

انفتاح النَّسَقِ الجَمالِيِّ في قصيدة (المعبد الغريق)
للشَّيَابِ وقصيدة (شاسوسا) لسهراب سبهرى
دراسةٌ مقارنَةٌ

Openness of Aesthetic Patterns in As-
Sayyab's Poem "The Sinking Temple" and
Sahrabsephery's Poem "Shasusa":
A Comparative Study

أ.م.د. عليّ مجيد البديريّ
جامعة البصرة / كليّة الآداب / قسم اللُّغة العربيّة

Dr.Ali M. Al-Bdairy

Department of Arabic, College of Arts, University of Basra

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة انفتاح النسق الجمالي في قصيدتين مهمتين لشاعرين كبيرين: قصيدة (المعبد الغريق) للسياب و(شاسوسا) لسبهي، عبر متابعة حركة النسق التي تسير وفق اتجاهين؛ الأول: التفرع باتجاه الداخل، وتمت فيه معاينة تشعب حركة النسق الجمالي باتجاهات مختلفة داخل النصين الشعريين، نتيجة تعدد مكونات النسق وتنوعها ما بين الواقعي بصورتيه (المادية والمعنوية) والمتخيّل الذهني، ومدى فاعلية ذلك في تشكيل النصّ ودلالاته.

أما الاتجاه الثاني، فهو التفرع الخارجي للنسق، وفيه يكون النصّ متشابكاً مع التجارب الأخرى في محيطه القريب وفضائه المتسع البعيد، فضلاً عن وقوعه ضمن مدارات مشتركة مع تجارب إبداعية قريبة أو بعيدة. وحاول البحث رسم المناخ الذي تحتشد فيه التجارب الإنسانية المختلفة المحيطة بالنصّ، وكيف حاول الشاعران الإقبال على محاورتها والتفاعل معها.

وصل البحث إلى جملة من النتائج، لعل أهمّها أنّ المكان في النصّين المدروسين قد تجاوز واقعيته، فهما قد ابتعدا عن التوثيق، وحقّق المكان فيهما انتقالاً من مادّيته الصّارمة إلى ما يمثل وجوداً مفتوحاً لانهائياً، يرتبط بمطلق الإنسان وأحواله، أو يرتبط بالروح وعوالمها الخفية وأحوالها الخاصّة. وقد تحقّق ذلك عبر كيفيات جمالية توقّف عندها البحث متأملاً بشكل متأنّ في مقاطع مختلفة من النصّين.

ABSTRACT

This research paper studies the openness of aesthetic patterns in two renowned poems by two outstanding poets: As-Sayyab's poem "The Sinking Temple" and Sahrabsephery's Poem "Shasusa". The patterns adopted take two directions: First, the inward branching; the second, the external branching of the pattern in which the text is intermixed with other experiences in its near surroundings and its vast distant space. The paper also aims at drawing the atmosphere where human experiences surrounding the text gather together, and how the two poets attempted to engage with and interact with it. One important conclusion is that the place in the two poems has surpassed its reality. They have both ignored documentation. The place in them has achieved a transition from its strict materialism to an open and infinite existence linked to the absolute human

being and his conditions or connected to the soul and its hidden worlds and special conditions.

مقدمة

قد يتعالق نصّان من بعيدٍ، بشكلٍ غير مباشرٍ، وبطريقة لا تُصنّف ضمن حقل المتشابهات في نظريّة المقارنة؛ وفي الوقت نفسه، لا تقع هذه العلاقة ضمن حيز الوقائع المؤكّدة التي ينتج عنها تأثيرٌ وتأثّرٌ جماليٌّ ما بين الطرفين. في هذه المنطقة الوسطى تتخيّر هذه الدّراسة مكائها وموضوعها، متحاشية ما استبعدته المدرسة الفرنسيّة من موضوعاتٍ متشابهة عن ميادين الأدب المقارن، رأت في نتائجها قصوراً وقلةً فائدة في تدوين سير الآداب والتجارب الإبداعية. فمعاينة المشتركات من الظواهر الموضوعية والجمالية وأنساق تشكّلها، تتيح لدارسها فهماً أعمق لها، وللمدارات الإبداعية التي تنتظم فيها.

ولعلّ في اختيار معاينة انفتاح النّسق الجماليّ في نصّين طويلين لشاعرين كبيرين مؤثّرين ما يُثري هذه المقارنة النقديّة ببعده مزدوج يجمع بين المؤتلف والمختلف في تجربتي القصيدتين، بعيداً عن إثبات تاريخيّة المثاقفة لصالح متابعة حركة النّسق الجماليّ وتفرّعه باتجاه ما هو فكريّ وثقافيّ. ليس هدفُ الدّراسة الكشف عن حقائق سياقية حافة بالعلاقة المفترضة بين العمليين الإبداعيين، فلا نقول بأنّ نأي المقارنة التي تُعنى بها هو تاريخيّ أجدى، ولا التي تُعنى بها هو جماليٌّ أكمل وأرحب، فلكلّ دراسة غايتها، وليس من ضير في أن يجتمع البعدان في

دراسة واحدة، وهو ما ستسعى هذه الدراسة المتواضعة للإفادة منه. (المعبد الغريق) إحدى قصائد (السِّيَاب) (١٩٢٦ - ١٩٦٤) الطويلة نسبياً، كتبها عام (١٩٦٢)، وحظيت بأهميّة في تجربته، امتازت بتنوّع نسقها، وتسبّب هذا التنوّع في حدوث اختلاف نقديّ عن توصيفه وتقييمه. أفادت القصيدة من توظيف المكان بشكل كبير في تشكيل موضوعها، ومنحّه أبعاداً دلاليّة جديدة، موظّفةً خبرَ معبدٍ بوذيّ غرق في بحيرة (شيني) في (الملايو) بسبب انفجار بركانيّ. أمّا (شاسوسا)، فهي من قصائد الشّاعر الإيرانيّ (سهراب سپهرى) (١٩٢٨ - ١٩٨٠) الطويلة، كان الباعث المولّد لفكرتها المكان أيضاً (معبد شاسوسا)، الذي يعرفه الشّاعر في عتبة الهامش بأنّه معبد ساسانيّ قديم يقع شمالي مدينة كاشان، عند تخوم الصّحراء.

ستحاول الدراسة أن تُجيب عن سؤال مشترك يُمكن أن تثيره الرّؤى المنهجية المختلفة في دراسة ظواهر جماليّة كهذه دراسة مقارنة، يتمثّل في: ما مديات تحقّق الشعريّة في انفلات النصوص من هيمنة أنساقها؟ وهل في الأنساق الجماليّة أساساً إمكانيّة الانفتاح والانتقال خارج حدودها بأنّجاه مدارات أخرى؟

النّسق وشعريّة الانفتاح الجماليّ

لا يخرج النّسق في معناه اللّغويّ عن الترتيب والنظام على هيئة ما، فهو «ما كان على طريقة نظام واحد، عامّ في الأشياء...، وهو ما جاء من الكلام على نظام واحد»^(١). ويقترّب من ذلك مفهومه الاصطلاحيّ؛ إذ يُجَدّد بأنّه «جملة العناصر المرتبطة بعضها ببعض تشكّل وحدة محدّدة، أو كياناً فكريّاً مستقلاً من

العلاقات الداخليَّة»^(٢)، غير أنَّ حالة الاستقلال هذه أمرٌ نسبيٌّ في نظر البعض، وقد تصل إلى حدِّ عدم الوجود في نظر البعض الآخر، فالنقد الثقافي لا يطمئن على الإطلاق لمقولة الاستقلال هذه، ويرى في الأنساق الجماليَّة الظاهرة وجهاً يُجفني نسقاً أو أنساقاً ثقافيَّة مضمرة، لها قوَّة الموجِّه الفاعل في تشكُّل الظواهر، ويُعدُّ الكشف عنها غاية القراءة الثقافيَّة، ويتطلَّب تحقيقه الاستضاءة بما هو تاريخيٌّ واجتماعيٌّ، فالأنساق المضمرة تمثِّل جوهر النشاط الإبداعيِّ، وتقف خلف انتشاره أو انحساره.

ويَتَّخذ كلُّ نسقٍ منطقاً ذاتياً داخلياً خاصاً به، يستقلُّ بتشكيل عناصر نظامه وقواعده التي يعمل وفقها، ويؤدِّي وظيفته بوساطتها.^(٣) ومن الواضح أنَّ هذا المنطق الداخليَّ يختصُّ ببناء النَّسق، ولا يعني انفصاله التامَّ عمَّا حوله من أنساقٍ مختلفةٍ أُخرى، فلا يمكن أن نرى لوظيفته أثراً إلاَّ عبر مجاورته الأنساق الأخرى حوله، وتفاعله معها، ويسمح ذلك بمرونة نسبيَّة، وإمكانٍ غير ناجز بالتحوُّل النسبيِّ، أو الانفتاح على نحوٍ ما في بنية النَّسق، مادام الجماليُّ مرتبطاً بسياقٍ ثقافيٍّ خارجيٍّ هو عُرضة للتجدد والتغيُّر.

إنَّ انفتاح النَّسق الجماليَّ يعكسُ من جانبٍ آخر استجابة مُنشئ النَّصِّ لمكوِّنات السِّياق الذي يعيشه، ويخضع لتأثيره والتفاعل معه؛ فلا شكَّ في أنَّ الأزمات الفكرية والاجتماعية والنفسية التي تعيشها المجتمعات تُولِّد أزماتٍ مماثلة على نحوٍ خاصٍّ لدى الشَّاعر، تتجلَّى في ما يكتب بصورة هموم متواترة في مواقفٍ مختلفة. وفي الوقت ذاته، يستتر خلف هذا التجلِّي نسقٌ مضمَّر يؤثِّر في توجِّه النَّصِّ، وقد يحدِّد رسالته؛ فارتباط النَّسق الجماليِّ للنَّصِّ بأنساقٍ ومرجعياتٍ

خارجية منها ما يمثل مؤثراً ثقافياً أو موقفاً فلسفياً ما، لا ينفصل على الإطلاق عما هو نفسي، يتعلّق بروح الشّاعر ومدى حساسيّته وتفاعله مع المحيط، بشكلٍ تصبح معه دلالات النصّ مرتبطة بوقائع فكرية أو اجتماعية عميقة في الثقافة والمجتمع. وتعمل التقنيات الجمالية المختلفة على تحويل المرجعيّات المتعدّدة التي يفتح النصّ عليها إلى عناصرٍ بنائيةٍ جديدةٍ نسبياً، تختلف عن واقعها خارج النصّ؛ فهي تدخل سياقاً جديداً هو سياق النصّ الأدبيّ، وتنضوي في أنساقه مكوّناً فاعلاً، وجزءاً من كليّته.

التفرّع الداخلي للنسق

إنّ ارتباط المنشئ بسياقه يدفعه إلى تشكيل نسقٍ يستوعب احتدام التفاعل ما بين المادّيّ والمعنويّ، والمتخيّل الذهنيّ في داخله؛ ومن هنا يأتي تفرّع النّسق الجماليّ داخلياً، فهو يتمدّد بعدة اتجاهات، نتيجة تمدّد مكوّناته.

في (المعبد الغريق) يوزّع السّياب عناصر مشهد الاستهلال بعناية، ويتجلى تفرّع النّسق هنا عبر عناصر المشهد التي تتوالى في الظهور مع أول جملة من الاستهلال، ويشكّل البدء بما هو شاسع ونافذ وممتدّ (الهواء والضوء) أنساقاً منبثاً بحركة النّسق، الذي يحرّضنا على قراءة العلاقة ما بين العناصر بطريقة متشعبة؛ فنسق الحركة يبدأ متصلاً، على الرّغم من وجود فواصل ظاهرية، تمتدّ مستمرة متدفّقة مع تصاعدٍ دلاليّ واضح:

«خيول الرّيح تصهّل والمرافئ يلمس الغرّب

صواريتها بشمس من دم، ونوافذ الحانة

تَرَأْصُ من وراء خِصاصِها سُجُجٌ وجمَعِ نَفْسَه الشَّرْبُ
 بخيَطٍ من خيوط الخوف مشدوداً إلى قنينةٍ ويمدّ آذانه
 إلى المتلاطم الهدّار عند نوافذ الحانة
 وحدث وهو يهمس جاحظَ العَيْنَيْنِ مرتعداً
 يعبُّ الخمرَ شيخٌ عن دجى ضافٍ وأدغالٍ
 تلامحٌ وسطها قمرُ البحيرةِ يلثم العمدا
 يمسّ البابَ من جنباتِ ذلك المعبدِ الخالي
 طواه الماءُ في غلَسِ البحيرةِ بين أحراشٍ مبعثرةٍ وأدغالٍ»⁽⁴⁾

يتدرّج الاستهلال في التصوير، وتنزلق المفردات لتصل إلى المكان/ البؤرة (المعبد)، الذي بدا خالياً تغمره مياه الزوال، ويبدو مستوى الأداء ساعياً لإشاعة مناخ كئيب ومخيف، فالمشهد يزدحم بما يكرّس الشُّعور بالترقّب، وعينا الشيخ الجاحظتان تكملان التوازي في حضور عناصر المشهد على وفق نسقٍ متناسقٍ. إنّ الوصف المتّسق الذي تظهر من خلاله عناصر الطبيعة هنا، يجسّد حركة الشروع بانفتاح نسق المكان، ويضمّر موقفاً، ويشكّل رؤيةً، مفادهما القول بأنّ فاعليّة الأمكنة مرهونة بمديات قابليتها على مغادرة إطار صورتها الواقعيّة، وتحقيق توسّع دلاليّ، تماماً كما تفعل الأشياء والشخوص والأحداث حين تمتلئ بالدلالات، وتمتلك «خاصيّة الامتلاء بالمعزى، أو بأكثر من معزى، تلك الخاصيّة المميّزة للرّمز الفنّي»⁽⁵⁾، ويمثّل تواتر حضور ذلك في مواقع مختلفة من القصيدة تأكيداً لهذا المعنى، وترسيخاً لمعنى الاتّساق في الموقف من الأمكنة وأشياءها، من دون أن ينزلق هذا التواتر بالنصّ إلى تكرار باهت تنطفئ فيه جذوة الإمتاع

بالوصف وتأمل عناصره. بل يصل ببناء النصّ إلى ذروته، ليحقّق تجسّيداً حيّاً للتسامي بالحياة.

ويكاد مسار النّسق في (المعبد الغريق) أن يستطيل مع المكان، متّخذاً من مفردات الطبيعة الرّيفيّة (الوادي، الحجر، السّماء، السّحب، الماء، البحيرة، الأمواج....)، ليتمدّد داخليّاً في محيط البيئّة التي اختارها الشّاعر لقصيدته، وكأنّه يجد في ذلك فعلاً أقدر على فهم الطبيعة والتواصل معها، ويتّخذ من السّرد وسيلة لذلك، فعلى الرّغم من فاعليّة تفرّع النّسق خارجيّاً بشكل كبير - كما سنلاحظ ذلك لاحقاً- فإنّ حضور المكان بعناصره على هذه الكيفيّة جعله مشاركاً بقوّة في صناعة القصيدة، وهو ما يجسّد نسقاً مضمراً شديداً الالتصاق بحياة السّياب ونشأته في بيئّة امتازت بطبيعة مدهشة:

«هلم نشقُّ في الباهنج حقلَ الماء بالمجذاف

ونشر أنجمَ الظلماء، نُسقطها إلى القاع

حصيّ ما ميّزته العينَ فيروزه الرفّاف

و لؤلؤه المنقطِ بالظلام

سنرعب الراعي

فيهرع بالخراف إلى الحظيرة خوفَ أن يغرقن في القاع»^(٦).

يحثُّ الشّاعر هنا مخاطبه على العودة لتغيير واقع بائس، وعلى الرّغم من انسلاخ عناصر البيئّة عن مدلولاتها الإيجابيّة، فإنّ قراءتها في ضوء سياق القصيدة بأكملها يُشعرنا بالقيمة الإنسانيّة للأمكنة؛ فهي تمتلك قيمة الحماية «التي يمكن أن تكون قيمة إيجابيّة، قيماً متخيّلة سريعاً ما تصبح هي القيم المسيطرة. إنّ المكان

الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسيّة وحسب،... إننا ننجذب نحوه؛ لأنّه يكتفّ الوجود في حدود تتّسم بالحماية»^(٧). ويمكننا إذا ما نظرنا إلى النصّ في ضوء سياق كتابته الزمنيّ (١٩٦٢ قبل وفاة السّيايب بستتين)، أن نتبيّن ملامح الدّلالة المضمرة في هيمنة المكان الإيجابيّ الذي عاش الشّاعر فيه حياته الأولى قبل أن يدخل عالم المدينة، وقبل أن يعيش البلد ظرفاً سياسياً واقتصادياً مختلفاً، فالمكان المؤثّر هو ذلك الغائب الذي يجذب إليه الشّاعر على نحو خفيّ، ويستنهض روحه للعودة من جديد، وأن يعود الماء لفعله الأوّل ووظيفته الأساس في إرواء الحياة وإدامتها، قبل أن يتخلّى عن ذلك حين أغرق المعبد ومعالم الطبيعة ومصادر الخير.

ويستهلُّ (سهراب سبهري) قصيدته على نحو قريب من استهلال السّيايب؛ فالجلوس وحيداً-لاحظ دلالة حصر المفردة (تنها: وحيداً) بين فارزتين- والمراقبة، وهيمنة مناخ الزوال والتحوّل، كلّها تشترك في تكوين تراكميّ يهيئ لظهور المكان المركزيّ شاسوسا/ المعبد:

«كنار مشتی خاک

در دور دست خودم ، تنها ، نشسته ام .

نوسان ها خاک شد

و خاک ها از میان انگشتانم لغزید و فرو ریخت .

شبيه هيج شده اي !

چهره ات را به سردی خاک بسپار .

اوج خودم را گم کرده ام»^(٨).

ترجمة النصّ:

«بمحاذاة حفنة تراب

على منأى من ذاتي، وحيداً، جلستُ

تفتّت الاهتزازات

وانزلقت الأتربة من بين أصابعي وسقطت

أصبحت شبيهة لاشيء!

عليك بإيداع وجهك لبرودة التراب

فإنني قد أضعتُ ذروتي»^(٩)

تتحرك مفردات الطبيعة في المقطع لتعمل على تفعيل قوّة التخيل في إعادة تشكيل المشهد ذهنياً؛ إذ ينفكّ المكان نسبياً عبر هذا الحضور الجديد من سلطة واقعه وتاريخه، ويشكّل راهن المكان انشغالات الشّاعر وموضع رؤاه، ويعمد سهراب في غنائية الاستهلال إلى أن يُضفي تفاعلاً حوارياً على المشهد، محاولاً الإفادة من ذلك في تنمية النصّ.

ولا شكّ في أنّ عمل الشّاعر في تفكيك أنساق الأمكنة وموجوداتها وإعادة تشكيلها خاضع إلى رؤيته وقصديّته في التوجيه الجماليّ لها، وهو ما يمثل نسقاً مضمراً يتضمّن -فضلاً عما ذكر- ما يقع في منطقة اللاوعي من مؤثّرات، وفي الوقت نفسه يخضع عمل الشّاعر إلى طبيعة مكوّنات النسق الخارجيّ وفاعليّته:

«از پنجره

غروب را به دیوار کودکی ام تماشا می کنم.

بیهوده بود ، بیهوده بود.

این دیوار ، روی درهای باغ سبز فرو ریخت .

زنجیر طلائی بازی ها ، و دریچه روشن قصه ها ، زیر این آوار رفت»^(۱۰).

ترجمة النَّصِّ:

«مِنَ النَّافِذَةِ،

ألمح الغروب على جدار غرفة طفولتي

عبتاً كان، عبتاً كان

فقد تهدم هذا الجدار على بوابات البستان الأخضر؛

واندثرت السلسلة الذهبية للهو، والنافذة المضاءة للأقاصيص

تحت هذه الأنقاض»^(۱۱).

يتشكّل المقطع هنا من فعلين؛ الرؤية والتذكُّر، يصف الراوي عبر الفعل الأول عناصر المشهد من النافذة، وفيه يصطبغ جدار الطفولة بالغروب، صورة مؤلمة لحياة آفلة، تحفز ذاكرة المكان التي هي امتدادٌ لوعي الراوي بالتحوّل الطارئ على المحيط، لتتال بعد ذلك الصُّور من الذاكرة ، ستكون (النافذة) قناةً بين مكانين، تربط طبقات الوعي الذاتي بطبقات اللاوعي النفسي الفردي والجماعي؛ ولهذا السبب، بدءاً من هذا الجزء من القصيدة فصاعداً، تتحرّك ذات الشخص العائد إلى الطفولة السعيدة والبريئة تدريجياً، نحو نوع من الأنا القومية والقبلية والجماعية والرموز المتعلقة بالماضي البعيد، من مثل «البستان الأخضر»، «السلسلة الذهبية للهو» و«النافذة المضاءة للأقاصيص»، وهكذا فإنّ «النافذة» في هذه القصيدة بمنزلة حدّ فاصل بين العالمين، والراوي يقف بجوار النافذة، في مكان ما بين هذين العالمين؛ إحدى جوانب هذا «العالم» يمثلها البستان

الأخضر للطفولة، والنافذة المضاءة للقصص، والألعاب التي دُفنت الآن تحت «الأنقاض»، وفي الجانب الآخر، فإنَّ ما يمثِّل «أنا» الحاضر للراوي «القبة الطينية»^(١٢):

«آن طرف ، سياهى من پيدااست:

روى بام گنبدى كاهگلى ايستاده ام، شبيه غمى.»^(١٣)

ترجمة النص:

«في ذلك الاتجاه يتراءى سوادي:

لقد وقفتُ على القبة الطينية،

مثل حزن ما»^(١٤)

سلطة التذكُّر تمارس حضورها في النصِّ بشكل فاعل وكبير، وتصبح مقاطع القصيدة عبارة عن مشاهدات مكانية، ولكنها تستمدُّ نبضها من التخيل أولاً، فهي تُعيد إنتاج المرئيِّ وفق الملامح الراكزة في الذاكرة عن ماضي المكان، ومحاوله استعادة الألفة القديمة.

أرابيسك المكان

في مظهر من مظاهر انفتاح النسق الجماليِّ داخلياً، يعمد الشاعر إلى اعتماد بناء المكان بطريقة الأرابيسك الفنية، عبر تقنيتي التحشيد والتكرار الظليِّ؛ في الأولى يعمد الشاعر إلى جذب العناصر نحو قطب واحد، يحرص قدر الإمكان فيه على تحقيق المشابهة ما بينها في جانبيها الحسيِّ أو المعنويِّ، وقد يكون التعارض ظاهراً ما بينها لغاية يريد تجسيدها الشاعر في رسم المكان. أمَّا التكرار الظليِّ، فيتحقَّق

عَبْرَ خَلْقٍ واقِعٍ آخِرٍ لِلْمَكَانِ يَغْلِبُ عَلَيْهِ الْمُتَخَيَّلُ، وَفِيهِ تَظْهَرُ الصُّورَةُ الخَلْفِيَّةُ /
الظِّلِّيَّةُ للأشياء، تَمَاماً كَمَا نَفْعَلُ حِينَ نَشْبِكُ أَصَابِعَنَا أَوْ نَفْرُدُهَا وَنَعْقِفُهَا بِهَيْئَةٍ مَعْيِنَّةٍ
لرسم صورة ظليَّةٍ لحيوان ما على الجدار، مفيدين من الضوء وزاويًا انعكاسه.
فالمُتَكَرِّرُ ليس منقطع الصِّلَّةِ عن الأصل، وهو في الوقت نفسه يمتلك وجوده
الخاصَّ ودلالته المختلفة، ويُفِيدُ الشَّاعِرَ في تشكيل هذا التكرار من العلاقات
المؤتلفة أو المتنافرة ما بين عناصر الأمكنة وأشياءها؛ إذ تشي بدلالات باطنة
يحاول تجسيدها عَبْرَ التصوير. والشَّاعِرُ في ذلك «يروم محاكاة جوهر الطبيعة
الكامن في الأشياء بما يفيض إلى فهمه وصقله»^(١٥).

ويمارس الشَّاعِرُ في عمليَّةِ تَضْفِيرِ الصور فعلاً شعرياً متداخلاً بين التوثيق،
والإحالة الرمزيَّة المفتوحة؛ فما إن تبدو المفردة الطبيعيَّة في هيئة مستقرَّة في
المشهد، حتَّى يعمد الشَّاعِرُ إلى خلخلة هذا الاستقرار الظاهريِّ للحفاظ على
جذوة التوتُّر متقدِّمة في المشهد.

نقرأ في (المعبد الغريق):

«كَأَنَّ الْمَاءَ فِي ثَبَجِ الْبَحِيرَةِ يَمْنَعُ الزَّمَانَ
فَلَا يَتَقَحَّمُ الْأَعْوَارَ، لَا يَخْطُو إِلَى الْغُرْفِ
كَأَنَّ عَلَى رِتَاجِ الْبَابِ طَلْسَمَهُ، فَلَا وَسْنَا
وَلَكِنْ بِقِظَّةٍ أَبَدٌ، وَلَا مَوْتَ يَحْدُدُ ذَلِكَ الْحَاضِرِ

التَّرْفِ

كَأَنَّ تَهَجَّدَ الْكُهَّانِ نَبْعٌ فِي ضَمِيرِ الْمَاءِ يَدْفُقُ مِنْهُ
لِلْغُرْفِ»^(١٦).

يتنازل صوت الذاكرة في النصّ عن كونه فاعلاً، ويتخلّى عن انحيازه لصورة المكان في الماضي، لفسح المجال أمام الأشياء لتعبّر عن حضورها في المشهد، وتدفع نسق تواجدها خارج حدوده، لتؤدّي باللّغة دلالتها في ضوء سياقها المتّسع الجديد. وتّسع دلالة المشهد لتتجاوز مجرد المقابلة بين ماضي المكان وحاضره في النصّ، فتعمل الأشياء المدركة على خلق حالة تنسجم فيها مع التحوّل الذي يعيشه، وعلى الرّغم من سطوة الماء الذي يأخذ دلالة سلبية هنا، فإنّ الأصوات القديمة مازالت تتدفّق، وكأَنَّها ترفض فعل الإغراق والتغيب. غير أنّ ذلك لا يوازي قوّة حضور الموت في أفعاله المتعدّدة والمتواليّة:

«يجول التّبرّ فيها مثل وحشٍ يأكل الموتى

ويشربُ من دم الأحياء، يسرق زاد أطفال

ليتقدّ اللّظى في عينه ليغيره صوتا

يحطّمُ صوت كلّ الأنبياء هناك

يا لرين أغلال

ويا لصدى من السّاعات، بالأكفان مسّ رؤوس أطفال

وفلّ عناق كلّ العاشقين، ودسّ في القبله

مُدّى من حشرجات الموت، ردّ أصابع الأيدي

أشاجع غاب عنها لحمها، وستائر الكله

يجوؤها صفائح تحتها جثث بلا جلد»^(١٧)

تهيمن في الصّور المتتالية هنا آثار الموت، ويريد السّياب من ذلك تجسيد واقع سياسيّ واجتماعيّ بائس وتعريته، والتمرد عليه وتغييره، فيصوغ المشهد على

نحويشي بالتوتّر النفسيّ الذي يعيشه؛ فهو يعتمد إلى تصعيد عناصره عبر تحويلها من طبيعتها الواقعيّة إلى ما يجعلها مستطيلة نحو امتدادات مختلفة داخل النصّ، وكأنّه لا يرغب بالوقوف عند حدود تفاصيل المرئيّ، فهو ليس غايته وهدفه، مادام الحال الذي كان عليه المشهد قبلاً قد عبثت به أيدي التحوّل والتغيّر، عبر الأفعال المتتالية (يجول، يأكل، يشرب، يسرق، يحطّم، ...)، فلا يطمئن إلى مجرد إعادة تشكيله وتصويره، إنّهُ يريد أن يمزج تفاصيل المشهد بمشاعر الرّفص، فضلاً عن مزج الواقعيّ بالمتخيّل، والتاريخيّ بالجماليّ والفنّيّ.

أمّا في قصيدة سهراب (شاسوسا)، فتبدو حركة الصُّور في رسم المكان متّسقةً بموازاة حركة السّرد؛ ويقتسم السّرد مع الصُّور الأميّة والقيمة الجماليّة في تشكيل الأمكنة المستعادة:

«انگشتم خاک ها را زیر و رو می کند

و تصویر ها را بهم می پاشد، می لغزد، خوابش می برد.

تصویری می کشد، تصویری سبز: شاخه ها، برگ ها.

روی باغ های روشن پرواز می کنم.

چشمانم لبریز علف ها می شود

و تپش هایم با شاخ و برگ ها می آمیزد.

می پرّم، می پرّم»^(١٨)

ترجمة النَّصّ:

«ينبشُ إصبعي التُّرابَ

ويبعثرُ الصُّورَ، يتدحرج، ويغفو

ويرسم صورةً، صورةً خضراء:

الأغصان، الأوراق

أُحلقُ فوق البساتين المضيئة

وتكتظُّ عيناى بالأعشاب

وتنعقدُ نبضاتي بالأغصان والأوراق.

أُحلقُ، أُحلقُ»^(١٩).

إنَّ إيقاع حشد الجمل، يماثل في دلالته ارتفاع مستوى التفاعل مع المتخيل؛ إذ تدفع المعطيات الحسيّة الموصوفة في النصِّ إلى جعل الشعور بالمكان عبر التخيل أولاً، فالراوي يحلُّ على نحوٍ صوفيّ بالطبيعة المتحرّكة؛ بالأغصان والأوراق والأعشاب، ويتّصل نبضه بنبضها بوصفها تمثّل وجوداً حياً عصياً عن الاندثار، يقوده إلى التسامي والتخليق في المطلق. وتستحيل الصّورة المألوفة إلى مشهد استثنائيّ، غير أنّه قريب من حسّ المتلقّي؛ إذ يقدّمه النصُّ بطريقة جديدة، تتمرّج فيها أشكال الموجودات المألوفة بالهيئة المدهشة المتخلّقة على نحو جديد. وتمتلى الطبيعة بكيان الذات وهي تنفّس الحياة عبرها، فيغدو الاثنان متّسقين بحضور واحد ومكثّف. وبعبارة ثانية يتداخل الواقعيّ بالمتخيل، وكأنّ الأشياء تكتسب وجوداً مختلفاً حين تمرُّ من بين أصابع الراوي، محتشدةً بشكلٍ متتالٍ، وفق ما يسمّى بالحشد الأسلوبيّ، الذي «يكون في القصيدة الحديثة على هيئة مبرّرات متلاحقة، أو مجموعة من الجمل الأخبارية التي تنتهي بنتيجة، وهذه النتيجة إمّا أن تكون تراتبيّة مبنية بحسب مقدمات، وهي نتيجة منطقيّة لتلك المقدمات، أو انقلابيّة، والنتيجة الانقلابيّة هي التي تأتي على خلاف التوقّعات..»^(٢٠).

ويفترش المقطع هنا مساحة تحتصر العالم بطبيعة تحتفي بالموجودات النابضة بالحركة والحياة، ويمرص على أن يكون قريباً من نبض إيقاعها المتوازن، متفاعلاً معها، مبتعداً عما يُثير الصَّخب والتنافر في نسق الأشياء، فتغدو الطبيعة مكوّناً فاعلاً في إثراء الدلالة داخل النصّ، وتعضد عبر توازنها النسقيّ من انتظام النصّ الداخليّ وتوازن منظوره. ويعتمد (سهراب) في أرابيسك الصور على شذريّة الجملة في نصوصه، معوّلاً على ما يقابل هذا من استرسال في الدلالة، وهو أمر يتأتّى من الترابط ما بين مكوّنات الفضاء المكانيّ، على الرُّغم من توزّع الزمان بين ماضٍ وحاضر ومستقبل، وكأنّ النصّ يلّم الحياة في مشهد واحد معمّقاً وجودها، عبر الحلول في عناصرها. ولاشكّ في أنّ لنسق الحياة التي عاشها (سهراب) أثراً في ذلك، حينما اختار عزلة الريف وهدوءه على زحام المدينة وصخبها، مفضّلاً أن يقضي الليل والنهار في سلام وصمت وزراعة وجداول. فالمعروف عن (سهراب) أنّه شاعر انطوائيّ، ولهذا تتمتّع قصائده عن الطبيعة بمناخ صوفيّ، ويستعمل عناصر الطبيعة المتحرّكة التي تسمو بالنفس بعيداً عن قيودها المادّيّة بشكل يتّسق مع روحه وحالته الخاصّة، في حين نجد أنّ السيّاب يلجأ إلى الطبيعة فراراً من الوحدة واليأس، فهو لا يعبرّ بها أكثر من كونها ملاذاً آمناً، لهذا الأمر ارتباطه بحياته المليئة بالمصاعب والمشاكل التي عاشها، فنجدته بخلاف (سهراب)، يوظّف عناصر الطبيعة لتصوير مواقف اجتماعيّة وسياسيّة مختلفة^(٢١).

ويأتي الوصف في الصُّور التي يرسمها الشاعر وفق أنساق جماليّة يهيمن فيها البصريّ على سواه، حرصاً على تشكيل المشهد مرثياً للتمهيد إلى التحليق فوقه،

وفي مواضع أُخرى من القصيدة يشترك معه السّمعِيّ والشّمِيّ مجسّداً تنوعاً في الاتصال بالمكان، وتعميقاً لفاعليّة عناصره في تشكيل الصّورة الكلّيّة؛ إذ لا يؤثّر تعدّد الأنساق إلى بصريّة وغيرها في بناء القصيدة، ولا تشتت صورها، مادامت ترتبط مع بعضها ضمن إطار الصورة الكلّيّة، وتتحرك ضمن نسق داخليّ منفتح.

التنوّع الخارجيّ للنّسق

في هذا البعد من أبعاد انفتاح النّسق الجماليّ يكون النّصّ متشابكاً مع التجارب الأخرى في محيطه القريب وفضائه المتّسع البعيد، فبجواره تتزاحم النصوص والتجارب، وعليه أن يجد له موضعاً بينها. وهو في ذلك كلّه يخضع لتأثير أنساق مضمرة تتعلّق بسمة جوهرية في عمليّة الإبداع متمثلة بحاجة التجربة الإبداعية للمنشئ إلى ما يثريها ويجدّد رؤاها وأساليبها وتقنيات الكتابة فيها، فضلاً عن وقوعها ضمن مدارات مشتركة مع تجارب إبداعية قريبة أو بعيدة. وبهذا يعيش الشّاعر مناخاً تحتشد فيه التجارب الإنسانيّة المختلفة، يقبل على محاورتها والتفاعل معها، فيقوم بتجوال واسع في فضاءاتها متدرّجاً في التناغم وعيش حالة الألفة معها.

ترد في (المعبد الغريق) تناصّات عديدة، لعلّ أبرزها امتداد نسق القصيدة نحو مناخات الأسطورة ذات الطابع الغرائبيّ، فالسّياب يعمد إلى مقابلة ما بين صورتين؛ في الأولى تحتشد الوحوش في البحيرة التي غرق فيها المعبد لكي تحرس كنوزه، وفي الثانية يقف الإنسان المعاصر المضطهد مستلباً يحرس كنوزاً لا يناله منها شيئاً، بل تأخذه التناحرات والمطامع إلى صناعة الموت والبقاء في وحول

الفقر والتخلُّف:

«فقيم غرور هذا الهالك الإنسان، هذا الحاضر المشدود

بالأجل؟

أعمّر ألفَ عام؟ ليته شهدَ الخلائقَ وهي تعبرُ شُرْفَةَ الأزلِ

ألا يا ليته شهدَ السَّلاحفَ: تستحقُّ الدُّنيا

قيصرها، ويمنع درعها ما صوّبَ الزمنُ

إليها من سهامِ الموتِ!

لكنّ الذي يحيا

بقلبٍ يعبرُ الآبادَ، يكسرُ حدّه الوهنُ

فيصمت، عمره أزلٌ يمسُّ حدوده أبدٌ من الأكوان

في دنيا

هنالك ألفُ كنزٍ من كنوز العالم الغرقى

سُتُشِع ألفَ طفلٍ جائعٍ وتُقيلُ آلافاً من الدَّاءِ

و تُنقِذُ ألفَ شعبٍ من يدِ الجلادِ، لو ترقى

إلى قَلِّكَ الضَّميرِ!« (٢٢)

يفيد السِّيَاب من مشهد المعبد الغريق الذي يصفه، في أسطورة التصوير، عبر شحن عناصر الطبيعة بدلالات غرائبيّة، ليستطيع أن يعبر عن الواقع الذي انسلخ عن ملامحه الطبيعيّة وانسحق فيه الإنسان؛ ولا شكّ في أنّ افتتاح النَّسِقِ الجماليِّ خارج القصيدة باتجاه مرجعيّات أسطورية، يعكس حاجة الأداء التعبيريّ فيها إلى ما يسعفها في استيعاب واقع كهذا، لابدّ من تعريته بقوة، وإدانتته بشدّة.

فالسِّياب في تجربة القصيدة هذه - كما في قصائد أخرى كثيرة له - أراد أن يسقط فكراً خلاقاً على فكر بدائيّ تمثله الأسطورة، لنقد الواقع السِّياسيّ، والسَّعي لتقديم رؤية مختلفة لعالم إنسانيّ أفضل، من غير أن ينفصل ذلك عن البعد الجماليّ في مستوى التعبير الشّعريّ وطموحه إلى الفرادة في التجديد^(٢٣).

وحين يصل الأمر إلى ضرورة استنهاض الإنسان لتغيير بؤس واقعه، يستعين السِّياب على نحو صريح بالرمز الأسطوريّ، مفيداً من الطاقات الدلاليّة التي يحملها (عوليس) في حلّ مشكلات الإنسان المعاصر، وإنهاء معاناته، فيكرّر دعوته في أكثر من مقطع، مزاجاً ما بين بعض مختصّات الشخصية في نصّها الأساس (الأسطورة)، بوصف (عوليس) بطلاً قادراً على التغيير وإنهاء ابتعاده عن وطنه، وما يمنحه سياق القصيدة له من شحنات دلاليّة مضافة، تستدعيها تجربة القصيدة وموضوعها:

«فيا عوليس... شاب فتاك، مَبْسَمٌ زوجك الوهاج

غداً حطباً. فقيم تعود، تفري نحو أهلك أضلع الأمواج

هلمّ فماء شيني في انتظارك يحبس الأنفاس

فها جرحته نقره طائر أو عكرته أنامل التسم»^(٢٤)

إنّ اللّافت في استعمال الرمز الأسطوريّ هنا أنّ السِّياب قد عمد إلى تهيئة فضاء حضوره، فانتقل بعناصر الطبيعة، ومنها (ماء بحيرة شيني) المرتبطة بالمكان المحدّد (المعبد)، من دلالتها الأولى المتعلّقة بحادثة غرق المعبد، إلى دلالة جديدة؛ تتملّ فيها البحيرة مأزق الإنسانية الكبير الذي يهدّدها بالغرق والموت، بمعنى «أنّ بنية مكان النصّ تصبح نموذجاً لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد

التركيب الداخلي لعناصر النصِّ الداخليَّة لغة النمذجة المكانيَّة»^(٢٥). وهكذا، يحركُ النصُّ المكانَ باتجاه استحضار نصوص أو ذوات من خارج نسقه الجماليِّ؛ إذ يستدعي المناخُ الشُّعريَّ للقصيدة عبر المكان ذواتاً أو أشياء تقع في مداراته العامَّة، ويرتبط بها من وجه قريب أو بعيد بصله ما، فالمكان وعناصره تشكِّل جزءاً من وجود الذات وسيرتها وهويَّتها؛ لذا نجده ملتصقاً بمناخ التذكُّر (الماء بكلِّ دلالاته الإيجابية والسَّلبية في حياة السَّياب بوصفه نسقاً مضمراً في القصيدة)، ويتضاعف حضوره كلما مضينا في تتبُّع الوشائج الخفيَّة ما بينه والعناصر المستدعاة، أمَّا فعل النصِّ، فهو ماضٍ نحو الدَّمج ما بين المرئيِّ والمسموع والمستدعى والمتخيَّل، وبهذا لن يبقى المشهد محض انعكاس لمشاعر أو تجربة حياتيَّة فحسب؛ فهو يقول ما يخصُّه كمكون فاعل ووجود يتشابك مع المحيط بعلاقات خاصَّة، ولا يبدو ذلك منفصلاً عن بنية النصِّ ومركزه، فعلى الرُّغم من توسُّع إحالات القصيدة هنا إلى مرجعيَّات أسطوريَّة تبقى فكرة انحياز الصَّوت فيها إلى انتمائه النقيِّ حيث فطرته الأولى التي يهددها المسخ العصريُّ الآن.

أمَّا في قصيدة (سهراب)، فنرى تفرُّع نسق الرؤية في القصيدة باتجاه خارجيٍّ متمثلاً بمجيء المكان (المعبد / شاسوسا) بؤرة مولدة لهذه التفرُّعات، فهو لا يغادر ظاهراً حقيقته في التاريخ ويرتبط بدلالته الأولى وهو يدخل فضاء القصيدة، فهو معبد أثريِّ غابت ملامحه الأولى، وخفتت فيه أصوات قاصديه؛ لذا جاء صوت الشَّاعر محاولاً اكتناه فعل الزوال في المتبقيِّ الشاخص من الأثر؛ فيدور صوته في جنبات المكان قارئاً متأملاً قوَّة حضور الزوال في المكان، عبر لوحات

متتالية تؤلّف مدّاً صورياً حركياً يجرّض تفاصيل المكان على كسر الغياب، غير أنّ (شاسوسا/المعبد) -بنظرة عميقة لتحوّلاته في القصيدة- يتحوّل إلى (أنموذج مكانيّ) تفتح آفاقه باتجاه فضاءات أرحب تتجلّى فيها عدّة دلالات.

يقول الشاعر:

«روى دشتى دور افتاده

آفتاب، بال هاييم را مى سوزاند، ومن در نفرت بيدارى به خاک مى افتم.

كسى روى خاكستر بال هاييم راه مى رود.

دستى روى پيشانى ام كشيده شد، من سايه شدم:

«شاسوسا» تو هستى؟

دير كردى:

از لالايى كودكى، تا خيرگى اين آفتاب، انتظار ترا داشتيم»^(٢٦).

ترجمة النص:

«وعلى صحراء نائية

تُحرق الشمس أجنحتي

فأسقط، في غمرة السّام من اليقظة،

على التراب

يسير أحدّ ما على رماد جناحي

تحنو يدّ على جيني ... لقد أصبحت ظلّاً:

«شاسوسا» أهذا أنت؟

لقد تأخّرت:

انتظر تك من تهويدة الطفولة

حتَّى اضطراب هذه الشَّمْسِ»^(٢٧).

يُوظَّفُ الشَّاعرُ المكانَ وعناصره من مفردات الطبيعة بشكلٍ يُخرجه فيه من نسقه، ويجوِّل دلالته من المباشرة المحدَّدة، إلى سياق عامٍّ، مفيداً من إمكانيَّة انفتاحه على فضاءاتٍ خارجيَّةٍ رويَّةٍ مطلقة، الأمر الذي يمنح النصَّ ديمومة جماليَّة مضاعفة؛ فلا تكتفي مخيَّلة الشَّاعر هنا بأن تأتي متَّسقةً مع عناصر الطبيعة، بل تتفوق عليها في قوَّة الحضور وفاعليَّة تشكيل المشهد والصُّورة، وتكاد تحتلُّ هذه الظاهرة أجزاء القصيدة بتمامها.

لقد أراد (سبهرى) من استعمال (شاسوسا) ثيمةً مكانيَّةً محوريَّةً في النصِّ تحقيق «معرفة» بالوجود أكثر من تغيير علاقات «الوجود»؛ فهو يتأمَّل موضوعه أولاً، ومن ثمَّ عناصر بنائه ثانياً، وهو ما يمثِّل ميزةً خاصَّةً من مزايا قصائده، يتأمَّل تفاصيله وجوانبه من أجل قبول جميع أبعاد وجوده وتأكيدها. ويبدو أنَّ حين الشَّاعر في هذه القصيدة إلى فترة «الطفولة» من حياته الشخصيَّة، يوجَّهه نسقٌ مضمَّر؛ يتمثَّل في حنينه إلى طفولة الوطن في عصوره الأولى^(٢٨).

ونلاحظ اعتماد المقطع هنا في كسر جمود المشهد الظاهريِّ، تكثيف استعمال الأفعال المضارعة، وانفتاح النَّسِقِ على الترميز ودلالاته الإشاريَّة؛ فتقيم الأفعال لها مسرحاً مفتوحاً في المكان الواقعيِّ، وتدفع الموجودات إلى التخلِّي عن واقع وظيفتها المحدَّدة، ووجودها المقيَّد باتجاه حضور تجرديِّ يتجدَّد مع كلِّ الأمكنة والأزمنة بلا فرق، فما هو نسبيِّ (شاسوسا/ المعبد) يصبح مطلقاً، وما هو سطحيِّ يستحيل عميقاً، وعبر هذه التحوُّلات يعطف المشهد المتشكِّل

بالطبيعة إلى ما يحقق انفتاحاً لافتاً للنسق الجماليّ في النصّ، ويغادر المكان هيأته، حين يشخّصه الشّاعر ويجاوره، ويجعله يتحرّك أمامه في نهاية القصيدة، باعثاً فيه الحياة من جديد:

«چهره ای در آب نقره گون به مرگ می خندد:

«شاسوسا!» «شاسوسا»!

در مه تصویرها، قبرها نفس می کشند.

لبخند «شاسوسا» به خاک می ریزد

و انگشتش جای گمشده ای را نشان می دهد: کتیبه ای!

سنگ نوسان می کند.

گل های اقاچیا در لالایی مادرم میشکفد: ابدیت در شاخه هاست.

کنار مشتی خاک

در دور دست خودم، تنها، نشسته ام.

برگ ها روی احساسم می لغزند»^(۲۹).

ترجمة النصّ:

«ثمّة وجه في الماء الفضيّ يهزّأ من الموت:

«شاسوسا!» «شاسوسا»!

في ضباب الصُّور تتنفس القبور

وتنهمر ابتسامة «شاسوسا» على التُّراب

وإصبغه يشير إلى مكان مفقود: إلى كتيبة!

الحجر يتأرجح

تتبرعم أزهار الأكاسيا في تهويده أمي:
 إنَّ الأبدية في الأغصان
 جلستُ وحيداً
 بمحاذاة حفنة تراب، على منأى من ذاتي
 تساقط الوريقات على مشاعري»^(٣٠).

يصل النسق أقصى انفتاحه على الخارج هنا، يتحوّل المكان/ المعبد إلى كائن خارق، يقترن وجهه بالماء، هازناً من الموت، ممطراً ابتسامة تعيد الحياة، وواضح أن ملامح كهذه أضفت على المكان عبر التخيل حضوراً أسطورياً، ساعده في ذلك على مستوى اللغة تعدد الأفعال وفق نسق حركي خاص، وقد سعى (سهراب) بذلك لتشكيل شعريّة مغايرة؛ لأنّه يريد للأمكنة المستعادة أن تغادر إطارها القديم، ووجودها الذي أقامت فيه سابقاً وخسرتّه؛ فالأخير غير مأمون ولا يُنتج بقاءً ينسجم مع جوهر الوجود ودلالته العميقة.

ونلاحظ من جملة ما يستدعيه المناخ الروحي في انفتاح نسق قصيدة (سهراب)، فكرة أنّ نعمة الله تتجلّى في شكل خيال مائي، وهي فكرة شعريّة وصورة باطنيّة طالما احتفى بها الشاعر (جلال الدين الرومي)، على الرُغم من أنّه يستخدم رمز الماء والتشبيه بطرق مختلفة في أسلوبه الشعري، فضلاً عن ذلك، غالباً ما يقارن الرومي «بحر المعاني الباطنيّة» بالعالم الخارجي؛ فالظاهر الخارجيّة وجميع الأنواع التي يمكن رؤيتها ليست سوى القش والحطام، التي غطت في هذا «البحر»: معاني رب العالمين. وقد تكرّرت هذه الصّورة في شعر الرومي، وكان دائماً يعدُّ أنواع الموادّ الظاهرة أشياءً عرضيّة، تخفي الأعماق اللامتناهية

لبحر الحياة^(٣١).

ومن أجل ذلك تشارك المكان والشاعر، المتماهي صوته مع صوت الراوي في القصيدة، في بطولة رؤية معاصرة تفسّر الماحول وتُدرك أسرار الماضي، وتتحرّك في أزمنة متعدّدة، عبر لغة شعريّة متجدّدة، مجسّدة نزوعاً تحرّرياً يرفض الاحتباس في إطار نموذجيّ محدّد. ويغدو المكان في النصّ هو المتحدّث، والشاعر قناة الحديث^(٣٢).

ويمارس فعل الكتابة دوره في الانتقال بالمشهد/ الصّورة ممّا هو ذاتيّ أقرب إلى البوح والمناجاة، إلى ما هو عامّ وأكثر انفتاحاً على الموضوعيّ/ الجمعيّ، عبر حركيّة صور المكان، مستعملاً التفاصيل المشتركة ما بينه وجزئيات الأمكنة المتعدّدة، أو عناصر الطبيعة المختلفة؛ فتصير المفردة في التشكيل وحدة شعريّة متّصلة ببنية المشهد الكليّة.

لقد كان صوت (سهراب) حاضراً بوضوح في قصيدته، مستدعيّاً مناخات صوفيّة شاسعة، وبخاصّة حين يعمد إلى استثارة ذاكرة الأمكنة، ومحاوره الماضي المكانيّ واستنطاقه، والركون إلى هدوئه وسكونه؛ من أجل تعميق حضوره الشعريّ في النصّ، وجعله مندغماً مع فاعليته الغائبة في الواقع.

الخاتمة

تحرك النَّسَقِ الجماليِّ في القصيدتين المدروستين باتجاهين مثلاً بُعدي النَّسَقِ المهمَّين؛ الداخليِّ والخارجيِّ، وفيهما يتجاوز المكان واقعيَّته، والنصُّ بدوره يبتعد عن التوثيق؛ إذ يحقِّق المكان انتقالاً من مادِّيَّته وملاحمه الطوبوغرافيَّة الصارمة إلى ما يمثِّل وجوداً مفتوحاً لانهائيّاً، يرتبط بمطلق الإنسان وأحواله، أو يرتبط بالروح وعوالمها الخفيَّة وأحوالها الخاصَّة، المعبد البوذيِّ في قصيدة السَّيَّاب يغادر أبعاده الماديَّة وهاجسه المكانيِّ الخاصَّ ووجوده المقيَّد، وكذا معبد (شاسوسا) لدى (سهراب)، لينتقلا إلى فضاءات مغايرة، واسعة ودالَّة، وإلى رحابة في دلالته عند استعماله رمزاً في النَّسَقِ المفتوح على الخارج؛ إذ تمتدَّ تفرَّعاته لدى السَّيَّاب إلى ما هو اجتماعيِّ وسياسيِّ وإنسانيِّ بشكل عامِّ، وتدخل الأمكنة لدى (سهراب) فضاءً عرفانيّاً شديد التحريض على التأمل، فهي رحابة الدَّلالة في الرمز التي تكون الذات فيها ساحة في الضوء، على نحو يذكِّرنا بالنصوص العرفانيَّة شعراً ونثراً في التراثين العربيِّ والفارسيِّ.

لقد كان التناوب ما بين تحييل الراهن وتحييل الماضي مستمراً في الفعل الشعريِّ في القصيدتين على نحو متفاوت، يجسِّد سعيهما إلى الخروج من نمطيَّة اللَّحظة التقليديَّة في الوقوف أمام الطبيعة وتأمُّل عناصرها، إلى ما هو استثنائيِّ

وجديد؛ وقد كان ذلك عبّر تأمل غنوصي / باطنيّ لدى (سهراب)، مثلّ مهيمنة أسلوبية في معظم نصوصه، وعلامة خاصّة في تجربته الشعريّة، أمّا السّياب، فكان حريصاً على أن يحقّق صدّم الراهن بالماضي، عبّر حركيّة المشهد، التي هي انعكاس لحركة الإنسان في آفاقه الإنسانيّة الأوسع.

الهوامش

- ١- لسان العرب: ابن منظور، مادة نسق: ص ٣٥٢
- ٢- مفهوم النَّسِقِ في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، سليمان أحمد الضاهر، مجلة جامعة دمشق، مج ٣٠، ع ٣/٤، ٢٠١٤: ص ٣٧٠.
- ٣- يُنظر: مدخل إلى نظرية الأنساق: نيكلاس لومان، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، ص ٦.
- ٤- ديوان بدر شاكر السياب: ٢/ ٢٥٤.
- ٥- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، عزّ الدين إسماعيل: ص ١٧٥.
- ٦- ديوان بدر شاكر السياب، ٢/ ٢٥٩.
- ٧- جماليّات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا: ص ٣١.
- ٨- مجموعه آثار سهراب سبهرى: به كوشش امير قربانى: ص ١١٨.
- ٩- الأعمال الشعريّة الكاملة، سهراب سبهرى، ترجمة وتقديم: غسان حمدان: ص ١٢٣.
- ١٠- مجموعه آثار سهراب سبهرى: ص ١١٨.
- ١١- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ١٢٤.
- ١٢- يُنظر: نقد نوين در حوزه شعر: دكتور پروين سلاجقه، ١٤٩، وما بعدها.
- ١٣- مجموعه آثار سهراب سبهرى: ص ١١٨.
- ١٤- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ١٢٤.
- ١٥- نظريّة المحاكاة: د. عصام قصبجي: ص ١٣.
- ١٦- ديوان بدر شاكر السياب: ٢/ ٢٥٦.
- ١٧- المصدر نفسه: ص ٢٥٩ - ٢٦٠.
- ١٨- مجموعه آثار سهراب سبهرى: ص ١١٩.

- ١٩- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ١٢٥.
- ٢٠- ظواهر فنيّة في لغة الشعر العربي الحديث: علاء الدين رمضان: ص ٨٩.
- ٢١- يُنظر: طبيعت وشعر در گفت وگو با شاعران، مهري شاه حسيني، كتاب مهناز: ص ٩٠.
- ويُنظر كذلك: بررسي تطبيقي طبيعت در شعر سهراب سپهري ويدر شاکر السّياب: صلاح الدّين عبدی، محمد أحمدي ازندرياني: كاوش نامه أدبيات تطبيقي، سال دوم، شماره ٨، زمستان ١٣٩١: ص ١١١ - ١١٣.
- ٢٢- ديوان بدر شاکر السّياب: ٢/ ٢٥٥ - ٢٥٦.
- ٢٣- يُنظر: الأسطورة في شعر السّياب: د. عبد الرضا عليّ: ص ٢١، ٢٥.
- ٢٤- ديوان بدر شاکر السّياب: ٢/ ٢٥٦.
- ٢٥- مشكلة المكان الفنيّ: يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة (عيون المقالات) ع ٨، ١٩٨٧: ص ٦٩.
- ٢٦- مجموعه آثار سهراب سپهري: ص ١١٩ - ١٢٠.
- ٢٧- الأعمال الشعريّة الكاملة: ص ١٢٥ - ١٢٦.
- ٢٨- نقد نوين در حوزه شعر: ص ١٤٩ - ١٦٤.
- * جدير بالذّكر أنّ من الباحثين من وضع ثلاثة تأويلات لاسم (شاسوسا)، هي:
- المرأة الأثيريّة.
 - تعني القادة والحكّام الشرفاء والمجهولين.
 - إنّه من ألقاب الآلهة الهندوسيّة العظيمة.
- يُنظر: شاسوسا در شعر سهراب سپهري: زن اثيري وازدواج جادويي: فاروق صفى زاده، نشر: قصيده، تهران، ١٣٨٣: ص ١٨ - ٦٦.
- ٢٩- مجموعه آثار سهراب سپهري: ص ١٢٢.
- ٣٠- الأعمال الشعريّة الكاملة: ١٢٩.
- ٣١- عناصر طبيعت در شعر فارسي ٢: سعیده ره پيما شماره ١٥٤١-١٥٤٢، نوشته علي الرباط: <http://aryaadib.blogfa.com/post/517>
- ٣٢- يُنظر: شحناات المكان جدليّة التشكيل والتأثير: ياسين النصير: ص ٨٣-٨٤.

المصادر والمراجع

(١) الكتب والدراسات العربية والمترجمة

- ١- الأسطورة في شعر السَّيَّاب، د. عبد الرُّضا عليّ دار الرائد العربيّ، بيروت، ط٢، ١٩٨٤ م.
- ٢- الأعمال الشعريّة الكاملة، سهراب سبهرى، ترجمة وتقديم: غسان حمدان، الرافدين، بيروت/ منشورات تكوين للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ٢٠١٨.
- ٣- جماليّات المكان: غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
- ٤- ديوان بدر شاكر السَّيَّاب، دار العودة، بيروت، ٢٠١٦.
- ٥- شحنات المكان جدليّة التشكيل والتأثير، ياسين النصير، الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط١، ٢٠١١.
- ٦- الشَّعر العربيّ المعاصر، قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ط٥، (د.ت).
- ٧- ظواهر فنيّة في لغة الشَّعر العربيّ الحديث، علاء الدّين رمضان، منشور اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- ٨- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- ٩- مدخل إلى نظريّة الأنساق، نيكلاس لومان، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد، ٢٠١٠.
- ١٠- مشكلة المكان الفنّيّ، يوري لوتمان، تر: سيزا قاسم دراز، مجلّة (عيون المقالات) ع ٨، ١٩٨٧.
- ١١- مفهوم النَّسق في الفلسفة (النَّسق: الإشكالات والخصائص)، سليمان أحمد الضاهر،

مجلة جامعة دمشق، مج ٣٠، ع ٤/٣، ٢٠١٤.
١٢- نظرية المحاكاة، د. عصام قصبجي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط ١، ١٩٨٠.

(٢) الكتب والدراسات الفارسية

١- بررسی تطبیقی طبیعت در شعر سهراب سپهری و بدر شاکر السیاب، صلاح الدین عبدی، محمد أحمدی از ندریانی: کاوش نامه ادبیات تطبیقی، سال دوم، شماره ٨، زمستان ١٣٩١.

٢- شاسوسا در شعر سهراب سپهری، زن اثری و ازدواج جادویی: فاروق صفی زاده، نشر: قصیده، تهران، ١٣٨٣.

٣- طبیعت و شعر در گفت و گو با شاعران، مهري شاه حسيني، كتاب مهناز؛ نوبت چاپ: ٢، ١٣٩٤.

٤- مجموعه آثار سهراب سپهری، به کوشش امیر قربانی، نوبت چاپ اول، ١٣٩٧.

٥- نقد نوین در حوزه شعر، دکتر پروین سلاجقه، نشر مروارید، ١٣٩٤ ش / ٢٠١٥.
(٣) روابط إلكترونية:

عناصر طبیعت در شعر فارسی ٢: سعیده ره پیم شماره ی نوشته

على الرابط : <http://aryaadib.blogfa.com/post/517>