محمد شاهين
الجامعة الأردنية، عمّان

السندباد بين الواقع والخيال

عفلق، حاوي، محفوظ، وآخرون

أصبحت حكاياتُ السندباد جزءاً هاماً من التراث القصصي العالمي. فمنذ أن دخلتْ **ألف ليلة وليلة** بلاد الغرب في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر على يد أنطوان جالان، والسندبادُ يتشكل في القَصَص الغربي بأشكالٍ تباينتْ بتباين الأمكنة والأزمنة والأشخاص الذين جذبتهم هذه الحكاياتُ من روائيين وفنانين.

وأول مبادرة رائدة استطاعت أن تستثمر هذا التراث في الأدب العربي الحديث هي مبادرة ميشيل عفلق[1]. ففي عام ١٩٣٦ قام بنشر قطعتين نثريتين استقاهما من حكايات السندباد. الأولى قصة بعنوان «السندباد وعشيقته»، وهي قصة مكثّفة تصدَّرتْها مقدمةٌ قصيرة تبدو وكأنّ المحرِّر هو الذي كتبها، لكنها تنطق بلسان حال الكاتب نفسه، وأغلب الظن أنّ كاتب القصة هو الذي وضعها بنفسه. وفي جميع الأحوال فإنّ هوية واضع المقدمة لا تؤثّر على القصة نفسها، لأنها تأتي منسجمةً مع هذه القصة بل تدخل في تكوينها الفني أيضاً. فهي إعلان صريح من كاتب المقدمة أنّ القصة خارجة عن المألوف من القصص التي تتكون عادةً من تسلسل الأحداث النمطي، وتنتهي دون أن تترك أثراً خارج التسلية التي تعتمد على ذلك التسلسل.

يعبِّر ميشيل عفلق في المقدمة عن حرصه الشديد على تقديم فنٍّ جديد في الأدب العربي مناهضٍ للتقاليد المعروفة التي يرى فيها عيباً ظاهراً يطبع ـ على حد قوله ـ الأدبَ العربيَّ المعاصرَ بجملته. وتكشف المقدمة أنّ كاتب القصة أديب جديد يتمتع بخيال محلِّق؛ كما تبيِّن مقدرته على التكثيف، وعلى تصوير حالة نفسية عميقة يهدف منها إلى الدخول في نفسية السندباد بدلاً من تتبع حوادثه. وبهذا يكون المؤلف على وعيٍ بالتجديد، وبضرورة تقديم السندباد إلى عالم الحداثة.

ورغم أن المقدمة تبدو وكأنها تعتذر عن قصر القصة، فإنّ هذا القِصَر غير ضارٍّ بهذه القصة؛ وما هذا الاعتذار إلا محاولةٌ من الكاتب لإقناع القارئ بتقبل قصة في هذا الحجم من الكثافة، أو من قبيل تعويده على تقبل القصة في هذا الشكل المكثف الجديد. في هذه القصة يقابل السندباد عشيقته برؤية تتجلّى تدريجياً من خلال شفافية اللغة التشبيهيّة المكثفة، وفي النهاية نرى أنّ مغزى القصة الأخلاقي يندرج في الصورة الفنية الجمالية التي تُبعد القصة عن الخطابة. وهنا نرى كيف ينجح عفلق في المزج بين ما هو شاعري (غنائي) وما هو مسرحي (تمثيلي) ليصل بنا إلى صورة يكون فيها التأثيرُ الكلي أشبهَ بالفسيفساء المرصَّعة.

ومنذ الجملة الأولى نلاحظ كيف تبدأ القصة بصورة الليل موتيفاً [موضوعةً] يكوِّن الوحدةَ العضوية للقصة. فالليل وبغداد ـ المدينة الخالدة ـ والعشيقة والسندباد والمسافر تتّحد وتتداخل في نشاطها وتأثيرها من خلال مدينة تسبح في ظلام الليل مثل مسافرٍ أرهقه السفر. وإنّه لمن الأهمية بمكان أنْ يكون الليل هو الموتيف في هذه القصة؛ فالليل نوع من البدئية ذات الأسطورية القدسية التي تساعد السندباد على استرجاع قدرته على مواصلة السفر والبحث عن المجهول برؤية وعزيمة تتشكلان في جنح الليل. ومن الأهمية بمكان أيضاً أن تنتهي القصة عند الفجر، حيث يتمكن السندباد من الحفاظ على رؤيته، واتخاذ قراره أثناء

---

١ ـ قرقوط، ذوقان **ميشيل عفلق ـ الكتابات الأولى مع دراسة جديدة لسيرة حياته**، بيروت ١٩٩٣. (نشرت **الطليعة** «موت السندباد» لأول مرة عام ١٩٣٦ أما **الدهور** فقد نشرت «عشيقة السندباد» لأول مرة عام ١٩٣٦). وراجع: شاهين، محمد: **القصة العربية القصيرة**، ماكميلان، ١٩٨٩ (بالانجليزية)، وربما تكون هذه الدراسة أول دراسة تولي كتابات ميشيل عفلق المذكورة الاهتمام الذي تستحقه.

ليل أسطوري يساعده على أن يرى أكثر مما يراه في وضح النهار. وعند المساء يستسلم السندباد تدريجياً للبدئية، مخلِّفاً وراءه واقعاً صريحاً وحياةً رغدة من أجل الوصول إلى وعي أسمى ومن أجل تجديد الواقع والحياة داخل مدينته. وهكذا يتّحد السندبادُ مع مدينته. وتكتمل هذه الصورة عندما يرى السندباد عشيقته تسبح نائمة في جنح الليل مثل المدينة التي ينتمي إليها وتنتمي إليه، بل تكتسب بُعداً مكملاً آخر عندما ينزع نفسه من بين ذراعيها مثلما ينزع نفسه من أحضان المدينة متأهباً للسفر مخلِّفاً وراءه عشيقته ومعشوقته بغداد ملاذيْن لراحةٍ ماديةٍ يجد عليه لزاماً الابتعادَ عنهما إن كان لا بد من التجديد.

ويأتي التعبير عن بيت القصيد في هذه القصة على لسان الشيخ الهندي، رفيق السندباد في رحلته الأخيرة، الذي لم يكن يعبأ بحديثه أولاً لأنّه كان بحاجة إلى الراحة بعد أن ملّ السفر، أما الآن فصوت ذلك الشيخ يرنّ في أذنيه وهو يقص عليه من الخيال سحراً: «تخيل السندباد الأرض والجبال، فإذا هي نسيج من الثلوج، وكأنما ثقل الجبال الجبارة قد ذاب في خفة الثلج فلاحت كأنّها جبال أحلام...»(١٢٦). ومن خلال هذا الصدى ينساب صوتٌ آخر يشد السندباد إلى السفر ومُواصلةِ البحث. وهكذا تنتهي القصة بشكل درامي أخّاذ:

«سندباد! سندباد!

كان ذلك صوتَ أحد رجال القافلة، فتخلص السندباد من ذراعي المرأة وسارع نحو الباب. فنادته عشيقته:

ـ ألا تأخذ أمتعتك؟

أجاب السندباد من فوق جواده:

ـ سأرمي بثيابي في النهر!» (١٢٦ ـ ١٢٧).

إنّ صوت الشيخ الهندي موتيفٌ يتكون من قطبين متلازمين متداخلين يولِّدان منظور التأثير الكلي. ويمكن الإشارة إلى هذين القطبين من خلال التداخل بين الماضي والحاضر، الحدث والذاكرة، ما يحدث وما يُروى، الآن وبعد. ويمكن أن نشير إلى صوت الشيخ الهندي بوصفه مكوناً رئيسياً في مسوغات القصص، حيث يتلاقى القطبان لإنشاء جسر بين الواقع والخيال. فالسندباد هنا شخص يستمتع بخلق الخيال من الواقع، وهو يتحرك بيسر من عالم إلى آخر، وكأنّ العالمين متطابقان: فحضور أحدهما يُذكِّر بغياب الآخر ويحثّ على استرجاعه من الغربة ليصبح حاضراً.

ليس السندباد مجرد رحالة عادي: بل إنّه راوٍ لقصته ولأخبار السفر، وهو مستمع لأخبار السفر أيضاً. يقول السندباد لعشيقته إنّ قدميه تحثانه على السفر وإنّ ذراعيه «لا تهدآن إلا بمصارعة الأمواج والصخور». وهكذا فإنّ ذاكرته تسيطر هنا عليه من خلال حب السرد المتوهج. ويذكرنا هذا على الفور بما يقوله السندبادُ البحري للسندباد البري في حكايات **ألف ليلة وليلة**، من أنّ مصيره قصة غريبة سيشرع في روايتها له. إنّ سندباد عفلق مثل السندباد البحري يجد مَنْ يلهمه الرواية، فتنساب القصَصُ من هذا الإلهام وتُصبح مصيراً لا مفر منه.

هذه هي رحلة السندباد الملهمة في قصة ميشيل عفلق: دافع للسفر وإلهام بالقصص، ونجد الإطارين في حكاية السندباد يتداخلان عبر دهاليز الخيال.

*

القطعة الأدبية الأخرى التي ظهرتْ في العام نفسه هي «موت السندباد»، وهي أشبه بحوار درامي أسماه عفلق «مسرحيةً ذات فصل واحد»، تعرض حياة السندباد وهو يحاور شيوخاً وشباباً من بغداد يسألونه عن رحلاته وما رآه من أهوال ومخاطر، ولكنهم في النهاية يعجزون عن فهم رسالته. وبعد يأس من تواصل الحوار بينه وبين الناس تأتي الخاتمة:

«شاب: تكلمْ يا سندباد. قلْ ما هي الكلمة التي تبدد الظنون؟

آخر: قل ما هي الحقيقة الوضاءة التي تعمي العيون؟

آخر: قل ما هي الحقيقة التي كانت منذ الأزل في العيون؟

(السندباد يهم بالكلام فيسقط على الأرض بلا حراك، وتخرج من فمه أفعى سوداء).

شاب: لقد قتله السكوت.

شيخ: لقد آحياناً»(١٣١).

ما يقوله الشيخ هنا هو إشارة رمزية إلى صلب المسيح. وهنا تلتقي نهاية هذه القطعة بنهايةِ سابقتها التي تَخْلص إلى إشارة رمزية للتعميد. وبهذا تمتد رحلةُ السندباد بين رمزَي الحياة والموت الذي فيه عودةُ الحياة للبشرية. ومن الواضح أنّ ميشيل عفلق في هذه القصة أكثر تشاؤماً مما هو في سابقتها، إذ يصور الأزمة التي تنشأ عادة بين المجتمع وقائده (أو رسوله) الذي يحمل رسالة تفوق إدراك الجماهير. وفي هذا الحوار تكثيف فني له دلالات بعيدة في الحياة الاجتماعية التي تصاب بأزمة يفقد المجتمع فيها روحَه ويَعْمى عن سبيل خلاصه، حتى يصبحَ المخلِّصُ في النهاية هو الفداء الذي يفدي حياة مجتمعه.

وهكذا نجد عفلق يقدم لنا بُعداً جديد لحكاية السندباد يشمل رحلة الحياة والموت التي تبدأ برمزي التطهير والصلب؛ وهي رموز دينية ميثولوجية تدخل في عداد نظرية الزمن الدائري التي دعا إليها العالِمُ الانثروبولوجيُّ فيشو. ولا بدّ أنّ عفلق كان يعي الأزمة التي كان المجتمع العربي يمر فيها عام ١٩٣٦، ولاسيّما الثورة على المستعمر والإضراب العام [في

فلسطين] الذي دام ستة أشهر، احتجاجاً على معاملة الإنجليز للعرب وتحيزهم الواضح ضد المصالح العربية. يمكننا أن نتصور عفلق وهو يبحث في الخيال عن سندبادٍ يطهِّر نفسه من أثام المادية التي تكبّل الروح، وعن رسولٍ يفدي هذه الأمة بروحه. وفي جميع الحالات يقدم لنا المؤلف سندباداً جديداً مثقلاً بهموم مجتمعه التي تُبدد فرَحَ السندباد القديم، أي أن العلاقة التقليدية الحميمة بين السندباد ووطنه لم تعد قائمة بين المجتمع الحاضر وأفراده. ولكنْ تظل الحاجة ماسة إلى حلّ السندباد وترحاله الأزليين، رمزين متجددَيْن للاستمرارية في الحياة حتى لو لم يوصِلا حاضراً إلى برّ الأمان، كما كانت عليه الحالُ في قديم الزمان.

*

بعد مضيّ ما يقرب من عقدين من الزمان على تجربة ميشيل عفلق، تجدَّدَ ولع الكتّاب بتوظيف حكايات السندباد وخلق موتيف يساعد على التعبير عن واقع الحال. وها هو خليل حاوي يكتب قصيدةً سندبادية لم تأخذ ما تستحق من دراسة نقديةٍ بالمقارنة مع بقية شعره. ولو نظرنا إلى نهاية قصيدة «السندباد» (وهي في الأصل مجموعة من قصائد السندباد نشرها في مجلة **الآداب** البيروتية بين عام ١٩٥٦ ـ ١٩٥٨، ثم أعيد النظر في بعضها عام ١٩٦٠)، لوجدنا أن منظورها يردد شعراً ما جاء به عفلق نثراً، ولكن بتفاصيل تفوق الصورة المكثفة عند عفلق:

«عدتُ إليكم شاعراً في فمه البشاره
يقول ما يقول
بفطرةٍ تحس ما في رَحِمِ الفَصْلِ
تراه قبل أن يولد في الفصول».

ويقدم خليل حاوي قصيدته «السندباد في رحلته الثامنة» بمقدمةٍ تشبه تقديم قصة عفلق «السندباد وعشيقته»؛ وهي مقدمة اعتذارية في ظاهرها، فنيةٌ في مضمونها. وتنبّه المقدمتان كلتاهما القارئ إلى الأخذ بأسباب الصورة الجديدة للسندباد التي تنأى عن المادية وتتمسك بالروحية، وكأن حاوي كان على علم بقصة عفلق في تقديمهِ ذاته، عندما صوّر سندباده وهو يلقي بثيابه جانباً مثلما فعل سندبادُ عفلق. يقول حاوي في هذه المقدمة مشيراً إلى السندباد: «كان في نيته ألاّ ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنّه سمع ذات يوم عن بحّارةٍ غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل. فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. ومما يُحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يُبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة. تعرّى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة. والقصيدة [هذه] رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتمّ له اليقين» (٧٢)[١]. وهكذا يقوم الشاعر السندباد برحلة روحية ينقلها إلينا بواسطة رموز دينية وميثولوجية يرى من خلالها أعماق ذاته وقد اتحدت بأبعاد وطنه الذي رافقه في الغربة.

خليل حاوي

تبدأ هذه القصيدة بمشهد السندباد وهو يحمل معه وطنه وماضيه الذي لا يفارقه (ومن المعروف أن الحنين إلى الوطن عند السندباد القديم كان لا يفارقه في ترحاله، ولم تكن العجائب التي كان يراها في بلاد الله الواسعة تشغله عن وطنه بل كانت تزيده ولعاً به). غير أنّ الالتحام لا يكون بين الشاعر السندباد ووطنه فحسب، بل بين الشخص والروائي في الشاعر السندباد أيضاً:

«رَوَيتُ ما يروون عني عادةً
كتمتُ ما تعيا له العبارة»

وهذا الكتمان يذكّرنا بصمت السندباد المطبق عند عفلق رغم جميع الأسئلة المثيرة التي كانت تنهال عليه من أفراد الجمهور. غير أن سندباد حاوي هنا يحرر نفسه من غوغائية الجمهور ومادية جسده آملاً في الوصول إلى الرؤية المنشودة، إلى البشارة:

«طهّرتُ داري من صدى أشباحهم
في الليل والنهار
من غلّ نفسي، خنجري،
ليني، ولين الحية الرشيقة
عشتُ على انتظارْ
لعلّهُ إن مر أغويه،
فما مر
وما أرسلَ صوبي رعدَهُ، بروقَهْ
طلبتُ صحوَ الصبح والأمطارَ ربي،...» (٨٢ ـ ٨٣)

وهكذا تتحول رحلات السندباد السبع إلى رحلة العذاب الأسطورية. ينهض السندباد ووطنه من الأنقاض ليشد عروقه

١ ـ خليل حاوي: **الناي والريح**. بيروت، ١٩٦٢.

بعروق الأرض ويعشب قلبه:

«طفل يغني في عروقي الجهلُ،
عريانٌ وما يُخجلني الصباحْ،
النبطةُ الأولى،
ورؤيا ما اهتدت للفظ.»(٨٩)

وهنا يقف الراوي ليقيّم رحلاته السبع ويعلن تحوله عنها إلى رحلة ثامنة، وكأنه يقول لنا إنّ السندباد الجديد هو سندباد الرحلة الثامنة الذي خلّف وراءه الرحلات السبع؛ فهي ماضيه مثلما أنّ الثامنة هي حاضره.

«رحلاتي السبع روايات عن
الغول، عن الشيطان والمغاره
عن حيل تعيا لها المهاره،
أعيد ما تحكي وماذا، عبثاً،
هيهات أستعيد،
ضيّعت رأس المال والتجاره». (١٠٩)

ولكنه عاد شاعراً في فمه البشارة. ولو أردنا أن نعيد صياغة عنوان جويس لروايته **صورة الفنان في شبابه** لنصوغه عنواناً لقصيدة حاوي، لكان على سبيل المثال «صورة الشاعر سندباداً»؛ وهي صورة تنطبق على عدد من القصائد والقصص القصيرة التي ظهرت في الخمسينات والستينات، بل وامتدت إلى النصف الثاني من هذا القرن.

*

ومن المحاولات الجادّة لخلق موتيف جديد من حكايات السندباد، محاولةُ نجيب سرور في قصيدته «السندباد البري»[1]. فبدلاً من أن يُبقي الشاعر على جمال العلاقة الرومانسية التي تنشأ بين السندباد البري والبحري نتيجةً لشعرٍ يقوله البريُّ على مسمع البحري فتنساب منها حكاياتُ السندبادِ البحريّ، نرى في قصيدة سرور إعراضَ السندباد البري عن ركوب السفينة المعدّة لسفر السندباد البحري إلى جزر الواقواق، مؤْثِراً البقاءَ مع الناس يعيش آلامهم وأحلامهم. ونجد سرور هنا يلتقي مع كلٍّ من عفلق وحاوي في تطوير منظور السندباد القديم وربطه بواقعٍ يسمو على الرومانسية التقليدية التي رأى فيها هؤلاء الكتّاب بُعداً لا يناسب واقعَ الحياة وهمومَ الكاتب العربي.

وقصيدة سرور أشبه بسمفونية مقسمة إلى أربعة مقاطع. ففي المقطع الأول من القصيدة تذكّر شهرزاد الملكَ السعيدَ بالحياة الدنيا الفانية. أما المقطع الثاني فعنوانه «مدينة العذاب» وهو الواقع الذي ينطلق منه سرور، وحمله حاوي معه في الغربة، وفي رحلة البحث الشاقّة عن أشرار الكون وحقيقة الأمر. وفيه يسائل السندباد الكائنات من حوله محتاراً:

«فحار سندباد ما تخبئ البحار!!
وأين ينتهي الرحال بالطيور!!
وأين يبدأ الأفق!؟
وساءل الرمال عن حكاية الحياه
وساءل المياه
وحيرته ساعة رؤى الوجودْ»(٢٥)

ويتبع هذا التساؤلَ تقريرٌ استنكاري، كأنّ الراوي يريد أن يبيّن ما في هذا الكون من تناقضات، وخصوصاً تلك التي تؤدي إلى العوز. وهذا التساؤل هو بيت القصيد في القصيدة:

«ففي الوجود من طعام
وفي البحار والهضاب من نضار
كفايةُ البشر
فما لنا جياع!؟» (٢٥)

ويصور هذا المقطع ما يحلّ بالألوف في مدينة العذاب/الجحيم، من وَأْدٍ وقتل وتنكيل بأصحابها:

«وعند بابها الكبير تربض الأسود
لتحرس الجحيم
وداخل الجحيم لا يعود!!
وكان سندباد هارباً من الجحيم
وخلفه عيال» (٢٥)

ويدل عنوانُ المقطع الثالث «حيرة السندباد» على الأزمة التي يمرّ بها السندباد، وأحد الخيارين أن يرحل إلى بلاد «واقِ واقْ» التي «تفيض بالكنوز والثمار والحبوب» وليس فيها «سلاسل تقيد البشر» ولا جياع. ويتبع هذا تقريرٌ استنكاريّ كأنّ منادياً يذكّره بفرصة الخلاص الوحيدة. ولكنّ السندباد يفيق على صوت الألوف التي تزدحم صورُها في مخيلته وكأنّها نيوب أنشبت في رأسه كالذئاب. وفي الوقت نفسه تلوح له رؤيةُ الخلاص (تماماً مثل البشارة عند حاوي) في عودة الطيور، فينشد في نفسه:

«أيترك الألوفَ في مدينة العذاب
وبينها عيالُه الضعاف..
وزوجةٌ تسوغ عند غول!؟
أينشد الحياةَ في بلاد «واقِ واقْ»
«وها هنا الكنوز والثمار والحبوب
وها هنا الطيوب
حبيسة القصور»!؟
يشير للخلاص.. للطريق:
جماعة الطيور بعد رحلة الشتاء
تعود للوطن
فما لها تعود!؟
وعاد سندباد..» (٢٦)

---

١ ـ نجيب سرور: «السندباد البري». **الآداب**، العدد الثامن، ١٩٥٥.

ومن الطبيعي أن يكون المقطعُ الأخير هو «الخلاص» وفيه يكتمل المغزى باكتمال الرمز. وتنتهي القصيدة بهذه النهاية السعيدة التي قد تبدو تقليديةً بما فيها من تشابه في النهايات السعيدة لحكايات **ألف ليلة وليلة**، ولكنها بمغزاها الجديد تشكّل حلقةَ وصلٍ بين عفلق وحاوي لا زمنياً فحسب، بل فنياً أيضاً. فهي تنشد منظورَ عفلق النثريَّ المكثف وتُغني رؤية حاوي المبطنة. ولكن هل كان حاوي على وعي بقصيدة سرور عندما انطلق في رحلة سندباده الصعبة من غنائية سرور السهلة الممتنعة؟ من الواضح أنّ إنشاد سرور لا يفارق سندباد حاوي في رحلته من أولها إلى آخرها، وربما انطلق منه حاوي طرباً كما انطلق السندباد البحري في حكاياته من إنشاد السندباد البري في **ألف ليلة وليلة**.

*

المحاولات الثلاث هذه التي تمتد من أواخر الثلاثينات إلى أواخر الخمسينات تشترك بإبداع صورة جديدة للسندباد تحوّل صراعَه مع أهوال الطبيعة وما وراء الطبيعة إلى صراع مع واقع المجتمع العربي الذي يصوِّره كلُّ كاتب بطريقته الخاصة. وفي النهاية يتغلب السندباد الجديد على واقع المجتمع القسري، مثلما كان السندباد في حكاياته يقهر الأهوال وينجو من الأخطار.

ومن الجدير بمكان أن نتذكر أنّ هذه الصورة التي امتدت بين نثر عفلق وشعر حاوي هي وليدة واقعٍ عربي كان ينتظر وليداً مسعوداً [إشارةً إلى رواية جبرا: **البحث عن وليد مسعود**] يخرج من رحم هذا الواقع. وظل الحلم يراوده في هذا الأمر إلى أن حصلت عمليةُ الإجهاض في أوائل الستينات وأصيب الواقعُ العربي بأكثر من نكسة. وكان من الطبيعي أن تنعكس نكساتُ الستينات على وعي الكاتب العربي مسجِّلةً هذه الإرهاصات في الذاكرة الفنية. فاستبدلت صورة السندباد الجديدة بُعداً جديداً بآخر: فالغول لا يُصرع كما في سندباد حاوي، والغراب لا يُقتل كما في سندباد سرور، والصلب والتطهير من أجل حياة جديدة كما في سندباد عفلق يغيبان عن الواقع. وخير مثال على هذا التراجع هو قصيدة بدر شاكر السيّاب: «مدينة السندباد»[1] التي تُعَدّ بحقٍ أصدَقَ تعبيرٍ فني عن واقع أليم تحولتْ فيه مدينةُ السندباد ـ التي كانت في حكايات السندباد تمثِّل الأمنَ والاستقرار، وكانت في رحلاته خارجها شوقاً يمارس سلطانَه عليه طيلة رحيله عنها ملحّاً عليه بالعودة ـ إلى ما أسماه سرور في المقطع الثالث «مدينة العذاب»، حيث أصبحتْ مدينةً يعبث في حياتها الغولُ وتنهش من أجساد أهلها الغربانُ. والظروف التي وُلدتْ منها هذه القصيدةُ معروفةٌ في تاريخنا الحديث. فقد روى لي جبرا أنّ السيّاب، صديقَه الحميم في بغداد، حضر إلى بيته بعد الإفراج عنه من السجن، وتحدَّث معه عن إمكانية الرحيل هرباً من مدينة السندباد إلى الكويت أو بيروت، لأنّه لم يعد يحتمل مزيداً من التعذيب والإذلال، ولاسيما أنّ صحته العامة كانت لا تساعد على صدّ الأذى.

تُقدِّم لنا هذه القصيدةُ صورةً للسندباد الجديد دون أن تحمل أيَّ إشارة ظاهرة إلى السندباد القديم، وباستثناء العنوان فإنّ اسم السندباد لا يَرِدُ في القصيدة؛ ولكنْ يُمْكننا أن نتصوّر الشاعر وهو يحاول التخفي من الخطر مثل السندباد القديم المتخفّي خلف بيضة الرّخ طوال ساعاتِ الليل من أجل أن يهرب من الجزيرة التي وجد نفسه أسيراً فيها. وأياً يكن الأمر، فإنّ الشاعر يخلق هذه الصورة الجديدة من خلال التأثير الذي يشيعه في القارئ موتيفُ السندباد: أيْ «غيابُ الآخر»؛ فكلّ ما يَرِدُ في القصيدة من تفاصيل تتجمع لتوحي لنا أنّ مدينة السندباد هذه لم تعد مدينةَ هارون الرشيد العظيمةَ التي كان السندبادُ يعيش فيها بعزةٍ وكرامة ويغيب عنها وهو يحمل شوقَها بين الضلوع.

ومن الواضح أنّ الشاعر كان يعي أنّ الإفصاح لا لزوم له لأنّ حكايات السندباد نفسها معروفة لدى القرّاء شرقاً وغرباً. وهنا تدخل القصيدة فنياً في «نظرية الاستجابة» من القارئ؛ وقد سبق أن علّق ريموند وليامز على رواية **قلب الظلام** المعروفة بأنّ مؤلِّفها كونراد قدَّم لنا صورة رائعة لطغيان الاستعمار دون أن يذكر الاستعمار بالاسم مرةً واحدة. وهكذا فإنّ القارئ يعي أنّ بغداد التي هي عنوان القصيدة لم تعد مدينةَ الرحّالة السعيد. ومن أجل إبراز التناقض بين المدينتين قديماً وحديثاً يسأل الشاعر سؤاله الاستنكاري:

«أهذه مدينتي، أهذه الطلول
خط عليها «عاشت الحياه»
من دم قتلاها، فلا إله
فيها، ولا ماء، ولا حقول؟
أهذه مدينتي؟ خناجر التتر
تغمد فوق بابها، وتلهث الفلاه
حول دروبها، ولا يزورها القمر؟
أهذه مدينتي أهذه الحفر
وهذه العظام؟»(٣١)

ويمكن هذه القصيدةَ أن تأخذ عنواناً من هذا التساؤل: «ماذا حصل لمدينتي»! لكنّ العنوان الحالي يبقى أسلم لحياة الشاعر لأنّه أقلّ وضوحاً في إشارته إلى الواقع؛ فمجرد ذكر

١ ـ بدر شاكر السياب: **قصائد**. بيروت ١٩٨٧.