

الموروثُ الشعبيُّ في شعرِ السَّيَّابِ

Popular Heritage in As-sayyab's Poetry

أ.م. د. نافع حمَّاد محمد

جامعة تكريت / كَلِيَّةُ الآداب / قسم اللُّغة العربيَّة

Dr. Nafi' H. Mohammad, Assistant Professor

Department of Arabic, College of Arts, Tikreet University

ملخصُ البحث

انفتح الشُّعرُ العربيُّ المعاصر، ولاسيما شعر التفعيلة، على نحو خاصّ على توظيف الموروث الشعبيّ في جميع أشكاله الفولكلوريّة؛ كونها تنبثق من شؤون الناس العاديّة واليوميّة، وسعى إلى استثمار طاقاتها الشعبيّة بدلالاتها ورؤاها وأجوائها العميقة الغائرة في لسان الإنسان وروحه.

إذ إنّ الموروث الشعبيّ رُفد الشعر العربيّ المعاصر في الكثير من الأشكال الفولكلوريّة من ألفاظ وحكايات ومعتقدات وقضايا ذات بعد إنسانيّ وشعريّ، والسِّياب أحد أهم الشعراء الذين اهتمُّوا بتوظيف الموروث الشعبيّ.

يهدف البحث إلى الكشف عن مستويات توظيف الموروث الشعبيّ في شعر السِّياب، وما يُضيفه للنص الشعريّ من طاقات إيجائيّة وجماليّة؛ كونها تعبّر عن الجزء التلقائيّ من ثقافة المجتمع.

البحث يتبع منهجاً نصياً يفيد من المرجعيّات التاريخيّة والاجتماعيّة للموروث الشعبيّ، من خلال استقراء وتحليل النصوص الشعريّة للشاعر بدر شاكر السِّياب.

من أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث، أنّ شعر السِّياب يتمتّع بفنّ كبير في مجال الاستفادة من أشكال الموروث الشعبيّ، واستثمار طاقاته الفنيّة، وإنّ الموروث

الشَّعبيُّ علم من العلوم الإنسانيَّة، الغاية من دراسته فهم وظيفته الاجتماعيَّة في حياة الإنسان، التي يعبرُ عنها بطريقته وأسلوبه تعبيراً عن تطلُّعه وتفسيره للمجتمع الذي يعيش فيه.

كلمات مفتاحيَّة: الموروثُ الشَّعبيُّ، الشَّاعر بدر شاكر السَّياب، شعر التفعيلة، الأشكال الفولكلوريَّة، الثقافة الشَّعبيَّة.

ABSTRACT

Arabic contemporary poetry, especially the 'foot poetry', has employed the popular heritage in all its forms as they emanate from people's daily common concerns. Specifically, popular heritage provided poetry with a lot of expressions, tales, beliefs, and chants that have human and poetic dimensions. In this respect, As-Sayyab is one of the most important poets who catered for popular heritage.

This paper aims at highlighting the levels of employing popular heritage in As-Sayyab's poetry and what suggestive and aesthetic potentials to be added to the poetic text. The paper adopts a historical and social approach to tackle popular heritage. This is achieved through investigating and analyzing As-Sayyab's poems. It is concluded that he has made full artistic use of the various forms and capacities of popular heritage.

مدخل

ينطوي التراثُ الشعبيُّ على خصوصيَّته في تصوير الواقع وتلوينه بألوان الحياة الشعبيَّة، فضلاً عن ما فيه من خيالٍ خصبٍ يُضفي نوعاً من أنواع التضخيم والتجسيم، ما يؤدِّي إلى تصوُّراتٍ كبيرة تزوِّد النصَّ بطاقاتٍ دلاليَّةٍ كبيرة؛ وذلك لارتباط الموروث الشعبيِّ بالعنصر البيئيِّ الإقليميِّ، للشاعر، الذي تنعكس فيه صورة المكان الذي يعيش فيه.

ومن هنا نرى توظيف الموروث الشعبيِّ على نحو واضح في شعر السِّيَاب من خلال رؤيته للموروث الشعبيِّ مصدراً مهماً من مصادر الشعريَّة العراقية، ولم يكن اللجوء إليه نابعاً من قصور في الأداء، بل لرغبته الحقيقيَّة في إثراء القصيدة الجديدة، وذلك بإيلاجها عوالم لم تعرفها سابقاً، أو ربما عرفتها، ولكن بشكل مقتضب لا يمثِّل ظاهرة أو سمة فنيَّة، فإنَّ الشاعر العربيَّ مرَّ بظروف سياسيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة قاسية، ما ولَّدت لديه الأسباب الموجبة لقناعة تامَّة بضرورة الإفادة من مضامين التراث الشعبيِّ

يشكِّل الموروث الشعبيِّ المهاد الجمعيِّ الفكريِّ الذي تأثرت به المادَّة الإبداعية الحديثة؛ إذ تميَّز بها السِّيَاب، فنجد تأثير الحياة العامَّة والبيئة في شعره، ونجد المعاناة وأثر الحياة القاسية من خلال تصويره لواقع الحياة وألوانها والبيئة

التي عاش فيها ومثلها في شعره حباً وانتماءً لبيئته ووطنيته وقوميته، وإنّ لإدخال عناصر التراث الشعبيّ في شعره كثيراً ما يحدث بشكل تلقائيّ، يكشف عن حيويّة وديناميّة في التجربة، وبوجه عامّ يمكن أن يكون لها أثرها في تطوير لغة الشّعْر نحو درجة أكبر من المعاصرة، ومن خلال ذلك، تمكّن الموروث الشعبيّ من أن يشكّل حضوره في نصوصهم الشعريّة اقتراباً من فهم المتلقّي من دون تكلف، وبذلك «برهن على قدرته المتميّزة في تحميل النصّ أكبر طاقة إيجائيّة، فاقتراب الأدب من الكلام يجعله أكثر حيويّة وتدقّقاً»^(١).

الألفاظ الشعبيّة

انفتح شعر السّيّاب على نحو خاصّ على حساسيّات اللّغة اليوميّة التي تنبثق من شؤون الناس العاديّة، وسعى إلى استثمار طاقاتها الشعبيّة بدلالاتها ورؤاها وأجوائها العميقة الغائرة في لسان الإنسان وروحه؛ إذ إنّ الموروث الشعبيّ رقد شعر السّيّاب بالكثير من الألفاظ ذات البعد الشعبيّ.

واستثمرت لغة السّيّاب الشعريّة الكثافة الدلاليّة والروحيّة في الألفاظ الشعبيّة؛ «إذ ظهر على هذه اللّغة الطابع الشعبيّ، والإفادة من هذا الواقع جاء باسم الواقعيّة أساساً، وتقريب الشّعْر من أكبر عدد من الناس، ولإغناء مفردات الفصحى بحسبها تُملي ذلك نفسيّة العصر»^(٢)، وهي ذات دلالة عميقة ومفتوحة يستدلُّ بها الشعراء على أشياء حسّيّة من واقعهم الخارجيّ، وإنّهم يعبرون عن واقعهم النفسيّ وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس^(٣)، ما أظهر في لغة القصيدة لدى السّيّاب ميلاً إلى حرارة الطابع الشعبيّ وأحاسيسه،

سواء أكان ذلك عن طريق إيراد بعض الألفاظ الشعبيّة، أم في محاكاته لأساليب الكلام الشعبيّ، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى ميل القصيدة الحديثة في بنائها إلى الطابع الشعبيّ، ومحاولة تقريب الشّعْر إلى أكبر عدد من النَّاس؛ لأنَّ إدخال الكلمات العاميّة في بناء القصيدة يُشيع جوًّا من الألفة بين المتلقّي والنصّ، فضلاً عن احتفاظ بعض الكلمات العاميّة في داخلها بإمكانية عالية من التدفّق اللّوئيّ، واللّهَب المشرق، والموسيقى الحارّة^(٤).

ومع هذا الفضاء الشعريّ الجديد تبدأ تجربة السياب مع اللّغة تجربة منفردة قد لا يُشاركه فيها غيره من الشعراء، إلّا من بعيد، وإنّ من الأسس التي استندت حركة الشّعْر الجديد إليها هي تجديد الاقتراب «من لغة الكلام المحكي، أي: جعل الشّعْر شعبيًّا»^(٥)، بعد أن طال اغترابه في دنيا الملوك والقبيلة، أو تغيّر جوهر القاموس اللّفظيّ.

وشاعر كالسياب المرهف بإحساسه وذوقه اللّغويّ الرفيع، استطاع أن يمدّ الألفاظ بمعانٍ لم تكن لها، وقد يخرق القاعدة مدفوعاً بحبّه الفنّيّ، فلا يُسيء إلى اللّغة، وإنّما يشدّها إلى الأمام، ويعمّق مدياتها الدلاليّة، والسياب ابن الرّيف الجنوبيّ اتّسم بحبّه للطابع الشعبيّ الأصيل، والتصاقه بالموروثات الشعبيّة التي تمسّك بها أبناء جيله.

وظفّ السياب الكثير من الألفاظ الشعبيّة في قصائده، واستخدم الكثير من الفصحى التي تُعطي معاني شعبيّة، ومن الألفاظ الشعبيّة، التي استعملها السياب:

ويا حديثك عن (آاء)

يلذعها بعدي تسأل عن بابا (أما طابا)^(٦)

ولفظة (أما طابا) استفهام بمعنى أما أبلّ منّا مرضه، أو سُفِي، وهي عاميّة دارجة تُستعمل كثيراً في الحياة اليوميّة، وظّفها السيّاب دلالة على الحالة النفسيّة والعاطفيّة التي كان يُعاني منها، وهو يرقد في فراشه يتخيّل ابنته (آلاء) تسأل عن صحّة أبيها، وكذلك يصوّر مدى شوق ابنته له، وقد أعطيت اللفظة جمالاً تناسقيّاً ما بين

بابا ← ما طابا

إنّ استعارة (آلاء) هو تدخّل حواريّ دراميّ لصوت جديد داخل فضاء القصيدة، اعتمد نقل اللفظة الحوارية الاستفهاميّة بطابعها الشعبيّ لفظاً واتباعاً، من أجل شحن الموقف الشعريّ، بطاقة أداء دلاليّة مليئة بالدّفء والحساسيّة والطفولة.

فالعبرة الاستفهاميّة الشعبيّة (ما طابا) تلاءمت هنا مع كلّ المستويات التعبيريّة المؤلّفة لبنية المقطع الشعريّ، وأدّت دوراً شعريّاً خاصّاً. ومن الألفاظ الشعبيّة التي وظّفها في قصيدة (غريب على الخليج) هي لفظة (خطيّة)^(٧).

ما زلتُ أضربُ مترَبَ القدمين، أشعثُ، في الدُّروب

تحت شמוש الأجنبيّة

متخافقَ الأطمار، أبسطُ بالسؤال يداً نديّه

صفراء من ذلّ وُحْمِي، ذلّ شحاذٍ غريب

بين العيون الاجنبيّة

بين احتقارٍ وانتهازٍ وازورارٍ أو (خطيّة)

والموتُ أهونُ منْ (خطيَّة)

ويبدو أن السياب كثيراً ما سمع هذه المفردة تُطلق عليه أيام كان مغترباً وجائعاً باحثاً عن عمل في الكويت، فوظفها هنا على هذا السبيل، و(خطيَّة) كلمة إشفاق في العامية العراقية والكويتية، حاول بها كسب عطفنا، ثم لم يلبث أن عبّر عن رفضه استجداء شفقة الآخرين، وفضل الموت على ذلك.

إنّ توظيف (خطيَّة) يعبر عن صلوات وثيقة مع الوسط الاجتماعي، ومدى تأثير أجواء الرّيف على شخصيّة السياب المكابر، الذي رفض استجداء العطف من الآخرين، وتمرد على كلّ حالات الأسف الممزوجة بالشّماتة؛ لأنّه يشعر أنّ عطف الآخرين عليه نابع من دمامته وتدنيّ وسامته؛ واستطاع من خلال توظيف المفردة أن ينقل القارئ إلى تلك الحالة المأساوية التي يُقال له فيها: (خطيَّة)، والمفردة قادرة على احتواء الموقف برمّته والإيحاء به^(٨). وإنّ للمفردة ميزة أخرى، هي أنّها تتوافق في الإيقاع مع مفردة (نديه) التي تقدّمت، وهذا التوافق جعل منها ذات شفافية مناسبة وجميلة وعفوية، لا تحمل شيئاً من التصنع والتكلف، ومن هنا، فإنّ المفردة تمتلك ضرورتين، هما: الضرورة النفسية، والضرورة اللغوية^(٩).

ويحسن بنا الانتباه إلى خصوصية التوظيف داخل السياق اللغوي والتعبيري، فمفردة (خطيَّة) جاءت أولاً في سياق شبكة مفردات متجانسة في البعد الدلالي وهي: (احتقار/ انتهار/ ازورار)، لتتركز فيها كلّ الحملات الدلالية للمفردات جميعاً؛ لما تمتلكه من انفتاح دلالي هائل على هذا المعنى، وجاءت ثانياً في حالة توازٍ مع مفردة (الموت)، لتُضيف معنى جديداً يتجاوز الأشياء كلّها؛ إذ يوغل

في التاريخ الشعبيّ للمفردة ودرجة حساسيتها وعمقها الدلاليّ الشعوريّ
والعاطفيّ الكبير في الذاكرة الشعبيّة.

أما لفظة (خَلّ) ذات النكهة الشعبيّة^(١٠)، فقد استخدمها السيّاب بنفس
حواريّ على لسان ابنه في مناجاة عاطفيّة قاسية:

أبي كيف تخلّيني

وحدي بلا حارس؟^(١١)

فالفعل (تخلّيني) بمعنى (تتركني)، يكتسب بعمق هنا دلالة الوحشة
والوحدة، التي يتكشف عنها إيحاء (الخلاء) المتمخّض عن أصوات الفعل، بما
ينطوي عليه من ضياع وتيه وعجز، ولاسيّما إذا اقترن ميدانيّاً في المشهد الشعريّ
بالمناجاة التي يفتح فيها صوت الولد على حلم بقاء أبيه (الحارس) بكلّ ما
يتوافر عليه ذلك من استقرار وطمأنينة وسلام، لتبقى المناجاة الاستفهاميّة عالية
الدّفء والحرارة بفضل الاستخدام الصوّتيّ والإيحائيّ والدلاليّ للمفردة الفعلية
العاميّة ذات الأفق الشعبيّ الحركيّ (تخلّيني).

ويستخدم السيّاب مفردة (البلم)^(١٢) ذات الحضور الشعبيّ الواسع.

يتأوَّجُ البَلَمُ النَّحِيلُ بنا، فننشرُ النجومُ

من رُفةِ المجذافِ كالأسماكِ تغطسُ أو تعومُ^(١٣)

ولا شكّ في أنّ توظيف هذه المفردة الشعبيّة (البلم) ينقل المشهد الشعريّ
برمّته إلى الفضاء الشعبيّ الذي اشتغلت عليه القصيدة، ف(البلم) نوع جنوبيّ من
الزوارق لا يمكن لمفردة (الزورق) أن تعوّض عنه؛ وذلك لأنّ (البلم) بإيقاعه
الصوّتيّ وبُعدّه الصوريّ والدلاليّ يُحيل فضاء القراءة مباشرة على المشهد بكلّ

ما يجويه من تفاصيل وأشكال، فضلاً عن ارتباطه بمفردات الطبيعة الأخر،
وقدرته على احتوائها وشدّها في تشكيل واحد متجانس.

قصيدة (الموسم العمياء) تشكّل خصوصية في توظيف المفردة الشعبىة،
حيثُ حجم التوظيف للغة العامية، وتجمّع المفردات لتشكّل تركيباً أو عبارة
شعرية حين يمرُّ باع الطيور وتستمع إلى صوته وتقترب منه متوسّلة:

وتوسّلتُه^(١٤)

(فدى، لعينك، خلّني بيدي أراها)

وتمسُّ أجنحةً مرّقةً فتنشرها يداها

وتظلُّ تذكر - وهي تمسّهنّ - أجنحة سواها

كانت تراها، وهي تحفق ... ملء عينها تراها...^(١٥)

فالتعبير الشعري (فدى لعينك) تعبير فصيح في الأصل، ولكنّه تحوّل على
أسنة الناس إلى صيغة شعبية^(١٦)، كثيراً ما تردّها المرأة، والتصقت بلغة النساء
الشعبيّات من دون الرجال، وتوظيف السياب لهذه العبارة جاء استنطاقاً للحسّ
الشعبيّ الكامن فيها، وتكريس إحالتها الدلالية على صورة الجملة وصوتها
أيضاً.

وبما أنّ القصيدة ذات نفسٍ سرديّ - دراميّ - فإنّ شحن صوت الشخصية
بالحسّ المحليّ الشعبيّ يخلق موقفاً خاصاً مشحوناً بالأسى و(التوسّل)، ومن
يتأمّل العبارة (فدى لعينك) ويرتبط بينها وبين ضياء عيني البطلة، و(بيدي
أراها)، التي هي امتداد لحالة العمر، ويعكس تعرّف المرأة إلى مجرّد تلمّس
الطائر، سيُدرّك أنّ هذه الكلمات الشعبيّة كفيلة بأنّ تخلق فيه الإحساس بالفاجعة

الشَّخصيَّة التي تعيشها بطله القصيدة.

وهو ما نجده في توظيفه لمفردة (حاش) التي تعني بالفصحى (قطف).

ماذا تريدُ العيونُ السُّود من رجلٍ

قد حاشَ زهرَ الخطايا حين لاقاها^(١٧)

إنَّ الفرق الدَّلاليَّ الحاصل في الفعل العامِّي (حاش)، ومرادفه الفصيح (قطف)، هو أنَّ (حاش) يتمتَّع بخاصيَّة شعبيَّة ريفيَّة بعيدة عن أناقة وحضارة الفعل (قطف).

فالسِّياب هنا في توظيفه لمثل هذه المفردة، إمَّا أنَّه يوردها حرفياً بنصّها العامِّي كما فعل مع هذه المفردات، وإمَّا أنَّه يُفيد من مضمونها مع تعديل أو تحوير يتناسب ولغة القصيدة، بحيث تحفظ بالدلالة الأصليَّة للمفردة، كما في قوله:

حتَّى ضجرت به وأسأمه طول الثَّواء، وأذاه التَّعب:

إنيّ (أخاف عليك) واحتجلت شفه الى القبلات تلتهب^(١٨)

فعبارة (إنيّ أخاف عليك) هي عبارة كثيرة الاستعمال في الحياة اليوميَّة ممَّا غلب عليها الطابع الشَّعبيّ، واستخدمها السِّياب لتغير من الخوف، ونقله إلى صورة تقترب من حسِّ المتلقِّي في إدراك حرارة الاستخدام، وتمثُّله للدلالة في معناها العميق.

إنَّ السِّياب في توظيفه للمفردة الشَّعبيَّة يعي تماماً خطورة الجوانب العاطفيَّة والإنسانيَّة والمكانيَّة والزمنيَّة لفضاء كلِّ مفردة، ويدرك الدور اللِّسانيَّ الكبير الذي تقوم به في شحن لغة القصيدة بطاقات كبيرة لا يُمكن أن تتوافر لها في حال استخدام بديلها الفصيح؛ وذلك لأنَّ المفردة الشَّعبيَّة تتمتَّع برؤية دلاليَّة وتراث

معنويّ خاصّ في ذاكرة التلقّي، يمكن أن يحصل لها تحضير كامل بمجرد ذكرها في القصيدة، لكن يُشترط أن تكون هناك حاجة فنيّة أكيدة لهذا التوظيف حتّى لا يصبح مجانياً وطارئاً وضاراً بالتشكيل الشعريّ.

الأمثال الشعبيّة

إنّ لكلّ مثل قصّة أو حادثة وقعت ذات يوم، أضاف إليها قائل المثل من الخيال والإهام ما يعطيها جاذبيّة، أو يجعلها وسيلة من وسائل ربط الحاضر بالماضي^(١٩)، ولا شكّ في أنّ هذا، استطاع من خلالها أن يحقّق إضافات نوعيّة إلى نموذج الشعريّ الحديث؛ حظي المثل الشعبيّ باهتمام كبير من لدن السياب، ففي قصيدة (أمّ البروم) يوظّف المثل الشعبيّ (جاء الدّلال يريد أتعابه)^(٢٠).

ويا لغة الأموات أخفي من دبي الغاية

تردّدها المقاهي: (ذلك الدّلال جاء يريد أتعابه)^(٢١)

إذ يصبح المثل هنا شعاراً شعبيّاً تردّده المقاهي؛ لفرط انتشاره وحضوره في الذاكرة الشعبيّة، وجاء توظيفه في القصيدة تعبيراً عن هذا الانتشار والحضور وقوّة التأثير.

ويتنقل السياب إلى المثل الشعبيّ (اسمه بالحصاد ومنجله مكسور)^(٢٢)، مستخدماً إيّاه بدلالة مشابهة، وألفاظ غير متشابهة في قصيدة (مدينة السّندباد).

بقبضة يهدّد، ومنجل لا يحصد، سوى العظام والدّم^(٢٣)

مضيفاً إليه حصاد العظام والدّم، وهو يتوسّع في دلالة الجوع، والنظرة الزائفة والقبضة الفارغة، والمثل يُضرب للخائب في عمله، وأضاف السياب إليه دلالة

جديدة بالانتقال من حالة الجوع إلى الجوع والحرب، واستثمر الطاقة الشّعبيّة الكامنة في المثل، محوِّلاً دلالته من العجز عن حصاد الخير إلى القدرة على حصاد الشّرّ، بمعنى أنّه تصوّف بالمثل على النّحو الذي يخدم تجربة القصيدة. وفي قصيدة (أغنية في شهر آب) يستخدم المثل (الكلب تنكر للكلبة)^(٢٤)، معمّماً فيه دلالة التنكّر وعدم الوفاء. والضّيفة تضحك، وتقول:

خطيب سعاد جافاها وانطوت الخطبة

الكلب تنكر للكلبة^(٢٥)

إذ وسّع الدّلالة، وربطها بصورة الحياة المأساويّة وتجاربها المرّة، وسعى الشّاعر عبر استعمال المثل إلى التعبير عن صورة شعريّة تطابق المثل، وتستجيب لحالاته وآفاقه الدّلاليّة على نحو كامل، ثمّ يستخدم السّياب المثل (خام وزنبيل وتراب)^(٢٦) في قصيدة (سفر أيّوب)

أما سمعت هائف الرواح؟

(خام وزنبيل وتراب)

وآخر العمر ردي^(٢٧)

إذ أدخل بنية المثل في صميم البنية الشّعريّة مستهدفاً بعث الدّلالة العميقة للمثل في جوهر الدّلالة الشّعريّة للمقطع، وساعياً إلى تأسيس نموذج تصويريّ يعبر عن تجربة القصيدة.

ويستخدم السّياب المثل الشّعبيّ الذي يُطلق حين تشتدّ الحروب، وهو (الحرب رحي تدور) في قصيدة (حفار القبور)، وإنّ هذا المثل لم يحظ بتلك الدّرجة من الأهمّيّة في معاجم الأمثال الشّعبيّة، إلّا أنّه مثل شعبيّ متداول بين

عامّة الناس.

كخَضَّةِ الحُمَى، تُسَمِّرُهَا عَلَى دَمِهَا صَدُورُ

تَعْلُو وَتَهْبِطُ بِاللَّهَاتِ، كَأَتَمَّنَّ رَحَى تَدُورُ^(٢٨)

وقد حصر المثل في منطقة المشبه به ليشكّل معه صورة تعادلية تُبرز القيمة الدلاليّة والتصويريّة والإيقاعيّة التي انطوى عليها المثل.

وفي قصيدة (المخبر) يوظّف السَّيَاب المثل الشَّعبيّ (مالي ومال الناس كلّ من عليه نفسه) ناقلاً إيّاه إلى مستوى تعبيريّ موسّع شعريّاً:

مالي ومال الناس؟ لستُ أباً لكلّ الجائعين^(٢٩)

ففي المثل يعرض السَّيَاب صورة التقارب ما بين (الحفّار/ المومس/ المخبر)، أنّهم أناس مسيّرون بأقدار؛ ليأس نفوسهم من الحياة، بعضهم يحترف دفن الموتى، وبعضهم البغاء، وآخر يحترف التجسّس- تنال لقمتهها مغموسة بالدم ومنغصة بالندم والألم، وهم جميعاً رمز للإنسان الذي وجد عالماً بلا رحمة ولا ألفة، فيجد ذاته كالوحش القديم، لا قبل له بالاغتذاء إلاّ من لحوم الآخرين، والارتواء من دمائهم، متنكراً للقيم، ولكنه لم يُعط دلالة أخرى ينفذ من خلالها إلى جوع الناس وفقدهم ومعاناتهم اليوميّة من سوء المعيشة.

ولاشكّ في أنّ استثمار المثل الشَّعبيّ يأتي -أحياناً- للتعبير عن حالة شعريّة خاصّة تتطابق مع مقولة المثل، ولكنها داخل الأنموذج الشَّعريّ تأخذ شكلاً شعريّاً.

وتنتشر في شعر السَّيَاب الكثير من الرؤى والأفكار والمقولات والصُّور والدلالات القادمة من مناطق المثل الشَّعبيّ، لكنه قد لا يجيء بنصّ المثل، أو

يشير عليه إشارة واضحة.

وعلى هذا الصّعيد، فإنّ شعره مشبع بمثل هذه التفاصيل؛ لكونه ابناً شعريّاً باراً للبيئة والتجربة، فهو يحيا بالشّعر؛ لذا، فإنّ التجربة الشّعريّة لديه هي تجربة حياة تأخذ من معاني الحياة وصورها.

الحكاية الشّعبيّة

تبقى الحكاية الشّعبيّة في تشكيلها ووظيفتها مرتبطة بتسجيل الواقع والعمل على تعقبه، فهي من (قصّ الأثر)، أي: تتبّعه، والقصاص هو المتحقّق في الكشف عن آثار الأقدام وتتّبّعها، ولذلك ظلّت الحكاية مدّة ليست قصيرة معتممة بالواقع لا تتجاوزه، فاقرنت بالتأرجح وأصبحت مرادفه له^(٣٠).

والحكاية الشّعبيّة عريقة في ولادتها، تمتدّ في العمق التاريخيّ بامتداد عمق الإنسان فيه، ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف، تنقل من شخص إلى شخص آخر، ولا يزعم أحد أنّ الفضل يعود إليه وحده في أصلتها، ويكون هذا الانتقال في الغالب الأعم عن طريق الرواية الشفاهيّة، فهي تسمع وتردّد بقدر ما يسعف ذلك ذاكرة الراوي.

استثمر السّيّاب حكايات الأطفال وحكايات (ألف ليلة وليلة) التي سمعها من الأجداد والجدّات، وبالذات مغامرات السّندباد، وسيرة عنتره المشهورة، بوصفها بديلاً موضوعيّاً في شعره لاختراق الواقع الاجتماعيّ والتفكير الشّعبيّ ودعائم تراثيّة لشعره الجديد^(٣١)، الذي صار يملك شكلاً حرّاً متفجّراً ثورة وحادثة، فكانت الحكاية إحدى المقوّمات الثقافيّة التي ترفد معادلة التوصل

بالروح الشعبيّة المتفاعلة إنسانياً مع الحياة، ضرورة إحساسه بالانتماء بمخزونه التراثي في أنموذجه الحكائيّ.

ظلت ذكريات الطفولة عالقة في ذهن السياب، مخترنة من ذاكرته بما فيها من حكايات وملاحم شعبية تتسم بطابع خيال مُفزع في كثير من الأحيان، سواء أكانت تُروى على لسان العجائز من النساء داخل الدار، أم على لسان الشيوخ من الرجال في مجالس (الديوان) حيث متداهم اليوميّ، وقد ترسّب في تلك الأماسيّ شريط طويل من الحكايات لم يفارق مخيلة السياب حتى آخر يوم في عمره^(٣٢).

ففي قصيدة (غريب على الخليج) إشارة إلى حكاية النخيل، وما تركه في النفس من أثر الخوف والرعب، ولاسيّما في ساعة الغروب؛ إذ الأشباح في الحكاية تخطف الذين لا يعودون إلى ديارهم مبكرين، وتجد إشارة إلى حكاية (عروة بن حزام) وحبيبته (عفراء)، والمصير الذي آل كل واحدٍ منهما إليه، يقول^(٣٣):

وهي النخيل، أخاف منه إذا أدلهم مع الغروب
فاكتظّ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب...

وهي المفليّة العجوز، وما توشوش عن (حزام)*
وكيف شقّ القبر عنه أمام (عفراء) الجميلة
فاحتازها... إلا جديلة
زهراء أنت... أتذكرين

تُنورنا الوهاج تزجّه أكفُّ المصطلين؟

وحديث عمّتي الخفيص عن الملوك الغابرين^(٣٤)

نشأ السّياب في هذا الوسط الشّعبيّ، فكانت جدّته تقصُّ له قصصاً عن الطفولة والعمارة وسير الأبطال ومغامراتهم، بما ألهب خياله ووَلد في نفسه قلقاً وخوفاً من المجهول، وحينما شبَّ خرج من البيت ليجد نفسه في محيط مليء بألوان التُّراث الشّعبيّ، فأحاديث الأطفال فيما بينهم تدور عن ما سمعوا من القُصاص في اللّيل وأصحاب المواويل والرّباب والأغاني الشّعبيّة، وحلقات الذكر والدراويش جزء من السّهر اللّيليّ للنّاس في أغلب الأحيان.

وعندما بدأت موهبة السّياب بالظهور والتفتّح، حاول رفدها بكلِّ ما يستطيع، فوجد أنّ التُّراث الشّعبيّ معيناً لا ينضب لإثراء شعره، سواء على صعيد التّجربة أم على صعيد الرّمز.

وكانت الحكاية الشّعبيّة بما تنطوي عليه من مضمون سرديّ إبداعيّ، في مقدّمة الأشكال التي نهل منها واستخدمها شعريّاً؛ لذا، فإنّ توظيفه لهذه الحكاية في قصيدته جاء تعبيراً عن تجربة إنسانيّة، واستثماراً لطاقات الرّمز فيها.

ولم يكن الخوف في الرؤية التي حاول الشّاعر رسمها استناداً إلى مرجعيّة الحكاية الشّعبيّة وتأثيرها في منطقة التلقّي - مقتصرأ على الأطفال عندما يسمعون حكايات الجنّ، فحتّى الشُّيوخ أنفسهم يرتجفون حين تصل الفصاحة إلى ذكر لفظة (جنّيّة):

... ونازٌ أوقدت في ليلة القَرِّ الشتائيّة!!

يُدننُ حولها القُصاص (يُحكى أنّ جنّيّة)

فیر تجفُ الشیوخُ وبصمة الأطفال في دهشٍ وإخلاق
كأنَّ زئیر آلف الأسود یرنُّ في وادٍ
وقد ظلُّوا حیارى فيه... (٣٥).

إذ یصوِّر السیاب فضاء الاستجابة والتلقی عبر تصویر المشهد تصویراً دقیقاً قائماً علی حضور فعل الحكي وصورة الحکایة.

فلفظة (يُحكى أن جنيّة) هي عبارة متوارثة من الحکایات الشعبيّة التي كانت تستهل بمثل هذه العبارة، وهو استهلال متعارف عليه كباقي الاستهلالات، وهي من المؤثرات النفسيّة والبيئيّة التي سجّلها السیاب عبر تكوينات ثقافيّة تأثّر بها، فقد كانت الحکایات تشكّل فيها حصّة كبيرة، وكان السیاب یستخدم القصص الدینیّة في شعره، وأحياناً یستخدم الحکایات الشعبيّة العربيّة، مثل: عنتره وعبله، والسندباد، وبيضة الرّخ، وقمر الزمان، والحسن البصريّ، وجزر واق واق، وأبو زيد الهلاليّ... (٣٦)، ولم یكن السیاب یمیل إلى ذكر الحکایة كاملة، أو الاستغراق في تفاصيلها الحکائيّة، بل كان یستعمل «قسماً من الحکایات الشعبيّة عن طريق الإشارة إليها، أو الاقتباس منها، أو تلخيصها، أو إعادة عرضها عرضاً متناسب مع مراميه» (٣٧)؛ لما تملكه من مكان بارز في ذهن المتلقّي الریفیّ ومخيّلته؛ ولما یشیع فيها من عرض التشويق والاستماع، وما تتركه في النفس من روح الخوف والقلق عن طريق ما تتضمّنه من حوادث خارقة وصورة للفقاريّات والجنيّات، وغيرها من العوالم الخياليّة السّاحرة والمدهشة، ویوظّف الشّاعر حکایة (الحسن البصريّ)، الذي یجوب أرض واق واق في قصيدة (اللّيلة الأخيرة):

أن يكتب الله لي العودة إلى العراق
فسوف أَلثمُ الثرى، أعانقُ الشجر،
أصيحُّ بالبشر:

(يا أرح الخنة، يا أخوة يا رفاق،

الحسن البصريّ جاب أرض واق واق
ولندن الحديد والصخر

فما رأى أحسنَ عيشاً منه في العراق^(٣٨)

ف نجد السيّاب يتقنّع بقناع الحسن البصريّ، ويلتحم به، فهو يُشبهه نفسه في انتظار معجزة الشفاء بحثاً عن زوجته وأطفاله، ونجد أثر هذا التقنّع في استخدام ضمير المتكلم؛ إذ يترك السيّاب مكانه ليفسح المجال للحسن البصريّ لإدارة دفّة الحدث، وصياغة الحكاية من منظوره الخاصّ، والشاعر هنا يلتقط فكرة التجوال الاضطراريّ في الأرض السحرية عن الحسن البصريّ، ويسعى إلى توظيفها في سياق تجربته المرّة مع المرض؛ إذ يوازن على صعيد بنية المكان -مثلاً- من جزر الواق واق حيث نُفي الحسن البصريّ في الحكاية، ولندن الموصوفة هنا (الحديد والصخر)، حيث يتلقّى السيّاب علاجه، وكلاهما يعيش حالة نفي اضطراريّ.

المعتقدات الشعبيّة

يُعدُّ المعتقد في المنظور الاجتماعيّ الدنيّ المرتبط بتشكيل عقل الإنسان وتوجيهه من أهمّ الأشكال التعبيريّة عن الخبرة الدنيّة الفرديّة التي خرجت من

حيز الانفعال العاطفي إلى حيز التأمل الذهني. نجد أن السياب تغنى بنهر (بويب) كثيراً، ذلك النهر الصغير الجميل الذي يقع في جيکور الشاعر، وهو يمثل ذكريات طفولية يقف الشاعر على الشاطئ، ويُفصح عن الأمنية الكامنة في داخله:

أودُّ لو عدوتُ في الظلام
أشدُّ قبضتيَّ تحملان شوق عام
في كلِّ إصبعٍ، كأني أحملُ النذور
إليك من قمحٍ ومن زهور^(٣٩)

فالشاعر يتقمص التجربة الوثنية تقمصاً وجدانياً على غرار المصريين والبابليين القدماء عندما كانوا يحملون نذور القمح والزهر إلى ضفاف النيل ودجلة والفرات، ممجدين الطبيعة، والدة الخير والرّزق والرّفق، إنه نوع من الشكر هنا حيث تتحد المعتقدات اتحاداً عضويّاً بالتجربة، نمت في قلبها وصدرت عنها كما يصدر النفس والخفقان، وقد تخير الليل للدلالة على الوحشة التي تغزوه من دون ذلك النهر إثر افتراقه عنه، وتؤدي ذلك أن الرّزق كان مبدولاً أصلاً في الطبيعة بلا مقابل وبلا شرط، إن الذات الشاعرة هنا تقمصت المعتقد الشعبي، واندجت بفضائه، وسعت إلى إعادة إنتاجه شعريّاً على النحو الذي يناسب التجربة الشعريّة في تشكيلها القائم على التمنيّ والتشبيه. وفي قصيدة (بنات الجنّ) يذهب السياب إلى استثمار المعتقد الشعبي، عبر آليّة التجسيد والتشخيص:

نحنُ بنات الجنّ لا ننامُ

نهِيمُ فِي الظَّلَامِ
عَلَى ذَرَى التَّلَالِ أَوْ نَرَكُضُ فِي المَقَابِرِ
نَعشُقُ كُلَّ عَابِرٍ
نُسمِعُهُ أَغَانِيَ الشَّبَابِ وَالعِرَامِ
إِنْ نَزَلْتُ صَبِيئَةً فِيهَا مِنَ البَشَرِ
وَأَوْحَشْتَهَا وَحْدَةَ القُبُورِ أَوْ دَجَنَةَ الحُفْرِ
سَرْتُ أَغَانِيَنَا إِلَيْهَا تَعْبِرُ التُّرَابَ^(٤٠)

المقولة الشعريّة هنا عبارة عن أخبار تناقلها العامّة عن حضور (الجنّ) وتمثّلاته، وبخاصّة في المقابر؛ إذ الاعتقاد السائد هو أنّ الجنّيّة تسكن قرب المقابر، وغالباً ما تقوم بخطف من تصادفه لتتزوّجه، وكذلك الحال بالنسبة إلى (الجنّ)، فهو يعشق الجميلات، ويتزوّجهنّ بالخطف، و(الجنّ) يغنيّ ليطرب البشر، والسّياب يتحدّث بلسان (الجنّ) باستعماله الصّميم الجمعيّ الراوي (نحن) حيث تصوّر الحديث لبنات الجنّ، ممّا يجعل في حديثه عن بنات الجنّ بأغنية يغنيها الجنّ نفسه في الظهور إلى الواقع، الذي هو مجرد إطراء اعتقاديّ تشويقيّ لا يمتّ بأيّ صلة إلى الحقيقة؛ لكون المعتقد «شكل أدبيّ تلتقي فيه ظاهرتان للطبيعة الإنسانيّة، ظاهرة الميل على الشّيء العجيب، وظاهرة الميل إلى الشّيء الطبيعيّ الصّادق، وحين تلتقي هاتان الظاهرتان، توجد المعتقدات الشّعبيّة»^(٤١)، لكنّ الشاعر يفيد من الإمكانيات الحكائيّة في المعتقد، فضلاً عن نقل صورة المعتقد إلى متن النّصّ وتفجير روحه الشّعبيّة في لغة النّصّ وصورته الإيقاعيّة.

ويوظّف معتقداً شعبيّاً آخر في قصيدته (صياح البطّ البرّي):

هو البطُّ .. فلتهنأني يا شموغُ

بموتٍ به تعرفين الحياةَ

به تعرفين ابتسامَ الدُّمُوعِ:

نذوراً تذويين، للأولياءِ

صياحُ كأنَّ الصَّياحُ

ينشُرُ مما انطوى من رياحِ،

سُهولاً وراءَ السُّهولِ

أزاهيرها في الدُّجَى من نباحِ

وعندَ النَّهارِ خُزامى، أفاقِ^(٤٢)

والسياب يسمع صياح البطِّ البرِّي يبشِّر بالمطر، يترقبه الفلاحون ترقب الخير، صوته هو صوته القديم، لا يبح ولا يصدأ، تطرب له النخيل، كما أنها تسمع به كركات المطر، وتستضيء له النوافذ المظلمة بنور الأمل، إنه صبح الخصب حسب معتقد أهل الرِّيف، سينشر به الشيطان؛ وتمتدُّ السُّهول إثر السُّهول، ويطول القصب، وتنتشر (الخُزامى).

وهذه القصيدة إحدى القصائد المتفائلة التي ظهرت في شعره، وعكست سرّاً من أسرار ديمومة الحياة، وأدّت إلى التعبير عن بهجة المواسم وفرحة الطبيعة، وما يقدمه المبتهجون النذور، «فتصبحُ الشُّموع فوق النهر من أبرز مراسيم النذر التي يقوم بها المبتهجون»^(٤٣)، فقد «انقلبت رمزاً لأهل القرية الذين يبتهلون إلى الأولياء، ويقدمون النذور على عبتاتهم، فالناس ينتظرون الخلاص من واقعهم، والمطر رمز الخلاص»^(٤٤).

إذ يتّضح لنا أنّ الشّاعر استخلص شكل المعتقد وروحه مجسّداً فكرته الأساسية في نسيج القصيدة. والسّحر من المعتقدات الشعبيّة التي كان الإنسان وما يزال يلجأ إليه في الظروف التي تقتضي منه ذلك، فقد كان «الاعتقاد بالسّحر، أي: بفعليّة الكلمات السّحرية والتعاويذ والتائم، وما إليها، وأداء الطقوس المصحوبة بتزويد أسماء القوّة لتحقيق النتائج المرجوة»^(٤٥)، همّ الأكبر للإنسان، ولاسيّما في أطوار نموّه الأولى؛ إذ إنّ الاعتقاد بالسّحر قد مارس تأثيره الفعليّ على عقله وفكره. وقد وظّف السّياب هذا المعتقد في قصيدة (حفّار القبور) على النّحو الآتي:

وكانَ بعضُ السّاحرات

مدّت أصابعها العجاف الشّاحبات إلى السّماء:

تومي إلى سربٍ من الغربان تلويه الرّياح

في آخر الأفق المضاء^(٤٦)

إذ حاول في هذا التوظيف أن يفتح طاقة (السّحر) في المعتقد الشّعبيّ على قابليّة خارقة تناسب آليّة الاعتقاد الشّعبيّ، من خلال هذه الصّورة الاستعارية التي تفيد من مفردات الطبيعة بوصفها الميدان الفعليّ لعمل المعتقد. وفي قصيدة (المخبر) يستخدم المعتقد الشّعبيّ المتعلّق بصورة (الغراب).

أنا ما تشاء: أنا الحقيز

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدّم والضمير

للظالمين أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ، أنا الدّمار، أنا الخراب^(٤٧)

تتقمَّص الأنا الشاعرة صورة (المخبر) بكلِّ ما تنطوي عليه من سلبيات في الذاكرة الشعبيَّة الوطنيَّة والنضاليَّة، وتقرنها بصورة (الغراب) التي تتمتع بفأل سيء في المخيال الاعتقاديِّ الشعبيِّ، على النَّحو الذي يدفع الأنا المتقمَّصة لتكرار مجموعة من الصُّور السَّالبة المتوافقة مع مشهد هذا الاعتقاد، مثل: (أنا الحقير/ أنا الدَّمار/ أنا الغراب)، فضلاً عن الصُّور الأخرى التي تعمق هذا الاتجاه، وترسِّخ هذه الصُّورة.

وفي (حفار القبور)، يوظف السياب معتقد النذور ومعتقد الإيمان بالأضرحة والمراقد والمزارات^(٤٨):

نذرٌ عليّ: لئن تشبَّ لأزرعنَّ من الورود
ألفاً تروى بالدماء.. وسوف أُرصف بالنقود
هذا المزار.. وسوف أركض في المهجير بلا حذاء
وأعدّ أحذية الجنود^(٤٩)

يتحدّث هنا بصوت (حفار القبور) الذي ينذر النذور لنشوب الحرب، ونذوره عبارة عن زرع الورود التي يرويها بدماء النَّاس، ويرصف النقود التي يجنيها مقابل أتعابه في حفر القبور، وإنه يركض بدون حذاء ما بين القبور مستحوذاً على عمليَّة حفر القبور، ويقوم بإعداد أحذية الجنود للذهاب إلى المطحنة.

يصوِّر السياب (حفار القبور) بأنّه لم يقم بجريمة، فالجريمة يقوم بها الجنّاة، وما عليه إلاّ الحفر وأخذ أتعابه بصورة مبتدلة قاسية تتصّف بعدم وجود الرّحمة، وطغيان المادّة في الحياة.

العادات والتقاليد الشعبيّة

عرف المجتمع العربيّ عادات وتقاليد شعبية كثيرة بقيت راسخة في عقول الأجيال، وهي تمثّل تراثهم الشعبيّ، وعنوان الأصالة، وقوّة دافعة للمضيّ نحو المستقبل بخطى وثيقة، يدفعهم نحوها الاعتزاز بهذا التّراث وضرورة التّعنيّ به وتسجيله.

ومن التقاليد الشعبيّة التي وظّفها السّيّاب، التقليد الشائع في الرّيف العراقيّ، وهو أنّ البنت لا تتزوّج من غريب، وزواجها يكون من ابن عمّها، أو من أبناء العشيرة التي تنتمي إليها، وبخلاف ذلك تخرج من طور العشيرة وتُلام، ففي (عرس في القرية)، يقول السّيّاب:

بالصّبابات يا حاملات الجرار

رحنَ واسألنّها، يا نوار

هل تصيرين للأجنبيّ الدّخيل

للّذي لا تكادين أن تعرفيه؟^(٥٠)

ولاشكّ في أنّ هذا التقليد يمثّل مركزيّة العقل الريفيّ ومحدوديّة رؤيته للأشياء؛ لأنّ المكان والزمان الرّيفيين لا يُتيحان فرصة لتقبّل كلّ ما هو خارج عن فضاء الرّيف المحليّ؛ لذا، فإنّ مصطلح (الأجنبيّ) يعكس فكرة الانتماء إلى البيئة الضيقة، ثمّ يواصل الشّاعر توسيع الفكرة من خلال القيام بدور الواعظ الحكيم القادم من جوهر التقاليد:

يا ابنة الرّيف، لم تُنصفيه!

كم فتى من بنيه

كان أولى بأن تعشقيه^(٥١)

فالمكان البيئي الضيق هو المركز، وكل ما هو خارجه يُعدُّ أجنبياً يمكن أن يخلخل تماسك العلاقات ووحدها، ويعرّضها للخطر والتسيب والانحلال. ومن تقاليد الأفراح ما يحدث في أيام عيدي الفطر والأضحى المباركين من ارتداء الثياب الجديدة^(٥٢) فقد وظّفها السياب في قصيدة (ليلة من لندن):

تراجع عالم وأطلّ ثانٍ،: عالمٌ يحيا
على الأقطار تولد، ثمّ تكمل، ثمّ تندثر
وما لبس الجديد بغير يوم العيد، يُدخّر
ويجمع ثمّ ينفق، ثمّ يضحك وهو يفتخر^(٥٣)

جيكور ولندن رمز عالين متصارعين في رأس السياب المريض المتعب، لندن المال والحديد والصخر، كما يسمّيها في مواضع شعرية أخرى، جيكور التي لا تعرف المصارف ولا رؤوس الأموال ولا الاحتكارات، وهي التي تستبدل بصفات دنيا الحضارة هذه البراءة والبساطة والفقر أيضاً، إنّها القرية التي لا يلبس أبنائها ثوباً جديداً إلا في الأعياد، ولبس الثوب الجديد في العيد له دلالة التغيير؛ (إذ اعتاد الناس ارتداء الثياب الجديدة في الأعياد)^(٥٤)، وتتمثّل هذه العادات الشعبية نوعاً من استظهار الفرح وانتظاره، والوصول إلى حالته عبر ارتداء الملابس الجديد.

يوصل السياب توكيد هذا الحسّ الشعبي المرتبط بالبيئة من خلال توظيف أغنية شعبية تدخل في القصيدة ضمن إيقاع توثيق العادات والتقاليد الشعبية:

شيخ اسم الله ترللاً

قد شابَ ترلُّ ترلُّ ترارٍ... وما هلاًّ

ترلل... العيد ترللا

ترللا عرّس (حمادي)،

زعردن ترلُّ ترلّلا^(٥٥)

والأغنية تدلُّ على العادات الشَّعبية المتبَّعة في الأعراس والمآتم ومختلف المناسبات التي تأثر بها السَّياب في شعره، وهو يمزجها بأغاني وأناشيد أهل القرية^(٥٦)، ثمَّ يعرِّج على عادة القروي ليلة زواجه؛ إذ يُبرز منديلاً أبيض مضرَّجاً بدم (البكارَة)، فيوظِّف السَّياب هذه العادة في (مرثية جيكور):

وانتظار له على الباب؟

محمود، تأخّرت يا أبا محمود

نادِ محمود!

ثمَّ يوفي على الجمعِ بمنديلٍ عرّسه المعقودِ

نقطتهُ الدِّماء يشهدنَ للخدر بعذراء، يا لها من شُهود^(٥٧)

وهم ينتظرون متلهِّفين عند الباب إلى شهادة البراءة، فليس غيرها ما يُثبت عُذريَّة الفتاة وطهارتها، وليس غيره ما يثلج صدور أهلها، وهذه العادة شائعة في الوسط الشَّعبيّ والوسط المتحصِّر في العراق^(٥٨).

والشَّاعر هنا يسعى إلى التقاط الإشارة الشَّعبية وتمثيلها شعرياً بحيث ينقل الجوّ الشَّعبيّ إلى القصيدة، ويدعم السَّياق الشَّعريّ بطاقة حكاية ودرامية مستمرة من حكاية ودرامية العادة الشَّعبية.

ثمَّ يواصل حكاية الحدث ودراميتيه:

قُلْ له يُبرز الدَّماء، فإنَّا في انتظارِ لها وشوق مبيد !

ذَرَّ نَجْمُ الصَّبَاحِ محمود، محمود أأقبلت بالدم المنشود؟ (٥٩)

إذ يُعدّ المنديل المملّخ بالدم الذي أظهره محمود في الصّباح على المستوى الثقافي «صورة من صور الموروث الشعبيّ يؤكّد مدى فضاة رسوخ عقيدة الشكّ والاثمّام للمرأة؛ إذ تطالب دائماً بدليل على عذريّتها من دون النظر إلى خصوصيّة العلاقة الزوجيّة، وكونها ترسم حدود علاقة وحياة بين شخصيّتين يتمتّعان باستقلاليّة من نوع خاصّ» (٦٠).

ولعلّ الشّاعر بالرّغم من قيامه بنقل صورة التقليد الشعبيّ، إلا أنّه يؤكّد سلبيةّ الممارسة وشاعتها ولا إنسانيّتها، فهو يقف موقف الناقد المحرّض على التعامل مع بعض العادات والتقاليد الشعبيّة بصورة حضاريّة لا دمويّة، وأراد أن يجعلها رمزاً لمعاناة الإنسان في القرية في إطار العادات والتقاليد والأعراف. والعرس في الرّيف ذو نكهة خاصّة بما يحمل من روح شعبيّة ووجدانيّة توّاقه إلى الاقتراب من الجنس الآخر، وهو الذي عانى في سبيل المرأة مرارة ولوعة وآهات مليئة بالجيشان العاطفيّ، فظلّ يحلم بالمرأة الجميلة التي تسبغ عليه حبّها وحنانها، وهو يتذكّر شموع العرس بوصفها ممارسة شعبيّة ترتبط بهذا التقليد الشعبيّ.

الخاتمة

اشتغل البحث على موضوع ينطوي على حساسية كبيرة، وأهميّة بالغة في استثمار طاقات الموروث الشعبيّ بأشكاله ومظاهره وتنوعاته المختلفة استثماراً شعريّاً، وكان لانتخاب السّياب الذي اختطّ أسلوباً شعريّاً جديداً سُمّي بشعر التفعيلة، أهميّة في وضع اليد على ريادة استثمار هذا المخزون الإبداعيّ، وقد تمكّن البحث من تحقيق نتائج بوسعنا القول بأهمّيّتها في هذا المجال، يمكن إجمالها على المستويين: النظريّ والتطبيقيّ بما يأتي:

١- أسهم البحث في لفت النظر على موقع الموروث الشعبيّ وأهمّيّته بالنسبة إلى عموم الثّراث، وإلى خطورة توظيفه شعريّاً وتميّز أشكاله ورؤاه في القصيدة العربيّة الحديثة عند الرّواد خاصّة.

٢- تُعدُّ الألفاظ الشعبيّة من المظاهر اللّسانية البارزة في شعر السّياب التي استطاعت إبراز الطاقات الشعريّة الكامنة في شعره.

٣- اكتسبت الأمثال الشعبيّة عند السّياب صفة المحليّة، فالأمثال العراقيّة لها صفة السّيّطرة داخل بيان هذا اللّون من الموروث الشعبيّ.

٤- اجتهد السّياب في تطوير الأنموذج الحكائيّ والحسّ الشعبيّ؛ إيماناً منه بضرورة هذا الاستخدام، كما مثّلت حكايات ألف ليلة وليلة وشخصيّاتها وأسلوبها السّرديّ أبرز محطّات الموروث الحكائيّ، فعالم الجنّ والسّعلاة ومغامرات السّندباد وتنقلاته في البحر، أضافت ملامح واضحة في قصائده، وألبستها صوراً لعجائب هذه الحكايات وعوالمها السّحريّة.

- ٥- أظهر السِّيَابُ اهتماماً واسع النطاق بالمخزون الحكائي الخرافي والأسطوريّ الكامن في المعتقدات الشعبيّة.
- ٦- التفت السِّيَابُ إلى العادات والتقاليد الشعبيّة بوصفها مظهراً غنياً بالدلالات والمعاني.

الهوامش

- ١- يُنظر: توظيف الأسطورة في القصّة العراقيّة الحديثة، فرح ياسين، رسالة ماجستير: ص ٢٣.
- ٢- شجر الغابة الحجريّ، كتابات في الشّعْر العربيّ الجديد، طرّاد الكبيسيّ: ص ٩٧.
- ٣- يُنظر: في النقد الأدبيّ، شوقي ضيف: ص ١٢٩.
- ٤- يُنظر: شعراء من العراق، جمال مصطفى مروان: ص ١٠٥.
- ٥- يُنظر: شجر الغابة الحجريّ: ص ٩٨.
- ٦- المجموعة الشّعريّة للسّيّاب، بدر شاكر السّيّاب: ص ٧٠٩.
- ٧- المصدر نفسه: ص ٣٨١.
- ٨- يُنظر: دير الملاك، دراسة نقدية لظواهر الفنّيّة في الشّعْر العراقيّ المعاصر، محسن اطميش: ص ١٧٦، يُنظر: مواقف في شعر السّيّاب، قيس كاظم الجنابيّ: ص ٨.
- ٩- المصدر نفسه: ص ١٧٦.
- ١٠- يُنظر: معجم الألفاظ العامّيّة، جلال الحنفيّ: ص ٥١٣.
- ١١- المجموعة الشّعريّة، بدر شاكر السّيّاب: ص ٢٨٧.
- ١٢- معجم الألفاظ العامّيّة، جلال الحنفيّ: ص ٥١٣.
- ١٣- المجموعة الشّعريّة للسّيّاب: ص ٦٢٣.
- ١٤- معجم الألفاظ العامّيّة، جلال الحنفيّ: ١/ ١٣٤.
- ١٥- المجموعة الشّعريّة، بدر شاكر السّيّاب: ص ٥١٨.
- ١٦- دير الملاك: ص ١٨٠.
- ١٧- المجموعة الشّعريّة، بدر شاكر السّيّاب: ص ٣٦١.
- ١٨- المصدر نفسه: ص ٥٣.
- ١٩- يُنظر: من أمثال أهل الرّيف، د. فؤاد أبو الهجاء، مجلّة التّراث الشّعبيّ، ع ٣، ١٩٩٤: ص ١٠٣.

- ٢٠- تحديث الفولكلور في الشعر العراقي، نجاح هادي، مجلة التراث الشعبي، ٦٤، لسنة ١٩٧٧: ص ١٧.
- ٢١- المجموعة الشعرية، بدر شاكر السياب: ص ١٣٣.
- ٢٢- الأمثال البغدادية، جلال الحنفي: ص ١٠٩.
- ٢٣- المجموعة الشعرية، بدر شاكر السياب: ص ٤٦٦.
- ٢٤- شجر الغابة الحجري: ص ٩٨.
- ٢٥- المجموعة الشعرية، بدر شاكر السياب: ص ٣٣١.
- ٢٦- المثل الشعبي في الشعر العراقي، شكر حاجم الصالح، مجلة التراث الشعبي، ١٩٩٤: ص ٨٥.
- ٢٧- المجموعة الشعرية، بدر شاكر السياب: ص ٢٧٥.
- ٢٨- المصدر نفسه: ص ٥٥٢.
- ٢٩- المصدر نفسه: ص ٣٤٢.
- ٣٠- الحكاية الشعبية، عبد الحميد يونس: ص ٦.
- ٣١- يُنظر: مواقف في شعر السياب، قيس كاظم الجناي: ص ١٦-١٧.
- ٣٢- يُنظر: الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي: ص ٧٥.
- ٣٣- يُنظر: المصدر نفسه: ص ٧٥.
- * هكذا اسم الشاعر العاشق عروة بن حزام عند العامة الذين يروون قصة حبه لعفراء، وموته، ويردّدون معاني قصيدته، بشعر عامي.
- ٣٤- المجموعة الشعرية، بدر شاكر السياب: ص ٣١٨-٣١٩.
- ٣٥- المصدر نفسه: ص ٢٧٩.
- ٣٦- يُنظر: الأسطورة في شعر السياب: ص ٧٦.
- ٣٧- بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، عبد الجبار البصري: ص ٤٥-٤٦.
- ٣٨- المجموعة الشعرية، بدر شاكر السياب: ص ٣٠١.
- ٣٩- المجموعة الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب: ص ٤٥٤.
- ٤٠- المصدر نفسه: ص ٦٥٢.
- ٤١- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة إبراهيم: ص ٢٨.

- ٤٢- المجموعة الشعريّة، بدر شاكر السّياب: ص ١٧٤.
- ٤٣- يُنظر: بدر شاكر السّياب، إيليا الحاوي: ٣/ ١٠٥.
- ٤٤- الموضوعيّة والنبويّة دراسة في شعر السّياب، د. عبد الكريم حسن: ص ٢٣٧.
- ٤٥- دين الإنسان، بحث في ماهيّة الدّين ومنشأ الدّافع الدّينيّ، فراس السّواح: ص ٩٦.
- ٤٦- المجموعة الشعريّة، بدر شاكر السّياب: ص ٥٤٤.
- ٤٧- المصدر نفسه: ص ٣٣٨.
- ٤٨- أثر البيئّة في الحكاية الشعبيّة، د. عمر الطالب: ص ١٩.
- ٤٩- المجموعة الشعريّة، بدر شاكر السّياب: ص ٥٥٠.
- ٥٠- المصدر نفسه: ص ٣٤٦.
- ٥١- المصدر نفسه: ص ٣٤٦.
- ٥٢- عادات وتقاليد الحياة الشعبيّة في العراق، باسم عبد الحميد حمودي: ص ١٤٢.
- ٥٣- المجموعة الشعريّة، بدر شاكر السّياب: ص ٦٢٠.
- ٥٤- يُنظر: دير الملاك: ص ٦١.
- ٥٥- المجموعة الشعريّة، بدر شاكر السّياب: ص ٤٠٦-٤٠٧.
- ٥٦- عادات وتقاليد الحياة الشعبيّة: ص ١٥١.
- ٥٧- المجموعة الشعريّة، بدر شاكر السّياب: ص ٤٠٤.
- ٥٨- يُنظر: عادات وتقاليد الحياة الشعبيّة في العراق: ص ١٥٢.
- ٥٩- المجموعة الشعريّة، بدر شاكر السّياب: ص ٤٠٤.
- ٦٠- الوناس عطية: حسن حميد: ص ٧٣.

المصادر والمراجع

- ١- أثر البيئة في الحكاية الشعبىة، د. عمر الطالب، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٨١.
- ٢- الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، ط١، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد.
- ٣- أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة إبراهيم، ط٢، مصر.
- ٤- الأمثال البغدادية، جلال الحنفي، مطبعة أسعد، بغداد، ١٩٦٢.
- ٥- بدر شاكر السياب، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.م).
- ٦- بدر شاكر السياب، رائد الشعر الحر، عبد الجبار البصري، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، ١٩٦٦.
- ٧- تحديث الفولكلور في الشعر العراقي، نجاح هادي، مجلة التراث الشعبي، ع٦، لسنة ١٩٧٧.
- ٨- توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، فرح ياسين، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، ١٩٩٦.
- ٩- الحكاية الشعبىة، عبد الحميد يونس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الهيئة المصرية (د.ت).
- ١٠- دير الملاك، دراسة نقدية لظواهر الفنىة في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطميش، ط٢، دار الشؤون الثقافية بغداد، (د.ت).
- ١١- دين الإنسان، بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني، فراس السواح، ط٤، دار علاء الدين، سوريا، ٢٠٠٠.
- ١٢- شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر العربي الجديد، طراد الكبيسي، العراق، وزارة الإعلام، ١٩٧٥.
- ١٣- شعراء من العراق، جمال مصطفى مروان، بغداد، مطبعة العاني، ١٩٨٧.

- ١٤- عادات وتقاليد الحياة الشعبيّة في العراق، باسم عبد الحميد حموديّ، بغداد، ١٩٨٩.
- ١٥- في النقد الأدبيّ، شوقي ضيف، مصر، دار المعارف، ط ٥، ١٩٧٧.
- ١٦- المثل الشعبيّ في الشعر العراقيّ، شكر حاجم الصالحيّ، موج التراث الشعبيّ، ١٩٩٤.
- ١٧- المجموعة الشعريةّ للسّيّاب، بدر شاكر السّيّاب، بيروت، دار العودة، ١٩٧١.
- ١٨- معجم اللّغة العاميّة، جلال الحنفيّ، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٣.
- ١٩- من أمثال أهل الريف، د. فؤاد أبو الهجاء، التراث الشعبيّ، ع ٣، ١٩٩٤.
- ٢٠- مواقف في شعر السّيّاب، قيس كاظم الجنائيّ، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨.
- ٢١- الموضوعيّة والبنويّة دراسة في شعر السّيّاب، د. عبد الكريم حسن، ط ١، الموسوعة الجامعة، بيروت، ١٩٨٣.
- ٢٢- الوناس عطية: حسن حميد، دار السوس دمشق، ٢٠٠٣.