نص شباك وفيقة للشاعر بدر شاكر السياب

١- قبل القراءة:

إنَّ قراءة النصّ الشعري الحداثي تحتاج إلى ثقافةٍ واسعة، لتحديد شعريته، فهو نصٌّ ثريٌّ بدلالته، وهو قابلٌ لتعدّد القراءات واختلاف التأويلات، وهو أيضاً نصٌّ مفتوح يحوي دلالتين: دلالة صريحة، ودلالة ضمنية. والمقصود بهما بوصفهما مصطلحين نقديين هو كالآتي:

أولاً- الدلالة الصريحة: ((وهي الدلالة التي تتجلى في ظاهر النصّ من القراءة الأولى، وهي محددة، أو هي المعنى الاصطلاحي، والطريق إليها سالكة، وهي المعلَنةُ والمكتوبة مباشرةً)).

ثانياً- الدلالة الضمنية: ((وهي الدلالة التي لا تتجلى من القراءة الأولى، وإنّما تحتاج إلى قراءةٍ متأنية للكشف عنها في طبقات النصّ الخفية، ولا تكون إلّا في النصّوص الشعرية الفنية، والطريق إليها غير سالكة، هي المعنى الخفيّ والمضمر والمسكوت عنه والمغيّب، ولذلك فإنّ الدلالة الضمنية تتطلّب من المتلقي/ القارئ الإبحار نحو المجهول)).

وشعرية النصّ الحداثي تكمن أحياناً في الغموض وذلك لأنَّ الشاعر ((يدرك الأشياء إدراكاً أبعد مما نصنع، وهو لذلك لا يجد في لغتنا الناجزة من الألفاظ وصور التعبير ما يشرح به هذا الإدراك في دقّةٍ وإتقان. وهو هنا يذهب إلى الاختراع، اختراع الألفاظ، واختراع صور التعبير، والاختراع... هو خيال، ومنطق الخيال غير منطق الواقع)) فيأتي المجاز.

وتتجلّى أيضاً شعرية النصّ الحداثي في الرّمز والإيحاء، والومضات الخاطفة ذات التكثيف الدلالي، وفي تناغم الصور الذهنية مع الحسيّة التي تنقلنا إلى عوالم غير محدودة.

وذلك لأنَّ الحداثة في الشعر بوصفها مصطلحاً نقدياً، هو متعدّد الدلالات، و((غير محدد، وهو مرتبطٌ بالأبدي والفن، والحداثة صناعة بعيدة عن العفوية والطبيعة، وهي مع اللعب الخارق للجمال، وهي تغيير صورة العالم بالفن، يتوحّد فيها الجميل والقبيح، والواقع والمثال...)).

والنصّ الذي سنقف عنده وندرسه هو نصٌّ حداثيٌّ للشاعر بدر شاكر السيّاب، أحد شعراء الحداثة البارزين، وُلد في البصرة (العراق) سنة ١٩٢٦م، وتوفى سنة ١٩٦٤م، ولادته في قرية جَيْكُور، وهي قرية صغيرة تابعة لقضاء أبي الخصيب في محافظة البصرة، عرف فيها السياب الطبيعة الرومانسية، فيها أراضٍ مزروعة بالنخيل، وفيها أنهارٌ صغيرة تأخذ مياهها من شط العرب.

وقد رسّخ في شعره ميّزات حداثية ميّزت قصيدته الشعرية، ومن هذه الميّزات:

١. هو أحد الشعراء التموزيين، وهي تسمية أطلقها جبرا إبراهيم جبرا على مجموعة من الشعراء الذين يحفل عملهم بالإشارات إلى أساطير تموز وأدونيس وفينيق، التي ترمز إلى مفهوم الانبعاث، انبعاث الإنسان، والمجتمع، والحضارة، وهم: ((السيّاب، وأدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا....)).
٢. الإشارات الأسطورية المتعلقة بالأرض لدى السياب ترمز إلى نضال الإنسان عبر التاريخ إلى حياةٍ جديدة.
٣. تأثّر السيّاب بإليوت القلق، والقلق دفعه إلى الاتجاه نحو الميثولوجيا.

٤. لم يكن السياب منقطعاً عن منابع الماضي، بل إنّ تمثّل الماضي والحاضر في شعره جسّد أصالة الشاعر وقدرته التحديثية واندماج دلالتها التاريخية.

٥. أهمّ إنجازٍ حققّه السيّاب على صعيد التحويل البناني الحداثي يتمثّل في وحدة القصيدة واستقلالها، وتماسكها الداخلي.

٦. الصورة في شعره خلقٌ دلالي.

٧. ((كان السياب في الجانب الأكبر من شعره ملتزماً، فجاء شعره تعبيراً عن القضايا الحضارية والإنسانية، منطلقاً من قضاياه الفردية الخاصة، فاتّحد في شعره (الخاصُّ والعامُّ، والحسيُّ والمجرّدُ)، فولّد الرّمز الذي يُجسّد مكنونات اللاوعي الإنساني العام، وهي النماذج الأصلية التي اتخذت الأسطورة وسيلةً للتعبير)).

٨. والموت لديه قضية: فردية، وقومية، وحضارية، وإنسانية.

وهذا النصّ السيَّابي الآتي وعنوانه (شبَّاكُ وفيقة) يشكّل قصيدةً شعرية حداثية، ثرية بمضمونها الشعري تتقاطع مع الرّمز والميثولوجيا ومع قلق ورومانسية السياب ورؤيته لعالم ما بعد الموت.

٢- في قراءة النصّ:

أولاً: المستوى الإيقاعي:

- **المحور الأفقي:**

هذه القصيدة حداثية تنتمي إلى شعر التفعيلة أو كما سمّته نازك الملائكة الشعر الحر، والشعر الحرّ يتبع نظام السطر الواحد، فلا يكون لديه شطران شعريان بل أسطر شعرية تنتهي حينما تحددّ نهايتها نهاية الدفقة الشعورية، والإحساس المتوازيين، وبذلك تكون القصيدة الحديثة ((في

تشكيل هيكلها العام – معتمدة – على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها بين الثبات والتحول. ومن وضع الثبات والتحوّل، وبالعكس، تنشأ حركة القصيدة)) .

وتؤدّي اللغةُ دورها متناغمةً مع الإيقاع وبذلك ((يتحدد شكل القصيدة من خلال العلاقة القائمة بين اللغة بوصفها كلمات أو مقاطع في القصيدة من جهة، وبين ما يوازيها من حركة النفس داخل كيان المبدع)).

وهذا ما يُسمى الإيقاع، ((لأنّ الإيقاع في القصيدة الحديثة هو الذي يستوعب ويمتصّ تماماً التداخلات ويتفاعل معها كي يكون فضاؤه في القصيدة عبر قدرته على تشكيل خطٍّ عمودي يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها)) ليتقاطع في نقطةٍ مركزية هي جذر الفاعلية الإيقاعية.

وحركة القصيدة الإيقاعية تمتاز بسرعةٍ معينة، تتلاحم مع أجزاء الفضاء الحركي للقصيدة، والتي كان إطارها بحر المتدارك (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)، وبنية هذا البحر الإيقاعية متسارعة تشكّلها لغة قصيدة (شُبَّاك وفيقة) المتوازية دلالياً معها، وهذا ما يؤكّد أنَّ ((القصيدة الحديثة تتسم بازدياد معدلات حركاتها الداخلية بازدياد معدلات تناميها، وتعدّد عناصرها المكونة وخصوبة تجاربها وتنوعها وتوزّع ذلك كلّه على حقول دلالات النصّ)).

ونرى أنَّ التفعيلة في السطر الشعري تقف وفق وقفة الدفقة الشعورية، وقد استعملها الشاعر وقد أصابها الخبن والقطع، أي لم تأتِ كاملةً. واستمرار تتاليها بهذه الجوازات يؤدي إلى سرعة الحركة الإيقاعية، فالخبْنُ في حقيقته هو زيادة نسبة المتحرّكات، وهذا يتفاعل تماماً مع المستويات الدلالية لرموز القصيدة ولكلماتها التي تحمل طاقاتٍ ثرية ومنفتحة فكل من الانفتاح والانغلاق

في القصيدة والموت والحياة، يتدخلان لإزاحة الحركة من الحياة إلى الموت ومن الموت إلى الحياة، فجاءت الحركة متساوية بين علوٍّ وسقوط، (شمسٍ/ رمس)، بين حياةٍ وموت (عالم سفلي).

وهنا يتجلّى الإيقاع عضوياً مرتبطاً بالتجربة الشعورية من مثل تكرار البؤر الدلالية (الشُّبَّاك) – (النداء).

وإيقاع التكرار في النصّ متعدّد الأشكال فنقع على:

- تكرارٍ هرمي: ويُعدّ من أهم أنواع التكرار فنيةً، لما يحتاجه من قدراتٍ شعرية تستلزم بناءً شكلياً على شيءٍ من التعقيد يُفضي إلى تطوّر إيقاعية القصيدة، وتعميق طاقاتها الموسيقية، من مثل تكرار كلمة (الشباك خمس مرّات) وهذا يحيل إلى انفتاح العالم، الحياة، الحركة، بين عالمٍ متناهٍ في الصغر، (القرية) ومتناهٍ في الكبر (العالم).

  وهذه الهرمية تؤدّي إلى انفتاحٍ داخلي ذاتي وانفتاحٍ خارجي.
- تكرارٍ دائري: وتكرّرت فيه الجملة الشعرية (شباك وفيقة في القريه/ نشوان يطل على الساحه/ كجليل تنتظر المشيه ويسوع وينشر ألواحه) في بداية القصيدة وينهي بها ولكن مع حرف فعل النشر إلى الحرق.

أمّا القافية: فهي في القصيدة الحديثة أصبحت تدلّ على الكلمة الأخيرة من البيت الشعري، فنراها اتّحدت مع حرف الروي، وهي في هذه القصيدة تحقّقت عبر **التقفية المركبّة** التي منها ما يأتي ((لمجرّد كسر الرتابة المتوالدة من القافية الموحّدة من دون تدخّلٍ كبير للوعي، ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينمّ عن وعيٍ تركيبيٍّ واضحٍ تحقق به القصيدة مهمةً شعرية

أكبر من مجرّد كسر جمود القافية الموحدة ورتابتها، وبهذا تتحقق أكثر مزايا القافية أهمية من بقية القصيدة)).

فالأسطر الأولى تنتهي بالهاء الساكنة، ما يدلّ على إيحائها بالحزن والأسى والألم، ثمّ تأتي التقفية السطرية (الشمس، الرّمس) ويفرّقهما (ينطلق، الأفق) وتتنوع التقفية بين الهاء والحاء والدال والراء والسين.

وبهذا التنوع تنفتح الجمل الشعرية وتبرز عناصر المكان والزمان المتباعدة متناظرة دلالياً وفق تناظرٍ زمنيٍّ يقابله في الطبيعة توقف الحركة وابتداؤها.

فإنَّ كلاً من (القريه، المساحه، المشيه، ألواحه،) تتناسب مع طبيعة العالم الحركي، وطبيعة العالم السفلي اللذين ترفدهما ثنائية (الشمس والرّمس) كي تعطي دلالة بين العلو والسقوط، وهنا يتجلى الانتقال من الحياة إلى الموت، مع أنَّ رحلة الانطلاق هنا لم تعد تعطي دلالة التحرر لأنّ الأفق رمزٌ إلى سقوطٍ وموت.

وإنَّ الريح التي تعيد أنغام الماء في إعادةٍ وترجيع نشيد بويب في دلالته الغنائية الحزينة توحي بالحزن العميق.

أمّا وفيقة فتبقى في حالة انتظار وترقب.

ويتوافق كل من (الجرس والنفس) فهما يحويان صوتاً متناقضاً مع الآخر فالأول قوي والثاني ضعيف، فيتناقص المعنى وتتماثل الدلالة وتُعطي تقفية (الألق والعبق) دلالة الحياة.

وتقفية الباء في معاني كلماته (القلب – الحب – الربّ) في دلالته على الامتلاء والاتساع والعلوّ مادياً ومعنوياً، والانبثاق والظهور. فالقلب والحبّ والرب كلماتٌ تسمو في معناها وتعلو في دلالتها الشاعرية كوفيقة التي أصابها الموت فخرجت إلى قلب ووهبت حباً وصعدت إلى الله في السموات.

وفي حركة (الأزرق وتعبق) و (شباكه وأشواكه) حركة تماثلية في قابلية الانفتاح.

أما تقفية النون في (لبنان واليابان) في دلالةٍ على التباعد في المكان والتقارب في المعنى الدلالي الشاعري في قصيدة تقول حقيقة الخيال، توحي أيضاً بالانفتاح من المتناهي في الصغر والمتناهي في الكبر.

وبهذا تكون القصيدة قد اكتملت من عدة نواحٍ إيقاعية لإعطاء المعنى المراد.

ثانياً: المستوى المعجمي:

إنّ المستوى المعجمي يجعلنا نقبض على دلالات النصّ من خلال رصد شبكة العلاقات المتداخلة بين الحقول المعجمية الدلالية للنصّ الشعري، وفي هذه القصيدة دلالتان: صريحة وضمنية، تبين وتخفى في تشكيلٍ رمزي، فيها إشاراتٌ واضحة ومعناها ودلالاتها غامضة ومثيرة في وعي المتلقي، ومن خلال المعجم الفني نستنطق الدال، فيتخلّق لدينا فضاء الدلالات الموحية والرموز المتشعبة والبؤر المركزية من خلال ألفاظٍ هي علاماتٌ لغوية تحوي مدلولات شعرية في سياقها النصّي.

والقصيدة إذا أحصينا كلماتها فهي تتألف من تسعةٍ وأربعين سطراَ شعرياً موزعاً على دفقات شعورية تنتهي إلى قوافٍ محدّدة وموحية في دلالتها على عالمٍ اخترقه الشاعر وهو عالمٌ غامضٌ، مبهم، ملفوفٌ بالعدم وهو عالم الموت. ولكنّ الخيال الشاعري الذي يحوي فكرةً تمخّضت من تجربة الشاعر يجعل من ذلك العالم ضاجّاً بالحياة، أي تشكيل عناصره من عناصر الحياة، فأماط اللثام عن سكونه وصمته وما هذه العناصر وهذا الخيال إلّا بعد انخراط الشاعر في تجربة المرض واقتراب الموت منه، وهنا علا إحساسه بالعالم وبكلّ ما حوله.

فنرى أنّ الأسماء كانت مئةً وخمسةً وتسعين اسماً، والأفعال: ثمانيةً وثلاثين فعلاً منها ثلاثة أفعالٍ ماضية، وخمسةٌ وثلاثون فعلاً مضارعاً، والأسماء تهيمن على الأفعال ولكنّ المضارعة تهيمن على الماضي فتعطي النصّ انفتاحاً دلالياً للاستشراف والتتابع المنطقي في تسلسل الحدث الشعري.

(يطلّ – تنتظر – ينشر – يمسّح – تتنفس – تترقب – تعيد – سيمر – فيهمسه- يتماوج – يهف – تكركر – يضحك – يفتح – تفرّ – تتلهف – يهدهد – يعني – تذكر – يجعل – تحلم).

فنرى علائق اللغة المعجمية في النصّ فاعلة في حالة السلب في العالم السفلي وهذا طبيعي ففي هذا العالم كلّ شيء ليس عادياً وبهذا ينفتح النصّ على عدّة محاور:

المحور الأوّل: يجسد المكان، الذي يتخذ جماليته في القصيدة كونه مكاناً خيالياً شعرياً لا يمتّ بصلةٍ إلى الواقع إلّا في تسميات عناصره الماثلة كعيّنات في الطبيعة والذي يتكون من (قرية – ساحه – عالم)، (الرمس – القبر – اللحد)، (لبنان – الهند – اليابان) في تفاوتٍ مادّي ومعنوي. وبهذا ينقسم إلى مكانين في عالمين مختلفين متضادَّين مادّياً ومتماثِلَين معنوياً:

- العالم السفلي (المغلق): (القبر – الرمس – اللحد).
- العالم الحيّ: (المفتوح): (القرية – الساحة – العالم).

والانفتاح في العناصر (الماء – طيران – إيكار – نشر الألواح – إعادة الأنغام- الشمس تكركر) دلالته مسلوبة بفعل الموت المهيمن على القصيدة.

المحور الثاني: الموت – الموت المادّي – والموت المعنوي.

المحور الثالث: الحياة، من خلال العالم يفتح شباكه، شباكٌ يضحك، وروحٌ تتلهف للنور، شباكٌ في لبنان والهند، وفتاةٌ تحلم في اليابان والحلم هنا يكون في عالم الأحياء، وليس في عالم الأموات.

المحور الرّابع: وفيقة، أنثى، حلم ضائع، حسرة، ألم، قبر.

المحور الخامس: أسطرة القصيدة وهنا تنفتح القصيدة على أسطورتها التي يصنعها الشاعر بنفسه مستعيناً بروافد تراثية تجلّت في (نشوان، ويسوع، وإيكار، ووفيقة، وعوليس).

وهذه المحاور الخمسة تنضوي تحت محورٍ رئيس يجسّد بؤرة النصّ الشعرية ويشكّل لوجوس القصيدة وهو محور الموت.

ثالثاً: المستوى التركيبي:

في دراستنا لهذه القصيدة نرى انكساراً هيمن على عالمها الممتلىء بالحركة والحياة، فسلبها ما يمكن أن يفتح عناصرها من تحقيق الإمكان، وهذا الانكسار هو انكسار الذات وإحباط النفس، ويقابله قوّة التمسّك بالحياة والتلهّف إلى النور. وهذا يعبّر عن مشهدٍ متكامل شعري فيه عناصر

متعدّدة، دالّة على عالم موجود، وقد أوجده السياب في صورةٍ ذهنية ثمّ جسده بصورةٍ حسيّة بلغةٍ كان الانزياح فيها هو العامل الأهم في إنتاج المستوى البلاغي.

الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية في القصيدة متجانسة العناصر، فهي في أساسها عناصر خارجية اختارها السياب من العالم الطبيعي وتتجلى في (الشمس، والشباك ، والريح، والنهر، والقبر، والسَّعَف، والنور، والقرية، والعالم).

واستعان السياب لتشكيل صورته الشعرية أيضاً ببعض الرّموز التي وظّفها توظيفاً بنائياً لتأدية المعنى المراد.

- الطبيعة أوّلاً خضعت لحركة النفس وحاجتها، فنرى أنّ الشاعر شكّل الطبيعة تشكيلاً خاصّاً، ففكرة الموت والاحتضار ومن ثمّ الدخول إلى عالمٍ مجهول (عالم ما بعد الموت) هي ما يعتري فكر الشاعر وهنا لا يبحث بل يحاول تشكيل المكان الخاصّ بالأموات. ولذلك يتراءى لنا ذلك المكان واقعياً تتجلى فيه عناصر الحركة والنشاط، ولكن ((الصورة – هنا- تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثمّ يبدو لنا في كثيرٍ من الأحيان أنَّ الشاعر يعبث في صوره بالطبيعة)).

وهنا يشوّه العناصر ويخرجها من دلالتها الحيوية إلى دلالتها العدمية في ظلّ الموت، فتبدو حقيقة الصورة مزيفة. لكنّ ((الصورة ليست مزيفة)) لأنّه ((ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقاً لعالم الواقع)) ولذلك جاءت حقيقة المكان نفسية وليست واقعية.

فتشكيل الصورة من خلال الشمس وهي تكركر السَّعف، والنهر، والريح، والظل الذي يتماوج كالجرس، والشباك الذي يضحك في الألق، هو دلالة على الحياة ولكنّها مجرّدة ومسلوبة كون الموت هو الذي هيمن عليها.

وصحيح أنَّ عناصر الصورة الشعرية متباعدة في المكان والزمان ولكنّها تأتلف في إطارٍ شعوريٍّ واحد، وهذا يعود إلى تحليلٍ نفسي للمكان، فالشباك والقرية والساحة متجانسة في المكان الحيّ، والقبر والرمس واللحد متجانسة في عالم الأموات فالمكانان إذاً متباعدان، ولكن نسق المكان السفلي لا يقبل هذه العناصر (عناصر المكان الحيّ)، وهو عالم الظلام.

وكذلك نسق الزمان (في المكان السفلي) زمن النهاية والانقطاع عن تحقيق الإمكان ووفيقة ميتة لا يقبل زمن الصباح والصحوة والشمس.

إذاً نحن أمام صورةٍ في حلم اليقظة الشاعرية ذات الخيال المبدع، لنلاحظ أنَّ تشكيل صورتي المكان والزمان خضع إلى تشكيل النفس الشاعرة التي تعاني تجربةً فردية تجربتي المرض والاحتضار التي تواجه الموت، فكانت الصورة الحية في مواجهة الموت في القصيدة.

- في القصيدة صور رمزية متعدّدة:

الرّمز في مفهومه هو:

- ✓ كل رمز يقوم مقام شيءٍ ما.
- ✓ كل رمز له إشارة ثنائية أو مزدوجة.
- ✓ كل رمز يحمل عنصري الواقع والمتخيل.
- ✓ كل رمز يملك طاقة إيحائية.

- و(الشباك) في القصيدة رمزٌ يوصف بالحسية التي تنطلق إلى التجريد، ومن ثمّ ينتهي التجريد إلى المطلق، وهنا الرّمز أصبح فنيّاً لأنّه في سياق القصيدة الخيالي.

ويُردّ الرّمز إلى الشعور واللاشعور الفرديين عند فرويد، وإلى الشعور واللاشعور الجمعيين عند يونغ، أي الذاكرة الجمعية تحمل تراكماً في الصور.

- والشباك في علائق القصيدة معناه مباشر وواضح في دلالته على الانفتاح، ولكنّه يصبح رمزاً شعرياً، فإنّ ((انبناء الصورة الفنية على الرمز يضيف إليها طاقةً إيحائية، يوسّع إمكانياتها التعبيرية في استيعاب ظواهر وحالات وتجارب اجتماعية ونفسية وروحية جديدة، مما يؤكّد سيرورتها الجمالية))، فالشباك هو بؤرة الإيحاء الجمالي لأنّ الانطلاقة نحو النور منه وهو الذي سيواجه الموت في القصيدة.

- الشباك في اللغة لفظٌ عاميّ، ومعناه نافذة والنافذة هي التي تفتح البيت المغلق، واصطلاحاً يعني الانفتاح على العالم، والشباك في القصيدة نافذة الشاعر وانطلاقه إلى عالم ليس عالمنا بل عالمه هو عالم الحياة في مواجهة الموت.

وهو محور للقصيدة، فالانفتاح الذي قصده الشاعر انفتاح إلى أقصى حد، فهو يضحك في الألق وهذه الصورة التشخيصية جزء من المشهد الحركي الكلي في وصف حركة الشمس وهي تكركر في السعف لنرى أنَّ الذي يضحك ليس الشباك بل روح تقف به روح متلهفة للحياة، تجسدها حركة الفرار لرائحة العبق، وهذه صورةٌ تتمتع بجماليتها في القصيدة.

وانفتاح الشباك إلى أقصى حدّ أيضاً يتجسّد عبر شباكٍ أزرق، ونحن لا ندري إذا كان فعلاً أزرق أم لا، أهو موجودٌ أم لا، ولكن يتراءى لنا اللون الأزرق منسجماً مع الفضاء والسماء والفضاء الانفتاحي، فمنه يمكن للعالم أن يصنع من أشواكه أزهاراً تعبق بالعطر، يتألف من حبٍّ مألوف.

ويمكن أن يكون في لبنان والهند واليابان، في أماكن متباعدة من المكان متقاربة في زمن الحلم، ووفيقة في انكسار الحلم تحلم ببرقٍ أخضر يضفي حياةً فيها نورٌ مسلوب.

وتنبني الصورة الشعرية الرّمزية أيضاً على رمزٍ ديني وهو (يسوع) ويسوع (السيد المسيح عليه السلام) رمزٌ للخلاص (المخلّص)، فالقرية تنتظر مخلّصها كما تنتظر وفيقة ظلاً يتماوج، ولكن الخلاص لا يكون في القصيدة بل هو محبطٌ من قبل الشاعر ففي البداية ينشر نشوان ألواحه وفي الختام يحرقها في دلالةٍ على انتصار الموت، إلّا إذا كان يريد فعل الحرق في فينيق ولكن هذا ليس وارداً في القصيدة أبداً. فالشاعر مريض ويتطلّع إلى الخلاص، والفرار إمّا باتجاه الموت كونه يخلّص الشاعر من آلامه، وإمّا باتجاه النور ولكن لا خلاص له.

ويستعمل السياب في تكوين صورةٍ تجسِّدُ واقع تجربته الفردية رمزاً أسطورياً (إيكار) وجاء استعماله استعمالاً بنائياً في القصيدة، لأنّ إيكار في أسطورته هو: ((ابن ددال، وهرب الاثنان من المتاهة بوساطة أجنحةٍ صنعها ددال وألصقها بالشمع إلى أكتافهما، وقد أوصى ددال ابنه ألّا يقترب كثيراً من الشمس، لكن إيكار خالف نصيحة والده وارتفع كثيراً فاقترب من الشمس، فذاب الشمع وانفصل جناحاه وسقط في البحر الذي يُعرف منذ ذلك الحين باسمه)).

وتكمن دلالة الرّمز الأسطوري في عرض التجربة بين الطيران والسقوط (الموت)، والسياب بين المرض والموت، وهو هنا تجربته تتقاطع وتجربة إيكار الذي يطير ويتمرّد ثمَّ يسقطه الأفق إلى اللجج الرّمس إلى بحر يموت فيه.

تمرّد إيكار على ددال هو تمرّد السياب على الموت في رفضٍ واحتجاج.

وتأخذ الشمس دلالتين؛ فهي مصدر السقوط والدّمار بالنسبة للأب، وهي مصدر الانعتاق والارتفاع بالنسبة لإيكار.

ويطالعنا النصّ برمزٍ شعريٍّ أسطوريّ هو عوليس: وعوليس هو أوديسيوس في أسطورة الأوديسة لهوميروس اليوناني، تتحدّث عن عوليس في رحلة عودته إلى مملكته إيثاكا بعد حرب طروادة، وهناك تنتظره زوجه بينيلوب، ويواجه مخاطر وأهوالاً جسيمة، ويغامر من أجل الوصول، ويدخل عوالم مختلفة مثل العالم السفلي، ورحلته تكون في بحرٍ لجٍّ، وتأتي صورته في القصيدة في دلالتها على التشتت والضياع، وترفد الصورة عبارة (شبنا يا ريحُ فخلِّينا) في تأكيد محاولات العودة ولكنّ المرض يبقى ويفرض الموت نفسه على حياة الشاعر.

- **المحور العمودي:**

من تلك المستويات ننطلق إلى لحظة الانبثاق الدلالية التي يترجمها العنوان أوّلاً ومن ثمّ تتفرّع إلى محاور دلالية تحدّدها الثنائيات الدالة، فيتشعّب المدلول في القصيدة.

أولاً: العنوان:

العنوان هو: ((بمثابة إعلانٍ دلالي لمحتوى القصيدة، وهو مصطلح من مصطلحات النقد المعاصر، وعتبة من عتبات النصّ، ومفتاح من أهمّ مفاتيحه، وهو بمكانة هوية النصّ، وهو آخر ما يُكتب في النصّ، ولذلك هو قراءة شخصية يقوم بها المؤلف لنصّه، ولذلك هو عملٌ عقلي خالص، يختاره المؤلف بعد تفكير في محتواه ومضمونه، وقد يكون بؤرةً من بؤر النصّ أو نواةً من نواته كما في هذا النصّ، وللعنوان وظائف مختلفة، أهمها الوظيفة الإشارية، فهو يشير إلى مضمون النصّ)).

وعنوان القصيدة (شباك وفيقة) خبريٌّ، ومدلوله واضحٌ لغوياً ولا لبس فيه، فهو شباك بيت وفيقة ولكن إذا دخلنا إلى عمق النصّ كما رأينا نجد الشباك أخذ مدلولاً بنيوياً تكوينياً في قصيدةٍ استقى الشاعر نموذجها من عمق الحياة.

إذاً يؤدي رمز الشباك مهمة إشارية لم تنتهِ في هذه القصيدة وإنما تمتد إلى قصيدتين أخريين، وهو بؤرة النصّ ونواة القصيدة، وهو شبّاكٌ أضافه الشاعر إلى وفيقة، وهي كانت ((قريبة السياب، صبية جميلة في سن الزواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة، (وقد كانت علاقته بها في الكتمان) وماتت هي في شبابها)). وهذا ما تخرج القصيدة في ظاهرها إلى موتٍ في حياة شابة، ولكن تشير دلالات النصّ وتوحي إلى كون الموت هو العنصر الرئيس في حياة السياب ووفيقة

نموذجٌ في دلالته على سلب الحياة، وقد أحال الموتُ الشاعر إلى ضفّة المرض وهذا ينمّ عن تجربة شعرية واحدة فبقي الشباك منبعاً للحلم والانفتاح والحياة، لأنّ وفيقة ميتة في صباها.

ثانياً: المحاور الدلالية وعلاقاتها:

تتشكل القصيدة من مقطعين شعريين تتجلّى فيها ثنائيتان: (الموت، الحياة) و(المغلق، المفتوح)، وجدل المغلق والمفتوح يأتي مجازياً ((بوساطة اللغة الشعرية تتدفق موجات الجدّة فوق سطح الوجود، واللغة ذاتها تحمل في داخلها جدل المفتوح والمغلق، فمن خلال المعنى تنغلق، في حين أنّها من خلال التعبير الشعري تنفتح)). فالشباك في العالم الحيّ يشكل انفتاحاً للمكان المغلق ثمّ يتحوّل مجازياً إلى انفتاحٍ كلّي إلى أقصى حدّ، ويصبح مكان الموت معادلاً لمكان الحياة والحركة ويتبادلان وظائف إشارية دلالية.

ويؤدّي التخييل دوره في إحباط حركة الحياة وإنتاج عالم الموت العالم المنغلق الذي يحاول الشاعر فتحه عبر انتظار وفيقة وحُلمها بالبرق الأخضر، وانتظارها لشبحٍ أو ظلٍّ يهمسه النهر فيكون المخلص كي تفرّ روحها وتصعد. وهنا يتحول الشباك الضاحك إلى بابٍ يفتح في السور، والباب بحسب تعبير غاستون باشلار ((كونٌ كاملٌ للنصف مفتوح، الواقع إنه أحد صور النصف مفتوح الرئيسة، أصل حلم اليقظة بالذات يجمع الرغبات والغوايات: الإغراء يفتح الأعماق القصوى للوجود والرغبة في قهر الوجود المتكتم)) ولكن لا إغراء ولا غواية في القصيدة بل نورٌ في البحث وراء الباب.

ويمكننا تشكيل ثنائيات دلالية من الرموز التي استخرجناها ويمكننا وضعها في سياقٍ واحد:

وفيقة / نشوان	أشواك / أزهار
قرية / عالم	القبر / اليابان
جليل / يسوع	عوليس / الريح
إيكار / الشمس	

محور الموت	محور الحياة – الخلاص
الضياع	الأمل
الأسف	الحلم
الحزن	الانتظار
الموت	الترقب
السقوط	العلو
المغلق	المفتوح

٣- مقولة النصّ:

النص الحداثي نصٌّ شعري يقول رسالة تحمل تجربة، والتجربة فعلٌ وإرادة تتصل بإنسانٍ ما، ويتفرّد بها، ولأنَّ الفنان يعاين التجربة الشعورية التي تصبح ملكنا في ضوء التعبير الشعري لأنَّ هذه التجربة تصير إنسانية عامّة تمسّ الداخل الإنساني للمتلقي، وتشكل عاملَ إثارةٍ داخلية، يؤدّي إلى انفعالٍ شعري بقضيّةٍ شغلتْ كل إنسان على وجه هذه الأرض وهي قضية الموت. ورسالة النصّ تتراوح بين سيطرة الموت ومواجهته بالحركة وإشاعتها، واختراق عالمه الغامض المجهول.

٤- الشكل الانطباعي للنص:

لا يمكننا أن نجد انفصالاً شعريّاً بين أجزاء النصّ المتلاحمة في ترتيب الأسطر الشعرية ووقفتها حسب الدفقة الشعورية فتأخذ مساحةً بيضاء ويُصبح الشكل الطباعي حداثياً في كتابته، وهذا نجده في التسلسل المنطقي لأجزاء القصيدة في بدايتها ونهايتها، فنرى:

إيكار المتمرد – نشوان المحب – يسوع المخلص – عوليس المغامر – الظلّ العابر.

ويجمعهم معاناة من المرض ثمّ الموت.

٥- الفضاء النّصّي:

يخيم على القصيدة موضوع الموت، وموضوع الموت غامضٌ، ومبهمٌ، والحديث عنه لا بدّ أن يعتريه الخيال وبعض الحقائق الدّينية والفلسفية كونه موضوعاً ميتافيزيقياً مغيَّباً. تحدّه التجريدية والشمولية اللتان تبعدانه عن الواقع، كما تتخذ منه الرؤيا الشعرية الصبغة التأملية في هذا العالم، المبنية على مفهومٍ واحدٍ متعدد الكلمات التي تعبر عن مضمونه (فناء – زوال – اندثار – طلل – نهاية) وفي حقيقته تجربة لا يمكن لأحدٍ أن يصفها ولا أن يشعر بها، ((فالشعور بالموت نفسه، لا يمكن وصفه على الحقيقة، ولكن من يصفه من الأحياء، فهم يصفونه وصفاً احتمالياً لا وصفاً واقعياً لأنَّ الشعور به مستحيلٌ)). والموت في حدوثه يسبب قلقاً ميتافيزيقياً ويصبح هاجساً أساسياً في ميدان الشعر، سواءٌ أألفه الإنسان الشاعر أم استوحشه. لذلك نرى الموت في حركة الحداثة الشعرية يشكل ((مستوى من مستويات القصيدة أو هو موضوعٌ متداخل بموضوعاتها وعنصر من عناصر البناء الفني، وهو يمّثل الفناء في مواجهة عناصر البقاء أو الحياة)). كما نجد في النصّ السيَّابيِّ فالشمس والماء والنهر والسَّعَفُ تواجه القبر واللحد والانتظار والأسف وهنا

في القصيدة شكل موتاً عدمياً كلياً ليس فيه انبعاثٌ بل محاولة الانفتاح ولكن الحلم ضائع والموت مهيمن، ووفيقة رمزٌ لعالمٍ حيّ لم يكتمل، والموت رحلة إلى المجهول ووصفه عالمه غير المعقول، وهذا يصبّ في حداثة الموضوع عن كونه في الكلاسيكية كارثة.

ويتّصل موضوع الموت بالأساطير اليونانية القديمة، فالعالم السفلي هو الجحيم، في أساطيرهم، والجحيم في اعتقادهم ((مقرّ الأرواح بعد انفصالها من الجسد، وهذا المثوى الأخير الذي تهبط إليه النفوس البشرية بعد الموت هو مستنقع عذاب الأشرار، أو مرتع ثواب الأبرار)).

((وفي تلك الديار النائية، حيث لا تشرق الشمس لبعدها عن تلك الأصقاع ينبت في الحقول ضربٌ من الزنبق البحري المنتشر في المقابر، ونوعٌ من الحور والصفصاف المغبَرِّ اللون الضارب إلى السواد)).

والجحيم في الأرض (في بطنها)، ينحدر إليها الأموات من جهاتٍ مختلفة، من مغاور لا يسبر غورها أو أنهار مجاريها تخترق الأرض على مسافاتٍ شاسعة. كمغارة رأس تيرسن في الجنوب الشرقي من شبه الجزيرة اليونانية وفي الجحيم نهر أخيرون.

ومثل هذه الأساطير كان لها شأنٌ في تكوين وجود العالم السفلي لدى الشعراء، ومنهم السياب الذي استعمل الأسطورة مثل العالم السفلي وأسطورتي إيكار وعوليس، واستعمالهما في القصيدة جاء خارجياً وبنائياً.

وقبل ذلك يمكننا أن نوضح **مفهوم الأسطورة** أوّلاً:

- فقد اتفق الباحثون على أنّها تمثّل طفولة العقل البشري، وتفسّر الظواهر الطبيعية، وتمتزج بمغامرات أبطالها وأمكنتها وأزمنتها وآلهتها.

وتكون في الوجدان الجماعي لا كما في الحقيقة التاريخية، واستطاع ((بعض الأدباء خلق أساطير معاصرة تتناسب مع تجربتهم الشعرية، فعادوا إلى ذواتهم)).

وثمّة صلة بين الشعر والأسطورة.

وقد جعل السياب من وفيقة أسطورته الخاصّة به، التي وُسم بها، في ثلاثيّةٍ متلاحقة.

- وقد جاء استعماله كما قلنا للأسطورة استعمالاً خارجياً أوّلاً، وفيه إشارة إلى شخص عوليس الذي كان رمز المغامرة والضياع، فتحرّكت صورته في مستوى معنوي تشبيهي واحد، لم يخلق جوّاً إيحائياً متكاملاً.

ولو أسقطنا وجود عوليس لما بدا خللٌ في إنتاج دلالة النصّ، فجاء وجوده يشرح حالة الضياع والذكريات والمملكة الضائعة والمغامرة في البحر في حالةٍ تشبه السيَّاب في ضياعه ويمكننا استبداله بالسندباد مثلاً.

أمّا الاستعمال الداخلي البنائي، فهو استلهام حال الأسطورة وتحويلها إلى شعر وتوظيف الشاعر الرّمز الأسطوري للتعبير عن تجربة معاصرة، تقرأ القصيدة فإذا هي أسطورة تتخذ لها مضموناً جديداً)) يفرضه سياق القصيدة، ويتقمَّص فيه الشاعر شخصيتها.

لم يكن السياب متكلماً، بل راوياً، وذاته مندغمة في إيكار ونشوان، إيكار لم نعرف من هو، ونشوان نموذجٌ واقعي، وهنا نرى أننا مازلنا في الخارج، وحينما نعرف إيكار نجد أن حال السياب وحال إيكار واحدة ولا سيّما أنَّ المتكلم الرَّواي والمحْكيّ عنه هو السيَّاب نفسه.