د . محمد الأسدي

إنتاج المكان

بين الرؤيا والبنية والدلالة

قراءة في النص السيابي

من إصدارات
بغداد عاصمة للثقافة العربية
وزارة الثقافة . دار الشؤون الثقافية
بغداد ٢٠١٣

المحتويات

. مقدمة .....

. مهاد نظري (المكان والمكانية) .....

١ . المكان في المنظور اللغوي .....

٢ . المفهوم الفلسفي للمكان .....

أ . المكان في مباحث الفلاسفة العرب .....

ب . المكان في مباحث الفلسفة الحديثة .....

٣ . المكان في المنظور الأدبي .....

٤ . المساحة النفسية للمكان .....

٥ . السياب وتجربة المكان .....

. الفصل الأول (المكان الموضوعي) .....

. **المبحث الأول / المكان الأثير** .....

١ . البيت .....

٢ . النافذة .....

٣ . النهر .....

. المبحث الثاني / المكان المعادي .....

١ . المكان الواسع .....

أ . المدينة .....

ب . الصحراء .....

ج . البحر .....

٢ . المكان الضيق .....

أ . القبر .....

ب . السجن .....

ج . المشفى .....

. الفصل الثاني (المكان المتخيل . الحيز الافتراضي) .....

. المبحث الأول . المكان الأسطوري .....

. أولا . المكان الأسطوري ذو الأصل الميثولوجي .....

١ . بابل .....

٢ . مدينة الفتاة كونغاي .....

٣ . المعبد الغريق .....

٤ . باب طيبة .....

٥ . العالم السفلي .....
ثانيا . المكان المؤسطر ذو الأصل التراثي .....
أ . الأمكنة القرآنية .....
١ . إرم .....
٢ . حراء .....
٣ . وادي ثمود .....
٤ . سور يأجوج ومأجوج .....
٥ . الجحيم .....
ب . أمكنة القصص الشعبي .....
١ . بلاد الواق واق .....
٢ . جزائر السندباد .....
. المبحث الثاني . المكان اليوتوبي .....
. جيكور وخصوصية المكان (مرسخات طوباوية جيكور) .....
أ . الموقف السلبي من المدينة .....
ب . الصفة الأمومية للمكان .....
ج . نزعة التوحد بالأرض .....
د . طفولة جيكور ....
هـ جيكور أرض الحرية .....
و . جيكور أرض الفطرة .....
ز . جيكور أرض الديمومة .....
. الفصل الثالث (التشكل الجمالي للمكان) .....
. المبحث الأول (مشهد المكان وبنيته الجمالية) .....
. أولا . مدخل : .....
ثانيا . صورة المكان وتطورها عند السياب .....
١ . الاتباعية الوصفية (تحنيط المكان) .....
٢ . الابتداعية الكشفية (إنتاج المكان) .....
ثالثا . تشريح مشهد المكان .....
١ . البنية الصوتية للمكان .....
أ . إيقاع النص المكاني .....
ب . ألفاظ النص المكاني .....
ج . أصوات موجودات المكان .....
٢ . التشكيل اللوني للمكان .....

أ . التلوين العلامي .....
ب . التلوين الدلالي .....
٣ . فاعلية الحركة الدالة .....
. المبحث الثاني . البنية التراثية للمكان / التداخل النصي .....
. مدخل .....
١ . المشهد الطللي عند السياب .....
٢ . تداخلات نصية أخر .....
. بين السياب والأعشى .....
. السياب وعنترة .....
. السياب والحطيئة .....
. السياب ومتمم بن نويرة .....
. السياب ومجنون ليلى .....
. السياب وأبو العتاهية .....
. السياب وابن الرومي .....
. السياب والبحتري .....
. السياب وابن المعتز .....
. السياب والمتنبي .....
. السياب والمعري .....
. المبحث الثالث (الزمان وصلته بالمكان) .....
١ . مدخل .....
٢ . السياب بين الزمن النفسي والزمن الرياضي .....
٣ . الأمكنة المتحولة (أمكنة متغيرة الهيئة) .....
٤ . بنية المتاهة (الزمن الدائري) .....
. المصادر والمراجع .....

مقدمة

كانت ترجمة الروائي العربي الراحل غالب هلسا لـ " **جماليات المكان** " مفصلا بين نسقين من المقاربات النقدية . لموضوعة فلسفية متسمة بالحراك والتحول . من نوع المكان : **النسق الوصفي** الذي يتجه في معالجة الظاهرة من الخارج إلى الداخل ، و**النسق الاستبطاني** الذي يتحرك من داخل الظاهرة متجها بالمعالجة نحو الخارج متموقعا في **ماوراء النص** .

قبل صدور " جماليات المكان " لم يكن المكان عامة والمكان الشعري . على نحو أخص ـ فكرة تلفت نظر الدرس النقدي على نحو تتعاضد فيه الفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال لقراءة المكان الذي كان يعد وعاء للحدث السردي أو الفيض الشعري فحسب ، أكثر مما يعد جوهرا لذلك الحدث وأصلا في ذلك الفيض ، وللإنصاف نقول إن كل مقاربة للمكان الأثير ستظل مدينة لباشلار مثلما ستبقى كل مقاربة مماثلة للمكان المعادي مدينة لفوكو الذي أجرى بدقته المعهودة حفرا معرفيا مؤسِّسا في البنية الفلسفية للمكان المعادي في مواضع من كتابه " **المراقبة والمعاقبة** " وفي مقاربته المكانية المهمة " **أماكن أخرى** " .

وعلى هدي من باشلار ، اتجه الرائدان ياسين النصير و طراد الكبيسي إلى مقاربة النص السيابي ، الأول في مواضع من كتابيه " إشكالية المكان في النص الأدبي " ١٩٨٦ ، و" الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي " ١٩٩٣ ، والثاني في أحد مباحث كتابه " المنزلات " ١٩٩٢ .

وفي مصر قدمت د. اعتدال عثمان قراءتها لأمكنة محمود درويش تحت عنوان مطابق لعنوان باشلار هو " **جماليات المكان** " ، وقد ظهرت في كتاب مشترك مع الناقد حاتم الصكر ١٩٨٦ .

كما أننا سنجد اهتماما أكاديميا مفاجئا ومحدودا بموضوعة المكان الشعري خاصة والمكان الأدبي عامة تمثل في رسالة الباحث حيدر لازم مطلك الموسومة بالمكان في الشعر العربي قبل الإسلام ١٩٨٧ ، وأطروحته الموسومة بالمكان والزمان في شعر المتنبي ١٩٩١ ، ورسالة الباحث علي كاطع خلف الموسومة بالمكان في أدب عبد الرحمن منيف ١٩٩٠ .

ما خلا جهود هؤلاء . على الصعيد النقدي المنهجي لا سواه . كان التوجه إلى موضوعة قصصية وروائية بارزة مثل المكان لاستنطاقها في النص الشعري إجراءً نقديا أشبه بالمغامرة ، وأقرب إلى المجازفة ، وعلى نحو أخص . حين تتم المقاربة في سياق أكاديمي يستدعي لغة العلم ومنهجيته في فضاء لايمكن مقاربته بسوى الانخراط مع المنتج فيما دعاه باشلار **حلم يقظة الأدب** ، مستدعيا وصف فرويد للشاعر بأنه **حالم يقظة يحظى بقبول المجتمع** ، تلك الملاحظة التي التفت إليها باشلار ورددها مرارا في كتابه الانقلابي . جماليات المكان . الذي خلع فيه عباءة فلسفة العلوم . التي اختص بها أكاديميا . ليلتحق بركب قراء الشعر ونقاده الأفذاذ ، مردداً عن خبرة فيلسوف وممارسة ناقد راء من الطراز الأول : ((كم سيتعلم الفلاسفة لو وافقوا على قراءة الشعراء)) .

المكان مقولة ذهنية ، سبق إليها الفلاسفة . منذ أرسطو وأفلاطون . ولا تكاد تخلو منها مدونة فلسفية ، إلى جانب القطب الثاني من ثنائية العالم المادي ممثلا بالزمان / البعد النسبي الرابع للوجود ، غير أن تخليصه من صيغته الفلسفية المجردة ، و استنطاقه أدبيا قد رفد الدرس النقدي الحديث بالكثير من المعطيات ، وكشف باطراد عن الكثير من الأسرار الغائبة في بنية النص الأدبي ومحمولاته الدلالية ، وفي جوهر فلسفة الكتابة الشعرية ، وهو . إلى ذلك .

مفهوم تكشفت عنه المقاربات الفاحصة للنصوص الإبداعية الفارقة في الأدب العالمي ، فكان على نحو مطرد قرين الخصوصية والفرادة و الرؤى التي تخطت المحدود إلى اللامتناهي ، والذاتي إلى الكوني ، لاكتشاف المطلق في المحدود من خلال الذوات الرائية ، وإنتاج المكان أدبيا بوعي فلسفي ، غير أن المكانية في الأدب لا تعني التموضع في البيئة قالبا جاهزا و فضاءً ماقبليا ، ولا الانطواء على محلية جامدة ، كما أنها . في الحين ذاته . لا تبخس الملامح المحلية والبيئية للأدب ما لها من أهمية في خطاب الآخر .

شعر السياب ظاهرة أدبية تركت بصماتها الواضحة والكبرى على ديوان الشعر الحديث . المعاصر له خصوصا . وشكلت منعطفا حاسما في سيرورة النص الشعري العربي ، وإن أية نزعة وصفية في مقاربة منجزه الكلي ستهوي في بوتقة التكرار والاجترار ، فذلك مما لم يدع فيه الأول للآخر ، وأكثر ما نقع على ذلك في القراءات التي واكبت نكبة الشاعر المعروفة ، إذ انطلق أغلبها من تعاطف مع الذات التي عبرت عن المكبوت وأعادت للنص شيئا من سلطته المفقودة ، وهو تعاطف نتج عنه تدوين مفصل لسيرة الناص ، وبحث عن تتمة النص ، أكثر مما نتج عنه حفر ممنهج في تضاريس وطبقات ذلك النص ، لا يصف التجربة من الخارج ، وإنما يستنطقها من الداخل ، على نحو أكثر قربا إلى أبنية الفرادة و بواعث المغايرة في مناطقه وطبقاته المتعددة ، الملأى بالإخفاقات والنجاحات .

علينا في قراءة النص الأدبي عامة ، ونص السياب موضع النظر تخطّي الوصف النظري الذي تنتهي كفاءته التنافذية مع النص لدى تضاريس المرئي ، سعيا للنفاذ الأمثل إلى النص بوصفه واقعة أدبية حمالة أوجه ، أو شريحة لسانية ذات طبقات علاماتية ودلالية ، خروجا بالنقد عن المنزلق التجريبي . المنهج / الصرعة ، إلى أفق المنهج / السيرورة ، يمكن تحقيق ذلك بمقاربات نقدية تشتبك مع الخطاب في " جدلية القراءة الثالثة " لتخطي " العتبة " بتعبير ياسين النصير ، وصولا إلى " الأثر " بتعبير دريدا لتحقيق
" موت المؤلف " بتعبير بارت ، وهو موت افتراضي إذ لا يمكن استئصال النص تماماً من سياقه المكاني والزماني وعده بنية طافية .

عبر ذلك كله قد نتمكن من أن نضيف إلى النقد وإلى النص الأدبي الكثير مما هو مُجدٍ وجاد وفاعل ، مما لا يمكن إنجازه بالوصفية الكُلاّنية ، أوالتطبيقية الاجتزائية في منزلقات البنية والدلالة ، فمن الناجز القول بفرادة التجربة . وعلى نحو أخص حين تكون أقرب إلى المُجْمَع على قيمتها الأدبية . ولكن الذي ليس باليسير هو استجلاء ما جعل تلك التجربة جديرة بذلك التوصيف ، على الرغم من محك الأزمنة واختلاف الأجيال وتحولات القراءة ، نقترب من ذلك بالكشف عن سرّانيّات النص عبر غربلة طبقاته وتكريرها ، تلك الأسرار التي لا تنفذ إليها المقاربات المرسخة للتنميط ، ففي العمق من بنية النص الأدبي تكمن خرائطه الإبداعية ومفاتيح مغاليقه ومحمولاته ، التي لابد وأن تفرز فُوّهاتٍ / عتبات تحيل على ما هو غير مرئي مما وراء النص ، تلك النوافذ تتجلى بوصفها عدسات مكبرة تفتح ظاهر الخطاب على باطنه ، وتساعدنا في الحصول على صورةٍ أكبر وأوضح لذلك الباطن .

للنفاذ إلى النص . اقترابا مما وراء الخطاب . اعتمدت الدراسة منهجا يستمد سيرورته من نظرية النص في سيميائية الحفر والتأويل ، كما استدعت القراءة أو لامست تخوم بعض المقتربات النقدية المجاورة التي وجدناها تغني وتجدي في موضعها لإضاءة بعض الملابسات السياقية في طرف من جغرافيات النص المعتمة . إلى جانب مقتربنا النصي الرئيس . لعل أبرزها المقتربان التداولي والنفسي ، بيد أن الحكم قد كان دوما للنص بوصفه خطابا مكتملا ، يحدد هدفا للقراءة

، ويكشف استنطاق بواطنه كتلة المسكوت عنه ، الذي تشع من خلاله الدلالة الرمزية للمكان في النص السيابي ، ولأن أعدل الأحكام هو حكم النص ، كانت النصوص مدار القراءة ، ومادتها ، مع الإفادة مما يتسق وسيرورة القراءة من إضاءات ومقاربات الدارسين السابقين والاستنارة بها ، وعلى نحو أخص في التمهيد و مداخل الفصول والمباحث ، بهدف تأصيل الظاهرة المكانية المقروءة شعريا ، بعد أن أشبعت سرديا ، على نحوٍ لا مندوحة معه عن استدعاء بعض الحفريات المكانية السردية إلى منطقة الشعر ، مهادا إلى تأصيل واجتراح أفق نقدي مكاني مناسب لمقاربة النص الشعري ، ولا يغيب عن المتلقي في هذا الجانب أن الحدود الأجناسية بين الأنواع الأدبية تتلاقى أحياناً بمنحىً يسمح للمقاربات بالاستعانة بالكشوفات النوعية . الملحقة بحقل اجناسي ما . على التنافذ مع المناطق المشابهة لها في حقل آخر ، وإن المسافة بين المكان الشعري والمكان القصصي أو الروائي أو المسرحي أو السينمائي تتقلص في مناطق ، وتتباعد نسبيا في مناطق أخر ، على وفق الطبيعة البنائية للنص ، فالمكان الشعري . في أغلب تجلياته . يتسم بما تتسم به اللغة الشعرية من اختزال وتكثيف ، حتى لَيبدو المكان أفقا رؤيويا يتموضع بين الدوال ومدلولاتها ، أو نصا سمعَ / بصَرياً غائبا يتتوأم مع النص ويتحد به ، حاضرا في لحظاته ومفاصله توصلا إلى إنتاج المكان .

لا يمهد المكان الشعري للخطاب ولا يؤطره ولا يؤتى به . كما في القصة والرواية . لتوفير الفرشة اللازمة لمسارات السرد ، ومنح عناصر القصة التماسك ، إذ ليست الحبكة . التي تعد ركنا سرديا . من عناصر التكوين الشعري ، وليس المكان الشعري إطارا طبوغرافيا للوقائع السردية ، فالحدث في الشعر هو **اللغة نفسها** . فيما نرى . والحبكة الوحيدة هي **حوار الدلالات** ، بوصف الرسالة الشعرية خطابا يرتد على نفسه ، وبوصف اللبس والغموض المعتدلين داخلين في جوهر الاشتغالات الشعرية للعلامات ، ذلك أن سيادة الوظيفة الشعرية على نظيرتها الإشارية لا يعني تحطيم هذه الأخيرة ، بل يقتضي . فحسب . دمغها بطابع الغموض ، مع الأخذ في الاعتبار أن الوظيفة الشعرية قد تطغى على الوظيفة الإشارية في بعض المسارات السردية . وهي إحدى مناطق التنافذ بين الحدود النوعية . غير أن الوظيفة الشعرية للغة لا تقدم تجلياتها المُثلى إلا في النص الذي تطغى مقصديته الشعرية على سواها ، إذ تضعف هذه الوظيفة كلما تخللها المزيد من التفاصيل التي لا تتشكل القصص بغيرها ، ولا غنى لها عنها . وإن في حدودها الدنيا . فيما يتاح للنص الشعري أن يمتلك رسوخه الإجناسي وإن خلا من التفاصيل الخبرية المميِّزة للوظيفة السردية ، مثلما يستطيع أن يفيد منها على نحو انتقائي أو مجتزَأ لبثِّ الرسالة ، وإنتاج الدلالة ، وعلى ذلك ، يؤدي الخطاب الشعري وظيفة غير إشارية ، بينما تفرض طبيعة الخطاب القصصي والروائي على السارد التخلي عن الوظيفة الشعرية للغة في مناطق محورية من النص حفاظا على بنيته النوعية ، إذ لا خطاب بغير بنية ، ولا تمايز إجناسي بغير تضمين الخطاب خصائصه النوعية ، ما دمنا نتحدث عن نوعين مستقلين ، أما في التداخلات النوعية التي تتبناها نصوص عصية على التجنيس ، فإنها تقع خارج منطقة هذه المقاربة التي نحن بصددها ، إذ تستدعي نظرا نقديا مغايرا ، نظرا لاعتمادها خطابا أدبيا وفلسفة كتابية مغايرة .

توزعت مادة الكتاب على ثلاثة فصول ، يتقدمها تمهيدٌ عرَضْنا فيه للدلالة اللغوية والفلسفية والأدبية للمصطلح ، وأما الفصول فقد اشتغل **الأول** منها على **المكان الموضوعي لدى السيّاب** . بشقيه **الأثير** و**غير الأثير** . وما يندرج في بنية كل منهما من الأمكنة الموضوعية ودلالاتها ، لننتقل من مقاربتها على صعيدي البنية والدلالة إلى الفصل **الثاني** الذي انغمس في معالجة المكان المتخيل بشقيه اللذين وجدناهما الأكثر بروزا لدى الشاعر ، ممثلين بالمكانين

الأسطوري و **اليوتوبي** ، بمتعلقاتهما البنائية والدلالية ، فيما أفردنا الفصل **الثالث** لمعالجة **التشكل الجمالي للمكان لدى السياب** ، من خلال مباحث ثلاثة هي **مشهد المكان** ، و **التداخل النصي المكاني** ، و **البنية الزمانية للمكان** .

نأمل أن تقدم هذه الدراسة إضافة وإن يسيرة إلى مسيرة البحث العلمي والحراك النقدي العربي ، وإلى التلقي العربي للسياب وظاهرة المكان في النص الشعري خاصة والأدبي عامةً .

د . محمد الأسدي
جامعة البصرة

كتابة أولى
كلية التربية ١٩٩٨
كتابة ثانية
كلية الآداب ٢٠٠٩

المكان و المكانية ـ مهاد نظري :

كان المكان . منذ فجر التفكير الإنساني الفلسفي . ظاهرةً على جانبٍ كبير من التعقيد في المفهوم والدلالة ، تضاربت فيها الآراء ، واختلفت التوجّهات ، ولا ريب في أن البعد الفلسفي لظاهرة المكان قد أسهم في دمغه بطابع الإشكالية . على الصعيدين الفلسفي والأدبي ، ففي حين نجد إجماعاً على مفهومه اللغوي ، فإننا نجد مفهومه الاصطلاحي متسعا ومتعددا ومتجددا باتساع حلبات الأدب والفلسفة وتحولاتها .

١ . المكان في المنظور اللغوي :

قال صاحب اللسان : ((المكان واحدٌ .. مكانٌ في أصل تقدير الفعل " مفعل " ـ لأنه موضعٌ لِكينونة الشئ فيه ـ غير أنه ـ لمّا كَثُرَ ـ أجروه في التصريف مجرى " فَعال " ، فقالوا : مكّنّا لهُ ، وقد تمكّنَ .. والدليلُ على أن المكان مفعَلٌ أن العرب لا تقولُ في معنى هو في مكان كذا وكذا ، إلا مفعل كذا وكذا بالنصب .. والمكانُ الموضعُ ، والجمعُ أمكنةٌ .. وأماكِنُ جمعُ الجمع)) (١) ، وقريبٌ من هذا أو مطابقٌ له ما ذكرهُ الأرشيف اللغوي العربي عامة (٢) .

ولا بد من أن نأخذ في حسباننا أن قواميس اللغة وكتب التأريخ والتفسير وحتى الاستعمال الأدبي شعرا ونثرا ذو دلالة فلسفية مقصودة ، على نحوٍ يصعب معه مقاربة محمولها الأصلي بعيدا عن المذاهب الفلسفية التي تعكس تطورا لاحقا ولاشك (٣) .

٢ . المفهوم الفلسفي للمكان " لمحة تأريخية " :

أ ـ المكان في مباحث الفلسفة اليونانية :

إن تصور الإنسان للزمان والمكان ـ ابتداءً بالفكر الميثولوجي ـ هو تصور حسي عيني (٤) ، فقد عبر عن إدراكه للظاهر المختلفة المحيطة به بلغة السبب والنتيجة ، وهو منحى من التعليل أقرب إلينا مما يظن البعض ، فالصور الذهنية لدى الإنسان البدائي هي صور مظاهر محسوسة تشير إلى مواقع ذات طابع عاطفي ـ قد تكون مسالمة أو معاديةً ـ وخارج نطاق التجربة الفردية تعي الجماعة أحداثا كونية معينة تضفي على بعض أجزاء المكان معاني خاصة (٥) ، وبناء على ذلك قسم الفكر الميثولوجي المكان إلى عوالم ثلاثة هي السماء والأرض والعالم السفلي ، وجعلها ـ أو تخيلها ـ مأهولة بالآلهة والأحياء والأموات على التوالي (٦) ، غير أن أول مفهوم اصطلاحي

---

(١) لسان العرب . ابن منظور : (مكن) ١٣ / ٤١٢ . ٤١٤ .

(٢) ينظر . العين . الخليل بن أحمد : (مكن) ٥ / ٣٧٨ ، الصحاح . الجوهري : (كَوَن) ٦ / ٢١٩ ، القاموس المحيط . الفيروز آبادي : (مكن) ٤ / ٤٧٤ ، تاج العروس . الزبيدي : (مكن) ٩ / ٣٤٨ . ٣٤٩ ، المعجم الوسيط . لجنة من المؤلفين : (مكن) ٢ / ٨١١ ، تهذيب اللغة . الأزهري : (مكن) ١٠ / ٢٩٤ ، مختار الصحاح . الرازي : (مكن) ٦٣٠ .

(٣) ينظر . الزمان في الفكر الديني القديم . د. حسام الآلوسي : ١٢ .

(٤) م . ن. : ٧ .

(٥) ينظر . ماقبل الفلسفة الإنسان في مغامرته العقلية الأولى . هـ . فرانكفورت وجماعته : ٢٢ . ٣٤ .

(٦) ينظر . عالم الزمان ، المكان ، العدد ، عند قدماء العراقيين . زهير محمد حسن (بحث) : ١٠٨ .

فلسفي للمكان قد طالعتنا به الفلسفة اليونانية ـ وعلى لسان إفلاطون تحديدا ـ إذ عدَّهُ : حاويا قابلا للشئ (٧) ، وعرفه بالبعد الموجود ـ الهيولى ـ إذ يسمح بتعاقب الأجسام فيه (٨) .

رأى أفلاطون في الزمان مظهرا من مظاهر النظام في العالم المنظور ، أما المكان ، فقد عده موجودا بالضرورة منذ الأزل ، غير أنه لم يعن بالزمان عنايته بالمكان ، ولم يضعه معه في مرتبة مساوية (٩) ، وأخذ مفهوم المكان ـ بعده ـ يستقطب اهتماما فلسفيا متزايدا ، فنجده ـ لدى أرسطو ـ وقد عُدَّ محلاً ، ويتخذ ـ لدى إقليدس ـ أبعاداً ثلاثة هي الطول والعرض والعمق (١٠) .

وإذا كان أفلاطون قد مهَّدَ لدراسة المكان في المباحث الإغريقية ـ عقليا ـ فإن أرسطو قد نهض بإثبات وجود المكان ، وفصَّلَ في المقوِّمات الحقيقية التي تختص به (١١) ، وقد أودع كتابه ـ السماع الطبيعي ـ مجمل نظريته عن المكان ، الذي قسمه قسمين ، عام : وهو الذي فيه الأجسام كلها ـ وخاص : وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك ، وهو أول ما فيه الشئ (١٢) .

ب ـ المكان في مباحث الفلاسفة العرب :

استمد الفلاسفة العرب تصوراتهم للمكان من مباحث الفلسفة اليونانية ، فنجد أقدم المهتمين به ـ وهو الكندي ـ سائرا على خطى أفلاطون وأرسطو (١٣) ، وقصَّ الفارابي أثر الكِندي ، ورأى أن المكان ((موجودٌ وبيِّنٌ ولا يمكن إنكارُه)) (١٤) ، ثم نلمح مقدارا من المغايرة لدى الرازي ، الذي حدد أبعاد المكان ، ووصفه بالمطلق ، أو غير المتناهي ، مشبها إياه بالوعاء ، وقائلا بأن وجود المكان يرتبط بمن فيه (١٥) ، ووقف الحسن بن الهيثم موقفا مشابها لموقف الرازي حين عدَّ المكان الأبعاد التي انطبقت عليها أبعاد الجسم واتحدت بها (١٦) ، وهو لدى ابن سينا ((السطح الباطن من الجرْم الحاوي المماسّ للسطح الظاهر للجسم المَحْوِيّ)) (١٧) ، وزعم ابن رشد أن المكان ((ليس هو الفضاء بل النهاية المحيطة بالحركة)) (١٨) ، فيما عدَّه الجرجاني ((فراغاً مُتَوَهَّماً ، يشغله الجسم ، ويُنفِذُ فيه أبعادَه)) (١٩) ، وانطلقَ الجوهري من التقسيم الأرسطي الثنائي للمكان ـ ممثلا لدى الجوهري بالمكان الخاص والمكان المشترك ـ قائلا بأن ((الأول هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره ، أما الثاني فهو الحيز

---

(٧) ينظر . مدخلٌ جديد إلى الفلسفة . د . عبد الرحمن بدوي : ١٩٦.

(٨) ينظر . المعجم الفلسفي . د . جميل صليبا : ٢ / ٤١٢ .

(٩) ينظر . الزمان الوجودي . د. عبد الرحمن بدوي : ٥٣.

(١٠) ينظر . مدخل جديد إلى الفلسفة : ١٩٦ . ١٩٧.

(١١) ينظر . دائرة المعارف . فؤاد البستاني : ٩ / ٤٠٨.

(١٢) ينظر . الطبيعة . ارسطو : ١ / ٤٨٤ .

(١٣) ينظر . رسائل الكندي الفلسفية : ٢ / ٢٦.

(١٤) رسالة الحروف . الفارابي : ٨٨ .

(١٥) ينظر . أصول الفكر الفلسفي عند أبي بكر الرازي . عبد اللطيف العبد : ١٢ . ١٤.

(١٦) ينظر . رسائل ابن رشد : ٥ .

(١٧) رسالة الحدود . ابن سينا : ٩٤ .

(١٨) ينظر . رسائل ابن رشد : ٣.

(١٩) ينظر . التعريفات . الشريف الجرجاني : ٢٣٤ .

الذي تشغله جملة أجسام ، وحينما توجد أجسام يوجد مكان ، وحينما لا توجد أجسام لا يوجد مكان)) (٢٠) ، وعرَّفَ المرزوقي المكانَ بأنه ((السطح المشترك بين الحاوي والمَحوي)) (٢١) .

ج ـ المكان في مباحث الفلسفة الحديثة :

شغلت ظاهرة المكان مساحة لا يستهان بها من مقولات الفلاسفة المحدثين ، بوصفه ممتداً في الأبعاد الثلاثة ـ لدى ديكارت ـ ، أوامتداداً غير متناهٍ ـ لدى اسبينوزا ومالبرانش ـ ونظاماً للأشياء في معيتها وفكرة مضطربة وظاهر مجرد ـ عند لينتز ـ ووجد باركلي في المكان مفهوما يتألف من جملة أفكار مختلفة عنه ، فيما رآه هيوم مؤلَّفاً من أنات ولحظات ونقاط منفصلة (٢٢) ، وصولا إلى النظرية النسبية التي قالت بنسبية كل من الزمان والمكان ، وعدت الزمان بعداً رابِعاً من أبعاد المكان الثلاثة ، وفي هذا السياق ، يرى باشلار أن الدراسات حول الزمان والمكان تستدعي جميعةً مستحيلة بدهيا للأبعاد المكانية الثلاثة ـ بالإضافة إلى البعد الزماني ـ تجري بصورة مُرضية على تمثُّلِ مستوٍ ذي بعدين : أحدهما قائمٌ مقام مرجعٍ للزمان ، والآخر للمكان ، فثمة محور مكاني ـ آنذاك ـ يستدعي كلَّ صِلات المكان (٢٣) ، وعد الوجودَ ـ في كتابه " حدس اللحظة " الذي ناقش فيه فكرتي اللحظة والديمومة ـ تركيباً يعتمد على المكان والزمان في آن معاً ، بمعنى أن الوجود هو نقطة الالتقاء بين المكان والحاضر ، أي في الحال ، لا هنا ولا هناك ولا اليوم ، وفي هاتين الصيغتين الأخيرتين تتحد النقطة على محور الديمومات ـ أو على محور المكان ـ وبتوحيد ظرفي المكان والزمان يكتسب الوجود سلطة المطلق (٢٤) .

وإن فيلسوفا منهمكا في فلسفة الجسد مثل مارلوبونتي يرى أنه ((لا ينبغي أن نقول أن جسدنا في المكان ولا أنه في الزمان ، بل إنه يسكن الزمان والمكان ، فأنا لستُ في المكان والزمان .. بل أنا للمكان والزمان ، وإن جسدي ينطبق عليهما ويحتضنهما)) (٢٥) .

لم يقتصر الاهتمام بالمكان على الدرس الفلسفي ، بل امتد إلى فروع معرفية أخرى نحو علمي الإناسة والاجتماع ، فنجِدُ ـ على سبيل المثال ـ إناسياً بارزا هو إدوارد هال يجترِحُ في كتبه وأبحاثه المتأخرة مصطلح Proxemic ـ وهو مصطلح يقترب من مفهوم **علم المكان** ـ عكف فيه على دراسة الأنماط السلوكية للأفراد المنتمين إلى ثقافات متعددة من خلال محور مهم هو كيفية تقسيم المكان وشَغْلِه من قبل الأفراد ، إذ لاحظ أن **استخدام المكان** يختلف باختلاف الثقافات ، وأن التواصل بين الذوات البشرية ـ بموجب هذه النظرية التي يؤسسها هل ـ هو عملية ذات قنوات متعددة تلتقي عندها الرسائل ، ويعاضد بعضها بعضا ، فالجسد والحركات والنظرة واللغة والمسافة الشخصية بين المتكلم والمخاطب وغيرها تبني التواصل في عملية لا تكون جميع جوانبها واعية (٢٦) ، كما نجد اهتماماً مماثِلا بالمكان من قِبَل فروعٍ معرفية وإبداعية أخرى نحو فلسفة الفنون الحديثة من رسم ونحت ومسرح وسينما ،

---

(٢٠) الصحاح في اللغة والعلوم : ٢ / ٥٠٨ .

(٢١) الأزمنة والأمكنة . المرزوقي : ٦١ .

(٢٢) ينظر . درس الأبسيتميولوجيا . عبد السلام بن عبد العالي : ١٧٠.

(٢٣) ينظر . العقلانية التطبيقية . جاستون باشلار : ١٢٤ .

(٢٤) ينظر . حدس اللحظة . جاستون باشلار : ٣٤ ، جدلية الزمن . جاستون باشلار : في مواضع عدة .

(٢٥) فلسفة الجسد . د . جلال الدين سعيد : ٧٥.

(٢٦) ينظر . حِواريات المكان . إدوارد هل (بحث) : ٣٧ . ٤٤ .

فضلا عن التوجه الملحوظ نحو استبطان جماليات المكان و شعرية العمارة في الحضارات الإنسانية القديمة منها والمعاصرة .

٣ .المكان في المنظور الأدبي :

يعرف دارسو الأدب المكان بالبعد المادي للواقع الذي تجري فيه الأحداث لا عليه (٢٧) ، بوصفهِ ((مساحة ذات أبعاد هندسية طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم ، ونظام من العلاقات المجرَّدة يُستَخرَج من الأشياء الملموسة بقدر ما يُستَمَد من التجريد الذهني)) (٢٨) ، فهو يكتسب أهميته وفاعليته في الرؤيا الإبداعية مما ينطوي عليه من روابط وعلاقات مدركة أو متخيلة ـ على حد سواء ـ ذلك أن الإنسان ـ كما عبّر كولن ولسون ـ (((يعجَز عن إدراك شئ واحد في الفراغ ، فالشئ إنما يُصبِح أكثرَ حقيقةً وأنتَ تراه ضمن شبكةٍ أوسع فأوسع من العلاقات مع الأشياء الأخرى)) (٢٩) ، إنه ينبني على اساس من **التخيل المحض** ـ بتعبير د. شجاع العاني ـ لكنه لا يكتسب ملامحه وديمومته إذا لم يتماثل بدرجة أو بأخرى مع العالم خارج النص ، وذلك لاستحالة بناء الحدث أو الشخصية في مكان لا ملامح له ، فالمكان يوصل الإحساس بمغزى الحياة ، ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتدادها (٣٠) .

كما أن وصف المكان يعد وصفا للشخصية نفسها ، ذلك أن للأشياء تأريخاً مرتبطا بتأريخ الأشخاص ، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه ، فالمكان امتداد للشخصية والشخصية امتداد للمكان ، فكل منهما يصنع ويُكَيِّف الآخر ، ويطبعه بطابعه (٣١) ، وعلى ذلك كله ، يتحدد فهمنا للعلاقة بين النص والواقع عبر جمالية الشكل المكاني لهما ، إذ تتجلّى جمالية المكان في القصيدة الحديثة في تقديم الصورة على شاكلة مغايرة لما تقدمها بوساطته أية جمالية أخرى ، فالمكان من أكثر الأنساق الفكرية في بناء الشعر الحديث تعقيدا (٣٢) .

المكان الشعري مكتَشَف جمالي تفترضُهُ الرؤيا الشعرية (**) المتَّصِلة عميقَ الاتّصال بالحُلُم الطاغي على النفس لحظة الإبداع (***) ، فهو بذلك علامة تتموقع داخل العالم المادي وخارجه في آن معا ، إنه حقيقي بقدر ما هو حالة من حالات النفس ، وهو يتشكل عن طريق اللغة التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة ، فيزيقية مادية ـ عبر العلامة البصرية ـ وتجريدية ذهنية ـ عبر الإحالة الدلالية ـ لكن المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها ، وإنما

---

(٢٧) ينظر . إشكالية المكان في النص الأدبي . ياسين النصير : ١٥٥.

(٢٨) التراث والرؤية الشعرية للواقع العربي . حاتم الصكر ود. اعتدال عثمان : ٥١.

(٢٩) الشعر والصوفية . كولن ولسون : ٨١ .

(٣٠) ينظر . البناء الفني لرواية الحرب . عبد الله ابراهيم : ١٢٧ ، جدلية القراءة الثالثة . ياسين النصير (بحث) ٢٢ . ٢٣ .

(٣١) ينظر . البناء الفني للرواية . شجاع العاني (أطروحة دكتوراه) : ٢٥٢.

(٣٢) ينظر . إشكالية المكان : ٣٩٣ . ٣٩٤.

(**) يرى أدونيس أن الرؤيا في دلالتها الأصلية وسيلة الكشف عن الغيب ، وانها لا تتحقق إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات ، وتتفاوت بتفاوت الرائين ، وهي تكشف عن علاقات بين أشياء قد تبدو للعقل متناقضة لا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب ، كما تتجاوز الرؤيا الزمان والمكان ، إذ تتجلى للرائي أشياء الغيب خارج التسلسل الزماني وخارج المكان المحدود ، ينظر . الثابت والمتحول : ٢ / ١٦٧ .

(***) يؤكد علم نفس الإبداع أن شرارة الإبداع ليست وهما أو بدعة ، بل أثبتت الخبرة وجوده ورسوخه ، إذ يكون العبقري منقادا لروح اللعب الحر ، بيد أنه . خلال ذلك . واع لأصول ومناهج الصنعة التي صقلتها خبرات وجهود الأجيال ، وفجأة تتجلى الحقيقة أمام عينيه . وهو في غفلة عما يدور في خلده . وهنا يقال أن شرارة الحدس أو الإلهام قد انقدحت في ذهن العبقري فكشفت له عن آية فنية ، ينظر . علم النفس المعاصر . د . حلمي المليجي : ٢٢٣ ، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة . د. مصطفى سويف : في مواضع عدة .

يحكمه الخيال الذي يشكله بوساطة اللغة ، على نحو يتجاوز سطح الواقع إلى ما قد يتناقض معه ، غير أنه يظل ـ مع ذلك ـ واقعا محتمَلا (٣٣) .

تتجلّى جماليات المكان الشعري لدى الشاعر **الرائي** ، لا الشاعر الوصّاف ـ بالمعنى الفوتغرافي للوصف ـ فالرائي من الشعراء وحده القادر على جعلنا ننخرط معه في تجربة المكان ، واختراق الحجاب المادي للواقعة المكانية إلى ما وراء ذلك من أزمنة وخبرات وتجارب تكشف عنها الرؤيا المبدعة ، فليس المكان ((الشكل المبني من الطوب والحجر والقصب ، إنه الشئ الذي يستحيل من غيره أن يدعَى الفن فنا ، إنه ذلك المناخ الذي يتيح لك أن ترى ما لا يمكن أن تراه ، وأن تسمعَ كلَّ الأصوات التي تعاقبت على سكناه ، وأن تقرأ كلَّ التواريخ التي احتلَّته ، وأضافت إليه)) (٣٤) ، و هو ـ في المنظور النفسي ـ صيغة من صيغ البناء الذاتي وقيام معالم الموضوع الشعري ، فالشاعر لصيق المكان وابنٌ لأحواله ، ولا يمكن أن يغيب الإلحاح المكاني بوصفه مفردة من مفردات التجربة ، إن مهمة الشاعر في التجريب هي الاكتشاف ، وليس الاكتشاف وجوداً صادراً عن عدم ، والمكان الواحد من اكتشافات الشاعر في التجربة ، وعبره يستطيع أن يجد إضافات جمالية وتنبؤية قد تظل غائبة عن بصيرة جمهور كامل لولاه ، فالسمة الجمالية للمكان هي اكتشافٌ شعري (٣٥) ، غير أن ذلك لا يصح فهمه على أنه دعوة للتموقع في الغواية المحلية للمكان ، إذ أن ذلك كفيل بتحجيم التجربة وتسطيحها مالم تشتبك ـ على نحو متوازن ـ مع الآخر ، ذلك الإنسان المجرد ، الذي قد لا يكون بالضرورة ضمن الموجودات المحلية والجغرافية للرائي و التجربة ، فالروح الخلاقة ـ بتعبير باورا ـ هي ((ذات مجال غريب شاسع ، وهي قادرة على العثور على موضوعها في أي مكان)) (٣٦) .

غير أن عمق الرؤيا وكفاءة الرائي في استنطاق الرموز وتخليقها ، إنما يتجلّى ـ على نحو أكثر بروزا وأشد وضوحا ـ حين يتمكن من تحقيق هذه المعادلة الصعبة في جعل خطاب المحلي ينفتح على خطاب العالم ، فالفن ((إذا ما ابتعد عن احتواء المكان ووعيه أو تنكر له عاش في تاريخ اللاتاريخ ، فليس المكان مقولة مشاعة للجميع ، لأنه لا ينهض إلا عبر رؤى المبدعين ، ولا تتضح معالمه الفنية إلا عبر من يفهم لغته ، فما هو بناءً خارجيا مرئيا ولا حيزا محدد المساحة ، بل هو كيان من الفعل المتغير والمحتوي على تأريخ ما)) (٣٧) .

ووراء الأمكنة تكمن أزمنة معيشة ، لكل لقطة منها تجربة ، وكل تجربة هي معايشة في المكان (٣٨) ، فعَلى الأديب ـ بوصفِهِ رائيا ـ أن يستشف الجوهر الفكري والوجداني الذي يتواصل مع التجربة الإنسانية في المكان ، ذلك الجوهر الذي يُوَحِّدُ نفسياً بين مختلف الأمكنة ـ مهما تباينت جغرافيا ـ عبر التحلي بالوعي المتخطي للتجربة المحلية الخاصة في الأمكنة ، وبقدر ما يُناطُ نجاح الشاعر بمقدرته على إخراج أمكنته ((مِن الحيازة العامة إلى الحيازة الخاصة)) ـ على حد قول أحد الدارسين (٣٩) ، بما يحمِّلُها من تجاربه ومواقفه ورؤاه وهو يعيد خلقها من جديد ، فإن عليه أن يحترسَ ـ أيضا ـ من الوقوع في الجُمود ، والبقاء ضمن القوالب المسبقة في التعامل مع المكان ،

---

(٣٣) ينظر . التراث والرؤية الشعرية : ٥١ .

(٣٤) الرواية والمكان . ياسين النصير : ١٥ . ١٨.

(٣٥) ينظر . الأسس النفسية للتجريب الشعري . د. ريكان إبراهيم : ٤٦ ، نقد الشعر في المنظور النفسي . د . ريكان إبراهيم : ٢٤٧ .

(٣٦) ينظر . التجربة الخلاّقة . باورا : ٨ .

(٣٧) ينظر . إشكالية المكان : ٨ .

(٣٨) ينظر . الاستهلال " فن البدايات في النص الأدبي " . ياسين النصير : ١٧٧.

(٣٩) المكان والرؤية الإبداعية . د . نادية العزاوي (بحث) : ٣٨ . ٣٩ ، إشكالية المكان : ٢٤ .

بنحوٍ يجعله مقصورا في دلالاته على الرقعة الجغرافية التي يقرؤها في إطاره المحلي لا أكثر ، بل يُكسِبُها ـ باستنطاقه للعوالم المكانية ـ ما يخرج بها عن محليتها ـ التي لابد له من وعيها على نحو كافٍ ـ إلى الأفق الإنساني الوجودي الأشمل ، والأرحب في البنية والدلالة ، ذلك أن الرائي ((لابد وأن يحوي في مكانه الصغير العالم كله ، فالبقعة الصغيرة هي كون شامل ، إذ كلية المكان وحدودها الداخلية والخارجية ملغية بمحتواها الفكري والجمالي)) (٤٠) ، واستناداً إلى تفاوت الرائين في القدرة على إنتاج المكان مازَ الراحل غالب هلَسا ـ مترجم جماليات باشلار ـ بين نوعين من الأدب قائلا ((إن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فإنه يفتقد خصوصيته ، وبالتالي أصالته ، ولا أقرأ فيه إلا عملا قرأته من قبل ، ولهذا اسميته بالأدب الكوزموبوليتاني ، الذي يتضاد مع مصطلح الأدب العالمي ، الذي يستطيع القارئ أن يتبناه ويجد فيه خصوصيته ، فمثل هذه الأدب يشق طريقه إلى العالمية ، ولكنه يفعل ذلك ـ وهذه مفارقة ـ عبر ملامح قومية بارزة ـ أحدها المكانية ـ أما الأدب الكوزموبوليتاني فتحس أنه يمكن أن يحدث في أي مكان من العالم ، ولأي إنسان ـ ماعدا شخصك كقارئ ـ إنه أدب يشعرني بالغربة عن العالم)) (٤١) ، و قد كان النصير يعي عبارة هلسا حين قال ، وهو محق فيما قال : ((في كل مكان من العالم توجد قرية ماركيز ، وجزيرة كازنتزاكي ، ومنافي ديستويفسكي ، وغرفة باربوس ، وصحراء منيف ، وبيت فؤاد التكرلي)) (٤٢) .

إن أمكنة السياب من نوع هذه الأمكنة ذات القيمة المطلقة ، التي ((تمنح الشخصية أفقا إنسانيا ، واللغة إمكانات أشمل ، والأدب طاقة عبور المحليات ، ومجالا للاختبار والكشف)) (٤٣) ، وهو ما يمكن أن نعبر عنه بتحقيق التوحيد الدلالي والتداخل الرؤيوي بين الأمكنة المنتَجة نصيا على نحو ينأى بالمتلقي عن الانقطاع عن التجربة المطروحة ، ويعينه على التنافذ معها .

٤ ـ المساحة النفسية للمكان :

تخضع المساحة النفسية للمكان ـ ونعني بها : امتداده الداخلي لدى الرائي ـ إلى مقدار الأثرة التي يحتملها في البنية والدلالة عبر فاعلية الإيحاء ، فالمساحة النفسية للمكان تنبثق من استجابة الخيال الممتزج بالعاطفة تجاه المكان المُدْرَك ، فكلما زادت أثرة المكان تنامت معها مساحته النفسية ، ليستحيل ـ مهما بدا صغيرا أو عابرا أو محدودا في أبعاده الهندسية ـ مكانا لامتناهيا في ارتساماته النفسية ، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك ـ في رؤيا السياب للمكان ـ أمكنة مثل البيت والنهر وجيكور ، التي تتخذ في نصوصه صفة اللامتناهي في الكبر ، مؤكدةً أن **المساحة النفسية للمكان تتناسب طردا مع مقدار أثرته** .

والأُثرة في المكان قيمة نفسية تتموضع في تشبث الذات به ، وبالبقاء ضمن أبعاده الآسرة ، والتمتع بهباته النفسية التي تبسط هيمنتها على الذات الرائية بيسر واقتدار ، فالشاعر يتسامَى بمكانه الأثير إلى صورة كونية ، وهو ما نجده في أمكنة بعينها في تجربة السياب .

وما نجده في المكان الأثير ، نجد الضد منه في المكان المعادي ، إذ أن المساحةُ النفسية لمثل هذه الأنماط المكانية ضيقة ، متناهية في الصغر ، على الرغم من سعة الأبعاد الفيزيائية للبعض منها ـ نحو الصحراء والبحر والمدينة ـ

---

(٤٠) الحد ـ استقصاءات في البنية المكانية ـ ياسين النصير (بحث) : ١٨٦ .
(٤١) جماليات المكان ـ باشلار : ٦ ، وينظر ـ إشكالية المكان : ٨ ، ٢٤.
(٤٢) الحد : ١٧٨ .
(٤٣) المكان نفسه .

فهي ستبدو ـ مقارنة بالبيت والنهر والقرية ـ ذات مساحة أكبر ـ أخذا بالمنظور المادي ـ ولكننا حين ننعم النظر في حقيقتها النفسية ومثولها الداخلي في رؤيا الشاعر سنجدها متمرئية بوصفها فضاءات وأحياز بالغة الصغر والضيق ، تحاصره وتضيق عليه كالسجن ، حتى ليستحيل وجوده فيها حالة تعذيب متواصل للذات ، وتغدو انفعالاته فيها ، واستجابته لها مماثلة لاستجابته للسجن أو القبر ، وعلى هذا ، تتخذ الأمكنة الأثيرة صفة البيت والمأوى ، فيما تتخذ الأمكنة المعادية صفة السجن أو القبر ، فلا غرابة في أن نلقى الشاعر منهمكا في حالة من فرار متواصل مستبسل من المكان غير الأثير إلى جغرافيات الألفة ، حتى إذا ما أعاقته معرقلات الواقع وجدران المكابدات عن تحقيق هذا الارتجاع / الفرار / الخلاص ـ من سلطة المكان المعادي ، و اللجوء / اللوذ / الهروع ـ نحو حماية وطمأنينة المكان الأثير ، لم يبق أمامه من سبيل سوى الانخراط في أحلام يقظة الأدب .

٥ ـ السياب وتجربة المكان :

أنتج السياب المكان عبر سيرورة من التجلّيات الكاشفة عماوراء الوقائع ، ففي أمكنته تجد الأصالة ـ بتعالقاتها الجغرافية والمحلية والقومية ـ إلى جنب الشمولية التي تجتاز الاهتمام الخاص إلى العام ، فامتلك نصه الكفاءة المطلوبة للنفاذ من أبعاد الواقعتين الزمانية والمكانية والانخراط المقتدر في حركة الرموز القادمة من أعماق ماضي النص في انطلاق حثيث نحو مستقبله ، فلم تراوح أمكنته لدى عتبة تجربته الفردية ، بل نجح في إكسابها القدرة على النفاذ إلى النماذج المكانية العليا والرؤى الأدبية الإنسانية ، لتفرض حضورها ـ بالرغم من غياب منتجها ـ في رؤى الأجيال ، لتضحي جيكور وبويب وشباك وفيقة ومنزل الأقنان ومقبرة حفار القبور ، ومبغى المومس العمياء وأم البروم وغيرها من أمكنته ذات الطابع المحلي رموزا عالمية ، جديرة بالانفتاح على الآخر ، وغزوه سلميا بخطاب الإبداع ، وهي أمكنة تتعمق دلالاتها وتتكشف أبنيتها ومحمولاتها بمرور الأزمنة وتعاقب القراءات المنتجة وتعددها لإنتاج المكان / العلامة / الرؤيا الأدبية ذات الديمومة والاستمرارية ، التي تعي الماضي ـ أزمنة وأمكنة وتجارب ـ على نحو لا يقل نفاذا ووضوحا عن وعيها حاضرها الزماني والمكاني والثقافي ، واصلة الماضي بالحاضر بما يمد الحاضر بالقدرة على التوثب والمواكبة ، فكأن السياب عاش العصور الأدبية والعوالم النصية أزمنة وأمكنة ومواقف وكشوفا ، ليخرج من ظلام القرون المظلمة ، وتجريب النهضة ، والنمطية المهجرية ، ليستوعب عصره حضارة وثقافة وأدبا ، وليدرك حجم المسؤولية التي وضعتها موهبته على عاتقه ، ليصل ماضي أدبه المجيد بحاضرٍ أدبي مشرق ومبشر بالمزيد من الإشراقات والرؤى الفارقة ، بالرغم من كل الهنات والإخفاقات التي تكتنف التجارب الرائدة ، فكان بحق مثالا للشاعر العبقري الذي يصفه المنظور النفسي للأدب بأنه ((يُخرِج المكان في القصيدة من عامل الظرفية ، فالأمام والخلف والجنوب والشمال ظروف مكان تتحقق بالحس ، ويظل هذا التلاشي مستمرا ، حتى يصير الشاعر منتميا للأفق المكاني الذي لا تجعل منه نمسبة الأشياء إلى بعضها مادة لتحديد جهاتها)) (٤٤) ، وقد اتخذت استجابته للمكان والزمان منحىً تراجيديا ، فهو يدعوهما في رسائله العدوين اللذين يلاحقانه حيثما ولّى (٤٥) ، لقد كان يستشعر وطأة قبضتهما المحكمة حول خناق حريته إحكاماً يجعله يشعر بالحيرة في مواجهتهما ، وحتى المكان الأليف كان يوقظ لديه هذا الحس المأساوي العميق ، بالرغم من أثرته لديه ، لأنه مكان مفقود وفردوس مضيعٌ

---

(٤٤) نقد الشعر في المنظور النفسي : ١٦٧ . ١٦٨.

(٤٥) رسائل السياب . ماجد السامرائي : ١٥٨.

وحلم مستَلَب ، يزيده وعي فقده واستلابه ألما ، وانكفاءً ، وتمحوراً حول الذات ، في ذات الوقت الذي يشعر فيه بالحنين إليه ، والعُلوق بذكراه ، فيُضاعف وعيه لاستحالة استعادته من حزنه النابع من تأمله المتواصل لرحلته الحياتية عبر الأمكنة ، منذ ولادته في جيكور ، حتى لحظاته الأخيرة في سجن المستشفى وتابوت السرير ، رحلة تعددت فيها الأمكنة واغتنت بالتجارب والتفاصيل ، وأثرت حسه المكاني العميق ، مما جعلها مولِّدة ومتوالِدة .

كما تجلى حسه المكاني من خلال كفاءته في تفجير وإطلاق الطاقة التواصلية الهائلة الكامنة في المكان ، بعد تحريرها من السكون البلاغي والفلسفي ، و في تشوف الأسطوري في خطاب اليومي ، فكانت أمكنته من النوع القادر على مخاطبة الوعي الإنساني أينما وجد ، لأنه أدب كوني يتحدث بلغة الذات ، ويتسامى بخصوصيته إلى مرتبة عليا من الشمول والسعة ، مطلا من خلال ـ ما دعاه حاتم الصكر ـ ((كوى فسيحة تفتحها ذاكرة الشاعر)) (٤٦) .

فإذا كان الفرد يتصل بلاشعوره ـ الذي هو نصف كيانه الأكثر استقرارا وحيوية وخطورة وغنى بالأفكار والحدوس ـ عن طريق الحلم ، فإن الجماعة البشرية تتصل بلاشعورها الجمعي ـ الغني بالرموز والأساطير والأنماط البدائية في التفكير والتعبير ـ عن طريق الشعر الذي هو خاصة العقل وإرادة تحرره من المحسوس وحدود الإدراك المحدودة ، وسبيل انطلاقته في فضاءات اللغة ـ بعد تحررها مما تثقلها به الجماعة من فجاجة ومباشرة ـ (٤٧) ، وهو ما جسدته رؤيا السياب للمكان ، فهو شاعر ((إذ يرى يمتلك ، وإذ يتعامل يؤسس ، شيد مدنا شعرية أخاذة من أشياء بيئته البسيطة ، ولها لغة المجاز المطلق ،فشاعرية المكان عنده شاعرية خلاّقة)) (٤٨) ، فكان بذلك ((أحد الشعراء القلائل الذين حوّلوا مفردات بيئية وثقافية ومكانية صغيرة ومهملة إلى مصاف الأسطورة)) (٤٩) ، ونستذكر في هذا السياق قول د. محسن أطيمش ((لو أن امرئا لم يسمع من ذي قبل بشاعر اسمه بدر السياب ولم يعرف عنه شيئا وواجهناه بمجموعة أنشودة المطر ـ أو أية مجموعة أخرى ـ لأدرك على الفور أنه شاعر ريفي ، وأن ريفه جنوبي تشيع فيه الخضرة والماء)) (٥٠) ، كما نتذكر قول د. لؤلؤة : ((لا أحسب أن كثيرا من العراقيين ـ هل أقول البصريين ـ كان قد سمع بأسماء : جيكور ، بويب ، الجوسق ، الوهار ، قبل أن تظهر هذه الأسماء بحلة توشيها أشعار بدر ، ليس من باب التجديف الأدبي ذكر نهر إيفن وارتباطه بشكسبير ، ومنابع نهر دف وارتباطه بذكرى وردزورث ، فهي أسماء ترغم الدارس أن ينظر إليها بعين غير جغرافية ، ومثل هذا حصل لقارئ شعر بدر وشعر لوركا وكل شاعر يرتبط بتربة بلاده ولا ينسى أن أديم الأرض الشعرية من أجساد هؤلاء الشعراء الذين سبقوه)) (٥١) .

لقد تجلّى المكان في رؤيا السياب الشعرية بوصفه منظومة نفسية ذات تمظهرات موضوعية ومتخيلة ـ تتداخل من خلالها حدوده الجغرافية وملامحه المادية بملامحه الحلمية ـ ولم يكن وعاء للتجربة فحسب ، بل كان جوهرا

---

(٤٦) الأصابع في موقد الشعر . حاتم الصكر : ٨٨ .

(٤٧) ينظر مقدمة محمد مبارك لديوان (قصائد) . يوسف الصائغ : ١٣ ، حركية الإبداع . د. خالدة سعيد : ١٣١ .

(٤٨) الاستهلال : ٢١١.

(٤٩) نفسه : ٢٠٣.

(٥٠) دير الملاك . د. محسن أطيمش : ٢٦١ .

(٥١) النفخ في الرماد . د. عبد الواحد لؤلؤة : ١٧٣ .

للتجربة في منظوري الذات والوجود ، وسنبسط القول في ذلك ـ عبر مباحث هذه الدراسة ـ من خلال استقراء واستنطاق بنية المكان في النص السيابي ، ومقاربة أبنيتها ومحمولاتها الدلالية المحتملة .

الفصل الأول ـ المكان الموضوعي :

مدخل :

يشار بالمكان الموضوعي إلى الفضاء المرئي / المدرك / المحسوس ، ولنا أن نعده مرجعية مادية لمجمل التنويعات التي تحدثها المخيلة الأدبية في بنية المكان ، إنه المنطقة الحاضرة المحيلة على المناطق الغائبة ، وهو المكان البؤرة القابلة للتناسل الصوري وإعادة الاكتشاف عبر المنظور الشعري أو السردي ليكتسي بملامح الرمز ، و ليكتسب أبعاداً تخرج به من السكون المادي إلى الحراك والنمو والتجدد .

تعددت التسميات والمقترحات الاصطلاحية للمكان الموضوعي ، فمن الدارسين من دعاه المكان المعيش ـ نحو الاستاذ النصير (١) ـ أو المكان الممكن ـ نحو محمد برادة (٢) ـ كما تعددت تعريفاته ، فهو لدى د. اعتدال عثمان ((الذي يُستَخْرَج من الأشياء المادية الملموسة)) (٣) ، ولدى النصير ((الذي يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية ، وتستطيع أن تؤشر عليه بما يماثله اجتماعيا وواقعيا)) (٤) ، فهو يمتلك حضورا ماديا مدركا عبر الحواس ، وهو قبل أن ينخرط في حيز الرؤيا الشعرية يكون موضوعا مقيسا ، أما في العمل الإبداعي فإنه يصطبغ بالنزعات والكوامن التي يحتويها المناخ النفسي للناص .

يستثير المكان الموضوعي في ذاكرتنا ما انطبع بها تجاهه من تصور فردي أو جمعي ، وهو يستمد قيمته الإبداعية من جوهر الموقف الإنساني تجاهه ، والاستجابة النفسية الواعية واللاواعية ، فالحس المكاني ((حس أصيل عميق في الوجدان البشري)) (٥) .

لعل الفارق الجوهري بين المكانين الموضوعي والمتخيل ـ في تجليهما النصي ـ يكمن في المسار الدلالي الذي تتطلبه قراءة المكان في كل منهما ، ففي المكان الموضوعي ، يكون المكان ـ بوصفه علامة ـ هو الدال ، ويمثل المدلول تلك التعالقات الرؤيوية بين النص والمتلقي التي تحدثها القراءة ، أما في المكان المتخيل ـ الذي سنأتي على تفاصيله لاحقا ـ فإن المكان الموضوعي الذي يحيل عليه المكان المتخيل يمثل المدلول ، بينما يمثل المكان المتخيل الدال في النص / العلامة ـ يوتوبيّاً كان أو أسطوريا أو غير ذلك ـ ففي الحالة الأولى يتم إنتاج المكان في متوالية تأويلية سنمثل لها بالترسيمة الآتية :

الـــــرؤيـا

البـــــنـــــيـة ـــ القراءة ـــ الـــــدلالـــــة

المكان / العلامـة / النص (دال) ـــ السياق ـــ المتخيل / المحمول الرؤيوي (مدلول)

أما في الحالة الثانية ، فتنقلب البنية والدلالة إلى التراتبية الهرمية الآتية :

---

(١) ينظر . الرواية والمكان . ياسين النصير : ١ / ٢٧.

(٢) ينظر . الرواية العربية واقع وآفاق . محمد برادة : ٣٩٦.

(٣) التراث والرؤية : ٧٦ .

(٤) الرواية والمكان : ١ / ٢٧ .

(٥) التراث : ٧٧ .

إن صورة المكان ـ على حد تعبير د . عز الدين إسماعيل ـ ((يجب ألا تمثّل المكان المَقيس ، بل المكان النفسي ، وكل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية بما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها ، حتى إننا لنجد الشاعر في بعض الأحيان يفتت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا ، ولا يبقي منها إلا على صفاتها)) (٦) ، ذلك أن نقل المكان الموضوعي إلى النص كما هو ، نقلا يتوخى دقة الأبعاد الهندسية المجردة عن الأبعاد النفسية يحيلنا إلى صورة فوتغرافية للمكان ليس إلاّ ، فمن اللازم لصورة المكان في النص الأدبي أن تمتك القدرة على النفاذ من السطوح الطبوغرافية للظاهرة إلى أنطلوجيا المكان عبر موجودات بالغة الحراك والأهمية في إنتاجه أدبيا نحو الرؤيا واللغة حمالة الأوجه وعوامل أخر مثل الأصوات والألوان ، فضلا عن المظاهر الحسية الفاعلة في خلق دهشة المكان والمميزة له عن سواه من الأمكنة المشابهة ، وتمريرها عبر القنوات النفسية للرؤيا و كوامن المناخ الداخلي ـ المشار إليه ـ لدى الرائين من قراء الأمكنة النافذين ، لنقل تلك الدهشة والكشوف من حيز المخيلة المنتجة إلى المتلقي عبر مشهد مكاني يتجاوز سكونية الجهد العقلي وجمود الأطر النمطية ليصيبنا بدهشة الخلق الجمالي للظاهرة المادية ، ويجعلنا نشاطره لذة تلقي المشهد المكاني ، ونعيش جدل إنسانيته المتجددة وديمومته .

إن الرصد الهندسي الآلي للمكان يقع خارج المقاربة السيميائية للظاهرة ، وهو كفيل تماما بتجريدها من أية قيمة إنتاجية ، فالتوثيق الفوتغرافي للمكان يمكن أن تتفوق به أية كاميرا على أدق صورة فوتغرافية يقدمها شاعر باللغة ، فالشعر ـ والنص الأدبي عامة ـ ليس بآلة تصوير ، وإنما يتفوق الشعر على الآلة بقدرته على قراءة الأرشيف النفسي الذاتي والجمعي للمكان ، وإعادة التوثيق والأرشفة أدبيا ، لتقديمها في إطار سمعي بصري يوقظ في مخيلتنا الإحساس بالمطلق والقدرة على التغلغل في المزيد من عتمات الذات وعوالمها من خلال الصورة التي تمتلك إيحاء يلهب الحواس ، وهي صورة تخضع للتشكيل النفسي ، ولا يعني التشكيل النفسي استئصالا للمكان من واقعيته ، فبهذا النسق التصويري سنبني نمطا آخر من المكان هو المكان المتخيل ، له خصائصه ومتعلقاته الإبداعية ـ كما سنبين في موضعه ـ وإنما نعني بذلك تشكيل المكان الموضوعي على نحو لا يلغي موضوعية الظاهرة تماماً ، وإنما يضيف إليها ويضفي عليها أبعادا أخر من الدلالات والبنيات الجمالية المعمِّقة لإحساسنا بالمكان ، تمنحنا القدرة على التواصل مع رؤيا الشاعر للعالم ، عندما تكون أهلا لإيقاظ حدوسنا وإلهاب خيالنا وتحريك عواطفنا عبر وعي الجوهر الإنساني المشترك للتجربة ، وهو ما يجعلنا نعيش المكان ، ولا نقرأه خارج ذواتنا فحسب ، وفي هذا السياق نستدعي عبارة د. إسماعيل ((ليس المهم دائما أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة ـ أي موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكاني لـلأشياء ـ وإنما هي قد تفتتها وتتجاوز بعض عناصرها التي لا تؤدي دورا حيويا)) (٧) .

---

(٦) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية . د. عز الدين إسماعيل : ١٢٩ .
(٧) التفسير النفسي للأدب ـ د. عز الدين إسماعيل : ١٠٣ ـ ١٠٤ .

المبحث الأول ـ المكان الأثير

وهو المكان الذي نحب / فردوسنا الأرضي الصناعي / الحيز الممتزج بالنفس / المشبع بقيمة الأُثرةِ ، بوصفها سلطة ذهنية ـ غير كمية ـ تزدهر في ظاهراتية الخيال ، ويكون لها أهمية متزايدة فيه ، على نحوٍ يمكن القول معه بأننا لا نعيش تجربة المكان الأثير فحسب ، بل أن المكان الأثير يعيش فينا ـ أو يعيشنا بتعبير أدق ـ فهو يمد الذات بالطمأنينة ويصعد فيها مشاعر الاحتواء والحماية ، إن المكان الأثير ((يشكل مادة لذكرياتنا)) (٨) .

تتخذ الأمكنة الأثيرة ـ نحو الوطن والقرية والنهر ـ صفة البيت ، فهي تمثل في اللاشعور الجمعي تنويعات مكانية على قيمة المأوى ، إنها ـ كالبيت ـ تعزز من قيمة الانتماء بوصفه المنطقة الأصلية والأولى / الوطن النفسي الذي تستمد منه الذات ملامحها و قدرتها على الاستمرار والرسوخ في الزمان الوجودي المتسم بالتحول والتهديد والمجهولية خارج حدود المكان الأول ، فلا غرابة في أن يمتلك المكان الأثير القدرة على جعل الرائين يمتزجون به ، امتزاجا قد يصل حد الاتحاد النفسي الكامل ، والحلول المتبادل بين كينونتي الرائي والمكان ، بما يجعل المكان قرينا معادلا لهم ، أو تجليا من تجليات الذات ، أو قناعا من أقنعتهم بوصفه ((حالة من الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض ـ الأم)) (٩) .

١ ـ البيت :

يعد البيت ـ في المجهر الظاهراتي ـ حالة من أحوال النفس أكثر مما هو تضاريس وحجوم ومقولات هندسية ، احتضان أمومي نفس ـ جسدي ، حماية وإيواء ، انتماء وأثرة ، مأوى مطلقا ، قيمة جمالية تستمد رسوخها من طبيعتها الخالدة ، وحوار دلالاتها الكوني ، وهي كوامن ومحمولات تنفذ بها من مادية الظاهرة و محدوديتها ، فليس البيت كتلة من الأحجار والجدران والأصباغ ، ولا هيكلا عمرانيا يستمد شخصيته من الغرف والفضاءات والأشكال الهندسية للمشهد ، فهو بذلك قيمة غير محدودة بثمن أو ظرف ، سواء أكان هذا البيت كوة ناسك ، أم منزلا فقيرا ، أم قصرا منيفا ، وسواء أكان خالبا للنظر بالزخرف البصري ، أم كان مما تمر به العين مرور اللمحة الخاطفة لبؤسه ، وسواء أطاول السماء علوا ، أم التصق بالأرض تواضعا ، إن البيوت جميعا تتساوى في قيمة الأُثرة .

إن وصف مكان ما بالبيت ـ وإنْ مجازا ـ يشعرنا بما للمكان من ظلال الحماية والاحتضان التي يغمر بها موجوداته ، ومن هذه الأمكنة التي تحيل المكان على الفور إلى أنطلوجيا " **بيت الله** " بوصفه مركَّبا مجازيا يحيل على سلطة الأثرة والحماية والقداسة التي يغمر بها المكان موجوداته وما حوله بوصفه مركزية كونية تترسخ آيدلوجياً ، إنه مكان [[**من دخله كان آمنا**]] (١٠) ، فلا يخفى أن الذات الإلهية منزهة عن ترسيمة البيت .

من هذه الأمكنة أيضا " **بيت المال** " بوصفه مركبا مجازيا محيلا على الموثوقية والمَنَعَة والحماية التي يتسم بها المكان ، و " **بيت الشعر** " بوصفه مركبا مجازيا يستثمر دلالة النظام والتماسك التي يوفرها البناء الشعري الذي استشعرته الرؤية العربية الجمعية للعالم منذ القدم ، فلم تهتد في التعبير عنه إلى وصف أكثر مناسبة له من الدلالة المكانية للبيت .

---

(٨) البناء الفني في الرواية العربية في العراق (أطروحة دكتوراه) : ٣١٩.

(٩) التراث : ٧٧.

(١٠) آل عمران . ٩٧.

وقد انعقدت المماثلة قديما بين بنيتي البيت الشعري و البيت الصحراوي ، فالمصراع والعروض والضرب والسبب والوتد والعمود هي ((مفردات مكانية دخلت الشعر فأصبحت مفردات بنيوية ، لها ما لوجودها المادي من تحقق عياني)) (١١) ، وبلغ ابن رشيق القيرواني في وعيه بالمكان الأثير مرحلة متقدمة ، تجلت في مماثلته ـ في باب حد الشعر وبُنْيَتِه ـ بين البيت من الشِّعر والبيت / المكان ، إذ قال ((والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسَمكه الرواية ، ودعائمه العلم ، وبابه الدُّرْبةُ ، وساكِنُهُ المعنى ، ولا خير في بيت غير مسكون ، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية ، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية)) (١٢) .

على البيت ، تتفتح مبادئ وعي المكان لدينا ، إذ يرتسم بهيئته الأمومية النافذة والمهيمنة ، فإذا بقي الرحم عالما مبهما / ذكرى بغير ملامح يؤطرها الحنين ، فإن البيت ينغرس في النفس ويمتزج بها ويكتسي بملامحها على نحو نافذ ، متشحا بالصفة الاحتضانية للأمومة ـ الرحم ، وتبقى هذه الصفة الأمومية للبيت هاجسا لاشعوريا مرافقا للإنسان طيلة حياته ، مادا إياه بالانتماء ، ذلك أن صورة بيت الطفولة ، أو الاسترجاع الطفولي للبيت ـ نسبة إلى الطفل الذي لا يجارَى في صفائه الذهني الأقرب إلى الرؤية الميثولوجية للعالم ـ هو من أهم العوامل المؤثرة والفاعلة في وعينا للمكان ، وفكرتنا عن البيت ، لقد كان جبرا إبراهيم جبرا مصيباً في حديثه عن لقراءة الطفولة للعالم حين قال ((إن الصلة الطفولية بشئ تبقى فاعلة في النفس مع الكبر ، وتكتسب معاني تتخلل أفكار الإنسان ، وتصبح رموزا لتجاربه الجديدة أو ذكرياته ، وتتمثل في هذه العلاقة الأولى ، العلاقة النقية ، اللامفهومة ، اللاعقلانية بين الأشياء)) (١٣) .

إننا نسكن في حياتنا الكثير من البيوت ، بيد أن البيت الذي يبقى أشد فاعلية و تأثيرا في ذاكرتنا وشخصيتنا وخيالنا هو بيت الطفولة / المهد ، الذي احتضن صراخاتنا الأولى في الحياة ، وكلماتنا الأولى ، وخطواتنا الأولى ، وأحلامنا الأولى ، ونحن نعيش ذكريات بيت الطفولة في كل بيت نسكنه ، مسقطين ملامحه الأمومية الراسخة على بيوتنا فيما بعد ، لإغنائها بتثبيتات السعادة .

إذا تأملنا لوحة البيت لدى السياب ، وجدناها وثيقة الالتصاق ـ على نحو مشيمي / تكويني / نشوئي ـ بالصفة الأمومية للمكان ، وتحديدا " بيت جده " في جيكور ، الذي دعاه ـ فيما بعد ـ منزل الأقنان ، وهو بيت يحدثنا متتبعو السيرة الذاتية للشاعر بأنه قد احتضن مسقط رأسه وسني طفولته ، ونعم فيه بحنان أمه ـ التي سيفقدها سريعا ـ بضع سنين ، فهو حين يتحدث عن بيت العائلة فإنه يعني البيت الذي ولد فيه ، وعاش فيه سني طفولته الأولى في كنف تلك الأم (١٤) ، فالبيت في النص السيابي يعني بيت المهد ، لا سواه من البيوت المتعددة التي نزلها في بغداد والبصرة ، إنه البيت الذي بقي منتميا إليه ، مكانا عالقا في رؤيته للعالم ، يحمله معه أينما قذفت به الأيام ، مكان متنقل وراسخ في آن معا كما شاهده لأول مرة ، ومسافة الاستلاب المكاني تتزايد اطرادا كلما ازدادت ملامح المكان اختلافا مع تلك الرؤية الأولى :

مطفأةٌ هي النوافذُ الكِثارْ

---

(١١) إشكالية المكان : ٤٠٥ .

(١٢) العمدة . ابن رشيق : ١٠٩ ، وينظر إشكالية المكان : ٤٠٦ .

(١٣) الفن والحلم والفعل . جبرا إربراهيم جبرا : ٣٥٥.

(١٤) ينظر . السياب . د. إحسان عباس : ٢١ .

وبابُ جَدي موصَدٌ

وبيتُهُ انتِظارْ

وأَطْرُقُ البابَ .. فمن يُجيبُ .. يَفْتَحُ ؟؟

... تُجيبُني الطُّفولةُ .. الشبابُ منذُ صارْ .. (١٥) .

...

الحِقَبُ الثلاثُ ـ منذُ أن خَقَقْتُ للحياة ـ

.. في بيت جديَ ازدَحَمْنَ فيه كالغيوم

******

خلا البيتُ .. لا خفقةٌ من نعال

ولا كركراتٌ على السُّلَّمِ

...

هنا كان يطوي خيوط الدروب

صغيران تُطفئُ شمسُ الغُروب

بشَعرَيهما نارَ فانوسِها الأحمرِ

إذا ما ارتختْ ـ تحتَ ظلِّ الهجير ـ

..عيونٌ يُرَنِّقُ فيها النُّعاس

أفاءا إلى قصةٍ عن أمير ... (١٦) .

وبيت الطفولة جزء من المساحة النفسية لجيكور ، غير أنه جزء يحمل من حيوية الدلالة وسعتها ما يجعله أهلا للنهوض بدلالة الكل ، فالبيت معادل لجيكور في محموله النفسي والرمزي ، كل منهما يحتوي الآخر ويحيل عليه ، فهو ـ بهذا ـ إحدى التجليات الرمزية لجيكور ، أو إحدى أقنعتها ، كما أن جيكور ـ بأكملها ـ تقع ضمن الإطار النفسي لمنزل الأقنان ، إنها الوطن النفسي للرائي ، يظهر لنا هذا التلاحم الدلالي بين البيت / جيكور / الوطن ، في مثل قوله :

جيكورُ : لُمّي عِظامي .. وانفُضي كَفَني

...

لولاكَ ياوطني

لولاكَ يا جنتي الخضراء .. يا داري

...

لولاك ما كان وجهُ الله مِن قدري .. (١٧) .

---

(١٥) ديوان السياب . الأعمال الكاملة : ١ / ١٤٣ .

(١٦) ديوانه : ١ / ٦٣٠ . ٦٣٢.

(١٧) نفسه : ١ / ١٨٩ .

بل إن العبارة الأخيرة تضيف إلى تلك الأبعاد السابقة بعدا صوفيا ، يتموقع في تجليات الألوهة للرائي في ملامح تلك الأمكنة ـ الرموز ، المتعالقة .

كما يبدو البيت ـ لدى السياب ـ لوغوسا تتمحور حوله الرؤى والتشوفات ، أو ـ بتعبير آخر ـ جزءاً من التمحور حول الذات ، فالمشاعر تدور حول الأنا التي يرة تدور حول البيت / الوطن النفسي ، فالبيت ـ من خلال حوار الدلالات الناشط هذا ـ يتموقع في مركزية مكانية تفضي إليها المسارات كلها ، معززة باستمرار ولاء الذات لها ، وهنا يتحقق الاتحاد النفسي والتلاحم بين البيت والوطن ، فالذات تتشوف الوطن من خلال انتمائها إلى المكان الأثير .

والبحث عن البيت والتشوق إليه ليس كافيا ، ولا مرضيا للرائي إن لم يكن الوطن متحققا ، إنه لا يشتاق إلى منزل أي منزل ، بل يشتاق إلى " منزلٍ في العراق " : بيتا في الوطن ، / وطنا في البيت ، فشبه الجملة الوصفية هذه لم تأتِ عَرَضا ، وإنما أتى بها الشاعر في ذروة من قصدية الوعي ليلفت بصيرة المتلقي إلى اشتراطات الذات لتَحَقُّق المكان الفردوسي المؤلف من مركب البيت / الوطن :

وكانت دروبي خيوط اشتياق ووجدٍ وحُبِّ

إلى منزلٍ في العِراقِ

تُضئُ نوافِذُهُ ليلَ قلبي (١٨) .

إن محمولات دلالية بهذا الحجم للمكان / الرمز ، تجعل حميمية الاتحاد النفسي به تبلغ مرتبة يتمنى معها الشاعر ألا يبرحه ، عاقدا المماثلة بين مكانه الأثير والمجرة ، مفضلا إياه عليها ، وفي هذه المرحلة يتجلى البعد الثالث للمكان الأثير / البيت ، بعد بعدي " جيكور " و " الوطن " ، وهو البعد الكوني ، فالبيت في النص الآتي هو مجرة الرائي :

عدتُ ..

لن أَبْرَحَ الدارَ

حتى لو انَّ النجوما

دحرَجَتْ سُلَّما مِن ضياءٍ وقالتْ :

... تَخَطَّ السَّديما (١٩) .

لقد حافظت قراءة السياب للمكان على ولائها النشوئي عبر هواجس الطفل الذي كانه وهو يستكشف المكان ، ويتلقى مشهد العالم ، فبرزت في بيتيّاته ـ فضلا عما تقدم ـ لوحة القصاص والأطفال المتحلقين حول النار ، نحو قوله :

وهي المُفَلِّيَـةُ العَجوزُ

وما توشوِشُ عن حِزام ...

... زهراء أنتِ أتذكرين

تنورَنا الوهّاجَ تزحَمُهُ أكُفُّ المُصطَلين

وحديثَ عمتي الخفيضَ

عن الملوك الغابرين ؟ (٢٠) .

---

(١٨) د . : ١ / ٢٤٣ ، وينظر . النار والجوهر . جبرا إبراهيم جبرا : ٥٨ .

(١٩) د . : ١ / ٢٦٢ .

**

ألا يا منزلَ الأقنانِ

كم من ساعد مفتول

رأيتَ ومِن خطى يهتز

منها صخرك الهاري ...

... ونارٍ أوقِدَت

في ليلة القرِّ الشتائيهْ

يدندِنُ حولها القصاصُ :

" يُحكى أن جنيه "

فيرتجِفُ الشيوخُ

ويصمتُ الأطفالُ

في دَهْشٍ وإخلادِ (٢١) .

**

من خلل الدخان من سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاي

وقد نشَّرَ ـ وهو يلتوي ـ إزارَهْ

ليحجُبَ الزمان والمكان

حدثنا جد أبي

فقال : يا صغار ... (٢٢) .

نلحظ في لوحة القصاص أمرين :

١ ـ حين يستحضر الشاعر هذه اللوحة البيتية ، فإنه يستدعي معها انعتاقا زمانيا / مكانيا كان يغمر وعيه ـ أو بات يغمره ـ حين يعيش الفضاءات الخيالية لتلك الحكايات ، وهذا ماعبر عنه باحتجاب الزمان والمكان ، ولعل لنا أن نتساءل عن محمولات هذه الظاهرة الأسلوبية في لوحة القصاص البيتية الريفية ، لماذا ينفصل الشاعر عن الزمان والمكان ، حين ينخرط ـ عبر تثبيتات السعادة ـ في عالم القصة الخرافية التي يدندن بها القاص .

يبدو لنا أن هذا الاحتجاب يعود إلى سمة التعلق بالعوالم الداخلية ، ومحاولة استدعائها وسحب فضاءاتها إلى زمانه ومكانه الضاريَيْن لما تزخر به من عوامل الإدهاش القادرة على إشباع جموحه الخيالي وانغماسه في الماضي ، بوصفها عوامل غير متاحة له في عالمه الموضوعي ، فمع اقتراب القاص من سرد الحكاية ، أو مع استرساله في

---

(٢٠) د . : ١ / ٣١٨ .

(٢١) د : ١ / ٣٧٨ . ٣٧٩ .

(٢٢) د : ١ / ٦٠٣ ، وينظر . ٣١٨ .

تفاصيلها ، يشعر السياب أن المكان والزمان يخليان المشهد ليحل محلهما فضاء القصة الطفولية الخرافية ، وعالمها اللازماني ـ اللامكاني ، لعيش السياب في العالم المستدعى من الذاكرة الناشطة المنكفئة ـ وبسلوك حلمي بحت ـ غيبوبته الملذة تلك ، ويستمتع بالحكاية بصفتها واقعا آخر يتفوق على واقعه بعلائقه السحرية اللاعقلانية بين الأشياء والأسباب والنتائج .

٢ـ غالبا ما تكون لوحة القصاص شتائية ليلية ، ويبدو لنا أنها تحقق له في ذلك الدلالة التي يخلقها التضاد ويعمقها ، مابين البرد الخارجي للشتاء والدفء والأمان الداخلي للمكان عبر رمزية النار ، هذا التضاد الحسي بين برودة الخارج ودفء الداخل ، والتضاد اللوني بين ظلام ذلك الخارج المجهول ، وإنارة الداخل ، يجمع من خلاله بين تهديد الخارج الرمزي بالظلام والبرد والشتات ، وحماية الداخل عبر رمزية الدفء والجماعة ، وعبر ذلك كله يتعمق تلقينا للوحة القصاص الرمزية ، ويزيد إحساسنا بأثرة المكان لدى الشاعر ، وبذلك كله أيضا تتأصل الصفة الأمومية للمكان ، عبر فعالية أمومية بحت هي احتضان الأطفال و استدراج مخاوفهم وهواجسهم الليلية إلى متعة الحكاية ، و أنوار الموقد ودفئه ، وقد لاذوا به من الظلام الحالك والبرد القارس ، وقد برز كل منهما بوصفه رمزا للمجهولية التامة والتهديد والضراوة في العالم الخارجي ، فضلا عما للنار من رمزية التطهير (٢٣) .

والبيت لدى السياب جزء من كائناته الأثيرة : أُمّاً راحلةً ، أو جدة ، أو أطفالا ، أو عصافير ، أو أشجاراً ، كل ما ينتمي إلى البيت يؤدي وظيفة نفسية في استدعاء المكان ، وهي ألفة لا تنفرد بها موجوداته الحية فحسب ، وإنما تنسحب على جماداته التي تكتسي بحياة خالدة في الذات ، وفي التفاصيل الصغيرة للجسد المادي للمكان ، غير أن العنصر الإنساني في المكان هو الأوثق تداخلا واتحادا بصورة المكان ، وفي الطليعة من ذلك تأتي صورة الأم ، التي يستمد منها المكان قسطا كبيرا من دلالته المحزنة لدى السياب حين تغادر الأم ذلك المكان إلى عالم الموت / المكان المجهول ، غير أن ذلك لا يقلل من منزلة المكان وإنما يزيد الذات انجذابا وانتماءً إليه بوصفه فضاءً ينشط فيه الخيال لتحقيق الاستعادة النفسية لذلك العنصر الأثير لدى النفس الممثل بالأم الميتة وغيرها من سكان البيت الراحلين ، وإن في هيئات شبحية تهوِّمُ في المكان :

وتملأُ عالمَ الموتِ

بهسهسةِ الرثاء .. فتفزعُ الأشباحُ

تحسبُ أنه النورُ .. سيُشرِقُ ..

فهي تمسكُ بالظِّلالِ ، وتَهْجُرُ الساحةْ ..

إلى الغُرَفِ الدَّجِيَّةِ ، وهي توقظُ ربةَ البيتِ :

" لقد طلع الصباحُ " .. وحين يبكي طفلها الشبحُ .. (٢٤) .

وهكذا ، يدخل السياب في رثاء طللي للبيت المهجور الخرِب ، ليخرج بحركة الصراع في المكان إلى دائرة دلالية واسعة تحرر محموله النفسي والجمالي من إطاره المادي ليلتحق بمجرة الرؤيا ، مجسدا فلسفته في الحياة والموت عبر استنطاق تجربته معهما ، وهي تجربة مكانية صرف :

---

(٢٣) ينظر . النار في التحليل النفسي . باشلار : ٩١ . ١٠٥ .

(٢٤) د. : ١ / ٢٧٨ .

وحين تقفر البيوت من بناتها

ومن أغانيها ومن شكاتها

نحس كيف يسحق الزمانُ إذ يدور (٢٥) .

******

ألا يا منزل الأقنان كم من ساعد مفتول

رأيت ومِن خطى يهتز منها صخرك الهاري

وكم أغنية خضراء طارت في الضحى المغسول

بالشمس الخريفية

تحدث عن هوىً عارٍ

كماء الجدول الرقراق

كم شوق وأمنيةٍ

وكم مهدٍ تهزهزَ فيك

كم موت وميلادِ (٢٦) .

******

خلا البيت

لا خفقةٌ من نعال

ولا كركرات على السُّلَّمِ

... تلاشت خطى موكبِ الدّافنين

ومِن مسجد القريةِ المعتِمِ

تلَوّى كما رفَّ فوق السفين

شراعٌ حزين

أذانٌ هو اللهُ باقٍ وزالَ

عنِ الأرضِ إلاّهُ .. اللهُ أكبر (٢٧) .

******

وهل بكيت أن تضعضع البناء

أم أنني رأيت في خرابكَ الفناء

محدِّقاً إلَيَّ مِنك ؟ (٢٨) .

---

(٢٥) د. ١ / ١٤٤ .

(٢٦) د . : ١ / ٢٧٨ . ٢٧٩ .

(٢٧) د . : ١ / ٦٣٠ .

(٢٨) د . : ١ / ١٤٤ ــ ١٤٥ .

و لكن دلالة المكان لا تمضي بوتيرة واحدة لدى السياب ، ففي جانب من تجليات المكان ، يلوح له وقد مُسِخَ تحت وطأة الفقد ، وتنامي حس الاغتراب المكاني ، ووعي غياب الذوات الأثيرة التي يستمد منها المكان جوهر قيمته لديه ، و هو وعي مقترن بالزمن الهارب الذي يلتحم بالشخوص والمكان لتكوين صورته الغائبة ، ليستحيل من كونه فردوساً مفقوداً إلى كونه جحيما ماثلاً ، أو صحراء خاوية :

تهدهدُه وتنشِدُ :

يا خيولَ الموتِ في الواحة

تعالي واحمِليني

هذه الصحراءُ لا فرَحٌ

يرفُّ بها ، ولا أمنٌ ولاحُبٌّ ولا راحهْ (٢٩) .

**

مكشرا من الحجارِ .. آه .. أيَّ برعمِ

يرب فيك .. برعمُ الردى

غدا أموت .. (٣٠) .

ولنقارن بين النص الأخير ـ الذي يتحدث عن **موت المكان** ـ والنص الآتي الذي يتحدث عن **المكان الحي** :

الزهور التي فتَّحَتْ في جداري

والعصافيرُ في ركن بيتي لهنَّ اختصامُ (٣١) .

يتخذ البيت في رؤيا السياب صورتين مهمتين تجسدان العمق الذي بلغه في إحساسه بالمأوى ، وتنطقان بفلسفة البيت لديه ، وهما :

أ . البيت / العش :

يكسو السياب بيته بصورة العش ، يغدو هو الطائرَ الأب ، المُنتَظَرَ إيابهُ بالقوت إلى البيت ، ويتخذ أطفاله الذين حالت بينه وبينهم الأقدار صورة الأفراخ الزغب الغرثى ، المتطلعة إلى عودة الأب الغائب في عوالم الصراع والمجهول ، إن الطائر ـ بوصفه علامة / أنموذجا أعلى للسفر ، والحركة المتوثبة ، المنطلقة صعدا إلى الأمام أبدا :

كطيرٍ رمِيٍّ يجرُّ الجَناح

وقد مدَّ عبر الرُّبى والوِهاد

بعينيه ، في دَوْحَةٍ خلف تلك الظِّلال

سجا عشهُ فيه زُغْبٌ جياع

إذا حجب الغيم ضوءَ الهِلال

يقولونَ : هذا جناح أبينا

---

(٢٩) د . : ١ / ٢٧١ .

(٣٠) د. : ١ / ١٤٥ .

(٣١) د. : ١ / ٢٦١ .

وقد عادَ بعدَ الصِّراع (٣٢) .

إن عش السياب مهدد من قبل عدوين : الجوع والبرد ، فالصورة التي يرسمها للعش وهو يواجه البرد الكوني ترتبط على نحو وثيق بدلالة البرد التي تطرقنا إليها في لوحة البيت والقصاص الشتائية ، يتجلى لنا ذلك في قوله :

فأَلْهَثُ في دروب الجوع

أطحَنُ مِن حَصاها

ثم أَعْجُنُهُ ، وأقذفهُ إلى النارِ

لأُطْعِمَ منه زُغْباً يطلبون الزادَ

في قَرِّ العَشيّاتِ الشتائيهْ (٣٣) .

وصورة العش على صلة وثقى بمناخات الشاعر وبيئته الريفية المزدانة بالتنوع الجمالي لأشكال المأوى :

لاثما أزهارَها والماءَ فيها والترابا

ونافضا بمقلتي أعشاشَها والغابا (٣٤) .

فضلا عما يترسخ في صورة : البيت / العش مِن لوحة تراثية غائبة (٣٥) .

ب ـ البيت / الكوخ :

نظر السياب إلى الكوخ بوصفه مطمحا مثاليا للسكنى ، هكذا تجلى في شعره ، وعلى هذا النحو من الافتتان استدعى هذه العلامة الناشطة في حقول نصية واسعة ومتعددة في مختلف الآداب العالمية ، وعلى نحو خاص : في أزمنة الانتقال النوعي من الحضارة الكلوروفيلية إلى الحضارة الكونكريتية .

لا تجد في شعر السياب أمنية بقصر فاره ، أو منزل فخم ، ولكننا نجد ـ بنحو متكرر ـ أمنية بكوخ في حقل ، من نحو قوله :

إن متُّ يا وطني

فقبرٌ في مقابرك الكئيبه

أقصى مناي

وإن سلمتُ

فإن كوخاً في الحُقول

هو ما أُريدُ من الحياة (٣٦) .

وقوله :

حدِّثي حدِّثيهِ عن ذلك الكو خِ وراءَ النخيلِ بينَ الروابي

حلمِ أيّامِهِ الطوال الكئيبا ت فلا تحرميهِ حُلْمَ الشبابِ

---

(٣٢) د : ١ / ٦٤٥ .
(٣٣) د : ٦٢٨ ، وينظر ـ نفسه : ١٧٦ ، ٢٥٢ ، ٢ / ٢٨٦ ـ ٢٩٠ .
(٣٤) نفسه : ١ / ٦٥٦ .
(٣٥) ينظر ـ الدراسة " مبحث التداخل النصي " .
(٣٦) د : ١ / ٢٨٨

وأضيئي الشموعَ في ذلك الكو خِ وإن كان كُلّـهُ مِن سرابِ (٣٧) .

يخبرنا السياب في النص السابق بأن الكوخ هو حلم شبابه ، فبدايات هذا المأوى الرؤيوي تعود إلى فجر أيامه ، إنه حلم ترعرع معه منذ البدايات ، إذ النص مؤرخ بسنة ١٩٤٨ ، ويبوح لنا تأريخ النص الأول وهو ١٩٦٣ ـ أي ما قبل وفاته بعام واحد ـ بأن هذه الرؤية للمأوى المثالي قد أبت إلا أن تمتد وتتواصل مع سيرورة النص السيابي ، بالرغم من كل التطورات التي طرأت عليه باستمرار وبسرعة كأنها تسابق القدر المنقض عليه حدسا .

إن قِدَمَ هذا الحلم ربما أدى بنا إلى التخمين بكونه ذا تعالق وثيق بالبدايات الرومانسية للشاعر ، ولعل تداول علامة مثل " الكوخ " في غنائيات رواد ذلك المنحى ، وأغاني خلوتهم فيه ـ بالطبيعة الأم والحبيبة ـ في غنى عن التدليل والتبيان نظرا لما تعج به دواوينهم من ذلك ، وقد حذا السياب حذوهم في بداياته ، متأثرا بكبار أبدالهم العرب والغربيين على حد سواء ، من نحو كولردج ووردزورث وكيتس وشلي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم ، فلا ريب في أن هذا التتلمذ عليهم قد خلف آثاره عليه لغة وأسلوباً وأخيلة ـ في بداياته على نحوٍ خاص ـ وبالرغم من أنه قد اتجه إلى الواقعية فيما بعد ، وحاول أن يتخفف من أسلوبيات التأسيس ، والمغامرات النصية الأولى ، فإن نتاجه بقي مشعا برومانسية شفيف ، تتضاءل حينا ، وتتفاقم أحيانا ، حتى وهو في قمة واقعيته ، وإذا كانت القراءة الرومانسية للوجود قد أجهزَتْ على مقدار غير هين من نتاج البواكير ، فإن ذلك فيما بعد ، أي حين اقترب أكثر فأكثر من رؤيته الخاصة للعالم ، وأصبح أكثر كفاءةً على اختطاط مساراته وبناء عوالمه الخاصة ، غدا مما يمد نتاجه بجرعة إضافية من الجمال ، بعد أن أخذ الفكر يتكامل تفاعلا مع الخيال ، ساحبا الشاعر من الحيز الحلمي المهوم ، إلى حيز التواصل مع الأشياء واللغة اجتراحا للنص المبني بتآزر الوعي وأحلام اليقظة معا ، ولا ننسى أن نشأته القروية الخالصة ، مهيئة تماما لاحتضان هذا الحلم المنزلي وتعميقه ، بوصفه ملاذا من العالم الفاني ، وارتماءً في احضان الطبيعة الأم الخالدة ، فقد اجتمعت في علامة الكوخ المقومات التي تشكل عالمه المثالي ، وهي :

ـ المأوى القُرَوي : وفي هذا السياق ، علينا أن نلتفت إلى أن الكوخ نمطٌ تكويني لوظيفة السكنى ، وهو من البساطة على نحو ينتهي معه لا إلى ذكرياتنا بل إلى الأسطورة ، **فالكوخ يستحيل على الفور إلى عزلة مركزة ، ففي أرض الأساطير لا يوجد كوخٌ مُجاوِر** (٣٨) .

وحريٌّ بنا ـ ونحن نتفحص وثائق الكوخ السيابي ـ ألا يغيب عنا الطابع الهندسي العام للمأوى الريفي الذي خبره السياب قي بيئته الجنوبية ، ففي تلك الحقب كانت هندسة المأوى العراقي الريفي من البساطة في المظهر والمواد المستخدمة في إنشائه بما يجعله غير بعيد عن السمة المعمارية للكوخ .

إن سيمياء الكوخ هذه تقترب به ـ في اللاوعي الجمعي ـ من شخصية الصومعة ، فالصومعة هي المأوى الأمثل للصوفي الحالم بالكمال ، لأنها تتخلّى عن أمجاد هذا العالم لتهب المنتمي إليها أمجاد الرائي ، إنها تستثمر ثراء العزلة ، المحيل على الاسترخاء الذهني والرياضة العقلية ، أو بتعبير آخر : الاقتراب من صوت الذات في الملجأ المُطلق والإصغاء إليه بعيدا عن لغط الأمكنة والأزمنة .

---

(٣٧) نفسه : ١ / ٦٠ .

(٣٨) ينظر ـ جماليات المكان : ٦٧.

الصومعة ـ ونظائرها المكانية ـ هي البقعة الوحيدة التي يمكن لمواطنها أن يغدو الأكثر ثراءً وقوة في العالم لأنها تخلصه من أنساق ذلك العالم وقوانينه الوجودية الصارمة كافةً عبر فلسفة الاعتزال / التنحي عن الشئ بوصفها نظير امتلاكه ، وأن الافتقار عبودية ينعتق منها كائن الصومعة المكتفي بعطايا أرض الأساطير تلك ، حيث الهواء والماء وأسباب البقاء مقدمة من لدن الطبيعة الأم ببساطة ومحبة ، وهي أسباب لا يمكن لأي كان تفهم ثرائها ، إلا مع كبح جماح النهم الحسي الراسخ في الحيز الحيواني من الذات البشرية ، والتسامي به إلى منطقة وجودية مغايرة ، لا شئ يشبهها أكثر من الصومعة .

ـ الريف : بوصفه مكانا يحتضن الكوخ ، فهو يستمد قيمته المعنوية لديه من هذا التعالق ، ممثلا عالمه المثالي في إطاره الرمزي الأوسع ، متموقعاً في كينونة تخرج به عن شخصيته المادية إلى رمزية حلمية يوتوبية ، وهو ما سنحرص على مقاربته في موضعه .

ـ الحب : بوصفه النظير السيميائي للفردوس السيابي المفقود ، وقد تعمق ولاؤه لهذا الهاجس مع تفاقم حرمانه العاطفي ، وتراكم إخفاقاته مع الأُنثى / الحُلُم طيلة حياته تقريبا .

وفضلا عما تقدم من نصوص ، تتجلّى محمولات الكوخ السابقة في نحو قوله :

سَئِمْنا العالمَ الفانيَ والناسَ ومَرعانا
سنُنْشِدُ في أمانٍ من عيون الناس مأوانا
سنبني كوخنا تحت الغصون بجانب النبعِ
ونملؤُهُ بما شئناهُ من زهرٍ ومن شمعِ
وأنغامٍ رواها الوترُ المسكونُ بالدمعِ
ستهوي شفتانا فيه نحو القبلةِ الأولى (٣٩)

وبالرغم من كل ذلك ، فإنه كان يشعر بفداحة هذا المطمح الحلمي الأقرب إلى الهذيان منه إلى الواقع المعيش ، معمقا شعوره بالهزيمة ، فلم يفتأ يصفه ـ في لحظة وعي غامرة ـ بأنه ((كوخٌ مِن سراب)) .

٢ ـ النافذة :

تتموقع النوافذ بين فضائين ، برزخا بين الخفي والماثل / التواصل مع المرئي أو الانكفاء نحو اللامرئي ، ومن خلال النافذة تخترق روح السياب المقموعة ذلك المجهول / السور ، إلى الحرية ـ النور :

شبّاكٌ يضحكُ في الأَلَقِ
أم بابٌ يُفتَحُ في السورِ
فتقرُّ بأجنحةِ العبقِ
روحٌ تتلهَّفُ للنورِ (٤٠) .

إن انبثاق النور من النافذة يحيل على حضور العنصر الانساني في البيت ، وهو حضور الحياة الأولى الغاربة واستمرارها الحلمي ، ثمة تعالق سببي بين حدوث الضوء المتسرب من النافذة إلى رؤيا الشاعر ، وبين استدعاء

---

(٣٩) د : ٢ / ١٥٣ ـ ١٥٤ .
(٤٠) د : ١ / ١٧٣ .

الذوات الأثيرة في المكان ، وبهذا يكون انطفاء النور في النافذة ترميزا لانطفاء الحياة في المكان وامحاء الذوات الأثيرة بإرادة وجودية صارمة ، علامة على موت المكان :

مطفأة هي النوافذُ الكِثار

وبيتُ جدي موصَدٌ

وبابُهُ انتِظار (٤١) .

**

وأشرَقَ شُبّاكُنا المُطْفَأُ (٤٢) .

**

يغيبُ النورْ

على شُرُفاتِ بيتٍ ضاحكاتٍ

ثم يشرقُ وهي أطلالُ (٤٣) .

**

مطفأةٌ هي النوافذُ الكِثارْ (٤٤) .

**

نوافِذُ بيتي

تجمَّدَ فيها الضياء (٤٥) .

تلوح أنوار نافذة السياب لبصيرته المتطلعة إلى البيت من مسافات قاصية ، إنه يتشوّفُ المكان المنبعث في قيامة الذاكرة عبر خيوط الضوء القديم ، ذلك الضوء الأثير الذي يقاوم به الضوء الطللي الأسود ، إن سياقاً رؤيوياً كهذا يبدو مناسبا تماماً لانبثاق الأضواء الصوفية في خيال الرائي ، تلك التي آنسها النبي الكليم في طور سيناء [**فقال لأهله إني آنستُ ناراً لعلّي آتيكم منها بقبسٍ أو أجِدَ على النارِ هدى**] (٤٦) ، فالسياب في هذه المماثلة قد آنس أنوار نافذة بيته النائي في العراق وهو عالقٌ في ليل الحزن والمرض والاغتراب على أسرة مستشفى بيروتي ، إن النافذة المضاءة تقدم نفسها له بوصفها النظير الصوفي لنار الكليم الناهض بعلاقة المماثلة ، وهي إحالة ترميزية كفيلة إذا انسقنا معها إلى التناهي الدلالي لها بنهوض الوطن البعيد نظيراً رؤيوياً للطور النبوي بوصفه مكاناً جديراً باستدعاء المطلق الكلي / الألوهة ، والتواصل معها في حوار الرموز :

وكانت دروبي خيوطَ اشتياقٍ

ووجدٍ وحُبِّ

---

(٤١) د : ١ / ١٤٣ .
(٤٢) د : ١ / ١٧٣ .
(٤٣) د : ١ / ٦٧٤ .
(٤٤) د : ١ / ١٤٣ .
(٤٥) د : ١ / ٢٤٥ ، وينظر ـ نفسه : ١ / ٦٧٤.
(٤٦) طه : ١٠ .

إلى منزلٍ في العراقِ

تُضئُ نوافِذُهُ ليلَ قلبي (٤٧) .

يمنح السياب نافذته ارتكازاً صوفياً يقوي من قراءتنا السالفة لدلالة المكان ، حين يستدعي علامة العروج الزاخرة بكل ما للعروج من محمولات الكشف والنفاذ والانعتاق من الزمان والمكان ، وصولا إلى يقين الحرية المكتمل ، مخاطباً شباك وفيقة بقوله :

يا صخرةَ مِعراجِ القلبِ

يا صُورَ الأُلْفَةِ والحُبِّ

يا دَرْباً يَصْعَدُ للرَّبِّ (٤٨) .

ويؤكد نصه الآتي تلك الملحوظة الظاهراتية القائلة بأنه ((من خلال النافذة يتحاور البيت حول الاتساع الهائل مع العالم)) (٤٩) ، حين ينتقل بنا السياب من النظرة الظرفية العابرة والذاتية إلى النظرة المكتنهة عبر إحدى تجليات النافذة :

العالم يفتحُ شُبّاكَهْ

من ذاكَ الشباك الأزرق

يتوحد يجمع أشواكه

أزهارا في دَعَةٍ تَعْبَقْ (٥٠) .

فإذا كانت النافذة المضاءةُ تتجلى بوصفها علامة الحياة المجتلبة من مملكة الذاكرة إلى فضاء البيت الميت / الطلل ، فإن النافذَةَ المُطفَأَةَ تنهض بمحمولات مغايرة ، حين يستبدل الموت عيون أهل المنزل الأثيرة بعين بوم يرمق الشاعر من النافذة نفسها .

والسياب في مشهد النافذة قادم باستمرار من خارج المكان إلى داخله ، إنه يلقي نظرة أولى على النافذة ، متشوفاً الضوء القديم فيها ، فتخبره عين البوم بعمى المكان ، وتعميقاً لرمزية الموت يستبدل القدر أيادي أهل المنزل التي كانت تفتح النافذة في صباحاتها القديمة بأيادي الريح العابثة بها كيف تشاء ، فالمكان الميت مستسلم تماماً لمصيره الصادم للرائي القادم من ماضي المكان :

خوالٍ قد تصكُّ الريحُ نافِذَةً

فتُشْرِعُها إلى الصبحِ

تطلُّ عليك منها عينُ بومٍ دائبِ النَّوْحِ

وسُلَّمُها المُحَطَّمُ مثلَ بُرْجٍ داثِرٍ مالا (٥١) .

وفي النافذة يستيقظ زمن الحب السيابي الهارب ويستعاد حلميا ، ولربما كانت هذه التداعيات المكانية لديه قد تأثرت بقصص مشاهير عشاق الأدب العالمي الذي كان مطلعا عليه ، شغوفا به ، نحو روميو وجولييت ، ممن تتكرر

---

(٤٧) د : ١ / ٢٤٣ .
(٤٨) د : ١ / ١١٩ .
(٤٩) جماليات المكان : ١٦٨ .
(٥٠) د : ١ / ١٩٩ .
(٥١) د : ١ / ١٩٩ .

في حكاياهم مشاهد النافذة المؤنثة المتعالقة مع المرأة ، كما أنها لا تخلو من بقايا أخيلة الصبا المفعمة بالقَصص الشعبي الغرائبي ومنه حديث الحسناء التي تطل من النافذة على العاشق ، وتُدلي له ظفيرتها الطويلة ليتسلق الشرفة بوساطتها :

هنا كان يطوي خيوط الدروبِ
صغيران تُطْفِئُ شمسُ الغُروبِ
بِشَعْرَيْهِما ضَوْءَ فانوسِها الأحْمَرِ
إذا ما ارتختْ تحت ظلِّ الهجير
جُفونٌ يُرَنِّقُ فيها النُّعاس
أفاءا إلى قصةٍ عن أمير
تخطَّفَهُ الجِنُّ حتى أتى منزلا من نحاس
تلامَحَ شُبّاكُهُ عن أميره
تُدَلّي الظفيره
ليرقَى إليها (٥٢) .

وإن عيني الحبيبة نفسيهما لتتجليان في رؤيا السياب شرفتين ، ولا يخفى ما بين الشرفة والنافذة من تعالق وتماثل دلالي :

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ (٥٣) .

لقد وجد السياب في الشناشيل البصرية ما قد يتفوق على جماليات النوافذ العالمية ، وكساها بمسحة من إسقاطات العين العاشقة ، وذلك في قصيدته " شناشيل ابنة الجلبي " التي تبين لنا فضلا عما سبق أن استدعاء النوافذ الأثيرة للأزمنة الهاربة وفي مقدمتها زمن الحب السيابي ، وتعالق المكان مع المرأة ، قد اقترب بالمكان إلى التأنيث ، مقرا في نهاية القصيدة بأن هذا التعالق بين النافذة ووجه معشوقة الصبا لم يبارحه بالرغم من بلوغه العقد الثالث من عمره الخاطف ، فقد حافظت النافذة على كفاءتها في تأجيج مخيلته المكانية :

ثلاثون انقضتْ وكبِرتُ .. كم حبٍّ وكم وجدِ
توَهَّجَ في خيالي .. غير أني
كلما صفَقَت يدا الرعدِ
مددتُ الطرفَ أرقَبُ : ربما ائتلَقَ الشناشيلُ
فأبْصَرْتُ ابنةَ الجلَبِيِّ مقبِلَةً إلى وعدي
ولم أرها .. هواءٌ كلُّ أشواقي .. أباطيلُ (٥٤) .

---

(٥٢) د : ١ / ٦٢٢ .
(٥٣) نفسه : ١ / ٤٧٤ .
(٥٤) د: ١ / ٦٠١ .

٣ ـ النهر :

الماء واحد من أكثر العناصر حراكاً في الاشتغالات السيميائية للخيال المادي ، وهي سمة تعمقها وتؤصلها محمولاته الميثولوجية والدينية على صعيدي الأساطير والشرائع ، لقد أدرك الإنسان منذ فجر تأريخه أن الماء ـ هذه المادة الجوهرية والمهيمنة والروح المقدسة ـ هو الشرط الأول من شروط حياته ، فنظر إليه بحب وتقديس ، ورأى فيه ((قوة خلّاقة ، وإرادة إلهية لإنتاج حياة جديدة ، وكائنات جديدة ، وأشياء جديدة ، فالماء هو عنصر الخلق في الفكر الميثولوجي يصدر الأوامر المشددة التي تتألف منها رقي الكاهن ، تلك الأوامر التي تسكن من ثائرة القوى الساخطة ، وتطرد الأرواح الشريرة التي تهاجم الإنسان)) (٥٥) ، فالأمكنة المائية منطقة تنتمي دائما إلى ما هو قديم وبدائي ، مقدمة لقارئ هذه المياه الحية منها والميتة والعاشقة والغاضبة والأليفة والهادئة والعنيفة جسرا ميثولوجيا يصل حاضر الوعي المائي بماضيه ، ليلتحق معها قارئ الماء برحلة إياب مستبسل إلى تلك الأعماق المجهولة ، إذ أن ((كل الأحلام تحيا في المياه ، ويذكرنا الماء بالرمز البدائي الأول للخلق : اتصالا خفيا بالأرض ـ الأم ، وشكلا من أشكال الأنماط العليا لدى يونغ)) (٥٦) .

إن للتعالق الاشتراطي بين الماء والحياة سطوةً لا تنهض بها في رؤيا الشاعر سوى علامات السلطة والإرادة المطلقة التي يتمركز الماء في قطبها الخالق ، محققا حضوره الفاعل في النسيج العلاماتي من خلال بعدين محوريين :

أ ـ البعد التطهيري :

فالماء هو القوة المطهرة لأدران الروح والجسد ، بوصفه ضداً دراماتيكيّاً للدنس ، فالماء كما قيل ((يتلقى صور النقاء كافةً)) (٥٧) ، بوصفه إرادة التطهير التي تشفُّ عن كل ما هو جوهري وقديم في الأشياء .

وتقدم لنا واقعة الطوفان عبر روايتها المؤسطرة في ملحمة جلجامش ، وروايتها الدينية في العهد القديم والقرآن الكريم ـ بوصفه حدثا جللاً تناقلت الأزمنة والأجيال ترجيعات أصدائه ـ دلالة نافذة على المغزى التطهيري لأدب الماء ، والذي يعبر عنه رمزيا بغضب الإرادة الغيبية الذي اتخذ من الماء وسيلة للتطهير الكوني (٥٨) .

ب ـ البعد التخصيبي : فالماء مذكَّرٌ فلسفيا (٥٩) ، على نحو يبدو معه اللاشعور الانساني الجمعي ساعيا إلى ترسيخ قطبية زوجية ما ، في مقابل القطب المؤنث : الأرض ، فالماء بسلوكه الذكري يستفز ـ يحرض ـ يفجر ، الخصوبة الكامنة في الرحم الكوني : الأرض / الأم الأولى والكبرى ، يمنحها طاقة الخلق والتواصل ، وغيابه عنها نظير رمزي لاستحالة التخصيب وبالتالي استحالة تحقيق الولادة الجديدة .

انحدر السياب من تراث شعري قيمي استنبط منه أسرار رموزه من خلال الاستيعاب الابداعي لروح ذلك التراث وجوهريه الفلسفي والمعرفي المتجددين ، فأدبية الماء لدى السياب تحاور إلى مدى بعيد محمولاته القيمية في أدب الماء الجاهلي ، الذي كان للدكتور جميل سعيد وقفة قيمة معه في بحثه الموسوم بالماء في الأدب العربي ،

---

(٥٥) ماقبل الفلسفة : ١٧١ ـ ١٧٢ .
(٥٦) إشكالية المكان : ١١٩ ، وينظر ـ حركية الابداع : ١٣٥ .
(٥٧) الماء والأحلام ـ باشلار : ٣١ .
(٥٨) فضلا عما ذكرنا ، ينظر ـ المعلقة العربية الأولى ـ نجيب البهبيتي : ١ / ٣٥ ، وقارن مع ـ د : ١ / ٢٧٢ ، هود : ٤٠ ، المؤمنون : ٢٧ .
(٥٩) ينظر ـ ما قبل الفلسفة : ١٧١ ، الماء والأحلام : ٢٥ ـ ٢٧.

خالصا إلى عدد من النتائج ، ومنها قراءته للتعالق الرمزي بين الماء والوطن ، المتجلي في تشوقهم أول ما يتشوقون إلى الماء إذا ذكروا ديارهم (٦٠) ، وهو ما يمكن أن نعقد مماثلة بينه وبين أسلوبية السياب المائية في التشوق إلى وطنه كلما نأت به الأسفار ، لقد كان السياب يحمل معه المكان المائي في ذاته ، ويستسقيه في مقاحط الاغتراب الوجودي :

أين العراق وأين شمس ضحاه

تحملها سفينة

في ماء دجلة أو بويب (٦١) .

**

وأمسِ سمعتُ في إيران

صوت الديك في الفجرِ

ومن أفق المنائر في الكويت

وزرقةِ البحرِ

أهابَ .. فرشَّ جفني بالنعاس رنينُ أكوابِ

بماء البصرة الرقراق تُملَأُ ثم تسقيني (٦٢) .

ويحدثنا د. جميل سعيد عن اصطفائهم الماء واستدعائه في مقامات التلطف في الخطاب وإظهار المودة إلى الآخر وذلك لمكانة الماء من نفوسهم فكان استدعاء الماء واستسقاؤه غاية دعائهم مستشهدا بنصوص لمهلهل بن ربيعة وجرير وسواهما (٦٣) .

والسياب هو الشاعر الحديث الأكثر التفاتاً إلى لغة الماء ، والأكثر براعة في توظيف دلالاته الضاربة في حقول الانثربولوجيا العربية القديمة ، التي يشتبك في مركبها الدلالي ثالوث الموت والحياة والماء ، في نحو قوله :

ألا يا منزل الأقنان : سقَّتْكَ الحيا سُحُبُ

تُرَوّي قبري الظمآنَ

تلثمهُ وتنتحِبُ (٦٤) .

***

أقِضَّ يا مطرْ

مضاجِعَ الثلوجِ والهَباء

مضاجِعَ الحجرْ (٦٥) .

---

(٦٠) ينظر ـ الماء في الأدب العربي ـ د. جميل سعيد : ٧ .
(٦١) د : ١ / ٢٨١ .
(٦٢) د : ١ / ٦١٨ .
(٧٣) ينظر ـ الماء في الأدب العربي ـ د. جميل سعيد : ٧ ، والنصوص في ديوان مهلهل بن ربيعة : ٥٦ ، وديوان جرير : ١٠٦ .
(٧٤) د : ١ / ٢٧٧ .

يمنح النص السيابي متلقيه تواصلا جماليا مع محمولات الماء العربي ، فهو وثيقة نفيسة في استبطان أرشيف الخيال المادي للماء ، مستدعيا تارة رمزية البحّار الكوني عبر قناع السندباد ، ومخوِّضا تارة أخرى في صمت الماء استشرافا لأعماقه المعزولة ، وصولا إلى التوحد بقطرة الماء / المطر ، أو رَشاش أقدام الطفل الخائض في النهر حافيا ، بصفته نظيراً للإنسان البدائي النقي وهو يصغي بخطاه الملأى بالفضول لما يقوله الماء ، وهدير القيعان الغامضة ، فكان له ـ فضلا عن علاقته الوطيدة مع النهر والبحر ـ صلة روحية بالمطر وتعالق حميم معه ، يكتسب المطر من خلالها رمزية عالية الإيحاء ، مقدَّما لنا بوصفه بشير الحياة وصوتها وثورتها المرتقبة على الاضمحلال والجدب المطبق حول الذات ، مكتسحا بطاقة الخصوبة التي تنهض بها رمزيته ما يعيق ولادة المكان المشتهى / الوطن الوعد :

أكادُ أسمعُ العراقَ يذخَرُ الرعود
ويخزن البروق في السهول والجِبال
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر (٦٦) .

يظهر النهر في رؤيا السياب بوصفه التجلي الرمزي للأبدية المتموقعة في سيمياء الحركة ، اندفاعاً إلى الأمام بلاهوادة ، إنه ((يمنح الاحساس والإيحاء بجريان الزمن والديمومة والتجدد)) (٦٧) ، فهو بمثابة القلب الخافق بقوة واستبسال في جسد الأرض ، معززاً تأنيثها المجترح للخصوبة الخالقة عبر ثنائية الماء / الطين المنتجة للحياة أمام ضراوة الجدب الكوني الملوح أبدا .

يعيش السياب في استجابته للنهر زمنا كاملا ناشئا من تثبيتات السعادة ، وهي نزعة نفسية مطردة في استجابته للمكان المعشوق على اختلاف هيئاته وتجلياته ، فهو إذ يهرب إلى النهر إنما يهرب في التوازي الدلالي لهذا النشاط النفسي إلى طفولة النهر ، أو زمن النهر بوصف النهر تجليا رمزيا للسياب ، تستدعي طفولته طفولة المكان والإنسان المائي الناهض في رؤيا الخيال المادي للأشياء ، ففي زمن النهر القديم رحابة مفتقدة في زمن النهر الحجري الجديد الذي تغطمط الشاعر بين طيات أمواجه الاسفلتية ، تلك الرحابة هي رحابة التعالقات الحرة / اللاعقلانية / اللامحدودة بين الأشياء نزوعاً إليه من زمن محنط يحتشد بأبواب مؤصدة وجدران حائلة بين القدرة والتطلع ، فالنهر باستدعائه للطفولة يساعد الصورة النفسية للمكان على الوثوب إلى مشهد عالم السياب الحجري المجدب قدوما من قيعان الذاكرة المحتدمة من أجل تحقيق حلم استعادة المكان الهارب أو الفردوس الفقيد ، وزمن الماء هذا هو زمن الأم الفقيد أيضا ، فبعودته إليه تواصل حلمي مع الأمومة الغائبة مبكراً ، متقمصا في حديثه عن النهر وحواریاته المائية طفله القديم المتوحد مع النهر :

أودُّ لو أُطِلُّ مِن أسرة التلال

---

(٧٥) نفسه : ١ / ٤٦٣ .
(٦٦) د : ١ / ٤٧٧ .
(٦٧) المنزلات ـ طراد الكبيسي : ٣ / ٢٢ ، وينظر ـ الأصابع في موقد الشعر : ٨٨ ، الماء والأحلام : ١٦٦ .

لألمَحَ القمَرْ

يخوضُ بين ضفَّتضيْكَ يزرَعُ الظِّلال

أودُّ لو أخوض فيك أتبعُ القمرْ

أغابةٌ مِن الدموعِ أنتَ أم نَهَرْ ؟

والسمكُ الساهِرُ هل ينامُ في السحَرْ

أودُّ لو أغرقُ فيك ألقُطُ المَحار

أشيدُ منهُ دار

تضئ فيها خضرةُ المياه والمحار

ماتنضحُ النجوم

وأغتدي فيك مع المد إلى البَحَرْ (٦٨) .

للطفل وحده القدرة على أن يعقد تعالقا جماليا بين قطرات الدمع والماء الغزير ، وهو المهندس الوحيد القادر على أن يبتني داراً من المحار ، و أن يطارد القمر في الماء ، ويماشي بخياله النهر / الكائن المائي مسافراً معه ذهابا وإيابا في مجراه الرمزي إلى المصب النائي ، و فضلا عن استثمار هذه الصور لحرية الخيال البدائي الميال إلى أسطرة التعالقات السببية ، فإنها ذات صلة وثقى بالجهاز الخيالي الشعبي العاج بالغريب والعجيب في سردياته القائمة على الإدهاش ، مقدما أبطاله وهم يخضعون العالم المادي لتطلعاتهم ونزواتهم لتخليق أجواء خرافية تخلب ألباب الأطفال المصغين ، تلك السرديات حريصة باستمرار على وصف قصور الزمرد والذهب التي يملكها أبطال بعض ذلك القصص ، والسياب في نصه السابق قرر أن يلتحق بهم ، معلنا نفسه واحدا من أولئك الأثرياء الغرائبيين الذين يملكون كل شئ ولا يملكون أي شئ في آن معا سوى في مخيلة الراوي الجمعي المتعدد المتوحد في سردية قادرة على أن تثري طفلا مفلسا من خلال حلم يقظة متهالك ، إنها هواجسه العتيقة التي كانت تنتابه في معتزله النهري ، في خلواته مع صديقه الأثير والوفي " بويب " والتي يحدثنا عنها د. إحسان عباس في تأريخه للسياب بقوله ((ولجدته على ضفاف بويب بستان جميل يحب الطفل أن يلعب بين جنباته ، فكان عالم الطفل الصغير يومئذٍ هو تلك الملاعب التي تمتد بين أحياء جيكور ومزارع بويب ، وربما بقي هذان المكانان نصيبه من الحياة حتى النهاية ، فبينهما غزل خيوط عمره وذكرياته وأمانيه وحفر لهما في قلبه صورة لا تُنسى ، شاخصين أمامه يوهنان من عزمه ويجرانه إلى حلم طويل)) (٦٩) ، وقد غدت هذه الحالة الحلمية ملمحا بارزا من ملامح الاستجابة النفسية للمكان ، فصمت العزلة الذي كان يقرأه ويمارسه في معتزله النهري كان يحشد حواسه المتقدة في عالم النهر الرحب ، القائم بصفته برزخاً بين العوالم الفانية وعوالم الأبدية ، ذلك أنه ((لا شئ كالصمت قادرٌ على خلق شعورٍ بالفراغ اللامتناهي ، فالأصوات تمنح لونا للفراغ وتضفي ضربا من الصمت المجسد عليه ، ولكن غياب الصوت يجعله نقياً للغاية ، ففي الصمت يتملكنا شعورٌ بشئ واسع وعميق ولانهائي)) (٧٠) ، فبإصغائه إلى صمت الماء يلتحق السياب بمواطني ممالك الماء السرية الغنية بالسكينة والسلام الداخلي المنشود ، ويعرف العزلة أحد أهم المهتمين بعلم نفس الأدب في العراق

---

(٦٨) د : ١ / ٤٥٤ ـ ٤٥٥ .

(٦٩) السياب ـ د. إحسان عباس : ١٩ ـ ٢٠ .

(٧٠) جماليات المكان : ٧٨ .

وهو د. ريكان إبراهيم بقوله ((هي حالة كف التواصل الحسي والتسليم الفردي للمؤثرات البيئية ، والعيش بالانكفاء إلى الداخل ، بمخيلة خاصة وعنديات فردية)) (٧١) .

إن التواصل مع مركب الماء الصامت / عزلة الماء ـ قد أتاح لمخيلته السمعية الملتهبة التقاط أصوات الماء ، وإن حنينا مبهما إلى المكان يستوطنه ، وتوقظ رقدته القديمة الراسخة فيه أصوات ذلك الكائن المائي المبهمة :

بويب ..

بويب ..

أجراسُ برجٍ ضاع في قرارة البحرْ

... وتنضحُ الجِرارُ أجراساً من المطرْ

بلورها يذوب في أنين : بويب .. بويب ..

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب

يا نهري الحزين كالمطر (٧٢) .

إنها أصواتٌ قادمةٌ من ذلك **الماء الحزين** ، الذي ينغمس فيه السياب / يحل فيه حلولا ، أصواتٌ لا يسمعها سوى طفل ذي بناء نفسي لا تنجبه سلالات النصوص بسهولة ، يفجعه موت الأم المبكر والعاجل ، فينخرط في رحلة بحث متواصلة عنها ، يقال له خلالها بأن تلك الأم الغائبة " بعد غدٍ تعود " ، ويكتشف الطفل فداحة الحيلة الرحيمة ، فينتمي إلى عالم الأم الغائبة ، الذي لا يفقه منه شيئا سوى كونها من مواطنيه الأبديين ، ويطل النهر بوجهه الأليف على ذاته التائهة بوصفه بوابةً من بوابات الوهم البصري تؤدي إلى الأم ، أو تنفتح على عالمها :

فالموت عالمٌ غريبٌ يَفْتِنُ الصِّغارْ

وبابُهُ الخَفِيُّ كان فيكَ يا بُوَيْب (٧٣) .

وللسياب ولعٌ بالأصداف والحصى النهرية يرشحها له كيانها الصوتي الناشط في خياله المائي ، فلا تكاد تغيب عن لوحاته المائية :

وددت لو غرقت فيك ألقط المحارْ

وأسْمَعُ الحصى يصِلُّ منك في القرارْ (٧٤) .

******

أرجِعْنَ لي عمر الطفولةِ يا محاراً في غدير

تتقارَعُ الأقداحُ فيهِ .. ترنُّ أجراسٌ كِثارْ (٧٥) .

******

فألتقِطُ المحار أظن فيه الدرَّ

---

(٧١) نقد الشعر في المنظور النفسي : ٣١ ، وينظر : الماء والأحلام : ٣٣ ، الاستهلال : ٢٠٤ .
(٧٢) د : ١ / ٤٥٣ ـ ٤٥٤ .
(٧٣) د : ١ / ٤٥٤ .
(٧٤) نفسه : ١ / ٤٥٤ .
(٧٥) نفسه : ١ / ٦٢٢ .

ثم تظلني وحدي

جدائل نخلةٍ فرعاء

فأبحث بين أكوام المحار لعل لؤلؤةً

ستبزغ منه كالنجمة (٧٦) .

فضلا عما للقواقع والحصى والأصداف من نشاط صوتي في حلم الماء السيابي ، فإنها تعرض على المتلقي صورة حية لها تعالقها البيئي الوثيق ، بوصفها منتزعة بصدق مما خبره في طفولته الريفية المسكونة بالماء والطين من مباهج اللهو اليومي لأطفال القرى ، فجمع القواقع والتنافس في العثور على غرائب أشكالها وأحجامها وألوانها والتطفل على سكان القواقع المسالمين لعبة رائجة بين أطفال تلك البيئة المائية ، فالقوقعة قادرة باستمرار على إثارة الدهشة في مخيلة الأطفال وجذبهم نحو عالمها الصغير ، ولا غرابة إذا وجدنا طفل السياب يبني في مملكة الخيال بيتا من المحار ـ في نص تقدم ـ فهندسة القوقعة والصدفة وطبيعة الكائن الانطوائي الهش الذي يسكنها ترسخ شعريتها المكانية بوصف الأصداف والقواقع أمكنة مشبعة بالغموض ومحيلة على المناطق المجهولة المنفتحة على الاحتمالات فهي كون مصغر ، وبتلافيفها وهندستها الدائرية والحلزونية تستدعي بنية المجرة / المتاهة ، ولا ننسى أن مفردات ذات شخصية مكانية نحو " العمق " و " القاع " وما ينتمي إلى حقلها الدلالي من أصوات قادمة من الأعماق والجذور مثل : صلصلة المحار وشرب عروق النخيل للمطر في بواطن الأرض الأليفة ، وأجراس النهر الضائعة في " القرار " وغيرها ، تظهر بغزارة في نصوصه المكانية ، وإن للأصداف والمحار دلالة على تلك الأمكنة المتسمة بالسرية والخفاء الشديد ، والمحيلة بقوة على المكان المجهول / الباطن ، وهو ذو هيأة نفسية منطوية وملتصقة بالذات بوصفه رسالة ترتد على نفسها ، وهذا كله يرسخه وينهض به منطق الطفولة المستدعى إلى النص ، ولا نعني بهذا التعبير انعدام النضج العقلي أو الاحتكام إلى معيار مختل في استطلاع الوجود ، وإنما نعني به تلك الانفعالية غير المنطقية المجردة تجريدا شديدا ومقصودا من الالتفات إلى السلاسل السببية للظواهر والأشياء ، وهو ما لا يمكن أن تنهض به بكفاءة سوى تأويلات الطفل لظواهر الوجود ، فالطفل وحده يشبه الانسان البدائي المجرد من كل تصور ما قبلي وخبرة ناجزة ، ومن خلال طفل الماء السيابي ((يتقدم الإنسان البدائي إلى قوى الطبيعة الغامضة المتمثلة في النهر)) (٧٧) .

يوقظ حلم يقظة النهر زمن الحب لدى السياب ، فبعزلته المائية على ضفاف عالم النهر يجرد من النهر شاهدا وحيدا مؤتمنا على اعترافاته ، فحين يعود إلى نهره " الحزين كالمطر " بعد حقبٍ صارمة من سلطة المدينة الحجرية فإنه يسأل النهر وحده دون سواه عن الأنثى المعشوقة الغائبة كما لو كان يخاطب كائنا ناطقا عاقلا محيطا سمعا وبصرا بسره الصغير :

يا نهرُ : عاد إليك مِن أبَدِ اللُّحودِ

ومِن خواء الهالِكينْ

راعيكَ في الزمنِ البعيدِ يُقَلِّبُ البصَرَ الحزينْ

---

(٧٦) نفسه : ١ / ٤٥٥ .

(٧٧) شجر الغابة الحجري ـ طراد الكبيسي : ٣٦٣ .

في ضِفَّتَيْكَ ويسألُ الأشجارَ عِندكَ عن هواه (٧٨) .

وبمماثلةٍ استبطانية تبدو محاولة السياب تقبيل ماء بويب فعلا منزاحاً عن مفعوله الأصلي المتموقع وراء الخطاب ممثلا بالأنثى المشتهاة التي تعالقت مع النهر في سيرورة رمزية :

الدوحُ أسلم للبِلى ورقاتِهِ

وهي التي سمعت لديك حِوارَهُ

وهي التي أودعت فيها في الضحى

قبلاتِنا وطويتَ فيها نارَهُ

يا ليت لي شفةً فتلثمُ

أو يداً فتمسّ ماءكْ (٧٩) .

إن الغرق في النهر ينطوي على بعد صوفي ، فالغرق فاعلية امحاء / تلاشٍ / فناء / ذوبان وصيرورة أخرى تتوحد في ماهية الآخر المُستَحال إليه اتحادا يضغط الذاتين : ذات الرائي وذات النهر في كينونة واحدة هي الذاتان كلتاهما وليست أيا منهما على حِدة ، وفي ترميز صوفي كهذا لن تكون مفاجأةً أن يعرض علينا الشاعر شراييه وقد استعاضت بالماء عن الدم لأن الماء دم رؤيوي أو هما معا سائلٌ يحمل دراما التكوين إلى جوهر المادة .

يشاطر الماءُ الحليبَ و الدمَ فاعلية الإحياء / الإرواء / التخصيب ، وهذا النزوع السيابي إلى الاتحاد بالنهر يقدم انزياحا صوفيا عن التواصل مع الأنثى الأثيرة رأى فيه الحاوي ((ضربا من الحلول في روح الطبيعة لا يقتصِرُ على الابتهالات الرومانطيقية بل يبدو نوعا من المذهب الوجودي يحاول به الشاعر الإيغال في روح الطبيعة)) (٨٠) ، فهو انصهارٌ تكويني في جوهر الحركة الأبدية التي يغتني بها النهر المتوثب أبدا إلى المستقبل تحقيقاً لاكتمال للانعتاق من سلطة الزوال الجاثمة على رؤياه الشعرية ، هو الشاعر المحتضر ، مضعضع القوى ، كما يتضح البعد التخصيبي في دلالة الماء الذي باتحاده به يغدو الشاعر / النهر أعلى قوة حركية مخصبة ، فالماء لإنسان يعيش سكرات الموت البطئ وطلب السقيا والارتواء يجسد رد فعل الحياة التي يتشبث بها على الموت الذي يحيط به ، وهذا ما يفسِّرُ استصراخَهُ الماءَ على سرير المرض ، لا بدواعي العطش البايلوجي وإنما بداعي العطش النفسي / الرغبة بالبقاء :

وكنتُ أصيحُ من أرقي ومِن مرضي " أريدُ الماء "

وتخنقُ صوتي المبحوحَ وهوهةُ الدجى والماء (٨١) .

**

أمشي في صحارى قلبي المسعور

يريد الماء فيها ماءُ أين الماء وهي تُريهِ أفواها

على آفاقها الربْداء ظمأى تشربُ الدَّيْجور (٨٢) .

---

(٧٨) د . ذ / ١٧٠ .

(٧٩) د : ١ / ١٧٢ .

(٨٠) السياب ـ إيليا الحاوي : ٣٤ ـ ٣٥ ، وينظر ـ الماء والأحلام : ١٨٦ ـ ١٨٧.

(٨١) د : ١ / ٦٢٥ .

ويتشوف السياب في النهر قرينا نفسيا له / شبيها أثيرا / توأما حميما ، فكل منهما يستعير أفعال الآخر ، وفي أداء استعاري كهذا يبدو فرح النهر فعلا منزاحا عن فرح الخصب الذي يحمله معه الشاعر / النهر ، راقدا في قراره السحيق ـ قرار الذات ـ غموض العمق وسرانياته ، بوصفه تعبيرا عن الاغتراب الوجودي والقطيعة مع العالم ، فبويب المتوحد به يحمل ـ بتعبير النصير ـ ((دلالة رمزية للسياب نفسه ، فلقد جرت مقارنة جدلية بين الحياة ـ الموت ـ الشاعر ، فاختلطت الضمائر وتداخلت الأزمِنةُ)) (٨٣) ، يطالعنا ذلك جليا في قوله :

وأنا بويبُ

أذوبُ في فَرَحي

وأَرْقُدُ في قَراري (٨٤) .

إن الإنسان المائي / الشاعر النهر يحقق الخصب والانبعاث المنشود في الأرض اليباب :

أنا في قرار بويب

أرقُدُ في فِراشٍ مِن رِمالِهْ

مِن طينِهِ المَعطور

والدمُ مِن عُروقي في زُلالِهْ

ينثالُ كي يهب الحياة

لكل أعراق النخيل (٨٥) .

لقد نجح السياب من خلال قراءته الإبداعية للمكان المائي المحلي في الارتقاء به إلى النسيج الإنساني ليلحقه بالنماذج المكانية العليا في الأدب ، ليغدو بويب ذلك النهر الصغير / المكان المجهول والمطمور تحت ركامات المجهول ((اسما كبيراً يتداوله الشعراء والأدباء كما يتداولون أسماء كبيرة مثل الرافدين والنيل والتايمز)) (٨٦) .

---

(٨٢) نفسه : ١ / ٦١٩ .
(٨٣) الاستهلال : ٢٠٧ .
(٨٤) د : ١ / ٣٢٥ .
(٨٥) المكان نفسه .
(٨٦) السياب ـ عبد الجبار داود البصري : ٦٥ .

المبحث الثاني ـ المكان المعادي

وهو المكان غير الأثير / المُلْقَى خارجَ النفس / المصعِّد للقلق الوجودي وهواجس الخوف من المجهول ـ الذي يمثل المكان المعادي بوابة لمباغتاته المحتملة ـ وافتقارا للألفة التي يعد طاردا لقيمها ، إن هذه الأمكنة ((إما أن يقيم فيها الإنسان مرغماً .. أو أن خطر الموت يكمن فيها لسبب أو لآخر)) (١) .

تنحو سيرورة الأحداث الخارجية وتموجات الباطن النفسي فيها منحىً عشوائيا يُصَعِّدُ عند الإنسان فاعلية الارتباك والتشوش الإدراكي ، وفي هذا الصدد قد تساعدنا عبارة كولن ولسون الآتية على تفهم بنية التمأزق التي تترسخ نفسيا فور انخراطنا في تجربة المكان المعادي وهي ((كلما زاد التشويش في المكان زاد شعور المرء بأنه لا فائدة من عمل شئ ، وهنا تواجهنا حلقة شريرة أو سلم حلزوني ، حيث تؤدي الفُوضى إلى إرهاق الإرادة ، ويؤدي إرهاق الإرادة إلى فوضى أكثر)) (٢) .

تبعاً للمساحة الموضوعية يتمحور هذا النمط المكاني لدى السياب حول حلقتين شريرتين هما : **١ ـ المكان الواسع ، ٢ ـ المكان الضيق** ، أما باعتبار المساحة النفسية للمكان فإنها ستبدو على نحو عام ذات مساحة نفسية ضيقة ، إذ تنطبق أبعادها النفسية حول الذات خانقة مقولة الوجود ومصادرة هبات الحرية ، ويستحيل امتدادها الموضوعي ضيقا نفسيا من خلال الاستجابة السلبية للمكان ، فالمكان المعادي على هذا النحو يتخذ شخصية السجن أو القبر .

١ ـ المكان الواسع :

وهو مكان ذو امتداد موضوعي يزيد عن مدى الرؤية تسطحاً وامتداداً يبدو متجها إلى النهايات القاصية في حس المكان ، إنه مكان مدموغ بفصام عميق بين أبعاده الموضوعية اللامتناهية في الكِبَر و أبعاده النفسية التي تضيق بالرائي ، ولا نظننا بحاجة إلى التنويه بالطابع النِّسبي لتلقي المكان ، فطبيعة الاستجابة النفسية للمكان متفاوتة تفاوت الفروق الفردية بين بني الإنسان ، وإن ما يبدو معاديا من الأمكنة لدى أحدنا قد لا يبدو كذلك بالضرورة لدى الآخر ، وإذا كانت بعض الأنماط المكانية المعادية نحو السجن والقبر والمشفى تتسم بإجماعٍ نسبي على القطيعة معها والنفور منها أو اجتنابها ما أمكن ذلك ، فإن أنماطا أخر منها ـ نحو الصحراء مثلا ـ قد تجمع بين النقيضين ، فهي تعد أليفة لدى الشاعر العُذري أو البدوي عامة منذ أقدم عصور الأدب العربي ، وحتى لدى أدباء من مثل عبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني ، بينما نجدها تجسد للسياب واحدا من الأنماط الرمزية العليا لكل ما ينتمي إلى الحقل الدلالي للزوال ، وبما أننا منساقون إلى رؤيا النص المستهدف بالقراءة لا سواه ، فإنه لا بد لنا من استبطان العلامات المكانية تبعاً لخصوصية الرؤيا ولتجلياتها في النص الذي ندرسه ، إذ تجلى المكان المعادي الواسع لدى السياب في ثلاثة أنماط مكانية هي : **أ ـ المدينة ، ب ـ البحر ـ ج ـ الصحراء** ، وقد اشتغلت هذه العلامات نصيا في حقل رمزي ثري بحوار الدلالات ، التي برزت من خلال التوظيف الفاعل لها وجعلِها بنية دالةً تزحزحها عن جمودها الموضوعي لتسهم في تماسك واكتمال النسيج الدلالي العام للمكان في نصه ، ذلك التماسك البنائي الناجم عن الرؤيا المبدعة القادرة على اجتلاء ماوراء الظواهر والأشياء والنفاذ من الحجاب الموضوعي الكثيف للواقعة المكانية .

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق ـ : ٣٤٣ .

(٢) الشعر والصوفية ـ كولن ولسون : ١١٧ .

أ ـ المدينة :

بدت المدينة على اختلاف عصورها وهيآتها وانتماءاتها الحضارية مكانا غير مرغوب به لدى الشعراء غالبا ، إذ تبدو على الرغم من سعتها كالسجن المطبِق حول ذواتهم ، أو المنفى الذي لا فرار منه ، ولعل ذلك عائدٌ ـ أولا ـ إلى سمة المدينة بوصفها مكانا محشراً للذوات والقطعان المتنافسة على البقاء في نطاق أنساق مهيمنة غاية في التعقيد سوسيولوجيا واقتصاديا ، وتتضخم إيحاءات الضراوة وانعدام الألفة مع المكان لدى رائين ينحدرون من أصول ومناشئ ريفية أوصحراوية ، ولكونها ـ ثانيا ـ مكانا خاضعا على نحو مباشر لتعالقات حياتية اقتصادية واجتماعية على نحو من التعقيد لا يسيغه ابنا الريف والصحراء ـ سليلا الطبيعة الأم وربيبا الحرية الأولى ـ مما يجعل الحياة في المدينة تتخذ في قراءتهما للمكان صيرورة آلية في قوالب من التنميط التكراري والحتمية الكفيلة بخلخلة وإرباك التوازن النفسي للجائيين من أصقاع ما زالت تحتفظ في منظوريهما بقدر غير يسير من الفطرة ـ قد تتساميان به وتصعدان منه ليبدو فردوسيا أحيانا ـ مما يكرس انقطاعا عن المكان يبقيه ملقى خارج النفس .

هذا الرفض الصارم للمكان المترجم عبر انجزار إلى الذات والتصاق بالمكان النفسي الأثير الذي يحمله معه الشاعر كان لا بد من أن تُحابِثَه دعوة إلى مكان بديل أو وطن مقترَح وهو ما تمثل حينا بفراديس الرمل ، وهو ما تجلى حيناً في رؤى و دعاوى الشعراء اللامنتمين / الصعاليك ـ فالعذريين ـ إذا عددنا القبيلة التي تمرد عليها الصعاليك أنموذجاً مكانيت موازيا للمدينة التي انفصل عنها شعراء الرفض والتمرد المكملين لسلسلة اللامنتمي العربية ، آخذين بنظر الاعتبار تماثل هذا الموقف السلبي من المكان نسبياً ، فقد ((خرج الصعلوك على مكان القبيلة وانتمى إلى اللامكان ، تحول من إنسان إلى ذئب لكي يعثر على المكان الفردوسي)) (٣) .

ولعل من الصواب القول بأن شعراء الرفض بدءاً من الصعاليك كانوا يحاولون تحطيم الثقافة القشرية السائدة في المجتمع ، واقتلاع الأشياء والأفكار من أطرها الجامدة المرتبطة بالطبقات المسيطرة بغية الكشف عن مسار آخر يتيح لهم إعادة تنظيمها في نسق جديد يلغي المنظور الاستهلاكي ـ أي المستوى التكراري للحياة والعالم ـ ويُحِل محلَّه منظور الاستبصار أي المستوى الابداعي التغييري (٤) .

فإذا انتقلنا من الموقف السلبي من القبيلة إلى الموقف السلبي من المدينة وجدنا أن موقف الشعراء العرب من المدينة بدءاً بعصر الإسلام ووصولا إلى عصرنا الحديث إنما يعبر عن رفض غالب متواصل لها ، بما يكرس موقفا سلبيا من المكان وأزمنة الطفرات النوعية الفاصلة بين نمطي عيش مكانيين ، فقد أخذ المتبدون منهم نشأةً يشعرون أن المدينة قد انتزعتهم من رحم عالمهم الأول / الصحراء ـ وهنا برزت ظاهرة النفور من المدينة والحنين إلى الصحراء في أشعارهم ، وهو ما عده د. حسن جبار موقفاً عاما من الحياة وحضارتها ، وتعلقا بالحياة القديمة والأرض الأليفة / الصحراء ، ويمكن أن نعد نشوء الغزل العذري في بيئة بدوية تعزيزاً لانتماء الشعراء إلى هذا العالم الأول ، وهو أمر ظهر في عصر صدر الاسلام حين أحس الناس تحولا جديدا برز في المجتمع فتحولت بموجبه منظومة القيم

---

(٣) جغرافيا الذئب الحزينة ـ د. مالك المطلبي (بحث) : ١٥٢ .

(٤) ينظر ـ الثابت والمتحول : ٣ / ٢١٩ .

الاجتماعية والسياسية والدينية ، ولم يختص الاحساس بهذا الترجح بالعذريين وحدهم ، بل كان رؤية عربية شمل الاحساس بها شعراء كثيرين (٥) .

ولعل الأمر يطول بنا إن تتبعنا مظاهر الموقف السلبي من المدينة في عصور الشعر العربي ، ولكننا نستطيع أن نستذكر على نحو سريع مالك بن الريب الذي يصفه د. مالك المطلبي بالصعلوك الذي أثقلت كاهله الأمكنة وطرق القفار المتشابهة ، كان مرة وسط مكمنه الغضى ، فتلبسه حيث هو في الغضى الانفصال عن مكان الصعلوك الذي هو اللامكان قوة نزوعية تجذبه إلى الخارج ليبحث عن مكان ، وكان آخر ما رأى الآخرين يعيدونه إليهم ليكون واحدا من أمواتهم بعد أن لم يكن واحدا من أحيائهم (٦) ، فقضى حياته رافضا لزمن المدينة الأموية والقبيلة حالماً بالصحراء يحملها معه حيثما اتجه ويسايره في رحلته القصية المكان الأليف المستلب :

فليت الغضا لم يقطع الركبُ عَرضَهُ وليت الغضا (ماشى الركاب لياليا)

لقد كان في أهل الغضا (لو دنا الغضا) مزارٌ ولكنَّ الغضا .. ليس دانيا

ولنا أن نمثل بدعبل الخزاعي للشاعر المتمرد على المدينة العباسية وحضارتها الناهضة من ركام سابقتها ، مكرسة لسنن استبدادها والمضيفة إليها ، مماحدا بدعبل الانتماء إلى اللامكان هياما وتشردا متنكرا في البراري والمتاهات ، على أن يرضخ لمهيمنات المدينة النسقية ، ولو كلفه ذلك أن يمضي أربعين سنة من حياته على سفر ، حاملا خشبته على كتفيه كما وصف نفسه في رواية شهيرة يذكرها أبو الفرج في ترجمته ، مرتلا أناشيده في ارتقاب الخلاصين : الثورة أو الفناء .

وأبو العلاء المعري مثال آخر ، فقد انتبذ المدينة وحضارتها وراءه ظهريا ، مفضلا عليها محبسه الشهير ، وعلى هذا النحو تتواصل سلسلة شعراء الرفض المتمردين على المدينة وصولا بهم إلى شعرنا الحديث ، عبر أسماء كثيرة منها على سبيل المثال أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وسامي مهدي ، ولعل السياب كان من أعلى الأصوات الشعرية المتمردة على المدينة في زمن الحداثة إن لم يكن أبرز تلك الأصوات ، رفضا اتسم برسوخ يمكن أن نستشف من خلاله ملامح فلسفة شعرية حياتية خاصة ، وقد أدى ذلك كله عبر تعبير محكم وقصائد دوت أصداؤها في الآفاق .

يبدو لنا أنه لا يمكن تفهُّم هذا الموقف السلبي من المدينة على نحو منفصل عن موقفه المقابل من القرية / جيكور ـ وحنينه العميق إليها ، إن هذا الموقف الذي لم يتغير ولم يتزعزع من المكانين لا يعبر عن كونه راسبا رومانسيا بقدر ما يعبر عن استجابة مستقرة لدى الشاعر تجاه المكان توفر له الأساس القوي لبناء تصوراته له وما ينتابه نحوه من هواجس وحدوس في قراءته الإبداعية له .

إن عداء الشاعر للمدينة ليس مجرد هجاء ـ إن نحن أنعمنا النظر فيه ـ بقدر ما هو اجتلاء متعمق لبنية المكان ، ومحاولة ذاتية ـ وإن على مستوى الكلمة والحلم ـ لتطهير بؤر القبح في الوجود ، بالشعر الذي هو سلاحه الوحيد وكل ثروة السياب في العالم الموضوعي .

---

(٥) ينظر ـ الملامح الرمزية في الغزل العربي ـ د. حسن جبار محمد (أطروحة دكتوراه) : ٣٧٨ .

(٦) ينظر ـ جغرافيا الذئب الحزينة : ١٥٤ .

يصف د. العلاّق حنين السياب إلى المكان الأم بكونه حنينا أصيلا متجذِّراً في النفس مفتوحاً على المستقبل ، لم يكن مقصوراً على فترة من فترات نموه العاطفي أو الفكري ، فكان كلما امتد به العمر ازداد غربة عن واقع المدينة وطبيعة حياتها ، وحنينا إلى العراء والريف (٧) .

لقد كان يستشعر الانتماء إلى الأمومة التي حرم منها مبكرا من خلال انتمائه إلى الأم البديلة للأم الفانية / جيكور ـ التي استلبتها منه المدينة مسيراً غير مخيَّر في صيرورته ومصيره فاكتست المدينة بملامح الجدار وهو جدار نفسي ماثل في رؤيا الشاعر يحول بين الولد الضال والأم الحنون المنتظرة إيابه والسخية أبدا بالغفران والحماية ، وخلا هذه الدراما الفاجعة لا يملك إلا أن يتساءل منهزما :

وجيكور من غلَّقَ البابَ فيها

وجاء ابنُها يطرُقُ البابَ دونهْ

ومن حوَّلَ الدربَ عنها

فمن حيث دار

اشرأبَّتْ إليه المدينة (٨) .

تستحيل المدينة في هذا النص جدرانا محاصرة لذات الشاعر المستلبة ، وأبوابا مؤصدة ، فهي تستدعي بذلك كيانا سجنيا ، أو أن المدينة تستحيل مأزقا وجوديا يوطد في تلك الذات المأزومة سجنا انفراديا ، إنه مأزق المكان ، المرتبط على نحو وثيق بتصورنا للمساحة النفسية للمكان المعادي .

تتجلى الشخصية السجنية للمدينة عبر دالة الجدار :

وجيكور من دونها قام سورٌ

وبوابةٌ ..

واحتوتها سكينهْ

فمن يخرق السورَ

من يفتح الباب

يُدمي على كل قُفْلٍ يمينَهْ (٩) .

يعلل السياب عجزه عن اختراق سور المدينة وباب سجنها النفسي المؤصد بعوامل بقائه في المكان بمشكلته الرئيس فيها ممثلة بتلك المسافة التي تفصل بينه وبين المدينة ، إنها مسافة تكرِّس الاغتراب وتُفاقمه باطراد ، فهو لا متكيف كبير ، ولامنتمٍ عنيد ، إلى المدينة / الغابة الحجرية ، حيث البقاء للأقوى على وفق شرائع المكان :

ويمناي لا مخلبٌ للصراع

فأسعى بها في دروب المدينه

ولا جذوة لابتعاث الحياة

---

(٧) ينظر ـ في حداثة النص الشعري ـ د. علي جعفر العلاق : ١٦٦ ، وينظر حول المدينة في الشعر العربي المعاصر ـ دير الملاك ـ د. محسن أطيمش : ٢٦٠ ، الشعر العربي المعاصر : ٣٢٥ ـ ٣٣٤ .

(٨) د : ١ / ٤١٨ .

(٩) د : ١ / ٤١٩ .

من الصخر

لكنها محض طينه (١٠) .

لقد منحنا السياب مبررا كافيا لاستجلاء صورة الغابة من المدينة ، أو لاجتراح صورة مزدوجة للمكان الواسع المعادي تتداخل في علاماتها ملامح المكانين لتخليق مكان ثالث ، فمخلب الصراع عنصر حيواني سبُعي بحت ، إن السياب يحول المدينة إلى غابة من خلال فاعلية الإيحاء ، فالفضيلة لا وجود لها ولا قوة تحميها في شريعة المكان المعادي / المدينة الجاهلية / الآثمة / الفاسقة / الضالة ـ إذا استعرنا توصيفات الفارابي وسنقف عليها ـ فنرجسية الفضيلة واعتدادها بقيمتها لا ترد ضراوة المخلب المكاني ، ولا توقف زحف الغابة باتجاه الفردوس الداخلي ، بقدر ما تجعل منه فريسة سهلة لإجراءات الهيمنة واستعراضاتها اليومية في المكان ، مما يجعله رهين هزيمة موجعة يقر بها منكسرا :

وتلتف حولي دروب المدينه

حبالا من الطين يمضغن قلبي

حِبالا من النار

يجلُدْنَ عُرْيَ الحُقولِ الحزينه

ويُحْرِقْنَ جيكورَ في قاع روحي

ويزرعْنَ فيها رماد الضغينه (١١) .

إن صورة المدينة / الغابة ، تتردد لدى السياب بوفرة ، ومن إجراءاته الرمزية للإيحاء بهذا الملمح الغابي في المكان المعادي استدعاء موجودات غابية تعزز فاعلية الإيحاء ، فبالصورة الآتية يحول المدينة إلى غابة عبر استدعاء رمزية الذئب ، الذي يمتزج بملامح إنسانها ، ويعقد مماثلة بين الشخصية الافتراسية للرمز الحيواني المُستَدْعَى وبين العبث بالطبيعة ، فحضارة الذئب الحجرية تفترس نقاء المنطقة الأصلية :

نبتُها الآجر والفولاذ كالأرض اليباب

أي حشدٍ من ذئاب

يُطعِمون الجوَّ ريحَ المعمَلِ (١٢) .

******

ومن يرجِعُ المخلبَ الآدميَّ

يداً يمسَحُ الطفلُ فيها جبينَهْ (١٣) .

إن تفعيل السياب لرمزية المدَنَّس في المكان المعادي يهيئُ لتفعيل القطب الجدلي الآخر لها ممثلا برمزية المقدَّس ، وهنا يستدعي الدلالة التطهيرية للماء الذي يماثل بين تفجره ـ القرآني الجذر ـ وبين تفجر الثورة الكلوروفيلية على الحضارة الكونكريتية لتحقيق أمنية غريبة في نفس السياب وهي أن تستعيد المدينة أصلها المكاني القديم ممثلا بالقرى

---

(١٠) المكان نفسه .

(١١) نفسه : ٤١٤ .

(١٢) نفسه : ١ / ٤٣٩ ـ ٤٤٠ .

(١٣) نفسه : ١ / ٤١٥ .

، فهي سيرورة حضارية مضادة في الأعماق ، تنتصر بها فسيفساء الخضرة على تشوّهات حجرية طارئة ، إذ بدت لديه سيرورة المدينة الناشئة انكفاءً لا يمت إلى التقدم المفترض للحضارة الجديدة بصلة ، مما يبرر لديه أمنية كهذه :

فمن يَفْجُرُ الماءَ منها عيوناً

لتُبْنَى قُرانا عليها

ومن يُرجعُ الله يوماً إليها ؟ (١٤) .

فضلا عن ذلك ، وبناء عليه أيضا ، فإن المدينة في تجليها النهائي في النص المكاني السيابي بدت " مُسْخاً " عن جماليات المكان الأليف / حضارة القرية ، أي أن كل ملمح جمالي من ملامح القرية استحال ملمحاً مشوهاً عنه في المدينة ، فالمدينة في قراءة السياب للمكان بدت محاكاةً رديئة للقرية ، وفي هذا السياق يحرص السياب على إثبات وجهة نظره باستدعاء الثنائيات المتقاومة بين المكانين ، حتى أن عنصرا طبيعيا مثل الأشجار يكتسب بانتمائه المدني خواص المدينة نفسها ، فأشجار المدينة مذمومة لديه بأنها " دائمة الخضرة " فهي دون أشجار جيكور التي تتغير ألوانها بتعاقب الفصول ، إن إيقاعات الوقت وألوانه الجيكورية تتلاشى عن الحياة المدنية للشجرة المنتخبة لمنح الخضرة الدائمة تزييناً للمكان ، أما الحياة الجيكورية للشجرة فهي تلقائية لا انتخاب فيها لطول الاخضرار ، وإنما لخواص انتاجية مغايرة للتحنط الإيقاعي المدني ، ففي الحضارة الزراعية تنويعات لونية ذات بهجة تمنح المقارنة السلبية مبررها الكافي لديه ، فالمدينة :

أشجارُها دائمةُ الخُضْرَه

كأنها أعمِدَةٌ من رُخام

لا عُريَ يعروها ولا صُفْره (١٥) .

أما القرية :

لكنَّ في جيكور

للصيف ألواناً

كما للشتاء

وتغرب الشمسُ

كأن السماء

حقلٌ يمصُّ الماء (١٦) .

وزمن المدينة ـ ممثلا بمقطع ليلي منه ـ مشبع برمزية المدنس ، إنه زمن المُراقبة والمُعاقبة البوهيمي السادي ، وأشباح الذوات المستلبة المتهاوية تطل من سرانيات العالم السفلي لمدينة السياب الغاوية :

وليلها لا ينام

يُطْلِعُ مِن أقداحِهِ فجرهْ (١٧) .

---

(١٤) نفسه : ١ / ٤٨٥ ، وينظر : ٢٥٥ ـ ٢٥٦ .
(١٥) نفسه : ١ / ٦٣٣ ـ ٦٣٤ .
(١٦) المكان نفسه .
(١٧) المكان نفسه .

أما في جيكور :

والليل في جيكور

تهمس فيه النجوم

أنغامَها

تولَدُ فيه الزهور

وتخفق الأجنحة

في أعين الأطفال

في عالمٍ للنوم (١٨) .

في سياق يستقصي بؤر المحاكاة الحجرية الرديئة لحضارة المنطقة الأصلية / جيكور ، تنعقد مقارنة أخرى بين نهرين أحدهما في القرية والآخر في المدينة ، وشتان بينهما ، فالنهر الأول هو بويب ـ بكل محمولاته الدلالية ـ والنهر الثاني هو نهر المدينة الرمزي ، نهر من الصخب والغضب والعنف والدم والعار يتمرأى في تيار التزاحم المدني الذي يضيع بين أمواجه الشاعر ، مكتسحاً له وجارفا إياه نحو أقاصي مجاهيل الخوف والحزن ، وليس مجرى النهر الحجري سوى دروب المدينة المترعة برمزية المدنس ودلالاته ، التي قد تحمل معها شهادة للشاعر على مفصل من تأريخ المكان :

يا نهراً من الحقدِ

تدفَّقَ بالخناجِرِ والعِصِيِّ

بأعيُنٍ غضبى

فليتك حين هز الموصل الإعصار

لا دربا .. ولا بيتا

ولا قبرا .. نجا فيها ! (١٩) .

******

أرحتُ جبينيَ المحموم

على شُباك داري أرقب الدربا

تدفق بالحبال وبالعِصيِّ

يشدها العارُ (٢٠) .

إن استدعاء فعل يرتبط دلاليا بالماء مثل " تدفَّقَ " لوصف عنف التزاحم المدني وكثافته يحيل الاندفاع الحركيَّ نشاطاً نهريا ممسوخا ، مجسدا به قراءته للسقوط الحضاري الذي يزدهر في المكان المعادي ، ومحيلا الدرب الدافق بالمدنس نهراً ممسوخا يتموضع في المقابل من النهر الأثير ، موحيا للمتلقي بتزاحم شرير فوضوي تغرق فيه ذات الرائي وتتلاشى ، وهو ما يصدق أيضا على مثل قوله :

---

(١٨) المكان نفسه .

(١٩) نفسه : ١ / ١٨١ .

(٢٠) نفسه : ٦٢٧ .

بعيداً عنكِ

أشعر أنني فد ضعتُ

في الزحمهْ

.. يمر بي الورى متراكِضينَ

كأنْ على سَفَرِ

فهل أستَوْقِفُ الخطوات

أصرُخُ أيها الإنسان

أخي يا أنت ، يا قابيلُ

خُذْ بيدي على الغُمَّهْ (٢١) .

وفي سياق المحاكاة المدنية الرديئة لفردوس الذات ، التي يمكن وصفها بوقائع المَسخ الوجودي لمملكة الأعماق ، يلتفت السياب إلى ما يشبه الطير في المدينة إلا أنه ليس سوى طير ممسوخ ، فشتان بين الفسيفساء الصوتية لتراتيل طير الريف وبين معزوفات الإزعاج والتشوه الصوتي مجسدة بمعزوفات طيور المدينة الفولاذية من أبواق سيارات هادرة وقعقعة مكائن وغير ذلك ، إن الفوضى الصوتية تنتج تشوها نفسيا عميقا في الذوات العالقة في قبضة المكان المعادي ، ففي غابة السياب الحجرية :

هنا لا طير في الأغصان تشدو

غير أطيارِ

من الفولاذ تهدُرُ أو تُحمحِمُ

جونما خوفٍ من المطرِ (٢٢) .

أي أن أطيار الفولاذ لا تخشى المطر ، وهذا النص يأخذنا سِراعاً إلى مشهد عصافير القرية التي يجلببها المطر برداء الصمت والإصغاء لمعزوفة الماء المطهرة ، لكأنها تتأمل وتشرب بأرواحها إيقاع الماء المقدس / أنشودة المطر ، التي ترشقهاإيقاعاتها بألفة وهي مختبئة تحت الأغصان الفردوسية :

ودغدغتْ صمت العصاقيرِ على الشجرْ

أنشودةُ المطرْ :

مطرْ

مطرْ

مطرْ (٢٣) .

---

(٢١) نفسه : ١ / ٢٥٥ .

(٢٢) د : ١ / ٢٥٥ .

(٢٣) نفسه : ١ / ٤٧٥ .

في سياق حافل بجدل الخصب والجدب كهذا ، تتجلى الفسيفساء الصوتية لمملكة الأعماق احتفاءً كونيا بالخصب ، وفي المقابل من ذلك تَمْثُلُ الزمجرة المقذِعَةُ لطير المدينة الآثمة طقسا احتفائيا بالخطيئة ، وداعية صلفا إليها في مسرح المكان المدنس ، فإنسان المدينة الآثمة يمارس الحب مجردا من الحب ، مُزاحا من منطقة المقدس إلى المُدَنَّس :

أصخت السمع

والظلماء حولي .. بوقُ سيّاره

يبث إلى البغيِّ رسالة الحبِّ

ويومئ للسكارَى أن تعالوا

ألفُ خمّاره

تكشِّرُ .. تفْرُجُ الساقَيْنِ

تقطَعُ نَوْمَةَ الدربِ (٢٤) .

كما يجتلي من خلال مشهد سيارة داعية المدينة المزمرة بؤرة مفارقة أخرى مع مملكة الأعماق في قوله :

وأين زوارق العشاق

من سيارة تعدو

ببنتِ هوى ؟ (٢٥) .

في قصيدة " أم البروم " قدم لنا السياب تحليلا وجوديا لموقفه من المدينة ، متخذا من هذه البؤرة المكانية المتجذرة عميقا في اللاشعور الجمعي منطلقا لكشوفاته الرؤيوية ، لقد كان انتقاؤه لأم البروم من بين عشرات الأمكنة المتاحة إجراءً ينم عن حدس الشعر في تشوف الكفاءة الدلالية للعلامة المكانية على مسارات عدة تتدرج بين ما هو فلسفي وما هو تأريخي وما هو فردي وما هو جمعي في حصيلته .

كانت قصيدة " أم البروم " عملا انقلابيا بين ما عاصره من نتاجات شعرية من ناحية ارتكازه الرؤيوي الحاد ، وقد أحدث هزة في جغرافيا المكان الشعري من خلال تحويل هذه البقعة الصغيرة الحاضنة لكل ما هو يومي وحتمي وعادي في ظاهره ـ إلى عمل شعري ، يمكن عده مثالا على ما أحدثه السياب من انعطافات رؤيوية أكثر أهمية بكثير من الانعطافة الإيقاعية التي استأثرت بالجدل النقدي وعدت قطب رحى الحداثة في حينها ، لم يكن التلقي العربي للنص الشعري قد تخلص من نخبوية الموضوع وأولوياته وأفضلياته بعد ، لم ينزل الشعر من كوته العالية إلى الشارع وفلسفة الرصيف بعد ، وإذا بالسياب يقول للمتلقي : هذا مكان تمر عليه بكرة وعشيا وتعده سلة قمامة الواقع المسحوق ، البعيدة جدا عن حضرة القصيدة ، أما أنا فأرى فيه ما لا ترون حتى أرى ، وأخلق من عاديته أسطورة مدينية جديدة ، وأفتح كل نوافذه الرؤيوية المؤصدة بغباره وزحامه على مصراعيها .

وقد بقيت أم البروم مكتشفا شعريا سيابيا مولدا لسلالات من النصوص الإبداعية القارئة لأم البروم ، وتخطت هزاته الارتدادية جغرافيا الشعر إلى منطقة السرد ، فأطل شبح السياب شخصا وقصيدة من ثنايا قراءة القاص البصري محمد خضير للمكان التي دعاها " أم البروم : وليمة في مقبرة " ، وفيها أكمل سرديا ما بدأه السياب شعريا ،

---

(٢٤) نفسه : ١ / ٢١٢ ـ ٢١٣ .

(٢٥) نفسه : ١ / ٤٨٠ ، وينظر : ٦٦١ ـ ٦٦٢ ، ٢١٤ .

وتكامل مع شاعر المكان بوصفه أحد رواة المكان وشهوده وسدنته السرديين ، ومما جاء في قراءته المشار إليها قوله : ((أنظُرُ إلى ساحة أم البروم على أنها ندبة مدينية ، دائمة البروز أو التقعر ، جلد ينمو وطبقة تعلو الطبقات السفلى لِلاوعيِها ، ألتفِتُ إلى وظيفتها الاعتيادية يوم كانت المراحيض تلاصق سورها ـ ساحة عضوية للكون والفساد ـ إني أدخل سورها يوم كانت مقبرة محصورة بين نهري الخندق والعشار ، أنظر إليها موطنا لخرافات الجوع .. أنظر إلى امتزاج خرق الأجساد ببقايا الأكفان والأسمال والتوابيت ، وأستمع مع رمم القبور الدارسة إلى مصمصة العظام المطبوخة ومطق الحساء والثريد وحبات الهريس ، وبين وليمة ووليمة يتزود لاوعي المقبرة أخبارا جديدة من همس المخبرين ، ونكت المُجّان ، وأشتات المهاجرين ، وتسابيح الدراويش ، وهلوسات الممسوسين)) (٢٦) ، ولم يقتصر محمد خضير على تقديم استبطاناته الرؤيوية لأم البروم ـ المتحاورة مع استبطانات السياب ـ فحسب ، بل كان السياب أحد شخوص سيرته المدينية البارزين ، مستشهدا بموضعين من قصيدته .

لقد نفذ السياب من الحجاب المادي الكثيف للحدث ، الذي بدا إجراء بريئاً أو تحولا تأريخيا حتميا وعاديا يؤدي إليه التوسع العمراني للمدينة ـ التي وقعت المقبرة ضحية ترهلها الدائم ـ ليتخذ في رؤياه الشعرية سيماءه الغائبة ، مكسبا النص حركة مسرحية للذوات على نحو درامي حافل بالصراع ، بما أتاح له مساحة كافية للبوح بموقفه وقراءته الذاتية للحدث العابر ، زاجّاً في صورة المدينة / المقبرة ، كلا من الموت والحياة في مشهد المكان ، مجردا من المقبرة مدينة ثانية أو من المدينة مقبرة موازية ، ولتلتحم المدينتان أو المقبرتان في علامة واحدة هي " أم البروم " لتصبح رمزا يتسع لا للمدينة فحسب وإنما للعالم أيضا .

وخلال ذلك يجسد حراك الجماعات البشرية في الأرض بمشهد الظعائن المحيل في الذاكرة النصية الناشطة على الرؤيا الطللية للمكان ، والظاعنون هنا هم " قوافل الأحياء " (٢٧) ، إن التحولات الطللية للمكان عبر الموت والولادة وتراكم الأصوات والأفعال والأزمنة تجعل المشهد حافلا بالفاعليات المؤشرة إلى أفق الزوال " ترحل عن مغانيها ، نشيج باكيها ، صرخة طفلها ، ثغاء صاد ، صرخة مغنيها " (٢٨) .

لقد التقمت معدة المدينة عالم الموتى الذي اختاره لهم الأحياء ، أو الذي لاذ به الأموات الفارون منها ، مجسدة مقولة البقاء للأقوى المعضدة لما وقفنا عليه من ملامح الغابة الحجرية ، إنها بحاجة إلى أن تتغذى على الأموات / الأحياء ، أو الأحياء / الأموات ، لتبقى وتستمر وتنمو نحو الزمن الآتي على خرائب العوالم المندحرة تحت وطأة سيرورتها الساحقة :

يقول رفيقي السكران :

دعها تأكلُ الموتى

مدينتنا لتكبُرَ (٢٩) .

---

(٢٦) بصرياثا " صورة مدينة " ـ محمد خضير : ٣٨ ـ ٣٩ .

(٢٧) د : ١ / ١٣٠ .

(٢٨) المكان نفسه .

(٢٩) نفسه : ١ / ١٣١ .

وإذا وضعنا في حسباننا أن موتى السياب ليسو مواطني القبور فحسب ، بل إن الأحياء يتمرأون المرة تلو المرة في شعره وقد تشاطروا النهاية مع الأموات ، اتضح لنا على نحو قاطع أن السياب قد نقل كلا من العالمين إلى الآخر جاعلا من كل منهما دالا ومدلولا في العلامة الرمزية الكونية " أم البروم " :

ومتنا فيه

من موتى ومن أحياء (٣٠) .

**

ما أخيب الموتى

إذا رجعوا

إلى الدنيا القديمه

.. ما أخيب الموتى

.. تغير كل شئ

.. فتكبدوا ألم الفراق

ألم التغرب مرتين (٣١) .

يختار السياب لمدينته المؤنسنة شخصية سادية تحقق الانتشاء والرضا من خلال تعذيب الحي / الميت ، في شبقية مقذعة تمتزج خلالها رمزية الاغتصاب المنتمية إلى منطقة المدنس بفاعليات انتقامية يتم خلالها تمزيق أوصال الجثث الهامدة مستلبة الإرادة والوجود ، مما يجعل المكان المعادي / المدينة ، يكتسي بملامح جزار متعدد الأقنعة ، فكأن السياب يصف لنا وحشا أسطوريا ذا أياد لا تحصى ، إنه الواحد المتعدد ، أو فعل التدنيس المختزل لأفعال الذوات :

وعصَّرت الدفين من النهود بكل أيديها

تمزقهن بالعجلات والرقصات والزمر

وتركلهن كالأكرِ (٣٢) .

ب ـ الصحراء

تبدو الصحراء مملكة للعزلة ، ولو اجترحنا عنوانا نحو " أمكنة العزلة " فإن الصحراء سرعان ما ستتخذ لها موضعا متقدماً بينها ، فالانتماء إلى الصحراء أو استدعاؤها يستدعي على الفور طقساً من الانتحاء ، وأن تنخرط في طواعية الذوبان والتلاشي الذاتي في الهيئة اللونية الصافية للمكان وإيقاعه الطبوغرافي والنفسي .

مملكة العزلة / المتاهة / البياض غير المكتوب ، أرض لا تميزها صوى ، جرداء من العلامات ، يتنضد عليها انفساح الأفق ، ويرتد عن مداها البصرُ ، إنها اللانهاية في الفراغ والصمت ، ومادامت الصحراء مكاناً ذا امتداد

---

(٣٠) نفسه : ١ / ٣٩٥ .

(٣١) نفسه : ١ / ١٧١ .

(٣٢) نفسه : ١ / ١٣٣ .

يرتبط فيه الفضاء بشكل هندسي قائم على المعرفة والإدراك والتذكر ، فإن ذلك يمنح الامتداد منظورا أفقيا يشعرنا بفراغ داخلي (٣٣) .

السياب شاعر يحمل الصحراء في ذاته ناشبة في تلك الذات كينونة متصحرة ، مسكونة بالصحراء بكل جفافها ونضوب الحياة فيها وقسوة اشتراطاتها للبقاء ، إن الكينونة المتصحرة للشاعر الحديث تجسيد نفسي لفلسفة الاغتراب والقطيعة مع الآخر انجزارا نحو جغرافيات العزلة ، ولعل شاعرا مفتونا برموز الخصب افتتان السياب بها لمرشح بقوة لأن تلتحق الصحراء بالنسيج المكاني لنصه ، بوصفها مكانا مرتبطا بالجدب والرعب والقوى المعيقة للانبعاث والخصب والولادة الجديدة ، اتساقا مع جدل الخصب والجدب والحياة والموت لديه ، ولأن يبرز الماء بوصفه مهيمنة سيميائية فاعلة في اكتمال هذا الجدل الكوني في رؤيا المكان المعادي ، فاستحال الظمأ البايلوجي المقترن بالصحراء الموضوعية ظمأً نفسيا يمارس حلم يقظة الارتواء :

ماءً أريدُ

أليس في الصحراء

غير صدىً وطين (٣٤) .

من هذه الدلالة يبرز الحرمان / الاحباط ، عنصراً فاعلا في تصحر الذات على الصعد كافة :

فالحرمان الطيني من الماء الخالق المغيث الزاخر بالقداسة ورمزية الخصب يجمح بالسياب إلى تأنيث الماء بما يجعل منه معادلا للاكتفاء العاطفي ، فغيابه نفي لهذا الاكتفاء ، ويتمثل له التصحر العاطفي حتى مع توافر الجسد الأنثوي الطيع الذي تسعى إليه صحراؤه الداخلية ، وذلك في حالة الأنثى الدنسة / البغي ، فهي تفاقم ذلك التصحر ، ولا تبدو له مضادا للتصحر ، إنه تواصل يختفي فيه صوت الإنسان الذي يقتفيه في ذاته ويعلو عليه نداء الغابة والبهيمية الذي يمقته في سنن الحضارة الحجرية ، فيحيل تلك الأنثى المدنسة صحراء قاحلة ، يستدعيها من خلال إحدى لوازمها المحيلة عليها جدلا ممثلة بالصخر والهجير ، فالمسافة النفسية بينه وبين المرأة ، تبدو صحراء لا تقطع ، حين ترسخ القطيعة ، حتى آناء اللحظات الحميمة :

حملتُ منها صخرةً صمّاء (٣٥) .

**

وحتى حين أصهر

جسمكِ الحجريَّ في ناري

تبقى بين عينينا

صحارى تنهك الساري (٣٦) .

وقد يمثل هو نفسه جزءا من تلك الصحراء الرمزية :

---

(٣٣) ينظر ـ المنزلات : ٣ / ١٤١ .
(٣٤) د : ١ / ٧٢٣ .
(٣٥) د : ١ / ١٤١ .
(٣٦) د : ١ / ٢١٠ .

معانقا أعانق الهواء

هب من القطب على الظهيرة (٣٧) .

والحرمان من الانتماء والطمأنينة / السلام الداخلي ، يحيل المدينة / الوطن / العالم إلى صحراء :

قرأت اسمي على صخره

هنا في وحشة الصحراء

على آجرة حمراء (٣٨) .

**

ياغربة الروح

في دنيا من الحجرِ (٣٩) .

والحرمان من الشفاء يحيل العالم إلى صحراء ، إن صورة كالآتية تعزز من رمزية الخصب التي لا تبرح تمتد في النص عاقدة بين مناطقه التعالقات الدلالية ، وحين يصرخ محكوم بالموت آناء حشرجاته الأخيرة " أريد الماء " فإن ذلك يجعل الماء أثمن وأغلى ما يمكن الحصول عليه من لدن الميت / الحي ، فهو من الرموز التكوينية التي قاتل بها السياب ضراوة العالم الموضوعي المتدهور بذاته العاجزة نحو مهاوي العدم والخواء :

وكنت أصيح من مرضي

ومن أرقي : أريدُ الماء (٤٠) .

والحرمان ذاته يتخذ لديه شخصية الصحراء ، بما لها من كفاءة في الإحالة على الجدب الذي يهجسه في الذات والوجود والآخر :

والهفي على عينيك ليتهما تمران

بدمعٍ أو بإشفاقٍ .. على صحراء حِرماني (٤١) .

إن الامتداد الصحراوي الضارب في أعماق الفراغ اللانهائي المتسطح أفقيا في ضراوة المنظور ، مضافا إليه الحضور اللجوج للعزلة الشاملة ، يعمق حس الفقد والتلاشي والضآلة في المتاهة الكونية العملاقة ، وينقل السياب إلينا ذلك عبر رمزية الصوت الضائع في صحراء الوجود ، المشير إلى أفق الزوال :

صحارى يضيع الصدى في دجاها الفِساح (٤٢) .

هذا التسطح الشرير للفراغ الصحراوي يقود إلى العمى الرمزي / انعدام الرؤية واستحالتها :

بيداء ما في مداها ما يلوح به دربٌ لنا وسماء الليل عمياءُ (٤٣) .

---

(٣٧) د : ١ / ١٤٠ .
(٣٨) د : ١ / ٣٤٩ .
(٣٩) د : ١ / ٦٦٠ .
(٤٠) د : ١ / ٦٢٥ .
(٤١) د : ١ / ٢٣٤ .
(٤٢) د : ١ / ٦٩٦ .
(٤٣) د : ١ / ٤٢٢ .

ومن هنا ، تتخذ الصحراء شخصية السجن ، بوصفها **إحدى تشظياته الدلالية .**

إن إدراكنا هذه الشخصية المزدوجة للمكان يقربنا من تفهم مغزى طلب الشاعر من جيكور أن تفتح له بابا بعد أن وصف انعدام الرؤية في الصحراء :

جيكور مدي لنا باباً فندخلُهُ (٤٤) .

إنه ملاذ لا تملك هدايته إليه سوى جيكور الأم / الرحم والحماية ، فهي ملاذ / معبر / بوابة فردوسية ، تفصل بين عالمين متقاومين : صحراء مدينية ضارية ومدينة فاضلة مستلبة ، فدخوله من بوابة جيكور / جنة الأعماق ، يطلق سراحه من أغلال المكان المعادي ، ويعيد إليه حلم الحرية الآفل ونشوة الانعتاق .

وفضلا عما سلف ، فإن مشهد الظعائن الذي طالعنا في لوحة " أم البروم " ما ينفك يطالعنا في لوحة الصحراء ، مزحزحا حركة الظعائن من تموقعها الحواري في ذاكرة النص الجاهلي ومكانه الصحراوي الأصلي إلى موقعها الجديد في عمق مغامرة الكتابة الجديدة وعالم الشاعر المطمور تحت عالم المدينة ، عالما يتصحر بعمق وهو يمارس ازدهاره الحضاري المسطح ، موقدا الذوات العالقة في خرابه بظمأٍ نفسي ضروس :

بقايا من القافلة

تنير لها نجمةٌ آفلة

طريق الفناء

وتسعدها بالغناء

شفاه ظِماء (٤٥) .

**

يريد أن يجددَ البقاءَ

أن يُعيدَهْ

أن يهديَ القوافلَ الشريدة

فلا تتيه في صحارى العدم (٤٦) .

ج ـ البحر :

تتداخل في شعر السياب صورتا البحر والصحراء ، ومادمنا قد قدمنا الصحراء فإنه يجدر بنا الإشارة إلى أن ما ذكرناه في مقاربتنا لرمزية الصحراء في نصه ينطبق في أحيان كثيرة على ما يمكن أن نستجليه من ملامح البحر لديه نظرا لما بين المكانين من وشائج ذات أبعاد نفسية وموضوعية ، فالبحر يبدو لديه صحراء مائيةً / ماء من الرمل والحجارة ، بقدر ما تستدعي الصحراء لديه صورة البحر .

يؤكد المسبار الظاهراتي أن الصحراء بوصفها مكاناً لا تناقض أعماق البحر ، بل يمكن التعبير عنها بمصطلحات الماء ، وهنا تنبثق دراما حقيقية للخيال المادي ، تتولد من الصراع بين عنصرين متعاديين : رمل الصحراء والماء المطمئن ، فالصحراء هي الرمل اللانهائي والبحر هو الماء اللانهائي (٤٧) .

---

(٤٤) المكان نفسه .

(٤٥) د : ١ / ٥٤ .

(٤٦) المكان نفسه .

إن هذا التقارب الهندسي بين المكانين المعاديين الواسعين يستحيل في رؤيا المكان الشعري امتزاجا وحوارا دراميا مدعما بالصور الفاعلة التي تظهر ازدواجية الخيال الشعري في المكانين مما يكسو كلا منهما بملامح الآخر وصفاته ، فلننظر إلى قوله :

الريح تلهث بالهجيرة

كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تُطوى

أو تُنَشَّرُ للرحيل

.. وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب

يصعِّدُ النظرَ المحيَّرَ في السماء

ويهد أعمدة الضياء

بما يُصَعِّدُ من نشيج (٤٨) .

يجسد هذا النص في نظر د. حسن جبار نداء صحراويا منبعثا من نفس إنسانية مفجوعة ، يلقي من خلاله ثوب الصحراء على الخليج فيستحيل عالم الخليج المائي عالما صحراويا (٤٩) .

ورأى د. مالك المطلبي أن مفردات على شاكلة الهجيرة والريح تصدح بصوت صحراوي بيِّنٍ وسط الماء ، يرى فيه نداء طلليا تكاد معه الإبل الجاهلية أن تطل ثانية برؤوسها من خلال الثنائيات المتحاورة في النص وسط تعارضية : صحراء / ماء " على الرمال على الخليج " ، " حاف نصف عار / جوابو بحار " ويخلص إلى أن الخليج هنا هو الصحراء ، منتقلا بها الشاعر من شكل ممتنع الوجود : ماء / ماء ، إلى شكل موجود : ماء / صحراء (٥٠) .

ولم يقتصر هذا التداخل الدلالي بين المكانين المتضادين على قصيدته غريب على الخليج فحسب ، بل نجده منبثا في نصوصه ، نحو قوله :

علام مددتِ بحراً بيننا .. دنيا جليدية (٥١) .

فوصفه البحر بالدنيا الجليدية يماثل وصفه الصحراء بـ " صحارى من ثلوج " (٥٢) ، المتقدم ذكره في مبحث الصحراء ، وتُبرِزُ الصفة الجليدية للصحراء رمزية البرد الكوني لديه ، إذ البرد لدى السياب لازمة من لوازم الموت والقبر كما سنرى ، وحين يستحيل البحر دنيا جليدية فإنه يسحيل صحراء جليدية ، فقد اتخذ العالم لديه صورة

---

(٤٧) ينظر ـ جماليات المكان : ٢٣٠ .
(٤٨) د : ١ / ٣١٧ .
(٤٩) توافق الرؤيا الشعرية بين السياب ومالك بن الريب ـ د. حسن جبار محمد : ٣ .
(٥٠) إنتاج ما أُنتِج ـ د. مالك المطلبي (بحث) : ٣٩ ـ ٤٠ .
(٥١) د : ١ / ٢٦٥ .
(٥٢) د : ١ / ٢١٠ .

الصحراء كما أسلفنا ، كما أن " جزيرة الموت " (٥٣) في رؤيا خياله هي " جزيرة قاحلة يقهقه الجليد فيها " (٥٤) ، مما يؤكد الوحدة الرمزية للمكانين ، ومن ذلك أيضا قوله :

تعبت من توقد الهجير

أصارع العباب فيه والضمير (٥٥) .

فالهجير لازمة صحراوية صرف ، تجلت صحراويتها في " غريب على الخليج " ، وأن يصارع السياب العباب ـ البحر في " توقد الهجير " وصف يستدعي المكان المضاد ويسحبه إلى منطقة النقيض حد الاشتباك الدلالي والصوري ، ليتوحد منظورا البحر والصحراء من خلال دلالتهما المتوازية في بنية مكانية رمزية واحدة ، فامتداد الأفق المائي اللامتناهي مع حضور كوامن الشر فيه يغدو كالصحراء رمزا للمجهولية المطلقة ، يصعد في الذات سطوة الخوف من المجهول المتربص بالرحالة ، موظفا استجابات الذاكرة الجمعية للبحر في مزجه بالصحراء لينهضا معا رمزا للعالم الذي وجد فيه والحياة التي اختبرها ، ويُلحقه هذا المحمول السيميائي الكثيف للمكان بجملة من التقمصات والاقنعة برز منها شخصية النبي نوح وسفينة نجاته بوصفه رمزا يستدعي إرادة الخير الإنساني في مواجهة المجهول والعنف الكوني :

يا منجيا فلك نوح مزق السدفا

عني ، أعدني إلى داري إلى وطني (٥٦) .

ومن تلك الأقنعة الرمزية المرتبطة بالبحر قناعا أودسيوس الإغريقي والسندباد العربي ، وهما شخصيتان مؤسطرتان تقدمان تنويعين شعبيين على الجذر الجلجامشي المتمثل في شخصية الحكيم أوتونبشتم أحد أبطال قصة الطوفان في تلك الملحمة فضلا عن الجذور التوراتية والقرآنية لهذه القصة .

لم يقدم السياب صورة أليفة للبحر ، بل كان البحر في رؤياه الشعرية مكانا زاخرا بالصراع ومنفتحا على الاحتمالات الضارية ، ويرى د. عز الدين إسماعيل أن البحر ليس رمزا أبديا مطلقا للخوف والرهبة ، ولكنه يغدو كذلك عندما يشحن الشاعر صورة البحر بمشاعر خاصة تستثير مشاعر الخوف (٥٧) .

وإذا برز البحر في النصوص السابقة عالما رمزيا معادلا للحياة التي اختبرها في العالم الموضوعي فإنه يجعل منه في نصوص أخرى رمزا لعالم الموت ، فيكسو الموت بملامح البحر الهائج ، ويغدو القبر بوابة محيلة على ذلك البحر المجهول :

أخاف أن أزلق من غيبوبة التخدير

إلى بحار ما لها من مرسى (٥٨) .

ويعادل خوفه من الإبحار في عالم الموت بهواجس البحار العالق في غيهب البحر العاصف :

---

(٥٣) د : ١ / ٢٢٠ .
(٥٤) المكان نفسه .
(٥٥) د : ١ / ١٣٧ .
(٥٦) د : ١ / ٢٥٧ .
(٥٧) ينظر ـ الشعر العربي المعاصر : ٢٠١ ، البئر والعسل ـ حاتم الصكر : ١٦٣ ـ ١٧٢ ، و قد أطلق الاستاذ حاتم الصكر على مبحثه تسمية " الإنسان في السفينة / اتساع المشهد وضيق المكان " .
(٥٨) د : ١ / ٢١٩ .

ويطفرُ للجبين دمٌ ويعروني

دُوارٌ منه تصطك النواجذُ

خوفٌ بحارِ

يطل فيبصر التيار

يزفر مثل تنين (٥٩) .

ويتمثل له قبر الحبيبة بالبحر العميق المتعذر بلوغ قراره توصلا إلى الأنثى المشتهاة :

وأنتِ في القرار من بحارك العميقة

أغوص لا أمسها تصكني الصخورُ

تقطِّعُ العروق في يديَّ آه يا وفيقه

يا أقرب الورى إليَّ أنتِ

يا رفيقةً

للدود والظلام (٦٠) .

ويبرز البحر بوصفه رمزا للاغتراب الروحي الذي يكابده ، فالذات هي بحر العزلة الذي يغرق فيه اضطرارا :

خذيني فإن صخور الكآبة

تشد بروحي

إلى قاع بحرٍ بعيدِ القرار (٦١) .

وهي صورة محتفية بالحركة التي تمنحها استمرارية وتعمق الابعاد النفسية للبحر ولآلية الغرق الذاتي ، مما يجسد على أكمل وجه درجة الاغتراب التي بلغتها الذات ، وهنا نتذكر قول الاستاذ الصكر : ((ألهذا كانت الاستعارة المأثورة هو غارق في لجة أفكاره ؟ ، أم لهذا كان الظلام والبحر سواء في وصف الاثنين باللج ، إن الرحلة إلى البحر تعني بداية الرحلة في المجهول بالرغم من معرفة القصد)) (٦٢) .

٢ ـ المكان الضيق :

بأبعاده المتقاربة ، مضافا إليها قطيعة قصوى بين الذات والمكان ، تقدم الأمكنة الضيقة نفسها بوصفها علامات مثالية للنشوط الدلالي بسيمياء الرعب والخوف من المجهول والتمأزق الوجودي والتناهي في الصغر ، فهي تولد حالة من الاحساس بانطباق الأبعاد ، ومحاصرتها لحركة النفس ، مشكِّلةً تهديدا محتملا ومنطقة بغيضة أو مهيبة لدى الأنا ، روحا وجسدا ، مما يجعل استجابتها لها وموقفها منها موقفا سلبيا في الأغلب ، وبهذا يصح القول عن

---

(٥٩) د : ١ / ٢٦٣ ـ ٢٦٤ .
(٦٠) د : ١ / ٦٠٣ .
(٦١) نفسه : ١ / ٢٤٢ .
(٦٢) البئر والعسل : ١٦٣ .

المكان الضيق بأنه ((صورة مصغرة للسجن إن لم تكن سجنا متحولاً)) (٦٣) ، ونجد من هذا النمط المكاني في النص السيابي ما يأتي :

أ ـ القبر : لاحظ د. ريكان إبراهيم أن القبر بدا لدى السياب ((دالة مكانية تحفز فيه الاستجابة للقلق بأشد الصور المرَضِيَّة ، مستحثة شعرية قوية أحدثها الخوف من تصور سابق للقبر والنومة الأبدية فيه)) (٦٤) ، وهي ملاحظة سديدة ، إذ يشف القبر عما وراءه في رؤيا السياب بتفاصيله المادية والمتخيلة ومتعلقاته (السيابية) من ظلام وقاع ورطوبة وديدان نهمة وجرذان وأحجار وبرزخ وأكفان ، تلك العلامات المزدحمة في حواریاته مع الموت والقبر ، وإن قصيدته المكتوبة في عنفوان شبابه " رئة تتمزق " تدل بما لا يقبل الشك على أنه كان يمارس طقوس الزوال ويعاني **قلق الموت** منذ البدايات الأولى لتجربته ، قلقا ملتحما بهذا المكان المعادي الضيق ، وهو موقف أخذ بالتعمق ، وقلق آخذ بالتراكم ، وصولا بالرائي إلى منطقة الموت الحقيقي ، فرئة تتمزق يمكن عدها نبوءة صادقة صادرة عن لحظة إشراق ارتبطت بالمكان ، لحظة رؤيوية تمثلت فيها للشاعر نهايته الحزينة في بدايته الواعدة ، وارتسمت فيها صورة المكان على نحو لم يكد يحد عنه حتى آخر أنفاسه الشعرية ، إن لم تزد هذه الصورة ضراوة وعدائية ، ومما جاء في " رئة تتمزق " :

تهتز في رئتين يرقص فيهما شبح الزوال

مشدودتين إلى ظلام القبر بالدم والسعال

يا للنهاية حين تسدل هذه الرئة الأكيل

بين السعال على الدماء فيختم الفصل الطويل (٦٥) .

يصف علم النفس قلق الموت بأنه ((قلق عام يتركز حول موضوعات متصلة بالموت والاحتضار ، استجابة انفعالية تتضمن مشاعر ذاتية من عدم السرور ، والانشغال المعتمد على تأمل أو توقع أي مظهر من المظاهر العديدة المرتبطة بالموت)) (٦٦) .

بلغ إحساس السياب باللحمة الراسخة والعلاقة الوطيدة بينه وبين الموت أن يرى نفسه قبرا على هيئة إنسان ، ويسهم عنصر الظلمة في ترسيخ هذا القبر الذاتي لأن واحدا من أهم ما يجمع بين السياب ـ الإنسان والقبر ـ المكان هو انطواء الاثنين على الظلمة ، فظلام القبور ملازم لها لا يزول ، وكذلك ظلام نفسه باق وأبدي ، فالمكان يتلبسه مثلما يتلبس هو المكان ، حتى غدا أحدهما قناعا للآخر / قرينا / وجودا موازيا :

في ضلوعي ظلام القبور السجين (٦٧) .

**

إن ماضيَّ قبري

وإني .. قبرُ ماضيَّ ! (٦٨) .

---

(٦٣) الاستهلال : ١٥٤ .
(٦٤) نقد الشعر في المنظور النفسي : ٩٠ ، وينظر : ١٠١ .
(٦٥) د : ١ / ٤٢ ـ ٤٥ .
(٦٦) قلق الموت ـ د. أحمد محمد عبد الخالق : ٣٩ ـ ٤٠ .
(٦٧) د : ١ / ٦٥ .
(٦٨) د : ١ / ٢٠٥ .

وليست ذاته بالفكرة الوحيدة التي يلبسها رداء الموت الأسود ، بل إن المرأة ـ منبع الخصب وحاضنة الحياة ـ تستحيل في رؤياه قبرا تارة وجثة تارة أخرى حين تستقطب مقولة المدنس ، أي تنتقل من منزلة المقدس إلى كونها مركز خراب وجودي ، يحيل الجسد الأنثوي المعشوق إلى قبر :

ضممت منها جثة بيضاء

تكفنت من داخل

وقبرها .. في جوفها تناءى (٦٩) .

ولعله نص يحيله هو الآخر قبرا بضمه للجثة معانقا ، مستعيرا من القبر فعالية ضم الموتى .

لم تقتصر صورة القبر عليه والمرأة فحسب ، وإنما امتدت وتفاقمت لتشمل مطلق المكان المعادي وعلى نحو خاص : المدينة / العالم ، ففي قصيدته " رسالة من مقبرة " المهداة إلى نضال الشعب الجزائري ضد الفرنسيين ، نجده يحيل الوطن العربي بأكمله إلى مقبرة ، وموضع المفارقة بين المكانين يتجلى في التضاد المتحقق بين الحياة الملموسة في المكان والموت الذي يكسوها به الرائي ، محيلا الأحياء إلى موتى ، والأراضي الآهلة إلى مقبرة ، معبرا عن الجدب الذي كان يحسه في سيرورة الواقع العربي ، عاقدا التوأمة الرمزية بين شقائه هو الإنسان العربي وشقاء تموز البابلي في ظلمة قبره الموحش ، متشوفا معه إلى النشور والحياة الحقيقية :

من قاع قبري أصيح

.. من عالم في حفرتي يستريح

مركومة في جانبيه القصور

وفيه ما في سواه

إلا دبيب الحياة

حتى الأغاني فيه حتى الزهور (٧٠)

ويقول في نص آخر :

جوعان في القبر بلا غذاء

عريان في الثلج بلا رداء

صرخت في الشتاء

أقضَّ يا مطر

مضاجع الثلوج والهباء

مضاجع الحجر (٧١) .

ففي الصورة السابقة ، يعود بنا الشاعر إلى رمزية البرد والشتاء والجليد لديه ـ التي عرجنا عليها في موضوعة الصحراء ـ وهي مرتبطة بالبرد الكوني ذي الدلالة الأسطورية ، وهو برد أعقب موت الإله البابلي تموز ـ

---

(٦٩) د : ١ / ١٤٠ .
(٧٠) د : ١ / ٣٨٩ .
(٧١) د : ١ / ٤٦٣ .

إله الخصب والنماء في الميثولوجيا الرافدينية ـ وقد طعنه ناب خنزير فأرداه فحزنت عشتار وذرفت الدموع لتنبت منها ورود حمراء ، وهو يمثل لدى السياب رمزا مهما من رموز الخصب ، ولازمة من لوازم القبر ، ودالة تربط المكان بصورة القبر ، صحراء كان أم مدينة أم سواها :

ومن يفهم الأرض أن الصغار

يضيقون بالحفرة الباردة (٧٢) .

**

وتدعو من القبر أمي

بنيَّ احتضني

فبرد الردى في عروقي (٧٣) .

يندرج في هذا السياق اتخاذ الموت هيئة الفم المفترس للأجساد :

والقبر خاوٍ يفغر الفم

في انتظارٍ .. في انتظار (٧٤) .

**

يا لظلٍّ كظلمة القبر في اللون وكالقبر فبي ابتلاع الخدودِ (٧٥) .

**

والحفرة السوداء تفغر بانطفاء النور فاها (٧٦) .

كما يتخذ القبر لديه صورة السجن ، فكلا المكانين المعاديين ضيق ومعيق للحركة ، إنه تقارب جدلي في الأبعاد الهندسية استحال تداخلا رؤيويا ، لتتجلى له عبر المكان الناشئ تحولات النهاية المرعبة التي ستجعل قلبه يخفق بالدود بدلا من أن ينبض بالشعر :

جيكور ستولد .. لكني

لن أخرج فيها من سجني

في ليل الطين الممدودِ

لن ينبض قلبي كاللحن

لن يخفق فيه سوى الدودِ (٧٧) .

وكثيرا ما يتحدث السياب من باطن القبر ، متخذا من المكان منبرا لخطابه الإحيائي ـ كما مر بنا في تقمصه لصوت تموز البابلي في مخاطبة الأحياء خارج القبر ـ وهو في مواطن كهذه ينقل لنا ببراعة استبطانه الخيالي لعوالم

---

(٧٢) د : ١ / ٥٧٩ .
(٧٣) د : ١ / ٢٦٣ .
(٧٤) د : ١ / ٥٤٣ .
(٧٥) د : ١ / ٤٠٣ .
(٧٦) د : ١ / ٤٢ .
(٧٧) د : ١ / ٤١٠ .

الموت بوصفه ميتاً أوتي القدرة على الرؤية والسمع والحديث ، وحين يجري توأمة رمزية بينه وبين المسيح ، يسمع أصوات خطا أصحاب يهوذا بعد صلبه ، وقد جاؤوا يبحثون عن المسيح ثانية ليعيدوا قتله ، فمسيح السياب ـ بوصفه جزءا من رمزية الثورة والخصب ـ لم يهزم ، ولم يمت ، لأنه انبعث ثانية ، فقد صار مستقبلا ـ بذرة ، له حلول في النفوس كلها ، منتصرا على المكان وحجبه :

قدمٌ .. قدمٌ .. قدمٌ .. قدمُ ..

القبر يكاد بوقع خطاها ينهدمُ

أتُرى جاءوا ؟ .. من غيرهمُ ؟!

.. أوما صلبوني أمس .. فها أنا في قبري

فليأتوا .. إني في قبري

ورفاق يهوذا .. من سيصدق ما زعموا ؟ (٧٨) .

جرياً على هذا المنحى في رصده لباطن القبر عبر الرؤيا والتشوف ، بوصفه رائياً ، قد يضفي نشاطات الأحياء لا على نفسه في قناع المسيح فحسب ، وإنما على الأموات الحقيقيين أيضا ، فهم في نصه الآتي يتحدثون ويتحركون مضطلعين بمختلف فعاليات الأحياء على نحو ينسجم و تصوراته للمكان ، فهو أمر يمنحه مساحة أرحب لحركة الخيال تضيف إلى الخارج المتاح باطنا واحتمالات كامنة ، وقد يبلغ استثماره لهذا الموقف الرؤيوي أن يرى نفسه ميتاً ، مستعيرا حضور القرين ، وناطقا بلسانه وهو ينظر إلى جمجته :

وأسبر الأرض إلى قرارها السحيق

ألم في قبورها العظام

فطالعتني كالسراج في لظى الحريق

تكشيرة رهيبة رهيبة

تليحها جمجمتي الكئيبة (٧٩) .

ويقول في نص آخر :

ولبست ثيابي في الوهمِ

وسريت .. ستلقاني أمي

في تلك المقبرة الثكلى

ستقولُ : أتقتحِمُ الليلا ؟

.. جوعانُ ؟ .. أتأكل من زادي

خرّوب المقبرة الصادي ؟

والماء ستنهله نهلا

من صدر الأرض .. ألا ترمي

---

(٧٨) د : ١ / ٤٥٧ .

(٧٩) د : ١ / ٧٠١ .

أثوابكَ .. والبس من كفني

لم يبل على مر الزمن

عزريل الحائك إذ يرفوه

بنيَّ : تعال ونم عندي .. (٨٠) .

**

يمدون أعناقهم من ألوف القبور

يصيحون بي أن تعال (٨١) .

وقد أخذت استجابته للقبر ـ في مراحل المرض المتأخرة ـ تنحو منحى مغايراً ، فقد أصبح القبر مكانا بديلا للخلاص من جحيمه الأرضي الذي شيده الداء والفقر والاغتراب ، و أخذت نبرة الرفض تستحيل نبرة ألفة و نجوى عشق :

إني أعشق الموتا (٨٢) .

**

لو كان الدرب إلى القبر

يمتد أمامي في أقصى أركان الدنيا

في بحر

أو واد أظلم أو جبل عال

لمشيت إليه على رأسي (٨٣) .

**

هات الردى .. أريد أن أنام

بين قبور أهلي المبعثرة

وراء ليل المقبرة

رصاصة الرحمة يا إله (٨٤) .

صار القبر طريقا للخلاص اليائس من الآلام التي قهرته روحا وحطمته جسدا ، وفي هذا الوضع النفسي المأزوم ، انبثقت ذاكرة الأمومة الراسخة في خيالاته الأولى ، وعادت صورة الأم الفقيد إلى التجلي عبر القبر محببة إليه المكان :

وتدعو من القبر أمي

بني احتضني

فبرد الردى في عروقي (٨٥) .

---

(٨٠) د : ١ / ٦٠٨ .
(٨١) د : ١ / ٢٦٣ .
(٨٢) د : ١ / ٦٧٣ .
(٨٣) د : ١ / ٦٩١ .
(٨٤) د : ١ / ٧٠١ .

وما القبر الذي يفتح (ذراعيه) لعناق الزائر الجديد سوى إحدى تجليات الأم الميتة ، امتزجت من خلاله صورة الأم بصورة المكان :

فيا قبرها افتح ذراعيك إني

لآت بلا ضجة .. دون آه .. (٨٦) .

ب ـ السجن :

السجن مكان يمارس الجسد المعذب / المقموع / المريض / المجنون / المستلب / المضطر ، ففكرة السجن تتموضع في المكان بقدر ما تترسخ عبر الجسد بوصفه نقطة حرجة يتنضد من خلالها الزمان على المكان ، فنحن لا ندرك وجودنا إلا بالجسد ومن خلال الجسد ، وفي أداء السجن تبرز الشخصية النفسية للمكان ، مستقطبة فكرة الذات إلى حقل الممارسات السيميائية للمكان ، وفي هذا الأفق الدلالي يتكرس المأزق الوجودي ويتوحد البعدان النفسي والمادي للذات في تفحصها لفضاء السجن .

في استبطاناته لآركيولوجيا السجن ودلالته البصرية رأى فوكو في السجن ((قابلية رؤية ومراقبة مركزية .. وهو يتقدم لائحة المؤسسات الانغلاقية ذات التوجهات الانضباطية)) (٨٧) ، أما د. ريكان إبراهيم فيصف السجن ـ في مقاربته لأدب السجن ـ بكونه ((حالة من حالات الحرمان الحسي ، تنطلق فيها مخزونات الباطن لتصور العزلة ، المتحققة بين الجدران والأصفاد ، والشاعر السجين يبدأ معاناته من انخفاض شامل لكل حواسه ووسائل تواصله مع الواقع)) (٨٨) .

١ ـ السجن المادي :

لقد بدا السجن في رؤيا السياب ـ في الجانب الموضوعي من شخصيته المكانية ـ توأماً للقبر ، وهي صورة تقدم حسا بالعزلة المركزة وانقطاع التواصل بين المحيطين الداخلي والخارجي يبلغ ذروة تكفي لشحن المكان بعناصر قرينه الرؤيوي من دم وظلام وصديد ، مصعدا بقوة مشاعر الموت والخوف من المجهول ليغدو كالقبر في إعلانه نهاية فعاليات الجسد والخيال ، أو ـ بتعبير ثان ـ تفتيت وزعزعة البنائين المادي والمعنوي للأنا ، على نحو أهَّل الفم السبعي المفترس للنهوض بصورة المكان في النفس ، فارتسم السجن شدقا نهما مفترسا يتغذى على الذوات المهزومة ، لتبدأ منه رحلة اللاعودة ، مستعيرا لهذه الصورة الافتراسية للمكان أفعالا افتراسية لاستدعاء الضراوة والنهمة مثل " يكشر ، يغذو " ، نحو قوله :

وكشَّرَ السجن عن بابيه وارتفَعَت حمر المشانق يغذوهنَّ جزّارُ (٨٩) .

في قصيدته " **أم سجين في نقرة السلمان** " يبدو السجن **فما للصحراء** ، وهي صورة مستمدة من الواقع الجغرافي للمكان ـ فضلا عن رسوخها في المعطيات الدلالية السابقة ـ :

وتلظت الصحراء فاغرةً عنها فمَ المتثائب القلِقِ (٩٠) .

---

(٨٥) د : ١ / ٢٣٦ .
(٨٦) المكان نفسه .
(٨٧) المراقبة والمعاقبة ـ فوكو : ٣٦ .
(٨٨) نقد الشعر في المنظور النفسي : ١٢٦ .
(٨٩) د : ٢ / ٥٤١ .

ومن خلال هذه الصورة الافتراسية للمكان ـ التي لا يفارق إيحاؤها مخيلة السياب ـ يمكننا أن نستجلي قوله في موضع ثان من النص نفسه :

في قلعةٍ جبلت حجارتها بدم القلوب وبارد العرقِ

ظلماء يلهثُ في مغاورِها داجي الهواء لهاث مختنِقِ (٩١) .

فكائنات السجن المسحوقة تبدو في رؤيا السياب جزءا من بنية السجن ومادته الكالحة ، المستمدة من دمائهم وعروقهم وأجسادهم المباحة ، وباطن المكان باطن مَعِدِيٍّ مظلم خانق ، لاهواء فيه ولابصيص من ضوء ، حتى يكاد الهواء نفسه أن يختنق فيه ، تعبيرا منه عن تجربة معيشة قد اختبر تفاصيلها البغيضة .

٢ ـ السجن النفسي :

لم تقتصر بنية السجن السيابي على الجانب الموضوعي من شخصية المكان بوصفه فضاءً هندسية له أبعاده وهيأته المقترن بها في وعي الجماعة وموجوداته المميزة من جدران وغرف ضيقة وقضبان وسجانين وما إلى ذلك ، بل اتخذ لديه في نصوص أخر إطارا معنويا بدت فيه على نحو من الجلاء الشخصية النفسية للمكان ، وهو إطار له صلته الوثقى بموضوعة الجدار ـ حصار التحديق الذي يطبق بخناقه على الكينونة القلقة للشاعر المتمرد ، ويؤكد علم النفس على السجن الاجتماعي الذي تكرسه القطيعة مع المحيط ، وصولا بالذات الرائية إلى العزلة ، إذ قد ((يكون الشاعر سجينا اجتماعيا معزولا عن مجتمعه مغتربا عن نواميسه ، على الرغم من تمتعه بالحرية الفردية وسهولة الحركة ، وقد يصير الاضطهاد الاجتماعي ضجرا نفسيا خالصا عند الشاعر ، حتى يعد تلازم نفسه لجسده نوعا من أنواع السجون)) (٩٢) ، ويضيف السياب إلى ذلك الاغتراب القسري الذي يستشعره الإنسان تحت وطأة الاختلالات الاقتصادية المؤدية به إلى الحرمان والفقر الذي يجعله يعيش العزلة العميقة حين يصبح الآخر / المجتمع هو الجحيم ، مؤديا بالذات إلى استشعار أزمة الوجود ، وهو ما يتجلى للمتلقي في نصوص مكانية مثل :

في سجنها هي خلف سور

في سجنها هي

وهو من ألم وفقر واغتراب (٩٣) .

**

لقد سجنوا بأغلالٍ من الأنظار نجوانا (٩٤) .

يندرج في سياق الإطار المعنوي للسجن نصان اتخذا عنوانين سجنيين هما (سجين) (٩٥) ، و (السجين) (٩٦) .

---

(٩٠) قصائد مجهولة للسياب ـ حسن توفيق : ١١٠ .
(٩١) المكان نفسه .
(٩٢) نقد الشعر في المنظور النفسي : ١٢٧ .
(٩٣) د : ٢ / ١٥٣ .
(٩٤) د : ١ / ٧٩ .
(٩٥) ينظر ـ د : ١ / ٧٩ .
(٩٦) ينظر ـ د : ٢ / ١٧٢ .

في (سجين) يستحيل اضطهاد الأب سجنا يلاحق الابن المتمرد مكرسا في ذاته المنهزمة فكرة الجدار ـ بوصفه أحد أبرز موجودات السجن ـ فذراعا الأب الحائلتان بين الشاعر والحبيبة ترسمان جدارا آخر ينضم إلى سلسلة الجدران والأسوار النفسية التي لا يطيق منها خلاصا ، مصطدما بظل أبيه كلما آنس خلاصا من مطاردة الجدار :

سألقـاكِ أين الزمان الثقيل إذا ما التقينـا و أين العذاب

سينهار عن مقلـتيك الجدار وتفنى ذراعـا أبي كالضبـاب

لينهد هذا الجـدار الرهيـب وتنـدك حتـى ذراعـا أبـي

إذا استطلعت مهربا مقلتـاي تصدّى خـيالان فـي مهربي

فأبصرتُ ظلين لي في الجدار أو استوقفتـني ذراعـا أبـي (٩٧) .

ويختزل جدار السياب كل ما في الجحيم البشري من بؤس وانسحاق :

وحفت بي الأوجه الجائعات

جدارا فيا للجدار الرهيب

أما في (السجين) فتتجلى الدلالة الفكرية للسجن بوصفه بنية قمعية ، غير أن السياب يقلب المعادلة قليلا فيجعل من الفكر سجنا يثقل صاحبه ، وهو نص مكاني ينطوي على حس حاد بالهزيمة والإحباط الفكري ، في لحظة وعي لمدى التقهقر الداخلي الذي منيت به تلك الذات إزاء متطلبات العالم الموضوعي وزحفه باتجاه الذات المثالية للشاعر ، جعلت الأزمنة التي أنفقها في مسارات الفكر والأدب تبدو هباء كزمن السجن :

سـجين ولكن سجني الكتاب وأغلالـيَ الآسرات السطـور

فما بين جنبيه ضاع الشباب وفوق الصحائف مات السرور

سـأطويه لا رجعـة لا إياب وأمضي طليقا كتلك الطيـور (٩٨) .

لقد ظهر الجدار السيابي على نحو متكرر مجسدا حائلا قدريا يستشعر صلابته ورسوخه الحائل دوما بين الذات والغاية :

أماه : ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار

لا باب فيه لكي أدقَّ .. ولا نوافذَ في الجدار (٩٩) .

**

مسدودة كل آفاقي بأبنيةٍ

سودٍ وكانت سمائي يلهث البصرُ

في شطها مثل طيرٍ هدَّهُ السفَرُ (١٠٠) .

---

(٩٧) د : ١ / ٨١ .
(٩٨) د : ٢ / ١٧٢ .
(٩٩) د : ١ / ٦١٦ .
(١٠٠) د : ١ / ٦٦١ .

على هذا النحو يترسخ الجدار النفسي في رؤيا السياب علامة حرمان وإعاقة وعرقلة قدرية ومنع وقمع وإحباط ، فهنالك باستمرار جدار يحاصره ، سور يضرب حصارا تاما حول الذات ، فالجدار هو وكر الموت أو وجهه المتخيل ، ومناورات الموت المخيفة تجري عبره ، وثمة إلى ذلك اقتران وتعالق كبير بين العلامتين : الجدار / الموت ، ففم حفار القبور :

فمٌ كشق في جدار (١٠١) .

**

وأمه الميتة :

في قبرها هي خلف سور (١٠٢) .

وزمن الموت الذي يكابده يتخذ شخصية مكانية مجسدا في صورة الجدار :

أيامه إلى رداه سفَرُ

وعيشه انسلال

عبر جدار الموت (١٠٣) .

وهو ينسل عبر جدار الموت باتجاه ذلك الموت / الزائر الخفي / اللص / القاتل المندس ، كما أن الموت من الجهة الأخرى من الجدار يحفر بفؤوسه ليصل إلى الذات المستسلمة ، وإن نقطة اللقاء بين الجهتين ستكون بغير شك لحظة النهاية :

أفاق على ضربةٍ في الجدار

هو الموت جاء

وأصغى ..

أذاك انهيارُ الحجار

أم الموت يحسو كؤوسَ الهواء

لصوص يشقون درباً إليه

مضوا ينقبون الجدار

.. وما عنده غير محض انتظار

هو الموت عبر الجدار (١٠٤) .

---

(١٠١) د : ١ / ٥٤٥ .
(١٠٢) د : ١ / ٢٤٦ .
(١٠٣) د : ١ / ٢٤٩ .
(١٠٤) د : ١ / ٦٧٦ ـ ٦٧٧ ، وينظر ـ الأصابع في موقد الشعر : ٦٣ ـ ٦٤ .

في بنية السجن السيابي تطالعنا موضوعة أخرى سوى الجدار ممثلة بموضوعة الباب ، في نصوص قد لا تدور في فضاء السجن الموضوعي لكنها تحيل على السجن النفسي المومأ إليه بقوة ، وفي هذا السياق يبدو الباب موقفا فلسفيا يموضع فكرته عن الاحباط القدري والبحث عن المصير والهوية الوجودية المشتتة في سياق من الالتباسات .

الباب السيابي مدخل إلى الذات ينفتح على العالم ويوصد لتكريس القطيعة والعزلة مع ذلك العالم غير القابل لإعادة التشكيل ، تلك المهمة المستحيلة التي اضطلع بها حالم كبير ، يحاور العالم عبر أبوابه ونوافذه ، مما يعني أن تواصلا وتبادلا جدليا للأدوار بين الداخل والخارج ينشأ عبر المكان .

يشاهد السياب بينه وبين المستقبل بابا موصودا باستمرا يجعله حبيس اللحظة الآفلة ، أو ـ بتعبير آخر ـ حبيس الماضي ، فهو يصف ذاته بأنها " قبر ماضيه " (١٠٥) ، أما اللحظة المرتقبة / غده ، فهو جوهر هذا الباب الموصد ، أي أن غده هذا هو الماضي ذاته ، الماضي الذي يوصده عليه الباب :

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب

فالألواح .. غدي

والحاضرُ الباقي (١٠٦) .

الباب ممر بين الموت والحياة يرتمي نحوه الشاعر القريب من الزوال ، يقرعه بقوة عله ينفتح أمامه مطلقا ذاته المغلولة بالمرض إلى رحابة الزمن الآتي اللامتناهي ، زمن الديمومة البديل الذي يهبه عالم الموت ، بوصفه بديلا مفضلا على الزمن الذاتي العالق في الفقر والمرض والقهر ، وهنا يضعنا السياب وجها لوجه أمام باب نفسي يتأمله بوضوح هو باب المجهول ـ الزوال الحثيث :

سأطرق الباب على الموت

في دهليز مستشفى

في البرد والظلماء والصمتِ

سأطرق الباب على الموتِ

يا ويلتي ان يفتح البابُ

فأبصر الأموات من فرجته

يدعونني مالك ترتابُ

بالموت في هجعته

ما يعدل الدنيا وما فيها

دفءٌ نعاسٌ خدَرٌ وارتخاء (١٠٧) .

إنه الباب / النبذ ، الباب / الاغتراب (بابٌ كالقضاء) (١٠٨) ، موصودٌ بوجهه دائما ، حائلا بينه وبين أفق التوقع الملئ بالمطامح الجسام :

---

(١٠٥) د : ١ / ٣٥٠ .
(١٠٦) د : ١ / ٢١٢ .
(١٠٧) د : ١ / ٢٨٨ .

بابٌ علينا من دمٍ مقفلُ (١٠٩) .

**

والغرفة موصدة البابِ (١١٠) .

**

جلستُ عند بابها كسائلٍ ذليل (١١١) .

**

لم توصدين الباب دوني ؟ (١١٢) .

**

وأحلم بالعراق وراء بابٍ سدت الظلماء (١١٣) .

**

منطرحا أمام بابك الكبير

أصرخ في الظلام أستجير

أود لو أنام في حماك

أود أن أراك .. من يراك ؟ (١١٤) .

وعلى هذا النحو يعكف السياب على ترميز الشعور بالخيبة والانهزام من خلال موضوعة الباب ، وعليه كذلك ينغلق الباب باستمرار محكما إطباق سجن القدر حول الذات الشقية ، حائلا بين الحالم والحلم الكبير ، زائدا من وطأة الهزيمة ، والباب الموصد علامة تحيل على انمساخ المكان الأليف مستحيلا إلى شكل من أشكال السجن ، وما يفعله السياب لتخطي سجن الباب ـ هذا المكان / المصيدة الذي يطارده تماما مثلما يطارده الجدار ـ هو القرع المستميت له ، فقرع الباب مناورة من لدن الشاعر لولوج واقتحام الفضاءات السرية والآفاق المُغوية التي يقف الباب حائلا بينه وبينها ، غير أنها محاولة محكومة بالفشل ، محاولة يائسة من ذات محبطة قوامها المكان :

وأطرق الباب فمن يجيب يفتحُ

تجيبني الطفولةُ الشبابُ منذ صار .. (١١٥) .

**

وشققتُ إلى سقرٍ دربي

ودحوتُ الأبوابَ السودا

وصرختُ بوجه موكلها :

---

(١٠٨) د : ١ / ٣١٩ .
(١٠٩) د : ١ / ٣٧٨ .
(١١٠) د : ١ / ٦٠٨ .
(١١١) د : ١ / ٦٠٦ .
(١١٢) د : ١ / ٦٨٠ .
(١١٣) د : ١ / ٣٠٥ .
(١١٤) د : ١/ ١٣٥ .
(١١٥) نفسه : ١ / ١٤٣ .

لِمَ تترك بابك مسدودا ؟ (١١٦) .

يقرع السياب بابه من عالمه الداخلي ، وليس ثمة من ذات قادرة على تخطي الباب ، وهي فاعلية يختار لها السياب فعل الطرق ، أي ليس من أحد يعنيه خلاصه من سطوة المكان المعادي ، وحين يقع ذلك ـ أو يتخيل وقوعه ـ يكون الطارق شبحا متوهما ، فباب السياب لا يقرعه سوى الريح والموتى :

لم يبق صديق

ليزورك في الليل الكابي

والغرفة موصدةُ البابِ (١١٧) .

**

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق

.. الباب ما قرعته غير الريح آه لعل روحا في الرياح

.. هي روح أمي هزها الشوق العميق (١١٨) .

جـ ـ المشفى :

يدرج فوكو المشفى والعيادة والسجن والمقبرة والماخور ـ وما شاكلها من أمكنة العزل الاجتماعي لفئات بعينها ـ ضمن ما يدعوه باليوتوبيا المغايرة / الهيتروتوبيا ، التي تضطلع بتحقيق النسق المكاني الممسوخ عن المنطقة الأصلية / اليوتوبيا ، مؤدية وظائف مغايرة نحو التشكيك أو التحييد أو القلب (١١٩) ، وهي في نظره مواقع استمدت هندستها وتوزيع الفراغ فيها لتكريس جاهزية المكان في إنتاج الجسد الانضباطي ، وهي ليست مجرد أبنية حيادية فهي مشغولة بالملفوظ والمرئي معا (١٢٠) .

بدا المشفى لدى السياب مكانا بالغ العدوانية ، فاستجابته النفسية لموجودات المكان وفعالياته المنهمكة في تقويم خراب الجسد ، والباذلة لقصارى الجهد في إعادة نشاطاته الحيوية إلى مبدئها المثالي ، بدت خالية من أدنى شعور بذلك ، وهذه مفارقة يعود جزء كبير منها إلى طبيعة الموقف الاجتماعي من المكان وإلى صورة المكان في اللاوعي الجمعي ، فالمستشفى عموماً مكان بغيض إلى النفس لأنه مقترن بتضعضع القوى الحيوية واضطراب التوازن الذاتي فهي من الأمكنة التي تشكل ممرات نفسية إلى عوالم الزوال والخواء بصرف النظر عن البعد الإنساني النبيل المفترض فيه ، وأما الجزء الأكبر من مقومات هذا الموقف السلبي من المكان لدى السياب فعائد إلى التجربة الشخصية القاسية في المكان ، أي إلى الهيئة التي قدم بها المكان صورته للذات العالقة في المأزق الجسدي ، فقد تجرع في فضاءاته المكتظة بمشاعر العزلة والتلاشي جرعات مريرة من عذاب أليم على صعيدي الروح والجسد ، تتجلى له تجزئة وتفتيتاً للذات الضاوية :

ويمضي بالأسى عامان ثم يهدني الداءُ

تلاقفُني الأسِرَّةُ بين مستشفى ومستشفى

---

(١١٦) د : ١ / ٦٩٢ ـ ٦٩٣ .
(١١٧) نفسه : ١ / ٦٠٨ .
(١١٨) نفسه : ١ / ٦١٥ .
(١١٩) ينظر ـ أماكن أخرى ـ ميشيل فوكو ، بصرياثا ـ محمد خضير : ١٤ ـ ١٥ .
(١٢٠) ينظر ـ المراقبة والمعاقبة : ٣٦ .

ويعلكني الحديدُ ومن دمي ملأ الأطباءُ

قناني وزعزني في القناني تصبغ الصيفا

دمائي والشتاء ..

.. وعدت إلى بلادي .. يا لنقالات إسعافِ

حملن جنازتي متمددا فيها أنن (١٢١) .

كانت فكرة التشظي تلح عليه وتؤلمه بالرغم من كون ما يرى فيه تفتيتا عدائيا لشخصه لا يعدو أن يكون محاولات جاهدة من لدن الأطباء لإنقاذه والوقوع على حقيقة الاعتلال الذي ينخر في جسده ، لكن هؤلاء بدوا للسياب جزارين حقيقيين عاكفين على سلخ أضحية عاجزة :

تلك الزجاجات أشلاء مجَزَّأةٌ مني دمي مختزٍ فيهنَّ مَوّارُ

لم تثن سازاك عن شحذٍ لمُديتهِ آهاتُ مرضى ولا ألهاهُ زُوّارُ

إني لدارٍ بأني حين يُشرعها رانٍ إليه فملدوغٌ فمُنهارُ

هل تبتغي شفرتاها غير آنيةٍ فيها دمي راجفٌ والداءُ والعارُ

ما كنتُ يوماً ولا المرضى سوى عرَضٍ في عين سازاك يجبي منه إيجارُ(١٢٢) .

وما ينفك يستمد من تجربة المستشفى مختلف المفارقات الدلالية في سياق من السخرية السوداء تنضح ألما وشعورا باليأس ، فتستحيل سني عمره أعدادا على سرر ، تلك العلامات التي توضع في سجل المريض وتعلق على سريره ، وهنا يرى السياب نفسه وقد غدا رقما أو مجموعة من الأرقام المجردة من كينونتها البشرية الأولى :

ست وعشرون أعداد على سرر أما الأصحاء والمرضى فأصفارُ

فالرقم عشرون لا يُسقى سوى لبنٍ والرقم عشر نعاه اليوم محرارُ

واليوم لم يبق ما أعطيه عن مرضٍ إلا دعائي وقولي : نعمت الدارُ

فليلقَ سازاكُ من يُسْمَى ثمانيةً غيري ويستوفِ أجرَ القبرِ حفّارُ

لقد التفت المتنبي إلى لمسة الطبيب الحانية للجسد الواهن التفاتة مدهشة في قوله :

يطأ الثرى مترفقا من تيهه فكأنه آسٍ يجس عليلا (١٢٣) .

غير أن هذه اللمسة ذاتها تغدو لدى السياب فعل تعذيب ونشاطا عدائيا يستغل الاستسلام القسري التام ، استسلاما يصفه بالذلة ، على نحو يحيل المكان إلى ما يشبه صورة السجن لديه لأنه حافل بالألم والتعذيب المباشر للجسد والنفس ، فجسده السجين خاضع للتعذيب مكبلا بأغلال الشلل والمرض ، والطبيب سجانه القاسي ذو المدية اللادغة ، وما تألو تطالعنا في لوحة المشفى صور يجسد بها إجراءات سلخ الأضحية التي يرى نفسه من خلالها ، كما في قوله :

يقص جسمي الذليل مبضع

كأنه يقص طينة بدون ماء (١٢٤) .

---

(١٢١) د : ١ / ٦٢٩ .

(١٢٢) د : ١ / ٣٧٦ .

(١٢٣) ديوان المتنبي ـ شرح الخزرجي : ٢٥٥ .

**

وأسلمتُ للمشرط القارسِ

قفاي المدمّى بلا حارسِ

بغير اختياري طبيبي أراد

لقد قص مد المجس الطويل

لقد جره الآن .. أواهُ عاد (١٢٥) .

وهكذا غدا المشفى لديه مكانا معادلا للسجن والقبر :

لكني أعجز عن سيرٍ ويلاه على قدمي

وسريري سجني تابوتي منفاي إلى الألمِ

وإلى العدمِ (١٢٦) .

**

ألقت بي الأقدار كالحجر الثقيل

فوق السرير كأنه التابوت لولا أنةٌ ودمٌ يراق

في غرفةٍ كالقبر في أحشاء مستشفى حوامل بالأسرَّة (١٢٧) .

ولموجودات المكان دور فاعل في ارتسامه النصي من سرير وشراشف بيض ونقالات إسعاف وتخدير ومشارط وقناني دم ، غير أن أكثر تلك العناصر بروزا هو السرير ، ولا غرابة في أن يغدو السرير مكافئا في دلالته للمشفى ، فهو الجزء الناهض بدلالة الكل ، بوصفه بقعة لصيقة بجسده / جثمانه الحي المسجى ، اقتران مصحوب بعمليات تعذيب طبية لا محيد عنها ، عمليات كان السرير مجالها وحلبتها البغيضة إلى النفس الكسيرة :

سريرٌ نمت فيه

أنث منه الآه بعد الآه (١٢٨) .

**

من مرضي

من السرير الأبيضِ (١٢٩) .

ومادام ثواؤه في المشفى يماثل ثواءه في القبر ـ بوصفه الجثة اليابسة في تابوت السرير وقبر الغرفة ـ فإن تشبثه اليائس بذماء من حياة غاربة يلجأ إلى التصعيد الآيروسي ، فيما يبدو محاولة أخيرة يائسة لقمع ضراوة المكان ، وفي النص الآتي يتجلى لنا ضرب من الوهم البصري ينبثق في فضائه الهذياني الاحتضاري جسد أنثوي يمارس معه تشبثه بالحياة ، فاللجوء إلى الجنس ـ الذي هو أداة الحياة الأولى ورمز استمراريتها ـ فعالية مضادة للموت من قبل

---

(١٢٤) د : ١ / ٢١٧ .
(١٢٥) ١ / ٦٧٦ .
(١٢٦) ١ / ٦٩١ .
(١٢٧) ١ / ٧١٧ .
(١٢٨) ١ / ٦٨٨ .
(١٢٩) ١ / ٢١٧ .

الجثة اليابسة / الشاعر المريض ، وهو أيضا سلوك حسي يجسد الثورة النفسية على المكان / القبر ، ثورة الحياة على الموت ، إذ يميز علم النفس بين دافعين محركين رئيسين في الذات هما دافع الحياة ودافع الموت ، فكل حياة تسير نحو الموت حتى كأن الموت هو هدف الحياة ، ولكن الحياة لا تتجه نحو الموت بهذا الانقياد السهل ، فهي تقاوم الموت بالجنسية ـ التي هي دافع الحياة ـ وهي تمتاز بالصخب والنزوع إلى التعبير عنها ، بخلاف الموت الذي هو دافع صامت ، ويتجلى دافع الحياة في البحث عن الآخر ، في الاندفاع نحو الجنس الآخر ، وفي هذه الحركة ـ أو في الآخر ـ تتفوق الحياة على الموت ، لأن الموت هو الوحدة (١٣٠) ، فبهذا الإجراء النفسي يقمع السياب سلطة المكان المعادي بالانفصال الذاتي عنه والانخراط في حلم يقظة الحياة :

خيال الجسد العاري

يطل علي محمولا على موج من النار

من المدفأة الحمراء ذاك الرحم الضاري

تدحرج عري النهدان بان الجيد والساق

يميل علي كيف أشاء أعصره كما أهوى

ولا يقوى على رفضي

على تهديم عرش من لظى وأوار (١٣١) .

هذه هي أهم الأمكنة الموضوعية التي برزت بروزا فاعلا في البنية المكانية العامة لشعر السياب ، وهناك أمكنة أخرى لم تكن غائبة عن رؤيا الشاعر ولكنها ظهرت ظهورا خاطفا لديه أو لم تتسم بتموقع بارز في حوار الدلالات أو النسيج المكاني العام لنصه ـ مثل المقهى والسماء والبئر والأعماق ـ مما جعل البحث يتنحى عن معالجتها مرتكزا إلى الأمكنة التي انمازت نصوصها لديه بالوفرة وبنيتها بالرسوخ ودلالاتها بالحراك والامتداد والتشعب .

---

(١٣٠) ينظر ـ حركية الابداع : ٨٠ .

(١٣١) د : ١ / ٢٦٣ ، وينظر : ١ / ٦١٢ ، ٦١٣ ، ٦٢٢ ، ٦٢٤ ، ٦٣٩ ، ٦٤٧ ، ٦٦٦ .

الفصل الثاني

المكان المتخيَّل (الحيز الافتراضي)

يستمد هذا النوع من الأمكنة مكوناته وخصائصه البنائية من منطلق خيالي في المقام الأول ، يتموضع في عوالم افتراضية ، إنه ((ابن المخيلة)) [١] التي تفترضه / تختلقه / تمنحه تَشيؤَه ، على مقربة من العالم الموضوعي وخارج التماس المباشر معه في آن معا ، إنها أمكنة تحيل المتلقي إلى منطقة الصفر الأعظم / اللامكان ـ وهو ما تعنيه كلمة يوتوبيا ـ حيث السيادة للتعالقات غير المنطقية بين الموجودات والاشياء ، هو مكان استنادا إلى المخيلة ، أما لدى الحواس والمنظورات الموضوعية للوجود فإنه لامكان / وجود نفسي مجرد منقطع عن الزمان والمكان الموضوعيين انتحاءً بهما إلى حالة زمكانية خاصة ، محيلا مداركنا القارئة إلى منطقة غرائبية ، غير أن هذا الانقطاع الخارجي عن المكان لا تكون له قيمة فنية أو إبداعية كبيرة إن لم يصحبه عمق من التواصل الرمزي مع المكان الموضوعي والجوهر الانساني في الديمومة والتجريب ، وهو يحقق هذا التماس بطريقته الابداعية العائدة إلى مدى ما يمتلكه الرائي من وعي فني ، فالأدب العظيم على امتداد عصور الإنسانية هو أدب جمع بين الفن والفكر .

إن المكان المتخيل الذي يتمرأى مبتعدا عن تخوم الواقع التجريبي هو في حقيقته الداخلية التي تستجليها الإحالات منغمس في ذلك الواقع المغيب بفعل الأسطرة ، فعبر إلغاء أو إزاحة التعالقات المنطقية بين الأشياء يتمكن الرائي أو يجد له منطقة إضافية لتحقيق أو تحويل مشغله الفكري إلى مساحة إبداعية وتجليات نصية من خلال ما يغمر به المتلقي من تعالقات جديدة ورؤى صادمة تستفز أعمق الأحاسيس وأكثرها خلودا في الذات الإنسانية المسكونة بأزمة السؤال ، إنه يبني مكانه المتخيل بوصفه حلم يقظة فلسفي منفتح رمزيا على العوالم والمناطق الخفية في اللاشعور الجمعي عبر المغامرة الفردية للمبدع ، محدثا عبر المكان المتخيل تغييرا جذريا في بنية المكان الموضوعي أو إعادة بناء للمكان مجسدا طموح الرائي لتغيير صورة العالم .

لابد من الإشارة هنا إلى وجود فروق جوهرية بين أنماط النوع المكاني الواحد ، نظرا لما بين هذه الأشكال من تواشج واشتباك ظاهري قد يؤدي بالنظرة الخاطفة إلى الظن بوحدة هذه الأشكال ، لما يلوح بينها من تماثل في الأبعاد البنيوية لها ، ولانتمائها جميعا إلى منطقة افتراضية واحدة ، ولرسوخ مرجعيتها النفسية ونشوط التجريد في تفاصيلها الصورية ، وهو ما لايطالعنا على هذا النسق من الحدة في المكان الموضوعي لأنه ينماز بتمظهر صوري محسوس يسبق وجوده النصي الخاضع لإجراءات إعادة التشكيل ، أي بمرجعية مادية للصورة .

---

[١] الرواية والمكان : ١ / ٦ .

المبحث الأول ـ المكان الأسطوري

المكان الأسطوري حيز رمزي ونفسي مجرد تنتظمه تعالقات وروابط غرائبية افترضها الخيال الإنساني في بداياته السحيقة وقراءاته الأولى للعالم ، فهو منتَج إنساني ذو مهمة تفسيرية ، ساعدت الفكر الميثوبي على حفظ التوازن بين الأنا وبين الخارج عن طريق أسطرة ذلك الخارج لإكسابه النمط الناهض بتأملات ومغامرات العقل الأولى .

لقد أسطر الإنسان البدائي عالمه المدرك محيلا إياه إلى فضاءات متخيلة خرافية ذات طبيعة غرائبية إدهاشية منقطعة عن منطقي الزمان والمكان تبدو خارجة عن ذلك العالم ((فالصور الذهنية لدى الإنسان البدائي هي صور مظاهر محسوسة تشير إلى مواقع لها لون عاطفي ، وقد تكون مسالمة أو معادية ، مألوفة أو غريبة ، وخارج نطاق التجربة الفردية تشعر الجماعة بوجود أحداث كونية معينة تضفي على بعض أجزاء المكان معاني خاصة .. قد لا يقل الفكر الميثوبي نجاحاً عن الفكر الحديث في إيجاد نظام فضائي مكاني للنسق ، إلا أن هذا النظام لا يقرر بالمقاييس الموضوعية ، بل بإدراك عاطفي حسي للقيم)) (٢) ، وعلى ذلك قسم الفكر الميثوبي المكان إلى ثلاثة عوالم هي ((السماء والأرض والعالم السفلي ، وهي مأهولة بالآلهة والبشر والأموات على التوالي)) (٣) ، فتأليه الطبيعة أو أنسنتها أو تجسيدها يمثل وسيلة من وسائل ذلك الفكر لتحييد الطبيعة إلى مدى ما ليكون أكثر قربا للأشياء والحقائق التي تشغله وأكثر استيعابا لها عبر عالم الحلم الأبولوني حيث يمتلك البشر هدوءا مثاليا ويرون كل شئ بصفاء ووضوح وعالم المثل الديونيسي حيث الإثارة والنشوة الغامرة التي لا هدوء فيها ولا صفاء بل إحساس مدهش بالقوة واستسلام لسلطة المخدر الذي ينسي الإنسان نفسه ليتماثل مع الطبيعة أو مع الجموع البشرية في غمرة أوضاعها الأقل عقلانية والأكثر غريزية (٤) ، والأسطورة جزء من البنية التحتية للاوعي الجمعي التي دعاها يونج بالنماذج العاليا ووصفها بأنها تقبع في أعمق مناطق ذلك اللاشعور على هيئة صور يشترك فيها الجنس البشري ، وعدها مصدر كثير من الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة ، ووصفها بأنها تغذي الفن والشعر وتنعكس في المناطق العليا من الفكر (٥) ، وهذا العنصر الأسطوري ـ في رأي يونج وإلياد ـ يختلف جوهريا عن العنصر التأريخي وعن المسارات الخطية المتسلسلة للأحداث لأنه خروج من التأريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة في الحياة والكائنات (٦) ، ويؤدي بنا هذا إلى الحديث عن بحث الفنان عن خلق أسطورته الخاصة بوصف البنى الأسطورية بناء ذهنيا قابلا لإعادة التشكيل ، فالشاعر يرث المكان الأسطوري الذي وصل إليه مكتمل الفضاءات والموجودات والتعالقات ، إنه مكان موروث في سياقاته الرئيسة ، لا يعدو فيه الجهاز الخيالي أن يجري تنويعاً على هذه الحيثية المسبقة ، وهو تنويع أو إزاحة لها ما لذلك الأصل الموروث من أبعاد قد يعد خروجه عنها خللا بنائيا في المكان ، إلا إن تمكن من تبرير ذلك الخروج عبر إقناع المتلقي بالتبنين

---

(٢) ما قبل الفلسفة : ٣٤ .
(٣) عالم الزمان ، المكان ، العدد ، عند قدماء العراقيين (بحث) : ١٠٨ ، وينظر ـ مغامرة العقل الأولى : ٧٥ .
(٤) ينظر ـ الأدب المقارن ـ د. محمد غنيمي هلال : ١٤٧ ، التجربة الخلاّقة : ٩ ، الرمز والرمزية ـ : ٢٨٨ ، نقد النقد ـ تودوروف : ٩٧ .
(٥) ينظر ـ الرمز والرمزية : ٢٨٩ ، قصائد ليوسف الصائغ ـ مقدمة محمد مبارك : ١٧.
(٦) ينظر ـ الأدب وفنونه : ٢٩٤ ـ ٢٩٥ .

الجديد للمكان إبداعيا ، وذلك ما لا يكون إلا على يدي شاعرٍ ذي موهبة إبداعية وقراءة كونية للتجربة الإنسانية في المكان وسياقاتها النفسية والموضوعية على نحو يمكنه من أن يحدث تغييرا يضيف إلى الدلالة قيمة تبرر ذلك التغيير وهو ما نجد طرفا غير يسير منه متحققا لدى السياب ، وقد درس ظاهرة تحوير وتغيير بنية الأسطورة في الفضاءات الأسطورية لدى السياب الدكتور عبد الرضا علي تحت عنوان " تحوير السياب للأسطورة وتحميلها مضامين جديدة " ضمن دراسته القيمة للأسطورة في شعر السياب (٧) .

غير أن بلوغ هذا المستوى البنائي المدرك لفلسفة الأسطورة وديناميةحراكها الأدبي هو مما لا يتأتّى إلا للرائين من الشعراء والكتاب ، وهو ما نجد مثالا له في " الأرض اليباب " لإليوت على مستوى إعادة التشكيل ، إذ عمل على زحزحة البنية المستقرة لعدد من الأساطير المختلفة نحو ما ينهض برؤيته المعاصرة الفرد ـ جمعية للعالم ، كما يمكن التمثيل له بأسطرة السياب لبويب وجيكور والمدينة مجترحا لها أحيازا رؤيوية تماثل في أبولونيتها وديونيسيتها تلك السمة البدائية للخطاب الأسطوري في الفكر الميثوبي ، فالشاعر الرائي خالق أساطير ((يصنع أسطورة خاصة به ليحقق المعاني التي يريد قولها)) (٨) ، ويصف إليوت الشاعر بأنه ((أكثر بدائية كما هو أكثر تمدناً من معاصريه)) (٩) .

لكن أسطرة السياب لجيكور وموجوداتها قد خرجت بالمكان إلى فضاء متخيل هو اليوتوبيا ـ المدينة الفاضلة ، التي تمتلك من الخصائص البنائية والأبعاد الدلالية ما يميزها عن المكان الأسطوري بمفهومه المجرد .

نلاحظ مما تقدم أن هنالك شبه إجماع من قبل النقاد وعلماء النفس والانثربولوجيا حول مفهوم الأسطورة ووظيفتها المحتملة التي يمكن أن تنهض بها في النص الأدبي ، وهو ما يشكل الجوهر البنائي للاستدعاء الاسطوري لدى السياب ، وما يهمنا في موضوع الأسطورة هو مقاربة كيفية توظيف السياب لها ، وما يهمنا من هذا التوظيف ـ في المقام الأول ـ هو النسيج المكاني له .

كان استدعاء السياب للأسطورة على نحو عام استعمالاً ذا غاية رمزية ، فقد بدت له وسيلة ينجز من خلالها جزءاً من مسعاه التجديدي ، فالمكان الاسطوري لدى السياب هو فضاء الأسطورة المستدعى إلى حيز الواقع لإنتاج المشهد المزدوج المتموقع في المابين ، عوالمَ وشخوصا وأقنعة ورموزا ومواقف ، فإذا كان المنظور الموضوعي لا يستغني عن الزمان والمكان في اشتراطاته للوقائع فإن المنظور الأسطوري يبوح بلامكان ـ لازمان ، أي أن الأسطورة بنية مكانية زمانية مطلقة مجردة عن الحد والإضافة والنسبة ، وإنما نقول لامكان ارتكازا إلى المفهوم الوظيفي للظاهرة المكانية ، إذ أن كل الوقائع رهينة زمكانية صارمة تغلف الوجود إلا أن الأسطورة تسمح بوقوع الحادثة في فضاء متخيل لا يحيلنا إلى وجود عياني في الجغرافيات الموضوعية ، ولذا تحتم وصفها باللامكان ، والانتماء إلى المكان النفسي والمنطقة الأصلية ـ فضاءات الخيال والوجود الافتراضي الموازي للوجود الموضوعي ، على أنه لا قيمة دلالية للمكان الأسطوري ما لم يحتمل في دخيلته إضاءة رمزية فاعلة ، بغيرها يغدو هذا النمط المكاني غائما ـ فضاءا عدميا عابرا وملصقا لا مبرر له سوى فهم قاصر لوظيفة الأسطورة والدور الذي يمكن لها أن

---

(٧) ينظر ـ الأسطورة في شعر السياب ـ د. عبد الرضا علي : ١٢٣ ـ ١٤٦ .

(٨) الأسطورة والرمز ـ خمسة عشر ناقدا : ٦٠ ، وينظر ـ المكان الأسطوري في خطاب اليومي (مقال) ، الأدب وفنونه : ٢٩٥ .

(٩) نظرية الأدب ـ أوستن وارين ورينيه ويليك : ٨٦ ، وينظر ـ النقد والحقيقة ـ بارت : ١٨٠ .

تنهض به في النص الحديث ، إنها ـ كما تعبر د. ريتا عوض ـ ((رمز وبناء وليست مجرد تعداد لأسماء شخصيات أسطورية أو نظم لقصص أسطورية لا تحمل بعدا رمزيا)) (١٠) .

وهنا تبرز مقدرة الشاعر من خلال نسق الاستعمال الأسطوري لديه ومدى نضج الوظيفة الرمزية المفترضة في بنائه الأسطوري التي تليق بالتشوف الحداثوي للكتابة ومدى كفاءته في إعادة تخليق المكان إبداعيا واستدراج المتلقي إليه ومزجه نفسيا بفضائه ، بتلك الأعماق السحيقة في اللاوعي الجمع ـ فردي وهو ما يدعوه بعض النقاد بالعصر الذهبي للأسطورة في زمانيته ومكانيته المطلقة ، التي ((تسمح للإنسان أن يعيش مرة أخرى فجر العالم ، أي لحظة الخلق ، فلا يكتفي باكتشاف نفسه بوصفه جزئا من الكون حبيسا في نسيج قوانينه ، بل يدرك قدرته على مفارقته للقيام بدوره المبدع)) (١١) .

وقد لاحظ مونز ـ في نقده لآراء فريزر ـ أن ((التوسع الأسطوري للواقعة الطبيعية غير معني عادة بالموقع التأريخي الدقيق للواقعة الطبيعية التي نستفيد مكنها ، وأي تضمين بخصوص الزمان والمكان سرعان ما يتعرض للنسيان ، لأنها تصير غير ذات شأن بالموضوع .. فالمرحلة الأولى في التحوير هي مجرد تحريك الواقعة عن موقعها الزماني والمكاني)) (١٢) .

تنقسم الرمزية الأسطورية إلى هيأتين :

أ ـ تفسيرية استعارية : وهي تعني اتخاذ الأسطورة قالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف والأمكنة الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف وأمكنة تضارعها في الواقع المعيش .

ب ـ رمزية بنائية : وهي تعني إهمال كل ما تقدم والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها ، بغية الايحاء بموقف معاصر يماثله ، وبذلك تمتزج بجسم النص وتغدو إحدى لبناته العضوية (١٣) .

وقبل أن نشرع في استقصاء الأمكنة الأسطورية لدى السياب لا بد لنا من أن نستنطق مفهومه الذاتي للأسطورة وفهمه لوظيفتها ، وقد خلف لنا في هذا السياق وثيقة نصها ((إن واقعنا لاشعري ولايمكن التعبير عنه باللاشعر أيضا ، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر ، وإن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد ، ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيراً)) (١٤) .

كما أفصح في وثيقة أخرى عن المقصدية الرمزية لاستدعاءاته الأسطورية إذ يقول ((لعلي أول شاعر معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزاً)) (١٥) ، و قرر أن الدافع السياسي يقف وراء لجوئه إلى الرمزية الأسطورية (١٦) .

---

(١٠) السياب ـ ريتا عوض : ٢٢ .
(١١) الغابة والفصول ـ طراد الكبيسي : ٨٨ ، وينظر ـ النقطة والدائرة ـ طراد الكبيسي : ١٠٠ .
(١٢) حين ينكسر الغصن الذهبي ـ بيتر مونز : ٧٠ .
(١٣) ينظر ـ الرمز والرمزية : ٢٨٨ .
(١٤) كتاب السياب النثري : ٩٧ ـ ٩٨.
(١٥) نفسه : ١٩٨.
(١٦) المكان نفسه .

وخلاصة القول أن مقارنة الأقاويل النظرية السالفة للشاعر بما حققه في طائفة ناجحة من استدعاءاته الأسطورية تظهر تفاوتاً ملحوظا بين المنظور والمتحقق لديه ، إذ يبدو المنظور مسطحاً ، مفتقرا بشدة إلى الدقة والمنهجية فيما أظهر المنجز عنده كفاءة وقبولا واسعاً ، ولعل تسطح المنظور في تناقضه وضبابيته العائمة هو ما أصاب طائفة من استدعاءاته الأسطورية في مقتل ، حين ظهرت بوصفها ملصقات دعائية للحداثة الناشئة ، ناتئة عن البناء ، ولو قيض له أن يمتلك تصورا نظريا دقيقا وسليما لمهمة التوظيف الأسطوري لأعانه ذلك على تلافي الكثير من المزالق التي تورط فيها في إطار ذلك التوظيف ، ولكان له عونا في الحفاظ على المستوى المتميز الذي امتلكه في نصوص مثل " مدينة بلا مطر " و " مدينة السندباد " و " إرم " وغيرها ، ذلك أن تعبيرات مثل ((واقع لاشعري .. التعبير بلالاشعر .. ملجأ دافئ .. لم يستهلك .. إلخ)) تعد تعبيرات عائمة جدا ، تفتقر إلى الإبلاغ و الوضوح المفترض في الأقاويل النقدية ، ولاتسهم بتاتا في إضاءة الجوانب الانتاجية الناجحة وغير الناجحة في ذلك الاستدعاء ، فلم يتضح من خلالها ما يعنيه بالواقع اللاشعري مثلا ، ولنا في هذا السياق أن نتساءل : هل يوجد واقع شعري وآخر لاشعري ، وما صلة ذلك بلجوئه إلى مخيمات الأسطورة للاجئين ، هل هو الواقع المتخلف ، وإذا صح ذلك ، فهل الواقع المتخلف حقا هو واقع لاشعري ؟ أم أنه أراد به الواقع اللغوي وخمول التلقي ، ربما حق لسائل أن يسأل في هذه الحال عن السبب الذي قيض لرائين عظماء نحو المتنبي والمعري وطاغور ونيرودا وسواهم أن يتبوءوا هذه المنزلة الرفيعة في هرمية الأدب الإنساني على الرغم من ولادتهم من رحم مجتمعات متخلفة على جميع الأصعدة ، فتخلف الواقع لا يمكن أن يكون سببا مقنعا لتخلف الشاعر المبدع ، فالروح الخلاقة ـ كما يقول باورا ـ ((ذات مجال غريب شاسع ، وهي قادرة على العثور على موضوعها في أي مكـان)) [١٧] .

كما تفتقر عبارته ((لعلي أول شاعر ألخ)) إلى الدقة اللهم إلا أن أضفنا إليها جدلا كلمة ((عربي)) بعد كلمة ((شاعر)) لأن إليوت ـ مثاله الأعلى ـ ومن قبله دانته ورامبو وسواهم كانوا أسبق إلى ذلك بسنين عددا ، وقد بسطنا القول في ذلك لا شغفا بعثرات الرجل ، فهي لا تمثل كل نتاجه الأسطوري الذي تأثر به شعراء مرحلته وحذوا فيه حذوه ، بل لبيان مقصدية الدقة المفترضة في المنظور ، والتباين بين المنظور والمنجز ، وأهمية هذا المنظور في ذلك الإنجاز ، وإلا فإن الروح الخلاقة التي احتدمت بين جنبي السياب هي التي أرشدته إلى رفد كيان القصيدة العربية الذي وصله خائرا بمواد ومعطيات حيوية جديدة في خضم بحثها المتوثب قدما عن الممتع والمفيد في البنية والدلالة ، إن موهبته ووعيه القارئ هو ما جعله يلحق الأسطورة ـ أيا كانت مرجعيته في استدعائها ـ ذلك الإلحاق الناجح في بنية النص الحديث ، ويجب ألا نغفل عن أن كثرة من الشعراء الذين يتفوق بعضهم على السياب في مدى الإلمام بإليوت والمنابع الغربية للتوظيف الأسطوري في النص الأدبي لم يستطيعوا أن يجاروا السياب في هذا المسعى .

فسر لنا السياب عن غير قصد منه ـ في تبريره للاستعمال الاسطوري بالدافع السياسي الذي ذكره في تلك الوثيقة ـ ما يسود تلك القصائد من أداء تفسيري استعاري للرمزية الأسطورية فيها وقف حائلا بينها والارتقاء إلى مستوى الرمزية البنائية لذلك التوظيف التي بلغها في " مدينة بلا مطر " على سبيل المثال ، فالسياب ـ كما هو جلي ـ لم يكن ينطلق في شعره عن مرتكز معرفي واضح ، وهذا عينه يفسر جانبا من التذبذب الذي يستغرق نتاجه بين

---

[١٧] التجربة الخلاقة : ١٦ .

الارتقاء والتدهور وضمنه الاستدعاء الأسطوري ، وقد كان ناجي علوش مصيبا حين قال ((لم يكن السياب يقل عن إليوت في موهبته ولكنه كان يقل عنه في عمقه)) (١٨) .

ينم قوله ((إن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد)) عن إدراكه أن للاستدعاء الأسطوري في الشعر الحديث عمرا محدودا ، وهو مما لا ينسجم ورؤيا الروح الخلاقة التي تتحدى الأزمنة والمادية التأريخية لتظل متقدة متجددة ، فليس من الصواب أن يبحث المبدع عما ((لم ينضب)) بل عليه أن يبحث عما ((لا ينضب)) وهو ما توكل مهمة امتلاكه إلى موهبته المتخطية والرؤية المتشوفة .

لقد انحسر اليوم ذلك الولع الأسطوري الذي اكتسح الساحة الشعرية المعاصرة ردحا من الزمن ، وهو ولع أو مد فجره السياب تفجيرا رائدا ، مغويا بالمحاكاة والاقتفاء ، غواية كان البياتي واحدا من أشهر ضحاياها في استدعاءاته الضعيفة للأسطورة ، وكان أدونيس ـ بدءاً باسمه الرمزي ومرورا باستدعاءاته الأسطورية العديدة ـ أحد نتاجاتها .

لقد التحق الاستدعاء الاسطوري بمتحف أحافير الحداثة ، وجنح النص العربي الحديث إلى التغلغل والاستبصار في بنيته الثقافية ، لينتج خطابه للآخر من خلال معرفته بذاته أولا ، وكف ـ إن ابتغى الصواب ـ عن الاستغراق في معرفة الآخر واستعارة أدوات ذلك الآخر قبل أن يتمرس في معرفة ذاته بوصفها أولوية وحتمية لا غنى عنها للاشتباك مع الخطابات ، ولذلك بدت الاستدعاءات الأسطورية التي استقاها السياب من تأريخنا وتراثنا أكفأ أداءً وأكثر تأثيرا من سواها ، ولنا بعد هذا وذاك أن نميز في استدعاءاته تلك بين نمطين من الأمكنة الأسطورية :

أولا ـ المكان الأسطوري ذو الأصل الميثولوجي :

إنها أمكنة مستعارة من الأرشيف الأسطوري للشعوب القديمة ، ولعل أكثرها بروزا لديه ما يأتي :

١ ـ بابل :

تستمد بابل دلالاتها في النص السيابي من خلال تعالقاتها المرجعية مع الموروث الرافديني ، وعلى نحو خاص تلك المعتقدات البابلية حول قطبي الميثولوجيا البابلية : تموز وعشتار ، الناشطين في شعره ، وما بابل المزاحة من موضوعيتها إلى منطقة المتخيل الأسطوري سوى قناع مكاني رمزي للمكان الموضوعي كما صرح هو بذلك في حديثه عن وظيفة الأسطورة :

ليعو سربروس في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
أشداقه الثلاثة الرهيبة احتراق
يؤج في العراق
ليعو سربروس في الدروب
وينبش التراب عن إلهنا الدفين
تموزنا الطعين (١٩) .

---

(١٨) مقدمة الديوان : ١ / ظ ظ ، وينظر ـ ج ج ج ـ هـ هـ هـ .
(١٩) د : ١ / ٤٨٢ ـ ٤٨٣ .

من الجلي أن التوظيف الرمزي للمكان الأسطوري في هذا النص تفسيري استعاري ، يمكن رده إلى شخوص وأحداث معينة تغدو محدودة بها ولا تكاد تتجاوزها إلى المستوى الرمزي البنائي المحلق في المطلق الرمزي ، فطغت الصنعة والجهد العقلي على التلقائية والانسياب البنائي والنشوط الدلالي الذي ينبغي له أن يرتكز على الكفاءة الإيحائية (٢٠) .

في " مدينة بلا مطر " يرسم السياب لبابل صورة المدينة المعاصرة ، متخذا منها رمزا للوطن النفسي والوطن الموضوعي الأكبر ، مازجا بين ما هو أسطوري عتيق وما هو معاصر معيش على نحو رفيع خلا من عثرات الصنعة والجهد العقلي الذي يقتل حوار الدلالات :

مدينتنا تؤرق ليلها نارٌ بلا لهَبِ

..

وتوشك أن تدق طبول بابلَ ثم يغشاها

صفير الريح في أبراجها وأنينُ مرضاها (٢١) .

إن أزمة الوجود التي تطبق على وعي الشاعر تنتقل إلينا بقوة التعبير والإيقاع لتصيبنا بعدوى الرعب الوجودي ، وتجعلنا نعيشها مع الشاعر ، ونشاركه استبصاره المكاني .

يمنح السياب الأرض الوالدة صورة عشتار ، التي تمثلت في المخيلة الرافدينية في هيئة الأرض التي يستمدون منها الوجود والحياة ، واتخذوا منها الأم الكبرى ، التي جسدتها منحوتاتهم في هيئة امرأة جليلة ، ترضع طفلها الوليد ، وتحنو على آخرين يلوذون بأذيالها :

فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة

سمعت نشيجنا ورأيتِ كيف نموت فاسقينا (٢٢) .

وغير خفي أن المطر الذي يستسقيه السياب من صدر عشتار ينطق برمزية الثورة المرتقبة التي تغسل خطايا بابل الشاعر ، وقد رمز لها بالماء استثمارا منه لدلالته التخصيبية والتطهيرية :

على رعشات ماء .. قطرةٍ همست بها نسمة

لتعلم أن بابل سوف تغسَلُ من خطاياها

ولكن مرت الأعوام كثرا ما حسبناها

بلا مطرٍ ولو قطره

ولا زهرٍ ولو زهره

بلا ثمرٍ

كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها

لنذبل تحتها ونموت

---

(٢٠) عرض د. محسن أطيمش بإسهاب لجوانب أخر من الضعف الفني في هذا النص في كتابه دير الملاك : ١٣٥ ـ ١٣٨ .
(٢١) د : ١ / ٤٨٦ .
(٢٢) نفسه : ١ / ٤٩٠ ، وينظر حول الصفة الأمومية لعشتار ـ الأم بين الملاحم والسير ـ د. وفاء علي سليم : ١٠٨ .

٢ ـ مدينة الفتاة كونغاي :

وقد وردت لمرة واحدة لديه ، وذلك في قصيدته " من رؤيا فوكاي " وقد بدت مقحمة إقحاما على رؤياه الأسطورية للمكان ، إذ تضعنا أمام استدعاء أسطوري متكلف للمكان الصيني بما ينم عن مدى العناء الذي بذله في التنقيب عن أسطورة مجهولة وغريبة يكد ذهنه في توظيفها عبثا ، فكأنه وجد في جدة الأسطورة جدة حداثوية موازية ، وزاد بنية المكان الأسطوري ودلالته في النص ضعفا بخليط من الاقتباسات ، غلب عليه التلفيق ، محاولا أن يصهر من خلاله أشتاتا من شكسبير وإليوت ولوركا وسيتويل لم يضف بها شيئا ذا فائدة ، ولم تبرر أو تمرر تجربتها ، وإن كانت فكرتها قائمة فيما يبدو على الايحاء بعالمية الرمز الأسطوري أو اجتراح خطاب عالمي للنص المؤسطر ، باعتبار المتحدث " فوكاي " الذي يصفه الناص بكونه كاتبا في البعثة اليسوعية في هيروشيما جن من هول ما شاهده غداة ضربت القنبلة الذرية المدينة إنما يتحدث عن حدث عالمي ، ومن خلال ترديد الناقوس اسم الفتاة القتيل التي ترمز لهيروشيما يغدو هذا الصوت معادلا لصوت الانفجار المعلن للحظة الدمار الحضاري وزوال الإنسانية ، وهذه فيما نحسب فكرة لا تستوجب كل هذا العناء والمبالغة في الاقتباسات للتعبير عن حدث هز الضمير الانساني ، بما يستوجب تعبيرا ينطق بالصدق والعفوية ، يكون فيه الشاعر أبعد ما يكون عن الانشغال بالترف البنائي والاستعراض الثقافي الذي بدا مقيتا وفي غير موضعه المناسب ، إنه حدث يفرض التعبير عنه نفسه على نحو لا يدع للشاعر متسعا من الوقت ليبحث عن أسطورة خاملة وأشتات ثقافية ينظمها نظما لتلفيق نص ينكفئ على وجه المتلقي ، وخلال هذا كله ، تبددت الوظيفة الرمزية التداولية المفترضة للمكان .

٣ ـ المعبد الغريق :

وهو كسابقه مكان مجهول الهوية ، لا يعرف عنه أكثر مما أورده السياب في حاشية القصيدة من أنه معبد غرق في بحيرة تدعى شيني في الملايو (٢٤) ، ولعله قد اختلقه بنفسه وأسطره لغاية رمزية وأخرى ترتبط بفهمه لبكارة الرمز و آليات التجديد ، ولم يعد إليه بعد " المعبد الغريق " .

أجواء المكان غير مؤتلفة ، ونسقه غائم ، فثمة غياب للبنية جلبه للنص خليط غير متناغم من مرجعيات ثقافية شتى عبر علامات لكل منها محيطه السيميائي الذي يبني عالما يصعب اقتطاعه من مجال اشتغالاته الدلالية وإلحاقه بسواه ، علامات يونانية نحو زيوس وعوليس وغانيميد والأولمب وطروادة ، مع إشارات تاريخية قديمة ومعاصرة مثل التتار ، أحداث الموصل ، الرقاع ، فضلا عن علامات إسلامية مثل حراء وأخرى قصصية فارسية مثل كوكب المجوس ، وبالرغم من السمة الأسطورية للمعبد الغريق فإنه لم يوفق في توطيد التعالق بين هذا المزيج غير المتجانس من الرموز التي بدت متصلبة وخاوية من الدلالة الناشطة والتموقع الفاعل في البنية الكلية للنص ، بل بقي المكان منفصلا عن الموضوع وبعيدا عن الحوار الدلالي للعلامات ، والتسلسل السردي داخل الخطاب الشعري للنص ومن خلال انتقالاته المفاجئة للمتلقي بين أمكنة ورموز متعددة مضغوطة بتكلف داخل الإطار الرمزي للمكان المركزي ـ ممثلا بالبحيرة والمعبد ـ أي الانتقال عبر أمكنة مثل " الحانة ، المعبد ، البحر العوليسي ، طروادة ،

---

(٢٣) د : ١ / ٤٨٩ ، وينظر ـ دير الملاك : ١٣٩.

(٢٤) د : ١ / ١٧٩ .

الموصل ، الباهنج ، آسية ، حراء ، الأولمب " لم يوفق في خلق الالتئام واللُّحمة بين محتويات ومحمولات النص ، بما أفصح عن محض تداعيات جارفة تورط فيها الشاعر ليس إلا ، بما أنتج بنية مفككة لا يهتدي المتلقي إلى مغزاها المفترض إلا بكدح وتكلف قد لا يماثله سوى كدح الشاعر من أجل لملمة شتات هذا الخليط .

ربما كان يطمح إلى بيان فكرة استقاها من فريزر وغصنه الذهبي حول تشابه الملامح الجوهرية لميثولوجيا الشعوب المختلفة ، وربما طمح إلى تجسيد فكرة إعادة التأريخ نفسه جوهرا متكررا في تمظهرات مختلفة ، وربما عبرت " المعبد الغريق " عن مطمح لإنتاج النص الملحمي الجديد عبر توسيع المجال الذي تتحرك به الكتابة إلى أقصى حدود الثقافة الانسانية أو التمهيد إلى ذلك عبر استثمار القيمة التوصيلية للعلامات الثقافية الناشطة في الحضارات المترامية ، ولكن ، وبالرغم من ذلك كله ، بقي الخليط مضطربا ، والبنية واهية وغائبة .

أما في المستوى المقطعي للقصيدة ، فقد كان الشاعر أكثر توفيقا ، إذ قدم لنا في كل مقطع على حدة إحاطة بالآفاق التداولية للرمز في ثقافته ، ولكننا سندرك إخفاقه في إنتاج البنية النصية الموحدة موضوعيا منها مجتمعة ، والتي تنهض به من ضبابيته وكثافة رموزه غير المبررة ، مما جعل امتداد النص غير مجد وذا مردود عكسي على القيمة الفنية للنص ، إذ أحاله إلى مجموعة من الملصقات المكانية الدعائية للحداثة الغائبة عن النص ، فضلا عن غياب الوظيفة المقنعة للعديد من رموز القصيدة ، ومنها على سبيل المثال الراوي الذي وصف في النص بأنه :

حدث وهو يهمس جاحظ العينين مرتعدا (٢٥) .

فشخوص المكان الذين يتم استدعاؤهم إلى النص لا بد لهم من أن يضطلعوا بمهمة توصيلية مقنعة تعضد البنية وتعود على الدلالة بعائد إيجابي مفهوم ، لا أن يظهروا ويختفوا عشوائيا بغير أثر أو غاية ، ناهيك عن مجانية رموز مثل التمساح والاخطبوط والسلاحف التي أقحمت في النص إقحاما ولو استلت منه لما ترك غيابها أدنى أثر عليه :

تمرغ فوقها التمساح ثم طفا على السورِ
ليحرس كنزه الأبديَّ حتى عن يد الظلماء والنور
وأرسى الأخطبوط فنار موت يرصد البابا
ألا يا ليته شهد السلاحف تسحق الدنيا (٢٦) .

إنه أقرب إلى أن يكون مشهدا من الرسوم المتحركة منه إلى الشعر ، لا أدري ماذا دهى الشاعر هنا ؟ ! ، وبالرغم من كل ما يمكن أن يؤتى به جدلا من تأويلات وتبريرات لمثل هذه المسميات وقيمتها ، فإن المحك النقدي يحيلنا على ضآلة القيمة الفنية لمثل هذه التداعيات الفضفاضة في السلوك الرمزي ، وعلى نحو أخص حين تصدر عن شاعر بمستوى السياب ، هذا إذا غضضنا النظر عن ظهورها اليتيم في النص ، وعدم قدرتها على تشكيل أدنى بنية متحولة دالة في النص .

٤ ـ باب طيبة :

---

(٢٥) د : ١ / ١٧٦ ، وينظر ـ دير الملاك : ١٥٢ .
(٢٦) نفسه : ١ / ١٧٧ ـ ١٧٨ .

مع هذا المكان الاسطوري ، وفق السياب في الارتقاء إلى المستوى البنائي الرمزي ، حيث يوحي الرمز بالموقف الانساني في ديمومته وتحولاته أكثر من دلالته على شخصية بعينها ، فإذا علمنا أن طيبة هي ـ وكما وصفها السياب في حاشيته على النص ـ ((المدينة التي دخلها أوديب بعد أن قتل أباه ملك طيبة ، فتزوج أمه .. وكان أبو الهول يحرس مدخل المدينة ، ويلقي على كل غريب يدخلها سؤالا : ما الكائن الذي يمشي على أربع في الفجر ، واثنين في الظهيرة ، وثلاث في المساؤ ؟ ، وقد حل أوديب هذا السؤال ، وكان الجواب : الانسـان)) (٢٧) .

وقد كان جوهر هذه الأسطورة منسجما مع توظيفه لها شعريا ، وهو ما يتبين لنا بمقارنة مضمونها السابق مع سياقه النصي ، الذي عزز الدلالة الرمزية للنص ، ونأى به عن التفسيرية الاستعارية ، فأبو الهول تجلى في النص قناعا رمزيا لحارس المبغى ، كما تجلت طيبة رمزا للمدينة الضالة / المبغى ، وأوديب قناعاً لإنسان المدينة الضالة ، الكائن الآثم ، حفيد قابيل ، آكل لحوم البشر ، وأدت جوكست دور القناع الرمزي للبغي ، بما يجعل البنية المكانية الاسطورية تمتزج ببناء النص وتغدو إحدى لبناته العضوية ، خارجا بالمكان من محدوديته وتكراريته إلى مساحة رمزية رحبة ، جسدت رؤية السياب لإنسان المدينة المرموز إليها بطيبة إنسانا أوديبيا يأتي أقبح الأفعال ، ويمارس أبشع الممارسات بحثا عن الملك الزائف في العالم الفاني ، هكذا نهض المكان الاسطوري عبر استقراره الرمزي برؤيا معاصرة للمكان ، وكأنه قد خُلِقَ من جديد ، أي أن السياب قد أعاد أسطرة المكان موظفا إياه للتعبير عن ذاته الرائية بما يطلق الرمز من الالتصاق بالناص أو بالمكان المحدود إلى أفق الدلالة الأرحب ، السابح في ديمومة النماذج العليا :

جوكست أرملة كأمس وباب طيبة ما يزال
يلقي أبو الهول الرهيب عليه من رعبٍ ظِلال
والموت يلهث في سؤال
باقٍ كما كان السؤال ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه
وما الجواب ؟
ـ أنا .. قال بعض العابرين ..
وانسلّت الأضواءُ من بابٍ تثاءبَ كالجحيم .. (٢٨) .

٥ ـ العالم السفلي :

وقد جعله التصور الميثوبي مكانا مأهولا بالأموات ، في مقابل السماء المأهولة بالآلهة والأرض المأهولة بالأحياء ، فقد اعتقدوا أن البشر ينتقلون بعد الموت من العالم الأرضي إلى العالم السفلي ، وهو مكان مشترك بين الثقافتين البابلية واليونانية خصوصا ، حيث تظهر لنا تصوراتهم مواطني ذلك العالم اللامرئي وهم يمارسون الكثير من نشاطات الأحياء بشخصية الأموات ، إذ يقف الموت وحده فيصلا بين العالمين على الرغم من تشابههما الكبير .

---

(٢٧) د : ١ / ١٧٧ ـ ١٧٨ .
(٢٨) د : ١ / ٥١١ .

يُستَدعَى هذا التصور الميثوبي لعالم الموت الغامض في معالجة السياب لموضوعة القبر وشخوص المقابر ـ كما بدا لنا في فحصنا للأمكنة الضيقة ـ فنجده مثلا يصور الحبيبة الميتة وفيقة وهي تحيا حياة الموتى تلك في ذلك العالم الأسفل ، تزرع حديقة لها هناك ، وتتمطى غنجا كما كانت تفعل في عالم الأحياء :

لوفيقة

في ظلام العالم السفليِّ حقلُ

فيه مما يزرع الموتى حديقة

يلتقي في جوها صبح وليلُ

وخيالٌ وحقيقه

تنعس الانهار فيها وهي تجري

.. ووفيقة

تتمطى في سريرٍ من شعاع القمرِ (٢٩) .

إنها أسطورته الذاتية في العشق يبتكرها من خلال أسطرة وفيقة بما يماثل تعامل الموروث الاسطوري مع الأمكنة والشخوص المميزين ، أبطال الحب والحرب ، إنه وقد فقد المرأة الأثيرة تلك في عالم الأحياء حيث اللقاء احتمال متاح ، يحاول أن يملأ المساحة الشاغرة عاطفيا في زمن المكان بالتسامي الرمزي بوفيقة وأسطرتها ، وتصورها وهي تنتظره بشوق ورجاء في عالمها الجديد ، بما يجعل من اللقاء المستحيل احتمالا متاحا في زمن الأسطورة الجديدة ومكانها المتخيل في مملكة الرؤيا :

ويحها ترجو ولا ترجو وتبكيها مُناها

لو أتاها (٣٠) .

ثانيا ـ المكان الاسطوري ذو الأصل التراثي :

وهي أمكنة استقاها من مرجعيات دينية ووظفها توظيفا رمزيا أقرب ما يكون إلى التوظيف الأسطوري ، إي أنها في الأصل ليست أمكنة أسطورية بل هي أمكنة موضوعية كانت موجودة وجودا فعليا في حقبة ما من التاريخ ، ولكنه يعمد إلى أسطرتها من خلال معاملتها شعريا معاملة الأسطورة ، مجردة من سمتها الدينية الحرفية ، ولعل أكثرها بروزا في شعره الفئتان الآتيتان :

أ ـ الأمكنة القرآنية :

١ ـ إرم :

مدينة التحدي البشري الساذج للإرادة الإلهية ، وهي تتمتع بتوصيف قرآني منحها الرسوخ في المتخيل الجمعي ((ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد)) (٣١) .

---

(٢٩) نفسه : ١ / ١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٣٠) نفسه : ١ / ١٢٧ .

بدت إرم إحدى أكثر النماذج المكانية توفيقا في التوظيف السيابي ، جامعة بين دلالتها التراثية العامة ودلالتها النفسية الخاصة لديه ، للنهوض الرمزي بجيكور ـ جنة أحلام المأوى .

إن لجوء السياب إلى ترميز مكان نحو إرم ذي تجذر ورسوخ بالغ في الذاكرة الجمعية التي أضفت على فضائه الدلالي ملامح أخر من نتاج اجتهاداتها وافتتانها بذلك الرمز عبر العصور والقراءات ليؤدي بنا إلى التساؤل عن المحمول الكامن في رمزية المكان في شعره ، وهو ما يتطلب استبطان البنية المكانية للقصيدة توصلا إلى محاولة استنتاج ما ينسجم مع الكثافة الاليحائية فيها ، فالمكان في إرم ذو شخصية زمانية متشحة بالاستمرارية والديمومة ، فهو آت من الماضي عبر ذاكرة الجد متجها نحو المستقبل عبر مخيلة الشاعر ، و هو ما يفسر كثافة الزمن الذي يهجسه السياب مسجونا بين أبعاده المزاوجة بين المرئي واللامرئي في بنية المكان ، ذلك أن استعارة العفن للزمان القديم هو استثمار لفاعلية التراسل الحسي في النفاذ إلى التلقي الكامل ، لا يلقاه إلا ذو حظ عظيم من الشعراء :

أشم فيه عفن الزمان والعوالم العجيبة (٣٢) .

وقد نجح الشاعر في جعل المكان ناطقا بتجدده بوصفه حلما إنسانيا أصيلا يتقاطع إيجابا مع مدركات الشاعر ، فهذه الجنة الأرضية التي تلوح كل أربعين عاما لإنسان وتعود للاختفاء مخلفة الحسرة في نفس من لم يدخلها هي ارتسام رمزي موفق لحلم المكان المثالي الذي يسكن كل إنسان / المأوى / الملاذ الذي قدمت العصور والآداب والفلسفات بحثا جماعيا عنه ، وحلما متواصلاً به ، وهو ـ قبل ذلك وبعده ـ مخطط مشفر / ارتسام لفردوس الشاعر الممثل بجيكور ، فالمكان هنا ذو دلالة رمزية على رغبة نفسية ملحة يعي استحالتها وعيا مؤلما :

كأن بين دقة ودقةٍ يمر ألفُ عام

نعست .. نمت .. واستفقتُ ..

مر ألفُ جيل

ولن أراها إن عمري انقضى

ولن يعيد الدهر ما مضى (٣٣) .

ومن الملاحظ على نص أرم أن صوت الراوية / الجد ، يتداخل بصوت الحفيد / الشاعر ، توصلا إلى توحد الصوتين ، ليغدو الشاعر هو الذي يتحدث من خلال رؤيا الجد / سردية أرم المزاحة من حرفيتها القرآنية إلى مثولها الفلكلوري المزاح .

٢ ـ حراء :

مكان يوقظ تشوفا جمعيا يتحشد في ذات رائية متخطية ، حيث الخروج من المكان المعادي يتحقق انسحابا إلى داخل يستغرق اقترابا من المطلق يشتغل مكانيا ، وفي ذلك كله تترسخ سيمياء القداسة في المكان / العلامة المُشرَع على اللامرئي نافذة أو عينا كونية بين فضائين متضادين يجترحها الرائي ، قادرة على تجاوز الأحكام المادية للواقعة ، حراء هو مملكة اللامنتمي ، وتعبيره الرمزي عن رفض النسق المهيمن عبر اختيار العزلة الناطق باكتمال القطيعة المعرفية مع الماحَوْل .

---

(٣١) الفجر : ٦ ـ ٨ .
(٣٢) د : ١ / ٦٠٥.
(٣٣) نفسه : ١ / ٦٠٦ ـ ٦٠٧ ، وينظر ـ الأسطورة في شعر السياب : ١٤٣.

تفعِّل رمزية حراء لدى السياب اشتغالاتها السيميائية على الصعيد الجمعي ، منتجة الاشتباك بين المكان المقدس و**عالم الفكر** الذي انسحب إليه تقهقرا من زحف وضراوة **العالم الفاني** ، ليعد العدة للخروج ومواجهة ذلك الحيز الضاري توصلا إلى دحره أو تقليل أثره وسطوته ، فالشاعر / الرائي آناء كمونه في مغارة فكره متطلعا إلى البشارة / الخلاص من تبعات خارج معاد يحاصر حراء الذات المتسامية ، ونسق من المراقبة والمعاقبة يحيق بالملاذ الأخير بسياج من التحديق ، وخلال هذا ينطق المكان الرمز بالقطيعة مع سيرورة المحيط ، متوئما ذاتي الشاعر والرائي بما ينشط في التلقي العربي توأمة الشعر مع قوى الماوراء في الأدبيات الجاهلية ، وهو ما أكده وألمح إليه التعبير القرآني الذي تناول خلط تفَوُّهات النسق المهيمن القصدي بين النبوة والسحر وبين كلام الوحي وأقاويل الكهانة تارة والجنون تارة أخرى ((وما هو بشاعر)) .. ((ويقولون إنه لمجنون)) .. ((ويقولوا سحر مستمر)) .. ((وما علمناه الشعر)) إلخ .. :

هذا حرائي

حاكت العنكبوت

خيطا على بابه

يهدي إليَّ الناس

اني أموت (٣٤) .

٣ ـ وادي ثمود :

يبني السياب رمزية المكان على مدلوله القرآني المستمد من الوصف القرآني لواقعة البوار الثمودي وما سبقه من فواعل النسق الثمودي ، مع فارق أنه يجبل من الوادي رمزا للأرض ومن ثمود رمزا للسلطة الظالمة ، وهنا تنتفي عن المكان دلالته السلبية لأن السياب يبرئه من تبعات الآثمين :

كانت إذا مال الغروب

رفعت إلى الله الدعاء

ألا أغثنا من ثمود (٣٥) .

ويعمد إلى توحيد مشهد بوار ثمود بمشهد مماثل لحق بمكان آثم آخر عبر شريحة عاد القرآنية الذين أهلكوا بـ [[ريح صرصر عاتية سخرها عليهم سبع ليال وثمانية]] (٣٦) ، فيستثمر المحمول السيميائي للرياح الطهِّرة ، مستعيرا نهاية الأنموذج البشري (عاد) لثمود :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

---

(٣٤) د : ١ / ٤٢٥ ، وينظر : ٤٦٨ .

(٣٥) د : ١ / ٣١٠ ، وينظر ـ الفجر (١) ، الليل (١١ ـ ١٥).

(٣٦) الحاقة : ٦ ـ ٨ .

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر (٣٧) .

٤ ـ سور يأجوج ومأجوج :

يفترض الرائي سورا خفيا يفصل بين ثنائيات المقدس / جسد المرأة ـ الأرض ، والمدنس / الصبوات العاصفة ، ثنائية يتقمصها في النص الآتي فريقا البغايا والزناة ، تنتقل بها فعالية الحفر الرمزي من الفاعل الأصلي المستدعى أسطوريا / يأجوج ومأجوج ، إلى الفاعل الدلالي / البغايا والزناة ، وحيث أن محاولة يأجوج ومأجوج لنقب السور مستمرة إلى أجل غير مسمى ، حتى يولد فيهم " ما شاء الله " في الرواية الشعبية للقصة الدينية ، يستثمر السياب هذه المعطيات السياقية في ترميز رؤيته الذاتية للاستمرار المهين للرذيلة الاجتماعية في ظلال وثنية طبقية جائرة ، ويعبر السور ، وهو الحد الرمزي الفاصل بين قطبين متضادين ينشدان نحو بعضهما على نحو اعتباطي بقوة الاستلاب الناجز عن المسافة النفسية الشاسعة الفاصلة بين الفريقين بالرغم من اكتمال الالتحام الجسدي ، فكل من البغايا والزناة يحفر في اتجاه الآخر عبر الحد ، وعلى هذا المنحى الأشبه بالمتوالية تنتهي أعمار الفريقين بغير جدوى ، وكل منهما يشعر أنه لم يفلح في بلوغ الغاية الخفية من الحياة ، إن المحمول الذي يبوح به حوار الدلالات يشير إلى ما هو أبعد من الحالة المحدودة المرصودة ممثلة بالخطيئة الاجتماعية ، حين ننظر إلى هذه المتوالية بصفتها ماثولا لجدل الأضداد الكوني :

هي والبغايا خلف سور والسكارى خلف سور

يبحثن هن عن الرجال ويبحثون عن النساء

دميت أصابعهن تحفر والأصابع لا تلين

والسور يمضغهن ثم يقيؤهن ركام طين

نصبا يخلد عار آدم واندحار الأنبياء

وطلول مقبرة تضم رفاة قابيل الجنين (٣٨) .

٥ ـ الجحيم :

يمنح السياب المكان المعادي ارتسامات الجحيم ، ويستمد المكان جهنميته من العذاب النفس ـ جسدي لأبطاله ، فبوابته المشؤومة تنفتح على حيز عدمي يستدعي له السياب الوصف الديني للنار نائيا به عن التطابق الفوتغرافي إلى قدر من الامتزاج بالأبعاد النفسية للمكان ، مزيحا حمم الجحيم إلى أضواء المبغى المحتفية بإجراءات العذاب الرمزي ، والبغايا / بوصفهن لدى السياب تجسيدا للانتهاك القابيلي ، أي أنهن أحد ظهورات الجريمة الاجتماعية المقنعة بالنسق ، فجزء من محمولهن ينطق بكونهن ترميزا يتخطى مدلوله الاعتباطي إلى مساحة سوسيولوجية أكثر سعة وخطورة يطل خلالها عبرهن وجه الغاب الطبقي وتدنيس الطبقات وسحقها لبعضها البعض ، وهنا ينجح السياب في نقل نقده الاجتماعي إلى حيز النص الشعري على نحو لا يفقد معه أدبيته ولا يستقيل من وظيفته الشعرية في المجتمع الذي اختبره :

---

(٣٧) د : ١ / ٤٧٧ .

(٣٨) د : ١ / ٥٢٩ .

وانسلّت الأضواء من بابٍ تثاءب كالجحيم

تطفو عليهن البغايا كالفراشات العطاش

يبحثن في النيران عن قطرات ماء عن رَشاش (٣٩) .

إن البحث عما هو ممتنع الوجود ممثلا نصيا بالماء في الجحيم يحيل المكان المعادي متاهة زمانية مككانية تستمر فيها عملية البحث عن هذا الممتنع الوجود إلى ما لا نهاية .

ب ـ أمكنة القصص الشعبي :

وهي أمكنة استقاها السياب من المرويات الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة .

١ ـ بلاد الواق واق :

مكان أسطره الخيال الشعبي تحت وطأة غياب التصور الجغرافي الحقيقي والدقيق لصورة الأرض ، فإذا نحن استدعينا وثيقة جغرافية تنتمي إلى أزمنة مقاربة لأزمنة إنتاج الموروث الحكائي للمكان المعني وأسطرته له ـ ولتكن خارطة الشريف الإدريسي الموسومة بصورة الأرض (٤٠) ـ فإننا سنجد الواق واق مثبتة لديه بوصفها مكانا موضوعيا له إحداثياته وارتسامه المادي على رؤيته للعالم ـ بصفته ممثلا مرحليا لما بلغته المعرفة الجغرافية للجماعة ـ وهي واقعة في طرف قصي من الأرض ، ليس له أدنى نصيب من الحقيقة في منظورنا الحالي ، وقد حافظت دلالة الواق واق حتى عهدنا على ارتسامها الأسطوري بصفتها رمزا مكانيا لما هو بالغ البعد حد الخرافة من الأمكنة والمطامح ، وقد أراد السياب من خلال ادعائه بالوصول إليه أن يجسد لمتلقي نصه مدى شقائه الوجودي واغترابه المكاني بالأسفار والروحي بالمرض والفقر بحثا عن الشفاء والغنى بغير طائل ، وأكد به أيضا ارتباطه الحميم بالوطن وولاءه الأكيد له ، من خلال المقارنة التفاضلية بين المكانين : أرض الواق واق وأرض العراق ، بوصف الواق واق ترميزا لأقصى ما يمكن الإنسان بلوغه من الأمكنة في أسفار الاغتراب المكاني بين غوايات العواصم :

إن يكتب الله لي العود إلى العراق

فسوف ألثم الثرى .. أعانق الشجر

أصيح بالبشر

يا أرج الجنة .. يا إخوة .. يا رفاق :

الحسن البصري جاب أرض واق واق

ولندن الحديد والصخر

فما رأى أحسن عيشاً منه بالعراق (٤١) .

٢ ـ جزائر السندباد البصري وبحر رحلته :

---

(٣٩) د : ١ / ٥١١ .

(٤٠) ينظر " صورة الأرض " للشريف الإدريسي ـ خارطة تراثية ـ مطبعة الجمهورية ١٩٧٠ ـ مصورة عن طبعة المجمع العلمي العراقي .

(٤١) د : ١ / ٣٠١ .

يبدو السندباد ـ بطل رحلات المخيال العربي ـ صورة معربة لأودسيوس بطل رحلات المخيال الإغريقي ، والسياب الذي يفترض وعي المتلقي للمغزى الرمزي لنماذجه المكانية المستلة من الثقافتين العربية والعالمية ، يرتدي قناع السندباد على كينونة أودسيوس ، فما أوثق الصلة بين حبيبة السندباد / زوج السياب التي تنتظره في نصه الآتي وبين بينيلوبي التي قضت الحقب الطوال في انتظار إياب زوجها الغائب في مشاهد الأوديسا ، بما يؤكد أن اهتمام السياب منصب على تحقيق المغزى الجوهري للمكان الأسطوري أكثر من عنايته بمراعاة انضباطها الوثائقي :

وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السفار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أو ما علمتِ بأنه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار (٤٢) .

إن التعالق وثيق بين بطل النموذج الأعلى والبحر وبين جزائر الغرابة ورحلة الشاعر في المكان والزمان ، فالبحر والسفينة وجهان لعلامة الحياة الفردية ورحلة الذات يرقيان إلى مستوى الترميز المشترك بين الذوات متباينة الانتماءات الجغرافية والمعتقدات ، إن انتماء الذات إلى السفينة هو انتماء إلى السفر في المجهول ، استجابة لنداء خفي لا يمكن تحديده غير أن غوايته قاهرة ، و الجزيرة الخيالية مكان يعشق السياب استدعاءه واجتلابه من الزمن الماضي / زمن الطفل الذي كانه وأبقى تثبيتات سعادته ناشطة لديه ، مذكرا إياه بالأجواء العجائبية الآسرة التي كانت تأسر خياله الخصب ليحلق في رحابتها بما شاء له فضول المعرفة المتقدم ، الذي يمكنه من عيش الخرافات بصفتها واقعا ملذا وباعثا على الإدهاش ، يلتقفه الأطفال من أفواه الجدات والأجداد / الرواة الحاذقين لقصصيات ذلك العالم ، والناقلين بامتياز لثقافة الغريب والعجيب الشعبي ، فلا غرو أن يستذكر السياب تلك اللحظات الفريدة التي وهبتها له تلك السرديات المرة تلو الأخرى حتى إبان كهولته :

ردي السندباد

وقد ألقته في جزرٍ

يرتادها الرخ

ريحٌ ذاتُ أمراسِ (٤٣) .

يمكننا القول بعد هذا كله أن المكان المؤسطر شعبيا لا يقل فاعلية لدى السياب عن توظيفه للمكان المؤسطر ميثوبيّاً .

وأخيرا وليس آخرا ، يبدو لنا أن السياب قد تقمص شخصية السندباد متأثراً ـ بعد قراءاته التراثية ـ بشاعره الرومانسي الأثير الذي اقتفى أسلوبه في بواكيره ، وأهداه ملحمته المفقودة " بين الروح والجسد " ، نعني به الشاعر علي محمود طه ، الذي لقب نفسه بالملاّح التائه ، ووظف شخصية السندباد في شعره من منظور رومانسي بحت ، غير أن السياب ولاريب قد نجح في استدعائه هذه الشخصية العالمية والنموذج الانساني الأعلى إلى مدى بعيد ، حتى

---

(٤٢) د : ١ / ٢٢٩ ـ ٢٣١ ، وينظر ـ ١ / ٦٥٤ ، الأدب المقارن : ٢١٦.

(٤٣) د : ١ / ١٨٩.

ليكاد رمز السندباد في حركة الشعر الحر أن يكون لصيقا به بجدارة مستحقة ، على الرغم من كثرة " السندبادات " المعاصرين .

المبحث الثاني ـ المكان اليوتوبي utopia (**)

هل نعدو الصواب إن عرَّفْنا الحياة بأنها رحلة بحث عن المكان ، والإنسان بـالباحث عن المكان الأكثر مثالية بين المخلوقات ؟ ، وقد انطبع المكان بالطابع الفكري للباحثين عنه ، فإن نحن تصفحنا صورة المكان لدى العقول الأكثر إيغالا في المساءلة الوجودية وجدنا المكان الموضوعي يضيق بها ، ووجدناها منخرطة في تقويض مستمر لتعالقاته ، وحفر مستبسل وحثيث في ركام التقويض مقاربة لا تكتمل ولا تنتهي لملامح المكان الغائب / الحلم .

لقد عاش العقل مأزق المكان ، بكل تفاصيله المعمقة لحالة الحصار المعرفي والقلق الوجودي ، إنه يبحث عن مكان يفر باستمرار ويتلاشى ، ولا يخلف سوى مكان آخر مغاير ومضاد للمكان / الحلم ، وحين ننتقل إلى صورة المكان لدى الفلاسفة والمفكرين والحالمين الكبار من الأدباء والمثقفين ، سنجد الصراع بين المكانين قد اتخذ مساراً أكثر حدة ، وعنفا ، على نحو يكفي لجعلهم يتقهقرون نحو الذات المتسامية بصورة المكان المستحيل ، خارجين من معركة غير متكافئة بين ما هو عابر فان وما هو أزلي راسخ ، أو مخرجين لها إلى حيزهم الحلمي المسيطر عليه بسلطة العقل ، حيث للعقل القول الفصل ، ليبتنوا فلسفيا أو أدبيا : روائيا / شعريا / مسرحيا ، أو فنيا : رسما / نحتا ، تلك الممالك المجسدة لمطامحهم ، والحاوية للمثال المكاني الذي يسعون إليه في خضم سعيهم المشترك لتغيير صورة العالم .

يجسد المكان اليوتوبي / اللامكان حلم يقظة فلسفي وأدبي عريق ، وقد طالعتنا العصور بأسماء مختلفة وهيئات متباينة لهذه الأمكنة التجريدية المنفصلة عن الواقع التجريبي ، ممالك متخيلة ينعم الإنسان فيها بوجود مثالي تغمره العدالة ، وكان مثالهم الذي احتذوه هو المدينة الفاضلة التي بناها افلاطون ، وقدم القديس أوغسطين مثالاً ثانيا في " مدينة الله " ، ووضع السير توماس مور كتابه اليوتوبيا مرتحلا فيه إلى جزيرة متخيلة أسس فيها نظاما اجتماعياً وتربويا مثاليا ، وأقام فرانسيس بيكون مؤسس المنهج التجريبي " أطلانطا الجديدة " على العمل لا على المثال الأخلاقي ، وبنى القس و الشاعر الإيطالي كامبانيلا " مدينة الشمس " ، فضلا عن محاولات أخر لموريللي الفرنسي ومونز و هوس الألمانيين ، وعرف الأدب الانجليزي قصصيات يوتوبية نحو " المحيط " لجيمس هارنجتون و " يوتوبيا حديثة " لويلز ، وقد مهد التصور اليوتوبي لظهور الاشتراكية الطوباوية (١) .

وفي تراثنا العربي بنى الفيلسوف الشهير أبو نصر الفارابي نموذجاً يوتوبياً على وفق التصور الإسلامي في كتابه " آراء أهل المدينة الفاضلة " .

استمرت مهيمنة " المكان المثالي " بالظهور الأدبي في عصرنا الحاضر شرقا وغربا ، فنجد " ماكوندو " لدى ماركيز بصفتها مجتمعاً مثاليا ومطمحا مكانيا للسكنى ، كما نجد " الغابة والبستان " لدى طاغور ، و " الطيبة " لدى عبد الرحمن منيف ، و " جيكور " السياب ، و " كنعان " و " الأندلس " لدى محمود درويش ، وغير ذلك من الأمكنة

(**) أطلق افلاطون ـ وهو صاحب أقدم نموذج يوتوبي معروف ـ تسمية الجمهورية على مدينته المتخيلة ، ونجد الفيلسوف المسلم أبا نصر الفارابي بعد ذلك بقرون يطلق على مدينته التي بناها على وفق المنظور الاسلامي تسمية " المدينة الفاضلة " أما في العصور الحديثة فإن د. عطيات أبو السعود ـ مترجمة كتاب المدينة الفاضلة عبر التأريخ ـ تعزو إلى توماس مور ١٤٧٨ ـ ١٥٣٥ صياغة مصطلح اليوتوبيا في نطقها اليوناني ، فقد اشتقها من الكلمتين اليونانيتين Ou بمعنى (لا) و Topos بمعنى (مكان) ، فتعني بذلك (ليس في مكان) أو (لا مكان) ، وقد استخدم لفظ يوتوبيا منذ ذلك الحين في كل اللغات الأوربية وفي ترجمته العربية أيضا ، دالا على نموذج فلسفي أو أدبي لمجتمع إمثالي متخيل يتحقق فيه الكمال أو يقترب منه ويتحرر من الشرور التي تكابدها البشرية ، وهي أماكن موجودة في ذهن الكاتب وخياله قبل كل شئ . ينظر ـ المدينة الفاضلة عبر التأريخ ـ ماريا لويزا برنيري : ٧ .

(١) ينظر ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ د . عبد المنعم تليمة : ٥٧ ـ ٥٩ ، ٦٠ ـ ٦٤ ، المدينة الفاضلة عبر التاريخ في أماكن عدة .

ذات الطابع اليوتوبي ، وهي جميعاً تجسد تصورات بناتها للمكان الحلم ، كما تجسد حالات انقطاع عن المكان الموضوعي ، مقدمة البديل المقترح نفسيا لذلك المكان الملقى خارج الذات ، وبدا لنا من خلال المقارنة بين الأبنية اليوتوبية بين كلا الفريقين ـ الفلاسفة والأدباء ـ وجود اختلاف بين البنيتين وإن كان جوهر الفكرة واحدا ، فيوتوبيا الفيلسوف منقطعة عن الواقع التجريبي قطيعة معرفية وموضوعية ، إنه يقدمها بصفتها نظرا فلسفيا يستند إلى المنطق و الاحتكام الصارم للعقل ، لتقديم تطلعات اقتصادية واجتماعية يتبناها الفيلسوف ويجترحها لأعضاء مجتمعه المثالي ، ليحققوا بها التكامل اليوتوبي ، خلقا للحلم المكاني المنشود ، إنها حقا ـ كما تعبر المفردة اللاتينية يوتوبيا ـ مملكة حالم كبير .

أما يوتوبياوات الأدباء من روائيين وشعراء فإنها معفاة من اجتراحات نظرائهم الفلاسفة ، لأنها وإن تاخمت جوانب من تلك المجترحات ـ بحكم الجامع الجوهري فيما بينها ـ فإنها تخضع في الدرجة الأولى والاعتبار الأهم إلى رؤيا الأديب للعالم ، وهي رؤيا أكثر تحررا ومرونة في التعبير عن نفسها ، وقد لا تتفق أو تنسجم بالضرورة مع النظر الفلسفي ، فهو قائم على الجدل المنطقي والعقلانية التجريبية ، فيما لا تكترث الرؤيا الشعرية والروائية بالمنطق ـ بطبيعتها ـ فقد تلغي المقاييس والروابط العقلية كافة لتستبدلها بمقاييسها وروابطها الابداعية الخاصة ، المتحررة من منطق العالم الموضوعي زماناً ومكاناً ، و إلى ذلك فإن اليوتوبياوات الأدبية تمتلك غالبا مرجعية مكانية موضوعية واضحة ، تكون الرؤيا الإبداعية التي يقدمها الروائي أو الشاعر بمثابة تسامٍ بها وأسطرة لها ، فماكوندو ماركيز و إيثاكة هومير ، وطيبة منيف و كنعان درويش و غيرها ، إنما تمثل حالة من حالات النفس ، غير أنها في الوقت نفسه أمكنة لها تموقعها الموضوعي ، الذي يمكن تبينه بسهولة من خلال استشفاف المكان الموضوعي الأثير لدى المنتج ، فهي بمثابة تنويعات متخيلة على بيئات موضوعية خاصة ، يتسامون من خلالها بها توصلا منهم إلى صورة أكثر إرضاء وإشباعا لتصوراتهم حول المكان ، محتوية التغييرات التي لا يستطيعون إحداثها في بنية المكان .

إن الهروب ـ الانسحاب ـ التراجع إلى جغرافيا نفسية آسرة ، يعبر عن اعتزال الذات للمكان المرفوض أو تهربها من مواجهة التشوهات التي ألحقها الواقع التجريبي بصورة المكان الأثير .

جيكور وخصوصية المكان (مرسخات طوباوية جيكور) :

لم يكن المكان لدى السياب عنصرا منفصلا عن مجمل رؤياه الإبداعية ، بل كان واحدا من عناصر نسيج إبداعي بين عناصر أخر نحو الزمان والأحداث والشخوص .

تتأتى خصوصية المكان من خصوصية الرؤيا ، والأسلوب المعبر عنها ، فهو بمثابة الوجه المنظور من اللامرئي الكامن في ذات الرائي وبواطنه ، فخصوصية الأسلوب واللغة تمكن الشاعر والقاص من أن يمتلك إذ يؤسس ويسم ما ينتجه من رؤى العالم بسيمائه ، حينئذ يقترن المكان به دلاليا ، ويغدو كل منهما وجها للآخر ومرسخا لوجوده وامتدادا طبيعيا له كما لم يحدث من ذي قبل ، وكأن المكان يكتشف من جديد ، ويتمظهر للمرة الأولى ، وتقفز صورة المنتج إلى ذهن المتلقي عند استدعاء عنصر من عناصر أسلوبيته في نقل رؤيته للعالم ، وهذا ما نجده في جيكور خاصة ، إذ أفلح السياب في جعلها ـ وهي المنسية المجهولة حتى عن قسط من مواطنيه ـ مكانا عربيا وعالميا ، ذا خصوصية إبداعية ما هي في الحقيقة سوى خصوصيته الأسلوبية والنفسية وقد اشتبكت أدبيا بوعي الجماعة .

غير أن تناول المكان ليس وحده كفيلا بامتلاكه إبداعيا ، إن ذلك لا يتحقق له سوى على يد التجربة الخلاقة شعرا وقصا ، وإلا غدا المكان برمته ملصقا ناتئا عن بناء النص ، قد لا يخلف استئصاله أو استبداله منه أثرا ملفتا على البنية والدلالة ، وهو أمر ينجم عن اضطراب الحس المكاني لدى الكاتب ، مما يجعل النص بنية مسطحة عائمة غائمة الملامح .

أما السياب فقد وعى ما يصل الذاتي بالجمعي ، والمحلي بالأممي ، والمحدود باللامحدود ، مستثمرا حسا مكانيا متميزا ، ومقدرة تعبيرية مغرية للتلقي وتعدد القراءات ، خرج بجيكور المجهولة والعادية إلى أبعاد تجاوزت موضوعيتها بأمد بعيد ، فالخروج ـ الانقطاع عن المكان المعادي ممثلا بالمدينة فالعالم إلى مكان يوتوبي وفردوس متخيل ممثل بصورة الأرض الأولى المخضعة لفاعلية التسامي أتاح له تحقيق الانفصال الذاتي عن مأزق الحاضر لوذاً بالماضي خلاصا من سطوة الزمان والمكان غير الأليفين ، وجيكور الطفولة يتم استدعاؤها على نحو مستمر من ذاكرة المكان الأليف . (*) .

يبدو لنا أن هنالك بضع أسباب رئيسة رسخت هذه الصفة اليوتوبية لجيكور ، أو أسهمت في بلورتها ، وهي :

أ ـ الموقف السلبي من المدينة :

فقد اكتشف في المدينة ـ وهو ما وقفنا لديه بشئ من التفصيل في دراستنا للمدينة ـ أن لا مكان لمثاليته في عالم غير مثالي ، ((ولأن صورة الطفولة / القرية ظلت ماثلة في ذهنه ، وبالمقارنة بين المدينة والقرية اشتدت لديه نزعة الحنين وربما الهروب إلى عالم البدء ممثلا بالقرية فهي جوهر إنسانيته وفاجعته في الوقت نفسه)) (٢) ، فظهرت جيكور لديه ـ بحضارتها الزراعية ـ مكانا مضادا للمدينة ((الجاهلية .. الفاسقة .. الضالة)) (٣) بتعبير الفارابي .

ب ـ الصفة الأمومية للمكان :

ثمة تداخل دلالي وطيد بين مركزيتين جبارتين للألفة والانتماء المادي والمعنوي طرفاهما الأرض والأم بوصفهما عالما من الحماية والإيواء جعل ارتباط الانسان بهما مشيميا يترسخ باطراد ، فوصف الأرض بالأم ، ولاشك أن تقريبه إلى الأم أو مزج ملامحها بها هو إجراء لاشعوري بحت ذلك أن الأمومة تأتي ((على رأس الدوافع الأولية حسب أهميتها للإنسان)) (٤) .

الأرض هي السيدة الوالدة صانعة الحياة ، ونراها في المنحوتات الميثوبية امرأة ترضع طفلا مع أطفال آخرين ملتفين بثوبها ، والأجنة تحيط بها من كل صوب بصفتها مجسدة الخصوبة والنماء في الكون ، إنها تملأ منصبها بصفتها قوة عليا عن جدارة واستحقاق ، إنها الملكة والموقرة والسيدة (٥) .

ولعل من المناسب هنا أن نتذكر بيت أمية بن أبي الصلت :

الأرض معقلنا وكانت أمنـا فيها مقابرنـا وفيها نولـدُ

(*) للتوسع في متضمنات هذا المدخل النظري ينظر ـ ظاهرة المكان بين السياب وماركيز (مقال) ، المنزلات : ٣ / ٤٠ ، ٢٦ ، الشعر والرسم ـ فراكلين روجرز : ٦٠ ، النار والجوهر : ١٢٧ ، شجر الغابة الحجري ـ طراد الكبيسي : ٣٥٥ ، دراسات في النقد الأدبي ـ د. أحمد كمال زكي : ٢٦٣ ، الأصابع في موقد الشعر : ٨٨ ، العتبة (بحث) ، السياب ـ إيليا الحاوي : ٢٦ ، النقطة والدائرة : ٦٤ ، وغيرها

(٢) المنزلات : ٣ / ٩٧ .
(٣) آراء أهل المدينة الفاضلة ـ الفارابي : ١٠٩.
(٤) علم النفس المعاصر : ٩٩ .
(٥) ينظر ـ ما قبل الفلسفة : ١٧٠ ـ ١٧١ .

وقد عمق الخطاب السماوي الصفة الأمومية للأرض حين أشار إلى بدء الصيرورة الإنسانية من التراب ، وجعل منها جوهرا للطهارة وموئلا للجسد الفاني العائد إلى رحم التكوين القديم .

سئل السياب ذات مرة عما يعتز به من شعره ، فاختار لسائله من بين كل شعره هذا النص المجسد من الأرض أمّاً كبرى أبدية ، مرضِعاً لا يجف عطاؤها لأبنائها البشر الفانين ، عادلة لا تفرق بين أطفالها الكثر اللائذين بأحضانها الأكثر أمنا فرارا من الجوع والمرض وتقلبات المزاج الكوني :

ذكرتُ مقابرَ الأطفال

تلوذ بكل سفحٍ

نام فيها دون أثداء

ولا قُمُطٍ صغارٌ من حصاد الجوع والداء

لقد رضعوا من الثدي التي لم يبلها الأجيال

وناموا في حمى الأم التي لا يستوي الأطفال

ولا الأشياء إلا في حماها .. في حِمى ترَبٍ وظلماءِ (٦) .

لعل في انتخاب السياب هذا المقطع دون غيره ما يدلنا على ما تحتله صورة الأرض / الأم في نفسه وخياله من مكانة مميزة ، وفي شعره بصفته أصدق وثيقة نفسية له ، لقد كانت هذه الصورة المزدوجة للمكان حاضرة في رؤياه حضورا فاعلا ، يمكننا استنادا إلى رسوخه أن نستنتج مغزى أنسنة السياب لجيكور ، فمن خلال إسقاطه الملامح الإنسانية عليها يتكشف للمتلقي وجهٌ إنساني بيِّنُ الملامح من ترابها ، هو وجه أمه الميتة ، وقد عمق وأكد الصفة الأمومية لجيكور في ذاته كونُ جسد الأم الميتة جزءا من ترابها الذي يحتضن قبرها الحميم ، اتحاد جسدي بين جسدي وملامح الأمين ، ولَّد في مخيلة السياب منذ طفولته علاقة وثيقة بالرغم من سوداويتها بين الأمومة الغائبة والمكان الماثل ، ارتفعت في الذات إلى منزلة التوحد وتبادل الحلول بين الأمين ، فتداخلت الصورتان ، وغدا يؤمن لاشعوريا بأن تراب جيكور / الأم الماثلة ، ليس سوى رفاة الأم الغائبة ، أو أن ذلك الثرى مرشح للنهوض بذلك الدور النفسي ، فغدت لديه أما حقيقية / رحما انبثقت منه كينونته المغتربة :

نسيم الليل كالآهات

من جيكور يأتيني

فيبكيني

بما نفثته أمي فيه

من وجدٍ وأشواق

تنفس قبرها المهجور عنها

قبرها الباقي

على الأيام يهمس بي :

ترابٌ في شراييني (٧) .

---

(٦) ينظر الحوار كاملا في ـ كتاب السياب النثري : ١٢١.

**

في ضلوعي يصيح الردى

بالتراب الذي كان أمي : غدا

سوف يأتي فلا تقلقي بالنحيب

عالمَ الموت (٨) .

**

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها البالي

من قبر أمي التي

صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيكور ترعاني وأرعاها

.. يا باب ميلادنا الموصول بالرحم (٩) .

فبإسباغ امتيازات الأمومة على المكان حقق حلم يقظة الأمومة الماثلة ، بصفتها آلية استعاضة نفسية عن غياب الأم ، للتمتع بالحماية والاحتضان وبنسغ الحياة الذي تمثله ، وهي أيضا مناورة يائسة من مناورات السياب ضد الموت المحيق ، فلا غرابة في سياق حلمي كهذا بأن نجده يصغي إلى نبض المكان وما هو غير نبض الأم الغائبة التي قيل له " بعد غد تعود .. لا بد أن تعود " ، ثم اكتشف الشاعر / الطفل كذب ومماطلة نبوءة الرفاق :

إنها هناك

بجانب التل تنام نومة اللحود

تسف من ترابها وتشرب المطر (١٠) .

**

كان للأرض قلب أحس به في الدروب

في البساتين .. في كل نهر (١١) .

طالبا منها أن تحاوره وتجيبه :

إيه جيكور .. عندي سؤالٌ أما تسمعينه ؟ (١٢) .

وجاهرا بصفتها الأمومية الراسخة في رؤيا خياله :

تلك أمي وإن أجئها كسيحا (١٣) .

---

(٧) د : ١ / ٦٧٢ .
(٨) د : ١ / ٦٥ .
(٩) د : ١ / ١٨٦ ، وينظر ـ ٢٠٧ ، ٦٥٦ ، ٦٦٨ ، السياب ـ إحسان عباس : ٢٠ .
(١٠) د : ١ / ٤٧٦.
(١١) د : ١ / ٣١٠ .
(١٢) د : ١ / ٢٠٨.
(١٣) د : ١ / ٦٥٦.

وبعد أن مرت به السنين وأنهكه المرض ، أخذ يرى أن جيكور تشاطره ما يصيبه :

وجيكور شابت وولى صباها

وأضحى هواها رمادا (١٤) .

**

جيكور في عينيك أنوارُ

خافتةٌ تهمس : مات الصبا (١٥) .

جـ ـ نزعة التوحد بالأرض :

لقد احتشدت كل المقومات والخبرات التي حظي بها الشاعر في إسباغ نزعة نفسية تجمح به نحو تحقيق الاتحاد الكامل بالمطلق الأرضي جسديا بعد أن حقق وأرضى عشقه للمكان روحيا ، والاتحاد الجسدي الكامل والمثالي مع المكان تجلى له في منزلة الموت الحميم ـ القبر العراقي / التلاشي والفناء في المعشوق :

إن مت يا وطني

فقبر في مقابرك الكئيبه

أقصى مناي (١٦) .

**

يا ليتني بين من في تربها قبروا (١٧) .

**

يا ليت لي فيهِ

قبراً على إحدى روابيهِ (١٨) .

د ـ طفولة جيكور :

بوصفها عدن الماضي ، وجنة أحلام المأوى ، التي نعم بها بكل ما أمسى مفتقرا إليه بشدة ، فكل جماليات المكان ومظاهر فتنة جيكور مستدعاة نصيا من بانوراما شواهد الماضي :

جيكور جيكور يا حقلا من النور

يا جدولا من فراشات نطاردها

.. في أول الصيف يا باب الأساطير

ردي إليَّ الذي ضيعتُ من عمري

أيام لهوي وركضي خلف أفراس

تعدو من القصص الريفي والسمر

---

(١٤) د : ١ / ٢٠٧.

(١٥) د : ١ / ٦٦٨ ، وينظر ـ السياب ـ أدونيس : ١٣ ، الموضوعية البنيوية ـ د. عبد الكريم حسن : ٢٤٩ ، الأصابع في موقد الشعر : ١١٥.

(١٦) د : ١ / ٢٨٨.

(١٧) د : ١ / ٣١٨ .

(١٨) د : ١ / ٢٠٢ ، وينظر ٣١٨ ، الموضوعية البنيوية : ٣١٠ .

ردي أبا زيد لم يصحب من الناس

خلا على السفر

إلا وما عاد

ردي السندباد وقد ألقته في جزر

يرتادها الرخ ريح (١٩) .

**

فر قلبي إليها كطير إلى عشه في الغروب

هل تراه استعاد الذي مر من عمره (٢٠) .

**

ذكريات كما يترك الصوت من ميتٍ في خيالٍ رنينه

إن الصورة التي يرسمها لجيكوره الفاضلة / عدنه الفقيد ، لا يمكن فهمها بسوى التحاقنا برحلات إياب الشاعر النصية المتواترة إلى منطقة التكوين / الطفولة ، متبنِّيا خطاب الطفل الذي كانه / الإنسان النقي القريب من الأسطورة / الإنسان الأول / إنسان ما قبل الأقنعة ، مستعيدا ما أسطره ذلك الطفل القديم الذي يسكنه من تعالقات مدهشة وبريئة بين موجودات المكان الأليف / العالم مصغراً ، فإذا كانت جيكور هي " باب ميلاده الموصل بالرحم " ـ كما عبَّرَ ـ فإنها بدت لديه أيضا " باب الأساطير " على وفق ما قرأناه في نص سابق ، وإن كونها باب الأساطير يشير إلى كونها مدخلا حلميا يوصله ومن يلتحق برحلاته السرية معه إلى فردوس الذات الفقيد المكتظ بكل ما هو مدهش وخارق للمألوف وساحر للألباب من أساطير الطفولة تلك ، وإذا كان الأستاذ طراد الكبيسي قد أطلق على جيكور تسمية " يوتوبيا الرجل الفقير " فإننا ـ بالرغم من تأييدنا التام لهذه التسمية الدالة ـ سنطلق عليها تسمية " يوتوبيا الرجل الطفل ، فهي مكان نفسي / مملكة متخيلة ، لرجل حالم بطفولته ، عالق بتلافيف ماض سحيق ، منهمك في استرداده بغير طائل ، مملكة بنتها العاطفة أكثر مما بناها العقل :

إيه جيكور عندي سؤالٌ أما تسمعينهْ

هل تُرى أنتِ في ذكرياتي دفينة

أم تُرى أنتِ قبرٌ لها فابعثيها .. وابعثيني .. (٢١) .

**

أواه يا جيكور لو تسمعين

أواه يا جيكور لو توجَدين

لو تنجبين الروح لو تجهضين (٢٢) .

---

(١٩) د : ١ / ١٨٦ ـ ١٨٩ .
(٢٠) د : ١ / ٢٠٥ ـ ٢٠٨ .
(٢١) د : ١ / ٥٠٧ .
(٢٢) د : ١ / ٤٢١ ـ ٤٢٢ .

ويشير قوله " لو توجَدين " إلى خطاب المكان الغائب ، وهذا أيضا مما يعزز الطابع اليوتوبي للمكان الذي ينتظر فيه البشارة الإلهية ، ساريا إليه بقوة البراق العابرة للمستحيلات الأرضية ، ليحقق الوجود الغائب / الولادة الجديدة للذات الفانية ، متقمصا مجالدة نبوية في أتون المكان المعادي :

يارب أرجع على أيوب ما كانا

جيكور والشمس

والأطفالَ راكضةً بين النخيلات

إني سأشفى سأنسى كل ما جرحا

قلبي وعرى عظامي فهي راعشةٌ

والليل مقرورُ

وسوف أمشي إلى جيكورَ ذات ضحىً (٢٣) .

**

ولكن ، أنّى له ذلك :

وجيكور خلف الدجى والدروب

وخلف البحار (٢٤) .

**

مدينةٌ موصدةٌ أبوابُها

وخلفَها وقفت في انتظار (٢٥) .

**

جلستُ عندَ بابها

كسائلٍ ذليل (٢٦) .

فهو لا يستطيع العودة إليها لأنه رهينة المكان المعادي ، تائه بين دروبه ، تحول أسواره بينه وبين جيكور :

بعيدٌ عنكِ عن جيكور عن بيتي وأطفالي

تشد مخالبُ الصوان والإسفلت والضجرِ

على قلبي تمزقُ ما تبقّى فيه من وترِ

يدندنُ يا سكونَ الليل يا أنشودةَ المطرِ (٢٧) .

**

وتلتف حولي دروبُ المدينة

حِبالاً من الطين يمضغن قلبي

---

(٢٣) د : ١ / ٢٥٨ ـ ٢٥٩ .
(٢٤) د : ١ / ٦٤٦ .
(٢٥) د : ١ / ١٦٢ .
(٢٦) د : ١ / ٦٠٦ .
(٢٧) د : ١ / ٢٥٤ .

.. ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رمادَ الضغينة

.. وجيكور من غلَّقَ الدور فيها

وجاء ابنُها يطرق البابَ دونهْ

.. وجيكورُ من دونها قام سورٌ

وبوابةٌ واحتوتها سكينة (٢٨) .

هـ ـ جيكور أرض الحرية :

تجلت جيكور في نص السياب قرينة لحرية مثالية ذات شقين :

أ ـ الحرية الروحية :

فروحه في جيكور الأعماق كيانٌ طليق في منجى من الأغلال التي أطبقت عليه فيما بعد ، فغدت جيكور في المستوى النفسي من الاستجابة للمكان أرضا بلا حدود ، تمنحه الانخراط في **تجربة الجلال** ، وهي التي يعبر عنها المهتمون بأنثربولوجيا الأساطير بـ ((تجربة القوة والهول ، ولكنها القوة وهي مستقرة هادئة ، غير فارضةٍ إرادتَها عن وعيٍ وقهر ، فالقوة خلف الجلال هي من الشدة على نحو لا تحتاج معه إلى فرض نفسها ، إنها تحوز ولاء الإنسان بمجرد وجودها دونما جهد ، ويطيعها المشاهد تلقائيا عن طريق الأمر القاطع ، الصاعد من أعماق روحه)) (٢٩) .

والحرية الروحية التي يستشعرها بقوة في جيكور / الإطار النفسي الأوسع لحركة الخيال ، يعمِّقُها الوقوع في سطوة المكان المعادي / السجن النفسي ممثلا بالحضارة الحجرية الآثمة :

يا غربة الروح في دنيا من الحجر

والثلج والقار والفولاذ والضجر

يا غربة الروح لا شمسٌ فأتلقُ

فيها ولا أفقُ

يطير فيه خيالي ساعة السحر (٣٠) .

ب ـ الحرية الجسدية :

وقد تعمَّقَ هذا الجانب مع تدرج الوهن الجسماني إليه ، وتعطل فعالياته الحيوية وضمور الأعضاء ، وصولا إلى الشلل والعجز عن الحركة ، وهو ما لم يكن له وجود في جيكور ، بل كانت ـ وهي منزل الخطوة الأولى ـ فردوس حراك دافق كبويب ، وهو ما يرسخ دهشة الذات الغاربة ، وفاجعتها المكانية والجسدية :

ألستُ الراكضَ العدّاءَ

في الأمسِ الذي سلَفا (٣١) .

---

(٢٨) د : ١ / ٤١٤ ـ ٤١٩ ، وينظر ـ ٤٥٨ ، ١٨٧ ـ ١٨٨ .

(٢٩) ما قبل الفلسفة : ١٦٠ ـ ١٦١ .

(٣٠) د : ١ / ٦٦٠ ، وينظر ـ ظاهرة المكان بين السياب وماركيز (مقال) .

(٣١) د : ١ / ٢٨٠ .

في فراغ لانهائي فائض عن حاجة الروح والجسد انخرط في موازنات فادحة قوامها المقارنة بين العجز الذي أوصله إليه الزمن الماثل وبين أمس طفولته اللاهي في جيكور الحلم ، وإذ يقف في حضرة جيكور كسيحا مشلولا ، فإنه لا يملك سوى أن يضرع إليها مستجمعا كل ما فيه من قدرة على الأمل بأن يستعيد جزءا من عدنه الفقيد ، بعد أن غدت رجلاه الواهنتين اللامحسوس بهما " ريحا تجوب القفار " (٣٢) :

ردي إليَّ الذي ضيعت من عمري

أيام لهوي وركضي خلف أفراس (٣٣) .

في هذا المفصل القدري الذي اختبر فيه يوميات الجحيم في أسر الجسد الخاوي والمكان المعادي ، غدت أمنيته الأكثر حدة فيه وإغراء له هي **المشي** إلى جيكور ، هنا غدا المشي في حد ذاته مطمحا فردوسيا ينتمي إلى المكان الغائب ، يكتسب بها المشي في ذلك المكان ما هو أبعد بكثير من معناه المجرد ، فالعودة إلى جيكور إنما هي عودة إلى الحياة الغاربة ، وانغماس نفسي في طقوس الحركة الدالة / حلم انعتاق الجسد المغلول ، بامتيازات لا يقوى على منحها إياه سوى المكان ، ومن هنا اقترن ذكره لجيكور بالحضور الحركي للذات فيها في كثير من مواطن جيكورياته التي يمكن تسميتها بمراثي الذات / المكان ، سواء ما كان صادرا عن الشاعر نفسه ـ كما في الأمثلة السابقة ـ أو ما كان صادرا عن عنصر بشري أو غير بشري من موجودات المكان :

جيكور يا جيكور هل تسمعين

ولتجمعي أطفالَكِ اللاعبين (٣٤) .

**

يا جدولا من فراشاتٍ نطاردها (٣٥) .

**

جيكور والشمس

والأطفال راكضة بين النخيلات (٣٦) .

**

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

**

نافورةٌ من ظِلالٍ من أزاهيرِ

ومن عصافيرِ (٣٧) .

**

---

(٣٢) د : ١ / ١٩٦ .
(٣٣) د : ١ / ١٨٩ .
(٣٤) د : ١ / ٢٥٩ .
(٣٥) د : ١ / ١٨٦ .
(٣٦) د : ١ / ٢٥٨ .
(٣٧) د : ١ / ١٨٦ .

ورق البراعم وهو يكبرُ

أو يمص ندى الصباح (٣٨) .

**

فاجأَ النخلةَ المثمرة

سرب جوعى من الطير

في قرية مقفرة (٣٩) .

**

كركراتُ المياه التي

كسَّرَ الشمسَ منها ارتجافُ (٤٠) .

لا يخفى ما في الشواهد السابقة من إحساس عميق بالحركة في المكان وعناصره ، ولعل من المناسب أن نستذكر هنا قول أحد الدارسين ((إن الشاعر المتأمل يستطيع أن يكتشف الصلة بينه وبين واقعه من خلال ارتباط الإثنين بمفهوم الحرية ، ولذا سوف يرفض المكان أية تصورات لا تربطه بالحركة)) (٤١) .

و ـ جيكور أرض الفطرة :

فبوصفها مأوىً نفس ـ جسدياً أمثل ، مثلت لديه أرض البراءة الأولى والفطرة الصالحة ، فهي عالم ما قبل اكتشاف العالم ، وواقع ما قبل الواقع ، وفردوس ما قبل الخروج القدري والطرد من الفردوس ، يتناهى إلى أسماعنا في هذا الموضع من سيرورة التحليل وصفُ الفارابي أهلَ مدينته الفاضلة بكونهم ((مفطورين بالطبع بفطر متفاضلة يصلح بها إنسان لإنسان)) (٤٢) .

وإذا كان غرض المدينة الفاضلة ـ في نظر افلاطون ـ هو ((تحقيق السعادة الدنيوية في الوسيلة المؤدية إلى ذلك الغرض وهي الفضيلة)) (٤٣) ، فإن جيكور السياب مدينة اتخذ بانيها من الشعر وأبعاده مادة لبنائها ، أو هي مثول شعري لهذه المدينة ، إنها أرض مفطورة بالطبع بفطر متفاضلة لخلوها ـ سيابيا ـ من هابيل ، مما يعني تنزهها من الشر الذي يحيل عليه بصفته دالا ترسخت دلالته جمعيا في الإصغاء إلى الشرير الأعظم / إبليس ، المشرع الرمزي الأول للجريمة في التأريخ البشري ، فجيكور السياب هي الأرض الأولى / البكر ، قبل أن تكتشف الخطيئة ، لأن قابيلها لم يكن ولد بعد إبان اكتشافات السياب الأولى للعالم ، فهناك في عدن جيكور :

كانت الأرض تلقى صباها لأول مرة

كان قابيلها بذرةً مستسرة (٤٤) .

---

(٣٨) د : ١ / ٣٢٦ .
(٣٩) د : ١ / ٤٦١ .
(٤٠) د : ١ / ٢٠٨ .
(٤١) إشكالية المكان : ١٩.
(٤٢) آراء أهل المدينة الفاضلة : ٩٨ .
(٤٣) جمهورية افلاطون : ٦ .
(٤٤) د : ١ / ٢٠٦.

وأهل مدينة السياب الفاضلة ليسوا برجوازيين ، إنهم الفلاحون الطيبون البسطاء ، الذين يعملون بجد ، فما أشبههم بمواطني جمهورية افلاطون الذين يستمدون تفاضلاتهم الطبقية في اللوائح الداخلية لجمهوريته من مدى اجتهادهم في العمل ومقدار عطائهم ، غير أن مواطني جمهورية السياب الريفية محاصرون برعب المكان الخارجي ، ممثلا في نصوصه بالجراد المعدني / طيور النار والفولاذ / الريح العتية المبيرة / الأسلحة الحديثة / وغيرها ، وهي جميعا عناصر قادمة من المكان المعادي :

وخوَّضَ في الظلماء سمعي تشده بجيكور آهاتٍ تحدرن في المهدِ

بكاء وفلاحون جوعى صغارهم تصبرهم عذراء تحنو على مهدِ (٤٥) .

**

جيكور جيكور أين الخبز والماء الليل وافى وقد نام الأدلاّءُ

والركبُ سهرانُ من جوعٍ ومن عطشٍ والريحُ صرٌّ وكل الأفق أصداءُ (٤٦)

**

أغارَ من الظلام على قرانا فأحرقهن سربٌ من جرادِ

كأن مياه دجلة حين ولّى تنم عليه بالدم والمدادِ (٤٧) .

**

أو يفض الظلامَ إلا لكي تنـ ـدكَّ جيكور بالسلاح الجديدِ

أنتِ جيكور كل جيكور أحدا قُ العذارى وباسلاتُ الزنودِ (٤٨) .

ز ـ جيكور أرض الديمومة الروحية :

بدت جيكور لدى السياب أرضا تكبح فيها فاعلية الزمن ، وتتخذ الحياة امتدادا لا يحول دون عنفوانه حائل ، إنه يتقمص في تشوفه لتجليات جيكور الزمنية ذات طفل لم يتعرف بعد إلى الموت ولم يقف على حقيقته ، فالحياة في رؤيا كهذه للعالم تبدو طريقا لامتناهيا ، وخطواته الأولى عليه طقس يستعاد في اللحظات الأشد ضراوة ، ـ الأكثر قربا من أفق الزوال ـ للانخراط بديمومة راسخة :

طفولتي صباي أين كل ذاك

أين حياة لا يحد من طريقها الطويل سور (٤٩) .

وهو يستعيد هذا الخطاب التثبيتي ، ويؤكده ، ليغدو منطلقا لإحساسه بالزمن في جيكور ، حيث :

المرء لا يموت

إن لم يفترسه في الظلام ذيب

أو يختطفه مارِدٌ

والمرء لا يشيب

---

(٤٥) د : ١ / ٧١٨ .
(٤٦) د : ١ / ٤٢٢ .
(٤٧) د : ١ / ٣٩٨ ـ ٣٩٩ .
(٤٨) د : ١ / ٤٠٦ .
(٤٩) د : ١ / ١٤٦ .

فهكذا الشيوخ منذ يولدون

الشعر الأبيض والعصيُّ والذُّقون (٥٠) .

فالوقائع السالفة هي مسببات الموت الوحيدة في مملكته الخالية من القاتل قابيل ـ داعية الدمار ، فقد فسر ـ مستندا إلى إحساسه القوي بالديمومة الداخلية الغامرة ـ ما يظهر على مواطني مدينته الفاضلة من علائم الشيب بمنطق غير زمني بحت ، هو منطق ذلك الطفل الشبح الذي يستدعيه في مدائح جيكور ، ولا يمكن التقليل من شأن نص كهذا ، فالجسد من أكثر الأمكنة وشاية بحضور الزمن ، ويؤكد المهتمون بآركيولوجيا الجسد أن ((وعي الإنسان لوجوده لا يتم بسوى وعيه محددات ذلك الوجود الحقيقية ، عندما يعي كيانه المتجسد ، فالجسد هو ما يسمح للزمان بأن يتنضد على المكان ، أي أنه نقطة اقتران الزمان بالمكان)) (٥١) ، إن استدعاء طفولة الوعي ومعتقداتها القريبة من فضاء الأسطورة المحتفي بالخوارق هو وحده الكفيل بقهر الزمن وسطوته الناجزة ، سعيا إلى مقاربة فكرة الأبدية / الحلم الإنساني العتيد ، فلا غرابة بعد ذلك إذا وجدناه يصف ربيع جيكور بالربيع الخالد ، بناء منه على المنحى النفسي المذكور في الاستجابة إلى الزمن ، وما الربيع سوى أحد أهم رموز الولادة والحياة المتجددة ، فيكون في استمراريته استمرار لهذه الحياة ، وهذا كله يجسد رد فعل رؤيوي على أغلال الموت والمرض ، وأفق الزوال المخيم على **المعذَّب الجيكوري** :

في ريف جيكور الذي لا يميل

عنه الربيع الأبيض الأخضرُ (٥٢) .

بل إنْ هذه المزية لجيكور تمنحها القدرة على إشاعة الخصب والجمال وبث الروح والحراك وإنْ في الجمادات الكئيبة وموجودات المكان المعادي :

جيكور من شفتيك تولد من دمائك في دمائي

فتحيل أعمدة المدينة

أشجار توتٍ في الربيع

ومن شوارعها الحزينة

تتفجر الأنهار

أسمع من شوارعها الحزينة

ورق البراعم وهو يكبر

أو يمص ندى الصباحِ

والنسغ في الشجرات يهمس

والسنابل في الرياحِ

تعد الرحى بطعامهن (٥٣) .

---

(٥٠) د : ١ / ١٤٧ .

(٥١) فلسفة الجسد : ٥٤ ـ ٥٨ .

(٥٢) د : ١ / ٢٠١ .

(٥٣) د : ١ / ٣٢٦ .

وإن ظهرت جيكور ـ في مرحلة أنشودة المطر ـ وهي تتعرض إلى الغزو ، الرامي إلى هدم مدينته الفاضلة :

يا مسيح الحديد ألقاك ظلاً فوق جيكور طائرٌ من حديد (٥٤) .

وهي نبوءة أطلت في أكثر من موضع من شعره ، وقد يحق لنا أن نعدها نبوءة حالكة غير أنها صادقة ثبتت صحتها في غضون أقل من ثلاثة عقود على رحيله حين حلق طائر الحديد أسرابا في أفق جيكور ، ورسمت أجنحة الطائرات المغيرة ظل صليب المسيح على الثرى ، تحت شمس الحروب السوداء ، وهو ما لم يكن شئ منه قد شهده الشاعر في حياته على الإطلاق ، فهل الشعر ضرب من النبوءة ؟ ، سؤال خارج المتن نسأله فحسب .

هذه فيما نرى أهم الملامح اليوتوبية ومرسخاتها في جيكور السياب ، وأبرز دلالاتها ومحمولاتها ، وهي معا ملامح تخرج بها عن شخصيتها الموضوعية ، وأبعادها الجغرافية ، إلى صورة متسامية لمملكة متخيلة ذات أبعاد إنسانية كونية مستقرة في أعماق النفس ، منقطعة كليا عن رعب الخارج المعادي ممثلا بالمدينة على نحو رئيس ، مدينة قابيل التي يصرخ فيها هابيل السياب بأخيه الآثم :

أخي يا أنت يا قابيل

خذ بيدي على الغمَّهْ (٥٥) .

فما كان منه سعيا إلى الخلاص من رؤيا المكان المعادي إلا أن تشبث ببقعة آمنة وجدها مستقرة في أعماق الذات المحاصرة ، ليمارس في مساحتها المتاحة أحلام يقظة انتصاره على سلطة القدر ، ممثلة بجيكور بوصفها وجودا موضوعيا استحال بناء نفسيا خالصا من خلال فاعلية التسامي ، واللجوء إلى خوارق الرؤيا لطرد ما تسلل من فواعل المكان المعادي إلى تلك البقعة الآمنة ، التي كلما ابتعد عنها طوعا أو كرها ازداد تشبثا بها ، هاربا من حاضره المعيش ومن مستقبله المجهول نحو رحابة الماضي المألوف ، ومدينة الأعماق المحاصرة ، محاولة حلمية يائسة لردع كآبة الواقع ، وقد أدرك مدى إيغاله في مأزق المكان بهروبه الانهزامي من ذلك الواقع الذي لا يحسد عليه ، فقد صرح لنا في قصيدته " جيكور أمي " بأن جيكور التي يمجدها إنما هي جيكور الصبا وأنها تغيرت بعد زواله وفقدت ألفتها أحياناً ، في نصوص تعبر عن شعور بفداحة المأزق المكاني :

أهي عامورة الغوية أم سادوم

هيهات إنـها جيكورُ

جنةٌ كان الصبا فيها

وضاعت حين ضاعا (٥٦) .

******

حلم صباي ضاع آه ضاع حين تم

وعمري انقضى

ولن يعيد الدهر ما مضى (٥٧) .

---

(٥٤) د : ١٤٦ .

(٥٥) د : ١ / ٢٥٥ .

(٥٦) د : ١ / ٦٥٧ .

إنها يوتوبيا الرجل الطفل ، الممارس لتثبيتات سعادته ، والحالم بأمجاد النشأة الأولى ، وجنته التي مد يديه بعد حين ليطرق بابها الموصود بوجه فتاها المطرود منها مرغما ، مدينة السراب الفاتنة التي خلبت غوايتها ألباب عشاقها الكثر عبر رحلة الإنسان التائه في الزمان والمكان :

طافت رؤاها بأفلاطون باهتـةً ألوانـها فاكتفى منـها بأظـلالِ

اعتادت الشاعر الوسنان فائتلقت أبوابُ يوتوبيا الزرقاء كالآلِ

حتى إذا امتدَّت الإيدي لتلمسها ذابت فلم يبق إلا محض أقوالِ

وأقبلَ الفيلسوف الحر وانتزعت كفاه خيط الستار القاتم البالي (٥٨) .

ونود أن نشير ـ ونحن في ظلال هذا النص ـ إلى أهمية بالغة نلمحها فيه وإن لم يكد يشغل بال أحد من دارسي السياب أو يدعوه محموله إلى الوقوف عليه ، فهو نص ينبئنا بصفتنا متلقين حياديين بكون السياب على دراية جيدة بمصطلح المدينة الفاضلة وأبعاده الفكرية ، وهو يمنح مدينته الفاضلة تاريخا يمتد بين أفلاطون وبينه ، كما يثبت ورود مصطلح " يوتوبيا " في البيت الثاني من النص المستشهد به أن السياب هو الهادي الأول للباحثين عن مدينته الفاضلة ، فقد ذكره ـ بملفوظه اللاتيني ـ وألمح لمتلقي نصه أنه ممن تجلت لهم أبواب ذلك المكان ، كما حمل النص نقدا موضوعيا منه لذلك الحلم الفلسفي ، الذي اجترحه النص الديني أول ما اجترحه في مفاصل سرديات الخلق ومكابدات آدم في مكانه الأليف المولد لسلالات من الأمكنة الفردوسية ، كانت يوتوبياوات الفلاسفة وجمهورياتهم إحدى امتداداتها الدلالية ، كما تبنى السياب في النص نفسه خطابا عقلانيا ناقدا للحلم اليوتوبي ، يحق لنا استغرابه منه ، بعد كل ما وقفنا عليه من شواهد نصية متواترة على تبنيه الخطاب اليوتوبي في تعامله مع جيكور ، وعلاوة على ذلك نجده يتوجه إلى من يصفه بالفيلسوف الحر بدعوة إلى نزع ما وصفه بـ " الستار القاتم البالي " ، أي أنه ينقلب في هذا النص على حلمه العصي ، ويدعو نفسه إلى حكومة العقل ، وإن كان ـ بما لا يقبل الجدل ـ لم يحقق أو يسر على هدي هذه الثورة النفسية المفاجئة ، بل بقي حتى آخر لحظة امتلكها متمسكا بحلم المدينة الفاضلة .

يرى الناقد ياسين النصير أن ((الملامح اللبرالية التي اتسمت بها أوائل استينات كانت حافزا لأن يطلق الكتّاب أعنة مخيلتهم فكتبوا عن مدن الحلم وصحراء التيه والأمكنة اليوتوبية)) (٥٩) ، وهي مقولة قد تصح على جانب من المخاض اليوتوبي لأدب الحقبة الزمنية التي يشير إليها ، غير أننا لا نوافقه على ذلك لدى السياب في الأقل ، لأن رؤيته اليوتوبية للمكان قد انبنت على أساس نفسي بحت امتزج على نحو فاعل بمجمل رؤياه للأمكنة والازمنة ، وبظروف حياته عامة ، بعيدا عن الملامح الليبرالية وسواها ، فالحلم اليوتوبي ـ فيما نرى ـ هو خطاب إنساني أصيل ـ منذ أفلاطون وقبله كما أوضحنا ـ ولا نظن تعبير " الترف الخيالي " مناسبا لمقاربة خطاب أفلاطون ، إلا إن صح أن الفلسفة ترف وخيال ، والشاعر ذو النزعة اليوتوبية إن كان بمنزلة السياب هو راءٍ فذ انهزم في واقعه هزيمة لا يد له في مجرياتها ، ولا قدرة له على ردها ، وهو في الوقت نفسه راء ذو نزعة إصلاحية ، ونفس تنزع إلى التسامي لإحداث ما تراه من تغييرات في بنية المكان ، على وفق رؤيتها للعالم ، وأخيرا وليس آخرا ، نقول :

---

(٥٧) د : ١ / ٦٠٧ ، وينظر ـ الموضوعية البنيوية : ٢٥١ ، الأصابع في موقد الشعر : ٣٠٦ .

(٥٨) د : ٢ / ٤١٦ ، وينظر ـ المنزلات : ٣ / ٩٩ .

(٥٩) إشكالية المكان : ٩ .

إن أجمل الرؤى اليوتوبية للمكان لهي تلك التي تنبثق بتلقائية لا عن تكلف واستعارة لمنجز الآخر ، مزودة بموهبة خلاقة ووعي كافيين لتقديم خطاب قادر على إقناع المتلقي بجدواه ، والالتحاق بجدلية القراءات .

الفصل الثالث

التشكل الجمالي للمكان

المبحث الأول

مشهد المكان و تجليات الصورة الشعرية :

أولا ـ مدخل :

الصورة قوام الشعر ، ومنها يستمد الخطاب قسطا من أدبيته ، قد لا يكون الشعر منفردا بين شعب الفنون اللغوية بحفاوته بالصورة ، فهي شائعة في مجمل وقائعها اليومية ومعينة للمرسل على الإبلاغ والتواصل ، غير أنها في الشعر تتخذ موقعا متصدراً أهلها في درسنا النقدي القديم لتمثيل الجزء الأعظم من فسيفساء علم البلاغة .

لقد استقطبت الصورة اهتماما متزايدا يمتد منذ تراثنا القديم وصولا إلى درسنا النقدي الحديث ، فهي إحدى الإشكاليات النقدية المهمة ، التي اختلفت فيها الآراء ، وتعددت القراءات والمواقف ، وقد كان لمنزعها الافتراضي المؤسس على طبيعتها الذهنية الأثر الكبير في وسمها بسمة الإشكالية .

تولد الصورة في خيال الكاتب ويكون إدراكها في مخيلة المتلقي بمثابة ولادة جديدة لها ، وبمقدار ما تملك من قوة وتأثير تكون أكثر قدرة على التغلغل في وعي المتلقي واستنفار مخيلته لترتسم فيها الصورة الناشئة على النحو الذي يطمح إليه منتجها .

من الصعوبة بمكان أن تحد الصورة الشعرية حدا جامعا مانعا ، وعلى الأخص في المنظور الإبداعي الحديث ، فقد انتقلت الصورة الشعرية بين حقب وعصور مختلفة ، والتحقت بتحولات الكتابة الأدبية ، فإن نحن قصصنا أثر تلك التحولات ، وجدناها جامحة باطراد نحو قدر متزايد من التعقيد في أنماطها ودلالاتها وجوهر بنائها الجمالي ، فقد تحلت في النصوص الأكثر قدما ـ الجاهلية والإسلامية منها خاصة ـ بالطابع البسيط ، طابع مرده إلى تمثلها الطابع البسيط للحياة والمعرفة التي خبرها منتجوها في حدود الزمان والمكان ، وها هي تأخذ في التحول شيئا فشيئا ، وصولا إلى العصر العباسي الذي عرفت فيه الحياة والمعرفة قدرا من التعقيد والتطور لم يعرفه الشاعر الجاهلي والإسلامي ، فتغيرت بنية القصيدة ومفهوم الشعر ومعايير النظر إليه تغيرا كبيرا ، وخلال ذلك كله ، تسرب الحراك المعرفي للعصر إلى بنية النص الشعري ، فتغيرت هيكليته ولغته وعلاقاته الداخلية بمقدار لا يخفى ، وصولا إلى أبي تمام الذي جسد بوضوح تام امتزاج الطابع المعرفي للعصر فلسفة وجدلا وعلوما نقلية وعقلية وغير ذلك ببناء النص ، ثم جاء المتنبي الظاهرة الأكثر إثارة للجدل النقدي في الشعر العربي ليبلغ بمكونات النص الشعري ـ وبضمنها الصورة الفنية ـ مبلغاً فاق أبا تمام بتعمقه وتعقيده الناجم عن وعيه سيرورة التحولات التي سبقته وقدرته على إعادة إنتاجها في نص متصل بها ومتخط لها في آن معا .

يميز الدكتور علي البطل في دراسته المهمة للصورة بيم مفهومين في تطور الصورة : قديم يقف بها عند حدود الصورة البلاغية تشبيها ومجازاً ، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية ،

والصورة بوصفها رمزاً ، حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته ، كما يشير إلى أن الصورة بالمعنى الحديث قد تخلو من المجاز أصلا وهي مع ذلك يمكن أن تشكل صورة دالة (١) .

و يؤكد الأرشيف الظاهراتي أن الأسباب التي يوردها علماء النفس لا تستطيع تفسير كلية الطبيعة غير المتوقعة للصورة الشعرية الجديدة ، كما لا تستطيع أن تفسر تلك الجاذبية التي تمتلكها الصورة لذهنٍ لم يعان عملية خلقها ، فالشاعر لا يمنح المتلقي ماضي صورته ، وهي مع ذلك تتجذر في وعيه (٢) ، إنها بروزٌ متوثب ومفاجئ على سطح النفس يجعل وضع أساس أو مبدأ لفلسفة الشعر أمرا مدمِّراً ، لأنه سوف يتداخل مع الحدث النفسي / الطزاجة الجوهرية للقصيدة ، فليس للشعر تأريخ قريب يمكننا من متابعة الصورة الشعرية في حالة إعدادها وصدورها (٣) .

تنهض الصورة الشعرية في ظننا بوظيفتين :

تتمثل **الأولى** في **استبطان الوجود الموضوعي انطلاقا من صورته الناشئة عن امتزاج هذا الواقع الخارجي بالعالم الداخلي للذات الرائية** ، أي **إعادة تشكيل الظاهرة الخارجية عبر مرشحات نفسية** ، وهذا لا يعني إلغاء موضوعية الظاهرة مطلقا ، وإنما يعني **وصفها عبر قنوات الاستجابة والتلقي** ، ولعل من المناسب هنا أن نستدعي قول د. ريكان إبراهيم ((يكتب الشاعر العبقري في اللاوعي ، يكتب عن الواقع بالتصور الذاتي ، الخالص من الكلاحقة الحسية ، والمجرد من كل الشوائب المحيطة بالصورة التي يقدمها الوعي)) (٤) .

وتتمثل الوظيفة **الثانية** في استبطان المناخ الداخلي للناص بكل ما يمكن أن تتضمنه من تعالقات الواقع النفسي المكتظ بالهواجس والرؤى والتأزمات وأحلام اليقظة وحتى الأوهام الحسية والعُصابات والقرين بكل غرائبية وغموض علائق ذلك العالم اللامرئي التي تستحيل في النص الأدبي إلى انطلوجيا ، وإحالتها وقائع أدبية تكون أكثر نجاحا كلما تمكنت من اختراق عوالم التلقي المغايرة لها في الطبيعة والاتجاهات والتكوين ، وصولا عبرنصياً إلى ماوراء النص ، حتى تختفي موضوعية المَرئي وراء حالات النفس .

يلاحظ المتأمل لأسلوبية التصوير في النصوص المكانية لدى السياب أن لصورة المكان بناءً جماليا متميزا تتحاور فيه الفنون الآتية :

١ ـ الكتابة : عبر الإجناسية الشعرية للخطاب .

٢ ـ الموسيقا : عبر البنية الصوتية والإيقاعية للمكان .

٣ ـ الرسم : تشكيلا لونيا وتجسيما وأنسنة .

---

(١) ينظر ـ الصورة في الشعر العربي ـ د. علي البطل : ١٥ ـ ٢٥ ، وينظر ـ الأسطورة والرمز : ٦٨ ، إنماط الصورة الفنية (بحث) : ١٢٩ ، التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٦٧.

(٢) ينظر ـ جماليات المكان : ١٨ ـ ٢٠ .

(٣) المكان نفسه ، وينظر ـ التجربة الخلاّقة : ١٣ ـ ١٦، الأسطورة والرمز : ٦٢ ، مدارات نقدية : ٨٢ ، موسوعة نظرية الأدب : ١٤٦ ـ ٢٤١ ، نظرية الأدب : ١٩٧ ، حركية الإبداع : ١٤.

(٤) نقد الشعر في المنظور النفسي : ١٧٦، فن الوصف ـ إيليا الحاوي : ١١ ـ ١٢ ، الاستهلال : ٢١٢ ، الأدب وفنونه : ٢٤ ـ ٢٥ ، الشعر العربي المعاصر : ١٢٦ ـ ١٢٧ ، التفسير النفسي للأدب : ٦٦ ـ ٦٧ ، دير الملاك : ٢٦٠ .

كما تتحاور وتتعاضد في تشكيله طاقات الخلق الحسي ممثلة بإيحاءات الحواس ، في المستوى السمعي (البنية الصوتية للمكان) ، والبصري (لون ، حركة ، موجودات مكانية) ، وغير ذلك من المعطيات النصية المشتغلة حسياً ، فكثيرا ما تجده يقدم للمتلقي لوحة فنية معبرة مرسومة بالكلمات ، أو مقطوعة موسيقية مؤثرة تعزفها تشكيلات الأصوات ، ومن خلال توفر مشهد المكان على هذه التقنيات التعبيرية الثلاث (صوت ، لون ، حركة) فضلا عن الإيحاءات الأخرى المحتملة للحواس من لمس وشم وذوق ، تستقر البنية الجمالية لمشهد المكان السيابي على مرتكز فني رصين ، ذلك أن ((اللغة تشكيل صوتي له دلالة مكانية ، والشاعر حين يستخدم اللغة أداة للتعبير فإنه إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد ، إنه يشكل من المكان والزمان معا بنية ذات دلالة ، فإذا كانت مهمة الموسيقي تتركز في التأليف بين الأصوات ، ومهنة الرسام تتركز في التأليف بين المساحات ، فإن الشاعر يجمع بين المهمتين مندمجتين غير منفصلتين)) (٥) .

تتفاعل مكونات هذا البناء الجمالي للنص المكاني مسهمة إسهاما فاعلا في توليد الدلالة المتخلقة خلف العلامة المكانية / معنى المعنى بتعبير الجرجاني ، والصورة الثانية بتعبير د. عز الدين إسماعيل (٦) ، فتكون الصورة الشعرية أكثر أصالة وقدرة على التأثير بقدر كفاءتها في القيام مقام الحواس التي تحتفي بها اللحظة التصويرية في المخيلة ، من خلال الإيحاء بمدركات الحواس ، واستفزازها بعنف بوساطة فعالية الإيحاء الرمزي ذلك أن ((السمة الجمالية للمكان هي اكتشاف شعري)) (٧) .

ثانيا ـ صورة المكان وتطورها عند السياب :

يظهر استقراء تشكلات الصورة المكانية لديه مرورها بتمفصلين :

١ ـ الاتباعية الوصفية (تحنيط المكان) :

كان السياب في نصوص هذه الشريحة تابعا لأخيلة القدماء ، وأسيراً لعبارات الرومانسيين من المحدثين ، وعلى نحو خاص في تعامله مع الطبيعة ، ومحاولة عقد الوشائج بين الذات والموضوع ، فهو لا يزيد على وصف المظهر المرئي للمكان بآلية نقلية فوتغرافية مثقلة بالمباشرة والتعظيم الفج ، فالمكان هنا بنية غائبة ، وملامح مضببة ، وما هو حاضر في النص هو ذلك العبء غير المجدي من التأنق اللفظي والانشغال بالزينة التي يسوغ لها ما يعده جديدا أو على نصيب من الجدة من غرابة الاستعارات والتشبيهات الخارجة عن النطاق الموحي للغرابة ، وهي عوامل خارج نصية نأت به عن الوظيفة الجوهرية للمكان في الأدب ، وأبقته لدى سطحه لا يبارحه ، ولا يكاد يلتفت إلى صلة ذلك كله بذاته وبالجماعة إلا بقدر ما يسمح به المنظور الرومانسي للوجود ، فتورط ـ شأنه في ذلك شأن الرومانسيين ـ في الاستجابة المقننة انفعاليا ، وأفرط في اللامجدي من تراكيب الخيال غير الخاضع لرقابة الخبرة ، لجدة التجربة وحداثة صاحبها ، فنصوص هذه المرحلة لم تنم عن رؤيا فنية وحس مكاني يبتدع ويمتلك ويؤسس ، بقدر ما أفصحت عن تهويمات لم يتغلغل المكان أو يمتزج فيها بأحوال النفس ـ التي سيبلغها في نصوص المفصل الثاني ـ ويشفع للسياب ولاشك أن نتاج هذا المفصل يكاد ينحصر في مرحلة البواكير ، فهي بمثابة مذكرات فتى غر ،

---

(٥) الشعر العربي المعاصر : ٤٨ ، الشعر والرسم : ١٦٧، اللوحة والرواية : ٥ ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ٣٤٧ .

(٦) ينظر في مفهوم الصورة الثانية كتابه : التحليل النقدي والجمالي للأدب : ٧٨ .

(٧) الأسس النفسية للتجريب الشعري (بحث) : ٤٦ ، الأسس الجمالية في النقد العربي : ١٧١ ـ ١٧٢.

يحاول أن يخطو في العالم خطواته الأولى ، ويكتشف في المكان ما يغذي موهبة متوثبة ، غير أنه لا يمتلك من النضج الفكري والتعبيري ما يرقى إلى طموحه الكبير ، من نحو قوله في النهر :

نحو الغدير العذب مُدَّتْ يدي تلمَسُ فيهِ السحبَ العائمات
فانفجَرَتْ منها فقاعاتهُ في إثْرِ أترابٍ لها سابقات
ودوحة الذكرى تسلَّقتُها مجتذِباً أغصانها المُزهِرات
مستقصياً ما بينها فجوةً تمرُّ منها النَّسَمُ الهائمات
أبصرتُ منها ذكرياتِ الصِّبا على نجيل المرج مستلقيات
يا مرجُ هل تذكرني راعيا يعبد فيك اللهَ والراعِيات
قالت لي الدوحةُ لا تبتئس ستهبط المرجَ ففيمَ الشكاة
غنّى الخريفُ الغابَ ألحانَهُ فانتثَرَتْ أوراقُهُ راقصات (٨)

إن صور النص طريفة ، ولكن طرافة الصورة والقدرة على صوغها أمر لا يكفي وحده لجعلها تتوفر على " الشعرية " ، فالنص برمته مبني على قاعدة التهويل الانفعالي الطاغي على التلقي الرومانسي للظواهر والأشياء عامةً ، بأثر من ووردزورث وكولردج ، وعلي محمود طه المهندس وأبي القاسم الشابي وغيرهم ، فما لمس السحب العائمة في الماء ، وانفجار الفقاعات بدلا منها سوى صورة ومعنى مستهلك عجز فيه الشاعر عن اللحاق حتى بأخيلة القدماء ، إذ فعل البحتري ذلك على نحو أفضل في وصفه لبركة المتوكل ، أما استعارته الذكرى للدوحة وتسلقه إياها بحثا عن فجوة تمر منها الأنسام ويبصر منها ذكريات الصبا وجعلهن نسوة مستلقيات على " نجيل " المرج فإنها أدهى من سابقتها في معاناة خلق الصورة وكد الذهن في سبيل إيجادها كدا لا يلتفت معه إلى قيمتها النصية ودورها في بناء المكان ، فقد ناب الافتعال المنفلت فيه عن الانفعال الموجه ، ولعل بساطة الفكرة المعبَّر عنها لا تتطلب كل هذا التهويل والتداعي والمعاظلة في الخيال وافتعال الانفعال ، دواليك ، حتى نصل إلى تعليله سقوط الأوراق خريفا بكونه رقصا منها لألحانه ، إنه ولاشك توظيف سئ لمحسنة بلاغية أكل الدهر عليها وشرب (حسن التعليل) ، وقد كونت الصور الجزئية المشار إليها بمجموعها ثوبا مهلهلا لفظيا ومعنويا وصوريا .

ومن ذلك أيضا قوله :

فطلبتُ القفارَ أنسى بها النا سَ وأخلو بأدمُعي وشقائي
مجلسي في هدوئها قرب نهرٍ عند أقدام لوحةٍ لفّاءِ
وأنينُ المياهِ يدفعُ بالذكـ ـرى لقلبي ويستثيرُ دمائي
سمِعَتْهُ الضفافُ فارتَجَفَ العشـ ـب ارتجافَ الأهداب عندِ البكاءِ
وقلوبُ الزهور طافت بها الذكـ ـرى فعادت تفيضُ بالأنداءِ (٩)

---

(٨) د : ٢ / ١٣٤ ـ ١٣٧ .
(٩) د : ٢ / ١٩٩ ـ ٢٠١ .

لسنا بصدد محاكمة السياب في هذا النص على ما اقترفته قريحة فتىً غِرٍّ ، كان آناء (**نظم**) تلك القصيدة يتفحص للتو طريق الشعر الطويل والشاق ، فليس للمحيط الظرفي للواقعة الأدبية موضع في سياق التحليل النقدي الجاد ، لأنه موجه إلى النص بوصفه بنية فنية لا إلى المنتج بوصفه ذاتاً إنسانية .

تحاول الصورة في هذا النص . كما في سابقه . أن تقلل من وطأة سطحيتها وعاديتها وعدم قدرتها على تخليق اشتغالات التلقي بغطاء براق من السلوكات البلاغية الاستعارية والتشبيهية أخفقت على الرغم من كثافتها النسبية في تشكيل بنية مكانية لها ملامحها النصية وتماسكها الجمالي والدلالي ، مبقية ظاهرة المكان في قفصها الهندسي الذي يشجع في منتج المكان نزعة فوتغرافية تقضي على أدبية الواقعة ، إن استعارات نحو " أقدام دوحة ، قلوب الزهور .. الخ " لا يحسد الشاعر عليها ، مفصحة عن خيال يكابد لا عن خيال يبتدع ، وقد تغلب فيه حس المترجم الحرفي للمرئي على اختراق سطح الواقعة الموضوعية إلى ما يجعلها واقعة تلامس المكان بوصفه حالا من أحوال النفس .

ليست التشبيهات في النص السابق بأوفر حظا من الاستعارات ، إنها تعيد إلى الأذهان طريقة عفى عليها الزمن همها حشد التشبيهات والتباهي بالقدرة على استدعاء ملامح التشابه بين ظواهر مؤتلفة ومختلفة ، نحو تشبيهه ارتجاف العشب بارتجاف الأهداب ، ناهيك عن " عند البكاء " هذه التي جعلت منه شارحا لصورته المفترضة إن جاز تسميتها صورة شعرية ، فلا وظيفة لتلك العبارة . بعد وظيفتها التفسيرية التعليمية . سوى حشو الفراغ العروضي الذي جئ بها لملئه ، إنه عاجز في نصوص هذا المفصل التصويري للمكان عن اللحاق لا بالرومانسيين أنفسهم ومن افتتنت بواكيره بغنائياتهم المفرطة غنائيا وانفعاليا حد التلفيق والميوعة ، وإنما أيضا عن اللحاق بأساطين الاستعارة والتشبيه من القدماء .

لم يكتف الشاعر بالاتكاء التام إلى هذين الضربين في محاولاته لتلفيق تعالق ما بين المكان والصورة الشعرية التي نسفت الطبيعة التجزيئية لبنيتيهما عماد الطابع المشهدي لظاهرة المكان ، بل نجده يستدعي آلية " حسن التعليل " بذهنية شاعر عباسي من طلاب أكاديمية البديع ، في قوله " سمعته الضفاف فارتجف العشب .. " فارتجاف العشب بدا لديه أنه سيكون خارقا حين تزاح علته من الرياح والنسائم إلى جعله استجابة من السامع " عشب " لأنين الباكي " مياه " ! ، ويبدو أن الأمر راقه ، فلم ير بأساً في إحسان التعليل كرة أخرى ، فوجود قطرات الندى على الزهور العجيبة (ذوات القلوب) ما هو إلا نتيجة لبكائها (بكاء مرة ثانية) الذي فاضت به قلوبها (لعل القلب الباكي أليق بمتن أغنية لمطرب شعبي منها بأدب العمق / الشعر الحديث) عندما (وهنا السبب الذي طال انتظاره) طافت بها الذكرى ، وهو حسن تعليل يخلو بظننا . على الرغم من إجلالنا لصاحب النص شاعرا في المفصل الثاني من سيرورة رؤيا المكان لديه . من أدنى إحسان لتعليل لا داعي إليه أصلا ، وهو . إن قسناه بالقديم . أسوأ بأضعاف مضاعفة من بيت المتنبي القائم على حسن التعليل . مثلاً . الذي أبدى ابن جني . المريد الشهير للمتنبي . تحفظه على بنيته البلاغية قائلاً ((إن الشعر ليس هو الغلو في المعاني .. وكلما غالى الشاعر في المعاني بعد من القلوب ، خاصة إن أفردَ ذلك في كلامٍ غريب)) (١٠) ، يريد بذلك قول المتنبي :

لم تحكِ نائلَكَ السحابُ وإنما حُمَّت به فصَبيبُها الرُّحَضاءُ (١١)

---

(١٠) الفسر ـ ابن جني : ١ / ١٠٤ ـ ١٠٥ .

(١١) ديوان المتنبي : ١٠٤ .

تشيع المظاهر الموماً إليها في نماذج المفصل النشوئي للمائيات لدى السياب ، أو التمرينات الأولى باتجاه كتابة المكان عامة والمكان المائي خاصة ، ولعل البون الشاسع يحدث عن نفسه إن نحن عرضنا مقارنين صورة النهر هذه بصورة النهر التي طالعتنا بها البويبيّات والمائيات عامة فيما بعد ، وإذا كان لهذه النصوص من أهمية تذكر فلعلها تكمن في كونها النواة التكوينية أو الفكرة الأم التي تفتَّقَتْ فيما بعد عن صور مجددة وفاعلة في كتابة المكان ، أثبت من خلالها أنه أحد أكفأ قراء المكان في الشعر العربي الحديث ، بما يضعه في مصاف العالمية أيضاً ، وهو ما سنقف عليه أدناه .

٢ ـ الابتداعية الكشفية (إنتاج المكان) :

تتأكد أهمية قصيدة " في السوق القديم " بوصفها عتبة المكان في المفصل الثاني من سيرورته النصية لدى السياب ، فقد بدأ المكان يفقد حضوره المادي لديه ، بدأ الشاعر بالتحرر من هيمنة الأبعاد الهندسية للمكان ، والنفاذ من رياضيات الحجوم ، وفيزياء المنظور ، بدأ المكان يبدو أكثر فأكثر موقفا رؤيويا ، وعتبة بين الذات والوجود .

في نماذج هذا المفصل ، لم يعد التشبيه والاستعارة في ذاتهما غاية وإنما أضحيا وسيلة من وسائل التنافذ مع الموضوع ، وعبر الوشائج التركيبية المتينة بين التشبيهات والاستعارات المتلاحمة مع سياقها النصي مولدة صوراً جزئية للمكان ـ يتلاشى المنظور التجزيئي للصورة الشعرية البلاغية ليحل محلها بقوة واقتدار ما سندعوه بـ **مشهد المكان** :

الليل والسوق القديم ...
والنور تعصره المصابيحُ الحزانى في شُحوب
مثل الضباب على الطريق
من كل حانوتٍ عتيق
بين الوجوه الشاحبات كأنه نغمٌ يذوب
في ذلك السوق القديم (١٢)
**
وأذكرُ من شتاء القرية
النضاح فيه النور
من خلل السحاب
كأنه النغمُ
تسرب من ثقوب المعزف
ارتعشت له الظلمُ (١٣)

ها قد بدأ نظام الصورة يتوطد بعناية وينتظم بمزيد من التركيز ، بما ينم عن رغبة في إكساب السلوك البلاغي في التصوير قدراً من الجدة الحداثوية ، ممثلة في النصين السابقين بتحولات أطراف الصورة التشبيهية الجزئية ، عبر استدعاء المرئي " النور " للمسموع " النغم " والمسموع " النغم " للمرئي " يذوب " ، أو المرئي "

---

(١٢) د : ١ / ٢١ ، وينظر ـ حواشٍ على القصائد المرحلية في شعر السياب (بحث) : ٣ ـ ٤ .
(١٣) د : ١ / ٥٩٧ .

النور " للمسموع " النغم " ، مستثمرا كل معطيات الحواس لتخليق الصورة الجديدة ، المشتغلة نفسيا في التلقي ، ومن ذلك أيضا قوله :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنَشَّرُ للرحيل (١٤)

**

ووراء بابٍ كالقضاء (١٥)

**

بابا كأن يدَ المسيحِ

فيها كأن جماجم الموتى

تبرعمُ في الضريحِ (١٦)

حيث استدعي المحسوس " الريح " للمعنوي " الجثام " ، والمحسوس " باب " للمعنوي " القضاء " ، والمسموع " بابا " للمرئي " يد ، جماجم " .

لقد بدأت التعالقات الداخلية بين أطراف العملية التصويرية تفكك تصلبها البلاغي الذي طغى على تمرينات المفصل الأول ـ كما بينا في موضعه ـ وأخذ في استكشاف احتمالات جمالية أخر للصورة ، ومثل تبادل الحواس وظائفها (وهو ما يدعى بتراسل الحواس في الأدبيات الرمزية) أحد مظاهر هذا الاستكشاف الواثب بقوة نحو مناطق نصية جديدة ، وبما بؤشر التحاقه بالحركة الرمزية التي ترى أن ((الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي ، فقد يترك الصوت أثراً شبيها بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة ، ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى ، بل قد يضفي الشاعر خصائص الماديّات على المعنويات ، أو يخلع سمة المعنويات على الماديات)) (١٧) .

ولم تقتصر تحولات البنية التصويرية في شرائح المفصل المكاني الثاني على التراسل الحسي المنتج بوعي حداثوي يفوق ما يحمله من موروث بلاغي ، فإن إنتاج الصورة قد بلغ حدا من الحيوية الفاعلة ، وغدا المكان مشهدا متماسكا يبنينه نصيا تلاحم صوره الجزئية ـ التي أخذ يتقاسم فيها التشبيه والاستعارة والخبر التصويري * على نحو متساو ومتكافئ وظيفة إنتاج الصورة ـ التي تضطلع محمولاتها الرؤيوية المتواشجة بتخليق النص ، وإنجاز ارتسام المكان بوعي كاف لنقله من كونه حالة من حالات النفس الرائية إلى كونه خطابا قادرا على تحقيق اكتمال التلقي او مقاربته احتمالا بين احتمالات منفتحة على القراءة ، بما يجعل منه نصا متعددا ، من ذلك قوله :

أ ـ وكنا جدنا الهدّار يضحك

أو يغني في ظلال الجوسق القصبِ

ب ـ وفلاحيه ينتظرون " غيثَكَ يال إلهُ "

---

(١٤) د : ١ / ٢١٧ .
(١٥) د : ١ / ٣١٩ .
(١٦) د : ١ / ٣٢٥ .
(١٧) الرمز والرمزية : ٢٤٨ ـ ٢٤٩ ، وينظر ـ الصورة الاستعارية عند السياب (رسالة ماجستير) : ١٣٦ ـ ١٤٠ .

ج ـ وإخوتي في غابة اللعبِ

يصيدونَ الأرانبَ والفَراشَ وأحمدَ الناطورَ

د ـ نحدقُ في ظلالِ الجوسقِ السمراء في النهرِ

هـ ـ ونرفع للسماء عيوننا .. ستسيل بالقطرِ

و ـ وأرعدت السماءُ .. فرن قاعُ النهرِ

وارتعشت ذرى السعَفِ

ز ـ وأشعَلَهنّ ومضُ البرق : أزرقَ ثمَّ أخضرَ ثم تنطفئُ

ح ـ وفتَّحَت السماءُ لغيثِها المِدرارِ باباً بعدَ بابِ

عاد منهُ النهرُ يضحكُ وهو ممتلئٌ

تكللهُ الفقائعُ ، عاد أخضرَ عادَ أسمرَ

غصَّ بالأنغامِ واللهَفِ ... (١٨)

فإذ نسعى في جيولوجيا النص ، ونكمل استقبال مفاصله التصويرية الجزئية المتعرجة بين سطوره ، نجدنا مع استقبال أواخرها نتلقى مشهدا كليا / صورة جامعة ، تفيد من مجموع ما احتوته من صور الممرات المتعرجة للنص في إنتاج المشهد المكاني ، المتشكل من التحامها ، بوصفها مفاصل تصويرية جزئية ترصد فاعليات المكان اللونية والصوتية والحركية على نحو يحيلها جزءا من ممتلكات الشاعر ، ويخرج بها من التعميم في المنظور ، وقد وضعنا لكل مفصل منها ترقيما هجائيا ، ففي الصور : أ ، ب ، و ـ على سبيل المثال ـ يتضح دور الصوت في رسم الصورة الشعرية ارتكازا إلى القدرة التوصيلية والإيحائية للعلامة الصوتية والنشاط الصوتي المرصود ، أو حفاوة هذه الأخيرة به ، ويتضح في الصور : أ ، د ، ز ، ح ، الدور الذي يؤديه التشكيل اللوني في النص المكاني لدى السياب ، أما فاعلية الحركة الدالة التي تمنحنا إحساساً بالحركة وتوحي لنا بها في المكان فنجدها في الصور : أ ، ج ، هـ ، و ، ح ، وسنأتي على بيان كل محور من المحاور التصويرية السابقة في تشريحنا لمشهد المكان .

وقد بدا السياب في نصوص هذا المفصل شاعرا ذا نزعة استعارية ، من نحو قوله " فتحت السماء لغيثها المدرار باباً ، النهر يضحكُ .. ، غصَّ بالأنغام واللهفِ " ، ولا ريب أن الاستعارة أعلى محلاً في أدبيات النقد القديم والحديث من التشبيه ، الذي بدأ السياب يعي كونه أهون السبل إلى التصوير ، وهو ينشئ فجوةً بين طرفيه أكثر مما يوحد بينهما ، فجوة نظن المتنبي خير من نبه إليها إذ قال :

كفاتكٍ ـ ودخولُ الكاف منقصةٌ ـ

كالشمس قلتُ وما للشمس أمثالُ (١٩)

---

(١٨) د : ١ / ٢٧٧ ، * نعني بالخبر التصويري قدرة الجمل الخبرية على إنتاج الصورة خارج الترسيمة البلاغية ، نحو قول السياب في شريحة التحليل : " وكنا جدنا الهدار يضحك أو يغني .. ، وفلاحيه ينتظرون : غيثك يا إله .. ، نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر .. ونرفع للسماء عيوننا ستسيل بالقطر .. إلخ " فهي جمل خبرية على وفق التصنيف البلاغي الثنائي للكلام (خبر / إنشاء) ، من حيث قبوله الصدق والكذب ، وعلى الرغم من خلوها من التشبيه والاستعارة ، فإنها تحمل صورا بينة ، وتعبر عن لحظة تصويرية من زمن النص المشتغل على الارتجاع .

(١٩) ديوان المتنبي : وينظر ـ حين ينكسر الغصن الذهبي : ٩٨ .

وقد تجلت رغبته في التخفيف من سطوة الإرث التشبيهي الضخم في ميله إلى الضرب الأقل إشعارا بقوة الفصل بين طرفيه ، المتخلي عن الأداة والمسوغ (وجه الشبه) ، بما لا يبقي منه سوى المشبه والمشبه به ، وهو ما يدعوه القدماء بالتشبيه البليغ ، كما في قوله :

خرائبُ فانزع الأبوابَ عنها تغذُ أطلالا

خوالٍ قد تصك الريح نافذةً فتشرعها .. (٢٠)

**

فيا من صدرها الأفق الكبير

وثديها الغيمه (٢١)

**

التراب الذي كان أمي (٢٢)

وفي المفصل الابتداعي من إنتاج المكان ، بدأ السياب باكتساب خصوصيته الأسلوبية والتأسيس لفرادته الرؤيوية بين معاصريه وسابقيه ، فإذا كادت نصوص المفصل المكاني الأول تنحصر في موضوعة مكانية واحدة هي القرية وموجوداتها ، فإن المكان في نصوص المفصل الثاني بدأ يتخذ إطارا نفسيا وجغرافيا أكثر سعة وعمقا وقدرة على نقل التجربة الفردية للشاعر في المكان إلى أفقٍ جمعي وإنساني ، موضوعيا ويوتوبياً وأسطورياً .

ثالثاً ـ تشريح مشهد المكان :

١ ـ البنية الصوتية للمكان :

ونعني بها إيحاء المسموع (الصوت) بالمرئي (الصورة) على النحو الذي يبرز فاعلية الأصوات الدالة في المكان ، فلا يغدو مشهد المكان صامتا أخرس ، بل يتفاعل فيه السمعي مع غيره من مرجعيات الحواس التي تحملها اللغة ، وهو ما يدعوه د. عز الدين إسماعيل بالصورة الصوتية أو الموسيقية للنص ، وهو لا يعني بها الصورة التي تتضمن لفظة الصوت أو إحدى تركيباته ـ وهو اشتباه يقع فيه بعض دارسي الصورة ـ وإنما يرمي بها إلى الفاعلية الصوتية العامة للنص ، وبضمنه الصورة بوصفها ركنا من أركانه الرئيس ، إذ يقول ((ومن ثم كانت خطورة التشكيل الصوتي للقصيدة ، لأن الشاعر ما لم يوفق إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظم خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية وتبقى تشكيلاً صوتيا من طرف واحد ، لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي)) (٢٣) ، فقد بات الصوت والكلمة على مستوى واحد من الأهمية في الأداء يكمل أحدهما الآخر عبر علاقة عضوية تكثف عملية التوصيل ، ذلك أن العلاقة بين الأدب والموسيقى علاقة جدلية (٢٤) .

---

(٢٠) د : ١ / ٢٧٧ .
(٢١) د : ١ / ٤٩٠ .
(٢٢) د : ١ / ٦٥ .
(٢٣) الشعر العربي المعاصر : ١٢٤ ـ ١٢٥، وينظر ـ توظيف الأصوات عند السياب ـ د. محمد الهادي الطرابلسي (بحث) : ٤.
(٢٤) ينظر ـ بين الأدب والموسيقى ـ أسعد محمد علي : ١٦ ، الأدب وفنونه : ٢٥ ـ ٢٦ .

يتشكل مشهد المكان صوتيا من خلال ثلاثة محاور صوتية تتكامل معا آناء التلقي بما يجعل المخيلة القارئة تستلمها ممتزجة على نحو يمنح النفس حسا صوتيا عاليا بقدرة الإيحاء ، والمحاور هي :

أ ـ إيقاع النص المكاني :

فالوحدات الإيقاعية التي ينتخبها السياب من النظام العروضي تتواشج صوتيا مع طبيعة أصوات المكان وهيأتها والحالة النفسية للناص في رحاب المكان ، ويمكن لنا ان نميز في هذا السياق بين فئتين من الوحدات الإيقاعية :

١ ـ وحدات الجلال :

وهي وحدات إيقاعية مستلة من أنظمة الكامل والبسيط والرجز والمديد والمتقارب و الرمَل ، متميزة بجلالها النغمي الذي يمنحها نفسا ملحميا ممتدا ، بما يجعلها على يدي شاعر مكثر من الالتفات إلى فاعلية الأصوات وملاحظة إمكاناتها الإيحائية ـ نحو السياب ـ أشبه ما تكون بالأناشيد الجنائزية أو السمفونيات الشجية ، نظرا لجلالة امتداداتها الزمنية وبطئها الناجم عن رحابة وحداتها الصوتية الجزئية التي تحملها التفعيلات الفردية ، وغالبا ما يستدعيها السياب في الأمكنة المحفزة لديه أحوالا من التأمل في الحياة مصحوبة بالحس المأساوي ، إذ يلائم الامتداد الجليل لتفعيلاتها بكائيات الصمت والنواح الداخلي وسلوكا كتابيا مرتكزا إلى بنية التداعي في أغلبه ، فإذا اتخذنا من الكامل أنموذجا لهذه الفئة وجدناه معبرا عن كل ما أسلفنا من الخصائص الصوتية للأنظمة العروضية موضع التحليل ، ففي غريب على الخليج مثلا ، يتوافق البناء الصوتي لتفعيلة الكامل الرئيس " متفاعلن " مع الإيقاع الخارجي للمكان ممثلا بصوت الريح والموج ، مع الإيقاع النفسي ممثلا بالنواح الداخلي المشار إليه ، ولعل المقطع الآتي يعبر عن مجمل ما أسلفنا :

أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوتٌ تفجّرَ في قرارة نفسي الثكلى " عراق "
كالمد يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي " عراق "
والموج يُعوِلُ بي " عراق "
" عراق " .. ليس سوى .. " عراق "
البحر أوسع ما يكون .. وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق (٢٥)

فقد منح تذييل تفعيلات أواخر الأسطر المكان امتدادا صوتيا إضافيا أدى مهمة التعبير عن الصراخ الباكي الداخلي على أكمل وجه نظرا للتناسب الزمني بين النداء والاستطالة الصوتية في الوحدة الإيقاعية (متفاعلن) التي تضاعفت استطالتها باللاصقة الصوتية (ـ ٥) فغدت (متفاعلان) = (ثكلى عراق ، ع إلى العيون ، رُخُ بي عراق ، وِلُ بي عراق ، إلخ) ، وقد بدت كلمة (عراق) على نحو أخص لا نهائية الامتداد ، إنها الوطن الكوني الداخلي وقد

---

(٢٥) د : ١ / ٣١٧ ـ ٣١٨ ، وينظر ـ ١ / ٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٣٦ ، ٣٢٦ ، ٤٥٤ ، ٤٥٧ ، ٥٣٤ ، ٥١١ ـ ٥٤٢ ، حواشٍ على القصائد المرحلية في شعر السياب : ٥ .

أفصح عن مكنونه صوتيا بما لا مزيد عليه من التناسب بين الملفوظ والمحمول ، ناهيك عن قوله (كالمد يصعد ..) الذي يستثمر الإيحاء الحركي التصاعدي للمد للتعبير عن نأمة الشاعر الحزنى المتباطئة رهقا وهو يستذكر المكان الأليف في بحبوحة الاغتراب والأسى الوجودي ، مما يجعل الصوت (المتفجر) في أعماقه يبلغ بالمصدر أرحب امتداد ، نأمة متواشجة نفسيا بحركة المد وسعة البحر / صخب الماء العنيف ، وما يألو أن يتصاعد المد الصوتي للنص المكاني لحظة شعرية بعد أخرى حتى تصرخ بمحموله موجودات المكان كلها ، حتى إذا بلغ قاف التذييل الساكنة من قوله (والبحر دونك يا عراق) أحس المتلقي بأنه والشاعر معا قد استنفدا نفسيا وصوتيا كل الطاقة الصوتية الكامنة في العلامة القطبية للنص (العراق) وأشبعت الذات منها إشباعا .

ويلوح لنا الأمر ذاته في النصوص المكانية الأخرى المؤسسة صوتيا على تفعيلة الكامل نحو " حفار القبور " و " المومس العمياء " و" السوق القديم " و " يا نهر " وسواها ، ولعل الأمر يطول بنا إن أردنا الوقوف على جميع أمثلة هذه الفئة وبيان قيمة بنيتها الصوتية الإيقاعية في النهوض بتمثيل محور من محاور البنية الصوتية للمكان ، لذا سنكتفي بالكامل أنموذجا للأنظمة الإيقاعية لهذا المحور ، بالنظر إلى ما بينها من تقارب وتماثل كبير في الخصائص الصوتية العامة لدى السياب .

٢ ـ وحدات الصخب / الإيقاعات الطائشة :

ممثلة بالسريع والهزج والوافر والمتدارك ، المتميزة غالبا بإيحائها التطريبي الراقص الممتزج بالحزن أحيانا ، مقارنة بالهدوء النسبي لبحور الفئة السابقة ، فلقصر الحيز الزمني الذي يستغرقه الصوت لإكمال الوحدة الإيقاعية ، تتضاعف سرعة الإيقاع وتعلو شدته ، وغالبا ما تبرز أنظة الإيقاع هذه في المشاهد المكانية الحافلة بالسرعة والصخب الصوتي والحركي ، فإذا اتخذنا من المتدراك أنموذجا لهذه الفئة ، وجدناه مختزِلاً كل خصائصها العامة ، ففي قصيدته " أغنية قديمة " يرصد مكانا ضيقا ومزدحما بالشخوص وصخب الأصوات والحركة هو المقهى ، قائلا :

في المقهى المزدحِمِ النائي في ذات مساء

وعيوني تنظر في تعبِ

في الأوجهِ والأيدي والأرجُلِ والخشَبِ

والساعةُ تهزأُ بالصخَبِ

وتدقُّ .. سمِعتُ ظِلالَ غِناء

تتنهد في ألحاني وتذدور كإعصارٍ

بالٍ مصدور

يتنفس في كهفٍ هارٍ

في الظلمة منذ عصور (٢٦)

نعد هذه الشريحة النصية مثالا نموذجيا للتناسب البنائي والدلالي بين إيقاع الوحدة العروضية للمتدارك (فاعل) والطابع الحركي المتسارع في المكان مع ما يرافقه من صخب صوتي لموجوداته من بشر ومذياعٍ ، إنه المناخ النفسي الذي شكله المكان في الذات الرائية التي تتشوف عبر وقائع اللحظة الشعرية سيرورة مكانية لها سطوتها في

---

(٢٦) د : ١ / ٧٠ ـ ٧١ .

تلك الذات الشقية التي نقلت مناخها الداخلي المتوتر إلى إيقاع النص ، فتخلقت عبر تعالق الوحدات الصوتية الإيقاعية تداعيات لها طابع السرعة والصخب ، تنقل النص بها بين هواجس الموت والحب والإحساس بالزمن الذي بدا عدميا في قوله :

والساعة تهزأ بالصخبِ

وتدق سمعت ظلال غناء

.. أغنية حب .. أصداء

تنأى وتذوب وترتجفُ

وفؤادي يعصره الأسفُ

لمَ يسقطُ ظلٌ يدِ القدَرِ

بين القلبين .. لم انتزع الزمن القاسي

من بين يديَّ وأنفاسي

يمناك .. وكيف تركتكِ تبتعدين كما

تتلاشى الغنوة في سمعي

نغما .. نغما .. (٢٧)

فكل أصوات المكان وضوضائه وحراكه رازح تحت " ظل يد القدر " الثقيل ، مصعدا في ذاته الشعور بالخذلان القدري ، مما أحال المكان الضيق (المقهى) كهفا مظلما ، وكثرت في النص الأفعال الدالة على الزوال والإمحاء والفقد ، مثل (تنأى ، تذوب ، انتزع ، تهزأ ، تتلاشى) فضلا عما للأفعال من محمول زمني يطغى على ما تحمله الأبنية اللغوية الأخرى من أسماء وحروف ، ومن خلال هذا الصخب العدمي الذي ينقر إيقاعه في السمع بتفعيلة المتدارك التي تتسم بصغر حجمها الزمني المكون من سببين خفيفين فحسب أو سبب ثقيل وآخر خفيف ، يأتي صوت الأغنية من الحاكي إلى الذات المأزومة في كهفها المكاني / الزماني ، محيلة أغنية الحب التي تلعلع في المكان مرثية لحب عتيق فقيد عبرت العصور لتصل إلى روحه ، فأغنية مقهى السياب هي صوت الحب النائي ، الذي تحول بينه وبين لذة الاكتمال يد القدر ، ملحقة الصوت الشادي نداءً من عالم الموتى ، لقد استثمر السياب خصائص الوحدة الإيقاعية لتحميلها وتيرة الانفعال الشديد ، والرغبة الضارية بالبوح والتنفيس عن هذا الانفعال النفسي العميق ، رغبة بلغت حدا من السرعة أشبه بالهذيان المحموم الذي خلق تداخلاً بين الأطراف الإسنادية لعبارات النص ، فنجد الجملة متعلقة بتتمة في السطر الذي يليها يؤجل إنتاج الدلالة إلى حين بلوغه وقد يفاجأ المتلقي بتداخل إسنادي آخر لدى اكتمال العبارة التي سبقته كما هو جلي في النص موضع القراءة .

إن طبيعة الوحدة الجزئية للنظام الإيقاعي للمتدارك لا تجعل منه أفضل اختيار متاح لنصوص تميل إلى التأمل ورصد وقائع تستدعي قدرا من التريث في إحالتها ملفوظا شعريا ـ على نحو ما مر بنا في إيقاع الكامل ـ ولكنه أكثر كفاءة من هذا النظام الإيقاعي الأخير في الإيحاء بالطابع الحركي والصوتي السريع والصاخب للمكان .

---

(٢٧) د : ١ / ٧١ .

لا ريب في أن ثمة تفاوتاً في المستوى الصوتي ومحمولاته وإمكاناته حتى بين أمثلة الشريحة الإيقاعية الواحدة ، غير أن صفتي السرعة ـ الصخب ، و البطء ـ الهدوء ، النسبيتين تبقيان في سياقهما الظرفي لدى السياب طابعا عاما مميزا لكل فئة على حدة ، ولا نعد ما انتخبناه من النظام الصوتي الإيقاعي للنص السيابي وما تراءى لنا بخصوصه حكما قاطعا أو نهائيا فيه أو في البنية الإيقاعية للنص الشعري عموما ، فذلك يتطلب دراسة مطولة تختص في استكمال الحفريات الصوتية المشار إليها آنفا ، وهو ما لا تتسع له صفحات هذه المقاربة ، إذ أن جلَّ همنا في فحصنا لهذا المحورالصوتي هو تكوين فكرة عامة عنها فيما يتعلق بالبنية الجمالية للنص المكاني ، وثمة مقاربات أخذت على عاتقها فحص النظام الصوتي للنص السيابي عامة ، نحو مقاربة د. محمد الهادي الطرابلسي القيمة ، الذي يشير إلى أن ((هناك جهدا واضحا من لدن الشاعر لجعل بنية النص الداخلية موقعة بضروب من التوقيع المتميز ، ضروبا مناسبة لبنية النص العامة ، الموقعة بخصائص البحر العروضية ، وإن كل هذه المظاهر مجتمعةً تبين .. أن إيقاع الوزن المشترك المألوف أصبح جزءاً من إيقاعات الكتابة الجديدة)) (٢٨) .

ب ـ ألفاظ النص المكاني :

اللغة تشكيل صوتي ، والكلام اختيار من ذلك النظام يتجلى أثره في المنطوق الأدبي / الإنشاد ـ على نحو خاص ـ ولكل لفظة بنيتها الصوتية الخاصة ، وتختلف الألفاظ فيما بينها في المستوى الجمالي لهذه البنية ، فثمة ألفاظ يمكن وصفها بالمِرنان ، نظرا لخواص اكتسبتها من نظامها الداخلي ، ودلالتها ، وهناك ما دون ذلك .

والسياب ذواقة من طراز رفيع في انتخاب الكلمات وإلحاقها بالنظام الإيقاعي والدلالي للنص ، فجرس اللفظة ملمح من ملامح نصه ، ومنحى من مناحي اهتمامه البين ، بما ينعكس إيجابا على جمالية التشكيل الصوتي للنص ، ويصف حاتم الصكرالأصوات لديه بأنها تستحيل ((تلاوين من الأحاسيس التي لا تنحصر في وظيفة الحواس المألوفة)) (٢٩) ، وإذا رأى بعض الباحثين في هذا المنحى لديه ((تعويضا عن الخواء الداخلي والخارجي الذي يحس به)) (٣٠) ، فإننا نرى ـ فضلا عن ذلك ـ أنه ملمح أسلوبي من ملامحه المائزة ، كما أن الثراء الصوتي إحدى سمات الشعر المبدع على امتداد العصور واختلافها ، فضلا عن دلالته النفسية التي تؤكد الشغف الحسي لديه ، الذي يعمد إلى منح الأصوات بمصادرها المختلفة شحنات موسيقية لفظية مضاعفة تغني قيمتها البنائية ، وهي بذلك تضاعف من إحساسه بالفاعلية الصوتية لوقائع النص ، واستمتاعه بالصوت بوصفه موجودا حسيا من موجودات المكان ، وهو أمر تؤكده نظرية الأدب قائلة ((إن الجانب الصوتي من الشعر قد يكون عاملاً هاماً في البنية العامة ، ويمكن أن يُلفَتَ النظرُ إليه بوسائل عدة مثل الوزن وأنماط الحروف الصوتية المتعاقبة)) (٣١) .

فلنستمع إليه وهو يرصد أصوات المكان / القرية في مشهد المطر :

كأن أقواسَ السحاب تشربُ الغيوم

وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر

وكركرَ الأطفالُ في عرائشِ الكروم

---

(٢٨) توظيف الأصوات عند السياب : ١٢ ، وينظر ـ نقد النقد ـ تودوروف : ٢٦ ، ومن الأمثلة الأخرى في شعره : د / ١ : ١١٧ ـ ١٢٠ ، ١٢٥ ـ ١٢٩ ، ١٥١ ، ١٥٣ ـ ١٥٦ ، ٢٧٧ ـ ٢٨٠ ، ٥٩٧ ، ٦٠١ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٧٤ .

(٢٩) الأصابع في موقد الشعر : ٧٢ .

(٣٠) د : مقدمة د. ناجي علوش ـ ١ / ١٢ .

(٣١) نظرية الأدب : ١٥٢ ـ ١٥٣ .

ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشجر

أنشودةُ المطر ..

مطرْ ..

مطرْ ..

مطرْ .. (٣٢)

إن واقعة سقوط المطر غنية بالصوت في مستواها الموضوعي ، ولكن السياب وفق إلى نقل تلقيه لمشهد المطر بما يخرج بالنص المكاني من الوصفية الفوتغراية الجامدة إلى الحفر الجمالي والنفسي في قيمة الواقعة ، وقد برزت في الشريحة المعروضة من النص فاعلية الأنماط الصوتية للحروف المتعاقبة ، بدءاً ببروز أصوات الصفير الأسنانية المهموسة ممثلة في السطر الأول بالسين والشين / الصوت المتفشي ، بما أقام بناء تناسبيا مع الصوت المرتعد المتكرر (الراء) ثلاث مرات ثم أربع ثم مرتين ، ويستمر النص في استثمار التشكلات التنغيمية القائمة على تكرار أضرب متباينة من الأنماط الصوتية للحروف مستمدة من آلية التكرار ذاتها مظهرا يحشد تلك الأضرب والأنماط في محور صوتي واحد متعدد العناصر ، منشئا نظاما موسيقيا داخليا قائما على التناسب والتناغم ، يلحق بذلك تكراره الثلاثي للكاف ، والثنائي للصاد ، إن هذه البنية التكرارية الباطنية المتفاوتة ما بين الهمس والصفير في السين والشين والصاد ، والجهارة في الراء والكاف وغيرها قد شحنت الشريحة النصية بالتنغيم المنتج للإيقاع الداخلي ، وبتجاوب جرس الألفاظ وتعاقبها التكراري مختلف الدرجة قد أشاع السياب ضربا مما يمكن وصفه بالتسجيع والتجنيس الصوتي بين الأسطر متلونا بتنوع الحركات .

كما أن الفعلين الرباعيين (كركرَ ودغدغَ) هما من الرباعي المضعف الذي يكافئ فيه الأول الثالث والثاني الرابع ، وقد لاحظ د. محمد الهادي في دراسته القيمة المشار إليها آنفاً أن السياب ((لم يتجه فيما استعمله في نصه من أفعال رباعية ومشتقاتها إلا إلى هذا النوع من الرباعي ، وفي هذا الاختيار دليل على أن همة الشاعر ليست متعلقة بالبنية الرباعية في حد ذاتها ، بل بنوع الفعل المخصوص بصفات صوتية معينة)) (٣٣) ، فلوقال السياب جدلاً : (وضحك) الأطفالُ ، بدلا من (كركر) لاختل الانسجام الصوتي للنص ـ الذي عبرنا عنه بالتناغم ـ ولفقدت الصورة الشئ الكثير من قيمتها الفنية ـ على الرغم من سلامة الوزن عروضيا في الحالين إذ سينعدم التجانس الصوتي الناتج من تكافؤ كافي (كركر) ورائيها المتعاقبتين مع كاف (الكروم) ورائها ، كما سينتفي الانسجام بين صيغتي الرباعي المضعف في كل من (كركر) الواردة في السطر الثالث ، و(دغدغ) في السطر الرابع ، هذا من ناحية جماليات البناء ، وأما من الناحية الدلالية والإيحائية للصوت ، فإن (كركر) في ظننا ، أكثر مناسبة لموقعها البنائي دلاليا من (ضحك) بأضعاف مضاعفة ، لأنها ألصق بأصوات الأطفال الضاحكين ، وأكثر حيوية وأبلغ إيحاءً بموقف الفرح الطفولي البرئ اللاهي تحت المطر ، بينما تحمل (ضحك) قدراً من العقلانية في الانفعال ، على الضد من (كركر) التي تنقل انفعالا طفوليا تلقائيا لا يستدعي مبررا عقلانيا للقيام بالضحك ، كما أن من غير اللائق أو المناسب أن يوصف ضحك الكبار الناضجين بالكركره فيما هو معهود وأكثر دورانا على الألسن من الاستعمال

---

(٣٢) د : ١ / ٤٧٦ .

(٣٣) توظيف الأصوات عند السياب : ١٣ .

اللغوي للصيغتين ، وقد عاد إليها مرة أخرى مزيحا الفاعل الأصلي للكركة ممثلا بالأطفال إلى فاعل دلالي هو الماء المؤنسن ليحمل وجه طفولة الشاعر إذ يقول في إحدى استذكاراته لوفيقة :

آه لو روّى نخيلات الحديقة

من بويب كركراتٍ .. لوسقاها

محيلا صورة الماء المتدفق إلى صوت طفولي مرح (كركرات) ، ما هي إلا كركرات السياب المتوحد مع المكان من خلال مخيلة طفولته وذاكرتها .

وإن لتكرار كلمة (مطر) إيحاء قويا بزخات المطر وهي تهطل من السماء مرتطمة بالأرض المبتهجة ، كما أنها تمثل نداءات وصيحات الأطفال الاحتفائية به وهم يركضون ويلعبون تحته ، فهو تكرار يشتغل صوريا وصوتيا ، ينقلنا فيه المسموع (المحاور الصوتية للنص المكاني) إلى المرئي (مشهد القرية وموجوداتها تحت المطر) من خلال إيحاء الصوت بالصورة ، فضلاً عن بروز القيمة الصوتية لإيقاع النص المتنقل بين (مستفعلن ومتفعلن و متف " في مفردة مطر ") وهذه الأخيرة من خصوصيات السياب وابتكاراته في البنية الايقاعية للرجز ، كيف فيها السياب الوحدة الإيقاعية على وفق ما يناسب الموقف النصي غير مكترث بمدى ولائه للأرشيف الإيقاعي ، مظهرا عبر ذلك مثالا لحرية منظوره الفني في التجديد المنطلق من لب التراث ، والتمرس به وعيا وإعادة إنتاج ، ويرى د. لؤلؤة أن السياب ((قد أخذ عن إديث سيتويل (الشاعرة الانجليزية التي كان شديد الإعجاب والحفاوة بشعرها) هذه الصلصلة والهسهسة والغمغمة والكركرة والدغدغة والهدهدة وغيرها .. ففي جميع هذه الآثار نجد بدرا يستوحي الطرقة دون المضمون ، ويأخذ من الأسلوب ما يفيده فيطوعه إلى أغراضه)) (٣٤) .

ومن الأمثلة الأخر على هذا المحور الصوتي لدى السياب هذا النص الذي تظهر فيه كفاءة المسموع في الإيحاء بالمرئي ، مستدعيا من الأنماط الصوتية للحروف ما يتوحد جرسا ودلالة مع صورة المكان / البحر الخارجية والنفسية لديه ، إذ يقول :

أصيح بالخليج يا خليج

يا واهبَ اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج يا خليج

يا واهب المحار والردى (٣٤)

فقد ناسب الاستدعاء التكراري لصوتي العلة الطويلين (ألف حرف النداء وياء خليج) المتبوعين بالجيم الساكنة في كل من خليج ونشيج مشهد مثول الشاعر الغريب أمام الماء الغزير وهو يصيح " يا خليج " نداءً نشيجيا صادرا عن النواح الداخلي النفسي ، فضلا عن منحه الأصوات المذكورة نسقا تكراريا ذا امتداد لا نهائي من ناحيتي الحفاوة بحروف المد الموحية باتساع مدى الصرخة و رجوع عنصر صوتي " الصدى " بالأصوات مضيفا إلى المشهد المكاني دلالة أخرى تتطلب انتباه المتلقي إلى خلو عبارة الصدى من من كلمة (اللؤلؤ) بصفتها دالة على

---

(٣٤) النفخ في الرماد : ١٨٦.

(٣٤) د : ١ / ٣١٩ .

الظفر والنجاح للبحار الغريب / الشاعر الشقي ، الواردة في عبارة النداء (يا واهب اللؤلؤ و ..) ، إن عودة الصدى بعلامتي الخواء والفشل " المحار ، الردى " ، مجردا من علامة الظفر في الصيحة " اللؤلؤ " هو إجراء قصدي من لدن الناص ـ المقنع بشخصية البحار ـ وضياع حلمه بالظفر وشعوره بفداحة مأزق الذات .

ومن الأمثة الأخر على الدور العضوي لمعطيات هذا المحور الصوتي في ارتسام مشهد المكان ، مفردة (بويب) التي جعلها لازمة في إحدى أهم استقصاءاته النصية المكانية ممثلة بقصيدة " النهر والموت " فضلا عن ورودها في قصائد عدة أخر ، فهي مفردة على قدر من الفرادة الجمالية في بنيتها الصوتية ، نرى أن تأثيرها المباشر بالمتلقي عائد إلى ما تمنحها الواو المتبوعة بمد الياء من امتداد صوتي ذي جرس عالٍ يزيد من إحساسنا بعلوه قطع امتداده بالباء الساكنة من خلال الجمع بين الضدين : ما يشبه المد (وَيْـ) والسكون (بْ) ، مما يضاعف من تصويت الحروف السابقة للباء الساكنة ، بما يناسب الإيحاء بالغموض والمناخ النفسي الكثيف المحيط بالمفردة " بويب " ودلالتها المكانية لديه ووجد فيها هيبة الجلال التي تكتنف نهره الحزين ، مما مكنه من أن يرتفع بها من الاستعمال العامي العابر والمهمل غير اللافت للنظر بل غير المسموع به (قبل السياب) إلى المستوى الإبداعي ذي الخصوصية والدلالة الحية ، الجديرة بإلحاقها بمصاف الرموز الإنسانية المائية والمكانية العالمية ، وقد ألحقها السياب بلغة الجرار لشدة افتتانه بجرسها الذي أنطق به صلصالها المفخور ، فحين يتحرك ماء بويب في أجوافها يبدو صوت الماء المنسكب لمخيلته ترديدا تكراريا لصوت مفردة بويب ، لكأنها تقول " بويب .. بويب " عبر جرس خرير الماء المنسكب (الناضح) من أفواهها :

الماء في الجرار والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين : " بويب .. بويب "
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب ..
يا نهري الحزين كالمطر .. (٣٥)

وهو يعود إلى هذا المنحى في قصيدته " دار جدي " مع انقلاب الواقعة ، فقد جفت الجرار المعطاء عن ترديد اسم المكان المائي الذي فتن الشاعر ، واستحال نضحها للماء نضحا للغبار بوصفه علامة من علامات موت المكان ـ الطلل السيابي المعاصر :

وأطرق الباب فمن يجيب يفتحُ
تجيبني الطفولة الشباب منذ صار
تجيبني الجرار جف ماؤها فليس تنضحُ
" بويبُ " .. غير أنها تذرذرُ الغبار (٣٦)

---

(٣٥) د : ١ / ٤٥٣ .
(٣٦) د : ١ / ١٤٣ ، وينظر أمثلة أخرى في الديوان ١ / ٢٤٢ ، ٢٤٥ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، وغيرها .

وفي كلا النصين ارتسم بريشة السياب مشهدان حيان في التلقي من خلال استثمار فاعلية المحمول الصوتي للرسالة الشعرية ، وإن بويب في عامة الشرائح النصية التي تم استدعاؤها للتمثيل يتأنسن تصريحا آنا وتلميحا حينا ليغدو قناعا للشاعر ـ الطفل القديم في خبايا محموله النفسي .

ج ـ أصوات موجودات المكان :

إن الظواهر والخواص الصوتية المنبعثة من موجودات المكان سرعان ما تلتحق بالبنية الصوتية للنص المكاني بوصفها محورا من محاورها ، سواء أكانت ذات مرجعية حيوية (بشر ، حيوان ، طير ، نبات) أم طبيعية (رياح ، رعد ، أمطار ، أمواج .. إلخ) ، وهي ناحية شديدة التداخل مع مكونات المحور الثاني ، فالشاعر ينتخب لهذه الأصوات المكانية من الألفاظ أكثرها مناسبة لحمل الخواص الصوتية المرصودة بالصورة الفاعلة دلاليا ، من نحو قوله :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل (٣٧)

فلو أبدلناها جدلا بـ ((الريح تصفر)) أو ((تُعْوِلُ)) ، لما وجدنا لها من المناسبة التصويرية للموقف المكاني ما نجده في الاختيار الأول ، فاستدعاء اللهاث للريح تمنح الأخيرة بعدا تجسيميا مؤنسناً لتغدو صورة رمزية ذات محمول نفسي ناطق بحالة الذات التي تقمصتها على يدي الشاعر ، إن اللهاث يحيل على الإجهاد والتعب إن وسم به الإنسان ، ولا نرى لفعل اللهاث في النص صلة باللهاث المشار إليه قرآنيا في بيان صفة الكلب ، فاللهاث فعل وصفي يمكن أن يوصف به الإنسان والحيوان على حد سواء ، وهو في حالة الإنسان مجرد عن السمة الثلبية ومؤد بقوة للسمة الحركية ، فالريح التي تلهث في هجيرة المشهد الصحراوي المزاح إلى البحر ليست سوى كيان رمزي يحيل على الشاعر / الرحالة الخائب ، ويؤكد حضور هذه الدلالة قوله في نص آخر ((ورجلاي ريحٌ تجوبُ القفار)) (٣٨) ، فضلا عما لصوت اللهاث نفسه من دلالة على التعب والظمأ ، وهما صفتان للشاعر في المكان ، ومثل ذلك نلقاه في قوله :

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواحٍ طويلٍ تسف النخيل
والخطا وهي تنأى إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني (٣٩)

فقد استحال الشاعر / القربان رياحا تنوح بين نخيل الأرض ، والرياح في رمزية المطر السيابي دالة الثورة المنتظرة للأرض الخراب التي يصفها بقوله :

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر (٤٠)

---

(٣٧) د : ١ / ٣١٧ .
(٣٨) د : ١ / ١٩٦ .
(٣٩) د : ١ / ٤٥٧ .

ففي كلا المشهدين أسهم الصوت المكاني في تشكيل الصورة الدالة ، وعزز البنية الجمالية العامة للصورة .
ومن ذلك أيضا قوله :

خلا البيت

لا خفقة من نعال

ولا كركرات على السلمِ

وأنّت على الباب ريحُ الشمال (٤١)

فمن خلال براعته في رصد الصوت المكاني ، قدم للمتلقي لوحة البيت المهجور / الطلل المعاصر ، في أبهى حلة جمالية ، مستثمرا في ذلك أصواتاً عابرة لا تكاد تلفت النظر نحو " صوت الباب ، صوت النعل " فجعلها مرتكزا لبناء المشهد وإغناء البعد الزمني والإنساني للمكان ، فقد عقد التعالق الدلالي بين هذه الأصوات وتحول المكان إلى طلل / خَرِبة ، بوصف هذه الأصوات المنتقاة حضورا رمزيا يستدعي الذوات الغائبة من سكنة المنزل من ذاكرة المكان الحية في وعي الرائي ، لترتسم صورة أهل المنزل عبر دلالة المصدر " خفقة " المحيلة على أصوات خطاهم التي كانت تجوب المكان ، كما تستدعي الكركرات على السلم جزء تكميليا لمشهد البيت يتجلى للمتلقي من خلاله أطفال البيت الناشطين مرحا في أمجاد المكان الزائلة ، ولم يذكر أهل المنزل أو الأطفال وإنما اجتلبهم رمزيا بقوة اشتغال القرينة الصوتية ، وفي سياق كهذا ، يغدو من المناسب لتلك الريح التي تئن على الباب أن تستدعي الشاعر نفسه وقد وقف حزينا بباب البيت الخاوي على عروشه ، معبرا وكاشفا في آن معا عما تختزن في المكان من أزمنة ووقائع إنسانية عبر تأريخه الذاتي .

ولنقرأ قوله :

وتحرك الباب المضعضع

وهو يجهش بالعويل (٤٢)

فهي صورة حية ترتكز إلى محمولها الصوتي الدال ، ذلك أن إحالة صرير الباب العتيق (باب الماخور الذي يؤمه حفار القبور) عويلاً ، يكسب باب المبغى سمة الإنسان العاجز الذي لا يملك أن يغير موقعه الوجودي أو يعترض عليه بفعل سوى البكاء ، معبرا بهذا الفعل السلبي الهين عن شجب الباب المؤنسن لكل زيارة يقوم بها الإنسان الآثم للمكان ، وهي في حقيقتها دخيلة الشاعر نفسه وموقفه الذاتي من المكان ، فيكاد المتلقي أن يرى الباب الجهنمي ويسمع عويله ويمتلئ امتعاظا نفسيا كما امتعظ الشاعر المستثار بالجو النفسي القاتم المخيم على مشهد المكان .
وفي قوله :

والجو يملؤه النعيب

فتردد الصحراء في يأس وإعوال رتيب

أصداءه المتلاشيات (٤٣)

---

(٤٠) د : ١ / ٤٧٦ .
(٤١) د : ١ / ٦٣٠ .
(٤٢) د : ١ / ٥٥٧ .

فقد رسم صوت النعيب الصادر عن أحد موجودات المكان جو الكآبة والشؤم والموت المخيم على المكان غير الأليف / المقبرة ، لترتسم للمتلقي مشهدية الزوال الآتية : صحراء / مقبرة ، تتردد فيها أصداء النعيب القادم من الغربان التي تملؤها ، ونكاد نرى الغربان وهي تنعب في فضاء المكان ونسمع صيحاتها الكئيبة ، فهمة الشاعر متجهة بوعي إلى أحد موجودات المكان وما يصدره من صوت ذي محمول يمتد عميقا في نصيات التشاؤم في التراث العربي والمخيلة الاجتماعية قديما وحديثا ، فلطالما ورد الغراب في الشعر العربي بشيرا بالموت والفراق ، كما في قول الشاعر الجاهلي :

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبّرنا الغداف الأسودُ

وها هو أبو العلاء بعد قرون من ذلك يستعيد رمزية الغراب في رثاء الشريف الرضي قائلاً :

طار النواعبُ يوم فاد نواعيا فندبنه لموافق ومُنافِ
ونعيبها كنحيبها وحدادها أبدا سواد قوادمٍ وخوافِ
لا خاب سعيك من خفاف أسحمٍ كسحيمِ الأسديِّ أو كخُفافِ
من شاعرٍ للبين قال قصيدةً يرثي الشريف على رويِّ القافِ (٤٤)

في دراسته " الكاهن الأسود ـ تأملات في فضاء الغراب " يشير الناقد حاتم الصكر إلى ما تقدمه الأشعار من صورة نموذجية موجزة لغراب آدمي ، أي مصنوع بأفكار الإنسان عنه ، ولهذا يقترن بالفراق في المقدمات الطللية أو البكائيات والمراثي ، وفي تقرير الحكمة ونظمها لا يجد المتنبي إلا صوت الغراب رمزا للحياة الزائلة ، ومثالا للعنة الغراب :

أبني أبينا نحن أهل منازلٍ أبداً غراب البين فيها ينعقُ (٤٥)

لعل أحد أجمل مشاهد المكان التي قدمها السياب تتجلى في قوله :

نباح الكلاب المبعثر في وشوشات النخيل
ينبه في قلبي الذكريات العتاق (٤٦)

فمن عاش في الريف أو اختبر سكناه ، سيدرك ما بلغه السياب في هذا النص من استثمار للفعاليات الصوتية لموجودات المكان لإنتاج المكان ، إنه نص يظهر للمتلقي كفاءة السياب في الرسم بالأصوات ، محيلا ما يصدر عن المكان من أصوات مختلفة أبنية صوتية فاعلة جماليا ، تنقل مشهد المكان ممررا في قنواته النفسية ليتمرأى لمخيلة المتلقي على النحو الذي يبرز تجربة الشاعر في المكان وينطق بتجلياتها في مخيلته القارئة ، والنص بعد ذلك مثالٌ جيد لتعاون وتفاعل كل محاور البنية الصوتية ممثلة بـ : ١ ـ النسيج الإيقاعي ذي الدفق والملحمية (فعولن فعولن ..) ، ٢ ـ بنية الألفاظ : لنلحظ فاعلية الحركات الطويلة في (نباح ، الكلاب ، وشوشات ، النخيل ، الذكريات ، العتاق ..) في إكساب البنية الصوتية امتدادا وسعة بينة ، فضلا عن المحتوى الصوتي لألفاظ وضعت في اللغة لتدل على

---

(٤٣) د : ١ / ٥٤٤ .
(٤٤) شروح سقط الزند : ٢ / ١٢٧٥ ـ ١٢٧٨ ـ التبريزي : " القاف يعني حكاية صوت الغراب وهو غاق غاق " .
(٤٥) ينظر ـ البئر والعسل ـ حاتم الصكر : ٤١ ـ ٥٥ .
(٤٦) د : ١ / ٥٠٣ .

أصوات بعينها فهي ألفاظ تتسم بمحاكاة المدلول ببنية الدال كما في نباح ، وشوشات ، بالإضافة إلى المحمول الحركي للفظة (المبعثر) المحيلة على مصادر متعددة للصوت المرصود قادمة من أعماق غابة النخيل . ٣ ـ موجودات المكان : ممثلة بالمصدر الحيواني للصوت (الكلاب) والمصدر الطبيعي الدال عليه السياق (الرياح) التي تحدث الوشوشة بهبوبها على السعف مصدرة صوتا مميزا يعرفه جيدا من اختبر البيئة السيابية ، فقد تضافرت هذه المحاور الصوتية للصورة في سبيل إنتاج الدلالة وتكوين مشهد المكان على أكمل وجه وأكثره اكتظاظا بالحياة .

٢ ـ التشكيل اللوني للمكان :

يعقد اللون صلة وثقى بمداركنا وانطباعاتنا وأفكارنا ، بوصفه ((جزءاً من خبرتنا الإدراكية للعالم المرئي)) (٤٧) ، ولأنه أيضا ((لا يؤثر في قدرتنا على التمييز بين الأشياء فقط ، بل يغير من مزاجنا وأحاسيسنا ، ويؤثر في خبراتنا الجمالية ، على نحو يكاد يفوق تأثير أي بعد آخر يعتمد على حاسة البصر أو أي حاسة أخرى)) (٤٨) .

إن الشاعر في نظر المهتمين بالفنون اللونية ومنظري الفن التشكيلي ((يعطي تحديدا لفظيا لذلك الشئ الذي ربما يصوره الرسام بالخط واللون)) (٤٩) ، فاللون معطى ثري بالدلالة إن صدر توظيفه عن وعي جمالي له ، فلا غرابة أن تكتسي نصوص الشعراء العرب منذ الجاهلية حتى يومنا هذا بمسحات لونية تؤديها علامات اللون الناشطة سيميائيا في العقل الباطن للجماعة اصطبغت بها لوحات الحرب والحب والطبيعة على نحو يظهر تفاعلا فطريا عميقا مع اللون في طبيعة النفس الإنسانية ، وهو تفاعل يتخذ طابعا جماليا في النصوص الأدبية ، اللون موضوعة كونية شاركت الآداب والحضارات في ترسيخها ، حتى أن شاعرا عالميا نحو لوركا ـ وهو أستاذ بدر في تلوين القصيدة ـ وصف من ناقديه الأسبان بأنه شاعر مجنون باللون ، وإن طاغور قد أنتج في المرحلة الأخيرة من حياته ما يناهز الألفي لوحة وصفت بالفرادة وحملها طابعا لونيا خاصا يضاهي فرادة نتاجه الشعري ، وتطول القائمة إن استقصينا جدلية اللون والحرف في التراث الإنساني قديما وحديثا .

يمكن للمتلقي أن يميز ضربين من أسلوبية التشكيل اللوني للمكان لدى السياب :

أ ـ التلوين بالعلامات اللونية :

وهو تلوين يرتكز إلى محمول العلامة / محتواها اللوني بطبيعتها ولطبيعتها التداولية ، ممثلة بالوصفيات الاصطلاحية لدرجات السلم اللوني .

كما في قوله عن لوركا :

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر المخضوب من نجيع (٥٠)

إن تلوين القصيدة تم باستدعاء علامتين لونيتين هما (الأخضر ، الأحمر) ، وهو أداء تشكيلي كان ليكون هيناً لو حدث على مستوى العلامة دون الدلالة ، أما وقد احتمل التعالق الدلالي مع قيمتي الخصب (المرموز لها

---

(٤٧) سايكولوجية إدراك اللون والشكل ـ قاسم حسين صالح : ٥ .
(٤٨) المكان نفسه ، وينظر ـ الشعر العربي المعاصر : ١٣٠ .
(٤٩) الشعر والرسم : ٥٣ ، وينظر ـ التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث (بحث) : ١٦٩ .
(٥٠) د : ١ / ١٧٦ .

بالأخضر) والفداء (المحال عليه بالدم ـ الأحمر) ، فقد كان استدعاؤها مبررا ، فالشراع هو السفينة بدلالة الجزء على الكل ، والسفينة بوصفها مكانا عابرا للأمكنة بدت تجليا للشاعر القتيل / لوركا المرثي ، ولا يخفى أن تلوين الشاعر له باللون الأخضر ذو دلالة على فكره وشعره وأثره الإنساني ، وإن تلوين ذلك الشراع بالأحمر بعد اخضرار أحال على حدث النص البارز وبؤرة دورانه ممثلا بواقعة القتل الشهيرة للوركا على يد الجيش الاسباني في ظلال فوضى عصفت ببلاده ، تلك الواقعة التي مازالت تتردد أصداؤها أدبيا ، حتى أننا نجد محمود درويش ـ مثلا لا حصرا ـ يستدعي لوركا مرارا وتكرارا عبر رموز ديوان لوركا الموسوم بالأغاني الغجرية ، نحو : " الكمنجات ، الغجر ، الأندلس ، .. " ، محاولا باستمرار أن يتوحد مع لوركا رؤيويا : في مواضع كثر منها ، على شاكلة : ((الكمنجات تبكي مع الغجر الراحلين إلى الأندلس .. الكمنجات تبكي مع الغجر القادمين من الأندلس / .. فاقتلوني على مهَلٍ .. وادفنوني على مهَلٍ تحت زيتونتي .. مع لوركا)) (٥١)

في الشراع الأخضر الربيعي ـ الأحمر الدموي يحقق السياب التعالق السببي الدال بين القطبين اللونيين منتجا مفصلا من جدل التخصيب والتطهير ، ولا نعدم في تصويره للوركا بالسفينة والشراع استدعاءً لقيمة المعرفة والنجاة التي تحملها واقعة الطوفان وسفينة نوح المستوية على الجودي بمن التحق بها من المهتدين .

ومن ذلك قوله :

قرأت اسمي على صخره

هنا في وحشة الصحراء

على آجُرَّةٍ حمراء (٥٢)

فالآجرة الحمراء ما هي إلا خارطة الوطن الكبير وقد اصطبغت بمداد التضحيات الأحمر ، واللون يكسو الصورة بغير لجوء إلى المنطق الإيحائي للون .

ومن هذا القبيل قوله عن ورود النباتات المتسلقة للشناشيل :

عقود ندىً من اللبلاب تسطع منه بيضاءَ (٥٣)

وعن الباب :

وباب غفى بين الشجيرات أخضرُ (٥٤)

وعن التكوينات اللونية للنخيل في مشهد المطر :

وأشعَلَهُنَّ ومْضُ البرقِ

أزرقَ ثم أخضرَ ثمَّ تنطفئُ (٥٥)

فاللون في الأمثلة السابقة قد جئ به بلفظه ، ناطقا بالمحتوى العاطفي للمكان ، ومعززا للدلالة المستشفة من المشهد الشعري .

ب ـ التلوين الدلالي :

---

(٥١) ينظر ـ أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي ـ في أكثر من موضع .
(٥٢) د : ١ / ٣٩٤ .
(٥٣) د : ١ / ٥٩٩ .
(٥٤) د : ١ / ٦٣٥ .
(٥٥) د : ١ / ٥٩٨ .

وهي أسلوبية تلوينية تعتمد القدرة الإيحائية للعلامة لإحداث الدلالة اللونية عبر علامات لونية غير مفردة (جمل لونية) ، كما في قوله :

تموز يموت على الأفقِ

وتغور دماه مع الشفقِ

في الكهف المعتم والظلماء

نقّالةُ إسعافٍ سوداء

وكأن الليل قطيعَ نساء

كحلٌ وعباءاتٌ سودُ (٥٦)

فعلامتا الدم ، الشفق ، بدتا غائبتين في حضور المحمول اللوني لهما ممثلا باحمرار المكان / الأفق ، المشير إلى الزمن الآتي ، والغايات ، فاصطباغ هذا المكان ذي الشخصية الزمانية بدم تموز الخصب يعبر عن يأس السياب من تحقق ذلك الخصب في منطقة التطلع النفسي المنفتحة على الآتي ، وهي صورة تذكرنا بقوله الآخر :

والمرافئُ يلمسُ الغربُ

صواريها بشمسٍ من دمٍ (٥٧)

إن هذا اليأس من المستقبل قد انسكب لونيا على النص فأغرقه بالسواد بعد غرقه في الاحمرار ، تصريحا باللون الأسود (المعتم ، الظلماء ، سود) أو إيحاءً به عبر القرائن الدالة عليه (كحل ، عباءات ، نهار مسدود) ، والسواد لون الموت ودالة الحزن والأجواء النفسية المشحونة بالأذى .

وفي قوله :

كأن أقواسَ السحاب تشرب الغيوم (٥٨)

يحمل قوس السحاب باقة من الألوان ترسم في مخيلة المتلقي صورة زاهية تتخللها الغيوم المرتبطة بالبياض ، لتشع الصورة بالحالة النفسية البهيجة للشاعر في القرية تحت المطر ، فألوان الطيف الشمسي كلها زاهية براقة ليس فيها لون قاتم أو كئيب ، فضلا عما للون الأبيض الذي تحيل عليه الغمائم من دلالة الصفاء والشفافية في تعاليم القرية ، ونظامها الحياتي ، وهو استدلال يلوح لنا في قوله الآخر :

في أعين الأطفال في عالمٍ للنوم مرت غيوم

بالدرب مبيضّاً بنور القمر

تكاد أن .. تسرق منه الزهر (٥٩)

فترك التلوين المباشر لأزهار النص أبلغ أثرا ، نظرا لاعتماده حدس القارئ ودعوته إياه للاسهام في تلوين المشهد ، بكل الاحتمالات اللونية المتاحة في ألبومات الزهر ، منتشرة على بياض نور القمر المنعكس على الدرب .

---

(٥٦) د : ١ / ٣٢٨ .
(٥٧) د : ١ / ١٧٦ .
(٥٨) د : ١ / ٤٧٥ .
(٥٩) د : ١ / ٦٣٤ .

على أن أكثر الألوان انتشارا في نصوصه المكانية عامة هي الألوان القاتمة ، مجسدة في الأسود وما إليه ، مما يغمر المكان بالألوان الشاحبة والضبابية الملحقة بالسواد ، والدالة على مشاعر الاغتراب النفسي والحزن الوجودي ، من ذلك قوله :

الليل والسوق القديم

.. والنور تعصره المصابيح الحزانى في شحوب

مثل الضباب على الطريق

.. بين الوجوه الشاحبات كأنه نغمٌ يذوب

.. أتسير وحدك في الظلام

أتسير والأشباح تعترض السبيل بلا رفيق (٦٠)

فقد احتشد في مشهد المكان / السوق ، اللون الأسود " الليل " مع مجموعة كئيبة من الألوان التي تشاطره جوه النفسي " نور شاحب ، ضباب ، وجوه شاحبات ، ظلام ، أشباح " مما منح اللون كثافة سوداوية أبرزت ثقل اللحظة الزمنية للشاعر في تجربة المكان ، كان من وسائلها تكثيف الضوء وجعله يتخذ حضورا ماديا عبر فاعلية التراسل الحسي الذي أشرنا إليه ، فمنح الضوء لونا شاحبا ووصفه بالذوبان والاعتصار مكسبا إياه خواصا مادية ليست له ولكنها تعبر عن إسقاطات نفسية وصراع داخلي اكتنف تجربة المكان ، كما في قوله أيضا في موضع آخر من النص :

وتناثر الضوء الضئيل على البضائع كالغبار

.. ويريق ألوان المغيب الباردات على الجدار (٦١)

حيث منح الضوء صفات مادية نحو التناثر والبرودة وشبهه بالغبار وهي كلها إجراءات نصية أسهمت في تكثيف القتامة اللونية لمشهد المكان بما ينسجم مع الحالة النفسية المهيمنة على النص ، وهو ذات المنحى من دلالة اللون الذي اعتمده في قوله :

الليل يهبط مرة أخرى فتشربه المدينة

فقد بلغ تكثيف اللون الأسود مبلغ التراسل مع الحالة السائلة بما يمكنه من التشرب والتغلغل في نسيج المكان والذات تعبيرا منه عن مدى إحساسه بوطأة الليل الوجودي للنص ، المحتضن للعوالم المهمشة والمغاور المنبوذة من جسد المدينة حيث يستوي البياض والسواد ـ الليل والنهار ، في عمى المكان / المدينة :

عمياء كالخفاش في وضح النهار

هي المدينة

والليل زاد لها عماها (٦٢)

فاللون الأسود الذي أظهر سيادة بين باقات اللون السيابية يحيل على ضيق المساحة النفسية للمكان ، واضمحلال الحياة فيه ، ورفض النفس له .

---

(٦٠) د : ١ / ٢١ .
(٦١) د : ١ / ٢٢ .
(٦٢) د : ١ / ٥١٠ ، وينظر ـ ٦٥ ، ٤٢ ، ٢١٧ .

٣ ـ فاعلية الحركة الدالة :

يسهم رصد حركة المكان وموجوداته في الايحاء بتشكل صوري ما لمشهده الكبير ، والدلالة على الجو النفسي المميز له ، فمن خلال الحركة تكتسب الصورة قدرا من الحيوية وتخرج من الجمود لتدل على صورة المكان في الذاكرة عبر قنوات نفس ـ حسية أوسع مجالا وأكثر تعددا ، ولتسهم مع المحورين السابقين " الصوتي واللوني " في اكتمال المشهد ، ذلك أن ((الصورة المرسومة تشكيل مكاني بصفة أساسية ، وقد يوحي هذا التشكيل بالزمان .. فليس من الصعب على الرسام أن يجسم الحركة .. وعندئذ يمكن أن يقال أنه لا فرق بين الصورة اللغوية والصورة المرسومة)) (٦٣) .

فإن نحن نظرنا إلى البيت مثلا ، فسنجد الحركة التي يكسو السياب بها موجوداته محملة بالدلالة النفسية التي تعبر باستثمار إيحاء الحركة عن استعادة للحظات النفس الأكثر اقترانا بالحياة في زمن الطفولة السيابي ، المستدعى بالصورة ، ليستمد من خلاله المكان صلته الوثقى بالحياة والتجدد ، فالزهور " تتفتح " في جدرانه ، والعصافير " تتخاصم " في أركانه ، وأطفاله " يتراكضون " وغيرها من الصور الموحية بالنسق الحركي لحياة المكان المستعادة من الأرشيف الصوري للذاكرة :

آه لولاك يا داء ما عفتُ داري

ما تركتُ الزهورَ التي فتَّحَتْ في جداري

والعصافيرَ في ركن بيتي لهنَّ اختصام (٦٤)

فتفتح الزهور فعل يحيل بقوة محموله الدلالي على الحياة المسترسلة والمتجددة ، كما أن اختصام العصافير يستدعي رمزيا صورة الصغار الذين يملؤون المكان حياة بحركتهم الدائبة ، فهو يعبر عن الأطفال بالعصافير ، والالتفات إلى صخب الحركة في صورة العصافير المختصمة هو أداء موفق تماما على الرغم من بساطة الصورة .

في مشهد البيت السيابي تتكاثف الافعال غالبا وتتوالى ، مانحة المكان ذلك النبض الحركي السريع والفتيَّ للطفولة :

وكم ألمٍ طويتَ وكم سقيت بمدمع جار

وكم مهد تهزهز فيك كم موت وميلادِ

ونارٍ أوقِدت في ليلة القر الشتائية

يدندن حولها القصاص يُحكَى أن جنية

فيرتجف الشيوخ ويصمت الاطفال

في دهشٍ وإخلادِ (٦٤)

---

(٦٣) التفسير النفسي للأدب : ٧٣ .

(٦٤) د : ١ / ٢٦١ .

(٦٤) د : ١ / ٢٧٩ .

للفعل محموله الزمني الطاغي في شخصيته اللسانية ، وباستدعاء المزيد من حاملات الزمن اللغوية هذه في نظام شعري متوازن تقوى هيمنة الزمن على المشهد ، وتكسوه بالحركة المقترنة ببنيته ودلالته ، بوصفه حدثا مقترنا بزمن ، وهو معطى لم يقتصر على البيت فحسب لديه ، بل امتد إلى مشهدي القرية والنهر مثلا ، فأهم محمول دلالي للحركة في المكان الأليف هو الإيحاء بالتجدد والاستمرارية التي يستشعرها السياب بقوة في هذه الأمكنة التي يهرب إليها نفسيا وجسديا من الجغرافيات المعادية ، لتغدو دلالة الحركة في صور ومشاهد الأمكنة الأليفة مغايرة لما هي عليه في الأمكنة غير الأليفة ، إذ تتخذ الحركة في هذا النمط المكاني الأخير طابعا عدائيا :

أصخت السمع والظلماء حولي بوق سيارة

يبث إلى البغي رسالة الحب

ويومئ للسكارى أن تعالوا ألف خمّارة

تكشر تفرج الساقين تقطع نومة الدربِ (٦٥)

فمتوالية الأفعال الشريرة هذه يستمد كل من مفاصلها قيمته النصية والدلالية من خلال الطابع الحركي الذي يحمله وهو نسق من الحركات المكانية المفرغة من قيمة الألفة ، وباجتماع مفاصل السلسلة الفعلية يتكامل المشهد الكلي للمكان .

وكقوله في المبغى :

وانسلت الأضواء من بابٍ تثاءب كالجحيم

تطفو عليهن البغايا كالفراشات العطاش

يبحثن في النيران عن قطرات ماء عن رشاش

لا تنقلن خطاك فالمبغى علائي الأديم (٦٦)

إذ يشكل لنا السياب مشهد المكان بأداء يرتكز إلى محمولات الحركة صورة دالة على الصفة السلبية للمكان في الاستجابة النفسية ، فالأضواء " تنسل " من المبغى ، و الانسلال بطء في التشيؤ يكابده الضوء للإطلال على المشهد الغارق في جحيم الألوان والأصوات والحركة ، عبر العتبة المكانية الجحيمية / باب المبغى ، الذي " يتثاءب " مدعما الإيحاء بالجو النفسي القبري للمكان " علائي الأديم " وأبطال مشهد القبر الكوني يطفون على حميم الجحيم ، وفي حركة بحثهن عن الماء / الرمز الحيوي الأعظم وسط عتبات وجدران ذلك الجحيم الأرضي ، مفارقة تعمق رمزية الصورة والمشهد الكلي تخرج بالبغايا إلى مدى أرحب من الدلالة ربما يشمل أهل المدينة الآثمة قاطبة لا كائنات ذلك الجحيم الوجودي فحسب .

لقد انصرف همنا إلى المحاور التصويرية الثلاثة السابقة (الصوت ـ اللون ـ الحركة) نظرا لبروزها الفاعل والواضح في بناء مشهد المكان لدى السياب ، لأننا لم نجد في ذلك المشهد دورا مماثلا لإيحاءات الحواس الأخر (الشم ـ التذوق ـ اللمس) ، التي اشتغلت في صور أخرى خارج نطاق هذه الدراسة .

---

(٦٥) د : ١ / ٢١٢ ، وينظر ـ جماليات المكان ـ اعتدال : ٧١ .

(٦٦) د : ١/ ٥١١ ، وينظر ـ ٢٦٧ ، ٢٧١ ، ٣٢٩ ، ٣٣١ ، ٣٣٣ .

بقي أن نشير إلى أن مقاربتنا لكل محور تصويري ـ من المحاور الثلاثة السابقة لمشهد المكان ـ على حدة لا يعني أن كلا منها يشتغل مستقلا في التشكيل الجمالي للمكان ، وإنما تتعاضد هذه المحاور وتتداخل على نحو متزامن لإنتاج البنية .

المبحث الثاني

البنية التراثية للمكان / التداخل النصي

مدخل :

نعني بالبنية التراثية للمكان تجليات النصوص التراثية الغائبة المتموضعة في ذاكرة النص ، فالمعطى التراثي في النص السيابي عامة غني ومتنوع ، وبضمنه النص المكاني موضع التحليل ، فقد تتلمذ السياب على المنجز الإبداعي التراثي قبل كل شئ ، ولم يحقق حداثته بالطفرة المتغطرسة ، وإنما بالنظرة الفاحصة والأسلوبية المتمرسة في تصفح ذلك المنجز ، قبل إعادة إنتاجها والإضافة إليها ، مكتسبا تلك الرؤيا وذلك الطابع الخاص الذي ميزه عن سابقيه ولاحقيه ، من غير انقطاع عن جهود الأوائل ، وكشوفاتهم الجمالية القيمة ، وذلك دأب شعراء الإنسانية العظماء ، يُلِمون بما تقدمهم من تمرينات الماضي ، لئلا يكونوا تكرار فجا له ، إنهم أصوات أنفسهم ـ عبر تلك الأصوات ـ لا يطغى عليها صوت ذلك المنجز المتغلغل في وعيهم الانتقائي ، فقد أدركوا أن تكرار تجربة ما إنما هو اجترار مقيت ، وأمر محكوم بالفشل ، فمهما بلغت النسخة في دقة محاكاة الأصل فإنها ستظل بناء مملوكا للغير ، فالتعامل مع التراث يضع المنتجين على هاوية طرفاها التقليد والتجديد ، والأديب يقف على شفير هذين الحدين ، اللذين لا وسط لهما ، فإما أن يقع في هاوية التقليد ومتاهته ، أو أن يستقر على أرض التجديد الصلبة ، وأما في غير منطق الإبداع والفرادة فربما وصف شاعر بأنه وقف بين هذين الحدين ـ التقليد والتجديد ـ بغير انتماء لأحدهما ، وهذا هو التشتت والتيه عينه .

قد يذهب الذهن إلى أن المراد بالبنية التراثية هو ما يندرج ضمن المفهوم التقليدي للتراث ، وواقع الحال غير ذلك ، فكل ما سبق المنتج بقليل أو كثير أو عاصره مهيأ للدخول في منطقة " تراثه " الشخصي ، مادام يتموقع في النص امتدادا للأثر سلبا وإيجابا ، نجاحا وإخفاقا ، فالتراث هو رصيد المنتج وأرشيفه المعرفي الحاوي منتجات أفكاره استلهاما وتحديثا وردا ومناقشة جمالية تحتشد في البنية الجديدة لحظة إنتاج النص ، بنية يفترض بها أن تتخطى إخفاقات الماضي البعيد والقريب للنص ، وأن تسهم في تأسيس المسار الجديد للكتابة .

يمكننا عبر استقراء مجمل آراء القدماء والمحدثين فرزنة محاور عامة وجدوا فيها مكرسات اصطلاحية للاتباع والتقليد هي :

١ـ ضعف ملكة الشعر / الموهبة الفطرية (الطبع في التعبير القديم) المندرجة ضمن منطقة الفروق الفردية .

٢ ـ غياب الرؤيا : يجب أن يمتلك الأديب رؤيا للعالم ، تكون قادرة على مخاطبة الجماعة بقدر ما هي مطبوعة بالطابع الذاتي والخصوصية النفسية للمنتج ، الرؤيا تتخطى العالم الموضوعي ولكنها لا تغيبه ، إنها تمكن الرائي من استشراف المجهول ، ومحاورة المطلق ، جاعلة من الذات مركزا كونيا ، لا بالمنحى النرسيسي الخالص ، وإنما بما يكفي منه لجعل الذات تتمحور حول الوجود ، ولجعل الوجود يتمحور حول الذات ، في تكاملية البحث والتطلع إلى ماوراء الوقائع والأزمنة والأمكنة ، مقاربة للجوهر الخبئ في مكنونها ، مقاربة تضع الأدب باستمرار على مشارف السؤال الفلسفي .

٣ ـ الافتقار إلى الحس التأريخي : الممثل لدى إليوت بوعي القيمة الحقيقية للتراث (٦٧) .

أما في التجديد ـ بوصفه إنجازا لا يتجلى إلا على نحو محدود تنهض به القلة من المنتجين على مر العصور ـ فإن المنتج يكون صوتا فارقا من أصوات لغته ، ممثلا شرعيا لأفضل ما أنتجته هذه اللغة من أصوات قبله ، وأفضل ما أنتجته من نصوص مطلقا ـ في مختلف الأجناس الأدبية ـ واعيا لسنن التطور المجازي والدلالي والتركيبي للنظام الغوي الذي ينتمي إليه ، وللتفاصيل المركزية التي تمثل المنعطفات الجذرية لتلك السيرورة النصية في تحولاتها وانحرافاتها عن الخطية المعيارية للغة الأدب على يد عظماء منتجيها ، فالأدب إن أريد له أن يكون ممتعا ومفيدا وخالدا فإن عليه أن يتتلمذ على خلاصة ما أنتجته لغته في سعيها التأريخي لإنتاج النص المفارق ، وهو أمر يتطلب من المنتج التخلي عن الكثير من العادات الكتابية غير المجدية التي تفرزها عصور الأدب وتحولاته ، مستخلصا منها الجوهر الفاعل القادر على الالتحاق باللحظة الشعرية للانتماء إلى تجربته الفرد ـ جمعية زمانا ومكانا ، لجعلهما زمانا ومكانا مطلقين ، متغلغلين بالنسيج الحي للتجربة الإنسانية .

إن بين التجديد والتقليد حدا دقيقا لا تهتدي إليه سوى رؤى العالم الفارقة والكاشفة ، عبر الذوات المتشوفة المتخطية ، وهي ذوات يصفها باورا ((بالانبثاق المباشر والسرعة والغرابة ، تحتم على الشاعر ألا يتردد لحظة في تصوير أحاسيسه بكل صراحة ، وأن يثق في تفهم الآخرين له ، فالحالة الخلاقة تهجم عليه بقوة حازمة مسيطرة ، فتنقض على طرائق التفكير المعتاد ، وترفض التقولب في القوالب المألوفة .. إن ما حققه الشعراء الاسبقون بوساطة التطور التحليلي للتشبيه والمجاز قد حققه الشعراء المحدثون بما يشبه التطور اللامنطقي ، الذي هو في الواقع الطريقة الصحيحة للتعبير عما يجلب انتباههم)) (٦٨) ، أي أن خبرة التمحيص والغربلة وإعادة الإنتاج التي تحدث على نحو يتخطى الإرادة والقصد إلى مرتبة من اللاوعي المبتَنَى تراكميا تنأى بهم عن الانزلاق إلى الاتباعية الاستنساخية ، وهو ما يتراءى في جوانب عدة من تجربة السياب .

كانت النظرية النقدية القديمة تندد غالبا بالتأثر والتأثير المتبادل بين النصوص ، وتدعوه سرقة ، ثم قاموا بتصنيف هذه السرقات ، واجترحوا لها المسميات الوصفية المختلفة ، التي أرشفها عدد منهم نحو ابن رشيق في العمدة (٦٩) ، و عدد منها يوسف البديعي خمسة عشر ضرباً (٧٠) ، ولعل مراجعة لكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني يدلنا على ما بلغته قضية السرقات من مبلغ فادح جعل منها بابا للتجني على الشعراء ، وهو أمر كان للجرجاني فيه وقفة الناقد القدير والحكم المنصف ، الذي لا يردد بغير تدبر ما تلوكه الألسنة ، ولا يطلق الأحكام جزافا من غير تمحيص ، فأنصف تجربة المتنبي الفارقة في سيرورة النص العربي ، وأوضح أن المتنبي كان محاورا للتراث متفوقا عليه مغربلا له ، وليس سارقا يكابد عناءً في الإنتاج ، يدعوه إلى اجترار ما ليس له .

إن الناظر في أقاويل المتطرفين من النقاد القدماء في قضية التأثر والتأثير يخيل إليه ـ بل يستيقن ـ أنهم يقعون في التناقض ، لأنهم يتحدثون في سياق التجني عن تركيب مثالي ومعنى مثالي صادر من العدم لا أب ولا أم له ولا صلة له بنص يسبقه ، بينما يغضون النظر عن ملامح الأبوة النصية في نصوص من يتعصبون لهم من الشعراء ،

---

(٦٧) ينظر ـ مقالات في النقد الأدبي ـ إليوت : ٣ ـ ١٢ ، وينظر ـ في حداثة النص الشعري ـ علي جعفر العلاق : ٢٠ ـ ٢٦ .
(٦٨) التجربة الخلاّقة : ١٣ .
(٦٩) ينظر ـ العمدة : ٥٣١ فما بعدها ، .
(٧٠) ينظر ـ الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ـ البديعي : ١٧٩ ، وينظر ـ النقد عند اللغويين في القرن الثاني ـ سنية أحمد محمد ـ دار الرسالة ـ بغداد ١٩٧٧ : ٣٢١ فما بعدها .

وهي ملحوظة أماط الجرجاني عنها اللثام ، مستجليا ومستقرئا بما لا مزيد عليه ، إنصافا للحقيقة التي وضعها نصب عينيه بوصفه قاضيا (٧١) ، مقدما فهما يتخطى في موضوعيته العلمية الكثير من معاصريه .

أما في العصر الحديث ، فلعل الطرح الذي قدمه إليوت لما دعاه بالحس التأريخي تنظيرا وتطبيقا يمثل إحدى أهم المقولات النقدية المعاصرة أهمية ونشوطا في إحداث تغيير جوهري في الفكر الأدبي المعاصر شعرا ونقدا ، على نحو لا يقاربه في الأهمية سوى مفهوم التناص ، ولعل السياب مثال واضح لفكرة الحس التأريخي التي يرى إليوت من خلالها بأن التراث هو ((مسألة أعمق من المحاكاة ، إنه أمر لا يورث ، فإن رغبت فيه فعليك أن تبلغه بجهدٍ عظيم ، فهو يتضمن بالدرجة الأولى الحس التأريخي الذي يتضمن إدراكا ليس لمضي الماضي فحسب ، بل لحضوره كذلك)) (٧٢) .

فوظيفة الشعر لدى إليوت تكمن فيما يدعوه ((المحافظة على استمرارية القيم القديمة الأصلية ، وبعثها في ظروف تأريخية جديدة ، لضمان الديمومة الروحية عبر الأجيال ، فما لم يتوفر لنا في الحاضر أدب حي انعزلنا عن أدبنا في الماضي بصورة مطردة ، بحيث يصبح غريبا علينا ، فالكتاب هم الذين يبقون الموتى على قيد الحياة)) (٧٣) .

إن ما تحدث عنه إليوت هو حقيقة جوهرية تشترك فيها كل الآداب الإنسانية ، اهتدى إليها باستقرائه وتتبعه أدب بلاده وحضارته منذ هوميروس وحتى آخر من قرأ لهم من معاصريه ، حقيقة قديمة كامنة اهتدى إليها كما اهتدى الفراهيدي مثلا إلى حقيقة الإيقاع العروضي ولم يختلقها من العدم ، وقد تمتع الشعراء الكبار بهذه الحاسة الخفية كلا بحسب عصره ورؤيته ، مشكلين بذلك سلما تطوريا مضى بالأدب صعدا وصولا إلى عصرنا الحاضر ، وهم وإن لم يدعوه بالحس التأريخي فإنهم مارسوه فعلا ، وإن قراءة فاحصة لدواوين وعت الديمومة الروحية للأجيال وعيا حادا مثل دواوين أبي تمام والمتنبي والمعري على سبيل المثال تظهر لنا بما لا يتطرق إليه الشك كيفية ابتداعهم أسلوبياتهم الخاصة من خلال استلهام جهود سابقيهم ، منذ الجاهلية حتى عصورهم ، غير منقطعين عن ذلك المنجز ، ولا متعالين على الاحتفاء بروحه المتحول في نتاجهم ، شأنهم في ذلك شأن أدباء الإنسانية المبدعين قديما وحديثا في إكبارهم لجهود من سبقوهم أثناء محاولتهم تخطي آفاق تلك الحدود ، فهذا طاغور شاعر الهند الأكبر في العصر الحديث يوصف من دارسيه بأنه كان يحمل في ذاته تراث الهند الروحي والشعري إرث كاليدازا وجاياديفا ومنشدي التعبد لكريشنا ، وكان أخيرا وارث الأوبانيشاد ، كما لو أن هذه التأثيرات البعيدة تسارعت وتبلورت فيه في اللحظة ذاتها حاملة إليه إلهاما فجائيا (٧٤) .

وخلص نيرودا إلى أن الإبداع يجب أن يتتلمذ على جميع إنجازات التراث والتقاليد قبل أن يطير بجناحيه محتضنا بقوة وجسارة قضايا العصر (٧٥) .

---

(٧١) ينظر ـ الوساطة ـ الجرجاني : ١٨٣ ، ومواضع أخر .
(٧٢) الأرض اليباب الشاعر والقصيدة ـ د. عبد الواحد لؤلؤة : ١٢ .
(٧٣) مقالات في النقد الأدبي ـ إليوت : ٤ ـ ١٢ ، وينظر ـ فائدة الشعر وفائدة النقد ـ إليوت : ٥٤ .
(٧٤) ينظر ـ طاغور ـ أوديت أصلان : ٣٠ .
(٧٥) ينظر ـ تألق جواكان مورييتا ومصرعه ـ نيرودا : ٩ ، وينظر ـ النقطة والدائرة ـ طراد الكبيسي : ٦٩ ، الشعر العربي المعاصر : ٢٩ ، الرمز والرمزية : ٣٦١ ، ينابيع الرؤيا ـ جبرا إبراهيم جبرا : ٧٣.

لقد كان التراث ـ على الضد من أوهام بعض الحداثويين ودعاة التغريب ـ هو القاعدة الرصينة التي انبنت عليها الحداثة في نماذجها ومشروعاتها الرائدة في المشهد الثقافي المعاصر .

ليس من باب التجذيف النقدي أو التعصب الأرومي القول بأن للجرجاني في وساطته سبقا إلى التنظير لتناسل النصوص الذي دعاه إليوت ـ الذي ربما كان لا يعرف الجرجاني ـ بالحس التأريخي ، ثم دعاه باختين " الحوارية " ووسمته كرستيفا بالتناص ، ثم تكاثرت مسمياته الوصفية في قائمة بعضها وليس كل ما فيها التفاعل النصي والتداخل النصي وحضور النص الغائب ، وغير ذلك من المصطلحات .

يؤكد النصّانيون أن التناص متحكم بالنص وليس العكس ، وأن على المنتج عبور فضاء مزدحم مخترقا الواقعات الأدبية ليحمل في هذا العبور آثارها (٧٦) ، يعنون بذلك أن تحكم النص بالتناص يخرج به إلى مفهومات أخر لا يتضمنها الحقل الدلالي لمصطلح التناص لأن الأخير مستمد من الحراك النصي غير الماثل الذي يقع في لاوعي المنتج ، فالتناص يجب أن يخلو من القصدية لأن فضاء اشتغالاته هو الحيز الديناميكي في الانتاج ، فما هو ((استعارة أو نقلا أو تضمينا أو اقتباسا ، لأن كل أنماط الاقتراض هذه تتم تحت رقابة الوعي ، بل هو تداخل غير واع بين النصوص في لحظة إنتاج النص)) (٧٧) ، فاستدعاء النص التراثي على نحو من القصدية هو إجراء فني بحت لا يوصف بالتناص ، وكذلك الحال مع قصيدة القناع ، إن التناص موضوعة أخرى وعلامة تشتغل دلاليا في منطقة كان د. مالك المطلبي دقيقا جدا حين أطلق عليها تسمية سجن التناص .

يكشف التناص عن المشجرات الأبوية للنصوص ، أو سلالات الكتابة ، ويفسر على نحو علمي تضخم الكتلة اللغوية الشعرية وغير الشعرية ، مستمدا فاعليته ـ بعد مرجعياته التراثية ـ من جوهره الفكري بوصفه مفهوما فكريا متداولا في حفريات العلية والحدوث والتسلسل وما هو واجب الوجود وما هو ممتنع الوجود وما إلى ذلك من الأقاويل الفلسفية ، قبل أن يتبناه الدرس النقدي الحديث ، ليؤكد أن النص الإبداعي يحتفظ بقوة تأثيره خارج زمانه ومكانه الظرفيين ، ويكون أكثر ترشيحا لأن يتناص كلما كان أكثر تأثيرا في التلقي الجمعي .

وهكذا نرى التقارب الشديد بين مفهومي التناص والحس التأريخي وقسط من نتاج النظرية النقدية العربية القديمة في موضوعة السرقات الشعرية ، فخطابه النظري وإجراؤه التطبيقي يؤكدان ديمومة الماضي الانتاجي في خلق الحافز الكتابي الجديد ، في سيرورة التداخل اللاواعي بين النصوص ، غير أن إليوت قد قصر حديثه على الماضي فيما يضع التناص الكتلة اللغوية بأكملها في منطقة اشتغاله ، فيحمل النص آثارها أثناء محاولته اختراق ذلك السجن اللغوي المحيط باللاوعي ، لتتجلى هذه العوالق في هيئة صورة أو فكرة أو لفظة أو رؤية وسوى ذلك ، وهو ما نجده لدى السياب في نصوصه عامة وضمنها نصوص المكان موضع الدراسة ، وسنقف فيما يأتي على طائفة من بؤر التناص تلك .

١ ـ المشهد الطللي السيابي :

إن تلقي السياب للبيت يماثل تجربة الشاعر الجاهلي تجاه مأواه بوصفه مكانا أليفا ، وخلال ذلك التلقي نجد الطلل يطل مرة أخرى من نصوصه البيتية ، وغيرها ، ونجد صهارة طللية لنسق إنتاجي قديم حاضرا بقوة في نص

---

(٧٦) ينظر ـ المنزلات : ١ / ٤٩ ، ٥٧ ـ ٥٨ ، ٦٠ ، الكتابة والتناسخ ـ سالم يفوت : ٢٢ ـ ٢٣ ، استراتيجية التناص ـ د. محمد مفتاح : ١٢٣.

(٧٧) أدونيس في التفوهات النقدية ـ د . مالك المطلبي (بحث) : ٢٣ .

السياب المتبني لخطاب التجديد ، وهي إحدى العلامات الفارقة في تجربة السياب ، الذي لم يغترب عن التراث حتى في ذروة جموحه الحداثي ، فكان منتميا ولامنتميا معا ، صوفيا وعدميا في آن ، بدويا ومتحضرا في حين ، محتفيا بالتراث وثائرا على بعض محمولاته ، محاورا للتراث آناء تكريسه قطيعته معه .

لننعم النظر في هذه الشواهد التي يتجلى الطلل الجاهلي عبرها في رؤيا السياب رائد الحداثة العربية المعاصرة ، مثبتا بها حفاوته بأسلافه من الشعراء الموتى ، ومسلطا الضوء على تلاقي التجارب الإنسانية عبر الأجيال ، على نحو يمكننا أن نهتدي معه بغير كثير عناء إلى أن ظاهرة الطلل السيابي ليست تقليدا أعمى ، أو استدعاء في مكان وزمان غير مناسب للمقام ، وإنما هي رؤيا كاشفة تتشوف في المكان .

ما يميز هذه الموضوعة المكانية التراثية لديه هو استجلاؤه لكونية الطلل ، بوصفه نافذة رؤيوية يبصر من خلالها تحولات الزمان والأجيال والعالم بأكمله ضاجا بجدل الموت والحياة / الوجود والعدم ، كاشفا عن وجه الحياة القبيح في عالم الأحياء الموتى ، فاستحالة بيته أو مدينته الفاضلة أو العالم أو الجسد إلى طلل يعني ـ من خلال تعالقاته الدلالية مع رمزية المكان لديه ـ استحالة المدينة الفاضلة طللا وسقوطها أمام زحف الخراب ، سقوط وهم " عالم كل ما فيه نور " (٧٨) ، واستحالة بنائها أو ولادتها في " عالم الحديد والصخر " (٧٩) ، الذي يذرعه " موكب الخطاة والمعذبين " (٨٠) ، ويعيث فيه فسادا قابيل وسربروس وزيوس وميدوزا والمغول وطير الحديد ويهوذا وعيون البنادق الغضبى وغيرها من حلقات الشر الكوني في نصوصه المكانية ، مما يكشف لنا باستمرار عن التعالق الوطيد بين أمكنة السياب المختلفة عبر تأسيسها حقلا دلاليا مشتركا وبنية رمزية عامة للمكان ، مؤتلفة المدلولات ، متعددة الدوال .

إن تفهم المشهد الطللي لدى السياب واستجلاء أمثل لدلالته لديه يستوجب منا أن نقرأ شعره بوصفه قصيدة واحدة / نصا ممتدا ، ولنقرأ في ذلك مثلا قوله :

خرائب فانزع الأبواب عنها تغذُ أطلالا ـــــ

خوالٍ قد تصك الريح نافذةً فتشرعها إلى الصبحِ ـــ

تطل عليك منها عين بومٍ دائبِ النوحِ ـ [[الطلل في الحاضر / الموقف الطللي]]

وسلمها المحطم مثل برجٍ داثرٍ مالا ـــــ

يئن إذا أتته الريح تصعده إلى السطحِ ـــــ

.....

ألا يا منزل الأقنان كم من ساعد مفتول ـــــ

رأيت ومن خطا يهتز منها صخرك الهاري ـــــ

وكم مهدٍ تهزهزَ فيك كم موتٍ وميلادِ ـ [[الطلل في الذاكرة / استرجاع المكان]]

ونارٍ أوقِدَتْ في ليلة القر الشتائية ـــــ

.....

---

(٧٨) د : ١ / ٥١٩ .

(٧٩) د : ١ / ٣٠١ .

(٨٠) د : ١ / ١٣٨ .

ألا يا منزل الأقنان سقَّتْكَ الحيا سُحُبُ ـــــــ

تُرَوّي قبريَ الظمآن تلثمه وتنتحبُ ـــــــ [[طقس السقيا]]

إن المفاصل النصية الثلاثة المشار إليها جانبيا تحيل على بنية طللية طالما ألفناها في النص الجاهلي ، كما أنها تحيلنا على نص طللي آخر للسياب ذي موضوعة مغايرة ، غير أن الوحدة النفسية والرؤيوية تتوئمهما :

رأيت قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها

تطاردها وراء الليل أشباح الفوانيسِ

سمعتُ نشيجَ باكيها

وصرخة طفلها وثغاء صادٍ من مواشيها

وفي وهج الظهيرة صادحا يا حادي العيسِ .. (٨١)

**

والملحوظة ذاتها تطالعنا في قوله :

وحين تقفر البيوت من بناتها

وساكنيها

من أغانيها ومن شكاتها

نحس كيف يسحق الزمان إذ يدور

ولننظر إلى مشهد السيل الجاهلي وهو ينهض في رؤيا السياب المعاصرة للمكان :

وتكشفت قمم التلال سفوحها وقرى السهول

أكواخُها وبيوتها خِرَبٌ تَناثَرُ في فلاة

عرَكَت نيوبُ الماء كلَّ سقوفها ومشى الذبول

فيما يحيط بهنَّ من شجرٍ فآه (٨٢)

**

حبلا يشد إلى الحياة

حطامَ جسمٍ مثل دار

نخرت جوانبَها الرياح

وسقفَها سيلُ القِطارِ (٨٣)

ويستمر الطلل في الظهور لدى السياب بصفته مكانا زاخرا بالصراع ، واختزالا رمزيا لجدلية الزمن :

ونحن نسير والدنيا تسير وتقرع الأبواب

فتوقظ من رؤاه القلب ذاك عدوك الزمنُ

---

(٨١) د : ١ / ١٣٠ .

(٨٢) د : ١ / ١٩٧ .

(٨٣) د : ١ / ٢٨٢ .

تدورُ رحاه كم ستظل تخفق ها هم الأصحاب

ترابٌ منه تمتلئ الدروب وتشرب الدمن (٨٤)

وقد يمزج كلا من الرؤيتين الطللية والدينية للمكان لإنتاج الدلالة الجديدة ذات المنبع التراثي ، مظهرا الأطلال وهي تشيد وتكرس سور يأجوج ومأجوج المطبق حول العالم الضيق :

الطفل شاب وسورها هي ما يزال كما رآه

من قبل يأجوج البرايا توأمٌ هو للسعير

لصَّ الحجارةَ من منازلَ في السهول وفي الجبال

يتواثب الأطفال في غرفاتها ويكركرون

لم يبق من حجر عليها فهي ريح أو خيال

وأدار من حطم الجدار رحى وساط من البطون

ما ترتعيه رحاه من لحم الأجنة والعظام (٨٥)

وتتوالى استبطاناته لتحولات المكان ، وتمتد سيرورة الطلل في نص السياب المكاني :

وتثاءبَ الطلل البعيد يحدِّق الليل البهيم

من بابه الأعمى ومن شباكه الخرب البليد (٨٦)

**

لظى الحقد في مقلة الطاغية

ورمضاءُ أنفاسه الباقية

يطوفان بالدار عند الغروب

وأطلالها الباقية

حديد عتيق نحاس عتيق

وأصداء صفارة للحريق (٨٧)

**

خلا البيت لا خفقة من نعال

ولا كركرات على السلَّمِ

وأنت على الباب ريح الشمال (٨٨)

**

ولكنا هنا عصفت بنا الأقدار من ظل إلى ظل

---

(٨٤) د : ١ / ٢٣٣ .
(٨٥) د : ١ / ٥٣٠ .
(٨٦) د : ١ / ٥٤٣ ـ ٥٤٤ .
(٨٧) د : ١/ ٥٧٤ .
(٨٨) د : ١ / ٦٣٠ .

ومن شمس إلى شمس

يغيب النور

على شرفات بيت ضاحكاتٍ

ثم يشرق وهي أطلالُ (٨٩)

إن التداخل النصي بين رؤيا السياب والرؤيا الجاهلية للمكان الزائل يحدث عن نفسه فيما عرضناه من نصوص ـ وهناك المزيد من نظائرها غير أننا نكتفي بهذا القدر ـ إذ يتناص السياب مع تراث عصر كامل وليس مع ناص واحد ، وإن كان في الإمكان تمييز نصوص بعينها قد تبدو أقرب صلة إليها ، ومن ذلك مشهد الخرائب التي عركتها المياه ، وتكشف عنها انحسار الطوفان ، إذ سرعان ما تنبثق في أذهاننا صورة الطلل الذي تتكشف عنه السيول لدى الشاعر الجاهلي ، وشواهده كثر ، منها على سبيل المثال قول لبيد :

وجلا السيول عن الطلول كأنها زبرٌ تجد متونها أقلامها (٩٠)

وقول الأعشى :

حتى تحمل منه الماء تكلفةً روض القطا فكثيب الغينة السهل

يسقي ديارا لها قد أصبحت غرضا زورا تجانف عنها القود والرسَلُ (٩١)

وقول امرئ القيس :

وتيماء لم يترك بها جذعَ نخلةٍ ولا أطما إلا مَشيداً بجندلِ

كأن ذرى رأس المجيمر غدوةً من السيل والغُثّاء فلكة مغزلِ (٩٢)

غير أن السياب أزاح السيول من مشهدها الجاهلي إلى مشهد الخراب الجديد ، الذي تجلبه على البشرية ويلات الطغاة واختلال الموازين .

ولننظر إلى قول السياب :

آه على بلدي عراقي أثمر الدم في الحقول

حسَكا وخلّف جرحه التتري ندبا في ثراه

.. جثث هنا ودم هناك

وفي بيوت النمل مد من الجفون

سقف سقرمده النجيع وفي الزوايا

صفر العظام من الحنايا

ماذا تخلف في العراق سوى الكآبة والجنون (٩٣)

---

(٨٩) د : ١ / ٦٧٤ .

(٩٠) شرح المعلقات العشر ـ الشنقيطي : ١٢٤ .

(٩١) نفسه : ١٩٤ .

(٩٢) نفسه : ٩٢ .

إنه استبطان لإجراءات الوقت في مسخ المكان وإحالته أرضا ثانية سوى تلك الأرض الأليفة / الوطن النفسي ، نجدها في وقفات طللية كثر ، منها قول عبيد :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

وبدلت منهم وحوشا وغيرت حالها الخطوب

إما قتيلا وإما هلكاً .. إلخ (٩٤)

وقد مر بنا وقوف السياب على الدار الخربة ، واستذكاره شخوصها وحراكهم الغائب ، مكابدا وعي ذلك الغائب الذي يؤشر لديه نذير فناء مماثل ، ألا تذكرنا تلك النصوص السابقة الملأى بعلامات نحو " الخرائب ، الدمن ، الطلل ، الأطلال " بباقة من الوقفات الجاهلية المماثلة ، نحو قول لبيد :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها ورجامها

دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها

فوقفت أسألها وكيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها

عريت وكان بها الجميع فأبكروا منها وغودر نأيها وثمامها (٩٥)

يقف السياب ـ كالشاعر الجاهلي ـ على الدار التي استحالت مكانا آخر ، غريبا عن الذات ، وداعية للاغتراب ، فيتذكر أنيسها ، ولقد يستبد به الشوق ـ كما استبد بأسلافه أولئك ـ فيستعيض عن استحالة التخاطب مع تلك الذوات الأثيرة للنفس بمخاطبة موجودات المكان من حجارة وحديد وطلاء وجرار محطمة وأنقاض مختلفة ، فهو لا يملك من صورة المكان في الذاكرة سوى هذه الموجودات المهترئة المترامية في فضاء الطلل ، وهو إجراء نصي ذو دلالة نفسية وطيدة الصلة بخطاب النؤى والأثافي وسواها من موجودات الطلل الجاهلي :

وأطرق الباب فمن يجيب يفتح

تجيبني الطفولة الشباب منذ صار

تجيبني الجرار جف ماؤها فليس تنضح

بويب غير أنها تذرذر الغبار (٩٦)

ويذكرنا حضور الرياح في تجليات الطلل السيابي برياح الشاعر الجاهلي الزاحفة على الطلل بأتربة الصحراء / رمال الوقت / فوات الأوان :

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجته من جنوب وشمألِ (٩٧)

**

ورمى دوابرها السفا وتهيجت ريح المصايف سومها وسهامها

وغداة ريخ قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشمال زمامها (٩٨)

---

(٩٣) د : ١ / ١٩٧ ـ ١٩٨ .
(٩٤) شرح المعلقات العشر : ٢١٨ .
(٩٥) نفسه : ١٢٣ ـ ١٢٤ ، وينظر معلقة عنترة : ١٥٤ .
(٩٦) د : ١ / ١٤٣ .
(٩٧) شرح المعلقات : ٧٥ .
(٩٨) نفسه : ١٧٠ .

**

وأنت على الباب ريح الشمال

**

مثل دار نخرت جوانبها الرياح وسقفها ..

**

ولكن هنا عصفت بنا الأقدار

**

ومن منا يقرأ قول السياب :

أوراقها سقطت وعادت ثم أذبلها الخريف

وتبدلت عشرين مرة

فلا يتذكر قول زهير :

وقفت بها من بعد عشرين حجةً .. (٩٩)

سيطول بنا المقام إن أردنا استقصاء تجليات الطلل كافة لدى السياب ، فهي بحق ظاهرة تحتاج إلى بحث مستقل لا تتسع له هذه العجالة التي جل ما تهدف إليه هو إيضاح طرف من تداخلات النصين السيابي والطللي الجاهلي في منحى تبدو أغلب إجراءاته غير واعية ، وإذا كنا في كل ذلك قد حاولنا كشف النقاب عن بعض أهم بؤر التناص المذكورة في نطاق مكان واحد هو الطلل ، فإننا فيما يأتي سنعرج على ما يبدو لنا بؤرا للتداخل النصي في نصوص مكانية أخر ، ذات مرجعيات نصية مختلفة ، وأزمنة إنتاجية متعددة ، سنورد النصوص على وفق الواقع الزمني لها مبتدئين بما هو جاهلي فإسلامي فعباسي .

٢ . تداخلات نصية أخر :

*** بين السياب والأعشى :**

ـ السياب :

زهراء أنت أتذكرين

تنورَنا الوهّاجَ

تزحمه أكف المصطلين (١٠٠)

**

ليملأ تنورنا بالشذى والضياء

أنار وجوها وأخفى وجوها (١٠١)

ـ الأعشى :

---

(٩٩) نفسه : ١١٣ .
(١٠٠) د : ١ / ٣١٩ .
(١٠١) د: ١ / ٦٣١ .

لعمري لقد لاحت عيون كثيرة لدى ضوء نار باليفاع تحرِّق

تشب لمقرورَيْن يصطليانها وبات على النار الندى والمحلق (١٠٢)

يرسم لنا كل من الشاعرين لوحة الاصطلاء الشتوية ـ ولنلاحظ علامة الاصطلاء في النصين التي تطغى شخصيتها التراثية على اشتغالها النادر في النظام اللغوي المعاصر ـ ويستعين لرسم لوحته بالتشكيل اللوني المحتفي بالإنارة والظل على الوجوه الشبحية المحيطة بالنار [لاحت وجوه لدى ضوء نار / أنار وجوها وأخفى وجوها] فثمة انبثاق وامحاء للوجوه مرتهن بتوهجات النار ، فضلا عن الاشتغال الحسي للوحة الناشط في التضاد الحراري بين الدفء والبرد الشديد ـ ماهو داخل جغرافيا النار الأليفة وما هو خارج المكان من مجهول كبير متسع باتساع ذلك الخارج ، مما يرسخ في النصين صفة الأمومة / الحماية في المكان ، لقد كان كل من الشاعرين بارعا في إحالة تلقي المكان لوحة فنية حية تمكننا من أن نعيش معهما تجربة المكان .

*** بين السياب وعنترة العبسي :**

ـ السياب :

(ذكرتكِ) يا لميعةُ (و) الدجى ثلج وأمطارُ

رأيتُ " شبيهةً " لكِ شعرها (ظلمٌ وأنهارُ)

(مريضا كنتُ) تثقل كاهلي والظهر أحجارُ (١٠٣)

ـ عنترة :

ولقد (ذكرتكِ) والرماح نواهــلٌ مني (و) بيض الهند (تقطر من دمي)

فوددت تقبيل الســيوف لأنهـا لمعــت كبـارق ثغرك المتبسمِ (١٠٤)

نصغي في نص السياب إلى صوت سلفه العاشق ، ولم يقتصر التداخل بين رؤيتي الشاعرين على مستوى الدلالة ، بل خلف آثارا لفظية عيانية وضعناها بين أقواس لإعانة المتلقي على استدعاء النص الغائب من بواطن النص الماثل .

ربما يسأل سائل : أنى يكون ذلك ، وشتان بين الرجلين ، فعنترة فارس محارب ، ونموذج من النماذج لعليا لأدب البسالة في تراثنا العربي ، بينما السياب مريض ضاو ، بل يكاد يترسخ بصفته نموذجا من النماذج العليا للشقاء والوهن الأيوبي .

إن التداخل والتفاعل بين النصوص لا يشترط تماثلا في الأزمنة والأمكنة ولا في الأجسام ، بقدر ما يتطلب تشابها في الإطار النفسي للواقعة النصية ، يتموقع في جوهر التجربة الإنسانية وأنساقه المشتركة في مشاعر مثل الحب والحس الإنساني النبيل بالأشياء ، وتلقي الذات للزمان والمكان ببعديهما غير المحدودين باللحظة العابرة ، فالسيوف تنهل من عنترة لأنه فارس ساحته الحرب ، أما السياب العليل فتنهل منه المباضع على نحو ما بينا في مقاربتنا لنصوص المشافي لديه ، وكما بين هو نفسه في مثل قوله " يشق جسمي الذليل مبضع ، تلك الزجاجات أجزاء مجزأة مني دمي مختز فيهن موار .. إلخ " ، فهو يخوض حربا من نوع آخر هي حربه مع المرض في ساحة قتال

---

(١٠٢) ديوان الأعشى الكبير ـ تحقيق د. محمد محمد حسين : ٢٢٣ ـ ٢٢٥ .

(١٠٣) د : ١ / ٢٩٦ .

(١٠٤) شرح المعلقات العشر : ١٦٩ .

ضار أخرى هي سرير المشفى ، ولعل حرب السياب مع المرض ، وكفاح الجسد لقهر الزوال الزاحف إليه ، إنما هي إجراءات قتالية ، لا تقل في ضراوتها عن جهاد عنترة للسيوف .

في حربه مع المرض أبصر السياب (شبيهة) لمن يهوى ، تتلألأ حسنا (شعرها ظلم وأنهار) فلا نتوقع منه أن يرى في المباضع المتلامعة شبيهة تنافس ملمحا من ملامح حسن تلك المرأة ، لما تثيره المباضع في نفسه من شعور بذل العجز ، ولذلك كانت الشبيهة امرأة أخرى ، لعلها ممرضة أو إنسانة مرقت أمام بصره المتشبث بجماليات الحياة في تنقلات جثمانه الحي بين أسرة المشافي ونقالات الإسعاف ، أما سلفه مفتول العضل ومكتمل العافية فقد استمرأ عقد التوأمة التصويرية بين التماع السيوف والتماع ثغر الحبيبة الريان ، لأن السيوف تستنهض في ذاته أحساسا بالقوة والهيمنة والبطولة ، وإذا كان ثمة من أثر لفظي للتداخل بين النصين سوى ما بينا من تماثل دلالي فلعله في نظرنا قد تجلى في الآتي : (ذكرتك يا لميعة / ولقد ذكرتك) ، (والدجى / والرماح) ، (رأيت شبيهة لك شعرها ظلم وأنهار / لمعت كبارق ثغرك المتبسم) ، (مريضا كنت / والرماح نواهل مني .. تقطر من دمي) .

*** السياب والحطيئة :**

بيَّنا في مقاربتنا لصورة البيت لدى السياب اتخاذ البيت أحيانا صورة العش بكل موجوداته من أفراخ زغب جياع وطائرٍ أبٍ منتظر العودة بالقوت والحماية ، وكيف يتعرض البيت / العش السيابي لتهديد الخارج المجهول ممثلا بالعتمة والبرد والريح ، وقد وقفنا بشئ من التفصيل على محمولاتها الرمزية والنفسية الدالة ، وآن لنا ونحن نستجلي بواطن النص بحثا عن أحافير الغياب أن نعرج على محمولاتها التراثية ، آخذين في نظر الاعتبار بروز الشخصية التراثية لنص السياب الذي يتداخل تداخلا متناميا وفعالا مع قول الحطيئة :

ماذا تقول لأفراخ بذي مرَخٍ زغب الحواصل لاماء ولا شجرُ

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمةٍ .. (١٠٥)

وهو تداخل يتخطى المحاكاة ، إلى مرتبة عليا من إعادة الانتاج ومزج التجارب ذات الحس الإنساني الفذ ، فضلا عن تقارب الظرفين النفسي والمعيشي لكل من الشاعرين ، فكلاهما كان مغتربا في مكان ناء عن البيت / العش ، وكلاهما كان رهين أزمة وجود محاصر إما بالسجن المادي ـ لدى الحطيئة ـ أو بالسجن النفسي ـ المشفى والسرير الأبيض لدى السياب ـ وكلاهما كان صاحب صبية صغار فارقهم رغم أنفه فكابدوا الحرمان والفاقة ، وغدا شغلهم الشاغل هو انتظار عودة ذلك الأب / الطائر إلى العش الحزين / البيت اليتيم :

أحن إلى دارٍ بعيد مزارها وزغبٍ جياعٍ يصرخون على بعدِ (١٠٦)

******

سجا عشه فيه زغبٌ جياع

إذا حجب الغيم ضوء الهلال

يقولون هذا جناخ أبينا

وقد عاد بعد الصراع (١٠٧)

---

(١٠٥) ديوان الحطيئة : ١٩١ ـ ١٩٢ .

(١٠٦) د : ١ / ٧١٦ .

*** السياب ومتمم بن نويرة :**

ـ السياب :

رب فتىً مُوَرِّدِ

مَرَّ على قبري فقالَ " قبرُ

وأينَ مِن هذا الرميمِ الشِّعرُ ؟ (١٠٨)

ـ متمم بن نويرة :

أمن أجل قبرٍ بالملا أنتَ نائـحٌ على كلِّ قبرٍ أو على كلِّ هالِكِ (١٠٩)

إن القبر ، تلك الدالة المكانية الرهيبة ، أثارت لدى متمم الجاهلي استجابة جمالية انتقلت إلى جهاز السياب الشعري عبر مخزونه التراثي ، ليعيد اللاوعي الإبداعي إنتاجها في صورة جديدة لا يكاد يستجلي محمولها القديم من ملامح النص الغائب سوى سبر أعماق النص .

يعبر كل من النصين عن حالة من تقليل الشأن والسخرية من المكان لا من قبل المنتج وإنما من قبل شخص آخر ، يلوم السياب ((قال قبرُ وأين من هذا الرميم ..)) كما لام آخر سلفه متمما ((أمن أجل قبر ...)) ، وفي كلا النصين نجد من يرد على ذلك اللائم الساخر ، وهي مهمة اضطلع بها الشاعر نفسه في نص متمم ((فقلت له ...)) واضطلع بها القبر نفسه في نص السياب ((فكاد الصخر يصرخ)) ، وقد اشترك كلا الشاعرين في فعل البكاء بأثر رؤية تلك الدالة .

لقد قدم لنا متمم حسا جماليا رفيعا في التعامل مع دالة حزينة ومثيرة للخوف مثل القبر ، وارتقى بعاطفة الرثاء إلى إطار إنساني واسع ورحب بمساواته كل قبر يراه بقبر أخيه مالكا ، فهو نص نحتفي به شخصيا كل الحفاوة ، ونرى فيه نبلا قل نظيره يزحزح واقعة الموت من قوالبها الذاتية ، فلا بدع أن تفاعل معه نص السياب الذي قدم لنا هو الآخر تلقيا متميزا لذات المكان .

*** السياب والمجنون العامري :**

ـ السياب :

أأشتهيكِ يا حجارة الجدار يا بلاط يا حديد يا طِلاء

أأشتهي التقاءكنَّ مثلما انتهى إلَيَّ فيه

أم الصبا صباي والطفولةَ اللَّعوبَ والهَناء

وهل بكيت أن تضعضعَ البناء

وأقفرَ الفِناء أم بكيت ساكنيه (١١٠)

ـ قيس بن ذريح :

---

(١٠٧) د : ١ / ٦٤٥ .

(١٠٨) د : ١ / ٢٨٥ .

(١٠٩) ديوان مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي : ٧٦ .

(١١٠) د : ١ / ١٤٤ .

أمر على الديار ديار ليلى أقبِّلُ ذا الجدار وذا الجدارا

وما حب الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا (١١١)

في كلا النصين يمارس الشاعر فعل الحب مع المكان [الاشتهاء ـ اللقاء / السياب ، تقبيل الجدران / المجنون] فيما بدا إجراء إسقاطيا لملامح الذات الأثيرة على المكان وموجوداته لتحقيق تماس ولو على مستوى حلم اليقظة مع تلك الذات ، فكلاهما يستمد من المكان الزائل حضور الزمان الأثير ، وينشد إلى المكان / الطلل لأنه يصله نفسيا بذلك الماضي الحلمي ، فيخبرنا المجنون بأنه يقبل الحبيبة عبر الجدران التي تمس / تحتوي / تصل نفسيا بالحبيبة ، مثلما يؤكد السياب ذلك عبر الاستفهام الانكاري ((أأشتهيك يا حجارة البلاط .. أمِ الصبا صباي و .. وهل بكيت أن .. أم بكيت ساكنيه ؟ !)) .

*** السياب وأبو العتاهية :**

ـ السياب :

وحين تقفر البيوت من بُناتها

وساكنيها ، من أغانيها ومن شكاتها

نحس كيف يسحق الزمان إذ يدور (١١٢)

******

ونحن نسير والدنيا تسير وتقرع الأبواب

فتوقظ من رؤاه الفلب ذاك عدوك الزمنُ

تدور رحاهُ ، كم ستظل تخفق ، هاهم الأصحاب

ترابٌ منه تمتلئ الدروب وتشرب الدمنُ (١١٣)

******

ـ أبو العتاهية :

الناسُ في غفَلاتهم ورحى المنية تطحن

في تحولات المكان بين الحياة والموت يتمظهر الزمان للشاعر في حركة دائرية ساحقة في المكان يتخذ الزمان فيها صورة الرحى التي تدور على موجوداته لتحيله خرابا وتحيل شخوصه ترابا وهباء ، بيد أن صورة الموت / الرحى لدى العتاهي أُبدِلت إلى الزمن / الرحى لدى السياب ، أي أن الموت قد ارتدى قناعه الآخر لدى السياب ممثلا بالزمن ، وهو زمن دائري يحيل على بنية المتاهة .

*** السياب وابن الرومي :**

ـ السياب :

كم قبلةٍ عادت دوائرَ في مياهك مستسرة (١١٤)

---

(١١١) ديوان مجنون ليلى : ٨٤ .
(١١٢) د : ١ / ١٤٤ .
(١١٣) د : ١ / ٢٣٣ .
(١١٤) د : ١ / ١٧٠ .

- ابن الرومي :

إلا بمقدار ما تنداح دائرةٌ في لجة الماء يرمى فيه بالحجرِ [١١٥]

ينبني نص ابن الرومي على التعالقات العقلية بين السبب ((يرمى .. بالحجر)) ، والنتيجة ((تنداح دائرةٌ)) ، أما نص السياب - المتداخل معه - وإن التقى معه في رصد الحركة الهندسية الدائرية المتنامية من بؤرة السبب المادي فإنه يتحلى بمحمول نفسي للحدث المائي افتقر إليه نص ابن الرومي - الذي يصف الرقاقة وأتى بالماء المتحلق في سياق التشبيه التابع للرقاقة ، فيما شكلت صورة الماء المتحلق محور ارتكاز صورة المكان لدى السياب ولم يحققها على نحو بلاغي تشبيهي وهو أهون السبل التصويرية وإنما حقق الصورة فيها على نحو التمثيل المقترن بتغييرات جوهرية في بنية المكان ، ففهم نص السياب هذا لا يمكن أن يتم على نحو منفصل عن فهم دلالة الماء في البويبيات .

تبدو الصورة الجديدة غريبة - لارتباطها ببويب - المكان المائي العجائبي ذي الفاعلية الأقرب إلى عالم الغيبوبة والنشاط السحري ، فالقبل - علامات الحب الحسي الأثيرة - تعود بالمتلقي إلى ذكريات الهوى البكر (هويل) الراعية ، استحالت دوائر في مياه بويب ، قد استودعها السياب منطقة أسرار النهر / خزانة أماناته الخفية والمنيعة ، مثلما ترمى الحصى فيه ، فتغيب في قاعه السحري إلى الأبد ، مؤديا دور حافظ أسرار الشاعر وأمين خزانة شطحاته الوحيد والكتوم ، ونتيجة لذلك استحالت حصى ابن الرومي - عبر فاعلية التداخل النصي - قُبلا مرمية في الماء لدى السياب ، وبقيت النتيجة الشعرية واحدة : ((الماء / ابن الرومي - النهر - السياب ((دائرة / ابن الرومي - دوائر / السياب)) ناتجة عن ((رمي الحجر / ابن الرومي - إيداع القبل " السر الصغير لحب الصبا / السياب)) .

*** السياب والبحتري :**

- السياب :

ولاح الدر والياقوت أثمارا من النور

نجوما في سماء الماء

تزحف دونها السحب

******

في شاطئ نام فيه الماء والسحب

- البحتري :

إذا النجوم تراءت في جوانبها ليلا حسبتَ سماءً رُكِّبَتْ فيها

بدا المكان المائي - بركة البحتري / بحيرة السياب - في كلا النصين سماء مائية ، ليرسم صورة تتسامى بالواقع المادي للمكان المائي - انعكاسات أضواء النجوم والأجرام السماوية على سطح الماء ليلا - إلى تجل سيميائي يستنطق ملحوظات التلقي الجمعي للمكان ، مسبغاً على الصورة الجديدة تعالقا نفسيا تتخفف به من محتواها الفوتغرافي .

*** السياب وابن المعتز :**

- السياب :

---

(١١٥) ديوان ابن الرومي : ١ / ٣٤١ .

وأركب الهلال .. سفينةً

كأن سندباد في ارتحال (١١٦)

ـ ابن المعتز :

أنظر إليه كزورق من فضةٍ قد أثقلته حمولة من عنبرِ (١١٧)

يجسد لنا كل من ابن المعتز والسياب الهلال بوصفه زورقا سماويا ، غير أن ابن المعتز قد اكتفى بالتشبيه الذي أبقى فجوة بين طرفيه تتوسطها الأداة فيما كان التحام طرفي التمثيل لدى السياب أشد ، بما يجعل من الهلال وزورق الحلم شيئا واحدا باقتدار فني أعلى ، ولم يكتف بإحالة الهلال زورقا سماويا بل امتطاه سفينة ، تؤدي في نص ابن المعتز دورا تجاريا بوصفه ناقلا لحمولة من العنبر جئ بها لتلفيق اللون في الصورة على نحو منفصل عن ذات الناص والمتلقي ، بينما كان السياب فيما نرى أكثر توفيقا في إضافاته الجمالية على ما تداخل معه نصيا عبر استدعاء اللون الأبيض بالغيوم التي جعلها شراعا ، وعبر المحمول النفسي لمرفأ المحال الذي يمنح تلك السفينة السماوية سيرورة أكثر امتدادا واستمراراً وصلة بالتجربة الفردية والإنسانية عامة .

*** السياب والمتنبي :**

ـ السياب :

والنور في غابِهِ

يلقي دنانير الزمان البخيل

من شرفة في سعفات النخيل (١١٨)

إن ترائي البقع الضوئية المتلصصة من بين السعف المتداخل في غابة النخل دنانير وهمية يلقي بها الزمن المؤنسن الذي لا يجود بغير الوهمي والزائف لصورة تحيلنا بقوة على صورة المتنبي :

وألقى الشرق منها في ثيابي دنانيرا تفر من البنانِ (١١٩)

وكلا النصين مشحون بالأثر النفسي في تشكيل الصورة فضلا عما لهما من جمالية استثمار البيئة التي ولد فيها النص لتشكيل مشهد المكان القادر على لفت انتباه المتلقي وإغوائه بمشاطرة الناص تجربة المكان .

ـ السياب :

وهو الأصيل وأنتِ في جيكور

تجتذب الرياح

منكِ العباءةَ فاخلعيها

ليس يدثر الضياء (١٢٠)

ـ المتنبي :

---

(١١٦) د : ١ / ١٤٧ .
(١١٧) ديوان ابن المعتز : ١٥٠ .
(١١٨) د : ١ / ٤٢٥ ـ ٤٢٦ .
(١١٩) ديوان المتنبي : ٣٦٠ .
(١٢٠) د : ١ / ٦٣٢ .

أمن ازديارِكِ في الدجى الرقباء إذ حيث كنتِ من الظلام ضياءُ

قلقُ المليحةِ وهي مسك هتكُها ومسيرها في الليل وهي ذُكاءُ (١٢١)

مرتكز التداخل بين النصين يتجلى في صورة المرأة فيهما ، فقد أظهرها كل منهما في هيئة ضوئية شديدة السطوع على نحو لا يمكن لها معه أن يحول دون تألقها الكامل حائل ، هذا الحائل الذي ابتدأ بهيئة الرقيب ، استحال لدى السياب رداءً بعينه ، انتقلت معه سلطة المراقبة من العين إلى المرئي نفسه ، مع استغناء السياب عن عامل الظهور الآخر الممثل بالعطر لدى المتنبي ، فقد اكتفى السياب بالضوء .

لم يحتو نص المتنبي صلة مكانية ، بل استبدل بها صلة زمانية ممثلة بالليل ، ولكن السياب اعتمد المكان (جيكور / الشمس ـ المرأة) مادة نفسية لتخليق صورة ذات أداء حركي ولوني ، ولا ننسى أن لجيكور الأعماق لدى السياب حضوراً ضوئياً راسخاً في رؤياه الشعرية للمكان ، يعزز صلة صورة المرأة الشمس لدى المتنبي بصورة الأرض الأنثى الشمس لدى السياب ، ومن ذلك قوله :

يا شمس أيامي أما من رجوع

جيكور نامي في ظلام السنين (١٢٢)

**

ـ السياب :

وآه صغيرةٍ قبضت بيمناها

على قمرٍ تحيرَ كالفراشةِ

أو على نجمة (١٢٣)

**

ـ المتنبي :

كأنها الشمس يعيي كفَّ قابضها شعاعها ويراه الطرف مقتربا (١٢٤)

إن كلا من الشمس والقمر يمكن وصفه بكونه مكتشفا جماليا ، اكتسب قسطا كبيرا من قيمته الجمالية من محفوظات الأرشيف الشعري ، وإن كلا من المكانين قد بدا في النصين المتداخلين وهو يتعرض إلى محاولة فاشلة للقبض عليه واحتوائه ، غير أن الفاعل قد أزيح من كونه مطلقا لدى المتنبي (قابضها) إلى كونه محدد الملامح (طفلة) ، ولا ريب في أن المتنبي كان أكثر توفيقا في التعبير عن ذلك المكتشف الشعري للمكان ، نظرا لإسناده الفعل إلى المطلق بينما لجأ السياب إلى التحديد منساقا مع ضرورة الإيقاع ، فلا ضير في أن يكون الفاعل (صغير) بدلا من (صغيرة) أو غير ذلك ، ولا زيادة مسوغة لذلك في الدلالة .

*** السياب والمعري :**

---

(١٢١) ديوان المتنبي : ١١ .
(١٢٢) د : ١ / ٤٢٨ .
(١٢٣) د : ١ / ٤١٩ .
(١٢٤) ديوان المتنبي : ٣٧ .

يمثل المعري أحد أبرز مصادر التداخل النصي لدى السياب ، نحو :

ـ السياب :

نجوما في سماء الماء (١٢٥)

**

وأنجم الشط زهور كبار (١٢٦)

**

ـ المعري :

به غرقى النجوم فبين طاف وراسٍ يستسر ويستبان (١٢٧)

إن استحالة الماء سماءً ، الذي طالعنا لدى البحتري على نحو غلب فيه الطابع الفوتغرافي لصورة المكان على البعد النفسي له ، اكتسب لدى المعري قدرا من الحيوية بما أسبغه من طاقة حركية على الصورة عبر رصده عمليتي الظهور والاختفاء في صورة النجوم المنعكسة على الماء وإحالتها زوارق بين طاف وراسٍ فضلا عما لهاتين الحركتين من محمول لوني يتمثل في اشتغالات الضوء في الصورة ، ثم استحال ذلك كله لدى السياب مظهرا من مظاهر الاستبطان النفسي للمكان على وفق منطق الطفولة ، فضلا عن محمولها من النصوص الغائبة ، ويبدو لنا أن كلا من نصي المعري والسياب يتفوق جماليا على نص البحتري المتداخل معه .

**

ـ السياب :

خيول الريح تصهل

والمرافئ يلمس الغرب

صواريها بشمس من دمٍ (١٢٨)

ابتداءً ، نشير إلى أن هذا النص المكاني يتداخل مع نص آخر للسياب هو " غريب على الخليج " ، فالريح من موجودات النصين الرئيسة في مطلعيهما ، وهي في كليهما تصدر صوتا سوى صوتها المعجمي ، إنها هنا " تصهل " وهي هناك " تلهث " ، وهنا " صوارٍ " تحت الشمس ، وهناك " قلوع " في الهجيرة .

إن حمرة شمس المغيب سوغت للسياب توأمتها صوريا مع الدم ، فإذا علمنا أن هذا النص مستل من قصيدته " المعبد الغريق " أمكننا الاستنتاج بكون هذا الدم السماوي يشتغل رمزيا بما يلتئم مع بقية مفاصل القصيدة الملأى بالمشاهد الدامية ، مقدما للمتلقي نبوءة ضمنية بما سيصطبغ به الأفق / المستقبل من تضحيات الإنسان الدائمة في سبيل الحرية ، أو بخبط عشواء المحن ، كما يقترن الغروب هنا دلاليا بانطفاء الحلم الإنساني ، والنص بعد ذلك يتداخل مع نص المعري :

وعلى الأفق من دماء الشهيدي ـنِ عليٍّ ونجلهِ شاهدانِ

---

(١٢٥) د : ١ / ١٧٧ .
(١٢٦) د : ١ / ٢٠٤ .
(١٢٧) شروح سقط الزند : ٣ / ٦٠٠ .
(١٢٨) د : ١ / ١٧٦ .

فهما في أواخر الليل فجرا ن وفي أولياته شفقانِ (١٢٩)

ومن التداخلات النصية الأخرى بين السياب والمعري ما يأتي :

ـ السياب :

كم ستظل تمشي هاهم الأصحاب

ترابٌ منه تمتلئ الدروب وتشرب الدمنُ (١٣٠)

**

أبناؤك الصرعى ترابٌ

تحت نعلك مستباح (١٣١)

**

وفي جانبي كل دربٍ حزين

عيونٌ تحدِّقُ تحتَ الثرى (١٣٢)

إنها تنويعاتٌ على قول أبي العلاء :

خفف الوطأ ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجسادِ (١٣٣)

وإذا نظرنا إلى قول السياب :

سلام جال فيه الدمع والآهات والوجدُ

على المتبدلات لحودهم

والغاديات قبورهم طرقا (١٣٤)

وقوله :

أفقرُ أهلِ الفقرِ

فيه وأغنى الأغنياء تعدو

في قبره الديدان وهو غافٍ

نام من الديدان في لحافِ (١٣٥)

سنجد أن رصده لتحولات المكان / القبر ، يعود بنا إلى رصد المعري للمشهد ذاته في قوله :

رب لحدٍ قد صار لحدا مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضدادِ

ودفينٍ على بقايا دفينٍ من قديمِ الأزمانِ والآبادِ (١٣٦)

---

(١٢٩) شروح سقط الزند : ٣ / ٥٠٤ .
(١٣٠) د : ١ / ٢٣٢ .
(١٣١) د : ١ / ٥١٢ .
(١٣٢) د : ١ / ٤٥٠ .
(١٣٣) شروح سقط الزند : ٢ / ٩٧٤ .
(١٣٤) د : ١ / ١٣٤ .
(١٣٥) د : ١ / ٢٨٥ .

يبدو بوضوح أن مزاج الشاعرين المتشائمين يلتقي لقاءً حادا ، فقد وجد شاعر الموت المعاصر ضالته لدى شاعر الموت القديم ، فتفاعل مع نصوصه الفلسفية ، ولا غرابة في ذلك ، فثمة ما يمكن وصفه بالصور التي تستحيل نسقا ملفوظيا ودلاليا داخل النص الشعري ، محققة مفهوم النص / العلامة الفارقة ، ومنها صور أبي العلاء آنفة الذكر ، المستلة من داليته في رثاء أبي حمزة الفقيه ، فقد ظهر أثرها على كثير من الشعراء ، منذ عهد المعري إلى عصرنا الحديث ، وقد أخفق أغلبهم في منح النص الغائب المستدعى مهمة دلالية أو قيمة جمالية ، فلم يعد نصا غائبا وإنما نصا مكشوفا يتم اجتراره عوضا عن إعادة إنتاجه ، ذلك أنهم جعلوا نص المعري غاية لا وسيلة في النظر إليه ، وغاب عنهم جوهرها الإبداعي المرتبط برؤيا الشاعر بوصفها كلا واحدا ، لا بهذا النص فحسب ، ومن طريف ما يروى في ذلك ، ما علق به الرصافي على قول الزهاوي :

أكثر التـرب عظـامٌ من ضلوعٍ و صدورِ

طحنتها أرجل الدهـ ـرِ وأقدامُ العصـورِ

إذ قال متهكما : رحـم الله أبا العلاء فقد كان كثيرا ما يسطو على الزهاوي (١٣٧) ، أما السياب ، فقد وفق إلى مدى بعيد في الانتقال بصور ومعاني أبي العلاء من حيز الاجترار والإغارة السافرة ، إلى حيز الاستلهام وإعادة الإنتاج ، مفصحا عن وعي لوظيفة التراث في الشعر الحديث ، وجعله إياه وسيلة من وسائل تحقيق الكتابة الجديدة ، عوض التورط باستعراضات ساذجة لثقافة تراثية وقراءات متنوعة في ديوان الشعر العربي ، وإن الحديث عن صورة القبر لدى السياب ، وتداخلات نصوصها المكانية مع المعري ، قد يستوجب الإشارة إلى تنويعات أخر أضفاها السياب على صورة القبر ، نحو الديدان والنمل وما إلى ذلك من كائنات القبور وسكنة الظلام :

في قبره الديدان وهو غافِ

نام من الديدان في لحافِ (١٣٨)

**

وعاد الحب ملمسَ دودةٍ وأنين إعصارِ (١٣٩)

**

فكأن ديدان القبور

فارت لتلتهم الفضاء

وتشرب الضوء الغريق (١٤٠)

**

واها لأجساد الحِسان أيأكل الليل الرهيب

والدود منها ما تمناه الهوى واحسرتاه

كم جثةٍ بيضاء لم تفتضها شفتا حبيب

---

(١٣٦) شروح سقط الزند : ٢ / ٩٧٦ .
(١٣٧) ينظر ـ الرصافي ـ عبد الحميد الرشودي : ١١٠ .
(١٣٨) د : ١ / ٢٨٥ .
(١٣٩) د : ١ / ١٣٣ .
(١٤٠) د : ١ / ٥٤٤ .

باتت يضاجعها الرغام (١٤١)

**

فضلا عما بينها وبين بعض النصوص التراثية الأخرى من صلات ، نحو :

من كان لا يطأ التراب برجلهِ وطأ التراب بناعم الخدِّ

من كان بينك في التراب وبينه شبران فهو بغاية البعدِ

**

تلك الوجوه التي كانت منعمة في القبر أمسى عليها الدود يقتتلُ

**

وإذا لم تجد من الناس كفؤاً ذات خدرٍ أرادت الموت بعلا

**

وإن قول السياب :

الزوج مد عليه من ترابٍ لحافا ثم نام (١٤٢)

يستدعي نصا غائبا للشريف الرضي هو قوله :

غسَّلوه بدم الطعن وما كفَّنوه غير بوغاء الثرى (١٤٤)

وقد بدا نص السياب الأخير قاصرا عن اللحاق بجمالية النص القديم ، لما لنص الرضي من محمول حركي (غسَّلوه ، كفَّنوه) واللوني (الدم ، البوغاء) ينسجم مع الموقف البطولي للشهيد ، بينما قدم السياب الصورة في ثوب من التعبير قريب من أسلوب العامة ، مسطحا حادثة الموت بما لا يليق ببسالة الموقف وإنسانيته .

فضلا عما عرضنا له من بؤر التناص ، فإن قراءة نص المكان لدى السياب حري بأن يتكشف للمتلقي عن ملامح أخر له ، غير مقصورة على النص العربي القديم وحده ، فثمة تداخلات مع نصوص المكان في الشعر العربي في عصور أكثر قربا ، وأخر مع الآداب العالمية القديمة والحديثة ، غير أننا آثرنا الاكتفاء بما تقدم من نصوص تجنبا للإطالة ، فجل همنا في هذا المبحث هو الكشف عن البنية التراثية للمكان ، أو ـ بتعبير آخر ـ استجلاء منابع نصية لرؤيا المكان ، لتكوين تصور على قدر من الوضوح عن أثر التداخل النصي في بناء مشهد المكان لدى السياب . (**)

---

(١٤١) د : ١ / ٥٤٧ .

(١٤٢) د : ١ / ١٩٨ .

(١٤٤) ديوان الشريف الرضي : ١ / ٤٦ .

(**) حول طائفة من بؤر التناص الأخرى ، يمكن الرجوع إلى ـ الأصابع في في موقد الشعر : ٤١ ـ ٤٢ ، ٧٢ ، البئر والعسل : ٢٢٥ ـ ٢٢٦ ، توافق الرؤيا الشعرية بين السياب ومالك بن الريب (بحث مخطوط لأستاذنا د. حسن جبار) .

المبحث الثالث

الزمان وصلته بالمكان

١ ـ مدخل :

لقد كان الزمان والمكان من أوائل الإشكاليات الكونية التي انصرف العقل البشري إلى محاولة سبر أغوارها وتحديد ماهيتها أو مقاربة حقيقتها منذ فجر الفكر الإنساني ، إنهما قريبان وواضحان ـ أو يبدوان كذلك ـ بقدر ما هما بعيدان عن متناول العقل ، عصيان على اليقين ، طافحان بالغموض والخفاء .

من هو الأسبق يا ترى ، الزمان أم المكان ؟ ، تساءل الفلاسفة الأوائل ، ولم يهتدوا إلى إجابة شافية ، وإذا تخطوا هذا السؤال إلى حقيقة كل منهما ، وجدنا الشك حاضرا بقوة في أكثر إجاباتهم تشبثا باليقين ، وحتى نحن ـ البشر العاديين ـ نخال باستمرار أننا نعرفهما جيدا ، ونتداول مصطلحي الزمان والمكان تداول الناجز من الألفاظ ، والبدهي من المفاهيم ، غير أننا حين نطالب بإجابة شافية جامعة مانعة كما يقول أصحاب الحدود نلقانا في حيرة من أمرنا .

وصف الزمن بأنه ((إطار يشمل كل الأحداث ويضفي عليها صفة الانتظام)) (١٤٥) ، وقد برز التلاحم بين الزمان والمكان على نحو يزداد رسوخا في الفكر الإنساني ، بقدر ما اختلف في تحديد من هو الثابت من الإثنين ومن هو المتحول ، ذلك أن ((الزمن قياس الحركة والحركة لا تتم إلا في مكان)) (١٤٦) ، ولكنها عبارة تفسيرية غير قاطعة في تحديد الثابت من قطبي الجدلية ، فثمة من رجح ثبات الزمن وتغير المكان ، ومن ارتأى العكس ، وصولا إلى النسبية القائلة بكون الزمان بعدا رابعا ينضاف إلى أبعاد المكان الثلاثة ، ممثلة بالطول والعمق والارتفاع ، وعلى ذلك استقر القول على أن كلا من ((المكان والزمان يكونان متصلا فلسفيا سمي بمتصَل الزمان والمكان)) (١٤٧) .

تبنّى النقد الأدبي المنظور الفلسفي لكل من الزمان والمكان ، محيلا إياهما إلى ما ينسجم وخطابه ، فعد العلاقة بينهما علاقة أساسية لأنها ـ كما عبروا ـ تشخص جدلية الواقع (١٤٨) ، غير أن السياق الإجرائي للمقاربات النقدية يتطلب أحيانا فصلا افتراضيا يمكن من خلاله تناول كل منهما على نحو مستقل ، لتمكين التحليل من الظاهرة الأدبية موضع النظر ، وزيادة الإيضاح ، ذلك أن المنظور الأدبي غير ملزم بنقل المنظور الفلسفي وإجراءاته حرفيا إلى ميدانه ، بقدر ما يُعنَى بالإفادة من مختلف عطاءات فروع المعرفة ـ ومن بينها الفلسفة ـ وفي هذا السبيل ، وصف بعض منظري الأدب ـ نحو د. سيزا قاسم ـ الزمن بأنه يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث وإن المكان يظهر على هذا الخط ويحتويه)) (١٤٩) ، وقسم ناقد آخر الشعر ـ تبعاً لهذا الحس الزمني ـ إلى شعر زمني متجاوز ، يتجلى

---

(١٤٥) درس الأبسيتميولوجيا ـ عبد السلام بن عبد العالي وسالم يفوت : ١٧٠ .
(١٤٦) ينظر ـ الأزمنة والأمكنة : ١٣٩ ، الثابت والمتحول : ١ / ٣٨ .
(١٤٧) الزمان الوجودي ـ د. عبد الرحمن بدوي : ١٣٤ ـ ١٣٥ ، وينظر ـ العزلة والمجتمع ـ نيقولاي بردياثيف : ١٢٧ .
(١٤٨) الرواية العربية واقع وآفاق ـ محمد برادة وآخرون : ٣٩٦ .
(١٤٩) بناء الرواية ـ د. سيزا قاسم : ١٠٢ ، الحد " استقصاءات في البنية المكانية " ـ ياسين النصير : ١٨٧ ، الزمن في شعر خليل حاوي (بحث) : ٤٤ .

فيه الطموح الإنساني إلى زمن أفضل ، وشعر غير زمني غير متجاوز ، همه تقييد اللحظة الراهنة ، مسكونا بزمنه فحسب ، فإذا ما تغير ذلك الزمن لم تعد فائدة ذلك الشعر إلا كفائدة كتب التأريخ (١٥٠) .

٢ ـ نص السياب بين الزمن النفسي والزمن الرياضي :

يؤكد علم نفس النص الأدبي وجود زمنين في حياة الشاعر : زمن رياضي عام معزو إلى العلاقة الدورانية بين الأرض والشمس ، يعد فاقدا للتأثير في المحتوى الثقافي للظواهر الاجتماعية ، وآخر فردي (ذاتي) تقرره طولا وقصرا حالة الفرد المدرك له ، فالزمن لدى المكتئب بطئ لا يتناسب وحقيقة الزمن الرياضي ، وعكس هذا يمكن أن يقال عن حالات الصخب والهوس (١٥١) .

يبدو إدراك الزمن لدى السياب خاضعا للمناخ النفسي والإدراك الذاتي ومقاييسهما المتخطية لحتمية البعد المادي ، فزمن المكان الأليف مثلا يختلف عن زمن المكان المعادي ، إن زمن القرية يتخذ سمة الديمومة المستمدة من التلقي النفسي للحظة ، فهو امتداد يقهر الضآلة وينتصر على الخثرات الإدراكية في متصل الزمان / المكان ، فزمن القرية ـ بتعبير السياب نفسه ـ هو ((ارتماء بدون انتهاء)) (١٥٢) ، إي أنها تهبه ما وصفه الصكر بـ ((الحلول في الزمان والمكان دون حد)) (١٥٣) ، وما توحده بالماء / التلاشي في بويب سوى تعبير مرمز لذلك الطابع النفسي المحتفي بزمن المكان الأليف وموجوداته .

وفي مقابل ذلك ، ينمسخ هذا الإيقاع الزمني الخفاق بالألفة والتجدد إلى حشرجة زمنية رتيبة مزعجة ، مشبعة بمهيمنة الزوال وذلك في المكان المعادي ، فانعدام الألفة في المكان ينسحب على زمنه ليكسبه سمة العداء والرفض من ذات الرائي ، يقول إيليا الحاوي ((للزمن في المدينة الفاجرة مدى آخر ، إنه يتمطّى ، يتباطأ ، ولا ينتهي)) (١٥٤) ، ومن نصوص هذ المنحى قول السياب :

بغداد كابوس ..
ردى فاسدُ ..
يجرعه الراقدُ
ساعاته الأيام ..
أيامه الأعوام ..
والعام نير
العام جرحٌ ناغرٌ
في الضمير (١٥٥)

---

(١٥٠) الغابة والفصول ـ طراد الكبيسي : ١٢ ، وينظر ـ الشعر والزمن ـ د. جلال الخياط : ٦ ، فلسفة الجسد : ٥٥ ، الإنسان والزمان ـ د. حسن عبد الجليل يوسف : ٧ ، الأسس النفسية للتجريب الشعري ـ د. ريكان إبراهيم (بحث) : ٥٥ .
(١٥١) ينظر ـ نقد الشعر في المنظور النفسي : ٢٤٥ ـ ٢٤٦ .
(١٥٢) د : ١ / ٣١٠ .
(١٥٣) الأصابع في موقد الشعر : ٢٢٢ .
(١٥٤) السياب ـ إيليا الحاوي : ٤ / ٤٣ .
(١٥٥) د : ١ / ٢١٠ .

إن هذه الخثرات الزمنية متفشية في تلقيه للأمكنة المعادية الأخر ـ نحو السجن والقبر والمبغى ـ فالزمن في السجن مثلا ، يبدو لدى السياب وقد تعفن تحت تراكم طبقات الوقت المتحاشدة ، المقيدة مع شخوص المكان ، فسجين نقرة السلمان :

في قلعةٍ جُبِلت حجارتها بدم القلوب وبارِدِ العَرَقِ
وتعفَّنَ الزمن الحبيسُ لدى جدرانها طبقا على طبقِ (١٥٦)

٣ ـ الأمكنة المتحولة (أمكنة متغيرة الهيأة) :

تكتسي أمكنة السياب وأزمنته بملامح بعضها البعض ، فيبدو أحدها أحيانا قناعا للآخر ، من تلك الأمكنة " الكهف " الذي يبدو قناعا للسجن أو القبر أو المدينة ، لما يتسم به الزمن فيه من ثقل وتباطؤ وطرد من الذات ، ومثل ذلك نجده في دلالة " المقهى " مثلا في قصيدته " أغنية قديمة " حيث بدا التعتيم الزمني إجراء نصيا يحمل دلالة التكرار ويزيد من فاعلية البنية الزمانية للمكان الضيق / المقهى المزدحم ، الذي بدا رمزا للمدينة والعالم ، وبتشخيصه للزمن بإسناد فعل ذي محمول عاطفي مقترن بالإنسان هو " تهزأ " منح السياب الزمن ـ بفاعلية الإيحاء ـ صورة الكائن الشرير خارق القدرة ، الذي يفتك بالبشر والأشياء جميعا ، فيما هم غافلون يقهقهون بغباء ويصخبون في مقهى العالم ، فضلا عن أن المكان الضيق في هذا الحقل الدلالي الذي تتبادل رموزه الأقنعة يبدو متاهة زمنية تتمظهر بالمكان ، كما في قوله :

أسريت أعبر تحت أجنحة الحديد به الزمان
من الحقول إلى المراعي فالكهوف
والأرض تطمس من وراء ظهورنا كالأبجدية
فكأن أمس غدا يلوح وليس بينهما مكان (١٥٧)

**

خذني إلى كهف تهوم حوله ريح الشمال
نام الزمان على الزمان به وذابا في شعاعك (١٥٨)

إن البنية الطللية المشار إليها آنفا في شعر السياب ، هي واحدة من أغنى البنى المكانية ذات الشخصية الزمانية ، إن الوقوف على الطلل هو عملية استرجاع لسيرورة الوقت وكتابة جديدة للمكان في منظور حس الفقد والجريان والزوال .

يؤكد المنظور النفسي للأدب أن الأطلال رموز مكانية غير أنها ذات دلالة زمانية ، وأن التعشيق بين الزمان والمكان يبرز قلق الشاعر على أشده ، فيصير المكان هاجسا أوليا لدى الشاعر في خوفه من بيئة لم تستطع أن تقدم له

---

(١٥٦) قصائد مجهولة للسياب ـ حسن توفيق : ١١٠ .
(١٥٧) د : ١ / ٣٧١ .
(١٥٨) د : ١ / ٤٣.

إكسيرا خالدا يُديمه في مخيلته (١٥٩) ، فالأطلال ((حالة يتعادل فيها الموت والحياة ، فيغدو الشاعر ذلك الميت الحي ، أو الحيَّ الميت ، الضائع بين الزمان والمكان)) (١٦٠) .

فإن نحن اتخذنا من " منزل الأقنان " أنموذجا لنصوص هذه الفئة ، نظرا لاحتوائها أشد تجليات الطلل بروزا ، ولاضطلاع البنية الطللية فيها بتعالقات رؤيوية ترسخ جدلية الزمن ، اتضح لنا كيف يتداخل الزمان نصيا بالمكان ، على نحو يعمق ويثري الدلالة ويمنح البنية تماسكا .

إن صوت العصافير المسقسقة على سدرة الخربة يستدعي ماضي اللحظة القائمة في محاولة ينشط خلالها حلم يقظة الأدب في اجتلاب المكان من الغياب ، وبوعي الشاعر لنجوز هذا الغياب فإنه يمنح المكان الغائب حضورا شبحيا يتناسب وهيمنة الزوال على المشهد ، لتنبثق صورة المكان في الذاكرة وتتداخل مع مآله في بانوراما تصويرية حافلة بالأصوات والشخوص وظِلال الدلالات المنتمية إلى عالم الموت الماثل في صورة المكان المعيش على نحو يبرز فاجعة الرائي في وعيه له :

وتملأ سدرة الباحة

ذوائب سدرةٍ فرعاء تزحمها العصافيرُ

تمد خطا الزمان بسقسقلتٍ والمناقيرُ

كأفواهٍ من الديدان تأكل جثة الصمتِ

وتملأ عالمَ الموتِ .. بهسهسة الرثاء

فتفزَع الأشباحُ .. تحسبُ أنهُ النورُ

سيشرق فهي تمسك بالظلال وتهجر الساحة

إلى الغرف الدجيةِ وهي توقظ ربة البيتِ :

" لقد طلعَ الصباحُ " .. وحين يبكي طفلها الشبحُ

تهدهده وتنشدُ : ياخيول الموت في الواحة

تعالي واحمليني ... (١٦١)

فهنا يجعل السياب أصوات المكان ساعة للموت ، تعد خطا الزمان عبر وحداته المتلاشية وعقابيلها الوخيمة الماحقة ، المحيلة للمكان من كونه بيت المهد المزدحم بهبات الحياة إلى كونه مقبرة لمباهج تلك النشأة وطفولة ذلك المكان .

ولنلاحظ أن ساعة الموت هذه هي الموجود المكاني الوحيد الذي لم يطله الفناء ، إنها الناجي الوحيد من سطوة الزمن / الموت ، لأنها هي الزمن / الموت ذاته متجليا ببنية زمانية ـ مكانية رمزية دالة ، كانت كافية لدى السياب لمنح الطلل شخصية القبر عبر قرينة " الديدان " التي مُسِخت إليها عصافير سدرة البيت ، لأن البيت في منزل الأقنان ما هو إلا القبر الجدلي للشاعر ، وعلى ذلك ظهر أهل منزل الأقنان في هيأة أشباح ، ولكنها لا تشكل للشاعر الرائي مصدر فزع ، وعلى الضد من ذلك ، فإن تلك الأشباح الأليفة تفزع من الضوء القادم من نهار المكان لأنها تخشى من

---

(١٥٩) ينظر ـ نقد الشعر في المنظور النفسي : ٩٠ ، العزلة والمجتمع : ١٢٧ .
(١٦٠) إشكالية المكان : ٦٣ ، وينظر ـ حركية الإبداع : ٣٠ .
(١٦١) د : ١ / ٢٧٨ .

أن يعرضها الضوء إلى مشقة الزوال ثانية ، فهي تهرب منه لائذة بالغرف المظلمة في المكان ، وهي تمثل مقصورات الماضي ونوافذه المظلمة المشرعة على رؤيا الشاعر العائد إلى المكان أو اللائذ به من خراب العالم ، ليفاجأ بعجز البيت / الملاذ المفترض عن توفير الحماية الكافية لتلك الذات أو القيام بواجبه الأمومي المفترض ، ولتعميق حس الفقد لأمومة المكان ، انبثقت صورة شبحين من كائنات ذلك المكان / الزمان الغائب حملتهما شفرة المرأة والطفل ، لعلها تجل للأم الحقيقية الميتة أو الجدة الرؤوم التي سدت مسدها بعد رحيلها ، ولعل ذلك الطفل الشبح هو السياب نفسه وقد استلها من تثبيتات الطفولة الناشطة في مراثيه باستمرار .

يرى د. صلاح فضل أن ظهور أشباح الأموات يعود إلى المعتقدات الشعبية التي تعتقد بعودة الأشباح إلى مواطن من تهوى من الأحياء لتذكرهم بوجودها ، وبهذا تتفادى الموت النهائي الذي يحيق بها حين تطويها صحائف النسيان (١٦٢) ، وهو عين ما فعله الشاعر حين لجأ مرارا وتكرارا وفي أكثر من نص إلى منح أشباح من يهوى حضورا ، وجعلها ماثلة في عالم النص .

تذكرنا أيقونة المرأة في طلليات السياب بصورة المرأة التي يستحضرها الشاعر الجاهلي في الطلل ، أو البقرة الوحشية وصغيرها بوصفها صورة رمزية لتلك المرأة الأثيرة ، تساعد الشاعر الحالم في استرجاع ماضي الذات / المكان ، وتسهم أيضا في استكمال الصورة النفسية للمكان الفقيد ، وهي صورة حلت محلها رمزية الطلل / المكان الميت / الحي المكتظ بحشرجات ساعة الموت / الحياة .

٤ ـ بنية المتاهة / الزمن الدائري :

تنتشر المتاهات الزمنية في نصوص السياب ، فكثيرا ما يتبنين الزمن لديه على نحو دائري مغلق ، يبتدئ من حيث ينتهي ، وينتهي من حيث يبتدئ ، إذ تتميز هذه البنية الزمنية بانبثاقها ((من نقطة ارتكاز معينة ، لتعود في نهاية المطاف إلى النقطة ذاتها)) (١٦٣) .

وأمثلة هذه المتاهات كثر في شعر السياب ـ كما في نص الكهف المار بنا ـ و نجد في " المومس العمياء " أن البنية الزمنية للمكان / المبغى ذات تمظهر دائري ، فكأنه بذلك زمن عائم في المطلق ، لا حدود له في أفق التوقع .

يبتدئ زمن " المومس العمياء " بهبوط الليل بوصفه زمانا يتخذ شخصية المكان ، وبفتح باب المبغى بوصفها حركة تقاس بالزمان في المكان المعادي :

الليل يهبط مرة أخرى فتشربه المدينة

.. وانسلت الأضواء من بابٍ تثاءبَ كالجحيم (١٦٤)

لتنتهي هذه الحركة جدلا بانتهاء الليل الماضي ، وإغلاق باب المبغى / الجحيم الأرضي ، وانتظار الليل الآتي :

مات الضجيج وأنتِ بعدُ على انتِظارِكِ للزناة

تتنصتين فتسمعين

رنين أقفال الحديد يموت في سأمٍ صداه

---

(١٦٢) ينظر ـ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ـ د. صلاح فضل : ٣١٢ .
(١٦٣) الصوت الآخر ـ فاضل ثامر : ١٢١ ، وينظر ـ الشعر العربي المعاصر ـ د. عز الدين إسماعيل : ٢٥٥ .
(١٦٤) د : ١ / ٥٠٩ ـ ٥١١ .

الباب أوصِدَ

ذاك ليلٌ مرَّ ....

فانتظِري سواه .. (١٦٥)

وقد ظهر للتوزيع الفضائي للنص اشتغاله الدلالي ، إذ فصل السياب بين عبارتي (ذاك ليلٌ مر) و (فانتظري سواه) بفاصل ممتد من النقاط ، ووضع العبارة الأخيرة في نهاية السطر على طرف من العبارة التي قبلها ، لإشراك الفضاء الكتابي في إنتاج الدلالة وترسيخ وتوكيد بنية المتاهة .

بين الليلين ننخرط مع النص في دورة زمانية ـ مكانية كاملة ، هي دورة حياة الشخصية الرئيسة في النص ممثلة بالمومس العمياء ، فبين الليل المار والليل الذي ترتقبه المومس العمياء في كهف المتاهة مسافة عمر الشخصية منذ ماضيها البرئ عبر حاضرها المدنس جنوحا باتجاه مستقبلها المجهول والمعتم بشدة .

فإن نحن استثنينا زمن الذكريات في النص وهو زمن ماضوي وجدنا أن زمن النص المركزي ـ متمثلا بزمن شقاء العمياء ـ هو زمن مفتوح على اللانهاية ، ذو سيرورة دائرية إعصارية ، حتى إذا ما بلغنا منتهى النص ، عاد بنا ـ على نحو مفاجئ ـ إلى مشهد البداية ولحظة القراءة الأولى ، لترتسم من خلال ذلك بإتقان متاهة زمنية لايمكن التنبؤ بنهايتها أو تلمس مخرجها ، سقطت في عتماتها الشخصية الرئيسة ، مؤكدا دلالة قوله في النص نفسه :

فلا زمان

سوى الأريكة والسرير

ولا مكان (١٦٦)

نلقى مثل هذه البنية الدائرية للزمن في " غريب على الخليج " ، الذي تسوده الحركة الدورانية التكرارية التي تزاوج بين الزمان والمكان وتمركزهما في حركة أسطوانة المقهى ، التي اتخذت ـ فضلا عن بعدها الزماني ـ بعدا مكانيا هو الوطن النفسي / الأرض الأم :

بالأمس حين مررتُ بالمقهى

سمعتكَ يا عراق

وكنتَ دورةَ أسطوانة

هي دورة الأفلاك من عمري

تكور لي زمانه

في لحظتين من الزمان

وإن تكن فقدت مكانه (١٦٧)

بدت أسطوانة المقهى شفرة رمزية للكون مصغرا ومموضعا في حركة دائرية أبدية ، تضم معها حياة الشاعر وتحولات أزمنته وأمكنته بين الماضي والحاضر ، إنها لا تجد المستقبل لأنه مصادر منها سلفا ، عالق في الفقر والمرض والاغتراب ، ولذلك ، تستدير تلك الأسطوانة ، ومعها زمن النص من الحاضر رجوعا نكوصا نحو الماضي

---

(١٦٥) د : ١ / ٥٤٢ .

(١٦٦) د : ١ / ٥٤٠ .

(١٦٧) د : ١ / ٣١٨ .

باستمرار ، فقد بين لنا الشاعر من خلال شفرة الأسطوانة أن حياته تتقدم في الزمن في الزمن الرياضي ، ولكنها تتقهقر في الزمن الذاتي ، فحس الفقد يرسخ بنية المتاهة .

وفضلا عن الحركة الرمزية للأسطوانة ، وما تحمله من دلالة ، فإن النص بأكمله هو عبارة عن بنية دائرية ، تبتدئ بمشهد القلوع والريح :

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشَّر للرحيل (١٦٨)

وتنتهي بمشهد القلوع ذاته ، وما القلوع المبحرة سوى وحدات الزمن الضائع / فوات الأوان ، والشاعر شاخص ببصره إلى حركتها الدائبة ، مسمرا تحت وطأة اللحظة / الحدث ، وهي لحظة كونية تخطت عتبة لحظة الحدث لتنتج سيرورة العالم على وفق رؤية الشاعر له :

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى

للرياح وللقلوع (١٦٩)

والأمر ذاته يطالعنا في البنية الزمانية لنص " حفار القبور " التي تضعنا فيها نهاية النص في مواجهة مع بدايته :

وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد

ويظل حفار القبور .. ينأى عن القبر الجديد

متعثر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور (١٧٠)

في هذه المتاهات الزمانية ـ المكانية ، يبدو لنا السياب وقد أجرى عملية **تحنيط للزمن** في جغرافياته الإنسانية الحزينة ، ذات المحمول الوجودي المثقل بفلسفة الشك ومساءلة العالم ، مما يقولب السيرورة النصية في منحنى دائري مغلق ، ولكنه في النص الآتي يخرج ببنية المتاهة عن نسقها الوجودي الشرير لإنتاج متاهة مغايرة ، محببة إلى النفس ، هي متاهة الزمن الأليف ، ممثلا بزمن العشق ، فخلوته المائية بالحبيبة في عزلة النهر ، تمكنه من تذوق طعم الأبدية ، حيث يتلاشى في عالم الحب السيابي كل من وجهي الزمن القبيحين لديه ممثلين بالماضي والغد ، فينتفيان في مثل هذه الأمكنة الأثيرة ، لأن لحظات الحب لديه هي زمن فردوسي يتلذذ بديمومته النفسية القاهرة لسلطة الزمن :

يتماوجُ البلَمُ النحيلُ بنا .. فتنتثِرُ النجومُ

من رفَّةِ المِجذافِ كالأسماكِ تغطسُ أو تعومُ

ويحارُ بينَ الضفَّتينِ بنا كأنّا فيهِ في أبدِ الزمانِ

زمنٌ ولا ماضٍ يعود لهُ .. ولا غد كي يسير ..

---

(١٦٨) د : ١ / ٣١٧ .

(١٦٩) د : ١ / ٣٢٣ .

(١٧٠) د : ١ / ٥٦٢ .

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم .
- أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي ـ محمود درويش ـ دار الجديد ـ بيروت ـ ١٩٩٢ .
- الأدب المقارن ـ د . محمد غنيمي هلال ـ ٣ ـ دار نهضة مصر ـ ١٩٧٧ .
- آراء أهل المدينة الفاضلة ـ أبو نصر الفارابي ـ تح د . ألبير نصري نادر ـ المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ـ ١٩٥٩.
- الأزمنة والأمكنة ـ أبو علي المرزوقي ـ حيدر آباد ـ مطبعة مجلس المعارف ـ ١٣٣٢ هـ .
- الاستهلال " فن البدايات في النص الأدبي " ـ ياسين النصير ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٣ .
- الأسس الجمالية في النقد العربي " عرض وتفسير ومقارنة " ـ د . عز الدين إسماعيل ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ـ د . مصطفى سويف ـ ط ٣ ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٧٠ .
- الأسطورة في شعر السياب ـ عبد الرضا علي ـ وزارة الثقافة والفنون ـ بغداد ـ ١٩٧٨ .
- الأسطورة والرمز " مبادئ وتطبيقات " ـ خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا ـ تر جبرا إبراهيم جبرا ـ وزارة الإعلام ـ بغداد ـ ١٩٧٣ .
- إشكالية المكان في النص الأدبي ـ ياسين النصير ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- الأصابع في موقد الشعر " مقدمات لقراءة القصيدة " ـ حاتم الصكر ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- أصول الفكر الفلسفي عند أبي بكر الرازي ـ عبد اللطيف العبد ـ مكتبة الأنكلو المصرية ـ ١٩٧٧ .
- ألف ليلة وليلة ـ مقابلة وتصحيح محمد قطة العدوي ـ بولاق ١٢٥٢ هـ ـ أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد ـ د . ت .
- الأم بين الملاحم والسير " دراسة مقارنة " ـ د. وفاء علي سليم ـ وكالة المطبوعات ـ الكويت ـ ١٩٨٢ .
- أمية بن أبي الصلت " حياته وشعره " ـ تح بهجة عبد الغفور الحديثي ـ مطبعة العاني ـ بغداد ـ ١٩٧٥ .
- إنتاج ما أنتج " مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية " ـ د . مالك المطلبي ـ دار الحرية ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي ـ د . حسن عبد الجليل يوسف ـ مكتبة النهضة المصرية ـ د . ت .
- الأوديسة ـ هوميروس ـ تر دريني خشبة ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٥ .
- البئر والعسل " قراءات معاصرة في نصوص تراثية " ـ حاتم الصكر ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٢ .
- بدر شاكر السيّاب " رائد الشعر الحر " ـ عبد الجبار البصري ـ دار الجمهورية ـ بغداد ـ ١٩٦٦ .
- بدر شاكر السياب " دراسة في حياته وشعره " ـ د. إحسان عباس ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٦٩ .
- بدر شاكر السياب " حياته وشعره " ـ عيسى بلاّطة ـ ط ٤ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٧ .

- بدر شاكر السياب " شاعر الأناشيد والمراثي " ـ إيليا الحاوي ـ ط ٢ ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ١٩٨٠ .
- بدر شاكر السياب ـ ريتا عوض ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط ٣ ـ بيروت ـ ١٩٨٧ .
- بصرياثا " صورة مدينة " ـ محمد خضير ـ منشورات الأمد ـ بغداد ـ ١٩٩٢ .
- بناء الرواية " دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ " ـ د. سيزا قاسم ـ دار التنوير ـ بيروت ـ ١٩٨٥ .
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق " دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة " ـ عبد الله إبراهيم ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٨ .
- بين الأدب والموسيقى ـ أسعد محمد علي ـ دار آفاق عربية ـ بغداد ـ ١٩٨٥ .
- تاج العروس من جواهر القاموس ـ الزبيدي ـ المطبعة الخيرية ـ القاهرة ـ ١٣٠٦ هـ .
- تألق جواكان مورييتا ومصرعه ـ نيرودا ـ تر محمد عيتاني ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ١٩٧٢ .
- تحليل الخطاب الشعري " ستراتيجية التناص " ـ د . محمد مفتاح ـ دار التنوير ـ المغرب ـ ١٩٨٥ .
- ت . س . إليوت ، الأرض اليباب " الشاعر والقصيدة " ـ د. عبد الواحد لؤلؤة ـ مكتبة التحرير ـ بغداد ـ ط ٢ ـ ١٩٨٦ .
- التراث والرؤية الشعرية للواقع العربي ـ حاتم الصكر ، د. اعتدال عثمان ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- التعريفات ـ الشريف الجرجاني ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ ١٩٦٩ .
- التفسير النفسي للأدب ـ د. عز الدين إسماعيل ـ دار العودة ودار الثقافة ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .
- تهذيب اللغة ـ الأزهري ـ تح علي الهلالي ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ د . ت .
- توظيف الأصوات في شعر السياب ـ د . محمد الهادي الطرابلسي ـ دار الحرية ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- الثابت والمتحول " بحث في الاتباع والإبداع عند العرب " ـ علي أحمد سعيد " أدونيس " ـ ج ١ " الأصول " ط ٣ ـ ١٩٨٠ ، ج ٣ " صدمة الحداثة " ١٩٧٨ ـ دار العودة ـ بيروت .
- جدلية الخفاء والتجلي " دراسات بنيوية في الشعر " ـ د . كمال أبو ديب ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ١٩٧٩ .
- جدلية الزمن ـ غاستون باشلار ـ تر خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٢ .
- جماليّات المكان ـ غاستون باشلار ـ تر غالب هلسا ـ دار الحرية ـ بغداد ـ ١٩٨٠ .
- جمهورية افلاطون ـ تر حنا خباز ـ مطبعة بابل ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- حدس اللحظة ـ غاستون باشلار ـ تر رضا عزوز وعبد العزيز زميزم ـ مشروع النشر المشترك ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، الدار التونسية ـ ١٩٨٦ .
- حركية الإبداع ـ د. خالة سعيد ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٨٢ .
- حين ينكسر الغصن الذهبي ـ بيتر مونز ـ تر صبار السعدون ـ بغداد ـ ١٩٨٤ .
- دائرة المعارف ـ فؤاد البستاني ـ المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ـ ١٩٧١ .
- دراسات في النقد الأدبي ـ د. أحمد كمال زكي ـ ط ٢ ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ١٩٨٠ .

- درس الأبسيتميولوجيا ـ عبد السلام بن عبد العالي وسالم يفوت ـ ط ٢ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- دير الملاك " دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر " ـ د. محسن أطيمش ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- ديوان ابن الرومي ـ تصنيف كامل كيلاني ـ تقديم عباس محمود العقاد ـ القاهرة ـ د . ن . ، د . ت .
- ديوان ابن المعتز ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٦١ .
- ديوان أمية بن أبي الصلت ـ تح بهجة عبد الغفور الحديثي ـ مطبعة العاني ـ بغداد ـ ١٩٧٥ .
- ديوان الأعشى الكبير ـ شرح وتعليق د. محمد محمد حسين ـ مكتبة الآداب ـ القاهرة ـ د . ت .
- ديوان البحتري ـ دار القاموس الحديث ـ بيروت ـ د . ت .
- ديوان جرير ـ دار صادر ، دار بيروت ـ ١٩٦٤ .
- ديوان الحطيئة " صنعة ابن السكيت " ـ تح د . نعمان محمد أمين ـ مكتبة الخانجي ـ القاهرة ـ ١٩٨٧ .
- ديوان بدر شاكر السياب ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧١ .
- ديوان مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ـ جمع ابتسام الصفار ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- ديوان المتنبي ـ شرح عبود أحمد الخزرجي ـ المكتبة العالمية ـ بغداد ـ ١٩٨٨ .
- ديوان مجنون ليلى ـ تح عبد الستار أحمد فراج ـ دار مصر للطباعة ـ د . ت .
- ديوان مهلهل بن ربيعة ـ إعداد وتقديم طلال حرب ـ دار صادر ـ بيروت ١٩٩٦ .
- رسائل السياب ـ جمع ماجد السامرائي ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ١٩٧٥ .
- رسائل الكندي الفلسفية ـ تح د. محمد الهادي أبو ريدة ـ مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ـ القاهرة ـ ١٩٥٣ .
- رسائل ابن رشد ـ حيدر آباد ـ ١٩٤٧ .
- رسالة الحروف ـ الفارابي ـ تح د. محسن مهدي ـ بيروت ـ ١٩٧٠ .
- الرصافي " حياته ـ آثاره ـ شعره " ـ عبد الحميد الرشودي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٨ .
- الرواية العربية واقع وآفاق ـ محمد برادة وآخرون ـ دار ابن رشد ـ بيروت ـ ١٩٧٩ .
- الرواية والمكان " دراسة في فن الرواية العراقية " ـ ياسين النصير ـ ج ١ ـ وزارة الإعلام ـ بغداد ـ ١٩٨٠ .
- الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ـ د . حسام الآلوسي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٠ .
- الزمان الوجودي ـ عبد الرحمن بدوي ـ ط ٢ ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٥٥ .
- سايكولوجية إدراك اللون والشكل ـ قاسم حسين صالح ـ دار الرشيد للنشر ، مؤسسة الرياض للطباعة ـ الكويت ـ ١٩٨٢ .
- السياب ـ عبد الجبار عباس ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ د . ت .
- شجر الغابة الحجري :" كتابات في الشعر الجديد " ـ طراد الكبيسي ـ وزارة الإعلام ـ بغداد ـ ١٩٧٥ .

- شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها ـ أحمد بن الأمين الشنقيطي ـ مكتبة النهضة ـ بغداد ـ ١٩٨٨ .
- شروح سقط الزند لأبي العلاء المعري ـ تح نخبة من الدارسين ـ نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٧ ـ الدار القومية للنشر ـ القاهرة ـ ١٩٦٤ .
- الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية " ـ د . عز الدين إسماعيل ـ ط ٣ ـ دار العودة ـ بيروت ، دار الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٨٣ .
- الشعر والرسم ـ فرانكلين روجرز ـ تر مي المظفر ـ دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد ـ ١٩٩٠ .
- الشعر والزمن ـ د . جلال الخياط ـ وزارة الإعلام ـ بغداد ـ ١٩٧٥ .
- الشعر والصوفية ـ كولن ولسون ـ تر عمر الديراوي أبو حجلة ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٧٢ .
- الصحاح في اللغة والعلوم ـ الجوهري ـ إعداد الأخوين نديم وأسامة مرعشلي ـ دار الحضارة ـ بيروت ـ ١٩٧٤ .
- الصوت الآخر " الجوهر الحواري للخطاب الأدبي " ـ فاضل ثامر ـ دار الشؤون الثقافية ـ بغداد ـ ١٩٩٢ .
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري " دراسة في أصولها وتطورها " ـ د. علي البطل ـ ط ٢ ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ١٩٨٠ .
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ـ د . جابر عصفور ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٧٤ .
- الصورة الفنية معياراً نقديا " منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير " ـ د . عبد الإله الصائغ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٧ .
- طاغور " شاعر الهند الأكبر " ـ أوديت أصلان ـ تر كميل داغر ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٧٦ .
- الطبيعة " الترجمة العربية القديمة لإسحق بن حنين ـ تر د. عبد الرحمن بدوي ـ مطبعة الفلاح ـ القاهرة ـ ١٩٦٤ .
- العقلانية التطبيقية " تكوين العقل العلمي " ـ غاستون باشلار ـ تر د. بسام الهاشم ـ ط ٢ ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٧ .
- علم النفس المعاصر ـ د. حلمي المليجي ـ ط ٢ ـ دار النهضة العبية ـ بيروت ـ ١٩٧٢ .
- الغابة والفصول " كتابات نقدية " ـ طراد الكبيسي ـ دار الرشيد ـ بغداد ـ ١٩٧٩ .
- فائدة النقد وفائدة الشعر ـ ت . س . إليوت ـ تر د. يوسف نور ـ دار القلم ـ بيروت ـ ١٩٨٢ .
- الفسر " شرح ابن جني لديوان المتنبي " ـ تح د. صفاء خلوصي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٥ .
- الفن والحلم والفعل ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٥ .
- فن الوصف ـ إيليا الحاوي ـ ط ٣ ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .
- فلسفة الجسد ـ د. جلال الدين سعيد ـ ط ٢ ـ دار أمية ـ تونس ـ ١٩٩٣ .
- في حداثة النص الشعري " دراسات نقدية " ـ د. علي جعفر العلاق ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٠ .
- القاموس المحيط ـ الفيروز آبادي ـ شركة مصطفى البابي الحلبي ـ مصر ـ ١٩٥٢ .

- قصائد مجهولة للسياب ـ تحقيق وإعداد حسن توفيق ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ١٩٨١ .
- قصائد لبدر شاكر السياب ـ اختارها وقدم لها أدونيس ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٦٧ .
- قصائد " شعر يوسف الصائغ " ـ تقديم محمد مبارك ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٢ .
- قلق الموت ـ د. أحمد محمد عبد الخالق ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ ١٩٨٧ .
- كتاب السياب النثري ـ جمع وإعداد حسن الغرفي ـ المكتبة العالمية ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- كتاب العين ـ الفراهيدي ـ تح د. مهدي المخزومي ، د. إبراهيم السامرائي ـ بغداد ـ ١٩٨٤ .
- كتاب المنزلات ـ طراد الكبيسي ـ ج ١ " منزلة الحداثة " ـ ١٩٩٢ ، ج ٣ " منزلة القراءة " ـ ١٩٩٦ .
- الكتابة والتناسخ " مفهوم المؤلف في الثقافة العربية " ـ عبد الفتاح كيليطو ـ تر عبد السلام بن عبد العالي ـ دار التنوير ـ بيروت ، المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٥ .
- لسان العرب ـ ابن منظور ـ دار بيروت للطباعة والنشر ـ د . ت .
- اللوحة والرواية ـ جيفري ميرز ـ تر مي المظفر ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٧ .
- الماء في الأدب العربي ـ د. جميل سعيد ـ مطبعة المجمع العلمي العراقي ـ بغداد ـ ١٩٦٥ .
- ما قبل الفلسفة " الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى " ـ هـ فرانكفورت وجماعته ـ تر جبرا إبراهيم جبرا ـ مكتبة الحياة ـ بغداد ـ ١٩٦٠ .
- الماء والأحلام " دراسة عن الخيال والمادة " ـ غاستون باشلار ـ تر د. علي نجيب إبراهيم ـ المنظمة العربية للترجمة ـ بيروت ـ ٢٠٠٧ .
- متن اللغة " موسوعة لغوية حديثة " ـ أحمد رضا ـ مكتبة الحياة ـ بيروت ـ ١٩٦٠ .
- مختار الصحاح ـ الرازي ـ دار الجيل ـ بيروت ـ ١٩٨٧ .
- مدارات نقدية ـ فاضل ثامر ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- مدخل جديد إلى الفلسفة ـ عبد الرحمن بدوي ـ المكتبة الحديثة ـ بيروت ـ ١٩٧٩ .
- المدينة الفاضلة عبر التأريخ ـ ماريا لويزا برنيري ـ تر د. عطيات أبو السعود ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ ١٩٩٧ .
- المراقبة والمعاقبة " ولادة السجن " ـ ميشيل فوكو ـ تر د. علي مقلد ـ مركز الإنماء القومي ـ بيروت ـ ١٩٩٠ .
- المعجم الفلسفي ـ د. جميل صليبا ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ١٩٧٣ .
- المعجم الوسيط ـ مجمع اللغة العربية في القاهرة ـ عبد السلام هارون ـ دار إحياء التراث العربي ـ بيروت ـ د . ت .
- المعلقة العربية الأولى " عند جذور التأريخ " ـ نجيب البهبيتي ـ دار الثقافة ـ المغرب ـ ١٩٨١ .
- مقدمة في نظرية الأدب ـ د. عبد المنعم تليمة ـ ط ٣ ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .
- موسوعة نظرية الأدب ـ مجموعة من الباحثين الروس المختصين بالأدب ـ تر جميل نصيف التكريتي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٩٢ .

- الموضوعية البنيوية " دراسة في شعر السياب ـ د. عبد الكريم حسن ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٣ .
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ـ د. صلاح فضل ـ ط ٢ ـ دار المعارف ـ مصر ـ ١٩٨٠ .
- النار في التحليل النفسي ـ غاستون باشلار ـ تر نهاد خياط ـ دار الأندلس ـ بيروت ـ ١٩٨٤ .
- النار والجوهر " دراسات في الشعر " ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ دار القدس ـ ١٩٧٥ .
- نظرية الأدب ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ـ تر محيي الدين صبحي ـ ط ٢ ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨١ .
- النفخ في الرماد ـ د. عبد الواحد لؤلؤة ـ دار الرشيد ـ بغداد ـ ١٩٨٢ .
- نقد النقد ـ تزفيتان تودوروف ـ تر د. سامي سويدان ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٦ .
- نقد الشعر في المنظور النفسي ـ د. ريكان غبراهيم ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- النقد والحقيقة ـ رولان بارت ـ تر إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للنشر ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٥ .
- النقطة والدائرة ـ طراد الكبيسي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ١٩٨٧ .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ علي بن عبد العزيز الجرجاني ـ تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ـ المكتبة العصرية ـ بيروت ـ د . ت .
- ينابيع الرؤيا ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٧٩ .

الرسائل الجامعية

- البناء الفني في الرواية العربية في العراق ـ شجاع مسلم العاني ـ أطروحة دكتوراه ـ كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ١٩٨٧ .
- الصورة الاستعارية في شعر السياب ـ أياد عبد الودود الحمداني ـ رسالة ماجستير ـ كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ١٩٨٥ .
- المكان في أدب عبد الحمن منيف الروائي " ١٩٧٣ ـ ١٩٨٣ " ـ علي كاطع خلف ـ رسالة ماجستير ـ كلية الآداب ـ جامعة البصرة ـ ١٩٩٠ .
- المكان في الشعر العربي قبل الإسلام ـ حيدر لازم مطلك ـ رسالة ماجستير ـ كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ١٩٨٧ .
- المكان والزمان في شعر المتنبي ـ حيدر لازم مطلك ـ أطروحة دكتوراه ـ كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ١٩٩١ .
- الملامح الرمزية في الغزل العربي إلى نهاية العصر الأموي ـ حسن جبار محمد ـ أطروحة دكتوراه ـ كلية الآداب ـ جامعة بغداد ـ ١٩٩١ .

الدوريّات

- أدونيس في التفوهات النقدية " سياسة الشعر " ـ د. مالك المطلبي ـ مجلة الأقلام ـ ع ٦ ـ بغداد ـ ١٩٩٠ .
- الأسس النفسية للتجريب الشعري ـ د. ريكان إبراهيم ـ مجلة الأقلام ـ ع ١١ ، ١٢ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .

- أفكارنا في الحداثة ـ طراد الكبيسي ـ مجلة الأقلام ـ ع ١١ ، ١٢ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- أماكن أخرى ـ ميشيل فوكو ـ تر رعد محمد مهدي ـ مجلة آفاق عربية ـ ع ٨ ـ بغداد ـ ١٩٩٢ .
- البنيوية والشعر في المنظور النفسي ـ د . ريكان إبراهيم ـ مجلة الأقلام ـ ع ٥ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث ـ محمد صابر عبيد ـ مجلة الأقلام ـ ع ١١ ، ١٢ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- توافق الرؤيا الشعرية بين السياب ومالك بن الريب ـ بحث مخطوط ـ د. حسن جبار محمد .
- جدلية القراءة الثالثة ـ ياسين النصير ـ مجلة الأقلام ـ ع ٣ ـ بغداد ـ ١٩٨٨ .
- جغرافيا الذئب الحزينة " قراءة ثانية في قصيدة مالك بن الريب التميمي في رثاء نفسه " ـ د. مالك المطلبي ـ مجلة الأقلام ـ ع ١١ ، ١٢ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- الحد " استقصاءات في البنية المكانية " ـ ياسين النصير ـ مجلة الأقلام ـ ع ١١ ، ١٢ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- حواريات المكان ـ إدوارد هال ـ تر د. عبد مسلم ـ مجلة الثقافة الأجنبية ـ ع ٣ ، ٤ ـ بغداد ـ ١٩٩٧ .
- حواش على القصائد المرحلية في شعر السياب ـ عبد الجبار البصري ـ مجلة الأقلام ـ ع ١٢ ـ بغداد ـ ١٩٧٩ .
- الصورة الفنية في شعر السياب ـ د. إبراهيم جنداري ـ مجلة الأقلام ـ ع ٦ ـ بغداد ـ ١٩٩٠ .
- عالم " الزمان ، المكان ، العدد " عند قدماء العراقيين ـ زهير محمد حسن ـ مجلة آفاق عربية ـ ع ٨ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .
- العتبة " دراسة في شعر السياب " ـ ياسين النصير ـ مجلة الأقلام ـ ع ٢ ـ بغداد ـ ١٩٨٢ .
- المكان والرؤية الإبداعية ـ د. نادية غازي العزاوي ـ مجلة آفاق عربية ـ ع ٣ ، ٤ ـ بغداد ـ ١٩٨٩ .

المقالات :

- ظاهرة المكان بين السياب وماركيز ـ حمزة مصطفى ـ مقال في جريدة الثورة ـ بغداد ـ ٢٤ / ١٢ / ١٩٨٣ .
- المكان الأسطوري في خطاب اليومي ـ عبد الخالق كيطان ـ مقال في جريدة العراق ـ بغداد ـ ٢٦ ك ٢ / ١٩٩٧ .

. صدر للمؤلف :

- مراثي النهر الصغير . مركز الحضارة العربية . القاهرة . ٢٠٠٨ .
- بناء السفينة . دار الشؤون الثقافية . بغداد . ٢٠٠٩ .
- معجز أحمد / تتمة معاصرة (ضم كلا من " كتاب البصرة " ، " كتاب التجليات " ، " مراثي النهر الصغير " ، " الأغاني لغير أبي الفرج الأصفهاني ") . دار تموز . دمشق . ٢٠١٠ .
- انزياحات أخرى . نصيات . دار فضاءات . عمان . ٢٠١١ .
- مسلات الرمل . إصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين . البصرة . ٢٠١٣ .
- إنتاج المكان بين الرؤيا والبنية والدلالة . إصدارات بغداد عاصمة للثقافة العربية . وزارة الثقافة . بغداد . ٢٠١٣ .