

الأبعاد الدلالية للإشارة اللغوية في الشعر.

"المرأة" في شعر السيّاب: نموذجاً .

د. ميلود شنوفي.

جامعة البليدة 2.

ملخص:

إذا كانت المرأة بارزة بشكل واضح وسطحي في بعض قصائد الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب، حيث يخاطب أمّه أو جدته أو حبيبته صراحة، فإنّها في بعض قصائده غير صريحة، يكشف عنها تحليل السياق، ذلك أنّ الدال تابع بالضرورة إلى مرجع، ومع ذلك يمكن تحريره من عبودية المرجع المعجمي، ليصبح إشارة حرّة، مليئة، لها مدلولها المتميّز في سياقها الخاص. هذه الخاصية نجدها عند السيّاب يغلفها البعد الدلالي لترسم صورة وجدانية عميقة تنمّ عن حسّ شعري وانفعال عميقين، حيث تأخذ المرأة أبعاداً دلالية غير حقيقتها من خلال إجبارها على التخلّي عن مرجعها الأول، ووضعها في سياق يحملها بمذلولات مختلفة إيحائية.

Résumé:

Le présent article vise à répondre à une simple question : Quelles sont les différentes dimensions sémantiques et symboliques du signe linguistique « femme », ou de son pronom personnel « elle » dans la poésie du poète iraquien Badr Chaker Siyab ?

1- فلسفة الرؤية الشعرية السيّابية :

أ- السيّاب من صرخة الولادة إلى فعل الكتابة:

فقد السيّاب والدته في سن مبكرة "فقدت أمّي ومازلت طفلاً صغيراً، فنشأت محروماً من عطف المرأة وحنانها"⁽¹⁾ وكان يفتقر إلى علاقة راسخة مع أبيه: أبي منه جردتني النساء / وأمّي طواها الردى المعجل⁽²⁾
وقد جعل ذلك قلبه مهياً دائماً لحب امرأة تسدّ فراغ أمه العاطفي "كانت حياتي وما تزال بحثاً عن من تسد هذا الفراغ، وكان عمري انتظارا للمرأة المنشودة"⁽³⁾
هذا الفقدان المبكر جعلها تتحوّل في شعره إلى رمز لحرمان قدرتي رهيب لازم السيّاب في الرحم الذي افتقده مبكراً، فظلّ يحنّ لدقّته كلّما أصيب بالضعف أو أحسّ

الغربة أو سلبته الحياة ملجأ أو ملاذاً، لذلك ظلّ يجري وراء الحنان المفقود إلى درجة أنّه أحبّ الموت لأنّها ستقرّبه من أمّه، حيث تختفي الحياة المأساوية وتتوقف عجلة البحث عن... امرأة. أصبح موضوع المرأة معقداً في دخلية بدر، ويرجع ذلك - بالإضافة إلى وفاة أمّه المبكرة - إلى طبيعة وضع المرأة في ريف عربي متخلّف كالريف العراقي، حيث منذ بدأ يتكوّن كانت مشكلة المرأة تنمو مع نموه، ويبدو أنّ علاقاته بالمرأة الريفية خصوصاً كانت خيالية "جدّته كانت المرأة الإنسانية الوحيدة الحقيقية في حياته"⁽⁴⁾ حتى إنّنا إذا حاولنا أن نفسر أو نتمقّق في ظاهرة الإحباط التي عانى منها طول حياته، فإنّنا نجد المرأة - عامة - تتصدّر أسباب هذا الإحباط، ذلك أنّها منبع الحنان الذي بوجوده تمتلئ الحياة مرحاً ولهواً، وبفقدانه يعيش الإنسان وحيداً بعواطفه وأفكاره، حينئذ يتألّم متعلّداً ويحس أنّه وحيد أيضاً في آلامه وعذابه ويصيبه الأرق، ويعيش على خيال امرأة مثالية :

ولولا خيال منك في الدجى عادني / لذاب مع الأنفاس قلب بأضلعي⁽⁵⁾.

وقد كانت المرأة في نظره، في بعدها وقربها في آن واحد كالطائر الخادع الذي يوهّم الرّعاة بقربه ولكّنه سرعان ما يبتعد، ولقد عبّر السيّاب عن ذلك بوضوح في قصيدة "همسك ألّهاني" حيث يقول:

خيالك أضحى لابسا من فؤاديا / رداء موشى بالرؤى البيض حالبا
وكنت كذلك الطائر الخادع الذي / يراه رعاة إليهم في المرح هاربا
فمزال في إسفاهه وانطلاقه / فلا هو بالنائي ولا كان دانيا⁽⁶⁾.

واضح من هذا أنّ الشاعر قد دفع دفعا إلى البحث عن مرفأ يستكين إليه، ويشعر معه بالطمأنينة تعويضا عن ألم الفراق الذي تعاظم.

لقد كانت النظرة الاجتماعية العربية إلى المرأة في الفترة الممتدة بين الحرب العالمية الثانية ومنتصف الستينات تقريبا - زمن وفاة السيّاب - نظرة صدامية، سببها محافظ متشدّد، يستقي أفكاره من النظرة الإسلامية ومجدّد يرى في المرأة الغربية نموذجا للمرأة الحديثة التي يجب أن تكون المرأة العربية على صورتها، هذه الصورة التي كانت في العراق ومعظم البلدان العربية هي في حقيقة الأمر صورة متأخرة لقضية المرأة في مصر أيام قاسم أمين، وقد شارك الشعر في هذا الجدل بين مؤيّد ومعارض، انطلاقاً من أنّ المرأة هي إحدى الموضوعات الأساسية التي تستهوي الشعراء وتخصّب تجاربهم الشعرية، و السيّاب ساهم بتجربته في دعم مكانة المرأة، ودورها في حياة المجتمع فكانت في شعره الحبيبة والزوجة والفلاحة والمجاهدة والضحية والخائنة، وغيرها من الصور والنماذج التي تبرز كقوة أساسية في المجتمع، بل تكاد تكون في شعره النواة المركزية التي تدور حولها تجربته الشعرية، فهي قدره الذي لا يستطيع ردّه حيث يقول :

ظللت وقدّر لي أن أراك/ وأهوى فصبرا لما قدرا⁽⁷⁾.

ب - عندما يتحرّر الدالّ من عبودية المرجع:

وإذا كانت المرأة بارزة بشكل واضح وسطحي في بعض قصائده، حيث يخاطب أمّه أو جدته أو حبيبته صراحة، فإنّها في بعض قصائده غير صريحة، يكشف عنها تحليل السياق، ذلك أنّ الدالّ تابع بالضرورة إلى مرجع، ومع ذلك يمكن تحريره من عبودية المرجع المعجمي، ليصبح إشارة حرّة، مليئة، لها مدلولها المتميّز في سياقها الخاص. هذه الخاصية نجدها عند السيّاب يغلفها البعد الدلالي لترسم صورة وجدانية عميقة تتمّ عن حسن شعري وانفعال عميقين، حيث تأخذ المرأة أبعادا دلالية غير حقيقتها من خلال "إجبارها على التخلّي عن مرجعها الأول، ووضعاها في سياق يحملها بمدلولات مختلفة إيحائية"⁽⁸⁾.

يتحقّق ذلك على مستوى القصائد التي تتّجه إلى البحث عن التعابير الرمزية المجازية الأكثر عمقا من خلال خلق علاقات غير مألوفة بين الكلمات، ومما لاشك فيه أنّ كلّ عمل فني يفترض فلسفة مسبقة وخطة فكرية واعية أو لا واعية تؤدي إلى إنجاز هذا العمل وتحقيقه إبداعيا، ولو افترضنا جدلا انبثاق بعض الأعمال الفنية عن عفوية وتجارب ذاتية خاصة، ولو افترضنا جدلا مرّة أخرى وجود اللامعقول في الوجود وانسياق العمل الفني وراء لامعقولية الوجود، فإنّ العمل الفني - أي عمل فني - يعكس ظروفًا أو أوضاعا اجتماعية وسيكولوجية خاصة على اعتبار أنّ الوعي الإنساني هو المقياس المطلق في الوجود وأنّ موقف اللاموقف هو موقف اللامبالاة اتجاه العالم الخارجي يفترض وعيا مسبقا بلا جدوى الوجود وعيشته، فهو موقف متفكّر وواع في انسياقه وراء اللاوعي، وتسكعه في دروب العدم، والمطلق والفراغ⁽⁹⁾.

وهكذا فإنّ السيّاب حين كان يخرج المرأة من سياق مرجعها المعجمي إلى سياقات إيحائية رمزية، لم يكن يقوم بذلك لمجرّد الرغبة في الظهور بزي الغرابة، وإنّما لحالات نفسية، سبّتها غربته عن حنان الأم، وإقصاؤه من عالم الشباب الترف لدماثة في خلقته.

حاول السيّاب في شعره أن يجعل من المرأة رمزا لهذه الأشياء والأمور، في قالب يخرج بالكلمة من إشاريتها إلى عالم الإيحاء والرمز، فما هي الأبعاد الدلالية التي حمل السيّاب لفظ المرأة إياها؟ أو إلى ما كانت ترمز المرأة الحاضرة بقوة في شعره؟

2 - الأبعاد الدلالية لفلسفة الحياة والموت:

ما من حقيقة تقتلع الإنسان من جذوره في هذه الحياة كحقيقة الموت، فهي التهديد المستمر، والخطر الداهم المترصّ بالإنسان منذ لحظة الميلاد، فكأنّ وجوده في الحياة انطلاقا نحو الموت، لكنّه بدافع حب الحياة يقاوم هذا الإنطلاق بكلّ ما يملك من وسائل، والشعر هو أحد هذه الوسائل التي يقاوم بها لأنّه يعطي الشاعر نوعا من الخلود، يحفظ له

استمراره ووجوده على نحو كلامي على الأقل، فالشاعر أشدّ الناس إحساسا بفاجعة الموت «ذلك أنّ منطق العبقرية ينسجم إجمالاً مع ماسماه "نيتشه" الرغبة في الفناء للتفوق على الذات، وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها، فهو يمنح الأشياء قيما جمالية أعلى من القيم التي يمنحها إياها الفرد العادي، ويؤدي هذا المنح إلى الموت، ومن ثمّ يكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلك من القيم زواياه هي الانفعال، والشعر والموت، فالشاعر يحب الانفعال لأنّه يؤدي إلى الشعر، على أنّنا نلاحظ أنّ الانفعال هو الموت، لأنّ الأول طريق محتم إلى الثاني، ومن ثمّ تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاث في معنى واحد»⁽¹⁰⁾ ولما كان كلّ شاعر يكتب انطلاقاً من ذاته المختلفة والتميّزة بالضرورة عن ذوات الآخرين فلا غرابة إذن أن تكون الموت عند السياب امرأة يناديها لتحضنه في حنان:

فمدّي ذراعيك ولتحضنيني / إلى هوة من ظلام العدم
فما قيمة العمر أمضيته أمشي / بعكازة في دور الهرم⁽¹¹⁾.

والموت عند السياب امرأة - رغم بشاعة صورتها - تتعارك مع نقيضتها - الحياة - لاحتواء الشاعر، وإذا كان يفضل الموت فلأنّها ستقره من أمه، وستريح جسده المتعب من مشقة الجري طلباً للاستشفاء. فهي الحياة تناديه وهو يركض بحثاً عن النموذج الذي رسمه في نفسه للحبيبة :

أنا من تريد فأين تمضي ، فيما تضرب في القفار...
مثل الشريد ، أنا الحبيبة كنت منك على انتظار...
أنا سوف أمضي فأتركييني ، سوف ألقاها هناك عند السراب⁽¹²⁾...
و يقول :

فقبلتني ثمّ قالت و الدموع في مقلتيها
غير أنّك لن ترى حلم الشباب
بيتا على التلّ البعيد يكاد يخفيه الضباب
فطوقتني و هي تهمس لن تسير
أنا سوف أمضي فارتخت عني يداها / و الظلام يطغى
و لكنني وقفت و ملى عيني الدموع⁽¹³⁾.

مع ملاحظة أنّ الحياة و الموت تدوران في حلقة واحدة محورهما الأم. إذا حرّكتها فترة الطفولة كانت الحياة الهادئة و الأمن و النعيم، و إذا حرّكتها وفاة الأم كانت رعب الموت ومسغبة الحياة، التي يناديها مترجياً أن تكون في مستوى حياة الآخرين على الأقل، تظللها الأغصن الحالمات :

أطلّي على طريقي الدامع / خيالا من الكوكب الساطع .

مظلاً بالأغصن الحامات / على ضفة الجدول الوداع .

و طوي في أناشيد في خاطري / يناغين من حبي الضائع .

يفجّر في قلبي المستفيض / و يقطرن في قلبي السامع⁽¹⁴⁾ .

هذه هي المرأة (الحياة) التي يتمنى الشاعر أن يجدها فتبعده عن عالمه المقفر الحزين، فهي الجدول الرقراق، وهي الشجر الذي يظللّه، و هي الأناشيد و الأنغام التي يترنم بها، ينتظر البطلة المخلصة له من هذه الغربة، لأنّه بدون حب امرأة يعيش في حزن و ضياع تتلقفه الأوهام . وقد ظلّ البحث عن هذه الحياة السعيدة مطلق بدر الذي يصعب تحقيقه، لكنّه يواصل السير بغية أن يعيش هذه الحياة قبل أن تغيب شمسّه، و تذبل زهرة شبابه :

ربّ الهوى يا شمس لا تتعجّلي / لعلّي أراها قبل ساع الترحّل .

ألا ليت العمر اليوم يزداد ساعة / ليزداد عمر الوصل نظرة تعجّل⁽¹⁵⁾ .

لكنّ الموت يلوح و يتكشف له، و يأتي ليحرّمه من لحظات عانى من أجل الوصول

إليها ومن حياة كافح لتحقيقها :

يا موت، يا رب المخاوف و الدياميس الضريرة

اليوم تأتي. من دعاك ؟ و أرداك أن تزوره

أنا ما دعوتك ، أيها القاسي فتحرمني هواها⁽¹⁶⁾ .

على أنّه في "شناشيل أبنّة الجلبى" - و ابنة الجلبى فتاة أطلت عليه من شرفة في قصر أبيها الثري، ترفل في ثياب من حرير، و تبتسم له ابتسامة المشفق، ثمّ تخفي إلى الأبد مثلما اختفت "أرم" عن جدّه - ينظر إلى المرأة كوجه من أوجه الماضي الذي لم يقع كما يتمنى، فلا ينسى و هو مريض مستوحّد، يطيل التأمّل في ماضيه، و يتذكّر أمانيه التي لم تتحقّق، أن يستعرض علاقاته بالمرأة، فتبعث من جديد "حسنة القصر"، فهي الرمز المزدوج لما كان يتمنّاه بدر من التخلص من وطأة الفقر والحرمان، والعيش حياة كان يتوقّعها أحسن ممّا مرت، فالأمل الذي انتظره ثلاثين عاما وعاش من أجله - لهفة ابن الكوخ الى وقت تتغيّر فيه الأمور المادية فيصل الى القصور- لم يستطع أن يصل إليه حيث كانت قصيدة "الشناشيل" تعبيرا عن ذلك الحلم الذي رنا إليه، و لم يتحقّق، هذا الأمل كاد أن يقضي على السياب لأنّه لم يتحقّق شعريا، و هو يرسم طفولته البريئة أمام فرجة صغيرة تطلّ على السماء و على شبّاك ابنة الجلبى. لقد مرّت الأيام و هو يرقب لعلّه يفوز بالأمل ذات يوم، أمل الحياة السعيدة التي تمثّلها ابنة الجلبى، لكنّ حلمه ضاع حين تمّ :

ثلاثون انقضت، و كبرت : كم حب وكم وجد / توهج في فؤادي

غير أنني كلّما صفقت يد الرعد

مددت الطرف أرقب، ربما أثلق الشناشيل
فأبصرت ابنة الجلبي مقبلة إلى وعدي
و لم أرها، هواء ، كلّ أشواقي، أباطيل
و نبت دونما ثمر، و لا ورد⁽¹⁷⁾.

يبدو مطمح الشاعر الكبير كامنا في رغبته الجامحة في الوثوب نحو ما تطمح إليه
النفس من حياة رغيدة، لكنّه عاش الفقر رغم أنّ ابنة الجلبي أقبلت إلى الموعد، لكن
بإقبالها تبدّدت أشواقه هباء، ذلك أنّه حظي بنبت دونما ثمر، و هذه في الحقيقة تجربة
تسحب على كلّ أبناء طبقته الذين ما زالوا ينتظرون أن تطلّ عليهم الحياة السعيدة التي ما
زالت تثقل "جيكور" رؤاها و تنتظر بفارغ الصبر، و هي لذلك -جيكور- (والشاعر و كلّ
الشعب المضطهد) مطرقة سمعها لكلّ حفيف قد تصدره هذه المرأة " الحياة " أثناء إقبالها ، و
الحفيف هنا قد يكون همسة بثورة تقلب موازين الحياة الطبقيّة و تحرّر رقاب العبيد من
أيدي الاقطاع والنظام الفاسد :

ووفقيه،

لم تزل تثقل جيكور رؤاها

آه لو روى نخيلات الحديقة

من بويب كركرات لو سقاها

منه ماء المدّ في صبح الخريف

لم تزل ترقب بابا عند أطراف الحديقة

ترهف السمع إلى كل حفيف⁽¹⁸⁾.

هذه الحياة الغائبة أو " المؤجلة"، المردومة تحت أكوام الطغيان و الإستبداد تنتظر أن
تزاح عنها صخور القبر لتبعث ثورة تجدد طعم الحياة. يقول في قصيدة " شباك وفيقة " :

ووفيقة تنظر في أسف / من قاع القبر و تنتظر

سيمرّ فيهمسه النّهر / ظلّاً يتماوج كالجرس

في ضحوة عيد / ويهفّ كحبات النّفس

و الريح تعيد أنغام الماء (هو المطر)

و الشمس تكرر في السعف

شباك يضحك في الألق؟

أم باب يفتح في السور، فتقفر بأجنحة العبق

روح تتلهّف للنور.⁽¹⁹⁾

على أنه لا ييأس من عودة وفيقة (الحياة) فيوظف رمز الصبر و العودة "عوليس" ليعرّز
أمله في تفجير الحياة حين تزاح التراب عن قبرها :
عوليس مع الأمواج يسير / و الريح تذكره بجزائر منسية
" شينا يا ريح فخلّينا " (20).

و هكذا فإنّ رمز السيّاب للموت بالمرأة ناتج عما سببته له وفاة أمه المبكرة من
حرمان وجوع عاطفي امتد على طول حياته، فتشكّلت في ذهنه صورة للموت، هي صورة
أمّه، حتى تحوّلت المرأة عنده الى شبح يمشي على الأرض، وحتى تحوّلت الموت إلى امرأة
يناديه ويستعطفها و يطلب حنانها ما دامت ستقرّبه بضمه إليها من أمه .

3- المدينة و الوطن :

تعدّدت في الشعر العربي الحديث عموما أبعاد المرأة الدلالية حتّى في القصيدة
الواحدة إلى درجة أصبح معها من الصعب بمكان تحديد البعد المراد، و يرجع ذلك إلى
التلاعب التركيبي عبر السياق "حيث يتحوّل المدلول الشعري الى حدث عميق و بعيد الأثر،
كلّ عبارة تستوقفنا لإعادة قراءتها ثانية و ثالثة لنبحث عن مواصفات هذه المرأة التي يكبر
وصفها عند التفسير و التأويل الدلائل للجمل المتراسة" (21) كما في قول محمود درويش:

كلّ نساء اللّغة الدامية

حبيبتي

أقمارها في السماء ، و الورد محروق على صدرها

بشهوة الموت

لأنّ السماء

عصفورة في معطف الفاتحين

و لم أزل في ذهنها غائبا

يحضرها في كلّ موت و حين (22).

و تتعمّق رمزيتهما من خلال تنوّع مدلولها.. يأخذ السياق الشعري منحى مخالفا للسياق
المعهود في التعبير الشعري التقليدي، مع ذلك فإنّ السياق الدلالي يبوّح بشحنة عاطفية
انفعالية، لكنّه لا يصرح بها تصرّحا علنيا، إنّهُ يشير إليها عبر إشارات، لكنّها لا تتجاوز
مدلولها المعجمي إلّا بعد انضوائها في السياق الجملي، وتصبح المرأة عند هذا الحدّ إشارة لها
مراجع متعدّدة قد تكون امرأة، و قد تكون أرضا، و قد تكون الحرية، و قد تكون
الوطن، هي في النهاية شيء يحبّه الشاعر، لكنّنا نظلّ في حالة بحث عن المعنى الغائب وبحث
عن تفسير آخر، وهكذا تتكرّر القراءات وتتوّع المعاني الشعرية، لذلك يستحيل والحالة
هكذا، الحصول على الدلالة الصريحة (23). هذا الغموض الدلالي لبعد المرأة الرمزي نجده

عند السياب يتراوح بين الابتعاد والاقتراب منه عند درويش: يبتعد عندما تتكاثف الدلالات، وتتراص الجمل والكلمات البعيدة عن بعضها البعض في الدلالة الإشارية العادية، كما هو شأن مطلع "أنشودة المطر" و يقترب من مستوى هذا الغموض عندما تتضاءل الدلالات الممكنة لرمز المرأة، كما هو الشأن في "المومس العمياء" على أنه لا شك أن الصورة الرمزية تتشكل تبعا لرؤية الشاعر في مثل قوله:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر / أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.

حيث لرؤية السياب إزاء القضايا الاجتماعية و تعاطفه الكبير مع الجماهير دورا كبيرا في إنشاء مثل هذه الصورة المبتكرة، حيث رسم صورتين لعيني الحبيبة أو الزوجة في إطارين مختلفين أحدهما يضم غابتين من النخيل، وهذه تدل في اللاشعور أو ترمز الى الكنز الذي ينتظر الجياع وربما "الوطن" الذي ينتظر الحرية، والوصول إلى هذا الكنز يتحدد في ساعة السحر، وهذه الساعة لم يحن موعدها بعد "موعد الثورة التي تحرر الرقاب ومن ثم فلا بد من التضحية و الكفاح حتى زمن الموت، أما الإطار الثاني فهو يضم صورة الشرفتين يظهر منهما أفول القمر، وهذه الصورة ترمز إلى ابتعاد الحبيب واغترابه، و قد يكون ذلك للغرض السابق نفسه، فالصورتان تتكاملان و ما بينهما من مناظرة تبدو في ساعة السحر وأفول القمر⁽²⁴⁾. هذه المناظرة هي في الحقيقة ما يختلج في نفس السياب من إقبال و إعراض، أمل و يأس، ومن صورة غير ثابتة للمرأة في نفسه، هذه المرأة التي لا نتحرج من القول إنها وطن الشاعر الذي حين يستقل و تبتسم عيون أهله و تورق الكروم و(الربيع رمز الاستقلال حيث تورق الكروم) وترقص أضواء الاستقلال كأنما هي الأقمار في نهر:

"عيناك حين تبتسمان تورق الكروم / وترقص الأضواء كالأقمار في نهر.

على أن تعلق الطفل بعودة أمه في أنشودة المطر:

قالوا له بعد غد تعود / لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك / في جانب التل تنام نوم اللحود

تسف من ترابها و تشرب المطر⁽²⁵⁾.

هو تعلق الشاعر نفسه بعودة البراءة للمسيحية وخصوبة الأرض، لكن لا أحد يستطيع مصادرة رأي يقول إنه تعلق بعودة الأمة العربية عموما(والعراق خصوصا) إلى ما كانت عليه في سالف الزمن خصوصا حين يزداد وعي الجماعة ببعث الماضي (لا بد أن تعود). على أن الكثافة الدلالية للمرأة في أنشودة المطر تقل حداثتها في "مدينة السندباد" حيث يصور أجزاء الوطن العربي عذارى ذاهلات تسقط الواحدة تلوى الأخرى بين مخالب الاستعمار والجوع، حتى تذبل كرمه المقاومة تماما:

عذارانا ذاهلات حول عشتار

يغيض الماء شيئاً بعد شئٍ من محياها
و غصنا بعد غصن تذبيل الكرمة⁽²⁶⁾.

و في "أغنية في شهر آب" حيث يموت تموز ويبدأ الليل باحتواء المدينة كتثور من أشباح
البشر، يصوّر الشاعر حال الوطن الجائع، البارد، رغم ما يملك من قوت و زاد، متّخذاً من
"مرجانة" رمزا يفرّغ فيه مآسي الوطن :

الليل كتثور من أشباح البشر

خبز يتشقق نيرانه

و الضيفة تأكل جوعانه

من هذا الزاد و مرجانة

كالغابة تربض بردانه⁽²⁷⁾.

و لعلّ في اتخاذه من الاسم العربي "مرجانة" رمزا للأمة العربية حكمة يقتضيها
الرمز، وهي محاولة إظهار أمةً بأجمعها في حال رمز واحد ينطبق على كلّ أقطار الوطن
العربي، على أنّه لم يعط للمستعمر اسماً أو رمزا و اكتفى بلفظة "الضيقة" ذات الدلالات
الموحية بغربة المستعمر و كذلك ما في اللفظة من معاني الانسحاب والمغادرة السريعة، لذلك
فهذه الضيفة تغتتم فرصة حلولها ببيت "مرجانة" لتأكل من خيراتها بنهم، و تمدّ يديها إلى
كلّ ما تقع عليه عينها .

أمّا "الموس" في قصيدة "الموس العمياء" فليست إلّا العراق خصوصاً و الأمة العربية
عموماً، حيث يربط السياب بين حال الأمة ذات المجد التليد بحال الموس العمياء، لكنّه
يخرج ذلك بقلب فريد يجعل الموت رمز الأمة و قيمها حين تتحوّل الموس من امرأة ممتّنة الى
أمة بكاملها، عمياء لا تبصر ما حولها..أمة ممتّنة، فقيرة، مغتصبة جعلها الأجنبي مومساً،
و هنا يتحوّل الشاعر- لشدة الفاجعة- من الملتزم الإنساني، أو من الالتزام الإنساني العام إلى
الالتزام القومي حين يصرخ بصرخة الموس في مناجاة داخلية تقول فيها إنها امرأة عربية
سمراء، تنتسب إلى أشرف نسب و إلى أعزّ ماض و أمجده، وأروعه "من فاتح و مجاهد و نبي"
دم أمّتها خير الدماء. و بذلك يرمز السياب إلى الأمة العربية التي عبث بها الجهل، و التخلف و
الفساد⁽²⁸⁾ ، و الذي جاء على لسان الموس في قولها :

كالقمح لونك يا ابنة العرب / كالفجر بين عرائش العنب

أو كالفرات على ملامحه / دعة الثرى و ضراوة الذهب

لا تتركوني فالضحى نسبي / من فاتح و مجاهد و نبي

عربية أنا : أمّتي دمها / خير الدماء كما يقول أبي⁽²⁹⁾.

و رغم أنّ القصيدة تروي مأساة فتاة قروية بريئة شاء لها أتباع " قابيل " - الذين يلهثون وراء نزواتهم- العمى و بيع جسدها في سوق المدينة المظلمة، إلّا أنّ تحليل السياق يجعلنا غير مباغين إذا قلنا إنّ هذه المومس التي تمتهن بيع جسدها الغالي بثمان بخس ماهي إلّا الأمة العربية التي تبيع(ببيعها جسدها) المبادئ والمقومات والتاريخ والجغرافيا، و إنّ أتباع "قابيل" ما هم إلّا هؤلاء الذين يتربصون بالأمة شرّاً، يستنزفون خيراتها ويتلذذون بجمالها حتى إذا ما شاخت و أصابها العمى ظلّت طريحة الشارع لا من يرودها.. كعود يابس لا يصلح لشئ .. زادها الاستعمار ظلمة على ظلام العمى و الجهل و الأميّة :

عمياء كالخفاش في وضع النهار

و الليل زادها عماها ⁽³⁰⁾.

حيث يجسد الليل الظلم والفساد الذي فرضه الاستعمار والخونة، والسياب يرثي العراق المقتول والإرادة المقتولة، وتوتر الضمير، وقيم المفارقة بين ماضي الأمة المزهرة، المتفجّر بالنور والخصب وحاضرها الدنس المستتر بالطلاء الخادع :

جيف تستروا بالطلاء يكاد ينكر من رآها

أنّ الطفولة فجرتها ، ذات يوم بالضياء

كالجدول الثرثار ، أو أنّ الصباح رأى خطاها

في غير هذا الغار تضحك للنسائم والسماء ⁽³¹⁾.

والحقيقة أنّ امرأة "أمة" هذه حالها لا ينتظر منها إلّا الاقتراب رويدا نحو الفناء والانسحاب من هذا العالم دون أن يكون لما تتقاضاه من بيع المبادئ أثرا في تغيير وضعها ما دام الصمت يخيم و لا من يسمع صوت النجدة المنبعث من الأعماق كصرخة بلا شفاء:

كم ردّ عنك موتك موت بنيك. إنّك تقطعين

حبل الحياة لتتقضيه وتضفري حبلا سواه،

حبلا به تتعلّقين على الحياة: تضاجعين

ولا ثمار سوى الدموع، وتأكلين،

وتسهرين ولا عيون، وتصرخين ولا شفاء،

وغدا. وأمس... وألف أمس - كأنّما مسح الزمان

حدود ما لك فيه من ماض وآت

ثم دار، فلا حدود

ما بين ليلك والنهار، وليس، ثمة، سوى الوجود... ⁽³²⁾

و لا أمل في عودة البراءة والشرف والازدهار ما دام أتباع "قابيل" يتداولون على جسد المومس، و لا من يحرك ساكنا، هنا تختصر سنوات العذاب والاستعمار في ليالي يقضيها "أحفاد أوديب" مع المومس التي لا تسمع من صوت إلا:

رنين أقفال الحديد يموت / في سأم صده
الباب أوصد، ذلك ليل مرّ / فانتظري سواه⁽³³⁾

ويأخذ الشكل الأصغر للوطن(المدينة) عند السيّاب صورة امرأة قاسية تستمد قسوتها من خلال بنائها وطبيعة سكانها، تلقى هذه القسوة صدى داخل الروح، وبذلك ينهض "سور" بينه وبين المدينة(أو بينه وبين المرأة) إنه اليأس و تمام الغربة، والحياة غير ممكنة في مكان ليس فيه أكثر من مقبرة مسوّرة(غريب على الخليج) تصوّر تخيله عن هذه المكان أي غربته في الخارج(بعيدا عن المرأة والوطن) و في قصيدته "مدينة السراب" تتخذ غربته بعدا شخصيا صميميا، الحب ذاته يصير مدينة السراب، حتى حين يعانق حبيبته و يصهر جسمها الحجري في ناره، تظلّ بينه وبينها صحار من ثلوج :

عشر سنين سرتها إليك. يا ضجيعة تنام
معي وراء سورها، تنام في سرير ذاتها
و ما انتهى السفار

و أنت يا ضجيعتي مدينة نائية
مسدودة أبوابها و خلفها وقفت في انتظار.³⁴

هذا التوتّر وهذه الغربة وهذا الحرمان في الحقيقة سببها الوضع المتدهور وخواء الوعي الذي يخيم على أبواب مدينة تحيا فقط بمن تأكل من أبنائها الرافضين لطغيان الاستبداد والإقطاع، حتى إذا ما بان فجر المدينة أو كاد، اختفت أنواره فما تفتّحت الزهور ولا تنفّست السنابل. يقول :

عشرون عاما قد مضين و أنت غرثي تأكلين
بنيك من سغب و ظمئ تشربين
حليب ثدييك و هو ينزف من خياشيم الجنين
و كزارع نهم البذور / و راح يقتلع الجذور
من جوعه و أتى الربيع فما تفتّحت الزهور
و لا تنفّست السنابل فيه
ليس سوى الصخور فيه / سوى الرمال
سوى الفلاة / خفت الحياة بغير علمك في اكتداحك للحياة.³⁵

على أنّ مدينة(امرأة)، هذه حالها لا ينتظر منها معروفاً أو جميلاً، يهيم أبنائها في شوارع الفراغ بحثاً عن الخبز والنعماء والعافية دون جدوى، وتظل هي على حالها لا تحرك ساكناً، فارغة الكفين، قاسية العينين، ولا ما تهديه لهم. يقول:

ونحن نهيم كالغرباء من دار إلى دار

لنسأل عن هداياها

جياع نحن وأأسفاه فارغتان كفاها

وقاسيتان عيناها

وباردتان كالذهب.

أما "عشتار" في قصيدته "سربوس في بابل" فليست إلا العراق على ما يبدو في قوله:

عشتار ربّة الشمال و الجنوب

تسير في الدروب

تلتقط منها لحم تموز إذا انتثر

تلمّه في سلة كآئه الثمر.³⁶

فإذا سلّمنا بأن "تموز" إله الخصب والنماء يرمز إلى الشعب باعتباره مصدر القوة المنتجة الكادحة في سهول العراق و وهادها، فإنّ عشتار هي العراق أو الأمة العربية جمعاء تسير في هذه السهول و الوهاد تلتقط أجسام أبنائها الجياع، المرضى، المحرومين، لفرط ما فرضه "قابيل" و كلب الجحيم من حصار إقطاعي على بطون الشعب و رؤوسهم فكان أن عمّ الجوع والجهل و المرض، و جابت عشتار ربوع الوطن تلتقط أشلاء الحياة الميّتة.

و هكذا نجد أن "المدينة و الوطن" امرأتان قد عبّرتا عن واقع سياسي و حضاري متدهور رفضه الشاعر الذي عانى من هذا الواقع المر ويلات الغربة و الحرمان و الإضطهاد وعليه فإن العلاقة الرمزية بين الوطن و المرأة هي في الحقيقة نتاج الرمز إلى الوطن بالمرأة ونحن نعلم جيداً ما تمثّله المرأة في نفس السيّاب. إنّها الغربة و الحرمان و ليالي الأرق... إنّها الموت إذا علمنا ما تمثّله بالنسبة إليه وفاة أمه !.

4- الاستعمار و الثورة :

يرتبط الاستعمار، كبعد دلالي للمرأة، بحياة السيّاب النضالية ارتباطاً وثيقاً، إذ أنّه اتخذ من الرمز وسيلة تعبير عن أغراضه السياسية، ويبدو أنّه قد لبّى له هذه الحاجة التعبيرية الشعرية، ذلك أنّ الرموز كما قال كاسيرر "قد شكّلتها حاجات الإنسان وأغراضه. فالرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة، إنّها الحقيقة، ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع"⁽³⁷⁾ ونجد ذلك على الخصوص في قصيدته " أغنية في شهر آب " التي جعلها تدور في فلك واحد هو ليل السيدة الثرية وضيوّفها، حيث يعمد السيّاب إلى التناظر أو إقامة المفارقة

بين السيدة الثرية المترفة وحياة الخادمة الزنجية "مرجانة" كما يتحدث عن تموز "رمز الضياء" رمزا للنور الذي بدأ يموت كما يموت ضوء الشمس و حمرتها أول الليل (بداية الاستعمار):

تموز يموت على الأفق / وتغور دماه مع الشفق

والبرد يبدأ باحتواء الليل بعد موت تموز(سقوط الوطن بين مخالب الاستعمار) جاعلا
مرجانة ترجف منه، في حين أنّ ضيافات السيدة يلذن منه بمدفأة من أعراض البشر:

تموز يموت و مرجانة / كالغابة تريض بردانة

تموز يموت بدون ميعاد / و البرد ينث من القمر

فتلوذ بمدفأة من أعراض البشر⁽³⁸⁾.

أما حين يريد القول إنّ الاستعمار يسلب الشعوب الضعيفة والواقعة تحت نيره كلّ خيراتها وثرواتها وتراثها الفني، فإنّه يجنح إلى اتخاذ السيدة الثرية المترفة رمزا لغايته مشيرا بالضرورة من خلاله إلى ارتباط الحفنة المترفة بالاستعمار، إذا لم تكن هذه الحفنة عميلته في البلاد، متخذا في الجانب الثاني من مربية الأطفال الزنجية رمزا للشعوب المسلوقة، المسروقة، منبّها إلى أنّ موسيقى الجاز التي تؤدّ السيدة الثرية سماعها، ما هي في الحقيقة إلّا تراث مرجانة الذي تعدّه السيدة الثرية رفعة في مدينتها، وانحطاطا في عالم مرجانة المغلوبة على أمرها :

ناديت مربية الأطفال الزنجية / الليل أتى يا مرجانة

فأضيئي النور، وماذا ؟ إنني جوعانة

و نسيت - أما من أغنية ؟ / بما يهذر هذا المذيع ؟

في لندن موسيقي جاز، يا مرجانة / فإليها، إنني فرحانة

و الجاز من الدم إيقاع⁽³⁹⁾.

على أنّ السيّاب لا يشترط علينا فهم هذه الرموز ولا ما قصد إليه، إنّما الذي أرادته هو أسلوبها الجديد في التناظر والمفارقة ، و في ذلك يقول : "هي بالحرى محاولة لكتابة الشعر بأسلوب جديد للقارئ أن يفهم ما وراء الرموز ، و له ألا يرى رموزا بالمرّة"⁽⁴⁰⁾.

لكننا فهمنا قصده ورأينا الرموز التي تحوي مضامين سياسية عرفها خلال انتمائها الحزبي، والتي تجسّب الإشارة إليها بكلمة واحدة، وآثر الإفادة من عدّة أساليب فنية تبرز في مجموعها بشاعة الاستعمار و لا أخلاقيته من خلال:

1 - تصوير طبيعي خارجي أقرب إلي الديكور المقتصد يؤطر القصيدة و يمهّد لولوجنا عالمها "تموز يموت على الأفق".

2 - مونولوج داخلي قصير للمرأة الثرية "الاستعمار" يكشف عن خواء حياتها وضجرتها بسبب وضعها الطبقي.

3 - الثثرة بين المرأة "الذئبة" و رفيقاتها لتأكيد خواء هذه الطبقة المنعمة ولا أخلاقيتها.

4 - اللفتة الأخيرة بين المرأة و زوجها الذي تستطيع أمامه أن تغتاب الناس دون استثناء.

5 - المقارنة الموحية بين السيدة المنعمة بالفراء و موسيقى الجاز وبين الخادمة "الوطن" التي تقبع بردانة⁽⁴¹⁾.

وإذا كان الاستعمار في نظر السيّاب امرأة ثريّة ثرثرة تغتاب الناس دون استثناء وتجعل من أهل البيت الشرعيين خدما لها، فإنّ الثثرة بعكس ذلك امرأة رؤوم، و فتاة يحبّها الشاعر، وتنتظرها "جيكور" بفارغ الصبر، حتى إنّ رؤاها تثقل ليلها في انتظار أن يروي "بويب" نخیلات الحديقة في صبح الخريف فتبعث "وفيقة" الثورة، التي ظلّت جيكور تنتظر قدومها وهي لذلك مطرقة سمعها لكلّ حفيف قد يصدره انبعاثها:

ووفقيه

لم تزل تثقل جيكور رؤاها

آه لو روى نخیلات الحديقة

من بويب كركرات لو سقاها

منه ماء المد في صبح الخريف

لم تزل ترقب بابا عند أطراف الحديقة

ترهف السمع إلى كلّ حفيف⁽⁴²⁾.

يتحدّد البعد الدلالي بواسطة كلمات تحمل دلالة التفجّر والخصب والحياة: روى، نخیلات، الحديقة، بويب، سقاها، ماء، كركرات، صبح، كلّها إشارات تتضوي تحت حقل دلالي واحد هو الخصب والاحضرار، الحياة عموما التي ستمنحها الثورة "وفيقة" بعودتها إلى جيكور المترقبة، المرهفة السمع إلى كلّ حفيف قد تصدره "وفيقة".

يتحدّد ذلك أيضا عبر إشارات، إيماءات تحمل دلالات الاستصغاء و الترقّب إلى درجة أصبحت معها رؤيا الثورة تثقل جيكور: ترهف، السمع، حفيف، كلّها إشارات توحى بالأهبة والاستعداد والانتظار: انتظار ساعة انفجار الثورة بإقبال "وفيقة" التي هي في المرجع إنسان مات، إلّا أن السياق الذي وردت فيه يعطيها بعدا دلاليا رغم أنّها لفظة صريحة، ذلك أنّ الذي تترقب عودته لا يكون عادة ميتا، فالأموات لا عودة لهم، مما يجعل "وفيقة" لفظة دالة، موحية بعودة شيء معنوي "الأمل" أو مادي "الثورة" أكثر من دلالتها على مضمون الدال المعجمي "امرأة" ماتت منذ مدة.

الهوامش :

- ملاحظة : م1، م2 = ديوان السيّاب: المجلد الأول و الثاني، دار العودة، بيروت. 1971**
- 1- حسن توفيق ، بدر شاكر السيّاب، ص. 316
 - 2- م2 ، ص 151.
 - 3- حسن توفيق ، بدر شاكر السيّاب، ص 316
 - 4- ناجي علوش ، مقدمة م1، ص5 .
 - 5- م2 ، ص119
 - 6- م1 ، ص126
 - 7- م2، ص163
 - 8- علي ملاحي ، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة ص349 / مخطوط، جامعة عين شمس 1989.
 - 9- أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص9.
 - 10- نارك الملائكة ، الشعر و الموت مجلة الآداب البيروتية ع7 ، 1989، ص8.
 - 11- م1، ص267.
 - 12- نفسه، ص24.
 - 13- نفسه، ص25.
 - 14- نفسه، ص20.
 - 15- نفسه، ص158.
 - 16- نفسه، ص145.
 - 17- نفسه، ص601.
 - 18- نفسه، ص127.
 - 19- نفسه، ص118.
 - 20- نفسه، ص119.
 - 21- علي ملاحي ، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة ، مرجع سابق، ص 355.
 - 22- محمود درويش ، ديوان: أحبك أو لا أحبك ، ص96.
 - 23- علي ملاحي ، الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة، مرجع سابق، ص 355.
 - 24- عثمان حشلاف ، التراث و التجديد في شعر السيّاب ، مخطوط، جامعة الجزائر 1979، ص64.
 - 25- م1 ، ص480.
 - 26- نفسه، ص488.
 - 27- نفسه، ص330.
 - 28- نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المذاهب الأدبية، ص 522.
 - 29- م1 ص550.
 - 30- نفسه، ص554.
 - 31- نفسه، ص513.
 - 23- نفسه، ص540.

- 33- نفسه، ص542.
- 34- نفسه، ص330.
- 35- نفسه، ص540.
- 36- نفسه، ص487.
- 37- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص104.
- 38- م1، ص330.
- 39- نفسه، ص331.
- 40- من رسالة للسياب إلى سهيل إدريس سنة 1956، ينظر عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص104.
- 41- ينظر عبد الجبار عباس، السياب، ص97.
- 42- م1، ص127.