استفتاء

السياب:

أُسطورة الانسان.. أُسطورة الشعر

(جبرا ابراهيم جبرا - خليل الخوري - خالد علي مصطفى)

إذا كان السياب ونازك الملائكة هما الشاعرين اللذين مثلا
التحقق الفعلي للمسيرة الشعرية المجددة، فإنّ عمل
السياب الشعريّ هو الذي أتاح للقصيدة العربية الجديدة
أن تبلغ من مستويات الإثراء والكمال ما أنجزت به تطوّرها
الفعلي، وذلك بما قدّم من إجابات فعلية على أسئلة
الحداثة في إطارها العربي المتميز (...) والسياب مايزال
ممتداً بظله الواسع الكبير على أرض الشعر العربي
المعاصر: يؤكده حضوره، ويحمل تأثيراته، ويحرك
الاهتمام به شاعراً مجدداً، بما أثار ويثير، بشعره، من
قضايا ومشكلات تتصل لا بواقع القصيدة العربية والجديدة
وحده بل وبمستقبلها أيضاً.
- فمن أين تنبع هذه الأهمية كلها؟
- وما الذي جعله يمتلك، شعرياً، مثل هذا الحضور؟
- وأي مستقبل سيكون له/ أو يكون للقصيدة العربية به؟
هنا ثلاثة أسماء تحاول الإجابة.
ماجد...

جبرا ابراهيم جبرا
(قبل شهور من رحيله)

١ - السيّاب: بعد ثلاثين سنة

مهم جداً أن يعاد النظر في شعر السيّاب بعد رحيله بثلاثين سنة، للتأكيد على مكانته في تاريخ الشعر - هذه المكانة الراسخة التي جعلته جزءاً أساسياً من «تراث» الأدب العربي الذي راح يتراكم بحيوية هائلة منذ منتصف القرن العشرين، معلناً مرحلةً جديدة من الحضارة العربية. وليس لنا إلا أن نتوسّع في دراسته، ونتعمّق في صور شعره ورموزه ووشائجه الغنية في كل اتجاه.

كانت حياة السيّاب قصيرة، ولكنْ مثيرة وقاسية معاً: ضاجّة بتساؤلاتها، ومكتظة بتحرّقاتها كما بإنجازاتها. ولنتذكّرْ أن العديد من الشعراء العرب الذين اشتهروا قبله في النصف الأوّل من القرن، لَقوا في أثناء حياتهم أضعاف ما لقي السيّابُ في حياته من التكريم، والتنويه، والرفاه المادي - ناهيك عن «العزّ» الذي تمتع به بعضُهُم.

وأما السيّاب، فكان متمرّداً كبيراً من أجل رؤيته المتميزة، المشفوعة بفهمه الخاص للتاريخ والانسانية، كما بفهمه للّغة وإمكاناتها التعبيرية. فكان جزاؤه جزاء كلّ متمرِّد: لا بد من موته بشكلٍ ما قبل أن تنتبه الأمّة إلى عبقريته ودوامِ حضوره.

غير أنّ السيّاب، إذا كان قد خسر الدنيا إبّان سنينه القلائل من العمر، فقد كسب نفسه أولاً، ثم كسب معها ذلك الخلودَ الذي لا يتيسّر في كل عصرٍ إلاّ لعددٍ صغيرٍ من الأفراد، لأنهم أتوا بإضافة حقيقية إلى تجربة الإنسان، وبالتالي إلى تاريخه الفكري.

فالسيّاب اليوم ليس مجرّد شاعر آخر عاش في حقبة الخمسينات الغزيرة بعطاءاتها الإبداعية، بل هو شاعر طاول بقامته شعراء الأمّة في تاريخها الطويل بكل ما قال وكل ما ابتدع، وسيبقى رمزاً للتغيير الانقلابي في الموقف الشعري الذي ساهم في إنقاذ الكلمة العربية من موتٍ في اللفظ والصور دام سبعة قرون أو أكثر. فالشعر الجديد، منذ حوالي خمسين سنة، مَدين للسيّاب في الكثير من نزعته المستقبلية، ورؤيته التحرّرية، وإصراره على مركزيته في مصطرع الفنون التعبيرية في الوطن العربي. وشعراء اليوم ليست مرجعيتهم الحقيقية إلا شعر السيّاب نفسه، بالإضافة إلى كتابات مجموعة صغيرة من الشعراء والنقّاد الذين عاصروه، وكانوا أصدقاءَه وشركاءه في رؤيا العصر. وتحوّلات القصيدة إنما هي الآن دوماً ممكنة، لأن شعر السيّاب وزملائه جعلها كذلك قبل أكثر من ثلاثين عاماً، بعد أن جمدت أشكالها ومعانيها لقرون.

فهذا الشاعر الذي انطلق بحماسه الجامح من أبو الخصيب والبصرة، ثم من بغداد، كان يعي أنه ينتمي في الأعماق إلى ذلك الزخم الرافِدَينيِّ الكامن، الذي بقي طوال أربعين قرناً من الحضارة يأتي بين فترة وفترة بمعجزات التعبير والخلق التي تدفع بالإنسان نحو المزيد من الطاقة على الحياة، والامتلاء بها، ومنح فيضها للآخرين في كل مكان. فنظرة «بدر» في كل ما كتب من شعر، تتّجه إلى الأعماق في بحثٍ لا يستقرّ قلقاً وكشفاً، وكثيراً ما توحي بأنها نظرة المصلوب من قمّته التي تتناوشها الزوابعُ والعقبانُ، متجهةً من تلك الأعالي المعذّبة نحو المشهد الإنساني الممزّق بمآسيه. إنها نظرة الغضب والفجيعة التي تتحوّل دائماً إلى مغزى كوني يضعه في مصاف الشعراء الكبار في أية لغة.

وما حقّقه ذات يوم من تموزيّات، قد استطاع أن يحوّل به الأسطورة من مجرّد أقاصيص كادت تندثر مع الزمن إلى رؤى هادرة بقوى الانبعاث لأمّة بكاملها - أمةٍ ما زالت تتهدّدها قوى الظلام والموت؛ وما هذا الشعر إلا بعضٌ من محفّزات حيويتها.

وعي السيّاب هذا، الذي تطفح به قصائدُه، هو الذي يعطيه ذلك الحضورَ القويَّ الدائم، ويضعه في الطليعة من المبدعين الذين تفخر الأمةُ العربية بأسمائهم الباقيةِ ما بقيتِ العربيةُ.

بغداد / فلسطين

خليل الخوري

٦ - السيّاب، والحقائق المتوالدة من دمها

إن ارتطام الأثر بصخرة الزّمن، وصمودَه - مع ذلك - حضوراً وتوهّجاً واغتناءً وإعادةَ إنتاج مع الأيام، هما المعيار الوحيد الصالح لمعرفة قيمته الحقيقية. وعلى هذا فأنا أعتقد أن الغربلة العظمى بالنسبة لشعر «بدر» لم يئن أوانُها بعد، على الرغم من كل ما قيل فيه؛ ذلك أن إعادة إنتاج آثاره بتجرُّد تقتضي توفّر تلك المسافة الحرجة، أو ما كان يسميه سارتر «الهامش الحرج» الذي يترك المدى بين الهدف والرامي صافياً، على الرغم من أن دورة الشعر الحقيقية تبدأ مع انغلاق دائرة حياة الشاعر.

ثمّة ضجيج يرافق بعضَ الشعراء أثناء حياتهم أو تفتعله حولهم بعض دكاكين الثقافة المجيّرة، فينالون تقريظ الأحياء على شكل مقالات نقدية ودعاية وجوائز أدبية وتسابيح بحمدهم يدخل الكثير منها في خانة العلاقات العامّة أو يقع تحت لافتة الستربتيز... فضلاً عما يمكن أن يحدثه في هذه الدائرة تعمُّدُ صدم الذائقة السائدة وصدم الأعراف والتقاليد. ولهذا نرى كَثيرين من هذه الصنائع يكفّنون ويكفّن معهم ضجيجُهُمْ والضجيج المحدث حولهم لحظة يكفنون... فكأن ذلك كلّه كان فقعاً... ويتكشّف آنذاك أن حجر الشعر الفلسفي الحقيقي هو الزمن وكل ما عداه أوهام.

***

إن الضجيج الذي رافق نهاية الأربعينات كان صاخباً، وكان يزداد صخباً بنسبة ما كان الخندقان (خندق المباركة وخندق اللعنة) يتصارعان. فالصخرة التي القيت في بحيرة الشعر العربي كانت ضخمة ثقيلة غير مألوفة أحدثت ارتجاجاً وأثارت أمواجاً ما تنفكّ تنداح دوائر تتلو دوائر يتوالد بعضها من بعض حتى كأنّ الزمام قد أفلت نهائياً وما عادَتْ هناك كوابح ولا مناطق حظر.

وإذا كان ما روّع السلفيين انتهاك حرمة الشكل والثورة عليه، فإنّ أذكياء كثيرين أدركوا وفي وقت مبكر جداً أن الثورة على الشكل هي أهون الثورتين مثلما أدركوا أن ما يبدو تغييراً في الشكل هو بدء الخطورة كلّها لأنّه يستبطن بالضرورة ما هو أدهى؛ وما هو أدهى هو الحدث الأكثر أهميّة لأن **ماهية الشعر** نفسها هي التي بدأت عملياً تتعرّض أوّلاً بأوّل إلى تحوّل حقيقي سيطول جميع مفاهيم الشعر السابقة. وهكذا كان. فالحال أنّ كل شيء في الشعر مسّه التحوّل: المقاصد والثيمات واللغة وأدوات النفاذ إلى الأغوار وحساسية الشاعر ومجسّاته...

نبحث عما كان تجسيدَ جدّة وحداثة.. عما كان فتحاً. وذلك كلّه لا نجده في لغة بدر الشعرية؛ فقد ظلّت لغة بدر الشعرية تسير تحت مصابيح التراث، وظلّتْ وعاءَ أفكار وهواجس لا شيفرةَ رموزٍ وعلامات لمَوَرانٍ داخليٍ غامضٍ يرتطم مع العالم ويفور في عتمة النفس.

وذلك كلّه لا نجده في لعب الشكل. ذاك أنّ بدراً كان واقعاً في كمّاشة التداعي والذاكرة المثقلة؛ ومن هنا استطراداتهُ وتفريعاتُه على الموضوع الواحد وتقاسيمه التي كانت لا تترك للضربة الشعرية كبريائَها. وهو هنا كان على عكس نازك التي نحتتْ لها، في بداياتها، أسلوباً كان وحده قادراً على عكس هواجسها: أسلوباً مقتصداً لا يستسلم للتداعيات وللفوران العاطفي الذي كان بودلير يعدّه عدوّ الشعر الأوّل.

ولكننا نجد ذلك كلّه في المستطرف من ثيمات بدر ومواضيعه وفي نوع من التقنية اختصّ به أو أعادَ إحياءه، وإن كان على ندرةٍ في السوابق الشعرية، ولدى شعراء بعينهم. وإن مجد بدر الشعري يتجلّى في أنّه جلب العالم كلّه إلى باب بيته: إلى أبي الخصيب، وجيكور، وبويب، والعشار، وإلى مقبرة الزبير، وقبر أمه، وقاع المعبد الغريق. وهو أوّل شاعر عربيّ فعل ذلك بمثل هذا الإصرار ومثل هذه الرحابة، ونقل في الوقت نفسه كل تلك الأمكنة والمواقع إلى العالم، وحوّلها من مواقع وأمكنة إلى رموز.

وإن مجد بدر الشعري يتجلى في عملية أسطرته الواقعَ...

لا لأنه استخدمَ الأساطير في شعره (فقد استعملها عملياً بشكل فجّ) ولكن لأنه مدَّدَ الواقعَ إلى ما وراء حدوده وجعله بيئة صراع بين إنسانه والقدر، صراع دامٍ ملحمي، ليس لإنسانهِ مكرُ الآلهة وشرُّهُم وقدرتهم علىَ المناورة والدخول في تحالفات، ولكنه إنسان سيزيفي يحمل على كاهله عبء الدهر، وفي شفتيه ملحَ الفجيعة، وما في جعبته غير الصبر والأسئلة التي لا يجد جواباً عنها إلا في الهرب منها إلى مرافئَ مسبيّةٍ ومنتهكةِ الحرمة.

وإن مجد بدر الشعري يكمن في أنه طعّم شعره بالكلّيةِ الاجتماعية. وقد حاول فعلاً أن يوسّع رؤيته من مجرّد موقف سياسيّ يعادي التخلّفَ والجهلَ والاستعمارَ إلى دائرة أكثر رحابة نجد في مركزها مصيرَ الإنسانية كلّه يترجّح على شفرة الجلاّد. وهكذا ربط كلمته بما يمكن أن نسمّيه شرطَ البشرية الإنساني، أي حريّتها. إن الأطفال في «الأسلحة والأطفال» ليسوا أطفالاً عرباً إلا بمقدار ما هم أطفالٌ كوريون وڤيتناميون وأمريكان لاتينيون وهنودٌ وأفارقة. وتُجّارُ الأسلحة ليسوا تجارَ عصرٍ ما أو شعب ما بعيْنِهِ، بل هم تجّار الموت في كل زمانٍ ممّن يتعيشون على القتل الفردي والجماعي وحروب الإبادة، ويربّون ثرواتهم على دم الشعوب المهيضة، عبر ما يبيعون، وقبل ذلك، عبر ما يصنّعون من آلات الفتك والدمار. والعجماء العمياء في «المومس العمياء» ليست امرأةً من جنوبي العراق جرّها سمسارُ لحم آدمي إلى مستنقع العار بفعل إرادي واختيار حرّ، بل هي ضحية أو لنقل إنها حصاد الفعل الاستعماري الذي كان والذي هو كائن والذي سيكون في كل زمان ومكان... بكل نتائجه الكوارثية على البشرية.

ثم إنّ مجد بدر الشعري يتجلّى في أنه أثبت في أخريات أيّامه أنه شاعر مأخوذ بالماوراء بمقدار ما كان شاعراً واقعياً. وهكذا نجا من المقتل الذي يردي الشعراء عندما يبدأون ميتافيزيائيين ثم يصبحون واقعيين. ذلك أنّ التعرّض إلى مواضيع الواقع **بعد** التعرّض لمواضيع الماوراء هو انحدار يبهت معه كل شيء تماماً... ولا سيما إذا اعتقد الشاعر أو الأديب بعامةٍ أنه أجاب عن أسئلة الماوراء العويصة واتّخذ موقفاً إيمانياً أو عدمياً؛ ذاك أن الموقف الطبيعي إذ ذاك هو الصمت.

وليس معنى ذلك أن بدراً بدأ ملحداً أو شكوكياً ثم عاد إلى الإيمان وهو يشعر بانكسار خطوط حياته، أو أنّ خوفه من الموت هو ما دفع به إلى الخوض في مسائل الغيب. لكنّ ما أعنيه هو أن رموز بدر الدينية كانت قبل أزمته الكبرى رموزاً شعريّة؛ أمّا في ما بعد فقد انغمس كلياً في مسائل الماوراء، ولم تعد هواجسه في هذا الصقع تفلته. صار الماوراء ومسائله ضرباً من الأفكار الثابتة التي تشدّه إلى دوّامتها. وفي هذا الإطار ذهب إلى إغناء لغته النوعية بمعارفه عن العقائد الشعبية والخرافات.. بل إنه لجأ إلى الخطاب الديني المباشر.

***

وهكذا نرى أنّنا ما ننفكّ نجد عند بدر اليوم ما كنّا نجده لديهِ يوم كان ينتج نفسه أولاً بأوّل: شاعريّة عميقة، ونفساً ملحنة، وحساسية راداراتٍ قادرة على التقاط العالم، ورؤيا نافذة، وتجربتين ذهنية ووجودية.. على غنىً ووفرةٍ وقدرة فذّة على ربط الخاص بالعام في توازن يذهل بدقّته أحياناً.

لقد استقرّ عالمُ بدر الشعري، وأخذ حيّزه في الثروةِ الشعرية العربية. ولا يمكن أن تزيحه عن موضعه ملايينُ المزاعم التي يلجأ إليها كلُّ طالع جديد في ساحة الشعر. قد يختلف الأداء الشعريّ وسبله وطرائقه، لكن ما يحدث عادة هو ما حدث دائماً: فحين يكون الشعرُ عظيماً فإنّه لن يلغي شعراً عظيماً آخرَ سبقه أو جاء معه، بل إن حظّه الأوحد – إذا ما استقرّ في الذوق العام ثم في الزمن – هو أن يأخذ حيّزه إلى جانبه في عمارة الشعر العربي. إن حداثة أبي تمّام لم تلغِ كلاسيكية النابغة أو الفرزدق؛ وإن حداثة رامبو لم تلغِ كلاسيكية كورنيّ وراسين ولم تزحْ بودلير اوهوغو عنَ حيِّزهما في عمَارة الشعر الفرنسي؛ ولم تؤثّر حداثة إيف بونفوا في كلاسيكية بول ڤاليري.... مثلما لا يمكن أن يلغي الوافد الجديد إلى عائلة مَنْ سبقه فيها.

***

ثمة شيء آخر أحرص على توكيده في هذه المناسبة وهو أن بدراً خلق لنفسه في بداياته شبحاً اسمه إديث ستويل. ومن المؤكّد أنّ بدراً لم يكن جاداً كل الجد عندما زعم ذلك الزعم الذي راح النقّاد يكرّرونه بعده، وهو أنه تأثّر بشعر تلك الشاعرة الإنكليزية. فأدب ستويل كلّه يقوم على اللعب اللفظية وعلى الأصوات؛ وهو ذو بنيانٍ مجازي؛ وإنّ مجرّد محاولة ترجمة هذا الشعر إلى أيّة لغة أخرى يهدم هذا البنيان – وذلك هو السبب الذي يرى نقّاد فرنسيون أنه كامن وراء عدم ترجمة شعرها إلى الفرنسية مثلاً.

ومن جهة ثانية فإن إديث ستويل بدّدت كثيراً من الطاقة لتبدو كاتبة كبيرة، وكثيراً من الوقت لتقوم بالدعاية لنفسها بنفسها.. إلى حدّ أن الصورة الفاقعة الألوان التي رسمتها لنفسها انتهت في وقت مبكر من حياتها إلى التغطية على

الآثار الهشّة التي كتبتها، وهي الآثار التي يجد فيها القارئ الانكليزي أحياناً بعضَ الإثارة ولا سيما كتابها **إنكليز غريبو الأطوار** الذي يتحدّث عن شخصيات عرفتها ستويل.

كانت ستويل سيّدة صالونات أكثر منها شاعرة كبيرة. وقد بَنَتْ كثيراً من شهرتها على مهاجمتها المشاهير، ومنهم د. هـ. لورنس. وربّما كان الشيء الوحيد الجيّد الذي فعلته هو اكتشافها ديلان توماس؛ هذا إذا كانت صادقة في روايتها.

فأين اطّلع بدر على شعرها؟ ولنفرض أنه عثر لها على قصيدة منشورة مثلاً، فهل يكفي اطلاعه عليها ليزعم أنّه تأثّر بها؟ وإذا كان بنيان ستويل الشعري مجازياً كما يصفه النقّاد، فهل كان بدر من عمق المعرفة بالانكليزية بحيث فهم شعر ستويل واستوعب تقنيتها وقدرتها على اللعب بالألفاظ وتأثّر بسرعة بها؟ ثم بماذا تأثّر؟ أبمعانيها؟ لكن كيف، وشعرها مجازي؟ أبتقنيتها؟ لكن كيف، وبدر أبعد ما يكون عن اللعب بالألفاظ والأصوات؟

ثم يجيء دور من تابع بدراً من النقّاد في زعمه هذا. ترى على أيّ شيء بنوا حكمهم؟ على ما قاله بدر، أم أنّهم قارنوا شعره بشِعرها فاكتشفوا تأثّره بها؟ ولكن متى وكيف وأين؟ وأيّة قصيدة لها قارنوها بأيّة قصيدة له، فاكتشفوا أثرها فيه؟ أم أنّها مسألة ببغاوية من ألفها إلى يائها؟

إنني لا أنفي أن يكون بدر اطّلع – في نادي النفط في بغداد أو البصرة أو في مكتبة النادي – على مجلّة أو صحيفة أو حتى على مجموعة قصائد لإديث ستويل، أو حتى على مقال عنها أو ربّما دراسة. لكن ما أشك فيه أن يكون فعلاً قد تأثّر بها. وأعتقد أن زعمه ذاك – إذا كان قد زعم ذلك فعلاً – لم يكن أكثر من استعراض عضلات ثقافية، أو كان ضرْباً من محاولة إدهاش مَنْ روى أمامهم ذلك. وهذا وارد كثيراً في أجواء الأدباء الشباب في المقاهي حيث التبجّح بالمعرفة والثقافة وسعة الاطلاع ومعرفة الآداب العالمية والنوادر فيها عملةٌ رائجة. وأكيد بعد هذا كلّه أن بدراً أطلق تلك النكتة عن تعمّق في فهم ستويل وتأثّر بها في جوٍّ كان يجهل أو يلمّ إلماماً ضئيلاً بالإنكليزية. ذلك أن ستويل ليست شيئاً في حسابات الأدب الانكليزي... ثم إن بدراً أكبر بكثير أو هو غدا أكبر بكثير، مع تقدّمه في مدارج الشعر، من ستويل ومن كثيرين من الشعراء الانكليز المتوسطي الموهبة مِمَّن هم أكثر أهميّة من ستويل.

بغداد

◁ خالد علي مصطفى ▷

٣ – السيّاب متْنٌ وحلم

هو أحد ثلاثة، لا يُذكر الشعر العراقيّ إلاّ ويذكر فيهم؛ والآخران هم: نازك والبياتي. وهو أحد ثلاثةٍ لا يُذكر الشعر العربي إلا ويذكر فيهم؛ والآخران هما: خليل حاوي وأدونيس. ذلك أنّ أحداً لا يستطيع أن ينكر أنّ السيّاب قد استقرّ في الموروث الشعريّ العربي القديم والحديث أيّاً كانت زاوية النظر إليه: منفرجةً أم حادّة.

هناك شعراء يزدادون تمكُّناً من النفس، وتأثيراً في الواقع الأدبي والنقديّ حتى حين نقول فيهم ما يُعدُّ نقصاً في آثارهم. ما قيلَ في أبي تمّام والمتنبي قيل شَبَهُهُ في السيّاب، قدحاً ومدحاً. ولو أحصينا «المساوئ» التي ذكرها نقّاد شعر السيّاب، لوجدناها تعادل «المحاسن» التي ذكرها نُقّادٌ آخرون؛ وبين الشدّ المتعاكس، يزداد الاهتمام بالسيّاب، بحثاً ودرساً، وتزداد حِدّة إيقاع شعره على جميع خصومهِ ومُناصريه.

أَمْرٌ غريب!.. لكنه غريبٌ متوقّع – غريبٌ مألوف «كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القَمَر»! أتكون آيةُ هذه الغرابة أنّ السيّاب يُشَكِّل السَهم الذهبي في «بنك» الشعر العربي الحديث – السهم الذي يُستخدم حين تحلّ الأزماتُ والانهيارات في سوق الأسهم الشعرية؟!... تندفعُ الأمواج وتنحسر؛ يعلو الهديرُ وينخفض؛ تُسْتَورد «البضائع» وتُسْتَهلك؛ تزداد «الصيحات» وتهدأ؛ تنتشر «البِدَع» وتتقلّص؛ تأتي «أُمّةٌ» وتذهبُ أخرى، تلعنُ فيها الآتيةُ الذاهبة... وهكذا «دواليك حتّى كلُّنا غيرُ لابس»، كما يقول سُحَيم عبد بني الحسحاس!.. أيكون السيّاب صَمّام الأمان في هذا الشدّ المتعاكس، سواءٌ أكان أعظمَ شاعرٍ عربي حديث، كما يقول أحمد عبد المعطي حجازي، أم صاحبَ رؤيةٍ شعريةٍ ضيّقة، كما يقول سامي مهدي؟

قد يكون كلاهما مُحقاً، وقد يكون كلاهما غير مُحق. لكنّ مما لا مريّة فيه أنّ السيّاب ظلّ – وسيظل – موضع اهتمام الطرفين، ممّن يسيرون في هذين الرّكابين. ويبدو أنّ هناك شيئاً في شعر السيّاب مازال «نَصّاً» مفتوحاً قابلاً للدخول إليه في أيّ مكان وزمانٍ بغضّ النظر عن كِبَرِ شعره أو

صِفَره: ثمّة أسرارٌ يجب أن تُكتَشَف؛ مجهولٌ يجب أن يُخترق؛ شيءٌ عصي على الإدراك «أحسّه عندي ولا أعيه» كما يقول خليل حاوي. فحين يقتنع العقل أنه استطاع أن «يعقل» هذه القصيدة أو تلك يُفاجأ على حين غفلةٍ منه أن ما كان عَقَده قد انفرط، وأنّ أموراً لم تكن بالحسبان قد أربكت فيه قناعته بحيث وجد نفسه مضطراً إلى أن يعيدَ حساباتهِ من جديد. أيكون السيّاب من هؤلاء الذين لا يمكن أن تنغلق دفاترُ حساباتهم، لأنّ في مخازنهم المرئية مخازن أخرى غير مرئيةٍ، وغير مسجلةٍ في قيود الصادر والوارد؟!

لقد كَتَبَ السيّاب بضع عشرة قصيدةً لا غير؛ فالشاعر يُقاس بقممه، لا بسفوحه. ولكنْ هل تستطيعون أن تسمّوا لي شاعراً، عربياً في الأقلّ، له بضع عشرة قصيدة ذات نفسٍ واحدٍ، ذات مستوى رفيعٍ واحد، ذات إبداعيةٍ تختلف في إحداها عن الأخرى؟... بضع عشرة قصيدة محصول وفير: «تعتيم»، «أنشودة المطر»، «في المغرب العربي»، «مدينة بلا مطر»، «رسالة من مقبرة»، «أغنية في شهر آب»، «النهر والموت»، «المسيح بعد الصلب»، «جيكور والمدينة»، «أم البروم»، «المعبد الغريق»، وبضع قصائد أخرى قد نختلف في تحديدها.

أهمية هذه القصائد قائمةٌ بذاتها: بما تستبطنه من إشكالياتٍ جمالية ودلالية؛ وبما خَلفته في الشعر الحديث من تأثيرات ظاهرةٍ ومستترة؛ وبما أثارته من تصوّرات فنيّة مازالت «عمود الشعر الحديث»: الرمز والأسطورة؛ القناع؛ الصورة ومستوياتها؛ بناء القصيدة؛ الموقف الفكري وتحوّلاته الرؤيوية؛ عمليات القطع والدمج والخلخلة التعبيرية التي تعبّر عن وجدان مضطرب؛ لغة الحديث اليومي والارتقاء به من مستوى العادة الجارية إلى مستوى الرمز؛ لغة اللمح والإشارة، ولغة التصريح والاستطراد؛ تعدّد مستويات التأويل؛ تحول زاوية النظر من الداخل إلى الخارج وبالعكس؛ المقترب الرمزي الأسلوبي الخفيّ وتحوّله إلى رمز دلالي.. إلى آخر ما يمكن أن تثيره هذه البضع عشرة قصيدة من مشكلات شعرية مازال الشعراء الحديثون يستهدون بها على مختلف مستوياتهم التعبيرية.

هذا يعني أنّ ما اجترحه السيّاب في هذه البضع عشرة قصيدة قد مَهَرَ الشعرَ العربي بطابعه مهما كانت طبيعة «التعديلات» التي حصلتْ بعد السيّاب. يدعوني هذا إلى القول إن الشعر العربي، في تحوّلاته التي جرت له بعد الحرب الثانية، وحتى يوم الناس هذا، هو في جوهره «مَتْنٌ سيّابي». لقد كان السيّاب مبدع هذا المتن، بحيث تأتي أهميّة أيّ شاعرٍ حديث آخر من خلال استغلاله عناصرَ هذا المتن لصالحه، لا أكثر!

أكان السيّاب حقّاً أعظم شاعرٍ عربي حديث؟ أم كان صاحبَ رؤيةٍ شعريةٍ ضيّقة؟ في ظنّي لا تعود لمثل هذه التقريرات أهميّة نقدية، بعد أن تغلغل السيّابُ في مفاصل القصيدة الحديثة، ووجّهها إلى حيث يجب عليها أن تسير.

***

لقد اقتنص السيّاب «الحلم» وجسّدَهُ في قصيدة. غير أننا الآن لم نعد قادرين على الحلم، بعد أن انتفتْ دواعيه، فأصبحنا نجد في شعر السيّاب ما نعجز عن تصوّرهِ. إنه حلمنا الباقي لنا، بعد أن ضاعت أحلامنا الأخرى؛ حُلْمنا الذي يدعونا إلى الشفقة على أنفسنا، وإلى السخرية منها، ونحن نعيش في هذه «الكوميديا السوداء» التي تعرض مشاهدها في بورصة الأوراق المالية والسياسيّة، ونحن فيها كحيوانات السيرك، نستجيب لسوط المدرّب استجابةَ «الرجع الشرْطي».

في هذه «الكوميديا السوداء» يذكّرنا السيّاب بدورة «الحياة والموت» التي لم نعد نعيشها، لأنّنا فقدنا معنى الحياة في الموت؛ يذكّرنا بأنّ «بابل سوف تُغسل من خطاياها» بعد أن أصبحنا نحن الخطيئة؛ فهل تُطهِّر الخطيئة نَفْسها؟... لقد أصبح السيّاب ملاذَنا في عجزنا واندحارنا. أصبح حلمَنا الضائع الذي لن نعثر عليه، مهما استبدّتْ بنا شهوةُ البحث في الأقطار والأمصار، وفي طوايا النفس وخلايا الدماغ. لقد أصبح السيّاب نفسه مدينةَ «إرم»، و«عنقاء» إيليا أبي ماضي، و«لارا» البياتي، و«صقر» أدونيس، – أصبح «جيكور» الخاوية، و«بويب» المطمور، أصبح «وفيقة»، و«آسية» التي لم تعد تطلّ من شناشيل محلة «الباشا» في البصرة القديمة. باختصار: أصبح حُلْماً عصيّاً على القبض – صورة «للغائب» الذي لن يأتي، تعويضاً عن عجزنا وانهيارنا؛ إنه ما نفتقده في نفوسنا في هذه الكوميديا السوداء.

ما بين الإبداع والانهيار، ينهض السيّاب؛ فهو استراتيجية شعريّة كاملة، تهزأ باتفاقات الهزيمة، وأسواق العملات والعملاء معاً، ومؤتمرات الصلح، وأساطيل البحر، و«طيور الحديد»، وآخر مبتكرات القتل والدمار، مثلما تهزأ بمُؤَدلجي التسوية وأيديولوجيتها.

السيّاب – ذلك الحلم،

فهل يمكن أن يضيع الحلم؟

بغداد / فلسطين