من الحلم إلى الأسطورة
قراءة في المتخيل الرمزي عند السياب

ماجد السامرائي

١ - ١ : إذا صحّ أنّ قراءة شاعرٍ ما تنطلق مِنَ الحوار معه للكشف عن دواخل عمله، فإنّ هذه القراءة لعمل السيّاب الشعري تزعم لنفسها شيئاً من هذا. فهي قراءة تنطلق من النظر إلى رؤياه الشعرية بدءاً من كونها رؤيا تتّجه بالإنسان إلى ما يحقّق له الخلاص الأرضي.

وإذا كان «سارتر» قد رأى أنّ مهمة الشعر تتمثّل بخلق أسطورة الإنسان.. فإنّ إنسان السيّاب كان، على الدوام، يحقّق في تجربته نوعاً من اللقاء، الفريد والمثير معاً، بين «ذاته» و«العالم». وفي هذا المسار نجده يمرّ، دائماً، «عَبْرَ الثنايا الأكثر سريّة للروح والتناقضات الممزّقة للوجود.»[١]

ولعلّ ما قاله «جورج لوكاتش» الشاب - في كتابه: **الروح والأشكال** - مشدّداً على مطالبة «الشعراء والنقّاد أن يقدّموا رموزاً للحياة ويعطوا الخرافات والأساطير الباقية طابعاً يوضح تساؤلاتنا» - هو ما نجد تحقّقاته في عديد من قصائد السيّاب - وخصوصاً في ما كتبه منذ مطالع الخمسينات حتى وفاته العام ١٩٦٤ - وهي التي نستطيع أن نميّز فيها حركتين أساسيتين، هما:

- **حركة المشهد السردي**، وفيها نجد الشاعر يعتمد على معطيات إدراكه الشخصي؛ فهو يستخدم الحقائق، الشخصية منها والعامة، بما يجعل هذه المعطيات تتمظهر في قصيدته في مستويين: يتصل الأول منهما بالملاحظات والحقائق المباشرة (كما في «الأسلحة والأطفال» و«المومس العمياء» وسواهما من القصائد التي تأخذ المجرى التصويري/ التعبيري المماثل)... ويقوم الثاني على بناء علاقة بين وحدات السرد استناداً إلى ما يتجمّع عنده من ملاحظات وحقائق، مقدّماً بها رؤية داخلية للأشياء، والعلاقات. هذه «الرؤية - الرؤيا» هي التي تحكم، عنده، موقف السارد (الراوي - في معظم القصائد)، محدّدة موقعه مما يسرد، وهذا ما يتجلّى في معظم قصائد **أنشودة المطر** (١٩٦٠)، وفي عديد القصائد التي كتبها في خلال مرحلة المرض (١٩٦١- ١٩٦٤)..)

- والحركة الأُخرى هي: **الحركة المرئية للأشياء** التي يستخدم الشاعر فيها مقدرته على الملاحظة، وطاقته التصويرية، وتمكُّنَهُ من لغته التي يتابع بها هذه الحركة..

إلاّ أنّ هذه «الحركة المرئية» كثيراً ما تتّصل، عنده، بالحركة الداخلية (الذاتية والنفسية) لتتحقق معانقته للحقائق الجوهرية (أو ما يراه، هو، كذلك..)

٢ - ١ : لا أجد عبارتين أصدق تمثيلاً لرحلة السيّاب، شعرياً، بين البدء والنهاية من عبارتين لخّص بهما «السير جيمس فريزر» بداية رحلته ونهايتها في كتابه الشهير: **الغصن الذهبي** حيث يقول في وصف البداية: «الريح في الأشرعة: قلوعنا تتلقّفها، ونغادر ساحل إيطاليا وراءنا لزمن ما...». وأما النهاية فيقول فيها: «رحلة اكتشافنا الطويلة قد انتهت، وها سفينتنا تطوي أشرعتها المتعبة، أخيراً، في الميناء.»[٢].

فرحلة «فريزر» تكاد تكون الرحلة عينها التي مضى فيها السيّاب شاعراً بين تجربتين كانتا من أغنى التجارب في شعرنا العربي المعاصر.. وأعني بهما: **التجربة التموزية**، التي ازدادت غنىً برموز: الميلاد، والموت، والبعث، والتجدّد مواجهةً لواقع كان يريد هدمه لإعادة بنائه.. **والتجربة الأيّوبية**، بكل ما لاحقه فيها، من صور الموت، والانهيار، والجفاف..

وقد بنى الكثير من معطيات التجربتين على ما نجد فيه «متخيّلاً أُسطورياً»، أو محايثاً لما هو أُسطوري.

فالأُسطورة - كما تقوم في ذهن السيّاب، - **متخيّلاً**، تماماً كما هي لغةً: الحديث الذي لا أصل له... إلاّ أن السيّاب أخذ هذا «المتخيّل الرمزي» متمثلاً فيه «قوى الحياة» و«قوى

الطبيعة» بأشخاص جعل لأفعالهم، ومغامرة حياتهم، معاني رمزية[٣].

إنّ «المتخيّل»، عنده قوّة، يرينا من خلالها صور الأشياء الغائبة. هذه القوّة هي التي يحدّدها «الفارابي» بأنّها «قوة حاكمة على المحسوسات، ومتحكمة عليها، وذلك أنّها تُفرد بعضها عن بعض، وتُركّب بعضها إلى بعض تركيبات مختلفة، يُتّفق في بعضها أن تكون موافقةً لما حُسّ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس.»

فالمخيلة، هنا، هي «قوّة الإبداع» في المتخيّل. فهي «تتصرّف في الصور الذهنية بالتركيب، والتحليل، والزيادة، والنقص[٤]». وفي هذا، نجد السيّاب يقيم العديد من قصائده على ما يسمّى بـ «التخيّل المبدع» الذي يستمد عناصره من الوجود، فيركّبها تركيباً جديداً، فاسحاً المجال فيها للرؤى والأحلام أن تنسج نسيجها الخيالي – الذي قد لا تكون له صلة فعلية بالوجود الحقيقي المتحدّث عنه (كما في قصيدته: «أحبّيني»).

الكتابة عند السياب محطة الوجود الأخيرة: فهي هاوية تنفجر بضياء مطلق وتنطوي على ظلام مطبق في الوقت نفسه!

٣ – ١: وتأسيساً على ما سبق، نضع لقراءتنا هذه ثلاث مقدّمات اصطلاحية، تبدأ **بالخيال، فالتخييل، ثم المتخيّل** – باعتبار توحدها جذراً، وتقاربها معنى، وإن كان كل مقترب منها يرسم مدىً من أمداء تطور علاقة الشاعر بما هو شعري أساساً. وهذا ما يحتّم، ثانيةً، النظر إلى المنجز الشعري للشاعر من خلال رؤية جديدة للموضوع – كما نطرحه في بُعْده هذا..

فإذا كان كل من الخيالي، والتخييلي، والمتخيّل يرتبط، في هذه الحال، بما هو كشفي.. فإنّ الجهد الذي ينصبّ على قراءته ينبغي أن يكون جهداً استكشافياً عمودياً في المقام الأوّل، فضلاً عن مستواه الأفقي.. لنقف، في هذه القراءة، على المعنى، والدلالة، ونتبيّن المنطق الداخلي الذي يحكم علاقة الشاعر بموضوعه[٦].

إنّ «الخيال» موجود في أساس المبنى الفني لقصيدة السيّاب – حتى في ما كان له من بدايات أُولى، بل في تلك البدايات تخصيصاً. وما إن حملتْ هذه القصيدة قدرتها على التشكل الفنّي التحديثي، حتى اتجهتْ صوب الطاقة الكامنة في الرمز ففجّرتْه، ليصبح «التخييل» و«المتخيّل»، بطابعهما الرمزي المتشكّل، عنصرين أساسين فيها.. ويغدو «الخيال» و«الخيالي» شيئاً هامشياً في المبنى الفني والتعبيري للتجربة الشعرية التجديدية، ويأخذ بالتنحّي لصالح هذا التشكّل الجديد الذي أصبح معه «المعنى» أعمق دلالة، وأبعد أثراً[٧]. وهذا هو ما يدعونا إلى وضع هذه التجربة في مستويين: **أفقي**، تفحصاً لصورة هذا «المتخيّل» وتمظهراته الرمزية وعناصره الموضوعية.. **وراسي**، بالنظر إلى بنية القصيدة ورصد تغيّراتها الداخلية وتحوّلاتها.

٤ – ١: قد لا تكون **الذاكرة**[٨] **والمخيّلة** التقتا لقاء تآلف وألفة كما التقتا عند السيّاب – وخصوصاً في مرحلته الشعرية الأخيرة. فإنْ كان قد استند في هذا اللقاء إلى إبداع بلغة شعرية متميّزة، فإنه ارتفع بهذه اللغة إلى مستوى من التعبير جعل لهذا «اللقاء» مقوّماته الفنية والمعنوية[٩].

سيبرز عمل الذاكرة ، أكثر ما يبرز، في مرحلته الشعرية الأخيرة – وكأنّ مخزون هذه الذاكرة كان ينبّه حواسّه فيوقظها، لتتلمّس الكثير من الصور، والحيوات، والمشاهد، والذكريات التي لم يجرّدها من وجودها الحسّي، على الرغم من غيابها حالةً ومشهداً. كانت تنقل ردود فعله وقد شحنها بالمزيد من الصور الرمزية التي كان يعبّر بها عن «المحذوف» راهناً من حياته، ممّا لم تعد له صلة فعلية بحركة وجوده.

نجد ذهن السيّاب في هذا أقرب ما يكون إلى «الذهن البدائي»[١٠] – بما كان يضفيه من خيال على الأشياء، والأشخاص، والمواقف، والحالات، وهو يوظّف الشعور وينهل من منهل العاطفة ليرصّنَ القول.. ويستفيد من تداعيات الصور، الحسيّة والنفسيّة، في بناء قصيدته، جاعلاً لها من حيوية الحياة ودلالة الوجود ما يتجاوز به انمحاءها وجوداً... فكان بذلك يراها رؤيتين: رؤية في ما لها من بقايا في الواقع، ومما له منها من بقايا الواقع؛ ورؤية لها في ما كان لها من «اكتمال وجود» لم يعد قائماً إلاّ في الذاكرة.. وفي الرؤيتين كان يتوجّه إلى الأشياء بغريزية واضحة، هي غريزية وجود يواجه العدم.

وكما كان «الإنسان البدائي» محكوماً بغريزته، ومحتكماً إليها.. فقد كان السيّاب، هو الآخر، يحرّك/ ويتحرّك بتلك «المكوّنات الغريزية» فيه، مقيماً، بفعلها، من الترابطات الشعورية ما أعاده إلى تاريخه الشخصي الضائع، أو المبدّد أياماً ووقائع. فإذا الذاكرة تؤدي، هنا، ذلك «الدَوْر التعويضي» عن أحلامه الذاهبة التي كان يجد نفسه بفعلها معلّقاً في فضاء احتمالي حاول أن يكتب نفسه (من خلاله) قبل أن تستسلم ذاكرته للنسيان. وفي هذه الكتابة طرح أسئلته الكبيرة حول:

– **أوّلاً**: علاقته بذاته – أعني: بماضيه التكويني، وما إذا كان متاحاً له أن يجعل لهذه الذات مجالها التاريخي..

– **وثانياً**: علاقته بالحياة والموت في ما كان يُداخله من رؤيا المصير الإنساني – فطرح، على الكتابة، تجربة الاقتراب من الحقيقة، أو ما يمكن أن ندعوه من حقيقةٍ عاشها بجميع ما فيها من التفاصيل.

– **وثالثاً**: إمكانية أن يتشكّل هذا كلّه من جديد، لا استعادة لحياة مضتْ وبقي رفيفها في النفس والذاكرة.. وإنّما في عالم شعري يصوغه كتابةً، بعد أن كان قد صاغ حياته، في مرحلة من مراحل العمر.. لتصبح الكتابة، باعتبارها أثراً، بديلاً تعويضياً للأشياء الذاهبة، وتجسيداً لعالمه عن طريق الرموز.

هذا الوعي بالكتابة عند السيّاب، باعتبارها محطة الوجود الأخيرة، هو ما جعل منها هاوية مزدوجة تنفجر بضياء مطلق، وتنطوي على ظلام مطبق. وإذا كان الضياء هو ما يتمثّل في وعيه بذاته، وفي كتابة الذات بما يتيح له (تخييلاً، ومن خلال ما كان يستدعي، إلى ذلك، من عناصر المتخيّل الرمزي) أن يحيا حياته، رغم العذاب الذي عاش... فإن الظلام هو ما كان ينحدر من الواقع، فيجسّده تعبيراً عن وجوه حياته المتمزّقة بين الموت – كحقيقة مطلّة عليه – من جهة.. واحتمالات الحياة واعتمالاتها، من جهة ثانية.

١ – ٥: باجتماع عناصر: الخيال، والتخييل، والمتخيّل في رؤيا السيّاب الشعرية، أصبح شاعراً يمتلك لحظة الإبداع في أصفى ما لها من علاقات التحقّق. وإذا ما وجدناه، في معظم قصائد مرحلتيه: التموزية، والأيوبيّة، لا يقبل زمن العالم، وإنما يبحث عن زمنه الخاص، فإنه كان، من خلال ذلك، يبني «متخيّله الرمزي»، الذي لم يكن ليمثّل عنده حدّاً مجرّداً، وإنما ينتظم، في معظم قصائده، في عملية توافق، أو تضاد، يسيران في خطّين متوازيين، أو متقاطعين: يتمثّل الأوّل منهما في ما للأُسطورة من حركية البنية القصصية.. ويتضمن الثاني ارتباطاً بأعماق لم تُستكنه بعد تجربةً في المستوى الإنساني – وهو ما يتمثّل في البنية الأسطورية التي تقوم على التقابل / التضاد بين اللازمنيّ والزمني، وبين الأخلاقي والواقعي.

١ – ٦: إذا كانت الأُسطورة في قصيدة السيّاب تمثّل بنية موضوعية، فإنّ التصورات الذاتية التي يدفعها إليها تجعل الأسطورة متحدّدة بتجربته، أُفقاً ومعاناة، مكتسبة من مُعطيات الحسّ والشعور ما يتجلّى في تفاعل المستويين: المعنوي والمادي للصورة الشعرية، حيث تتمّ تغذية الأُسطورة بعناصر مضافة تنتظم في بنيتها الموضوعية.. ويعود ليستقي منها مادة لبناء رؤياه الشعرية، محقّقاً العديد من الترابطات في مشاهد أقرب ما تكون إلى «المشاهد الحلمية»[١١]، بكل ما يكتنفها من تداعٍ حر.

غير أن ما يلاحظ في تجربة السيّاب الأُسطوريّة في الشعر أنّها اعتمدت «تقريب الأسطورة بالاتجاه الإنساني»، وهو ما يراه ناقد مثل «نورثروب فراي» من خصائص «**الرومانس**» الذي يتضمّن مثل هذا الميل الواقع بين طرفَيِ «التصميم الأدبي» الذي تحتلّ الطرف الأوّل منه الأسطورة، بينما يشكّل المذهب الطبيعي طرفه الآخر. «والمبدأ الرئيسي في التقريب هو أنّ ما يمكن مطابقته استعارياً في الأُسطورة لا يمكن في الرومانس عمل شيء أكثر من ربطه بنوع من التشبيه، كالمقايسة، والربط الدال، والصور العَرَضية المرافقة، وما إلى ذلك.»[١٢]

١ – ٢: تُعتبر الأُسطورة المخزون الأوّل والأساس للرموز. وإذا ما ذهبنا في التأكيد على أن الأُسطورة هي وليدة الفكر البشري، فإنّ هذا الفكر كان يسعى إلى التعبير عن رغبته في الالتحام بما له من تصوّرات متعالية – حيث تحقّق المطلق: وجوداً، ورغبة، وتعبيراً عن كل من الوجود والرغبة معاً. كما أراد أن يشكّل بها نظاماً من الرؤية للوجود/ في الوجود.

يتكثّف الرمز الأُسطوري عند السيّاب في نمط وجود، أو من خلال حضور الإنسان في العالم.. حيث تتوازى العلاقة، طبيعة وتكويناً، بين: الرمز الأُسطوري والحياة الواقعية، ليلتقي العالم والرمز في مستويين:

– مستوى الدلالة الرمزية، متحوّلةً إلى الواقع/ وبالواقع..

– والمستوى الذي يمثّله الواقع بذاته مرفوعاً إلى مصاف الدلالة الرمزية – الأُسطورية.

من هنا دخل السيّاب عالم الرؤيا بالأُسطورة: «والرؤيا تعني الكشف. عندما يصبح الفنّ رؤيوياً فإنه يكشف. ولكنه لا يكشف إلاّ بمعاييره هو وبأشكاله هو: فهو لا يصف أو يمثّل محتوىً منفصلاً عن الكشف.»[١٣]

٢ – ٢: من هنا، فإنّ السيّاب الشاعر حين أراد أن يتمثّل الشاعر الحديث لم يجد أقرب إلى صورته من الصورة التي انطبعتْ في ذهنه «للقدّيس يوحنا وقد افترستْ عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تُطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل»[١٤]. وقد جاء هذا التصوّر مترافقاً مع انغماره في عالم الأُسطورة التموزية، إذْ جعل منها ذروة رمزية متقدّمة في التعبير عن رؤاه الوجودية ورؤاه الإنسانية، بكل ما حشد لها من طاقات الخلق الشعري.

لقد أصبحت الأُسطورة التموزية، منذ اكتشافه لها، مركزية في شعره كما في نظام رؤياه في الوجود، وفي بناء رؤيته لكل من الإنسان والوجود. وأخذ يتحرّك بها حركة يجمع فيها بين «تجربته» و«رؤياه»، هو، مادةً، وبين الأُسطورة بعداً تكوينياً ودلالة رمزية. وهنا حصل ما هو مهمّ في تجربة السيّاب هذه: إذْ عمد إلى نوع من الإزاحة، أو الزحزحة لما هو في أصل الأُسطورة من تكوين ميثولوجي، وإحلال ما هو متخيّل شخصي أو رؤيا محمّلة، واضعاً المتلقي بين «الواقع»، بما يتشكّل فيه من مصائر إنسانية، والأُسطورة بما تمنح من طاقات التصوّر الخلاّق – في عملية دفع لمضمونه الشعري إلى داخل الرمز الأُسطوري مستفيداً من تقنياته الشكلية، ومن تفجّرات المعنى داخله. وهذا ما يجعل من الحدث الأُسطوري

في قصيدة السيّاب حدثاً غير متحقّق بذاته، وإنّما هو متحقّق بمعنى الشاعر الذي يدفع إليه. فالمرويّ هنا، حقيقة، هو الواقعي وقد نقله إلى مصاف «الرؤيا الأسطورية» – التي هي بناء متخيَّل..

ومعنى هذا: أن هناك إمكانيتين تتحركان معاً، بنوع من التوازي، ومن تكيّف رؤيا الشاعر الشعرية في الوجود، وتكييف رؤيته للوجود. وهنا يحصل نوع من قبول مسبوق بالتمكّن:

– تمكّن ما هو أُسطوري من الواقع، وقبوله في منطقة من الواقع تحقيقاً لحالة من حالات المطابقة الرمزية.

– وتمكّن ما هو واقعي مما هو أُسطوري: رؤيا تخيلية.

الشاعر الحديث عند السياب أشبه بـ«القديس يوحنا» وقد افترست عينيه رؤياه وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم!

وهنا تبرز القوّة الرمزية للمتخيّل الأُسطوري عند السيّاب.

٢ – ٣: ويتخذ المتخيّل الأُسطوري، عند السيّاب، وجهين: وجه يقوم على المحايثة، أو التجاور بين ذات الشاعر وبنية الأُسطورية الداخلية.. ووجه آخر تقوم الأُسطورة فيه على الحضور الكلّي رمزياً.

فإذا كان الوجه الأوّل يتمثّل بقصيدة «رحل النهار» (من ديوان **منزل الأقنان**) فإن أجلى ما يمثّل الوجه الثاني هو قصيدة «أغنية بنات الحي» (مِن ديوان **شناشيل ابنة الجلبي**) التي هي قصيدة فريدة في بنائها الداخلي وفي ما تحمل من دلالات رمزية تقوم على «المتخيّل» – ما هو وهم أو توهم. فالجن يخفى ولا يُرى، وقديماً قال الشعراء: إنّ الجنّ تُلهمهم، وهم – بحسب «ابن سينا» – «حيوانات هوائية تتشكّل بأشكال مختلفة».

هذه القصيدة أقرب ما تكون إلى حلم اليقظة بما يتنازع الشاعرَ فيها من تصوّرات لعلها – وقد جاءت في عديد قصائده المتأخّرة – ناشئة عن نقص في الانتباه إلى الحياة، حيث يبلغ فيها ذلك الارتقاء الكلّي إلى **عالم** متوهّم، يسوده التوهّم، وإن كان يتخيّل من خلاله واقعاً يجعل له حقائقه – أو لنقل: دلالته المعبّرة عنه. ومن هنا فهي قصيدة يرفدها عنصران: تصوّري، ومتخيّل وإن كانت – مثلها مثل جميع قصائده – تقوم على شيء من التمثّل الحسّيّ الناشئ عن تأويل مُدْرَك. ولذلك فهو يبلغ فيها مرتبة من التجريد الحسّي أعلى مما هي عليه الحال في أيّة قصيدة أُخرى له، ويطول فيه من المعاني ما ليس، في ذاته، بمعانٍ عادية، أو مألوفة في قصائده الأُخرى التي تنتمي إلى المرحلة نفسها. إنّ فاعلية الوهم (أو التوهّم) فيها كبيرة، وهي القوّة التي يدرك بها مثل هذه المعاني.

٢ – ٤: إذا كانت قصائد «المرحلة التموزية» تمثّل حالة اليقظة الوجودية عند الشاعر، بما تبنّى فيها وكرّس من تفكير بلغة الزمان، وبما فتح من آفاق الرؤية في فضاء المكان، أو حقق من استجابة ذاتية، متفاعلة وفاعلة، لتحدّيات الواقع.. فإنّ معظم قصائد «المرحلة الأيوبية» (مرحلة المرض) – التي جاءت في أعقابها – قد مثلت نوعاً من الاستذكار المشفوع بالحلم، الذي بدا وكأنّه خط الدفاع الأخير عن الذات. فهو فيها: يراقب الواقع، دون أن يكون ممتلكاً لشيء من قدرة السيطرة عليه. وبإزاء حالته هذه نجده يعمّق النظر في عالمه الداخلي، منشغلاً، بنفسه إلى الحدّ الذي تصبح فيه ذاته مركزاً تتمحور حوله الأشياء كلّها. وهنا تصبح الذاكرة هي الفسحة التي تستوعب وجوده في المكان، وحركته في الزمان.. وتحلّ مراقبة العالم من خلال الذات محلّ عناصر الصراع التي وجدناها في قصائده التموزية.

هنا سيكون للتخييلي دوره، وسيفتح المتخيّل أبواباً أُخرى للرؤيا الشعرية عنده، وسيتمّ هذا التداخل بين مجريات حياته وواقع أيّامه، من جانب.. والمتخيّل التصويري من جانب آخر. وسيشكّل القصص الشعبي والحكايات الخرافية (التي نجدها قد أخذت مكان الأُسطورة بأصلها الميثولوجي) مادّة هذا المتخيّل، أو وعاءه.

ولمّا كانت هذه القصص والحكايات تشكّل جانباً أساسياً ومهماً من خبرته في الحياة.. فإنه سيحاول أن يكشف عن الكثير من الرغبات المنهارة للفعل المتحرّك في روحه وجسده، ولا يجد من وسيلة لتحقيقه غير القول الذي كان، وهو يداوره على أنحاء مختلفة، كمن يعيد رواية أحلامه المجهضة وآماله المصادرة. وهنا سيبرز، «التخييلي» و«المتخيّل» معاً، وربما بدرجة متقاربة إن لم تكن واحدة، ليفتح بهما أُفقاً آخر للوجود – وجوده هو، تحديداً – إذْ نجده، في قصائد هذه المرحلة، كمن يكتب أحلامه المبدّدة وآماله الضائعة، وهو يعيش قهر تبدّدها وضياعها مضافاً إلى قهر حياته الحاضرة التي شدّته إلى سرير المرض.. واضعاً هذا الذي كتبه في بناء قصصيّ/سرديّ، نجده فيه هو الرواي الذي يروي ما يتّصل بحياة البطل/ الضحيّة – الذي لم يكن شخصاً آخر غير السيّاب نفسه – مقدّماً ذلك في مشاهد تقع بين الحلم وتلفيق الحبكة القصصية.

ونجده، في مسار رؤيته هذه وما ينفتح عليه فيها من رؤياه، يوقظ الأموات، ويراقبهم... جامعاً في هذه الرؤية/

الرؤيا بين حاضر هو فيه الآن، وحاضر كان فيه أولئك «الموتى» الذين استعادهم منه عالمهم الذي فيه يهجعون – وهو أمر لا يتحقّق إلاّ حلماً، أو في ما هو حلمي – وكأن الحلم أصبح، هنا، الوجه الأكثر تمثيلاً لنشاطات حياته، ولحركة ذاته في الوجود[١٥].

٢ – ٥: يعيدنا هذا، ثانيةً، إلى الأُسطورة التموزية والرموز المتصلة بها، وهي التي تلتقي، دلالةً، مع ما يشيع في عالم الحلم الذي وجدنا السيّاب يذهب فيه بكل مباهج الامتلاك التي تتحقق له من خلاله، بعد أن كان قد عاشها واقعاً: خسارة وخسراناً. فإذا كان، مع هذه «الأُسطورة التموزية»، قد جعل الشروط الزمانية هي التي تحرّك الرمز، ولا تحكمه، وعهد إلى تمّوز بمهمة إنقاذ الحياة وحَمْل قضية الإنسان فيها: فادياً، وباعثاً التجدّد في كل ما حوله، ومنبعثاً بذات متجدّدة تحمل الخصب لتنقذ به الواقع من حياة الجدب واليباب... فإنّ التكوين الشعري الذي أقامه على مثل هذا التصوّر، وابتناه بهذه الرؤيا، ظلّ تكويناً ناضحاً بتأثيراته هذه في قصائد مرحلة المرض التي مثّلَ فيها، أكثر ما مثّل، عودة حلمية إلى واقع كانَ ولم يعد يملك فيه شيئاً سوى ذكريات أحلامه – على الرغم من أن تمّوز اغتالته المدينة، إنساناً ومشروعاً انبعاثياً، فكان أن أعلن انسحابه من معركة الحياة والوجود هذه، وبدء مشروع العودة إلى جيكور[١٦].

إلاّ أن المشترك الأكبر، والأعظم بين المرحلتين (التمّوزية والأيّوبية) إنما يتمثل في هذه «اللغة الرمزية»[١٧] الجامعة للمنحىَ التعبيري عنده، وإن اختلفت فيها الرموز[١٨]، وتباينتْ حالة وموقعاً – وإن ظلّت الأحلام والأساطير تمثّل، في أخصّ ما تمثّله فيها، تلك الصلات، البائنة والبانية بين الشاعر ونفسه.

٢ – ٦: بهذه النظرة يمكننا التمييز بين المتخيَّل في قصائده التموزية، والمتخيَّل في قصائده الأيوبية – من زاوية فعل الإصدار في كل منهما:

– إذْ نجده في قصائد المرحلة الأخيرة أقرب إلى التلقائية في فعل الإصدار هذا. فهو «غريزي»، تحرّكه حاجات ورغبات، وتحكمه اندفاعات لا مجال معها لمحاسبة النفس. وهي مرحلة تتصف بالتوتر الذاتي، والهياج النفسي – وهما عاملان/ حافزان أساسيان في تشكيل مبنى التعبير الشعري عنده في كثير من قصائده الأخيرة. وفيها نجد المتخيَّل يقوم على الحلم أو التوهم، كما على استدعاء أطياف الماضي.ويمكن التمثيل على هذا بقصائد عديدة من نتاج مرحلة المرض، لعلّ أبرزها «حدائق وفيقة» و«نبوءة ورؤيا» (من ديوان **المعبد الغريق**)، والقصيدة السادسة من «سِفْرِ أيّوب» (من ديوان **منزل الأقنان**).

– بينما نجده في قصائده التموزية شاعراً يعمل بالفكر والموقف الوجودي معاً. فهناك وجود مصمَّم ورؤيا منبثقة عمّا هو إرادي. فهو فيها: ذاتٌ مدركة، تعي موقعها في العالم، وتحدّد دورها فيه. وتبلغ قصيدته التموزية هذه غايتها من خلال ما هو أقرب إلى التناهي، دلالة ومعنى – وهذا هو ما يحدّد عنده علاقة الذات – ذاته – بالعالم.. هذه العلاقة التي يمكن أن نتمثّل واحدة من صورها المتعدّدة في قصيدة «النهر والموت» (من ديوان **أنشودة المطر**..)[١٩].

فالصوت/الايقاع فيها – الذي تنطلق منه شرارة العلاقة بين الذات والعالم – هو الأساس في توليد كل ما في القصيدة من صور تخييلية. وهذه الصور نوعان:

١ – الصور المتولّدة عن المتخيّل الذهني الذي ينتمي، أكثر ما ينتمي، إلى اللغة.. ٢ – والصور النابعة من المتخيّل الحسّي، المرتكز، من طرف، على ما هو أثر واقعي، ومن طرف آخر: على ما هو نظام ذاكري.

وإذا كانت كلمة «بويب...»، التي تبدأ بها القصيدة وتشكّل بنية هذا الصوت الإيقاع، تستعيد هنا دلالتها الأولية .. فإن هذه الدلالة ستتوزّع في مفاصل دلالية متعدّدة، أكبر وأوسع وأشمل معنى، مشكّلة، بذلك، علامات ورموزاً أُخرى ناشئة عن تقابلات بين المعنى والدلالة في كل من مقطعي القصيدة، حيث يقوم الترادف بين الأسطوري والرمزي وعلى نحو تبادلي، هو نظير تبادل العلاقة والموقف بين الذات/ الداخل، والوجود/ الخارج.

هنا تتحقق الفكرة في تشكيل صوري لتصبح الصورة[٢٠] جامعاً بين الإحساس والشعور، وحالة تقابل بين عددٍ من الثنائيات: الخيال – الواقع، الموت – الميلاد، الفداء – الانبعاث، الجدب– الخصب. هذا «التقابل» هو ما ينمّي صورة الرمز في قصيدته، ويجعل له مدلولات أكبر وأوسع[٢١].

٢ – ٧: إنّ استخدام السيّاب للأُسطورة والحكاية الشعبية وتوظيفهما توظيفاً رمزياً في قصيدته جاءا إغناءً لهذه القصيدة، وفي أكثر من مستوى:

– فنحن نجده في قصائده التي جرى فيها التأكيد على الأُسطورة التموزية يتّخذ نسقاً من البحث عن شكل يستوعب عناصر الصراع ومكوّناته ليغدو هذا الصراع – في مرحلة المرض – صراعاً بين الحياة وبين الموت وأشباحه المرعبة العديدة. وفي الحالتين نجده واقعاً في موازاة البطل الأُسطوري: تمّوز أو المسيح (في المرحلة التموزية)، وأيوب

(في مرحلة المرض). ومن خلال مثل هذه الرموز كانت تنفتح له آفاق المعنى.

وعلى هذا، فإنّ المتخيَّل عند السيّاب لم يكن إلاّ باباً لإدراك المعنى الذي يفضي إلى الحقيقة - وهو ما انشغل به في معظم ما كتب. وهذا هو ما جعل للمتخيَّل عنده موضوعيته وارتباطاته بالواقع الذاتي، من جانب، وبحقيقة الوجود، من جانب آخر..

فإذا ما ذهبنا مع «وليم بليك» في ما يرى من أنّ «الرؤيا تُلهم الفعل، والفعل يحقق الرؤيا» - في ما يكون للشاعر من قوّة خلاّقة في تكوين الشكل في القصيدة - سنجد أن المتخيَّل عند السيّاب يأخذ مثل هذه الأبعاد. فهو إنما يقي هذا المتخيّل على ما يمثّل له/ ويتمثّل فيه ذلك التشخيصُ القويّ للفكرة، أو للرؤيا.. معزّزاً ذلك بمشاهد أقرب ما تكون إلى المشاهد الطقوسية.

وقفة استنتاجية

هذه القراءة لشعر السيّاب، في إطار جدلية الخيالي والتخييلي إنتاجاً للمتخيَّل الرمزي عنده، تصل بنا إلى الاستنتاجات التالية:

١ - غالباً ما تبدأ قصيدة السيّاب تعاملها مع الوجود بأخذها هذا الوجود معرَّفاً/ ومتعرِّفاً عليه من الداخل. ولكنه ليس وجوداً لذاته، بل هو أساس ومنطلق لإنتاج ما يكوِّن وعياً بالوجود من الشاعر، يتجسّد في صور تعبيرية تشخّص، وتقول، وتفتح مجالات الرؤيا. وهذا الوجود الذي تبدأ قصيدة السيّاب منه قد يبدو، في تشكله البدئي، وجوداً موضوعياً، أو ذا معطى موضوعي. إلا أنه لا يلبث أن يتخطى حدّه هذا ليدخل مجال التصوّر.

٢ - وإذا كان السيّاب في معظم ما كتب من شعر في سنوات حياته الأخيرة، كمن يعيد تشكيل ماضيه، فإنّ «إعادة التشكيل» هذه كانت قد تخطّت مكوّناتها الأولى، مدخلةً المتخيَّل عنصراً أساسياً فيها. وقد حلّ هذه المتخيَّل ليكوِّن عنصراً تعويضياً دفعه في طريق الحلم المتأرجح بين التشبّث بالحياة والتحديق في هوّة العدم.

أما قصائده التموزية ففيها هذا الموقف الموازي لوجود البطل في الأُسطورة، بما كان قد خلق به لحظات زمنية جديدة هي التي يقيمها المتخيَّل وينهض بها رمزياً.

٣ - ونجد بين هذين الحدّين/ التمثلين ما يمكن أن ندعوه بمتغيّرات التجربة، التي يقف وراءها/ ويحرّكها: دافعُ الخلق الذاتي.

٤ - من هنا نجد قصيدة السيّاب قصيدة بناء بالصور. ولفرط عناية السيّاب بالصورة نجد في قصيدته الشيء وصورته - في مستوى إمكان الوجود. هذه الصور هي التي كانت تحقّق عنده إحساس الدهشة بما يمكن اعتباره اكتشافاً.

بغداد

---

(١) كمال خير بك: **حركة الحداثة في الشعر العربي العاصر** - بيروت ١٩٨٢ - ص ٥٥.

(٢) جبرا ابراهيم جبرا (مترجماً): **الأُسطورة والرمز** - بغداد ١٩٧٣ - ص ٧٩.

(٣) جميل صليبا : **المعجم الفلسفي** - دار الكتاب اللبناني - بيروت ١٩٧٣ - مادة «الأُسطورة». وما نعنيه بـ«الرمزي» في هذا البحث هو، تحديداً: التفكير المبنيّ على الصور الايحائية - أي باستخدام الرمز للدلالة.

(٤) **المعجم الفلسفي** - مادة «التخيّل».

(٥) يبني السيّاب قصيدته هذه على تزاوج الواقعي والمتخيَّل على نحو شديد الوضوح، وكبير التفرّد، فيعيدنا إلى ما كان واقعاً، عاشه أو مرّ به، مضفياً على ما يراه من حاضره الكثير مما يذهب به إليه خياله الثاري.. (راجع القصيدة: «شناشيل ابنة الحلبي»..)

(٦) هناك عالمان يتناوبان الحضور في قصيدة السيّاب، وهما: عالم المعاني - الذي هو - كما في تحديد «ابن عربي» - العالم الذي يدرك بالبصيرة، وهو الأقرب إلى عالم العقل، إن لم يكن منه.. وعالم الحسّ - وهو ما يدرك بالبصر.

(٧) إذا أخذنا، هنا، بالرأي الذي يذهب إلى أن الشعر لا ينتج عن مجرّد الإدراك، بل عن إدراك أعاد التخيّل إنتاجه، فإننا نصل إلى حقيقة العملية الشعرية، ونتمكّن من تمييزها طبيعةً.

(٨) الذاكرة هي القدرة على إحياء حالة شعورية مضتْ وانقضت، مع العلم والتحقّق انها جزء من حياتنا الماضية. وقد عرّفها حكماؤنا القدامى بقولهم: «إنها قوّة تحفظ ما تدركه القوّة الوهمية من المعاني وتذكرها». كما يطلق لفظ «الذاكرة» على القوّة التي تدرك بقاء ماضي الكائن الحي في حاضره.. إلاّ أننا نجد الذاكرة في حالة السيّاب، وفي مرحلة المرض تحديداً، في مقام الذاكرةالانفعالية المتمثلة في «القدرة على تذكّر الأحوال الانفعالية السابقة (...) مصحوبة بجملة من الأحوال الانفعالية» - وإنْ كان سيخضعها لانفعالات جديدة تأتّتْ له بفعل «رجوع الصور الماضية إلى الذهن»، والتي سيعيدها إلى مسرح الشعور. ونجد التذكّر يأخذ عند السيّاب، في قصائد مرحلة المرض، الصورتين الأساسيتين له.. وهما: صورة التذكّر الخام الذي يعتمد تكرار أشياء الماضي تكراراً بسيطاً (وهو ما نجده واضحاً في أولى قصائد هذه المرحلة)، وصورة التذكّر المنظّم الذي يقوم على «تمثّل الماضي» وتأويله، واصطفاء عناصره، وتنسيقها، فإعادة إنتاجها.

(أُنظر، في هذا: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** - مادة «الذاكرة»).

(٩) هناك ثلاثة عناصر أساسية تدخل في تكوين قصيدة السيّاب، وهي: الإحساس، والذاكرة، والارتباط.. فهي مصدر لصور غنية متعدّدة يحفظ بها صلة قصيدته بالمعطى الواقعي من طرف، وبالمعطى التخييلي، من طرف آخر. وإذا كانت بعض «النظريات» تذهب إلى أنه لا تفكير بدون صور - أي بدون موادّ قادمة من الخارج - فإنّ هذه الصور هي التي تقيم الوحدة التركيبية لقصيدة السيّاب، باعتبارها مبنىً عضوياً.

إنّ هذا الربط الذي نجد الشاعر يُحدثه في قصيدته بين التفكير والصورة لم يهبط بقصيدته إلى مستوى الشيئية المادية، وإنما كان - بفعل تخييلي واضح - حافزاً لتوليد صور جديدة، سواء ما كان من هذه الصور ما أمدّه به التذكّر أو من نتاج رؤياه الخلاقة.

(١٠) اعني بالذهن البدائي هنا ما كان هذا الذهن يقيمه - عند البدائيين - من تصوّرات نابعة من اعتقاداتهم وأحلامهم وتصوّراتهم التي تحدّثوا عنها وكأنها أطياف، جاعلين من عالمها عالماً يقع «في الغابة، أو بين القبور، حيث يُخيّم الظلام فيمنع رؤية الأشياء. يرى الفطري، في خياله، أُولئك الذين غابوا عنه، أو ماتوا، ويخيّل إليه أن اصدقاءه يجيئون لزيارته وهو نائم ليلاً حتى إذا صحا

وفكّر في تلك الرؤيا الغريبة بدأ يملأ الدنيا بأطياف وأشباح دقيقة ضعيفة شبه شفافة. وكذلك شأن الصور الذهنية في العادة. وليست هذه الأشباح، في الحقيقة، إلاّ إبرازاً (أو عكساً) للكائنات الوهمية التي يراها في أحلام نومه ويقظته.» (أُنظر: سرل برت: كيف يعمل العقل - مستقى عن: حسن البنا عز الدين: **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم** - دار المناهل - بيروت ١٩٩٤ - ص ٢٤ - ٢٥).

(١١) «إنّ الحلم يتضمن جدلية الرفض والقبول، النفي والإثبات، الهدم والبناء».. فهو «نفي لكل ما ينفي حرية الإنسان». و«بالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله، أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين (...) إنه، بتعبير آخر، نقطة التقاء وتماس بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم غير المرئي».. «وفي الحلم يتحد أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده. فهو، بين قوى الإنسان، أكثرها حميمية والتصاقاً بذاته العميقة، فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم. ولذلك فإنّ الحلم يُبرز العلاقات الخفية بين الإنسان والأشياء. وهو بالنسبة إلى الإنسان رمز لارتياد المطلق والوصول إليه. من هنا ندرك كيف أنّ الحلم ينبوع صور لا ينفذ». (أدونيس: **الثابت والمتحول** - ط ١ - دار العودة - بيروت - ج ٢ - ص ١١١ - ج ٣ - ص ٢٠٠).

(١٢) نورثروب فراي: **تشريح النقد** - ترجمة: محمد عصفور - منشورات الجامعة الأردنية - عمان ١٩٩١ - ص ١٧٢.

(١٣) نورثروب فراي: المرجع السابق - ص ١٥٨.

(١٤) انظر: مجلة **شعر** - العدد الثالث - بيروت: ١٩٥٧.

(١٥) يذهب «إريك فروم» إلى أننا «في حياتنا النائمة... ننزع الغطاء عن المخزون الكبير للخبرة والذكرى الذي لا نعرف في النهار أنه موجود»، أُنظر: **اللغة المنسية** - ترجمة: محمود منقذ الهاشمي - اتحاد الكتّاب العرب - دمشق ١٩٩١ - ص ٢٩.

(١٦) نجد «إعلان» هذه العودة إلى «جيكور»، قرية طفولته ومسرح صباه، واضحاً في عدد من قصائد ديوانه **أنشودة المطر** (١٩٦٠). وفي قصيدة «جيكور والمدينة»، تحديداً، يضع حداً فاصلاً بين «حلمه الانبعاثي» هذا وبين المدينة التي لم يجد فيها إلاّ «قاتلة لتموز» وعامل اغتيال لحلمه.. وبالمقابل، يجد في العودة إلى جيكور إنقاذاً للحلم وحياة البراءة - ولم يكن هذا الموقف والتحوّل منه في هذا الاتجاه إلاّ بفعل عامل سياسي ضاغط أحاق به بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ بكل ما لاقى منه من عنت وإرهاب.

(١٧) يحدّد «إريك فروم» اللغة الرمزية تحديداً نتفق معه فيه. فهو يرى «أنّ اللغة الرمزية هي اللغة التي يُعبّر فيها عن الخبرات والمشاعر والأفكار الداخلية وكأنّها تجارب حسيّة، أو حوادث في العالم الخارجي. إنّها اللغة التي لها منطق مختلف عن منطق اللغة الاصطلاحية التي نتحدّث بها في النهار، منطق لا تسود فيه مقولتا الزمان والمكان، بل الشدّة والتداني.» أُنظر: **اللغة المنسيّة** - ص ٣٢.

(١٨) «ما الرمز؟» - يتساءل «إريك فروم»، ليجيب، «إنّ الرمز يُعرَّف، عادةً، بأنه شيء يمثّل شيئاً آخر». ولكنه يجد هذا التعريف، إلى حدّ ما، مخيّباً للأمل، فيعيده إلى ما يرى فيه «خبرة» داخلية، أو «شعوراً»، أو «فكرة»، مؤكداً، استناداً إلى هذا، أنّ «الرمز الذي من هذا النوع هو شيء خارج ذواتنا، وما يرمز إليه داخل ذواتنا (...) واللغة الرمزية لغة يكون فيها العالم الخارجي رمزاً للعالم الداخلي، رمزاً لأرواحنا وعقولنا». **اللغة المنسية** - ص ٣٨.

ورموز السيّاب الشعرية رموز ذات طبيعتين، لكل واحدة منهما بُعدها الخاص - وإن كان يصعب التفريق بينهما في عديد قصائده. وهما:

١ - «الرموز الطبيعية» التي هي - بحسب تحديد «كارل يونغ» - رموز «مستمدّة من المحتويات اللاشعورية للنفس. وهي، لذلك، تمثّل عدداً هائلاً من التنوّعات التي تتّخذ صور النماذج الأصلية الرئيسية. وفي كثير من الحالات يظلّ بالإمكان تتبّع أثرها حتى جذورها القديمة» - وهو ما ينطبق كلياً على رموز السيّاب الشعرية، التي لها مثل هذا البعد أو المدلول الطبيعي..

٢ - «الرموز الثقافية» التي يحدّد «يونغ» استخدامها بالتعبير عما هو «حقائق أبدية». فهي رموز تحتفظ «بقدر كبير من قدسيتها الأصلية أو سحرها. فالمرء يدرك أنّ بإمكانها أن تثير رداً عاطفياً عميق الجذور لدى بعض الأفراد، صانعةً بذلك شحنة نفسية، هذه الشحنة النفسية تجعلها تعمل بطريقة تُشابه كثيراً طريقة الأهواء والتعصّب». أُنظر: كارل يونغ: **الإنسان ورموزه** - ترجمة: عبد الكريم ناصيف - دار منارات - عمّان ١٩٨٧ - ص ٧٢.

(١٩) تقوم هذه القصيدة على ضرب من ضروب «الخيال السمعي» الذي يبدأ من الصوت (أو بالصوت الإيقاعي المولّد لصور تنبثق من عالم الخيال هذا لتعود إليه). إذ نجد «الصوت» يتحول إلى «كلمة»، والكلمة إلى «صورة»، والصورة إلى «بناءات» من المعنى، ويتخذ المعنى «وجوده الحركي» - في المخيلة كما في ما للواقع من امتداد الرؤية والمجال - ويكون، في الأخير صوراً من «صور الفعل» - الذي ينقسم، بدوره، على قسمين. فهذه القصيدة مبنية على تجربة من تجارب الشاعر في زمن طفولته - كما أشار هو إلى ذاك يوم نشرها - فـ«حين تغرب الشمس في صيف القرية، وتُصفّ المشارب والجرار الفخارية على المرفع الخشبي، وينضح الماء منها في طشت معدني، ينبعث رنين حزين كنتُ أسمعُ فيه صوتاً يقول: بويب... بويب، وكان بويب نهراً في أطراف القرية تربطني به ذكريات حبيبة، وكنتُ أُحسّ رغبة عارمة في الذهاب إلى ذلك النهر». ويكمل: «القصيدة تدور حول فكرة الموت والخلود عند الطفل والإنسان البدائي، من ناحية، وعند الرجل والإنسان المكافح، من ناحية أخرى. في القسم الأول يريد الطفل أن يموت، وهو يفهم الموت على أنه استمرار حرفي للحياة بصورة أجمل، ولحياته هو بالذات. أما في القسم الثاني فالرجل يريد أن يموت وهو يعرف أنّ حياته ستنتهي بالموت العدم، ولكنه يفهم الموت إذا كان استشهاداً على أنه استمرار للحياة، الحياة بمجموعها، بصورة أجمل، فيصبح موته - استشهاده انتصاراً على الموت، انتصاراً له وللجنس البشري. «وفي القسم الأوّل يتقدّم الطفل - الإنسان البدائي إلى قوى الطبيعة الغامضة متمثلة في النهر - مستخذياً عمل النذور. أما في القسم الثاني فإن الرجل - الإنسان المجاهد يشدّ قبضته ليصفع القدر ويفرض إرادته.» أُنظر: مجلة **الفنون** - العدد ٢٤ - السنة الثالثة - بغداد؟

(٢٠) نجد في التعريف الذي يقدّمه «كارل يونغ» للصورة توافقاً وتطابقاً مع ما هي عليه عند السيّاب. يقول «يونغ»: «... إنني عندما أتحدّث عن الصورة لا أقصد مجرّد النسخة النفسية لشيء خارجي، ولكن نوعاً من التمثيل الفوري، والموصوف على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية؛ ظاهرة تخييلية ليس لها، مع إدراك الأشياء، إلاّ علائق غير مباشرة، وهي، بالأحرى، نتاج النشاط التخيّلي للاوعي، تتجلى للوعي بطريقة هي، إلى حدّ ما، مفاجئة كرؤيا، أو كهذيان لا علاقة له بالخصيصة المرضية - أي من غير أن تكون، على الإطلاق، منتسبة للاتحة العيادية للمرض، وخصيصتها النفسية هي تلك التي للتمثيل التخيلي، لا علاقة لها مطلقاً بشبه واقع الهذيان. وبتعبير آخر: لا تحتلّ أبداً مكان الواقع. فالذات تُمايزُها باستمرار عن الواقع الحسي لأنّها تدركها كصورة داخلية». مستقى عن: محمد بنّيس: **الشعر العربي الحديث** - دار توبقال - المغرب - ج ٢ - ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٢١) نجد هذا، على نحو كبير الوضوح، في عدد من قصائد ديوانه **أنشودة المطر**، حيث تتجلى «مراجع» هذا «المتخيّل الرمزي» عنده بعمق مالها من تأثير في تكوين نظريته إلى الأشياء. إنه يقول، مثلاً في قصيدة «المسيح بعد الصلب»، وبلسان البطل/ الفادي:

«مُتُّ كي يؤكلَ الخبزُ باسمي، لكي يزرعوني مع الموسمِ،
كم حياةٍ سأحيا: ففي كلّ حفره
صرتُ مستقبلاً، صرتُ بذره،
صرتُ جيلاً من الناس: في كل قلب دمي
قطرةٌ منه أو بعضُ قطره.»

فهو، هنا، إنما يعبّر عن مدلول فكرة «العَوْد الأبدي» التي تتضمن النصّ على «أنّ جميع الكائنات الحيّة تولد في كل دور ولادة جديدة، لأنّ في كل كائن حي بذوراً لا يلحقها الفساد، وهي تسمح بولادته من جديد بعد موته الظاهر، وتُمكّنه من استئناف حياة جديدة متناسبة مع حالة العالم الجديدة.» أنظر: جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** - مادة «العَوْد»..