فعل الثورة في شعرية السياب بين الهوس الإيديولوجي والقلق الإنساني

الطالب: خالد عيـادي
المشرف: أ د/ محمودي بشير
جامعة ابن خلدون–تيارت(الجزائر)

تـرتبط القصـيدة بتـاريخ* المجتمـع الـذي تعـبر عنـه، ويرفـدها هـذا الأخـير بمعطيـات الرؤيـا وتشكيلها. وهي –أي القصيدة– إذ تستمد ركائزها في بنائها اللغوي من الأبنية الثقافية التي ينتمي إليها الشاعر لا تستلزمُ أن يخضع الشاعر لهذه الثقافة، بل إنه يكشف تناقضاتها، ويبرز مقدرته على التخلص من آنيتها، ومن همه الداخلي، ليستبدله بما في داخله، فـ "الشعر يقدم ذلك الـ"داخلي" الذي يكون بطريقة ما حيًّا، الذي يملك روحا حية ويتنفس وعيا وعقلا وثقافة"[1] هي في المحصلة ثقافة تكتنز في بنيتها العميقة دلالاتٍ إنسانيةً وحضارية تتصل بها تجربة الشاعر وتحفل بمنطوقها، وتعبرُ عن مكنوناتها.

يسعى الشاعر جاهدا على أن ينشد عالما إنسانيا لا يمكن تعريفه إلا "بوصفه عالما من الدلالة في الأساس، إذ لا يمكن وصف العالم بأنه (إنساني) إلا بمقدار ما يدل على شيء ما"[2] يؤكد شيئيته بطريقة ما محاولةُ تخطي الشاعر حدود الواقع الممكن، إلى أفق أكثر رحابة في مكونه الإيديولوجي أو الثقافي .

وتتضمن لغته الإيحائية التي يعبر بها "كشفا لعوالم غير مسبوقة، وانفتاحا على عوالم أخرى، تسمو على حدود عالمنا الفعلي والمستقر"[3] يعيد صياغتها وفق حركية ترفض الثبات والجمود. ويقدم لنا أشكالها وأبعادها في كثير من الأحيان لتمرير رسالته الثاوية في نصه، والتي تمثل رؤيته الثقافية (المؤدلجة) لعالمه الذي يتغنى فيه بالحرية، وبالقيم الإنسانية.

تعمل هذه الرسالة جاهدة للتأثير في المتلقي، يعيد الشاعر توظيفها دلاليا وبنائيا ليسعى إلى"خلق نوع من التوازن بين ظاهر الحياة العادية وقيمتها الوجودية والإنسانية، رغبة في خلق وعي جديد للإنسان والعالم بكل قوة وفاعلية"[4] إلى الحد الذي يُربِكه فيجعله يراجع نفسه أو يتراجع، في مجتمع صار يتقن صناعة الظلم والاستلاب. فـ"العالم المفتقد للمعنى العميق يصعب تحمله طويلا، إنه يجعل الناس في حالة غيرِ مستقرة بحيث إنهم سوف يمسكون بأي أسطورة "[5] تكشف

عن عوالم غير مسبوقة، وتنفتح على عوالم أخرى، تسمو على حدود عالمنا الفعلي والمستقر ثم تعيد صياغته وفق حركية ترفض الثبات والجمود.

فمن المعقول أن يكون لدينا تصور مناسب عن مكان ودور الأسطورة لدى الشاعر في سياق الشخصية الإنسانية الإجمالية، فموضوع الأسطورة "يمس جوهر الإنسان من جهة، ومن جهة أخرى فإن التصور الذي تحمله أيُ ثقافة عن الأساطير يعكس نظرتها الإنسانية لطبيعة الإنسان"[6]، وتعبرُ مدلولاتها عن قيمة إنسانية مفتقدة، أو حلم مضطهد، بالإضافة إلى كونها تكشف عن الحس الإنساني للذات الشاعرة.

يقول السياب:

"فَيذْلَهِمُّ فِي دَمِي حَنِينْ
إِلَيْكَ يَا بُوَيْبْ*،
يَا نَهْرِيَ الحَزِينَ كَالمَطَرْ.
أَوَدُّ لَوْ عَدَوْتُ فِي الظَّلَامْ
أَشُدُّ قَبْضَتِي تَحْمِلَانِ شَوْقَ عَامْ
فِي كُلِّ إِصْبَعٍ، كَأَنِّي أَحْمِلُ النُّذُورْ
إِلَيْكَ، مِنْ قَمْحٍ ومِنْ زُهُورْ"[7]

يتضح من سطح النص، أن الشاعر قد قضى عامه في شوق شديد إلى العيد، كي يقف على **"بُوَيْب"** وفي ذلك عودة بالمتلقي إلى جو الطقوس الميثولوجية التي تعكس الدلالة الأسطورية للنهر رمز الخصب. وفي ذلك أيضا حنينه الإنساني للأصول والجذور الأولى، المتصلة بها سعادته.

بيد أن المحتوى عميق، يؤشر على مقصدية إيحائية تتمثل في الإشارة إلى الواقع المأساوي الذي يحيط بالشاعر أو بغيره، سواء في قرية الشاعر "جيكور" التي تضم نهر "بويب" أو في "العراق" أو في وطنه العربي الكبير، ليبرر الشاعر لإيديولوجية الثورة* وانتصار الوجود على العدم. فالمجتمعات التي يسود فيها التسلط والاستبداد تبقى عرضة لنشوء ثورات مضادة عن الفئات المسحوقة. وتوظيف الأسطورة في النص كان بمثابة المنبه إلى الحزن الكامن في ذاته، ليقود المتلقي إلى إيقاظ الوعي على الهموم المعاصرة لدى الشاعر/الإنسان وعالمه، وإلى رفضِ الحاضر الآسنِ إلى مستقبل منشود.

وبهذا التلاؤم بينها وبين الشعر، يمكن للأسطورة أن تهيئ تأويلا للحقيقة، أو لواقع له نفاده العاطفي والإيديولوجي، فتسهمَ مساهمة مهمة في مغالبة واقع الظلم ومقارعته. ويأتي استدعاء اللغة الشعرية هنا لفعل الأسطورة فاعلا في إضفاء الدفق الإنساني الذي يتخطى الموجود الكائن، ويستلزم إلغاء الزمان والمكان ليلتحق بوضع فردوسي ينأى عن الظلم في شتى أشكاله وصوره.

في قصيدة "مدينة المطر" للسياب نقرأ:

مَدِينَتُنَا تُؤَرِّقُ لَيْلَهَا نَارٌ بِلَا لَهَبِ .
تُحَمُّ دُرُوبُهَا والدُّورُ، ثُمَّ تَزُولُ حُمَّاهَا
وَيَصْبِغُهَا الغُرُوبُ بِكُلِّ مَا حَمَلَتْهُ مِنْ سُحُبِ
فَتُوشِكَ أَنْ تَطِيرَ شَرَارَةٌ وَيَهُبَّ مَوْتَاهَا:
صَحَا مِنْ نَوْمِهِ الطِّينِي تَحْتَ عَرَائِشِ العِنَبِ.
صَحَا تَمُّوزُ لِبَابِلَ الخَضْرَاءَ يَرْعَاهَا[8]

"تموز" رمز إلى ذلك الإله الذي يبعث كل عام بالخصب والمطر والحياة، بالإضافة إلى ما فيه من معنى إيجابي قِوامُه الإيمان بأن انتصار الحياة لا يتحقق إلا بالبذل، وأن انبعاث الإله الصريع رهن باستشهاده. فـ(الانبعاث) معنى يحتاج إلى التجرد والانتصار أو "جوهر" يحتاج إلى "شكل" (تموز) ليمنح النص من الكثافة فيجعلها بعدا خطيرا ينطوي عليه النص بناءً، ويتضمنه الخطاب تكوينًا، يصوغ من خلاله الشاعر تجاربه وعالمه الداخلي، ويتوسله أداةً تغير طبيعة العلاقة بين الواقع وقيمه الثقافية والاجتماعيةِ وارتباطِهِ بالذات المتأزمة، بحساسيةٍ إنسانية عالية ، لدرجة أن كل متلقٍ للقصيدة يستطيع أن يكون فهمه – على صعيد شكل النص وإيحاءاته– خاصا عن تلك الحالات الإنسانية للوجه الواحد من الحزن والثورة والحرية..

عندما نقف على قصيدة "**سربروس في بابل**" للسياب،ندرك أنها تحمل أعمق الدلالات، للعلاقات القائمة بين ذات الشاعر وموضوعها (بابل)، وتُصوِّر مشاهدَ مفعمةً بحالة الحزن والشقاء، والمعاناة التي تعكس غياب العدالة، وتعسف السلطة، ورتابة النظام القائم الذي يتحكم في مصير بابل – الوجه الآخر لموطن الشاعر (العراق) .

يقول السياب:

1- لِيَعْوِ سَرْبَرُوسُ فِي الدُّرُوبْ.
2- فِي بَابِلَ الحَزِينَةَ المُهدَّمَة

3- وَيَمْلَأُ الفَضَاءَ زَمْزَمَهْ.

4- يُمَزِّقُ الصِّغَارَ بِالنُّيُوبِ، ويَقضِمُ العِظَام.

5- وَيَشْرَبُ القُلُوبَ.

6- عَيْنَاهُ نَيْزَكَانِ فِي الظَّلاَمْ.

7- وَشِدْقُهُ الرَّهِيبُ مَوْجَتَانِ مِنْ مَدَى

8- تُخَبِّئُ الرَّدَى

9- أَشْدَاقُهُ الرَّهِيبَةُ الثَّلاَثَةُ احْتِرَاقْ

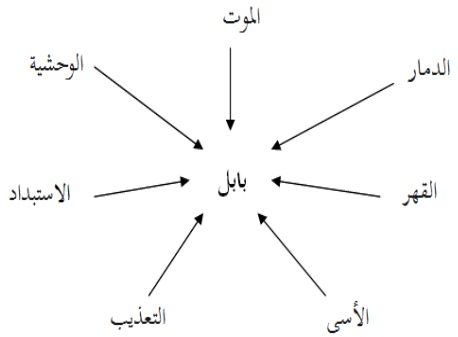
10- يَؤُجُّ فِي العِرَاقْ-

11- لِيَعْوِ سَرْبَرُوسُ فِي الدُّرُوب [9]

يوحي عنوان النص بوجود علامتين: سربروس* وبابل(المدينة).

سربروس هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية. وهو رمز للموت والشقاء. وقد جعل الشاعر صورة سربروس استعارة يراد بها** سلطة القمع .و **بابل** علامة عرفية اصطلاحية، تفهم في سياق مرجعية معينة، تحددها هنا التعيينات، أو السيمات◆ الواردة في النص الشعري. أما "**في**" مؤشر ظرفي مكاني على وجود علاقة ما بينهما، لا ينفي الاتصال بين الطرفين ويوحي بنوع من الإشكال يعالجه النص .

مضمون العنوان، يوحي بأن وجود **سربروس** سيجرد مدينة بابل (الوجه الآخر لمدينة الشاعر- العراق) من سيماتها الإنسانية الحقيقية التي وجدت من أجلها، و تأخذ سيمات أخرى متمثلة في الشقاء والموت، والرعب والحزن..فبابل ترسم جوا كئيبا ومفزعا، وحزينا، لأنها تئن تحت قبضة **سربروس** الذي طوقها ولفها بكل ما يجعلها تموت يوما بعد الآخر في حلقات شديدة التصعيد.



إن التعالق بين هذه البنى التي تشكل هذا الوضع المأساوي للعراق تتحكم في مسارها سلبية سلطة حاكمة، متطابقة كلّ التطابق مع صورة كلب الجحيم، رمز الشّر والعذاب، وهي تعبر عن صورة الجريمة في أبشع أساليبها، وتجلي بذور شوك الأسى وهي تزرع في نفوس المظلومين، وترسم لحظة بعد أخرى مشاهد لا إنسانية ..

تزداد مشاهد الكآبة والحزن حين نقرأ أول استعارة تفتح مغاليق الصورة الفنية في النص تؤشر على حالات نفسية، أو معاني فكرية:

– ليعو سربروس في الدروب

– في بابل الحزينة المهدمة[10].

حيث يأخذ "سربروس" مدلول ذئب، لوجود القرينة الدالة على ذلك (**ليعو**) وهذا يشكل في السياق انحرافا، في محاولة وصف بالغ وشديد لسلطة تفترس بابل بكل وحشية و"الانحراف عن التعبير هو مظهر ثانوي للاستعارة"[11] يفهم في إطار مرجعية أوجدها اللاشعور، لكن "**سربروس**/ الذئب" لا يكتفي بالعواء فقط، بل يتعداه إلى فعل الإبادة والقتل. وقوة **سربروس** وشدته باعتباره رمزا للشقاء والموت، جعلت الشاعر يؤسس عالما من الاستعارات التي تبين درجة المعاناة والحزن التي تعيشها بابل. وإذا كان الذئب يفترس صيده بعد أن يقضي عليه، فإن "**سربروس**" يمارس فعل الإبادة والافتراس معا في آن واحد. فهو دلالة على فعل بشع، يمارس على أكثر المخلوقات البشرية ضعفا وهم الصغار.

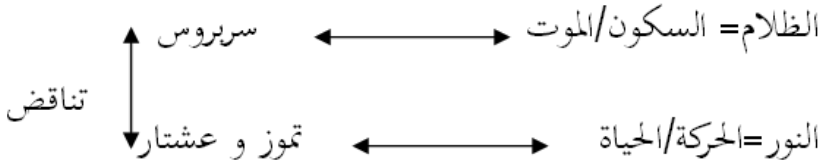
أما "**بابل الحزينة**": فتمثل استعارة، لأن المدينة تبدو في عيني الشاعر كائنا هشا وحساسا يثير شفقة الآخرين وتعاطفهم. فالحزن يحتويها من كل مكان ويشدد خناقها، في جو نفسي مشحون بالعواطف الشجية، لدرجة تغلغله في دروبها. "**بابل**" التي هي موطن الشاعر والحضن الذي يؤويه، مثقلة بالآهات والأحزان.

يمثل لكسيم* Lexème الحزن في إسناده إلى بابل، التجردَ في أقصى درجاته، إنه تجريد العراق من حريتها، ومن حقها في الحياة، كما يمثل اعتناقا مرغما لسلوكيات مختلفة من السلطة الظالمة، تجسده سيمات: السوء، الشر، الظلم، القتل..

تنتقل الاستعارة إلى مستوى جديد، يصور فيه "**سربروس**" باعتباره مصدرا ومنبعا لكل علامات شقاء بابل "**عيناه نيزكان في الظلام**"[12]. ففي العادة لا يمكن أن تحصل الرؤية في غياب إضاءة، غير أن عيون "**سربروس**" تستمد ضوءها من خلال استعارة "**نيزكان**"، واستعارة النيزك

المضيء في الظلام لـ "**سربروس**" يشكل مشهدا بصرياً إيقونيا يزيد في الإلحاح على ذلك الجو الكئيب الذي يسببه انتشار الرعب والخوف في بابل، بما يجعلنا نتساءل" لماذا أعطى السياب كل هذا الانفعال لتجسيد صور الرعب وتهويلها"[13] و يمكن القول إن مثل هذه الصور له علاقة بحالة نفسية متأزمة تشعر بالضيم والاستبداد والضياع، وهي تنقل البصر من فضاء أسطوري إلى فضاء إيقوني يمزجها الشاعر فيه بذاته مزجاً دالاً، ويجعلها معبّرة عن الحالة التي كان عليها العراق.

إن "الليل سواد مخيف يبطن الشر لا منطق له ولا رحمة على حد تعبير «مارسيا إلياد» ..الظلام كل شيء ينبئ بالموت "[14] وحقل الموت في القصيدة يشكله "**سربروس**" ببطشه وسفكه للدماء. وهنا نلاحظ بوضوح تام كيف تتحول العلامات اللغوية العرفية داخل نسيج قصيدة إلى إيقونة يمنحها الشاعر مدلولا جديدا ليوازن بين شكل ما هو كائن (سيادة الظلم والحزن في العراق) وبين ما ينبغي أن يكون عليه حالها في سيادة الحياة والخصب والضياء.



إن مجتمع الشاعر في حاجة إلى التغيير والتضحية بالدماء من أجل البقاء، فإن كان شكل الموت نهاية بالنسبة لأشخاص، فإنه يشكل بداية لأمة وحضارة بكاملها، فالحياة تولد من الموت، ومن الطغيان تولد الثورة العارمة.

إن الصورة في القصيدة، لا يكون لها قيمة ما لم ينتق الشاعر الاستعارات الأكثر حداثة والتي تجعل القصيدة فضاء بصريا يسهم في تحويل ما هو داخلي إلى شيء خارجي، وما هو باطني مجرد إلى صورة بصرية مجسدة، ليخاطب حاسة البصر، قناة الاتصال بالأشياء المرتبطة بالشاعر/الإنسان، إنسان الحلم والفكر والتطلعات، التواق إلى التغيير، والمولع بثنائية الاتصال والانفصال، الاتصال بالانبعاث وبالمجتمع الإنساني، والانفصال عن الاستبداد والظلم. وهذا "يجعل التجربة الشعورية وليدة استكشافات إنسانية متعددة، تجمعها رغبة الارتفاع بالحالة الراهنة إلى الاتقاد والتفجير"[15]، متجاوزة مظهر المأساة العالقة بحريته، وحرية موطنه وعالمه:

تتضح عبر هذه الخطاطة حجم مأساة العراق المدينة المكبلة، وإن "كانت المأساة بما تعنيه من تمثيل ما في الحياة على نحو يثير الأسى والحزن"[16] فإن ما يتخللها في هذا المقام هي الشوائب التي صنعها ظلم الحكام، وهكذا ينبغي أن تنساق إلى حريتها التي تفسح المجال أمام الكلمة الحرة والحياة، والكرامة بعدم الاستعباد، والعدل بعدم الظلم .

التحرر من الظلام/الظلم والركود، لا يتم إلا عن طريق الانبعاث، انبعاث الوطن المجني عليه. وعلى الشاعر أن يحلم إذا بميلاد الواقع الآخر، الواقع اللامقول، المرتقب مع كل بسمة فجر، وإشراقة صبح..

ومن ثم نجد قصيدته"**أنشودة المطر**" أنشودةً يلفها شعور درامي سرعان ما يتحول إلى شعور تفاؤلي، لذا نجد هذا النص يحتكم إلى بنية انتظار وترقب ممزوجيْنِ بيقين البعث الأكيد في انتظار الخلاص والخروج من دائرة الصمت، والحزن، والاغتراب..

كل إمكانات البعث في حركات النص الأولى ظلت غامضة ومبهمة، تحوم في دائرة السكون إلى أن تصل حدود الانفجار، فيصطدم المستحيل بالممكن، والرمز بالإشارة، والصمت بالسؤال، والجوع بالخصب:

أَكَادُ أَسْمَعُ العِرَاقَ يذْخَرُ الرُّعُودْ*

ويَخْزِنُ البُرُوقَ في السُّهُولِ والجِبَالْ[17]،

فتبدو البنية النصية وكأنها سائرة في تطوير جدلي، يعلن عن صراع بين أطراف لا توشك أن تفصح عن هويتها وتوحي بمواصفاتها:

حَتَّى إِذَا مَا فَضَّ عنْها خَتْمَها الرِّجالْ

لمْ تَتْرُكِ الرِّيَاحُ مِنْ ثَمُودْ

في الوادِ من أثرْ[18] .

إن فعل الافتضاض والرجال القائمين به، وضمير التأنيث الذي تكرر مرتين كثف كثيرا من إيحاء الصورة في المقطع كله، فاختلط الشعور بالموت، والأسطورة بالواقع العيني الملموس ومع ذلك فلا بد من الإشارة هنا إلى أن حركة الأرجحة الدلالية ما تزال موجودة، فدلالة المقطع على التغيير لم تحسم. وهكذا وانسجاما مع هذه المراوحة فإن مشاعر الغيظ والحنق لا تتحول إلى فعل تغييري جارف. لقد أفرغ هذا الفعل من دلالته حين سيّجته بنية الجملة الشرطية وعطّلت ولَوْ على حينٍ قوته الكامنة.

في قصة **ثمود*** شيء من رمزية الماء وعلاقته باللبن، وهي قصة تبدو مشحونة بالرموز حول الماء وتنظيمه واستخدامه وعلاقته باللبن والغذاء، وعلاقتهما أيضا بتشكيل الجماعات والتاريخ والحروب والصراعات والتنافس والتعاون. لقد "أدمنت **ثمود** على الاستكبار الطبقي، فكانوا يضطهدون الفقراء.. فلامهم النبي صالح (عليه وعلى نبينا أفضل الصلاة والسلام) وجاءهم بناقة عجيبة رمزا لحقوق الفقراء، ولكنهم عقروها"[19] ومن ثم فالأسطورة الثمودية لا تكشف فقط عن تعدد كبير في الرؤى، كما هو الحال في المصادر الحكائية، بل تمضي أبعد إلى جوهر بعدها الرمزي أيضا.

إنها "استعارة سهلة التكرار للضلال أو نقض الولاء..وصورة من صور النزاع بين مصالح الماء وتقنين اقتصادياته، وهذا أخفقت ثمود في تحقيقه"[20]. وقد استعمل القرآن الكريم في حقهم لفظ الظلم وهو أشد وقعا من الضلال. قال ﷻ:﴿ **وآتينا ثمود الناقة مبصرة فظلموا بها**﴾[21].

يأتي اللجوء إلى الأسطورة هنا عبر تمثيل القوى المتسلطة الظالمة بـ"**ثمود**". وبتوظيف هذا الرمز نجد أنفسنا أمام صورة يتداخل فيها أكثر من واقع ليعبر عن واقع واحد يعكس تماثل واقع "**ثمود**" وواقع الشاعر.

إن الانتقالة هنا لا تمثل تجزيء الحدث الأسطوري أو الشعبي بل تمثل تضبيبا لمنابعه الأولى ومزجا أخاذا لتلك المنابع. لقد تجردت الحادثة السردية في هذه الأبيات من ضبابها الشعبي ونبرتها الفردية الملتاعة، وامتلأت برنين قرآني مُريع وإيحاءات دينية وجمعية مدوية. هذا المزج يعطي النص نوعا من التجانس الذي يمنحه قيمة عالية "فكلما كانت العناصر متفرقة عن بعضها في البدء وبدا الأمر صعبا في إيجاد علاقة بين العناصر بسبب غموضها كلما ارتفعت القيمة الجمالية للعمل في اللحظة التي يتم اكتشاف بنية التجانس فيه"[22].

ويمكن تتبع هذا التجانس على مستوى التوازي في الأحداث على امتداد الساحة في كل زمان ومكان، حيث يظهر تنامي نزعة الجحود والاستكبار لدى المتسلطين على خيرات الشعوب المقهورة، وعلى تطلعات المضطهدين والجياع والعراة الكادحين.

إن هذا الخطاب الشعري يركز على فئة خاصة في المجتمع تتمثل في:

الجياع	الموتى+ المهاجرين+ العراة+ العبيد
الموتى	الجياع+ المهاجرين+ العراة+ العبيد
المهاجرين	الجياع+ الموتى+ العراة+ العبيد
العراة	الجياع+ الموتى+ المهاجرين+ العبيد
العبيد	الجياع+ الموتى+ المهاجرين+ العراة

يمكن القول بأن الدلالة المعجمية متعلقة بفعل التشكيل السيمي الذي يستلزم تغير سيم واحدٍ فيه تغيّرَ الدلالةِ ذاتِها، فالوحدات السيمية: جياع – موتى– مهاجرين – عراة – عبيد –تتضمن عنصرا مشتركا (الإنسان)، وبهذا تكون كلمات السياب "تحيل إلى الحس المأساوي، إذ يجسد أعمق الصيحات الوجدانية"[23] التي بإمكانها أن تثير مشاعر المأساة وتؤجّج وجدان الذات فقد وجدت كلماته مكانها الصحيح الذي تتفاعل فيه، وتحرك فيه الضمائر:

أَصِيحُ بِالخَلِيج: " يَا خَلِيجْ

يا واهبَ اللُّؤلُؤ، والمَحَارِ، والرَّدَى!

ثلاثة مكونات تصورية متناقضة يجمعها عالم الخليج:

الغنى – الفراغ – العدم. وبما يحمله من كنايات دالة على الشر والأذى كلها مرتبطة بفعل "**ثمود**" تَشْبعُ ليجوع الضعفاء، و تحيا على موتهم. بيد أن الصدى يبتلع اللؤلؤ ليرجع الفراغُ والعدمُ إلى المنادي، وهذا أمرٌ متوقع:

فيرجعُ الصَّدَى

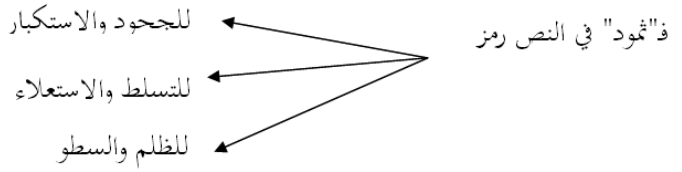
كأنَّهُ النشيجْ :

"يا خليجْ

يَا وَاهِبَ المَحَارِ والرَّدَى" .

ومنه نستطيع أن ننتقل إلى تأويلٍ ما للمقطع*. والتأويل كما يرى "تودوروف" هو إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة، ذلك أنه "لا قراءة خارج التأويل وبالتالي فإن النظر في

النص من دون تأويله يعني لا قراءته"[24]. وقراءته أو مقاربته لا يعني بأي حال من الأحوال أن مؤولاته المعجمية "تولد في الوقت نفسه نصين داخل قصيدة واحدة أو نصا يمكن أن يفهم بطريقتين مختلفتين"[25]، فالتأويل يفتح آفاقا كبيرة المعنى، لكن داخل خصوصية واقعٍ معين، لا يحد من هذه المعاني بقدر ما يوجهها.



يلاحظ أن الشاعر استطاع من خلال هذا الرمز رسم صورة الإنسان العراقي داخل وطنه يقهر سياسيا ويظلم اجتماعيا. وما على هذا الإنسان إلا أن يتحدى القدر، وينبعث من قدر الهوان والعبودية/ الموت إلى قدر الحياة. وإن كان قدر الإنسانية أن تحيا وتموت ثم تنبعث، فالمأساة هي فيمن يموت ولا ينبعث حين لا يرفدُ وطنَه بمعطيات تساعد على الانبعاث. فنهوض الأوطان "عبر تاريخ الوجود لم يؤسس له الإنسان المنكفئ على سلبيته وتصدعه ويأسه بل الإنسان الفاعل الذي يتجاوز العرضي والزمني بالبناء المستقبل قبل مجيئه"[26].

واستنادًا إلى هذه الحال، يمكن أن نقترح جدوًلا ينبني على الصعيد السيمي sémique على الثنائية موت/حياة:

الممثلون	الملفوظات	السيمات
المتصرفون في خيرات العراق الواسعة	**يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى[27]! "**	الحياة
	لتشبعَ الغِرْبَان والجراد[28]	الحياة
	وينشر الخليجُ من هِبَاتِهِ الكِثَارْ[29]	الحياة
	وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيقْ	الحياة.
مستضعفوا العراق	**يا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَّدَى**	الموت
	وفي العِرَاقِ جُوعْ[30]	الموت
	وَكُلَّ عَامٍ حِينَ يُعْشُب الثَّرَى نَجُوعْ	الموت
	مَا مَرَّ عَامٌ وَالعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعْ	الموت
	رغوه الأُجَاجَ، والمحار	الموت

	وَكُلّ دَمْعَةٍ مِنَ الجيَاعِ وَالعُرَاة وَكُلّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ العَبِيدْ[31]	الموت الموت.

يتضح من هذه المعطيات غلبة المحور الدلالي المتمثل في "الموت" على "الحياة" وسيطرته على نص السياب، وهو يمثل بؤرة دلالية تستقطب بقية عناصر النص. وهنا نستشف حقيقة مبدئية لا سبيل إلى تبديلها وهي أن الذي يلح على "هوس" الحديث عن الموت، ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومتفجع فيها "لأن في صميم الموت تكمن خميرة الحياة، وفي غياهب الموت تكمن بذرة الحياة"[32].

تبدو المأساة أكثر هولا و أعمق دلالة حين نتفحص المستوى المعجمي لهذا المقطع، يتناول هذا المستوى الاختيارات المعجمية، وبعدها في النص، والموقف الذي وردت فيه، ويمكن القول مع "لوتمان" أن المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبنى عليه النص[33]، فعند الشروع في قراءة النص تتوالى تدريجيا أصداء معنوية عن كل مقطع من مقاطع النص الشعري، وتتضح معالمه كلما تقدمنا في القراءة، وما إن نأتي على قراءة النص كاملا حتى تستوي هذه الأصداء منتظمة في إطار دلالي جامع. لذلك "وجب ضبط حدودها وخاصيتها"[34]، ولهذه الغاية يمكن أن نتأمل في هذا المقطع ما يأتي:

– **زمن الفعل**: نلاحظ طغيان الزمن الحاضر، حيث بلغت نسبة المضارع في هذا المقطع وحده (11) فعلا، مقابل فعل ماض واحد هو "**فض**": **يذخر – يخزن – لم تترك – أكاد أسمع – يشرب – تئن – يصارعون**. دلالة المضارع على استيعاب المستقبل والزمن الآتي، وما يمكن أن يوحي به من استمرارية عنصرين متضادين في العراق هما الخير والحياة، ثم الحزن والألم والوحدة والضياع والظلم والجوع، مما يعمق الجرح، ويؤخر اندماله. والكلام ذاته يقال مع:

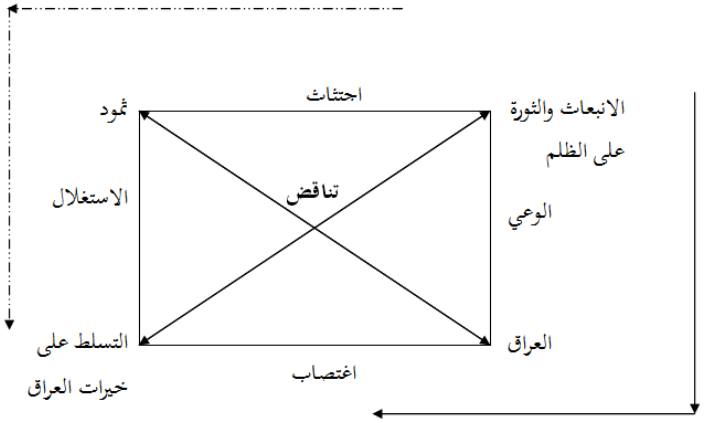
– **الألفاظ الدالة على الأسى: تئن – يصارعون**. وهي متجددة تجدد الفعل.

– **المواد اللغوية الكونية: رعود – بروق – رياح – عواصف – مطر** – هذه الألفاظ يكثر فيها المجاز، ويصف فيها هنا عالمه النفسي الذي يتوق إلى ثورة أقوى من قوَّةِ مَنْ يمتصون دماء الكادحين.

– **المواد اللغوية الطبيعية: السهول – الجبال – الواد – الخليج**. واستعماله لهذه المواد ينبئ عن اتصال حميم ببيئته ووطنه، والوطن فكرة غافية لا يوقظها سوى الشعراء بالتحنان والغناء. وإذا كان الإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي ينبت فيه وتمتد فيه جذوره، فإن وعيه الفطري يتعمق به بتوسيع دائرته، ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية.

وقد نقترب من الدورة الدلالية لجدلية **الثورة/ الانبعاث** في هذا المربع الدلالي: ذات المبدع الحاضرة بوصفها خطابا إنسانيا، محملا بثقافة إنسانية الصراع دفاعا عن إنسانية الإنسان في مواجهة استغلال البشر، وانطلاقا من كون الصراع صراعا بين الخير والشر. وهذا هو المستوى العميق للنص.

إن المربع السيميائي أنموذج يمكن أن يستثمر في أكبر عدد ممكن من العوالم السيميائية، أو كما عبر غريماس عن ذلك في كتابه (في المعنى) من أن هذا الأنموذج التشكيلي يمكن أن يطبق بصفة عامة لبيان وجود الدلالة من خلال بنيتها الأولية وتحقيقاتها الواقعية[35].وعليه فالنص الشعري "**أنشودة المطر**" يقوم على ثنائيات مختلفة، تتراءى في جمة من التعارضات المتفرقة تحكم دلالاته وتنتظم على أساسها هيكليته: بين الفرح والحزن، والضوء والظلمة، والشرفة والغور، والضحك والبكاء، والولادة والموت، والخصب والجوع، والاضطهاد والثورة، وغير ذلك.. وإذا كان الاختيار قد وقع على **الاضطهاد والثورة** فذلك لأنها تمثل جوهر هذا المقطع:



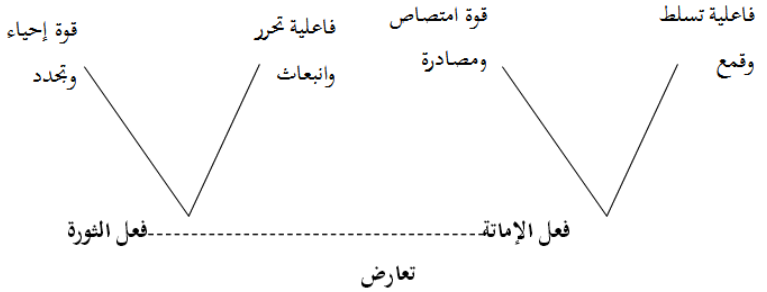
هذه التقابلات من شأنها أن تفجر النواة الدلالية للمقطع، فهي تكشف عن واقع مأساوي مميت تعيشه العراق، واقع قائم على الظلم والاستلاب، والنهب والاستغلال. وحين تصير المأساة أعمق دلالة تكون "حركتها الباحثة هي علامة الحياة في زمن الموت"[36] لأنها ستبعث من أعماقها ثورة تكون أملا لحياة ينتظرها المظلومون، حياة تعانق واقعًا إنسانيا أفضل. لذلك كانت تلك التقابلات وذاك التعارض في الحقيقة صراعا بين قوتين من أجل حفظ الوجود، ومنعه من العودة إلى هاوية السكون والعدم.

إن الاستراتيجية السيميائية للنص الشعري مسخرة لانبعاث الإنسان، لأنه "شعر يحمل رسالة ولكن الآخرين يجهلون هذه الرسالة مما يحولهم إلى موتى ويحولها إلى حياة واعدة"[37] لذلك كان

السبيل الوحيد لتحقيق هذه الحياة، هو التخلص من شبح البؤس والجوع، والاستبداد والموت. ولا يكون هذا إلا بامتلاك الوعي والحلم، الوعي بجدلية الثورة والحلم بحياة أفضل.

الثورة سلاح معنوي إنساني، يمثل حياة الوطن/ الإنسان، والعلاقة الجدلية بين الوطن والإنسان هي التي تُعطي الوطن معناه، كما يعطي الشعر رؤيا الانبعاث، و"عن هذا يقول أدونيس: «الشعر رؤيا بفعل والثورة فعل برؤيا» موضحا بذلك جدلية الشعر والثورة، وما في الشعر من شوق إلى الحياة المتحركة المتغيرة المتصاعدة وما في الثورة من نار الإلهام الشعري"[38]. والمهم في التصور الشعري هو أن ولادة الثورة تعني النقيض لولادة اليباب والانهيار، تعني ولادة ترميزية أسطورية تحقق رغبة دفينة في ذات الشاعر الذي يجد نفسه يخرج عن طريق هذه الولادة عن زمكانية اليباب والرماد والظلام إلى فجر الولادة.

ومن ثم ظل أس الإمكان المتصاعد في تطابق حركتي "العراق" و"ثمود" وسيرورتهما إلى غايتين متناقضتين: الأولى إمكانية تحرر وقوة إحياء وتجدد، والثانية فاعلية خناق وقوة إماتة وتسلط. فيكون تطابق القوتين في التصاعد وتعارضهما في الغاية بهذا الشكل:



فعل الإماتة تجسيد "للآني" الراكد، القاحل "اليباب"، وفعل الثورة مؤشر على تحول فهو منبثق ومتفجر ومفتوح على التغيرات والتحولات، ولذلك كان هم الذات هو استشراف الأفق و الآتي المحمل بنبض الحياة، والمشحون بالتنبؤ وفيض العطاء المتجدد على الدوام و" هذا يعني أن عيني الشاعر مثبتتان دوما على الغد، على المستقبل الخصيب، فهو إذا يعزف سينفونيا الحركة المواظبة على صعودها الأبدي "[39] الذي يتقمص ألوان الفرح وإشراقات النهار المحمل بنبض الحياة والمشحون بالتنبؤ وفيض العطاء المتجدد على الدوام...تجدد ملحمة الحياة.

هوامش البحث:

* يذكر مؤيد عبد الواحد في كتاب ضم مجموعة من شهادات معاصري الشاعر فيه ونشر لمناسبة مرور عامين على موته – أن السياب قال له في باريس : "أتعلم أن قصيدة "أنشودة المطر" التي كتبتها أثناء إقامتي في الكويت هاربا من العراق أيام نوري السعيد كانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع الالتزام ولكنني حذفت منها عدة مقاطع فصارت على ما هي عليه ...(بدر شاكر السياب في حياته وأدبه، بيروت، منشورات أضواء، 1966، ص.54 .

[1] أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، مرجع سابق، ص.122 .

[2] A.J.Greimas, Sémiotique structurale, éd.Larousse, Paris, 1966, p.5 .

[3] مجموعة من الباحثين، الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 1999، ص.101 .

[4] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، الجزائر، ط.1، 1994، ص.107 .

[5] جوزيف كامبل، الأساطير والأحلام والدين، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2001، ص.114 .

[6] المرجع نفسه، ص .

* بويب نهر بقرية الشاعر في العراق، وقد أسطره الشاعر هنا وربطه بالأعراق الميثولوجية.

[7] الديوان، "النهر و الموت"، مج.02، ص.103 .

* ترى "خالدة سعيد" أن قضية الموت والولادة، والشهادة والبعث هي القضية الرئيسة التي تتشعب في القصيدة بدءا من العنوان ومرورا بدوائرها ورموزها.وأن حركية القصيدة تسير عبر نظام البدائل من الأسطوري إلى الاجتماعي ومن الكوني إلى الإنساني ومن العناصر إلى الحياة ومن الرجاء إلى الفعل . ينظر تحليل القصيدة كاملا في "حركية الإبداع" دراسات في الأدب العربي الحديث، ص141 وما بعدها .

[8] الديوان، مج.02، ص.128 .

[9] الديوان، المجلد الثاني، ص.125 .

* سربروس هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية ،حيث يقوم عرش برسفون آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت وقد صوره دانتي في الكوميديا الإلهية حرسا ومعذبا للأرواح الخاطئة. سربروس ليس كلبا عاديا، بل إنه كلب له ثلاثة رؤوس مفتوحة الأفواه باستمرار، وينفث السم من أحشائه وله ذيل تنين، وتكسو ظهره وشعر رأسه ثعابين مرعبة.

** وهذا كذلك ينبه إلى الحس التنبؤي الذي يملكه الشاعر/السياب، فما فعله سربروس العصر في عراق السياب/اليوم، من نزيف دام جعلها تئن في الظلام ، وتنزف دموعا. لكن الحس السيابي ذاته رأى أنها **ستعصر من مقلتيها الضياء**.و عزاؤنا اليوم هو قول الأمس: **من عالم في قاع قبري أصيح/ لا تيأسوا من مولد أو نشور**. (رسالة من مقبرة).الديوان. ص. 57.

◆ السيم: هو الوحدة الدلالية التي تمثل القاعدة، لأنها عنصر الدلالة الأصغر الذي لا يظهر إلا في علاقته مع غيره من العناصر.

[10] الديوان، مج، ص.125 .

[11] يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط.1، 1997، ص.7 .

* لكسيم: أصغر وحدة معجمية، وهو مجموعة من السيمات.

[12] الديوان، مج، ص.125 .

[13] خلف رشيد نعمان، الحزن في شعر بدر شاكر السياب، الدار العربية للموسوعات، ط.1، 2006، بيروت، ص.93 .

[14] جلال الربعي، أسطورة الخلق في كتاب السد، من الترنيم الطقسي إلى التخييل الفني، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط.1، 2004، ص.130 .

[15] عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978، ص.138 .

[16] عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، 1978، ص.188 .

* يبدأ هذا المقطع من السطر (53) إلى السطر (64) أي من قوله: "أكاد أسمع العراق يذخر الرعود". ويعد المقطع العاشر من القصيدة.

[17] الديوان، مج.2، ص.121 .

[18] المصدر نفسه، ص. 121 .

* ثمود هم القوم الذين كانوا يعيشون على الأغلب في الجزيرة العربية، وينحدر منهم العرب وتعني هذه التسمية "الماء القليل" وقد ابتلوا بالناقة لتنظيم عمليات الشرب واستخدام الماء، فطلب منهم أن يمتنعوا يوما عن الماء ليخصصوه للناقة، ويكون لهم يوم آخر.

[19] عبد الله يوسف علي، تفسير معاني القرآن الكريم، ص.1596 .

[20] ياروسلاف ستيتكيفتيش، العرب والغصن الذهبي، إعادة بناء الأسطورة العربية، تر.سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1، 2005، ص.154 .

[21] سورة الإسراء، الآية.59 .

[22] ولفانغ أيزر، فن جزئي وتأويل مطلق، تر.مهند يوسف، م الثقافة الأجنبية، ع.03، 1992، ص.06 .

[23] إيليا حاوي، بدر شاكر السياب، ج.5، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.2، 1980، ص.129 .

* تقسم القصيدة إلى مقاطع، وكل مقطع يتوفر على غرضه الخاص، وصولا إلى الغرض الرئيس في القصيدة. إن مفهوم الغرض كما يقول توماشفسكي (هو مفهوم شامل يوحد المادة اللغوية للعمل الأدبي، فالعمل ككل يمكن أن يكون له غرض معين، وفي نفس الوقت فإن كل جزء من أجزائه، يتوفر على غرضه الخاص، ويتلخص تفكيك العمل في عزل أجزائه التي تختص بوحدة غرضية خاصة) ينظر: نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس) تر.إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، 1982، ص.180 .

[24] عبد الله إبراهيم، خطاب السرد القصصي من التدليل إلى التأويل، م الأديب المعاصر، ع.34، 1992، بغداد، ص.18.

M.Rifaterre, Sémiotique de la poésie, trad.jean jacque thomas, éd.Seuil, Paris, .
[25] 1983, p.107-108

[26] أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب1، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1997، ص.68 .

[27] الديوان، مج.2، ص.121 .

[28] المصدر نفسه، ص.122 .

[29] المصدر نفسه، ص.124 .

[30] المصدر نفسه، ص.122 .

[31] المصدر نفسه، ص.124 .

[32] فراس السواح، لغز عشتار، الألوهة والأنوثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط.8، 2002، ص.198 .

[33]Louri Lotman, La Structure du texte artistique, Gallimard, Paris, 1973, pp.243-260

[34] محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، 1993، ص.75-76 .

[35] A.J.Greimas, Du sens, Essais sémiotique, éd. Seuil, Paris, 1970, p.136-137.

[36] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الإبداع العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط.1، 1979، ص.9 .

[37] عبد الكريم حسن، لغة الشعر في زهرة الكيمياء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1992، ص.294 .

[38] خالدة سعيد، حركية الإبداع، المرجع السابق، ص.169 .

[39] سامي يوسف اليوسف، الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص.198 .