

وظائف الدلالة المجازية لحقل الدين في شعر السيّاب

*الدكتورة ابتسام حمدان

**هند عكرمة

الملخص

يعدّ "القرآن الكريم" و"الكتاب المقدّس" مصدرين رئيسين احتفى بهما الشعراء المعاصرون للتعبير عن رؤاهم وتطلّعاتهم. ولعلّ السيّاب من الرواد الأوائل في هذا المجال، فقد كان ثاقب النظر في استثمار المواقف الأصبيلة والقيم المتباينة والرموز الموحية؛ لتحمل معه عبء تجربته الشخصيّة من جهة، وفي الوقت نفسه تحمل وجهها الشموليّ في التعبير عن التجربة الإنسانيّة العامّة من جهة أخرى.

فياسقاطه رموز العصيان والعدوان والفساد على شخصيّات وأماكن ومجموعات في عالم اليوم، جسّد واقعاً تتسع فيه ثغرات الخراب، ويخنقه القلق والتّرمّم والشكوى. ويتوظيفه رمز المثل الرائد، وتمثله رمز المؤمن الصّابر، والبطل الفادي، رسم صورة الانبعاث الحضاريّ المنطلق من المغرب العربيّ ومشرقه، برؤيا أعمق استبصاراً وأكثر تأثيراً ممّا قد تقدّمه لنا القراءات الإيديولوجيّة المختلفة.

كلمات مفتاحيّة: الرّمز الدّينيّ، الدّلالة المجازيّة، التّوليد الدّلاليّ.

مقدمة:

تحدّد الشعريّة في عمليّة ابتكار الصّورة، وهي بحاجة إلى معرفة متوسّعة ومستمرّة لتبرز في كلّ مرّة مؤثّرة فاعلة. فالصّورة مهما كانت مادتها بسيطة هي قبل كلّ شيء "عمليّة خلق يقوم بها الفنّان، وإعادة خلق في لحظة الإدراك من قبل القارئ، لنا فالتّناقش عقيم حول سؤال: ما الفنّ؟ أهو تفكير فنيّ، معرفة، انعكاس، أم هو نشاط وإنتاج؟ إنّ جوهر المسألة كلّها يكمن في أنّ الفنّ يجوي في ذاته كلا هذين الشّكلين من أشكال الوجود الإنسانيّ في وقت واحد، غير أنّه، في مراحل تطوره المختلفة، وفي شتى أنواعه وأجناسه، يعطي المقام الأوّل لجانبه التّربويّ-التّغييريّ تارة، ولجانبه المعرفيّ-الانعكاسيّ تارة أخرى". إذن الصّورة الشعريّة هي تركيب دائماً؛ أي فكرة ومادّة وفعل. أو شكل وبنية ووعي.

* - أستاذة في قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية. samih1944@yahoo.com

** - طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/٠٢هـ.ش = ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦هـ.ش = ٢٠١٣/١١/٢٧م

١- غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ص ١٥-١٦.

أهداف البحث ومنهجية:

تكمّن أهمية البحث في الإجابة عن التساؤلات الآتية: كيف استطاع السيّاب أن يشكّل من دوالّ اللغة المحدودة صوراً لا محدودة؟ وما المعارف والأفكار والقيم التي جسّدها فيها؟ ولماذا اختارها دون غيرها؟ وما مدى فاعليتها في تغيير سلوك المتلقّي؟ وما الطريقة التي استخدمها من غير أن يخلخل التّظام اللّغويّ الموروث؟

أمّا منطلقنا في البحث فهو المبدأ اللّسانيّ القائم على دراسة النّصّ "من الدّاخل" صياغةً وأسلوباً وبنيةً، والنّظر إلى لغته من فضاء سيميائيّ ثلاثيّ الأبعاد: الرّمز والمعنى ومقام الحدث، من خلال منهج وصفيّ تحليليّ يرتّب المقدمات، ويعرض التفاصيل، ويستخلص النتائج؛ ليرسم إطاراً لمادّة متّجة في مجالها الفكريّ.

الدلالة المجازية في منهجية التحليل اللّسانيّ:

عندما يدخل في التركيب اللّغويّ المبدأ الذي ينظم عمليّات الاختيار تهيمن - في رأي جاكسون - الوظيفة الشعريّة (poetique) التي تضفي على محور التركيب (syntagmatique) مبدأ التكافؤ المثلّ على محور الاستبدال (paradigmatique)، وهذا يعني الإشارة إلى خطّين دلاليّين، إلى قطبين متقابلين، في قول ما، هما: السيرورة المجازية و السيرورة الكنائيّة.

إنّ محور التركيب يجسّد علاقات الوحدة الدلاليةّ بسواها من الوحدات المجاورة لها، ومحور الاستبدال يجسّد علاقة هذه الوحدة بالوحدات المختزنة في الذّاكرة، ينتج عن ذلك صلاحيةّ إحالتين لتفسير كلّ علامة من علامات رسالة ما؛ لأنّ كلّاً منها لا تكسب قيمتها إلّا من خلال الاختلافات القائمة على "العلاقات التركيبيّة" التي يحقّقها الكلام بقوّة الفعل، و"العلاقات الترابطيّة"^٢ الماثلة في سلسلة غيائية في الدّهن، وهذا ما يؤكّد دور السياق في خدمة المعنى. فمعنى العلامة تحدّد مجموعة من العلاقات لا الصّورة الذهنيّة التي تحملها العلامة فقط؛ لأنّ ما يوجد في علامة لغويّة ما من فكرة معيّنة أو مادّة صوتيّة بنائيّة ذاتية هو أقلّ أهميّة من تفاعلاتها النصيّة مع ما يوجد حولها من علامات، إذ يمكن تغيير عبارة ما من غير مسّ معناها وأصواتها، ولكن بسبب وقوع تعديل في عبارة أخرى مجاورة"^٣. ويلخصّ بيارغيرو هذه النتائج بقوله: "فالعبارة "معنى" تستعيد دلالاتها الأولى من الاتجاه (Direction)؛ أي التوجّه نحو علامات أخرى".^٤ إذ إنّ تغيير القيمة أمر تحدّد طبيعة الخطاب وتنظيمه الخاصّ.

وإذا كانت العلامة اللّسانيّة تقوم على اتّحاد لا ينفصل بين الدالّ والمدلول - كما عرفها دي سوسير - فإنّ المدع

^١ - رومان جاكسون، قضايا الشعريّة، ص ١٩-٣٣.

^٢ - فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص ١٥٠ و ١٥٣.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٤٥.

^٤ - بيارغيرو، علم الدلالة، ص ٢٩.

يسعى في الصورة الشعرية إلى تفكيك الدال والمدلول؛ ليوحى بصدع يمر منه مدلول جديد، فهو لا يقنع من الألفاظ بدلالاتها الظاهرة؛ بل يعمل دائماً على إثارة الدهشة والغرابة من خلال الربط غير المتوقع بين الوحدات الدلالية في لغته وبين أشياء لاترابط بينها في الواقع لتكوين دلالة مولدة تعد صدمة للمألوف في أمر اللغة والفكر. وهنا تكمن الشعلة الشعرية القائمة على التوثيق في الاختيار بين المفردات ووظائفها التحويية، أو بين جدلية "النظام" الثابت و"الكلام" المتغير، للانتقال من العلامة التعيينية إلى العلامة التضمينية.

فالتظلم الدلالية قائمة في تكوينها على دالتين: دلالة التعيين، ودلالة التضمن التي هي تحقيق للخطاب يرتبط بالفعل الكلامي، وبمكونات الخطاب، وخاصة بالقصد والظرف والإحالة التي تكسب النص كليتته وتواصلته، مما يؤدي إلى نشوء علاقة جديدة بين الدال والمدلول على مستوى الكلام؛ فيتحوّل التقابل: دلالة تعيينية/دلالة قصديّة إلى دلالة تضمينية/دلالة إيحائية، حين ترتبط القصديّة بالتعيين والإيحائية بالتضمن وفقاً لما تفرضه علاقات السياق. وما يهّمنا من هذا هو تعبيد الطريق لتحليل صور "التوليد الدلالي" الذي "يحصّل بإسناد مدلول جديد إلى دال قائم في الاستعمال اللغوي" لتكوين دلالة مفهومية جديدة. فتجمّعات الصورة قائمة في تكوينها على العلامة اللسانية، وهي تقابل ثلاثي يُعنى بثلاثة عناصر هي: (الدال) و (المدلول) و (المرجع) الذي تحيلنا إليه العلامة سواء أكان محسوساً أم معنوياً مجرداً، ولذا فإنّ اجتماع هذه العناصر يكون وحدة الدلالة التي تنشأ عن العلاقات الدلالية الناتجة عن علاقة المدلول بالمرجع، وعلاقة المدلول بالمدلول الآخر؛ أي العلاقة التي تنشأ من المدلول الأساسي للعلامة، والمدلول الثاني الذي يضاف إليها من التدايعات السياقية بشكلها الثاني: التماثل والتجاور.

الدلالة المجازية المستمدة من حقل الدين في شعر السيّاب:

أخذ السيّاب من الرموز الأصيلية للتجربة الإنسانية أداةً قيّمة للتعبير عن أغراضه؛ لأنه وجد فيها مسرحاً يجسّد آمال الإنسان واندحاره، فلامح بينها وبين الإنسان المعاصر، وحاول من خلال ذلك أن ينفذ إلى أعماق النفس البشرية بجسداً كلّ طموحها ورغباتها ومشاكلها، مستعيناً بكلّ ما كان في الرموز من ملامح غنيّة ذات صور شعريّة موحية،^١ حتى كاد يجعل من قصائده رموزاً للعالم بأجمعه، يرثيه ويغضب منه في آن واحد. وقد توزّعت هذه الرموز في حقول متنوّعة كان منها حقل الدين الذي رأى فيه منبعاً ثراً يروي منه شاعريته بما يحمله من شحنات عاطفية تقوي البناء الفني من جهة، وتضمن إيصال رسالته من جهة أخرى، باعتبار هذا الحقل يمثل جانباً مهماً من الثقافة المشتركة في المجتمع العربي.

والجدير بالذكر أنّ الشاعر المعاصر لا يتعامل مع رموزه المختارة بوصفها مقولات عقلية جامدة مقابلة لعقيدة خاصة أو انتماء معين؛

^١ - إبراهيم بن مراد، مقدمة لنظرية المعجم، ص ١٥٧.

^٢ - ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص ١٢٩.

^٣ - جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، ص ٥١.

بل إنّه في تعامله يختكم إلى مقتضيات التحليل الحدائي للتصوّر الشعري المرتبط بواقع تجربة مخصوصة زماناً ومكاناً. فهو يختصن رموزه القلبية، بما تحمله من مغزى وإيحاء، في صور مجازية منسّقة فيها الوجود الخارجي وفقاً لمشاعره ووجدانه، فيضيف إليها أبعاداً جديدة ذات معانٍ جديدة تمتح تبدلاتها الإيجائية وتحولاتها الدلالية من بناء النص، فنكسب جلتها ورمزيتها الشعرية. فالرمز الشعري ليس إلّا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة^١، فيها يبيّن الشاعر عمله الجديد، وبما يتحقّق التكامل بين نفسه وبين العالم من حوله، ومن خلالها تغلو القصيدة زاحرةً بحقيقة الموقف الذي يعبر عنه، لتصل إلى مستوى "الحوار التناصي" الذي يبلغ فيه التفاعل مستوى أعلى، يهض على أفعال الهدم، والتقص، والامتصاص، والتحويل، وإعادة التشكّل التوعّي في صور المغايرة^٢.

لقد بيّن التقديري المعاصر أنّ الصور المستمدّة من الرموز التي طفت على وجه التاريخ الإنساني أظهرت أبعاداً دلالية عميقة، تعمل من أجل بناء الوعي بأهمية الإنسان، والأرض، والتاريخ، والمعاني، والقيم، والأسئلة الوجودية "لماذا...؟ وأين...؟ وكيف...؟"^٣

فقبل أن تكون المعرفة ميسرة كان الوصول إليها في ابتكار الرموز الشعرية، فهي كما قال كاسيرر: "قد شككتها حاجة الإنسان وأغراضه، فالرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة، إنّه الحقيقة، ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع"^٤.

أمّا العلاقة بين الرمز والدّين، فهي "نابعة، أساساً، من المكانة التي تحتلها الكلمة في الدّين"، فـ "جميع الأديان والرسالات التي عرفها التاريخ الإنساني تتحد في مبدئها ومنتهاها؛ لأنّ الحقيقة كانت الطريق والغاية. [...] فلقد اختلفت الأقلام وتوّعت الحروف، لكنّ الكلمة بقيت واحدة، ذلك هو المراد بطريق التعمّة، طريق السلوك إلى الحق، طريق التصوّف. فالصوّف مناخ روحيّ تلاقي في ظلاله كلّ البشر، بغضّ النظر عن الجنس واللّغة والعرق"^٥.

وشعرنا اليوم يتمتّع بخصائص متعدّدة من الرمزية أبرزها "الميل الواضح إلى استخدام لغة ذات مضامين تحوي، في الغالب، نبرة تكريس روحي، وتوهّج صوفي"^٦. وهذا ما نجدّه في شعر السيّاب.

وفيما يأتي بعض من صور حقل الدّين نقتطعها من قصائد دواوينه؛ لتبيّن فيها عناصر هذا الحقل التي تشكّل البؤر الدلالية المنتشرة إلى حقول قريبة من حقلها الأول أو بعيدة عنه بعداً شاسعاً، لتؤمّن وظيفتها في استجلاء الرؤيا

^١ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ١٩٥.

^٢ - وفيق سليطين، "آليات النصّ وفاعليات ما قبل التناص"، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، ص ٧٧.

^٣ - حسين حميد، "الرواية العربيّة"، جريدة الثّورة، الملحق الثقافيّ.

^٤ - ويليام ويمزات، "الأسطورة والتموذج البدائي"، مجلّة الأقلام، ص ١٨.

^٥ - صهيب سمران، مقدّمة في التصوّف، ص ٢٥.

^٦ - المرجع نفسه، ص ٦.

^٧ - سلمى الخضراء الجيوشي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربيّ الحديث، ص ٧٣٠.

التي يحملها الشاعر، والشهادة التي يؤدّيها، ومدى تأثيرها في تغيير الواقع المضطرب ورسم المستقبل المنشود. وقد شغلت قصص الأنبياء وغيرهم من الشخصيات التي تردّد ذكرها في "القرآن الكريم" و"الكتاب المقدس" حيزاً كبيراً في دواوين السيّاب، كان منها:

آدم وحواء:^١

أتخذ السيّاب من انصياع "آدم" لـ "حواء" وعدم امتثالهما لأمر الله رمزاً لإغواء المرأة الرجل وانغماسهما في اللذات، وكانت تجربته الأولى في هذا المجال قصيدة "ظلال الحب" تحكيها شجرة التفّاح:

أغوته (حواء) فمدّ يديه نحو الأفعوان / ثمّ بجرّمه الإله عليهما ... ويجلّان / ذاقا فكانا ظالمين فكيف يُجزى الظالمان؟ / وبدا الموارى منهما فإذا هنالك سوءتان / وعليهما طفقاً من الورق المهذّل يخصفان / يابؤس من فضح الإله ولم يزد سوى الهوان / لم يعرف الدوخ الخريفونزغ أوراق حسان / حتى نضى ورقها لعاشقان الأثمان^٢

يسقط الشاعر أحداث قصة "آدم وحواء" على تجربته مع فتاة المدينة، محملاً ذاته والمرأة إثماً كبيراً، لتحليلهما ماحرّمه الله، فهو يذكر صراحة ما حلّ بهما من بؤس وهوان، وحين يسند المعرفة إلى "الدوخ" وهو لفظ يدلّ على غير عاقل، فإنّه يعبر عن مشاعر الأسي لقتل الجمال على الأرض، وكأنّه يؤكد قول الملائكة: ﴿تجعلُ فيها من يفسدُ فيها﴾^٣. لهذا اضطرت في نفسه "ثورة على حواء"، وعلى المدينة التي تذكره بالخطيئة الكبرى التي ارتكبها أول زوج بشري: بشري:

وفي الليل، فردوسها المستعاد / إذا عرش الصخر فيها غصونهُ / ورضّ المصايح تُفّاح نارٍ / ومدّ الحوانيت أوراق تينه / فمن يُشعلُ الحبّ في كلّ درب وفي كلّ مقهى وفي كلّ دار؟^٤

تقوم الصورة على تداعيات التشابه بين خطيئة "آدم وحواء" وبين فساد المدينة، لاشتراك الحداث في حقل المكان وعناصره: "الفردوس - الغصون - التفّاح - أوراق التين" فالشاعر يخبرنا أنّ حياة المدينة تبدأ حين يموت النهار

^١ - وردت قصة آدم وحواء في "القرآن الكريم" و"الكتاب المقدس" فقد رفعهما الله إلى الجنة، وتركهما يتمتعان بطبيعتها، وحذرهما أن يقربا من الشجرة المحرم جناها، فأغواهما الشيطان، وكانت عاقبتهما طرداً من جنة عدن إلى الأرض. ينظر: سورة البقرة: ٣٠-٣٨ / وسورة الأعراف: ١١-٢٤. وينظر: سفر التكوين: الإصحاح الثاني: ١٥-١٨ / والإصحاح الثالث: ٦-٧ / و٢٢-٢٤.

^٢ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ٢، ص ٢٠٦.

^٣ - سورة البقرة، ٢/.

^٤ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ٢، ص ٣٢١.

^٥ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٤١٥.

والحبّ، وقد عبّر عن ذلك بتحديد زمن الأحداث في "اللّيل" وباستعارته دلالة "الصّخر" الممتدّ إلى كلّ ركن من أركانها؛ ليوحى بإضرام حرائق غرائرها، وعهها الذي حاولت طمسه دون جدوى، فكلّ أنوارها المتهمة دعوة إلى العار البدء، وكلّ أوراق التّين الممتدّة على حوائيتها لم تستطع أن تخفي شهوة خطيبتها، أوتستر ذنبها المتحقّق، لهذا كان قرار الشّاعر بقطيعته لها إلى أن "يرجع الله يوماً إليها، وتخصّل من ألوهية القلب فيها عروق الحجر"^١. فهو يتحرّى الحبّ الطّاهر العفيف، الحبّ الصّافي الذي لاتعكّره دناءة ولا يشوبه دنس، يؤكّده في قصيدة "سفر أيّوب" بعواطف جيّاشة ومشاعر تفيض صدقاً:

ويصرخُ آدمُ المدفونُ في: رضيتُ بالعارِ / بطردي من جنانِ الخلدِ أركضُ إثرَ حواءِ١. / أريدك، ياسراباً في خيالي ليس يسقيني، / أريدك. ثمّ تُطوى موجةً وتطيرُ أشلاءً / فقاعاتٌ من التّيران، من شوقٍ وتذكّار.^٢

يوحي فضاء الصّورة في بنيتها العميقة بغير ما يبدو على سطحها؛ فقد أنجز التركيب الوصفيّ المترنّ بحرف الجر: "آدمُ المدفونُ في" انزياحاً دلاليّاً حولّ مدلول "آدم" من مرجعيته الدّينية المعروفة إلى ذات الشّاعر، كما حولّ مدلول "حواء" إلى مدلول التّساء اللّوائي أغوينه. فالشّاعر، وإن أقرّ أنه "آدم" المستحقّ الطّرد من جنان الخلد "جيكور"^٣ جزاء فعله العار في انقياده إلى الفتنة، فهذا الانقياد تمّ وانتهى منذ زمن ماضٍ منقطع، بدلالة الفعل "رضيت". أمّا الآن، في لحظة كتابته هذه المقطوعة، فتنتابه مشاعر الحنين إلى لقاء زوجته، مكرراً الفعل "أريدك" مرّتين. ومع أنّها كانت سراياً لم يسقه، فهو في توقٍ إليها، إلى من يؤنسه في وحدته وهو طريح الفراش في أحد مشافي لندن^٤.

قاييل وهايبيل:

يستعين الشّاعر بقصّة "قاييل وهايبيل"^٥ لا ليحقّق أيضاً استجابة التلقّي في الكشف عن العالم الخارجيّة لتناقضات الحياة فحسب؛ بل ليعمّق الوعي بسلوك الإنسان، منطلقاً من الأحكام القيمية التي يطلقها على القاتل والمقتول، كي يؤكّد أنّ العدوان مازال يوجّج النار بين البشر. فإذا كان "هايبيل" أوّل ضحيّة على سطح الأرض، فإنّ أمثاله يصرعون يوماً، ولا فرق في هذا الصّراع أن يكون عراقياً سياسياً داخل الوطن الواحد، أو حرباً عالميّة ضروساً، أو خلافاً بين أفراد المجتمع. وهنا يعبر الرّمز عن أربعة مستويات للموت: وطنيّة، وقوميّة، وإنسانيّة عامّة، وذاتيّة خاصّة. فعلى المستوى الوطنيّ يطالعا وجه

^١ -المصدر نفسه، ص ٤١٥.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

^٣ - جيكور هي قرية الشّاعر التي نشأ وشبّ فيها، لذلك احتلّت قلبه ووجدانه.

^٤ - عبد الكريم حسن، الموضوعيّة البنيويّة، دراسة في شعر السيّاب، ص ٣٨٩.

^٥ - ينظر: بدر شاكر السيّاب، الدّيوان، ج ١، ص ٢٦٥، وفيها يحدّد الشّاعر مكان القصيدة وتاريخها ١٢/٣١/١٩٦٢ م.

^٦ - ينظر: سورة المائدة، ٢٧-٢٨-٣٠. وينظر: سفر التكوين: الإصحاح الرابع / ٨-٩-١٠.

الموت مستشراً انتشاراً أفقياً وعمودياً في أرجاء العراق، فعندما يقول:

من أيّ غاب جاء هذا اللّيل؟ من أيّ الكهوف؟ / من أيّ وجرٍ للدّناب / من أيّ عشٍ في المقابر دفّ
أسفّع كالغراب؟ / "قاييل" أخف دمّ الجريمة بالأزاهر والشّفوف / وبما تشاء من العطور أو ابتسامات
النساء / ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبضُ بالصّياء / عمياء كالحفّاش في وضح النهار، هي المدينة، /
والليل زاد لها عماها^١

فإنّه يرسم صورة موت المدينة في إطار كثيف من الظلام: "الليل - الكهوف - وجر الدّناب - العش في المقابر -
الطائر الأسفّع - الغراب"، وهو لا يملك إزاء ذلك إلّا أن يتساءل عن سبب الموت، فلا يجده إلّا في وجه "قاييل"
الممثل رأس السّلطة الطّاغية الذي يجعل المدينة مومساً يستهلكها ويستترف دمها، أمّا السّبب في استباحتها فهو الجهل
والتخلّف والتبعيّة، وهذا ما يفسّر وصف المدينة بالعمياء في وضح النهار، وبازدياد عماها في الليل الذي تنتهك فيه
فضيلتها.

ولعلّ إنسانيّة السيّاب ومعاناته من قتل الإنسان أخاه الإنسان في مختلف بقاع الأرض على مدى التاريخ هي
التي ساقته إلى أن يجعل "قاييل" رمزاً أبدياً للهلاك والدمار، فبه ينتقل إلى رفاق الأوس^٢ إمعاناً في تحميلهم دلالة القتل
السّافر لكلّ مظاهر الحياة:

الموت في البيوت يولد / يولد "قاييل" لكي ينتزع الحياة / من رجم الأرض ومنّ منابع المياه،
فيظلم الغدّ / وتجهض النساء في المجازر / ويرقص اللّهب في البيادر... / ويهلك المسيح قبل

العازر.^٣

الموت هنا يلد الموت نفسه، فيظهر "قاييل" على صورة الطّاغية الذي ولدته المدينة قاتلاً للحياة، مجتثاً جذورها الكامنة من
"رحم الأرض"، فالشّاعر لا يرى واقعاً يستشرف فيه المستقبل؛ فيد الطّاغية تجهض النساء، وتحرق قوت الحياة في البيادر،
وتقضي على المنقذ قبل أن يبدأ بعمليات الإنقاذ، فالحاضر والمستقبل بلقهما الموت. ويصل القلق إلى ذروته في وجدان الشّاعر
عندما يصل الموت إلى قلب قرينته:

كان قاييلها بذرة مستسرة / كان للأرض قلب، أحسن به في الدروب / في البساتين، في كلّ نهرٍ

^١- بدر شاكر السيّاب، الدّيوان، ج١، ص٥٠٩-٥١٠.

^٢- "لم يغفر السيّاب لليساريين ما عدّه تنكراً لفنّه في سبيل اليسار" خاصّة حين بدأ يتلمّس ظروف العراق وواقع الوطن
العربي "وأخذت النار تقترب من الفتيل المشبع بالبزيرين" و"اشتدّت المهارات وارتفعت حدّة الاتهامات" و"كان ذلك يعني
أن السيّاب قد تخلّى عنانتمائه الحزبي" وأخذ يردّ الصّاع صاعين. ينظر: إحسان عبّاس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في
حياته وشعره، ص٢٢٠-٢٢٢.

^٣- بدر شاكر السيّاب، الدّيوان، ج١، ص٤٧٠.

يروّي بنيتها / آه جيکور، جيکور... / ما للضحى كالأصيل / يسحبُ التورَ مثلَ الجناحِ الكليل؟^١
يلصق الشاعر هنا تهمة "قاييل" بممارسات الشيوعيين، فإذا كان واحدهم لم يشهر سلاحه علائقية، فإن آثار جرائمه الرهيبة بادية، تحكي حوادثها المفجعة الطيبة في جيکور^٢: "الدروب - البساتين - كلُّ نهر"، حتى الضحى يعكس وظيفته؛ فبدلاً أن يمدّ جيکور بالضياء بدأ يسحب التور، لينشر الظلام على أرجاء العراق كلّها.
وعلى المستوى القومي يتجلى الموت في قصيدة قافلة الضيّاع:

أرأيتَ قافلة الضيّاع؟ أما رأيتَ التّازحين؟ / الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين / آثام
كلّ الخاطئين التّازفين بلا دماء / السّائرين إلى وراء / كي يدفنوا "هابيل" وهو على الصليب ركّام
طين؟ / "قاييل، أين أخوك؟ أين أخوك؟" / جمعت السّماء / أمادها لتصبح، كوّرت التّجوم إلى
نداء: / "قاييل، أين أخوك؟" / - "يرقد في خيام اللّاجئين"^٣

تعدّد في هذا المقطع الأصوات، لتكشف عن تسلسل مراحل الموت، فيرتفع صوت الشّاعر بداية، مسترجعاً صورة المهجرين الفلسطينيين الذين تشبّثوا يضربون في الآفاق، مستخدماً التّضاد بين "القافلة" التي توحى بالتّجمع وبين "الضّيع" الذي يوحي بالتّفرق، جاعلاً من "قاييل" رمزاً للحكام العرب المتأمرين مع الصّهائنة والمستعمرين على بيع الأخوة العربيّة، وذلك بتحويل دلالة "الآثام" المنتمية إلى المجرّدات المعنوية إلى أثقال مادية محمولة على كواهل التّازحين، مشيراً بالتركيبين الإضافيين: "مجاعات السنين - كلّ الخاطئين" إلى شدّة المحنة وامتدادها في أبعاد زمنية عميقة من جهة، وبتعدّد المشاركين في تحميل أعبائها من جهة أخرى.

وتطفو الآلام السّاكنة في القلوب، يعبر عنها السيّاب في صورتيّ التّازفين بلا دماء، والسّائرين إلى وراء، فالتّازحون مازال وجدانهم معلقاً بقضيتهم التي لبست ثوب "هابيل" فتحوّلت إلى عمليّات تعذيب وقمع وقتل على "الصليب"، لكن من غير القيامة التي تجعل من الألم جسراً للعبور، فالقضية طمستفي ركّام من الطّين.
أما الصّوتان الآخران: فالأوّل، هو صياح "السّماء نداء التّجوم" مسائلة "قاييل" عن مكان أخيه، والثّاني هو صوت "قاييل" نفسه مجيئاً: "يرقد في خيام اللّاجئين"، ولا يخفى ما توحى به دلالتنا "الرّقاد والخيام" من موت وقبور. وإلى هنا تبرز صورة كبرى تضمّ في إطارها فنتين من التّاس، لاصلة بينهما إلى صلة السّبب بالنتيجة، وصلة القاتل بالمقتول.

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

^٢ - تمثّل جيکور مركزاً هاماً من مراكز الحزب الشيوعي، وحصناً منيعاً من حصونها، فقد تحوّلت مجالسها إلى حلقات تبسط فيها الإيديولوجيا، وغدت بساتينها مأوى لأعضاء بارزين في الحزب، فلا غرابة أن يطارد شبح الشيوعيين السيّاب وقريته الواعدة. ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره، ص ٩٢.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٣٦٨.

وعلى المستوى الإنساني يظهر "ظلّ قايل" ^١ في صورة تجار الحروب والسلاح، يستترّفون متعة الأحياء على الأرض؛ أطفالاً وعمّاتز، شيوخاً وأمّهات، رجالاً وفتيات، وعائلات بأكملها تحترق بلظى نيرانهم المستعرة. إنهم عبدة المال وآلهة الذهب، لاهمّ لهم سوى الربح، فكلمهم "قايلُ يغتالُ الأشقاء راكل" ^٢، ولا فرق عندهم أن تكون فريستهم جماعات العمّال الذين استأجروهم في أوطانهم ^٣، أو غيرهم من البشر المنتشرين في كافة أقاليم الأرض:

"قايل" باق وإن صارت حجارته سيفاً، وإن عاد ناراً سيفه الخدم
ورد "هابيل" ما قاضاه بارئهم خلقه، ثم ردت باسمه الأمم. ^٤

العلاقة هنا ثنائية، طرفاها: تجار الحروب والموت ممثّلين بـ "قايل" سافك الدماء، والضحايا الأبرياء الذين التهمتهم التيران المستعرة ممثّلين بـ "هابيل"، فالقتل مستمر منذ بدء الخليقة وإلى اليوم، ولم يتغيّر منه شيء سوى كثرة أعداد الموتى وتطوير أداة الجريمة: من الحجارة، إلى السيّف، إلى أسلحة الفتك والدمار الحديثة، وكأنّ المأساة الأولى في قتل الأبرياء لعنة أبدية وجرح غائر يمضّ كلّ قلب.

هكذا يظهر شعر السيّاب "قايل، دائماً، صورة عزرائيلية بيد أنها شوهاء" ^٥.

وعلى المستوى الذاتي بقي ظلّ "قايل" يراود خيال الشاعر حتى أيامه الأخيرة، متخذاً منه رمزاً لكلّ سبب موجه يجلّ به. فحين أثقل الداء كاهله وجعله طريح الفراش يعاني الآلام المبرحة رمى علة تلك الأوجاع والآلام على الذنوب والخطايا التي ارتكبتها، علّها تكون تكفيراً عمّا جناه:

قالوا له: "والدّاء مَنْ ذا رماءُ / في جسمك الواهي ومن ثبته؟" / قال:
" هو التّكفيرُ عمّا جناهُ / " قايل" و الشّاري سُدَى جنته" ^٦

ولا يغيب عن السيّاب اصطيد أيّ رمز يثير به المتلقّي، للأخذ بأسباب الحياة الحرّة الكريمة.

يأجوج ومأجوج:

يستثمر السيّاب قصة "يأجوج ومأجوج" ^٧، وما أضافت إليها الحكايات الشعبيّة، في بناء سور وهمي يفصل بين

^١ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ٢، ص ٢٥٤ وما بعدها.

^٢ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٣٥٣.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ٢، ص ٢٦٦.

^٤ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٣٦٠.

^٥ - سلام كاظم الأوسي، "الرؤية الاستشرافية - التاريخية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة الجندول، ص ٥.

^٦ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٢٩٦.

^٧ - جاء في القرآن الكريم أنّ قوماً أتقيا قالوا: ﴿يا ذا القرنين إنّ يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض فهل نجعل لك خرجاً على أن تجعل بيننا وبينهم سداً. قال ما مكني فيه ربّي خيرٌ فأعينوني بقوة أجعل بينكم وبينهم ردماً. أتوني زُبُرٌ

بين بائعات الهوى والسكاري الرّثاة، ليخرج في قصيدته "الموسم العمياء" بتشكيل فنيّ يتداخل فيه القصّ الدّينيّ والشّعبيّ بالواقع تداخلاً يوحي بتشابه السّورين لكونهما لا يثّلان إلاّ بولادة الفعل الخلاّق:

سورٌ كهذا، حدّثوها عنه في قصص الطّفولة: / "أجوجُ" يغرّزُ فيه، من حنقٍ، أظافره الطّويلة /
ويعضُّ جندله الأصمّ، وكفُّ "مأجوج" الثّقيلة / هوي كأعنفٍ ما تكون، على جلامده الصّخام،/
والسّورُ باقٍ لا يثّل... وسوف يبقى ألفَ عام، / لكنّ (إنّ شاءَ - الإله) / - طفلاً كذلك سميّاهُ
- / سيهبُ ذات ضحىً ويقلعُ ذلك السّورَ الكبيرُ^٢

إنّ استبدال الغضب والقوّة الماديّة "الحنق - العنف - الأظافر الطّويلة - العضّ - الكفّ الثّقيلة" بالإيمان والقوّة المعنويّة المبنيّة على التّصميم والعمل "إنّ شاءَ الإله - ميلاد الطّفل" هو المغزى الذي يتوخّى الشّاعر إيصاله إلى المتلقّي.

سدوم وعمورة:

يتخذ السيّاب ممّا آلت إليه سدوم وعمورة من خراب ودمار نزل عليهما^٣ إثر انصياعهما للغرائز والشّهوات رمزاً يفيد منه الاشمئزاز من كلّ رغبات شاذّة، وكلّ قيم تودّي بالإنسان وحضارته إلى الهلاك. ومن هذا المنطلق يستنكر الشّاعر فساد بغداد وتحولها إلى مبعي:

أهذه بغداد؟ / أم أنّ عامورة / عادت فكان المعاد / موتاً؟.....^٤

وإذا استعار الشّاعر رداء عمورة الغويّة إلى بغداد فإنّ داءها هو ما أصاب جيكور وابنها:

كيف أمشي! خطاي مزقها الدّاء. كائي عمودُ / ملح يسيرُ..^١

الحديد حتّى إذا ساوى بين الصّدفين قال انفخوا حتّى إذا جعله ناراً قال آتوني أفرغ عليه قطراً. فما استطاعوا أن يظهره وما استطاعوا له تقباً. قال هذا رحمة من ربّي فإذا جاء وعد ربّي جعله دكّاء وكان وعد ربّي حقّاً. سورة الكهف: ٩٤ - ٩٨.

^١ - تضيف الحكايات الشّعبيّة إلى قصّة يأجوج ومأجوج، أنهما يلحسان السّور بلسانيهما كل يوم حتى يصبح في رقة قشرة البصل، ويدركهما التعب فيقولان "غداً سنتم العمل" وفي الغد يجدان السور على عهد من القوة والمثانة... وهكذا حتى يولد لهما طفل يسميانه "إن شاء الله" فيحطم السور. ينظر: بدر شاكر السيّاب: الديوان، ج١، ص٥٢٩ الهامش.

^٢ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج١، ص٥٢٩-٥٣٠.

^٣ - جاء في القرآن الكريم، ﴿ولو طأ آتيناها حكماً وعلماً ونجّيناها من القرية الّتي كانت تعمل الخبائث، إنهم كانوا قوم سوء فاسقين﴾ الأنبياء: ٧٤. / وجاء في العهد القديم: "إنّ صراخ سدوم وعمورة قد كثر وخطيئتهم قد عظمت جداً" " وإذا أشرقت الشّمس على الأرض دخل لوط إلى صوغر. فأمر الربّ على سدوم وعمورة كبريتاً وناراً". ينظر: سفر

التكوين: الإصحاح ١٨ / ٢١. / الإصحاح ١٩ / ٢٤-٢٥.

^٤ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج١، ص٤٥١ - ٤٥٢.

أهي عمورية الغوية أم سادوم؟ / هيهات... إنها جيكور / جنة كان الصبي فيها وضاعت حين
ضاعا.^٢

يعمد السيّاب في هاتين المقطوعتين إلى نقل رمزيّ " سدوم وعمورة " من دلاليتهما القديمتين إلى مدينة بغداد وقرية جيكور، ممّا يجعلهما تحمّلان موقفاً معاصراً يرفض سلوك المجتمع في العراق، ويدعو في الوقت نفسه إلى بناء مجتمع جديد أساسه العمل والإرادة؛ للنجاة من الغرق مع الفساد والمفسدين.
وإذا حملت الرموز المحلّة سابقاً قيمةً سلبيةً يريد الشاعر انتزاعها من وجدان المتلقّي، فإنّ هناك رموزاً تزخر بالقيم الإيجابية يسلمّ الشاعر الضوء عليها لاتخاذها أمثلةً يحتذى بها، أبرزها:

محمد (عليه السلام):

رأى السيّاب محمداً رمزاً لمجد أمة امتدّت حضارتها شرقاً وغرباً، واتسعت شمالاً وجنوباً، وحين أراد أن يفسّر حالة التصدّع والانهيار التي أصابت الوطن العربيّ عامّة والعراق خاصّة، ردّها إلى انتفاء قيم الحقّ والخير والعدل التي كانت عنواناً لرسالة محمد ﷺ. ففي قصيدة "المغرب العربي" نجدّه يسخر من عرب المشرق الذين لم يستطيعوا حماية حضارتهم القديمة؛ فمجدهم:

تنزف منه دون دم / جراحٌ دوغما ألم / فقد مات..... / ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء. /
فنحن جميعاً أموات / أنا ومحمدٌ والله. / وهذا قبرنا: أنقاضٌ مئذنةٍ معفّرة / عليها يُكتبُ اسمُ محمدٍ
والله / على كسرةٍ مبعثرةٍ / من الآجرِّ والفتخار^٣

إنّ تشخيص الشاعر المجد وجعل جراحه تنزف دون ألم يوحيان بموتٍ قديمٍ لإنسان المشرق العربيّ، أمّا قوله "ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء" فيوحي بطبقتين من الأموات: الأولى، هي طبقة الموتى الحقيقيين الذين بنوا هذا المجد؛ لأنّ ماشيئده قد اندثر، والثانية، هي طبقة الموتى الأحياء الذين تقاعسوا عن حماية مجدهم القديم. وعندما يقول "نحن جميعاً أموات" فهو يلخص موت الماضي والحاضر. والسيّاب لم يمت وحده، وإنّما مات معه محمدٌ والله، فقد كانا نقشاً في أعالي مئذنة، لكنّها تحطّمت على أيدي الغزاة، وتعفّرت؛ لأنّ أصحابها هجروها وتركوها مستباحة، أمّا اعتراف الشاعر بموته فهو شعور التقاعس عن الثورة، لذا يضع في القبر كلّ الذين استكانوا لواقعهم المرير.
وتتعدّد أجزاء الصّورة بتعدّد القبور وساكنيها، ويصدح من أحد القبور صوت الجدلّ بجكي قصّة انتصاره في "ذي

^١ - جاء في سفر التكوين أنّ زوجة لوط التفتت إلى مشهد حرق المدينة "فصارت عمود ملح" ينظر: الإصحاح ١٩/٢٧.

^٢ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج١، ص١٥٧.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج٢، ص٣٩٥-٣٩٦.

قار"، وتقفية طريق آباته، متدرّعاً " بدرع من دم التعمان"، ثم يعلو من القبر المجاور لقبر الجدّ صوت الابن يحدّثنا عن انقسام أبنائه وأحفاده إلى فريقين:

إله محمد وإله آبائي من العرب، / تراءى في جبال الرّيف يحملُ رايةَ الثّوّار / وفي يافا رأه القومُ
يبكي في بقايا دار^١

هنا نلمح أبعاداً دلالية تكشف الثّقاب عن الترام السيّاب القوميّ وعن صحّة نسبة المعاصرة إلى شعره. فـ "إيمان الشّاعر بأنّ إله كلّ قوم يكون على شاكلتهم إنّما يمثّل غيرة دينية على ما أصاب الجماهير العربيّة والشّعوب الإسلاميّة من ضعف شديد"^٢، فحين تار الشعب في المغرب العربيّ كان إلههم رمزاً للحياة والقوّة " يحملُ رايةَ الثّوّار"، وحينما ضعف وشكا الناس في فلسطين كان إلههم مغلوباً مثلهم "يبكي في بقايا دار".

بهذه المقارنة التي عقدها الشّاعر بين الجدّ وأحفاده، بين الماضي والحاضر، بين العدو القديم والحديث، نفهم التحوّل الذي طرأ على نهاية القصيدة:

أهذا لونٌ ماضيّنا / تصوّاً من كوى "الحمراء" / ومن آجرةٍ خضراء / عليها تُكتبُ اسمُ الله بقيا
من دمٍ فينا؟ / أنيرّ في أذانِ الفجرِ؟ أم تكبيرُ الثّوّار / تلعو من صياصينا...؟ / تمخّضتِ القبورُ
لتنشرَ الموتى ملايينا / وهبَّ محمّدٌ وإلهُ العربيّ والأنصار: / إن إلهنا فينا.^٣

في هذه الصّورة يسلّط الشّاعر الضّوء على الصّفحة الإسلاميّة من القوميّة العربيّة، فهناك رموز متشابهة في بنية النصّ تكوّن صورة مرئية تعبّر عن البعد الحضاريّ الذي قصده الشّاعر، منها: "لونٌ ماضيّنا _ كوى الحمراء _ أذانِ الفجرِ _ اسمُ الله _ الدم _ تكبيرُ الثّوّار _ محمّد _ إلهُ العربيّ _ الأنصار _ الإله". فقد انطلق السيّاب من واقع الموت الذي عمّ العراق، وانتهى بتمخّض القبور في المغرب عن إله حيّ يعث قومهم ويحيي مجاهدتهم.

ومن وجوه إثارة المتلقّي للأخذ بأسباب الحياة الحرّة الكريمة يفتح الشّاعر صفحة من صفحات التاريخ تحكي شيئاً مهمّاً عن سيرة محمّد ﷺ:

بالأمسِ دوى في ثرى يثرب / صوتٌ قويٌّ من فقيرٍ نبيّ، / ألوى يبغي الصّخر. لم يُضربِ /
وحطّمَ التّيجان.^٤

لقد أمدّ نور الإيمان محمداً بالقوّة، فقد استطاع صوت الحقّ الذي لا يملك العناد الماديّ "فقير نبي"، أن يطيح

^١ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٣٩٧-٣٩٨.

^٢ - فاخر صالح ميا، التّظّم الإبداعيّ عند بدر شاكر السيّاب، ص ٨١.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٤٠١-٤٠٢.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٣٨٣.

بالباطل، ويخضع أعظم الممالك "بغى الصخر، التيجان".

وانطلاقاً من اندحار الإنسان في العراق عامّة، واندحار عقائده التي كان يؤمن بها خاصّة، نجد الشّاعر مدفوعاً إلى الإسراء "على جواد الحلم الأشهب" علّه يبحث عن "روح" نوراثة يضيء بها وجه العراق، ويطهرها "من ربّها المغسول بالخمّر، من عارها المخجوع بالزّهر، من موتها السّاري على التّهر"^١.

وفي قصيدة "مولد المختار" التي كتبها عام (١٩٦١م)، يبيّن دور محمد ﷺ قائداً عربياً فذاً، وقُدوة ملهمة أعلت كلمة الحقّ، ورمزاً لميلاد أمة تأبى الضّيم، وتعلن الجهاد طريقاً إلى عيش حرّ كريم:

وأشرقت فاهتزت نواويس في الدّجى وأوشك موتى أن يهبوا وينشروا

ويا مولد المختار ميلاد أمة وميعاد بعث أنت فيها مقدر

جهاداً على اسم الله يلظى أوارُهُفكيوي جبين الظلم بما يسعُر.^٢

تتقابل الاستعارات في الايات الثلاثة لتصوير المفارقة بين ما كان قبل مولد التّبوّة وبين ما صار بعدها: الدّجى – الإشراف / الموتى – ميلاد الأمة وبعثها / جبين الظلم – كويه بلظى الجهاد وسعيره/. وتتراوح المشاعر بين اليأس والأمل عندما يوظف السّيّاب رمز:

المسيح (عليه السّلام):

تعدّ آلام السيّد المسيح وفداؤه لمغفرة خطايا البشر^٣ الضّوء الذي أنار طريق السّيّاب لاستخدام ذلك الرّمز، متّخذاً من عذابه دلالات ذاتية على مايعانيه من انكسارات نفسية، وما يوطّر حياته من فقر وتشريد ومرض عضال، ثمّ لا تلبث هذه الرّموز أن تتحوّل إلى مواقف تتجاوز الذات لتشكّل مع العامّ وحدة لا تنفصم. وكانت قصيدة "غريب على الخليج" (١٩٥٣م) إسقاط وجدانيّ لأزمة منفيّ الشّاعر في إيران والكويت، ففي قوله: "وأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه"^٤ صورة حيّة تعبّر عن تجربة عاطفية صادقة تتوحّد فيها معاناة تمجيره واضطهاده وغرته عذابات السيّد المسيح إثر مطاردته واللحاق به وتعذيبه على الصّليب، وتشتدّ هذه المعاناة وتبلغ أوجها حين يلقي الشّاعر "صليب الخطايا". ينظر: إنجيل متى: الإصحاح ٢٦ / ٢٦-٢٧-٢٨./

^١ - المصدر نفسه، ص ٤٢٠-٤٢٢.

^٢ - بدر شاكر السّيّاب، الدّيوان، ج ٢، ص ٥٧٥-٥٧٦-٥٨٠.

^٣ - لقد اتّخذ السّيّاب فكرة "الفداء" من العشاء الرّبانيّ حين اجتمع السيّد المسيح بتلاميذه في أوّل أيام الفطير، "وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز، وبارك، وكسر، وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا، كلوا. هذا جسدي. وأخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلّكم ؛ لأنّ هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين لمغفرة الخطايا". ينظر: إنجيل متى: الإصحاح ٢٦ / ٢٦-٢٧-٢٨./

^٤ - سرحون كرم، "الدلالة الدينية وتحوّلها في الشعر الفلسطيني"، www.ssnp.info، تاريخ ١٢/٤/٢٠٠٧.

^٥ - بدر شاكر السّيّاب، الدّيوان، ج ١، ص ٣٢١.

المسيح ظلّاً فوق جيكور. طائر من حديد^١ يدمرها ويجفر أرضها مقبرة لأهلها، وهنا يتحوّل رمز "الصليب" إلى تنكّر الغرب لتعاليم السيّد المسيح؛ فبدلاً من أن يسخرّوا اختراعاتهم لسعادة الإنسان، حولوها إلى آلات فتاكة تقتل الإنسان. والسيّاب لا يملك إزاء قتل جيكور إلّا أن يرثيها متوجّعاً موتها، دون أدنى أمل في انتشالها من الظلم، لكنّ ألم الموت يتحوّل في "قصيدة المسيح بعد الصّلب" إلى فرح البعث والقيامة؛ فالقصيدة تباشرنا بواقع الموت، ولكن يفاجئنا صوت الميت نفسه، إنّه صوت الشّاعر يحدّثنا عن تجاوزه واقع الخيانة وغموة الضّمير التي أودت به إلى القبر:

متُّ بالنار: أحرقتُ ظلماءَ طيبي، فظلّ الإله. / كنتُ بدءاً وفي البدءِ كانَ الفقير. / متُّ كي
يؤكلُ الخبزُ باسمي، لكي يزرعوني معَ الموسم، / كم حياةٌ سأحيا: ففي كلّ حفرةٍ / صرتُ
مستقبلاً، صرتُ بذرة، / صرتُ جيباً من الناس: في كلّ قلبٍ دمي / قطرةٌ منه أوبعضُ قطرة.^٢

في هذا المقطع يبدو التحوّل من الموت إلى الحياة واضحاً: "متُّ، متُّ... صرتُ، صرتُ" فقد مات الشّاعر /الفقير// الأنا/وظلّ الإله الذي قدّم جسده طعاماً ودمه شراباً لـ "كلّ قلب". هذا "الفداء" هو مفتاح سرّ القيامة والبعث، يعكسه الشّاعر حين انتصر كإله جامعاً آمال البشر، وارثاً أحلامهم وحاملاً مستقبلهم، فتورته على الواقع المرأنتت الثّورة في الجميع، حتّى أصبح الموت الفادي عنواناً للجميع، فليس بسواه تتجدّد الحياة:

بعد أن سمروني وألقيتُ عينيّ نحو المدينة / كدتُ لأعرفُ السّهْلَ والسّورَ والمقبرة: / كانَ شيءٌ،
مدى ما ترى العينُ، / كالغابةِ الزهرة، / كان، في كلّ مرمى، صليبٌ وأمٌّ حزينة. / قدّسَ الرّبُّ ! /
هذا مخاضُ المدينة.^٣

لقد أسهمت الصّورة الشّعريّة بين بداية القصيدة ونهايتها في انتقال المدينة من موتها: "وتغفو على ماتحسّ المدينة" إلى مخاض حوّها إلى "غابة مزهرة" ... إلى المدينة الفاضلة التي يحلم بها الشّاعر.

يحمل شعر السيّاب في مرحلة تخطّي الموت جواباً عن القلق الذي انتشر في شعره الواقعيّ، فهو "يأتي بفلسفة إيجابية هي بداية كلّ شعر عظيم، وهي أنّ خلاص الإنسان من عالم الظلال الذي يعيش فيه لا يكون إلّا بالموت أو الحبّ".^٤ والخلاص الذي رأيناه من خلال استخدام الشّاعر رمز المسيح هو الموت حباً بالآخرين، حتّى يتغلّب

^١ - المصدر نفسه، ص ٤٠٣.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٤٥٨-٤٥٩.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، الدّيون، ج ١، ص ٤٦٢.

^٤ - لويس عوض، الثّورة والأدب، ص ١٠٧.

على الحضارة القائمة على الاستغلال والمال والمادّة، فهو يتزل من على الصليب لإنقاذ الإنسانيّة جمعاء معطياً الحياة للطبيعة والبشر.^١

وإذا اتّحد السيّاب برمز المسيح، وبدا كأنّه فادي العراق ومنقذ البشريّة، فقد انفصل عنه بعد أن رماه الداء قعيّداً، ولم يكن أمامه إلّا أن ينتظر منه معجزة الشفاء بعد أن ينس الطبّ من إيجاد الدّواء. ولعلّ الصّورة الأجمّل لاستدعاء تلك المعجزات هي قوله:

(أميّت فيهنّفُ المسيحُ / من بعد أن يزحزح الحجرُ: / "هلمّ يا عازر؟"^٢)

لقد استعار الشّاعر لنفسه رمز "العازر" المؤمن المعذب الذي أنقذه السيّد المسيح من الموت، وهو على يقين أنّه نجى الأتقياء من كلّ ما يحيط بهم من أذى قبل أن يسألوه^٣؛ فبدلاً من أن يطلب اليد المباركة لتخلّصه ممّا كان يعانيه من آلام جسديّة، نسمع صوت السيّد المسيح نفسه يناديه. فالشّاعر الذي هدّه المرض، وأعيته النفس اليائسة لم يبقَ لديه إلّا أن يبحث عن حبال المخلّص، عسى أن تتدلّى أمامه قبل أن تمسك به قبضة الموت:

وتحت التّخل حيث تظّل تمطرُ كلُّ ما سغفهُ

تراقصتِ الفقايعُ وهي تُفجرُ - إنّه الرُّطبُ

تساقطُ من يدِ العذراءِ وهي تمزُّ في لهفه

بجدع التّخلّة الفرعاءِ (تاجُ وليدك الأنوارُ لا الذهبُ،

سيصلبُ منه حُبُّ الآخرين، سيبرئُ الأعمى

ويبعثُ من قرارِ القبرِ ميثاً هدّه التعبُ

من السّفَر الطّويلِ إلى ظلامِ الموتِ، يكسو عظمه اللّحما

ويوقدُ قلبه الثّلاجيّ فهو مجبه يثب!)^٤.

من الواضح هنا، أنّ الشّاعر استلهم قوله تعالى: ﴿فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربك تحتك سرياً، وهزّي إليك بجدع التّخلّة تُساقط رُطباً جيّناً، فكلّي واشربي وقرّي عينا﴾^١. فلعلّ قدرة الله التي خلّصت السيّدة مريم من

^١ - عيسى بلاطة، السيّاب حياته وشعره، ص ٩٩.

^٢ - بدر شاكر السيّاب، الدّيوان، ج ١، ص ٧٠٦.

^٣ - جاء في إنجيل يوحنا أنّ يسوع رفع عينيه إلى ربّه يسألُه أن يلبّي نداءه في إحياء الموتى ليؤمن الجميع برسالته، "ولمّا قال هذا، صرخ بصوت عظيم: العازر هلمّ خارجاً. فخرج الميت.. الإصحاح ١١ / ٣٩ - ٤٣ / وينظر: الإنجيل متّى، الإصحاح ٥ / ٨.

^٤ - بدر شاكر السيّاب: الدّيوان، ج ١، ص ٥٩٨ - ٥٩٩.

حزنها ومحتتها تسرّب إليه من خلال المعجزات التي أراد الله بها قوة تلبّي دعوة رسوله عيسى عليه السلام. وتُحمد جذوة العلاقة بين ذات الشاعر والآخرين في هذه المرحلة لتتقد في صراعها مع الوحدة والمرض.

أيوب (عليه السلام):

يستوحى السيّاب من المصائب التي حلّت بـ "أيوب" رمزاً للصبر على البلاء والإيمان بالحنن، والرّضا بقضاء الله وقدره.^٤ وقد خصّص لذلك إحدى عشرة قصيدة، جمع عشرتها في "سفر أيوب" وأفرد واحدة بعنوان "قالوا لأيوب". يفتح الشاعر السفر بقوله:

لك الحمدُ مهما استظالَ البلاءُ / ومهما استبدَّ الأُمُّ، / لك الحمدُ، إن الرّزايا عطاءً / وإنّ
المصيباتِ بعضُ الكرمِ / / شهوّرُ طوالٍ وهذي الجراحُ / تمزّقُ جنبيّ مثلَ المدى /
ولا يهدأُ الدّاءُ عندَ الصّباحِ / ولا يمسحُ اللّيلُ أوجاعهُ بالرّدى. / / جميلٌ هو السّهْدُ
أرعى سماك / بعينيّ حتّى تغيبَ النجومُ / ويلمسُ شبّاكُ داري سناك. / / وإنّ صاح
أيوبُ كانَ التّداءُ / "لك الحمدُ يا رامياً بالقدرُ / ويا كاتباً، بعد ذلك، الشّفاء!"^٥

الشاعر في هذه القصيدة يجسّد بلاهه طويلاً، وجراحه مدى تمزّق جنبه، ويشخص ألمه مستبداً، وداءه لا يهدأ، وليله لا يقوى على مسح أوجاعه، ومع كلّ هذا، فإنّه متوحّد مع "أيوب" بلاهً وصبراً واستسلاماً، فهو ليس خاضعاً لمصيره وقدره فحسب؛ بل إنّه يبدو سعيداً بعطاء وكرم وهدايا الحبيب، وهذه المشاعر تغلب على كامل القصيدة، وكأنّها "ابتهاال ودعاء وإحساسات متصوّفة ولغة زاهد".^٦ وبنعمة تشفّ عن ألم وحزن يناجي زوجته مستعيداً لحظات الفراق حين "دقّ بابه القدر"،^٧ وكيف ازدادت جراحه في الأرض الغربية،

^١ - سورة مريم: ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ / .

^٢ - قال تعالى: ﴿ورسولاً إلى بني إسرائيل أتّي قد جنتكم بآية من ربكم أتّي أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله، وأبرئ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى بإذن الله﴾. سورة آل عمران: ٤٩ / .

^٣ - من الشخصيات التي نالت حظاً وافراً في القرآن الكريم شخصية أيوب عليه السلام، إذ أشار الله تعالى إلى المصائب التي حلّت به وإلى صراعه معها وصبره عليها إيماناً وتسليماً، بقوله: ﴿وأيوب إذ نادى ربّه أتّي مسني الضّرّ وأنت أرحم الرّاحمين. فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضرّ وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين﴾. ينظر: سورة الأنبياء: ٨٣ - ٨٤ / .

^٤ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٢٤٨ - ٢٥٠. "سفر أيوب ١".

^٥ - وليد صالح خليفة، "الرموز الدينية عند السيّاب"، ص ٣، www.nizwa.com، تاريخ ٢٠٠٩/٧/١١.

^٦ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٢٥٢. "سفر أيوب ٢".

فكل شيء تحوّل إلى وحش يصارعه "الصوّان والإسفلت والصّخر والبرد"، ولم يبق من قوّة لهذا الصّراع إلّا إيمانه وتضرّعه إلى الله، فقد ظلّت قدرته تداعب خياله، آملاً أن تعيد إليه حياته الهانئة في قريته بين زوجته وأطفاله:

ياربّ أيّوبَ أرجعْ عليّ أيّوبَ ما كانا: / جيكورَ والشمسَ والأطفالَ راكضةً بينَ التّخيلاتِ /
وزوجهُ تتمرّى وهي تبتسم^١.

ويظلّ الإيمان بالله هو العامل الموجّه لذلك الرضا المطلق في قوله:

قالوا لأيّوبَ: "جفاك الإله!" / فقال: "لا يجفو / من شدّ بالأيمان، لا قبضتاهُ / تُرخى ولا
أجفائهُ تغفو" / / يا ربّ لا شكوى ولا عتاب، / ألتست أنت الصّانعَ الجسماء؟ / فمن
يلومُ الزّارعَ التّمّا / من حوله الزّرعُ، فشاء الخرابُ / لزهرةِ الماءِ للثانية؟ / هيهات تشكو نفسي
الرّاضية^٢.

ولكنّ هذا الرضى لم يحمل دائماً المعنى الفلسفي الذي حمّله "أيّوب"، فالسيّاب لم يكن دائماً مثل "أيّوب"، فحين
تضاعفت الآلام هبّ يطلب من الله الخلاص في شيء من التّرق:

أليس يكفي أيّها الإله / أنّ الفناء غاية الحياة / فتصبغ الحياة بالقتام؟ / تحليني، بلا ردى، حطام:
/ سفينة كسيرة تطفو على المياه؟ / هات الردى، أريد أن أنام / بين قبور أهلي المعثرة / وراء ليل
المقبرة / رصاصة الرحمة يا إله!

يدو هذا التّرق في استبدال السيّاب عبارتي المنادى المضاف إلى المتكلّم: "ياربّ أيّوب _ ياربّ" اللّتين تدلّان
على الصّراعة والاستسلام والتّقرّب من الله بعبارتي المنادى المعرّف بـ (ال) والتّكرة المقصودة: "أيّها الإله - ياإله"
اللّتين تبعدان المسافة بين الإنسان والله. ويرى عشري زايد أنّ "هذه التّيرة المتبرّمة تذكّرنا قليلاً بذلك الوجه التّوراتيّ
السّاحط الذي يطالنا لـ "أيّوب" من السّفر المعنون باسمه في العهد القديم، حيث يرتفع صوته في وجه الرّب
متذمّراً"^٣.

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٥٤ " سفر أيّوب ٣ "

^٢ - المصدر نفسه، ص ٢٥٨ " سفر أيّوب ٤ "

^٣ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٢٩٦-٢٩٨ " قالوا لأيّوب "

^٤ - المصدر نفسه، ص ٧٠٦، " في غابة الظّلام "

^٥ - جاء في "العهد القديم" على لسان أيّوب: "دفعني الله إلى الظّلم، وفي أيدي الأشرار طرحني، كنت مستريحاً فزعزعني،
وأمسك بقفائي فحطمني ونصبني له غرضاً. أحاطت بي رماته. شق كليتي ولم يشفق، سفك مرارتي على الأرض.
يقتحمني اقتحاماً على اقتحام، يعدو عليّ كجبار". ينظر: سفر أيّوب: الإصحاح ١٦ / ١١-١٢-١٣-١٤ /.

^٦ - عليّ عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ٩٢.

ومهما يكن من أمر، فإنّ اختيار السيّاب رمز "أيوب" واتّحاده معه كان الأكثر ملائمة لبثّ آلامه وآماله، حتّى كلدنا لا نعرف أيهما المتحدّث؛ بل انتابنا شعور بأنّ "أيوب" حقيقة هو من يهمس أو يصرخ راجياً من الله الخلاص. فالشاعر لا يتخذ من رمزه واجهةً يتستّر خلفها ويفضي على لسانها بأحاسيس غريبة عنها؛ بل يذوب ويمتزج مع رمزه حتّى نخلهما حقيقةً واحدةً لا يمكن أن تميّز بينهما، فكأنّ كلّ واحد منهما هو الآخر.

خاتمة واستنتاجات:

نتيّن ممّا تقدّم، أنّ السيّاب لم يكتفِ باختيار الرموز الدنيّة وإعادة أبعادها ودلالاتها القديمة؛ بل أضاف إليها من واقعه الشعوريّ أبعاداً ودلالات جديدة نابعة من أحداث عصره وصميم قضاياه؛ ليتجّج وحدة عامة تستشرف المستقبل في ثقة الإنسان المطمئن إلى مصيره، ونلمسها في قوله: "فالإنسان كائن ذو تاريخ، ذو ماضٍ... ومن هذا الماضي، هذه الجذور، يأتي الأمل... من هذا الماضي الجذور تتكلّل هامة الشجرة، عبر جذعها الأجرد اليابس هذا الحاضر بالورق والزهر والثمر"^١. وقد أسفر هذا الكلام عن رسم صورتين متقابلتين للواقع الرّاهن: الأولى، تمثّل القبح بأبعاده المختلفة، والثانية، تبرز الجمال بمعانيه المتعدّدة، وقد نجم عن ذلك نتائج، أهمّها:

- ١- استطاع الشاعر أن يحقق ردّة فعل عكسيّة لدى المتلقّي، قوامها رفض سلوك الشخصيات التي مثّلت خطيئة "آدم" وجريمة "قاييل" وفساد "يأجوج ومأجوج" وفسق أهل "سُدوم وعمورة"، ومن ثمّ إعادة بناء ذاته على نقيضها، فـ "حين يفصح الشاعر علماً لإنسانياً فإنّه يهيج فينا الحنين لما كان واجب الوجود"^٢.
- ٢- إنّ توظيف الشاعر رمز محمّد إلى جانب الرّمز التقيّض له ضمن إطار صورته أدّى إلى لقاء الفنّ والحياة معاً؛ ففي هذا التوظيف تجسيد حيّ لمفارقة ثنائية ضديّة، تثير المتلقّي بجدليّة الصّراع بين طرفيها من جهة، وتجذبه إلى وجهها الناصع من جهة أخرى، فينقاد تلقائياً إلى الحركة بعد السكون وإلى الثّورة بعد الاستكانة.
- ٣- إنّ اتّحاد الشاعر برمز السيّد المسيح، وتوظيفه على صورة البطل الثوريّ المتنكّر لذاته المضحّي بنفسه من أجل أمته تأكيد أنّ بعض رؤى الماضي تمتلك فاعليّة خصبة بما تحمله من طاقة وسحر قادرين على إضاءة الحاضر،^٣ واستشرف المستقبل. إذ إنّ "الشعر هو الإنسان ذاته في استيقاق العالم الرّاهن، وتوقّع العالم المقبل"^٤.
- ٤- أمّا امتزاجه مع رمز "أيوب" فيتضمّن مستوى عميقاً من الدلالة يوحى، براحة الشاعر التفسّية، ويمدّى إدراكه

^١ - ماجد صالح السامرائي، رسائل السيّاب، ص ٨٢. والنص من رسالة إلى الدكتور سهيل إدريس بتاريخ: ١٩٥٨/٥/٧ م.

^٢ - رينيه حبيشي، "الشعر في معركة الوجود" مجلّة شعر، ص ٩٠.

^٣ - سلام كاظم الأوسي، "الرؤيا الاستشراقية- التاريخية في الشعر العربي المعاصر"، مجلّة الجنود، ص ٣.

^٤ - أدونيس، "الشعر العربي ومشكلة التجديد" مجلّة "شعر"، ص ٩٧-٩٨.

ووعيه بعدم جدوى التمرد الميتافيزيقي الذي من شأنه أن يباعد بين الإنسان وأية فكرة مجتمعية؛ لأنه يتوجه بصفة أساسية إلى الكليات المنفصلة عن كل واقع تاريخي^١. وهذا ما ينافي مهمة الشاعر ودور الشعر في معركة الوجود.

٥- ومجمل القول، أن السيّاب عبّر عن براعته في استثمار الرموز الدينية، ليجعل من فاعليتها حضوراً في تطوير قوانين الحياة الاجتماعية التي من شأنها أن تخلق عالماً جديداً يليق بإنسانية الإنسان.

قائمة المصادر والمراجع

- ١- أدونيس، " الشعر العربي ومشكلة التجديد " مجلّة شعر، العدد /٢١/، ١٩٦٢م.
- ٢- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٨١م.
- ٣- البصريّ، عبد الجبار، "دراسة جديدة في الشعر العربي المعاصر"، مجلّة الآداب، عدد تشرين الثاني، ١٩٦٤م.
- ٤- بلاطة، عيسى، السيّاب حياته وشعره، بيروت: دار النهار، ١٩٧٨م.
- ٥- جاكسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومازن حنون، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء: دار توبيقال، ١٩٨٨م.
- ٦- جبرا، إبراهيم جبرا، النار والجوهر، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م.
- ٧- الجبوشي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الطبعة الثانية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م.
- ٨- حبيشي، رينيه، " الشعر في معركة الوجود " مجلّة " شعر"، العدد /١/، ١٩٥٧م.
- ٩- حسن، عبد الكريم، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السيّاب، الطبعة الأولى، لبنان، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م.
- ١٠- حميد، حسين، "الرواية العربية"، جريدة الثورة، الملحق الثقافي، العدد (٧٦٦)، ٢٢/١١/٢٠١١م.
- ١١- خليفة، وليد صالح، "الرموز الدينية عند السيّاب"، www.nizwa.co، 11-7-2009.
- ١٢- خليل جحا، ميشال، الشعر العربي الحديث، من أحمد شوقي إلى محمود درويش، الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة، ١٩٩٩م.
- ١٣- دي سوسير، فردينان، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، لبنان،

^١ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ص ٤١٠.

- جونيه: دار نعمان للثقافة، ١٩٨٤م.
- ١٤- سمران، صهيب، مقدمة في التّصوّف، الطّبعة الأولى، دمشق: دار المعرفة، ١٩٨٩م.
- ١٥- سليطين، وفيق، "آليات النّص وفاعليّات ما قبل النّص"، مجلّة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، العدد ٣/، سورية، إيران: جامعة تشرين، جامعة سمنان، خريف ٢٠١٠م.
- ١٦- السيّاب، بدر شاكر، الدّيوان، بيروت: دار العودة، ١٩٨٦م.
- ١٧- عباس، إحسان، بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، الطّبعة الرّابعة، لبنان، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٨م.
- ١٨- عشري زايد، علي، استدعاء الشخصيات التراثية، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧م.
- ١٩- عوض، لويس، الثّورة والأدب، القاهرة: منشورات روز اليوسف، ١٩٦٧م.
- ٢٠- غانشف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة: د. نوفل نيوف، مراجعة: د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، العدد/١٤٦/ الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، شباط ١٩٩٠م.
- ٢١- غيرو، بيار: علم الدلالة، ترجمة أنطوان أبوزيد، الطّبعة الأولى، بيروت، باريس: منشورات عويدات، ١٩٨٦م.
- ٢٢- كاظم الأوسي، سلام: "الرؤية الاستشراقية - التاريخية في الشعر العربي المعاصر"، مجلّة الجندول، العدد/١٢/، تشرين الثاني، ٢٠٠٢م.
- ٢٣- كرم، سرجون، "الدلالة الدينيّة وتحولاتها في الشعر الفلسطيني"، مقال في موقع شبكة المعلومات السّورية القوميّة الاجتماعية، تاريخ ١٢/٤/٢٠٠٧، www.ssnp.info/
- ٢٤- ماجد صالح السّامرائي، رسائل السيّاب، بيروت: دار الطليعة، ١٩٧٥م.
- ٢٥- ابن مراد، إبراهيم، مقدمة لنظرية المعجم، الطّبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧م.
- ٢٦- ميّا، فاخر صالح، النّظم الإبداعيّ عند بدر شاكر السيّاب، الطّبعة الثّانية، اللاذقيّة: دار بصمات، ٢٠١١م.
- ٢٧- وبمزات، ويليّام، "الأسطورة والنّموذج البدائي"، ترجمة محيي الدّين صبحي، مجلّة الأقلام، العدد/٨/، أيّار، ١٩٧٦م.

کاربردهای دلالت مجازی در زمینه ی دینی شعر سیاب

د. ابتسام حمدان*

هند عکرمه**

چکیده:

قرآن مجید و انجیل دو منبع اصلی به شمار می روند، که شاعران معاصر عرب برای اظهار نظرات و دیدگاه شان، به آنها اهمیت داده اند. شاید «سیاب» از پیشگامان این زمینه باشد.

وی شاعر هوشیار و بافراست بود طوریکه توانست از مواضع اصیل، ارزش های مختلف و نمادهای خیال پردازانه استفاده کند. این روش باعث هم آشکار کردن تجربه ی خود شاعر، و هم برای بیان تجربه عمومی و انسانی فراگیر می باشد.

وی هنگامی که نمادهای سر پیچی، دشمنی و نابهنجاری به شخصیتها، جاها و گروه ها را در جهان امروزی نمایش داده است، یک واقعیت پر از شکاف های ویرانی، نگرانی، انزجار و شکایت را مجسم می کند. نه فقط این بلکه استفاده ی وی از نماد مؤمن صبور و قهرمان فداکار، به عنوان یک الگوی پیشگام، یک رستاخیز تمدنی که در شرق و غرب جهان عرب می باشد، و از عراق شروع می شود، وی این مسأله را با نگاه و دیدگاهی ژرف تر از همه دیدگاه های ایدیولوژیک به تصویر می کشد.

کلید واژه ها: نمادهای دینی، دلالت مجازی، ابداع کردن دلالت.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه.

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه.

The functions of Metaphor in the Religious Aspects of Al-Sayyab's Poetry

Ebtesam Hamdan^{*}, Hind Akrama^{**}

Abstract

The Holy Quran and the Bible are two main sources used by contemporary Arab poets in expressing their views and opinions. Al Syyab is probably a pioneer.

He was a clever and adept poet who could employ noble stances, various values and imaginative symbols. These strategies caused the materialization of the poet's personal intentions and the expression of general and human experiences. When he displays symbols for disobedience, enmity, and abnormalities in people, places and communities, he shows realities of destruction, fear, and discontent. Moreover, he employs the symbols of patient righteous man and selfless hero as a model; he presents a revival of civilization in the east and west of the Arab world, which starts at Iraq. He displays this with a farsighted vision which is deeper than the ideological positions.

Keywords: religious symbol, metaphor, figurative meaning, innovative meaning.

* - Associate Professor, Tishreen University, Syria.

** - Student of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.