بدر شاكر السيّاب: كلاسيكيّة الحداثة

د. جودت فخر الدين (*)

كان أكثر الشّعراء العرب الحداثيّين ريادةً، وأكثرهم حذراً في الاندفاع نحو أرض مجهولة!

بدر شاكر السيّاب، من بين الشعراء العرب الّذين اضطّلعوا بمشروع الحداثة، هو أكثرهم ريادةً لهذا المشروع وأقلُّهم تحمّلاً لما ترتّب عليه. كان من بينهم أوّل من أطلق إمكانيّاتٍ جديدةً للغة الشّعر، وفتح تالياً آفاقاً جديدةً للتّعبير الشّعري، ولكنّه كان ـ من بينهم ـ الأكثر انشداداً إلى سِحْرٍ لم تخمدْ جذوتُه في القصيدة العربيّة الكلاسيكيّة، والأكثر حَذَراً في الاندفاع نحو أرضٍ مجهولة وفي الدّعوة إلى تجاوز الأرض المأهولة الّتي قامت فيها أبنيةٌ شاهقةٌ للشّعراء العرب القدامى، وتردّدت لهم فيها إيقاعاتٌ آسِرة.

لن أتكلّم على بدايات الشّعر العربي الحديث وموقع السيّاب فيها، وقد دَرَجت الدّراسات في هذا المجال على تعداد الأسباب والظّروف العامّة لهذه البدايات، وعلى السّعي لتحديد التّاريخ الّذي ظهرت فيه القصيدة الأولى (الحديثة)، ولتسمية كاتبها[1]. ولن أخوض في بحثٍ عن مفهوم القصيدة الحديثة، أو عن معنى الحداثة في الشّعر، وقد أوضح الكثيرون من النّقّاد والشّعراء أنّ حداثة القصيدة لا تعني تأخّراً في زمن ظهورها؛ فربَّ قصيدةٍ من ألف عام أكثر حداثةً من قصيدةٍ كُتبتْ في عصرنا[2]. كذلك لن أُعدِّد المراحل المختلفة في حياة السيّاب الشّعريّة ومزايا كلٍّ واحدةٍ منها، وقد أشبعها الدّارسون وصفاً وتحليلاً[3].

بل سوف أتناول في هذه الدراسة مظاهر الجدّة في تجربة السيّاب الشّعريّة، الّتي أرى فيها ملامح أساسيّة للتّغيير الّذي انطوى عليه مشروعٌ جديد في قول الشّعر، أو في كتابته. وسوف أحاول، في تناولي هذا، أن أحدِّد المدى الّذي بلغه شعر السيّاب في مشروع التّغيير ذاك.

في المستوى البلاغيّ (البيانيّ)

التّغيير الّذي أحدثه شعراءُ الحداثة في استخدام المجاز هو الإنجاز الّذي أعطى للشّعر الحديث المظهر الأوّل من مظاهر جِدّته. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ التحوّلات المهمّة الّتي عرفها الشّعر العربي عبر تاريخه كانت تقوم في المقام الأوّل على تغييراتٍ بلاغيّة، وتحديداً على تغييراتٍ بيانيّة أوّلُها ما يتعلّق باستخدام المجاز، وما يتّصل بذلك من تطويرٍ في طُرُق التّشبيه والاستعارة. وقد تكون الثّورة البيانيّة، أو المجازيّة، الّتي قام بها أبو تمّام في العصر العبّاسي من أهمّ التّحوّلات في الشّعر العربي؛ فقد كسر هذا الشّاعر أساليب البلاغة الّتي نَصَّ عليها النّقد العربي متمثّلاً بنظريّته الشّهيرة المعروفة بـ«عمود الشّعر». ولقد تجاوز أبو تمّام ما قالت به هذه النّظريّة من ضرورة الالتزام بالمقاربة في التّشبيه والاستعارة، وراح يُقيم في صُوره الشّعريّة علاقاتٍ مفاجئة بين عناصر متباعدة، وهو ما جعل النّقّاد يصفون هذه الصُّور بالغرابة والغموض.

هذا الأمر، أو ما يقاربه، كان ماثلاً في تجربة الشّعر الحديث منذ بداياتها. وكان السيّاب من أبرز الشّعراء الّذين مثّلوه في أشعارهم. فلقد عمل هؤلاء الشّعراء على إطلاق المجاز من القواعد والتّحديدات الّتي وُضعتْ له في علوم البلاغة، وجرى عليها شعراء القصيدة العموديّة بهذه النّسبة أو تلك. وجدَّد شعراء الحداثة في العلاقات الّتي راحت تقوم عليها صياغاتهم، فأخذت الكلمات ـ في هذه الصياغات ـ ترتبط فيما بينها ارتباطاتٍ جديدة، أو لنقلْ غير مألوفة، أحدثتْ ما يشبه الصّدمة لدى جمهور الشّعر، الّذي شعر بأنّه حيال نوعٍ جديدٍ من التّعبير. انظرْ إلى هذا الكلام للشّاعر أدونيس في معرض تناوله لتجربة السيّاب: «تجربة السيّاب ريادةٌ بدأ منها ومعها ينشأ للشّعر العربي الجديد وَسَطٌ تعبيريٌّ جديد. الكلمة فيه هي غيرها في معجم العادة. تغيّرتْ، وتغيَّرتْ علاقتها بما قبلها وبعدها، وتغيَّرتْ دلالتُها، وتغيَّر الإطارُ والتّركيبُ اللّذان تندرج فيهما. كأنّما صارت اللّغة العربيّة لغةً جديدة»[4].

ما يمكن وصفه بالجديد في لغة السيّاب الشّعريّة ناتجٌ عن استخدام غير مألوف، قياساً على المرحلة السّابقة للسيّاب والحداثة، للأساليب البلاغيّة. ولنأخذْ مثالاً على ذلك مطلع قصيدة «أنشودة المطر»:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورقُ الكرومْ

(*) شاعر وناقد لبناني

(1) انظر على سبيلِ المثال مقدّمة ناجي علّوش لـ **ديوان السيّاب**، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

(2) يمكنك مراجعة ما كتبه أدونيس متفرّقاً في الكثير من كتبه عن الشّعر والحداثة.

(3) يمكنك مراجعة كتاب عيسى بلاطة، **بدر شاكر السيّاب (حياته وشعره)**، (دار النّهار للنشر، بيروت ١٩٧١)، حيث يقسّم الباحث حياة السيّاب الشّعريّة إلى أربع مراحل الرّومنطيقيّة، الواقعيّة الاشتراكيّة، التّموزيّة، المأساويّة.

(4) **بدر شاكر السيّاب**، قصائد اختارها وقدّم لها أدونيس (دار الآداب، بيروت، الطّبعة الثّالثة ١٩٨٧، ص ٧ ـ ٨).

وترقص الأضواءُ كالأقمار في نَهَرْ
يرجُّه المجذافُ وهْناً ساعةَ السَّحَرْ
كأنّما تنبضُ في غَوْريْهما النّجومْ
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدَيْن فوقَهُ المساءْ
دفءُ الشّتاء فيه وارتعاشةُ الخريفْ
والموتُ والميلادُ والظّلامُ والضياءْ
فتستفيقُ ملءَ روحي رعشةُ البكاءْ
ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانق السّماءْ
كنشوة الطّفل إذا خاف من القَمَرْ. . .(٥)

التّأمّل في التّشابيه والاستعارات الّتي يتضمّنُها هذا المقطع يقودنا إلى اكتشاف عالمٍ من العلاقات الجديدة بين عناصر متقابلة أو متناقضة. في هذه العلاقاتِ يتداخل «الطّبيعي» مع «الإنساني» في جوٍّ من الاضطراب، أو الحركات النّابضة الّتي توحّد بين الموت والميلاد، بين الظّلام والضّياء. . . إلخ. التّشبيه البليغ لعيْني الحبيبة بغابتي نخيل ليس تشبيهاً عاديّاً أو مألوفاً، وإن أمكن الوقوف على بعض وجوه الشّبه بين طرفي التّشبيه (ألوان، ظلال، عمق، كآبة. . . الخ)؛ ثمّ إنّه ليس تشبيهاً بسيطاً، بل هو تشبيه مركّب، لأنّه لا يكتفي بجعل العينيْن مجرّد غابتي نخيل، وإنّما يجعل لهاتيْن الغابتيْن زمناً محدّداً هو ساعة السّحر. الغرابة في التّصوير تتصاعد في التّشبيه البليغ الثّاني إذْ يجعل الشّاعر العينيْن شرفتيْن، ولكنْ. . راح ينأى عنهما القمر، إيحاءً منه بما يرى في عيني حبيبته من ظلالٍ للكآبة أو الوحشة. إنّه أيضاً تشبيهٌ مركّب يُدخل في الصّورة الشّعريّة عناصرَ كانت متباعدةً في الأصل، ممّا يَنْهضُ بهذه الصّورة ويمنحها الحركة والحياة. في السّياق نفسه، يمكننا الكلامُ على التّشبيه الّذي يجمع بين الأضواء والأقمار الّتي ينعكس نورها عبر صفحة نهْرٍ «يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَرْ». في هذا التّشبيه ترتفع درجةُ التّركيب، أي أنّ عناصر الصّورة الشّعريّة القائمة على المشابهة تتزايد، فيجتمع الرّقص (حركة الأضواء) إلى الارتجاج (تحريك المجذاف الواهن للنّهر) في زمنٍ محدّدٍ أيضاً هو ساعة السَّحَر الّتي تنطوي، بالنّسبة إلى الشّاعر، على دلالاتٍ نفسيّةٍ وجدانيّة. ينتهي الشّاعر من هذا التّشبيه إلى تصوير حركةٍ يراها في غوْري العينيْن (عيني الحبيبة الّتي بدأ القصيدةَ بمخاطبتها)، فيجعل هذه الحركةَ كنبض النّجوم. ومن خلال تلك الصّور المتتابعة، نَقَعُ إضافةً إلى التّشابيه الّتي أشرنا إليها على استعاراتٍ تُعمّقُ العلاقات بين ما يمتُّ إلى الطّبيعة من جهة، وما يمتُّ إلى الإنسان من جهةٍ ثانية. من ذلك مثلاً استعارة الابتسام للعينيْن، والرّقص للأضواء، والنّبض للنّجوم. . .

بعد ذلك، يتابع الشّاعرُ حشْده للصّور مستنفراً ما أمكنه من أساليب البلاغة: تشبيه، استعارة، تشخيص (يجعل للمساء يديْن يسرِّحهما فوق البحر)، مضيفاً إلى غرابة تلك الصُّور جَمْعَهُ بين المتناقضات جمعاً يبدو متعمَّداً أحياناً (في تعداده مثلاً للموت والميلاد والظّلام والضّياء)، ويبدو أحياناً نتيجةً لدفقٍ شعوري لا ضوابط له ولا حدود، ينمُّ عن حالةٍ نفسيّةٍ متأجّجة لدى الشّاعر. هذا الأمر يَبينُ خصوصاً في الجْمع بين «رعشة البكاء» و«النّشوة الوحشيّة»، وكذلك في وصف النّشوة بأنّها وحشيّة «تعانق السّماء»، ولكنّها «كنشوة الطّفل إذا خاف من القمر». لماذا يخاف الطّفل من القمر؟ ولماذا ينتشي عند خوفه هذا؟ وكيف يمكن لنشوةٍ كهذه أن توصف بالوحشيّة؟ هنا تكتسب الصُّور الشّعريّة عمقاً يتجاوز حدودَ المنطق، فتصبح غريبةً لا تقدر على استيعابها قواعدُ البلاغة المعروفة. بمعنى آخر، تتقدّم هذه الصُّور ببلاغةٍ جديدة، أو لنقلْ ببلاغتها الخاصّة. تترك للتدفّق الشّعري أن يُزيح من طريقه حواجزَ أقامتْها مفاهيمُ جاهزةٌ حول الشّعر ووسائل التّعبير الشّعري. وبسبب من ذلك، أي بسببٍ من العمق الّذي أشرنا إليه، تكتسب الصّورةُ الشّعريّةُ قدْراً من الغموض، الّذي لا يهبط بها كما قد يظنُّ المعتادون على نوعٍ من التّصوير منصوصٍ عليه، وإنّما ينهض بها ويسمو ويُحلّقُ بعيداً عن العاديّ والمألوف. وهذا الأمر لابدَّ منه بالنّسبة إلى كلّ محاولةٍ شعريّة تتّجه نحو الخلق والابتكار.

لقد كان السيّاب في طليعة الشّعراء الّذين عبَّروا في ما كتبوهُ عن آفاقٍ جديدة للتّعبير الشّعري، وذلك من خلال تغييراتٍ أهمُّها التّغيير البلاغي. ولكنْ تجدر الإشارة هنا إلى أنّ ما سقناه من كلام على مطلع «أنشودة المطر» لا يصحُّ تعميمُهُ، بالنّسبة نفسها، على جميع قصائد السيّاب، وإنّما يصحُّ، بنسبةٍ كبيرة، على عددٍ (قد يكون ضئيلاً) من القصائد الّتي كتبها الشّاعر في مرحلة النّضج، وخصوصاً في مجموعته الّتي حملت عنوان **أنشودة المطر**(٦)، وضَمّتْ أجودَ قصائدة، مثل: غريبٌ على الخليج، قافلة الضّياع، النهر والموت، المسيح بعد الصّلب، مدينة بلا مطر، مدينة السّندباد. . . إضافةً إلى قصيدة «أنشودة المطر»(٧).

ولكنّ السيّاب، وإنْ كان في طليعة المجدِّدين الّذين سهَّلوا الطّريق أمام بلاغة جديدة، فإنّه كان أكثرهم انشداداً إلى التّراث الشّعريّ العربيّ. إنّ شعره يفصح عن ميلٍ كلاسيكي، واحتفاءٍ بالمقوّمات التّراثيّة للقصيدة. وهذا الأمرُ يضيف إلى فضْل السيّاب في مجال التّجديد فضْلاً آخر في القدرة على استيعاب التّراث واستلهامه، مع

(٥) **ديوان بدر شاكر السَّيّاب**، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٤٧٤ ـ ٤٧٥.

(٦) لبدر شاكر السَّيّاب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) المجموعات الشّعريّة التّالية: **أزهار ذابلة** (١٩٤٧)، **أساطير** (١٩٥٠)، **حفّار القبور** (١٩٥٢)، **المومس العمياء** (١٩٥٤)، **الأسلحة والأطفال** (١٩٥٤)، **أنشودة المطر** (١٩٦٠)، **المعبد الغريق** (١٩٦٢)، **منزل الأقنان** (١٩٦٣)، **شناشيل ابنة الجلبي** (١٩٦٤)، **إقبال** (١٩٦٥). وهذه المجموعات توجد كلّها في المجلّد الأوّل من ديوانه، دار العودة، ١٩٧١. وأمّا قصائده الأولى العموديّة الّتي كتبها في مرحلةٍ مبكّرة فجُمعت في المجلّد الثّاني من ديوانه، دار العودة، ١٩٧٤.

(٧) نُشرت قصيد «أنشودة المطر» للمرّة الأولى في مجلّة **الآداب** عام ١٩٥٤.

الإشارة إلى وجود تفاوتٍ كبيرٍ بين قصائد السيّاب؛ فهي لا تحظى كلّها بالخصائص نفسها فيما يتعلّق بالجِدّة والإحكام والخروج من العادي أو السّائد. لقد جسّد السيّاب شاعريّته الباهرة في قصائد قليلة، ولكنّها كانت كافيةً لتكريسه رائداً لمشروعٍ حديث، لا يتنكّر للماضي، بل يستند إلى مناراته العالية. يقول أدونيس:

> كانت تجربةُ السيّاب طاقةً مشدودةً إلى الوراء فيما هي تتطلّع إلى الأمام، ومن هنا ظلّت العادة مُنْتشِرَةً في كثيرٍ من قصائده. لذلك ليس السيّابُ جديداً دائماً. وصل إلى طرف العالم القديم، لكنّه لم يتجاوزْه بل ظلّ عالقاً به... ولستُ أُطالبُ بضرورة الخروج كليّاً من الماضي، فمِثْلُ هذا الخروج مستحيل لأنّه خروجٌ من التّاريخ. فنحن لا نُبْدع المستقبلَ إلا في لحظةٍ تتّصل جوهريّاً بالأمس والغد... ما أعنيه هو أنّ الماضي في شعر السيّاب أقربُ إلى أنْ يكون زمناً خارجيّاً منه إلى أن يكون زمناً داخليّاً. كان الماضي إرْثاً وكثافةً أكثر ممّا كان ذكرى وشفافيّة. وهذا لا يعني أنّ شعر السيّاب ليس جديداً، [بل] إنّه طَليعة الجِدّة في شعرنا. وهذه الجِدّة عميقة أصيلة، ليست من الموضة في شيء، وهي من العمق والأصالة بحيث أنها تنفي الموضة[٨].

لم يكن انشدادُ السّيّاب إلى الماضي انشدادَ تَشبُّثٍ وخوف، بل كان انشداد حنينٍ واستئناس، مَنَحَه شيئاً من الحَذَر وهو يخطو في اتّجاه المجهول، كما مَنَحهُ الثّقة أيضاً: الثّقةَ بأنّ المغامرة لن تُفضيَ إلى فراغ. وكما ظهر هذا الأمر في المستوى البلاغي (أو البياني) لأشعار السّيّاب، فإنّه ظهر أيضاً في مستواها الإيقاعي ـ الوزْني.

في المستوى الإيقاعي ـ الوزْني

لم يتخلَّ السيّابُ في شعره، إلاّ جزئيّاً، عن الشّطر (نصف البيت) كوحدةٍ وزنيّة كبرى، وحدتُها الصّغرى هي التّفعيلة. فكلُّ سطرٍ في القصيدة هو ـ في الغالب ـ شطرٌ من الشّعر، على بحرٍ معيَّن من البحور الخليليّة المعروفة، ويضمّ عدداً معيّناً من التّفاعيل. ولكنْ يحدث أحياناً أن يزيد هذا العددُ في سطرٍ، أو ينقص في آخر. وهذا ما قصدناه بالتخلّي الجزئيّ عن الشّطر. لنأخذْ هذا المثال:

> تنامين أنتِ الآن والليلُ مُقْمِرُ
> أغانيه أنسامٌ وراعيه مِزْهَرُ
> وفي عالم الأحلام في كلِّ دوحةٍ
> تلقّاكِ مَعْبَرُ
> وبابٌ غفا بين الشّجيْراتِ أخضرُ[٩].

فالقصيدة على البحر الطّويل، وكلُّ سطرٍ فيها يضمُّ التّفاعيل الضّروريّة لشطر الطّويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن (مفاعيلن الأخيرة تكون في الغالب مفاعلن)، إلاّ أنّ السّطر الرّابع في السّطور الخمسة الّتي ذكرناها لم يضمّ سوى: فعولن مفاعلن، أي نصف شطر. وكل سطر في القصيدة هو إمّا شطر أو نصف شطر. والسيّاب قد استخدم في هذه القصيدة بحراً معقّداً، أو مركّباً، أي أنّه يتألّف من تفاعيل مختلفة، خلافاً للبحور ذات التّفاعيل المتجانسة: كالمتقارب، والمتدارك والكامل، والرّجز، والرّمَل... الخ الّتي راحت تشيع في الشّعر الحديث لتسوده على حساب البحور المركّبة الّتي لم يُهْمِلْها السّيّاب؛ فقد كتب مثلاً ـ إضافةً إلى الطّويل ـ على البحر البّسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن (فاعِلنْ الأخيرة تكون فَعِلُن أو فِعْلُن)، ومن ذلك المقطع التّالي:

> يا غربةَ الرّوح في دنيا من الحَجَرِ
> والثّلج والقارِ والفولاذِ والضَجَرِ
> يا غربةَ الرّوح... لا شمسٌ فأتّلقُ
> فيها ولا أُفُقُ
> يطير فيه خيالي ساعةَ السَّحَرِ[١٠]

ففي السّطر الرّابع اكتفاءٌ بنصف شطر: مستفعلن فَعِلُن. ونقرأ القصيدة كلّها فلا نجد بين سطورها إلاّ شطراً أو نصف شطر. هذا التّخلّي الجزئي عن نظام الأبيات (أو الأشطر) يزداد عند السيّاب في القصائد المبْنيّة على بحورٍ متجانسة، حيث تَرِدُ سطورٌ لا يحتوي الواحدُ منها سوى نصف تفعيلة، كما في «أنشودة المطر» مثلاً المنظومة على الرّجز، وتفاعيله: مستفعلن مستفعلن مستفعلن، لكلِّ شطر:

> مَطَرْ...
> مَطَرْ...
> مَطَرْ...
> تثاءبَ المساءُ والغيومُ ما تزالْ
> تسحُّ ما تسُحُّ من دموعها الثِّقالْ[١١]

فالسّطر في هذه القصيدة قد يتجاوز التّفاعيلَ الثّلاث، كما في السّطرين الأخيرين من المقطع الّذي أوردْناه، كما أنّه قد يتقلّص إلى نصف تفعيلة كما في كلمة «مَطَرْ» الّتي هي نصف «مفاعلن» الّتي يجوز أن تحلَّ محلَّ «مستفعلن». ولكنَّ السيّاب، إذْ فَعَلَ ذلك، إنّما وظّف تكراره لكلمة «مَطَرْ» ثلاث مرّات، وأحياناً مرّتيْن، توظيفاً إيقاعيّاً يُضْفي على القصيدة كلِّها جوّاً ماطراً. إنّ تكرار هذه الكلمة بما يشبه اللاّزمة يبعث في القصيدة من الإيحاءات والدّلالات ما يُغنيها، ويشدُّ من بنائها حول محور المطر ـ الرّمز.

كذلك يفعل السيّاب في قصيدةٍ أخرى هي «النّهر والموت»، عندما يستخدم «بُوَيْب» ـ وهو اسمُ نهرٍ صغير في قريته «جيكور» ـ استخداماً يُغْني بنيتها الإيقاعيّة بدلاً من أنْ يُفْقِرها بسبب تخلّيه الجزئي عن نظام الأبيات (أو الأشطر). القصيدةُ على الرّجز، وتبدأ بهذا المطلع:

> بُوَيْبْ...
> بُوَيْبْ...
> أجراسُ برْجٍ ضاع في قرارة البَحَرْ
> الماءُ في الجِرارِ والغروبُ في الشَجَرْ
> وتنضحُ الجرارُ أجراساً من المَطَرْ

---

(٨) بدر شاكر السّيّاب، قصائد اختارها وقدّم لها أدونيس، ص ٧.

(٩) من قصيدة «ها.. ها.. هوه»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٦٣٥.

(١٠) من قصيدة «يا غربة الرّوح»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٦٦٠.

(١١) من قصيدة «أنشودة المطر»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٤٧٥.

بلَوْرها يذوبُ في أنينْ
«بُوَيْبُ . يا بُوَيْبْ»
فَيَدْلَهِمُّ في دمي حنينْ
إليكَ يا بُوَيْبْ
يا نهريَ الحزينَ كالمَطَرْ[١٢]

لقد حرص السَّيّاب على استخدام معظم البحور الخليليّة في شعره، تلك الّتي أُهمل أكثرها فيما بعد، لدى الأجيال اللاّحقة الّتي راحت تُفضّل استخدام البحور المتجانسة، توخّياً لسهولةٍ أكبر، واقتراباً أكثر فأكثر من الكلام المرسل. إلى ذلك، لم يتخلَّ السَّيّاب عن استخدام القوافي، بل نوّع في استخدامها تنويعاتٍ مختلفة. لقد كان إحساس السَّيّاب بالإيقاع، أوزاناً وقوافيَ، إحساساً عميقاً وعنيفاً يلائم عمقَ مأساته وعنفها. وأبقى على إيقاعاته شجيّةً عاليةً لتمثّل الوجه الصّادق والصّارخ لمعاناته وآلامه. وحّد السَّيّاب بين انفعالاته وإيقاعاته، وحوّل الأشياء الحميمة في عالمه الأثير (قريته جيكور) إلى كائنات إيقاعيّة تقوم عليها القصيدةُ وتحيا بها: جيكور، بُوَيْب، المطر... الخ. لقد بقيتْ الأنظمةُ الإيقاعيّة في قصائد السَّيّاب واضحةً سهلةً على الوصْف والتّحليل. لم تأخذْ بصرامة الأنظمة الموروثة، بل أخذت بها جزئيّاً، وأطلقتْ لها إمكانيّاتٍ جديدة. ونجح السَّيّاب في جذب إيقاع الشّعر العربي إلى قصائده، ليتردَّدَ فيها قويّاً دفّاقاً عذباً شجيّاً، تقوده نبْرةٌ خاصّة تنطق بألوانٍ وصُورٍ من حياة الشّاعر المريرة، الّتي استغرقها العذابُ والتّفجُّع.

في المستوى البنائي

إذا كان السيّاب قد أبقى على السّطر في القصيدة وحدةً وزنيّةً كبرى، وحدتُها الصّغرى هي التّفعيلة، فإنّه لم يُبْقِ على السّطر وحدةً معنَويّةً في قصيدته، كما هي الحال بالنّسبة إلى البيت في القصيدة العموديّة. ففي هذه الأخيرة كان للبيت استقلالُه المعنويُّ الّذي يجعله لا يحتاج إلى ما يليه إلاّ في حالة التّضمين الّذي كان مستكرهاً في نظر البلاغيّين والنّقّاد العرب القدامى. وأمّا في قصائد السيّاب، فالأسطر تترابط في تساوقٍ معنوي، ولا تحولُ دون هذا التّساوق المقتضياتُ العروضيّة أو القوافي. لنأخذْ مثالاً على ذلك هذا المطلع الجميل لقصيدة «المسيح بعد الصّلب»:

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرّياحْ
في نُواحٍ طويلٍ تسفُّ النّخيلْ
والخُطى حين تنأى. إذنْ فالجراحْ
والصّليب الّذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ
لم تُمِتْني وأنصتُّ: كان العويلْ
يعبر السّهلَ بيني وبين المدينهْ
مثل حبلٍ يشدُّ السفينهْ
وهي تهوي إلى القاع كان النُواحْ
مثل خيطٍ من النّور بين الصّباحْ

(١٢) من قصيدة «النّهر والموت»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٤٥٣.

والدّجى، في سماء الشّتاء الحزينهْ[١٣]

نلاحظ أنّ كلَّ سطرٍ في هذا المقطع لا يمكنه أن يقوم بذاته من حيث المعنى. وقد تبدأ الجملةُ في منتصف السّطر، أو في نهايته، ثم تستمرُّ في السّطر الّذي يليه، فلا تحُول دون استمرارها المعنويّ مقتضياتٌ عروضيّة، كتسكين حرف الرويّ في القافية، الّذي يقتضي وقْفاً يقطع الاستمرارَ في القراءة قبل اكتمال المعنى. ففي الأسطر الثّلاثة الأخيرة من المقطع الّذي أوردْناه تستمرُّ الجملةُ الّتي تبدأ بـ «كان النّواحْ» في السّطر التّالي (مثل خيطٍ من النّور بين الصّباحْ» الّذي يجبُ التوقّف في نهايته على سُكون الحاء في كلمة «الصّباحْ»، تناسُباً مع سكون الحاء في القافية السّابقة (النّواحْ)؛ ولكنّ الجملة لم تكتمل معنويّاً، وإنّما تحتاج إلى كلمة «والدّجى» في بداية السّطر الأخير.

إذن، لم يجعل السيّاب من السّطر وحدةً معنويّةً في القصيدة، وسمح للسّطور بأن تتداخل معنويّاً داخل المقطع، وهذا ما هيّأ ترابطاً محكَماً في البناء المقطعي، حيث لكلّ سطرٍ موقعُهُ الّذي لا يمكن تبديله.

هذا بالنّسبة إلى البناء المقطعي. وأمّا بالنّسبة إلى بناء القصيدة، وهي تتألّفُ في الغالب من عدّة مقاطع، فيمكننا القول إنّ قصائد السيّاب تتفاوت فيما بينها من حيث بناؤها الفنّي. فهناك القصائد القصيرة الّتي تمنحها وحدةُ الموضوع قدْراً كافياً من التّماسك. وهناك القصائد الطّويلة المبْنيّة بناءً مُقْنِعاً يتطلّب قدْراً من المهارة والتمرّس؛ ومثالها قصيدة «أنشودة المطر»، الّتي يمكن تقسيمُها إلى ثلاثة أقسام أو مقاطع، يتنقّل الشّاعر خلالها بين الكلام على ما هو ذاتي (شخصي) وبين الكلام على ما هو عام (جَماعي)، ولكنّه يستطيع ـ بالرّغم من هذا التنقّل ـ أن يجعل تلك المقاطعَ الثّلاثة تنضوي في بناءٍ يقوم على تناول المطر، وجعله رمزاً محوريّاً تتوالد منه رموزٌ أخرى ذات دلالاتٍ وإيحاءاتٍ تتزايد وتتنوّع، فيبدو ذلك الرّمز المحوري (المطر) قادراً على النموّ والتحوّل على امتداد القصيدة، يوحِّدُ بين أجزائها، وإن اختلفت فيها الموضوعاتُ وتعدّدت.

إضافةً إلى ذلك، نجد في ديوان السيّاب قصائد طويلة يفتقر بناؤها إلى الإحكام الّذي وصفنا به قصيدة «أنشودة المطر». وهذا الافتقار ناتجٌ عن استرسالٍ أو إسهابٍ في الكلام، خصوصاً عندما يمارس الشّاعر في قصيدته نوعاً من النّقد الاجتماعي، فيعمد إلى تشخيص المشكلات في سعيٍ إلى معالجتها، أو إلى التّحريض على ضرورة التّصدّي لها. والسيّاب، في مثل هذه القصائد[١٤]، ينطلق من أفكارٍ جاهزة، تحدوه نزعةٌ تفاؤليّةٌ في مقاومة الظّلم والقهر، وفي إمكانيّة الإصلاح وإحقاق الحقّ. في مثل هذه القصائد يشعر القارئ بأنّ الشّاعر قد اندفع وراء حماسته وأفكاره دون تدبُّرٍ أو وَعيٍ للبناء الفنّي.

(١٣) من قصيدة «المسيح بعد الصّلب»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٤٥٧.

(١٤) انظر مثلاً قصيدة «المومس العمياء»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٥٠٩ ـ ٥٤٢؛ وقصيدة «الأسلحة والأطفال»، الدّيوان، المجلّد الأوّل، ص ٥٦٣ ـ ٥٩١؛ وغيرهما من القصائد الطّويلة الّتي كتبها السَّيّاب قبل مجموعته **أنشودة المطر**.

قصائد السَّيّاب تنمو في فيض من الانفعالات والأفكار، ثمّ تتشكّل صوراً وإيقاعاتٍ تتركّبُ تلقائيّاً، وقد يتهيّأ لها أحياناً تدبُّرٌ فنيٌّ يُحكِم بناءها.

في مستوى الرّمز والأسطورة

قصائد السَّيّاب، في معظم جوانبها، نتاجُ تفجُّرٍ انفعالي، وتدفُّقٌ تلقائي للتّعابير الشّعريّة المشحونة بالصّيغ الحارّة والإيقاعات الشّجيّة. ولكنَّ هذه القصائد ـ وخصوصاً تلك الّتي كتبها السيّاب في مرحلة النّضج أواسط الخمسينيّات ـ ليست خِلْواً من عناصر تعمَّدَ السيّابُ إدخالَها في القصيدة، وأقحمها إقحاماً في بعض الحالات. من هذه العناصر مثلاً الرّموزُ والإشارات الأسطوريّة، الّتي رأى السّيّاب لاستخدامها بُعْداً نظريّاً يتلاءم مع مفهومه للشّعر ورؤيته للدّور النّضالي الّذي يمكن أن يلعبه. كذلك كان من أسباب إدخاله هذه العناصر تأثّرُه بالآداب الأجنبيّة. من ذلك مثلاً إعجابُه بالشّاعر ت. س. إليوت، وخصوصاً باستعماله للأسطورة والتّصوير في قصيدة «الأرض الخراب»[١٥].

في سنة ١٩٥٧، قال السيّاب:

> هناك مظهر مهمٌّ من مظاهر الشّعر الحديث هو اللّجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرّموز. ولم تكن الحاجةُ إلى الرّمز، إلى الأسطورة، أمسّ ممّا هي عليه اليوم. فنحن نعيش في عالم لا شعرَ فيه، أعني أنّ القيم الّتي تسوده قيمٌ لاشعريّة، والكلمة العليا فيه للمادّة لا للرّوح، وراحت الأشياء الّتي كان بوسع الشّاعر أن يقولها وأن يُحوِّلها إلى جزءٍ من نفسه تتحطّم واحداً فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتّعبير المباشر عن اللاّشعر لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشّاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، الّتي مازالت تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبنيَ منها عوالم يتحدّى بها منطقَ الذّهب والحديد، كما أنّه راح من جهةٍ أخرى يخلق له أساطيرَ جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النّوع من الأساطير قليلة حتّى الآن[١٦].

وقال السَّيّاب في سنة ١٩٦٣: «لعلّي أوّل شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتّخذ منها رموزاً. وكان الدّافع السّياسي أوّل ما دفعني إلى ذلك»[١٧].

وأيّاً كانت دوافعه، فقد أكثر السَّيّاب من استعمال الرّموز في مرحلةٍ معيّنة من مراحل حياته الشّعريّة، وقد أحسن استعمالها في بعض قصائده «كأنشودة المطر» و«المسيح بعد الصّلب»... وغيرهما، إذ استغلَّ طاقاتها في الإيحاء، وجعل منها أيضاً عناصر لبناء القصيدة. ولقد كان يحلو للسَّيّاب أن يُصوِّر في قصائده ذلك الصّراعَ الدّائم بين قوى الخير والحياة من ناحية، وبين قوى الشّرّ والموت من ناحيةٍ أخرى. وكان يحلو له أيضاً أن يشير إلى الأولى برموزٍ كالمطر والنّور والنّهر والقرية... إلخ، وإلى الثّانية برموزٍ كالنّار والذّهب والظّلام والمدينة... الخ. ولكنّ السَّيّاب تخطّى هذا الأمر إلى البحث عن الخلاص، فسار بالتّدريج نحو استعمال الأساطير، ولجأ إلى أسطورة تموز[١٨] في بحثه عن رموزٍ تُمثِّل انتصار الحياة على الموت، ويجد فيها انطلاق حياةٍ جديدةٍ لشعبه وأمّته. وقد شاركه في ذلك شعراء آخرون أطلق عليهم جبرا ابراهيم جبرا اسم الشّعراء التموزيّين، وعنى بهم: السَّيّاب، وأدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا نفسه. فقصائد هؤلاء الشّعراء حفلتْ بالإشارات إلى أسطورة تمّوز لما ترمز إليه من انبعاث الإنسان والمجتمع والحضارة، ولأنّ الموت فيها هو إشارة الانبعاث، أو البشرى بحياةٍ جديدة[١٩].

ولكنَّ السَّيّاب عمد في شعره إلى أساطير أخرى غير أسطورة تمّوز، مثل: أدونيس، سيزيف، أتيس، سربروس، أورفيوس، سندباد... وغيرها. ومعظم القصائد الّتي أكثر فيها السّيّاب من استخدام هذه الأساطير موجودٌ في مجموعته **أنشودة المطر**. ونذكر من هذه القصائد: «من رؤيا فوكاي»، «قافلة الضّياع»، رؤيا في عام ١٩٥٦»، «مدينة السّندباد»، «سربروس في بابل»، «مدينة بلا مطر».

لقد مثّلت الرّموز والأساطير في قصائد السّيّاب وجهاً ثقافيّاً، إذْ كشفت عن مصادر اطّلاع وتأثّر لدى الشّاعر في الآداب القديمة، وفي الآداب الأجنبية الحديثة. ولكنّ الإكثار من استعمالها كان أحياناً ذا طابعٍ سلبيّ، لأنّه أقام التكلّف والإقحام في مقابل العفويّة والتفجّر والانسياب والحرارة الّتي طبعت أشعار السَّيّاب.

خلاصة

في البحث عن شكلٍ جديدٍ للقول الشّعري الجديد، لم يذهب بدر شاكر السَّيّاب بعيداً عن المكان الّذي انهار فيه البناءُ التّقليدي للقصيدة العموديّة، بل راح يبني قصائده «الحديثة» بعناصر من ذاك البناء، أي بعناصر تراثيّة لم يَفْقِدْ ثِقَتَهُ بطاقاتها التّعبيريّة، وبإمكانيّة انضوائها في أشكالٍ جديدة تلائم المرحلة الّتي عاش فيها بهُمومها ووعودها.

وعندما راحت الحداثة تتشعّبُ وتتعدّدُ اتّجاهاتٍ وتيّاراتٍ شتّى، بات شعرُ السَّيّاب (مات سنة ١٩٦٤) أشبه ما يكون بكلاسيكيّةٍ «حديثة» بالنّسبة إلى تلك الاتّجاهات والتّيّارات.

قد لا يكون السَّيّاب، من بين شعراء جيله، أبعدهم أثراً في الأجيال الشّعريّة الّتي تلتْ، ولكنّه مازال حتّى الآن أكثرهم إقناعاً بموهبته الفذّة، وبما فتحه من آفاقٍ للقصيدة الحديثة.

---

(١٥) انظر عيسى بلاطة، **بدر شاكر السَّيّاب (حياته وشعره)**، ص ١٨٨.

(١٦) المرجع السّابق، ص ١٨٧ ـ ١٨٨.

(١٧) المرجع السّابق، ص ١٨٩.

(١٨) في المنجد: تمّوز هو إلّه الخصب لدى سكّان بلاد ما بين النّهرين، يقابله أدونيس لدى الفينيقيّين.

(١٩) راجع جبرا ابراهيم جبرا، **الحريّة والطّوفان** (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط ٢، ١٩٨١). وأسعد رزّوق، **الأسطورة في الشّعر المعاصر**.