

تجليات في الشعر العربي المعاصر

قصيد " سفر أيوب " نموذجاً

د. ميلود قيدوم

جامعة 8 ماي 1945 قلمة

ملخص:

إن اهتمام القارئ، أي قارئ تصب في خانة المعرفة التي ينطوي عليها النص (الشعري أو النثري) كونه صورة عن كون غامض مبهم امتلأت بجملة من المقومات التي شكلته على صورته التي صار عليها، فكان الإبداع وكان الفن، ولعل هذه الدراسة تهدف إلى إجلاء تلك السجف التي غمرته لتمس البعد الدلالي . وإن اختلفت القراءات فإن استحضار الرؤى والأفكار التي أسهمت بشكل أو آخر في استجلاء المعاني تظل السند الذي نعتمده في تعاملنا مع النص . ونص "سفر أيوب" نص كتوم حمل رحلة من متاعب كرسها عنفوان الرضى لدى السياب لذا ارتئينا أن نسبر أغواره آملين في تحصيلها الكنه الدلالي . الكلمات المفتاحية: الإبداع- الفن، العلائق، الإسقاطات ، الآراء، الثقافة.

Abstract :

The interest of the Reader is based on the confusse text with all its semantics special that makes it a literary creativity.

This study aims to delived this univers of the text called « the job's bok » thet needs a deep reading or interpretation with all semantics knowledge

Passwords : creativity,arts,relationships,projection,view point,culture

Résumé :

La Préoccupation du lecteur se focalise sur ce que le texte évoque comme un univers confus pour ses manifestations sémantique qui font de ce texte une créativité quelque, dont cette étude vis à dévoiler cet univers qui est le texte de «livre de Job » qui provoque une lecture profonde, et qui mène à l'interprétation qui exploite un savoir sémantique.

Mots clefs : créativité, arts, rapports, projection, point de vue, culture.

المقدمة:

في البدء يجدر بنا أن نشير إلى أنه من الصعوبة بمكان ، أن يكون النص الذي نبتغيه ونحرص على محاورته بمعزل عن أصله ، إذ حينما نقدم على قراءة نص ما فإننا بالضرورة مقدمون على مغامرة أساسها الإنسان بكل غوامضه وتنقضاته . أي أننا نشرع لحلم متفاوت في الاقتباسات والالتواءات والتنافر والتداخل والهروب والإقدام . ثمة رؤية بلورية

سديمية مغطاة بذات عابرة لمسار حياتي متمه في التنوع . أو توعته الثقافات التي تجذرت فيه وعمدته برؤاها وأحلامها ، أو هو أنه الذي تكدست فيه عوالم الحكي والصور المهمة التي تنافس حياته على البقاء . كل ذلك نطلق عليه حينما يصير إلينا نصاً أو كلاماً ، أو خيالاً لإنسان ما . وقد لا يكون الإجماع على تعريف له . لأنه كل شيء ، وهو لا شيء . وهذا ما عبّر عنه "يوري لوتمان" بالقول : "يصعب إعطاء تعريف لتصور 'النص' " . وقد نجاري القائلين الآخرين الذين رأوا فيه غير ذلك بكثير ، حينما أوجدوا له صيغة أعظم من ذلك ، فوسموه بقولهم " النص لا يمكن أن يتوقف أو يقيّد (في رفّ أو خزانة على سبيل المثال) . وقد أدلى الناقد رولان بارت برأيه فقال: " حركة النص المكونة هي العبور والاختراق " . كل هذا دليل على الصعوبة التي يصادفها الدارس للنص ، من هنا كانت جماليته وكانت أيضاً الرغبة الجارحة التي تقود إليه . فأنت بين عوالم متساقطة ، متناكفة ثائرة ، هادئة ، اجتمعت فيها ثقافات ورؤى ، وتعايش فيها الحلم والواقع والودّ والتنافر والكبرياء والضعف والتعالي والذلّ ، ذلك هو النص غمرنا بلطفه ونشازه وعنفوان روحه ، وهو العالم الغامض الجميل الذي يأسرنا فلا نبرحه ولا نريد أن نغادره أبداً ، فكلما شققنا باطنه توقف فكرنا أمام مجسّمات الحياة المتعاقبة فيه .

لا شكّ في أن ولوج النص مغامرة حيّة لكنها تحتاج إلى أدوات ووسائل يستعين بها المبحر فيه للوصول إلى المعرفة . فالأسرار والمضمرات كثيرة ومتعددة تتوارى كلّها خلف الكلمات التي شكلته وصنعتة على هيئته . ولعلّ النصّ الشعري أحد هذه المعالم التي تدفع القارئ إلى اقتحام ذاته رغم الوضوح الذي يبدو للعيان من أول وهلة . لكن المعرفة الحقيقية لا تتجلى في الصورة الأولى لأن البداية ليست سوى لون خادع ، أو حجاب يردّ البصر عن رؤية ما اختفى عن البصيرة . أو خيط لشقّ دروب مجهولة التضاريس والالتواءات . فالاحتراز واجب كي يتمكن القارئ من التهلّ الصافي . وقد رأى "بارت ذلك من خلال الإشارة إلى أن" النص ليس خطأ من الكلمات ولكنه فضاء لأبعاد متعددة في مجموعة متنوعة من الكتابات" (1) .

الرؤية النقدية:

يمكننا القول بأن نظرية النقد قد شكّلت موضعاً خصبا للتنازع والتعارك الذي دار ويدور حول النص ، أو هو طريقة مساعدة للغزو والدّخول إلى بواطنه ومعرفة خباياه التي لا شكّ يتعدد فهمها وتشابك معانيها . فهذا النص كما يشير "كولر" هو تشكّل لغوي يتمّ من غير ما يقول . ويطن أكثر مما يظهر" (2) ، وقراءة أيّ نص تعني بالضرورة ولوج التشابك العلائقي الذي يؤلف الترابطات الهندسية التي تصنع معناه ومن ثمة معرفة أبعاده الدلالية بعد المغامرة التي قادتنا إليه ، فهو كما قال إليوت : " تجربة حيّة مثلما أن كتابته تجربة حية سواء بسواء" (3) . لكن المعلوم الذي نفقه جميعاً أن كل القراءات ليست تجربة ، فقد تكون كذلك أحياناً وقد يغيب هذا الفهم عنها ويصير بعيداً كل البعد ، نظراً لسوء الفهم وبعد الدلالة المقبولة عن المقصود وقد تكون الأدوات المستعان بها لا تؤهله للتعقّق في الفكرة . إذن ليست كل قراءة تجربة حية . فتمّة قراءات لا يتعدى المراد منها السطح لعجز القارئ وتقايسه وتكاسله وترك مفهوم الغوص ليكتفي بالقشور . ولهذا تبه "تودوروف" إلى أنواع القراءات فرأى أنها ثلاثة (4) هي:

- 1- الأولى : إسقاطية لا تركز على النص ولكنها تمرّ من خلاله متجهة نحو المؤلف أو المجتمع.
 - 2- الثانية : قراءة الشرح التي تتقف عند ظاهر النص وتكتفي في شرحه بوضع كلمات بديلة لنفس المعنى.
 - 3- الثالثة : قراءة الشاعرية التي تسعى إلى جلاء ما في بطن النص ، وتقرأ فيه أبعد مما في لفظه.
- لكن يجب الإدراك أن هذه القراءات مبنية على تعدد مستويات المعنى واختلافها في النص الواحد عند القراء

وعليه نجد أنّ هذه الرؤية وهذا الفهم بدا من زمن لدى فئة النقاد بما فيهم عبد القاهر الجرجاني الذي أشار إلى معنى المعنى في النص الشعري . فقال : " ها هنا عبارة مختصرة وهي أن نقول المعنى ومعنى المعنى . نغني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة . ومعنى المعنى أن نعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت لك " (5) ، باختصار أن هناك معنى لا يدنيه غير المستعين بمفردات النقد وآليات التأويل . كما أكد أيضا "جون كوين" فيما معناه ذلك بالقول التالي : " مشكلة معنى المعنى هي من أكثر المشاكل مناقشة بين اللغويين المعاصرين .. كلمة 'المعنى' تشير بصفة عامة إلى ما يرسلنا إليه الدال . لكننا هنا يمكن أن نحدد مع "أوجدن ochden ريتشاردز recharads عنصرين مختلفين (من المعنى) .

1- الموضوع الحقيقي معتبرا في ذاته.

2- العملية الذهنية التي من خلالها يفهم الموضوع . وهو يقترح أن يسمى هذان العنصران . المعنى النثري والمعنى الشعري " (6)

وفي هذا الصدد يقول 'بارت' حول المعنى الثالث ما يلي : "إنه المعنى المكنوم الرابط في الشكل ، فهو واحد في متعدد ، يطل على اللامحدود، وينفتح على حقل من المعاني " (7)

وقد ندرك من خلال هذا الفهم أن قارئ النص هو في حقيقته منتجا وليس مجرد تابع يقرأ ما يرصده له الآخر ، فهو إن لم يكن كذلك فهو مجرد عابر لضافه ليس إلّا ، إذ النص من هذه الزاوية يحتاج إلى "عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته والبقاء معها في المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع " (8)

ولقد نعلم أن القراءات النقدية التي وطنها النقاد المحدثون للنصوص لا تخرج عن اثنتين أطلق عليهما 'غراهام هو': النموذج الشكلي ووصفها بقوله ، الذين يولون أشد عنايتهم لما وضع الأدب له (النموذج الخلفي) ومنهم من يميل إلى تكوين فكرة هشّة وغير تحليلية عما هو الأدب ، وهم الذين يعنون أكثر بما يعنون من الأدب (بالنموذج الشكلي) . وحلا لهذا الازدواج غير المقبول يقترح أساسا مشتركا بينهما قائلا: "الأساس المشترك الوحيد للوجوه الخلقية والشكلية في عمل أدبي هو أنها قسمان من مشروع واحد . فإذا كان المشروع حثّا تكون العلاقة بين الجانبين ذات توتر واحد . فكلاهما يفسر الآخر ويعدله . ثم يغدوان كلاّ واحدا لأن بينهما تيارا من الطاقة - تيارا متناوبا إذا سمح لنا بهذه الاستعارة الكهربائية" (9). وعليه يمكننا أن نقول إن ما قصد إليه 'غراهام' صحيح إلى أبعد مدى ، لأن المعنى لا يستقيم ولا تتضح رؤاه وأبعاده إلا من خلال النسيج الذي ضمته الكلمات والبنية - إن شئنا - التي استقامت عليها أي في العلائق التي شكلها النسيج العام للنص بغية معنى ما . فالاستقامة التي تحققت في الواقع ليست سوى مسار أعطى المعنى صورته التي ألفناها ، أو التي تجلت لنا في الذهن والإدراك العام . وفي هذا الصدد بات واضحا أن آراء النقاد جميعها صبّت في هذا المراد . لقد أشار إلى ذلك 'جون كوين' - مثلا - إلى نمطين من وظائف اللغة هما : ذهني وإدراكي . وتقديمي عاطفي . والذي يجعلهما مختلفين هو "الإشارة والإيحاء" وهذان المصطلحان هما اللذان كرسهما 'جون كوين' بنية تقريب المعنى وتجليته للقارئ . فالإيحاء ردّ الفعل العاطفي . ولا ينبغي من هذه الصورة أن نفرق تفريقا كاملا بينهما لأنها يتعارضان فقط من الناحية النفسية لا غير " فوظيفة لغة النثر إدراكية ووظيفة لغة الشعر إيجائية 'والإيحاء لا شك يلتحم مع لغة الشعر ، بل هو سندها ، وهو فوق هذا وذاك الراية التي يرفعها على رأسه . لأنه باختصار يشكل العاطفة التي منها يكون وبدونها ينتفى ويتلاشى . فباللغة يكون الإيحاء وبدونها لا يكون ' . وفي هذا يظهر رأي 'جون كوين' واضحا اعتمادا على آراء من سبقوه إلى ذلك في مجال الشكل والمعنى ، أي في التحام الشكل الإيجائي بالمعنى العاطفي في لغة الشعر . فيعتمد هذه الآراء التي هي لنقاد كبار سبقوه :

الأول - نص "فاليري" الذي يرى أن هناك مظهرين للتعبير اللغوي : نقل حقيقة . وتوكيد عاطفة . والشعر حل وسط أو نسبة معينة بين هاتين الوظيفتين.

الثاني - نص "ريتشارد" : يقول فيه ' الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية .

الثالث - نص "كارناب" الذي يرمي علينا الصورة الإدراكية أكثر فيرى أن هدف قصيدة عن " الشمس والسحاب " ليس أن تنبئنا بحالة الطقس . لكن أن توضح لنا بعض عواطف الشاعر وأن تثير فينا عواطف مماثلة . وبناء على هذا استطاع أن يبرز فكرته المثلثة في أن لغة الشعر تكمن في تحويل العواطف الحقيقية إلى عواطف شعرية أو التحرك من الذات إلى الموضوع . فالإحساس - كما قال "مايكل دوفرن" : هو أن أجرب مشاعر باعتبارها حالة من حالات ذاتي ، ولكن باعتبارها خاصة متصلة بموضوع . انطلاقاً من هذا فإن القصيدة في نظر 'جون كوين' : "تكنيك لغوي لحصاد نمط من الوعي" (10) ، وعليه يمكننا أن نصل إلى نتيجة مفادها أن النظرة الشكلية والنظرة الخلقية المعنوية تحلمان في الواقع معاً وجهين لأصل واحد هما النص ، أو هما بمعنى آخر الوحدة المنصهرة في بوتقة الكلمات . لأن هذا التحاور صنع معنى متكاملًا " ومعنى المعنى في تصور القارئ الناقد - يتكامل معه كما تكاملًا من قبل في وجدان الشاعر " (11)

وبطبيعة الحال إن هذا التكامل الذي بدا لنا لا يعني أنه يشكل المطابقة أو المماثلة . إذ أن كل قراءة تمثل تجربة في ذاتها . كما أشار إلى ذلك إليوت . بل هو محاولة أخرى تضاف إلى غيرها ، وهو فوق هذا وذاك تجربة جديدة تكسب النص ولادة أخرى وملحاً آخر . ولعل ذلك يظهر في فهم الشاعر نفسه حيناً يقرأ نصه فيرى نفسه قارئاً غير مبدع للنص . وتجربته مع القراءة غير تجربته مع الإبداع . لقد أظهر 'إليوت' ذلك بقوله : " ومع الزمن يصبح الشاعر مجرد قارئ لقصائده . وذلك بعد أن يكون قد نسي معانيها الحقيقية أو غير أفكاره ودون مرآة في الفهم فإن النص الشعري يحتاج منا إلى تنقيب وفهم لم يكن في ذهن صاحبه . فهمة القارئ الناقد أن يتحرر من سلطة النص لكي يقرأ ما لا يقوله . ولكن انطلاقاً مما يقوله . وبسبب ما يقوله " (12)

كل قصيدة ، وكل نص هو عالم آخر جديد ، عالم مكتنف بالغموض والضبابية ومن هنا كانت قيمته . فالبحث فيه يرهن المجازفة إلى الغيب ، والتأمل أيضاً يفتح البصيرة على ملامح ذات ألوان يندمج فيها القارئ باعتباره سيصير منتجا آخر لحقول دلالية متباينة ، أو قد تكون كذلك . إذ النص هو الفلاة المترامية التي يكتنف النفس الشوق إلى الإبحار فيها . " وقراءتنا للشعر تجعلنا نتمثل ما فيه من مشاعر وتجارب وأخيلة وتفتح لعيون بصيرتنا مجموعة من الصور والمناظر والمواقف التي رسمها الشاعر ودفعنا إلى رسمها من جديد " (13). فقراءة واحدة أو قراءتان ، أو حتى مجموعة قراءات هي في واقعها متباعدة ومتغيرة لانتفاءات الثقافة والمنهل الذي استسقى منه كل على حدة . " لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون هذه القراءات متماثلة إطلاقاً ، نضيف أو نحذف ما نريد . وما يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص " (14) . هكذا يرى تودوروف العملية من أساسها ، ثم تباين في الرؤيا وفي الفهم . لذا كانت القراءة من أساسها خلقاً لأشكال تهدف إلى معنى وهذا معناه " أن الكتابة كما يراها 'بارت' بوضعها في صميم الأشكال الأدبية التي لا تبدأ إلا معها ، هي أساساً ، أخلاق الشكل " (15)

التعدد القرائي:

بما أن النص هو محور الدراسة ، فإنه لاشك مرتع القراءات التي تنتهي إلى أبعاده وتصورات المتعددة ، ومن ثم تتباين الأفكار التي يكون المحرك الأساس لها تلك المناهل المتنوعة مضمونا وشكلا . وعليه نتجنب في تحليلنا للظاهرة المؤلف الذي قد يسيّر نظرتنا ويقيدنا من خلال التنوع الحاصل لما أمتح من ثقافة . ومن هنا أيضاً نجد رأي "بارت" يصب في

هذا الاتجاه . حيث كتب في مقالته الشهيرة مقالة أعلن فيها 'موت المؤلف' لأسباب رآها جديرة بالاهتمام وقبينة بالنظر الحق . فموت المؤلف هو من يفتح أفق القراءة على مصراعيه . لأن الكتابة إثر توديعها للمؤلف تغدو ملك يمين القارئ الذي يحيا معها وبها وفيها . وقد أكد ذلك بقوله : " ولادة القارئ يجب أن تكون على حساب موت المؤلف " (16) . فماذا يعني ذلك ؟ . الحقيقة أن المقصود من وراء هذا هو أن التعامل مع النص لم يعد مرهونا للمؤلف ، بل أصبح مع أداة أخرى ووسيلة أخرى ، هي اللغة التي تجسد روح المعنى الذي أراده أو سعى إليه النص . وعليه تباينت الرؤى وتغيرت الملامح فاللغة هي من يتكلم . وهي الواجحة الأولى للدخول في عالم المجهول . لكن الكلام متميز ومختلف إذا كان بين الحاذق والمتكلم . ولا تكون القصيدة قصيدة إلا من خلال معناها فقط ومهما ابتعد معنى النص - القصيدة فإنه " يظل مشدودا إلى الجوهر الإنساني لأننا ننظر إلى أي نص أدبي على أنه بنية .. حاملة لمعنى إنساني " (17) ، وحينما يكون المنطلق هو الإنسان أساسا فإن النص يفتح على حقول من المعاني كما أشار إلى ذلك 'بارت' .

فالبحث في القراءة يعني " إيجاد المعنى " (18) . وقد لا نجنب الصواب حين نقول إن البحث في القراءة هو في حد ذاته الاطلاع على جملة من المعاني ، وبذلك نكون قد وصلنا إلى فهم موسع وهو أن القراءة أنتجت العديد من المعاني فالنتاج " يعني افتتاح القارئ على النص واستنباط المعاني التي توحى بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والأشياء في ذلك النص . وهذا ما ذهب إليه الدكتور 'عزالدين اسماعيل حين باعد بين " معنى المعنى في النص وبين قصد صاحبه . وأيضا حين منح مفسر النص حرية التخلص من التقيد بمعنى معلوم في تفسيره أوقراءته " (19) . فالكلمة من هذه الزاوية هي ذات شقين أحدهما أنها تستخدم كإشارة أو رمز ذات مرجعية معينة اتفق حولها الجميع حسب المكان والزمان اللذين شكلها . وثانيها أنها تمثل الانفعال ، فهي تعبر عن المواقف والثورات والنزاعات . أي أنها تثير المشاعر وهي هنا مرتبطة بالمتكلم والمستمع . أي أن السامع والمتكلم كلاهما ارتبطا فيها بدلالة واحدة ، " فهي تتضمن التعبير عن المشاعر والانفعالات والمواقف والحالات العاطفية والقوى الداخلية بما لها من كثافة عالية عند المتكلم . وكذلك ما تستدعيه تلك الأحوال النفسية من إثارات وترابطات داخلية لدى المستمع " (20) ، ونحن ندرك مسبقا أن الوظيفة الانفعالية مهما حاولنا التغلغل فيها لمعرفة تظل عصية ، فهي لا تشير بشكل مباشر إلى ما تعبر عنه لدى المتكلم . (الشاعر) ، ولا تستجيب لحالة المستمع فتلبّي رغبته وتطلعه ، هي إذا معنى لا يتفق عليه القارئ بل القراء أنفسهم لأنها ببساطة غير قابلة للتحديد . وبذلك نجد القول بأن التشابه في المعنى غير وارد بالمرّة ، فالتشابه الذي أقررناه في الوظيفة الإشارية لا يعني الدلالة الانفعالية .

بناء على هذا نطلق في محاولتنا تقريب معنى النص من القارئ . فالنص في العموم هو صورة غامضة " يسعى كل واحد من الدارسين له أن يمتلكه " كما تقول جوليا كريستوفا ، فهو إذا طبيعة مزعجة ، له علاقة بما يجري داخل التاريخ ، وقد تحول في كثير من الدراسات الأدبية إلى خطاب متعدّد له تفرعاته التي تجعل منه جهازا عبر لساني ، يعيد توزيع نظام اللسان (دوسوسير) حيث " تتقاطع ملفوظات عديدة ، وتشتغل فيه علامات هي بمثابة ' أعراف ' يتم اقتراحها على كل قارئ ، وبدونها سيصبح غير قابل للتلقي " (21) .

وهو الذي نحتاج إلى وسيلة تجعلنا نتفاعل مع النص كخصائص يصعب علينا جردها في بضع فقرات . إلا أننا ومن باب الكشف عن خصوصية هذا المفهوم وقابلية تداوله في حقول

متباينة منها حقل العلوم الإنسانية، نستعين بفكرة الباحث المغربي 'عبد الفتاح كيليطو' التي أوردتها في كتابه 'الأدب والغربة' . إذ يقول : ينبغي قبل كل كلام من الأدب أن نوجه جهدنا لتعريف النص بصفة عامة ما معنى النص؟ (22) ولقد ذهب في تعليقه على النص من وجهة نظر مؤوّل ، فرأى أن " كلاما ما لا يصير نصّا إلا داخل ثقافة معينة ،

فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة ، لأنّ الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصّاً قد لا يعتبر نصّاً من طرف ثقافة أخرى" (23) . وبما أن النص هو الأداة التي منها نشعر في المحاورّة والقراءة لمعرفة خبايا المكتوب حتى يتسوّى لنا بلوغ المعنى الذي نستريح إليه . وتأسيساً على هذا الفهم "لمعنى المعنى" الذي يتعدى الفهم المباشر ليغرقنا في معاني قد لا تنتهي سأحاول محاورّة نص شعري معاصر تجاوزت فيه ثقافات الإنسانية عامّة إلى جانب العربيّة المحصورة في الزمان والمكان . نص تكدست فيه ضروب شتى من التاريخي إلى الاجتماعي إلى النفسي إلى العقدي ، الخ .. لقد حضر الإنسان بقوة في هذا النص ، فبات لزاماً أن يحيا فينا ومعنا يتساءل ويسأل ولكن الشاعر استطاع أن يغوص به وبنا في عمق الماضي ليستلهم الحاضر من منظور القسوة والضعينة والأنا . هو الإنسان إذن الذي كابد ويكابد في مجاهيل الحياة معاناة مشاق لا تنتهي تسبب له فيها أخوه الإنسان .

لقد ارتبط الإنسان في حياته بالحاجات التي تفتح له آفاق البقاء في الوجود . فكل خطوه محسوب ، وكل شيء يعمل في ذاته ناجم عن إحساس خالد في سريره . لذا كان يناضل على الدوام في سبيل اكتساب لقمته وبقائه على مسافة بعيدة من الفقر والجوع والعري . وتلك السمات التي استفاض فيها الشاعر المعاصر في عرض صورها على علائها لأنه يسعى إلى التأكيد على رفض الشرور والإقبال على الخير . "إن الخوف أصلي في حياة الإنسان ، لذا تبعه سلوك متشابه أنتج الأسطورة والخرافة والطقوس والأصنام وغيره (24) . كما اجتهد في البحث عن بواعث البقاء من خلال التمسك بمختلف ضروب الحياة الكثيرة ، لكن الأبرز في حياته هو الموت الذي هدم بناءه ووطّن الخوف لديه . إنه المجهول الذي لا ندري متى يبل ليحمل الوداع والفرق القاسيين ويغيب في انتظار فريسة قادمة نحوه ، أو قل يأتيها على حين غرة ليقتطف أريجها ويرحل . وذلك ديدنه مما حذا بالإنسان أن يصارع باستمرار مجاهيل الحياة . كان الشاعر يلتفت إليه على الدوام لأنه أكثرنا ألماً وأكثرنا رهافة مما جعله يرهص علائم الموت فيراها تحمل شقاءه وتومئ بالرحيل ، فيصارع على لأنه المعنى ولأنه طرف فاعل في العملية . ثم أليس هذا القادم هو من سيقوده بعيداً عن أسباب الحياة فينتفى المسكن والجوع ، والملبس ، إذن وجب الصراع ، ووجب أيضاً التعبير عن الحال . فكان لسانه ناطقاً بالمعاناة والأحاسيس المميّنة التي تعمل بصمت في ثناياه .

فالمت كظاهرة خاتمة للعذاب بأشكاله ، لكن الفقر مكابدة وصراخ وعويل وتفجّع ، فالحياة منه تنطلق لتبوح بأسرارها وتحفظ علماً وتديم منعها . وفي غياب ذلك ينتهي الوجود وتزول دوافع الحياة ولذتها . فالألم الذي يختبئ بين الجوانح يتعالى في جوف الليل وفي الوحدة وفي كل زمان ومكان هو فيه . في هذا الباب نجد الشاعر " بدر شاكر السياب " ممزجاً بالروح الفوقية للحما ودماء ، وفيه تجلّت صراعات الذات مع الواقع المرّ الذي بذل في سبيله عواطف الرجاء حتى بات مفلساً من الأمل . لقد ألهمت الحياة الشاعر القدرة على القول والتعبير بسلاسة لم يستطع غيره أن ينقلها إلينا كما عبّر عنها هو ، لأنه توأم المآسي وسليل المشاق ، وقصيد " سفر أيوب " الذي نستلهم من عنوانه روح الامتزاج الكبير والتأهي العميق في ذات أخرى لها في الوجود بقاء خالد دليل على ذلك . فأَيُوب رمز للصلاة والصبر . وهو فوق ذلك رمز للصلاية والقوة والتحدى الجبار لكل الآلام القائمة التي حطّت رحالها عنده . يقول في القصيد:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبدّ الألم

لك الحمد ، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السحر ؟
 فهل تشكر الأرض قطر المطر
 وتغضب إن لم يجدها الغمام ؟
 شهور طوال وهذي الجراح
 تمرّ جنبي مثل المدى
 ولا يهدأ الداء عند الصباح
 ولا يسمح الليل أوجاعه بالردى
 ولكن أيوب إن صاح صاح:
 لك الحمد . إن الرزايا ندى ،
 وإن الجراح هدايا الحبيب
 أضم إلى الصدر باقاتها
 هداياك في خافقي لا تغيب ،
 هداياك مقبولة ، هاتها "
 أشد جراحي وأهتف بالعائدين

"ألا فانظروا لا واحسدوني ، فهذي هدايا حبيبي (25)

أول ما يصادفنا استغاثة مؤمن ، نداء متعب ، مثقل بالآفات . يحمل في الكلمات رغبة لتضميد جراح الحياة ، يجازف بالصبر ليداري الألم الذي ينهل من جسده المحموم وقلبه الذي أكلته ديدان الشر . بين أيدينا صوت مؤمن مبتلى ، فالمرض استشرى وعبثا نفع معه الرجاء . مرض لا يهدأ في الصباح ، ولا ينتهي ليلا بالموت ليرجحه . إن أيوب يصيح من الألم فيتحول صياحه إلى أفعال آخر ، هو الدعاء العذب " لك الحمد إن الرزايا ندى " وهو ما يتطابق مع روح الإسلام التي يدفع المؤمن إلى الحمد في حالتي الفرح والحزن "الحمد لله الذي لا يحمد على مكروه سواه" . وفي أحاديث كثيرة ما يدل على الابتلاء الذي يبتي به الله عباده المؤمنين منها قول الرسول (ص) " إن الله إذا أحب قوما ابتلاهم" (26) فالبلاء قد يكون مؤشرا حب للعبد لا غضب عليه ، بل إن الشوكة يشاك بها يثاب عليها . ومن ثمة تصوير الجراح التي سالت دماؤها هدايا من ' الحبيب ' وتكرر كلمة هدايا على لسان أيوب " السياب " أربع مرات وحبيب مرتين ' مرة ب'أل" التعريف ، ومرة مضافة إلى ياء المتكلم لتحقيق معنى تفرد الحبيب بهذه الصفة ، ومرة لتحقيق الصلة الوثيقة والقرب الروحي بين العبد وربه ، في لغة صوفية راقية .

إن هذه الرزايا تصبح " باقات ورد يضمها إلى صدره ' لما يترتب عليها من تكفير وغفران ، بل إنها هدايا جديرة بأن يحسد عليها إذ لا ينالها من تقبله ربه.

ف"نبرة الحمد على البلاء ، وتحول المصيبة إلى عطاء ، والاستسلام القدري الكامل ، والتوجه إلى الله بما يشبه فناء المحب في المحبوب ، هي نبرة أيوبية خالصة إلى أبعد حد ، وهي تنتهي إلى 'أيوب' بقدر ما تنتهي إلى الشاعر ، فلا ندري هل ينطق الشاعر من خلال الرمز أم يتكلم الرمز بلسان الشاعر " وتلك أقصى غايات التفاعل بين الرمز ومضمونه ..."(27) ، إنه يتغنى ، مستمدا من صبر أيوب صبرا ومن شفائه لا أملا في الشفاء ، لعله كان أهم الأسباب - غير الشعورية- إلى اتخاذه قناعا فنيا ...، فمرة يناجي الله صابرا ، ومرة يعبر عن يقينه بالعودة كما عاد 'العاذر' إلى بيته ، ويتجسد له هذا الحلم حتى ليتصور زوجه مرتاعة من عودته (28)

ليتني العازر انفض عنه الحمام
يسلك الدرب عند الغروب
تتمهل لا يقرع الباب: من ذا يؤوب
من سرديب للموت عبر الظلام
لن تصدق أني ... ستهوى يداها
على رتاج ، وتصفر لي وجنتاها
ثم تركض مذعورة ، تشد بخيط الدروب
نحو قبري ، وتطويه حتى تمس الضريح الحطام (29)

هو يرى في "القبر إدانة أكثر منه ترجيا" (30). هنا يظهر الاستفهام بشكل طبيعي لكنه استفهام يخرج إلى معنى الاسترحام، وما يؤكد هذا التوجه هو دعاؤه بإعادة "الصورة الأولى لأيوب"، أيوب الغني صاحب الذرية. وقد قص علينا القرآن ذلك، حيث أعاد الله سبحانه وتعالى عليه عافيته، وماله، وأهله ومثلهم معهم بعد أن كان ابتلاه أيضا بفنائهم. إن المتتبع لهذه النقاط الثلاث يدرك مدى التشابه الحاصل بين أيوب والسياب. فالصورة شكلت التماهي المطلق. فالسياب الذي سكنه المرض كان السبب أيضا في مغادرته أهل والولد. وهناك علاقة أخرى أبداه الشاعر بفتنة نادرة تجلت في وفاء الزوجة. الزوجة التي استمرت على ذمته تحرس ولده وتنتظر عودته بفارغ الصبر. إنها تماما حكاية أيوب عليه السلام في مصيبتة. فالاستعارة شاحخة والنظرة الحزينة الملازمة لكلية جعلت الرؤية واضحة. والاستدعاء الذي حمل صيحة ونداء أخيرا لأيوب" هو في واقع الأمر الملاذ الأخير. فالمرض إذا "منح شكلا مثاليا للعلاقة بين الإنسان والإله، فأيوب يمثل فلسفة الاستسلام والرضى من جانب الإنسان، كما يمثل حقيقة لا يسأل عما يفعل من جانب الله، لأن حكمته أعمق من كل فكر إنساني" (31)

فإذا كان للمرض "من أثر في موقفه من الألوهية، فهو أن عاد به إلى معرفة الحد الذي لا يصح للإنسان أن يتجاوز في تصويره للإله، حتى وإن كان ثائرا شاكيا ولولا المرض لما تعرض هذا الجانب من السياب إلى مثل هذا الاختيار العسير، فقد كانت راحته في العودة إلى الروحية" (33). من هذا الجو المشحون بالحاجة إلى الراحة والأمن راح يستدعي تراثا عقديا، يدفعه إليه تأثير ظروف حياته القاسية.

إذن هناك معنى ارتبط بالمقارنة بين حالتين عانيا من الجحد والمرض والرفض. فكان لزاما أن يحتكما لقدر واحد. فإذا كان قدر 'أيوب' قد استجاب فلم لا يستجيب قدر السياب ؟

اعتمد الشاعر - استيحاء للخيال الجماعي - على الخوف الذي يملأ نفسه كما ملأ من قبل نفس أيوب الذي تعرض لأبشع العلل حتى انفرجت حاله، والشاعر مليئ بالخوف يرجو انفراجا لمأساته التي دامت. هناك المرض الخبيث الذي أبحر به إلى عواصم العالم كي يبرأ منه، إلا أنه استمر يأكل جنباته وينخر عظامه كل حين. وتفرغت فيه بواعث لظاه فبات مهترئ اللحم وسقيم النقا والعظم فغدا تبادل الأشياء ممكنا، بمعنى أن إمكانية تبادل الأدوار صارت بين يدي الشاعر. نحن بصدد الإقبال على رابطة مشتركة بين شخصين تماهيا في العجز والألم والصرخة المحلصة. عناوين الموت واحدة والتطلع إلى صباح النجدة واحد لذا أصبح التحديق في التاريخ ضروريا لاستقراء محتوياته وشتى مناحيه. التاريخ وحده من نستعيد به الوعي والصورة المتشظية. التاريخ عنوان الصبر لأننا منه نفهم سلوكنا الحاضرة حين نردّها إليه - التاريخ - هو من أعطى نتائج وأفعالا تماما مع ما يقوم به هذا الداء.

ليس أيوب سوى رجل أبحرت فيه دنيا سقيمة، فكانت على لسان شاعرنا السياب أغنية حزينة جعلت المخاطب

'أيوب' الطالع من التراث يوافق على الظهور بين عالمنا . أي هو ممزوج به . إن السياب مدمج في الماضي ليسرد الواقع الشائك الملبد بالعفونة والسخف . هو في القصيد يدفع بدلالات توافق تجربته وهو منهج اعتمده في كثير من قصائده ، منهج يعتمد على " ... جدل مجموعة من الإشارات والمواقف والأحداث الأسطورية ، وصنع مجرى خاصا من خلال معطياتها ، وهو المنهج الذي دعا إليه بالنقد والإبداع ، 'إليوت' ، والسياب - في هذه الناحية - تلميذ مجتهد في مدرسته " (33) كل متابع لشعر السياب لا بد أن يرى تلاصقا بالتراث ، هناك ملامح التراث تظهر متمهية في شخص الشاعر استعارها لتعطي البعد الدلالي الذي لا يتوافر في إحداها منفردة فتبدو بالتنازع أكثر ملاءمة للتجربة التي يخوضها الشاعر ، وأكثر عمقا وإيجاء . إنه الامتزاج - إن شئنا - المنهج الذي الغالب على شعر السياب لا سيما في مرحلة التمزجين حيث النضج الفني تعمق في استنفهام التراث لاستخلاص العبرة والدلالة التي تتوافق والتجربة الخاصة أولا ، والتجربة العامة ثانيا . إنه منهج قائم "على مجموعة من الإشارات والمواقف والأحداث الأسطورية ، وصنع ما يجري خاص من خلال معطياتها ، وهو المنهج الذي دعا إليه بالنقد والإبداع 'إليوت' ، والسياب - في هذه الناحية - تلميذ مجتهد في مدرسته " (34) . إن إشاراتنا لهذا المنهج لتأكيد الأبعاد الدلالية التي أراد لها السياب أن تكون معيارا خاصا به ويؤكد المعنى الذي نبحت عنه ويظل مستترا.

كل من خبر شعر السياب وتعامل معه وعيا وتحليلا فإنه يرى في بعثه للتراث قصدا ذا أثر طيب ومنه تصبح المقابلة بين أيوب والسياب تجسد لوحة اقتحمها الشاعر ليشكل بها تحمّل المتاعب التي ناء بها جسده . ولعل قوله " نحن نهيم في حدائق الوجوه ، آه.....

قول صير عمق الشقاء ماثلا ، فلا ثمة من يرى ما استوحاه الشاعر وعبر عنه . فافتزان الوجوه بالمأساة باح بكل دواخله التي حملها في القلب والذاكرة . نحن ضمير دال على الجمع وهو ما يؤكد اندماجه في الآخرين الذين ما عرفوا ، ولا أظنهم عارفين ، فقط يريد أن يوهم ، وأن يسكب عذابه لإشراكهم فيها رمزيا فلا حاجة لمن صحته على رأسه أن يلتفت للذي تعبت منه وتخلت . ثمة عدو شرس لكن هناك إمكانية التحول التي تبقى لا تفارق الأحداث اللصيقة بالشاعر . فهو مقاوم وهو فوق ذلك رسول الحياة التي سالت عبارات على لسانه . لقد اندمج الشاعر مع ذاته سالكا طريق الحوار الداخلي أو المونولوج إذ نكتشف أن الخطاب مع نفسه فضمير الأنا حاضر ، بل هو المحور الذي تنأى به إلى الخاتمة اليائسة ، فهو محرك الأحداث حتى النهاية " ألا فانظروا واحسدوني ، فهذي هدايا حبيبي " . تعبير اليائس الذي ترك وحيدا في صحراء الحياة فلا مغيث ولا مندوحة للحياة لذا كانت الصيحة الخاتمة التي جاءت في شكل تحذّر للعذاب والبقاء.

وفي الإيقاع الموسيقي الذي استخدمه الشاعر نلتمس تفعيلة البحر المتقارب 'فعولن' ذات الوزن الخفيف المتواتر التي تمّدت له السبيل لاستغلال كل الزخافات الممكنة للتفعيلة الواحدة وتوزيعها على نظام تنابعي واحد وقد وصل إلى أقصاها في البيت الواحد . أما القافية فاعتمد فيها على ترديد كلمات من قاموس واحد ، أو هي تشترك معها في المعنى مثل " الرزايا ، الغمام ، الجراح ، الظلام ، الأوجاع ، الردى " . كلمات شكلت إيقاعا متفاوتا دلّ على حالة نفسية منبهة ومعقدة ، فكان الإيقاع بذلك أكثر تعقيدا متجاوبا مع تعقيد المعاني وتعقيد التجربة . أما الزوي فيمكن القول إن الشاعر قد نوع فيه ، إذ جعله إما همزة ساكنة ، أو حرفا ساكنا أو هاء مطلقة أو ياء أيضا . كما حفلت القصيدة بالترديد والتكرار ' صاح ، صاح ' هداياك ، هداياك ' . لكن الإيقاع الذي أحدثه كان بين الرضا والإحباط مما هو فيه.

الخلاصة:

يبقى أن نقول إن السياب في قصيده 'سفر أيوب' قد ارتقى بالحالة النفسية التي يعيشها داخليا إلى حالة خارجية أشرك فيها الناس وذلك باستدعاء التراث وجعله شاهدا على الحزن الكبير القاسي والمؤلم الذي عاشه الشاعر ، ولا يعني

الهـ و اـ مـ شـ

19- راجع آراءه في بحثه: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة فصول العددان 3، 4 ، لعام 1987ص

37- 45

، C.K.Ogden and I.A Richards The Meaning London 1985 p149.20

21- مفهوم النص : مساراته وإبداعه .مجلة كتابات معاصرة ، عدد(55) شباط - آذار 2005م

22- عبد الفتاح كيليطو : دراسة بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة ، بيروت 1983 ص 20، 19، 12، 14، 15.

23- المرجع نفسه . ص ، ن

24- راجع كتاب الأساطير للدكتور أحمد كمال زكي ، دار العودة ، بيروت 1979 ص 43

25- منزل الأفتان دار العودة بيروت ، 1995 ، ج 1 / ص 248

26- انظر : المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي ، 1988 م ، نشر : أ ، ي ، ونسك ، دار الدعوة ، استنبول ج 1/

ص 219

27- أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، مصر 1984 ، ص 300

28- داود أنس ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث دار الجيل للطباعة ، مكتبة عين شمس ، الفجالة ، ص 292-

293

29- منزل الأفتان 1/ ص 262

30- انظر : الورقي السعيد ، د، ت، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعارف ، مصر

، ص 325

31- عباس إحسان ، بدر شاكر السياب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ص 276

32- المرجع نفسه ص 278

33- داود أنس ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص 287

34- زايد علي عشيري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر ، ص 155 ي : استدعاء الشخصيات التراثية

في الشعر المعاصر ، ص 155