

الصورة وبنية الحكاية في قصيدة "حفار القبور"

يوسف حسين حمدان*

ملخص

يهدف هذا البحث إلى الوقوف على الدور الذي تلعبه الصورة الشعرية في بناء الحكاية في قصيدة "حفار القبور" لبدر شاكر السياب، وإلى إبراز الخصائص التركيبية للصورة، وتحليل آلية ظهورها، وتطورها داخل القصيدة، حيث تتميز الصور في "حفار القبور" بنموها بالاعتماد على بعضها بعضاً، لتشكل الصور المفردة من اجتماعها في سياق القصيدة مشهداً له خصائص زمانية ومكانية. وكذلك يسعى البحث إلى إبراز التداخل بين الصورة الشعرية وعناصر الحكاية في "حفار القبور"، حيث تشكل الصورة عناصر الحكاية في القصيدة، وسيتم التركيز بشكل خاص على عنصري الشخصية والزمان لما يتصفان به من تركيب وغموض في القصيدة. ويعتمد هذا البحث على التحليل المباشر للصورة ولعناصر الحكاية في "حفار القبور"، وكيفية تقديمها للدلالة والرؤية في القصيدة، حيث لا تُقدّم القصيدة معاني مجردة، وإنما يظهر المعنى متجسداً من خلال الصورة والحكاية وباعتباره جزءاً منها.

الكلمات الدالة: حفار القبور، بدر شاكر السياب، الصورة الفنية، الحكاية.

المقدمة

وخفية (إسماعيل، 2010، ص124-126).

ولوضع هذا البحث في سياق الدراسات المنجزة عن السياب، لا بدّ من الإشارة إلى غزارة الدراسات التي تتناول شعره، حتى يبدو من غير الممكن "لأي قراءة للسياب أن تتطرق... من فراغ تأويلي خالص. لأن ما تراكم من إنجاز نقدي حول هذا الشاعر يجعل أي محاولة لقراءته اليوم حثّاً في أرض مترعة بالتأويلات، ودخولاً في غابة كثيفة من الدلالات والاستقصاءات المنهجية الشائعة" (حافظ، 1996، 20). ويبدو من غير الممكن تقديم العشرات من الدراسات عن أعمال السياب، لذلك سأشير بعبارة إلى بعضها ذاكرة المواضيع التي تركّز عليها، ثم أخصّ بالذكر تلك التي تركّز على قصيدة "حفار القبور". بعض هذه الدراسات يتناول حياة السياب الشخصية والأدبية وتطور شعره والملاحم الفنية فيه مع دراسة بعض قصائده دراسة تحليلية (عباس، 1983)، كما تركّز دراسات على دور السياب في التجديد في الشعر العربي الحديث على مستوى بنية القصيدة والرؤية الفنية (سويدان، 2002)، وتناولت دراسات أخرى مواضيع شعر السياب (حسن، 1983). وتمت أيضاً دراسة مصادر السياب الفكرية والفنية بما فيها التراث العربي والأدب الغربي (حداد، 1998) وتوظيف الأسطورة بأشكالها ومستوياتها المختلفة في شعره (رزوق، دت، ص85-94) (علي، 1978)، (الشرع، 1999، ص 61-80). وثمة دراسات تناولت الصورة في شعر السياب وتشكلها ومصادرها الخيالية والواقعية والرمزية،

احتلت الصورة مركزاً بارزاً في الحركة الشعرية الحديثة، بما لها من دور كبير في تشكيل القصيدة وتأثير في مكوناتها والعلاقات الجامعة بينها، حيث تنصف بـ "التفاعل، والحيوية، والخصب"، وتظهر آثارها في كلّ مكان في القصيدة (إسماعيل، 2010، ص128-129). ومما لا شكّ فيه أنّ هذا البروز لدور الصورة ينسجم مع طبيعة المجتمع الحديث، فهو "عصر بلاغة الصورة" (إسماعيل، 2010، 124)، والشاعر يتأثر بحساسية مفرطة بعصره ويكشف، بشكل غير مباشر، عن صورة الإنسان والعوامل التي تؤدي إليها (Tate, 1959, pp.379-380). والصورة في الشعر الحديث تتجاوز العلاقات البلاغية كالتشبيه والاستعارة، حيث تتعمق العلاقات الدلالية بين مكوناتها (صبري، 1959، ص97-98). وهذا لا يعني أنّ الصورة لا توظف الاستعارة والتشبيه والأشكال البلاغية الأخرى، وإنما توظفها باعتبارها جزءاً من الصورة، وتتجاوز وظائفها التقليدية إلى الكشف عما تتضمنه من علاقات عميقة

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2014/11/23، وتاريخ قبوله 2015/1/13.

** قد تصل حساسية الشاعر بمحيطه إلى أن يتأثر حسّه الإيقاعي بصوت المحركات الآلية دون أن يعي ذلك مباشرة. (Leavis, 1938, p. 24).

(المحادين، 1986)، (الجنابي، 1988، ص 49-100)، (توفيق، 1997، ص 351-361).

وفيما يتعلق بدراسة قصيدة "حفار القبور"، ثمة عدد من الدراسات تتناول جوانب مختلفة من القصيدة، فالدكتور إحسان عباس فسّر القصيدة مركزاً على الصورة البوهيمية لشخصية الحفار التي تعاني من تناقضات وصراعات ومن خضوعه "لغرائزه وجوعه وجهله" (عباس، 1983، ص 160-162). كما يحلل المؤلف القصيدة تحليلاً نفسياً محاولاً ربط بعض أحداث القصيدة بالسياق نحو ربطه تعلق مصير الحفار بالقبور بوالدة السياب التي كانت ميتة في قبرها، كما حاول المؤلف موضوعة القصيدة في سياق حياة السياب ووجوده في بغداد بعيداً عن قريته جيکور، وأشار أيضاً إلى أنّ الحفار رمزياً هو صورة للطاغية الذي يعتمد عيشه على موت الآخرين (عباس، 1983، ص 162-168).

ويتناول عبد الفتاح عثمان القصيدة في كتابه دراسات في النقد الحديث (ص 65-81)، فيدرس سمات القصيدة العامة مركزاً على الجوّ الكئيب المسيطر عليها وعلى رمزية حفار القبور، حيث يرمز للإنسان الذي "ماتت فيه كل معاني الإنسانية، فأصبح ذنباً جائعاً مفترساً يمتص الدماء ويعتصر العرق وينبش الجراح ويهتك الأعراض..." (عثمان، 1991، ص 66). كما بحثت الدراسة في مكونات القصيدة من المونولوج والمكان الممتلئ بالدلالات السوداوية التي تظهر من خلال الصورة دون الاعتماد على رموز أسطورية أو تراثية. وتركز الدراسة على صورة الحفار الوحشية القاسية وعلى المكان الذي يمتلئ بالكآبة والبؤس وهو ما يلائم حالة الصراع بين "الغرائز والعقل" التي يعيشها الحفار (عثمان، 1991، ص 68-79).

ويتخذ خليل موسى شخصية حفار القبور في كتابه بنية القصيدة العربية المتكاملة مثلاً على الشخصية الدرامية (الموسى، 2003، ص 240-250) مع نماذج من أعمال عبد الوهاب البياتي وخليل حاوي. ويشير المؤلف بدون تفصيل إلى أنّ الحدث في حفار القبور ينطلق من مكان وزمان محددين يساهمان في تشكيل الخصائص الدرامية للحفار. وبينما تكشف الصور التشبيهية بؤس هذا الفضاء بشكل يتلاءم مع سوداوية الحفار، يبين المونولوج شخصيته من الداخل وصراعه وتناقضاته. ويحلل المؤلف شخصية الحفار عبر القصيدة مشيراً إلى أنّها شخصية سادية تتمتع بالآلام الآخرين، وهو وإن ثار على مجتمعه إلا أنّ ثورته تهييمية؛ إذ يتمنى قدوم الحروب ودمار المجتمع بأسره، ولا يمتلئ تذكره للقيم الأخلاقية والإنسانية سوى لحظات قصيرة مقابل أمنياته الكثيرة بدمار المجتمع الذي يجوع فيه.

وفي مقالة بعنوان "حفار القبور بين السياب وحسب الشيخ جعفر" نشرها ذياب شاهين في موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، يقارن فيها الكاتب بين قصيدة السياب "حفار القبور" وقصيدة "الحفار" لحسب الشيخ جعفر، مركزاً على جوانب الشبه والاختلاف بين القصيدتين. ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذه المقالة تشير إلى أنّ شخصية حفار القبور في قصيدة السياب رمز للسياب نفسه، كما تحاول أن تربط الزمن في القصيدة بحياة السياب وبلحظة كتابة القصيدة، وهو ما لا يتفق مع صورة الحفار الذي يتصف بالسادية ومخالفته للمعايير الأخلاقية والإنسانية، لذلك يغدو اعتبار الحفار رمزاً للسياب أمراً غير منطقي. بالإضافة إلى ذلك، تشير المقالة إلى أنّ "الزمن [في القصيدة] له وجهان، فهو رحيم بالنسبة لأهل المدينة لأنه لم يمت منهم أي شخص خلال هذه الفترة ولكنه كان قاسياً على حفار القبور". على الرغم من أنّ هذا الكلام يبدو منطقياً، إلا أنّ موقف القصيدة من المدينة مختلف؛ إذ تقدّم القصيدة رؤية عن وحشية المدينة وما تثيره في النفس من رغائب دون مراعاتها أو تليينها للإنسان الضعيف والفقير، وبالتالي لا تحاول توجيه الرؤية فيها لإظهار موقف أهل المدينة، وإنما تقتصر على اعتبارها المكان الذي يأتي منه القاتلون والجناة حسب لفظ القصيدة.

(<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=181086>)

أما هذا البحث فيحاول الوقوف على دور الصور في بناء قصيدة "حفار القبور" للسياب وتحليل آليّة ظهورها وتطورها ومستوى تركيبها والعلاقات الجامعة بينها، وكيفية عملها على رسم شخصية الحفار والكشف عن نفسيته وعن الفضاء الزماني الذي يتحرك فيه. هذه القصيدة تتكون من أربعة مقاطع متفاوتة في الحجم تفاوتاً واضحاً، تُشكّل معاً بنية حكاية، تتوفر فيها عناصر درامية عدّة، نحو المكان والزمان والشخصية والحدث*. هذه العناصر جميعها تعتمد - إلى حدّ بعيدٍ - على الصورة، وهي الوحدة الأساسية المكوّنة لمشاهد القصيدة، وتمتاز بجملة من الخصائص على مستوى اللغة والتركيب على نحو يجعلها الإطار الكلي والتفصيلي للقصيدة في آنٍ واحد. فالقصيدة تكاد تكون لوحة كبرى تتضمن مجموعة من المشاهد تتحرك بينها

* ستركز الدراسة الحالية بشكل خاص على عنصرين من عناصر الحكاية هما الشخصية (حفار القبور) والزمان؛ نظراً لأهمية شخصية الحفار وتأثير صورته على مكونات القصيدة جميعها؛ ولأنّ الزمان يظهر بشكل غير واضح عبر مشاهد عدّة ويحتاج إلى تتبع دقيق للعلامات الدالة عليه.

الصورة والحكاية في قصيدة "حفار القبور"

مع أنّ بنية قصيدة "حفار القبور" تعتمد أساساً على الناحية التصويرية، وأنّ الحكاية فيها ذات طبيعة "سهلة مسترسلة"، تشبه "قصّة قليلة الأحداث" كما يصفها إحسان عباس (عباس، 1983، ص 167-168)، إلّا أنّ الحكاية هي الإطار الذي تتشكّل فيه بنية القصيدة والسياق الذي تعمل وتظهر من خلاله الصورة الفنية، باعتبارها الأداة التعبيرية المركزية في القصيدة. ومن الواجب ذكره ابتداءً، أنّ كلا من التصوير والحكاية لا ينفصلان في القصيدة؛ فهما تكوين منصهر في إطار واحد، والإشارة إلى واحد منهما يعني الآخر في الآن ذاته. فالفضاء الزماني والمكاني للقصيدة، على سبيل المثال، يظهر من خلال الصور، التي تعمّ الأثر النفسي لزمان القصيدة ومكانها على القصيدة كلّها؛ فالقصيدة تبدأ، كما سيأتي تفصيل ذلك لاحقاً، بلحظة الغروب وبقدوم الليل، وتمتدّ اللحظة الزمنية حتى اليوم التالي الذي يغيب فيه النهار ويتّصل بالمساء والليل. هذا يعني أنّ القصيدة تتحرك في الظلام الذي يتلازم مع الأجواء الكثيئة والحال النفسية التّعسّة لحفار القبور. والمكان، أيضاً، يحمل من دلالات البؤس ما يجعله منسجماً مع ذلك؛ فالفضاء المكاني الأساسي في القصيدة هو المقبرة، الذي ترسمه القصيدة في لوحات تبرز فيها أجواء الشقاء والتعاسة. حتّى حين يذهب الحفار إلى المدينة، فإنّ أجواء الظلام وبؤس المقبرة تنتبعانه، وتمّحي أضواء المدينة وحيويتها وتبتدى لها وجهٌ عابس كئيب. وكذلك فيما يتعلّق بشخصيّة حفار القبور، وهي الشخصية الرئيسية الوحيدة في القصيدة، حيث تبدو شخصيّة قاسية المظهر والجوهر، ويتركّز البؤس في القصيدة كلّها في الصراع الذي يواجهه بين قيم الخير في نفسه وبين الضياع والفقر والجوع النفسي والمادي. بهذا لا يقتصر الأمر على الصورة الشكلية للحفار، وهي غير واضحة أساساً؛ إذ لا يظهر من شكله غير معالم البؤس والشقاء، وإنّما يتّصل الأمر الأهمّ بمشاعره ومواقفه، التي تلون بطبيعتها البائسة صور القصيدة منذ اللحظة الأولى، وتخلق معادلات رمزيّة فيها، نحو الساحرة التي توجّه الغريبان إلى المقبرة، حيث مكان الحفار، وديدان القبور التي "قارت" من مكانها وخرجت إلى عالم الحياة لتلتهمه.

سيطرة الصورة الشعرية على الحكاية في "حفار القبور" جعلت القصيدة في بدايتها أقرب إلى توهم الحكاية؛ بمعنى أنّ الاعتماد في بناء الخطاب يقع على الوصف السردى، وليس على حدث مركزيّ (زيدان، 2004، ص 174). يظهر في البداية وكأنّ القصيدة تصف فضاء عاماً، دون وجود حدث أساسي، إلّا أنّ ذلك يتغيّر عند ظهور الحفار، الذي يقود للحدث ويصبح مركزه، الأمر الذي يكشف، من ناحية، أنّ

شخصية الحفار، وتتفعل بما تجده في عالمها. وشخصية الحفار بحدّ ذاتها عبارة عن صورة - على المستوى الشكلي والنفسي - متصلة بشكل وثيق بأبعاد القصيدة كاملة. والقصيدة تقدّم، من خلال الحكاية والصور معاً، رؤية تشاؤميّة للحياة وللمدينة، وتبرز وجهاً من وجوها القاسية. لذلك كان الموت وعوالمه هو أبرز أدوات التعبير عن المواقف الاجتماعية والسياسية في القصيدة، وهو ما سيطر أيضاً على ديوان "أنشودة المطر"، وهو الديوان الذي ظهرت فيه قصيدة "حفار القبور" (حسن، 1983، ص 175).

هذه الرؤية التشاؤمية المأساوية لا تظهر في القصيدة على شكل أفكار مجردة مستقلة عن البنية الفنية للقصيدة، وإنما تنتج من الصور والبناء الحكائي فيها. هذا النوع من التعامل مع القصيدة يعكس تصوراً خاصاً لها، يقوم على أنّها كينونة معقّدة، توصف أحياناً على أنّها "فانقة" (Ransom, 1968, p. 139)، تتميز عن أنماط الخطاب الأخرى بالتركيب المعقّد وبوجود علاقات متداخلة ومتناغمة، تصل حداً يمكن وصفه بانصهار مكونات العمل الشعري اللغويّة والمعنويّة. (Tate, 1959, p. 82). بناء على هذا القصيدة لا تقدّم رؤى أو معاني مجردة؛ أخلاقية أو اجتماعية أو فلسفية (Wimsatt, 1954, pp. 85-100)، وإنّما المعنى هو خبرة مجسّدة في بنية القصيدة، وموسيقاها، ورموزها، واستعاراتها (Wellek, 1978, p. 614)، أي أنّ المعنى في القصيدة مندمج في البنية حتى أصغر أجزائها (O'Conner, 1952, p. 169). وفي سبيل تمييز بنية العمل الأدبي ومعناه عن المقولات المجردة، يشبهه كلينث بروكس بـ "فنّ العمارة أو لوحة الرسم"، وكذلك بـ "رقصة الباليه أو المقطوعة الموسيقية" حيث لا يُقدّم المعنى باعتباره "بياناً عقلياً منطقياً"، بل فعلاً درامياً مُمثلاً "acted out"، وليس توصيفاً للفعل أو خطاباً عنه (Brooks, 1968, p. 166). وللوقوف على طبيعة القصيدة، وللكشف عن مدى التناغم بين أجزائها، لا بدّ من تحليل نصّها تحليلاً دقيقاً يكشف عن مكوناتها وعن العلاقة الجامعة بينها، على نحو يظهر مدى انسجامها وتعاقد بعضها مع بعض (Tate, 1959, p. 125; O'Conner, 1952, p. 165).

* ديوان أنشودة المطر يمثل بقصائده الطويلة: أنشودة المطر، والموسم العمياء، وحفار القبور، مرحلة النضج الفني في شعر السيّاب. (بك، 1986، ص 45).

** يقول ويمسات عن هذا المعنى: "الشعر إنجاز أسلوبى، يقوم فيه معنى معقّد دفعة واحدة" (Wimsatt, 1954, p. 4).

هذا التوضيح بيان أنّ الأداة التي أدّت إلى توقف اللحظة الزمنية هي الصورة، وحين تراجع مستوى حضور الصورة، كما هو الحال في المقطع الثالث من القصيدة، تسارع الحدث فيه، وهو عودة الحفّار من المدينة خائبا، دون تحقيق مبتغاه فيها. لذلك فإنّ هذا المقطع لم يستغرق من النصّ إلا أقلّ من صفحة، نصفها استغرق في مشهد جنسيّ تخيليّ، وهو ما سناقش عند تحليل التسلسل الزمني للقصيدة.

الصورة النواة والصورة الفرع

الصورة في "حفّار القبور" عبارة عن مجموعة من الصور المعتمد بعضها على بعض اعتمادا تكاملياً ودلاليّاً، وتتداخل فيما بينها تداخلا تكوينيّاً. والمقصود بـ الاعتماد التكامليّ والدلاليّ هو أنّ الصورة لا تكتمل شكليّاً ودلاليّاً بانتهائها، وإنما تنتظر صورة أو صورة أخرى تكملها وتوضح بعدا من أبعادها، أو تُضيف إليها جانبا جديدا. من هنا تأتي الصور على قسمين: نواة أو رئيسية: وهي التي تقدّم جزءا من فضاء القصيدة أو الشخصية فيها أو غيرها من مكونات القصيدة، وهي قائمة بذاتها، وحاجتها لغيرها هو احتياج الأصل للفرع؛ بمعنى أنّ حاجتها لغيرها من مكونات النصّ حاجة توضيحية وتكميلية، وليست حاجة تكوينيّة، لذلك يمكن أن تسمّى الصورة النواة أو الأصل. وصور فرعية: وهي التي تُوضّح الصورة الأولى أو تكملها أو تُحدّد زمانها أو مكانها، وهي معتمدة على سواها اعتماد الفرع على الأصل. والمقصود بالتداخل التكوينيّ هو أن جزءا من مكونات الصورة الأصل يشكل نواة الصورة الفرع وأساس وجودها وحركتها، وفيه قد تتداخل الضمائر وأدوات الإسناد النحويّة. فعلى سبيل المثال: "كالأشباح في بيتٍ قديمٍ" صورة منجزة تامّة بذاتها، إلا أنّ الأشباح والبيت القديم فيها هما المكوّن الأساسي للصورة الفرعية التالية: "برزت لترعب ساكنيه/ من غرفة ظلماء فيه"، فالأشباح هي التي برزت، والهاء في ساكنيه تعود على بيتٍ قديم، وكذلك الأمر فيما يتّصل بالهاء بـ "فيه".

يبدو من الطبيعي أن تبدأ القصيدة بصورة رئيسيّة تأتي صوراً أخرى تابعة لها:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واه، كما ابتسم الليثامي، أو كما بهتت شموع
في غيبه الذكرى يهّوم ظلّه على دموع (السياب،
2008، ص286)

العبارة الأولى - وهي الصورة الأولى في القصيدة - هي النواة التي ينطلق منها ما يليها، فـ "كالحلم الكئيب" صورة

الصور المتقدمة على ظهور الحفّار تشكّل الفضاء الذي يقف فيه، ومن ناحية أخرى أنّ ثمة ساردا متعاليا، يوجّه الأمور كلّها ويعرف دقائق الأحداث الداخليّة والخارجيّة دون المشاركة فيها مباشرة. هذا السارد يخلق مسافة بين النصّ والشاعر الذي يتخلّى عن دور المرشد الحكيم الذي يُقدّم الخبرة والتجربة من خلال ذاته. وإنّ كان هذا السارد يقتصر دوره على الإخبار ونقل الحدث، إلا أنّه يتّصف بخصائص السارد العليم عموما، حيث يخضع سرده للحظة الزمنية الخاصة بالشخصيّة الدراميّة التي يرويها ولفضائها (الكردى، 1996، ص130). اللحظة الزمنية في القصيدة هي لحظة الحفّار وخاضعة لتأمّلاته ولظروفه النفسيّة، وكذلك الحال يُنظر إلى المكان والأحداث بعيونه ومنظوره*. هذا أثر على تنظيم القصيدة على المستوى الشكليّ؛ إذ أدّى إلى تفاوت واضح في حجم مقاطع القصيدة. فالمقطع الأول يمثّل ما يقارب ثلثي القصيدة؛ لأنّه يعرض المكان والزمان وصورة الحفّار وفق الحالة النفسيّة للحفّار، ويُعبّر عن الصراع داخل هذه الشخصية.

يأتي هذا في إطار السارد العليم الذي تشبه عيّه عين المصور، الأمر الذي يُتيح له الإسهاب في عرض بعض المشاهد والإجمال في عرض أخرى. فالمشهد الأول هو مشهد تصويريّ مكثّف، يمتدّ لصفحتين من الصور المتلاحقة التي تقدّم اللحظة الزمنية والفضاء المكانيّ الذي يقف فيه الحفّار، كما تتبدّى في سياق حالته النفسيّة. تبدو اللحظة الزمنية هنا مقتصرة على مسافة زمنية قصيرة هي اللحظات الأخيرة من النهار، تمتلئ بأشكال حركيّة عديدة، نحو حركة الغيوم التي تُعطّي خيوط الضوء الأخيرة من النهار، وكذلك حركة مكونات الصور الوصفية القائمة على الخيال، والتي تشير بوضوح إلى بؤس المكان واللحظة الزمنية كما تبدو في عينيّ الحفّار، أهمّها حركة الساحرة والغربان وصورة ديدان القبور وهي تفور لتلتهم الفضاء. على الرغم من وجود الحركة في هذه الصور، إلا أنّها لا تتجاوز لحظات قبيل الغروب، ما يعني أنّها تعتمد على الحركة في إطار ثابت، وبشكل أقرب إلى الوقفة السردية، التي تهدف هنا إلى تركيز الانتباه على منظور الحفّار البائس تجاه ذلك المكان.

الوقفة الوصفية لا تعني بالضرورة أنّ الحدث الأساسي في الحكاية متوقف (جينييت، 2003، ص 112)، وهو هنا وقوف حفّار القبور منتظرا "ضييفا جديدا" في مقبرته. يتبيّن ذلك عند الظهور الأول للحفّار عند ميلاد النهار الجديد، وهو ما سيُعرض بالتفصيل عند مناقشة الزمن في القصيدة. الهدف من

* السياب شغوف في قصائده الطويلة بالتمهيد المكاني والزمني، (انظر: عباس، 2001، ص 41).

الصورة التالية "والجؤ يملؤه النعيب.." إلى المشهد كله؛ فكأنه ينظر إلى فضاء المقبرة البائس من علٍ ليشمل المقبرة والظل البعيد أيضاً، فتزداد الصحراء في الصورة الفرعية التالية أصداء ذلك النعيب، وفي الصورة التي تليها تذروهنّ الريح في سأمٍ على التلّ البعيد. والصورتان الفرعيتان الأخيرتان تقدمان أبعاداً مكانية جديدة للمقبرة، فهي مجاورة للصحراء من جانب، ولتلّ بعيد من جانب آخر. والصحراء هنا تتجاوز في صورتها ودلالاتها البعد المكاني الذي يعني فضاء خاصاً تقع فيه الأحداث، إلى بعد دلالي قد يكون مرتبطاً بالظلّ المذكور سابقاً، حيث تفصله الصحراء، بما تتضمنه من دلالات الضياع والجفاف، عن ذلك المكان الذي يبدو أطلالاً لا حياة فيه.

اعتماداً على ما تقدّم، يظهر أن القصيدة تنتج أبعادها الجديدة، الزمانية أو المكانية أو غير ذلك، من خلال الصور الرئيسية والفرعية، على نحوٍ يبرز حالة الاندماج التكويني والنمو العضوي للقصيدة، ويضيف سلاسة في الوصول إلى الأبعاد الجديدة، فالعنصر في الصورة الفرعية يُولد من الصورة/النواة، وهذه الأخيرة وإن بدت مستقلة، إلا أنها لا تكتمل بنفسها أو تستقلّ عما يأتي بعدها.

من ناحية أخرى، هذه الصور ذاتها هي جوهر المعنى وتجسيده؛ فهي صورة منظور الحفّار؛ أي أنها تجسيدٌ لمنظوره ورسمٌ له. فالدلالة هنا تتحقق في الصور حتى قبل أن يتم معرفة سياقها التركيبي في القصيدة، فهي من نوع الشعر الذي "يؤدي دوره التواصل حتى قبل أن يفهم" (Hyman, 1952, p. 82). فمجرد الوقوف على الصور السابقة تتكشف رؤية تشاؤمية تهيم على الأجواء، واجتماعها معاً يُشكّل فضاء البؤس الأكبر في القصيدة، وهو المقبرة التي تقوم فيها حياة حفّار القبور. ومكونات الصور تتأغم مع هذا الفضاء؛ كالظلام، والقبور، والحلم الكئيب، والساحرة وأصابعها العجاف الشاحبات، والغريان، وديدان القبور إلخ. وتستمر هذه الرؤية التشاؤمية مع ظهور المشاهد اللاحقة ومع بيان معالم شخصية الحفّار والصراع الذي تواجهه على مستوى القيم وعلى المستوى المادي، وهو ما يبني، في نهاية المطاف، الرؤية الكلية للقصيدة.*

* ومن الجدير بالملاحظة هنا أنّ الصور في المقطع الأول يتكرر فيها توظيف أدوات التشبيه، ويأتي هذا لإظهار الموقف المعنوي من المكان واللحظة الزمنية، حيث يتم التعبير عن الشعور اتجاه الزمان والمكان من خلال الصورة التسيبيهية التي تتجاوز العلاقات البلاغية في التشبيه لتصل إلى تمثيل الشعور وتجسيده. كما يبرز في القصيدة عموماً التكرار الدلالي، حيث تتكرر مجموعة من المعاني المتعلقة بالبؤس والحرمان وبحاجات الحفّار المؤرقة، إذ "تلخّ فيه هذه الشخصية على المال والجنس واللذة" (الموسى، 2003، ص 250).

توضيحية لها. وهي كذلك السبب في التتهّد "واه"، الذي يشكّل نواة أخرى تتبعها صور توضيحية: "كما ابتسم اليتامى، أو كما بهنت شموع". والكلمة الأخيرة "شموع" هي الأصل الذي تنطلق منه الصورة التالية "في غيبه الذكرى يُهوّم ظلّه على دموع". بعد هذا تأتي الصورة الرئيسية الثانية:

والمدرجُ النَّائي تهبُّ عليه أسرابُ الطيور
كالعاصفاتِ السود، كالأشباحِ في بيتٍ قديمٍ
برزتْ لترعبَ ساكنيه
من غرفةٍ ظلماءٍ فيه (السياب، 2008، ص 286)

هذه الصورة معطوفة على "ضوء الأصيل يغيم..." على القبور"، مضيفة بعداً مكانياً جديداً إلى القبور، وهو المدرج الذي تهبُّ عليه أسراب الطيور، الأمر الذي يشكّل نواة لصور فرعية جديدة. فهبوب أسراب الطيور يستدعي صورتين، الأولى عبارة واحدة: "كالعاصفات السود" والأخرى لا يفصلها عنها أي شيء ولا حتى حرف عطف: "كالأشباح في بيتٍ قديمٍ" لكن هذه الصورة تمتد إلى تفصيل متعلق بشكل الأشباح في هيئتها أمام ساكني البيت القديم: "برزت لترعب ساكنيه/ من غرفةٍ ظلماءٍ فيه". والصور التالية تبقى متعلقة ببيتٍ قديم:

وتتأعبَ الظللُ البعيدُ – يُحدّقُ الليلُ البهيمُ
من بابهِ الأعمى ومن شبّاكِهِ الخربِ البليدُ
والجؤ يملؤه النعيبُ..
فتزدّدُ الصحراءُ، في يأسٍ وإعوالٍ رتيبٍ،
أصداءه المتلاشياتُ،
والريحُ تذروهنّ، في سأمٍ، على التلّ البعيد (السياب، 2008، ص 286-287)

صورة الظلّ البعيد تُوحى بأنّ في القصيدة بعداً مكانياً آخر غير المقبرة، لكنّه في هذه اللحظة لا يبدو أكثر من طيف عابر، ولا يأخذ من النص أكثر من جملة معترضة. وبينما يظهر هذا الطيف، تأتي الصورة التالية فرعية تتولّد من الصورة/النواة السابقة "كالأشباح في بيتٍ قديمٍ"، حيث يحدّق الليل البهيم من باب ذلك البيت ومن شبّاكه؛ فالهاء في "بابه" و"شبّاكه" تعود على البيت، على الرغم مما يبدو من بعد نصي بينهما نسبياً؛ إذ تفصل بينهما ثلاثة أسطر شعرية. وهذه الصورة لا تعتمد فقط في تكوينها على الصورة التي تتضمن البيت القديم، وإنما تعمل أيضاً على تأكيد اللحظة الزمنية التي تتلاحق فيها هذه الصور، وهي لحظة الأصيل في آخر النهار؛ إذ الليل يطلّ على هذا الفضاء. وتُحيل

فكأنّ ديدانَ القبورِ
فارتُ لتلتهمَ الفضاءَ وتشربَ الضوءَ الغريقُ (السياب،
2008، ص287)

تبدو هذه الجملة نتيجة للصورة السابقة وشارحة لها، وهو ما يجعل الفاء أقرب لأن تكون سببية منها استثنائية، حتى وإن لم يكن في الجملة أيّ رابط تركيبي أو إحالات ضمائر تربطها مع الجملة السابقة، فهي مرتبطة بها دلاليًا، وتمثّل شكل الفضاء الافتراضي فيها حين تفيض الغريان. وهذا الفضاء افتراضي لأنّه جزء من الصورة التي تعمل على رسم البؤس وتجسيده في جوّ القصيدة، وليس جزءا حقيقيًا ماديًا من صورة المقبرة. والصورة التالية متعلّقة بالغريان أيضًا، وتضيف إليها بعدا تصويريًا جديدًا، وهو النشور:

وكأنّما أزعجَ النشور
فاستيقظَ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق
(السياب، 2008، ص287)

الجملة الثانية من هذه الصورة نتيجة للأولى ويربطها بها فاء السببية، وهو ما يوحي بتكرار صيغة الصورة: " فكأنّ ديدان القبور... " التي تبدو نتيجة لتعالى الغريان وفيضانها في المراقى الفساح. وتستمر الغريان في توليد مزيد من الصور:

وتدفعُ السربُ الثقيلُ،
يطفو ويرسبُ في الأصيل،
لجبا يرققُ بالظلام على القبور الباليات
وظلاله السوداء ترحفُ، كالليالي الموحشات،
بين الجنادل والصخور
وعلى القبور (السياب، 2008، ص287)

تجتمع في هذه الصور التي تكوّن المشهد الفرعي المتولّد عن المشهد الأول الغريان وديدان القبور والموتى في النشور، وهي جميعا تابعة لصورة الساحرات، الصورة النواة في هذا المشهد. صورة الغريان بعد أن تولدت من صورة الساحرات صارت الأصل للصور الأخرى في المشهد، وفي النهاية سيطرت على المشهد وصار سرب الغريان محور الحركة وظلاله تمتد بين الجنادل والصخور وعلى القبور، ومنها تتولّد صورة فرعية توصف بـ "كالليالي الموحشات"، ومن هذه الظلال تتحرك القصيدة نحو مشهد جديد.

ويُتّصف المعنى في القصيدة بطبيعة تركيبية هي ذاتها الطبيعة التركيبية للصور؛ فالصور النواة تُشكّل فكرة نواة تمتدّ إلى معنى فرعيّ، يبيّن المنظور الذي يُنظر من خلاله إلى المعنى المذكور في الصورة النواة. فالصورة النواة الأولى في القصيدة، مثلاً، "ضوء الأصيل يغيم... على القبور"، تدلّ على الفضاء المكانيّ والزمنيّ، والصور التي تنفرع عنها، نحو "كالحم الكئيب"، تُقدّم الموقف من هذا الفضاء. وسيبدو تتبع المواقف على هذا الشكل تكراراً للتحليل السابق، لأنّ الصورة في القصيدة تجسيدٌ للمعنى، وتحليل أيّ منهما يشمل الآخر في الوقت نفسه. وهذا هو التطبيق العمليّ لما سبق ذكره من أنّ الإشارة إلى بنية القصيدة هي إشارة، في الآن ذاته، إلى محتواها، وتحليلها يتضمّن تحليل المعنى أيضاً.

الطبيعة المشهدية للصورة

الصور المتعددة المفردة متقدّمة الذكر تشكّل مشهداً كلياً هو مشهد المقبرة، في لحظة زمنية محددة هي قبيل الغروب؛ فهذه الصور، الرئيسية والفرعية المتولّدة عنها، تتوحّد فيما بينها مكونة صورة واحدة كبرى أو مشهداً، وهو ما يمكن أن يسمّى الصورة المشهدية أو الصورة/ المشهد.

المشهد الأول، بصوره النواة والفرعية، يصير النواة لصور تالية تعمل معاً لتجلّي أبعاد المشهد وفضاءه الكليّ، وتشكّل من اجتماعها معاً مشهداً ثانياً يكون فرعاً للأول وتوضيحاً له. ويبدأ المشهد الثاني بالصورة التالية المتعلقة بالمشهد كلّ:

وكأنّ بعضَ الساحرات
مدّتْ أصابعها العجافَ الشاحباتِ إلى السماء:
تومي إلى سربٍ من الغريان تلويه الرياحُ
في آخرِ الأفقِ المضاء
حتّى تعالَ ثمّ فاض على مراقيه الفساحُ (السياب،
2008، ص287)

هذه الصورة لا تتعلّق بعنصر مفرد من القصيدة، وإنما تصف المشهد المتقدّم كلّهُ بصوره الرئيسية والفرعية، فيقوم بذلك بدور مواز للصورة/النواة، وتأتي الصورة الحالية موضحة لذلك كلّهُ. هذه الصورة بحدّ ذاتها مركّبة، يمتدّ مكوّناتها الرئيسيّ، وهو بعض الساحرات، إلى صورة حركيّة، حيث تظهر الساحرات تمدّ أصابعها موجّهة الغريان في الأفق إلى فضاء المقبرة، ليفيض على امتدادات فضائها الواسع. وفي الآن ذاته، تصير الصورة الحالية نواة لأخرى تالية تتعلّق بسرب الغريان الذي فاض على المراقى الفساح:

شخصية حفار القبور

المشهدان، الأول الذي يُعدّ وفق التحليل المتقدّم المشهد/النواة والآخر المنفّرع عنه والواصف له، يشكّلان الفضاء الذي يقف فيه الحفّار، وبمهدّان لظهوره باعتباره المركز الذي تدور حوله المشاهد والصور كلّها. وجاء الظهور الأول للحفّار باعتباره امتداداً للمشهدين المتقدّمين، حيث تتنّسّ الضوء الذي شكّل ظلّ سرب الغريان بين الجنادل والصخور، كما هو في الصورة السابقة، وانجاب الظلام كاشفاً ظلّ حفار القبور:

وتتنّسّ الضوء الضئيل

بعد اختناقٍ بالطيوفِ الرعاياتِ وبالجُثامِ

ثم ارتخت تلك الظلالُ السودُ وانجابَ الظلام

فانجاب عن ظلّ طويل

يلقيه حفّارُ القبور: (السياب، 2008، ص287)

يمهّد البؤس الشديد في الصور والمشاهد المتقدّمة لظهور حفّار القبور في أشدّ الأحوال وأقساها، فقد تبيّن حضوره الأول من خلال تمييز ظلّه من بين ظلال سرب الغريان والظلام بكلّ ما تحمّلانه من دلالات سلبية، وقبل ذلك يسيطر على المشهدين المتقدّمين حقلاً دلاليّ ينتمي إلى الموت والمقبرة والساحرات. القصيدة، بشكل عام، تتشكّل من صور غاية في البؤس والسوداوية، وتأتي صورتان "وكأنّ بعض الساحرات..." و"فكانّ ديدان القبور..." لتمثّلاً حالة مركّزة من البؤس والسوداوية في فضاء القصيدة. وتنسجم صورة "حفّار القبور" مع وحشيّة فضاء المقبرة المتقدّم، حيث يظهر في أقصى الصور احتمالاً:

كفّان جامدتان، أبردُ من جباه الخاملين

وكأنّ حولهما هواءٌ كان في بعض اللحد

في مقلةٍ جوفاء خاويةٍ يهوّمُ في ركود

كفّان قاسيتان جائعتان كالذئب السجين

وفمّ كشقٍ في جدار

مستوحّد بين الصخور الصمّ من أنقاض دار

(السياب، 2008، ص287)

فيما يأتي من مقاطع القصيدة. وتأتي صوراً فرعيّة توضّح هذه الصورة ببعض التفاصيل، الأخيرة منها تكرر ذكر الكفّين في الصورة الرئيسية الأولى "كفّان قاسيتان جائعتان"، وتضيف إليهما صورة تشبيهيّة جديدة: "كالذئب السجين". يتبع هذا التكرار صورة نواة جديدة مرتبطة بالصورة الحاليّة من خلال العطف "وفمّ كشقٍ في جدار"، وتتولد عنها صورة فرعيّة واحدة "مستوحّد بين الصخور الصمّ من أنقاض دار". والملاحظ هنا أن شخصية الحفّار لا تتميّز بأيّ تحديد جسدي أو بأيّ بعد متعلّق بالهويّة الشخصية، كاللون أو الطول أو العمر أو الشكل، الشيء الوحيد البارز هو البؤس الشديد ذو الطابع العام وليس متعلّقاً بحالة فرديّة عابرة، وهو الموضوع المحوري الذي تهدف الصور إلى التّدليل عليه. وبالإضافة إلى الصورتين الواصفتين لكفي الحفّار وفمه، تتبع صورة أخرى تتركّز على هيئته الحفّار البائسة بعد الإشارة إلى اللحظة الزمنية التي يقف فيها الحفّار:

عند المساء.. ومقلتان تحدّقان، بلا بريق

وبلا دموعٍ، في الفضاء

هذه الصورة أيضاً لا تحدد أيّ صفة شخصية للحفّار، وإنما يقتصر وصفها لوضعه العام. هنا يحدث تحوّل كبير في صيغة تقديم القصيدة، حيث يتراجع تتابع الصور لصالح حوار داخلي يقوم به الحفّار، وفي أحيان أقلّ من خلال سرد بضمير الغائب يتركّز على وصف حركة الحفّار وتنقله من مكان إلى آخر. هذا الحوار الداخلي والسرد يعتمدان قليلاً على الصور، وهي صور، على عكس صور المشهدين الأول والثاني، غير مركّبة:

وعلام تنعّبُ هذه الغريانُ، والكونُ الرحيبُ

باقٍ يدور.. يعجّ بالأحياء: مرضى، جائعين

بيضُ الشعور، كأعظم الأموات، لكن خالدين

لا يهلكون؟ علام تنعّب؟ إنّ عزرائل مات!

(السياب، 2008، ص288)

الصورة "كأعظم الأموات" لا يتولّد عنها صور فرعيّة ولا تقود لأيّ تفصيل، وهي توضيحيّة للمفارقة التي يعاني منها الحفّار: مع أنّ الناس بيض الشعور هرمون، إلا أنّهم لا يموتون. وعلى العموم يتحوّل خطاب القصيدة بعد تراجع الصور إلى شيء من المباشرة الناتج عن الصبغة السردية والحوارية، حيث نجد شكوى مباشرة من قلّة الموتى، الأمر الذي

لا تختلف هذه الصور من حيث البنية عن صور القصيدة المتقدّمة، فهي مكوّنة من صور نواة وأخرى فرعيّة. وأول ملامح الحفّار صورة يديه "كفّان جامدتان"، وهو أمر ذو أهميّة في الإشارة إلى سبب بؤس الحفّار، وهو العمل من حيث قسوته وتوفّره والموقف منه، الأمر الذي ستتركّز عليه أنظار الحفّار

يؤدي إلى ازدياد فقر الحفّار:

واهاً لهاتيك النواهد، والمآقي والشفاه!
واهاً لأجساد الحسان! أياكل الليل الرهيب
والدود منها ما تمنّاه الهوى؟ واخيبتاه!
كم جثة بيضاء لم تفتضها شفتا حبيب
أمسى يضاجعها الرغام؟
...

هو ذا المساء

يدنو، وأشباح النجوم تكاد تبدو، والطريق
خالٍ، فلا نعش يلوح على مداه.. ولا عويل
إلا النعيب

وألف أنثى تحت أقدامي تنام؟ (السياب، 2008،
ص288-289)

هذا يضع الحفّار في مواجهة مع القدر الذي يسبب له أزمة
قيمية، فيشعر بالغضب ويبداً الشكوى إلى الإله مباشرة:

وهزّ حفّار القبور

يمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تنور
فتبيد نسل العار.. تحرق، بالرجوم المهلكات،
أحفاد عاد، باعة الدم والخطايا والدموع؟ (السياب،
2008، ص288)

مثال آخر مثير للنفس هو صورة قاع القبر وما يرشح فيه
مما تعصره جلود الموتى في القبور الأخرى:

تنتأبُ الظلماء فيه ويرشحُ القاعُ البليل
مما تعصرُ أعينُ الموتى وتتضحهُ الجلود (السياب،
2008، ص288)

إضافة إلى ذلك، لا يخلو حوار حفّار القبور الداخلي من
صور، وإن كانت أقلّ عدداً وأبسط تركيباً. ومن الأمثلة على
ذلك "كأعظم الأموات" المتعلقة بكبار السنّ، والظلماء التي
تنتأب في القبور "تنتأب الظلماء فيه، ويرشح القاعُ البليل".
وكذلك تأتي أمنيّات الحفّار بقدوم الحروب والقذائف والدمار
ليجد ما يكفي من العمل وبالتالي من المال والمتع في صور
تشبيهية تجعل نيران الحرب وألم الناس فرحاً في عينيه:

فكأنّ قعقة المنازل في اللظى نقرُ الدفوف
أو وقع أقدام العذارى

يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيف!
(السياب، 2008، ص289)

ظهرت شخصية الحفّار هو الأساس الذي يؤدي إلى سرد
الحدث في القصيدة ويخلق المنطق الذي يجمع تتابع مقاطع
القصيدة ومشاهدها. فهو ابتداء يقف في فضاء المقبرة كما
ظهر في مقدمة القصيدة، وتدور في نفسه أفكار عن بؤسه في
هذا العالم، ويبقى مدة طويلة حتى يظهر "ضيف جديد" يحمله
أهله إليه لدفنه، فيحصل من ذلك على بعض النقود، التي
تقوده إلى المدينة طلباً للخمر والنساء. ومن الملاحظ أنّ عبارة
"ضيف جديد" هنا تكرر للعبارة ذاتها على لسان الحفّار في
نهاية المقطع الأول، لكن هذه المرأة تأتي على لسان المرأة التي
جاءته على بابه، فيصبح "الظالم والضحية في بؤرة شعورية
واحدة، فكلاهما يحتاج إلى الآخر" (عثمان، 1991، ص77).

هذا النمط المباشر غلب على بقية المقطع الأول من
القصيدة، وهو ما يشكّل أربعة أخماسه. ويأتي التحول من
التراكم الصوري إلى المباشرة دون شعور المتلقي بحدوث فجوة
بين النمطين، فقد جاء هذا التحول خلال تقديم شخصية الحفّار
والصراع النفسي الذي تواجبه؛ أي أنّ شخصية الحفّار
وخصائصها الدرامية توازي تتابع الصور في المشهد الذي رسم
الفضاء الزمني والمكاني. كذلك يبدو كلام الحفّار جزءاً من
الصورة التي قدّمتها له القصيدة؛ فبعد تقديمه وتقديم الفضاء
الذي يقف فيه، يتحدّث من خلال الصور المتقدّمة، وكلامه
جزء من صورته واستكمال لها، حيث يكشف عن الصورة
النفسيّة للشخصية وعن مشاعرها التي ظهرت جزئياً من خلال
الصور السابقة لظهورها.

موقف حفّار القبور مبنيّ على الرؤية السوداوية البائسة
المهيمنة على الصور في مطلع القصيدة واستكمال لها، ويعتمد
كلامه على الحقل الدلالي ذاته المستخدم في الصور، وهو
المنتمي لعالم الموت والبؤس. فالمفردات والمكان والصور،
على الرغم من تناقضها، مؤلفة من مقبرة وقبور فارغة وموتى
في قبورهم. كذلك تتكرر مفردات وصور بذاتها، مثل سرب
الغريبان، وديدان القبور، والظلماء، والموتى، والدم، والدموع.
وكما ظهر في وصف فضاء القصيدة صور صادمة من نحو
"وكأنّ بعض الساحرات..." و"وكأنّ ديدان القبور..."، يظهر في
كلام الحفّار صور صادمة ومرعبة، نحو تصوّره لجمال النساء
الميتات في المقبرة والدود يأكل منهنّ ما تمنّاه الهوى، وشعوره
بمفارقة رهيبة من ذلك:

المقطع الرابع والأخير ليصور حال الحفار في شعوره بتناقضات الحياة، وهو ما يبرز في الصور التي تهيمن على هذا المقطع على الرغم من الاعتماد على الحوار والسرد. تقدم الصور لحظة المساء في شكل فيه نفس رومانسي:

في زهرة الشفق الملون حيث يحترق النهار
في عودة الرعيان أشباحا يظلها الغبار
.....

يشعر حفار القبور في الآن ذاته ببؤسه وبضرورة الثورة:

في ساعة الشفق الملون كان إنساناً يثور
بين الجنادل والقبور
نفسٌ معدّبة تنثور
بين الجنادل والقبور:
"أظلم أحلم بالنعوش، وأنفض الدرب البعيد
بالنظرة الشزراء، واليأس المظلل بالرجاء
يطفو ويرسب، والسما كأتها صنمٌ بليد
لا ماملٌ في مقلتيه.. ولا شواظ ولا رثاء؟ (السياب،
2008، ص294)

وتستمر الصور لتكشف موقفا واضحا ضد المدينة التي ملأته بالرجال دون تلبية، "فسرت لهيبا في دماه وألغمتها بالرجال". بعد هذا تأتي اللحظة الزمنية التي تقدم على لسان الحفار إشارة إلى عودته إلى المرأة الميتة، فيصر على رؤيتها: "يا سماء، ويا قبور.. أما أراها؟ لا بد من هذا". أطرق حفار القبور بالمرأة فيأخذها الحلم باللقاء إلى مشهد كان مع هذه المرأة، وهو مشهد تتداخل فيه الأخيصة القادمة من الذاكرة مع صورة المقبرة ومصباح المدينة:

بابٌ تفتح في الظلام، وضحكة، وشذى ثقيل...
ويدان تجتذبان أغصية السرير وترخيان
إحدى الستائر...
ثم تتطفئان في الضوء الضئيل!
وتغيم أخيلة وتجلي، ثم تبرز حلمتان
وتغيم أخيلة وتجلي، ثم تفتح مقلته:
فيرى القبور

ويرى المصابيح البعيدة كالمجامر في انقاد (السياب، 2008، ص295)

ويتصاعد في نهاية المقطع الأخير التوتر في نفس حفار

ويأتي المقطع الثاني مشهدا حركيا ينتقل فيه الحفار باحثا بين الحانات، إلا أنه يعتمد أيضا على الصورة، حيث يرسم صورة الحانات وضوءها في الطريق أمام ناظري الحفار:

النور ينضج من نوافذ حانة عبر الطريق،
وتكاد رائحة الخمر
تلقى، على الضوء المشبع بالدخان والفتور
ظلا كألوان حيارى واهيات من حريق
نائ، تهوم، في الدجى الصافي، على وجه حزين
(السياب، 2008، ص292)

الحفار يتحرك في المدينة ويداه تشدان على النقود، وعينه على نوافذ الحانات. إلا أنه يكتشف عجزه عن دخول هذه الحانات أو الحصول على امرأة بالنقود التي معه، فيذهب لوعيه إلى امرأة مشتتة على السرير، ويستمر المشهد في الاعتماد على الصور:

الأذرع المتفترت، وزهرتان على الوساد
نسجتها كف مخصبة الأضافر، زهرتان
تتفتحان على الوسادة كالشفاه، وتهمسان
نغما يذوب إلى رقاد
ونعومة الكتفين، والشعر المعطر، والشحوب،
وتألق الجيد الشهي، ولفحة النفس البهير
والنور منفلتا من الأهداب تنقله الطيوب (السياب،
2008، ص292-293)

الأمر نفسه يحدث في المقطع الثالث، حيث يظهر الحفار في طريق عودته إلى المقبرة قانطا غير غانم، وكل شيء يتراءى في المشهد على شكل صور:

دربٌ كأفواه اللحد
لولا التماعات الكواكب، وانعكاس من ضياء
تلقه نافذة، ووقع خطى تهاوى في عياء
يصدي له الليل العميق، وحارس تعب يعود
(السياب، 2008، ص293)

وبعد أن يصل إلى غرفته الموحشة في المقبرة في آخر الليل يأتيه عمل، إلا أن الأنثى الميتة هذه المرة ليست كأي ميتة أخرى؛ إذ يزحف حولها "ظل يقبدها بحفار القبور"، فهي علاقة قديمة معه، وها هي ميتة. عند هذه الصدمة يأتي

القبور أمام الجثة، وتتراجع الصورة بشكل كبير في الجزء الأخير من هذا المقطع لصالح اللغة السردية المباشرة التي تصف اضطراب الحفّار النفسي وهو يتساءل "لو حدثت التابوت عمّن فيه.. أو رفعت يداها"، وهنا التوتر الشديد والحس بالعدمية واللاجدوى والتصور المأساوي يفوق أي شيء آخر:

ماتت كمن ماتوا، وواراها كما وارى سواها
واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة
ما كان أعطاها، وإن حملت يد امرأة سواها
تلك النقود.. بل البقايا من نفايات المدينة (السياب،
2008، ص 296)

وتنتهي القصيدة بالحيرة تملؤ الحفّار بين صورة المدينة بأنوارها المغرية وموقع القبر الجديد:

وتظّل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظّل حفّار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعنّز الخطوات.. يحلم باللقاء وبالخمور! (السياب،
2008، ص 296)

حفّار القبور بين الوعي واللاوعي

لا يبدو حفّار القبور واعياً لكلّ مواقفه أو ما يقوله في القصيدة، أحيانا تسيطر عليه حالات من الهذيان، إلا أنه يعود إلى وعيه فيعيد النظر فيما بدر منه من مواقف وأقوال، وهذا يؤدي إلى تنقّل بين حالات من التوتر والانطلاق في القصيدة. التراكم الهائل لعلامات السوداوية وصورها يخلق حالة شديدة من التوتر في قراءة القصيدة، وحفّار القبور نفسه يبدو في حالة من القلق والتوتر، ويثير موقفه من الآخرين الاشمئزاز؛ إذ يتمنى أن يموت الناس كلّهم وأن تتدلّع الحروب المهلكة دون مبالاة بالآلام الآخرين، ويستخدم المنطق لتبرير مراده، فيقول طالبا من ربّه أن يثور ضد هؤلاء البشر، كونهم لا يستحقّون الحياة، وهم قتلة مجرمون. ومن ناحية أخرى لا بدّ أن يموت هؤلاء الناس لأنّ الموت غاية الأحياء جميعاً:

وهزّ حفّار القبور

يمناه في وجه السماء، وصاح: ربّ! أما تثور
فتبيد نسل العار.. تحرق، بالرجوم المهلكات
أحفاد عاد، باعة الدّم والخطايا والدموع؟
يا ربّ.. ما دام الفناء

هو غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء!

ويشعر الحفّار بحجم البؤس الذي هو فيه، وهو ما يضاعف حالة التوتر التي تسيطر على القصيدة، حيث يمسّ التراب من أجساد الحسان ما لا يستطيعه هو:

حتى الشفاه يمسّ من دمها الثرى، حتى النهود
تذوي، ويقطر، في ارتخاء من مرضعها، المغير!

بينما يكشف الحفّار حسّه بالتناقض والمفارقة بين رغباه وعدم التمكن من تحقيقها، يصبح معلنا خيبتها بشكل يزيد من حسّه بالمفارقة "واخيبتاه! كم جثة بيضاء لم تفتضها شفتا حبيب، أمسى يضاجعها الرغام؟" وهنا يثير الحفّار سؤال العدالة، حيث يشعر بالظلم في الحياة "هل كان عدلا أن أحنّ إلى السراب، ولا أنال إلا الحنين.."، "أفكلما اتقدت رغباً في الجوانح شخّ مال؟" هذا الشعور القاسي يفقده كلّ وعيه ويثور مطلقاً تمنياته بموت الناس وباشتعال الحروب:

ما زلت أسمع بالحروب، فأين هي الحروب؟
أين السنايك والقذائف والضحايا في الدروب...

المفارقة أنّ الحروب والدمار والقذائف تعني له النقيض، فهي مصدر رزقه ومتعه، وفي ثورته وغضبه لا يرى في الموت والدمار آلام الناس وعذابهم وكأنّه سيكون في معزل عن كلّ ذلك:

فكأنّ قعقة المنازل في اللظى نقر الدفوف
أو وقع أقدام العذارى
يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف!
.....
حتى كأنّ الأرض من ذهب يضاحك حافريها

حتى كأنّ معاصر الدّم دافقات بالخمور!
يأخذ اللاوعي الحفّار منتقلا عدّة مرات بين أمنياته بالموت والدمار "حتى تحقّق أعين الموتى كآلاف اللّكي...، ثم تُنظم كالعقود"، لكنّ هذا التكرار يصطدم فجأة بوعي عميق بفداحة مأزقه في الحياة أمام الحقيقة المؤلمة، وهي أنّ رزقه نتاج موت الآخرين:

واخيبتاه! ألنّ أعيش بغير موت الآخرين؟

(السياب، 2008، ص291)، ويتضاعف فيه هذا الحسّ المناقض لأمنيّاته السابقة، ويصل به الأمر حدّ طلب الثورة من أصحاب القبور ضدّ هؤلاء القتلة:

يا مجرمون، إلى الورا! فسوف تنتفض القبور
وتقيء موتها. ويا موتى، على اسم الله ثوروا"
(السياب، 2008، ص291)

الثورة المطلوبة من الأموات هنا تلتفت الانتباه إلى أنّ من يُفترض بهم القيام بالثورة لا يفعلون ذلك، فهم وإن كانوا أحياء إلا أنّهم في الفعل أموات. وهذا يتّصل مع كون الشخصية الأساسية في القصيدة هي حفّار القبور، حيث عالمه عالم الموت، وأمله أمل الأحياء. الوقوف بين الحياة والموت جوهرى في تشكيل الرؤية الكلية في القصيدة، حيث تقف معظم الأشياء بين الموت والحياة، والرغبة والعجز، والاستعداد للعمل وعدم توافره، والعمل والفقر. هذا يعكس شيئاً من القنوط من الفعل الثوري الذي يسعى إلى تحطيم عالم القتل والقوة من ناحية، وتحقيق العدالة والحياة الكريمة التي تحفظ للأفراد (الحفّار) حاجاتهم، بغضّ النظر عن مستوى قوتهم.

إضافة إلى ما تقدّم، وجود أكثر من رؤية تجاه الفعل الواحد ينقل الحكاية في الشعر إلى أعلى مستويات النضج ويجعلها أقرب إلى بنية الخطاب السردى بشكل عام (زيدان، 2004، ص27)، وقد ظهر هذا من خلال الحفّار الذي يمثّل، بجمعه بين تمني الموت والأذى للآخرين والجانب الأخلاقي فيه الرفض لذلك، أكثر من منظور أو صوت؛ فكأنّه يحاور أصواتاً صامتة في القصيدة، الأمر الذي يُضفي عليها صفة التعددية، على الرغم من أنّ القصيدة تعتمد على راوٍ واحد عليم، وشخصية رئيسية واحدة هي مركز النظر، تُشكّل تطلعاتها وآمالها وإخفاقاتها بنية القصيدة وملاحمها.

في المقطع الثاني، حيث يذهب الحفّار إلى المدينة قاصداً الحصول على متعه، يظهر التحول من الوعي إلى اللاوعي في بعدين: الأول يتعلّق بالمال الذي يملكه، والثاني ينتج عن عدم تحقق الهدف الذي جاء من أجله إلى المدينة. يظهر البعد الأول حين يقول "ويشدّ حفّار القبور على الزجاجة باليمين"، وهو ما يُوجي بأنّه حصل على زجاجة خمر، لكنّ الأمر يحتمل غير ذلك؛ إذ يكشف بعد قليل في حوار مع نفسه أنّ ماله لا يكفي لتحقيق مقصده:

أظننت أنّك سوف تقتحم المدينة كالغزاة
كالفاتحين، وتشتريها بالذي ملكت يدك:

والطيبات من الرغيف، إلى النساء، إلى البنين
هي منّة الموتى عليّ (السياب، 2008، ص290)

لكنّ هذا الوعي يتحطّم سريعاً أمام هذه المأساة، فإنّ كان هذا مصدر رزقه "فكيف أشفقُ بالأنام؟" ويعود مرة أخرى إلى تمني أن تمطرهم "القذائف بالحديد وبالضرام، وبما تشاء من انتقام: من حُميات أو جُدام!"، عندها سيزرع "من الورود ألفاً تُروى بالدماء..". في كل مرة يأخذه اللاوعي إلى مثل هذه الأماني البشعة، تُجسد القصيدة بعض الصور التي تُمثّل فظاعة ما يفعله، وفي هذه المرة يتصوّر الحفّار نفسه يدفعن الطفل ويأخذ أمه القتيلة ليلهو بها. لكنّ في وصفه لهذا اللهو يقف أمام معنى أو حكم أخلاقي ينتمي لعالم الوعي، حيث يقول متحدثاً عن الأم:

ولسوف أغرُر بين ثدييها أصابعي اللعينة

كلمة اللعينة تُشير إلى حكم أخلاقي رافضٍ لهذا النوع من الفعل، والمتكلم هو الحفّار الذي يقف هنا بين اللاوعي الذي يدفعه إلى هذه الأمنيات والوعي الذي يضعه أمام المعنى الأخلاقي لها. لا يحتاج الحفّار وقتاً طويلاً ليشعر بشكل مباشر بفداحة ما يقول، فيعلن خجله من ذلك "واخجلتاه!" ويحاول نتيجة لهذا الشعور البحث عن مبررات تُبعده عن المواجهة مع القيم الأخلاقية، حيث يقارن ما يفعل بما فعله الآخرون، فهو يعيش في الفلاة بعيداً عن الحياة الحضارية والعلم، وهو في جوع وعطش يُغيّب عنه وعيه:

أنا لستُ أحقر من سواي. وإنّ قسوتُ فلي شفيع
أنّي كوحشٍ في الفلاء...

لم أقرأ الكتب الضخام، وشافعي ظمأً وجوع
(السياب، 2008، ص290)

والاعتذار الحقيقي الذي يقّده الحفّار لما يقوله أن فعله ليس إلا أمنيات لم تحدث على أرض الواقع، أمّا الفعل الذي يقتل الناس فعلياً فهو على يد "المتحضّرين المزداهين من الحديد بما يطير وما يذبح"، ويعلن الحفّار ذلك صراحة "ولي شفيع، أنّي نويت.. ويفعلون" (السياب، 2008، ص290)، فكيف يُلام على ما لم تصنع يداه "والقاتلون همّ الجناة وليس حفّار القبور". يبتعد الحفّار مسافة أبعد عن أمنياته حين يهاجم هؤلاء القتلة ويصفهم بـ "المجاعة، والحرائق، والمذابح، والنواح"، ويطلبهم بالابتعاد عن الناس، "يا مجرمون، إلى الورا!"

بأقل من ثمن الطلاء القرمزي على شفاه
أو في أطراف لاحتقتها، ذات يوم، مقلتك (السياب،
2008، ص292)

فوق السرير...
وتشرباً
ثم نثوي جثثين! (السياب، 2008، ص293)

النقود التي يملكها لا تكفي ثمناً لطلاء أطراف فتاة، فكيف
إذاً سيحصل على زجاجة خمر؟ يبدو أنه كان يشدّ على النقود
بيده ويتخيل نفسه يشدّ على زجاجة الخمر التي تُمنّيه نفسه
بالحصول عليها.

إدراكه لحقيقة عدم تمكّنه من الحصول على مبتغاه:
"سأعود، لا نهّد تعصره يدي حتّى الذهول"، يقود إلى تصور ما
لا يستطيع فعله في الحقيقة. هذا يحدث بشكل لاواعٍ؛ إذ بمجرد
أن ينطق بكلمة "نهّد" يمتدّ المشهد إلى تفاصيل كثيرة متعلّقة
بالمسألة الجنسية التي يُعاني الحفّار من عدم إشباعها، فيقوم
المشهد بدور تعويضيّ على المستوى الخيالي عما عجز الواقع
عن تحقيقه:

سأعود، لا نهّد تعصره يدي حتّى الذهول
حتّى التآوه والأنين، وصرخة الدّم في العروق
والسكرة العمياء.. والخدر المضعضع، والأفول!
والأذرع المتفترّات، يلوّن الضوء الخفوق
هزّات المستسلمات، وينفّح الدّم والعبير
ظلّ لهنّ على السرير (السياب، 2008، ص292)

يستمر المشهد ويصل إلى تفاصيل تتعلق بشكل السرير
والوسادة فوقه، والورود المنقوشة على غطاء الوسادة، حتى
الكفّ التي نسجت تلك الورود عليه، وتلاقي جسده بجسد الفتاة
المشتهاة، والفعل الجنسي:

الأذرع المتفترّات، وزهرتان على الوساد
نسجتها كفّ مخضبةً الأطافر، زهرتان
تفتّحان على الوسادة كالشفاه، وتهمسان
نعماً يذوب إلى رقاد
ونعومة الكنقين، والشعر المعطر، والشحوب،
وتألقُ الجيد الشهيّ، ولفحة النفس البهير
.....

والحلمتان: أشدّ فوقهما بصدري في اشتها
حتّى أحسّهما بأضلاعي وأعتصر الدماء
باللحم والدم والحنايا منهما لا باليدين
حتّى تغيبا في صدري إلى غير انتهاء
حتّى تمصّ من دماي.. وتلفظاني في ارتخاء

كلّ هذه التفاصيل نتاج اللاوعي الذي يستهدف إشباع
المكبوت، من ناحية، ويكشف حجم الحرمان الذي تعاني منه
هذه الشخصية، من ناحية أخرى. ومن اللافت للنظر الطريقة
التي ينطلق منها هذا المشهد، حيث بدأ من الحسرة على فقدان
هذه الحاجة وعدم التمكن منها، فيأتي ذكر ال "نهّد" و"التآوه"،
والأنين" طريقاً للدخول التدريجيّ من باب التحسّر، ويستمر
الأمر بذكر بعض التفاصيل، كالسرير والوساد وما رُسم عليها
والكفّ التي نسجتها، الأمر الذي يُوهم بالواقعية، ويقود إلى
مزيد من التفاصيل المتعلّقة بالمشهد دون الإحساس بفجوة بين
ما ذكره الحفّار من عدم امتلاكه ما يكفي من المال اللازم لهذا
الفعل وبين ذكره تفاصيله، فهو من باب التمنيّ لتلك الحال.
وينتهي المقطع وقد وصل المشهد اللاوعي إلى مداه، ويعود
في المقطع التالي حتى نهاية القصيدة إلى التصوير الواعي
لمكانه وظروفه وتناقضات حياته.

الزمن

الطبيعة الدرامية للقصيدة جعلت حركتها تنمو في إطار
زمني، يتحرّك خلاله حفّار القبور، وتتنظّم وفقه الصور
والمشاهد. وقد جاءت العلامات التي تُحدد الإطار الزمنيّ جزءاً
من مكونات الصور والمشاهد والفضاء في القصيدة، وليست
عنصراً خارجياً أو مضافاً إليها. فالصورة الأولى في القصيدة
تحدد اللحظة الزمنية التي تبدأ حركة القصيدة منها، فالصورة،
أو جزء منها على الأقل، هي العلامة المحددة للزمن، حيث
يظهر المشهد وقت الأصيل قبيل الغروب: "ضوء الأصيل
يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور". وتأتي علامة زمنية أخرى
بعد ثمانية أسطر تؤكد اللحظة ذاتها: "يحدّق الليل البهيم"،
فالليل يحدّق بالمقبرة وسيحلّ بها قريباً بعد انقضاء لحظات
الغروب.

وبينما تبدو الصور ثابتة زمنياً، حيث تتوالى الصور
الواصفة لفضاء المقبرة الذي يقف فيه الحفّار، إلا أنّ القصيدة
تقدّم بعض العلامات التي تشير إلى الزمن. فقبل ظهور صورة
الحفّار يظهر في القصيدة أنّ الوقت مضى حتى الصباح:

وتتفسّ الضوء الضئيل
بعد اختناق بالطيوف الراحات وبالجتام
ثم ارتخت تلك الظلال السود وانجاب الظلام

فانجاب عن ظلّ طويل
يُلقيه حفّارُ القبور

ظهور الحفّار، كما هو واضح، يبدأ من خلال انقشاع الظلام وتشكّل ظلّ له مع ظهور ضوء النهار. هذا يعني أن الحفّار، الذي لم تظهر صورته حتى هذه اللحظة في القصيدة، استمرّ بالوقوف منذ مساء الليلة السابقة حتى الصباح. وبعد ظهور الحفّار، (كما تقدّم ذكره، القصيدة لم تبيّن هويّة الحفّار بوضوح، وإنما ركّزت على حاله البائسة وعلى نفسيّته المضطربة) تقدّم الزمن حتى مساء ذلك النهار، ويأتي هذا واضحاً في القصيدة "عند المساء"، حيث يقف عند المساء وهو ما يعني أنّ وقوفه استمرّ من مساء اليوم السابق. وأوّل ما ظهر في القصيدة من كلام الحفّار هو تحديد اللحظة الزمنية، وهو ما يوازي لحظة المساء في بداية القصيدة:

هو ذا المساء

يدنو، وأشباحُ النجوم تكادُ تبدو،...

ويُلاحظ هنا أنّ مرور الزمن في المشهد الأوّل سريع نوعاً ما؛ إذ لم تأخذ القصيدة أكثر من ستة سطور لوصف الحال البائسة للحفّار لتنتقل من الصباح إلى المساء، ثم تتباطأ الحركة الزمنية بشكل ملحوظ، حيث تستمرّ لحظة المساء أربع صفحات تنتهي بمجيء الجنّاز في النعش الذي يصف الحفّار ألوانه: "كأنّما اعتصر المغيب فيها قواه، وذاب فيها كوكبٌ واهي الضياء". التحول من الحركة الزمنية السريعة إلى ما يسمى في السرد بـ "التبطيء" لا يتسبب بنشازٍ في حركة السرد في القصيدة، وذلك لأنّ المقطع الأوّل لا يعتمد على تتابع مفصلٍ للحدث، وإنما في الغالب على صورةٍ نفسيّةٍ له تتعلّق بما يتخيّل الحفّار ويأمل. فالحدث الأساسي في المقطع الأوّل هو وقوف الحفّار أمام المقبرة منتظراً "ضيفاً جديداً" ومتأملاً حاله التعسة دون القيام بأيّ عمل على مستوى الواقع، الأمر الذي يغيب الإحساس بوجود حركةٍ زمنيةٍ في الأساس، سيّما أنّ أداة التعبير الأساسية في القصيدة هي الصور التي تقدّم الإحساس بثبات المشهد واللحظة الزمنية. وهذا يستغرق خمس صفحات ونصفاً من المقطع الأوّل الذي يبقى منه نصف صفحة فقط تتحدّث عن مشهدٍ حركيّ يتمثّل بظهور الجنّاز ودفنه وذهاب الحفّار إلى المدينة وهو "يتحسس النقود" و"يحلم

بالنساء العاريات وبالخمر". بالإضافة إلى ذلك، يوجد في الجزء الأوّل من المقطع الأوّل إحالاتٌ زمنيّة تعمل عمل "الاسترجاع السرديّ"، حيث تعود الحكاية أو الحدث إلى ما قبل بداية الحكاية، أي قبل المساء الأوّل الذي ظهر في الجملة الأولى في القصيدة بأسبوع ويتداخل معه ليشكل ما يسميه جينيت "استرجاع مختلط"**:

يا ربّ.. أسبوعٌ طويل مرّ كالعام الطويل
والقبرُ خاوٍ، يفعّر الفمّ في انتظارٍ.. في انتظارٍ
(السياب، 2008، ص288)

يشير هذا الاسترجاع إلى أنّ الحفّار لم يجد أيّ عمل منذ أسبوع، فهي إشارة إلى تطاول البؤس وتراكمه، وتأتي صورة القبر "يفغر الفم في انتظارٍ.. في انتظارٍ" استعارة لهذا الجوع المستمر الذي هو جوع الحفّار. من ناحية أخرى، جاء هذا الاسترجاع في حوار الحفّار مع ربّه شاكياً سوء الحال التي وصل إليها، الأمر الذي يجعل هذا الاسترجاع قليل الأثر على الحركة الزمنية، فهو جزء من الحوار الذي يحدث في اللحظة الحاضرة من زمن القصيدة.

المقطع الثاني يبدأ مع دخول الحفّار المدينة في الليل بعد حصوله على أجره مقابل دفن الجنّاز، ولا يظهر في هذا المقطع إشارات زمنيّة باستثناء أنوار الحانات عبر الطريق: "النور ينضح من نوافذ حانة عبر الطريق" وهو ما يشير إلى أجواء الليل في المدينة. يتطوّر الحدث في المقطع بسرعة حيث تنتهي آمال الحفّار بحصوله على امرأة لعدم امتلاكه المال اللازم ويدخل في المشهد الجنسي اللاواعي دون ظهور أيّة علامات زمنيّة. ويستمر الليل في المقطع الثالث حيث يعود الحفّار إلى المقبرة عبر أحياء المدينة، وهو يرى التماعات الكواكب، وحارساً تعباً يعود من عمله، ويسمع وقع خطى بعض من يمرّ بالمدينة "يُصدي له الليل العميق"، وتتداخل هذه اللحظة مع لحظة وصوله إلى البيت و"وقع الخطى المتلاشيات" ما زال في أدنى الحفّار "كأنّه الهمس المريب". يصل الحفّار إلى المقبرة دون وجود أيّ إشارة على كيفة هذا الانتقال، لكنّ ما يحدث يُشير إلى أنّه في آخر الليل أو في أوّل الصباح، حيث تدخل امرأة إلى الغرفة التي يعيش بها الحفّار في المقبرة وتقول له "ضيفٌ جديدٌ". هذا الضيف أنثى كان للحفّار علاقة بها، وهي الرابط بين هذا

** أي تختلط اللحظة الزمنية في الاسترجاع بزمن الحكاية الأصلي.
(جينيت، 2003، ص70).

* يحدث هذا من خلال الوقفة الوصفية أو المشهد (جينيت، 2003، ص108).

يظهر من الجملة الأخيرة موقف حادّ من المدينة يتضاد مع آمال الحفّار العريضة فيها، مثلما يتضاد النفس الرومانتيكي في مشهد الغروب مع حاله البائسة والثورة التي لم تُحقق إلا حساً عميقاً بالألم الوجودي. وينتهي المقطع والقصيدة دون انبلاج الصباح الجديد، ودون تحقيق آمال الحفّار من المدينة ودون زوالها أو زوال أنوار المدينة أو زوال صورة القبر الجديد:

وتظّل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظّل حفّار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعنّز الخطوات.. يحلم باللقاء وبالخمور!

الخلاصة

تُظهر قراءة "حفّار القبور" التحليلية الخصائص الأساسية الموضوعية للقصيدة، على نحو يركّز على الاندماج بين مضمون القصيدة وبنيتها، باعتبارها خبرة فنية متكاملة، تعتبر البنية والدلالة معاً، بحيث لا يتحقق جانب منهما دون الآخر. وتبيّن من خلال التحليل كيف تؤدي بنية القصيدة والأدوات الفنية فيها الوظيفة الدلالية وتقدّم الرؤية المتعلقة بهذه الخبرة؛ إذ مجرد وجود الصور والمكان وشكل الشخصية واللحظة الزمنية في القصيدة يعبر عن الرؤية التشاؤمية تجاه حياة الحفّار التي هي تجربة إنسانية تتصل بجانب من الفعل والشعور الإنساني العام. ولم يظهر ذلك على شكل أخبار أو معلومات مجردة، وإنما مكونات القصيدة تجسيداً لتلك الرؤية وتمثيلاً لها.

أظهر التحليل في هذا البحث الدور المركزي الذي لعبته الصورة الفنية في تشكيل بنية القصيدة، فهي المادة التي ظهر من خلالها الفضاء الزماني والمكاني وشخصية الحفّار وبؤسه وما يُعانيه من أحوال، وكذلك اعتمدت عليها البنية الحكائية القائمة في القصيدة، وهي بنية بسيطة التركيب بالمقارنة مع كثافة الصور ومستوى تركيبها. لذلك أبرزت الدراسة الحالية دور الصورة في تقديم القصيدة ومكونات الحكاية الغالبة فيها كالفضاء الزماني وشخصية حفّار القبور، كما أظهرت كيف تحوّلت القصيدة تدريجياً إلى توظيف السرد والحوار الداخلي للحفّار دون الشعور بفجوة بين الصور المكثفة والسرد أو الحوار المباشر.

وتبيّن من خلال التحليل أن الصورة في القصيدة ذات طبيعة مركّبة، وليست مجرد صور صغيرة يتبع بعضها بعضاً، وإنما هي متداخلة تكوينياً وودلالياً، فجاءت على قسمين؛ الأول تسميه هذه الدراسة الصورة النواة أو الأصل: وهي التي تقدّم مكوناً جديداً في القصيدة، ويتبعها صورة أو صور توضّحها

المقطع الذي ينتهي عند ظهورها وبين المقطع الرابع والأخير الذي يبدأ في لحظة مساء يبدو فيها نفس رومانتيكي احتفاليّ بهذه اللحظة:

في زهوة الشفق الملون حيث يحترق النهار
في عودة الرعيان أشباحاً يظللها الغبار
في ساعة الشوق الكئيب إلى شواطئ كالضباب
والى أكفّ مُخلصات
والى أغانٍ مُبهمة هائمات في شعاب
أنأى من الأصدا.. تغشاها نجومٌ ساهمات
(السياب، 2008، ص294)

يبدو أنّ هذا المساء هو المساء الذي ظهر في أول القصيدة، وهو المساء الذي يشكّل الفضاء الزمنيّ لأول ظهور للحفّار، في وقت احتراق النهار، وعودة الرعيان، والشوق إلى شواطئ كالضباب وإلى أغانٍ مبهمات.. كلّ هذه الأشياء تغيب عن اعتبار الحفّار ومركز انتباهه، فهو في تلك اللحظة "إنسانٌ يثور". ما مضى من زمن القصيدة منذ ذلك المساء هو ليلٌ وبعده صباحٌ، ويصرّح به المقطع الحالي لاحقاً: "ليلٌ وأعقبه الصباح"، إلا أنّ الصباح لم ينشر ضوءه بشكل يغني عن الفانوس الذي استعان به الحفّار ليرى وجه المرأة "وينهض وهو يرفع باليمين، فانوسه الصدئ العتيق". ويأتي النفس الرومانتيكي مظهرًا مفارقة وجودية يستشعرها الحفّار بين جماليات المشهد وسعة الوجود وبين البؤس الذي هو فيه:

في ساعة الشفق الملون كان إنسانٌ يثور
بين الجنادل والقبور
نفسٌ معذبة تثور
بين الجنادل والقبور (السياب، 2008، ص294)

هذه المفارقة متبوعة بشعور عميق بألم الوجود وقسوته؛ حيث ماتت المرأة التي كانت قد أخذت بعض النقود منه مقابل متعة منها، فعاد واسترجع النقود ذاتها مقابل دفنها، وربما ستذهب هذه النقود إلى يد امرأة أخرى:

ماتت كمن ماتوا، وواراها كما وارى سواها
واسترجعت كفاه من يدها المحطمة الدفينة
ما كان أعطاها، وإن حملت يد امرأة سواها
تلك النقود.. بل البقايا من نفايات المدينة (السياب، 2008، ص296)

ويتشكّل من اجتماع أكثر من صورة نواة وصورها الفرعية مشهداً، نحو المشهد الأول الذي يُقدّم صورة متكاملة لفضاء القصيدة الزماني والمكانيّ ويقود إلى ظهور شخصية حقّار القبور.

وتتطلّق منها؛ لذلك فهي أصلٌ لغيرها وحاجتها له حاجة توضيحية وليست تكوينية. الثاني ما تسمّيه الدراسة الصورة الفرع: وهي التي تُوضّح جانباً دلاليّاً أو شكليّاً في الصورة النواة وتتطلّق منه؛ لذلك فهي تابعة للصورة الأصل تكوينيّاً ودلاليّاً.

المصادر والمراجع

- عبّاس، إ. (1983)، بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، ط5، بيروت.
- ____، (2001)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، ط3، عمان.
- عثمان، ع. (1991)، دراسات في النقد الحديث، مكتبة الشباب، ط1، القاهرة.
- الكردي، ع. (1996)، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة.
- الموسى، خ. (2003)، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- Brooks, C. (1968), *The Well Wrought Urn*, Dobson, London.
- Hyman, S. (1952), *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*, Alfred A. Knopf, New York.
- Leavis, F. R. (1938), *New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation*, Chatto and Windus, London.
- O'Connor, W. V. (1952), *An Age of Criticism 1900-1950*, Henry Regnery Company, Chicago.
- Ransom, J. C. (1968), *The World's Body*, Louisiana State University Press, Baton Rouge.
- Tate, A. (1959), *Collected Essays*, Alan Swallow, Denver.
- Wellek, R. (1978), "The New Criticism: Pro and Contra", *Critical Inquiry*, vol 4, Spring-Summer.
- Wimsatt, W. K., (1954), "Poetry and Morals" in: *The Verbal Icon: A Study in the Meaning of Poetry*, The University of Kentucky Press.

المواقع الإلكترونية

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=181086>.

- إسماعيل، ع. (2010)، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهر الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط7، القاهرة.
- بك، ك. خ. (1986)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، (تر: لجنة أصدقاء المؤلف)، دار الفكر، ط2، بيروت.
- توفيق، ح. (1997)، شعر بدر شاكر السيّاب: دراسة فنية وفكرية، دار أسامة، عمان.
- الجنابي، ق. ك. (1988)، مواقف في شعر السيّاب، مطبعة العاني، بغداد.
- جينييت، ج. (2003) خطاب الحكاية بحث في المنهج، (تر. محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي)، منشورات الاختلاف، المغرب.
- حافظ، ص. (1996)، التناص وتحولات الشكل في بيئة القصيدة عند السيّاب، مجلة نزوى، ع7، يوليو.
- حداد، ع. (1998)، بدر شاكر السيّاب: قراءة أخرى، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان.
- حسن، ع. (1983)، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السيّاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت.
- رزوق، أ. (د.ت)، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر: الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت.
- زيدان، م. (2004)، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع149، أغسطس، القاهرة.
- سويدان، س. (2002)، بدر شاكر السيّاب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، ط1، بيروت.
- السيّاب، ب. ش. (2008)، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، ط4، بغداد.
- الشرع، ع. (1999)، الأورفية والشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، عمان.
- صبري، خ. (خالدة سعيد) (1959)، "حزن في ضوء القمر لمحمد الماغوط"، مجلة شعر، ع11، الصيف.

The Image and The Structure of The Tale in “Ḥaffār Al-Qubūr”

*Yousuf H. Hamdan**

ABSTRACT

This study aims to explore the role of the poetic image in the structure of the tale in Badr Shakir al-Sayyāb's poem “Ḥaffār al-qubūr” (The Grave Digger). It highlights structural features of the poetic image and analyses how images appear and develop in the poem. Poetic images in “Ḥaffār al-qubūr” grow in tandem, whereby single images form a scene delineating place and time. The study also aims to heighten the overlap between the image and tale components in “Ḥaffār al-qubūr”, as the tale in the poem is formed by poetic images. The study focuses in particular on time and character, due to their complex and ambiguous nature in the poem. The study provides an analytical study which directly examines poetic images and the tale in “Ḥaffār al-qubūr” and the manner by which they produce the poem's vision and meaning. The poem does not offer abstract meanings; they are instead embodied by the poetic images and by the tale, of which they are deemed to be part.

Keywords: The Grave Digger, Badr Shakir Al-Sayyāb, The Poetic Image, Tale.

* Faculty of Arts, The University of Jordan. Received on 23/11/2014 and Accepted for Publication on 13/1/2015.