الفصل الأوّل
ثنائية الحبّ والكراهية
دراسة في المكان الشعريّ السيابيّ

- مدخل
- دلالات الارتباط بالمكان
- دلالات الارتباط الايجابي بالمكان (الحب)
- جدلية الداخل والخارج
- النهر: جدل المكان العاطفي
- المتخيل الشعري المرئي
- السمات الأيديولوجية للارتباط الايجابي بالمكان (الحـب)
- دلالات الارتباط السلبي بالمكان (الكراهية)
- السمات الأيديولوجية للقصيدة السلبية (الكراهية)

الفصل الأوّل
ثنائية الحبّ والكراهية
دراسة في المكان الشعريّ السيابيّ

مدخل:

للمكان في الشعر العربي الحديث خاصيةٌ منتجة تستفز المشاعر وتثير فيها اتجاهاتٍ متضاربةٍ, ومن خلال هذا الارتباط يعمد الشاعر إلى جدولة هذه المشاعر وتبويبها على وفق تقنيات معينة ترتبط بالتفكير الحسّي تارةً وبالرؤيةِ البصريةِ بالأشياء تارةً أخرى، فالمكان من شأنه أن يجمع بين نقيضين لا يلتقيان هما الحب والكراهية, فالارتباط حبّاً بالمكان غير معنّيٍ بقبح ذلك المكان أو عدم جماليته أو تناسق هندسته, والارتباط كرهاً بالمكان غير معنّيٍ بجمالية المكان أو نضارته وبهائه.

الحالة الأولى من شأنها أن تجسد الجانب الايجابي أما الحالة الثانية فمن شأنها أن تجسد الجانب السلبي، وهذا ما يؤكد أنّ للحب على الأشياء والمكان سلطة وأنّ للكره على الأشياء والمكان سطوة مقابلة أيضاً, أي أن للمكان منظومة ثنائية مشتركة تتراوح بين الحركة والسكون والخصوبة والعقم.

الارتباط بالمكان أو (المدينة على نحو خاصّ) ظهر ظهورا جليّاً في الشعر العربي الحديث, وهذه الظاهرة قد انتقلت إلى شعرائنا المحدثين بشكلٍ لافتٍ للنظر من خلال الشاعر بدر شاكر السياب الذي تأثر في هذه الخصوصية بالشاعر الإنكليزي ت.س. إليوت، بالرغم من أن شعراء الجاهلية قد سبقوه في هذا المجال من خلال البكاء على الأطلال التي كانت تمثل لهم ذروة الحب والارتباط بالمكان، وكانت قصائدهم لا تخلو من هذا الحضور المكاني الذي ترك آثاره بارزةً على خارطة الشعر العربي في تلك الفترة من حياة الشعر وتأريخه الذي مازال واقفاً على قدميه بقوّة.

إذ ولد الشعر العربي وهو يحمل في أحشائه الارتباط بالمكان وما يتمخض عن هذه الوشيجة من روافد تتسع وتشكل دوائر لا تحصى من إشعاعات تنتقل بين المركز والجداول المتفرعة عنها, هذه العلاقة تتسع كلما مارس المبدع عمليات التنقيب للبحث عن اللآليء والدرر التي تتوالد باستمرار, فهي تتقمص تلك الأسفار التي بدأت ولن تنتهي لتضيف زمناً آخر إلى تلك التي لا تعرف سن اليأس, والشاعر العربي وهو يحمل المكان معه حيثما رحل فإنما يحمل شطرا من حياته, غنية بالصور التي استطاعت أن تنطق وأن تخلق لغة مشتركة بينها وبين الشاعر، لذا فإن التعرف إلى هذه الخصوصية من قبل الآخرين لا يكون إلا من خلال التقصي المكثف ابتداءً من القراءة التي تتسم بالعمق والشمولية ومروراً بالتذوق وانتهاءً بالتأويل.

والسياب بوصفه مبدعا كبيراً فقد كتب القصيدة التي ترتبط حبّاً بالمكان والقصيدة التي ترتبط كراهيةً بالمكان, واستطاع من خلال هاتين القناتين أن يضيف

كثيرا إلى الشعر العربي الحديث مستنداً إلى ثقافته المتنوعة واطلاعه الواسع على الشعر العربي في الجاهلية والفترات التي تلتها وصولا إلى المرحلة التي عاصرها, فضلاً عن الشعر الإنكليزي بوصفه ملمّا بهذه اللغة, هذه الأسباب قد هيأته لكتابة روائعه التي تتعلق بالمكان سواء أكان هذا الارتباط سلباً أم إيجاباً حبّاً أم كراهية.

دلالات الارتباط بالمكان:

تتجسد دلالات الارتباط بالمكان من خلال الإطار العام لثنائية (الحب والكراهية) التي تكتنف فيها القصيدة جدلية تتراوح بين الإيجابية والسلبية، فتغدو المدينة (المكان) رغم جماليتها وتناسقها وأبنيتها وأنهارها ضيقة مليئة بالتناقضات والسلبية, وتغدو القرية (المكان) رغم محدوديتها وبساطة الحياة فيها إشارةً إلى مساحةٍ آهلةٍ بالبراءة والطهر والطفولة والعلاقات الطيبة, وهذه الثنائية تقوم على الذات (القلب- الروح) مقابل العقل (الموضوع- الخارج).

إن حركة الفعل الأول في القصيدة تكشف عن الموقف العدائي للموضوع (الكراهية) تجاه الذات التي تريد الحرية ولكنها تكون مقيدة بـ(الحب)[1].

إن المكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له, فليس هناك أي مكانٍ محدد مسبقاً بل يتكون من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال[2]، فالكاتب هو الذي يقودنا إلى الشكل الخارجي للمكان بغية الإحاطة به ورصد علاقته بالعالم[3]، ومن ثمّ تجسيد رؤيته للعالم من خلال أدبه الذي ينتجه تعبيراً عن صلته به وتفاعله معه.

دلالات الارتباط الايجابي بالمكان (الحب):

الحاسة البصرية في الارتباط الإيجابي هي التي يتولى التقاط الصور شأنها شأن عدسة الكاميرا التي تنفرد بمهمة التكوين وبثّ الحالة كما هي بكل ما فيها من تفاصيل وتقوم بمهمة السرد, فالمشهد هنا يحتمل قراءات متعدده يمكن استنطاقها من خلال ظاهرة الحب التي تربط الصورة بحالة الوله، والتي تتنامى إلى المستوى الذي يتحول الرائي فيه إلى عاشق ويتحول المكان إلى كتاب مفتوح مهيأ إلى أن يَقرأ ويُقرأ.

ولقد ارتبط السياب حبّاً بالمكان الذي نشا وترعرع فيه وقضى وطراً كبيراً من حياته, من طفولته وشبابه فيه وقد دوّن المكان ذكرياته مع الشاعر ودوّن الشاعر ذكرياته في المكان، فنشأ في أعماق الشاعر نسيجٌ من المكان، ونشأ في أعماق المكان نسيجٌ من الشاعر وتأريخهما المترامي الأطراف معاً, هذه الثنائية ظلت محتفظة بحرارتها وطراوتها, ورغم الكم الهائل من العلاقة مع الأماكن التي تجول وعاش فيها الشاعر، ورغم المدن الكثيرة التي تعرفت عليه فيما بعد وعقدت معه علاقةً من نوعٍ خاص، غير أن هذه العلاقات لم تصل في أية مرحلةٍ حياتيةٍ إلى تلك الذروة التي وصل إليه المكان الأول, مكان الطفولة والبدايات والشباب, وتلك القصص التي نسجت خيوطها في أعماق الشاعر, فالمكان الذي يستقطب الخيال لا يمكن أن يكون مكاناً على

وفق قياسات هندسية بل هو مكانٌ يتواجد فيه العنصر الإنساني ليس بشكل موضوعي فحسب بل بكل ما في الخيال من تحيز[4].

هذه المعادلة تظهر بشكلٍ استثنائيٍّ في العشرات من قصائد الشاعر التي تؤرخ طفولته وبواكير حياته رغم أن البعض من هذه القصائد قد ولدت فيما بعد, بعد أن أزاح الشاعر الكثبان التي تغطي تفاصيل تلك الفترة التي عاشها والتي ترسخت في أعماقه وأخذت تطفو بكل حرارتها وعنفوانها وطراوتها, إن الذكريات التي تتعلق بالطفولة ومرحلة الصبا والشباب والحب الأول كثيراً ما تظهر في فترات معينة يمر بها الشاعر في أوقات لاحقةٍ، كالمرض وحالات الجدب العاطفي وتحت وطأة الشيخوخة حيث تلح تلك الحالات على التجلي بعد أن تزول الفواصل بين الشعور واللاشعور.

فالجدلية التي تستند إليها حالة الموقف الايجابي من المكان هي إيقاظ الداخل والغوص إلى الأعماق لاكتشاف البنى التحتية التي تتوسد الأعماق وتؤرخ لفترة لها دلالاتها بالنسبة للشاعر، فنكون أمام عاشق يستعرض تلك الصور التي تلح على الذاكرة والتي تأبى أن تغادر لأنها ترتبط بأكثر من وشيجه بالشاعر، فهذه المواضيع – الأماكن ليست ذلك المعطى الخارجي الذي يتسم بالحياد بحيث يمكن لنا أن لا نأبه، به بل حياةٌ لها خاصية الاشتمال[5].

لقد مرّ السياب بتلك الفترة التي تحول فيها المكان إلى رمز لأنه عاش هذا المكان بكلّ تفاصيله حتى استحال إلى عالم واسع، غير أنه استطاع أن يلملم تلك الأجزاء المتقطعة ويصلها ببعضها لتشكل عالمه الذي يثوي في أعماقه، لكي تكون أكثر قدرة على الصمود وعصيةً على الاكتساح من التيارات الوافدة.

كانت حياته في منزل جده أو منزل جدته لامه في جيكور من أخصب الفترات التي عاشها ومارس طفولته مع أقرانه، وهم يخوضون في نهر (بويب) ويتسلقون النخيل وفي المساء يستمعون إلى الحكايات الشعبية والتأريخية في مضيف القرية, كما أنه عاش مأساة زواج والده بعد وفاة أمه وفجع بحبه لوفيقة حيث قصة حبه معها ظلت تتشظى في داخله ورافقته طيلة حياته، ومازالت أطلال بيت جده تنتقل معه مثلما يحمل الأعرابي المكان الذي عاش فيه وتعلق به وأصبح جزءاً حياً من حياته وتكوينه النفسي, وهي كل ذكرى كانت ممتعه في وقتها إلا أنها مع مرور الوقت ووجود الفاصل الزمني بين البداية والحالة الراهنة أصبحت مرّة المذاق، يعيدها المرء في أعماقه ويحنّ إليها متحسراً على انقضائها وفواتها[6] لأنه كما يقول باشلار: (إن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا)[7].

جدلية الداخل والخارج:

تمثل هذه المرحلة من حياة السياب الشعرية مرحلةً خصبةً لأن الشاعر فقد المكان الذي أحب فظلت حيّةً في داخله، فجيكور قرية الشاعر التي تتوسد أعماقه هي الغائبة الحاضرة والتي تحولت إلى رمز مكاني يتسم بالحبّ والإيجابية, فمن خلالها استطاع تحقيق التوازن بين الواقع المؤلم وبين ملاذ تلتجئ إليه الروح وهي في غربتها المكانية التي تتسم بالقسوة والزحام والجلبة, وجيكور القرية تمثل له رمز الحياة والطفولة والمرح فهو وإياها يتبادلان الأماكن, فالقرية أعطت لذات الشاعر من جذور انتمائها المكان الوجودي مقابل ما أعطته ذات الشاعر من عمق كوني وبعد وجودي[8]، حدّ أن جعلت هذه المعادلة أن يتساءل الشاعر:

هل أن جيكور كانت قبل جيكور
في خاطر الله في نبع من نور [9]

ويمثل الانشداد إلى جيكور واسترجاع ذكرياته فيها منتجعا نفسيا يلجأ إليه الشاعر, فهو يمثل له الخصب والانتصار, إذ تحولت من صورة إلى بذرة وفكرة, وإلى صراع بين القرية بكل ما فيها من نقاء وطهر وبين المدينة بكل ما فيها من سلبية، فاستحقت جيكور أن تتميز ويميل إليها الشاعر بكلّ جوارحه وأن يرمي عليها عباءة الحب، واستحقت المدينة نفوره وبالتالي كراهيته أو موقفه السلبي منها بسبب ما آلت إليها العلاقات من جشع وطمع وأنانية:

جيكور, جيكور, يا حقلاً من نور
نافورة من ظلالٍ, من أزاهير
ومن عصافير
يا جدولا من فراشات نطاردها
يا باب الأساطير
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئناك, من أي المقادير [10]

وعلى الرغم من أن جيكور لاحقا قد فقدت كثيرا من ملامحها التي استقرت في وجدان السياب، وعلى الرغم من أن الشيخوخة قد زحفت إليها، وأن دار جده قد آل إلى خرائب، غير أن حالة الحب التي كانت تربط بين هذين القطبين العاشقين لم تتبدل مع أنه قد شابها كثير من الأسى والتساؤل المرّ, حيث بقي الارتباط بين هذين الصنوين قائما، وإن تحوّل الواقع من الحب والنضارة إلى حالة المرض والخرائب, فكان مرض الشاعر وخراب القرية, إلا أن الوشيجة (الحب) ترسخت أكثر لأنه أضيف عامل أخر مشترك بين هذين القطبين ولم يتحول موقف الشاعر من حالة الحب (الإيجابية) إلى حالة الكراهية (السلبية):

جيكور ماذا ؟ أنمشي نحن في الزمن

أم إنه الماشي
وأين أخره ؟ أين أوله
هل مرّ أطوله
أم مرّ أقصره الممتد في الشجن
أم نحن سيان نمشي بين أحراش [11]

يستعين الشاعر في عرض حياته بتقانة الشريط السينمائي, فنراه وهو يعدو في أزقة القرية ويخوض حافياً في نهر بويب, ويستمع إلى الحكايات في مضيف القرية, حياته أمام دار جده الذي آل إلى أطلال, ووقوفه عاشقاً أمام شباك وفيقة, وأمام هذه التحولات فإنه يريد استرجاع هذه الصورة لتعود كما كانت على سابق عهدها[12] ولكن من دون أن تشوب هذه العلاقة الأزلية التي تستند إلى الحب أية شائبة من شأنها أن تعكر هذه الوشيجة:

ردي إليّ الذي ضيعت من عمري
أيام الهوى... وركضي خلف أفراس
تعدو من القصص الريفيّ والسمرِ [13]

على النحو الذي يصبح استرداد الماضي فيه مستحيلاً لأنّ الزمن الذي يعدو لا يعود، لتبقى الرؤية الشعرية حوله ماثلة في مخيلة الشاعر، ولا تكون سوى ذكريات شعرية تحملها القصائد بالكثير من الشجن والعاطفة الشعرية ذات الغنائية العالية.

النهر: جدل المكان العاطفي

الثنائية الأخرى التي تتبنى ظاهرة الحب في نتاجات الشاعر بدر شاكر السياب هي الحضور الطاغي لنهر بويب, فالشاعر يحوم بروحه هناك حيث النهر رغم وجود جسده في مكان أخر, وهو هنا لا يكتفي بتعلق روحه بنهره الحزين وإنما يريد أن يتّحد جسده أيضاً مع النهر إيغالاً منه في إعلان حبّه وانحيازه إلى بويب، بوصفه الذاكرة الشعرية الحيّة التي تدوّن طفولته وتسطّر ذكرياته، وتصور المشاهد العاطفية المؤثّرة التي مازال الشاعر العاشق متعلقا بها، وهنا تتجسد جدلية الجسد هنا والروح هناك:

بويب..... بويب
أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بلّورها يذوب في أنين
بويب.....بويب
فيدلهمّ في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر [14]

هنـاك علاقـة أخـرى عـدا علاقـة الحـب التـي تـربط الشـاعر بنهـره، وهـذه الخصوصية تكون عامل تقاربٍ وتوحّدٍ كالصوفي الذي يسعى للحلول في ذات الكلّ، لأن في هذا الحلول يكمن خلوده وبقاءه الشعري الصوفي, فالحزن قاسم مشترك أخر يغني هذا الحب ويكون عامل ثراء وديمومة له:

أود لو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصلّ منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
أغابةٌ من الدموع أنت أم نهر [15]

يتنامى الحوار فيتداخل الواقع بالحلم أو الحلم بالواقع، وتتدفق الصور وتتنابع ويتنوع الإيقاع ويتوزع على الصور من دون أن تستأثر أية صورة به وحدها[16]، ويصل الارتباط بين النهر وعاشقه إلى ذروته من الحب والاندماج إلى الحد الذي يجعله مستعداً لإلغاء هذه الثنائية بينه وبين النهر ليصبح هو النهر ويصبح النهر هو العاشق.

وعلى الرغم من طبيعة الحزن الطاغي الذي يبثّ ذبذباته في أثناء القصيدة، فإن الشوق والحنين يتصاعدان بشكلٍ مكثف، ويلوّنان البنية الإيقاعية بالصور الشفيفة التي تقودنا إلى تلك الفترة الخصبة التي توحي بالميلاد، وهذا ما يخرجها من حالة السكون إلى حالة ديناميكية تنشطى وتتحول إلى آلاف الذرات التي تضج بالولادة، بحيث تتحول كل قطرة ماء إلى رسول يبشر بالحب والنماء, فالماء نقيض الموت واليباس, لأن الماء بذرة كل شيء حي, وعلى الرغم من السنوات العجاف التي رافقت الشاعر من مرض واغتراب وحنين، فإن نهره الحزين لا يكفّ عن الجريان في أعماق الشاعر ويختلط مع الدماء والدموع، بحيث يتحوّل إلى علامة شعرية تغذّي لغته الشعرية وصوره الشعرية بمزيد من الحضور والتأثير:

بويب... بويب
عشرون قد مضين كالدهور كل عام
واليوم حين يطبق الظلام
وأستقرُّ في السرير دون أن أنام
وأرهفُ الضمير: دوحة إلى السحر
مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحسُّ بالدماء والدموع كالمطر
ينضحهنّ العالم الحزين
فيدلهمّ في قلبي حنين [17]

وأمام هذا الكائن الذي يحمل كروموسومات الذات الشعرية التي توحدت مع النهر، يعلن الشاعر أن الفناء يعني البقاء، وأن الموت ليس نهاية الأشياء بل نقطة انطلاق وابتداءٌ جديدٌ للمسيرة التي تجسد الحب والحياة واستمرارية الأشياء.

المتخيل الشعري المرئي:

تكتسب العلاقة مع الأخر ولاسيما إذا كانت هذه العلاقة ذات طابع عاطفي بعداً موضوعياً, والمرأة في هذه العلاقة تتحول إلى دلالات رمزية حيث يصبح اعتبارها علامة الوطن أو المدينة[18]، وحيث إن الوطن أو المدينة التي نحب هي الملاذ والمأوى، فإن الشاعر يستعيد دائماً تلك الصورة لتحقيق الحالة التي تتسم بالحضور الدائم لدحر الغياب والرد على الجدب والخواء العاطفي والنفسي:

شباك وفيقة في القرية
نشوان يطلّ على الساحةِ
(كجليل تنتظر المشيه
ويسوع) وينشر ألواحه
إيكار يمسح بالشمس
ريشات النسر وينطلق
إيكار تلقفه الأفق
ورماه إلى اللجج الرمس [19]

إن المحور الرئيس في هذه القصيدة هو (وفيقة)، وما الانتقالات التي نجدها في القصيدة والرموز التي وظفها الشاعر إلا لتجسيد الصراع بين الحياة والموت, ولكي يعطي للصورة أسباب الحياة والتواصل فإن (شباكها) الذي يتسم بالنشوة بـ (الحب والإيجابية) يطلّ على الساحة حيث تعج بالاستمرارية لعل وفيقة تطلّ من عليائها فيراها الشاعر نابضةً بالحياة مفعمةً بالعنفوان, غير أن الشاعر أمام هذه الصورة التفاؤلية لا ينسى الحقيقة، ولهذا فإنه يربط حضورها بـ (الجليل تنتظر المشيه) وغيابها بـ (ايكاروس) الذي تخلّد من أجل قضية نبيلة وكلتا الحالتين تتسمان بالإيجابية والحب وتجسد انتصار الحياة على الموت:

أطلّي فشباكك الأزرق
سماء تجوع
تبينتُهُ من خلال الدموع
كأني بي ارتجف الزورق
إذا انشق عن وجهك الأسمر
كما انشق عن عشتروت المحار
وسارت من الرغو في مئزر
ففي الشاطئين اخضرار

وفي المرفأ المغلق
تصلي البحار [20]

يحمل السياب لقصة حبه (لوفيقة) في شعره مضامين أخرى، إذ هي دائمة الحضور في مخيلته لكي تكون له عزاءً لكل إخفاقاته العاطفية, أي أن هناك ما يعوّضه دائما عن الخواء والفشل الذي هو نقيض الحب والإيجابية, ولكي تكون هذه الحالة تعبيراً عن تجربة خصبة تتجاوز حالته الفردية، إذ وظّف الأسطورة ونجح في تجسيد آمال الإنسان ومخاوفه فلاءَمَ بينها وبين الإنسان المعاصر.

إن الإحساس الذي يحمله السياب نحو موضوعاته (جيكور, بويب, وفيقة) ونماذج أخرى عديدة في شعره هو إحساس إيجابي، وهذه النظرة من شأنها تجسيد حالة الحب لأننا نكون أمام عاشق, والعاشق يكون رقيقاً لا يعرف اللغة الخشنة والقاسية, ويتماشى إيقاع القصيدة مع هذه حساسية هذه اللغة التي تتسم بالشفافية والرقة منسجمة مع روح القصيدة أيضاً.

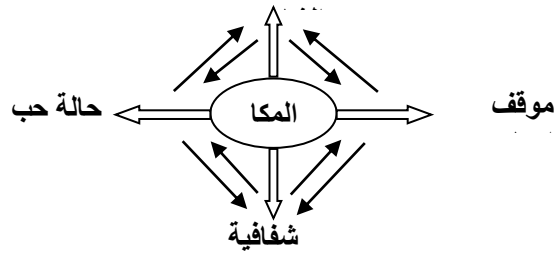
نقف في القصائد التي مرّت أمام عاشقٍ متأملٍ في انسياب ودعة قريته التي تنام على الأحلام، لا يعكر صفوها أصوات عجلات السيارات وضجيج المارة وصياح الباعة ولا يكمن في أزقتها التي تضحك دوما في وجه المطر والشمس ما يشوه نقاءها وعفويتها، وبعبارة أخرى إن التناقضات الموجودة ليست بالدرجة التي تصادر العلاقات وتخلق هوة سحيقة بين عناصرها، التي وإن بدا فيها بعض الشرخ فإنها سرعان ما تلتئم, والشاعر العاشق المتأمل لا يرى وهو في حالته هذه سوى الإيجابية المبنية على الحب عبر الصفحات الناصعة التي تطغي على الصفحات الأخرى, والعاشق هنا يرى فيحب ما يرى ويمثل بالتالي طرفاً ايجابياً في العملية, أي أن الرابطة تكون هنا بين الشاعر وموضوعاته رابطة حبٍ ولهذا فانه يحمل نماذجه معه أينما حل, حيث إن الطلل قد تحول من هيئة المنظور إلى هيئة المتخيل الحاضر والمرئي، الذي أضفى عليه الشاعر قدراً وفيراً من ذاته الشعرية عبر التشبيه والاستعارة والكناية والتصوير والتشخيص[21].

السمات الأيديولوجية للارتباط الايجابي بالمكان (الحب):

من خلال الوقوف على القصيدة التي تتسم بالحب والإيجابية والوقوف على أرضية هذه القصائد يتأكد لنا إننا أمام عاشق يفلسف الأشياء والمرئيات، ويضمّها إلى ذاكرة عدسته حيث تظل تدور ضمن إطار الحب والشفافية, وأن الشاعر يقف إزاءها موقفاً ايجابياً, ومن السمات التي يتميز بها هذا النوع من المسميات نلاحظ شيوع المواضيع التي تتصل بالطفولة والشباب والذكريات، وصعود هذه المواضيع من فرديتها إلى حالةٍ نابضةٍ بالشفافية والحضور واتساع دائرتها بحيث شملت المتلقي أيضا، واتخاذ هذه المواضيع بعداً أسطورياً من خلال الاستعانة بالرموز التاريخية والأساطير لضخها بصورة أكثر بصفات البقاء والتغلب على الموت وإعطائها بعدا

مكانياً وزمانياً, لكي يعمّ التأثير الإيجابي على نحوٍ أشمل لأن الشاعر هنا يريد لمساحة الحب أن تتسع وتشمل الآخرين، لكي تترسخ هذه الصورة الإيجابية في ضمير الأخر من خلال محاولة الشاعر جعل موضوعاته الأثيرة أكثر حبّاً, ولكي يقف القارئ إلى جانب هذه النماذج فإنه يسعى لجعل نماذجه الشعرية أبطالا تراجيدين، وخلق حالة يشترك المتلقي مع الشاعر في أحد أطراف المعادلة من خلال الشخوص الأسطورية ونقلها من عاديتها إلى مساحات آهلة بالحب والإيجابية والفعل.

ويمكن وضع هذا المرتسم الذي يوضّح طبيعة العلاقة بين الشاعر والمكان وحالة الحب والمواقف واللغة، وما يمكن أن تعكسه من حساسية شعرية برزت على نحو ستراتيجي في شعرية بدر شاكر السياب، لأنه شاعر تجربة روحية عميقة لا ينافسه شاعر آخر فيها، وهو ما ينتج مثل هذه الحساسية الشعرية العالية:



دلالات الارتباط السلبي بالمكان (الكراهية):

لعل للقصيدة التي تجسّد الموقف السلبي/المضاد من المكان والتي يقف فيها الشاعر موقفاً سلبياً تجاه المكان مساراً آخر يختلف عن المسار الذي اختطته القصيدة التي تمجّد أو تحتفي بالمكان، حيث نكون فيها أمام شاعرٍ مفكرٍ ينظر إلى الواقع من خلال انعدام تلك العلاقات الإنسانية وغياب البراءة والطفولة وانحسار الجانب الروحي, فواقع بهذا الشكل يجعل الشاعر الذي يحمل في أعماقه خزيناً من المشاعر والرؤى الشفيفة ومن العلاقات النقية، أن يقف مع هذا الواقع الجديد الذي تمثله المدينة غالباً موقفاً سلبياً، فتكون نظرته للمدينة نظرة قاتمة حيث لا يحسّ بجمالية المدينة ولا بتطورها العمراني، ولا بوسائل النقل المتقدمة تكنولوجياً ولا بالعمارات التي تطاول السماء, وكل ما يصله عن هذه المدينة هي سلبياتها, فينبثق من هذه النظرة السلبية للمكان كشف أمراض المجتمع وتعرية الواقع بما فيه من سلبياتٍ, أي أن الارتباط السلبي من شأنه أن يؤسس لجانب فكري انتقادي للواقع المديني.

وفد الشاعر بدر شاكر السياب إلى بغداد وهو يحمل في أعماقه نقاء قريته جيكور وعذوبة نهرها الحبيب بويب، وهناك تعرّف على الأجواء السائدة فاصطدم بالواقع فتبدلت نظرته للمدينة إلى الكراهية والسلبية بعد أن كان يحمل الحب والانشداد

إلى قريته جيكور، حيث دار جده وشباك وفيقة وذكرياته عن الحكايات الشعبية التي كانت تدور أحداثها في المقاهي والبيوت والماضي الساحر الجميل.

وفي خضم هذه التقلبات التي حدثت في نظرته للمكان من الايجابية والحب إلى السلبية والكراهية تعرّف على الشاعر الإنكليزي ت. س. اليوت من خلال قصيدة "الأرض الخراب" التي نشرها عام 1922، إذ جسّد الأخير فيها فلسفتي الحب والكراهية من زاوية رؤيته للمدينة، كذلك تعرّف على الشاعرة الإنكليزية ايديث ستيويل من خلال مجموعتها " أنشودة الوردة " التي نشرتها عام 1949، فتعمّقت نظرته الانتقادية للمدينة وشكّلت انعطافة جديدة في شعره، وعمّقت من أحاسيسه المعادية، إذ إن للمدينة واقعها القاسي الذي يختلف عما شهده في الريف حيث صفاء العلاقات وصدق المودة.

وفي هذه الأجواء المتضاربة وردّة الفعل فقد اهتدى إلى أن العامل الفاعل عند اليوت كان الوعاء الأسطوري فاستفاد من تجربة اليوت في رموز الخصب والنماء وتجدد الحياة بعد الموت[22]، وغذى بها تجربته الشعرية واستقى منها رموزه ووظفها في شعره، فضلاً عن رموز الشرق الأخرى التي تعرف عليها من قراءاته لمختارات من كتاب الغصن الذهبي الذي ترجمه جبرا إبراهيم جبرا، وكانت الأرض الخراب لاليوت تعبيراً عن أزمة الإنسان الأوربي الذي يسيطر عليه واقع مادي أتى على كل الجوانب الروحية للإنسان، فاستعان السياب هو الآخر ووظف الأساطير لتأكيد هذا الواقع المأساوي وهي تهدف إلى تجديد دورة الخصب للطبيعة، واستعان بالأساطير السومرية المتمثلة بالإله القتيل "تموز" وندب "عشتار" له وأسطورة إيكاروس" وسقوطه في البحر، والاستعانة بـ "الأوذيسه" وما تحويه من مضامين أسطورية، وتوظيفه رموز مسرحية "سوفوكليس" (أوديب, جوكاستا, طيبة) واستعانته بقصة (قابيل وهابيل) مقارناً من خلالها بين الخير والشر، كما عبّر عن التضحية من خلال المسيح الذي وظّفه أيضاً عن طريق البحث عن الرموز وتحويلها إلى أساطير للتعبير عن موقفه السلبي الرافض للمدينة تارةً، وإحياءً للجوانب الروحية تارةً أخرى، إن تأثير "ايديث ستيويل" يقف على قدم المساواة في كثير من الأحيان، وجنباً إلى جنب مع اليوت حيث أنها تقصر عنها حيناً وتندمج معها أحياناً لتقارب الأسلوب[23].

لقد ارتبط السياب بالمدينة ارتباطاً فردياً وقد وصف بغداد (بالمبغى الكبير)، خالياً من القيم يتحلل فيه الإنسان من قيود الأخلاق والإنسانية لتبرز فيه غرائزه الوحشية الشرسة[24]:

بغداد مبغىً كبير
لواحظ المغنية
كساعة تتك في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار
باحثة على الثرى مستلقية
الدود فيها موجة من اللهيب والحرير [25]

والمغنية هي رمز أخر للمدينة وكناية عن الفسق والفجور، وفي قصيدة أخرى يعطي للزمن مساحة أخرى فيبدو الواقع وقد توزع على مديات أكبر[26]:

بغداد كابوس: ردىً فاسد
يجرعه الراقد
ساعاته الأيام, أيامه الأعوام والعام النير
العام جرح فاغر في الضمير [27]

وتتداخل البواعث السياسية من خلال التعبير عن وطأة المجتمع والإحساس بالاستلاب والقهر والغربة الروحية:

ونحن في بغداد ؟ من طين
يعجنه الخزاف تمثالاً
دنيا كأحلام المجانين
ونحن ألوان على لُجها المرتج أشلاء وأوصالا [28]

وتتراءى أمامه حيث (عامورة) مدينة الفسق والفجور في التاريخ عندما يرد إلى ذهنه بغداد[29] يخلق موازنة شعرية بين المدينتين:

أهذه بغداد
أم أن عامورة
عادت فكان المعاد
موتاً, ولكني في رنة الأصفاد
أحسست ماذا ؟ صوت ناعورة
أم صيحة النسغ الذي في الجذور [30]

والسياب يرى في القصائد التي يقف فيها موقفاً سلبياً من المكان (المدينة) بأن (المال شيطان المدينة) وفي هذه التسمية إدانة لواقع المدينة، هذا الواقع الذي أفرز كثيراً من المآسي التي نراها في المطولات الشعرية الثلاث (المومس العمياء، وحفار القبور، والأسلحة والأطفال) ذات الطبيعة الشعرية الملحمية، وعلى الرغم من ذهاب بعض النقاد إلى الفصل بين المومس العمياء وحفار القبور وبين الأسلحة والأطفال واعتبار هذه الأخيرة تمثل ذروة إيمانه السياسي لكونها طافحة بصور البهيجة في مقابل صور الاستعمار والاستغلال وخرائب الحرب، إلا أننا نرى أن حتى الانتماء

السياسي للسياب لم يكن إلا رد فعلٍ لما صارت عليه المدينة من سلبيات وتناقضات، ولم يكن انتماؤه السياسي عقائدياً بدليل أنه أدار ظهره للفئة التي انتمى إليها وأخذ منذ منتصف آب 1959 بنشر سلسلة من المقالات في جريدة الحرية بعنوان (كنت شيوعياً) واصفاً الشيوعية بأقذع الصفات وأبشعها.

لقد شكلت مطولته الملحمية (المومس العمياء) بداية موقفه السلبي من المدينة، مبرزاً في هذه المطولة التناقضات الموجودة في المجتمع المديني والآفات الإنسانية التي تفغر فاها وتبتلع الشرائح الإنسانية الموجودة في هذا الخضم المتلاطم المبني على مقولته (المال شيطان المدينة)، حيث يصور في مقدمة مطولته هذه الواقع المؤلم الذي آل إليه واقع المدينة من شيوع الفسق والفجور, هذا الواقع الذي وقف منه السياب موقفاً رافضاً, وهو في رفضه إنما يدين المدينة ويرثي تلك العلاقات الإنسانية التي كانت سائدة هناك:

وانسلت الأضواء من بابٍ تثاءب كالجحيم
تطفو عليهن البغايا كالفراشات العطاش
يبحثن في الأضواء عن قطراتِ ماءٍ عن رشاش (31)

لقد أولى السياب شأنه شان كل الرومانسيين الموضوعات التي تضطلع بالإثارة, والكشف عن الواقع المرير اهتماماً استثنائياً لتعريته وإظهار (المومس العمياء) هنا ضحية بوصفها من ضحايا المجتمع وواحدة من الصور الكثيرة التي تزدحم بها المدينة, وهنا يقارن بين ماضي هذه المومس المتسم بالبراءة والطهر والحلم وحاضرها البائس الفاجع، وكأنه يقارن على المستوى السيميائي بين القرية بكل ما فيها من توازن في العلاقات، والمدينة بكل ما فيها من تناقض وازدواجية وانعدام العدالة, لقد اختار السياب شخوص هذه المرحلة ومهّد لها وارتفع بهذه الشخصيات إلى درجة الأبطال التراجيديين، الذين لم يختاروا واقعهم المؤلم بل إنه فُرض عليهم نتيجة ضياع المبادئ وحلول المال بديلاً عن القيم والمبادئ التي توارثها المجتمع ولاسيما المجتمع القروي:

المـــــــــــال شـــــــــــيطان المدينـــــــــــة

لـــم يحـــظ مـــن هـــذا الرهـــان بغيـــر أجســـاد مهينـــه

(فاوســـت) فـــي أعمـــاقهن يعيـــد أغنيـــة حزينـــة

المـــال شـــيطان المدينـــة, ربّ فاوســـت الجديـــد

جـــارت عليـــه الأثمـــان وفـــرة مـــا لديـــه مـــن العبيـــد

الخبـــز والأســـماك حـــظ عبيـــده المتـــذللين

ممـــا يـــوزع مـــن عطايـــا – لا اللآلـــئ والشـــباب

والمـــومس العجفـــاء – لا هيلـــين – والظمـــأ العجيـــب [32]

وتصل هذه المطولة الشعرية السيابية إلى ذروة المأساة، وهي تبحث عن المنقذ في المدينة التي تعاني من الشحة وانعدام المطر، وأنه لا بدّ للبغي أن تمارس هذا الذي فرضه عليها المجتمع لكي تعيش:

الـــريح صـــرّ والبغـــي بـــلا زبـــائن منـــذ حـــين

إن لـــم تضـــاجعها وصـــدّ ســـواك عنهـــا معرضـــين

فكيـــف تحيـــا, وهـــي مثلـــك, لا تعـــيش بـــلا طعـــام [33]

وحفار القبور هو الأخر يريد أن يعيش كما يعيش الناس، والعيش لا يكون بلا طعام والطعام لن يأتي دون أن يموت إنسان، فأية مأساةٍ تحققها هذه المعادلة إن في موت إنسان حياة إنسان أخر:

ســـــــأموت مـــــــن ظمـــــــأ وجـــــــوع

ان لـــم يمـــت هـــذا المســـاء إلـــى غـــدٍ بعـــض الأنـــام

فأبعـــــــث بـــــــه قبـــــــل الظـــــــلام

يـــا رب أســـبوع طويـــل مـــرّ كالعـــام الطويـــل

والقبـــر خـــاوٍ يفغـــر الفـــم فـــي انتظـــارٍ فـــي انتظـــار

مازلـــــــت احفـــــــره ويطمـــــــره الغبـــــــار [34]

هنا يتحول حفار القبور إلى كائن مفترس يتمنى أن يدبّ الموت في جسد الأحياء شأنه شأن العدو الذي يفترس البراءة والطفولة, وشأنه شأن الحيوان المفترس ينشب مخالبه في جسد الضحية, وشأنه شأن الأوبئة والأمراض التي تفتك بالأصحاء ليقترب الموت منهم أكثر فأكثر, فهو هنا لا يفرق بين طفلٍ وشيخ وامرأة ورجل, إنه يريد الهلاك للجميع ويبرر هذه الإرادة الشريرة لأن الإنسان شرير بطبعه فهو من سلالة عادٍ وثمود الذين أبادهم الله:

وهـــــــــــزّ حفـــــــــــار القبـــــــــــور

يمنـــاه فـــي وجـــه الســـماء وصـــاح ربّ إمـــا تثـــور

فتبيـــد نســـل العـــار ... تحـــرق بـــالرجوم المهلكـــات

أحفـــاد عـــادٍ باعـــة الـــدم والخطايـــا والـــدموع

يـــــــــا ربَّ ... مـــــــــادام الفنـــــــــاء

هـــو غايـــة الأحيـــاء, فـــأمر يهلكـــوا هـــذا المســـاء [35]

أراد السياب أن يبدو أكثر إيغالا في تعرية واقع المدينة فتناول شريحة أخرى غير حفار القبور والمومس العمياء, إذ اختار الأطفال هذه المرة في مطولته الثالثة (الأسلحة والأطفال) وهنا انصبت المقارنة الشعرية على فعالية التضادّ بين الريف والمدينة أيضا, فالأطفال رمز البراءة إنما هم بديل الريف والأسلحة التي هي عنوان الفتك والإبادة، فهي تمثل المدينة بكل ما فيها من صراعٍ وطغيانِ المادة، إذ استطاع من خلال تصويره الفذ أن يجسد هذه الصور التي تقف على طرفي نقيض:

عصـــــــــافيرٌ أم صـــــــــبية تمـــــــــرح

أم المـــــــاء مـــــــن صـــــــخرة ينضـــــــح

وقبّـــــــــــــــــرة تصـــــــــــــــــدح

ولكـــــــن علـــــــى خربـــــــة باليـــــــة

عصـــــــافيرٌ بـــــــل صـــــــبية تمـــــــرح

وأعمارهـــــا فـــــي يـــــد الطاغيـــــة (36)

تكتسب مطولة (الأسلحة والأطفال) بعداً إيديولوجيا سواء أكانت هذه الأيديولوجية سياسية أم إنسانية, ففي هذه القصيدة تكمن المقارنة بين الخير والشر, الخير المتمثل بتلك البراعم التي تهتز ممجدةً الحياة، وقد عبّر عنها بتلك الصور الراقصة المليئة بالحياة والعنفوان حيث كسب في هذه الجولة انحياز المتلقي إلى هذه الشريحة كما انحاز هو إليها، وعلى العكس من هذه الصور البهيجة والأوصاف التي أطلقها على الأطفال فقد أشار في اللوحة الأخرى إلى الصورة البشعة لتلك الفئة التي تمتهن الموت، والتي انحدرت إلى الدرك الأسفل من السقوط، وهو بهذا يستفزّ مشاعر المتلقي ويضمه إلى جانبه في إدانة هذه اللوحة:

لأن الطواغيـــــــــــت لا يحملـــــــــــون

بغيـــــــــر المبيعـــــــــات والأســـــــــهم

وان الطواغيـــــــــــت لا يســـــــــــمعون

ســـــــوى رنـــــــة الفلـــــــس والـــــــدرهم (37)

إن إمعان النظر في هذين المقطعين يجسد لنا الاختلاف بين بيئتين، أو المكان في الريف حيث قرية الشاعر ودار جده ونهر بويب الذي لا يجري كالأنهار الأخرى بل يرقص، ولاسيما عندما يخوض أطفال القرية فيه بأقدامهم العارية، هذه البيئة تمثل النقاء والطهر وتشبه المشاعر التي يحملها الأطفال, والبراءة التي تكون جزءاً مهما منهم. وعلى النقيض من هذه فإن البيئة الأخرى أو المكان في المدينة, تلك المدينة التي لا تعرف غير المال الذي اعتبره الشاعر شيطان المدينة, هذا المال هو الذي يقف وراء جشع تجار الحروب الذين لا هم لهم سوى تكديس المادة، وإن كان هذا المال مقابل حياة تلك البراعم والأغصان الطرية والعصافير التي تمرح وتخوض في المياه بأقدامها العارية مكونة لوحة تشكيلية رائعة.

تتميز هذه المطولات الثلاث بجدلية الموت والبقاء, أي أنها تتحرك ضمن سياق ثنائي تجسد فيه الجمال والقبح ووجود صراع بين هذين المكونين, فالطفولة ليست تلك الصور التي تتسم بالبراءة والدهشة فقط، بل هي عالمٌ ضاجّ بالحيوية والدفء من شأنه التأسيس والبناء، ولا هو كيان هندسي تقبع فيه المومس العمياء بماضيها الذي لم يكن بهذه القسوة ولا بهذا الشكل المتردي, وعالم حفار القبور ليس ذلك الحصن المغلق الذي يقدمه لنا على شكل حيوان مفترس يتمنى الموت للجميع لكي يمارس عمله الميكانيكي في دفن الموتى أو القتلى أو الغرقى، ومهما تعددت الصور فالموت واحد.

نقف من خلال تحليل هذه المطولات الثلاث على خصوصية معينة تشكل جسد هذه القصائد، فهي فضلاً عن أنها تجسّد عالمين متناقضين أحدهما تأصيل الحياة بكل مباهجها ومسراتها ووجها المشرق, أي إنها تجسد الجانب الايجابي المتمثل بالحب والأخرى تجسد الجانب السلبي أي الوجه البشع والمتمثل بالكراهية, فالقصيدة الواحدة هنا يتجاذبها محوران هما محور الحب ومحور الكراهية, إذ القصيدة الواحدة هنا تتسع للوصف النفسي الذي يؤلف المظهر الحسي فيما تطالعه العين والحالة النفسية فيما تخزنه النفس من ذكريات[38].

وعلى وفق هذه التقنية فالقصيدة يتنازعها مظهران, مظهر ايجابي في وصف الأطفال والمومس العمياء قبل أن يقتل مالك الأرض والدها بتهمة سرقة قمح، وحفار القبور إذ يتمنى لو قامت من دونه يد مخلصة تحنو عليه, وسلبي النقيض لحالة الحب الذي يتمثل في وصف القتل والإبادة والمومس العمياء وقد آل مصيرها إلى أن تتحول إلى بغي لتعيش، وحفار القبور وقد تحول إلى وحش يتمنى أن يدفن كل الكائنات البشرية التي كتب لها أن تموت آجلا أم عاجلا، فلماذا لا يكون عاجلا ليعيش هو ويمارس الحياة بكل مباهجها وملذاتها ولياليها الحمراء حين تكثر المادة بين يديه.

البناء الفني في الجانب الايجابي (الحب) يختلف في مفرداته، فمفرداته تمتاز بالرقة والشاعرية وانسيابية العبارات فهي تتراوح في الأسلحة والأطفال بين مفردات عصافير, صبية, تمرح, الماء, ينضح, قبرة, يصدح, وفي حفار القبور يستهل الشاعر القصيدة بوصف الأصيل ويتطرق إلى الحلم بالرغم من أنه كئيب ويقرن الضوء بالابتسامات وإن كانت ابتسامات اليتامى ونور الشموع التي تحدّق بها الذكرى.

وفي المومس العمياء تتراقص في مقدمة القصيدة مفردات معينة, كالفراشات, دفء الصباح فرحة الحمل الغرير, غير أن الشاعر بعد هذه البداية التي تتسم بالحب ينتقل إلى الصفحة الثانية من الصولة المتمثلة في الجانب السلبي (الكراهية)، وهي الغاية التي يقصدها هنا، وإيراد النماذج التي تبرهن على أن المكان يضج بالتناقضات, وهو إذ يدرج في مقدمة هذه المطولات الثلاث الصفات الإيجابية الموجودة بالفطرة في المومس العمياء وحفار القبور والأطفال في الأسلحة والأطفال، إنما يريد أن يبرهن على أن هذه المكونات لم تكن أساسا بهذه البشاعة والأنانية والجشع، بل كانت كائنات بريئة تحلم كغيرها بالحب والطمأنينة، وأن ما آلت إليه فيما بعد كان بسبب ماطرأ على المدينة (المكان) من المظاهر السلبية، أي أنهم ضحايا المجتمع وما تضجّ به من إثرةٍ وجشع وشهوةٍ وغريزة التسلط والسيطرة والسطوة، وشيوع العلاقات الزائفة التي تربط الإنسان بالإنسان، كل هذه مجتمعة قد ساهمت في ولادة الواقع المرّ وأعطت تلك الصورة السلبية للمكان وأدخلتها في دائرة الكراهية والنفور.

إن الأسلوب الذي طرحه الشاعر في مطولاته الثلاث كان أسلوبا شعريا ذكيا، فقد سعى في مقدمة هذه القصائد إلى كسب المتلقي إلى جانبه من خلال التعاطف مع هذه الموضوعات والانحياز إليها ومدّ سبل التواصل بينها وبين المتلقي، حيث مهّد لهذه الصفحة من الحب ليكون التأثير في الكراهية التي يخطط لها أكثر وأشد، ولاسيما أن المتلقي قد انحاز إلى جانبه وضمن النجاح مقدما في الصولة التي أعد لها، وتأجيج حالة الكراهية للمدينة التي يشترك فيها المتلقي والشاعر معاً.

إننا أمام إنسان متأمل, غير أنه كائن حساس متفاعل لدى استقباله مضمون عملية الفهم, والشخص الذي يستجيب إنما هو كائن نفسجمي, وتفاعله هو تفاعل آلي يتعلق بالأعصاب والغدد الصم وبكل عملية الهدم والبناء[39]، وهو بهذا لا يرى، وهو في حالته الحسية من المدينة غير عيوبها, وهو في منأى عن انسياب نهر دجلة ببطء شديد وكأنها حسناء تتبختر، وهو لا يرى الأضواء وهي تقبّل وجنة المياه وتتراقص مع الأمواج وتغازل النجوم، بل نحن أمام شاعر يعبّر بحرية عن إحساسه وطرائقَ من الشعور وأنماطٍ من التجارب لشخص في ذروة الإحساس بعصره[40].

إنه هنا يرى فينتقد ما يرى ويحس به فهو يمثل الطرف المعارض من العملية الحياتية التي يقف منها موقفاً سلبياً، نستطيع أن نصفه بموقف الكراهية لأن ما يراه وما يحس به مدان ومنتقد ولا يتماشى مع المبادئ التي يحملها في أعماقه من خير وإنسانية والوقوف إلى جانب الفقراء والمضطهدين وشرائح المجتمع الأخرى.

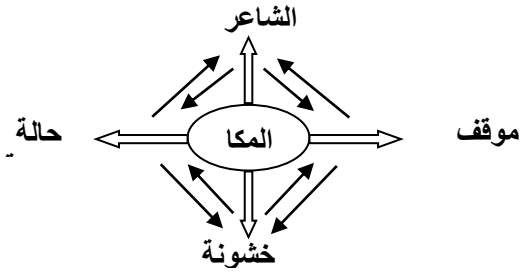
السمات الأيديولوجية للقصيدة السلبية (الكراهية):

من خلال استقراء الأرضية التي استندت إليها هذه القصائد والوقوف على البنى التحتية للقصيدة والمغزى الذي تقف وراءه، يتضح لنا أننا أمام شاعر متأمّل مفكّر ينتقد الواقع الذي يراه قاسيا ويعري الحالة التي يرى أنها تستحق الإدانة, ومن جملة السمات الفنية التي استند إليها وشكلت بالتالي العمود الفقري التي يرى أنها تدور في دائرة الكراهية وأن الشاعر يقف إزاءها موقفا سلبيا، هي السمة المتعلقة بشيوع الفن القصصي واعتماد الشاعر على السرد والحشد الدرامي، والاستعانة بالأساطير الإغريقية والشرقية لتعرية الواقع الفاسد وإعطائه بعداً أيديولوجياً لكي يكون التأثير أعم وأشمل، وأن يسري الكرهُ الذي يكنّه الشاعر في أعماقه للمدينة (المكان) على مساحة أكثر، لأن الشاعر يريد أن تتسع الهوة بين الإنسان والمدينة بوصفها حاضنة لهذه التناقضات والعاملة على ترسيخها وتغذيتها، وأن إنسان المدينة هو المعنّيٍ والخاسر في شيوع هذه الظاهرة.

ومن خلال محاولة الشاعر لجعل صورة المدينة (المكان) أكثر بشاعة فإنه يسعى إلى جعل نماذجه أشخاصا أسطوريين، ليقف المتلقي إلى جانب هذه النماذج المثيرة، وهذا بحدّ ذاته إدانة لواقع المدينة (المكان) التي تحولت إلى مبغى كبير، وإلى فضاء رديء فاسد، وإلى لواحظ المغنية وإلى عامورة مدينة الفسق والفجور, وأن

المال هو شيطان المدينة وهذا هو الهدف الذي يسعى إليه الشاعر أساسا بعينه ليقف على النقيض من العلاقات السائدة في المدينة (المكان)، أي أنه ساهم في نقل موقفه من المدينة من محدوديته وضيق تفاعله وانحسار إيقاعه إلى صراع حضاري واضح[41].

ويمكن توضيح ذلك بالمرتسم الآتي:



السياب إذن شاعر مجدد ومتجدد، وعلى الرغم من الكمّ الهائل من الكتابات والدراسات عنه وعن شعره، فإنه يظل مشروعا لدراسات معاصرة, ويتخذ المكان في قصائده سمة مميزة لأنه يجمع بين الحب والكراهية والإيجابية والسلبية، فهو من أجل إعطاء موضوعاته دلالات أعمق فإنه يزج الأسطورة في موضوعاته، سواء أكانت هذه الموضوعات تتسم بالحب أو الكراهية، فهو يدرك فعالية الرموز الأسطورية التي من شأنها أن توسع الهوة بين المتلقي والموضوعات التي يريد إدانتها، والوقوف منها موقف الناقد الذي يعرّي تلك العلاقات المبنية على الجشع والأنانية, كما إن الأسطورة من شأنها أيضا من خلال الحب إلغاء المسافات بين الملتقي والموضوعات التي يقف منها موقف العاشق.

وهو فضلاً عن توظيف الأسطورة في القصائد المطولة فإنه يمهد لاستيعاب الحالة التي يعرضها، مبينا البدايات الأولى التي تتسم بها حالة أبطال هذه المطولات، ويؤكد أن أبطال هذه القصائد لم تكن بهذه الصورة القاتمة والسوء، بل إن مجتمع المدينة كان وراء ما صاروا عليه، ووراء هذا التحول من البراءة والطهر والحياة الطبيعية إلى الوضع المأساوي الذي وجدوا أنفسهم عليه, وهو بهذه الوسيلة يمعن في توسيع الهوة بين المتلقي والمدينة التي تريد أن تبتلع كل ما هو جميل وأصيل، وهو في هذا (أي السياب) يبدو متأثرا بقراءاته وبأساطير ورموز الشرق لإضفاء واقع شمولي على الأجواء التي تجسدها مطولاته المارة الذكر، بعد ضخها بمضامين جديدة مستعينا في الوقت نفسه بالسرد القصصي وأسلوب الاستجواب وغيرها من تقنيات التعبير الشعري الجديدة لإضفاء تلك الجمالية على قصائده سواء أراد من هذا التأسيس أن يكون ايجابيا أو سلبيا، معبرا عن الحب أو عن الكراهية.

وكما أنه يوظف الأساطير والشخصيات التاريخية في قصائده التي تتسم بالحب فهو يوظف الأساطير والشخصيات التاريخية أيضا في قصائده التي تتسم بالكراهية، ففي الأولى يتحول إلى عاشق يحمل موضوعاته أو بالأحرى المكان معه أينما حلّ، وفي الثانية يتحول إلى ناقد وهو يرى التناقضات في المدينة التي يعيش فيها غريباً, وأن استخدامه لهذه الأساطير من شأنه أن يضفي على هذه القصائد بعداً درامياً، ويجعل من أبطالها رموزاً، إمعاناً في التقريب أو الإبعاد بين المتلقي وبين الشخصيات، وربط الطرفين إما بعلاقة حبٍّ (علاقة إيجابية) وإما بعلاقة كراهيةٍ (علاقة سلبية)، والشاعر في الحالة الأولى عاشق يبشر الآخرين بالحب وفي الثانية ناقد يضع أصابعه على الجرح الذي ينزف.

فالشاعر العاشق الذي يحب ويقف موقفاً إيجابياً من المكان يمكن أن يكون بهذه الفرضية. الشاعر العاشق + الحب + شفافية المفردات من شأنه أن يجسد الموقف الايجابي من المكان. والشاعر الناقد الذي يكره ويقف موقفا سلبيا من المكان يمكن أن يكون بهذه الفرضية الشاعر الناقد + الكراهية + خشونة المفردات من شأنه أن يجسد الموقف السلبي من المكان، وأظهر السياب في الموقفين كليها قدرة شعرية فذّة على التلاعب باللغة الشعرية، والتنويع بالصور والمشاهد واللقطات، والبراعة في نُظُم الصوغ الشعري، إذ برزت طاقاته الشعرية الخلاّقة حين يكون عاشقاً محباً، وحين يكون كارهاً ناقداً، وهو ما يعكس شاعريته الكبيرة التي أسهمت في نقل الشعرية العربية الحديثة إلى مستويات متميزة جداً.

هوامش الفصل الأول

(1) الفضاء الشعري عند السياب, لطيف محمد حسن, رسالة دكتوراه كلية الآداب/جامعة الموصل:34.
(2) تحليل الخطاب الأدبي, محمد عزام, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق 2003:194.
(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة, خالد حسين حسين, مؤسسة اليمامة الصحفية.الرياض 1421/هـ:26.
(4) جمالية المكان, جاستون باشلار: ترجمة غالب هلسا, دار الجاحظ للنشر وزارة الثقافة بغداد 1980:37.
(5) فلسفة المكان في الشعر العربي, حبيب مونسي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق 2001,:16.
(6) المصدر نفسه:32.
(7) جمالية المكان, مصدر سابق:74.
(8) الفضاء الشعري عند السياب, مصدر سابق:70.
(9) ديوان المعبد الغريق, مجموعة شعرية, دار العلم للملايين, ط2, بيروت 1968:111.
(10) المصدر نفسه:107.
(11) المصدر نفسه:110.
(12) بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره, د. إحسان عباس, دار الثقافة, بيروت 1978:387.
(13) ديوان السياب, ج1, دار العودة, بيروت 1971,:189.
(14) المصدر نفسه:453.
(15) المصدر نفسه:454.
(16) دراسة نقدية في النظرية والتطبيق, محمد مبارك, منشورات وزارة الإعلام, بغداد 1976,:86.
(17) ديوان السياب, مصدر سابق,:454-456.
(18) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر, د. محسن اطيمش, منشورات وزارة الثقافة والإعلام, بغداد 1982:86.
(19) ديوان المعبد الغريق, مصدر سابق,:6.
(20) المصدر نفسه,: 11 – 12.
(21) بدر شاكر السياب حياته وشعره, عيسى بلاطه, دار النهار, بيروت 1971:190.
(22) فلسفة المكان في الشعر العربي, مصدر سابق,:33.
(23) النفخ في الرماد, دراسات نقدية, د. عبد الواحد لؤلؤة, وزارة الثقافة والإعلام, دار الرشيد, (ب. ت),:181.
(24) بدر شاكر السياب, إيليا الحاوي, ج2, دار الكتاب اللبناني, بيروت (ب.ت),:144.
(25) ديوان بدر شاكر السياب, مصدر سابق,:452.
(26) بدر شاكر السياب, مصدر سابق,:147.
(27) ديوان بدر شاكر السياب, مصدر سابق,:144.
(28) المصدر نفسه,:452.

(29) بدر شاكر السياب, مصدر سابق,:147.
(30) ديوان أنشودة المطر, مجموعة شعرية, دار مجلة الشعر, بيروت 1960,:202.
(31) المصدر نفسه,:212.
(32) المصدر نفسه,:222.
(33) المصدر نفسه,:224.
(34) حفار القبور, قصيدة طويلة, مطبعة الزهراء, بغداد 1952, ص15.
(35) المصدر نفسه,:16.
(36) الأسلحة والأطفال, قصيدة مطولة, مطبعة الرابطة, بغداد 1954, ص5.
(37) المصدر نفسه,:7.
(38) بدر شاكر السياب, مصدر سابق,:151.
(39) تربية الذوق الفني, هربرت ريد, ترجمة: ميخائيل اسعد, (بدون مكان طبع) 1970,:69.
(40) اتجاهات جديدة في الشعر الإنكليزي, د. عبد الستار جواد, دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1987:70.
(41) صوت الشاعر الحديث, دراسة, د. محمد صابر عبيد, من منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق 2007: 68.