**
**وصَكّه الجدارُ، خضّه، رماه لمحةَ البصر**
**أراد أن يُنير، أن يبِّدد الظلامَ.. فاندحرْ))**(45)

قدم السياب صورة أسطورية رمزية مظللة فثمة خلخلة دلالية جرّاء التقديم والتأخير بعد أن قرن الأسطورة بصورة واقعية حديثة، وهذه الخلخلة تشتت ذهن المتلقي، وتجعله في دوامة البحث عن التأويل للوقوف على رمزية النص، وتتطلب منه وعياً، وتركيزاً لإدراك الدلالة المقصودة التي تجلّت في السطر الأخير وهي التضحية، كتضحية تموز للانتصار على الظلام، ومثل هذه الصورة قوله في قصيدة (أنشودة المطر):

**كأنَّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:**
**بأن أمّه التي أفاق منذ عامْ**
**فلم يجدها، ثمَّ حين لجّ في السؤال**
**قالوا له: ((بعد غدٍ تعودْ..)) -**
**لابدَّ أن تعودْ.**(46)

فثمة انتقالة مفاجئة من التأنيث في الاسم الموصول (التي) الى الفعل المذكر(أفاق)، وهو انتقال خلخل السياق السارد، والذي زاد من هذه الخلخلة هو وجود الجملة الاعتراضية الطويلة التي أدت إلى تأخير ورود خبر أن: (لابد أن تعود) تأخيراً أبعده جغرافياً عن اسم أن، وهذه الخلخلة لم تُسِئْ إلى الصورة بتاتاً، وهي على ما بها من علة الخلخلة إلا أنها من الصور الفريدة التي منحها السياب للشعر العربي، ومثل هذا قوله في قصيدة (غريب على الخليج):

**واحسرتاه، متى أنامْ**
**فأحسّ أن على الوساده**
**من ليلك الصيفي طلاً فيه عطرُك يا عراق؟**(47)

(42) نفسه، 322/ 1.
(43) ديوان السياب، 318/ 1.
(44) نفسه ، 326/ 1.
(45) ديوان السياب، 418-417/ 1.
(46) نفسه، 476-475/ 1.
(47) ديوان السياب، 320/ 1.

إذ تأخر اسم (أن) بسبب تقدم الخبر الجار، والمجرور، وتكرار متعلقاته، ومع ذلك لم تتشوه الصورة الشعرية ألبَتَّةَ.

ومثل هذه الصورة ما حدث بعد أن أطال السياب جملةً اعتراضيةً في قصيدة (شناشيل ابنة الشلبي) إذ قال:

**وكنا- جدّنا الدَّار يضحك أو يغنّي في ظلال الجوسق القَصَبِ**

**وفلاحيه ينتظرون: ((غيثْك ياإلهُ)) واخوتي في غابة اللَّعِبِ**

**يصيدون الأرانب والفراشَ، و(أحمَد) الناطور-**

**نحدِّقُ في ظلال الجوسق السمراء في النَّهر.** (48)

فقد تأخر خبر كان وهو (نحدق) إلى ما بعد الجملة الاعتراضية الطويلة، ومع ذلك قدم لنا الشاعر صورةً سرديةً حسيةً مباشرةً حفلت بتفاصيل واقعية فريدة.

لقد قامت صور السياب على بنى لغوية خاصة استمدت هيكلها العام من ألفاظها، وطريقة سبكها في النص، لأن في السياقات النصية ثمة ألفاظ محورية ترتكز عليها الصورة لخلق علاقات توافقية مع بنية النص الكلية، ولتتحول من ثمّ إلى مفاتيح دلالية تستجيب لمتطلبات الشعرية، وتنخرط في علاقات تتجه إلى المخاتلة، والاختلاف لتؤجل الدلالة، وتحقق الإثارة، وترفع جمالية النص وفرادته في آن.

## الخاتمة

- ارتفع الشاعر بلغته الى مستوًى عالٍ من مستويات الابداع بما وظفه من صور، واستعارات، ومجازات فريدة مبتكرة.

- يستمد الشعر حيويته، وفرادته من الاستعارات المتميزة تركيبًا، ودلالةً لينتج صورًا إبداعيةً، وقد نجح الشاعر في أقامتها مُزينًا خطابة بشواهد بقيت خالدة في ذاكرة الأدب، ومحبيه.

- غطّت الشواهد الاستعارية، والصور الشعرية الفريدة خطاب السياب الشعري بمجمله، وقد أُنتخبت شواهد هذا البحث على وفق الذائقة الشخصية.

- كان حدس السياب، واستقراؤه حال وطنه دافعاً إلى صياغة نصوص تستشعر الواقع المستقبلي، وتتوقع مآلاته، وما سيكون عليه.

- وحي جميع الشواهد الإبداعية في شعر السياب الى إمكانية كبيرة، ومقدرة إبداعية خلاقة، حتمت وجود قصدية مسبقة واعية لهذا الإبداع.

(48) نفسه، 598-597/ 1.

**المصادر والمراجع:**


- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، 1978.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
- بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1986 .
- جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب مكتبة لبنان بيروت، ط1، 1995.
- الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة، بيروت،1978، ط1.
- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، بيروت، ط3، 1969.
- الخيال الإبداعي في شعر بدر شاكر السياب، محمد جميل شلش، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 60، ت1، ت2، 1998،
- ديوان السياب، دار العودة، بيروت، 1986.
- الرسم بالكلمات، نزار قباني، منشورات نزار قباني، 1966، ط1.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بدر شاكر السياب، التجربة ومفهوم الريادة، ماجد صالح السامرائي، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، وزارة الثقافة، بغداد، 1989.
- الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، بدر شاكر السياب، التجربة ومفهوم الريادة.
- الشعرية، تزفيطان تودروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ط1.
- الشعرية، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج4-3، المجلد 40، 1989.
- الصورة الأدبية، دكتور مصطفى ناصف، دار الأندلس للطباعة، مصر 1958، ط1وط3، 1983.
- فن الشعر، د. احسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978.
- اللغة والابداع مبادئ علم الاسلوب العربي، شكري عياد، ط1، أنترناشيونال برس، القاهرة، 1988.
- اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.