

جُمْهُورِيَّةُ الْعِرَاقِ
دِيَارُ الْوَقْفِ الشَّيْعِيِّ

تراث البصرة

مَجْلَدُ فَصْلِيَّةِ مُحْكَمَةٍ
تُعْنَى بِالتُّرَاثِ الْبَصْرِيِّ

تصدر عن :

الْعَتَبَةُ الْعَبَّاسِيَّةُ الْمُقَدَّسَةُ
قِسْمُ شُرُوءِ الْعِمَارَةِ وَالْإِسْلَامِيَّةِ وَالْإِنْسَانِيَّةِ
مَرْكَزُ تَرَاثِ الْبَصْرَةِ

السَّنَةُ الثَّلَاثَةُ - المجلد الثالث - العدد العاشر
العدد الخاص الأول

ربيع الآخر ١٤٤١هـ - كانون الأول ٢٠١٩م



الترقيم الدوليّ

ردمد: 2518-511X Print ISSN:

ردمد الإلكتروني: 2617-6734 Online ISSN:

07800816579 - 07722137733 Mobile:

Email: basrah@alkafeel.net

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٢٢٥٤) لسنة ٢٠١٧ م
جمهورية العراق - البصرة

العتبة العباسية المقدسة: قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية. مركز تراث البصرة.
تراث البصرة : مجلة فصلية محكمة تعنى بالتراث البصري / تصدر عن العتبة العباسية
المقدسة قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية مركز تراث البصرة.-البصرة، العراق :
العتبة العباسية المقدسة، قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية، مركز تراث البصرة،
1438 هـ = 2017-

مجلد : ايضاحيات ؛ 24 سم
فصلية.-السنة الثالثة، المجلد الثالث، العدد العاشر (كانون الاول 2019)

ردمد: 2518-511X

تتضمن إرجاعات ببليوجرافية.

النص باللغة العربية ؛ ومستخلصات باللغة العربية والانجليزية.

1. البصرة (العراق) --تاريخ--دوريات. 2. السياب، بدر شاكر، 1926-1964--نقد
وتفسير--دوريات. الف. العنوان.

LCC : DS79.9.B3 A8373 2019 VOL. 3 NO. 10

DDC : 910.45

مركز الفهرسة ونظم المعلومات التابع لمكتبة ودار مخطوطات العتبة العباسية المقدسة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتِمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي
وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

سورة المائدة: الآية (٣)



أمر جامعي

م/ مجلة تراث البصرة

إشارة الى ما تم مناقشته في محضر مجلس الجامعة بجلسته الثالثة عشر واستناداً
للسلاحيات المخولة لنا تقرر الاتي :

اعتماد مجلة تراث البصرة الصادرة من مركز تراث البصرة التابع للعتبة العباسية
لأغراض الترقية العلمية في جامعتنا .


٢٠١٧/٧/٢
الأستاذ الدكتور
ثامر أحمد الحمدان
رئيس الجامعة

نسخة منه إلى //

- مكتب السيد رئيس الجامعة للتفضل بالإطلاع مع التقدير ...
- مكتب السيد مساعد رئيس الجامعة للشؤون العلمية للتفضل بالإطلاع مع التقدير ...
- عمادة كلية التربية للعلوم الإنسانية / مكتب السيد العميد للتفضل بالإطلاع مع التقدير
- عمادة كلية الآداب / مكتب السيد العميد للتفضل بالإطلاع مع التقدير
- عمادة كلية التربية بنات / مكتب السيد العميد للتفضل بالإطلاع مع التقدير
- امانة مجلس الجامعة / مكتب السيد المدير للتفضل بالإطلاع مع التقدير
- قسم الشؤون العلمية / مكتب السيد المدير للتفضل بالإطلاع مع التقدير
- مركز تراث البصرة / العتبة العباسية للتفضل بالإطلاع مع التقدير ...
- قسم الدراسات والتخطيط والمتابعة
- الصادرة

نجلأء //

العراق - بصرة - الكورنيش - داخلي ١٤٤

Ministry of Higher Education and
Scientific Research
AL- Muthanna University
Scientific Affairs Department



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة المثنى
قسم الشؤون العلمية

((معا لمساعدة قرائنا المسلحة الياسلة لنحر الارهاب))

No:
Date :

العدد : ب ت / ٨ / ٢٠٢٠
التاريخ : ٢٠١٨/٣/٢٥

إلى/ ديوان الوقف الشيعي/ العتبة العباسية المقدسة /الأمانة العامة

م/تحكيم مجلة

تحية طيبة ...

أشارة الى كتابكم ذي العدد ٧٥١٢ في ٧/١ / ٢٠١٧ ، المتضمن تحكيم مجلة تراث البصرة واعتمادها لأغراض الترقية . نرفق لكم ربطاً الامر الجامعي ذي العدد ١٩٧٩ في ٢٠١٨/٣/١٩ والمتضمن اعتماد مجلة (تراث البصرة) للدراسات الانسانية والعلمية لإغراض الترقيات العلمية في جامعتنا .

للتفضل بالاطلاع ... مع التقدير

أ.د. قاسم محمد حلو
مساعد رئيس الجامعة للشؤون العلمية/وكالة
٢٠١٨/ ٣/ ٢٥

نسخة منه الى :

- مكتب السيد رئيس الجامعة/للتفضل بالاطلاع . مع التقدير
- مكتب السيد مساعد رئيس الجامعة للشؤون العلمية/للتفضل بالاطلاع... مع التقدير.
- قسم الرقابة والتفتيش الداخلي/للتفضل بالاطلاع . مع التقدير.
- قسم الشؤون العلمية /مع الأوليات
- الصادرة :

مسند ٢٠٢٠/٣

العراق - محافظة المثنى - السماوة- المنطقة التعليمية - جامعة المثنى

www.mu.edu.iq
Email... muthannaresearch@gmail. rdd@mu.edu.iq

موقع جامعة المثنى
البريد الإلكتروني

١٨ / ٤ / ٢٠٢٠

امـــــر جامعي

م/مجلة تراث البصرة

إشارة إلى ماتم مناقشته في محضر مجلس الجامعة
بجلسته الثالثة عشرة المفتوحة (الجزء الثالث) للعام
الدراسي ٢٠١٦-٢٠١٧ بتاريخ ٢٠١٧/٦/١٨ واستنادا
إلى الصلاحيات المخولة إلينا تقرر الآتي :

اعتماد مجلة (تراث البصرة) الصادرة من مركز تراث
البصرة التابع للعتبة العباسية لأغراض الترقية العلمية في
جامعتنا.

الأستاذ الدكتور

عبد الرزاق احمد النصيري
رئيس جامعة واسط

٢٠١٧/٨/٢١

Prof. Dr. Al-Razzaq Ahmad Al-Nasiri
A. Wasit - Iraq
رئيس جامعة واسط

٢٠١٧/٨/٢١

نسخة منه الى///

- *مكتب السيد رئيس الجامعة / للتفضل بالاطلاعمع التقدير.
- *مكتب السيد مساعد رئيس الجامعة للشؤون الإدارية / للتفضل بالاطلاع ...مع التقدير.
- *مكتب السيد مساعد رئيس الجامعة للشؤون العلمية / للتفضل بالاطلاع ...مع التقدير.
- *قسم البحث والتطوير مع الأوليات.
- *قسم الشؤون المالية
- *قسم الرقابة والتدقيق
- *قسم الموارد البشرية
- * وحدة قاعدة البيانات
- *الصادر

آلآل ٧٠١٧

جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
رئاسة جامعة واسط
قسم
البحث والتطوير

Republic of Iraq
Ministry of Higher
Education & Scientific
Research
Presidency of Wasit
University



الرمز :
العدد : ١١٨٥

٢٠١٧/ ٨ / ٢١
١٤٣ / / هـ

201 /

KUT. WASIT. IRAQ
Rabee' District / University
City

www.uowasit.edu.iq
E-mail:
po@uowasit.edu.iq



Ref. No.:

Date: / /

العدد: ٩٩٧٠٢
التاريخ: ٢٠١٧/١٠/٢

امر جامعي

استنادا الى الصلاحيات المخولة اليها واشارة الى المادة (١٠) من تعليمات الترقيات العلمية مرقم ٣٦ لسنة ١٩٩٢ النافذة (البند الثاني) وقرار الجلسة الثانية لمجلس جامعة بابل للعام الدراسي ٢٠١٧-٢٠١٨ تقري: اعتماد مجلة (تراث البصرة) الصادرة من مركز تراث البصرة التابع للعتبة العباسية المقدسة لاغراض الترقيات العلمية في جامعتنا على ان تتقيد الجهات القائمة على تحرير المجلة بالالتزام بما يلي:
- الشروط التي منحت على اساسها مجلة محكمة معتمدة من جامعة بابل وفي حالة مخالفتها للشروط المبينة في الحضر فسوف لا تعتمد على اساس الصفة اعلاه .
- تزويدنا بنسخة من المجلة بشكل دوري .

أ. د. د. عادل هادي البغدادي

م رئيس الجامعة وكالة

٢٠١٧/١٠/٢ -

صورة منه الى:

- وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / دائرة البحث والتطوير ... للتفضل بالاطلاع ... مع الاحترام .
- السيد رئيس الجامعة الخبير للتفضل بالاطلاع ... مع الاحترام .
- السيد مساعد رئيس الجامعة للشؤون العلمية الخبير للتفضل بالاطلاع ... مع الاحترام .
- مركز تراث البصرة التابع للعتبة العباسية المقدسة ... للتفضل بالاطلاع ... مع الاحترام .
- شعبة المعلوماتية والادارية ... مع الاحترام .
- قسم البحث والتطوير ... مع الاوليات .
- الصادرة .





No :
Date:



« بجيشنا والحشد الشعبي العراق أقوى وأمضى »

العدد : ٥٩٢ / ع
التاريخ : ٢٠١٨ / ١ / ١٥

(امر جامعي)

م / اعتماد مجلة

اشارة الى كتاب امانة مجلس الجامعة المرقم (م . ج / ٧٧٠) في ٢٦ / ١٢ / ٢٠١٧ والمتضمن محضر الجلسة الثالثة للدراسة الصباحية لمجلس جامعتنا للعام الدراسي ٢٠١٧ / ٢٠١٨ المنعقد بتاريخ ٢٠١٧ / ١٢ / ١٤ تقرر:

- قبول اعتماد مجلة تراث البصرة في الترقّيات العلمية في جامعتنا كونها تتبع الاساليب العلمية في نشر البحوث والمقالات العلمية حسب المادة (١٠) من تعليمات الترقّيات العلمية في الجامعات العراقية رقم (٣٦) لسنة ١٩٩٢.
- اعتماد المجلة اعلاه لغرض الترقّيات العلمية ابتداء من تاريخ ٢٠١٧ / ١٢ / ١٤.

أ.م.د. علي عبد العزيز الشاوي

رئيس الجامعة / وكالة

٢٠١٨/١/٧

نسخة منه إلى /
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / دائرة البحث والتطوير.

مكتب السيد رئيس الجامعة / للتفضل بالاطلاع مع التقدير.

مكتب السيد مساعد رئيس الجامعة لشؤون العلمية والدراسات العليا / للتفضل بالاطلاع ... مع التقدير.

مكتب السيد مساعد رئيس الجامعة لشؤون القانونية والادارية / للتفضل بالاطلاع ... مع التقدير.

الكليات كافة / مكتب السيد العميد / للاطلاع ... مع التقدير.

الامانة العامة للعتبة العباسية المقدسة / كتابكم المرقم (٧٥١٤) في ٢٠١٧ / ٧ / ١.

قسم الشؤون العلمية / شعبة البحوث العلمية ... مع التقدير.

لجنة الترقّيات المركزية

شعبة البريد المركزي / الصادر.

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
and Scientific Research
Kerbala University
Research and development
department



جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة كربلاء
مركز البحوث والتطوير
١٦٥٥
٢٠١٨/٤/٢٩

Issu :

No. :



العدد ٤٣٣ / ٢٠١٨
التاريخ ٢٠١٨ / ١١ / ٢٥

أمر جامعي

إستناداً إلى الصلاحيات المخولة لنا وبناءاً على توصية اللجنة المشكلة في كلية
التربية للعلوم الانسانية بموجب الامر الإداري المرقم د/4303/8 في 2017/12/28.
تقرر الآتي:

إعتماد مجلة تراث البصرة الصادرة من مركز تراث البصرة التابع للعتبة العباسية المقدسة
لأغراض الترقّيات العلمية في جامعتنا واعتباراً من تاريخه اعلاه.

أ.د. منير حميد السعدي
رئيس الجامعة
2018/1/25

نسخة منه الى //

- مكتب السيد رئيس الجامعة المحترم..مع التقدير.
- مكتب السيد المساعد العلمي المحترم...مع التقدير.
- قسم الشؤون العلمية.
- الصادرة .

الايميل: Scientific.affairs@uokerbala.edu.iq

اسيل 1/24

المشرف العام

السَّيِّدُ أَحْمَدُ الصَّافِي

المتولِّي الشرعي للعتبة العباسية المقدسة

المشرف العلمي

الشيخ عَمَّارُ الهَلَالِي

رئيس قسم شؤون المعارف الإسلامية والإنسانية

رئيس التحرير

الشيخ شَاكِرُ المَحْمَدِي

الهيئة الاستشارية

أ.د. سعيد جاسم الزبيدي/ جامعة نزوى/ سلطنة عمان.

أ.د. عبد الجبار ناجي الياسري/ بيت الحكمة/ بغداد.

أ.د. طارق نافع الحمداني/ كلية التربية/ جامعة بغداد.

أ.د. حسن عيسى الحكيم/ الكلية الإسلامية الجامعة/ النجف الأشرف.

أ.د. فاخر هاشم سعد الياسري/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة البصرة.

أ.د. مجيد حميد جاسم/ كلية الآداب/ جامعة البصرة.

أ.د. جواد كاظم النصر الله/ كلية الآداب/ جامعة البصرة.

أ.م.د. محمود محمد جايد العيداني/ عضو الهيئة العلمية في جامعة المصطفى (ع)/

قم المقدسة.

مدير التحرير

أ.م.د. عامر عبد محسن السعد

كلية الآداب/ جامعة البصرة

سكرتير التحرير

د. طارق محمد حسن مطر

هيئة التحرير

- أ.د. حسين علي المصطفى / كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة البصرة.
أ.د. رحيم حلو محمد / كلية التربية - بنات/ جامعة البصرة.
أ.د. شكري ناصر عبد الحسن / كلية التربية للعلوم الإنسانية/ جامعة البصرة.
أ.د. نجم عبد الله الموسوي / كلية التربية / جامعة ميسان.
أ.م.د. عبد الجبار عبود الحلفي / كلية الإدارة والاقتصاد/ جامعة البصرة.
أ.م.د. محمد قاسم نعمة / كلية التربية - بنات/ جامعة البصرة.
أ.م.د. عماد جغيم عويد / كلية التربية / جامعة ميسان.
أ.م.د. صباح عيدان العبادي / كلية التربية / جامعة ميسان.
أ.م.د. علي مجيد البديري / كلية الآداب / جامعة البصرة.

تدقيق اللغة العربية

د. طارق محمد حسن مطر

تدقيق اللغة الإنجليزية

الأستاذ المساعد هاشم كاطع لازم

الإدارة المالية

سعد صالح بشير

الموقع الإلكتروني

أحمد حسين الحسيني

التصميم والإخراج الطباعي

محمد شهاب العلي

ضوابط النشر في مجلة (تراث البصرة)

يسرُّ مجلة (تراث البصرة) أن تستقبلَ البحوث والدراسات الرّصينة على وفق الضوابط الآتية:

١- أن يقع موضوع البحث ضمن اهتمامات المجلة وأهدافها (تُعنى بقضايا التراث البصريّ).

٢- أن تكون البحوث والدراسات على وفق منهجية البحث العلميّ وخطواته المتعارف عليها عالمياً.

٣- أن يُقدّم البحث مطبوعاً على ورق بحجم (A4)، وبثلاث نسخ، مع قرص مدمج (CD)، على أن يكونَ عددُ كلمات البحث بحدود (٥٠٠٠-١٠,٠٠٠) كلمة، ومكتوباً بخطّ (Simplified Arabic)، وأن تُرقّم الصفحات ترقياً متسلسلاً.

٤- أن يُقدّم عنوانُ البحث وملخصُ البحث باللّغتين: العربيّة والإنجليزيّة، وبحدود (٣٥٠) كلمة.

٥- أن تحتوي الصّفحة الأولى من البحث على عنوان واسم الباحث/ الباحثين، وجهة العمل، والعنوان الوظيفي، ورقم الهاتف الأرضي أو المحمول، والبريد الإلكتروني، مع مراعاة عدم ذكر اسم الباحث، أو الباحثين، في صلب البحث، أو أيّ إشارة إلى ذلك.

٦- أن يُشار إلى الهوامش في آخر البحث، وتُراعى الأصول العلميّة المتعارفة في التوثيق، والإشارة بأن تتضمّن: (اسم الكتاب، رقم الصّفحة).

٧- أن يزوّد البحث بقائمة المصادر والمراجع منفصلة عن الهوامش، وفي حالة وجود مصادر ومراجع أجنبيّة تُضاف قائمة المصادر والمراجع بها منفصلة

عن قائمة المراجع والمصادر العربيّة، ويُراعى في إعدادهما الترتيب الأبجديّ لأسماء الكتب أو البحوث في المجلّات، أو أسماء المؤلّفين.

٨- أن تُطبع الجداول والصُّور واللّوحات على أوراق مستقلّة، ويُشار في أسفل الشّكل إلى مصدرها أو مصادرها، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٩- أن تُرفق نسخة من السّيرة العلميّة للباحث إذا كان ينشر في المجلّة للمرّة الأولى، وأن يُشار إلى ما إذا كان البحث قد قدّم إلى مؤتمر أو ندوة، وأنّه لم يُنشر ضمن أعمالها، كما يُشار إلى اسم أيّة جهة علميّة أو غير علميّة قامت بتمويل البحث أو ساعدت في إعداده.

١٠- أن لا يكون البحث منشوراً، ولا مقدّماً إلى أيّة وسيلة نشر أخرى.

١١- تعبّر جميع الأفكار المنشورة في المجلّة عن آراء كاتبها، ولا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر جهة الإصدار، ويخضع ترتيب الأبحاث المنشورة لموجبات فنيّة.

١٢- تخضع البحوث لتقويم علميّ سرّي لبيان صلاحيتها للنشر، ولا تُعاد البحوث إلى أصحابها، سواء قبلت للنشر أم لم تقبل، وعلى وفق الآليّة الآتية:

أ- يبلغ الباحث بتسلّم المادّة المرسلة للنشر خلال مدّة أقصاها أسبوعان من تاريخ التسلّم.

ب- يُخطّر أصحاب البحوث المقبولة للنشر بموافقة هيئة التحرير على نشرها وموعد نشرها المتوقّع.

ج- البحوث التي يرى المقومون وجوب إجراء تعديلات أو إضافات عليها قبل نشرها تُعاد إلى أصحابها مع الملاحظات المحدّدة كي يعملوا على إعدادها نهائياً للنشر.

د- البحوث المرفوضة يُبلّغ أصحابها بذلك من دون ضرورة إبداء أسباب الرفض.

هـ- يمنح كلّ باحث نسخة واحدة من العدد الذي نُشر فيه بحثه، ومكافأة مالية.

١٣- يُراعى في أسبقية النشر:

أ- البحوث المشاركة في المؤتمرات التي تقيمها جهة الإصدار.

ب- تاريخ تسلّم رئيس التحرير للبحث.

ج- تاريخ تقديم البحوث كلّما يتمّ تعديلها.

د- تنوع مجالات البحوث كلّما أمكن ذلك.

١٤- تُرسل البحوث على البريد الإلكتروني للمركز:

(Basrah@alkafeel.net، أو تُسلّم مباشرة إلى مقرّ المركز على العنوان الآتي:

(العراق/ البصرة/ البراضعية/ شارع سيّد أمين/ مركز تراث البصرة).

وفقكم الله لخدمة بصرتنا العزيزة وعراقنا الغالي.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة العدد

الحمد لله رب العالمين، وصلاته وسلامه على الصادق الأمين، المبعوث للعالمين رحمة، وعلى آله الطاهرين، المحفوفين منه تعالى بالكرامة والنعمة، وبعد...

فأن تتلاحق أعداد مجلة (تراث البصرة)، بالرّفد والصدور، يعني أنّ قنوات تواصلها مع الباحثين والدارسين تتنامى وتتسع، وهي مسكونة بهاجس النضج والرّصانة في كلّ الخطى والمسارات.

إنّ من أهمّ مؤشّرات النّجاح لأيّة مسيرة علميّة، هو أنّها تحقّق معالجات موضوعاتها في إطار تحرّق فيه السّكونيّة، وتنشد الجِدّة والابتكار، وهذا الذي يُهيئ لمتلقّيها أرضيّة للتفاعل، يشعرون فيها أنّ المعلومة المقدّمة قد أضافت وهيأت ثمرتها للقطاف.

في هذا السّياق لسنا مع مَنْ يَضَع، أو يحاول أن يضع مفردة (التّراث) في حدود ضيقة تُوحي بالنفاد والنضوب. ربّما قد يصدّق هذا في مواطن قليلة، لكننا أمام تراثٍ كالتّراث البصريّ، نجد أنفسنا إزاء بحرٍ من أين تأتیه ترد، وهذا الذي يزرع التّفاؤل في باحثينا وقرّائنا بديمومة مشروعا العلميّ، ولا يعني هذا أنّ بحثنا يندرج في تقديم التّراث أو إحيائه، وإنّما نجد ضرورة في الإفادة منه في تحليل مشكلات العصر، ومفاهيمه المستجدة في عمليّة ترويضيّة تجعل من الماضي سراجاً متمزج أنواره بأنوار الحاضر؛ وعليه، فإنّ مشروعا البحثي لا يُحصّر في التعريف بالتّراث،

بل بتعميق الثقافة، والارتقاء بالوعي، واستقاء الدروس والعبر، واستلهام القيم، وتعزيز البناء، وترصين التصديّ لمؤامرات التنفير من كلّ ما يمتّ بصلةٍ إلى الماضي، وتقوية المصدّاتِ أمام عواصف التجهيل، التي تحاول فيها العولمة إيهام الأجيال بأنّ التقدّم لا يأتي إلّا بالتقاطع مع تراثنا وماضينا.

استناداً إلى هذا، فإنّ أنظارنا تتطلّع دائماً إلى باحثينا الكرام؛ لرفد مجلّتنا بموضوعاتٍ تُحقّق الأهداف التي من أجلها وُجدَ (مركز تراث البصرة) التابع للعتبة العباسيّة المقدّسة، التي في مقدّمتها رعاية البحث العلميّ؛ أملاً في الإسهام الجادّ في السّلوكة العامّة للحياة.

لقد كان منهجُ المجلّة أن تتنوّع موضوعاتها بين علوم الدّين والتاريخ واللّغة والأدب والتحقيق، وغيرها ممّا يصبُّ في مجال تخصّصها، وقد يُصار في بعض أعدادها إلى الاختصار على موضوع واحدٍ إذا ما وُجدت الحاجة إلى تسليط الصّوء فيه وإثرائه؛ لإحاطة القراء والدارسين بجوانبه كلّها، أي: إنّه موحّدٌ في موضوعه ومتنوّعٌ في جوانب تناوله، وهذا الذي كان عليه العدد (العاشر)، الذي نضعه بين أيدي قرائنا، وقد انصبَّ جهدُ الباحثين فيه على شاعر من شعراء البصرة، كان له الفضلُ في نسجِ ثوبٍ جديدٍ للقصيدة العربيّة تحرّرت بارتدائه من العمود ذي الشطرين المتساويين والرويّ الموحّد؛ لتمارس حرّيّتها في التشكّل والتلوّن في تفعيلات البحر دون التقيّد بعددٍ يحدّد حركتها. وهكذا وُلدت على يد السيّاب قصيدة التفعيلة لتُسجّل حضورها في الأدب العربيّ، حاملةً اسم رائدها البصريّ بدر شاكر السيّاب. فنأمل أن تكون لكم سياحةً ماثعةً نافعةً في طيّات بحوثه.

هيئة التحرير

المحتويات

- ٢٣ التَّراكمُ الصَّوتِيُّ في القصيدةِ البصريَّةِ، تآزُرُ الإيقاعِ والدَّلالةِ
(السَّيَّابُ أنموذجاً)

أ.د. محمَّد جواد حبيب البدراني
جامعة البصرة / كَلِيَّةُ التَّربية - القُرْنة / قسم اللُّغة العربيَّة

- ٥٥ جوانِبُ مِنْ صُورِ الإبداعِ في شِعْرِ السَّيَّابِ

أ.د. سوادِي فرج مكلف
جامعة البصرة / كَلِيَّةُ التَّربية للعلوم الإنسانيَّة / قسم اللُّغة العربيَّة

- ٨٣ قراءةٌ تأويليَّةٌ للدَّلالةِ النَّفْسيَّةِ لصورةِ اللَّيلِ في شِعْرِ السَّيَّابِ

أ.د. مرتضى عباس فالح
جامعة البصرة / كَلِيَّةُ التَّربية للعلوم الإنسانيَّة / قسم اللُّغة العربيَّة

- ١٤٣ الموروثُ الشَّعبيُّ في شِعْرِ السَّيَّابِ

أ.م.د. نافع حمَّاد محمَّد
جامعة تكريت / كَلِيَّةُ الآداب / قسم اللُّغة العربيَّة

- ١٨١ انفتاحُ النَّسقِ الجماليِّ في قصيدةِ (المعبد الغريق) للسَّيَّابِ وقصيدةِ (شاسوسا)
لسهراب سبهرى (دراسةٌ مقارنةٌ)

أ.م.د. عليّ مجيد البديري
جامعة البصرة / كَلِيَّةُ الآداب / قسم اللُّغة العربيَّة

د. مهدي عبد الأمير مفتن

جامعة بابل / كَلِيَّةُ الدِّرَاسَاتِ الْقُرْآنِيَّةِ / قِسم اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

د. راسم أحمد عبَّس الجُرَيَّانِي

جامعة بابل / كَلِيَّةُ التَّرْبِيَةِ الْأَسَاسِيَّةِ / قِسم اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

أ.م.د. مولود محمَّد زايد البيضاني

جامعة ميسان / كَلِيَّةُ التَّرْبِيَةِ / قِسم اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ

التَّراكمُ الصَّوتِيُّ في القصيدة البصريَّة، تآزرُ الإيقاع
والدَّلالة

(السَّيابُ أنموذجاً)

Sound Accumulation in the Basri Poem,
Collaboration of Rhythm and Meaning

As-Sayyab as an Example

أ.د. محمَّد جواد حبيب البدرانيّ

جامعة البصرة / كَلِّية التَّربية - القُرْنة / قسم اللُّغة العربيَّة

Professor Mohammad J. Habeeb Al Badrani, Ph. D.

Department of Arabic, College of Education in Qurna,

University of Basra

ملخص البحث

مما لا ريب فيه أنّ للصّوت أثراً كبيراً في تكوين موسيقى اللفظة، وتشكيل بنية التعبير الأدبي، من خلال الجرس الذي تحويه الألفاظ، والإيحاء الذي يكونه اجتماعها حين تتألف، مكوّنة مفردات معيّنة؛ ذلك أنّ (الصّوت ليس له معنى في ذاته، وإنّما تكون له قيمة تعبيرية مرتبطة بخصائصه)، فالصّوت وحده لا يملك أية طاقة تعبيرية مباشرة - وإنّ امتلكت بعض الأصوات إيحاءات رامتة - ما لم تُصاحبه أصوات أخرى تخلق الصّلة بين الرّامز والمرموز، وتُعطي العمل الأدبي ميلاده الحقيقي.

من هنا، يبدو أنّ دراسة أيّ عمل أدبي لا تتكامل ما لم تمنح الأصوات ودلالاتها وأثرها الإيحائي على المبدع والمتلقّي معاً قسطاً وافراً من اهتمامها، ولما كان جوهر الشّعْر هو الصّوت فنحن لا نستطيع أن نفهم الشّعْر حقّ فهمه، ما لم نتبع أثر استخدام تشكيلات الأصوات وحزمها في دلالاته النغميّة والإيقاعيّة، ولا يُمكن استنتاج ذلك إلّا عبر نظرة متفحّصة إلى اللّغة بوصفها تواشجاً بين الإيقاع والدّلالة.

إنّ استقراء مدوّنة السيّاب الشّعريّة تشي بأنّه رائد في هندسة الصّوت، وقد نجح في الاستثثار بأصوات أضفت على نصّه مظهرًا دلاليًا معيّنًا، مبنياً على

التراكُمات الصوتية التي تنثال ضمن العملية الإبداعية، فالسياب كما يقول (د. محمد الهادي الطرابلسي): لم يترك مصدراً للصوت إلا استلهمه، فاجتمعت في نصّه الأصوات بطريقة لافتة، جعلت قصيدته أنشودة ممتعة.

سنحاول في هذا البحث استكشاف قدرة السياب على توظيف التراكُمات الصوتية لتعزيز دلالة النصّ الشعريّ عبر تحقيق درجة عالية من الإيقاع، الذي يبوّح بالخوف، ويُفضي إلى درجة قصوى من التوتّر على المستويين: الصوتي، والنّفسي، ما يُشكّل تركيبة إيقاعية تتخذ من التراكُمات الصوتية أساساً في بنيتها الإيقاعية والدلالية، وقد طبقنا ذلك على نصوصٍ مختلفة للشاعر، رابطين بين الإيقاع والدلالة.

ABSTRACT

There is no doubt that the sound plays a vital role in constituting the music of any word and formulating the structures of literary expressions. This is achieved through the tone embodied in words and also the suggestion aroused due to their harmonious connection that leads to certain words or expressions. The 'sound' is, however, meaningless by itself; its expressive value is linked to its qualities. It becomes clear therefore that studying any literary work cannot be complete unless the signification of sounds and their suggestive impact on both the creative writer and the recipient are given due attention. As the sound is the essence of poetry, readers cannot understand poetry well unless we could trace the influence of sounds on the tone and rhythmic signification of the poem.

As-Sayyab's poetry gives the evidence that he is

vanguard in the engineering of the sound. He opted for specific sounds that impart a certain semantic feature based on sound accumulations that come over during the creative process.

The present paper deals with As-Sayyb's ability to employ sound accumulations to bolster the signification of the poetic text through performing a high degree of rhythm that discloses fear and leads to an utmost degree of stress on both levels: acoustic and psychological.

مما لا ريب فيه أنَّ للصوت أثراً كبيراً في تكوين موسيقى اللَّفظة، وتشكّل بنية التعبير الأدبيّ، من خلال الجرس الذي تحويه الألفاظ، والإيحاء الذي يكوّنه اجتماعها حين تتآلف، مكوّنة مفردات معيّنة؛ ذلك أنَّ «الصّوت ليس له معنى في ذاته، وإنّما تكون له قيمة تعبيرية مرتبطة بخصائصه»^(١)، فالصّوت وحده لا يملك أيّة طاقة تعبيرية مباشرة - وإن امتلكت بعض الأصوات إحياءات رامزة - مالم تصاحبه أصوات أخرى تخلق الصّلة بين الرامز والمرموز، وتُعطي العمل الأدبيّ ميلاده الحقيقي^(٢).

من هنا، يبدو أنَّ دراسة أيّ عمل أدبيّ لا تتكامل مالم تُمنح الأصوات ودلالاتها وأثرها الإيحائيّ على المبدع والمتلقّي معاً قسطاً وافراً من اهتمامها، ولما كان جوهر الشّعور هو الصّوت، فنحن لا نستطيع أن نفهم الشّعور حقّ فهمه ما لم نتبّع أثر استعمال تشكيلات الأصوات، وحزمها في دلالاته النغمية والإيقاعية، ولا يمكن استنتاج ذلك إلاّ عبر نظرة متفحّصة إلى اللّغة؛ بوصفها تواشجاً بين الإيقاع والدلالة.

إنّ النقد العربيّ القديم كان واعياً أهميّة الصوت وطرائق تشكّله في تكوّنات النصّ الأدبيّ، فتناغم أصواتها وتواشجها يُضفي عليها منحى إيقاعياً يمنحها دلالات خاصّة يتفصّدها الشّاعر، فقد تحدّث الخليل عن الطبائع النغمية للأصوات، ودورها في تحسين اللَّفظ أو تهجينه، وتابعه على ذلك من جاؤوا بعده، إلاّ أنَّ من الطريف الإشارة إلى رأي ابن سنان الخفاجيّ، الذي يقول: «إنّ الحروف التي هي أصوات تجري من السّمع مجرى الألوان من البصر»^(٣)، وهذه الالتفاتة تدلّ على تنبّه الخفاجيّ إلى تعالق الفنون وتشابكها وتداخلها، وهذه

إحدى مقاربات نقدنا المعاصر.

أما الدراسات الحديثة، فلم تأل جهداً في هذا المضمار؛ إذ راح النقاد -والأسلوبيون منهم بالذات- يولون الأصوات واستعمالها جلّ اهتمامهم؛ إذ يقول هايمز: «إنّ تراكماً أعلى من التراكم المتوسط لطائفة من الفونيمات، أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت ما، ولقطع شعريّ، ولقصيدة ما، يلعب دوراً خفياً في الدلالة»^(٤)، وهذا ما سنحاول تتبعه في شعر السياب.

إنّ من يستقرئ شعر السياب بإمعان باحثاً عن استعماله للأصوات، يجده مميّزاً في هندسة الصوت، وهذا ما حدا بالدكتور (محسن اطيّمش) إلى القول: «إنّ بعضاً من ثراء موسيقى شعر السياب وتميّزه عن أقرانه في مرحلته يعود إلى أسباب منها... ما يتعلّق بالبنية الداخلية للقصيدة، وأعني بها الإيقاع الموسيقي الداخلي للشعر الذي يتألّف من تلك الوحدات الإيقاعيّة والتجانسات الصوتيّة»^(٥). ولكي نبتعد عن دائرة التنظير إلى التطبيق، ننتقل إلى نصوص الشاعر؛ إذ يقول:

وكنْتُ ذات ليلةٍ

كانّها السَّماءُ فيها صدىً وقار

أصيدُ في الرُّميلة

في خورها العميقِ أسمعُ المحار

مُوسوساً كأنّها يبوحُ للخصيِّ وللقنار^(٦)

لقد تكرّر صوت الصّاد (ثلاث مرّات)، وصوت السّين (أربع مرّات)، في

حين تكرّرت الميم (سبع مرّات)، وبهذا نلاحظ أنّ أصوات الصّفير جاءت متوازنة في عددها مع صوت الميم، فضلاً على مجيء أصوات الصّفير قبل أو بعد صوت مدّ على الأعم الأغلب، ما يمنحها مدى صوتياً أبعد، يسمّ النصّ بإيقاع متجاوب شكّله الكلمات التي تكرّرت هذه الأصوات فيها؛ ولذلك جاءت هذه القصيدة وقد اتّخذ فيها الصّوت بعداً ريادياً معتمداً الأساليب القديمة، ذاتها إلاّ إنّ اختياره للألفاظ التي يكثر فيها أصوات الصّفير جعل النصّ ينقل إلينا إيحاء من الخوف والترقب والتوجّس في نفس البطل، وهو يصف رحلته إلى جنّة إرم. ويقول السيّاب:

أنا بعل أخطر في الجليل

على المياه أنث في الورقات روعي والثّمار

والماء يهمس بالخير، يصلّ حولي بالمحار

وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقّد في قراري^(٧)

لقد تكرّرت الراء في هذه الأسطر عشر مرّات، وهي من أصوات الجهارة، فضلاً عن أنّ صوت الراء يشكّل نطقه اهتزازاً وترجيعاً، فهو صوت يُفيد التكرار بطبيعته، فكأنّ الشاعر يُريد الإيحاء بالاستمراريّة وتدقّق الحدث وتجده على شكل موجات متتابعة تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة، تكسر الفواصل بين الصّوت ودلالته، وتضع المتلقّي في بنية توتّر جماليّ ناجم عن استمرار حركة المشهد، ويتّضح طغيان الأصوات المجهورة على النصّ ومن المعروف أنّ «الأصوات المجهورة تصلح للإنشاد، أمّا الأصوات المهموسة، فالتعامل الأمثل معها يتمّ عن طريق القراءة»^(٨)، وهذا ما يتبيّن في النصّ الذي

يَتَسَمُّ بِنَفْسٍ إِنْشَادِيٍّ نَاجِمٍ عَنْ تَكَرُّرِ الْأَصْوَاتِ الَّتِي غَدَتْ «تَقْنِيَاتٍ يُمْكِنُ اسْتِخْدَامُهَا لِتَوْلِيدِ الْمَوْسِيقَى، أَوْ تَقْنِيَاتٍ تَتَعَلَّقُ بِالتَّنْسِيقِ الدَّلَالِيِّ»^(٩).
ويقول في قصيدة أخرى:

مُسْتَبِيحاً مُسْتَبِيحاً، مَهْدِداً مُسْتَبِيحاً

مَنْ رَأَاهَا، دَجَاجَةُ الرِّيفِ؛ إِذْ يُمَسِّي عَلَيْهَا الْمَسَاءَ فِي بَسْتَانِهِ؟

حِينَ يَنْسَلُّ نَحْوَهَا الثَّعْلَبُ الْفَرَّاسُ يَاللَّصْرِيفِ فِي أَسْنَانِهِ!^(١٠)

لقد تَكَرَّرَ صَوْتُ السَّيْنِ تِسْعَ مَرَّاتٍ، ثَلَاثًا فِي كُلِّ سَطْرِ شَعْرِيٍّ، وَقَدْ جَاءَ هَذَا الصَّوْتُ مُتَجَاوِباً مَعَ مَا حَوْلَهُ مِنْ أَصْوَاتٍ، فَهُوَ مِنَ الْأَصْوَاتِ الرَّخْوَةِ الْمَرْقَّقَةِ، وَمُخْرَجُهُ أَسْنَانِيٌّ لَثْوِيٌّ، وَهُوَ مِنْ أَصْوَاتِ الصَّفِيرِ، وَيَدْخُلُ فِي الْأَعْمِّ فِي كَلِمَاتٍ تَتَّصِلُ بِمَعْنَى الْخَوْفِ وَالتَّوَجُّسِ^(١١)، وَالشَّاعِرُ هُنَا يَصِفُ الْمَوْتَ ذَلِكَ الشَّبَحَ الرَّهِيبَ الَّذِي يُطَارِدُ الْأَحْيَاءَ طَرَاداً لَا خِلَاصَ مِنْهُ، وَمِنْ الطَّبِيعِيِّ أَنْ يُثِيرَ فِي ذَاتِهِ خَوْفاً، مَا يَعْكُسُ دَرَجَةً عَالِيَةً مِنَ التَّفَاعُلِ بَيْنَ الْإِيقَاعَيْنِ: الصَّوْتِيِّ، وَالنَّفْسِيِّ، عَلَى أَسَاسِ فِكْرَةِ الْمُحَاكَاةِ، الَّتِي تَحَاوُلُ تَخْفِيزَ الْإِطَارِ الْإِيقَاعِيِّ وَرَبْطَهُ بِالتَّجَرُّبَةِ النَّفْسِيَّةِ، الَّتِي تَتَأَلَّفُ مَعَ الصُّورَةِ التَّعْبِيرِيَّةِ الَّتِي اخْتَارَهَا الشَّاعِرُ، وَهِيَ صُورَةُ الثَّعْلَبِ الَّذِي يُطَارِدُ دَجَاجَةً يَدْفَعُهَا خَوْفُهَا لِتَسْقُطَ بَيْنَ يَدَيْهِ، وَمِنْ الْمَعْرُوفِ أَنَّ السَّيَابَ مِنَ الشُّعْرَاءِ الَّذِينَ أَبْدَعُوا فِي الصُّورَةِ، فَيَجِدُ قَارِئُهُ «فِي كُلِّ رَجْعَةٍ طَبَقَةً مِنَ الْمَعَانِي الْجَدِيدَةِ لَمْ يَفُظْنَ لَهَا، وَيَعُودُ ذَلِكَ إِلَى إِحْسَاسِهِ الصَّادِقِ بِحَيَوِيَّةِ الْخِيَالِ وَصِدْقِهِ، مِمَّا جَعَلَ شَعْرَهُ تَرَكَماً صُورِيّاً مُعَبِّراً عَنْهُ بِالْمَعَادِلِ الْمَوْضُوعِيِّ»^(١٢).

لقد نَجَحَ السَّيَابُ فِي تَكْوِينِ مَجْمُوعَةٍ مِنَ التَّرَاكِمَاتِ الصَّوْتِيَّةِ وَالْمُتَوَالِيَّاتِ الَّتِي نَجَحَتْ ضَمْنِ سِيَاقَاتِهَا الشُّعْرِيَّةِ بِتَحْقِيقِ دَرَجَةٍ عَالِيَةٍ مِنَ الْإِيقَاعِ الَّذِي

يروح بالخوف، ويُفْضي إلى درجة قصوى من التوتّر على المستويين: الصوتيّ، والنفسيّ، الذي يشكّل تركيبة إيقاعيّة شعوريّة متلازمة، وقد تضافر مع ذلك تكرار (مستبيحاً) ثلاث مرّات في السطر الشعريّ الأوّل، محقّقاً تراكمًا إيقاعيًّا يتجاوب مع التراكم الصوتيّ ليشكّل بنية إيقاعيّة متلازمة ذات تأثير جماليّ ظاهر، متأتّ من «تكرار الأصوات ذاتها في... الكلمات المتوالية»^(١٣).
ويقول السيّاب:

جسّي جراحي وامسحيتها بالمحبّة والحنان

بك ما أفكّر لا بنفسي مات حبّك في ضحاه^(١٤).

إنّ تكرار صوت الحاء في مفردات متقاربة يتناسب مع ما قرّره دراسات سابقة من «أنّ تكرار الحاء متّصل بالطرب، إنّ فرحاً أو حزناً»^(١٥)، وإنّ تكرار الحاء بهذه الصّورة يشي بالتوقيع المهموس لتبريح الحبّ»^(١٦)، والشاعر هنا يخاطب زوجته في قصيدة أسماها (إقبال واللّيل)، كتبها في أواخر حياته، قال عنها ناشر الديوان يحتمل أنّها آخر قصيدة كتبها الشاعر^(١٧)؛ لذلك، فهي تنبض بمعايشة الموت شعريًّا، فكأنّ الموت والحياة والحبّ من متلازمات شعره التي لا انفكاك لها ولا تباعد، بل كأنّ الحياة غدت في نظره موتاً مؤجّلاً، ومن التكرار الصوتيّ ما يكون في الكلمات التي تتشابه إلى حدّ القرب من التجانس في معظم أصواتها أو بعضها، مشكّلة علاقة تؤدّي إلى خلق أثر يُفْضي إلى تمطيط زمن الكلمة أو تقليصه، كما في قول السيّاب:

بلورها يذوب في أنين

بُويّب.... يابويّب^(١٨)

إن تشابه أصوات الياء والباء والواو في كلمتي (يذوب، بويب)، فضلاً عن تآزر كلمة (بلورها) معها في صوتي (الباء، الواو)، وهو ما يتّضح من المخطّط أدناه، الذي يبيّن تراكم تلك الأصوات:

بلورها يذوب

بويب

إنّ النظرة المتأمّلة تهدينا إلى تبيّن أبعاد العلاقة في البنية الإيقاعيّة القائمة على تجاوب الأصوات، بحيث يغدو أحدهما صدىً للآخر، ما يخلق تجانساً صوتياً جميلاً؛ إذ «إنّ أجمل الإيقاع ذلك الذي يكون خليطاً من عناصر تتقابل في ما بينها تبعاً لنسبة معيّنة، وهذه النسبة تمت بطبيعتها الى النظام المستحب»^(١٩)، وقد شكّلت هذه الأصوات بتكرارها نظاماً ذات طبيعة مستساغة يمثّل نوعاً من المواءمة والتناسب بين النغمات الموسيقيّة النابعة من تأليف الأصوات اللغويّة بشكل يمنح النصّ انسجاماً واضحاً.

ومثلها قول الشاعر:

في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسّماء^(٢٠)

لقد ارتبطت (النسائم، السّماء) بعلاقة تقوم على سمة كليّة التشابه الصوتي في الحروف جميعها وزيادة حرف النون في الأولى، في حين تشابه كلمتا (غار، غير) في أغلب الأصوات، عدا صوتي المدّ (الألف، الواو)، ما يمكننا من تمثّلها هكذا:

النّسائم غار

السّماء غير

وإنّ الكلمتين (السّماء، النّسائم) ترتبطان -أيضاً- بعلاقة مشابهة مكانية على

المستوى الدلاليّ، فالسّماء هي مبعث النسائم العلية، ومثلها قول الشاعر:

ضيف جديد، ثمّ تفرك مقلتيها في فتور^(٢١)

فكلمتا (تفرك، فتور) تتشابهان في فونيمات (ف، ر، ت)، ولا يفرق بينهما غير تباين (ك، و).

تفرك

فتور

والحقيقة أنّ ثمة علاقة دلاليّة يمكن تلّمسها، وهذه العلاقة قائمة على أساس من التقابل الدلاليّ، فالتفرك عمليّة حسيّة موجبة قائمة على الحركة، في حين يدلّ الفتور على الارتخاء والتكاسل، ما يخلق تشابكاً من العلاقات بين العناصر المتشابهة صوتياً والمختلفة دلاليّاً، تجعلنا أمام منظومة من الإيقاعات الناجمة عن تشاجر الأصوات التي تشكّل في الوقت ذاته إيقاعاً درامياً ناشئاً عن التقابل الدلاليّ والحركة السردية التي تصوّر عمليّة الاستيقاظ والنعاس الغالب على وجه المتحدث عنها وفتور حركتها المتأني من الملل والنقمة على الحياة التي تعيشها، وهذا متأثّر من قدرة الشاعر على الإمساك بجوهر إبداعه، وأمثلة هذه العلاقة الصوّتيّة في شعر السيّاب أكثر من أن تُحصى؛ إذ لا تخلو قصيدة أو مقطع من بعض صورها.

ومن العلائق بين الأصوات ما يقوم على ترابط جزئيّ، كقول السيّاب:

وتهويده النّخل ينعس والليل أقمر

وفي بيته - الآن - خلّ العويل^(٢٢)

فالتشابه الصوتيّ قائم على الربط بين أكثر من كلمة، ما يُشكّل علاقة جزئية

قائمة على التشابه الفونيمي في أصوات (النون والحاء واللام):

النخل

الآن خلّ

وغير خافٍ هنا أن الشاعر قد وظّف هذا التشابه الفونيمي القائم على استقطاب حزم صوتية متواشجة تخلق تياراً إيقاعياً ودلالياً فاعلاً في النصّ، يعمل على إطلاق الطاقات الكامنة في اللغة، فيستجيب المتلقي استجابة لا واعية لمعطيات هذه الحزم الصوتية، التي شكّلت وسيلة لا واعية فعالة من وسائل تناسق الظلال الموسيقية في القصيدة؛ إذ إنّ شعريّة القصيدة هنا تُجسّدها «طاقة الجذب الهائلة.... نتاج تضافر البنيتين: اللغوية والإيقاعية داخل البنية المنصهرة الجديدة»^(٢٣).

ومن التراكب الصوتي ما ينشأ عن إكثار الشاعر من حروف المدّ، ويأتي هذا الأمر بصورة غير متقصودة من الشاعر، وإنّما ينجم عن إحساسه الشعريّ الذي يقوده بصورة غير مخطّط لها إلى إشاعة هذه الأصوات، «التي تكسب المقطع إذا شاعت شيوعاً واضحاً نوعاً من البطء الموسيقيّ، أو ما يمكن أن يوصف بالتراخي الموسيقيّ»^(٢٤)، وهذا ما يمكّننا من القول بأنّ أصوات المدّ واللين عنصر مهمّ في التشكيل الإيقاعي الذي يتحدّد بأشياء كثيرة، منها: «النغمة المميّزة لكلّ صوت من الأصوات، وغنى الصّوت بالنغمات الثانوية والأحاساس الحركيّ المصاحب للنطق بالصّوت»^(٢٥)، وقد ذكر أحد الباحثين أنّ «لأصوات المدّ واللين قيمة موسيقية ولحنية تلاحظ من تعاقبها أو تكرارها، أو تنشأ من العلاقات الهارمونية بينها، وقد لاحظ (لاسن) أنّ ثمة توازياً بين

النعيمات الموازية لحروف المدّ ونغمات معيّنة في السُّلَم الموسيقيّ.....والحقّ أنّنا نستطيع أن نفترض مطمئنّين -بناءً على الدور الهام الذي تلعبه حروف المدّ في الشّعر عامّة- أنّ الشاعر يحسّ بالعلاقات الهارمونيّة بين هذه الحروف، ويستغلّها في شعره»^(٢٦)، وينشأ من استغلاله لها جواً موسيقياً خاصّاً معتمداً على «تجانس الأصوات أو تكرارها، وتنوّع عطائها الإيقاعي»^(٢٧).

يقول السيّاب:

يمدّون أعناقهم من ألوف القبور، يصيحون بي أن تعال
نداءً يشقّ العروق، يهزّ المشاش، يبعثر قلبي رماداً
أصيلٌ هنا مشعلٌ من ضياء
تعال اشتعل فيه حتّى الزوال
جدودي وآبائي الأوّلون سرابٌ على حدّ جفني تهادي
وبي جذوةٌ من حريق الحياة تُريد المحال^(٢٨)

ويقول السيّاب:

وبقيت أدور
حول الطاحونة من ألمي
ثوراً معصوباً، كالصّخرة، هيهات تثور
والنّاس تسير على القمم
لكنيّ أعجز عن سير، ويلاه على قدمي
وسريري سجنّي، تابوتي، منفاي إلى الألم
وإلى العدم

وأقول سيأتيني يوماً يوماً من بعد شهور

أو بعد سنين من السقم

أو بعد دهور^(٢٩)

إنَّ شيوع حروف المدِّ في المقطعين أسهم إسهاماً واضحاً في منح الحركة الإيقاعيَّة البطء الملحوظ، ما أضفى على كلمات النصِّ نوعاً من الديمومة والانسياح؛ إذ إنَّ «من طبيعة هذه الحروف المساعدة في المدِّ الصوتي الذي يُعطي الإيقاع البطء الموحى بالتصدُّع والخواء والتهالك»^(٣٠)، فضلاً عن أنَّه يثير في نفس المتلقِّي إحساساً بالاستمراريَّة، ويبوح بدعوة إلى الأسى العميق، وكأنَّ النصَّ يدور حول نفسه، فتكرار هذه الحروف الصائتة يوظَّف عضويّاً لإقامة تناغم واضح بين بنية الإيقاع وبنية التعبير؛ لإيحاء دلالات عفويَّة جديدة يغدو معها المعنى والصَّوت أحدهما صدى للآخر، ويُنشآن تصويراً مفعماً بالحركة لأجواء الحزن والكآبة، بحيث يتحوَّل حزنه إلى أداة تعبيرية تجعل شعره يتقطَّر حزناً وهو يصوِّر المفارقة التي تعتمل في داخله بين إحساسه إذ يرى الموت واقعاً لا مناص منه ولا مهرب، ورغبته بالحياة التي تصطدم بواقع مرضه وآلامه التي لا شفاء، منها الأمر الذي يجعل من الموت «المخلص النهائي المفضي من القلق إلى الطمأنينة»^(٣١)، وهذا ما أسهمت حروف المدِّ وتكرارها في تأجيجه عبر مطَّ النصِّ ومنحه مزيداً من البطء الملائم للإحساس المأساوي، ما جعل من تكرار هذه الأصوات أشبه بإيقاع أنينيّ منبجس من شعور باليأس يخيم على نفس الشَّاعر، ويمنح النصَّ «ضرباً من التلوّن والانحراف في نمطٍ إيقاعيٍّ»^(٣٢) خلَّفته وعزَّزته حروف المدِّ التي أكثر منها الشاعر في نصّه.

يتكرّر الأمر ذاته في المقطع الثاني المختار؛ إذ تعتمل في ذات الشاعر أحاسيس اليأس من الحياة، فتجعله يلجأ إلى الإيقاع البطيء، الذي تُهيمن عليه بوضوح حروف وأصوات المدّ، وتجعل منه مشهداً جنائزياً قائماً على تعادل الموت والحياة حينما يصبحان شيئاً واحداً في نظر الشاعر الذي يهدّهُ المرض، فيجد أنّ حياته بحدّ ذاتها موتاً بطيئاً، وقد أسهمت حروف المدّ بوضوح في إطالة النَفَس الملحمي المتوتّر لديه، وهو يصوّر لنا هواجس الموت، «وقد ساعدت هذه الأصوات بما تملكه من صبغات على إظهار نبرة الحزن، وقد تضافت.... لجعل مشاعر الحزن تمتدّ في فضاء القصيدة.... بدلالات لا نهائية تتناسب وسياق المعنى»^(٣٣)، ما جعل الصّوت موحياً بالمعنى، مصوّراً للدلالة، في تناسق شعوريٍّ أخاذ عُرف به السّياب.

إنّ السّياب يستخدم التّضعيف (التشديد) واحداً من وسائله التعبيريّة الإيقاعيّة، فهو «شاعر مولع بالتّضعيف، يلجأ إليه..... طلباً لموسيقىّة المفردة الحاصلة من تكرار الصّوت مرّتين»^(٣٤)، فضلاً عن أثرها في إضافة دلالات أخرى.

يقول السّياب:

ياليتني طفلاً مجوع، يئنُّ في ليل العراق

أنا ميّت ما زال يحضر الحياة

ويخاف من غده المهّدّد بالمجاعة والفراق

إقبال مُدّي لي يديك^(٣٥)

إنّ تّضعيف الألفاظ (يئنّ، ميّت، المهّدّد، مُدّي) منح النّصّ إيقاعاً خاصّاً،

وبهذا يكون «التضعيف أو التشديد مُسهماً في احتواء الإيقاع تساوqاً مع الشدة والقوة»^(٣٦)، التي تُناسب الحالة النفسية التي يمرُّ بها الشاعر، وهو يُعيش الموت يومياً، ويشعر بشدة وطأته عليه، وهو يجدُّ العالم كله قد تخلَّى عنه، ولم يبق معه إلا زوجته الوفية التي استمرت ترعاه، والشاعر لا يخاف من حاضره ومن الموت الذي ينتظره فحسب، بل يعيش قلقاً قاتلاً آخر يتمثل بخوفه من جوعه وجوع أطفاله بعده؛ إذ جرى فصله من الوظيفة، وأغلقت أمامه وأمام عائلته أسباب الرزق.

إنَّ السياب من أكثر الشعراء العرب اهتماماً بالأصوات وأثرها التعبيري في النص الشعري، فقد كان ذا إحساسٍ شاعريٍّ مرهف في اختيار الحروف والأصوات لا شعورياً بحيث تتسق انفعالياً مع ما يريد التعبير عنه، فضلاً عن أنَّها تُثير في المتلقِّي إحساساً من التجاوب، فالسياب «كانت له مع الأصوات جولات لا شك في أنَّ نصّه يستمدُّ قيمته منها هي بالذات»^(٣٧).

ولعلَّ من جوانب استعماله الصوتية التي وقف عندها الكثير من دارسيه، استعماله الأفعال القائمة «على البناء الرباعي الذي جاء من الشائبي المكرر، وتمتلك هذه الصيغ رنيناً موسيقياً جاء من التكرار.... وتُعدُّ أنشودة المطر أكثر مجاميعه احتفالاً بهذه الصيغ»^(٣٨)، ولقد حاول بعض الباحثين ربط استعماله هذه الصيغ وآلامه المرضية وضعضة جسده أواخر حياته^(٣٩).

إنَّ أيَّ باحث منصف يجد أنَّ «العلاقة التي يشير إليها الباحثان مبهمة؛ إذ لا علاقة للمرض وسوء الحالة الصحية والنفسية باختيار الألفاظ الرباعية المكررة»^(٤٠)، فالسبب - كما يبدو لي - دلالي وموسيقى، فهذه الألفاظ فضلاً

عن دلالتها تسهم في منح النصّ مزيداً من التنعيم الموسيقيّ الذي يجعل الإيقاع اللفظيّ محوراً أساسياً من محاور الإيقاع النفسيّ؛ إذ إنّ هناك العديد من الأشياء التي تُثير إحساس المتلقّي، وتُلقي ظلالاً إيحائيّة حول النصّ، «وأهمُّ هذه الأشياء الصُّورة السَّمعيّة، أي: وقع جرس الكلمة على الأذن»^(٤١)، ومّا لاشكّ فيه أنّ استعماله هذه الألفاظ يشكّل جرساً خاصّاً، يقول السيّاب:

يسوقُ عزرائيلُ من جموعنا الصُّفر إلى جزيرة

قاحلة يُقهقه الجليدُ فيها

يُصفرُّ الهواءُ في عظامها ويبيكي^(٤٢)

ولننظر إلى الأثر التعبيريّ لكلمة (يقهقه)، التي جاءت منسجمة مع صوت القاف في قاحلة، وقد رأى أحد الباحثين «أنّ صوت القاف من الأصوات المستعلية التي تُوحى بالخرق والقطع»^(٤٣)، وعلى الرغم من إيماننا التام بأنّ الصوت لوحده لا يمكن أن يشكّل دلالة معيّنة، إلّا أنّ تراكماته وتجمّعاته في كلمات أو جمل أو نصّ يمكن أن توحى بدلالاتٍ ما، والشّاعر هنا يرسم صورة الموت وهو يقود الناس إلى جزيرة قاحلة موحشة، ويقطع بهم هذا الطريق الّلامتناهي.

إنّ هذه الصورة جاءت متواشجة مع صوت القاف الذي تكرّر ثلاث مرّات من جهة، وجاء متناوباً مع صوت الهاء الذي تكرّر مرّتين هو الآخر، وهو صوت يمتاز بهمسه ورخاوته، ويكثر دخوله في الكلمات الموحية بالخوف^(٤٤)، وكلُّ ذلك تساوق مع الفعل المشدّد (يُصفرُّ)، الذي يدلُّ على استمرار الصّوت وتكرّره، فكان الإتيان به أكثر إيجاءً من الفعل (يصفر) غير المضعّف.

من هنا نخلص إلى القول بأنّ الفعل (يقهقهه) أحدث انسجماً صوتياً مع صوت القاف في (قاحلة)، والهاء في (فيها)، وهذا منح النصّ انسجماً وتجانساً صوتيين واضحين، فضلاً عن أنّ الفعل (يقهقهه) أكثر دلالة وإيجاء من استعمال الشاعر الفعل (يضحك) مثلاً؛ لعمق دلالته على علوّ الصوت وتكراره بصورة ساخرة، وإنّ الفعلين (يقهقهه، يصفر) -أيضاً- نجحا في إثارة إحساس المتلقي، وكأنّه يسمع صفير الرياح حوله، وتلتقط أذناه صوتها المقهقهه، «فلقد اكتسبت الكلمات عند السياب معنى جديداً، وأصبحت الكلمة تعبّر عن الفكرة، ولم تعد بعض الكلمات مجرد مفردات، فقد حملت أكثر ممّا في حروفها من معنى.... اللفظ الملائم للمعنى الموحي به»^(٤٥)، فهو ينشد كلماته التي تخترق ظلال المعنى لتغوص في دواخله، ويعود ذلك إلى أنّ السياب «رُزق أكثر من أيّ شاعر معاصر له قدرة هائلة على اختيار الكلمة الدقيقة، وتبدو ألفاظه كأنّها لا مندوحة عنها، وكأنّها أنسب ما في اللغة للمعنى المقصود، وهذا من أقوى مزاياه»^(٤٦).

يقول السياب:

سمعنا لا حفيف النّخل تحت العارض السّحاح

أو ما وشوشته الرّيح حين ابتلت الأدواح

ولكنّ خفقة الأقدام والأيدي

وكركرة و(آه) صغيرة قبضت بيمنها

على قمر يرفرف كالفرّاشة، أو على نجمة^(٤٧)

ولتتبع ما تركه تكرار هذه الألفاظ المبنية على الرباعيّ المكرّر (وشوش، كركر، يرفرف) فقد جاءت هذه الألفاظ لتحاكي الأصوات الدالة عليها، وكأنّ

اللفظ غدا صورة للصوت، لذا، فإنه «ليس من باب الغلو القول إن بدرًا قد تنبه إلى حكاية الصوت»^(٤٨)، فجعل أصواته محاكية لموضوعاتها «تتجاوز بدلا لاتها، وليس بمفرداتها، الدلالة على المعاني، فهي تتحوّل من كونها وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة»^(٤٩).

ولو انتقلنا إلى توظيف الجناس بوصفه تراكماً صوتياً ومؤثراً إيقاعياً مهماً، لوجدناه متجلياً بوضوح في شعر السيّاب، ولعلّ هذا التأثير ناجم عن الإيقاع الموسيقيّ الحادث بسبب تماثل وتقارب الكلمات بشكل يُوهم بتكرار اللفظة، فإذا هو يفاجئ السّامع بمعنى جديد، فيحقّق الإدهاش المتوخّى، ومما لا شكّ فيه، أنّ الجناس ذو علاقة وطيدة بنظرية تداعي المعاني، والجناس إذا أحسن الأديب استعماله أصبح تأثيره الأسلوبيّ ذاتيّاً، ولم يعد محسّناً لفظيّاً، بل يكون تأثيره الدلاليّ والإيقاعيّ واضحاً^(٥٠).

يؤدّي الجناس دوراً بارزاً في شعر السيّاب؛ إذ إنّ الشّاعر بسبب تحسّسه العالي للأصوات، وإمكاناته الفدّة في اختيار الألفاظ الملائمة لمعانيها والموائمة لأفكارها، جعل الجناس عنصر قوّة في القصيدة، لا عنصراً مظهريّاً (ومحسّناً) خارجيّاً يفرض على النصّ من خارجه.

يقول السيّاب:

أرْقُبُ نجمَها الوحيد، والشُّعاع
يخفّت أو يؤجّج مانعاً ومانحاً، وكالشُّراع
ترفعُ أو تحطّه الرِّيحُ في الصِّراع^(٥١)

يبدو الجناس واضحاً بين (مانعاً، مانحاً)، وتشابه فونياتهما عدا تبدّل العين

إلى الحاء، وهما حرفان متقاربان في مخرجهما؛ إذ إن كليهما من الحروف الحلقية، ولا يفرّق بينهما إلّا كون العين مجهورة والحاء مهموسة^(٥٢)، والطريف أن هاتين الكلمتين تأنيان لتعمّقان تقابلاً دلاليّاً، إذ تعملان بتقابلهما الدلاليّ -على الرّغم من تماثلهما الصوتيّ- على تلخيص المفارقة الواضحة في القصيدة، التي تتّضح من التقابلات المتوالية بين (يخفت، يؤج) (ترفع، تحطّ)، ما يجعلنا قادرين على القول بأنّ الشّاعر كان واعياً باختياره هاتين الكلمتين المتجانستين ليقم بينهما تعادلاً صوتيّاً وتقابلاً دلاليّاً، إلّا إن هاتين الكلمتين لم تأتيا بصورة مجّانية، بل إنهما وظّفتا عضوياً لإقامة تشاكل بين بنية الإيقاع الشعريّ الصوتيّ، وبنية الدلالة، هذا التشاكل الناجم عن تشابه المفردتين صوتاً، «يتضمّن بالضرورة تبايناً وتواتراً»^(٥٣)، تنقاد إليه الألفاظ المتجانسة بعيدة عن التكلّف والقسر، أو الإقحام الذي عهدناه في الجنس المصطنع في بعض نصوص الشعر العربيّ، بل تتفاعل دلالاتها لتأزر مع مكوّنات النصّ الأخرى، ما يجعل الكلمة والمعنى وجهين متّسقين في تموج موسيقيّ رائع يشغل المتلقّي، ويثير إعجابه.

ويقول السيّاب في قصيدة (أمام باب الله):

منظراً أمام بابك الكبير

أصرخ في الظلام أستجير

يا راعي النّمال في الرّمال

وسامع الحصاة في قرارة الغدير

أصبح كالرّعود في مغاور الجبال^(٥٤)

لقد استعمل الشّاعر الجنس بين (النّمال، الرّمال)، وهذا الجنس قد منح

النص ثراء موسيقياً ميّزه عن أقرانه، فقد خلق بالجناس تقفية داخلية في القصيدة أضافت إلى هذا السطر ملمحاً موسيقياً آخر يلتقي بتقفية خارجية مع قافية اللام في الأسطر اللاحقة، كما لا يخفى أن الشاعر ليجانس بين الكلمتين تعمّد استعمال (النّمال) جمعاً بديلاً عن النّمل، وهو الجمع المألوف الذي تناقلته العرب، وجاء بالقرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ (النمل: ١٨)، وجمع النملة على نمال ورد عند العرب في نماذج من الشعر الجاهلي، وهو مستعمل في لهجات معاصرة، ومنها اللهجة الموصلية مع تشديد الميم.

وهكذا شكل الجناس انفتاحاً على كون من الدلالات؛ إذ «إنّ الظواهر الدلالية لم تكن وحدها موضوع التأويل، وإنّما أجازت تعددية المعنى إمكان التأويل لاكتشاف معانٍ أخرى لها في الحقول الدلالية بواسطة القراءة»^(٥٥) ما يُشعرنا أنّ الدلالات هنا تتواشج مع نفسية الشاعر التي تسعى لتجسيد النزعة الشعورية الحسية عبر الإيحاء بقدرته على تحطيم الجسد وإفناؤه في ذاته، ويتّضح ذلك من خلال انزياح الألفاظ: (أكلتك، أصبحت خفقا...) عن دلالتها المعهودة، عن طريق ممارسة عنف منظم ضدّ الخطاب العادي، أو تشويه على نحو خلاق للمدلول المعجمي للكلمة^(٥٦)، لتحميلها دلالات متساوقة مع موقعها من الخطاب الشعري، فضلاً عن الربط بين الحبّ والموت في السطر الأخير من النصّ، وهو سمة دالة من سمات شعر السيّاب.

ويقول السيّاب:

من جوع صغارك يا وطني أشبعت الغربَ وغربانه^(٥٧)

مجانساً بين (غرب، غربان) جناساً ناقصاً، ويبدو الشاعر هنا موفقاً جداً في اختياره الألفاظ في هذا الجنس الموحى والمؤثر والفعال، فهو يجمع بين صورة الغرب الذي يبتز خيرات الأمة، ويعيش على جثث ضحاياها واضطهاد شعوبها ونهب حقوقها، وصورة الغراب الذي يتشاءم منه العرب، ويعدونه رمزاً للخراب والفراق وتوقع الأذى. وإذا كان السياب يدرك أن الشعر أكثر سمواً من أن يأتي بالمألوف، فقد وظف ذلك ببراعة مفرطة، فهو يسعى لمازجة التراكم الصوتي بالدلالة ليؤثر في المتلقي صانعاً من تجاور الكلمتين المتجانستين «خلية كبيرة واسعة معقدة متشابكة تسبح في أرجائها عناصر الكلمة الشعرية والموسيقى.... مستقطباً منها رنينها الخاص، ومضيفاً عليها هارمونية النص وموسيقاه العامة»^(٥٨).

ولعلّ ممّا وظفه السياب من تراكمات صوتية تكرار النهايات، أي: أن يعتمد الشاعر إلى تكرار كلمة التقفية، ومن المعروف أن العروض العربي القديم كان يعدّ تكرار الكلمة في أواخر الأبيات عيباً من عيوب القافية سمّوه الإيطاء^(٥٩)، إلّا أن النقد الحديث رأى فيه ملامح إيقاعية وجمالية تُغني القصيدة الحديثة، ومن أمثلته قول السياب:

صوتٌ تفجّر في قرارة نفسي النكلى عراق

كالمّد يصعدُ، كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون

الرّيحُ تصرّخُ بي عراق

والموجُ يُعولُ بي عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحرُ أوسعُ ما يكونُ، وأنتَ أبعدُ ما تكون

والبحرُ دونك يا عراق

بالأُمس حينَ مررتُ بالمقهى سمعتك يا عراق^(٦٠)

لقد ختم الشاعر أسطره الشعرية بهذه الكلمة مكرراً إيّاها في قوافيه، وكأنّه يريد التشبّث بهذا الاسم، فقد تماهى الوطن مع الذات، وغدت (عراق) تعبيراً عن النواح المتصاعد في داخل الشاعر، أخذاً أبعد امتداد ممكن ليرسم لنا إيقاعاً نادباً يمتح منه الشاعر ما شاء ليرسم أعلى حالات التوحّد بين الإيقاعين: النفسي، والشعري، وكأنّ الشاعر يصل إلى ذروة لذّته عبر ترديد اسم الوطن، «فالكلمات هنا لا تنهض شعرياً بما تدلّ عليه فحسب؛ إذ إنّ المسافة بين الدالّ والمدلول قصيرة، الأسماء تُشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز أو تعميم، بيد أنّها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الدّاخل والخارج، وتضع المتلقّي في حالة التوتر الجماليّ»، الذي يُغني النصّ ويزيد من تأثيره على المتلقّي.

لقد استطاع السيّاب استلهام الأصوات، ونجح في استنطاق المؤثرات الإيقاعية الصوتية لتتأزّر مع الإيقاع الخارجيّ في تعزيز بنية نصّه، مانحاً الكلمات إشراقاً وبوحاً غير عاديّين، مستفيداً من أسرار التعالق الصوتيّ.

من هنا نخلص إلى القول بأنّ قصيدة السيّاب استثمرت الصّوت الذي كان واحداً من عوامل نجاحها، وأنّ تراكم تلك الأصوات أغنى القصيدة ومنحها بعداً جمالياً، وعلى الرّغم من قناعتنا بأنّ الشّاعر لم يرتّب تلك الأصوات بطريقة متكلّفة مقصودة، إلّا إنّ شاعريّته قادته إلى توظيفها بأسلوب يحقّق مزاي إيقاعية تُثير إحساساً جمالياً خاصاً لدى المتلقّي.

الهوامش

- ١- منهج التحليل اللغوي: ص ٤٢.
- ٢- الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق: ص ٦٩.
- ٣- سرّ الفصاحة: ص ٦٤.
- ٤- قضايا الشعرية: ص ٥٤.
- ٥- النمطية والتنوع في موسيقى الشعر الجديد: ص ٧١، ويُنظر: تحولات الشجرة: ص ١٢٢.
- ٦- ديوان السياب: ١/ ٦٠٣.
- ٧- ديوان السياب: ١/ ٣٢٥.
- ٨- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: ص ٣٣.
- ٩- في القول الشعري: ص ١٧.
- ١٠- ديوان السياب: ١/ ٤٨٨.
- ١١- يُنظر: علم اللغة (الأصوات): ص ٩١، خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٥٥، ويرى الدكتور محمد النويهي أنّ صوت السين يدخل في كلمات الأفول والحزن والأسى، ويرى محمد مندور رأياً مشابهاً، وللتفصيل يُنظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: ص ٥، الميزان الجديد: ص ٧٢.
- ١٢- يُنظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب: ص ١٦٣.
- ١٣- البحث عن معنى: ص ٦٨.
- ١٤- ديوان السياب: ١/ ٧١٩.
- ١٥- خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٥٥.
- ١٦- رماد الشعر: ص ٣١٤.
- ١٧- ديوان السياب: ١/ هامش ص ٧١٩.

- ١٨- نفسه: ١/ ٤٥٣.
- ١٩- علم الجمال: ص ٤٤.
- ٢٠- ديوان السيّاب: ١/ ٥١٣.
- ٢١- ديوان السيّاب: ١/ ٣٤٦.
- ٢٢- نفسه: ١/ ٦٣١.
- ٢٣- قصيدة الشر وحدود الشعر: ص ١١.
- ٢٤- دير الملاك: ص ٣٠٧.
- ٢٥- من أسرار الإيقاع في الشعر العربي: ص ٢٣.
- ٢٦- الانزياح الصوتي الشعري: ص ٤٨.
- ٢٧- بنية الخطاب الشعري: ص ٢٤٨.
- ٢٨- ديوان السيّاب: ١/ ٢٣٦.
- ٢٩- ديوان السيّاب: ١/ ٦٩١.
- ٣٠- قراءة نقدية في أناشود المطر للسيّاب: ص ٥٦، ويُنظر: الأصوات اللغوية: ص ١٥٤.
- ٣١- الموت والعبرية: ص ٣٩.
- ٣٢- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: ص ٤.
- ٣٣- شعر عمر أبي ريشة دراسة فنيّة: ص ٤٨.
- ٣٤- التركيب اللغوي لشعر السيّاب: ص ٦٧.
- ٣٥- ديوان السيّاب: ١/ ٧١٩.
- ٣٦- دير الملاك: ص ٣١٦.
- ٣٧- تحاليل أسلوبية: ص ٤١.
- ٣٨- التركيب اللغوي لشعر السيّاب: ص ٩٢.
- ٣٩- يُنظر: المصدر نفسه: ص ٩٣؛ دراسة في شعر السيّاب: ص ١٩٢.
- ٤٠- الحركة النقدية حول السيّاب؟؟؟
- ٤١- مبادئ النقد الأدبي: ص ١٧١.
- ٤٢- ديوان السيّاب: ١/ ٢٢٠.
- ٤٣- خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٢٢٣.

- ٤٤- يُنظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ص ٥٨.
 ٤٥- بدر شاكر السياب، اللّجميّ: ص ٢٥٢.
 ٤٦- الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله: ص ٣٤٩.
 ٤٧- ديوان السياب: ١/ ٤٩١.
 ٤٨- النفخ في الرّماد: ص ٢٨٦.
 ٤٩- بدر شاكر السياب التجربة ومفهوم الريادة: ص ٢٠.
 ٥٠- يُنظر: الصّبح البديعيّ: ص ٥.
 ٥١- ديوان السياب: ١/ ٦٤٠.
 ٥٢- يُنظر: تحليل الخطاب الشعريّ: ص ٧٣.
 ٥٣- تحليل الخطاب الشعريّ: ص ٧٣.
 ٥٤- ديوان السياب: ١/ ١٣٥.
 ٥٥- إشكالية التبعيّة الاستمولوجيّة للتأويل الأدبيّ: ص ٩٦.
 ٥٦- يُنظر: الخطيئة والتكفير: ص ٢٣، البنيويّة وعلم الإشارة: ص ٥٨.
 ٥٧- ديوان السياب: ١/ ١٥١.
 ٥٨- قراءة في قصيدة حياة: ص ١١٨.
 ٥٩- يُنظر: معجم النقد العربيّ القديم: ١/ ٢٥٦.
 ٦٠- ديوان السياب: ١/ ٣١٧ - ٣١٨.

المصادر والمراجع

- ١- الأسلوبية الصوتية بين النظرية والتطبيق: د. ماهر مهدي هلال، مجلة آفاق عربية، كانون الأول، ١٩٩٢.
- ٢- إشكالية التبعية الاستعمارية للتأويل الأدبي: عباس عبد جاسم، الموقف الثقافي، العدد (٢١) حزيران، ١٩٩٩.
- ٣- الانزياح الصوتي الشعري: د. ثامر سلوم، آفاق الثقافة والتراث حزيران، ١٩٩٢.
- ٤- البحث عن معنى: د. عبد الواحد لؤلؤة، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٣.
- ٥- بدر شاكر السياب: نبيلة الرزاز اللجمي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٨٦.
- ٦- بدر شاكر السياب، التجربة ومفهوم الريادة: ماجد صالح السامرائي (بحوث المريد العاشر)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦.
- ٧- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت).
- ٨- بنية الخطاب الشعري: د. عبد الملك مرتاض، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٦.
- ٩- البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، بغداد، ١٩٨٦.
- ١٠- تحاليل أسلوبية: د. محمد الهادي الطرابلسي، دار الجنوب، تونس، ١٩٩٠.
- ١١- تحليل الخطاب الشعري: د. محمد مفتاح، دار التنوير، المغرب، ١٩٨٥.
- ١٢- تحولات الشجرة (دراسة في موسيقى الشعر الجديد): د. محسن اطيّمش، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٦.
- ١٣- التركيب اللغوي لشعر السياب: د. خليل العطية، بغداد، ١٩٨٦.
- ١٤- جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر السياب: أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠١٣.
- ١٥- الحركة النقدية حول السياب: أ.د. محمد جواد حبيب البدراني، الدار العربية

- للموسوعات، بيروت، ٢٠١٣.
- ١٦- خصائص الأسلوب في الشوقيات: د. محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية، ١٩٨١.
- ١٧- الخطيئة والتكفير: عبد الله الغدّامي، مطابع دار البلاد، جدة، ١٩٨٥.
- ١٨- دراسة في شعر السياب: عبد الكريم حسن، الفكر العربي المعاصر، العدد (١١) لسنة ١٩٨٠.
- ١٩- دير الملاك: د. محسن اطميش، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
- ٢٠- ديوان السياب: بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.
- ٢١- رمد الشعر: د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٨.
- ٢٢- سرّ الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩.
- ٢٣- الشعر الجاهليّ منهج في دراسته وتقويمه: د. محمد النويهي، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٠.
- ٢٤- الشعر الغربي المعاصر، تطوّره ومستقبله: سلمى الخضراء الجيوسي، عالم الفكر، ١٩٧٣.
- ٢٥- شعر عمر بن أبي ربيعة، دراسة فنيّة: محمد قاسم، أطروحة دكتوراه، البصرة، ١٩٩٨.
- ٢٦- الصّبيغ البديعيّ: د. أحمد موسى، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- ٢٧- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعريّ: د. محمد فتوح، دار الحرّيّة، بغداد، ١٩٨٩.
- ٢٨- علم الجمال: دنيس هوسيمان، ترجمة: طاهر الحسن، منشورات: عويدات، ١٩٨٣.
- ٢٩- علم اللّغة: د. كمال محمد بشر، ط ٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨.
- ٣٠- في القول الشعريّ: د. يمني العيد، دار توبقال، المغرب ١٩٨٧.
- ٣١- قراءة نقدية في قصيدة حياة: علوي الهاشمي، دار الشؤون، بغداد، ١٩٧٩.
- ٣٢- قصيدة النثر وحدود الشعر: د. عبد الكريم راضي جعفر، الطليعة الأدبية، ع ١، لسنة ١٩٩٩.
- ٣٣- قضايا الشعرية: رومان ياكوبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال،

- المغرب، ١٩٨٨.
- ٣٤- مبادئ النقد الأدبي: رتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٦٣.
- ٣٥- معجم النقد العربي القديم: د. أحمد مطلوب، ط ١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩.
- ٣٦- من أسرار الإيقاع في الشعر العربي: د. ثامر سلوم، حوليّة كليّة الإنسانيّات، جامعة قطر، العدد (١٩) لسنة ١٩٩٦.
- ٣٧- منهج التحليل اللغوي: سمير شريف، آداب المستنصرية، ١٨٤ لسنة ١٩٨٨.
- ٣٨- الموت والعبقريّة: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، (د.ت).
- ٣٩- الميزان الجديد: محمد مندور، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٤.
- ٤٠- النفخ في الرّماذ: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
- ٤١- النمطيّة والتنوّع في موسيقى الشعر العراقيّ الجديد: د. محسن اطيّمش، مجلّة الأقلام العددان (١١-١٢) لسنة ١٩٩٢.

جوانب من صور الإبداع في شعر السيّاب

Some Creative Aspects of As-Sayyab's
Poetry

أ.د. سوادي فرج مكلف

جامعة البصرة / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربيّة

Professor Swady F. Mkallef, Ph.D.

Department of Arabic, College of Education for Human
Sciences, University of Basra

ملخص البحث

تناولنا في هذا البحث بعضاً من جوانب الإبداع في تجربة السيّاب الشعرية، فقد وقفنا عند بعض مطالع قصائده تحت عنوان (براعة الاستهلال)، وكشفنا عن دقة السيّاب في اختياره المفردات الموحية والمعبرة عن مضمون القصيدة. ووقفنا - كذلك - عند (أربعة أبيات) صوّر فيها عاطفته المشوبة بعبارات توحى بحرارة المشاعر وجمال الصياغة. وكان (التغني بالذات الشاعرة) جانباً مما تناوله البحث كاشفاً رقة الخطاب الذي توجّه به الشاعر نحو ديوانه، معلناً افتخاره به؛ لأنّه قطعة منه، وما يحظى به من التكريم، فإنّما يُحسب له أيضاً، فهو مبتكر هذا الديوان، ومن ثمّ كان خلود هذا الديوان خلوداً لصاحبه. فإذا كان منجزه الفني والشعريّ بهذا المستوى الذي بلغه من جمالية التعبير وصدق المشاعر وحرارة الإبداع، فإنّ ذلك سيجعل من الشاعر علماً بارزاً في الميادين، وهذا هو الخلود الذي تغنى به طويلاً، ورغب فيه، وطمح إليه، على الرغم ممّا شهدته حياته من عثرات وأسقام وآلام.

ABSTRACT

This research paper seeks to tackle some aspects of As-Sayyab's poetic experience. Some of the opening verses of his poems have been chosen for study. As-Sayyab has proved to be accurate in choosing suggestive and expressive words that express the content of the poem. Four lines of As-Sayyab's poetry have been analyzed carefully. These lines depict his passion, sensations and beautiful writing. "Extolling the poetic Self" has been examined showing his subtle address of his Diwan (poetic anthology), of which he felt very proud as it is a tool for his honour. Immortality of that anthology meant his immortality as well. Such a phenomenon is noticeable in his poetry despite the fact that he has faced pain, suffering, and hardships in his life.

المقدمة

لقد أشبع الدارسون والنقاد شعر السياب بحثاً وتحليلاً في مختلف جوانبه؛ فدرسوا الحداثة الشعرية، وريادة الشعر الحر، والأسطورة، والرمز، وتوظيف الموروث الشعبي، والتغزل بالمرأة، والتعبير عن الحرمان والأوجاع، والقناع أو تَمَمُّص الشخصيات التاريخية والأسطورية والدينية، وغير ذلك مما أثاره شعر السياب، وما دفع النقاد إلى دراسته واستجلاء غوامضه، وما ينطوي عليه من الدلالات والمضامين والرؤى الفنية. ومن هنا أجدني غاية في الحرج عندما توجَّهْتُ إلى هذا الشعر مجدداً، محاولاً الكشف عما تراءى لي من سماته وخصائصه؛ ذلك أن لكلِّ باحث وجهة نظر خاصة به، ورؤية نقدية تُفرده عن سواه. ولعلَّ في هذا مبرراً كافياً لولوج هذا الميدان الشائك المترامي الأطراف. فمهما قيل في شعر السياب، فإنَّه تظلُّ به حاجة إلى مَنْ يُمِيط اللثام عن هذه العبقرية الفذة، وهذه الموهبة المتفجرة بكلِّ زوايا الإبداع والأصالة. فشعر السياب بحر زاخر لا ساحل له يقف عنده السالكون، وهذا ما نويت أن أخوض فيه مجدداً لعلِّي أحظى بلؤلؤة ثمينة، أو صيد تستريح إليه النفس، وتجد عنده الغاية المنشودة.

براعة الاستهلال

إنَّ المقصود ببراعة الاستهلال هو مناسبة مطلع القصيدة لموضوعها، بحيث يكون المطلع ذا دلالة معنويّة أو إيحائيّة أو رمزيّة، على الموضوع الذي ينوي الشّاعر تناوله في نصّه الشعريّ. وهذا الأمر وقف عنده النقاد قديماً، وعدّوه دليلاً على اقتدار الشّاعر وبلاغته وحسن تصرّفه بالمفردات والألفاظ والتراكيب، ما يجعلها تُوحى منذ أوّل وهلة بما هو قادم عليه أسلوبياً وفنياً.

وقد وردت مرادفات لهذا المصطلح في كتب البلاغة، منها: حسن الابتداء، حسن التخلّص، براعة المطلع، فضلاً عن براعة الاستهلال^(١). ويحسن هنا أن نفرّق بين براعة الاستهلال وحسن التخلّص؛ ذلك أنّ مصطلح حسن التخلّص كان يُراد منه أنّ الشّاعر ينتقل من معنى إلى معنى آخر بكلام لطيف لا يبدو عليه التكلّف، كأنّ ينتقل من موضوع الغزل إلى المديح مثلاً. أمّا براعة الاستهلال، فالمقصود منها اختيار الألفاظ المناسبة لموضوع القصيدة منذ مطلعها بطريقة الإيحاء أو اللَّمحة الدالّة، ويكون المعنى المقصود ممهداً لما سوف يطرقه الشّاعر، وتتضمّن قصيدته من الأفكار والرؤى في نطاق موضوع واحد لا أكثر، كما هو الشّأن في قصائد الشعر المعاصر.

وقد يُطلق على براعة الاستهلال مصطلح (جماليّات الاستهلال)، كما ورد ذلك في كتاب (ياسين النصير) (الاستهلال فنّ البدايات في النصّ الأدبي)؛ إذ أفرد مبحثاً فيه جعل عنوانه: (جماليّات الاستهلال في شعر السيّاب)^(٢). والسيّاب ليس ببعيد عن التراث ومصادره الأدبيّة والنقدية، بل هو في

الصِّمِيم من هذا الإرث الفنِّي والبلاغيِّ الأصيل. ونحن نعرف أنَّه زوَّد نفسه منذ صباه، وقبل أنْ تفتَح قريحته الشُّعريَّة بزاد ليس بالقليل من الاطِّلاع على مآثور القدماء، وما خلَّفوه من آداب تدلُّ على أصالة وإبداع. إنَّه اطَّلَعَ على الأدب الغربيِّ، وتوافر على زاد غير قليل من الثقافة الجديدة، وتعرَّف على آثار الشُّعراء الغربيِّين، وتأمل فيها طويلاً، ومن هنا، فإنَّنا نختلف مع مَنْ يقلِّل من أهمِّيَّة ثقافته الغربيَّة، أو اطِّلاعه على الأدب الغربيِّ^(٣).

وعندما شعر السيَّاب أنَّ في جوانحه لهيباً يتوهَّج بالمشاعر المتدفِّقة، أطلق لنفسه العنان لتعبِّر عن هذه الطاقة الكامنة، وفسح لها مجال الانطلاق، فكانت هذه الشاعريَّة التي اعترف لها بها كلُّ مَنْ وقف عندها، وتأمل أسرارها، وشغف بسحرها، «إنَّ السيَّاب كان القطب الأكثر عناية في النقد الذي دار حول الشُّعر الجديد، وقد واجه شعره منذ أوَّل وهلة قبولاً لدى أكثرية النقاد؛ إذ وجدوا فيه أكثر الخصائص التي يجب أن تتَّصف بها القصيدة الجديدة، كالتكثيف وتراكم الصُّور والتكرار واستعمال الأساطير، ومعالجة المضامين الاجتماعيَّة والإنسانيَّة، وغير ذلك، فصارت قصيدته - بنظرهم - المثال الذي تُقاس عليه روعة الشُّعر الجديد وانسيابيَّته وتدفُّقه»^(٤).

ولا نريد هنا أنْ نسجِّل إعجاب النقاد والدارسين ومتذوِّقي الشُّعر بكلِّ ما تركه السيَّاب، وما رسمه بريشته البارعة، وإنَّما نحاول أنْ نحصر حديثنا بمطالع قصائده، وبتعبير أدقِّ بما يمكن أنْ نقف عنده من هذه المطالع، ذلك أنَّ شعر السيَّاب غزير جداً، ولا يمكن الإحاطة به بهذه السُّهولة؛ لذا، سنكتفي ببعض قصائده المشهورة لنسلِّط شيئاً من الضوء على مطالعها، لنرى كيف يختار

مقدمات قصائده ببراعة ودقّة لتتلاءم مع الأفكار والرؤى الشعرية التي تنحدر من هذه المطالع، وكأَنَّها تنسلُّ منها كما ينسلُّ الصّباح من خيوط الفجر. ومن هذه القصائد، نذكر مثلاً: في السُّوق القديم (١/ ٥٢)، أفياء جيكور (١٥٨)، الوصيّة (١٧٥)، سفر أيّوب (١٩٢)، منزل الأَقنان في جيكور (٢٠٧)، غريب على الخليج (٢٣٠)، مرّحى غيلان (٢٣٤)، أغنية في شهر آب (٢٣٧)، جيكور والمدينة (٢٨٥)، النهر والموت (٣٠٨)، أنشودة المطر (٣١٨)، حفّار القبور (٣٥٧)، الأسلحة والأطفال (٣٦٩)، شنائيل ابنة الجلبي (٣٨٨).
فالقارئ عندما يريد أن يقرأ قصيدة عنوانها (في السوق القديم)، تخطر في مخيلته مزايا السوق، وكثرة المتسوّقين، وتنوّع الموادّ المعروضة، وما إلى ذلك، ولكنّه حينما يبدأ بالقراءة ماذا يجد:

الليل، والسُّوق القديم
خفتت به الأصواتُ إلّا غمغمات العابرين
وحُطى الغريب، وما تبثُّ الرِّيح من نغمٍ حزين
في ذلك الليل البهيم^(٥)

إذن، نحن هنا أمام صورة مختلفة عمّا كنّا نتوقّعه، ومن ثمّ أحسّنا أنّ للشاعر موقفاً آخر يختلف، فهو لم يتناول موضوعه السوق في النهار، وإنّما اختار الليل، وفي هذا الوقت تختفي الأصوات، وتقلُّ، إلّا غمغمات بعض المارّة العابرين، وإلّا ما تحدّثه الريح من صدى حزين في هذا السُّوق. أرايت معي كيف أنّ هذا الاستهلال أعطانا فكرة ربّما لم تخطر في بالنا حينما قرأنا العنوان، وإدّاً، على ماذا يدلُّ هذا المطلع؟ إنّه يدلُّ على أنّ الشاعر يشعر بالغربة والحزن والكآبة والضجر،

فمهدّ لكلّ هذه المعاني التي ستكون هي المضمون الذي تدور حوله القصيدة، بهذا المطلع الذي لحّص بعبارات موحية الجوّ النفسيّ للشاعر، فكان استهلالاً مناسباً لما ينوي الشّاعر الاقتراب منه والتعبير عنه. يقول س. موريه: «وقد حذا عدد من الشّعراء العراقيّين البارزين، أمثال عبد الوهّاب البيّاتي (١٩٢٦ - ١٩٩٩)، وبلند الحيدريّ (١٩٢٦ - ١٩٩٨)، وكاظم جواد، حذو السيّاب في تجاربه الشّعريّة، لا سيّما قصيدته - في السّوق القديم - ... وكانت أنموذجاً للشّعْر الحرّ الذي وضعه هؤلاء الشعراء نصب أعينهم. وترد في مطلع القصيدة ثلاثة أشياء، أو ثلاث صور توحى بالجوّ النفسيّ أو الاجتماعيّ في القصيدة»^(٦). وفي قصيدة (أفياء جيكور) نقراً:

نافورةٌ من ظلال، من أزاهير

ومن عصافير..

جيكور، جيكور، يا حقلاً من النور

يا جدولاً من فراشات نظاردها

في اللّيل، في عالم الأحلام والقمر^(٧)

ففي هذا المطلع، نجد المفردات: نافورة، ظلال، أزاهير، عصافير، حقل من النور، جدول، فراشات، اللّيل، الأحلام، القمر، فماذا بقي إذن من هذه القرية الصغيرة التي تقع جنوب البصرة، وتلقّوها مظاهر الريف وجوّه المنعم بكلّ هذه الأشياء. جيكور بالنّسبة إلى الشاعر أريج لا يعدله أريج، وسحر لا يُوازيه سحر. وفي قصيدته (الوصيّة) يستهلّ الشاعر الحديث بهذه العبارات المتقطّعة التي تحسّ أن وراءها نفساً تلهث من شدّة المرض، وتكاد تختنق بالحشرجة، فلا

تستطيع مواصلة الحديث، وها هو يقول:

من مرضي

من السرير الأبيض

من جاري انهار على فراشه وحشرجا

يمصّ من زجاجة أنفاسه المصفّرة^(٨)

إنّه يريد أن يكتب وصيّته هذه بعد أن يئس من الحياة، كما يئس جاره منها حينما بدأت أنفاسه تنقطع، ولا يكاد يتنفس إلا بصعوبة بالغة وحشجة يصاحبها صفير ينبعث من حنجرة تعاني من غصص الموت وأهواله. فحرف الجرّ (من) الذي بدأ به الأسطر الثلاثة الأولى يُعطينا معنى السببية، فنعرف أنّه يكتب وصيّته بسبب ثقل المرض عليه، وهذا السرير الأبيض كناية عن الكفن، والجار المنهار على فراشه المختنق بأنفاسه علامة على دنو أجله، وأنّ موته صار حقيقة لا مناص منها.

إنّها بداية تضع يدنا على السبب الجوهريّ الذي دفع الشاعر إلى كتابة وصيّته بهذا الأسلوب الصارخ باليأس من عودة العافية إليه، وقد وفق إلى تجسيد هذه المعاني تماماً.

أمّا القصائد المذكورة الأخر، فسنختار منها قصيدة (الأسلحة والأطفال) لتكون خاتمة الحديث، وما بقي من القصائد التي أشرنا إليها، فإنّها تسير على وفق هذه الشاكلة من جماليّة الابتداء الذي يقرع السمع بما يمهد للموضوع الذي يشكّل البؤرة المكثّفة لنصّه الشعريّ.

يبتدئ السيّاب هذه القصيدة بقوله:

عصافيرُ أم صبيةٌ تمرُّحُ؟

عليها سنًا من غدٍ يُلَمَحُ

وأقدامُها العارية

محارٌّ يصلصلُ في ساقية

لأذيالهم رقةَ الشمالِ

سرتَ عبرَ حقلٍ من السُّنبِلِ

وهسهسةُ الخبزِ في يومِ عيد

وغمغمةُ الأمِّ باسمِ الوليدِ

تناغيه في يومه الأوَّلِ^(٩)

في هذا المطلع يقرن السَّيَّاب بين العصافير والصَّبية التي تمرُّح وتلهو، ولا تدري ماذا تختبئ لها الأسلحة. فهي كالعصافير تماماً تطير من غصن إلى غصن، ولا تدري أنَّ هناك صيَّاداً يرقب حركاتها، ويتربَّص بها. ولكنَّ هؤلاء الأطفال ليسوا بلا غدٍ؛ إذ إنَّ هناك غداً زاهراً ينتظرهم، وهذه حقيقة يعرفها القارئ، ولعلَّه عاشها أيضاً. فالطفل لا يظلُّ طفلاً مدى عمره، وإنَّما سوف يكبر، وتكبر معه الآمال والأحلام والأعمال، وهذه الأمور هي التي تجعل الغد بالنسبة إليهم أكثر إشراقاً. ولكن من يخطر في باله أنَّ هؤلاء الصَّبية (عليها سنًا من غدٍ يلمح). هنا تلعب المخيلة الشاعرة دورها في تركيب الصورة وجمع أجزائها من الفكرة الأساسية التي ينطلق منها الشاعر؛ أليس موضوع القصيدة (الأسلحة والأطفال)؟ أليست الأسلحة باعثاً للبريق واللَّمعان واللَّهيب والسَّنا؟ إنَّ الشَّاعر يريد أن يصوِّر حجم الجريمة التي يمكن أن تقع على هؤلاء الأطفال العصافير من جراء استخدام

الأسلحة الفتّاكة. ولكنه بدلاً من ان يصور هول المخاطر، راح يصوّر لنا المستقبل المشرق الزاهر الذي ينتظر هؤلاء الصّغار. فهو -إذن- في لا وعيه لا يريد لهم أن يتعرّضوا لهذه الأسلحة المدمّرة، ويتمنّى لو أنّهم سلموا منها ليكون لهم غدهم ذو السّنا والبهاء.

ثمّ يعود السيّاب فيصوّر أقدام هؤلاء الأطفال بأنّها أقدام عارية تشبه المحار الذي يُصلصل في السّاقية، أي: يرتطم بعضه على بعض، فيؤدّي إلى هذا الرنين الذي هو أشبه بصلصلة الأجراس. ويصوّر أذيالهم وبراءتهم، ويشبّھها بريح الشمال الرقيقة التي تسري فوق حقلٍ من السُّنبل، فتجعلها تتمايل طرباً من هبوب هذه الرّيح عليها. وتطفو إلى السطح بعض صور الريف ومشاهده على هذا المطلع، فالخبز الذي تُحضره النّساء يوم العيد بعد أن تهسّسه نار التّنور صورة من تلك المشاهد. والحرب لا تختلف عن التّنور الذي يُحرق كلّ شيء ألقي فيه، وإلّا لماذا جمع الشاعر بين هسّسة الخبز في يوم عيد والأسلحة والأطفال؟ ومن تلك المشاهد -أيضاً- غمغمة الأمّ باسم الوليد تناغيه في يومه الأوّل، وهي لا تدري ماذا يجبّي له صانعو الأسلحة وآلات الحرب المدمّرة الأخرى. إنّك عندما تقرّأ هذا المقطع من هذه القصيدة ترسم في ذهنك الكثير من المعاني التي يتهيأ لك أنّ الشاعر سوف يتناولها في المقاطع اللاحقة، وهو ما فعله تماماً. ومن هنا نستطيع أن نقرّر أنّ السيّاب امتلك براعة فائقة في اختيار الاستهلال المناسب للفكرة التي يُريد صياغتها بأسلوبه الشعريّ الأخّاذ.

إنّ السيّاب عندما شبّ وكبر «لم يجد أمامه إلّا صوراً مختلفة للطفولة أجهزت على أحلامها قوى الشرّ متمثلة بالتخلّف والفقر وتقاليد المجتمع والسّلطة

الجائرة وتجار الحروب المستعمرين، الذين جعلوا الطفولة أشلاء ممزقة، وبذروا في الحياة بذور الموت والدمار، وحولوا أحلامها البريئة عذاباً ومآسى^(١٠). وقد قيل في هذه القصيدة: إنها تمثل «نموذجاً مثالياً للصورة المساوية، حيث جمع فيها السياب ألواناً من المأساة.. وعرض فيها ثنائيات الصورة بدءاً بتاجر الحديد الذي يحيل مهود الأطفال إلى رصاص يقتلهم ويخنق براءتهم، والأُم التي تبيع المهد ولا تدري أنها تُشارك ذلك التاجر في قتل الأطفال، والشاعر يقابل تلك الصورة المساوية بصورة الأطفال ببراءتهم وهوهم وشغلهم لكل جزئيات الحياة»^(١١).

وعلى هذه الشاكلة، نستطيع أن نمضي في تحليل مطالع القصائد الأخرى المشار إليها في أول حديثنا، ولكننا سنكتفي بهذا القدر حذر الإطالة.

قراءة في أربعة أبيات قالها متشوقاً

أورد الدكتور (إحسان عباس) في كتابه عن حياة السياب وشعره^(١٢) أربعة أبيات قالها السياب متشوقاً الى راعية بدوية من إحدى القبائل العربية التي سكنت أرض أبي الخصيب، هذه الراحية الشابة اسمها (هالة)، وتُنطق محلياً (هيلة)، ويُطلق عليها السياب (هويل) في إحدى قصائده^(١٣). كانت هالة هذه ترعى القطيع كل يوم، فتعرّف عليها بدر، وخفق قلبه لها، وهو في آخر عام دراسي في ثانوية البصرة. وفي ذات يوم عاد من المدرسة إلى قريته في إجازة قصيرة، فصوّر عودة الراعي الذي رجع للمرعى القديم، فرآه وقد غيّرتة الليالي، وهجرته الراحية المحبوبة، فاشتعل قلبه شوقاً، وطفق يبحث عنها في لهفة شديدة

وعاطفة مشبوبة، وانفعال تحوّل إلى كلمات نارية أخذ يللمها ويؤلف بينها حتّى استوت لديه قطعة شعرية جميلة حملت عنه ما آده من ثقل هذا الموقف الحزين، وصوّرت لواعجه وحنينه تصويراً جسّداً قدرة فنيّة فائقة في التعبير الجميل عن الشعور الصادق، فهو يقول في هذه الأبيات الأربعة:

لم تطل غيبتني عن الجدول الجا ري وها أنّني أراه يحفّ
لم تطل غيبتني عن الطائر المم عن شدواً فما له لا يدفّ
لم تطل غيبتني عن الزّهر في الأكّ مام واليوم رنح الزهر قطف
لم يطل عن حبسيتي أيّها الرو ض غياي فما لها لا تحفّ^(١٤)

إنّ هذه الأبيات لا يمكن أن نعدّها من باب الغزل، ذلك أنّ الغزل تعبير عن وصف الشاعر لمعشوقته وبيان مفاتها وإبراز أثر هذه المفاتن في نفسه وقلبه ومشاعره. وهذا لا نجده هنا، وإنّما ما نجده في هذه الأبيات هو الشوق واللّهفة والحنين إلى رؤية المحبوبة ولقائها. وهذا الاشتياق الذي صوّرتة هذه الأبيات يكاد أن يتمزّق له فؤاد الشاعر، ويحترق لبّه، وتذوب أحشائه. وقد اختار لهذه المعاني وزناً شعريّاً طالما استخدمه الشعراء قبله في الرّثاء، وتصوير أثر الحزن والألم لفقد حبيب ورحيله إلى الأبد. وهذا الوزن هو البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، الذي يذكّرنا بقصيدة أبي العلاء المعريّ في رثاء صديق عزيز عليه، وقد بدأها بهذا المطلع الذي يقفز إلى الذهن حين ذكر اسم هذا الشاعر، وهو قوله:

غير مجدٍ في ملّتي واعتقادي نوح بالٍ ولا ترثم شادي^(١٥)

إنّ أبيات السيّاب هذه أشبه بالمرثية منها بقصيدة الحبّ والهيّام. إنّ إحساسه

بفقد هذه الفتاة الراعية التي اكتوى قلبه بنار حبّها جعله يعصّ أصابعه ندماً على هذه الغيبة التي أبعدته عن هواه الأثير لديه. ولكنّه يقدّم الأعذار لنفسه بأنّ هذه الغيبة لم تطل بالقدر الكافي ليجفّ بعدها نهر الحبّ وجدوله الجاري، فلماذا يجفّ هذا النهر بهذه السّرعة؟ إنّ اختيار السيّاب لقافية الفاء المضمومة، يؤكّد هذا الجفاف وهذه الفرقة المؤلمة التي يمكننا تخيلها من خلال انطباق الشفتين ومرور الهواء بينهما وبين الأسنان بصعوبة وعسر. ويتنقل بعد ذلك ليصوّر لنا طائرته الذي اعتاد أن يراه في هذا الحقل ممعناً في شدوه وتغريده، ولكنّه -الآن- فقد هذه الخصائص، وبدا عليه الوجوم والكآبة، وتوقّف جناحاه عن الرفيف، وأسلم نفسه لحالة من الذهول أمام هذا المشهد الأليم. إنّ الشاعر يريد أن يوهمنا هنا أنّه يصف لنا بعض مظاهر تلك الطبيعة الخلّابة التي انقلبت إلى حالة جديدة تُباين ما اعتاده فيها من البهجة والطرب والسُرور، ولكنّها لا نساق معه في هذا الوهم؛ وذلك لأنّنا نجدّه إنّما يعبر عن نفسه هو، وعن إحساسه هو، ومشاعره الخاصة التي نقلها إلى الخارج ليرّوح عن نفسه، باعتقاده أنّ حزنه لم يكن خاصّاً به، وإنّما يشاركه فيه بعض من مظاهر الطبيعة إنّ لم تكن كلّها، فهذا هو الجدول الجاري قد توقّف عن الجريان، وها هو الطائر المزغرد قد أصابه الخرس فلم يعد ذلك المرفرف بجناحيه الناشر ألحان الحبّ والطرب والابتهاج. ويتنقل بنا (بدر) بعد ذلك إلى الزهر في أكمّاه وهو يضاحك كلّ من يمرّ به، فهو اليوم قد امتدّت إليه يد جانية قاسية، واستبدّت به، فهوى إلى الأرض يشكو هذا العنف وهذه القسوة. وعبرة (رنّح الزهر قطف) فيها من الدقّة في التعبير وجمال الألفاظ وتناسبها مع المعنى المطلوب ما يجعلها تصوّر إحساس الشاعر بأثر غربته

وابتعاده عن مسرح أحلامه وذكرياته تصويراً مؤثراً في النفس. وعندما تنتقل إلى البيت الرابع، نجد تغييراً بسيطاً في تركيب العبارة الأولى التي ابتدأت بها الأبيات الثلاثة المتقدمة، فهو ابتدأها جميعاً بقوله (لم تطل غيبتني)، وكأنه أحسَّ بضرورة التغيير ليُبعد عن قارئه مظنة السأم والملل من تكرار العبارة نفسها في اول أبياته.

وهكذا قال في هذا البيت: (لم يطل عن حبيبتني أيها الروض غياب فما لها لا تحفُّ). فقد كان يتحدث في السابق عن الغيبة، فقال: (لم تطل)، والآن تحدّث عن الغياب، فقال (لم يطل)، وفي السابق -أيضاً- جاء بالفاعل عقب الفعل مباشرة، أمّا هنا، فقد فصل بين الفعل وفاعله بالجارّ والمجرور والنداء (لم يطل عن حبيبتني أيها الروض غيابي...). وفي هذا البيت -أيضاً- وجّه خطابه إلى الروض، وليس كما فعل قبله بحديثه عن الجدول والطائر والزهر، إنّه هنا يريد أن يُشرك الروض كلّهُ بما فيه ليتساءل معه: لم لا تحفُّ إليه حبيبته، ولم لا تسعى في المجيء إليه ولقائه وقد طال شوقه إليها حتّى وإن كانت مدّة غيابه غير طويلة. إنّها بالقياس الزمنيّ المحدّد قصيرة جدّاً، وهذا ما أكّده في بدايات أبياته كلّها، ولكنّها بالقياس النفسيّ وقياس المشاعر والأحاسيس طويلة جدّاً. لقد عبّر الشّاعر في هذه الأبيات الأربعة عن قدرة فائقة في تصوير مشاعره، ورسم صورة صادقة لما عاناه في تلك اللحظة الأليمة القاسية التي تركت في نفسه جراحاً وعذاباً لا يمكنه أن ينساه بسهولة، فقد كان -آنئذٍ- في ريعان الصّبا ومقبل العمر وفورة الشباب المفعم بتوتّر الإحساس وعمق العاطفة ونضارة القلب وتلهّفه إلى الارتواء من لقاء الحبيب. ولا ريب في أنّه استعمل لهذه المعاني أسلوب الشّعور العموديّ؛ فقد كان

تأريخ نظم هذه الأبيات كما يذكر د. إحسان عباس هو (٢٨ / ٤ / ١٩٤٣)، ومعنى ذلك أن عمره حينما نظمها لا يزيد على الثمان عشرة سنة؛ ومع ذلك، فقد أجاد في نقل مشاعره إلى الآخرين بهذا الشكل الفني الذي يدلُّ على قدرة فائقة وموهبة كبيرة. يقول د. إحسان عباس «ربما صحَّ أن نقول: إنَّ حدة الانفعال جعلت تجاربه في القصيد الجزل أكثر نجاحاً»^(١٦). ويعني بالقصيد الجزل الشعر العمودي الذي ينتقي له ألفاظاً وتراكيب فيها من القوة والمتانة ما يجعله أشبه بشعر الشعراء القدامى، وهذه القطعة الشعرية دليل على صدق هذا الحكم وواقعته إلى حدٍّ بعيد.

ومَّا زاد في شعور بدر بالألم العميق، أنَّه يعلم أن حبيبة قلبه هذه لا تعرف القراءة والكتابة؛ ولذلك، فهي لا تستطيع أن تقرأ شعره الذي يصوِّر لها فيه شدة حبه وعمق شوقه إليها، فهو يقول في مقدِّمة قصيدة أخرى جعل عنوانها (مريضة)، نظمها عندما علم أن صاحبتة مريضة لا تقوى على النهوض؛ إذ قال فيها: «إلى التي لا تفهم الشعر، ولا تسمع قصيدي هذه، ولن تسمعها... أرفع هذه الآهات لعلها تنوب عن زيارتها، وهي على فراش المرض»^(١٧)، ومطلعها:

حبيبة القلب أضحى السُّقم رائدها فمن وفاءٍ لها لو كنتَ عائدها^(١٨)

وإذا أردنا أن نوجز أهمَّ الخصائص الفنية لهذه الأبيات الأربعة، فإنَّ الشاعر أحسن أيَّها إحسان في اختيار الألفاظ العذبة التي ترتبط مع بعضها في إيقاع متناغم يعبر عن حرارة العاطفة وحدة الانفعال وشعور صادق ينبعث من نفس مكلوَّمة، وأعماق جريحة معذَّبة، كل ذلك صاغه بصورة من العتاب الهامس والحسرة الشاكية والألم الحاد، ما يجعل القارئ يشاركه انفعاله، ويبادلُه الشعور

بقوّة هذه الصّدمة العنيفة القاسية التي فجّرت في كيانه هذه الينابيع الثّرة من الإبداع والفنّ الأصيل.

التغني بالذات الشاعرة

اعتاد النّقاد ودارسو حياة السيّاب وشعره أن يقفوا طويلاً عند حرمانه، وما لقيه في حياته من فقر وعنت وإرهاق، ومن شكوى مريرة يبثّها قارئه، يصوّر له فيها متاعبه، وهو يبحث عن الأمل المفقود والحبّ الضائع والفرح الغائب والنشوة الهاربة.

وإذا رحنا نلتّمس هذه الجوانب في حياته وشعره، فإنّنا سنعثّر على أدلّة وافرة تقدّم الشواهد المعبرة عن صدق ما يقوله النّقاد في هذه الحياة القائمة التي لم تعرف الابتسامة، ولم تترف في جنباتها أنفاس المحييين، ولا بهجة اللّقاء^(١٩).

ولكنّ الدّارس المتمعّن ربما تصادفه بعض النصوص الشعريّة التي يخرج بها السيّاب عن دائرة الشكوى ووصف المرارة والحرمان، ويروح يصف فيها مغامراته مع الحب، إلّا أنّ هذا الوصف سنجده يتّخذ طريقاً آخر، وينحو منحى مختلفاً.

فهو يعلم أنّه لا حظّ له من الجمال أو الثراء، فكيف يفعل وقد اضطرم الشوق في جوانحه، وملأت الرغبة الجاححة كيانه، إنّّه يعلم جيّداً أنّه يمتلك ما هو أسمى من الوسامة الظاهرة والمال الزائل، فهو يمتلك الموهبة الشعريّة، تلك القدرة التي لا تُوهب إلّا للقلائل من الناس، وهذه الموهبة تستطيع أن تُحيل اليأس إلى أمل، والحرمان إلى ترف، والفقر إلى غنى، والجذب إلى اخضرار، إنّّه «ما من شيء يهّمُ بداراً مثل المرأة، حيث كان قلباً متفجّراً حبّاً وتقديساً للجمال في المرأة المدركة.

إنَّ أغلب حسناوات بدر لا يعرفنَّ أنَّ الشاعر يتغزلُ بهنَّ؛ لأنَّه يقومُ بالاختيار والعزل، وإيجاد المبررات للهجر، حيث كان السيَّاب يعاني من عقدة لا يصرِّح بها في شعره، إنَّما يحوِّها في مسارب شتَّى، كأن تكون الحبيبة أكبر منه سنّاً أو أنَّها تنتمي لوسط راق لا تستطيع هي أن تهبط منه، ولا يستطيع هو أن يرقى إليه، أو لأنَّها لا تحبُّ فيه غير قصائده»^(٢٠).

من هنا، راح السيَّاب يتغنَّى بديوان شعره الذي وجده يعبرُ عن جميع هذه المعاني. ومن هنا، -أيضاً- وجد السيَّاب نفسه مشبعاً بعوامل النرجسيَّة التي تعني عشق الذات، أو التغنِّي بمواهب الذات. فديوانه قطعة من عقله ومشاعره وعواطفه، ومن ثمَّ، فهو قطعة منه إذا افتخر به، فإنَّما يفخر بنفسه ومواهبه، وهذه المواهب أو الموهبة الشعريَّة تحديداً ليست شيئاً هيئاً يتاح لكلِّ أحد، فكيف بها إذا أُتيحت للسيَّاب، هذا الفتى الطامح الذي لا يُرضيه القليل، ولا يُشبع طموحه إلَّا عظام الأمور. ومن الطبيعيّ أن نجده وهو في عنفوان شبابه يعدُّ الحبَّ من جلائل الأعمال وعوامل الفخر والزهو والانتشاء، يقول في قصيدة له عنوانها (ديوان شعر):

ديوان شعر ملوّه غزلُ
بين العذارى بات ينتقلُ
أنفاسي الحرَّى تهيمُ على
صفحاته والحبُّ والأملُ
وستلتقي أنفاسهنَّ بها
وترفُّ في جنباته القُبْلُ^(٢١)

فديوانه ينتقل من يدٍ إلى يدٍ، وتحمله العذارى في شوق ولهفة، ويقرأن ما فيه، وتلتقي أنفاسهنَّ على صفحاته، ولشدة ولعهنَّ بما فيه من حرارة أنفاس الشاعر ودقَّة وصفه لخلجات نفوسهنَّ، يشغفن به ويغرقنه بالقبل. ويقول:

وسترتمي نظراتهنَّ على الـ صفحات بين سطورهِ نشوى
ولربَّما قرأته فاتتسي فمضتْ تقولُ من التي يهوى؟ (٢٢)

إنَّ حالة الانتشاء التي تشعر بها الفتيات وهنَّ يقرأنَّ سطور هذا الديوان، تسري عدواها إلى الشاعر نفسه، فيظلُّ في مثل هذه الحالة التي تعرَّضه عما يفتقده من التجربة الواقعيَّة التي ما فتى يبحث عنها دونما جدوى. وإذا قرأت فتاته / فاتتته الديوان، فإنَّها تظلُّ تسائل نفسها، وقد أكلت الغيرة قلبها، ترى من التي يهوى؟ وهي تقصد أنَّ من يهاها الشاعر ذات حظٍّ كبير، وشأن لا يُستهان به، فقد عشقها شاعر موهوب، وفنانٌ قدير، فتدفعها الغيرة إلى أن تتمنَّى في نفسها أن تكون هي المعشوقة، ويقول -أيضاً- مخاطباً ديوانه:

ديوان شعري ربَّ عذراء أذكرتها بحبيبها النائي
فتحسَّست شفة مقبلة وشئت أنفاس وأصداء (٢٣)

فهو عندما يخاطب ديوان شعره إنَّما يعني نفسه، ويشيد بما في نفسه من قدرة فنيَّة عالية، تجعل من حالة الغياب حضوراً حقيقياً؛ لذلك عندما يذكر هذا الديوان تلك العذراء بحبيبها الغائب عنها بمثل هذه العبارات الساحرة، فإنَّها تتحسَّس شفتها، متخيِّلة آثار القبلة وحرارة الأنفاس.

وفي غمرة هذا التماهي الكلِّي مع الديوان، وهذا التبادل في الأدوار، يُعلن السياب صراحة أنَّه يتمنَّى أن يكون في الموقع الذي احتلَّه ديوانه في نفوس الفتيات، فيقول:

يا ليتني أصبحتُ ديواني لأفرَّ من صدرٍ إلى ثانٍ
قد بُتُّ من حسدٍ أقولُ له يا ليت من تهواك تهواني

أَلَكِ الْكُؤُوسُ وَلِي ثَمَاتُهَا وَلَكَ الْخُلُودُ وَإِنِّي فَا؟^(٢٤)

إِنَّ هَذَا التَّمَنِّيَّ الَّذِي يُعْلِنُهُ السَّيَّابُ يَنْبَغِي أَنْ لَا يُجَدِّعَنَا، فَتَتَصَوَّرَ أَنَّ الدِّيَّوَانَ يَخْتَلِفُ عَنْ صَاحِبِهِ فِي مَا يَلْقَاهُ مِنْ حُظُوءٍ لَدَى الْفَتَيَاتِ، فَإِنَّهُ يَضِيفُ يَاءَ الْمُتَكَلِّمِ إِلَى الدِّيَّوَانِ، فَيَقُولُ (يَا لَيْتَنِي أَصْبَحْتُ دِيَّوَانِي)، وَهَذَا يَجْعَلُ مِنَ الدِّيَّوَانِ قِطْعَةً مِنْهُ لَا يُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ لغيره، فَهُوَ مِنْهُ وَإِلَيْهِ، وَمَا يَحْظِي بِهِ الدِّيَّوَانُ مِنْ رِعَايَةٍ وَحَنَانٍ إِنَّهَا هِيَ بِطَرِيقٍ غَيْرِ مُبَاشِرٍ يُرَادُ مِنْهُ صَاحِبُهُ، الَّذِي يَعُودُ إِلَيْهِ الْفَضْلُ فِي رَهَافَةِ الْحَسِّ وَحَرَارَةِ الْعَاطِفَةِ وَبَرَاءَةِ الْمَشَاعِرِ وَبَرَاعَةِ الْوَصْفِ وَدَقِّقَتِهِ، وَحَتَّى لَوْ قَالَ فِيهِ: إِنَّهُ بَاتَ يَحْسُدُهُ وَيَتَمَنَّى مَكَانَهُ، فَإِنَّهَا هِيَ يَقْصِدُ إِعْجَابَهُ بِشِدَّةِ أَثَرِهِ فِي نَفُوسِ الْغَوَانِي، ذَلِكَ الْأَثَرُ الَّذِي تَأْمَلُ فِيهِ السَّيَّابُ طَوِيلًا، فَوَجَدَهُ يَأْسِرُ الْقُلُوبَ، وَمَنْ ثُمَّ يَتَحَوَّلُ إِلَى هَوَى جَارِفٍ.

وَلَا يَدْعُ السَّيَّابُ إِعْجَابَهُ بِدِيَّوَانِهِ وَوَلَعَهُ بِهِ دُونَ ذِكْرِ لَمَّا يَنْطَوِي عَلَيْهِ هَذَا الدِّيَّوَانُ مِنَ الْمَوْضُوعَاتِ الَّتِي تَدَاعِبُ قُلُوبَ الْعِزَّازِ وَتَسْتَمِيلُهُنَّ، وَمِنْ الْمَتَوَقَّعِ أَنْ تَكُونَ هَذِهِ الْمَوْضُوعَاتُ تَنْهَلُ مِنْ مَغَانِي الرِّيفِ وَأَجْوَاثِ الْحَمَلَةِ، فَاسْتَمَعَ إِلَيْهِ وَهُوَ يَقُولُ:

يَسْمَعَنَّ فِيكَ أَغَانِي الرِّيفِ مَتَرْنَمًا بِحَسَانِهِ الْهَيْفِ
الْمَاءُ يَشْكُو لِلجَرَارِ هَوَى وَالنَّخْلُ فِي صَمْتٍ وَتَعْزِيفِ
وَاللَّيْلُ وَالْأَنْسَامُ عَاطِرَةٌ وَالزُّورْقُ الْغَافِي الْمَجَادِفِ
تُلْقِي مَسَامِعَهَا إِلَى الرِّيفِ يَشْكُو غَرَامَ حَسَانِهِ الْهَيْفِ^(٢٥)

وَيَلَاحِظُ أَنَّ الْبَيْتَ الْأَخِيرَ هُوَ إِعَادَةٌ وَتَكَرُّارٌ لِلْبَيْتِ الْأَوَّلِ، وَلَكِنْ بِشَيْءٍ مِنَ التَّحْوِيرِ؛ لِلدَّلَالَةِ عَلَى قُدْرَتِهِ الْبَارِعَةِ فِي صِيَاغَةِ جَمَلِهِ الشَّعْرِيَّةِ وَتَرَاكِيبِهِ الْفَنِّيَّةِ،

وكأنّ هاجس التحوّل في الرؤية الفنّية يدفعه إلى إعادة النظر وتغيير الأسلوب بحذق ومهارة^(٢٦).

ويُقيم الشاعر حواراً مع ديوانه، ويوجّه إليه الأسئلة الغاضبة، أو التي تصوّر مبلغ حسده له وحنقه عليه؛ لأنّه حظي بوسائد الغيد ومحبّته. وربّما يشعر القارئ أنّ الشاعر هنا يثور في وجه ديوانه ويعنّفه، أو يشكو إليه إحساسه بالحرمان من هذه النعمة التي رُزق بها ذلك الديوان، فهو يقول:

سأبيتُ في نوح وتسهيّد وتبيتُ تحت وسائد الغيد
أولست منّي إنني نكدٌ ما بالُ حظّك غير منكود
زاحمتُ قلبي في محبّته وخرجت منها غير معمود^(٢٧)

في هذه الأبيات يُجري الشاعر موازنة بينه وبين ديوانه في سياق ثنائيّة ضديّة: فهو يبيت في نوح وتسهيّد X وديوانه يبيت تحت وسائد الغيد وهو نكد الحظّ X وديوانه غير منكود وقلبه غير موفّق في محبّته X وديوانه زاحم قلبه ونجح في حبّه إنّ هذه الموازنة التي تكون فيها كفة الديوان هي الراجحة في النهاية، ينبغي لها أن لا تحجب عنّا حقيقة إعجاب الشاعر بديوانه، وإكباره لموهبته وافتخاره بما يستطيع شعره أن يفعله في نفوس الآخرين، ويقول:

أملت من عطفهنّ يا ورق ما لم ينله المسهد الأرق
فكنت منديل كلّ باكية منهنّ ينتاب روحها القلق
سددن أنظارهنّ نحوك يا ديوان شعري ولست تحترق
أما تراني أكاد إن نظرت لي ذات حسن تزييني الحرق^(٢٨)

في هذه المقطوعة اعتمد السَّيَّاب بحر المنسرح (مستفعلن مفعولات مستعلن) وهذا البحر نمط صعب، ولا ينجح فيه إلَّا الشاعر المقتدر. وإذا تجاوزنا النبرة الخطابيَّة التي توجَّه بها الشاعر إلى ديوانه المؤلَّف من مجموعة أوراق، ووقفنا عند الإيقاع الذي وظَّفه الشاعر لإيصال هذه المعاني، فإنَّنا لا بدَّ من أن نعترف له بهذه الطاقة الشعريَّة التي لا يصعب عليها أيَّ وزن من أوزان الشَّعر المعروف، ونحن نعرف أنَّ هذا الوزن فيه من الصعوبة والتعشُّر والقرب من النثرية الشيء الكثير، حتَّى أنَّ كثيراً من الشعراء تحاموا الوقوع فيه؛ لما فيه من هذه المزايا المشار إليها. إنَّ إيقاع هذا البحر ملائم للتعبير عن حالة من الهياج أو الهزَّة التي تعترى الشاعر، وهذه الحالة تقع ضمن مؤثِّرين، هما: الفرح الشديد، أو الحزن الشديد، ففي كليهما يشعر المرء بنحو من الاضطراب والترنُّح والنبوِّ، بحيث لا يستقرُّ به الحال حتَّى يُلقَى بهذه الانفعالات والمشاعر في إطار شعريٍّ يحتمل إيقاعه ما فيها من فورة عاطفيَّة أو هياج نفسيٍّ^(٢٩).

صحيح أنَّ الشاعر يضع نفسه كالمندحر أمام هذا الانتصار الكبير الذي حقَّقه شعره، وهو انتصار يُحسب له كذلك، فهو صاحب هذا الدَّيَّوان، ومبدع ما فيه من سحر الشَّعر، ولكنَّ حقيقة الأمر أنَّ الشَّاعر يُبدي تواضعاً كبيراً إزاء إنجازاته الفنيَّة، فاذا كان منجزه الفنِّي والشَّعريُّ بهذا المستوى الذي بلغه من الانتشار والصَّدق والحرارة والإبداع، فإنَّ ذلك سيجعل من الشاعر علماً بارزاً في جيله، سواء في حياته أم بعد وفاته. وهذا هو الخلود الذي تغنَّى به السَّيَّاب طويلاً، ورغب فيه وتوقَّعه، على الرُّغم ممَّا شهده طول عمره من عثرات ونكبات.

الخاتمة

كشف إمعان النّظر في مطالع بعض من قصائد السيّاب تحت عنوان (براعة الاستهلال) عن دقّة اختياره للمفردات الموحية بمضمون القصيدة. وجاء توظيفه للمفردات الدالّة على حرارة المشاعر وجمال الصّيغة منسجماً مع حرارته الداخليّة ومشاعره الجياشة. وقد توقّف البحث عند التّغني بالذّات الشّاعرة، وخطاب الشّاعر لديوانه شاكياً له تلهّفه لإشباع هاجسٍ داخليّ يفقده، وحاسداً له على ما حظي به ديوانه من الحفاوة والمودّة عند النّساء، معلناً أنّ ديوانه جزء منه، وما يحظى به من مجدٍ، فإنّما يُحسب له أيضاً، ومن ثمّ جعل يفخر بكلّ هذا التّكريم والتّعظيم مطمئناً نفسه بأنّه هو مبتكر هذا الدّيوان، ومن ثمّ كان هذا عزاءه الذي يلوذ به، فهو صاحبُ الفضل الأوّل فيما يلتحف به من الرّعاية والحنوّ والخُلود.

الهوامش

- ١- يُنظر: البلاغة والتطبيق: د. أحمد مطلوب وزميله: ص ٤٦٢-٤٦٦.
- ٢- يُنظر: ص ١٩٤.
- ٣- يُنظر: وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق: سامي مهدي: ص ٧٥، ١٢١.
- ٤- الخطاب النقديّ حول السّياب: د. جاسم حسين سلطان: ص ٤٧.
- ٥- بدر شاكر السّياب، الأعمال الشعرية الكاملة: ١ / ٥٢.
- ٦- أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث: س. موريه: ص ٢٧٤.
- ٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ١ / ١٥٨.
- ٨- المصدر نفسه: ١ / ١٧٥.
- ٩- المصدر نفسه: ١ / ٣٦٩.
- ١٠- السّياب ومفصّلة الحداثة العربية: ص ٥٨.
- ١١- المصدر نفسه: ص ٦٨.
- ١٢- بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره: ص ٤٣. وهذه الأبيات لم ترد في ديوان السّياب.
- ١٣- المصدر نفسه: ص ٤٢.
- ١٤- المصدر نفسه: ص ٤٣.
- ١٥- ديوان سقط الزند: أبو العلاء المعري: ص ١١١.
- ١٦- بدر شاكر السّياب دراسة في حياته وشعره: ص ٤٣.
- ١٧- رسائل السّياب جمع وتقديم: ماجد السامرائي: ص ٢٠، ويُنظر: أزهار ذابلة وقصائد مجهولة: ص ١٠٢.
- ١٨- رسائل السّياب: ص ٢٠.

- ١٩- بدر شاكر السيّاب حياته وشعره: د. عيسى بلاطة: ص ٣٤-٣٦، ويُنظر -أيضا-:
شعر بدر شاكر السيّاب دراسة فنيّة وفكريّة: ص ٤٨.
٢٠- المرأة في شعر السيّاب: فرح غانم: ص ٥٧.
٢١- الأعمال الشعريّة الكاملة: ١ / ١١٢.
٢٢- المصدر نفسه.
٢٣- المصدر نفسه.
٢٤- المصدر نفسه.
٢٥- أزهار ذابلة وقصائد مجهولة: ص ١٢٢.
٢٦- ولمعرفة المزيد من التغيير والحذف والاستبدال، يُنظر: أزهار ذابلة وقصائد مجهولة:
ص ١١٧-١٥٦.
٢٧- الأعمال الشعريّة الكاملة: ١ / ١١٢.
٢٨- المصدر نفسه: ٢ / ٥٢٧.
٢٩- يُنظر: مقاربات نقدية في فنّ الشعر وجماليّاته: د. سوادي فرج مكلف: ص ٧٣ -
٩٥.

المصادر والمراجع

- ١- أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي الحديث، ١٨٠٠ - ١٩٧٠: أ.د. س. موريه، ترجمة: د. شفيع السيد، ود. سعد مصلوح، منشورات دار الجمل، ٢٠١٤.
- ٢- أزهار ذابلة وقصائد مجهولة: حسن توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ط ٢، ١٩٨٥.
- ٣- الاستهلال فنّ البدايات في النصّ الأدبيّ: ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ١٩٩٣.
- ٤- بدر شاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحياة - القاهرة، ٢٠١١.
- ٥- بدر شاكر السياب حياته وشعره: د. عيسى بلاطة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط ٦، ٢٠٠٧.
- ٦- بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: د. إحسان عباس. دار الثقافة - بيروت، ١٩٦٩.
- ٧- البلاغة والتطبيق: د. أحمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير. وزارة التعليم العالي - بغداد، ١٩٨٢.
- ٨- الخطاب النقديّ حول السياب: د. جاسم حسين سلطان الخالدي، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ٢٠٠٧.
- ٩- ديوان سقط الزند: أبو العلاء المعريّ، شرح وتعليق الدكتور ن. رضا، دار مكتبة الحياة - بيروت، ١٩٦٥.
- ١٠- رسائل السياب: جمع وتقديم ماجد السامرائي، دار الطليعة - بيروت، ١٩٧٥.
- ١١- السياب ومفصلية الحداثة العربية: أ.د. سامي عليّ جبار، جيكور للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ٢٠١٧.
- ١٢- شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: حسن توفيق، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٧٩.

١٣ - المرأة في شعر السياب: فرح غانم صالح اليرماني، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ٢٠٠٨.

١٤ - مقاربات نقدية في فن الشعر وجمالياته: د. سوادى فرج مكلف، دار تموز - دمشق، ٢٠١٥.

١٥ - وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق: سامي مهدي (الموسوعة الصغيرة)، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ١٩٩٣.

قراءة تأويلية للدلالة النفسية لصورة الليل في شعر
السَّيَّابِ

An Interpretive Reading of the
Psychological Signification of the Night
Image in As-Sayyab's Poetry

أ. د. مرتضى عباس فالح

جامعة البصرة / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية

Professor Murtadha A. Faleh, Ph.D.

Department of Arabic, College of Education for Human
Sciences,
University of Basra

ملخص البحث

من الواضح أنَّ الصُّورة «تقوم... في القصيدة التقليديَّة -تبعاً لارتباطها بالفكرة- بوظيفتين أساسيتين، فهي إمَّا أن تقدِّرها بالشرح والتوكيد، أو تزيّنها بالتدويق والتحلية والزركشة، وتتنقّ الوظيفتان معاً في أنَّهما لا تشران على المعنى ظلّ دلالة فائضة...»، ومن ثَمَّ، فإنَّ «... مهمّة الصُّورة ووظيفتها بالنسبة للشاعر وللمتلقي على السواء، أنَّها تقدِّم إليهما نفسيهما، أو المعرفة بنفسيهما، والوعي بالعالم المحيط بهما. الأوّل يسقط فيها ذاته، والآخر يحسُّ أنَّها نفسه التي يبحث عنها...».

وهذا الكلام يعبر عن طبيعة الصُّورة في الشَّعر الحرّ، إذ «... أصبحت في الشَّعر الحرّ تُستخدم بطريقة بنائيّة عضويّة تدرج أصلاً في صميم العمل الفنيّ، فتتولّد خبرة أوسع وأكمل، تعمّق إدراكنا وإحساسنا. وفي هذا الاندراج أو الاندماج، تحمل الصُّورة الفكرة أو التجربة أو الرؤية بتعقيداتها كلّها». إنَّ الصُّورة الشَّعريّة تحمل الفكرة أو التجربة أو الرؤية الشَّعريّة للشاعر في إطار أو مجال زمنيّ يتحرّك فيه الشاعر مجسّداً إيّاه في شعره.

هذا ما بات واضحاً في قصائد السيّاب التي أخذ الزمان يظهر فيها واضحاً؛ إذ نلاحظ الزمان في قصائده وهو في موقف واضح ضده - لا سيّما في موقفه

من الليل - وكما هو معروف أنَّ من أجزاء الزمان الليل والنهار، فبدأ موقف السياب من الزمان من خلال موقفه من الليل، وما يحمل من دلالة نفسية عميقة المعنى والإيحاء في قصائده.

ظهر الليل طويلاً على السياب، وبات النهار -أيضاً- لا يختلف عن الليل؛ وذلك لأنه يُعاني المعاناة نفسها من الألم والغربة والضياع. وكان ممَّا يُعرف عند العرب أنَّ الليل يكون طويلاً على مَنْ يحيا حياة مؤلمة كالسياب، وبخلاف ذلك يكون الليل قصيراً على مَنْ يحيا حياة جميلة ومفرحة، - والسياب قد عاش لحظات جميلة في ذلك الليل، لكنّها قليلة، وكان الليل بمنزلة شبح يُطارده دائماً بالغربة والمرض، والذكريات التي كان يعلّق عليها أمله في الحياة - لكنّها لم تنفعه، «وهنا تلتقي الفلسفة النفسية للصورة الشعرية والتفسير النفسي للمكان. فنحن نقول: إنّ الشاعر يشكّل (الصورة) وإنّه يستمدّ في تشكيله لها عناصره من (عينات) ماثلة في المكان»، وهنا ينبغي أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنّها تمثّل المكان المقيس، بل المكان النفسي.

ABSTRACT

The image in the traditional poem is connected with the idea. It serves as a tool of explanation and emphasis or rather used for adornment. It has a two-fold function both for the poet and the recipient. In free verse, imagery is used in a structural and organic manner that generates a broader and more complete experience that promotes our recognition and sensation. This is evident in As-Sayyab's poetry where 'time' assumes a special status. In his poems, time always stands against the poet (As-Sayyab), especially his attitude towards night. Such an attitude bears a psychological and deep signification in his poems. For As-Sayyab, 'night' always takes a long time; and daytime is not different! This is because the poet suffers from alienation and estrangement. Although As-Sayyab lived beautiful moments at that night, yet these moments have been

only limited. In fact, night is like a ghost chasing him with alienation, diseases, and sought-after memories.

المقدمة

إن كثيراً من الأمور تُلقَى بظلالها في الشعر تبعاً لما تؤثره في النفس تفاؤلاً أو تشاؤماً، ومن ذلك كان انطلاق فكرة البحث في بيان (قراءة تأويلية للدلالة النفسية لصورة الليل في شعر السياب)؛ إذ عاش السياب ظروفًا قاسية أثرت كثيراً في شعره، فظهر ذلك في ظروف نفسية مثلها الليل في شعره، فكان البحث مقسماً على محورين لذلك، يسبقهما مدخل خاص بين يدي البحث بأهم جوانب حياة السياب -آنذاك-، المحور الأول كان في مفهوم الصورة والزمان في شعر السياب، والبعد التأويلي لذلك، وهو يُوحى إلى المنهج العام في شعر السياب.

والمحور الثاني: تناول الموضوع في ضوء المعاني التأويلية للدلالة النفسية لصورة الليل في شعر السياب - مع التقديم لهذا البحث بالكلام في الاتجاه النفسي ودوره في الصورة الشعرية ودلالاتها النفسية المتعلقة بالزمن، ولا سيما في الليل، ثم الخاتمة، وهي تلخيص للبحث وخلاصة له، ومن ثم قائمة بالمصادر والمراجع...ومن الله التوفيق.

المدخل

أضواء على حياة السياب

من أجل أن يتنوّر طريقنا في هذا البحث، فمما يُساعد على ذلك هو التعرّف بعض الشيء على حياة الشاعر، وإن كان جزءاً كبيراً من حياته سيظهر في مباحث هذا البحث، ولكنّ هذا الوقوف ضروري ومفيد على الشخصية التي ماتت لتُولد من جديد.

وُلد (بدر شاكر السيّاب) في جيکور أبي الخصيب في جنوب العراق عام (١٩٢٦م). والده هو: شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق السيّاب، ووالدته (كريمة) بنت عمّ والده. وفي عام (١٩٣٠م)، وضعت والدته ولدين آخرين، هما: عبد الله ومصطفى، ووضعت بنتاً عام (١٩٣٢م)، وما لبثت أن توفيت الوالدة وابتتها في الولادة^(١).

على الرّغم ممّا تقدّم من كلام قليل، إلّا أنّه يوضّح لنا جانباً مهماً من حياة السيّاب التي حفلت بالملآسي، ابتداءً من وفاة والدته التي وإن لم تكن الحادثة المحزنة الوحيدة في حياته، فإنّها الحادثة الأكبر أثراً في نفسه التي أفعمت باليأس والقنوط بعد وفاة والدته. وممّا زاد في حُزنه وألمه النفسيّ هو ما حدث عام (١٩٣٥م)؛ إذ «تزوَّج والده ثانية، وانفصل من عائلته الأولى التي أبقيت في

عهدة الجد^(٢).

إنَّ اللَّحْظَاتِ السَّعِيدَةَ الَّتِي عَاشَهَا السَّيَّابُ قَلِيلَةٌ، فِيهِ الْمَسَاءُ كَانَ يَحِبُّ أَنْ يَنْعَمَ إِلَى بُوَيْبٍ، وَفِي الشِّتَاءِ كَانَ يَحِبُّ أَنْ يَسْتَمَعَ إِلَى الْمَطَرِ وَهُوَ يَسْقُطُ عَلَى النَّخِيلِ، وَكَانَ يَحِبُّ أَنْ يَسْمَعَ الرِّيحَ تَهْمَسُ فِي النَّخِيلِ، وَكَانَ يُرَاقِبُ السُّفْنَ وَالْمَوَاكِبَ فِي شَطْطِ الْعَرَبِ، وَكَانَ يَحْلُو لَهُ فِي الْأُمُسيَّاتِ أَنْ يَرُويَ لَهُ جَدُّهُ قِصَّةَ السَّنْدْبَادِ وَأَبِي زَيْدِ الْهَلَالِيِّ، وَغَيْرَهُمَا. وَأَنْ تَرُويَ جَدَّتَهُ قِصَّةَ حِزَامٍ وَغَفْرَاءٍ، فَضْلاً عَمَّا كَانَ يَمُوجُ فِي خَيَالِهِ مِنْ عَالَمِ الْجَنِّ وَالْأَشْبَاحِ وَالْأَبْطَالِ وَالْمَشَاقِّ، فَتَرَكَ ذَلِكَ انْطِبَاعَاتٍ عَمِيقَةً وَمَوْئِلةً فِي نَفْسِهِ وَمَشَاعِرِهِ الَّتِي تَجَسَّدَتْ إِلَى شَعْرِ حَزِينٍ^(٣).

مِمَّا تَقَدَّمَ مِنْ كَلَامٍ، يَظْهَرُ لَنَا جَانِباً آخَرَ مِنْ حَيَاةِ السَّيَّابِ، وَهُوَ جَانِبُ مَعِيشَتِهِ مَعَ جَدِّهِ وَجَدَّتِهِ، وَمَا تَرَكَ فِي نَفْسِهِ مِنْ ثِقَافَةٍ بَثَّهَا -فِيهَا بَعْدَ- فِي شَعْرِهِ، الَّذِي ظَهَرَتْ فِيهِ تِلْكَ الْأَسْبَابُ الَّتِي كَانَ يَسْتَمِعُ فِيهَا إِلَى قِصَصِ جَدِّهِ وَجَدَّتِهِ، فَأَصْبَحَتْ تِلْكَ الْأُمُسيَّاتِ -فِيهَا بَعْدَ- تُورِّقُهُ فِي أَيَّامِ مَرَضِهِ حَتَّى وَفَاتِهِ؛ إِذْ إِنَّ تِلْكَ الْأَيَّامَ السَّابِقَةَ -وإنْ كَانَتْ تَحْفَلُ بِقِسْطٍ مِنَ السَّعَادَةِ- هِيَ فِي حَدِّ ذَاتِهَا تُعَدُّ أَمَلاً يَتَشَبَّثُ بِهِ السَّيَّابُ مَعَ مَا تَرَكَه رَحِيلُ جَدَّتِهِ، الَّتِي كَانَ يَرَى فِيهَا عَوْضاً عَنْ أُمِّهِ، وَذَلِكَ فِي عَامِ (١٩٤٢م)^(٤).

عَاشَ السَّيَّابُ لَحْظَاتٍ مِنَ الْحُبِّ خِلَالَ وَجُودِهِ فِي جِيكُورٍ، وَفَشَلَ هَذَا الْحُبُّ وَكَانَ لَهُ الْأَثَرُ الْكَبِيرُ فِي اضْطِرَابِ نَفْسِيَّتِهِ، وَهَذَا الْفَشَلُ فِي حُبِّهِ كَانَ مَعَ (هَالَةِ) الرَّاعِيَةِ لِقْطِيعِ الْأَغْنَامِ فِي جِيكُورٍ، وَ(وَفِيقَةَ) وَهِيَ إِحْدَى قَرِيَّاتِهِ الَّتِي أَحَبَّهَا، لَكِنَّهَا لَمْ تَكُنْ تَدْرِي شَيْئاً عَنْ حُبِّهَا.

فَضْلاً عَمَّا عَاشَهُ مِنْ تَجَارِبِ حُبِّ أُخْرَى -وإنْ كَانَتْ مِنْ طَرَفِهِ فَقَطْ - هَذِهِ

التجارب كان لها نصيبها من الفشل أيضاً، فأصبح ينشد عودة الأم، والحبية المعوضة عن الأم الراحلة إلى العالم الآخر.

فضلاً عن أنه دميم المنظر، نحيل الجسم... لا يلفت نظر النساء الحسان، وبعد انتقاله إلى الدراسة في بغداد، أحبَّ عدداً من الفتيات اللواتي لم يبادلنه الشعور نفسه، فأحسَّ أنه أخفق في الحب، وأنَّ هذا الإخفاق يعود إلى قُبْح صورته، وقد تزوّج زوجاً تقليدياً بفتاة من قريته ذات تعليم متوسط، وكان يشعر أنه لم يحقق بذلك حلم صباه. وكانت ثمرة هذا الزواج ثلاثة أولاد^(٥).

وهذا يبيّن لنا كيف كان لقبح منظره ونحول جسمه، وما إلى ذلك من صفات أخرى غير مرغوبة، من دور كبير في رفض النساء اللواتي أحبَّهنَّ إياه، أو أراد التعويض بهنَّ عن حنان الأم والجدّة، وقد «تقلّب السياب في وظائف متعدّدة، بسبب الفصل من العمل الذي تعرّض له أكثر من مرّة لمواقفه السياسيّة ونشاطه الحزبيّ. لم يعمل سوى ثلاثة أشهر في التدريس أثر تخرّجه، انتقل بعدها إلى أعمال إداريّة متعدّدة، فعمل في الترجمة والصحافة، وبقي فترات عاطلاً عن العمل، وعاش بشكل عام حياة فقر واحتياج»^(٦).

وهذا كلّهُ سبب للسياب التعب والإعياء والألم النفسي والجسديّ، فأصيب باضطراب عصبيّ في العمود الفقريّ، نتج عنه شلل في الظهر والساقين، فظلَّ يترقّب الموت الذي لا مفرَّ منه، «وهكذا تغلّب موضوع الموت في الحياة بكلّ هدوء ورويّة، ولم يعد باستطاعة السياب أن يغيّر من هذا الظلم الدفين شيئاً، فأسلم له الروح منقاداً في (٢٤/١٢/١٩٦٤م) في المستشفى الأميريّ بالكويت»^(٧).

كان ذلك تعبيراً وجدانياً عن حالة داخلية، أظهرت الاختلاف في مفهوم الصورة، الذي يعود إلى اختلاف جذري في مفهوم التجربة، بين الشعر القديم والشعر المعاصر^(٨).

كذلك فـ«إنَّ حركة الشعر الحر التي ابتدعتها في العراق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي - لم تتنب سبل المحافظة على لحمه الصُّورة الشعريَّة لغة وبناء، وإنما استقبلتها بين تحليلات ثورتها التي اشتدت هنا وهناك في شيء غير يسير من مراعاة قواعدها البنائية في تحقيق المجانسة الملائمة بين مدلولات هذه الصُّورة وساءاتها، ومن معاني مفرداتها ومفاهيمها المقررة لدى المتلقين من أبناء الضاد، فبقوا بذلك على نهجهم العام من الوعي الفني في التعبير وتجنب مسارب اللاوعي ومنزلاقات الغيبوبة المفتعلة وشطحات الوحي والإلهام المصطنع»^(٩).

المحور الأول

الصورة والزمان وبعدهما التأويلي

أولاً: الصورة ودلالاتها في شعر السياب

يظهر في شعر السياب رموز ودلالات عميقة المعنى، فالصورة الشعرية في شعره تحمل ما تحمل الشيء الكثير من ذلك، وهذا يدل على مدى قدرة الشاعر وتمكّنه من توظيف ما يلمسه أو يتحسّسه من الواقع المرير الذي كان يعيشه -آنذاك-؛ وكما هو معروف، فإنّ الشاعر يُنظر إلى واقعه مستلهماً منه التجارب والأفكار، ومجسّداً تلك التجارب والأفكار في شعره بشكل غير مباشر في صور شعرية تحمل دلالات رمزية وأسطورية من حيث اللفظ، وواقعية من حيث المعنى.

والسياب من الشعراء الذين وظّفوا الواقع خير توظيف في شعرهم، على أنّ ذلك التوظيف لم يكن بالاقتراس من الواقع مباشرة، وهذا يجعل شعره حافلاً بالصّور الشعرية التي تحمل أكثر من معنى.

أشار الدكتور كامل حسن البصير إلى «أنّ الصورة عبارة عن تعبير الشاعر، وأنها تُشبه الصّور التي تترأى في الأحلام»^(١٠).

إنّ ذلك ينطبق على الصورة الشعرية في شعر السياب؛ إذ هي تعبير عما يكمن في نفسه من حُزن وغربة ويأس وألم وموت ذاتي وموت متحقّق لا محالة.

وضمن الصّورة الشعرية في شعر السياب، يوجد كثير من الرموز، والرمز له عدّة إحياءات خاصّة، وإنّ شاعراً يحيا مثل حياة السياب يتلبّس صوره الشعرية

رموز الواقع من خلال كثير من الدلالات، منها الدلالة النفسية، «حيث تقترب مجالات الرمز من دائرة الدلالة، فهي القصد الذي ترمز إليه اللفظة أو الصورة التي تحمل معنى رمزيًا»^(١١).

إنَّ مسألة وجود الرمز في الصورة الشعرية يشمل ما يسمّى بالصورة الرمزية، «ولعلَّ الصورة الرمزية لم تظهر بوضوح إلا في الشعر المعاصر، مع اختلاف بين الشعراء في الصفاء والنقاء»^(١٢).

المعروف عن السياب إفادته من شعراء أوربيين، مثل: (ت، س إليوت) وهذا التوجّه إلى الشعر الأوربي لا يعني الاقتباس منه تمام الاقتباس، أو جعل هذا الاقتباس من الأوربيين في «التوجّه إلى الكتاب المقدس بسبب تأثر الشاعر العراقي في مختلف مراحل عمر الشعر الجديد بالشعر الأوربي الذي اقتبس من التوراة والإنجيل الشيء الكثير، فكان هذا جزءاً من محاكاته للشعراء الأوربيين؛ وربما لأنَّ أغلب أشخاص الإنجيل والتوراة قد تحوّلوا إلى رموز شعرية لدى أكثر من شاعر عربي، ومن خلال هذه الرموز التقى الشاعر الحديث باللغة وبالصورة الفنية التي ارتبطت بهذه النماذج»^(١٣).

ومن أمثلة اقتباس السياب من الكتاب المقدس، وهو ما يأتي من قصّة (السيد المسيح) في قصيدته (المسيح بعد الصلب)^(١٤)، وهذا يمثل للسياب مثلاً للتضحية والفداء، فهو بهذا يأخذ هذه الرموز، ويكوّن الصور الشعرية المعبرة في نفسه.

والسياب - أيضاً - اقتبس من القرآن الكريم ومن التراث العربي، فقد اقتبس بعض صوره الشعرية حتّى شعر (المتنبّي) و(أبي تمام)، وأتى بالأساطير، فوظفها

في بعض شعره، فجعلها جزءاً من بعض صورهِ الشعريّة، وهذا من خلال ثقافته الواسعة، سواء في اطلاّعه على الشّعْر العربيّ، أو قصص (ألف ليلة وليلة)، أو اطلاّعه على الشّعْر الأوربيّ.

إنّ مصادر ثقافته في الأساطير متنوّعة، وكما يأتي:

أولاً: الغصن الذهبيّ وطقوس النماء.

ثانياً: أساطير العالم القديم.

ثالثاً: الكتاب المقدّس.

رابعاً: التجربة الأليوتية.

خامساً: التجربة الستويلية.

سادساً: - الحكايات الشعبيّة^(١٥).

فضلاً عمّا تقدّم، فإنّ السيّاب لم يُغفل اللّغة، وهي إحدى عناصر الصورة الشعريّة، بل هي التي ترسم الصورة الشعريّة، التي مصدرها الواقع المؤثّر في الخيال الإنسانيّ والمتّج للصّورة الشعريّة ضمن القصيدة، «وقد حدث التطوّر الواعي بقيمة اللّغة ودورها في الصّور الشعريّة جنباً إلى جنبٍ مع استعانته بالموثوث الشعبيّ، وبالذات وقع اللّهجة العاميّة وبعض الألفاظ ذات الإيحاء المتفرّد في التوصيل وفّق خلق إيقاع معيّن له تأثير سمعيّ ونفسيّ على القارئ والمستمع، كما أنّه استفاد من تأثير المثل والعادات والتقاليد والحكاية»^(١٦).

وهذا كلّهُ له الأثر في خلق الصّورة الشعريّة لدى السيّاب، ومن ثمّ نجبرنا (قيس كاظم الجنابي) عن الخيال ودوره في تكوين الصّورة الشعريّة، إذ هو عامل خلاق في الإبداع الشعريّ^(١٧).

ومن أهمّ مصادر السيّاب في صورهِ الشّعريّة المحبوبة إلى قلبه هو الريف، ذلك المكان الذي ولد فيه، وعاش بعضاً من أيام غرامه وحبّه وغربته الذاتيّة التي قضّاها مع أحزانه لرحيل أمّه وجدّته التي فارقتَه فيما بعد، «كان ريفه عالمه المحبوب؛ ولذلك، فإنّه اتخذهُ مادّةً لشعره، وارتبط معه بعلاقات عاطفيّة دقيقة، إلّا إنّ هذه الرابطة لم تجذ امتحاناً، ولهذا اكتفى بدر أنّه ينقل صوراً ريفيّة كبرى؛ لأنّه عاش تلك الصُّور وأحبّها»^(١٨).

كان السيّاب في رسمه لصور الريف في شعره يحسُّ بأنّه أدّى مهمّة الشاعر الكبرى، وفي ذلك يقول الدكتور إحسان عبّاس: «إذا استطاع ابتكار صورة جديدة، أو وقف إلى تعليل حسن لصورة قديمة، أحسَّ أنّه أدّى مهمّة الشاعر الكبرى»^(١٩).

وكان لذكريّاته الريفيّة - سواء الجميلة أم غير الجميلة - أثرها الكبير في نفسه، ومن ثمّ، فإنّ تلك الذكريّات أخذت تموج في خياله، فأخرجها شعراً متضمّناً لصور شعريّة تعبّر عمّا في نفسه، فقد كان يُحسن ويُجيد انتقاء صورهِ الشّعريّة. ومما يميّز صور السيّاب الشّعريّة أنّها تنسحب على كلّ شعره تقريباً، ولا سيّما في اعتماده على الصُّورة للتعبير عن فكره وعاطفته. فالصُّورة تليها الصُّورة وتنشئ في ذهن المتلقّي إطاراً لما يُريد الشاعر أن يقولهُ^(٢٠).

وصور السيّاب الشّعريّة تتألّف من «الشبيهات والاستعارات والتمثيلات والإشارات الأدبيّة والرموز، وهي تتألّف - أيضاً - من انطباعات حيويّة قصيرة مرتّبة بتسلسل حاذق يترك أثراً في الذّهن»^(٢١).

ومن ثمّ فـ «إنّ وعي السيّاب للحياة كتوتّر بين الكون والصّيرورة، (و) بين

ما يكون عليه الإنسان، وما يمكن أن يصير إليه، ينعكس على صورته التي يلعب الصراع فيه الدور الأكبر، ويُبقي قصائده الجيدة متماسكة الأطراف متوازنة الأجزاء. فالصراع بين الخير والشر، (و) بين الحب والبغض، (و) بين التمرّد والاضطهاد، (و) بين الخصب والجذب، (و) بين الحياة والموت - ذلك الصراع الذي كان هو شخصياً طرفاً فيه، والذي كان يرى فيه نفسه تجسيداً لوطنه والعالم العربي والإنسانية عامة - قد عبرت عنه صورته وأفكاره»^(٢٢).

وكان لفكرة الموت هذه مداها الكبير في شعره، التي عبّر عنها في عدّة صور شعريّة اشتملت على الرموز والأساطير، وغير ذلك من القصص والحكايات الشعبيّة الموحية بالموت، ومن المسائل التي شغلت عقله وشغفت قلبه مسألة الحبّ (الطبع أو البيئة الاجتماعيّة)، وقد شغل وظيفتين: الأولى أن السياب لوّن الحبّ بصورة الألم الذي كان يقاسيه في مرضه وغربته، والثانية: أنّه لوّن الحبّ بصورة الحنين إلى الوطن والدار والأطفال^(٢٣).

أخذ السياب يستمدّ صورته الشعريّة من ذلك، وهو يعبر بصورة الأمّ عن الغربة، ويصوّر بها افتقاده للحبّ والضّياع؛ وفي الوقت نفسه، فإنّ صور الغربة التي يأتي بها في شعره إنّما يعبر بها عن الفراق عن الوطن والأهل والأحبة، بل هو الفراق عن الحياة كلّها، ومع صور الغربة تتشكّل صور الحنين إلى الأهل والوطن ومن يتمنّى رؤيتهم.

وقد زحرت تلك الصور الشعريّة بالتشبيهات، حتّى أنّه «قد تصبح القصيدة مدينة في نسيجها الفنيّ لمجموعة التشبيهات فيها، كما لاحظ البصريّ في مرقى غيلان»، بل قد تصبح القصيدة كلّها تشبيهاً واحداً، وتنقسم قسمين: مشبّه

ومشبه به، كما حدث في قصيدة (في المستشفى)، فالمشبه به يشغل القسم الأول من القصيدة، ومعظم تشابه السياب ذات عناصر حسيّة تشخّص صورة ماديّة واضحة قلّ أن يجمع فيها بين المادّيّ والمعنويّ..»^(٢٤).

فإنّ شعر (بدر شاكر السياب) يستحقّ عدّة دراسات وكتابات تتقصى مصادر وجذور شعره، وتعالج قضاياها الفنيّة: اللّغة، والصّورة، والإيقاع^(٢٥)، ومن خلال مفهوم السياب للصّورة الشعريّة الذي أشر إليه بـ«أنّه لغة يغلب عليها المجاز، تعبّر عن العواطف، ثمّ عن الأفكار»^(٢٦). فإنّه يتبيّن أنّ الصّورة الشعريّة عنده في كثير من معانيها إنّما هي الصّورة المجازيّة التي تعبّر بلغتها عن العواطف والأفكار، فضلاً عمّا فيها من الرموز والأساطير، وغير ذلك من الحكايات والقصص الشعبيّة، والاقتباسات من القرآن الكريم، وتوظيفه لذلك في صورة مجازيّة عمّا في نفسه من مشاعر وأحاسيس وأفكار وعواطف. وهو بهذا يؤكّد الصّورة الشعريّة والوزن، وضرورتها في أن يكونا في وحدة متماسكة قادرة على توليد الشعريّة^(٢٧).

ونجد السياب يقول: «إنّ الشعر... موهبة... لا يميّزها غير الدّرس والاطّلاع وتجربة الحياة»^(٢٨).

ويؤكّد السياب هذين العنصرين بقوله: «لكي يكون الشّاعر مجيّدًا ينبغي... أن تتقد في قلبه تلك النّار الإلهيّة، الموهبة، والأسلوب... ركن مهمّ من أركان الشعر. والأسلوب... يكتسب اكتساباً من إلمام الشاعر بتراث أمّته الأدبيّ، ومن طول التمرّس والمران، وهناك شيء آخر يبدو وللوهلة الأولى وكأنّه جزء من الأسلوب، ولكنه في الحقّ مستقلّ بذاته، لا بدّ للشّاعر من ذخيرة ضخمة من

الألفاظ»^(٢٩).

إنَّ السَّيَّاب يريد من الثقافة الواسعة توسيع استعماله هو وغيره من الشعراء للغة والألفاظ التي توضح في مكانها وذلك في صورة شعرية تنبض بهذه الثقافة الواسعة أي تكون هذه الصورة فاعلة وفي حركة دائمة وليست جامدة.

ويأتي بعد ذلك السَّيَّاب فيطرح الصورة التي بقيت ماثلة في ذهنه حتى الممات والتي يطرحها من قوله في أن «وظيفة الأدب أو بالأحرى وظيفة الرائع منه، تصوير هذا الصراع القائم بين الشر وبين الإنسان»^(٣٠).

وقوله هذا يدلُّ على وظيفة الصورة عنده من أنَّها تصوِّر أو تحمل مضمون الصراع القائم بين الشرِّ وبين الإنسان، ومن هذا الصراع تُشتقُّ فكرة الصراع بين الموت والإنسان التي أرهقت السَّيَّاب إلى أن فارق الحياة ضحيةً لمرضه، وهذه الفكرة التي آمن بها وتيقَّنَ.

وما يؤكِّد فكرة الموت أو صورة الموت لدى السَّيَّاب بصراعها مع الإنسان هو تأثيره بجون كيتس في «جعل القصيدة - كما يقول بدر - سلسلة من الصور المتلاحقة، بحيث يعطيك كلُّ بيت صورة ... إغراقه في الاكتئاب والتوجُّع وتوقع الموت. فأعانه ذلك على صياغة مضامين الرومانتيَّة الشائعة في سبيل أداء أحدث وأجمل»^(٣١).

ويطرح في قول آخر له مفهومه عن الصورة الشعريَّة مع وظيفة تلك الصورة، فضلاً عمَّا يكون من تلاؤم الكلام، وقوله هذا يطرحه من خلال رأيه في تقديمه لديوان الشَّاعر (ناصر محمود القاسم)، فيقول: «هذا الشاعر ناصر محمود القاسم، الذي أقدم ديوانه الأوَّل إليكم يختلف نهجه في الشعر عن نهجي. لن

تجد في شعره صوراً تكاد تلمس ريف العراق من خلالها، ولن تطبق بك ذكريات من الماضي والحاضر وحدة حبيبة كالزهرة، وهي ورقات ملونة لَوْنَتْ عاطفته الزاخرة، يدها لشبابه وهواه تفنيه عن كل ما عداها من صُورٍ وأفكار^(٣٢).

وهنا يظهر تعلُّق السَّياب بالريف (جيكور)، وتمثله له الريف إنَّما يبعث فيه الحياة والأمل، ويأتي بعد ذلك يتحدَّث عن الرموز التي يُضمِّنُها صوره الشعريَّة، فيقول: «وقد جاء العلم الحديث ليثبت عمق هذه الرموز، مثلاً، لقد اتخذ أوديب الذي قتل أباه، ثم تزوج أمه رمزا لحالة لطفل في سنيته الأولى حين يتعلَّق بأمه تعلُّقاً أشبه ما يكون بالغرام، ويكره أباه، ويغار منه، كما كانت حالة أوديب. بينما الرموز الأخرى، مثلاً، بالظلام للاستبداد السَّياسي، وبالشمس، وبالصَّباح، وكذلك الحرِّيَّة فهذه رموز ساذجة على ما اعتقد»^(٣٣).

وهو لا يجبِّد تكرار الصور نفسها والأخيلة، وهذا نلاحظه في قوله عن شعر الشاعر عليّ الحليّ: - «أخشى عليه من أمرين: تكرار نفس الصور والأخيلة في جميع قصائده تقريباً: ومفهومه للشعر ليس الجدَّة بما يتَّفَق مع إمكانيَّاته الضخمة»^(٣٤).

إنَّ دلالة الصُّورة عند السَّياب تغلب عليها معاني الحبِّ المفقود، والأمل الضائع، والألم المميت، واليأس القاتل، والموت الحقيقي والحتمي.

ثانياً: الزمان ودلالته في شعر السَّياب

الزمان هو الميدان الوقيتيّ لحركة النفس فيه على مرِّ العصور والأزمان. لكنَّ الزمان المراد معرفته هنا هو الزمان في الشَّعر وموقف الشُّعراء منه، ومن أجل

ذلك، لا بُدَّ من معرفة مواقف الشعراء من الزمن، وذلك من خلال ما سيأتي :
ونتلمَّس موقف شعراء العصر الحديث من الزمان من خلال معرفة بعض هؤلاء الشعراء، ومنهم جميل صدقي الزهاوي، الذي «بدا كحارس لبوابة العهود الجديدة، يزحم الكواكب المرتدة إلى الأزمنة الضائعة، ويفتح كوى صغيرة للمستقبل القريب، فيُسهم قدر في توطئة الطريق نحو اسان الغد الآتي برؤياه الواضحة وزمنيته الصائبة»^(٣٥).

ومن الشعراء الآخرين في العصر الحديث، (الرصافي) صاحب (الزمان والإصلاح)، الذي اصطلحه عليه الدكتور جلال الخياط، الذي يقول فيه: «وجد الرصافي معاصريه غارقين بعد في الأزمة الضائعة والخرافة السائدة، فرفض سطوة التاريخ على الأذهان، وتشابك الماضي والمستقبل في الحاضر، ضد طبيعة الزمن ومنطق الأشياء»^(٣٦).

وهذا يجعل ما اصطلح على الرصافي في شأن الزمان سيراً في طريق صحيح؛ إذ إنَّ ما يرفضه الرصافي من مسائل تخصُّ انغماس الناس وضياعهم في الأزمة التي ولَّت، وسيرهم في طريق الخرافة يمثل دعوة للإصلاح برفضه ما تقدَّم من ضياع الزمان الغابر بخرافاته.

ومن شعراء النصف الأوَّل من القرن العشرين، نجد الشاعر محمد مهدي الجواهري، الذي يقول الدكتور جلال الخياط في موقفه من الزمن: «الشاعر لا يهْمُه الدَّهر - أحياناً -، ويدعو إلى تجاوزه، ويرى الشكوى من الزمن تهرباً من المسؤولية، وبراءة للإنسان من تبعية الأحداث على عواقب الدَّهر»^(٣٧).

وهو في هذا الموقف يقف في الحقيقة موقفين: موقفاً لا يهْمُه الدَّهر فيه،

وموقفاً يظهر فيه الجواهرى ليس بالخائف من الدهر، وإنما يقف موقف الحذر واليقظة من الدهر ونوائبه.

أمّا موقف الشعراء الذين أتوا بعد شعراء النصف الأول من القرن العشرين، فإنّهم «بدأوا يبحثون عن زمن جديد، وعن قوالب في التعبير تستطيع أن تحتويه. وحدث الانفصال بين واقع مثقل بتركة العصور الزاهية. يكاد يرتدّ عنه أشدّ المتفائلين يائساً، وبين مستقبل أفضل يُوحى لأكثر المتشائمين تطرفاً بأنّ الأمل ما زال يُراود الأفئدة والعقول، وبدا الحاضر متأرجحاً لا يعرف كيف يستقرّ بين البُعدين السَّابق واللاحق»^(٣٨).

وهولاء الشعراء في بحثهم هذا إنّما يحملون معالم التجديد في الموقف من الزمن، وذلك من خلال دعوتهم إلى البحث عن زمن جديد يسود فيه نفوسهم التفاؤل لا التشاؤم منه، ومن أجزاء الزمان الواقعيّ هو (الليل)، الذي يرمز غالباً للموت، وأغلب الشعراء في العصور الماضية يقف موقف الخائف والحذر من الليل المطبق عليهم بالموت، وذلك راجع إلى أنّه «وجد أنّ الليل يتعلّق دائماً بالجانب المظلم، جانب الفناء، ومن أجل هذا يجعل مركز تفكيره الموت»^(٣٩).

يشكّل السَّياب صراعاً قائماً مع الزمن، فهو يمثل في شعره ذلك الزمان القاهر له، والماضي به إلى القبر، وهذا الزمان ضيّع وأبعد من أحبّهم السَّياب.

ف«يبدأ الإحساس بالزمن في أعماق الشَّاعر منبثقاً من اللَّحظة الحضاريّة التي يحياها مدركاً وراعياً حينما يبدأ في محاورة الحرف، وعندما يمرّقه الحرف تارة، أو يمرّقه الحرف تارة أخرى، وما الحرف إلّا وسيلة ورمز لكلمة ما، وأكبر من الكلمات، لما هو إحساس يتكوّن عندما يُثير تجارب الواقع مواقف لا بدّ منها بكلّ

أبعادها وأشكالها، فتصبح القضية قضية التزام بمشكلة مصيرية تجد وجوده مع الآخرين الذين هم هنا علاقة يُمكن الاطمئنان إليها مع الصيرورة الشاملة التي تلف الإنسان، وما الشُّعر إلا صراع مع النفس الواعية الحقيقية الوحيدة الثابتة، وهي التغيُّر مع ذاتها، ومع المواضيع من حولها التحقيق في زمن الحرّية»^(٤٠).

هذا يدلُّ على موقف السياب من الزمن، وموقفه هذا يمثل الصراع بين النفس الواعية للسياب، وبين ذلك الزمان المريد اقتلاع نفس السياب من جذورها وأصولها، وهو بعد ذلك «لم يقل الشعر؛ لأنَّه أحبَّ وخاف وقلق، وإنَّما لأنَّه يسمع دوماً هدر عربة لزمن المجنحة، وحين يلد أول حرفه في جفنة يكون قد بدأ يدرك أهميَّة الأيام، وأهميَّة ثقب جدارها، أو على الأهل التساؤل عن وجود يوم آخر، ويمضي يبعث في ظلِّ هذا التمزق، أو يفكّر بجديَّة أكثر صراحة»^(٤١).

ومن ذلك -أيضاً- يظهر السياب متقلِّب الموقف من الزمان من الرجوع إلى الماضي، أو العيش في الحاضر دون النزوع إلى الماضي، وهذا التقلُّب في موقفه من الزمان يؤكِّد فكرة الموت لدى الشاعر، وتقلُّبه في أثناء هذا الزمان المرعب له، الذي أينما يذهب سواء إلى الماضي أو يعيش في الحاضر، فإنَّ الزمان يُلاحقه بهذه الفكرة، التي طالما أرقت، و: «يبدو بدر شاكر السياب متناقضاً في مفهومه للوقت وتحديد الزمنية، فلا هو حاضرٌ بالماضي؛ إحياء له أو افتخاراً به، أو نبشاً بين أساطيره وحكاياه، أو إيماناً بالجديد في الشمس التي أشرقت بعد، ولا هو شاعر مستقبليّ يوجّه طاقاته لخلق عالم جديد تهيئاً لكلَّ المبدعين أن يكونوا بناة له، إلاَّ أنَّه حاول أن يعبر عن تكثيف فكريٍّ رائع، يدرك معنى المعاصرة، ويسهم في روح التحوُّل والتغيير، وبحث عن زمنيَّة جديدة، أراد أن يضع لها حدوداً

وأبعاداً»^(٤٢).

وفي كثير من قصائده يرجع إلى المراحل الأولى من حياته، هروباً من واقعه، ومن مشكلاته وارتبائه، ويعيش عهداً طفولياً رائعاً بعيداً عن التعقيد^(٤٣)، فهو يهرب من ذلك الواقع المرير بمآسيه وأحزانه الزمنية. إنَّ السَّيَّاب يبقى في قلبه هذا مرّةً للماضي ومرّةً للحاضر، وهكذا يصارع الزمن: «ويسكن في منطقة من الزمن ليست بالضرورة تاريخ عصره، قد يزامن عصره، أو يختار نماذجه من الماضي، أو يتصوّر مستقبلاً يتجاوز الحاضر والماضي، وقد يتحوّل فجأة، فيصبح نقيض الوسط، ويحاول أن يخرج منه بحثاً عن عالم آخر»^(٤٤).

وظلّ على ذلك الحال حتّى آخر حياته، ومن ثمّ، فإنّ قصيدته كانت شبكة، فصارت خيطاً، لم يعد الزمان فيها عالياً أو عميقاً، وأخذ يمتدّ سطحياً كزمن الآخرين، فصار يفلت من قصيدته، وصار يفلت منها، ويجري فوقها، ويجرفها؛ لقدّم (هرم المغني)^(٤٥).

وهكذا بقي السَّيَّاب في صراعه مع الزمان حتّى أعلن الزمان انتصاره عليه يوم وفاته، ومثلاً على ما تقدّم هو قصيدة (رحل النّهار)، التي (جاءت صورة من تجربة الإنسان في الارتجال والانتظار ومصارعة الزمن، والتأرجح بين الشكّ واليقين، ومعاناته الخاصّة لهذه الأمور جميعاً)^(٤٦).

وكذلك الأمر في قصيدة (نبوءة ورؤيا)، التي «يتفجّع فيها على الحياة، وبصورة هلعة من النّهاية التي تجرف الملايين، وتختال الأطفال دونما سبب، وإنّما يقف مذهولاً حائراً أمام أسرار الموت والحياة والزمن، يُعاني الحيرة واللبّس»^(٤٧). فهذا يؤكّد تلاؤم الزمان مع فكرة الموت عنده، ليصبح هذا التلازم بينهما

مزروعاً في عقل السَّيَاب وقلبه.

إنَّ المتَّبِعَ لحركة الزمان في شعره يجد أنَّ ذكره لأُمِّه لم يظهر واضحاً في قصائده المبكِّرة، بل جاء في شعره اللاحق بعد وضوح أبعاد تجربته الشعريَّة، وازدياد وطأة الألم عليه، وهذا يعني أنَّها كانت تشكُّل لديه مرفأً الخلاص والعودة إلى النقاء.. وإلى الماضي.. إلى جيکور.. وإنَّ استحضاره لصورة الألم جاء جنباً إلى جنب مع ألم حرمان الماضي وبؤس الأمس ومعاناة اليوم^(٤٨).

وهكذا نرى الزمان لديه مملوءاً بالحرمان والبؤس والمعاناة، وهذا بحدِّ ذاته يجعل السَّيَاب في ضيق من الزمان وتشاؤم منه. والسَّيَاب في حياته «أبى أن يكون من الخصوم سوى الدهر»^(٤٩). يظهر ذلك واضحاً في قوله: «أفرضي الزمن العاتي... أيرضى القضاء أن تموت جدتي أو آخر هذا الصَّيف، فحُرمتُ بذلك آخر قلب يخفق بحبي، ويحنو عليّ.. أنا أشقى مَنْ ضمَّت الأرض»^(٥٠)، وهذه كانت رسالة إلى (خالد الشواف)، بعثها إليه السَّيَاب عند وفاة إحدى جدَّاته في صيف (١٩٤٢)، وهو يقفز عن الحاضر ليصل إلى المستقبل مباشرة، هنا يصبح الأمل مقابل الذكرى، وتأتي كلمة (القدر) لتحمل أملاً في الوصال^(٥١).

وهنا الحياة في علاقتها بالزمان لا تحمل إلَّا بُعداً واحداً هو الماضي، والماضي ليست بالنسبة إلى الحاضر، فهو لا يشكُّل أملاً في مواصلة الحياة، ولا يعبر عن أطلال عفا عليها الزمان^(٥٢).

وهذا حاصل للسَّيَاب في اضطراب الزمن، فهو لم يعد قادراً على التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل، فكان الزمان عنده يحمل بعداً واحداً، ذلك أنَّ الحاضر كالماضي عنده. هذا يطابق في أنَّ «يتلقَّى العربيَّ زمن السَّعادة الذي

يقضيه على أنه زمن قصير جداً، وذلك خلافاً لزمن الألم الذي تطول لحظاته حتى تُصبح كالسجّين»^(٥٣).

أقصر لحظات السعادة عنده، وما أطول أيام المرض عليه وأشدّها، ونجده يقول في رسالة بعثها إلى (سيمون جارمي)، يقول فيها: «بحار المرء وهو يواجه الزمان والمكان، هذين العدوين اللذين يُلاحقانه حيثما ولى»^(٥٤).

لعلّ الزمان يكون واحداً حين يُنظر إليه على أنه (زمن النفس)، أو الزمان النفسي؛ من خلال هذا الزمان يمكن من خلال معاينة ظواهر زمنيّة عديدة في الشعر، كالليل -مثلاً- في إطار الزمان النفسي، فيكون متعدّد الألوان والسّمات، ونجد العرب تميّز بين ليل الراقد وليل المحبّ، ف«ما أقصر الليل على الراقد، أو: ليل المحبّ بلا آخر، وطول الليل وقصره يقدّم لنا وصفاً ضمناً لحالة الشّاعر النفسيّة، فالشّاعر الخالي من الهموم يظنّ الليل قصيراً، والحزين يظنّه طويلاً»^(٥٥).

هذا الزمان بالمعنى العامّ (أي: زمن النفس)، يكاد يكون واحداً لدى شعراء العصور الماضية الذّكر، سواء عصر ما قبل الإسلام، أم عصر صدر الإسلام، أم العصر الأمويّ، أم العصر العبّاسيّ، وصولاً إلى العصر الحديث.

نجد هذا الزمان (أي: زمن النفس) عند السيّاب الذي مات وهو يُصارع الزمان الذي صارعه بألم الغربة، والتفكير الطويل بالموت بعد اليأس.

المحور الثاني

المعاني التأويلية للدلالة النفسية لصورة الليل في شعر السياب

إنَّ الدَّلالة النفسية لصورة الليل في شعر السياب تبقى قاصرة؛ إذ إنَّ شاعراً كالسياب من أجل دراسة شعره، فإنَّك تحتاجه يجلس معك في كثير من ذلك، وهذا يعني أنَّ شعره يحمل الكثير من المعاني التي تتدفَّق من نفسه التي غرقت بالحزن والألم واليأس، وتصورُ حصول الموت له في آية لحظة. إنَّ عمق المعنى ودلالة كلمات السياب الشعريَّة متأَّت غالباً من ثقافته الواسعة، سواء المستقاة من التراث العربي، أم من التراث العالمي، ومن القرآن الكريم، والكتاب المقدَّس^(٥٦). وأيضاً، فإنَّ ذلك كلُّه يضاف على شعره معنى ينسجم معه، ويُضاف على ما تقدَّم ما حصل للسياب، وما واجهه في حياته من أحداث مُحزنة ومؤلمة أنهكته وأعيته، حتَّى أسلمته إلى المرض، الذي أسلمه بدوره إلى الموت. فتأتي بذلك عميقة المعنى والدَّلالة.

الدَّلالة النفسية أو الاتجاه النفسي يُعدُّ «أحد أهمَّ الاتجاهات الحديثة في دراسة الصُّورة»^(٥٧). فضلاً عن أنَّ التوتر والانفعال النفسيَّ المصاحب لعملية كتابة أو قول الشعر، له دوره الكبير في عملية الإبداع الفكري، ما يجعل الشعر عملاً يوفق بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات والتوترات النفسية.

إنَّ عدداً من النقاد والبلاغيين القدماء، قد وعوا ذلك، فربطوا بين عملية النظم والحالة النفسية التي يمرُّ بها الشاعر^(٥٨). فضلاً عمَّا تقدَّم، فإنَّ الفهم الحديث للفنِّ يؤكِّد «أنَّ أعظم عناصر العمل الفنيِّ قيمة هي نتاج شطحات

الخيال وتحليقاته، أي: إنها بالاختصار هبات لإلهام غامض»^(٥٩).

وإذا أتيت للسياب تريد الدخول في هذا الموضوع، فأنت هنا أمام رجل عاش ومات وهو محبٌ للحبِّ، حتّى أحبّته الحياة، وقضى وفي نفسه حسرة من كليهما. فكانت الحياة، وكيف ينعم بها؟ والحبُّ، وكيف يكون من نصيبه؟ والموت، وكيف ينجو منه؟ موضوعات حياته وشعره^(٦٠).

إنَّ في هذا المبحث سيكون تناول لبعض القصائد التي جاء فيها ذكر اللَّيْلِ -وهو ذو تعبير نفسيّ- توحى به هذه القصائد، مع ما تحمله من آهات وأحزان؛ من هذه القصائد قصيدة (رثاء جدّتي)، وهذه القصيدة تمثّل -وكما هو واضح من عنوانها- أسى ولوعة خاصّة إذا عرفنا أنّ جدّة السيّاب هذه هي التي تولّت تربيته بعد وفاة أمّه في صيف (١٩٣٢)، وهذه الجدّة هي أمُّ أبيه، وبعد أن كان يجد فيها تعويضاً عن أمّه الراحلة في حنانها وعطفها، فإنّه فقدّها هي الأخرى، فتركت في نفسه بالغ الأثر، وبيّن السيّاب حزنه العميق لرحيل جدّته، فيقول في رسالة بعثها إلى زميله (خالد الشوّاف) في (٢٣ / ١١ / ١٩٤٢): «حُرمتُ عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع.. ولكنّي لم أُحرم من صدر يضمّني، ويحنو عليّ، ولكنّي لم أُحرم جدّتي.. ومَرّت السُّنُون، وأنا أهفو إلى الحبِّ، ولكنّي لم أُنل منه شيئاً، ولم أعرفه.. وما حاجتي إلى الحبِّ مادام هناك قلب لجدّتي يخفق بحبيّ... أفيرضى الزمان العاتي؟ أيرضى القضاء أن تموت جدّتي -وأخِر هذا الصَّيف-؟ فحُرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبيّ ويحنو عليّ... أنا أشقى مَنْ ضمّت الأرض...»^(٦١).

ويصوّر السيّاب هذا الألم النفسيّ في البيت الآتي:

يا لها ليلةٌ وقدْ عادت الرُّو حُ إلى ربّها ودُنيا اليقين^(٦٢)

فهذا البيت الشعري الذي يضم مفردة (ليلة)، وقد جاء ذكر الليل في تلك القصيدة مرّة واحدة، ولكن ذلك الليل حمل من دلالة الحزن والضّياغ والغربة الذاتية الشيء الكثير، ما حمل النفس ألماً ويأساً نفسياً، فجاء الليل هنا مصوراً تلك الحادثة المؤلمة للسياب، التي تركت أثرها في قصائد أخرى له، مثل قصيدة (ذكريات الرّيف) للسياب من ناحية حبّ المرأة الحقيقي أو النقي، كنقاوة وصفاء الرّيف، هو ذكرى أيامه الجميلة في ذلك الرّيف العزيز على قلبه هو (جيكور)، فالسياب في هذا الرّيف الجميل تعلّق به براعية قطع من الأغنام وهي (هالة)، أو كما يناديها هو (هويل)، عندما رعى (بدر) قطع جدّه من الأغنام، الذي يأتي إليه عندما تأتي العطلة الصّيفيّة، راجعاً إلى جيكور من البصرة التي كان يدرس في أحد ثانوياتها. وبعد (هويل) هذه -وكما يبدو- هي أول من تعلّق بها كحبيبة يخفق قلبه لها بالحبّ، وهذا الحبّ لا ينفي حبّ أمّه وجدّته، وإنّما هو لفتاة ربّما فكّر هو بالزواج منها، ومع هذا الحبّ يشتبك مع حبّ الأمّ والجدّة -المعوّضة لحنان وعطف الأمّ، فيأتي الليل المذكوراً في هذه القصيدة لست مرّات، فهو في المرّة الأولى يصوّر لنا كيف كان يطوي ذلك الليل مطارداً لـ(هويل) في ذلك الرّيف الجميل، غير أنّه بما سيكون، فيقول:

(إليها) طويتُ الليلَ بالليلِ صابياً وطاردتها مستهوناً بالمخاطر^(٦٣)

ثمّ تأتي الأبيات الأخرى فتصوّر بعض تفاصيل حياته مع (هالة) التي يظهر فيها الليل ذا سكون وهدوء، يحمل ذكريات جميلة له معها في تلك الليالي التي سها نجمها، ثمّ ذهبت تلك الليالي ذات النجوم الزواهر المعطرّة بالذكريات الجميلة في وقتها، والمؤلمة بعد ذهابها، والسياب مع ما يشوب أبياته السّعريّة هنا

من بعض الفرح والابتهاج بذلك الليل الغابر، إلّا أنّ ذلك هو نفسه يؤكّد لنا
عمق حزنه من خلال غوصه في دياجير تلك الذكريات الريفية الأليمة من خلال
قوله:

ولكنّها إنْ يُقبلِ الليلُ هادئاً

-على مدّ أحلامي- تُعدّ لسرائري

عدتني ليالي الصّيف من ذا يُعيدها

سوى الوهم والذكرى لأسوان حائرٍ

تُروّجُ عنا بالشرّاعِ نسائمٌ

ويرتادها ضوءُ النّجومِ الزّواهرِ

سها النّجمُ أفلاكاً له حينَ شاقها

فتابعها في أفقه كلّ دائرٍ

وكالزمنِ الماضي تلاشى ولم يُعدّ

إلى ذاكرٍ أنسَ الليالي الغوابيرِ^(٦٤)

وقصيدة (ياليل) لا تتعد عن معاني القصائد السابقة، فالليل فيما مضى من
قصيدة (ذكريات الريف) كان قد حمل ذكريات الماضي، وهو وإن حمل معنى
الليل الجميل المرتبط بالماضي، إلّا أنّ ذلك الجمال الذي بدأ بوشاح الجمال ما
هو إلّا إطار لذكريات الماضي التي تحمل في مضمونها وبين طياتها أسى وحزناً
يتشبّه بهما؛ هرباً من جور الزمان عليه في أن جعل الذكرى المعطرة بالأيام
الجميلة ما هي إلّا ماضٍ ذهب بأيّام السّياب العزيزة على قلبه، فبقي هكذا
معلّقاً بحبال الزمن، حتّى إذا ما جاء الليل، فإنّه بدا له رقيقاً يشكو له آلامه

ساهرًا خلال ساعاته الطويلة، - فالليل يطول على مَنْ يحيا بالألم، وعلى عكسه يقصر الليل -، وما سهر السَّيَّاب إلَّا ألم، تسدُّ ما كان من فراغ في خلجات نفسه المتعبة من البحث عن الحبيبة، وهو على هذا يتمنَّى من الليل أن يُنسيه ذلك - ألم الحرمان العاطفي - أو تصل ثقته بالليل أن يبوح له بسرِّ كتمه عن الناس، وهو على حالته هذه يبقى ساهرًا حتَّى تظهر نجوم الليل آثارًا لأقدام حبيبته وصولاً بها إلى هذه المنزلة من الحبِّ الذي لم يبادل بالشُّعور نفسه، وما هو إلَّا أُمْنِيَّات يتمنَّاها، وبقيَّ باحثًا عنها طول حياته، فراح بذلك يستبكي الليل؛ في الحقيقة هو يبكي من الليل الذي طال سهره وسُهاده فيه، ومن الطبيعي أن يطول سهره فيه مادام يعيش آهات الغربة الذاتية، ومرارة البحث عن الحبيبة المرتحاة. وبذلك يكون الليل - وإن بدا رفيقًا للسَّيَّاب يحمل مآسيه الطويلة العمر حتَّى طال معها وتشبَّع بها، فظهر ليلاً محملاً بأحزان السَّيَّاب وأمانيه وغربته. والليل هنا يذكره بذلك كلُّه؛ لكثرة ما ارتوى من تلك الأحزان القاتلة، وهذا واضح من أبياته:

(أموت، امتصاص السَّيَّاب للمساء، امتصاص الخرائب لـ (أورفيوس) دميم العظام، افتراس الذئب للمرء في الظلام، اختطاف المارد للمرء، الشُّعر الأبيض والعصي والذقون، القمر الناعس، ذبول النجوم، نضوب الحياة، إحساس السَّيَّاب بالذوبان والتَّعب والموت كالشَّجر). والليل هنا يحمل كثيرًا ممَّا مضى من ألفاظ جامعة للدلالة النفسية الكبرى عند السَّيَّاب، وهي (فكرة الموت).

والأبيات التي يأتي الليل فيها حاملاً تلك الدلالة النفسية الكبرى المفعملة بالموت، هي:

مطفأةٌ هي الشُّموسُ فيه والنُّجوم^(٦٥)

لا أعصرُ النَّهارَ أو يمضي المساء
والشَّمْسُ، إذا تغيب، تستريحُ كالصَّغِيرِ في رقادِهِ
وفي ليالي الصَّيفِ حيثُ ينعسُ القَمَرُ
وتذبلُ النُّجُومُ في أوائلِ السَّحَرِ، ...
وفي المساءِ كنتُ أستحمُّ بالنُّجومِ
عيناَي تلتقطانِ نَجْمَةً فنَجْمَةً، وراكبِ الهلالِ
وهبتُك الحياةَ والحنانَ. والنُّجومُ^(٦٦)

ومن القصائد الأخر، قصيدة (نداء الموت)، هذه القصيدة يظهر فيها الموت على حقيقته، ويتمثل أمام السَّيَاب، وتأتي مسألة الموت هنا حقيقة، واختلافاً عن كلِّ مرّة يظهر فيها الموت، مع وجود قصائد -أيضاً- تحمل نفساً قوياً للموت، ولكن ليس بقوَّته هنا؛ إذ إنّ الموتى هذه المرّة يستذكّرون السَّيَاب ممثّلين بأجداده وآبائه الأوّلين، وأوضح صورة للموت وأعمقها في نفس السَّيَاب هي صورة أمّه الراحلة إلى العالم الآخر، والمنادية له بأن يأتيها فيمنحها الدَّفء بديلاً من برد القبر؛ وبذا، فإنَّ حياة السَّيَاب تظهر مسلمة وملبّية لذلك النداء، وتكفي هنا صورة الأمّ لاستحضار فكرة الموت بأعمق جذورها في نفسه؛ إذ هي أعزُّ مَنْ فُجع بموته، وهو من تعداده لهؤلاء الموتى، فهو يعدُّ نفسه واحداً منهم، وأنَّ مصيره كمصيرهم، وهذا يقين أنّ الموت يأتي للجميع، ولكنَّ أسبابه تختلف، فأسابه عند السَّيَاب عميقة الألم، سواء حزنه من رحيل أمّه، أم جدّته، أم زواج أبيه وتركه لعائلته، أم عدم إيجاد الحبيبة المفقودة، أم ظروفه الاقتصاديّة والسياسيّة الصَّعبة، أم مرضه الذي ألمَّ به، أسلمه لأفكار الموت ونداءاته.

ومن الألفاظ التي تحمل أسى السَّياب وحزنه النفسي، هي: (ألوف القبور، انشقاق العروق، اهتزاز المشاعل، قلبه المبعثر رماداً، استحضر وجوده وآبائه الأولين، وهم كلَّهم موتى، تذكَّره لأمِّه وهي تناديه من قبرها، الجراح، دعوة وصراخ الموت، بقاء الليل)، والليل هنا هو ليل الموت، والذِّكريات مع الموتى، وهذا متجسّد في قوله:

أصيل هنا مشعل في الظلال

خريف، شتاء، أصيل، أفول

وباقٍ هو الليل بعد انطفاء البروق^(٦٧)

ومن القصائد الخالدة في هذا المضمار، وهي على مقاطع، وكُتبت في لندن بتاريخ متعاقبة، فالمقطع الأوّل كتب في (١٢/٢٦/١٩٦٢)، والمقطع الثاني في (١٢/٢٧/١٩٦٢)، والمقطع الثالث في (١٢/٢٨/١٩٦٢)، والمقطع الرابع في (١٢/٢٩/١٩٦٢)، والمقطع الخامس في (١٢/١/١٩٦٢)، والمقطع السادس في (١٢/٣١/١٩٦٢)، والمقطع السَّابع في (١/٢/١٩٦٣)، والمقطع الثامن في (١/٢/١٩٦٣)، والمقطع التاسع في (١/٢/١٩٦٣)، والمقطع العاشر في (١/٢/١٩٦٣).

السَّياب في هذه القصيدة الرائعة المعنى يُظهر في القصيدة طلبه للصَّبر والحمد لله سبحانه على جراحه التي حتمت عليه بالموت، فإنَّه يُظهر فداحة وجَلَل مصيبته المتمثِّلة بذلك المرض الذي أصابه، ومقارنه صبره بصبر أيوب عليه السلام إنَّما يبيِّن لنا كم كان يقاسي من المرض، بحيث يصعب الصَّبر عليه، فإنَّه يقارن نفسه بأيوب عليه السلام من حيث المصيبة التي وقعت على كليهما، فالسَّياب هو أيوب عصره

من حيث مرضه، ومن حيث صبره على ذلك المرض، ومن حيث ما كان يعانيه من آلام نفسيّة مصاحبة لمرضه الجسديّ، وكما أنّ أيّوب أصابه المرض وعاش من غير نقود ولا أملاك ولا أولاد ولا زوجة، ولا مَنْ يُعِينُهُ على مصيبتِهِ إِلَّا صبره، فَإِنَّ السَّيَابَ كَذَلِكَ كَانَ مَرِيضاً، وَلَا يَمْلِكُ إِلَّا قَلِيلاً مِنَ النُّقُودِ، وَلَا يُذَكِّرُ أَنَّهُ كَانَ يَمْلِكُ أَمْلَكَاً وَقَدْ كَانَ مَرِيضاً، وَهُوَ وَحِيدٌ فِي لَنْدُنَ، تَأْكُلُ الْغُرْبَةُ مِنْهُ لَحْمَهُ، وَأَوْلَادُهُ، وَأَهْلُهُ فِي بُعْدٍ عَنْهُ، وَلَا يَمْلِكُ بَعْدَ ذَلِكَ إِلَّا صَبْرَهُ. وَهُوَ فِي الْوَقْتِ الَّذِي كَانَ هُنَاكَ فِي لَنْدُنَ يَطْلُبُ الْعِلَاجَ، وَيَقُولُ فِي هَدَايَا اللَّهِ سُبْحَانَهُ لِأَيُّوبَ، وَلَهُ الْجِرَاحُ، هِيَ الْهَدَايَا عِنْدَ السَّيَابِ، فَإِنَّ النَّاسَ كَانُوا قَدْ انْشَغَلُوا بِأَعْيَادِ الْمِيلَادِ الَّتِي تَكْثُرُ فِيهَا الْهَدَايَا وَالْعَطَايَا، وَأَمَّا هُوَ فَيَسْتَقْبِلُ أَعْيَادَ الْمِيلَادِ بِالْأَرْقِ وَالسَّهَرِ، وَمَعَ مَا يَسْمَعُهُ مِنْ ضَجَّةٍ وَأَبْوَاقِ السَّيَّارَةِ، وَأَيْنَ الْمَرْضَى الْمَوْجُودِينَ مَعَهُ، وَأَصْدَاءَ بَوْمٍ - هِيَ رَمَزٌ لِلَّيْلِ، فَهِيَ لَا تَخْرُجُ إِلَّا فِي اللَّيْلِ، فَذَلِكَ يَجْعَلُ اللَّيْلَ عِنْدَهُ جَمِيلاً، وَرَبِّمَا يَجْعَلُهُ يَرَى فِي ذَلِكَ جَمَالاً، وَهُوَ عُنْصُرُ الْحَرَكَةِ الَّذِي يَرَاهُ أَوْ يَسْمَعُهُ مَنْ حَوْلَهُ، لَا الْجُمُودَ الَّذِي يَعَانِيهِ هُوَ فِي دَاخِلِهِ، وَيُمْكِنُ أَنْ تَكُونَ تِلْكَ اللَّحْظَةُ مِنَ اللَّيْلِ هِيَ لَحْظَةٌ أَمَلٌ لَدَيْهِ فِي الشُّفَاءِ مِنْ مَرَضِهِ، وَالْمَشْيِ رَجُوعاً إِلَى جِيكُورَ، وَهُوَ فِي غَرْبَتِهِ وَأَلَمُهُ يَذْكُرُ شَوْقَهُ إِلَى جِيكُورَ، وَإِلَى إِقْبَالِ زَوْجَتِهِ أُمِّ غِيلَانَ، وَيَطْلُبُ الصَّبْرَ مِنْ زَوْجَتِهِ، كَمَا هُوَ صَابِرٌ عَلَى مَرَضِهِ.

وبعد هذا، فَإِنَّ السَّيَابَ وَمَرَضَهُ هَذَا لَيَخْتَمُ الْمَوْتُ عَلَى نَفْسِهِ لِيَأْسَهُ مِنَ الشُّفَاءِ، فَإِنَّهُ لَمْ يَجِدْ مَا يُسَعِّفُهُ مِنْ دَائِهِ، وَأَرَادَ بِصِيصاً مِنَ الْأَمَلِ يَهْتَدِي بِهِ إِلَى الْحَيَاةِ، فَرَاحَ يَرُدُّ الصَّبْرَ الَّذِي هُوَ فِي قَرَارَةِ نَفْسِهِ لَا يَنْفَعُ مَعَ مَرَضِهِ، وَهَذَا الصَّبْرُ يَرْمِزُ - أَيْضاً - إِلَى تَشَبُّثِ السَّيَابِ بِالْحَيَاةِ، وَجِيكُورَ - مَصْدَرُ الْحَيَاةِ لَهُ بِرَيْفِهَا

وذكرياتها الجميلة، والمؤلمة أحياناً كثيرة.

والسَّيَاب في سهره وأرقه في تلك الليالي المؤلمات إنما يشهد العذاب والغربة والمرض، فما يكون هذا الليل إلا ليل الموت، ومهما يُنادي من أحد لا يسمعه، فيعيش في وحدة وألم، وهذه الغربة لأكثر ما تكون في ذلك الليل الموحش، فيُخبر ما يُملي وحشته عليه في ذلك الليل هو والحبيبة وجيكور - التي كانت تعيش الفقر والجوع، وفي جيكور ذلك المنزل الذي عاش فيه السَّيَاب، وبغرفته الدَّاجية، إنَّه (منزل الأقتان)، وهكذا تبقى الذِّكريات معينة في مرضه، وهو في غربته أعزل، ليس لديه سلاح غير شعره الذي يُصارع به الموت الذي يبقى مخيماً على أجواء نفسه في قصيدته هذه وغيرها، وحتى وإن تأتي بصورة من الأمل من مثل تصوُّره أنَّه سيعود إلى وطنه، ويلقى (إقبال) وأولاده، فإنَّ ذلك ما يلبث إلا قليلاً بسبب صور الموت الطاغية في نفسه، والمنبعثة من ألمه الجسدي والنفسي، فيظهر ليل الموت في قصيدته هذه واضحاً، وهو بموته ينقطع عن العالم كله، وعمَّن أحبَّ، وعمَّن يُريد أن يتعلَّق بها، فيأتي الموت مانعاً له من الحبِّ، ومن العودة إلى وطنه، وإلى منزله وأهله، ومن المفردات لمعنى الكآبة النفسية للسَّيَاب، هي: (المصيبات، الظلام، الرَّدَى، غابات ليل الشُّهاد المظلمة، الغيوم، الدَّمع، الارتعاش، سكون الليل التمزيق، صارعت، الداء ومفارقة الدار، المقابر، السُّجون، الصُّراخ، ظلموت الموت، الليل موت نزع السَّهر، الوهم، الوحدة، أصداء المقابر، نواظره الذليلة، ستتف الرياح ريشه مع الغروب... إلخ)، وبعد هذا، فالليل ليل المرض والغربة والحزن واليأس والذِّكريات، ومن ذلك كله، فهو ليل الموت.. والأبيات التي تتجسَّد فيها صورة الليل ذات الدلالة النفسية.

وأعطيتني أنتَ هذا السَّحَرُ؟! ...
ولا يمسحُ اللَّيْلُ أوجاعَه بالرَّدى ...
وغابتُ ليلِ السُّهادِ، الغيوم
تَحجَّبُ وجهَ السَّاءِ
وتجلوه تحتَ القَمَرِ ...
شعاعُ كوكبٍ يغيبُ ساعةَ السَّحَرِ^(٦٨) ...

يُدنن: (ياسكونَ اللَّيْل، يا أنشودة المطر) ...
نجومى فى دجى صارعتُ بين وحوشه بَرْدَه،^(٦٩) ...
تمرُّ عليه طولَ اللَّيْلِ آلافٌ من القطرِ؟^(٧٠)

فى لندن اللَّيْلُ موتٌ نزَعُهُ السَّهَرُ
قلبي، وعرى عظامي، فهي راعشةٌ واللَّيْلُ مَقْرور^(٧١)

بحارٌ بيننا: ليلان من مُدُنٍ وأمطارٍ^(٧٢) ...

فى مقبرة تهبُ اللَّيلا
ياليلُ، لكم طالَ الدَّربُ
أنا وحدي يأكلني اللَّيْلُ!^(٧٣)

ولندنُ ماتَ فيها اللَّيْلُ، ماتَ تنفُّسُ النُّورِ
بأصداء المقابر. والدَّجى ثلجٌ وأمطار^(٧٤)

لعلّها تعتاد من دجاها

على دُجى غطاؤها الضريح^(٧٥)

ستنتف الرّيح ريشه مع الغروب،

وآخر العمر ردى. ويطلع القمر

وودّع القمر!^(٧٦)

وتُتِمّ المعاني السابقة ما جاء في قصيدة (وصية محتضر)؛ إذ وصل اليأس والمرض حدّه، والموت المحقّق نتيجة المرض، وما تبعه من غربة وحزن موشّح بالذكريات، وبحبّ جيکور، إلى أن يكتب السياب وصيته، وعلى شكل شعر، فجاءت تلك الوصية التي تحمل أمنيّاته في أن يكون قبره بين قبور أهله، فهذا يدلّ على عمق اليأس وعدم الأمل في الشفاء، وهو بهذه الوصية قد تيقّن من حقيقة الموت الحاصل له لا محالة، ذلك الموت الذي يطفى على الحياة من الليل إلى النهار، والمرض مع هذه الوصية يأخذ بالتأزم، ويعظم فكرة الموت لديه، حتّى تجرّه أحاسيسه بالموت إلى الرجوع بشوقه وحنينه وذكرياته إلى وطنه وأهله وشعب العراق.

وبعد الذي مضى، نجد بعض الألفاظ التي تبين التأزم النفسي لديه، ومنها: (صمت المقابر، الشوارع الحزينة، الظلماء، لا حياة من المساء إلى النهار، مقابر الوطن الكئيبة، الداء يقترض، حطام جسم، أفعى تدبّ على ثراها، أنا ميت). فالليل هنا مقرّر من عنوان القصيدة، ومن المفردات السابقة، فهو ليل الموت الذي بات يطبق على أنفاس السياب، وهذا الليل أو أحد رموزه موجود في قوله:

ما تنثرُ الظلماءُ من ثلج وقار

سفّ الحياة، فلا حياةً منّ المساءِ إلى النهار^(٧٧)

وتأتى قصيدة (أسمعه يبكي) مجسّدة مع بقيّة القصائد حالة السيّاب، وهو يحيا مع مرضه ويموت غريباً بعيداً عن أهله الذين نأى عنهم لغرض العلاج، وفي (درم) هذه نجد السيّاب مع ما يحيا من حزن وسقم وتأزّم نفسيّ، فإنّه يعيش وحيداً، حتّى فعلت الغربة مع المرض فعلها، فجعلت الموت يضيق الخناق عليه، وبدر كلّما اشتدّ به الأمر حضرته الذكريات والتصورات في ذهنه لحال وطنه وأهله، فجاءت هذه القصيدة تصوّراً منه أنّ ابنه غيلان يبكي من شدّة شوقه لأبيه، وهنا يعبر عن حنينه هو - أيضاً - لولده (غيلان)، وهو امتداد لأبيه مكمل لحياته، وهو يصوّر لابنه ولنا حالته، وما يمنعنا من الرجوع إلى العراق، وهو العلاج وقلة النقود لديه؛ وبعد ذلك، فالسيّاب يتأرجح بين الحياة والموت، فمرة نراه مرتحياً للموت؛ إذ هو بذلك يستسلم له، ومرة نراه يسمع صوتاً يناديه فيجيب السيّاب، فعند ذلك ينهزم الموت لسماع صوت السيّاب، وهذا الانهماك للموت إنّما هو شفاء السيّاب، فقدرة السيّاب على إجابة المنادي له، يعني وجود قدرة لديه، وإن كانت قليلة، لكنّها تعني السير في طريق الشفاء، وهذا الصوت النابع من القدرة على الإجابة يجعل الموت ينهزم مع أنّ السيّاب يأتي بالحرف (قد) معبراً عن الاحتمالية القليلة لذلك، ونراه يختم قصيدته بأنّه ربما يستسلم للموت؛ لذلك أوصى وصيّته، ولذلك تصوّر غيلان يبكي شوقاً لأبيه الذي قد يخطفه الموت منه.

وتوجد بعض الألفاظ المعبرة عن عمق الألم النفسيّ عند السيّاب هنا في

قصيدته، منها: (الليل المستوحش القارس، يسمع ابنه يبكي، يستثير الليل أحزانه، ليل من البرد، الظلماء والصمت، الدُّجى والخواء، الأموات، روح من جامدات الدماء، الاستسلام للموت)، ولا ننسى أن السياب يقول لابنه يبكي لفراقه وفراق أهله، وهو يذكر أمه الراحلة إلى العالم الآخر. وهو بهذا كله يجسّد غربته النابعة والموت، ويجسّد المرض النابع من الغربة والإحساس بالموت، ويجسّد الموت النابع من الغربة والمرض، فهو سيلقى مصير أمه نفسه، وسيموت بعيداً عن وطنه وأهله وغيلان. وعلى هذا، فالليل هنا ليل الغربة القارس، ويأتي ذكر الليل أو أحد رموزه فيما يأتي:

في ليلي المستوحش القارس،

ويستثير الليل أحزاني

ليلٌ من البرد،

فلا أرى إلا الدُّجى والخواء^(٧٨)

ومن القصائد التي تحفل بمعاني الليل المعتم بالألم الماديّ والمعنويّ قصيدة (ليلة في لندن)، إن هذه القصيدة تحمل السياب بين أبياتها صرخاً أتعبه وأعياه الداء، فضاقت أنفاسه في صدره، وأبت إلا أن تُخرج شعراً يتضمّن جزءاً من سيرة حياة الشاعر، التي منها ذكرياته أيام هرب إلى إيران والكويت، وقف غريباً على الخليج، يُلهب قلبه ذكر العراق، وأيامه ببيروت، فتلك «الذكريات تأتينا من خلال أبيات قليلة، واصطبغ في خياله بلون الأسى في «ليالٍ من عذاب من سقام» غالباً قضاها الشاعر ساهراً متيقظاً، يطرق سمعه صوت ديك الفجر في إيران، أو نداء المؤذّن في صباح ما في الكويت، أيام كان يبحث عن عمل، وها

هو يستقبل نهراً جديداً في لندن - رحل المرض - فيتذكر أنّ الصُّبح لا بدّ من أن يكون قد أشرق في العراق، وتمتدُّ به الرؤيا لتعبر بحاراً وتطوي دروباً، لقد تراجع عالم لندن رمزاً لعالمين متصارعين في رأس السيّاب المريض المتعب، لندن المال والحديد والصّخر، كما يسمّيها: وجيکور التي لا تعرف المصارف والرؤوس والأموال والاحتكارات، وهي التي تستبدل صفات دنيا الحضارة هذه بالبراءة والبساطة والفقر أيضاً»^(٧٩).

ومما سبق، يوجد بعض الألفاظ الدالّة على انكسار نفسيّة السيّاب، هي: «طور خائف، هتافه المجروح، اللّيل المٌطلّ بلونه الكأبي، بعثرة الظلام، ليلى الأوّاه، ليال من عذاب، من سقام، غريباً كنت، صحاري قلبي المسعور، ليل من العطش». والأبيات التي نلمس فيها ما سبق من مفردات ذات دلالة نفسيّة مؤلمة، المتمزجة بلبيل الغربة والعذاب، هي:

ليرفع سماوة لندن اللّيل المٌطلّ بلونه الكأبي
نداءً راح ينثره المؤذّن...: أطفئ الفانوس، رفّ ضياؤه رفّه
وبعثره الظلام

وليلي الأوّاه في بيروت يُحييني
لأُبصر فيه وجه الموت، راح يُذيبه نبعٌ من اللّهفة
ليالٍ من عذابٍ، من سقامٍ، لست أنساها،
فلا تروى، أأقضي العمر في صحراء في ليلٍ من العطش؟ ...
بحاراً بي وتطوي ألف دربٍ في الدُّجى تاها
على الأقيار تولد، ثمّ تكمل، ثمّ تندثر^(٨٠)

يرجع السياب مرة أخرى فيذكر جيکور في قصيدة (جيکور أمي) فله ذرّها من أمّ عطوف، فما فارقت ابنها في حياته الماضية وحياته في الحاضر الذي كان، فهي الأمّ التي تنبت السياب بعد موت والدته وجدّته، وهي الوطن الآمن له، وهي دفتر ذكرياته وأشعاره وصباه.

السياب في بداية القصيدة يُفصح عن حالته لأُمّه - جيکور - بأنّه إن أتاها، فسيأتيها كسيحاً ألمّ به الداء والموت، لاثماً أزهارها والماء والتراب فيها، فهي الحياة بالنسبة إليه، ولا ينسى في جنّة الحياة هذه (بويب) ذاك النهر الخالد الذي فتح السياب له آفاق الدنيا وروافدها لتستقي منه الحياة، ولا ينسى - أيضاً - من عاش من حياته يطلبها ألا وهي (المرأة) التي أرادها حبيبة، سواء أكانت (هالة) أم (وفيقه) أم (إقبال)، وهو من بعد هذه الأسماء يصرّح بأنّه لم يبق له سوى أسماء، حتّى إقبال - وهي زوجته - يجعلها مجرد اسم بقي له، وهذا ربّما يدلّ على اضطراب حياته معها، أو يُمكن القول بأنّه من شدّة يأسه وغربته، وبعد ما وصل إليه في غربته ومرضه من تفكير بالموت، بأنّه سيرحل، وستبقى هذه الأسماء، ومنها اسم (إقبال)، وهو - أيضاً - يجعل هذه الأسماء أملاً له في أن يشفى ويعود إلى ملاعب الصّبا والذكريات، يعود إلى جيکور، وهو بعد هذا يشبّه نفسه بعمود ملح يسير، وهذا العمود يرتبط به «زوجة لوط، حين بدرت منها التفاتة إلى حرق المدينة، فصارت عمود ملح»^(٨١)، وهذا العمود يسير دلالةً من ذلك على بغداد التي اتّشحت بثوب عمورة الغويّة التي حلّ داؤها بالسياب، وجعله شبيهاً بما كانت عليه زوجة لوط، التي قادها تطفّلها إلى تحمّل العذاب عقاباً، وهو يستعمل جيکور في الرّمز إلى بغداد، وله - بعد ذلك - أن يتعلّق

بجيكور، وتمنّي الرجوع إليها وإلى أهله، وما ذكره لجيكور إلاّ لأنّه حُرّم من رؤيتها والعيش في أحضانها، فهي أمّه، وما ذكره لأسماء (هالة، ووفيقه، وإقبال) إلاّ لأنّه عاش حياة الحرمان، ومن ثمّ فهو محروم من الشّفاء من المرض، ومحروم من الحياة، فهو بين يدي الموت، فلا باقي له سوى الاشتياق إلى الدار والوطن والأطفال.

ومن الألفاظ والعبارات المعبرة عن تأزّم السيّاب النفسيّ بعداً وفراقاً وحنيناً، هي: (كسيحاً، هالة، وفيقه، إقبال، هوى، مرّ كرعد في سمائي، خطاي مرقّها الدّاء، كأني عمود ملح يسير، ضاعت حين ضاعا، السّتون السّود، ليلة رعد، قعقة الرعد، ما أقسى الوداع، فقري يا ذكريات ونامي...)، اللّيل معتم بظلام الموت المفرّق بين الأحبة من وطن وأمّ وحبّية وزوجة، وكلّ شيء، وهذا واضح في قوله:

ولا وصلتك يا (إقبال) في ليلة رعدٍ ورياحٍ وقّتام،
حاملاً فانوسي الخفاف تمتدّ الظلال
وحفيف الرّيح في ثوبك، أو وهوة اللّيل مشى بين
الغصون^(٨٢)

وهو في رحاب ذكرياته في جيكور، ويتذكّر الشناشيل في قصيدة (شناشيل الجلبّي).

وهذه القصيدة هي فصل من كتاب الذّكريات في ذهن السيّاب، فهي تنبض بصور الحياة المتزعة من ذلك الرّيف الجميل بأيّامه التي كان بها جدّ الشّاعر الضاحك في ظلال الجوسق، أيّام كان أخوة الشّاعر يلعبون ويمرحون. وفي

الوقت نفسه كان هناك الفلاحون المنتظرون لسقوط المطر - رمز الحياة -، فترى السياب هنا يأتي بصور الحياة من مطر، وجدّ ضاحك، وأطفال يلعبون، والشمس التي تظهر بين الحين والآخر، ويصوّر صيحات الأطفال بهطول المطر، ويصوّر مجيء أو لقاء الحبيبة. وإن لم تكن لتلتفت إلى حبّه، وهي -فيما تبدو- من بيئة إقطاعيّة، وهذه هي (آسية) وهي ابنة الجلبيّ، وهي إن لم تكن حبيبة، فإنّها رمز للحبّ، أو لمن أحبّها السياب، والسياب مع الأطفال ينشد المطر والنخيل والماء والذكريات الجميلة مع جدّه وأخوته، لكن هذه الأنشودة لم تستمرّ بمقاطعها الملحنّة بألحان الحياة والعيش الجميل؛ إذ إنّ السياب يجد نفسه في حلم رجع به إلى ماضي عهده الجميل، فإذا به يُسلم نفسه إلى أنشودة الموت والغربة والمرض، بعد ما حاول التشبث بالحياة من خلال الذكريات التي طرحها في قصيدته.

تأتي بعض الألفاظ المعبرة عن معنى المعنى، أو المعاني الثواني والثوالت؛ إذ تعبّر عن يأس وحزن السياب النفسيّ، وهو يحيا مع المرض ونزعات الموت. ومن هذه الألفاظ والعبارات: «ارتعشت له الظلم، السهر، أرعدت السماء يدا الركن هواء كلّ أشواق، أباطيل، نبتٌ دونما ثمر ولا ورد!...»، والليل وإن بدا هو أو أحد رموزه ليلاً جميلاً وعامراً بصور الحياة، إلّا أنّه باستفاقة السياب من ألم الذكريات، يُصبح الليل مؤلماً، في أثناء مرضه وغربته، فتبدو الصورة موحية بالموت وانتهاء الحياة التي كانت تحفل بما مضى من صور، وما غدت تلك الصور إلّا لتكون مرآة الذكريات التي أصبحت بعيدة المنال من السياب الذي شارف على الموت، فكما ذهب الماضي بصوره الجميلة المفعمّة بالحياة، فإنّه سيذهب بحاضره الممتلئ بالغربة والألم وصور الموت. والأبيات المتضمنة لصورة الليل

الدَّالُّ نفسياً على ذلك، هي:

لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النَّشوى عُيُونُ الحور^(٨٣)

وآسية الجميلة كحلَّ الأحداق منها الوجدُ والسَّهرُ^(٨٤)

تنهض غربة الروح صارخة في قصيدة (يا غربة الروح)، هذه القصيدة مع ما مضى من قصائد هي قصيدة رثاء، يندب فيها السَّياب نفسه، ويتأوّه ويبيكي غربته، ولكنّه هذه المرّة لا يندب غربته على (الخليج)، بل في لندن، وهو يرحح تحت وطأة المرض والغربة والموت، ومَنْ يُنجدُه من غربته غير جيكور التي ينجيها في أغلب الأحيان، والتي يجد بها نبض الحياة ومسكنه الآمن، ويجدها أمّه، ويجدها عنوان كتاب الذكريات لديه، ولكنّ المرض وقيود الغربة في حضن الموت لا تدع للسَّياب منفذاً إلّا وأغلقت بوجهه، فيبقى سارحاً في خيالات السنين الماضية، عسى أن يشفى من دائه، فيعود إلى مَنْ اغترب عنهم مِنْ أرضٍ وأهلٍ وأحبّةٍ، وهو في حزنه العميق هذا ليأتي بالفاظ وعبارات مؤثّرة بمعناها العميق، مثل: (ياغربة الروح في دنياً من الحجر، فالحجر هنا هو قسوة الحياة عليه، الضجر، لا الشَّمس، مسدودة كلّ آفاقي، السَّاق الخادرة، غربة المنفى، السَّهر...). واللَّيل بعد هذا ليل غربة مركّبة من المرض والموت، والأبيات التي تضمُّ صورة ليل الغربة والمرض والموت، هي:

يطيرُ فيه خيالي ساعة السَّحرِ

ولا عشاءً وخرّاً من مُحيّاها

في خيمة القمرِ

إن عدتُ من غربة المنفى: هو السَّحرُ

في عَيْنِهَا مِنْ نَعَاسٍ، فَهِيَ تَزْدَهَرُ^(٨٥)

هذه الغربة كانت بلياليها في قصيدة (ليلة في باريس)، وهذه المرة يتشبَّث السياب بامرأة جميلة وعطوفة عليه، وهي الكاتبة البلجيكية (لوك نوران)، فالسياب الذي ظلَّ باحثاً عن المرأة، فقد أتنه المرأة، وهي ليست من كتاب الذكريات، وإنما هي من صميم الواقع. ولكنَّها تتعلَّق بذكريات السياب من حيث عطفها ومودَّتْها له؛ بسبب فقدته مَنْ يُعطيه ذلك، فوجد في (لوك نوران) مبتغاه. وهذه الكاتبة التي كان السياب يقرأ لها بعضاً من قصائده لم تبق طويلاً معه، فقد تركت الزهور، ومضت، وهو لشدة ما تعلَّق بها كتب لها قصيدة (أحبييني)، وفيها (يعترف لها صراحة أنَّه أحبَّ سبع فتيات، ولم تبادله واحدة منهنَّ قبلها، ويُنهى هذه القصيدة بنغمة شيقة، وهو يتوسَّل إليها أن تحبَّه، لأنَّ مَنْ أحبَّ قبلها لم يحبَّه، بما في ذلك زوجته التي يتَّهمها بأنَّها سبب دائه، وقد سمحت (لوك نوران) لبدر شيء من القرب والأنفة، لكنَّها أفهمته أنَّ رجلاً آخر موضع حبِّها، فانزعج بدر كثيراً، ولكن ذلك لم يقلِّل من إعجابه بها)^(٨٦). لقد أراد السياب أن يعوِّض بها ما كان من إخفاق في الحبِّ، والحبِّ بالنسبة إليه هو حياة، أو دافع أكبر مع جيکور إلى الحياة، ولكن لم يكمل بعد الذي جرى، فعاد إلى محبس اليأس الذي لا توجد فيه نافذة إلا نافذة واحدة مطلَّة على المرض والغربة والموت. يُلاحظ هنا بعض التعابير الموحية بيأس السياب وفشله في الحبِّ، وأثر ذلك في نفسه، مثل: (الليل الشتائي الحزين، وبالبكاء، كالسَّلال من أفق تحطَّمه الغيوم، وخز الليل في باريس، اختنق الهواء، ترتعش النجوم، صدى الوداع، ذهبت فانسحب الضياء، تنطفئ النجوم...)، والأبيات التي يحمل فيها

اللَّيْلُ غربة السَّيَابِ المميّنة، هي:

أَحْسَسْتُ بِاللَّيْلِ الشّتائِيِّ الحزين، وبالبكاء
أَحْسَسْتُ وَخْزَ اللَّيْلِ، في بَارِيسَ واختنقَ الهواء
وتركت لي شفقاً من الزّهراتِ جَمَّعَهَا إناء
كالأنجم الزرقاء والحمراء في أفقٍ به حلم الصَّغِيرِ
عند الغروب، هو الخريف ونحن نسمر حول نار
ذهب التُّراب... ورنَّ في اللَّيْلِ النَّبَاحُ أو العواءُ
وهو الأصيل وتلك دجلة
وهو الأصيل، وأنتِ في جيکورَ تجتذبُ الرِّيحَ
يتماوجُ البَلَمُ النحيلُ بنا، فتنشُرُ النجومُ
إليه تنظفيء النجوم ونحن نحن العاشقان^(٨٧)

وليلة أخرى في العراق في قصيدة (ليلة في العراق)، فما زال السَّيْفُ يئنُّ من وطأة المرض المؤلم المنتهي بموته، وقد عاش حياته قهراً وعذاباً ومطاردة، فهنا في قصيدته نلاحظ أنه يرجع بذكرياته إلى ما عاناه من الحكومة -آنذاك- من مطاردة وملاحقة أدت في النهاية إلى إتيابه وإرهاقه وإعيائه حدَّ المرض مع ما كان يعانيه من ظروف اجتماعية صعبة، وهو هنا يُظهر في رفضه وثورته على الشيوعية، ويُظهر إيمانه بالله تعالى، وهو في كلِّ ما مضى يتذكَّرُ أيام طفولته المعذبة والسَّقِيَّة، وكيف يشكو لأمِّه ما كان يُعانيه من جوع ورعب، وهذا الفقر والجوع تغطُّ به جيکور وأهلها، فهو يثار لهذه الوضعية المؤلمة التي بات ليالها الشتائية الباردة يطلب الأكل فلا يجده. أخذ يعيش حالة المرض الذي جاب به المستشفيات،

وكيف ذهب دمه موزعاً بين القناني، ويبقى هو على ألمه، وإن دخرت معاقل الطاغوت، فيعود للبلاد، لكن المرض ما زال يطرحه على نقالات الإسعاف، وكيف يئنُّ من المرض يرى (غيلان) يحدِّق النظر فيه، وتمتدُّ الأحزان به، ويأتي ما ينذر من أن أعواماً من الحرمان والفاقة تعود عليه السياب وتترصده.

وهكذا يأتي السياب بصور يبيِّن فيها أوضاع العراق وحالته السيئة، وهذا يشمل - أيضاً - مع ما كان يُعانيه من سكرات الموت نتيجة مرضه الذي أغرقه بالغبرة والابتعاد عن أهله، وهو يستحضر صورة أمّه رمزاً للشكوى إليها، رمزاً للحياة من حيث حبّه لها. ورمزاً للموت من حيث حرمانه منها - ومن كلّ حبيبة -، ومع هذا الحرمان يشكو لأُمّه حالات الجوع والرُّعب والفقر الذي كان يعانيه وشعبه.

وهو بعد هذا يرى أن شبح الموت ما زال يُطارده حتّى ينتهي به إليه. عند ذلك الريح المارّة بسوق النخيل التي ترمز إلى الريف - جيکور التي هي أمّ الشاعر - وبما أن النخيل يرمز لجيکور - فإنّها تضمُّ الكثير الكثير من الذكريات، منها ذكريات الحبيبة، فحتّى الذكريات وقصائده التي كانت تتغنّى بتلك الذكريات، وبمرضه، سبكيه. وهذه حالة من اليأس القاتل والألم النفسي الصّاحب بأصدائه في نفسه.

ومن التعابير الموجبة ما تقدّم: (نثار من حطام الرّعد، الارتعاش، الدُّجى، أصيحُ من أرقى، ومن مرضي، تخنق صوتي الظمآن وهوة الدُّجى، ويُعُول من بعيد بوق سيّارة، يسوطني العطش، أرتجف العطش، صداي، يُحيلني شجرة، طفولتي الشَّقِيّة، شبابي المفجوع، تضطرم مشاعري البريئة، تعربد الريح الشتائيّة،

البنادق ما تزال عيونها الفضى، آه يا أمي عرفتُ الجوع والآلام والرُّعبا، ثورة
تتأكلُ القلبا، فأصرخ، النذير، نقالات الإسعاف، غريق في عباب الموج، تننُّ
الريح، قصائده الحزينة...)، ومن الأبيات الحاملة لدلالة الألم والغربة والموت،
وأثر ذلك في نفسه وضمن صورة الليل هي:

وحف، على الدجى، غاب من الأمطار والأزهار والورق

وتنحق صوتي الظمان وهوهة الدجى والماء

بها وأظل أحلمُ بالهوى، والشطِّ والقمرِ ؟

وحين تنفست عند انحسار الليل عشتارُ

لأطعم منه زُعباً يطلبون الزاد في قر العشيَّات الشتائية

فقلتُ: سأوقد القمرَ (٨٨)

تأتي محطة أخرى في الكويت للانتظار المؤلم في قصيدة (ليلة انتظار)، هذه
القصيدة على ما فيها من صور قد تُظهر للقارئ أنَّ السَّياب سعيداً بأنَّه سيلتقي
أولاده - غيداء وآلاء وغيلان - وزوجته، إلَّا أنَّه في انتظاره هذا قلق كبير بشأن
عائلته، وما سيكونون عليه بعد موته الذي أصبح متيقناً منه، ومن مجيئه إليه
في كل لحظة، وهو في المستشفى، والعامل المساعد على ذلك القلق والانتظار
المتزوج بمشاعر السَّياب الحائرة والمضطربة هو الغربة والألم، وفي نفسه شوق
لرؤية أولاده وزوجته قبل أن ياتيه الموت بغتة. فإنَّ يقينه بمجيء الموت وقلقه
الكبير عليهم يجعله يطرح وصيته، وهي (وصية من محتضر)، مخاطباً زوجته بأنَّها
موته ولا موته، وذلك أنَّه يجد في (إقبال) أخيراً حبه وراحته، وأنَّه يريد أن يفنى
في هذه الراحة والحب، لكنَّ المرض يذكر السَّياب بأنَّه ما زال حيّاً^(٨٩)، وهو

يأسه من العودة يجعل نفسه كسفينة لن تعود لمرساها، وإن عادت، فإنَّها ستكون ألواحاً محطّمة، وهو كذلك سيكون ميتاً إن كان له عودة، وهو بموته يُريد منها أن تبكيه وترثيه، يرمز بعض الشيء إلى أن ذلك يُريحه في قبره؛ وبعد، فإنَّ مصيره في القبر للدّيدان - هذه هي نهاية حياته بأنَّ مصيره للدّيدان - ونهاية ما يطلب هو أنّه كتب قصائد من أجلها - مثل ليلة الوداع - يطلب منها أن تحبّ تلك القصائد، فحبّها لهذه القصائد هو لحظة لقاء واجتماع روح السيّاب بروحها.

ومن موحيات ذلك: (ليلة انتظار، جرحي، ذلك المدى، النائي، بعيد بعد يوم فيه أمشي دون عكازٍ على قدمي، يسْتُ من الشّفاء، وهذني التعب، حلّ الليل، الموت، البكاء، الرّثاء، يبلى كلّ وجهي، كلّ أضلاعي، تأكل قلبي الدّيدان، تشربه إلى القاع...)، وهو وإن مرّت عليه يد القمر النديّة، فإنّ هذا حلم مبعثه الألم، والليل هو ليل قلق واضطراب نفسيّ يعيشه بأنفاس الكآبة والانحسار النفسيّ في غياهب الغربة والمرض والموت، والأبيات المجسّدة لقلق السيّاب هنا، هي:

يد القمر النديّة بالشّذا مرّت على جرحي

يد القمر النديّة مثل أعشاب الربيع لها إلى الصّبح

وحلّ الليل ما أطويه من سهرٍ إلى سهرٍ ومن ظلم إلى ظلم^(٩٠)

ثمّ تطالعنا قصيدة (إقبال والليل)، التي قد تكون آخر ما كتب (بدر)، وربما كتبت في (١٩٦٤م) حسبما جاء في أحد الكتب التي تحدّثت عن حياة السيّاب المؤلمة^(٩١)، السيّاب هنا ما زالت روحه مشدودة إلى إقبال في ليل الانتظار الذي طال عليه، فهنا يبثُّ شكواه إليها. وإلى الليل ومنه، فشكواه إلى إقبال التي رافقته بمشاعرها وأحاسيسها تساعده في محتته المرصّية والنفسية، مع أنّه مضطرب

العاطفة معها أحياناً - كما في قصيدة (القرن والمجرّة)، إلّا أنّه في أيامه الأخيرة اهتدى إلى عمق مشاعرها وأحاسيسها تُجاهه، فهي حبيبته التي حبّبت له الحياة وحبّ الرجوع إلى الديار والأهل والأقارب. وهو أول ما يبدأ قصيدته يطرح همومه المتأثية من مرضه وغربته وموته الذي بات قريباً، وهذا كلّ يجعله مسهّداً في دجى الليل الكئيب، وهو يحنّ إلى دار له في العراق، إنّها دار أهله وأولاده الجيع -، وربما حنينه لمنزل الأقتان قلب جيکور وملعب صباه ومرقد ذكرياته، وهو في قلق وخوف ويأس من أنّه سيعود إلى وطنه؛ ذلك أنّه يحيا في ليله الطويل عليه - لهمومه ومآسيه ومرضه - الذي لا يفرق النهار عنه في وقته؛ إذ إنّ النهار ليس بأفضل من الليل، فكلاهما يحملان أسمى السيّاب وحزنه ومرضه وغربته، فيذكر ليل العشاق - ليل الحبّ والذكريات -، ويظهر بعد ذلك في العراق - جيکور - الذي كان يسمع اسمه في (غريب على الخليج) في دورة أُسطوانة، فتنوح الحمّامة، وبنواحها تذكّره بالفراق والبعد عن الوطن والأهل، وقلبه يخفق للنواح؛ لأنّه سيناح عليه بعد موته، ومن ثمّ يصوّر حاله على سرير المرض في غرفة هي كالقبر قد باتت معتمّة بالدمّ الذي يُراق على السرير، والذكريات التي تُراق من فكر السيّاب وبالتفكير بالموت، وبعدها يسأل الليل عن العراق والأحبة، وعن أطفاله وزوجته ورفاقه وهو يسأل الليل بالذات؛ لأنّه يبقى ساهراً ومسهداً فيه، ذلك الليل الطويل، فما يبقى من أحد إلّا وهو نائم، إلّا هو، والليل يطالعه ويتشبع بهمومه ومرضه، ومن هذا الليل يُطلق النداء إلى بعثه من العدم إلى (إقبال)، أو ولده غيلان، فيطلب منها أن تنتظره في ذاك الليل، وهذا أمل وحلم يتمنّى السيّاب حصوله، وهذا إحياء الغربة والحنين، وهو يتشبّث

بزوجته التي يُرجع بها إرادته للحياة وحنينه للديار وإليها هي؛ هي التي حبّبت له الحياة، ومسحتها بسنا النهار، وذلك كلّهُ لأئمّها زوجته، بعض ما أَرادَه في أن تكون له حبيبة مرتبطة به - ولأئمّها أمُّ لابنه، امتداد أبيه من بعده ولأئمّها بعد ذلك أمله في العودة إلى الوطن، لكنّ اليأس والموت يقفان في طريق عودته، فيسلبانه ذلك الحلم الجميل، فهو تائه في الدُّجى الخارجيّ، وتائه في دجى نفسه وأعماقها، لكن حنينه يبقى يشدّه إلى جيكور والفلاحين الجوعى، وصغارهم التي تصبّرهم عذراء وتحنو عليهم، والسّياب يقبل بهذه الحال التي عليها جيكور.

والمهمّ عند الرجوع إلى وطنه - مهما يكن فيه من شيء - لكنّ الموت يشدّه إلى جيكور، وأولئك الفلاحين والصّغار، يشدّه من وطنه - جيور - مرقده الذي يتمنّاه، والموت يشدّ السّياب إلى الخوف من الغد المهّدّد لأهله وأطفاله ووطنه بالمجاعة، وبفراقه هو لهم، وبفراقهم هم له، فيطلب النجدة من (إقبال) علّها تسمح أوجاعه بالمحبّة والحنان، ومن ثمّ، فهو يُريد هذا الحبّ والحنان لغيلان وأختيه؛ لأنّ جراحه تزداد ببقاء أولاده من غير حبّ ولا عطف بعد أبيهم الراحل عنهم لا محالة؛ فلذلك يطلب مسحتها بالحبّ والحنان عليه - مجسّداً بذلك ما يُريد منها لأولاده أيضاً - وهو بعد ذلك جدير بأنّ يتحرّس على شبابها الذي ولّى بجور الزمان، بأداة المرض والموت عليه، ومن ثمّ عليها.

وهناك بعض التعابير التي تبينّ حزن وتآوّهات السّياب النفسيّة، ومنها: (وجد ثكلى، الدُّجى تهاوين كالأمطار، بالهمّ والسّهْد، أحنّ، رُغب، جِيع، يصرخون على بُعد، أشفق، اليأس، اللّيل طال، النّهار غير القصير، نوح المطوقة الأقدار، التابوت، دمراق، غرفة كالقبر، أطباق الدُّجى، الباب أغلق، آهات

تحدّرَن في المدّ، بكاء، فلاحون جوعى صغارهم، ضاق النجم بالأسى، طفل
يجوع، يئنُّ، ميت، يشتاَق لغد، المهْدَد بالمجاعة والفراق، مات حبّك، طوى
الزمان بساط عرسك والصّبي في العنقوان؛ بعد هذا، فإنَّ اللَّيْل سيُعذّب
(إقبال) كما عذّب السّياب، وهذا ما يتصوّرهُ هو... وهذا واضح في قوله:

وما وجدُ ثكلى مثل وجدي إذا الدُّجى تهاوينَ كالأمطارِ بالهَمِّ والسَّهْدِ
اللَّيْلُ طال وما نهاري حين يُقبَلُ بالقصيرِ
اللَّيْلُ طال: نُبأُ آلاف الكِلاب من الغيومِ
ينهَلُّ، ترفعه الرِّياح، يرنُّ في اللَّيْل الضَّريرِ
وهتافُ حراسٍ سهارى يجلسون على الغيومِ
اللَّيْلُ والعُشاق ينتظرون فيه على سنا النّجم الأخيرِ
ياليلُ، ضَمَّخَكَ العراقُ..
أغصانك الكسلى و (ياليلُ) طويل
يا ليلُ، أين هو العراق؟
وصل المدينة حين أطبقت الدُّجى ومضى النّهار
والبابُ أغلق، فهو يسعى في الظلام بدون قصدِ
يغني أساها خافقُ النجم بالأسى وتروي هواها نسمةُ اللَّيْل بالوردِ
ياليتني طفل يجوع، يئنُّ في ليلِ العراقِ (٩٢) !

الخاتمة

من الواضح أنَّ الصُّورة «تقوم... في القصيدة التقليدية تبعاً لارتباطها بالفكرة بوظيفتين أساسيتين، فهي إمَّا أن تقدِّرها بالشرح والتوكيد، أو تزيينها بالتدويق والتحلية والزركشة، وتتفق الوظيفتان معاً في أنَّهما لا تنشران على المعنى ظلَّ دلالة فائضة..»^(٩٣)؛ ومن ثَمَّ فإنَّ «... مهمَّة الصُّورة ووظيفتها بالنسبة للشاعر وللمتلقي على السواء، إنَّها تقدِّم إليهما نفسيهما، أو المعرفة بنفسيهما، والوعي بالعالم المحيط بهما. الأوَّل يسقط فيها ذاته، والآخر يحسُّ أنَّها نفسه التي يبحث عنها..»^(٩٤).

وهذا الكلام يعبرُ عن طبيعة الصُّورة في الشعر الحر؛ إذ «... أصبحت في الشعر الحرَّ تستخدم بطريقة بناءية عضوية تدرج أصلاً في صميم العمل الفني، فتتولَّد خبرة أوسع وأكمل، تعمق إدراكنا وإحساسنا. وفي هذا الاندراج أو الاندماج تحمل الصُّورة الفكرة، أو التجربة، أو الرؤية بتعقيداتها كلّها»^(٩٥). إنَّ الصُّورة الشعريَّة تحمل الفكرة أو التجربة أو الرؤية الشعريَّة للشاعر في إطار أو مجال زمنيّ يتحرَّك فيه الشاعر مجسِّداً إيَّاه في شعره.

هذا ما بات واضحاً في قصائد السياب التي أخذ الزمان يظهر فيها واضحاً؛ إذ نلاحظ الزمان في قصائده وهو في موقف واضح ضده - لا سيما في موقفه

من الليل -، وكما هو معروف أنَّ من أجزاء الزمان الليل والنهار. فبدأ موقف السَّيَّاب من الزمان من خلال موقفه من الليل، وما يحمل من دلالة نفسيَّة عميقة المعنى والإيحاء في قصائده.

ظهر الليل طويلاً على السَّيَّاب، وبات النهار -أيضاً- لا يختلف عن الليل؛ وذلك لأنَّه يعاني المعاناة نفسها من الألم والغربة والضَّياع. وكان ممَّا يعرف عند العرب أنَّ الليل يكون طويلاً على مَنْ يحيا حياة مؤلمة كالسَّيَّاب، وبخلاف ذلك يكون الليل قصيراً على مَنْ يحيا حياة جميلة ومفرحة، والسَّيَّاب قد عاش لحظات جميلة في ذلك الليل لكنَّها قليلة، وكان الليل بمنزلة شبح يطارده دائماً بالغربة والمرض والذِّكريات التي كان يُعلِّق عليه أمله في الحياة - لكنَّها لم تنفعه «وهنا تلتقي الفلسفة النفسيَّة للصُّورة الشعريَّة، والتفسير النفسي للمكان، فنحن نقول: إنَّ الشاعر يشكِّل (الصُّورة)، وإنَّه يستمدُّ في تشكيله لها عناصره من (عينات) ماثلة في المكان»^(٩٦). وهنا ينبغي أن ننظر إلى الصُّورة الشعريَّة لا على أنَّها تمثِّل المكان المقيس، بل المكان النفسي^(٩٧).

الهوامش

- ١- يُنظر: بدر شاكر السيّاب: إيليا الحاوي: ص ٥.
- ٢- يُنظر: المصدر نفسه: ص ٦.
- ٣- يُنظر: بدر شاكر السيّاب حياته وشعره: عيسى بلاطة: ص ٢١.
- ٤- يُنظر: شعر بدر شاكر السيّاب دراسة فنيّة وفكرية: حسن توفيق: ص ٥٤.
- ٥- يُنظر: بدر شاكر السيّاب: ريتا عوض: ١٢.
- ٦- المصدر نفسه: ص ١٢-١٣.
- ٧- الأسطورة في شعر السيّاب: د. عبد الرّضا عليّ: ص ١٨٣.
- ٨- يُنظر: فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ: إيليا الحاوي: ص ٢٤٥.
- ٩- بناء الصّورة الفنيّة في البيان العربيّ: د. كامل حسن البصير: ص ٤٩٤.
- ١٠- المصدر السابق: ص ١٦٨.
- ١١- الصّورة في الشّعر العربيّ الحديث: د. سمير عليّ سمير الدليمي: ص ١٣٧.
- ١٢- فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربيّ: إيليا الحاوي: ص ٢٥٥.
- ١٣- دير الملاك: د. محسن اطميش: ص ٢٣٣.
- ١٤- يُنظر: الدّيوان: ١/ ٤٥١-٤٦٣.
- ١٥- الأسطورة في شعر السيّاب: د. عبد الرّضا عليّ: ص ٤٩.
- ١٦- مواقف في شعر السيّاب: قيس كاظم الجنائيّ: ص ٨٢.
- ١٧- يُنظر: المصدر نفسه: ص ٦٩.
- ١٨- بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره: د. إحسان عبّاس: ص ٣٥.
- ١٩- المصدر السابق: ص ٣٩.
- ٢٠- يُنظر: بدر شاكر السيّاب حياته وشعره: عيسى بلاطة: ص ٢٨٢.
- ٢١- المصدر نفسه: ص ١٨٢-١٨٣.

- ٢٢- يُنظر: بدر شاكر السياب حياته وشعره: عيسى بلاطه: ص ١٨٥.
- ٢٣- يُنظر: الموضوعية البنوية دراسة في شعر السياب: د. عبدالكريم حسن: ص ٣٠٧.
- ٢٤- السياب: عبدالجبار عباس: ص ٢٠١.
- ٢٥- يُنظر: التركيب اللغوي في شعر السياب: د. خليل إبراهيم العطية: ص ٧.
- ٢٦- مجلة الأفلام، الأعداد (٨/٧/٦) السنة ١٩٩٤م، د. عبدالكريم راضي جعفر: ص ٦٢.
- ٢٧- المصدر نفسه: ص ٦٣.
- ٢٨- لقاء مع بدر شاكر السياب، أجراه ناظم خليفة، ج، صوت الجماهير، ع ٢٢، ٢٦ - ١٠ - ١٩٦٣م: ص ٢ نقلاً عن المصدر السابق: ص ٦٤.
- ٢٩- آراء في الشعر والقصة، خضر الولي: ص ١٩، نقلاً عن المصدر السابق: ص ٦٣.
- ٣٠- وسائل تعريف العرب بنتائجهم الأدبي الحديث: بدر شاكر السياب، م. الآداب، ع ١٠، تشرين الاول ١٩٥٦م، نقلاً عن المصدر السابق: ص ٦٣.
- ٣١- السياب: عبدالجبار عباس: ص ٤٠.
- ٣٢- كتاب السياب الثري: حسن الغريفي: ص ٧١-٧٢.
- ٣٣- المصدر نفسه: ص ١١٥.
- ٣٤- المصدر نفسه: ص ١٩٥.
- ٣٥- الشعر والزمن: د. جلال الحياط: ص ٨٧.
- ٣٦- المصدر نفسه: ص ٦٧.
- ٣٧- المصدر نفسه: ص ٧٣.
- ٣٨- المصدر نفسه: ص ٨٥.
- ٣٩- الموت والعبقريّة: د. عبد الرحمن بدوي: ص ٣٠.
- ٤٠- مجلة الأفلام، السنة (٢)، تشرين الأول ١٩٦٥، جمادى الآخرة ١٣٨٥هـ: محمد إسماعيل الأسعد: ص ٦٥.
- ٤١- المصدر نفسه: ص ٦٦.
- ٤٢- الشعر والزمن: د. جلال الحياط: ص ٨٨.
- ٤٣- يُنظر: المصدر نفسه: ص ٩٠.

- ٤٤- قصائد بدر شاكر السيّاب: اختارها وقَدَّم لها: ادونيس: ص ٨.
- ٤٥- يُنظر: المصدر السابق: ص ١٥.
- ٤٦- بدر شاكر السيّاب: ريتا عوض: ص ٦٣.
- ٤٧- السيّاب: عبد الجبّار عبّاس: ص ٢٢٢.
- ٤٨- يُنظر: مواقف في شعر السيّاب: قيس كاظم الجنائي: ص ١٠٣.
- ٤٩- بدر شاكر السيّاب حياته وشعره: عيسى بلاطة: ص ١٤.
- ٥٠- رسائل السيّاب: جمع وتقديم: ماجد السامرائي: ص ١١.
- ٥١- يُنظر: الموضوعيّة البنيويّة دراسة في شعر السيّاب: د. عبد الكريم حسن: ص ٧٢.
- ٥٢- يُنظر: المصدر السابق: ص ٢٤٩.
- ٥٣- المصدر نفسه: ص ٢٥٠.
- ٥٤- رسائل السيّاب - جمع وتقديم: ماجد السامرائي: ص ١٥٨.
- ٥٥- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: عبد الله الصائغ: ص ٢٧٤.
- ٥٦- يُنظر -مثلاً-: الأسطورة في شعر السيّاب: د. عبد الرضا علي: ص ٤٩.
- ٥٧- جدليّة الخفاء والتجلي: كمال أبو ديب: ص ٢٠.
- ٥٨- يُنظر: الصّورة الاستعارية في شعر السيّاب: إياد عبد الودود عثمان الحمداني: ص ١٠٧.
- ٥٩- الفنّ والمجتمع عبر التاريخ: أرنولد هاوزر: ٢/ ١٩٨٢، نقلاً عن المصدر السابق.
- ٦٠- يُنظر: مواقف في شعر السيّاب: قيس كاظم الجنائي: ص ١٠٨.
- ٦١- رسائل السيّاب: جمع وتقديم: ماجد السامرائي: ص ١١.
- ٦٢- الديوان: ١٠٣.
- ٦٣- المصدر نفسه: ص ١٢٠.
- ٦٤- المصدر السابق: ص ١٢٢-١٢٥.
- ٦٥- الديوان: ١/ ١٤٣.
- ٦٦- المصدر نفسه: ص ١٤٥-١٤٧؛ وللمزيد، تُنظر صفحات القصائد: (١/ ٣٢١، ١/ ٤٩١-٤٩٦، ٢/ ٥٠٣، ١/ ٩٣، ١/ ٩٥، ١/ ٦٥-٦٨، ١/ ٢١، ٢٦، ٢٨، ١/ ٣٢٠، ٣٢٣، ١/ ٤٢٠-٤٢٣، ٤٢٦، ٣/ ٤٧٤-٤٧٨، ١/ ٢١٢، ١٤-٢١٦).

- ٦٧- المصدر نفسه: ٢٣٦-٢٣٧.
- ٦٨- الديوان: ١/ ٢٤٨-٢٥١.
- ٦٩- المصدر نفسه: ص ٢٥٤.
- ٧٠- المصدر نفسه: ص ٢٥٦.
- ٧١- المصدر نفسه: ص ٢٥٨-٢٦٠.
- ٧٢- المصدر نفسه: ص ٢٦٤.
- ٧٣- المصدر نفسه: ص ٢٦٦-٢٦٧.
- ٧٤- المصدر نفسه: ص ٢٦٩-٢٧٠.
- ٧٥- المصدر نفسه: ص ٢٧٢.
- ٧٦- المصدر نفسه: ص ٢٧٤-٢٧٦.
- ٧٧- المصدر نفسه: ص ٢٨١.
- ٧٨- المصدر نفسه: ص ٢٨٧-٢٨٨.
- ٧٩- دير الملاك: د. محسن اطميش: ص ٦٠-٦١.
- ٨٠- الديوان: ١/ ٦١٨-٦٢٠.
- ٨١- الأسطورة في شعر السياب: د. عبد الرضا علي: ص ٦٢-٦٣.
- ٨٢- الديوان: ١/ ٦٥٨.
- ٨٣- المصدر نفسه: ص ٥٩٧.
- ٨٤- المصدر نفسه: ص ٥٩٩.
- ٨٥- المصدر نفسه: ص ٦٦٠-٦٦٣.
- ٨٦- بدر شاكر السياب حياته وشعره: عيسى بلاطه: ص ١٥٠.
- ٨٧- الديوان: ١/ ٦٢١-٦٢٤.
- ٨٨- المصدر نفسه: ص ٦٢٥-٦٢٩.
- ٨٩- الموضوعية النبوية دراسة في شعر السياب: د. عبد الكريم حسن: ص ٣٠٤.
- ٩٠- الديوان: ١/ ٧١٠.
- ٩١- بدر شاكر السياب حياته وشعره: عيسى بلاطه: ص ١٦٣.
- ٩٢- الديوان: ١/ ٧١٦-٧١٩؛ ولمعرفة المزيد ممّا دلّ على الدلالة النفسية لصورة الليل

- في شعر السياب، تُنظر: صفحات الديوان الآتية: ٢٩-١٠٦ - ٣٦٨-٤٥٣-١٢٥-١٥٣ -
١٧٦-٢٤٢-٢٧٧-٢٩٩-٦٠٢-٦٥٢-٦١١-٦٣٩-٦٧٢-٧٠٤-٧٢٠.
٩٣- تطوّر الصورة الفنيّة في الشّعر العربيّ الحديث: د. نعيم اليافي: ص ١٦.
٩٤- المصدر نفسه: ص ١٠١.
٩٥- المصدر نفسه: ص ٢٦٢.
٩٦- التفسير النفسي للأدب: د. عزّ الدين إسماعيل: ص ٦٦.
٩٧- يُنظر: المصدر نفسه: ص ٦٧.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ١- الأسطورة في شعر السيّاب: د. عبد الرّضا عليّ، (د. ط)، دار الرائد العربيّ - بيروت، (د. ت).
- ٢- بدر شاكر السيّاب، ج ١: إيليا الحاوي، ط ٢، دار الكتاب اللّبنانيّ - بيروت، ١٩٨٠ م.
- ٣- بدر شاكر السيّاب: ريتا عوض، (د. ط)، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر - بغداد (د. ت).
- ٤- بدر شاكر السيّاب حياته وشعره: عيسى بلاطة، (د. ط)، دار الشؤون الثقافيّة العامّة - بغداد، ١٩٧٨ م.
- ٥- بدر شاكر السيّاب دراسة في حياته وشعره: د. إحسان عبّاس، (د. ط)، مطبعة الغرب، ١٩٦٩ م.
- ٦- بناء الصّورة الفنّيّة في البيان العربيّ موازنة وتطبيق: د. كامل حسن البصير، (د. ط)، مطبعة المجمع العلميّ العراقيّ، ١٩٨٧ م.
- ٧- التركيب اللّغويّ في شعر السيّاب: د. خليل إبراهيم العطية، دار الشؤون الثقافيّة العامّة (الموسوعة الصّغيرة: ١٩٨٣ م) - بغداد، ١٩٨٦ م.
- ٨- تطبيق على النظر النقديّ في الشّعر عند السيّاب ونازك: د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلّة الأقلام، الأعداد (٦-٧-٨)، السّنة ١٩٩٤ م.
- ٩- تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشّعر العربيّ الحديث: د. نعيم اليافي، (د. ط)، مطبعة اتحاد الكتاب العربيّ - دمشق، ١٩٨٣ م.
- ١٠- التفسير النفسيّ للأدب: د. عزّ الدين إساعيل، (د. ط)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣ م.
- ١١- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنّيّة في الشّعر العراقيّ المعاصر: د. محسن اطيّمش،

- (د. ط)، دار الرشيد للنشر (سلسلة دراسات ١-٣) بغداد، ١٩٨٢ م.
- ١٢- الديوان (مجلدان): جمع ناجي علوش، (د. ط) دار العودة - بيروت، ١٩٨٩ م.
- ١٣- رسائل السياب: جمع وتقديم ماجد السامرائي، ط ١، الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ١٩٧٥ م.
- ١٤- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام: د. عبد الإله الصائغ، (د. ط)، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٨٦ م.
- ١٥- السياب: عبد الجبار عباس، (د. ط) دار الحرية للطباعة - بغداد، ١٩٧٢ م.
- ١٦- شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية: حسن توفيق، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ١٩٧٩ م.
- ١٧- الشعر والزمن: د. جلال الحياط، (د. ط) دار الحرية للطباعة (سلسلة الكتب الحديثة ٨٨) - بغداد، ١٩٧٥ م.
- ١٨- الصورة الاستعارية في شعر السياب: رسالة تقدّم بها إياد عبد الودود عثمان الحمداني إلى مجلس كلية الآداب في جامعة البصرة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، ١٩٩٥ م.
- ١٩- الصورة في الشعر العراقي الحديث: د. سمير عليّ سمير الدليمي، (د. ط) جامعة القاهرة - القاهرة، ١٩٧٧ م.
- ٢٠- فنّ الوصف وتطوّره في الشعر العربيّ: إيليا الحاوي، ط ٣، دار الكتب اللبناني - بيروت، ١٩٨٠ م.
- ٢١- قصائد بدر شاكر السياب: اختارها وقدم لها أدونيس، ط ١، منشورات دار الآداب - بيروت، ١٩٦٧ م.
- ٢٢- كتاب السياب النثريّ: جمع وتقديم حسن الغرني، (د. ط) دار الثورة - بغداد، ١٩٨٦ م.
- ٢٣- مواقف في شعر السياب: قيس كاظم الجنابي، (د. ط) مطبعة العاني - بغداد (د. ت).
- ٢٤- الموت والعبقريّة: د. عبد الرحمن بدوي، (د. ط) دار القلم - بيروت (د. ت).
- ٢٥- الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب: د. عبد الكريم حسن، ط ١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣ م.

الموروث الشعبي في شعر السَّيَّابِ

Popular Heritage in As-sayyab's Poetry

أ.م. د. نافع حمَّاد محمد

جامعة تكريت / كلية الآداب / قسم اللغة العربيَّة

Dr. Nafi' H. Mohammad, Assistant Professor

Department of Arabic, College of Arts, Tikreet University

ملخص البحث

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

إذ إنّ الموروث الشّعبيّ رُفد الشّعْر العربيّ المعاصر في الكثير من الأشكال الفولكلوريّة من ألفاظ وحكايات ومعتقدات وقضايا ذات بعد إنسانيّ وشعريّ، والسّياب أحد أهمّ الشعراء الذين اهتمّوا بتوظيف الموروث الشّعبيّ.

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

البحث يتّبع منهجاً نصيّاً يفيد من المرجعيّات التاريخيّة والاجتماعيّة للموروث الشّعبيّ، من خلال استقراء وتحليل النصوص الشعريّة للشاعر بدر شاكر السّياب.

من أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث، أنّ شعر السّياب يتمتّع بفنّ كبير في مجال الاستفادة من أشكال الموروث الشّعبيّ، واستثمار طاقاته الفنيّة، وإنّ الموروث

الشَّعبيّ علم من العلوم الإنسانيّة، الغاية من دراسته فهم وظيفته الاجتماعيّة في حياة الإنسان، التي عبّر عنها بطريقته وأسلوبه تعبيراً عن تطلّعه وتفسيره للمجتمع الذي يعيش فيه.

كلمات مفتاحيّة: الموروث الشَّعبيّ، الشّاعر بدر شاكر السيّاب، شعر التفعيلة، الأشكال الفولكلوريّة، الثقافة الشَّعبيّة.

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 التراث الشعبيّ على خصوصيّته في تصوير الواقع وتلوينه بألوان الحياة الشعبيّة، فضلاً عن ما فيه من خيال خصب يُضفي نوعاً من أنواع التضخيم والتجسيم، ما يؤدّي إلى تصوّرات كبيرة تزوّد النصّ بطاقات دلاليّة كبيرة؛ وذلك لارتباط الموروث الشعبيّ بالعنصر البيئيّ الإقليمي، للشاعر، الذي تنعكس فيه صورة المكان الذي يعيش فيه.

ومن هنا نرى توظيف الموروث الشعبيّ على نحو واضح في شعر السيّاب من خلال رؤيته للموروث الشعبيّ مصدراً مهماً من مصادر الشعريّة العراقيّة، ولم يكن اللجوء إليه نابعاً من قصور في الأداء، بل لرغبته الحقيقيّة في إثراء القصيدة الجديدة، وذلك بإيلاجها عوالم لم تعرفها سابقاً، أو ربما عرفتھا، ولكن بشكل مقتضب لا يمثّل ظاهرة أو سمة فنيّة، فإنّ الشاعر العربيّ مرّ بظروف سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة قاسية، ما ولّدت لديه الأسباب الموجبة لقناعة تامّة بضرورة الإفادة من مضامين التراث الشعبيّ

يشكّل الموروث الشعبيّ المهاد الجمعيّ الفكريّ الذي تأثرت به المادّة الإبداعية الحديثة؛ إذ تميّز بها السيّاب، فنجد تأثير الحياة العامّة 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 ودناميّة في التجربة، وبوجه عامّ يمكن أن يكون لها أثرها في تطوير لغة الشعر نحو درجة أكبر من المعاصرة، ومن خلال ذلك، تمكّن الموروث الشعبيّ من أن يشكّل حضوره في نصوصهم الشعرية اقتراباً من فهم المتلقّي من دون تكلف، وبذلك «برهن على قدرته المتميّزة في تحميل النصّ أكبر طاقة إيحائيّة، فاقتراب الأدب من الكلام يجعله أكثر حيويّة وتدقّقاً»^(١).

الألفاظ الشعبيّة

انفتح شعر السيّاب على نحو خاصّ على حساسيّات اللغة 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 السيّاب بالكثير من الألفاظ ذات البعد الشعبيّ.

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

سواء أكان ذلك عن طريق إيراد بعض الألفاظ الشعبية، أم في محاكاته لأساليب الكلام الشعبي، ولعلَّ السَّبب في ذلك يعود إلى ميل القصيدة الحديثة في بنائها إلى الطابع الشعبي، ومحاولة تقريب الشعر إلى أكبر عدد من الناس؛ لأنَّ إدخال الكلمات العامية في بناء القصيدة يُشيع جَوْاً من الألفة بين المتلقي والنص، فضلاً عن احتفاظ بعض الكلمات العامية في داخلها بإمكانية عالية من التدفق اللوني، واللَّهَب المشرق، والموسيقى الحارة^(٤).

ومع هذا الفضاء الشعري الجديد تبدأ تجربة السياب مع اللغة تجربة منفردة قد لا يشاركه فيها غيره من الشعراء، إلَّا من بعيد، وإنَّ من الأسس التي استندت حركة الشعر الجديد إليها هي تجديد الاقتراب «من لغة الكلام المحكي، أي: جعل الشعر شعبياً»^(٥)، بعد أن طال اغترابه في دنيا الملوك والقبيلة، أو تغيَّر جوهر القاموس اللفظي.

وشاعر كالسياب المراهف بإحساسه وذوقه اللغوي الرفيع، استطاع أن يمدَّ الألفاظ بمعانٍ لم تكن لها، وقد يخرق القاعدة مدفوعاً بحبِّه الفني، فلا يُسيء إلى اللغة، وإنَّما يشدّها إلى الأمام، ويعمّق مدياتها الدلالية، والسياب ابن الرِّيف الجنوبي اتَّسم بحبِّه للطابع الشعبي الأصيل، والتصاقه بالموروثات الشعبية التي تمسَّك بها أبناء جيله.

وظف السياب الكثير من الألفاظ الشعبية في قصائده، واستخدم الكثير من الفصحى التي تُعطي معاني شعبية، ومن الألفاظ الشعبية، التي استعملها السياب:

ويا حديثك عن (آلاء)

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 تناسقياً ما بين

بابا ← ما طابا

إنّ استعارة (آلاء) هو تدخّل حواريّ دراميّ لصوت جديد داخل فضاء القصيدة، اعتمد نقل اللفظة الحواريّة 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 الأجنيّة

متخافقَ الأطمار، أبسطُ بالسُّؤال يدّاً نديّه

صفراء من دُلّ وُحْمَى، دُلّ شحاذٍ غريب

بين العيون الاجنيّة

بينَ احتقارٍ وانتهازٍ وازورارٍ أو (خطيّة)

والموت أهون من (خطيئة)

ويبدو أن السيّاب كثيراً ما سمع هذه المفردة تُطلق عليه أيّام كان مغترباً وجائعاً باحثاً عن عمل في الكويت، فوظّفها هنا على هذا السبيل، و(خطيئة) كلمة إشفاق في العاميّة العراقيّة والكويتيّة، حاول بها كسب عطفنا، ثم لم يلبث أن عبّر عن رفضه استجداء شفقة الآخرين، وفضّل الموت على ذلك.

إنّ توظيف (خطيئة) يعبر عن صلات وثيقة مع الوسط الاجتماعي، ومدى تأثير أجواء الرّيف على شخصيّة السيّاب المكابر، الذي رفض استجداء العطف من الآخرين، وتمردّ على كلّ حالات الأسف الممزوجة بالشّماتة؛ لأنّه يشعر أنّ عطف الآخرين عليه نابع من دماسته وتدنيّ وسامته؛ واستطاع من خلال توظيف المفردة أن ينقل القارئ إلى تلك الحالة المأساويّة التي يُقال له فيها: (خطيئة)، والمفردة قادرة على احتواء الموقف برمّته والإيحاء به^(٨). وإنّ للمفردة ميزة أخرى، هي أنّها تتوافق في الإيقاع مع مفردة (نديّه) التي تقدّمت، وهذا التوافق جعل منها ذات شفافيّة مناسبة وجميلة وعفويّة، لا تحمل شيئاً من التصنع والتكلّف، ومن هنا، فإنّ المفردة تمتلك ضرورتين، هما: الضرورة النفسيّة، والضرورة اللّغويّة^(٩).

ويحسن بنا الانتباه إلى خصوصيّة التوظيف داخل السّياق اللّغويّ والتعبيريّ، فمفردة (خطيئة) جاءت أولاً في سياق شبكة مفردات متجانسة في البعد الدلاليّ وهي: (احتقار/ انتهار/ ازورار)، لتركّز فيها كلّ الحمولات الدلاليّة للمفردات جميعاً؛ لما تمتلكه من انفتاح دلاليّ هائل على هذا المعنى، وجاءت ثانياً في حالة توازن 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 (خلّ) ذات النكهة الشعبيّة^(١٠)، فقد استخدمها السيّاب بنفس حواريّ على لسان ابنه في مناجاة عاطفيّة قاسية:

أبي كيف تخلّني

وحدي بلا حارس؟^(١١)

فالفعل (تخلّني) 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 (تخلّني).

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

يتماوَجُ البَلَمُ النّحِيلُ بنا، فتنسُثُ النّجومُ

من رّفّة المجداف كالأسماك تغطسُ أو تعوم^(١٣)

ولا شكّ في أنّ توظيف هذه المفردة الشعبيّة (البلم) ينقل المشهد الشعريّ برمّته إلى الفضاء الشعبيّ الذي اشتغلت عليه القصيدة، فـ(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 يحويه من تفاصيل وأشكال، فضلاً عن ارتباطه بمفردات الطبيعة الأخرى، وقدرته على احتوائها وشدّها في تشكيل واحد متجانس. قصيدة (الموس العمياء) تشكّل خصوصيّة في توظيف المفردة الشعبيّة، حيثُ حجم التوظيف للغة العاميّة، وتجمّع المفردات لتشكّل تركيباً أو عبارة شعريّة حين يمرُّ باع الطيور وتستمع إلى صوته وتقترب منه متوسّلة:

وتوسّلتُه^(١٤)

**(فدّى، لعينك، خلّني بيدي أراها)
وتمسّ أجنحةً مرّقطّةً فتنسرها يداها
وتظلُّ تذكر - وهي تمسّهنّ - أجنحة سواها
كانت تراها، وهي تحفّق ... ملء عينها تراها...^(١٥)**

فالتعبير الشعري (فدّى لعينك) تعبير فصيح في الأصل، ولكنّه تحوّل على ألسنة الناس إلى صيغة شعبيّة^(١٦)، كثيراً ما تردّها المرأة، والتصقت بلغة النساء الشعبيّات من دون الرّجال، وتوظيف السيّاب لهذه العبارة جاء استنطاقاً للحسّ الشعبيّ الكامن فيها، وتكريس إحالتها الدلاليّة على صورة الجملة وصوتها أيضاً.

وبما أنّ القصيدة ذات نفّسٍ سرديّ - دراميّ - فإنّ شحن صوت الشخصية بالحسّ المحليّ الشعبيّ يخلق موقفاً خاصاً مشحوناً بالأسى و(التوسّل)، ومن يتأمّل العبارة (فدّى 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 بأنْ تخلق فيه الإحساس بالفاجعة

الشَّخصيّة التي تعيشها بطلّة القصيدة.

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

ماذا تريدُ العيونُ السُّود من رجلٍ

قد حاشَ زهرَ الخطايا حين لا قاهَا^(١٧)

إنَّ الفرق الدَّلاليَّ الحاصل في الفعل العامّي (حاش)، ومرادفه الفصحى (قطف)، هو أنَّ (حاش) يتمتّع بخاصيّة شعبيّة ريفيّة بعيدة عن أناقة وحضارة الفعل (قطف).

فالسِّياب هنا في توظيفه لمثل هذه المفردة، إمّا أنّه يوردها حرفيّاً بنصّها العامّي كما فعل مع هذه المفردات، وإمّا أنّه يُفيد من مضمونها مع تعديل أو تحوير يتناسب ولغة القصيدة، بحيث تحتفظ بالدلالة الأصليّة للمفردة، كما في قوله:

حتّى ضجرت به وأسامه طول الثَّواء، وأدّاه التَّعب:

إنِّي (أخاف عليك) واحتجّلت شفه الى القبلات تلتهب^(١٨)

فعبارة (إنِّي أخاف عليك) هي عبارة كثيرة الاستعمال في الحياة اليوميّة ممّا غلب عليها الطابع الشعبيّ، واستخدمها السِّياب لتغير من الخوف، ونقله إلى صورة تقترب من حسّ المتلقّي في إدراك حرارة الاستخدام، وتمثّله للدلالة في معناها العميق.

إنَّ السِّياب في توظيفه للمفردة السَّعبيّة يعي تماماً خطورة الجوانب العاطفيّة والإنسانيّة والمكانيّة والزمنيّة لفضاء كلّ مفردة، ويدرك الدور اللّسانيّ الكبير الذي تقوم به في شحن لغة القصيدة بطاقات كبيرة لا يُمكن أن تتوافر لها في حال استخدام بديلها الفصحى؛ وذلك لأنَّ المفردة السَّعبيّة تتمتّع برؤية دلاليّة 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 مجانيّاً وطارئاً وضارّاً بالتشكيل الشعريّ.

الأمثال الشعبيّة

إنّ لكلّ مثل قصّة أو حادثة وقعت ذات يوم، أضاف إليها قائل المثل من الخيال والإلهام 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 دي 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 الشَّعبية الكامنة في المثل، محوِّلاً دلالته من العجز عن حصاد الخير إلى القدرة على حصاد الشرِّ، بمعنى أنّه تصوّرَ 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 المأساوية 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 الشعريّة مستهدفاً بعث الدّلالة العميقة للمثل في جوهر الدّلالة الشعريّة للمقطع، وساعياً إلى تأسيس أنموذج 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.

كخضّة الحمّى، تُسمّرّها على دميها صدورٌ

تعلو وتهبط باللهات، كأنّهنّ رحيّ تدور^(٢٨)

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

وفي قصيدة (المخبر) يوظّف السيّاب المثل الشعبيّ (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 السيّاب 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 لقمتها مغموسة بالدم ومنغصة بالندم والألم، وهم جميعاً رمز للإنسان الذي وجد عالماً بلا رحمة ولا ألّة، فيجد ذاته كالوحش القديم، لا قبل له بالاغتذاء إلّا من لحوم الآخرين، والارتواء من دمائهم، متنكراً للقيم، ولكنّه لم يُعط دلالة أخرى ينفذ من خلالها إلى جوع الناس وفقدهم ومعاناتهم اليوميّة من سوء المعيشة.

ولاشكّ في أنّ استثمار المثل الشعبيّ يأتي -أحياناً- للتعبير عن حالة شعريّة خاصّة تتطابق مع مقولة المثل، ولكنّها داخل الأنموذج الشعريّ تأخذ شكلاً شعريّاً.

وتنتشر في شعر السيّاب الكثير من الرؤى والأفكار والمقولات والصّور والدلالات القادمة من مناطق المثل الشعبيّ، لكنّه قد لا يجيء بنصّ المثل، أو

يشير عليه إشارة واضحة.

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

الحكاية الشّعبيّة

تبقى الحكاية الشّعبيّة في تشكّلها ووظيفتها مرتبطة بتسجيل الواقع والعمل على تعقّبه، فهي من (قصّ الأثر)، أي: تتبّعه، والقصاص هو المتحقّق في الكشف عن آثار الأقدام وتتّبّعها، ولذلك ظلّت الحكاية مدّة ليست قصيرة معتمضة 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 أصالتها، ويكون هذا الانتقال في الغالب الأعم عن طريق الرواية الشفاهيّة، فهي تسمع وتردّد بقدر ما يسعف ذلك ذاكرة الراوي.

استثمر السّياح 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.

ظَلَّتْ ذكريات الطفولة عالقة في ذهن السيّاب، 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 السيّاب حتّى 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، وتجذ إشارة إلى حكاية (عروة بن حازم) وحبيبته (عفراء)، والمصير الذي آل كلّ واحدٍ منهما إليه، يقول^(٣٣):

وهي النّخيل، أخاف منه إذا أدلهمّ مع الغروب
فاكتظّ بالأشباح تخطف كلّ طفلٍ لا يؤوبُ
من الدُّروب...

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

تُنورنا الوهاجُ تزجُّه أكفُ المصطلين؟

وحديث عمّتي الخفيص عن الملوك الغابرين^(٣٤)

نشأ السّياب في هذا الوسط الشّعبيّ، فكانت جدّته تقصُّ له قصصاً عن الطفولة والعفاريات وسير الأبطال ومغامراتهم، بما ألهب خياله ووُلّد 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 القُصّاص في اللَّيل وأصحاب المواويل والرّباب والأغاني الشّعبيّة، وحلقات الذكر والدّراويش جزء من السّهر اللَّيلي للنّاس في أغلب الأحيان.

وعندما بدأت موهبة السّياب بالظهور والتفتّح، حاول رفدها بكلّ 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 -مقتصرّاً على الأطفال عندما يسمعون حكايات الجانّ، فحتّى الشيوخ أنفسهم يرتجفون حين تصل الفصاحة إلى ذكر لفظة (جنّة):

... ونازاً أوقدت في ليلة القرّ الشتائيّة!!

يُدنّون حولها القُصّاص (يُحكى أنّ جنّة)

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

إذ یصوّر السيّاب فضاء الاستجابة والتلقّي عبر تصویری المشهد تصویریاً دقیقاً قائماً على حضور فعل الحكي وصورة الحكاية.

فلفظة (يُحكى أنَّ جنّة) هي عبارة متوارثة من الحكايات الشعبيّة التي كانت تستهل بمثل هذه العبارة، وهو استهلال متعارف عليه كباقی الاستهلالات، وهي من المؤثرات النفسيّة والبيئيّة التي سجّلها السيّاب عبر تكوينات ثقافيّة تأثّر بها، فقد كانت الحكايات تشكّل فيها حصّة كبيرة، وكان السيّاب يستخدم القصص الدنيّة في شعره، وأحياناً يستخدم الحكايات الشعبيّة العربيّة، مثل: عنتره وعبله، والسندباد، وبيضة الرّخ، وقمر الزمان، والحسن البصريّ، وجزر واق واق، وأبو زيد الهلاليّ...^(٣٦)، ولم يكن السيّاب يميل إلى ذكر الحكاية كاملة، أو الاستغراق في تفاصيلها الحكائيّة، بل كان يستعمل «قسماً من الحكايات الشعبيّة عن طريق الإشارة إليها، أو الاقتباس منها، أو تلخيصها، أو إعادة عرضها عرضاً يتناسب مع مراميه»^(٣٧)؛ لما تملكه من مكان بارز في ذهن المتلقّي الرّيفيّ ومخيّلته؛ ولما يشيع فيها من عرض التشويق والاستماع، وما تتركه في النفس من روح الخوف والقلق عن طريق ما تتضمّنه من حوادث خارقة وصورة للعفاريت والجنّيات، وغيرها من العوالم الخياليّة السّاحرة والمدهشة، ويوظّف الشّاعر حكاية (الحسن البصريّ)، الذي يجوب أرض واق واق في قصيدة (اللّيلة الأخيرة):

أن يكتب الله لي العودة إلى العراق
فسوف أَلْثُمُ الثَّرَى، أَعَانِقُ الشَّجَرَ،
أَصْبِحُ بالبَشَرِ:

(يا أرج الجنة، يا أخوة رفاق،
الحسن البصريّ جاب أرض واق واق
ولندن الحديد والصّخر

فما رأى أحسنَ عيشاً منه في العراق^(٣٨)

ف نجد السّياب يتقنّع بقناع الحسن البصريّ، ويلتحم به، فهو يُشَبّه نفسه في انتظار معجزة الشّفاء بحثاً عن زوجته وأطفاله، ونجد أثر هذا التقنّع في استخدام ضمير المتكلّم؛ إذ يترك السّياب مكانه ليفسح المجال للحسن البصريّ لإدارة دفّة الحدث، وصياغة الحكاية من منظوره الخاصّ، والشّاعر هنا يلتقط فكرة التجوال الاضطراريّ في الأرض السّحرية 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 والصّخر)، حيث يتلقّى السّياب علاجه، وكلاهما يعيش حالة نفي اضطراريّ.

المعتقدات الشعبيّة

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

حيّز الانفعال العاطفيّ إلى حيز التأمل الذهنيّ.
نجد أنّ السيّاب تغنّى بنهر (بويب) كثيراً، ذلك النهر الصّغير الجميل الذي
يقع في جيّكور الشّاعر، وهو يمثّل ذكريات طفوليّة يقف الشّاعر على الشاطئ،
ويُفصح عن الأمنية الكامنة في داخله:

أودُّ لو عدوتُ في الظّلام
أشدُّ قبضتيّ تَحملان شوق عام
في كلّ إصبعٍ، كأني أحملُ النذور
إليك من قمحٍ ومن زُهور^(٣٩)

فالشاعر يتقمّص التجربة الوثنيّة تقمّصاً وجدانيّاً على غرار المصريّين
والبابليّين القدماء عندما كانوا يحملون نذور القمح والزهر إلى ضفاف النيل
ودجلة والفرات، ممجّدين الطبيعة، والدة الخير والرّزق والرّفق، إنّهُ نوع
من الشُّكر هنا حيث تتحدّ المعتقدات اتّحاداً عضويّاً بالتجربة، نمت في قلبها
وصدرت عنها كما يصدر النفس والخفقان، وقد تخيّر اللّيل للدّلالة على الوحشة
التي تغزوه من دون ذلك النهر إثر افتراقه عنه، وتودّي ذلك أنّ الرّزق كان
مبذولاً أصلاً في الطبيعة بلا مقابل وبلا شرط، إنّ الذات الشّاعرة هنا تقمّصت
المعتقد الشعبيّ، واندجّت بفضائه، وسعت إلى إعادة إنتاجه شعريّاً على النّحو
الذي يناسب التجربة السّعريّة في تشكيلها القائم على التّمنيّ والتشبيه.
وفي قصيدة (بنات الجنّ) يذهب السيّاب إلى استثمار المعتقد السّعبيّ، عبر آليّة
التجسيد والتشخيص:

نحنُ بنات الجنّ لا ننام

نهيّم في الظّلام

على ذرى التّلال أو نركض في المقابر

نعشق كلّ عابر

نُسمعه أغانيّ الشباب والغرام

إن نزلت صبيّةً فيها من البشر

وأوحشتها وحدة القبور أو دجّة الحفر

سرت أغانيها إليها تعبر التّراب^(٤٠)

المقولة الشّعريّة هنا عبارة عن أخبار تناقلها العامّة عن حضور (الجنّ) وتمثّلته، وبخاصّة في المقابر؛ إذ الاعتقاد السائد هو أنّ الجنّة تسكن قرب المقابر، وغالباً ما تقوم بخطف من تصادفه لتزوّجه، وكذلك الحال بالنّسبة إلى (الجنّ)، فهو يعشق الجميلات، ويتزوّجهنّ بالخطف، و(الجنّ) يغنيّ ليطرب البشر، والسيّاب يتحدّث بلسان (الجنّ) باستعماله الضّمير 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 النصّ وتفجير روحه الشّعبيّة في لغة النصّ وصورته الإيقاعيّة.

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

هو البطُّ.. فلتهنأي يا شموغُ

بموتٍ به تعرفين الحياةَ

به تعرفين ابتسامَ الدُّموغِ:

نذوراً تذوين، للأولياء

صياحُ كأنَّ الصَّياحَ

ينشُرُ مما انطوى من رياح،

سُهلًا وراء السُّهولِ

أزاهيرها في الدُّجى من نباخ

وعندَ النهارِ خُزامى، أقاح^(٤٢)

والسياب يسمع صياح البطِّ البرِّي يبشِّر بالمطر، يترقبه الفلاحون ترقُّب الخير، صوته هو صوته القديم، لا يبيح ولا يصدأ، تطرب له النخيل، كما أنَّها تسمعُ به كركات المطر، وتستضيء له النوافذ المظلمة بنور الأمل، إنَّه 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، وأدَّت إلى التعبير عن بهجة المواسم وفرحة الطبيعة، وما يقدِّمه المبتهجون النذور، «فتُصبحُ الشُّموغ فوق النهر من أبرز مراسيم النذر التي يقوم بها المبتهجون»^(٤٣)، فقد «انقلبت رمزاً لأهل القرية الذين يبتهلون إلى الأولياء، ويقدِّمون النذور على عتباتهم، 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: بفعاليّة الكلمات السّحرية والتعاويذ والتّمايم، 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 السيّاب هذا المعتقد في قصيدة (حفّار القبور) على النّحو الآتي:

وكأنّ بعض السّاحرات

مدّت أصابعها العجاف الشّاحبات إلى السّماء:

تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرّياح

في آخر الأفق المضاء^(٤٦)

إذ حاول في هذا التوظيف أن يفتح طاقة (السّحر) في المعتقد الشعبيّ على قابليّة خارقة تناسب آليّة الاعتقاد الشعبيّ، من خلال هذه الصّورة الاستعارية التي تفيد من مفردات الطبيعة بوصفها الميدان الفعليّ لعمل المعتقد.

وفي قصيدة (المخبر) يستخدم المعتقد الشعبيّ المتعلّق بصورة (الغراب).

أنا ما تشاء: أنا الحقيز

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدّم والضّمير

للظالمين أنا الغراب

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

تتقمّص الأنا الشاعرة صورة (المخبر) بكلّ ما تنطوي عليه من سلبيات في الذاكرة الشعبيّة الوطنيّة والنضاليّة، وتقرنها بصورة (الغراب) التي تتمتع بفأل سيء في المخيال الاعتقاديّ الشعبيّ، على النّحو الذي يدفع الأنا المتقمّصة لتكرار مجموعة من الصّور السّالبة المتوافقة مع مشهد هذا الاعتقاد، مثل: (أنا الحقير / أنا الدّمار / أنا الغراب)، فضلاً عن الصّور الأخرى التي تعمّق هذا الاتجاه، وترسّخ هذه الصّورة.

وفي (حفّار القبور)، يوظّف السيّاب معتقد النذور ومعتقد الإيمان بالأضرحة والمراقد والمزارات^(٤٨):

نذرٌ عليّ: لئن تشبّ لأزرعنّ من الورود
ألفاً تروى بالدماء.. وسوف أرصف بالنقود
هذا المزار.. وسوف أركض في الهجير بلا حذاء
وأعدّ أحذية الجنود^(٤٩)

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

يصوّر السيّاب (حفّار القبور) بأنّه لم يقم بجريمة، فالجريمة يقوم بها الجنّة، وما عليه إلّا الحفر وأخذ أتعابه بصورة مبتذلة قاسية تتّصف بعدم وجود الرّحمة، وطغيان المادّة في الحياة.

العادات والتقاليد الشعبيّة

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

ومن التقاليد الشعبيّة التي وظّفها السيّاب، 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 السيّاب:

بالصّبابات يا حاملات الجرار

رحنّ 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 الرّيفيّين لا يُتيحان فرصة لتقبّل كلّ ما هو خارج عن فضاء الرّيف المحليّ؛ لذا، فإنّ مصطلح (الأجنبيّ) يعكس فكرة الانتماء إلى البيئة الضيّقة، ثمّ يواصل الشّاعر توسيع الفكرة من خلال القيام بدور الواعظ الحكيم القادم من جوهر التقاليد:

يا ابنة الرّيف، لم تُنصفيه !

كم فتى من بنيّه

كان أولى بأن تعشقيه^(٥١)

فالمكان البيئي الضيق هو المركز، وكل ما هو خارجه يُعدّ 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 السيّاب في قصيدة (ليلة من لندن):

تراجع عالم وأطلّ ثانٍ: عالم يحيا
على الأقمار 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 السيّاب 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 إلّا في الأعياد، ولبس الثوب الجديد في العيد له دلالة التغيّر؛ (إذ اعتاد الناس ارتداء الثياب الجديدة في الأعياد)^(٥٤)، وتتمثّل هذه العادات الشعبية نوعاً من استظهار الفرح وانتظاره، والوصول إلى حالته عبر ارتداء الملابس الجديدة.

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

شيخ اسم الله ترلّلا

قد شابَ ترلّ ترلّ ترارٍ... وما هلاًّ

ترلّ... العيد ترللاً

ترللاً عرّس (حمادي)،

زعردين ترلّ ترللاً^(٥٥)

والأغنية تدلّ على العادات الشَّعبية المتبعة في الأعراس والمآتم ومختلف المناسبات التي تأثر بها السَّياب في شعره، وهو يمزجها بأغاني وأناشيد أهل القرية^(٥٦)، ثمَّ يعرّج على عادة القروي ليلة زواجه؛ إذ يُبرز منديلاً أبيض مضرّجاً بدم (البكاره)، فيوظّف السَّياب هذه العادة في (مرثية جيكور):

وانتظار له على الباب؟

محمود، تأخّرت يا أبا محمود

نادِ محمود!

ثمَّ يوفي على الجمعِ بمنديلِ عُرسه المعقودِ

نقطته الدِّماء يشهدنّ للخدر بعذراء، يا لها من شُهود^(٥٧)

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

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

ثمَّ يواصل حكاية الحدث ودراميّته:

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

ذرَّ نجمُ الصَّباحِ محمود، محمود أأقبلت بالدم المنشود ؟^(٥٩)

إذ يُعدّ المنديل الملوّخ بالدم الذي أظهره محمود في الصَّباح على المستوى الثقافي «صورة من صور الموروث الشعبيّ يؤكّد مدى فضاغة رسوخ عقيدة الشكّ والاثِّام 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 بالرُّغم من قيامه بنقل صورة التقليد الشعبيّ، إلّا أنّه يؤكّد سلبية الممارسة وشناعتها 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 توافقه 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، وأهمية بالغة في استثمار طاقات الموروث الشعبيّ بأشكاله ومظاهره وتنويعاته المختلفة استثماراً شعريّاً، وكان لانتخاب السيّاب 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 بأهميّتها في هذا المجال، يمكن إجمالها على المستويين: النظريّ والتطبيقيّ بما يأتي:

١- أسهم البحث في لفت النظر على موقع الموروث الشعبيّ وأهميّته بالنسبة إلى عموم الثراث، وإلى خطورة توظيفه شعريّاً وتميّز أشكاله ورؤاه في القصيدة العربية الحديثة عند الرواد خاصّة.

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

٣- اكتسبت الأمثال الشعبيّة عند السيّاب صفة المحليّة، فالأمثال العراقية لها صفة السيطرة داخل بيان هذا اللون من الموروث الشعبيّ.

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

- ٥- أظهر السيّاب اهتماماً واسع النطاق بالمخزون الحكائي الخرافي والأسطوري الكامن في المعتقدات الشعبيّة.
- ٦- التفت السيّاب 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 الشّعر 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 الشّعر 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 العاميّة، جلال الحنفي: ص ٥١٣.
- ١١- المجموعة الشّعريّة، بدر شاكر السّيّاب: ص ٢٨٧.
- ١٢- معجم الألفاظ العاميّة، جلال الحنفي: ص ٥١٣.
- ١٣- المجموعة الشّعريّة للسّيّاب: ص ٦٢٣.
- ١٤- معجم الألفاظ العاميّة، جلال الحنفي: 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 الحجرية: 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 البيئة في الحكاية الشعبيّة، د. عمر الطّالب: 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 الشعبية، 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 القصّة العراقيّة الحديثة، فرح ياسين، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، ١٩٩٦.
- ٩- الحكاية الشعبية، عبد الحميد يونس، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الهيئة المصرية (د.ت).
- ١٠- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية 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، مج التراث الشعبيّ، ١٩٩٤.
- ١٧ - المجموعة الشعرية 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.

انفتاح النَّسَقِ الجماليِّ في قصيدة (المعبد الغريق)
للَّسيابِ وقصيدة (شاسوسا) لسهراب سبهری
دراسةٌ مقارنةٌ

Openness of Aesthetic Patterns in As-
Sayyab's Poem "The Sinking Temple" and
Sahrabsephery's Poem "Shasusa":
A Comparative Study

أ.م.د. عليّ مجيد البديريّ
جامعة البصرة / كَلِيَّةُ الآداب / قسم اللُّغة العربيَّة

Dr.Ali M. Al-Bdairy

Department of Arabic, College of Arts, University if Basra

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة انفتاح النّسق الجماليّ في قصيدتين مهمّتين لشاعرين كبيرين: قصيدة (المعبد الغريق) للسّيّاب و(شاسوسا) لسبهرى، عبر متابعة حركة النّسق التي تسير وفق اتّجاهين؛ الأوّل: التفرّع بأنّجاه الداخل، وتمتّ فيه معاينة تشعب حركة النّسق الجماليّ بأنّجاهات مختلفة داخل النّصّين الشّعريّين، نتيجة تعدّد مكوّنات النّسق وتنوّعها ما بين الواقعيّ بصوريّه (المادّيّة والمعنويّة) والمتخيّل الذهنيّ، ومدى فاعليّة ذلك في تشكيل النّصّ ودلالاته.

أمّا الاتّجاه الثاني، فهو التفرّع الخارجيّ للنّسق، وفيه يكون النّصّ متشابكاً مع التجارب الأخرى في محيطه القريب وفضاءه المتسع البعيد، فضلاً عن وقوعه ضمن مدارات مشتركة مع تجارب إبداعية قريبة أو بعيدة. وحاول البحث رسم المناخ الذي تحتشد فيه التجارب الإنسانيّة المختلفة المحيطة بالنّصّ، وكيف حاول الشّاعران الإقبال على محاورتها والتفاعل معها.

وصل البحث إلى جملة من النتائج، لعلّ أهمّها أنّ المكان في النّصّين المدرسين قد تجاوز واقعيّته، فهما قد ابتعدا عن الوثيق، وحقّق المكان فيهما انتقالاً من مادّيّته الصّارمة إلى ما يمثّل وجوداً مفتوحاً لانهائيّاً، يرتبط بمطلق الإنسان وأحواله، أو يرتبط بالروح وعوالمها الخفيّة وأحوالها الخاصّة. وقد تحقّق ذلك عبر كينيّات جماليّة توقّف عندها البحث متأمّلاً بشكل متأنّ في مقاطع مختلفة من النّصّين.

ABSTRACT

This research paper studies the openness of aesthetic patterns in two renowned poems by two outstanding poets: As-Sayyab's poem "The Sinking Temple" and Sahrabsephery's Poem "Shasusa". The patterns adopted take two directions: First, the inward branching; the second, the external branching of the pattern in which the text is intermixed with other experiences in its near surroundings and its vast distant space. The paper also aims at drawing the atmosphere where human experiences surrounding the text gather together, and how the two poets attempted to engage with and interact with it. One important conclusion is that the place in the two poems has surpassed its reality. They have both ignored documentation. The place in them has achieved a transition from its strict materialism to an open and infinite existence linked to the absolute human

being and his conditions or connected to the soul and its hidden worlds and special conditions.

مقدمة

قد يتعالق نصّان من بعيدٍ، بشكلٍ غير مباشرٍ، وبطريقة لا تُصنّف ضمن حقل المتشابهات في نظريّة المقارنة؛ وفي الوقت نفسه، لا تقع هذه العلاقة ضمن حيّز الوقائع المؤكّدة التي ينتج عنها تأثيرٌ وتأثّرٌ جماليٌّ ما بين الطرفين. في هذه المنطقة الوسطى تتخيّر هذه الدّراسة مكائها وموضوعها، متحاشية ما استبعدته المدرسة الفرنسيّة من موضوعاتٍ متشابهة عن ميادين الأدب المقارن، رأت في نتائجها قصوراً وقلةً فائدة في تدوين سير الآداب والتجارب الإبداعية. فمعاناة المشتركة من الظواهر الموضوعيّة والجماليّة وأنساق تشكّلها، تتيح لدارسها فهماً أعمق لها، وللمدارات الإبداعية التي تنظم فيها.

ولعلّ في اختيار معاناة انفتاح النّسق الجماليّ في نصّين طويلين لشاعرين كبيرين مؤثّرين ما يُثري هذه المقارنة النقديّة ببعْدٍ مزدوج يجمع بين المؤتلف والمختلف في تجربتي القصيدتين، بعيداً عن إثبات تاريخيّة الماثقة لصالح متابعة حركة النّسق الجماليّ وتفرّعه باتجاه ما هو فكريّ وثقافيّ. ليس هدفُ الدّراسة الكشف عن حقائق سياقيّة حافّة بالعلاقة المفترضة بين العاملين الإبداعيين، فلا نقولُ بأنّ نأي المقارنة التي تُعنى بها هو تاريخيّ أجدى، ولا التي تُعنى بها هو جماليٌّ أكمل وأرحب، فلكلّ دراسة غايتها، وليس من ضير في أن يجتمع البعدان في

دراسة واحدة، وهو ما ستسعى هذه الدراسة المتواضعة للإفادة منه.

(المعبد الغريق) إحدى قصائد (السَّيَاب) (١٩٢٦ - ١٩٦٤) الطويلة نسبياً، كتبها عام (١٩٦٢)، وحظيت بأهميّة في تجربته، امتازت بتنوّع نسقها، وتسبّب هذا التنوّع في حدوث اختلاف نقديّ عن توصيفه وتقييمه. أفادت القصيدة من توظيف المكان بشكل كبير في تشكيل موضوعها، ومنحّه أبعاداً دلاليّة جديدة، موظّفة خبرَ معبدٍ بوذيّ غرق في بحيرة (شيني) في (الملايو) بسبب انفجار بركانيّ. أمّا (شاسوسا)، فهي من قصائد الشّاعر الإيرانيّ (سهراب سپهرى) (١٩٢٨ - ١٩٨٠) الطويلة، كان الباعث المولّد لفكرتها المكان أيضاً (معبد شاسوسا)، الذي يعرفه الشّاعر في عتبة الهامش بأنّه معبد ساسانيّ قديم يقع شمالي مدينة كاشان، عند تخوم الصّحراء.

ستحاول الدّراسة أن تُجيب عن سؤال مشترك يُمكن أن تثيره الرّؤى المنهجية المختلفة في دراسة ظواهر جماليّة كهذه دراسة مقارنة، يتمثّل في: ما مديات تحقّق الشعريّة في انفلات النصوص من هيمنة أنساقها؟ وهل في الأنساق الجماليّة أساساً إمكانيّة الانفتاح والانتقال خارج حدودها باتجاه مدارات أخرى؟

النّسق وشعريّة الانفتاح الجماليّ

لا يخرج النّسق في معناه اللّغويّ عن الترتيب والنظام على هيئة ما، فهو «ما كان على طريقة نظام واحد، عامّ في الأشياء...، وهو ما جاء من الكلام على نظام واحد»^(١). ويقترب من ذلك مفهومه الاصطلاحيّ؛ إذ يُحدّد بأنّه «جملة العناصر المرتبطة بعضها ببعض تشكّل وحدة محدّدة، أو كياناً فكرياً مستقلاً من

العلاقات الداخلية^(٢)، غير أن حالة الاستقلال هذه أمر نسبي في نظر البعض، وقد تصل إلى حدّ عدم الوجود في نظر البعض الآخر، فالنقد الثقافي لا يطمئن على الإطلاق لمقولة الاستقلال هذه، ويرى في الأنساق الجمالية الظاهرة وجهاً يُخفي نسقاً أو أنساقاً ثقافية مضمرة، لها قوة الموجه الفاعل في تشكّل الظواهر، ويُعدّ الكشف عنها غاية القراءة الثقافية، ويتطلّب تحقيقه الاستضاءة بما هو تاريخي واجتماعي، فالأنساق المضمرة تمثّل جوهر النشاط الإبداعي، وتقف خلف انتشاره أو انحساره.

ويتخذ كل نسق منطقاً ذاتياً داخلياً خاصاً به، يستقلّ بتشكيل عناصر نظامه وقواعده التي يعمل وفقها، ويؤدّي وظيفته بوساطتها.^(٣) ومن الواضح أن هذا المنطق الداخلي يختصّ ببناء النسق، ولا يعني انفصاله التام عمّا حوله من أنساق مختلفة أخرى، فلا يمكن أن نرى لوظيفته أثراً إلاّ عبر مجاورته الأنساق الأخرى حوله، وتفاعله معها، ويسمح ذلك بمرونة نسبية، وإمكان غير ناجز بالتحوّل النسبي، أو الانفتاح على نحو ما في بنية النسق، مادام الجمالي مرتبطاً بسياق ثقافي خارجي هو عرضة للتجدّد والتغيّر.

إن انفتاح النسق الجمالي يعكس من جانب آخر استجابة مُنشئ النصّ لمكوّنات السياق الذي يعيشه، ويخضع لتأثيره والتفاعل معه؛ فلا شك في أن الأزمات الفكرية والاجتماعية والنفسية التي تعيشها المجتمعات تُولّد أزمات مماثلة على نحو خاص لدى الشاعر، تتجلّى في ما يكتب بصورة هموم متواترة في مواقف مختلفة. وفي الوقت ذاته، يستتر خلف هذا التجلّي نسق مضمّر يؤثّر في توجّه النصّ، وقد يحدّد رسالته؛ فارتباط النسق الجمالي للنصّ بأنساق ومرجعيات

خارجية منها ما يمثل مؤثراً ثقافياً أو موقفاً فلسفياً ما، لا ينفصل على الإطلاق عما هو نفسي، يتعلّق بروح الشاعر ومدى حساسيته وتفاعله مع المحيط، بشكلٍ تصبح معه دلالات النصّ مرتبطة بوقائع فكرية أو اجتماعية عميقة في الثقافة والمجتمع. وتعمل التقنيات الجمالية المختلفة على تحويل المرجعيّات المتعدّدة التي يفتح النصّ عليها إلى عناصرٍ بنائيةٍ جديدةٍ نسبياً، تختلف عن واقعها خارج النصّ؛ فهي تدخل سياقاً جديداً هو سياق النصّ الأدبي، وتنضوي في أنساقه مكوّناً فاعلاً، وجزءاً من كليّته.

التفرّع الداخلي للنسق

إنّ ارتباط المنشئ بسياقه يدفعه إلى تشكيل نسقٍ يستوعب احتدام التفاعل ما بين المادّي والمعنوي، والمتخيّل الذهني في داخله؛ ومن هنا يأتي تفرّع النسق الجمالي داخلياً، فهو يتمدّد بعدّة اتجاهات، نتيجة تمدّد مكوّناته.

في (المعبد الغريق) يوزّع السيّاب عناصر مشهد الاستهلال بعناية، ويتجلى تفرّع النسق هنا عبر عناصر المشهد التي تتوالى في الظهور مع أول جملة من الاستهلال، ويشكّل البدء بما هو شاسع ونافذ وممتدّ (الهواء والضوء) أنساقاً منبثاً بحركة النسق، الذي يحرضنا على قراءة العلاقة ما بين العناصر بطريقة متشعّبة؛ فنسق الحركة يبدأ متّصلاً، على الرّغم من وجود فواصل ظاهرية، تمتدّ مستمرة متدفّقة مع تصاعدٍ دلاليّ واضح:

«خيول الرّيح تصهل والمرافئ يلمس الغرب»

صواريتها بشمس من دم، ونوافذ الحانة

تَرَاقُصُ من وراء خِصاصِها سُرُجٌ وَجَمَعَ نَفْسَهُ الشَّرْبُ
 بِخِيطٍ من خيوط الخوف مشدوداً إلى قَنِينَةٍ ويمدّ آذانه
 إلى المتلاطم الهدّار عند نوافذ الحانة
 وحدّث وهو يهمس جاحظاً العَيْنَيْنِ مرتعداً
 يعبُّ الخَمْرَ شيخٌ عن دجى ضافٍ وأدغالٍ
 تلامحٌ وسطها قمرُ البحيرة يلثم العمدا
 يمسّ البابَ من جنبات ذاك المعبدِ الخالي
 طواه الماءُ في غَلَسِ البحيرة بين أحراشٍ مبعثرةٍ وأدغالٍ»^(٤)

يتدرّج الاستهلال في التصوير، وتنزلق المفردات لتصل إلى المكان/ البؤرة (المعبد)، الذي بدا خالياً تغمره مياه الزوال، ويبدو مستوى الأداء ساعياً لإشاعة مناخ كئيب ومخيف، فالمشهد يزدهم بما يكرّس الشُّعور بالترقّب، وعينا الشيخ الجاحظتان تكملان التوازي في حضور عناصر المشهد على وفق نسق متنامٍ. إنّ الوصف المتّسق الذي تظهر من خلاله عناصر الطبيعة هنا، يجسّد حركة الشروع بانفتاح نسق المكان، ويُضمر موقفاً، ويشكّل رؤيةً، مُفادها القول بأنّ فاعليّة الأمكنة مرهونة بمديات قابليتها على مغادرة إطار صورتها الواقعيّة، وتحقيق توسّع دلاليّ، تماماً كما تفعل الأشياء والشخوص والأحداث حين تمتلئ بالدلالات، وتمتلك «خاصيّة الامتلاء بالمغزى، أو بأكثر من مغزى، تلك الخاصيّة المميّزة للرّمز الفنّي»^(٥)، ويمثّل تواتر حضور ذلك في مواقع مختلفة من القصيدة تأكيداً لهذا المعنى، وترسيخاً لمعنى الاتّساق في الموقف من الأمكنة وأشياءها، من دون أن ينزلق هذا التواتر بالنصّ إلى تكرار باهت تنطفئ فيه جذوة الإمتاع

بالوصف وتأمل عناصره. بل يصل ببناء النصّ إلى ذروته، ليحقّق تجسّداً حياً للتسامي بالحياة.

ويكاد مسار النّسق في (المعبد الغريق) أن يستطيل مع المكان، متّخذاً من مفردات الطبيعة الرّيفيّة (الوادي، الحجر، السّماء، السّحب، الماء، البحيرة، الأمواج....)، ليتمدّد داخليّاً في محيط البيئة التي اختارها الشّاعر لقصيدته، وكأنّه يجد في ذلك فعلاً أقدر على فهم الطبيعة والتواصل معها، ويتّخذ من السّرد وسيلة لذلك، فعلى الرّغم من فاعليّة تفرّع النّسق خارجيّاً بشكل كبير - كما سنلاحظ ذلك لاحقاً - فإنّ حضور المكان بعناصره على هذه الكيفيّة جعله مشاركاً بقوّة في صناعة القصيدة، وهو ما يجسّد نسقاً مضمراً شديداً الالتصاق بحياة السّياب ونشأته في بيئة امتازت بطبيعة مذهشة:

«هلم نشقّ في الباهنج حقل الماء بالمجذاف

ونشر أنجم الظلماء، نسقطها إلى القاع

حصيّ ما ميّزته العين فيروزه الرّفاف

و لؤلؤه المنقط بالظلام

سُرعب الراعي

فيهرع بالخراف إلى الحظيرة خوف أن يغرقن في القاع»^(٦).

يحثّ الشّاعر هنا مخاطبه على العودة لتغيير واقع بائس، وعلى الرّغم من انسلاخ عناصر البيئة عن مدلولاتها الإيجابيّة، فإنّ قراءتها في ضوء سياق القصيدة بأكملها يُشعرنا بالقيمة الإنسانيّة للأمكنة؛ فهي تمتلك قيمة الحماية «التي يمكن أن تكون قيمة إيجابيّة، قيماً متخيّلة سريعاً ما تصبح هي القيم المسيطرة. إنّ المكان

الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب،... إننا ننجذب نحوه؛ لأنه يكتفٍ الوجود في حدود تتسم بالحماية»^(٧). ويمكننا إذا ما نظرنا إلى النص في ضوء سياق كتابته الزمني (١٩٦٢ قبل وفاة السياب بستين)، أن نتبين ملامح الدلالة المضمرة في هيمنة المكان الإيجابي الذي عاش الشاعر فيه حياته الأولى قبل أن يدخل عالم المدينة، وقبل أن يعيش البلد ظرفاً سياسياً واقتصادياً مختلفاً، فالمكان المؤثر هو ذاك الغائب الذي ينجذب إليه الشاعر على نحو خفي، ويستنهض روحه للعودة من جديد، وأن يعود الماء لفعله الأول ووظيفته الأساس في إرواء الحياة وإدامتها، قبل أن يتخلّى عن ذلك حين أغرق المعبد ومعالم الطبيعة ومصادر الخير.

ويستهلّ (سهراب سبهري) قصيدته على نحو قريب من استهلال السياب؛ فالجلوس وحيداً - لاحظ دلالة حصر المفردة (تنها: وحيداً) بين فارزتين - والمراقبة، وهيمنة مناخ الزوال والتحوّل، كلّها تشترك في تكوين تراكمي يهيئ لظهور المكان المركزي شاسوسا/ المعبد:

«کنار مشتی خاک

در دور دست خودم ، تنها ، نشسته ام.

نوسان ها خاک شد

و خاک ها از میان انگشتانم لغزید و فرو ریخت.

شبيه هيچ شده ای !

چهره ات را به سردی خاک بسپار.

اوج خودم را گم کرده ام»^(٨).

ترجمة النصّ:

«بمحاذاة حفنة تراب

على منأى من ذاتي، وحيداً، جلستُ

تفتّت الاهتزازات

وانزلقت الأتربة من بين أصابعي وسقطت

أصبحت شبيهة لا شيء!

عليك بإيداع وجهك لبرودة التراب

فإنني قد أضعتُ ذروتي»^(٩)

تتحرك مفردات الطبيعة في المقطع لتعمل على تفعيل قوّة التخيل في إعادة تشكيل المشهد ذهنياً؛ إذ ينفكّ المكان نسبياً عبر هذا الحضور الجديد من سلطة واقعه وتاريخه، ويشكّل راهن المكان انشغالات الشاعر وموضع رؤاه، ويعمد سهراب في غنايئة الاستهلال إلى أن يُضفي تفاعلاً حوارياً على المشهد، محاولاً الإفادة من ذلك في تنمية النصّ.

ولا شكّ في أنّ عمل الشاعر في تفكيك أنساق الأمكنة وموجوداتها وإعادة تشكيلها خاضع إلى رؤيته وقصديّته في التوجيه الجماليّ لها، وهو ما يمثل نسقاً مضمراً يتضمّن -فضلاً عما ذكر- ما يقع في منطقة اللاوعي من مؤثرات، وفي الوقت نفسه يخضع عمل الشاعر إلى طبيعة مكوّنات النسق الخارجي وفاعليّته:

«از پنجره

غروب را به دیوار کودکی ام تماشا می کنم.

بیهوده بود ، بیهوده بود.

این دیوار ، روی درهای باغ سبز فرو ریخت.

زنجر طلایی بازی ها ، و دریچه روشن قصه ها ، زیر این آوار رفت»^(۱۰).

ترجمة النصّ:

«مِنَ النافذة،

ألمح الغروب على جدار غرفة طفولتي

عَبثاً كان، عبثاً كان

فقد تهدّم هذا الجدار على بوابات البستان الأخضر؛

واندثرت السِّلْسِلَةُ الذهبيَّةُ للهو، والنافذة المضاءة للأقاصيص

تحت هذه الأنقاض»^(۱۱).

يتشكّل المقطع هنا من فعلين؛ الرؤية والتذكُّر، يصف الراوي عبْر الفعل الأوّل عناصر المشهد من النافذة، وفيه يصطبغ جدار الطفولة بالغروب، صورة مؤلمة لحياة آفلة، تحفز ذاكرة المكان التي هي امتدادٌ لوعي الراوي بالتحوّل الطارئ على المحيط، لتتال بعد ذلك الصُّور من الذاكرة ، ستكون (النافذة) قناةً بين مكانين، تربط طبقات الوعي الذاتيّ بطبقات اللاوعي النفسيّ الفرديّ والجماعيّ؛ ولهذا السَّبب، بدءاً من هذا الجزء من القصيدة فصاعداً، تتحرّك ذات الشخص العائد إلى الطفولة السَّعيدة والبريئة تدريجياً، نحو نوع من الأنا القومية والقبلية والجماعية والرموز المتعلقة بالماضي البعيد، من مثل «البستان الأخضر»، «السِّلْسِلَةُ الذهبيَّةُ للهو» و«النافذة المضاءة للأقاصيص»، وهكذا فإنّ «النافذة» في هذه القصيدة بمنزلة حدّ فاصل بين العالمين، والراوي يقف بجوار النافذة، في مكان ما بين هذين العالمين؛ إحدى جوانب هذا «العالم» يمثلها البستان

الأخضر للطفولة، والنافذة المضاءة للقصص، والألعاب التي دُفنت الآن تحت «الأنقاض»، وفي الجانب الآخر، فإنَّ ما يمثِّل «أنا» الحاضر للراوي «القبة الطينية»^(١٢):

«آن طرف، سياهى من پيداىست:

روى بام گنبدى كاهگلى ايستاده ام، شبيه غمى.»^(١٣)

ترجمة النص:

«في ذلك الاتجاه يترأى سوادي:

لقد وقفتُ على القبة الطينية،

مثل حزن ما»^(١٤)

سلطة التذكّر تمارس حضورها في النصّ بشكل فاعل وكبير، وتصبح مقاطع القصيدة عبارة عن مشاهدات مكانية، ولكنها تستمدُّ نبضها من التخيل أولاً، فهي تُعيد إنتاج المرئيِّ وفق الملامح الراكزة في الذاكرة عن ماضي المكان، محاولة استعادة الألفة القديمة.

أرابيسك المكان

في مظهر من مظاهر انفتاح النسق الجماليِّ داخلياً، يعتمد الشاعر إلى اعتماد بناء المكان بطريقة الأرابيسك الفنية، عبر تقنيتي التحشيد والتكرار الظليّ؛ في الأولى يعتمد الشاعر إلى جذب العناصر نحو قطب واحد، يحرص قدر الإمكان فيه على تحقيق المشابهة ما بينها في جانبيها الحسيّ أو المعنويّ، وقد يكون التعارض ظاهراً ما بينها لغاية يريد تجسيدها الشاعر في رسم المكان. أمّا التكرار الظليّ، فيتحقّق

عبر خلق واقع آخر للمكان يغلب عليه المتخيّل، وفيه تظهر الصُّورة الخلفيّة/ الظليّة للأشياء، تماماً كما نفعل حين نشبك أصابعنا أو نفردها ونعقفها هيئة معيّنة لرسم صورة ظليّة لحيوان ما على الجدار، مفيد من الضوء وزاوي انعكاسه. فالتكرّر ليس منقطع الصّلة عن الأصل، وهو في الوقت نفسه يمتلك وجوده الخاص ودلالته المختلفة، ويُفيد الشّاعر في تشكيل هذا التكرار من العلاقات المؤتلفة أو المتنافرة ما بين عناصر الأمكنة وأشياءها؛ إذ تشي بدلالات باطنة يحاول تجسيدها عبر التصوير. والشّاعر في ذلك «يروم محاكاة جوهر الطبيعة الكامن في الأشياء بما يفضي إلى فهمه وصقله»^(١٥).

ويمارس الشّاعر في عمليّة تفسير الصور فعلاً شعريّاً متداخلاً بين التوثيق، والإحالة الرمزيّة المفتوحة؛ فما إنْ تبدو المفردة الطبعيّة في هيئة مستقرّة في المشهد، حتّى يعمد الشّاعر إلى خلخلة هذا الاستقرار الظاهريّ للحفاظ على جذوة التوتّر متّقدة في المشهد.

نقرأ في (المعبد الغريق):

«كأنّ الماء في بُج البحيرة يمنع الرّمنا
فلا يتحمّ الأغوار، لا يخطو إلى الغرف
كأنّ على رتاج الباب طلسمه، فلا وسنا
ولكنّ بقطّة أبديّ، ولا موت يحدّ حدود ذاك الحاضر

الترف

كأنّ تهجّد الكُهانِ نبُع في ضمير الماء يدفع منه
للغرف»^(١٦).

يتنازل صوت الذاكرة في النصّ عن كونه فاعلاً، ويتخلّى عن انحيازه لصورة المكان في الماضي، لفسح المجال أمام الأشياء لتعبّر عن حضورها في المشهد، وتدفع نسق تواجدتها خارج حدوده، لتؤدّي باللغة دلالتها في ضوء سياقها المتّسع الجديد. وتتّسع دلالة المشهد لتتجاوز مجرد المقابلة بين ماضي المكان وحاضره في النصّ، فتعمل الأشياء المدركة على خلق حالة تنسجم فيها مع التحوّل الذي يعيشه، وعلى الرّغم من سطوة الماء الذي يأخذ دلالة سلبية هنا، فإنّ الأصوات القديمة مازالت تتدفّق، وكأنّها ترفض فعل الإغراق والتغيب. غير أنّ ذلك لا يوازي قوّة حضور الموت في أفعاله المتعدّدة والمتوالية:

«يجول التبرّ فيها مثل وحشٍ يأكل الموتى

ويشرب من دم الأحياء، يسرق زاد أطفالٍ

ليتقدّ اللّظى في عينه ليغيره صوتا

يحطّم صوت كلّ الأنبياء هناك

يا لرنين أغلالٍ

ويا لصدى من السّاعات، بالأكفان مسّ رؤوس أطفالٍ

وفلّ عناق كلّ العاشقين، ودسّ في القبله

مدى من حشرجات الموت، ردّ أصابع الأيدي

أشاجع غاب عنها لحمها، وستائر الكله

يجوّها صفائح تحتها جثث بلا جلد»^(١٧)

تهيمن في الصّور المتتالية هنا آثار الموت، ويريد السيّاب من ذلك تجسيد واقع سياسي واجتماعي بائس وتعريته، والتمرد عليه وتغييره، فيصوغ المشهد على

نحو يشي بالتوتر النفسيّ الذي يعيشه؛ فهو يعمد إلى تصعيد عناصره عبر تحويلها من طبيعتها الواقعيّة إلى ما يجعلها مستطيلة نحو امتدادات مختلفة داخل النصّ، وكأنّه لا يرغب بالوقوف عند حدود تفاصيل المرئيّ، فهو ليس غايته وهدفه، مادام الحال الذي كان عليه المشهد قبلاً قد عبث به أيدي التحوّل والتغيّر، عبر الأفعال المتتالية (يجول، يأكل، يشرب، يسرق، يحطّم، ...)، فلا يطمئن إلى مجرد إعادة تشكيله وتصويره، إنّّه يريد أن يمزج تفاصيل المشهد بمشاعر الرّفص، فضلاً عن مزج الواقعيّ بالمتخيّل، والتاريخيّ بالجماليّ والفنّيّ.

أمّا في قصيدة سهراب (شاسوسا)، فتبدو حركة الصّور في رسم المكان متّسقةً بموازاة حركة السّرد؛ ويقتسم السّرد مع الصّور الأميّة والقيمة الجماليّة في تشكيل الأمكنة المستعادة:

«انگشتم خاک ها را زیر و روی کند

و تصویر ها را بهم می پاشد، می لغزد، خوابش می برد.

تصویری می کشد، تصویری سبز: شاخه ها، برگ ها.

روی باغ های روشن پرواز می کنم.

چشمانم لبریز علف ها می شود

و تپش هایم با شاخ و برگ ها می آمیزد.

می پرّم، می پرّم.»^(١٨)

ترجمة النصّ:

«ينبش إصبعي التُّرابَ

ويعثرُ الصُّورَ، يتدحرج، ويغفو

ويرسم صورةً، صورةً خضراء:

الأغصان، الأوراق

أُحلق فوق البساتين المضيئة

وتكتظُّ عيناى بالأعشاب

وتنعقدُ نبضاتي بالأغصان والأوراق.

أُحلق، أُحلق»^(١٩).

إنَّ إيقاع حشد الجمل، يماثل في دلالته ارتفاع مستوى التفاعل مع المتخيّل؛ إذ تدفع المعطيات الحسيّة الموصوفة في النصّ إلى جعل الشعور بالمكان عبر التخيّل أولاً، فالراوي يحلُّ على نحوٍ صوفيّ بالطبيعة المتحرّكة؛ بالأغصان والأوراق والأعشاب، ويتّصل نبضه بنبضها بوصفها تمثّل وجوداً حياً عصياً عن الاندثار، يقوده إلى التسامي والتحليق في المطلق. وتستحيل الصّورة المألوفة إلى مشهد استثنائيّ، غير أنّه قريب من حسّ المتلقّي؛ إذ يقدّمه النصّ بطريقة جديدة، تبرز فيها أشكال الموجودات المألوفة بالهيئة المدهشة المتخلّقة على نحو جديد. وتمتلى الطبيعة بكيان الذات وهي تنفّس الحياة عبرها، فيغدو الاثنان متّسقين بحضور واحد ومكثّف. وبعبارة ثانية يتداخل الواقعيّ بالمتخيّل، وكأنّ الأشياء تكتسب وجوداً مختلفاً حين تمرّ من بين أصابع الراوي، محتشدةً بشكل متتالٍ، وفق ما يسمّى بالحشد الأسلوبيّ، الذي «يكون في القصيدة الحديثة على هيئة مبرّرات متلاحقة، أو مجموعة من الجمل الأخبارية التي تنتهي بنتيجة، وهذه النتيجة إمّا أن تكون ترابيّة مبنية بحسب مقدّمات، وهي نتيجة منطقية لتلك المقدّمات، أو انقلابيّة، والنتيجة الانقلابيّة هي التي تأتي على خلاف التوقّعات..»^(٢٠).

ويفترش المقطع هنا مساحة تختصر العالم بطبيعة تحتفي بالموجودات النابضة بالحركة والحياة، ويحرص على أن يكون قريباً من نبض إيقاعها المتوازن، متفاعلاً معها، مبتعداً عما يُثير الصَّخب والتنافر في نسق الأشياء، فتغدو الطبيعة مكوّناً فاعلاً في إثراء الدلالة داخل النصّ، وتعضد عبر توازنها النسقيّ من انتظام النصّ الداخليّ وتوازن منظوره. ويعتمد (سهراب) في أرابيسك الصور على شذريّة الجملة في نصوصه، معوّلاً على ما يقابل هذا من استرسال في الدلالة، وهو أمر يتأتّى من الترابط ما بين مكوّنات الفضاء المكانيّ، على الرُّغم من توزّع الزمان بين ماضٍ وحاضر ومستقبل، وكأنّ النصّ يلّم الحياة في مشهد واحد معمّماً وجودها، عبر الحلول في عناصرها. ولاشكّ في أنّ لنسق الحياة التي عاشها (سهراب) أثراً في ذلك، حينما اختار عزلة الريف وهدوءه على زحام المدينة وصخبها، مفضّلاً أن يقضي الليل والنَّهار في سلام وصمت وزراعة وجداول. فالمعروف عن (سهراب) أنّه شاعر انطوائي، ولهذا تتمتّع قصائده عن الطبيعة بمناخ صوفي، ويستعمل عناصر الطبيعة المتحرّكة التي تسمو بالنفس بعيداً عن قيودها المادّيّة بشكل يتّسق مع روحه وحالته الخاصّة، في حين نجد أنّ السيّاب يلجأ إلى الطبيعة فراراً من الوحدة واليأس، فهو لا يعبرّ بها أكثر من كونها ملاذاً آمناً، لهذا الأمر ارتباطه بحياته المليئة بالمصاعب والمشاكل التي عاشها، فنجدته بخلاف (سهراب)، يوظّف عناصر الطبيعة لتصوير مواقف اجتماعيّة وسياسيّة مختلفة^(٢١).

ويأتي الوصف في الصُّور التي يرسمها الشاعر وفق أنساق جماليّة يهيمن فيها البصريّ على سواه، حرصاً على تشكيل المشهد مرثياً للتمهيد إلى التحليق فوقه،

وفي مواضع أخرى من القصيدة يشترك معه السّمعيّ والشمّيّ مجسّداً تنوعاً في الاتصال بالمكان، وتعميقاً لفاعليّة عناصره في تشكيل الصّورة الكلّيّة؛ إذ لا يؤثّر تعدّد الأنساق إلى بصريّة وغيرها في بناء القصيدة، ولا تشتّت صورها، مادامت ترتبط مع بعضها ضمن إطار الصورة الكلّيّة، وتتحرك ضمن نسق داخليّ منفتح.

التفرّع الخارجيّ للنسق

في هذا البعد من أبعاد انفتاح النّسق الجماليّ يكون النصّ متشابكاً مع التجارب الأخرى في محيطه القريب وفضاءه المتّسع البعيد، فبحواره تتزاحم النصوص والتجارب، وعليه أن يجد له موضعاً بينها. وهو في ذلك كلّه يخضع لتأثير أنساق مضمرة تتعلّق بسمة جوهرية في عمليّة الإبداع متمثلة بحاجة التجربة الإبداعية للمنشئ إلى ما يثريها ويجدّد رؤاها وأساليبها وتقنيات الكتابة فيها، فضلاً عن وقوعها ضمن مدارات مشتركة مع تجارب إبداعية قريبة أو بعيدة. وبهذا يعيش الشّاعر مناخاً تحتشد فيه التجارب الإنسانيّة المختلفة، يقبل على محاورتها والتفاعل معها، فيقوم بتجوال واسع في فضاءاتها متدرّجاً في التناغم وعيش حالة الألفة معها.

ترد في (المعبد الغريق) تناصّات عديدة، لعلّ أبرزها امتداد نسق القصيدة نحو مناخات الأسطورة ذات الطابع الغرائبيّ، فالسياب يعمد إلى مقابلة ما بين صورتين؛ في الأولى تحتشد الوحوش في البحيرة التي غرق فيها المعبد لكي تحرس كنوزه، وفي الثانية يقف الإنسان المعاصر المضطهد مستلباً يحرس كنوزاً لا يناله منها شيء، بل تأخذه التناحرات والمطامع إلى صناعة الموت والبقاء في وحول

الفقر والتخلُّف:

«فقيم غرور هذا الهالك الإنسان، هذا الحاضر المشدود

بالأجل؟

أعمر ألف عام؟ ليتّه شهدَ الخلائقَ وهي تعبرُ شُرْفَةَ الأزلِ

ألا يا ليتّه شهدَ السَّلاحفَ: تستحقُّ الدُّنيا

قياصرها، ويمنع درعُها ما صوّبَ الزمنُ

إليها من سهامِ الموتِ!

لكنّ الذي يحيا

بقلبٍ يعبرُ الآبادَ، يكسرُ حدّه الوهنُ

فيصمت، عمره أزلٌ يمَسُّ حدوده أبدٌ من الأكوان

في دنيا

هنالك ألفُ كنزٍ من كنوز العالم الغرقى

سُتُشيع ألفَ طفلٍ جائعٍ وثَقيلِ آلافاً من الدَّاءِ

و تُنقذُ ألفَ شعبٍ من يدِ الجلادِ، لو ترقى

إلى فَلَكَ الضَّميرِ!« (٢٢)

يفيد السيّاب من مشهد المعبد الغريق الذي يصفه، في أسطورة التصوير، عبّر شحن عناصر الطبيعة بدلالات غرائبيّة، ليستطيع أن يعبر عن الواقع الذي انسلخ عن ملامحه الطبيعيّة وانسحق فيه الإنسان؛ ولا شكّ في أنّ افتتاح النَّسَقِ الجماليّ خارج القصيدة باتجاه مرجعيّات أسطورية، يعكس حاجة الأداء التعبيريّ فيها إلى ما يسعفها في استيعاب واقع كهذا، لابدّ من تعريته بقوة، وإدانتته بشدّة.

فالسِّيَاب في تجربة القصيدة هذه - كما في قصائد أخرى كثيرة له - أراد أن يسقط فكراً خلاقاً على فكر بدائيٍّ تمثله الأسطورة، لنقد الواقع السِّيَاسِيّ، والسَّعْيِ لتقديم رؤية مختلفة لعالم إنسانيٍّ أفضل، من غير أن يفصل ذلك عن البعد الجماليّ في مستوى التعبير الشعريّ وطموحه إلى الفرادة في التجديد^(٢٣).

وحين يصل الأمر إلى ضرورة استنهاض الإنسان لتغيير بؤس واقعه، يستعين السِّيَاب على نحو صريح بالرمز الأسطوريّ، مفيداً من الطاقات الدلاليّة التي يحملها (عوليس) في حلّ مشكلات الإنسان المعاصر، وإنهاء معاناته، فيكرّر دعوته في أكثر من مقطع، مزاجاً ما بين بعض مختصّات الشخصية في نصّها الأساس (الأسطورة)، بوصف (عوليس) بطلاً قادراً على التغيير وإنهاء ابتعاده عن وطنه، وما يمنحه سياق القصيدة له من شحنات دلاليّة مضافة، تستدعيها تجربة القصيدة وموضوعها:

«فيا عوليس ... شاب فتاك، مبسم زوجك الوهاج
غدا حطبا. فقيم تعود، تفري نحو أهلك أضلع الأمواج
هلمّ فماء شيني في انتظارك يحبس الأنفاس
فما جرحته نقره طائر أو عكرته أنامل النسم»^(٢٤)

إنّ اللافت في استعمال الرمز الأسطوريّ هنا أنّ السِّيَاب قد عمد إلى تهيئة فضاء حضوره، فانتقل بعناصر الطبيعة، ومنها (ماء بحيرة شيني) المرتبطة بالمكان المحدّد (المعبد)، من دلالتها الأولى المتعلّقة بحادثة غرق المعبد، إلى دلالة جديدة؛ تمثّل فيها البحيرة مأزق الإنسانية الكبير الذي يهدّدها بالغرق والموت، بمعنى «أنّ بنية مكان النصّ تصبح نموذجاً لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد

التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلي لغة النمذجة المكانيّة»^(٢٥).

وهكذا، يحرك النص المكان باتجاه استحضار نصوص أو ذوات من خارج نسقه الجمالي؛ إذ يستدعي المناخ الشعري للقصيدة عبر المكان ذواتاً أو أشياء تقع في مداراته العامّة، ويرتبط بها من وجه قريب أو بعيد بصلّة ما، فالمكان وعناصره تشكّل جزءاً من وجود الذات وسيرتها وهويّتها؛ لذا نجده ملتصقاً بمناخ التذكّر (الماء بكلّ دلالاته الإيجابية والسلبية في حياة السياب بوصفه نسقاً مضمراً في القصيدة)، ويتضاعف حضوره كلّما مضينا في تتبّع الوشائج الخفيّة ما بينه والعناصر المستدعاة، أمّا فعل النصّ، فهو ماضٍ نحو الدّمج ما بين المرئيّ والمسموع والمستدعى والمتخيّل، وبهذا لن يبقى المشهد محض انعكاس لمشاعر أو تجربة حياتيّة فحسب؛ فهو يقول ما يخصّه كمكون فاعل ووجود يتشابك مع المحيط بعلاقات خاصّة، ولا يبدو ذلك منفصلاً عن بنية النصّ ومركزه، فعلى الرّغم من توسّع إحالات القصيدة هنا إلى مرجعيّات أسطوريّة تبقى فكرة انحياز الصّوت فيها إلى انتمائه النقيّ حيث فطرته الأولى التي يهدّدها المسخّ العصريّ الآن.

أمّا في قصيدة (سهراب)، فنرى تفرّع نسق الرؤية في القصيدة باتجاه خارجيّ متمثلاً بمجىء المكان (المعبد / شاسوسا) بؤرة مولّدة لهذه التفرّعات، فهو لا يغادر ظاهراً حقيقته في التاريخ ويرتبط بدلالته الأولى وهو يدخل فضاء القصيدة، فهو معبد أثريّ غابت ملامحه الأولى، وخفتت فيه أصوات قاصديه؛ لذا جاء صوت الشّاعر محاولاً اكتناه فعل الزوال في المتبقيّ الشاخص من الأثر؛ فيدور صوته في جنبات المكان قارئاً متأملاً قوّة حضور الزوال في المكان، عبر لوحات

متتالية تؤلف مدّاً صورياً حركياً يحرض تفاصيل المكان على كسر الغياب، غير أنّ (شاسوسا/ المعبد) - بنظرة عميقة لتحولاته في القصيدة- يتحوّل إلى (أنموذج مكاني) تفتح آفاقه باتجاه فضاءات أرحب تتجلى فيها عدّة دلالات. يقول الشاعر:

«روى دشتى دور افتاده

آفتاب، بال هایم را می سوزاند، ومن در نفرت بیداری به خاک می افتم.

کسی روی خاکستر بال هایم راه می رود.

دستی روی پیشانی ام کشیده شد، من سایه شدم:

«شاسوسا» تو هستی؟

دیر کردی:

از لالایی کودکی، تا خیرگی این آفتاب، انتظار ترا داشتم»^(۲۶).

ترجمة النص:

«وعلى صحراء نائية

تُحرق الشمس أجنحتي

فأسقط، في غمرة السّأم من اليقظة،

على التراب

يسير أحدهما على رماد جناحي

تحنو يدٌ على جبیني ... لقد أصبحتُ ظلّاً:

«شاسوسا» أهذا أنت؟

لقد تأخّرت:

انتظر تك من تهوية الطفولة

حتى اضطراب هذه الشَّمْس «(٢٧)».

يُوظَّفُ الشَّاعر المكانَ وعناصره من مفردات الطبيعة بشكلٍ يُخرجه فيه من نسقه، ويحوِّل دلالته من المباشرة المحددة، إلى سياق عامٍّ، مفيداً من إمكانية انفتاحه على فضاءاتٍ خارجيّةٍ رويّةٍ مطلقة، الأمر الذي يمنح النصّ ديمومةً جماليّةً مضاعفةً؛ فلا تكتفي مخيلةُ الشَّاعر هنا بأن تأتي متّسقةً مع عناصر الطبيعة، بل تتفوّق عليها في قوّة الحضور وفاعليّة تشكيل المشهد والصّورة، وتكاد تحتلّ هذه الظاهرة أجزاء القصيدة بتمامها.

لقد أراد (سبهرى) من استعمال (شاسوسا) ثيمةً مكانيّةً محوريّةً في النصّ تحقيق «معرفة» بالوجود أكثر من تغيير علاقات «الوجود»؛ فهو يتأمّل موضوعه أولاً، ومن ثمّ عناصر بنائه ثانياً، وهو ما يمثّل ميزةً خاصّةً من مزايا قصائده، يتأمّل تفاصيله وجوانبه من أجل قبول جميع أبعاد وجوده وتأكيدها. ويبدو أنّ حين الشَّاعر في هذه القصيدة إلى فترة «الطفولة» من حياته الشخصيّة، يوجّهه نسقٌ مضمّر؛ يتمثّل في حنينه إلى طفولة الوطن في عصوره الأولى^(٢٨).

ونلاحظ اعتماد المقطع هنا في كسر جمود المشهد الظاهريّ، تكثيف استعمال الأفعال المضارعة، وانفتاح النسق على الترميز ودلالاته الإشاريّة؛ فتقيم الأفعال لها مسرحاً مفتوحاً في المكان الواقعيّ، وتدفع الموجودات إلى التخلّي عن واقع وظيفتها المحددة، ووجودها المقيّد باتجاه حضور تجرّيديّ يتجدّد مع كلّ الأمكنة والأزمنة بلا فرق، فما هو نسبيّ (شاسوسا/ المعبد) يصبح مطلقاً، وما هو سطحيّ يستحيل عميقاً، وعبر هذه التحوّلات ينعطف المشهد المتشكّل

بالطبيعة إلى ما يحقق انفتاحاً لافتاً للنسق الجمالي في النصّ، ويغادر المكان هيأته، حين يشخّصه الشاعر ويحاوره، ويجعله يتحرّك أمامه في نهاية القصيدة، باعثاً فيه الحياة من جديد:

«چهره ای در آب نقره گون به مرگ می خندد:

«شاسوسا»! «شاسوسا»!

در مه تصویر ها، قبر ها نفس می کشند.

لبخند «شاسوسا» به خاک می ریزد

و انگشتش جای گمشده ای را نشان می دهد: کتیبه ای!

سنگ نوسان می کند.

گل های اقاچیا در لالایی مادرم میشکفد: ابدیت در شاخه هاست.

کنار مشتی خاک

در دور دست خودم، تنها، نشسته ام.

برگ ها روی احساسم می لغزند»^(٢٩).

ترجمة النصّ:

«ثمّة وجه في الماء الفضي يهزأ من الموت:

«شاسوسا»! «شاسوسا»!

في ضباب الصُّور تتنفس القبور

وتنهمر ابتسامة «شاسوسا» على التُّراب

وإصبعه يشير إلى مكان مفقود: إلى كتيبة!

الحجر يتأرجح

تتبرعم أزهار الأكاسيا في تهويده أُمِّي:

إنَّ الأبديةَ في الأغصان

جلستُ وحيداً

بمحاذاة حفنة تراب، على منأى من ذاتي

تساقط الوريقات على مشاعري»^(٣٠).

يصل النسق أقصى انفتاحه على الخارج هنا، يتحوّل المكان/ المعبد إلى كائن خارق، يقترن وجهه بالماء، هائلاً من الموت، ممطراً ابتسامة تعيد الحياة، وواضح أنَّ ملامح كهذه أضفت على المكان عبْر التخيل حضوراً أسطورياً، ساعده في ذلك على مستوى اللغة تعدّد الأفعال وفق نسق حركيٍّ خاصٍّ، وقد سعى (سهراب) بذلك لتشكيل شعريّة مغايرة؛ لأنّه يريد للأمكنة المُستعادة أن تغادر إطارها القديم، ووجودها الذي أقامت فيه سابقاً وخسرته؛ فالأخير غير مأمون ولا يُنتج بقاءً ينسجم مع جوهر الوجود ودلالته العميقة.

ونلاحظ من جملة ما يستدعيه المناخ الروحيّ في انفتاح نسق قصيدة (سهراب)، فكرة أنّ نعمة الله تتجلّى في شكل خيال مائيٍّ، وهي فكرة شعريّة وصورة باطنيّة طالما احتفى بها الشّاعر (جلال الدّين الرومي)، على الرّغم من أنّه يستخدم رمز الماء والتشبيه بطرق مختلفة في أسلوبه الشّعريّ، فضلاً عن ذلك، غالباً ما يقارن الروميّ «بحر المعاني الباطنيّة» بالعالم الخارجيّ: فالظاهر الخارجيّة وجميع الأنواع التي يمكن رؤيتها ليست سوى القشّ والحطام، التي غطّت في هذا «البحر»: معاني ربّ العالمين. وقد تكرّرت هذه الصّورة في شعر الروميّ، وكان دائماً يعدّ أنواع الموادّ الظاهرة أشياءً عرضيّة، تخفي الأعماق اللامتناهية

لبحر الحياة^(٣١).

ومن أجل ذلك تشارك المكانُ والشَّاعِرُ، المتماهي صوته مع صوت الراوي في القصيدة، في بطولة رؤية معاصرة تفسّر الماحول وتُدرك أسرار الماضي، وتحرّك في أزمنة متعدّدة، عبر لغة شعريّة متجدّدة، مجسّدة نزوعاً تحرّريّاً يرفض الاحتباس في إطار نموذجيّ محدّد. ويغدو المكان في النصّ هو المتحدّث، والشَّاعر قناة الحديث^(٣٢).

ويمارس فعل الكتابة دوره في الانتقال بالمشهد/ الصُّورة ممّا هو ذاتيّ أقرب إلى البوح والمناجاة، إلى ما هو عامّ وأكثر انفتاحاً على الموضوعيّ/ الجمعيّ، عبر حركيّة صور المكان، مستعملاً التفاصيل المشتركة ما بينه وجزئيات الأمكنة المتعدّدة، أو عناصر الطبيعة المختلفة؛ فتصير المفردة في التشكيل وحدة شعريّة متّصلة ببنية المشهد الكليّة.

لقد كان صوت (سهراب) حاضراً بوضوح في قصيدته، مستدعيّاً مناخات صوفيّة شاسعة، وبخاصّة حين يعمد إلى استثارة ذاكرة الأمكنة، ومحاوره الماضي المكانيّ واستنطاقه، والركون إلى هدوئه وسكونه؛ من أجل تعميق حضوره الشّعريّ في النصّ، وجعله مندغماً مع فاعليته الغائبة في الواقع.

الخاتمة

تحرك النسق الجمالي في القصيدتين المدروستين باتجاهين مثلاً بُعدي النسق المهمين؛ الداخلي والخارجي، وفيهما يتجاوز المكان واقعيته، والنص بدوره يبتعد عن التوثيق؛ إذ يحقق المكان انتقالاً من مادّيته وملاحه الطوبوغرافية الصارمة إلى ما يمثل وجوداً مفتوحاً لانهائياً، يرتبط بمطلق الإنسان وأحواله، أو يرتبط بالروح وعوالمها الخفية وأحوالها الخاصة، المعبد البوذي في قصيدة السياب يغادر أبعاده المادّية وهاجسه المكاني الخاص ووجوده المقيّد، وكذا معبد (شاسوسا) لدى (سهراب)، ليتقلّا إلى فضاءات مغايرة، واسعة ودالّة، وإلى رحابة في دلّالته عند استعماله رمزاً في النسق المفتوح على الخارج؛ إذ تمتدّ تفرّعاته لدى السياب إلى ما هو اجتماعي وسياسي وإنساني بشكل عام، وتدخل الأمكنة لدى (سهراب) فضاءً عرفانياً شديد التحريض على التأمل، فهي رحابة الدلالة في الرمز التي تكون الذات فيها سابحة في الضوء، على نحو يذكّرنا بالنصوص العرفانية شعراً ونثراً في التراثين العربي والفارسي.

لقد كان التناوب ما بين تخيل الراهن وتخيّل الماضي مستمراً في الفعل الشعري في القصيدتين على نحو متفاوت، يجسّد سعيهما إلى الخروج من نمطية اللحظة التقليدية في الوقوف أمام الطبيعة وتأمل عناصرها، إلى ما هو استثنائي

وجديد؛ وقد كان ذلك عبّر تأمل غنوصي / باطنيّ لدى (سهراب)، مثلّ مهيمنة أسلوبية في معظم نصوصه، وعلامة خاصّة في تجربته الشعريّة، أمّا السيّاب، فكان حريصاً على أن يحقّق صدّم الراهن بالماضي، عبّر حركيّة المشهد، التي هي انعكاس لحركة الإنسان في آفاقه الإنسانيّة الأوسع.

الهوامش

- ١- لسان العرب: ابن منظور، مادة نسق: ص ٣٥٢
- ٢- مفهوم النسق في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، سليمان أحمد الضاهر، مجلة جامعة دمشق، مج ٣٠، ع ٣/٤، ٢٠١٤: ص ٣٧٠.
- ٣- يُنظر: مدخل إلى نظرية الأنساق: نيكلاس لومان، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، ص ٦.
- ٤- ديوان بدر شاكر السياب: ٢/ ٢٥٤.
- ٥- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل: ص ١٧٥.
- ٦- ديوان بدر شاكر السياب، ٢/ ٢٥٩.
- ٧- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا: ص ٣١.
- ٨- مجموعه آثار سهراب سپهرى: به كوشش امير قربانى: ص ١١٨.
- ٩- الأعمال الشعرية الكاملة، سهراب سپهرى، ترجمة وتقديم: غسان حمدان: ص ١٢٣.
- ١٠- مجموعه آثار سهراب سپهرى: ص ١١٨.
- ١١- الأعمال الشعرية الكاملة: ص ١٢٤.
- ١٢- يُنظر: نقد نوين در حوزه شعر: دكتور پروين سلاجقه، ١٤٩، وما بعدها.
- ١٣- مجموعه آثار سهراب سپهرى: ص ١١٨.
- ١٤- الأعمال الشعرية الكاملة: ص ١٢٤.
- ١٥- نظرية المحاكاة: د. عصام قصبجي: ص ١٣.
- ١٦- ديوان بدر شاكر السياب: ٢/ ٢٥٦.
- ١٧- المصدر نفسه: ص ٢٥٩ - ٢٦٠.
- ١٨- مجموعه آثار سهراب سپهرى: ص ١١٩.

- ١٩- الأعمال الشعرية الكاملة: ص ١٢٥.
- ٢٠- ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: علاء الدين رمضان: ص ٨٩.
- ٢١- يُنظر: طبيعت وشعر در گفت وگو با شاعران، مهري شاه حسيني، كتاب مهناز: ص ٩٠.
- ويُنظر كذلك: بررسی تطبیقی طبیعت در شعر سهراب سپهری و بدر شاکر السیاب: صلاح الدین عبدی، محمد أحمدی ازندریانی: کاوش نامه ادبیات تطبیقی، سال دوم، شماره ٨، زمستان ١٣٩١: ص ١١١ - ١١٣.
- ٢٢- دیوان بدر شاکر السیاب: ٢/ ٢٥٥ - ٢٥٦.
- ٢٣- يُنظر: الأسطورة في شعر السیاب: د. عبد الرضا علي: ص ٢١، ٢٥.
- ٢٤- دیوان بدر شاکر السیاب: ٢/ ٢٥٦.
- ٢٥- مشكلة المكان الفني: يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة (عيون المقالات) ع ٨، ١٩٨٧: ص ٦٩.
- ٢٦- مجموعه آثار سهراب سپهری: ص ١١٩ - ١٢٠.
- ٢٧- الأعمال الشعرية الكاملة: ص ١٢٥ - ١٢٦.
- ٢٨- نقد نوین در حوزه شعر: ص ١٤٩ - ١٦٤.
- * جدير بالذكر أن من الباحثين من وضع ثلاثة تأويلات لاسم (شاسوسا)، هي:
 - المرأة الأثيرية.
 - تعني القادة والحكام الشرفاء والمجهولين.
 - إنه من ألقاب الآلهة الهندوسية العظيمة.
- يُنظر: شاسوسا در شعر سهراب سپهری: زن اثيری و ازدواج جادویی: فاروق صفی زاده، نشر: قصيده، تهران، ١٣٨٣: ص ١٨ - ٦٦.
- ٢٩- مجموعه آثار سهراب سپهری: ص ١٢٢.
- ٣٠- الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢٩.
- ٣١- عناصر طبيعت در شعر فارسی ٢: سعيده ره پيما شماره ١ نوشته
- على الرابط: <http://aryaadib.blogfa.com/post/517>
- ٣٢- يُنظر: شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير: ياسين النصير: ص ٨٣ - ٨٤.

المصادر والمراجع

(١) الكتب والدراسات العربية والمترجمة

- ١- الأسطورة في شعر السِّيَاب، د. عبد الرضا عليّ دار الرائد العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤ م.
- ٢- الأعمال الشعرية الكاملة، سهراب سبهرى، ترجمة وتقديم: غسان حمدان، الرافدين، بيروت/ منشورات تكوين للنشر والتوزيع، الكويت، ط ١، ٢٠١٨.
- ٣- جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤.
- ٤- ديوان بدر شاكر السِّيَاب، دار العودة، بيروت، ٢٠١٦.
- ٥- شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير، ياسين النصير، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ٢٠١١.
- ٦- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط ٥، (د.ت).
- ٧- ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان، منشور اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- ٨- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د. ت).
- ٩- مدخل إلى نظرية الأنساق، نيكلاس لومان، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ٢٠١٠.
- ١٠- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة (عيون المقالات) ع ٨، ١٩٨٧.
- ١١- مفهوم النسق في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، سليمان أحمد الزاهر،

مجلة جامعة دمشق، مج ٣٠، ع ٣/٤، ٢٠١٤.

١٢- نظرية المحاكاة، د. عصام قصبجي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط ١، ١٩٨٠.

(٢) الكتب والدراسات الفارسية

١- بررسی تطبیقی طبیعت در شعر سهراب سپهری و بدر شاکر السیاب، صلاح الدین عبدی، محمد احمدی ازدریانی: کاوش نامه ادبیات تطبیقی، سال دوم، شماره ٨، زمستان ١٣٩١.

٢- شاسوسا در شعر سهراب سپهری، زن اثری و ازدواج جادویی: فاروق صفی زاده، نشر: قصیده، تهران، ١٣٨٣.

٣- طبیعت و شعر در گفت و گو با شاعران، مهري شاه حسيني، كتاب مهناز؛ نوبت چاپ: ٢، ١٣٩٤.

٤- مجموعه آثار سهراب سپهری، به کوشش امیر قربانی، نوبت چاپ اول، ١٣٩٧.

٥- نقد نوین در حوزه شعر، دکتر پروین سلاجقه، نشر مروارید، ١٣٩٤ ش / ٢٠١٥. (٣) روابط إلكترونية:

عناصر طبیعت در شعر فارسی ٢: سعیده ره پیا شماره ی نوشته

على الرابط : <http://aryaadib.blogfa.com/post/517>

ثُنَائِيَّةُ الْمَرْكَزِ وَالْهَامِشِ فِي شِعْرِ السَّيَّابِ

Duality of the Center and the Margin in
As-Sayyab's Poetry

د. مهدي عبد الأمير مفتن - د. راسم أحمد عبيس الجريّاوي

جامعة بابل

جامعة بابل

كلية التربية الأساسية

كلية الدراسات القرآنية

قسم اللغة العربية

Dr. Mahdi A.M. Miften - Dr. Rasim A.Ebaies Al-Jariyyawy

Department of Arabic,

Department of Arabic,

Qur'anic Studies College,

Basic Education College,

Babel University

Babel University

ملخص البحث

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على سيّد المرسلين أبي القاسم
محمد، وعلى آله وصحبه الميامين المنتجبين.

تُعَدُّ هذه الثنائية إحدى اشتغالات ما بعد الحداثة، التي عملت على كسر
المألوف والمركزي، ومزقت الحدود، وحطّمت الأسيجة، وهي من مرتكزات
النقد الثقافي، الذي يُعَدُّ ابناً باراً لنقد ما بعد الحداثة، حتّى أصبح المركز والهامش
يشكّلان ثنائيةً ضديّةً تُكرّس الأوّل وتهمّش وتُلغي الآخر، حتّى إذا بحثنا في
موضوع دراستنا، نجد أنّ هذه الثنائية تجمع بين شيئين تكوّنت بينهما علاقة
ضديّة تنافريّة شبيهة بالصراع الأزلي بين الذات والآخر. فثنائية المركز والهامش
من أكثر الثنائيات بروزاً للجدل؛ إذ دخل ميدان عملها في عدّة مجالات،
وتشعبت اشتغالاتها، فمنها السياسيّة والاجتماعيّة والأدبيّة، وغير ذلك؛ إذ
إنّ قيمتها الحقيقيّة تكمن في قدرتها على جمع هذه المجالات في إطار واحد،
وتكثيف عناصرها كافّة، فكلّما تطرّفنا إلى مجال ما من هذه المجالات تداخلت
معه المجالات الأخر بشكل أو بآخر، فيصعب الفصل بينهما، فلم يعد هامشاً في
نظريات ما بعد الحداثة، بل صعدت من دوره، وأعطته أهميّة لا تقلّ عن أهميّة
المركز، بل فضّلته على المركز؛ بوصفه مهمّشاً، ولم تتركز عليه الدراسات السابقة،

ولا النظريّات بمجموعها، وهذا الأمر جعل من كلّ هامشيٍّ ودويٍّ في نقد ما بعد الحداثة يتمنّى أن يحقّق الوئام، وتسوده العدالة، وتحتفي الطبقة المهمّشة. تألّف البحث من تمهيدٍ نظريٍّ عن مفهوم المركز والهامش، وأهمّيّته في الدّراسات النّقديّة الحديثة، وجاء المبحث الأوّل عن نسق السّلطة (المركز)، والشّعب (الهامش)، أو السّلطة والشّاعر، وتجاوزات المركز والهامش، لتشتغل ثنائيّة المركز والهامش في هذا المبحث على وفق نسقٍ سلطويٍّ (نخبويٍّ)، وآخر مهمّش، ما دعا السّيّاب إلى تصوير هذه القضية؛ ليشكّل منها صراعاً بين ركنين، الأوّل مركزيٍّ، والآخر مهمّش، وفي نهاية هذا المبحث نجدُ الهامش السّيّابيّ متنوعاً ومتعدّداً بتعدّد الأفكار والرّؤى، فنظرة السّيّاب تُجاه الهامش كانت نظرةً سوداويّةً لم تُعدّ قادرةً - في أكثر من موضعٍ - على تغيير هامشها لتقلب المراكز وتحتلّ مكانتها، أو على الأقلّ، تغيير النّظرة السّوداويّة تُجاهها، هذا في أحيانٍ كثيرة. والمبحث الثاني، تحدّث عن النّسق المكانيّ بين المركز والهامش:

أ- المكان المركزيّ وجدل الرّيف والمدينة.

ب- تمهيش المركز الوطن وتطبيقاته.

والمبحث الثالث، الرّجل / المركز - المرأة / الهامش، فثنائيّة الرّجل والمرأة في شعر السّيّاب في هذا المبحث من القضايا المهمّة؛ بوصفه يعيش في مجتمعٍ ذكوريٍّ يهّمس المرأة، ولم يُنصف مكانتها؛ لذلك بقيَ الخطابُ مكرّساً عدّة قرون على الرّجل، حتّى تحوّلت المرأة إلى سلعة تُباع وتُشتري، فالمتأمل في شعر السّيّاب يجد في بعض من أشعاره ملامحها الحسيّة الجسديّة الصّارخة فقط، فالمرأة (المومس)، كما سمّاها السّيّاب أصبحت منبوذة غير مستساغة عند الآخر (المركز)، حتّى

أصبحَ غيرُ مرغوبٍ الزَّواجُ بها (لم ييغونها للزَّواج؛ لأنَّها امرأةٌ فقيرة)، وهذا الفقر الذي وقع عليها أبعدَ عنها الصِّفةَ الجماليَّةَ التي تتمتَّعُ بها المرأةُ، وأزاح مكانتها الاجتماعيَّةَ، وسلبَ سلطتها؛ لذلك أصبحتُ المرأةُ آلةً، أو وسيلةً بيد المركز، يُحقِّقُ أهدافه مِنْ خلالها، وتكشف مدى مركزيَّة السُّلطة الذَّكوريَّة، حتَّى أصبحتُ السُّلطة المركزيَّة صمَّاء، لا تسمعُ نداءَ الهامش، بل أصبحَ عنده الجسد هو أعلى كلِّ شيءٍ، فضلاً عن أنَّ سلطتها ضعيفة، لم تستطعْ مقاومة المركز والاستعلاء عليه. وختاماً، نرجو مِنْ الله سبحانه أَنْ يجعلَ عملنا هذا مسدِّداً خدمةً لأهل بيت النُّبوَّة، وأنَّ يجعلنا مِنْ أتباعهم ومواليهم إلى يومٍ نلقاه، وآخر دعوانا أَنْ الحمدُ لله ربِّ العالمينَ، والصَّلاةُ والسَّلامُ على رسولِهِ الأَمينِ، والأئمَّة الهداة المهديينَ، وسلِّم تسليماً كثيراً.

ABSTRACT

This dualism is one of the preoccupations of post-modernism. Such tendency tends to break what is familiar and central, dismantle frontiers and destroy fences. Such a duality combines two things with opposite and discordant relationships, similar to the eternal conflict between the self and the other. However, the center and margin duality turned to be one of the most controversial matters. It has infiltrated into various domains: political, social, literary and so on.

The present research paper contains an introduction on the concept of the center and the margin and its importance in the modern literary criticism studies. The First Part is on the pattern of authority (the center) and people (the margin), or the authority and the people, together with the interattraction between the center and the margin. In

As-Sayyab's poetry, this has been portrayed as a conflict between two basic elements. As-Sayyab's margin, it is noticed, is varied and multiple due to the diversity of ideas and visions. The Second Part tackles the spatial pattern between the center and the margin: (a) The central place and city/village controversy; (b) the marginalization of the center (the homeland and its applications). The Third Section includes the Man/the Center -- the Woman/the Margin. Man - Woman duality is an important matter in As-Sayyab's poetry. Living in a male-oriented community that marginalizes woman, he felt that the woman turned, for long, to a mere commodity that is bought and sold. In some of his poetry, one can feel this: her stark sensual body features only! The woman (a prostitute), so named by As-Sayyab, has become outcast and unacceptable to the other (the Center). She has thus become a mere tool or a means controlled by the Center that tends to implement its goals through her.

التمهيد

مفهوم المركز والهامش

تُعَدُّ ثَنَائِيَةُ الْمَرْكَزِ وَالْهَامِشِ مِنْ أَكْثَرِ الثَّنَائِيَّاتِ بَرُوزاً لِلجَدَلِ؛ إِذْ دَخَلَ مِيدَانِ عَمَلِهَا عِدَّةُ مَجَالَاتٍ، وَتَشَعَّبَتْ اشْتَغَالَاتُهَا تَشَعُّباً لَا حَصْرَ لَهُ، فَمِنْهَا: السِّيَاسِيَّةُ، وَالْاجْتِمَاعِيَّةُ، وَالْأَدَبِيَّةُ، وَغَيْرَ ذَلِكَ، وَلَعَلَّ الْبَاحِثَ الْمَدْقَّقَ فِي مَجَالَاتِ اشْتَغَالَاتِهَا تِلْكَ يَجِدُهَا تَكْمُنَ فِي قُدْرَتِهَا عَلَى جَمْعِ هَذِهِ الْمَجَالَاتِ فِي إِطَارٍ وَاحِدٍ، وَتَكْيِيفِ عَنَاصِرِهَا كَافَّةً فِي بُورَةٍ وَاحِدَةٍ، فَمَا إِنَّا تَطَرَّقْنَا إِلَى مَجَالٍ مَا مِنْ هَذِهِ الْمَجَالَاتِ إِلَّا وَتَدَاخَلَتْ مَعَهُ الْمَجَالَاتُ الْآخَرُ بِشَكْلِ أَوْ بَآخَرٍ، فَيَصْعَبُ الْفَصْلُ بَيْنَهُمَا^(١).

وَتُعَدُّ هَذِهِ الثَّنَائِيَّةُ الْجَدَلِيَّةُ إِحْدَى اشْتَغَالَاتِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ الَّتِي عَمَلَتْ عَلَى كَسْرِ الْمَأْلُوفِ وَالْمَرْكَزِيِّ، وَمَزَقَتْ الْحُدُودَ وَحَطَّمَتْ الْأَسِيجَةَ، وَهِيَ مِنْ مَرْتَكِزَاتِ النِّقْدِ الثَّقَافِيِّ، الَّذِي يُعَدُّ ابْنًا بَارًّا لِنَقْدِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ، حَتَّى أَصْبَحَ الْمَرْكَزُ وَالْهَامِشُ يَشْكُلَانِ ثَنَائِيَّةً ضَدِّيَّةً تَكَرَّسَ الْأَوَّلُ وَتَهَمَّشَ الْآخَرُ وَتَلْغِيهِ، حَتَّى إِذَا بَحَثْنَا فِي مَوْضُوعِ دِرَاسَتِنَا، سَنَجِدُ أَنَّ هَذِهِ الثَّنَائِيَّةَ تَجْمَعُ بَيْنَ شَيْئَيْنِ تَكُونُ بَيْنَهُمَا عِلَاقَةٌ ضَدِّيَّةٌ تَنَافَرِيَّةٌ شَبِيهَةٌ بِالصَّرَاعِ الْأَزَلِيِّ بَيْنَ الْذَاتِ وَالْآخَرِ^(٢).

فَلَمْ يَعِدْ هَامِشاً فِي نَظَرِيَّاتِ مَا بَعْدَ الْحَدَاثَةِ، بَلْ صَعِدَتْ مِنْ دَوْرِهِ، وَأَعْطَتْهُ أَهْمِيَّةً بِالْعَةِ لَا تَقُلُّ أَهْمِيَّةً عَنِ الْمَرْكَزِ، بَلْ فَضَّلَتْهُ عَلَى الْمَرْكَزِ بِوَصْفِهِ مَهْمَّشاً، وَلَمْ

تركّز عليه الدّراسات السابقة ولا النظريّات بمجموعها، وهذا الأمر جعل من كلّ هامشيّ ودونيّ في نقد ما بعد الحداثة يتمنّى أن يحقّق الوئام، وتسوده العدالة، وتحتفي الطبقة الهرميّة، حتّى يختلط المركز والهامش، وتلتقي الفوارق من غير انحياز أو غاية^(٣).

وهذه الثنائيّة التي أفرزتها نظريّات ما بعد الحداثة عملت جاهدة لتجعل شعوباً وأقليّات مستلبة حقوقها، بعد أن كانت مهمّشة، لتجعل منها مراكز لها استقلاليتها وكيانها الخاصّ، مقابل مراكز كانت مسيطرة ومنظوراً لها على أنّها الأصل، وفي ضوء ذلك «فإنّ منظور المركز والهامش باعتباره من الأنساق الثقافيّة يمكن أن يقدّم خطاباً شعريّاً في مستويين متعارضين: مركز تسود فيه المؤسّسات القويّة وما يمثّلها من ثقافة وسياسة... وهامش يقع في الطرف النقيض، وينتمي لنموذج تسود فيه المؤسّسات مغلوب بنمطيّة دونيّة، ومتهم في انتمائته بشتى المبرّرات التي صاغتها ثقافة المركز»^(٤). ومن هنا، أصبحت علاقة المركز بالهامش تشكّل بنية مكانيّة وثقافيّة محمّلة بالأبعاد الاستعاريّة، حتّى أصبح التعارض بينهما يكوّن كياناً ثقافياً يثير معانٍ وشفرات دلاليّة لا نهائيّة من التعبيرات والتأويلات^(٥)؛ إذ كوّن خطابها بنية نسقيّة ممتدّة ومنفتحة على التأويلات والمعاني المتعدّدة، وهذه الثنائيّة - محور دراستنا - ليست قديمة، بل وجدت «في سبعينات القرن الماضي داخل نظريّة الأنظمة المتعدّدة، وسوسيولوجيا الحقل الأدبيّ، (ف) العلاقة بين المركز والمحيط هي علاقة الغالب بالمغلوب: أدب يُنعت بأنّه من المحيط يتميّز بتبعيّته للمركز، وبأنّه يشكّل نظاماً أدنى أقلّ حُظوة، والمسافة بين المركز والمحيط هي زمنيّة، وتتجلّى عبر أنواع

العجز عن المجازاة»^(٦).

وثَنَائِيَةُ الْمَرْكَزِ وَالْهَامِشِ مَتَّسَعَةٌ، لَمْ تَعُدْ تَقْتَصِرْ عَلَى الْأَدَبِ فَقَطْ، بَلْ اتَّسَعَتْ لِتَشْمَلَ جَوَانِبَ الْحَيَاةِ عَلَى اخْتِلَافِ مَجَالَاتِهَا، فَمِنْهَا: السِّيَاسِيَّةُ، وَالْاجْتِمَاعِيَّةُ، وَالْاِقْتِصَادِيَّةُ، وَالْأَدَبِيَّةُ، وَغَيْرَ ذَلِكَ. وَهَذَا التَّعَدُّدُ دَفَعَنَا لِتَعْرِيفِ كُلِّ مَنْ طَرَفِي هَذِهِ الثَّنَائِيَّةُ لِنَحْدِّ مِنْ نِطاقِ هَذِهِ الدَّائِرَةِ الْمَتَّسَعَةِ. وَمِنْ هُنَا، لَا بَدَّ مِنْ أَنْ نَتَوَقَّفَ لِنَقُومَ بِتَعْرِيفِ أَرْكَانِ هَذِهِ الثَّنَائِيَّةِ؛ لِنُنِيرَ مَفْهُومَ هَذَيْنِ الرُّكْنَيْنِ.

أَوَّلًا: مَفْهُومُ الْمَرْكَزِ

يُعَدُّ مَفْهُومُ الْمَرْكَزِ الْأَدَبِ الْقَارَّ فِي الْعَمَقِ وَالرَّاسِخِ فِي الذَّهْنِ وَالْمُؤَسَّسَ لِنَفْسِهِ مَكَانَةً مِنَ الصَّعْبِ تَجَاوَزَهَا وَكَسَرَ حُدُودَهَا، فَضْلًا عَنْ عَدِّهِ «الْحُضُورَ التَّارِيخِيَّ لِلدَّالِّ، وَمَرْكَزَ اسْتِقْطَابٍ لِكُلِّ الْمَوْرُوثَاتِ الشَّكْلِيَّةِ وَالْمُضْمُونِيَّةِ الْمُتَعَالِيَةِ الْمُتَمَاسِّسَةِ وَالْمُنْدَغِمَةِ بِالزَّمَنِ الْمَاضِي»^(٧)، وَهُوَ الَّذِي يَحْتُلُّ الْمَرْكَزَ الرَّئِيسَ، أَيْ النُّخْبِيَّ، الَّذِي لَا يُعْطَى مَجَالًا لِلْهَامِشِ لِأَنْ يَشَارَكَهُ فِي الْقَرَارَاتِ، وَغَيْرَ ذَلِكَ، أَيْ: هُوَ أَدَبٌ مَحْتَفًى بِهِ دَائِمًا يَكُونُ أَنْمُودَجًا رَائِقًا؛ لِذَلِكَ «يَحْطِى بِالرَّعَايَةِ السَّامِيَةِ، فَتُقَامُ لَهُ الْمَهْرَجَانَاتُ وَالْأَمَاسِيَّةُ، وَيُدْرَجُ فِي الْمَنَاهِجِ التَّرْبُويَّةِ، وَإِجْمَالًا هُوَ الْأَدَبُ الرَّسْمِيُّ الْمَتَدَاوِلُ»^(٨).

وَمِنْ هُنَا، أَصْبَحَ يَشْكَلُ هَاجِسًا ثَقَافِيًّا قَادِرًا عَلَى تَبْنِيِ التَّوَجُّهَاتِ الْمُتَحَيِّزَةِ مِنْ غَيْرِ الْمَسَاسِ بِهَا، حَتَّى أَصْبَحَتْ مَرْكَزِيَّتُهُ قُوَّةً اسْتَطَاعَتْ أَنْ تُعْطِيَ لِنَفْسِهَا مَسَاحَةً وَاسِعَةً مِنَ الشَّعْرِ، وَعَلَى اخْتِلَافِ تَوَجُّهَاتِهَا، وَلَمْ تُعْطِ الْفُرْصَةَ لِلْهَامِشِ لِأَنْ يَسِيرَ فِي طُرُوحَاتِهِ وَفَعَالِيَّاتِهِ.

ثانياً: مفهوم الهامش

هو الأدب غير المنظور واللاسلطوي، والذي لم يستطع أن يؤسّس لنفسه مكانة، بسبب عدم إعطائه دوراً لائقاً لإبرازه ورفع مكانته، فظلّ مهملاً مهمّشاً طول عدّة قرون.

فمصطلح الهامش يُعدُّ من المصطلحات الأكثر تداولاً في السّاحة النقديّة المعاصرة، ويرجع ذلك إلى اهتمام النّقاد والدارسين بالمنتج الثقافيّ والشعبيّ، الذي كان معزولاً وبعيداً عن الدّراسات النقديّة والأدبيّة. وهذا الاهتمام فتح المجال أمام المنظرين للبحث في الصّراع، الذي خلّف هذا التميّز بين (المركز والهامش) ^(٩).

وأخذ مفهوم الهامش يكتسب دقّة واسعة «في بواكير القرن العشرين، حتّى صارت مفردة الهامشيّ تستخدم لتدلّ على فرد أو جماعة اجتماعيّة معزولة، أو لا تتواءم مع المجتمع، أو الثقافة المهيمنة، ويُنظر إليها باعتبارها على حافة المجتمع أو الوحدة الاجتماعيّة، وتنتمي إلى جماعة أقلّيّة غالباً ما تنطوي على مضامين الاستغناء وعدم الانفتاح» ^(١٠)؛ ولذا، أصبح المهمّش مظلوماً، ومسلوبة حقوقه كافّة، ولم تُعد له مكانة تُذكر، ولم يُعطوا له مجالاً للتنفيس والبوح عن مشاعره وعواطفه وما يختلج في دواخله، أي: جعلوا أحاسيسه مكبوتة لا يُسمح له البوح بها؛ لخطورة ظهوره وفكره النير في الحياة بمجالاتها كافّة، وهذا يُعدُّ عملاً مقصوداً من المركز المتنفّذ في هذه المجالات كلّها، الذي هو على علم وثيق بها، وفي ضوء ذلك أصبح الهامش هو «الدوالّ المسكوت عنها، والتي تحيط بالمركز، والقلقة في حضورها التأويليّ، والمؤسّسة على وفق اعتبارات اللّحظة الراهنة على

المستويين الشكليّ والمضمونيّ»^(١١)، إلّا أنّ الهامش ظلّ منبوذاً حتّى عدّه بعض الباحثين أنّه «كلّ أدب لا يعترف بالقوالب الجاهزة التي يفرضها لوبي الثقافة في بلادنا، سواء على مستوى معالجة المواضيع والإشكاليّات الراهنة التي تفرض نفسها على المبدع، أو على مستوى تقنيات الكتابة الإبداعية ذاتها، فيخرج المبدع عن الأعراف والتقاليد السائدة في الكتابة»^(١٢). فالهامش ما إنّ ظهر الاهتمام به حتّى راح يؤسّس لنفسه مركزيّة، ويستغل ذلك الاهتمام، ليُنتج في النهاية قاعدة مركزيّة تتغيّا المركز، وتقلّل من دوره، وتتنافس معه لتُنتج في النهاية فلسفة خاصّة به، وهذا الأمر ما إنّ ظهر حتّى أسرع المبدعون يفتشون في الأدب ليعثروا على هوامش كثيرة مهملة، فوجودها لا يقلُّ أهميّة عن المركز، بل في أحيان قليلة تتجاوزه.

وفي ضوء ذلك، ما نلاحظه على الهامش أنّه يتحدّد وجوده بناءً على علاقته بالمركز، فالخارج يتحدّد بناءً على داخل ما؛ لأنّ الهامش يظهر في مفاهيم الداخل، ومن ثمّ فالفقراء والمقصيّن اجتماعياً أو سياسياً يتحدّد موقعهم في المجتمع الذي يُعطيهم هذه الصّفة أو تلك، ويتموقعون بحسب علاقتهم بالمركز^(١٣). وهذا الأمر جعل من تصوّرات مفهوم الهامش تقوم على علاقات تتحكّم بها علاقات اجتماعية وسياسية متعدّدة.

وقد أصبح الهامش يمتلك دوراً بارزاً في نقد ما بعد الحداثة؛ إذ أخذ حيّزاً واسعاً في اشتغالاتهم، يُعطوا له أهميّة بالغة، وليزيدوا من مكانته بوصفه ركناً مهماً لم يرَ النور بعد، ولكن عندما ظهر هذا النقد وسُلّطت عليه الأضواء ازدادت مكانته. فنقد ما بعد الحداثة عمل على «إلغاء المراكز والمركزيّة نفسها

دفاعاً عن التشّت والفوضى والتشعب، والمصالحة بين المتخيل والواقع، وإعادة إدماج الوهم في الصّيرة، وإحلال الاختلاف محلّ الهوية، والسطوح والثنائيات مكان الأعماق، والخنثوي محلّ الذكورة، والمهمّش محلّ المركز....^(١٤)، فثنائية المركز والهامش قلبت المفاهيم، وغيّرت النظرات المتعارف عليها، ولم يعد هناك مهمّش لم يرَ النور، أو مركز متعالٍ، بل أصبحت الهوامش والمراكز متلاطمة فيما بينها، كلّ ركن يُريد أن يحطّ من شأن الآخر، وهذه هي فلسفة ما بعد الحداثة المقصودة على تغيير المعالم الرئيسة للعالم.

فهذه الثنائية التي أتى بها فكر ما بعد الحداثة أعتقد أنّ مغزاها الرئيس سياسيٌّ يُراد منها أن تشعّ الفوضى بين البلدان، وتختفي المراكز، ولا يعد هناك شيء اسمه نخبويّ، وليجعلوا من البلدان تعيش حالة من الفوضى والتفكّك واللامركزية، فبظهور هذه الثنائية اختفت النظرة القديمة، ولم تعد هناك مراكز ينظر إليها على أنّها مقدّسة لا يمكن المساس بها، بل جعلت من الهامش هو الأصل الذي يُعدّ بمنزلة الأدب الراقي الذي لم يأخذ نصيبه من الدّراسات، ومن هنا أصبحت العملية عكسيّة متخطية للمألوف والسائد والمتعارف عليه، لتنتج في النهاية بؤرة نصيّة تنافس المألوف، وتتجاوز مكانته، وتُلغي دوره. ولعلّ ما يؤكّد هذه النتيجة التي توصلنا إليها هو البحث في الجذور الفلسفيّة التي قامت عليها نظريّات ما بعد الحداثة، التي تحاول التقليل منها، وإلغاء كلّ ما هو مقدّس، وضرب المركزيّات والأساسيّات التي تقوم عليها تلك الثوابت القارّة في تلك الأنظمة والمجتمعات.

ولذا يُعدّ الهامش هو كلّ شيء يقع خارج السّلطة أو النّخبة المسيطرة على

مقالات الحكم في جوانبها كافة. ومن خلال استطلاعنا لشعر السِّيَاب وجدنا هذه الثنائِيَّة بكثرة بالغَة في شعره، ولاسيَّما الهامش، فتارة يجعل من نفسه مهمَّشاً، وفي بعض الأحيان يجعل الشَّعب هامشاً وهو من ضمنهم، وهذا ما سنقوم باستنباطه عند تحليلنا للأبعاد الدلاليَّة والسِّيميائيَّة المترشَّحة عن شعره.

المبحث الأوَّل / تجاذبات المركز / السُّلطة والهامش / الشَّعب

تشتغل ثنائِيَّة المركز والهامش في هذا المبحث وَفَق نسق سلطويّ (نخبويّ) وآخر مهمَّش، ما دعا السِّيَاب لتصوير هذه القضية مشكَّلاً منها صراعاً بين ركنين؛ الأوَّل مركزي، والآخر مهمَّش، وهذا ما يتجلّى في قوله^(١٥):

في كلّ قطرةٍ من المطر
حمراءُ أو صفراءُ من أجنة الزَّهر
وكلّ دمعةٍ من الجياح والغزاة
وكلّ قطرة تراقٍ من دم العبيد
فهي ابتسائمٌ في انتظارٍ مبسمٍ جديد
أو حُلْمَةٌ تورَّدت على فم الوليد
في عالم الغدِ الفتيِّ واهبِ الحياة !
ويهطلُ المطرُ

فهنا تتجلّى ثنائِيَّة المركز والهامش بصورة بارزة بين السُّلطات الظالمة، وواقع الشعب المتردّي، فالسِّيَاب يرسم صورة مستقبلية ثورية أراد من خلالها أن يرفع من سلطة الهامش / الشَّعب، ومن تهميشهم ليقوموا بتسقيط المركز، وليزلزلوا

مكانته، فهو يرسم صوراً جميلة من واقع مرير، هذا الواقع المهمّش هو مركز الغد، فالتشبيّهات والاستعارات تحرّك الواقع نحو الجمال، وعالم الغد الذي سيهطل بالمطر ويزعزع المراكز الظالمّة التي تريق الدّماء وتستعبد الجياع، فضلاً عن ذلك، فبنية النصّ بمجموع سطورها تريد أن تهزّ من واقع المركز، وتخلخل عرشه، وتقلّل من سطوته الجبّارة على لسان السيّاب، الذي هو أحد المهمّشين، ولم يتوقّف هذا الأمر عند زلزلة الواقع المركزيّ، بل عمد إلى تغييره على أيدي السّلطة المهمّشة، لتحتلّ مكانه، وتسلب إرادته، وهذا ما حصل في نصّ السيّاب المذكور آنفاً، بقوله: (ويهطل المطر)، أي أنّ السيّاب واثق تماماً من أنّ الثورة ستحدث، ولهذا قام على التحريض والشّد من عزيمة الهامش ليكسر سلطنة المركز المدمّرة.

فالشاعر عمد إلى رفع مكانة الهامش المقصيّة، وبعث في نفسه شعوراً بالتفاؤل؛ لأنّه من أنصار الهامش، وعلى الرّغم من هذا التحريض السيّابيّ وتفاؤله بالثورة التي ستحدث وحدثت فعلاً، ولكنّا نراه في قصيدة أخرى لم يستطع أن يحرّر الهامش، بل إنّ بقي قابلاً تحت ظلّ السّلطات الظالمّة؛ إذ يقول (١٦):

سوف أمضي... كما جئت، واحسرتاه !

سوف أمضي... وما زال تحت السّماء

مستبدّون يستنزفون الدّماء،

سوف أمضي، وتبقى عيون الطّغاة

تستمدّ البريق

من جدى كلّ بيتٍ حريق

والتباعد الحراب

في الصَّحاري، ومن أعين الجائعين

في النصّ تنبثق ذاتيَّة الشَّاعر في حالة استسلام تامٍّ للفضاء التحتيِّ والهامش، نابذاً نفسه، أي: جاعلاً من ذاته مهمشةً لم تستطع أنْ تعلقو عن هامشيَّتها ما دام الطُّغاة المتمثلون بالمركز على رأس الهرم، وبهذا، فإنَّ النصَّ السَّيَّابيَّ يوحي بهامشيَّة الشَّاعر غير المتحرِّرة مقابل المركز، ما دعا الشَّاعر لأنْ يخلق فجوة عميقة بين السُّلطة المتمثلة بالمركز، بالرُّغم من كلِّ سلبياتها، والذات الشَّاعرة المتمثلة بالهامش، بالرُّغم من كلِّ إيجابياتها، ما جعل الشَّاعر يعيش حياة مزرقة لا تقوى على مجابهة المركز، ولذلك يقول: (سوف أمضي)؛ لأنَّه يعيش وسط بؤرة هلاميةٍ منعقدة الأمان، ومختفية فيها الحرِّيات، ومتقوية فيها السُّلطات التي تمتلك ذواتاً إنسانيَّة عديمة الإحساس.

ولكنَّ الشَّاعر بقي يتألَّم من هامشيَّته؛ لذا نجده يقول: (واحسرتاه)؛ لأنَّه لا يقوى على مواجهة المركز، وهذا ما جعل منه يعيش حياة قاهرةٍ مستلبة الحقوق وفاقدة للحرِّيات. ومن هنا، أصبحت ألفاظ الشَّاعر وصوره (واحسرتاه، وتكرار: سوف أمضي، بيت حريق، في الصحاري، أعين الجائعين) هي في الواقع صور وعلاقات، يهدف السَّيَّاب إلى أنْ يُلقِي إحساسه من خلالها في الأذهان، ذلك الإحساس الذي يكشف عن فقدان الحياة مع بقاء وجود طغاة (مستبدِّون)، يريقون دماء البؤساء والجائعين، من أمثال طبقته الاجتماعيَّة التي دوماً ما تكون تحت رحمتهم^(١٧). وهذا الأمر جعل من المركز السُّلطويِّ في شعر السَّيَّاب محتفظاً بمكانته المفروضة وفعاليَّته المناهضة لسلطة الهامش والمنفصلة عن سلطة المركز،

حتى أصبحت سلطة الهامش لا تلقَ تجاوباً من سلطة المركز؛ لذا ترك الهامش يعيش حياة يائسة مريرة، وهذا ما دعا الشاعر ليعبر عن الصّراع المأساوي للطبقة الهامشيّة متمثلاً بالشّعب الذي أُدخل في متاهات حزينة لا تقوى على التمرّد على سياسة السّلطة المركزيّة. وهذا ما حصل في النصّ السيّابي، وحتى في هذه السّليبيّة يوجد تفاؤل، فالسيّاب على يقين من أنّ المستبدين سيمضون، وأنّ الطغاة زائلون، ولكنّ الذي حدث هو أنّ السيّاب رحل سريعاً، لم يشهد زوال الطغاة. فهو يريد أن يحرك المستضعفين والفقراء ليتحرّكوا، وليعلوا الهامش الفقير الجائع على المركز الطاغوي المستبد. فثنائيّة المركز والهامش متحقّقة في النصّ، ورحيل السيّاب سريعاً لاستمرار الجدل بينهما، وليحقّق الهامش ما يريد.

ولكن الشاعر في مقطع آخر يحاول أن يُعلي من سلطة الهامش مستعملاً أسلوباً تحذيرياً ضدّ السّلطة المقابلة، قائلاً^(١٨):

وعصاة جمع الشّراب لصوصها في مخدع الآثام ذات مساء
ألت تبئعك للغريب وأقسمت بالليل، والخمار، والصّهباء
ألا يذوب الصّبح في أقدامها إلّا وأنت مكبلّ الأعضاء
وتسلّمت عن كلّ جرح مثله ذهباً فأثرت من دم الأشلاء

فهنا يجسّد السيّاب العلاقة الجدليّة غير المتوازنة بين الهامش والمركز، ولعلّ أبياته الشعريّة تزيد الهامش وضوحاً عندما عمداً إلى وصف حال الشّعب العراقيّ محاطاً ومكبّلاً بالأعداء من داخله وخارجه، أي من المستعمرين الدخلاء ومن الخائنين الذين باعوا وطنهم مقابل الذهب، وكلّ هذا لإرضاء سيّدهم المستعمر. فالمركز يمارس أقدم لعبة تُجاه الهامش الفقير الضعيف المستضعف، فالمركز يعيش

ويثري على حساب الهامش، المركز يستلم عن جروح الهامش ذهباً، فيثري من طريق دماء الهامش الذي لا حول له ولا قوّة، ففي الوقت الذي يقوى فيه المركز أكثر وأكثر، نرى أنّ الهامش يضعف أكثر وأكثر. هذه العلاقة العكسيّة التي أراد السِّيَاب تصويرها هي ليست صراعاً بين المركز والهامش، بل تجارة قدرة يقوم بها المركز على حساب الهامش؛ ولذا نجد الشّاعر محدّراً السُّلطات المركزيّة ليصنع لها رادعاً ليحدّ من تصرّفات الخائنة، في حين صيّر من السُّلطة المركزيّة تعيش حياة مهيمنة مقابل إقصاء وتغييب وتزييف وطمس حقوق السُّلطة المهمّشة التي تمارسه القيادة السُّلطويّة بهدف إضعافه وتهميّشه؛ لذلك أصبح الهامش متشظّياً في مكانته منصاعاً لنفسه غير قادر على مواجهة الآخر المركزيّ، لذلك نجد المركز يُمارس هيمنته وفرض سلطانه على الهامش من دون خوف أو وجل من أحد، ضمن تشكيل بنيويّ تراتبيّ محدّد، وهذه اللّعبة المركزيّة الموجودة هدفها الحطّ من الآخر المكبوت، الذي لا يستطيع أن يدفع الأذى عن نفسه؛ ولذلك بقيت مسيطرة بارزة مهيمنة طول عدّة قرون، فالذي دعا الشّاعر لتثويهِ السُّلطة المركزيّة هو صفاتها السّلبية؛ لذلك جعل منها سلطة مستبدّة لا تخدم أهداف ومتطلّبات الهامش، وهذا ما «يجعل الوطن يفقد قيمته السّياسيّة، فيفتت كيانه كوحدة مركزيّة تعمل على تماسك المجتمع، إلى أجزاء متناثرة تستخدم العنف والقتل في سبيل الوصول إلى السُّلطة»^(١٩).

وتبقى تجاذبات المركز والهامش متواصلة في شعر السِّيَاب متّخذة من دونيّة الهامش منطلقاً لها؛ إذ يقول^(٢٠):

وَنَحْنُ نَهِيْمُ كَالْغُرَبَاءِ مِنْ دَارٍ إِلَى دَارٍ

لنسأل عَنْ هداياها
جياغُ نحنُ... وا أسفاهُ! فارغتانِ كفّاهُ،
وقاسيتانِ عيناها،
وباردتانِ كالذهبِ!
سحائبُ مُرْعِداتٍ مُبرّقاتٍ دونَ إِمطار
قضيّنا العامَ، بعدَ العامِ، بعدَ العامِ، نرعاها،
وريحٌ تُشبهُ الإِعمارَ، لا مرّتِ كإِعمارٍ
ولا هدأتُ - ننامُ ونستفيقُ ونحنُ نخشاها
فيّا أربابنا المتطلّعينَ بغيرِ ما رحمة،
عيونكمُ الأحجارُ نحسّها تنداحُ في العتمة
لترجمنا بلا نقمة...

إنَّ الشُّعور والإحساس باليأس والخوف من السُّلطة اللّذين يعيشها الهامش بارزة في النصّ، فليس ثمة حيّز مكانيّ يحويهما، فهم هائمين (نحن نهم كالغُرباء من دارٍ إلى دارٍ)، (جياغُ نحنُ)، (سحائب دونَ أمطار)، فهذا اليأس والضَّجر نابعان من إحساس الشّاعر وبقينه بهيمنة سلطة المركز وقوّة مكانته، فالشّاعر هنا يحسّ بالاستسلام وبخيبة الأمل، فالمركز الذي ساعده الهامش ورعاها عاماً بعد عام، وكان يُرتجى منه أن يرفع من قيمة الهامش، أصبح وبالأعلى عليهم، فقد كان الشّاعر يتأمل خيراً، وقد رسم السيّاب هذه المشاعر عبر تشبيهاته واستعاراته، فهو يقول: (باردتان كالذهب)، (سحائب دونَ أمطار)، فهذه تعبّر عن تطلّعات كان الهامش ينتظرها من المركز، فهو يريد تحقيق الوعود التي بقيت كلاماً في الهواء

وحبراً على الورق. وهذا التهميش الذي وصفه الشاعر ليس منفرداً في ذاته، بل جعل الآخر المهمّش، أي: الشعب مشاركاً له، بمعنى أنّه أضفى شعوراً جماعياً مشاركاً للشاعر في حياته الحزينة؛ ولذا قال: (نحن)، أي: ضمير جمعيّ، يدلّ على الجماعة، ومّا يزيد من حالة اليأس الهامشيّ، يصوّر الشاعر معاناة الهامش بأنهم ظلّوا يترقّبون رعاية المركز لهم لكن من دون جدوى (قضينا العام بعد العام نرعاها)، وهذا ما زاد من ألم الهامش وقهره، ما أدّى إلى الشّعور بالاستسلام والخوف من القادم، في حين بقي هاجس الخوف لدى الهامش مشتغلاً على طول النصّ، وقد أدّى ذلك إلى خلق بؤرة نصّية انعكست سلباً على الذات الشاعرة على امتداد السطور الشعريّة، ومن هنا أصبح الخوف من المجهول لدى الشاعر يتوافق مع النماذج المهمّشة الأخرى، ما دفع الشاعر لأنّ يصل إلى ذروة الضيق النفسيّ واليأس ليرى أنّ المركز / السّلطة (ترجمنا بلا رحمة)، وهذا بمنزلة أيقونة دلاليّة تشير إلى قوّة السّطوة المركزيّة التي يمارسها المركز، فالشاعر من بداية نصّه أصبح قلقاً عاجزاً، وبقي سائراً على هذا النهج على امتداد بنياته النصّية ليعطي إجابة حاسمة بأنّه لا يقدر على سلطة المركز، وهذا الأمر جعل الشاعر يقف موقفاً شعورياً حزيناً مع الهامش ضدّ سلطة واستبداد المركز.

وتبقى هذه الصّور المؤلّة لواقع الطبقات المهمّشة ممتدّة في الشعر السّيابيّ، من ذلك قوله (٢١):

أما حملت إليك الريحَ عبْرَ سَكِينَةِ اللَّيْلِ
بكاءَ حَفِيدَتَيْكَ مِنَ الطَّوِيِّ وَحَفِيدِكَ الْجَوْعَانَ ؟
لقد جُعنا - وفي صمْتٍ حملنا الجوعَ والحرمانَ،

ويهتك سرنا الأطفال ينتجبون من ويل
أفي الوطن الذي آواك جوعٌ؟ أيها أحزان
تورق أعين الأموات؟
لا ظلم ولا جور

والمتمعن في أبيات السياب يجد أن وجه أمه الميتة يصير من الشاعر ذات قلقة؛ إذ صور واقعها الحيائي المهمش لذلك فضل لها العالم الآخر، وجعله أفضل من الواقع المعاش، وهو لم يقتصر على تصوير آلامه وآلام أمه، بل جعل النسق الانتمائي للجماعة متمثلاً في نصه (جعنا، حملنا، سرنا، الأطفال، الأموات)؛ لذلك جعل من آلام وجراح الأطفال مشتملة معاً، والشاعر يريد أن يخفر الهامش الضعيف المستسلم لجوعه وحرمانه، ويقول لهم إن الأطفال أكثر شجاعة من الرجال الذين يتحملون الجوع والطوى بصمت، ولا يطالبون بحقوقهم، فالأطفال هم الذين عبروا عن هذا الجوع، وإن كانت بطريقتهم وهي البكاء والنحيب، فالأطفال هتكوا هذا الصمت القاتل. فالصراع بين المركز والهامش تمثل في صوت الأطفال الذي بدد هدوء الصمت. ومما يؤلم الشاعر ويشير اشمزازه من الواقع جعل عالم الموت أكثر عدلاً ورحمة من العالم الأحيائي المليء بالهموم والمعاناة والاستعباد، ما ينم عن عمق النفي السلطوي للهامش، وهذا ألقى بظلاله على أفكار الشاعر ونفسيته؛ ولذلك كان الهامش رقيقاً وأنيساً للشاعر. وهذا ما جعل منه صديقاً له غير متخل عنه مهما كانت الظروف، لذلك أصبح انتماؤه للمهمشين وفاء لمبدئه الراسخ في ذهنه، ولهذا السبب كان «الشاعر دائماً هو خارج السلطة، فلا يتحقق الشعر، ولا يتحقق الابداع الشعري، ولا

يَتَحَقَّقُ الْفَنُّ إِلَّا خَارِجَ السُّلْطَةِ»^(٢٢).

وتستمرُّ الروح السِّيَابِيَّةُ مندجَّة مع الشَّعْبِ المَهْمَّشِ أو الطَّبَقَةِ المَهْمَّشَةِ الَّتِي لَا يَرِيدُ أَنْ يَتَخَلَّى عَنْهَا، فِي قَوْلِهِ^(٢٣):

وَتَبَحُّثُ عَنْكَ أَيْدِينَا

لَأَنَّ الْخَوْفَ مَلَأَ قُلُوبَنَا، وَرِيَّاحُ آذَارٍ

تَهْزُ مَهُودَنَا، فَخَافَ، وَالْأَصْوَاتُ تَدْعُونَا

جِياعٌ نَحْنُ، مَرْتَجِفُونَ فِي الظُّلْمَةِ

وَنَبْحُ عَنْ يَدٍ فِي اللَّيْلِ تُطْعَمُنَا، تَغْطِيْنَا،

فضمير الجماعة المتمثل في ضمير (نا) المتكلمين مع الضمير (نحن) في الكلمات (أيدينا، قلوبنا، مهودنا، تدعونا، تطعمنا، تغطينا)، يجسد علاقة نسقية للطبقة المهْمَّشة التي هي على الرغم من كثرتها إلا أنها لا تمتلك رأياً، ولم تستطع أن تحطَّ من شأن المركز؛ لأنَّ المركز قام بإحكام قبضته القويَّة، وأطبق بها على الهامش في محاولة منه لِجَمِّ لسانهم، وليجعلهم في دوامة من الصَّمت مستمرة؛ لذلك جعل الخوف يملأ قلوبهم، وبقي الجوع والبرد لاصقاً بهم، فهم في دوامة مستمرة مغلوبة ومحاصرة من لدن السُّلْطَةِ التي قيَّدتهم وألزمته الصَّمت؛ وفي ضوء ذلك، نجد الأنا الشاعرة لم تستطع أن تقف بوجه المركز المتسلِّط، وبقيت تعيش في حالة غير منتفضة في ظلِّ الهامش؛ لذلك نجد الشَّاعر يتمثَّل تجربة الهامش من خلال الضمير الدالِّ على الجمع، والدَّالة عليه (نا) المتكلمين مع الضمير (نحن)، وتساوقاً مع موضوع الهامش الذي اتَّسعت دائرته، ارتفعت وقويت دائرة المركز، وازدادت سلطتها.

وتبقى العلاقة الجدلية مستمرة بين المركز / السلطة، والهامش / الشعب في قوله^(٢٤):

وإذا تضجّر أطعمته رصاصها وكسّته بالأكفان والبوغاء

ففي هذا البيت تتجلى صورة الهامش بالغة، ولم تستطع أن تتخلص من الوضع المزري الذي وضعته فيه سلطة المركز؛ لذلك نجد السلطة المركزية تلجم من سطوة الهامش بإطعامه الموت والقتل معلية من مركزها بوصفه يمتلك القوة والنفوذ، ولا مكان للهامش عنده، وهذا يدل على ثبات الموقف وعدم القدرة على تغييره؛ لذلك نجد المركز المتمثل بالسلطة الطاغية يلجم من سطوة الهامش، ولم يُسمح له بالمطالبة بحقوقه، وهذا الأمر جعل من ثنائية المركز والهامش تعيش حياة جدلية واحدة صاعدة، والأخرى مستلبة سارية في غياهب النسيان، حتى باتت معالمها مخفية، ولكن السياب لم يبق على تلك الحال في نصوصه؛ إذ نجده في نص آخر يمثل أنموذجاً متفائلاً على الرغم من تهميشه، بل يشكّل صوتاً عالياً غير محبّط؛ إذ يقول^(٢٥):

أنا قد أموت غداً، فإنّ الداء يقرض، غير وإن،

حبلاً يشدّ إلى الحياة حُطام جسمٍ مثل دارٍ

نخرت جوانبها الرياحُ وسقفها سيلُ القطارِ،

يا إخوتي المتناثرين من الجنوب إلى الشمال

بين المعابرِ والسهولِ وبينَ عاليةِ الجبالِ،

أبناء شعبي في قراه وفي مدائنهِ الحبيبة...

لا تكفروا نعمَ العراقِ...

خير البلاد سكنتموها بين خضراءٍ وماءٍ،
الشمسُ، نورُ الله، نغمُها بصيفٍ أو شتاءٍ،
لا تبتغوا عنها سواها

فالشاعر في نصّه، على الرغم من تهميشه، فإنّه يُنتج خطاباً مضاداً لخطاب المركز / السُّلطة، وهذا ما قام بتأسيسه الشاعر عبر تنويره الأنموذج المهمّش داعياً إيّاه إلى عدم ترك العراق عبر قيامه بالقاء صورة رائعة لوصف بلده العراق بأنّه (خير البلاد سكنتموها)؛ وذلك لوجود الأرض الخضراء والماء اللذين يثّان الحياة في النّاس، فضلاً عن حلاوة الشمس المتمثلة بنور الله صيفاً وشتاءً، ثمّ يقول لهم: لا تتركوها (لا تبتغوا عنها سواها)، ومن هنا نستنتج عبر نصّه الشعريّ أنّ الشاعر لم يخف على ذاته من سطوة المركز، بل نجده على الضّدّ من ذلك مناصراً الهامش، خادماً له مصوراً بلاده الرائعة خير تصوير، ومتغنياً بمعالمها وثرواتها الطبيعيّة؛ لذلك نجد الشاعر يمثّل شخصيّة قويّة ملقياً الحجّة على الهامش، ومصوراً حالته المتردّية التي أُنْهَكَها المرض والدّاء، وجاءت مناداته الهامش عبر (يا) النّداء (يا أخوتي المتناثرين)؛ ليشدّ العزم، ويحرّك من سواعدهم عبر صيغة جماعيّة غير مقتصرة على مكان معيّن من البلد.

والشاعر بموقفه هذا يعبر عن انتمائه للهامش، والتزامه بمبادئه التي جاء وكتب من أجلها، والناصح لها بوصفه صوت المهمّشين، وهذا الأمر قاد الشاعر إلى أن يحوّل هامشه مركزاً ليتخلّص بوساطته من هيمنة المركز عبر قيادته الهامش موجّهاً خطابه لهم، ليحاول عبر ذلك نقل السُّلطة للشعب المهمّش.

ويبقى الهامش حاضراً في النصّ السيّابيّ ممّا يرسّب لديه نمطيّة الإبقاء تحت

سلطة المركز؛ إذ يقول^(٢٦):

(رصاص)

لمن كلّ هذا الرّصاص ؟

لأطفال كوريّة البائسين،

وعمّال مرسليليا الجائعين،

وأبناء بغداد والآخرين

إذا ما أراد الخلاص

حديد

رصاص

رصاص

رصاص !

إنّ قراءة معمّقة للنصّاء النصّيّ عند السيّاب يجده تنبثق منه عدّة أنساقٍ مهمّشة ممتدّة على طول النصّ الشعريّ، فهو لم يقتصر على أبناء شعبه، بل يتجاوزه ليشمل كلّ مهمّشي العالم؛ لذلك نجد السيّاب موظّفاً لأسلوب الاستفهام، أي: أنّه يريد جواباً؛ إذ لم يعرف لمن كلّ هذا الرصاص؛ لذا بقي المركز مسيطراً على طول النصّ، متّخذاً خطاباً يُعلي من مكانة الهامش، عبر استعماله هذا الأسلوب الذي يتطلّب جواباً، ولكنّه في النهاية أعطى جواب ما ابتدأ به، لذلك قال: (إذا ما أراد الخلاص، حديد، رصاص، رصاص، رصاص). وهذا يدلّ على شحنه الهامش ليحرّضهم على المركز؛ لذا نجده يحدّد وجهة الهامش إزاء هذه السّلطة المركزيّة للتخلّص منها عبر الثورة الثائرة من الهامش، حتّى أصبح الشّاعر في نهاية النصّ

متدبراً قلقاً من سلطة المركز، ولم يُطق أفعالها، ممّا سار على خطابٍ متمركز في نهاية نصّه الشعريّ ليحدّد الهدف الحقيقيّ الذي يسير الهامش من خلاله.

وفي نهاية هذا المبحث، نجد الهامش السيّابيّ متنوعاً ومتعدّداً بتعدد الأفكار والرؤى، فنظرة السيّاب تجاه الهامش كانت نظرة سوداويّة لم تعد قادرة في أكثر من موضع على تغيير هامشها لتقلب المراكز وتحتلّ مكانتها، أو على الأقلّ تغيير النظرة السّوداويّة مُجَاهِها هذا في أحيان كثيرة. ولكن في أحيانٍ أُخرى، وجدنا السيّاب ثائراً جاعلاً من الهامش ثورياً قادراً على تغيير مكانته ليصنع مركزاً لنفسه ليتناسب مع المراكز الموجودة في الأصل، وهنا لابدّ من الإشارة إلى أنّ الشّاعر وهو يعيش إحساسه الكثيف هذا بالفاجعة التي تحلّ بإنسانه وأُمّته، ويتفكّر بمآلاتها، لا يقف بتأمّلاته عند تخوم الأفكار المجرّدة والمقولات المنطقية والتحدّيات الذهنيّة شأنه شأن الكثير من شعراء الفكر والعقيدة، إنّما ينزع يتأمّلاته وأفكاره إلى الكشف والمكاشفة، فيقفنا بذلك على ما ينتظم الواقع من ضرورات وأوضاع ومواقف، ويجدر بنا أن نعتمد ذلك طاقة في التغيير، وقوّة فعلية في الخروج بحركة الصّيرورة، من سياقاتها الميكانيكيّة العمياء إلى آفاقها الإنسانيّة الواعية حيث الإرادة والوعي يشكّلان هذه السيّاقات، إنّّه لا يردّد الأفكار والمفاهيم في ذاتها ولذاتها، إنّما يترجمها أحاسيس متعيّنة، وصوراً حادّة، ودلالات قد لا يبلغها المنطق حجّة ويحتويها العقل مقولة، فيبلغ بها من خلال ذلك إلى صمت من القوّة في المخاطبة والإقناع قد لا تقصر عنها كلّ الصّينغ الذهنيّة والبلاغيّة للأفكار والمفاهيم، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على التفاؤل الصّادر من الشّاعر تجاه الهوامش المنسيّة.

المبحث الثاني: النّسق المكانيّ بين المركز والهامش

أ- المكان المركزيّ وجدل الرّيف والمدينة

ب- تهميش المركز الوطن

للنّسق المكانيّ مكانة مرموقة في شعر السيّاب؛ لذا كان حضوره قوياً في شعره، «فالقرية والمدينة تتجلّيان وراء خلفيّة الصّراع بشكل لافت؛ إذ الفرق شاسع بين عالم المدينة الصّاحب الملوّث بالخيانة والغدر والنفاق، على الرّغم من أنّها تحتوي على المرافق والمراكز الثقافيّة في مقابل القرية القابعة على هامش الحضارة والتطور، فهي بدائيّة ونائيّة»^(٢٧). فمركزيّة المكان وهامشيّته تتحدّد عبر النظرة الشّاعرة للنصّ من خلال المعطى البنائيّ الذي يقوم عليه بناء النصّ؛ إذ يقول في أحد نصوصه الشّعريّة^(٢٨):

ونحنُ في بغداد؟ من طينٍ

يعبّجه الخزّافُ تمثالاً،

دنيا كأحلام المجانين

ونحنُ ألوانٌ على لجّها المرتجّ أشلاءً وأوصالا

ففي هذا النصّ، تتجلّى هامشيّة المكان واضحة متمثّلة في (بغداد)، حيث كان الشّاعر والشعب يعيشون حياة هامشيّة مسلوّبة الإرادة والحرّيّة، ومّا يدلُّ على اندماجه في الهامش / الشعب استعماله الضمير الجمعيّ (نحن)، وهذه دلالة صريحة تجسّد عمق العلاقة المتصّقة بالجماعة المهمّشة، ومن هنا تبرز الفجوة العميقة بين الهامش والمركز، (بغداد) في نظر الشّاعر أصبحت مهمّشة لا يستطيع العيش فيها؛ لذلك وصف الشعب -وهو من ضمنهم- بأنّهم أشلاء

وأوصالاً. وهذا الأمر جعل المكان يتحوّل إلى موقع للقسوة والظلم والقتل والدّمار، لذلك لم يستسغه الشاعر، وأراد أن يتحرّر منه. إنّ استعمال الشّاعر لللفظة (الطين) توحى بالابتذال والاستسلام للمركز (الخزاف) الذي يتحكّم به ويصنع منه ما يشاء، ولعلّ دلالة (التمثال) تعطي -أيضاً- إشارة إلى السُّكون والصّمت وعدم الحركة، التي هي حالة الطبقة المهمّشة (الشّعب) ثمّ أردف الشّاعر هذه الصّورة بصورة أخرى، وهي قوله: (دنيا كأحلام المجانين)، التي تشي بحجم المرار والعذاب القابع فيه الشّاعر، ومن يتحدّث عنهم بلسانه، فالمجنون لا يعي ولا يعترض على شيء، ولا يستطيع أن يحقّق ذاته وأحلامه؛ لأنّه فقدَ جوهرته الثمينة وهي العقل.

ولكنّ مرارة الشّاعر في نصّ آخر تبرز جليّة عبر التهميش والإقصاء الذي يعيشه؛ إذ يقول^(٢٩):

واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق !

وهل يعودُ

مَنْ كان تُعوّزُهُ النقودُ؟ وكيف تُدخِرُ النقودُ؟

وأنت تأكلُ إذ تجوعُ؟ وأنت تُنفقُ ما يجودُ

به الكرامُ، على الطّعامِ؟

لأبكيَنَّ على العراقِ

فما لديك سوى الدّموع

وسوى انتظارِك، دونَ جدوى، للرياح وللقلوع !

فالشّاعر يتحسّر على وطنه العراق فقد بقي مهمّشاً لا يستطيع العودة إلى

بلده؛ لأنّه يعيش حياة معدّمة؛ لذا يعطي السّبب في عدم عودته، وهو (وهل يعودُ مَنْ كان تُعوّزه النقود)، ويتساءل متحسّراً: (وكيف تُدّخر النقود)، والسّبب هو إنفاق الشّاعر ما تجود به الكرامُ عليه من أموال على الطّعام لشدّة فقره، فبنيات النّصّ تُوحى بأنّ حيّز المكان الذي يعيشه هامشيّاً؛ لذا نجده يحنُّ إلى المكان (المركز)، وهو (العراق)؛ ولكنّه لم يستطع العودة إليه، وظلّ يزداد ألماً ويقلُّ إصراراً وتحديّاً، وهذا الأمر جعل الهامش خاضعاً للمركز مستسلماً لسلطته، وهذا العوز المادّي جعل الشّاعر يعيش في دوّامة الهامش خاضعاً ومستسلماً لها؛ لذلك لم يجد خلاصاً له وملاذاً سوى الدّموع (فما لديك سوى الدّموع)، والانتظار من دون جدوى لو سيلة تخلّصه من عذابه وألمه.

وتبقى تجاذبات الهامش والمركز سائرة عبر علوّ أحدهما مقابل دونيّة الأخرى؛ لذلك نجد الشّاعر يحسُّ بغربة ذاتيّة مكانيّة مهمّشة؛ إذ يقول (٣٠):

لأنّي غريبٌ

لأنّ العراق الحبيب

بعيدٌ، وأني هنا في اشتياقٍ

إليه، إليها... أنادي: عراق

فيرجعُ لي من ندائي نجيب

تفجّر عنه الصّدى

أحسُّ بأنّي عبّرتُ المدى

إلى عالمٍ من ردّي لا يُجيب

ندائي،

فالشاعر في هذا النصّ يكشف عن معاناته الداخليّة، وهو يعيش في بلد (لبنان) بعيد عن بلده (العراق)، على الرُّغم من الحياة الجميلة والهائلة التي يتمتّع بها (لبنان)، إلّا أنّ الإحساس بالغربة دفعه إلى الشُّعور بالتهميش والحنين إلى الوطن (المركز) العراق، وهناك سبب آخر لهذا الشُّعور، وهو وجود الحبيبة في (العراق)، التي ناداها الشاعر متشوّقاً إليها، فجعل اشتياقه إليها مساوياً لاشتياقه إلى بلده العراق، فقال: (وأنا هنا في اشتياق إليه إليها). فضلاً عن ذلك، فإنّ الشاعر في نصّه لم يدع للآخر فرصة المشاركة، بل جعل من ذاته وحدها هي المتشوّقة الباحثة عن مكان آخر، إلّا وهو العراق؛ لذلك سار الضمير الأنوي في النصّ متجلياً بصورة عالية (لأنيّ، أني، أنادي، ندائي، أحسّ...)، وهذه الضمائر تدلّ على عمق المعاناة الداخليّة للشاعر، فهو مهمّش في بلد مليء بالجماليّات الحضاريّة والثقافيّة؛ لذا أصبح المكان بالنسبة إلى السيّاب هلامياً عائماً مهمّشاً. وفي ضوء ذلك، وجد السيّاب أنّ العراق هو المكان المناسب له؛ لما يحمله من دلالات إيجابيّة كثيرة.

أمّا المكان بالنسبة إلى الريف والمدينة، فكان حاضراً بشكل واسع وجلي، ولكن هذه الثنائيّة تعيش حالة من التجاذبات والصّراعات بين الرّيف والمدينة؛ لأنّ شاعرنا السيّاب كان ناظماً على المدينة؛ لأنّها السّبب في تعاسة الشّعب، وهي التي جرّده من القيم الإنسانيّة النبيلة، وهذه القيم منبعها الريف الذي يوصف بالبراءة والبساطة والقيم العربيّة الأصيلة والالتزام بالتقاليد والعادات السّامية. وهذه الكراهية للمدينة تتجسّد في قوله^(٣١):

وتلتفُّ حولي دروبُ المدينة

حبالاً من الطّين يَمْضَغْنَ قلبي

وَيُعْطِينَ، عن جَمْرَةٍ فيه طينة

حبالاً من النُّورِ يَجْلِدُنْ عُرَى الحقولِ الحزينة

وَيُحْرِقْنَ (جيكور) في قاعِ رُوحِي

ويزرعن فيها رَمادَ الضَّعِينَةِ

في هذا النصّ الشعريّ يَبوح الشّاعر باختناقه من أجواء المدينة التي رأى دروبها تلتفتّ حولها كجبال من الطّين، تنتزع قلبه، ويطفئن جمره قلبه بطينة، في إشارة ربّما إلى طبيعة أبناء المدن، الذين يمتازون بالبرود في التعامل مع الآخرين، وفي العلاقات الاجتماعيّة، بعكس أبناء الريف الذين تقوى بينهم الأواصر الاجتماعيّة، وحرارة التعامل مع الآخرين، والمواقف المختلفة بشكل عامّ. ثمّ يكشف الشّاعر لاحقاً عن نظرتِه السّوداويّة لأنوار المدينة البرّاقة، إذ يرى فيها وكأنّها جبال تجلد الحقول الحزينة العارية، وتُحرق قريته (جيكور) المهْمَشة إزاءها في قاع رُوحه، بل يمتدّد أذى المدينة (المركز) لقريته؛ لأنّها تزرع رَماد الضَّعِينَةِ في تلك القرية المسالمة. وهذا الحقْد على المدينة دفعه إلى الرجوع إلى المكان الأصل (جيكور)، حيث مركز الطهارة والبراءة والعفويّة والهدوء؛ إذ يقول (٣٢):

وجيكورُ خضراءُ مَسَّ الأصيل ذرى النّخل فيها

بشمسٍ حزينة

يَمْدُ الكرى لي طريقاً إليها:

مِنَ القلبِ يمتدُّ، عَبر الدّهاليز، عَبر الدُّجى والقِلاعِ الحصينة

إنّ انتماء الشّاعر إلى قريته (جيكور) دفعه إلى تصويرها بهذه الصّورة الجميلة

(خضراء) في إشارة إلى الجنة الخضراء، وأردفها بصورة أخرى معبراً عن الحزن والألم الذي يكتنفها، فهي في ليلٍ وحزنٍ دائمين، فالأصيل (الليل) يغطي حتى ذرى نخلها الشامخ والشمس فيها تختلف؛ لأنّها شمس حزينه في إشارة إلى تهميشها وإقصائها عن دائرة السعادة والبهجة التي تعيشها المدينة.

بل يصرّح الشاعر في نهاية النصّ بأنّ النوم يمدّ طريقاً إلى الشاعر متجاوزاً كلّ العقبات (الدهاليز، الليل، القلاع الحصينة)، في إشارة ربّما إلى الهدوء والاستسلام الذي تعيشه القرية المهمّشة إزاء الصّخب والعنف اللّذين يميّزان المدينة / المركز، ومن هنا نجد أنّ القرية بالنّسبة إلى السيّاب، والتمثّلة بـ (جيكور)، كانت «بمثابة الرّثة الوحيدة التي يتنفّس من خلالها الشّاعر، والنافذة الوحيدة التي يطلّ من خلالها على ساحة الحياة الإنسانيّة»^(٣٣).

ولعلّ انتقام السيّاب على المدينة / المركز؛ لأنّها مصدر الألم والرديلة وسوء الخلق، وهذا ما كان ماثلاً في قوله^(٣٤):

لُتْثَمَرَ بِالرَّيْنِ مِنَ النُّقُودِ، وَضَبَجَةِ السَّفَرِ

وَقَهْقَهةِ الْبَغَايَا وَالسُّكَارَى فِي مَلَاهِيهَا

فمركزيّة المكان لدى السيّاب في النصّ جعلته يكسر نمطيّتها، ويخلق مسافة أو فجوة عميقة ذات دلالات متعدّدة بين المركز / المدينة، والهامش / القرية؛ لذلك يضع الشّاعر نفسه أمام مكانين متقابلين، أحدهما: مركزيّ، والآخر مهمّش، ما يفتح مجالاً للعيش في مكان لائق؛ لذلك فضّل الريف / الهامش، وعدّه مصدراً للسّعادة والهناء مقابل المدينة / المركز، التي احتلّت مكاناً سلبياً غير مناسب للشّاعر، وهذا الاختيار الشاعريّ للمكان جاء نتيجة حتميّة من لدن الهامش

الذي لقي ما لا يتوقَّعه في المدينة، وهذا ما حصل للسياب؛ إذ أصبحت المدينة لديه «كئيبة، قبيحة الوجه أمام الشاعر ترسف في أغلال العبودية، وتمارس مع أهلها الظلم والاستعباد»^(٣٥). فالنقود تشير إلى السلطة والنفوذ (المركز)، وضجة السفر وقهقهة البغايا والسُّكاري في الملاهي تُشير إلى الحالات السلبية التي تعيشها المدينة / المركز؛ ولذلك فهي منبوذة العيش في نظر الشاعر. لقد أصبحت المدينة في نظر السياب مكاناً للتعاسة والألم من جهة، واللَّهُو من جهة أخرى؛ لأنَّ فيها تجتمع النقااض، يقول^(٣٦):

وقد نامَ في بابلَ الراقصونَ

ونامَ الحديدُ الذي يشحذونه،

وغسَّى على أعينِ الخازنين، لهاثُ النُّصار الذي يحرسونه

حصاد المجاعات في جنتيها

رحى من لظى مرَّ دربي عليها

وكرمٌ من عساليجه العاقراتُ، شرايينُ تموزَ عبْرَ المدينة،

شرايين في كلِّ دارٍ، وسجنٍ ومقهى

وسجنٍ وبارٍ، وفي كلِّ ملهى

يكشف الشاعر في هذا النصّ عن التناقض بين ما تعيشه المدينة (بابل) من حياة ترف ولهو، فالراقصون ينامون فيها، والحديد المشحوذ (السُّيوف) ينام فيها، في إشارة إلى استتباب الأمن، والناس الأثرياء فيها غسَّى عيونهم الذهب الذي يخزنونه. هذه الصورة المترفة للمدينة تناقضها صورة أخرى وهي طبقة المهمّشين (الجياع)، ثم يعود فيقارن بين صورة التناقض في المدينة (سجن x

مقهى) (سجن x بار) (عاقرات x تموز) بوصف أن تموز هو إله الخصب، هذه الصورة المتناقضة تكشف عن وجود طبقتين: طبقة (المركز) التي بيدها الأموال وتقضي حياتها في اللّهُو والترّف، وطبقة (الهامش) التي تعاني من السّجن والجوع والحرمان. وهكذا تحوّلت المدينة في نظر السّياب إلى عالمٍ متناقض من الجنون والسُّقوط وعبادة المال، ومقبرة القيم الإنسانيّة والجوع والعذاب؛ ولهذا كانت المدينة مصدر شقائه؛ لأنّها كانت مصدر شقائه وأحزانه لسيطرة الجشع وحبّ المال على النفوس المريضة، حتّى تحوّلت إلى سجن مظلم، ومبغى يزخر بالفساد والعفن^(٣٧).

وهذا الألم والصّياغ وعدم التّواؤم دفع الشّاعر للانتقام من هذه المدينة التي أصبحت مدنّسة لا تستحقّ البقاء والعيش بها؛ لذا حاول الانتقال إلى مكان أكثر رحابة، فلا توجد مطابقة بين المكانين الهامش / المركز؛ لذلك بقي الصّراع قائماً بينهما، وفي ضوء ذلك، أصبح الحاجز أو المسافة واسعة والفرق لا يطاق بين القرية / الهامش، والمدينة / المركز، لا يسهل العبور فوقها أو لا يمكن تجاوزها؛ لأنها تركز على ميراث طويل من العزلة، وهي واضحة أكثر في البلدان العربيّة^(٣٨). وتبقى المدينة تشكّل عالماً غير مستساغ لدى السّياب؛ إذ يرى في بغداد / المركز^(٣٩):

بغداد؟ مبغى كبير

(لواظظ المغنيّة

كساعة تنكّ في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار)

يا جثّة على الثرى مستلقية الدود فيها موجة من اللهب والحريز

في هذا النصّ يهجم الشاعر بعنف على المدينة بغداد / المركز، واصفاً إياها (بالمبغى الكبير)، في إشارة إلى انتشار الفساد فيها، ويُردف هذا الوصف بالحديث عن المغنية (لواظ) التي وصفها بأنها تبعث السّأم في نفوس السّامعين، وكأّتها ساعة حائط، أو ساعة في محطة قطار، بدلاً من أن تبعث الفرح والطرب لديهم. ثمّ يُردف الشاعر حديثه بصورة أخرى قائمة للمدينة / المركز، فهي في نظره جثّة هامة على التراب، يسري عليها الدود مثل موجة من لهب، دلالة على الأذى الذي يسببه الدود والتشوّهات التي يتركها في الجثّة وهو (الحريز) في إشارة إلى نعومة انسيابه. ومن هنا أصبح المكان (المبغى) وسيلة لوصف الأوضاع، وإيصال دلالات السُّقوط، فرسم السيّاب صورة لبغداد عزل عنها ذاكرة المكان المتجذّرة في التاريخ، واحتفظ بصورة واحدة للدلالة على غبن الهامش وسطوة المركز^(٤٠). وهذا ما غاضه وعكس موقفه تجاه المدينة / المركز. إذن، فوجّع الشاعر متأثّاً من إدراكه حقيقة هذا العصر العربيّ، والحقيقة أنّ وجع الشاعر ليس بالتهويمية الرومانسيّة المقصودة لذاتها، ولا بالموقف السلبيّ حياتيّاً أو أيديولوجيّاً، إنّما يجمع الحزن إلى الرفض والدمعة السّاخنة إلى البشارة، فهو يتشوّق إلى الأفق البعيد في الوقت الذي يبكي جراحه ويقرأ ما ينطوي عليه واقع الأمّة من إرهاب قويّ بما سيأتي به الغد من خلاص، في الوقت الذي يذرف فيه دمعته السّاخنة.

وفي نصّ آخر يقرّر الشاعر الهرب من المدينة إلى القرية الأمّ (جيكور)، حيث

مصدر الراحة والسَّعادة، يقول في قصيدة (العودة إلى جيكور)^(٤١):

على جواد الحُلُمِ الأشهبِ
أَسْرَيْتُ عَبْرَ التَّلَالِ
أَهْرَبُ مِنْهَا، مِنْ ذُرَاهَا الطُّوَالِ،
مِنْ سَوْقِهَا الْمَكْتَنَظِّ بِالْبَائِعِينَ،
مِنْ صُبْحِهَا الْمَتَعَبِ
مِنْ لَيْلِهَا النَّابِجِ وَالْعَابِرِينَ
مِنْ نَوْرِهَا الْغِيهِبِ
مِنْ رُبْعِهَا الْمَغْسُولِ بِالْخَمْرِ،
مِنْ عَارِهَا الْمَخْبُوءِ بِالزَّهْرِ،
مِنْ مَوْتِهَا السَّارِي عَلَى النَّهْرِ

فالمدينة هنا رمز للألم والقهر والاستبداد والفساد، وهذا متأثراً من خلال الوصف السلبي للمدينة/المركز بأنها مختنقة في أجواء متوترة تُرهب الشاعر وتحطّ من عزيمته؛ لذلك أصبح موقفه سلبياً منها؛ لأنّه عاش صراعاً مريراً في المدينة، لذلك ذهب السياب عامداً نقل صورة المدينة بكلّ ما فيها حتّى أصبح «أبرز خصيصة للسوق هنا، هي الاكتضاظ، ثمّ سيطرة منطقة البيع، كقيمة تنبني عليها المعاملة بين الناس، وهي قيمة تُشير إلى ما هو مادّي، في حين أنّها تهمس كلّ ما هو رُوحي»^(٤٢).

وهذا الاتجاه السلبيّ تجاه المدينة دفع السياب لأنّ يحنّ إلى وطنه الأمّ، وقريته النائية (جيكور)، فراح يسائلها بنغمة حزينة متأسّفة، قائلاً^(٤٣):

جيكور جيكور: أين الخبز والماء؟

الليل وافي وقد نام الأدلاء؟

والركبُ سهرانٌ من جوعٍ ومن عطشٍ

والريّحُ صرٌّ، وكلُّ الأفقِ أصداءُ

بيداءٌ ما في مداها ما يبين به

دربٌ لنا وسماء الليل عمياءُ

جيكور مُدّي لنا باباً فندخله

أو سامرينا بنجمٍ فيه أضواء!

فالشاعر في نصّه يُسأل قريته المهمّشة، ويصنع حواراً معها، وكأنّها كائن حيّ يفهم ويعقل السؤال كالإنسان، ما خلق مفارقة قامت على إنطاق الجهاد وتحريكه، فعالم القرية في شعر السيّاب يدفعنا إلى تأمّل أنّ السيّاب عاش بين أحضان الريف طفولته وصباه حتّى تكوّنت شخصيّته ونمت في تلك القرية؛ لذلك اختزنت في ذاكرته العديد من الوقائع والتجارب، ولعلّ قارئ شعره عن القرية يلتبس عنده علاقة حميميّة أحبّها وعاشها حتّى بقيّ يحنّ إليها دائماً. وإذا كانت المدينة هامشاً في نظر السيّاب، فإنّه في هذا النصّ جعل من جيكور مهمّشة دونيّة لا حياة لها؛ لذا ذهب يُسائلها وهي لا تجيبه، يعني في نظره كانت مركزاً ولكنّها أصبحت مهمّشة بفعل المركز / المدينة، التي أصبحت تبدو مركز الخوف وعدم الانسجام لدى السيّاب؛ لذا بقيّ يحنّ إلى قريته الحبيبة (جيكور)؛ لأنّها في نظره جنّة مفقودة تنبع أساساً من الذات؛ إذ يمتليء العالم بالروح والهناء، هي نفسها الجنّة المنشودة عند معظم شعراء هذه الحقبة^(٤٤).

ولكن السَّيَّابِ في أبياتٍ آخر أصبح يتحرَّس على قريته (جيكور)، قائلاً^(٤٥):

أَوَاهِ يَا جِيكُورُ لَوْ تَسْمَعِينَ!

أَوَاهِ يَا جِيكُورُ لَوْ تَوْجِدِينَ!

لَوْ تُنَجِّينَ الرُّوحَ، لَوْ تُجْهِضِينَ

كَيْ يُبْصَرَ السَّارِي

نَجْماً يُضِيءُ اللَّيْلَ لِلتَّائِهِينَ

فالنَّصُّ السَّيَّابِيّ يكشف عن عمق المعاناة والألم والتهميش الذي يعيشه؛ لذلك ذهب متحرَّساً إلى قريته (جيكور) حيث منبع الصَّفَاء والسَّعَادَةِ والراحَةِ، وهذا جاء نتيجة لطغيان المركز وعدوانيته للقريّة / الهامش، النظرة الدونيّة دوماً، وهذا التّضادّ بين المركز والهامش، وعدم التوافق بين قطبي الثنائيّة، مرده إلى أنّ عالم «الريف في تضادّه مع المدينة يأخذ صيغة عالم يقع فيما عدا عالم (الهنا) العالم الذي له طبيعة حلم متمنّع يُغري - تحت قهر الواقع - بالسَّفر الشَّعْرِيّ الدائم إليه، والمحرّك لعملية توالد الدلالات والصُّور»^(٤٦). لذلك أصبحت هذه الثنائيّة (الريف / الهامش، المدينة / المركز) لدى الشَّاعر «تتوزّع بين موقعين مكانين، ونوعين زمنين، مكان القرية المنشود بزمنه الماضي، ومكان المدينة المرفوض بزمنه الحاضر، ومن شأن هذا التوزّع أن يولّد تخلخلاً في وتيرة الزمن وعدم انتظام في إيقاعه، ممّا يسبّب للذات الشَّاعرة قلقاً ووحشة، وتمزّقا وضياعا»^(٤٧)، وهذا ما حصل للسَّيَّاب، ولذلك تشكّلت ثنائيّة ضديّة بين الريف والمدينة، فالسَّيَّاب شديد التعلّق بمكانه الأصل الذي يعدّه المركز في نظره، على الرغم من سطوة المركز / المدينة، بل جعل منها هامشاً، وهذا حصل في قوله^(٤٨):

تلك أُمِّي وإنْ أجنُّها كسيحاً
لائئماً أزهارها والماء فيها، والثُّرابا
ونافضاً بمقلتي، أعشاشها والغابا:

تلك أطيّار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السُّطوحا
وينشّرن في بويّب الجناحين كزهرٍ يفتّح الأفوافا

فالشاعر لا يجد السّعادة وراحة البال إلّا في مركزه الأصل (جيكور)، فقد جعل منها مركزاً وهمّش المدينة / المركز الملوّثة، ولعلّ «المتبّع لشعر السيّاب يُدرك كيف أصبحت (جيكور) جزءاً من نفسيّته، وأنّه اتخذها رمزاً للعراق، فلو لا السيّاب ما كان لـ (جيكور) هذه مكاناً في الدّراسات الأدبيّة المعاصرة، فقد كان حضورها جليّاً في أعماله الشّعريّة»^(٤٩). فجيكور / الهامش أصبحت مركزاً في نظر السيّاب، وفي نظر كثير من دارسي شعره؛ بسبب تركيز السيّاب عليها، ومحاولة رفعها ورفع القيم التي تتمتع بها مقارنة مع بغداد / المركز، وما فيه من تهتك وظلم وقسوة، وغيرها من الصّفات التي جسّدها في نصوصه الشّعريّة.

المبحث الثالث / الرجل / المركز - المرأة / الهامش

تُعَدُّ ثَنَائِيَةُ الرَّجُلِ وَالْمَرْأَةِ فِي شِعْرِ السِّيَابِ مِنَ الْقَضَايَا الْمَهْمَةِ؛ بِوَصْفِ السِّيَابِ يَعِيشُ فِي مَجْتَمَعٍ ذَكَوْرِيٍّ يَهْمُّشُ الْمَرْأَةَ، وَلَمْ يُنْصَفْ مَكَانَتُهَا؛ لِذَلِكَ بَقِيَ الْخُطَابُ مَكْرَسًا لِلرَّجُلِ طَوْلَ عِدَّةِ قُرُونٍ، حَتَّى تَحَوَّلَتِ الْمَرْأَةُ إِلَى سَلْعَةٍ تُبَاعُ وَتَشْتَرَى، فَالْمُتَأَمِّلُ فِي شِعْرِ السِّيَابِ سَيَجِدُ فِي بَعْضِ أَشْعَارِهِ غَيْرَ مَلَاحِمِهَا الْحَسِّيَّةِ الْجَسَدِيَّةِ الصَّارِخَةِ^(٥٠).

فَهَذَا الطَّابِعُ الشَّهَوَانِيُّ الْحَسِّيُّ الْمُنْجَسَّدُ فِي النَّصِّ يُعْطِي صُورَةَ مَهْمَشَةٍ وَاضِحَةٍ تَجَاهِ الْمَرْأَةَ الَّذِي لَا يَجِدُ فِيهَا غَيْرَ الشَّهْوَةِ الْخِيَوَانِيَّةِ، وَهَذِهِ النُّظْرَةُ مُتَجَذِّرَةٌ عِنْدَ الشُّعْرَاءِ مِنَ الْعَصْرِ الْجَاهِلِيِّ إِلَى عَصْرِ السِّيَابِ، فَالْنَسَقُ الذَكَوْرِيُّ السَّائِرُ عِبْرَ بَنِيَاتِ النَّصِّ يَتَّخِذُ مِنَ السُّلْطَةِ الشَّعْرِيَّةِ الْمُتَجَذِّرَةِ مِيدَانًا لَهُ، وَهَذَا التَّهْمِيشُ الْأُنْثَوِيُّ جَاءَ رَدَّةً فَعَلَ طَبِيعِيَّةً فِي شِعْرِ السِّيَابِ؛ لِأَنَّهَا فِكْرَةٌ رَاسِخَةٌ فِي ذَهْنِهِ مِنَ الصَّعْبِ الْإِنْفِلَاتِ مِنْ قِيُودِهَا؛ لِأَنَّهَا بِؤْرَةٌ مَهِيْمَةٌ بِفَعْلِ الْخُطَابِ الْمُؤَسَّسَاتِي الْمَهِيْمِ، وَهَذَا يُعَدُّ نَسَقًا ثَقَافِيًّا مَنُغْرَسًا فِي الْذَاتِ الشَّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ؛ لِذَلِكَ لَمْ يَجِدِ السِّيَابُ فِي الْمَرْأَةِ غَيْرَ الصِّفَاتِ الْمُوْغَلَةِ بِالْحَسِّيَّةِ وَالْجَسَدِيَّةِ، وَهَنَا تُعَدُّ الْحَبِيْبَةُ مَغِيْبَةً لَا دَوْرَ لَهَا غَيْرَ طَلَبِ الْإِسْتِمْتَاعِ وَالْمَثُولِ أَمَامَ الْمَرْكَزِ / الذَكَرِ؛ لِذَلِكَ نَجِدُ شَخْصِيَّتَهَا غَائِبَةً تَمَامًا لَيْسَ لَهَا حَقٌّ فِي التَّعْبِيرِ عَنْ إِحْسَاسِهَا الْإِنْسَانِيِّ وَالْعَاطِفِيِّ، بَلْ تَحَوَّلَتْ إِلَى مُطْلَبٍ يَبْحَثُ عَنْهَا الشَّاعِرُ لِمَنْحِهِ اللَّذَّةَ الشَّهَوَانِيَّةَ الَّتِي يَنْتَظَرُهَا. وَإِنْ حَاوَلَ الشَّاعِرُ أَنْ يُخَفِّفَ مِنَ النَّمْطِ الذَكَوْرِيِّ / الْمَرْكَزِ بِجَعْلِ الْمَرْأَةِ هِيَ الْمُتَكَلِّمَةُ (ثُمَّ تَقُولُ عَيْنَاهَا)، فَالْمَرْأَةُ / الْهَامِشُ مَقْتَنَعَةٌ بِهَامِشِيَّتِهَا.

وَهُوَ لَمْ يَكْتَفِ بِذَلِكَ، بَلْ نَجِدُ الصُّورَةَ ذَاتَهَا تَتَكَرَّرُ فِي نَصِّ آخَرٍ مِنْ شِعْرِهِ؛ إِذْ

قام بإخضاع الهامش للمركز مستجيباً له، قائلاً^(٥١):
والتفّ حولك ساعداي، ومال جيدك في اشتها،
كالزهرة الوسنى، فما أحسستُ إلا والشفاه
فوق الشفاه، وللمساء
عطر، يضوع فتسكرين به، وأسكر من شذاه
في الجيد، والفم، والذراع،
فأغيبُ في أفقٍ بعيدٍ، مثلما غاب الشراع

فهذا التصوير الشعريّ يقود بنا سريعاً إلى الحسيّة الموغلة في جسديّة الهامش المستجيبة له من دون معارضة ولا اصطدام، ما يدفع بنا بفوقيّة المركز ودونيّة الهامش، ذلك الهامش الذي سمح لنفسه البقاء في نير المركز من غير مقاومة تُذكر أو رفض. وهذه القدسيّة للمركز التي أعطته شرعيّة للدّفاع عن نفسه ما جاءت لولا تماهل الهامش وفقدانه خصوصيّة؛ ولذا أصبح النصّ مليئاً بالعلاقات التي تُوحى بتهميش الهامش / المرأة (التفّ حولك ساعداي، مال جيدك في اشتها، الشفاه فوق الشفاه، للمساء، تسكرين به)، وما هذ إلا دليل قوّة المركز واستفحاله مقابل دونيّة الهامش / المرأة التي أصبحت ضحيّة المركز غير صامدة أمامه، ولم تستطع أن تواجه المركز، أي: ليس لها أدنى مقاومة، بل هي في حالة استسلام تامّ.

وهو لم يكتفِ بتلك الصّور الحسيّة الموغلة في الجسديّة، بل انتقل ليصوّر حال النّساء الجالسات خلف الباب، وهذا ما هو إلا انعكاس للنّسق الفحوليّ الذي سار عليه السيّاب، قائلاً^(٥٢):

زهراء أنت... أتذكرين؟

تَنَوَّرْنَا الْوَهَّاجَ، تَزَحَّمْ أَكْفُ الْمُصْطَلِينَ؟

وحديث عَمَّتِي الْخَفِيزُ عَنْ الْمُلُوكِ الْعَابِرِينَ؟

وراء باب. كَالْقَضَاءِ

قَدْ أَوْصَدْتَهُ عَلَى النِّسَاءِ

أَيْدٍ تُطَاعُ بِمَا تَشَاءُ؛ لِأَتْمَا أَيْدِي رِجَالِ

كَانَ الرَّجَالُ يَعْرِبِدُونَ وَيَسْمُرُونَ بِلا كِلَالِ

ففي هذا النصّ يستمرّ النَّسَقُ الفُحُولِيّ/ المركز بالقيام بدوره الرئيس السُّلطَوِيّ في إبقاء الهامش دونياً محتبئاً خلف الجدران من خلال بنيات النصّ السَّائِرةَ عَبرَه (وراء باب، قد أوصدته على النساء) لم يقل: على الرجال، وهذا دليل غلبة المركز على الهامش؛ إذ أصبح المركز يُفصَح عن ذاته بوساطة (كان الرجال يسْمُرُونَ بلا كِلال)، حتّى أصبح المركز متمتعاً بسلطة القاهرة للهامش، وهذا الأمر جعل من المرأة غائبة محتجبة فرض عليها النَّسَقُ الثَّقَافِيّ المركزيّ ليحَقِّقَ فَعَالِيَّتَهُ وأَطْمَاعَهُ، ومن هنا أصبحت السُّلْطَةُ الذَّكُورِيَّةُ المُمَثِّلَةُ بالمركز قد سلبت مكانة المرأة وفق ما يتلاءم مع توجّهاتها واحتياجاتها؛ إذ أصبحت سلطة المركز نابعة من أعماق الجماعة المهيمنة حتّى شرّعت الحقّ لها؛ ولذا أصبحت «قصص عَمَّتِهِ العجوز عن الملوك الغابرين بين النساء الجالسات خلف أبواب مغلقة بعيداً عن نظر الرجال، كما هي عادة العرب في الرِّيف، ما زالت خضراء في ذهنه تسري في عروقه ودمه»^(٥٣). وهذا ما هو إلّا نسق تجلّى في ذهن السِّيَابِ لإسكات المرأة، حتّى لا يمنحوها مجالاً للدفاع عن ذاتها، ولم يتوقّف عند هذا الأمر، بل أسهمت

اللغة في تهميش المرأة عبر بنية الخطاب الشعري، ففي قصيدة (اتبعيني)^(٥٤):

إتبعيني

فالضحى رانت به الذكرى على شطّ بعيد

حالم الأغوار بالنجم الوحيد

وشراع يتوارى، و (اتبعيني)

همسة في الزرقة الوسنى .. وظلّ

من جناح يضمحلّ

...

فاتبعيني ... إتبعيني

فاللغة أسهمت في النصّ بشكل فعّال في تهميش الهامش مقابل صعود المركز، عبر لفظة (الاتباع) المقتصرة على المرأة، وليس على الرجل، ليجعل من الخطاب سائراً على نغمة عالية عبر صيغة أمرية واجبة التنفيذ، ليصبح فعل التنفيذ حِكْراً على الهامش المتمثل بالمرأة، وهذا الأمر جعل الهامش خادماً لنسق المركز عبر سيطرته على الألفاظ اللغوية. وفي ضوء ذلك، أصبحت السلطة المركزية المتمثلة بالمركز تصيغ خطابها وفق النسق السائد عن المرأة حتى أبعدت عن الهامش / المرأة كلّ الأبعاد الإنسانية التي من المفروض أن تتمتع بها لتصبح في النهاية تعيش وسط بؤرة ذكية استطاعت من خلالها أن تمرّر أنساقها المخفية.

ويبقى النسق المركزيّ عالياً مترسّخاً في ذهن السيّاب متجسّداً عبر ثقافة لا شعورية متخذة من جسد المرأة هدفاً له، يقول^(٥٥):

أريقني على ساعديّ الدُموع وشُدّي على صدريّ المتعبِ

فهيهات ألا أجوب الظلام بعيداً إلى ذلك الغيب
فلا تهمني: غاب نجمُ المساء ففي الليل أكثر من كوكبٍ

فيتبيّن من خطاب السيّاب أنّه أعلى من شأن المركز من دون الهامش عبر الأفعال الأمرية المتمثلة بـ (أريقي، شدي)، فضلاً عن أداة النهي (لا تهمني)، وهذا يدلّ على مغادرة الهامش عبر الأفعال التي تُوحى بوجوب التنفيذ، ليرسم بوساطتها صوراً شعريّة متصارعة لما هو يريد؛ لذلك أصبح نصّه يتمتّع بخاصيّة نخبويّة عاكسة للصورة المؤسّساتيّة في ذاكرته، لذلك عمد إلى تركيز هيمنة المركز على الهامش، وأصبح الصوت الذكوريّ عالياً في الخطاب السيّابي يقابله ضمور للهامش الذي يكاد صوته خافتاً مستجيباً لرغبات المركز / الرجل، فلا نجد اعتراضاً من لدن الهامش على طلبات المركز، بل نجد رضوخاً كاملاً منساقاً لرغبات المركز؛ ولذا، فإنّ «استعمال الشاعر لأسلوب الاستعلاء في خطابه للمرأة إنّما هو بداعٍ من تصوّره الذهنيّ لتدني منزلة المرأة، وإيمانه بالبنون الشاسع الذي يفصله عنها في سلّم المراتب الإنسانيّة حيث هو في أعلاه، في حين تستقرّ هي وتقع في أسفله. وهو في ركونه لهذه الصّيغة الاستعلايّة يسلب المرأة حقّها الطبيعيّ في العطاء والمنع الماديّين والنفسيين معاً»^(٥٦).

ومن القصائد التي أدّى المركز فيها دوراً رئيساً هي قصيدة (المومس العمياء) التي تحوّل الهامش فيها إلى سلب إرادته وتكريسها للمركز بفعل الأنساق المركزيّة التي يُفصح عنها الواقع المفروض عليها؛ إذ يقول^(٥٧):

حتمٌ عليها أن تعيش بعرضها، وعلى سواها
من هؤلاء البائسات، وشاء ربّ العالمين

ألا يكون سوى أبيها - بين آلفٍ - أبها

وقضى عليه بأن يجوع

والقمح ينضج في الحقول من الصّباح إلى المساء

وبأن يلصّ فيقتلوه ... (وتشرّب إلى السّماء

كالمستغيثة، وهي تبكي في الظّلام بلا دموع

ولعلّ المتأمل في النصّ سيجد الخطاب المركزي / الرجل مهيمناً، فيما أصبح الهامش منزوياً في أماكن مغلقة لا متنفس لها، وهذا الهامش الذي اختارته المرأة ليس بمحض إرادتها، بل محتوم عليها ومفروض لتعيش من خلاله وتسير حياتها؛ لذلك أعطت عرضها مقابل أن تعيش؛ فالنصّ يصوّر حالة المرأة / الهامش التي حاصرها الجوع والفقر، ما دفعها لأن تباع عرضها للمركز المسيطر على زمام الأمور. فالسياب هنا يصوّر حالة اجتماعية واقعية هي أحد أسباب الانحدار الأخلاقي الذي أصبحت المرأة ضحيته، وهذا العمل أتى عبر تهميشها وإذلالها، فالفقر أصبح ضاعطاً عليها ومهيماً حتّى أصبح مكانها الهامش؛ لذلك، فإنّ النصّ يرسم حالة مزرية؛ إذ أصبح التهميش ركناً لها؛ لذا أعطاه هذه الصّفة لتصبح مهنة لها، وهذه النظرة السيّابية ليس من ورائها إذلال الهامش ومسخه، بل رصد حالة اجتماعية موجودة في واقعه، ومن هنا أصبحت ثنائية المركز والهامش تعيش حالة من الصّراع الجدلي الذي قام بإدارتها أحد ركني هذه الثنائية ألا وهو المركز، ليعمل على فرض سيادته وسلطته لتحقيق رغباته. ومن هنا أصبح وجود الهامش / المومس هو نتيجة حتمية لهيمنة السّلطة المركزية الذكورية.

ويستمرّ الشّاعر في وصف هذه الحالة التي أصبحت إحدى ضحايا المركز،

قائلاً^(٥٨):

ستجوع عاماً أو يزيد، ولا تموت، ففي حشاها
 حقدٌ يؤرّث من قواها
 ستعيش للثأر الرّهيب
 والداء في دمها وفي فمها . ستنتغث من رداها
 في كلِّ عرقٍ منه عروق رجاها شبحاً من الدّم واللّهيب،
 شبحاً تخطف مقلتيها أمس، من رجلٍ أتاها
 سترده هي للرّجال، بأنّهم قتلوا أباهـا
 وتلقّفوها يعبثون بها وما رحموا صباها،
 لم يبتغوها للزواج؛ لأنّها امرأة فقيرة

ويبقى الجدل سائراً ومهيماً بين السّلطة المركزيّة والسلطة المهمّشة وقد كرّس الخطاب هذا الجدل من خلال المعاني والأوصاف التي وصفت به هاتين السّلطتين، فالمرأة أصبحت ضحيّة الفقر والجوع؛ لذا أصبحت مهمّشة؛ لأنّ المرأة مغلوب على أمرها، فضلاً عن ذلك، فالمرأة (المومس) كما سمّاها السّياب أصبحت منبوذة غير مستساغة عند الآخر المركز، حتّى أصبح غير مرغوب الزواج بها (لم ييغونها للزواج لأنّها امرأة فقيرة)، وهذا الفقر الذي وقع عليها أبعد عنها الصّفة الجماليّة التي تتمتع بها المرأة، وأزاح مكانتها الاجتماعيّة، وسلب سلطتها؛ لذلك أصبحت المرأة آلة أو وسيلة بيد المركز، يحقّق أهدافه من خلالها، وتكشف مدى مركزيّة السّلطة الذكوريّة، حتّى أصبحت السّلطة المركزيّة صمّاء لا تسمع نداء الهامش، بل أصبح عندها الجسد هو أعلى كلّ شيء. في المقابل نجد

أنّ سلطة المرأة ضعيفة لم تستطع مقاومة المركز والاستعلاء عليه. وأخيراً، وجدنا قصائده على تنوّعها واختلافها مادّة وتعدّدها موضوعاً وإيقاعاً، تشكّل في تكوينها ومخيّلتها حلماً يتلمّس القارىء في أجوائه وسياقاته ما يضطرب به واقع الأُمّة في هذا العصر من أوضاع وضرورات ومصائر، وما يتقلّب في إنسانيّاتها من أحلام وأحزان ومتاعب، وما ينوء به الشّاعر نفسه من هموم وأفكار ومشاكل متشابكة متداخلة، نازغاً وطنيّته حتّى لكأنّ القصيدة لديه موشور مقلوب يلمّ شتات ما يفرزه الواقع، ويتململ به الإنسان العربيّ، ويعتلج في أعماق الشّاعر ليُحيله تركيبة واحدة موحّدة لا يخطئك رسم حدود هويّتها لساناً وإشكاليّةً وعصراً، وإنّما أتت منها إزاء مرآة ذهنيّة مجلّوة نتقّرى عبرها ملامح الشّاعر وقسمات الأُمّة وإنسانها في هذا العصر.

وفي نهاية البحث، وجدنا ثنائيّة المركز والهامش تشكّل هاجساً في شعر السيّاب وبكثرة بالغة؛ لأنّه عاش ظروفاً قاسية جعلته يعيش حياة صعبة مهمّشة، فتهمّش السيّاب جاء نتيجة طبيعيّة؛ لأنّه إنسان مبدع يحسّ بما لا يحسّه الآخرون، فمن الطبيعيّ أن يعمل المركز على تهमيشه؛ لئلا تأخذ السّلطة المهمّشة التابع لها دورها، حتّى يبقى قابلاً تحت ظلّ السّلطات المركزيّة الطاغية؛ ولذا، أصبح تهمّيشه نتيجة حتميّة متوقّعة لديه من أن يكون له دور كبير ورائق في تنوير الجزء الأكبر من المنتمين معه في دائرة واحدة، والقابعين تحت ظلّ النسيان.

الهوامش

- ١- يُنظر: المركز والهامش مفهومه، أنواعه، جذوره، الباح دليلة، ترماسين عبد الرحمان، مجلة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد الرابع، ٢٠١٢م: ص٢٩٨.
- ٢- يُنظر: الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، خليل سليمة، مشقوق هنية، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلة تقاليد، العدد الثاني، ديسمبر، ٢٠١١م: ص١١٣.
- ٣- يُنظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي: ص١٤٤.
- ٤- نماذج الهامش في الأدب العربي مقارنة في الأنساق الثقافية، د. جمال مجناح، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي.
- ٥- يُنظر: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، عبد الفتاح أحمد يوسف: ص١٩٣.
- ٦- معجم المصطلحات الأدبية، يول آرون، جاك آلان قبالا، ترجمة: محمد حمود: ص١٠٢٩.
- ٧- المركز والهامش في عروض المسرح الحسيني ما بعد عام (٢٠٠٣) في العراق، سعد عزيز عبد الصّاحب، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد (٢١)، ع (٩٢)، ٢٠١٥م: ص٤٧٣.
- ٨- أدب المهّمّشين بين النخبة والصّعاليك، أحمد ندا، موقع: [masn.20 at.com|Newarticle.phpsid-9400.56](http://masn.20.at.com/Newarticle.phpsid-9400.56).
- ٩- يُنظر: خطابات الفاييبوك وخطاب المثقف - مقارنة سيميائية ثقافية - فوضيل عدنان، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو - كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٣م: ص٢٠.
- ١٠- معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت وآخرون، ترجمة: سعيد الغانمي: ص٦٩٧.

- ١١- المركز والهامش في عروض المسرح الحسيني: ص ٤٧٦.
- ١٢- أدب الهامش في المغرب، محمد بن سعيد، صورة المرأة، موقع: www.hac2.univ.com.
- ١٣- من الشبكة المعلوماتية.
- ١٤- استطبيقا المهتمش في فنّ ما بعد الحداثة، د. عليّ شناوة، د. رحاب خضير: ص ٢٦.
- ٢٧.
- ١٥- الأعمال الشعريّة الكاملة، بدر شاكر السياب، ص ٣٢٢.
- ١٦- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٨٤.
- ١٧- الرمزية الإيحائية في شعر بدر شاكر السياب، خيريّة عجرش، قيس خزاغل، مجلّة التراث الأدبيّ، السّنة الثانية، العدد السادس، ١٣٨٩ هـ: ص ١٣٩.
- ١٨- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٦٠٥.
- ١٩- المركز والهامش في أدب عيسى لحليح، دليّة الباح، أطروحة دكتوراه، جامعة محمّد خضير، بسكرة، الجزائر، كليّة الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربيّة، ٢٠١٦ م: ص ١٦٧.
- ٢٠- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٣٢٥ - ٣٢٦.
- ٢١- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٤٣١.
- ٢٢- الشعراء الخوارج، عبلة الروينيّ: ص ٥٧.
- ٢٣- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٣٢٧.
- ٢٤- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ١٢٧.
- ٢٥- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢١٠.
- ٢٦- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٣٧٤.
- ٢٧- تجلّيات المركز والهامش في رواية رأس المحنة، أ.د. ترماسين عبد الرحمان، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلّة قراءات، العدد الخامس، ٢٠١٣ م: ص ١٨١.
- ٢٨- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٣٠٧.
- ٢٩- الأعمال الشعريّة الكاملة: ٢٣٣ - ٢٣٤.
- ٣٠- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ١٦٤.

- ٣١- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢٨٥.
- ٣٢- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢٨٦.
- ٣٣- شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، أحمد صالح محمّد، جامعة الأزهر، قسم اللّغة العربيّة، أطروحة دكتوراه، ١٣٩٧ هـ: ص ٢٩٩.
- ٣٤- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ١٢٧.
- ٣٥- الشّعْر العربيّ المعاصر - قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، د. عز الدين إسماعيل: ص ٣٢٦.
- ٣٦- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢٨٦.
- ٣٧- شاعر الرافدين السياب: ص ٢٩٩.
- ٣٨- يُنظر: الرّيف في الرواية العربيّة، محمّد حسن عبد الله: ص ١٤٧.
- ٣٩- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٣٠٦.
- ٤٠- يُنظر: نماذج الهامش في الأدب العربيّ: ص ٦.
- ٤١- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢٨٨ - ٢٨٩.
- ٤٢- دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ المعاصر - دراسة في إشكالية التلقّي الجماليّ للمكان: ص ٢٨٧.
- ٤٣- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢٩٠.
- ٤٤- يُنظر: الإنسان وعالم المدينة في الشّعْر العربيّ الحديث، د. مناف منصور: ص ٩٨.
- ٤٥- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢٩٠ - ٢٩١.
- ٤٦- الرّيف في الشّعْر العربيّ الحديث، قراءة في شعريّة المكان، الأخضر بركة: ص ٩٢.
- ٤٧- دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ العربيّ المعاصر: ص ١٤١.
- ٤٨- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٤٢١.
- ٤٩- ثنائيّة المدينة والرّيف في شعر بدر شاكر السياب، خيرة جربو، جامعة جيلالي، لباس، سيدي بلعباس، الجزائر، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، مجلّد (٢٢)، ع (٢)، ٢٠١٤ م: ص ٣٤٥.
- ٥٠- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٤١٧.
- ٥١- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٥٨.

- ٥٢- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٢٣١.
- ٥٣- شاعر الرافدين السيّاب: ص ٢٥٦.
- ٥٤- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٦٤.
- ٥٥- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٧٦.
- ٥٦- جدليّة الأنساق المضمرة في الشعر الجاهليّ - دراسة بحسب النقد الثقافي، سحر كاظم حمزة الشجيريّ، أطروحة دكتوراه، كليّة التربية، جامعة القادسيّة، ٢٠١٤م: ص ١١٤.
- ٥٧- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٣٤٣.
- ٥٨- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ٣٤٧.

المصادر والمراجع

- ١- أدب الهامش في المغرب، محمد بن سعيد، صورة المرأة، موقع: www.hac2.univ.com |..
- ٢- أدب المهّمّشين بين النخبة والصّعاليك، أحمد ندا، موقع: masn.20at.com | Newarticle.phpsid-9400.56..
- ٣- استطبيقا المهّمّش في فنّ ما بعد الحداثة، د. عليّ شناوة، د. رحاب خضير، مؤسّسة دار الصّادق الثقافيّة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١١م.
- ٤- الأعمال الشّعريّة الكاملة، بدر شاكر السّيّاب، دار الحياة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١م.
- ٥- الإنسان وعالم المدينة في الشّعْر العربيّ الحديث، د. مناف منصور، دار التوثيق والبحوث، ط١، ١٩٧٨م.
- ٦- تجلّيات المركز والهامش في رواية رأس المحنة، أ.د. تيرماسين عبد الرحمان، جامعة بسكرة، الجزائر، مجلّة قراءات، العدد الخامس، ٢٠١٣م.
- ٧- ثنائيّة المدينة والرّيف في شعر بدر شاكر السّيّاب، خيرة جريو، جامعة جيلالي، لباس، سيدي بلعباس، الجزائر، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، مجلّد (٢٢)، ع (٢)، ٢٠١٤م.
- ٨- جدليّة الأنساق المضمرّة في الشّعْر الجاهليّ - دراسة بحسب النقد الثقافيّ، سحر كاظم حمزة الشجيريّ، أطروحة دكتوراه، كليّة التربية، جامعة القادسيّة، ٢٠١٤م.
- ٩- خطابات الفايبوك وخطاب المثقّف - مقارنة سيميائيّة ثقافيّة - فوضيل عدنان، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو - كليّة الآداب واللّغات، الجزائر، ٢٠١٣م.
- ١٠- دلالة المدينة في الخطاب الشّعريّ المعاصر - دراسة في اشكالية التلقّي الجماليّ للمكان، قادة عقاق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

- ١١- دليل الناقد الأدبيّ، ميجان الرويلي، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٠م.
- ١٢- الرمزيّة الإيحائيّة في شعر بدر شاكر السّياب، خيريّة عجرش، قيس خزاغل، مجلّة التراث الأدبيّ، السّنة الثّانية، العدد السّادس، ١٣٨٩هـ.
- ١٣- الرّيف في الرواية العربيّة، محمّد حسن عبد الله، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٩م.
- ١٤- الرّيف في الشّعريّ الحديث، قراءة في شعريّة المكان، الأخضر بركة، دار الغرب، وهران، ٢٠٠٢م.
- ١٥- شاعر الرافدين بدر شاكر السّياب، أحمد صالح محمّد، جامعة الأزهر، قسم اللّغة العربيّة، أطروحة دكتوراه، ١٣٩٧هـ.
- ١٦- الشّعراء الخوارج، عبلة الروينيّ، من الشبكة المعلوماتيّة.
- ١٧- الشّعريّ المعاصر - قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، د. عزّ الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م.
- ١٨- لسانيّات الخطاب وأنساق الثقافة، عبد الفتّاح أحمد يوسف، الدار العربيّة للعلوم، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.
- ١٩- المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح، دليّة الباح، أطروحة دكتوراه، جامعة محمّد خضير، بسكرة، الجزائر، كليّة الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربيّة، ٢٠١٦م.
- ٢٠- المركز والهامش مفهومه، أنواعه، جذوره، الباح دليّة، ترماسين عبد الرحمان، مجلّة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد الرابع، ٢٠١٢م.
- ٢١- المركز والهامش في عروض المسرح الحسينيّ ما بعد عام (٢٠٠٣) في العراق، سعد عزيز عبد الصّاحب، جامعة بغداد، كلّ
- ذشّية الفنون الجميلة، مجلّة كليّة التربية الأساسيّة، المجلّد (٢١)، ع (٩٢)، ٢٠١٥م.
- ٢٢- معجم المصطلحات الأدبيّة، يول آرون، جاك آلان قبالا، ترجمة: محمّد حمود، المؤسّسة الجامعيّة، بيروت - لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
- ٢٣- معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، طوني بينيت وآخرون، ترجمة: سعيد الغانميّ،

المنظمة العربية للترجمة، ط ١، بيروت، ٢٠١٠م.

٢٤- من الشبكة المعلوماتية.

٢٥- نماذج الهامش في الأدب العربيِّ مقارنة في الأنساق الثقافية، د. جمال مجناح، كلية الآداب واللُّغات، قسم اللُّغة والأدب العربيِّ.

December, 1983.

12. Opinions of the Utopian People (in Arabic). Beirut: Iraq Publishing House, 1955.

Bibliography

1. Abbas, Ehsan. Bader Shaker as-Sayyab: A Study of His Life and Poetry. (in Arabic). Beirut, 1972.
2. _____. Directions of Contemporary Poetry (in Arabic). Kuwait: Al-Qabas Publishing House, Aalem Alma'refa Series, 1978.
3. Al-Bachchary, M. Taleb. The Place and its Semantic Features in As-Sayyab's Poetry (in Arabic). An M.A. Thesis, College of Education, University of Basra, Iraq, 1998.
4. Al-Harby, Elia. Bader shaker As-Sayyab: The Poet of Songs and Elegies (in Arabic). Beirut: Lebanese Publishing House, n.d.
5. Al-Muttaliby, Malik. Bader Shaker As-Sayyab: the Poet and the Fetus (in Arabic) Baghdad: Ministry of Culture and Information: Children Education Publishing House, 1989.
6. Balata, Issa. Bader Shaker as-Sayyab: His Biography and Poetry (in Arabic). Baghdad: General Educational Affairs Publishing House, 1987.
7. Bashlar, Gaston. Aesthetics of the Place. Trans. Ghalib Hals. Baghdad: Al-Huriyya Publishing House, 1980.
8. Diwan (complete anthology of poems) of Bader Shaker As-Sayyab (in Arabic). Beirut: Al-Ouda Publishing House, Vol. 1 (1971); Vol. 2 (1974).
9. Ibrahim, Abdulla. The Artistic Structure of the War Novel in Iraq (in Arabic). Baghdad: General Educational Affairs Publishing House, 1988.
10. Mansoor, Khairy. Doors and Mirrors (in Arabic). Baghdad: General Educational Affairs Publishing House, 1978.
11. Mustafa, Hamza. The Phenomenon of the Place between As-Sayyab and Marques (in Arabic). Al-Thawra Newspaper, Baghdad, 24

25. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 578
26. Bader Shaker As-Sayyab - Al-Hawy, Vol. 1, p. 111
27. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 417
28. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 421
29. The Place and its Semantic Features in As-Sayyab's Poetry, p. 40
30. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 278
31. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 612
32. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 579
33. Bader Shaker As-Sayyab -- Ehsan, p. 391
34. Bader Shaker As-Sayyab -- Balata, p. 147
35. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 599
36. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 598
37. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 513
38. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 519
39. See, for examples, As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, pp. 508, 622, 626, 660, 702, and 710.

Endnotes

1. Doors and Mirrors, p. 64
2. Directions of Contemporary Poetry, p. 116
3. Doors and Mirrors, p. 15
4. The Place and its Semantic Features in As-Sayyab's Poetry, p. 48
5. Directions of Contemporary Poetry, p. 118
6. The Phenomenon of the Place between As-Sayyab and Marques.
7. Bader Shaker As-Sayyab: the Poet and the Fetus, p. 13
8. Bader Shaker As-Sayyab -- Balata, p. 186
9. The Artistic Structure of the War Novel in Iraq, p. 140
10. Aesthetics of the Place. By: Bashlar, p. 64
11. As-Sayyab's Diwan (complete anthology), Vol. 1, p. 132
12. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 134
13. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 213
14. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 326
15. The Place and its Semantic Features in As-Sayyab's Poetry, p. 51
16. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 181
17. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 627
18. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 509
19. Opinions of the Utopia People - Al-Faraby, p. 95
20. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 599
21. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 660
22. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 347
23. The Artistic Structure of the War Novel in Iraq, pp. 151 -152
24. As-Sayyab's Diwan, Vol. 1, p. 452

and chastity represented in the details of childhood where we can notice the glittering presence of water in the jewel of these effective scenes, which is deeply-rooted in the soul of the oppressed prostitute:

Carrions veiled by coating,
each one who sees them denies
That childhood has blown them
up, one day, by light.
As a talkative brook ⁽³⁷⁾.

She rushed to the river to meet her father ⁽³⁸⁾.

In conclusion, it is clear that 'water' has contributed in establishing the psychological signification that the worlds of both the city and the village have implanted in As-Sayyab's energetic imagination. The paper has shed light on the texts (poems) diagnosis of reality sought after, ignoring many other relevant poems to avoid digression and plenty of details ⁽³⁹⁾.

(a young lady)⁽³³⁾.

Also, "the description of rain and the flow of water, date palms and the sky, create a feeling of the freshness of the scene that encompasses activity and motion ..." ⁽³⁴⁾ Children, throughout, reiterate : "O, rain, O, Halaby! Help daughters of Chalaby to cross over ..." ⁽³⁵⁾.

It thundered, the river bed rang,
And the palm leaves motes shivered,
The lightning flash lit them blue, green,
then went out.
The sky, for its streaming rain, opened
door after door,
Where the river came back, replete, laughing
Crowned with bubbles.
It came back green, brown,
Packed with melodies and desires.

The world of childhood village embraces the memories of "The Blind Prostitute", a poem by As-Sayyab, as a contradictory axis to her reality in the world of the city. The dream of the prostitute is embodied in regaining purity

Who'll run after the fleeing cloud,
Playing with picking oysters,
And running at the brook's bank? ⁽³²⁾

Water also reflects the oddity of the world of children and its vague sensations. Besides, water stimulates a deep wish in exploring these worlds. In his poem "Daughter of Chalaby's Shanasheel", as-Sayyab recalls consecutive scenes of his childhood memories, where, surprisingly, all of which are raining. These memories

unveiled an important fact represented in the relationship between childhood and rain, and the value of the symbol of rain in As-Sayyab's poetry. He was especially infatuated by the scene of rain and the accompanying lightning and thunder. This scene is linked in his mind with big dreams of getting married, or to see, at least, the owner of the towering palace

escapes

to the ample world of childhood⁽²⁹⁾

The water of the village is a human symbol that extends to the values of the innocence and pure transparency that is akin to the virginity of human innocent passions in their honesty and mildness:

He talked about a bare passion,

Like the brook's glistening water⁽³⁰⁾.

The world of As-Sayyab's childhood is an aquatic world which is fully soaked in the water of the village and his childish presence on both banks of the river to play and laugh innocently.

Sparrows or children who rejoice,

Or water seeping from a rock?

Her bare feet

Are oysters clinking in a brooklet.³¹

Who'll make the ground understand

That children can't stand the cold hole,

When they walk in the nightfall?

which stands for the spiritual dimension, revolution, and change vis-à-vis the world of the material, is sleeping that the Virgin Mary does not come to-- a reference to the death of the soul in the city:

Of its operative death on the river,
He walks on its dozing waves.
Oh, can water wake up in the river,
If Mary is a habitue to it? ⁽²⁸⁾

Moving into the world of the village, one can notice that water is united with semantic dimensions of the village images inside As-Sayyab. It becomes an effective and vital element in the text taking the recipient to the dreamy horizons of the world of the village: the innocence and virginity of childhood which conduces to the image of motherhood and memories of felicity and peace. Connected with this,

In his response to the river, As-Sayyab lives the memories of childhood and happiness, a steady orientation in his response to the meek place, whether it is a river, a home, or a village. When he escapes to the river, he, in fact,

used to stand nomadism and evil represented in the
outburst
of blind instincts ... (26).

These comparisons also strongly indicate that most of the images of the place that As-Sayyab has already lived in represent other images of Jaikur: the place, the dream, and the lost paradise.

Water in the city has dim dimensions as it is a symbol for the efficacy of the inoperative soul which is defeated by the coolness of the material and its inhuman aspects. In this context, the values of the soul appear both ignored and outcast finding nobody to adopt it. This can be traced in the voice of Jesus the Christ who exclaims: "In every café, a prison, and a home," depicting the values of the soul for which he sacrificed himself in the shape of his blood that has changed into water that nobody drinks in the city.

In every café, prison and home:

"My blood is water for drinking" (27)

In the following quatrain, it is noticed that Jesus Christ, the symbol of resurrection, has turned to be 'death'. Water,

Or that Amuria is back?
And thus reversion was only death!
What did I feel in the ring of shackles?
Only 'Na'oorā' sound ⁽²⁴⁾.

Conversely, the city is also a 'Na'oorā' that scoops up blood:

On each light, winds strew
The shadows of idols in mine,
As a 'Na'oorā' to dip out blood ⁽²⁵⁾.

The comparisons that As-Sayyab has held between the worlds of the city and the village uncovers the bitter feelings the poet has felt in the city that 'killed' him embodied in the wild boar that has killed 'Adonees (a well-known Syrian-Lebanese poet) and

depicted the city as a big swine or a huge beast that ravens its offsprings. He kills both young people and beauty. It is a development of the ancient legendary idea where the beast

He may glimpse a river in Durham, ⁽²⁰⁾

The alienation of soul in a
world of stone. ⁽²¹⁾

Since childhood, they know you,
As they know the moon,
The river banks and rain. ⁽²²⁾

As-Sayyab employs the 'Na'oorā' (water-wheel) , another symbol, as a reference to the river and its amicable shadows. The 'Na'oorā' stresses the innocence of the place, its virginity, the absence of the values of greediness and aggressiveness engendered in the city. The sound of the 'Na'oorā' awakens within As-sayyab a deep sensation of security and peace incarnated in the portrait of the village in his mind. In this respect "the person's recourse to remembrance is but an attempt to get over the power of the insecure place and replace it by a place that belongs to the actual world of the person ... " ⁽²³⁾

Is this Baghdad,

Outflowing with ropes and sticks tied by disgrace⁽¹⁷⁾.

The road lamps that light the sinful darkness of the city is a disfigured portrait of the oleander flowers blooming on the two banks of the river.

**The road lights bloomed as
oleander flowers⁽¹⁸⁾.**

The absence of the heavenly world created by water contributed basically to crystallize As-Sayyab's attitude towards the city. Jaikur, on its part, has been the Utopia that As-Sayyab has lived the calamity of its loss as "the Utopia is the sheer opposite of the city that is ignorant, wanton, commonplace, and straying."⁽¹⁹⁾ Besides, the absence of a meek atmosphere of the village provided mainly by water turned the city into a scaring and corroded entity where the values of childhood and innocence are lost and where the soul is scratched whenever it collides with the hardness and indolence of the bricks which represent the city. The river assumes a very familiar and social dimension and becomes an objective correlative to the world of the city and its peaceable relationships.

Both

the city and the village have their own rivers. But how
different these

rivers are?! The village's river is Buwaib with all its
connotations. The city's

river is a river of spite, blood, malevolence and disgrace,
flowing with

the human throngs where the poet gets lost and swept
away to unknown

regions of fear and sadness. The flow of the river of the
city, indeed, is the

pathways that manifest themselves as rivers outflowing
with the values

of drought of the place ⁽¹⁵⁾.

O, river of spite

Outflowing with daggers and sticks,

So angry ⁽¹⁶⁾.

I rested my fevered forehead

On my home's window watching the pathway

A guard's step ... I remembered the village idle river,
Flowing to live, to die sipped by ebb.
Its mud bank turns bare until dawn comes
Carrying flow in its radiance ...
Carrying a prancing boat ⁽¹³⁾.

Moreover, the roads of the city are but petrified and twisty rivers that do not have the motion of the river and its merry flow. They rather stay languid and brazen that plant in the self the feelings of dullness and gloom amidst this artificial entity. Therefore, As-Sayyab sweeps away the world of the village and displaces it by the world of the city. In his mind's eye, the streets and roads turn to be rivers that writhe as arteries in the body of the city to restore to her life, purity, and lost innocence that As-Sayyab recognizes in the voice of his son 'Ghailan':

O, Jaikur, from your lips it is born,
From your blood in mine,
Converting the city's poles
Into mulberry trees in spring ...
Rivers shoot out of its sad roads ⁽¹⁴⁾.

world which is infected with the feelings of transgression and exploitation:

The baby girl, unshod, crawled as breeze
Collecting, from the city, its songs and weeping,
As oysters and stones of a sand shore ⁽¹¹⁾.

The boats of the village carry the good news of life birth and revive the hope of building up the place (the dream), established by lovers who mix up their overwhelming and innocent feelings with the sensibility of fertility, perpetuity and relaxation. The boats of the city are vehicles loaded with sins and iniquity reflected through the faces of the prostitutes coloured with fake make-up that diagnoses falseness and deceit that govern human relationships inside the city:

How different are the lovers' boats
From a car having a harlot in? ⁽¹²⁾

Listening and darkness are a car-horn
That sends a love message to the harlot

cannot be a realistic presence that can keep its real features. In fact, "the safe place is called to mind ... to refuse the current reality and to search for a substitute that contradicts with the signification of the first place." ⁽⁹⁾ The city, that outcast place in which As-Sayyab lives disappointed and expatriated, appears in his poetry as something contrary to the village, the cradle of affection and peace. Yet, it projects distorted pictures contrary to the values of security in the village. As Bashlar says the city is a 'rough sea' that grants sea gifts including colourful stones and oysters that provide a high feeling of exultation and the delight of discovering the unknown and exploring closed worlds that hide themselves inside this small creature ⁽¹⁰⁾.

The scattered particles of the city fills ourselves with feelings of childhood with all its happiness. The city, on its part, is boisterous and noisy. Involved in this atmosphere are the drunk and the prostitutes with their bawdy songs and where the weeping of the poor and the oppressed, though high, is lost amidst this crowdedness. This is liable to offer a bitter feeling of oppression, loss, and detachment of this

of civilization and spiritual alienation.”⁽⁶⁾

As-Sayyab clung to the world of the village, implanted in its soil, carrying it with him while he was wandering about in the boisterous avenues. The village, however, turned to be a psychologically internal place he used to flee into due to the aggressiveness of the city and his loss in it, stressing that man's real place is the one that lives inside the human being, and not where man lives. “Whenever As-Sayyab moved a step forward, he found himself retreat ten steps! Feeling fatigued, he went back to his hometown: Jaikur and water.”⁽⁷⁾ His symbols at that moment became quite apparent in his poetry to the point that

Jaikur and Buwaib, its river, and its date palm trees,
water and

oysters have become part of this symbolic system which
is suggestive

of fertility. Babel and the city with its mud houses, on
their turn, were

characterized by infertility, complexity and death⁽⁸⁾.

The presence of the antagonistic place inside the self

only transient and faint in the midst of the city's uproar" ⁽³⁾.

As-Sayyab, among other poets, has taken an anterior attitude in standing in an adverse position against the city and its void civilization represented especially in the values and humanity. Such an animosity to the city "is not merely a satire, as it is actually a deep analysis of the facts of the place and an individual attempt, though on the level of the word or the dream, to purge the focal points of ugliness on our life through poetry." ⁽⁴⁾ He, for example, could not be in accord with Baghdad as it could not wipe out the image of Jaikur or efface it within himself for various reasons. The clash between Jaikur and Baghdad brought out a chronic shock even when As-Sayyab himself returned to Jaikur and found it changed. Notwithstanding this change, he was unable to love Baghdad or get along with it. He kept on dreaming that Jaikur should one day be born out of himself. Jaikur, in fact, "was revived after its extinction, as he immortalized it in his poetry and granted it an unperishable existence." ⁽⁵⁾ It is thought "that As-Sayyab usually comes nearer to Jaikur whenever he goes deeper into the details

Sayyab's poetry as

aversion from the city and longing for the countryside,
mixed with
the yearning for the mother and also childhood, is an
original
romantic inclination, that has various impressions in
Arabic literature
in this century. It has also some other alternatives of
yearning for the
golden past or in resorting to nature, to a Utopia, or
sometimes in
creating bewitching cities that can substitute the actual
city that is full
of pain and torture ⁽²⁾.

The aggressiveness of the city and fierceness of its atmosphere is not restricted to life potentialities it offers, as 'death' in the city loses much of its sacredness and metaphysical aspects. In this respect, one can "compare death in both the city and the village. In the village, it is quite noticeable and highly dignified, while in the city it is

As-Sayyab's relationship with the city and his attitude towards it, in comparison with his attitude towards the village, has been an important subject for critics. Many studies have been written on As-Sayyab's psychological development between the city and the village providing answers and interpretations throughout for many phenomena listed under this topic.

In his trip from the peaceable world of the village to the very noisy city, As-Sayyab has passed through a deep human experience. In the world of the village, man listens to his high and elevated voice, together with melodies distributed among birds, trees, and water. On the contrary, he finds himself desolate and broken - hearted in the city where people pass by him in a hurry without paying any attention to him. His solitude expands until the buildings of the city turn to be bars of a big prison encircling his soul and strangling him. "The modern city, as the Arab poet has informed us, used to take but did not give anything. It overburdened him and hindered him from searching for the necessary things" ⁽¹⁾ This aspect is not found in As-

ملخص البحث

مثّل هذا المبحث دراسة في تجربة السيّاب النفسيّة، ورحلته بين عالم القرية التي تمثّل المكان الأليف واليوتوبيا المكانية وأرض الطفولة، وبين عالم المدينة المجسّد للمكان المعادي والمغلق في وجه الذات.. تعيش فيه النفس غربة خانقة، لذلك ظلّت صور القرية تظهر في موقف السيّاب من المدينة -أيضاً-، التي صوّرها السيّاب وكأنّها قرية متحرّجة، أنهارها من الإسفلت والحدّ، وأزهارها مصابيح الطريق التي تستيقظ في ليل المدينة الرتيب الخانق. فنلمس مفردات الماء حاضرة في صور المقارنة التي يخلقها السيّاب بين هذين العالمين المتضادّين، عالم القرية وعالم المدينة.

فقد أصبح الماء في القرية عنصراً فعّالاً في فضاء النصّ، ينتقل بالمتلقّي إلى الآفاق الحلميّة لعالم القرية عبر أطروحاتها الإنسانيّة الأولى المتمثّلة ببراءة الطفولة وذكريات الهناء والسّلام، فعالم طفولة السيّاب عالم مائي تبدو مشاهدته منقوعة تماماً بماء القرية، وحضوره الملازم لسويغات اللّعب والضحك البريء على جانبي النهر، بينما نجد الماء في المدينة قد حمل أبعاداً نفسيّة معتمة، يتحوّل فيه إلى رمز لفاعليّة الروح المعطّلة التي تنسحب مهزومة أمام برودة المادّة ولا إنسانيّتها. هذه المعطيات هي ما سنسلّط عليه الضوء في بحثنا هذا إن شاء الله تعالى.

psychologically dim dimensions. Here in the city, water is transformed into a symbol of the efficacy of the inoperative soul which is defeated by the coldness of the material and its inhuman aspects.

ABSTRACT

This is a study of As-Sayyab's psychological experience and his trip from the world of the village that represents the amicable place, spatial utopia, and land of childhood, to the world of the city which embodies a hostile and enclosed place in the face of the self. The image of the village, however, became part and parcel of As-Sayyab's attitude towards the city. Therefore, the poet tended to portray the city as a petrified village: its rivers are but asphalt and spite, and its flowers as the road lights that wake up in the city's dull and stifling night.

Water in the city has become an effective element in the text (the poem) carrying the recipients to the fanciful horizons of the world of the village through its first human treatises represented in childhood innocence and memories of felicity and peace. As-Sayyab's childhood world is aquatic where all scenes are fully soaked in the water of the village whereas the water of the city carried

Water Between the Village and the City:

A Critical Reading of As-Sayyab's Poetry

الماء بين القرية والمدينة

قراءة في شعر السياب

Assist. Prof. Mawlood M. Zayed Al-Beedhany, Ph. D.

Department of Arabic, College of Education, University
of Maisan

أ.م.د. مولود محمد زايد البيضاني

جامعة ميسان / كلية التربية / قسم اللغة العربية

Duality of the Center and the Margin in As-Sayyab's Poetry **217**

Dr. Mahdi A.M. Miften

Department of Arabic, Qur'anic Studies College, Babel University

Dr. Rasim A.Ebaies Al-Jariyyawy

Department of Arabic, Basic Education College, Babel University

Water Between the Village and the City: A Critical Reading of As-Sayyab's Poetry **17**

Assist. Prof. Mawlood M. Zayed Al-Beedhany, Ph. D.

Department of Arabic, College of Education, University of Maisan

Contents

Sound Accumulation in the Basri Poem, Collaboration of Rhythm and Meaning (As-Sayyab as an Example) 23

Professor Mohammad J. Habeeb Al Badrani, Ph. D.

Department of Arabic, College of Education in Qurna, University of Basra

Some Creative Aspects of As-Sayyab's Poetry 55

Professor Swady F. Mkallef, Ph.D.

Department of Arabic, College of Education for Human Sciences, University of Basra

An Interpretive Reading of the Psychological Signification of the Night Image in As-Sayyab's Poetry 83

Professor Murtadha A. Faleh, Ph.D.

Department of Arabic, College of Education for Human Sciences, University of Basra

Popular Heritage in As-sayyab's Poetry 143

Dr. Nafi' H. Mohammad, Assistant Professor

Department of Arabic, College of Arts, Tikreet University

Openness of Aesthetic Patterns in As-Sayyab's Poem "The Sinking Temple" and Sahrabsephery's Poem "Shasusa": A Comparative Study 181

Dr.Ali M. Al-Bdairy

Department of Arabic, College of Arts, University if Basra

be restricted to highlight heritage, but rather to promote knowledge, upgrade awareness, draw lessons and examples, make use of values, and consolidate buffers in order to counteract all attempts of globalization that seek to delude our present generation that progress cannot be achieved unless our past and heritage are relinquished.

We are therefore longing for researchers to provide us with research topics that cope with the goals of Basrah Heritage Center, of Al-Abbas Holy Shrine. It is also our aim to diversify the topics including religion sciences, history, language, literature, academic inquiry, etc. Yet, we may sometimes focus on one specific topic in case this is found necessary for both scholars and researchers. This Number (10) of our Journal is an example where all research papers deal with a poet from Basra who has creatively contributed to bring out a new form of an Arabic poem. This poet is As-Sayyab who has brought the Foot Poem into light.

Editorial Board

In the Name of God, Most Merciful, Most Compassionate

Opening Address

The fact that Basrah Heritage Journal has been regularly issued simply means that our academic communication with researchers and scholars is noticeably expanding. All through this, we are always keen to achieve a more academically rigorous product. To secure success, we feel that we should not stand still at any point; therefore, we are always after novelty and creativity.

In this context, we are against restricting the concept of 'Heritage' that could suggest exhaustion and consumption. To be sure, the heritage of Basra is profoundly rich and versatile. This should motivate both researchers and readers to be optimistic as to the continuity of our scholarly project. Our mission, indeed, is not confined to introduce heritage or revive it only. Instead, we find it quite useful in analyzing our problems and their renewed concepts. Related to this, we are looking into the 'past' as a lamp where lights mix with our present-time lights. Our project then would not

wherefores of the disapproval.

e: Research papers to be published are only those given consent by experts in the field.

f. The researcher would be bestowed a copy of the journal in which the research paper is published, together with a financial reward.

13. Priority in publication is dictated by the following:

a. Research papers delivered in conferences or symposiums held by Basra heritage Center.

b. The date of receiving the research papers concerned by the Editor-in-Chief of the journal.

c. The date of submitting the research papers after carrying out the required modifications.

d. Diversifying research papers topics as much as possible.

14. Research papers should be emailed to the Center's main office location:

Basrah heritage Center

Al Buradieia

Syd 'Amin Street,

Basrah, IRAQ

publication.

11- The ideas contained in the research paper manifest the viewpoints of the researchers themselves; it is not necessary that they come in line with the general policy of the Journal. The research papers arrangement is subject to technical priorities.

12- All research papers are exposed to confidential revision to secure their reliability for publication. No research paper would be returned to researchers, whether they are approved or not. The publication procedures are as follows:

a: The researcher should be notified to deliver the research paper for publication in a two-week period maximally from the time of submission.

b: The researchers whose papers are approved are notified of the expected date of publication.

c: The papers to be rephrased or those that require any modification, before publication, would be sent back to the respective researchers together with the notes to be prepared for final publication.

d: Notifying the researchers whose research papers are not approved; it is not necessary to state the whys and

documented in the endnotes, taking cognizance of the common scientific procedures in documentation including the title of the book, editor, publisher, publication place, version number, publication year and page numbers. Such procedure is used in the first reference to the source. But if it is used again, documentation should include only the title of the book and the page number.

7- In the case of having foreign sources, there should be a bibliography apart from the Arabic one, and such books and researches should be alphabetically ordered.

8-Printing all tables, pictures, graphs and charts on attached papers, and making an allusion to their sources at the bottom of the caption. There should be a reference to them in the context.

9- Attaching the curriculum vitae. If the researcher contributes to the journal for the first time, it is necessary to manifest whether the research paper was submitted to a conference or a symposium for publication or not. There should be an indication to the sponsor of the project, scientific or nonscientific, if any.

10- The research paper presented should never have been published before, or submitted to any means of

Publication Rules in Basrah Heritage Journal

Basrah Heritage Quarterly Journal receives original research papers under the provisions below:

1- The paper should cope with the interests and goals of the journal(Basrah Heritage issues).

2- Research papers or studies to be published should strictly be according to the globally-agreed- on standards.

3- The paper should be printed on (A4). Three copies and a (CD) having ,approximately, 5000-10000 words using simplified Arabic or Times New Roman font and in pagination should be delivered to the Journal Editor in Chief.

4- An abstract in Arabic or English, not exceeding one page,150 words, with the research title, should be delivered with the paper.

5- The front page should have the title, the name of the researcher/researchers, occupation, address, telephone number and email. Name(s) of the researcher / researchers in the context should be avoided.

6- All sources used in the research paper should be fully

Managing Editor

Assist. Prof. Amir Abed Muhsen Al Sa'ad

Editorial Secretary

Dr. Tariq Muhammad Hassan Mutar

Editorial Board

Prof. Husain Ali Al Mustafa \College of Education for Humanitarian
Sciences\University of Basrah

Prof. Raheem Hilo Muhammad\College of Education for Women
\University of Basrah

Prof. Shukri Nasser Abdul Hassan/College of Education for
Humanitarian Sciences\University of Basrah

Prof. Najim Abdulla Al Musawi \College of Education\University
of Maisan

Assist. Prof. Abdul Jabbar Al Helfy \College of Administration and
Economics\ University of Basrah

Assist. Prof. Muhammad Qasim Ni'ma \College of Education for
Women \University of Basrah

Assist. Prof. Emad Jghaim Owaid \College of Education\University
of Maisan

Assist. Prof. Sabah Edan Al Ebadi \College of Education\University
of Maisan

Assist. Prof. Ali Majid al-Badri /College of Arts \University of Basrah

Arabic Language Check-up

Dr. Tariq Muhammad Hassan Mutar

English Language Check-up

Assist. Dr. Hashem Kataa Lazem

Financial Administrator

Sa'ad Salih Besheer

Website

Ahmad Husain Al Husainy

Design and Printing Production

Muhammad Shihab Al Ali

The General Supervisor

Seid. Ahmad Al Saffy
The General Guardian of Al-Abbass Holy Shrine

Scientific Supervisor

Sheikh Ammar Al Hilaly
Chairman of the Islamic Knowledge and Humanitarian Affairs
Department in Al-Abbass Holy Shrine

Editor in Chief

Sheikh Shaker Al Muhammady

Advisory Committee

Prof. Sae'd Jasim Al Zubaidy/University of Nazwa/Sultanate of
Oman

Prof. Abdul Jabbar Najy Al Yasiry \House of Wisdom\Baghdad
Prof. Tariq Nafa' Al Hamdani\College of Education \University of
Baghdad

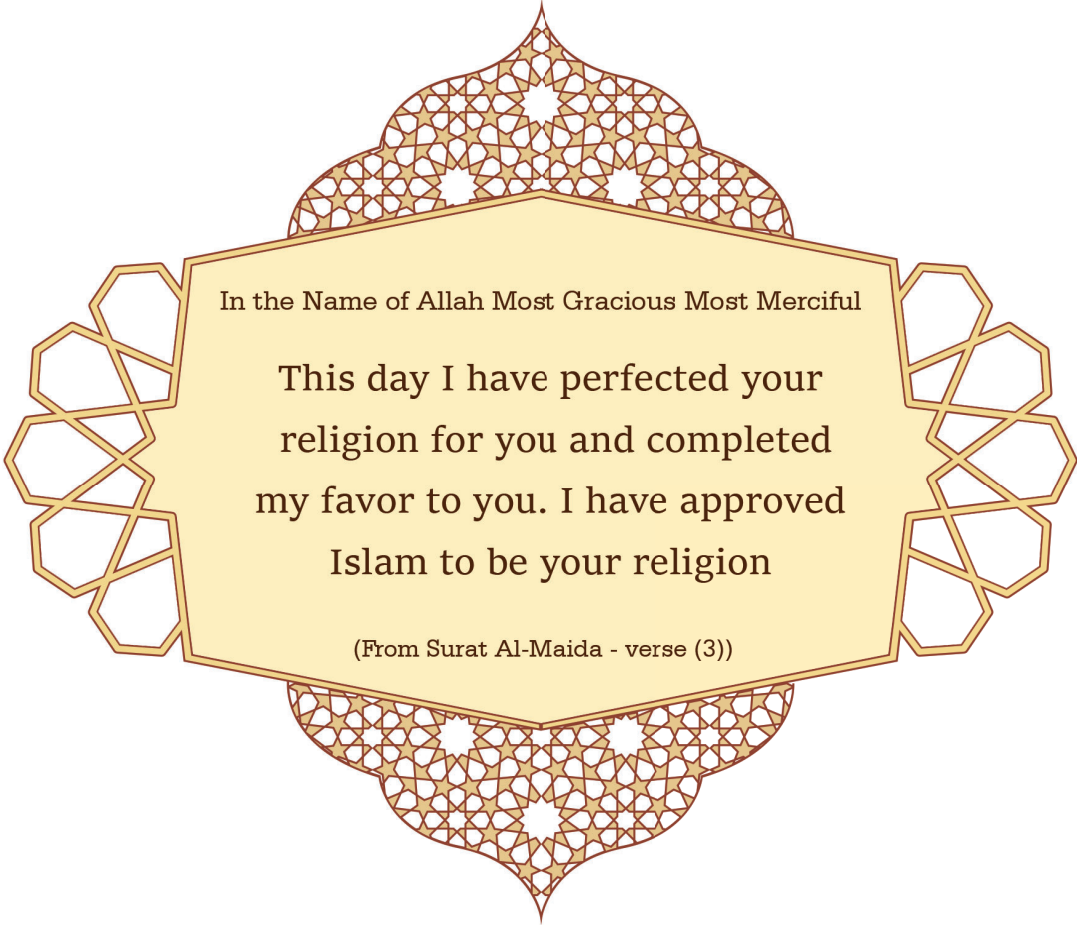
Prof. Hasan Essa Al Hakeem \University Islamic College\ Al Najjaf
Al Ashraf

Prof.Fakher Hashim Sa'ad Al Yasery / College of Education for
Humanitarian Sciences\University of Basrah

Prof. Majeed Hameed Jasim/College of Arts\University of Basrah

Prof. Jawad Kadhum A Nasr Alla\College of Arts \University of
Basrah

Assist. Prof. Mahmoud Mohammed Jayed Alaidani/Scientific
Committee Member of the University of Mustafa/Holy Qom

A decorative frame with a central yellow hexagonal area. The frame is composed of intricate geometric patterns in brown and gold, including star and polygonal motifs. The central area contains text in brown font.

In the Name of Allah Most Gracious Most Merciful

This day I have perfected your
religion for you and completed
my favor to you. I have approved
Islam to be your religion

(From Surat Al-Maida - verse (3))



Secretariat General of
Al- 'Abbas Holy Shrine



Basrah Heritage Center

Print ISSN: 2518 - 511X

Online ISSN: 2617-6734

Mobile: 07800816579 - 07722137733

Email: basrah@alkafeel.net

Consignment Number in the Housebook and

Documents in Baghdad: 2254, 2017.

Iraq - Basrah

Al-Abbas Holy Shrine. Department of Islamic Knowledge and Humanitarian Affairs. Basrah Heritage Center.

Basrah Heritage : A Quarterly Refereed Journal Specialized in Basrah Heritage \ Issued by Al-Abbas Holy Shrine Department of Islamic Knowledge and Humanitarian Affairs Basrah Heritage Center.- Basrah, Iraq : Al-Abbas Holy Shrine, Department of Islamic Knowledge and Humanitarian Affairs, Basrah Heritage Center, 1438 hijri = 2017-

Volume : illustrations ; 24 cm

Quarterly.-Third Year, Volume 3, Issue 10 (December 2019)

ISSN : 2518-511X

Includes bibliographical references.

Text in English ; Abstracts in English and Arabic.

1. Basrah (Iraq)--History--periodicals. 2. Sayyab, Badr Shakir, 1926-1964--Criticism and interpretation--periodicals. A. Title.

LCC : DS79.9.B3 A8373 2019 VOL. 3 NO. 10

DDC : 910.45

Cataloging Center and information Systems - Library and House of Manuscripts of Al-Abbas Holy Shrine



BASRAH HERITAGE

A Quarterly Refereed
Journal Specialized in
Basrah Heritage

Issued by

Al-Abbas Holy Shrine
Department of Islamic Knowledge
And Humanitarian Affairs
Basrah Heritage Center

Third Year - Volume No.3 - Issue No.10

First Special Edition

Rabie el' akher 1441 A.H / January 2019