لماذا كان شعر السياب شعراً كبيراً؟

- مخططات أولية -

حسن ناظم

ليس من اليسير الإجابة عن السؤال السابق إلاّ في نطاق مشروع يضطلع بمهمّة تحليل النصّ السيّابي على مستوياته كلّها (الصوتية والتركيبية والدلالية)* . بيد أن الدراسة الراهنة تحاول أن تضع المنطلقات الأساسية للإجابة عن السؤال السابق، وأن توسّس المخطّطات الرئيسة التي يمكن، في ضوئها، الشروع باستكشاف مكامن الإبداع في شعر السيّاب.

لعلّ الحركة النقدية التي حامت حول ما سمّي بـ«الشعر الحر» بشكل عام، والنص السيّابي بشكل خاص، كانت قد رسّخت تفسيراً جزئياً في بنية الشعر الحر نفسه، وهو ذلك التغيّر النافر الذي حدث في البنية العروضية. ومن ثمّ ترسّخت الفرضيّة التي أطّرت ذلك الشعر بخرقِهِ القواعد (القالب العروضي) ووحدة القافية، وبذلك حلّت التفعيلة محل الوزن والقافيةُ المتنوّعة محل القافية الواحدة. ولكن الذي حدث يتجاوز حدود هذه الفرضيّة: فالتغيرات الهائلة والكامنة في ثنايا النص الشعري لدى السيّاب كانت قد حطّمت، لا القالب العروضي ووحدة القافية وحدهما، وإنّما البنية الصوتيّة بكلّ أسسها الراسخة في الشعر العربي القديم. وهنا يمكن الإلماع إلى ما يأتي:

١ – لم يعد ختام السطر الشعري يعني امتلاء الوزن، ومن ثمّ لم يعد ثمّة تزامن يربط الوقفة العروضيّة بالوقفة الدلاليّة. وأصبحَ النص السيّابي يمارسُ هذا الخرق إلى الحدّ الذي تصبحُ فيه نهاية السطر الشعري غير ضامنة لأيّ استقلال دلالي، فهي تتواشج مع السطر الشعري الذي يليها تواشجاً مؤكداً.

٢ – أصبحت المواشجة الوزنية (تغير الوزن في القصيدة الواحدة) مبدأً إيقاعياً ينتظمُ كثيراً من قصائد السيّاب. وإذا كان تفسير الوزن المفاجئ ينذر بتغير البنية الإيقاعيّة على نحوٍ يكسرُ البعد النغمي المعتاد، فإنّ نصوص السيّاب تعكس لنا حالةً من التناغم المدهش داخل إطار التنويع الوزني نفسه، ومن ثمّ تثير توازناً معيّناً بين مقاطع النصّ نفسه. وإذا كانت المواشجة الوزنية ترمي إلى تحقيق انسجام من نوع جديد، فإنّ من المواشجات ما لا يرمي إلى مثل هذا الانسجام، وإنما يرمي – على العكس – إلى الإجهاز على البعد النغمي على نحوٍ قصدي من أجل هدف دلالي محض. ولنتذكر – هنا – قصيدة «في المغرب العربي» التي تنتمي – رسمياً – إلى بحر الوافر، وإيقاعياً إلى بحر الهزج الذي ينكسر – عبر أسطر شعريّة أربعة فقط وبصورةٍ منفردة – ببحر الرجز:

– أحيٌّ هو أم ميت؟ فما يكفيه
أن يرى ظلاً له على الرمال (رجز)
– فيا قبر الإله، على النهار
ظلّ لألف حربةٍ وفيل (رجز)
ولون ابرهه (رجز)
وما عكستهُ منهُ يدُ الدليل،
والكعبة المحزونة المشوهة (رجز)

ففي الوقت الذي عدّ صلاح عبد الصبور هذه الانتقالات الوزنيّة المفاجئة أخطاء عروضيةً، اضطرّ السيّاب إلى أن يوضحَ أهدافهُ الدلاليّة من وراء هذه المواشجات في مجلة **الآداب** – عدد ٦ حزيران – سنة ١٩٥٦ – ص ٧٤.

وبالطريقة نفسها أصبحت المواشجة الشكلية (تداخُلُ شكلي الشعر الحر والشعر العمودي) مبدأ إيقاعياً ينتظم نصوص السيّاب إلى الحدّ الذي أصبحت فيه هذه المواشجة، وعلى نحوٍ نادر، مميِّعةً للحدود بين شكل الشعر الحر والشعر العمودي. ويتضح ذلك في قصيدة «في المغرب العربي»، إذ نكادُ لا نحسُّ بالتحوّل الشكلي الذي حدث في القصيدة، وإن كانت طريقة كتابة الشعر العمودي على أسطر متتابعة من دون صدر وعجز هي التي تضطلع بمهمة تغييب جزئيّ لهويّة الشعر وطبيعة انتسابه إلى الشعر الحرّ أو العمودي.

٣ – يمكنُ استكشاف الخصائص الأسلوبيّة في النصّ السيّابي من خلال ربط المظاهر الإيقاعيّة بالمظاهر الدلاليّة المتمخّضة عنها. ويمكن إدراج هذا الإجراء تحت صنفين من العلاقات: علاقة المماثلة التي تتأسّس على أنّ تماثل الدوالّ يفضي إلى تماثل المدلولات، كما في السطرين الشعريين التاليَيْن من «أنشودة المطر»:

– وكيفَ يشعر الوحيد فيه **بالضياع**؟
بلا انتهاء كالدم المراق **كالجياع**

...وعلاقة المعارضة التي تعني أن تماثل الدوالّ يفضي إلى تعارض المدلولات، وتلك سمة استثنائية يوفّرها النص السيّابيّ على نحوٍ يخرقُ به المبادئ اللسانيّة الثابتة كما في قوله:

– تنهلّ في **رمسي**
من عالم **الشمس**

٤ – لقد كان إلحاحَ السيّاب على استخدام بحر الرجز محفّزاً على بعث الثقة بهذا الوزن الذي وُصف بـ«حمار الشعراء» أو

* حاولتُ أن أنجز هذه المهمة في أطروحتي للدكتوراه، وعنوانها «البنى الإسلامية في شعر السيّاب – دراسة في مجموعة **أنشودة المطر**».

«مطيّتهم». وبميلاد قصيدة «أنشودة المطر»، وربّما بميلاد قصائد غيرها، أصبح لهذا الوزن شأن آخر، أعني نغماً آخر كانت له هيمنة كبيرة على مجموعة **أنشودة المطر**. ولنتذكّر في هذا الصدد القصائد الآتية: غارسيا لوركا - تعتيم - النهر والموت - أنشودة المطر - سربروس في بابل - جيكور والمدينة - رؤيا في عام ١٩٥٦ - مدينة السندباد - من رؤيا فوكاي.

٥ - لقد حاولت نازك الملائكة في **قضايا الشعر المعاصر** ص ٤٨ أن تنسب رتابةً معينةً إلى الوزن الحرّ، وأن تعدّها عيباً من عيوبه. ويتيحُ لنا النصّ السيّابيّ دحضاً لتلك الرتابة المزعومة؛ ذلك أن استكشاف أنظمة التقفية في شعر السيّاب يثير سياقات أسلوبيّة (بالمعنى الريفاتيري) تكشفُ عن غنى الإيقاع وحيويته، ولا تتيح إمكانية الاعتياد أو التنبؤ بالانكسارات الصوتية التي تتمخضُ عن وظائف جماليّة خاصّة، وعن توازيات دلاليّة تنبئ بذاتها بطبيعة الرؤى الكامنة في النصّ.

أما على المستوى التركيبي، فقد طفح النصّ السيّابيّ بتغيّرات جريئة طالت نُظُم صوغ المتتاليات اللسانية وكيفية تضافرها، وارتكبت انزياحات تركيبية مثّلت تحوّلاً في بنية الشعر العربي الحديث. انظرْ، مثلاً، إلى المقطع الآتي من قصيدة «أنشودة المطر»:

١ - أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر؟
٢ - وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
٣ - وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
٤ - بلا انتهاء - كالدم المراق كالجياع،
٥ - كالحب كالأطفال كالموتى - هو المطر!

تنبني الأسطر الشعرية السابقة على أسئلة تتضافر لتشكّل بنية استفهامية نافرة عبر همزة الاستفهام و«كيف». وتتضافر الأسطر الشعرية، أيضاً، من خلال تماثل الأفعال المضارعة (تعلمين - تنشج - يشعر) لتتشكل بنية شكليةً متولّدة من عناصر لسانيّة محايثة. وإذا ما نظرنا، بدقّة، إلى المقطع السابق، نجد أن ثمّة بنية أكثر داخلية، إن صحّ التعبير، إذ إن السطرين الشعريين (٤) و(٥) يمثّلان امتداداً ينحصر بجملة معترضة، فأصل الجملة هو: بلا انتهاء - ... - هو المطر

وتنبني الجملة المعترضة على سلسلة من التشبيهات تتوالى لتعضد نفسها بنفسها، ولتتكشّف عن سلسلة من التعارضات:

- دم مراق، جياع، حب، أطفال، موتى
- قتل، جوع، فرح، ولادة، براءة، موت، تلاش... إلخ.

وفضلاً عن ذلك، فإنّ المبادئ اللسانيّة تقرّر أنّ لكل بنية لسانيّة وظيفة محدّدة؛ وإذا لم تقم البنية اللسانيّة بوظيفتها المحدّدة، فإنها تعدّ بنية منزاحة عمّا وُضعت له في الأصل. وهكذا نرى أن البنية الاستفهامية في المقطع السابق لم تضطلع بوظيفتها الأصلية، ذلك أن «أتعلمين» في السطر (١) لم تنجز وظيفتها الخاصة؛ فالسطر الشعري (١) لا يتضمن أيّة إشارة إلى جهل المخاطَبَةِ، بل هو يحاول أن يضفي طابعاً تهويلياً يصعّد من شدّة الإحساس أمام مشهد المطر. إنه الإحساس بالحزن الذي لا يعلنه النصّ صراحة، بل يعبّر عنه عن طريق الانزياح التركيبيّ، عن طريق الشرخ الذي يفجأ البنية اللسانيّة في الشعر. وهكذا الأمر مع السطر الثاني، إذ إن «كيف» تفقد قابليتها على إنجاز بنية استفهاميّة أصيلة، ومن ثم تضطلع بتكريس الحالة نفسها: حالة الحزن المعبّر عنه بـ«تنشج المزاريب» من جهة، وبخلق تماثلات تركيبية تفضي إلى بنية التوازي من جهة أخرى.

لقد كانت الفكرة الشائعة عن الوصل أنه يجمعه مجال مفهوميّ واحد، بمعنى أن ثمّة فكرة مشتركة تسري عبر مفاصل النصّ. بيد أن نصوص السيّاب تطلعنا على حقيقة مدهشة، إذ إنها تمارس بعض الانقطاعات ليتمخّض النصّ، من خلال الانقطاع، عن وصل معيّن. فالانقطاع يفقد النصّ صلته المنطقية، ويضعف الأواصر بين البنى اللسانيّة. ومن هنا، يمكن أن ندرج نوعاً جديداً من الوصل تمارسه نصوص السيّاب. فلننظر إلى قصيدة «عرس في القرية» فيما يلي.

تتمحور دلالة العنوان حول قيم وعادات شائعة، وطقوس يغمرها الفرح والبهجة. بيد أن النصّ يعرض قيماً وعادات خاصّة به:

كان نقر الدرابك منذ الأصيل
يتساقط، مثل الثمار،
من ريح تهوّم بين النخيل
يتساقط مثل الدموع
أو كمثل الشرار:
إنها ليلة العرس بعد انتظار!
مات حبٌّ قديم، ومات النهار
مثلما تطفئ الريح ضوء الشموع.

تداخل الشعر الحرّ بالشعر العمودي في نصوص السيّاب حتى ضاعت الحدود!

بهذا المقطع تتضادّ الدلالتان، دلالة العنوان ودلالة النصّ، ويحدث الانقطاع ليكون «نقر الدرابك» «دموعاً» أو «شراراً»، ومن ثَمَّ ينفصم الانسجام بين المسند إليه (عنوان القصيدة) والمسانيد التي تمثّلها دلالات البنى اللسانيّة في النصّ نفسه. إن النصّ يتفكّك بفعل غياب الرابط السببي بين واقعة «العرس» وواقعة «موت الحب» و«موت النهار»، وهكذا تتوالى الانقطاعات لتشمل النصّ كلّه:

- يا رفاقي سترنو إلينا نوار
من عل في احتقار
- ولو أنّا وآباءنا الأوّلين
قد كدحنا طوال السنين
- أقفر الريف لمّا تولّت نوار
- اتركوني أغني أمام العريس
وأراقص ظلي كقرد سجين
وأمثّل دور المحبّ التعيس

إنّ النصّ يحوّل أصداء العرس إلى غمغمات حزينة ملؤها الأسى والسخرية، ليشيع، من ثم، ذلك التضاد الذي هيمن على بنية النصّ بشكل عام.

لننظر، أخيراً، على هذا المستوى إلى المقطع الآتي من «أنشودة المطر»:

١ - كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
٢ - بأنّ أمّهُ - التي أفاق منذ عام

٣ – فلم يجدها ثم حين لجّ في السؤال
٤ – قالوا له: «بعد غد تعود...»–
٥ – لا بدّ أن تعود.

يقترف المقطع السابق، عن قصد، انتهاكاً يطول قواعد بناء الجملة العربيّة. فالجملة الشعرية تبدو وكأنّها تفتقر إلى الارتباط التركيبي الذي يفي بمتطلبات الإفهام، على الرغم من أن علامات الترقيم تحاول أن ترشدنا إلى تمفصلات النصّ واستقلال بناه اللسانيّة. فالسطر الشعري (٢) يبدو مفتقراً إلى خبر «إنّ»، وفي الحقيقة، فإنّ خبرها مؤجّل. ومن هنا يبدو السطر لافتاً للانتباه، فهو ناقص من جهتين: دلاليّة وتركيبية. وتدلّنا علامة الترقيم (– الشارحة) على بدء جملة معترضة تحطّم بنية المقطع الأصلية، ولا تسهم وحدها في تأجيل خبر «إنّ»، بل إن طول الجملة المعترضة هو العامل الحاسم في خلخلة البنية التركيبية للمقطع ككل، إذْ تستغرق الجملة المعترضة ثلاثة أسطر شعرية هي (٢، ٣، ٤)، ونعثر على خبر«إنّ» في السطر (٥).

ومن هنا، نلمح انسجاماً بين هذه الخلخلة التركيبية وما تقتضيه دلالة النصّ. فالطفل يمارس هذيانه قبل النوم، والهذيان يفتقد – في الأصل – إلى أواصر البناء اللساني. وهكذا أصبح التساوق بين هذيان الطفل وطبيعة التركيب اللساني دالاً على سمة أسلوبية تخضع إلى قانون خاصّ يتخطّى قوانين النمو، ولا يراعي الإفهام المشترَط في الجملة. وهكذا يمكن أن نجلّي خصائص أسلوبية عدّة من خلال فحص متأنٍّ لطبيعة تشكّل البنى اللسانيّة في النصّ السيّابيّ.

أمّا على المستوى الدلالي، فإنّ الفحص الأسلوبي يواجه عسراً شديداً في عمليّة إبراز السمات الأسلوبية التي يتضمّنها النصّ. ومع ذلك، فإنّ محاولة أوليّة يمكن أن تدلّنا على ما يأتي:

١ – يرشدنا تطبيق فرضيّة السياق الأسلوبي لدى «ريفاتير» إلى وفرة من السياقات الأسلوبية البارزة التي تعدّ خصيصة من خصائص النصّ السيّابي. ويمكن النظر إلى النموذج الآتي من «أنشودة المطر» في ضوء فرضية السياق الأسلوبي الذي هو نموذج لساني يتخلخل بتغيّر غير متوقّع:

١ – وفي العراق جوع
٢ – وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لا بدّ للسطر (١) أن يوحي بمتضمّنات تسوّغ «الجوع»، أي أنّ ثمّة جدباً، ومن ثم ليس هناك حصاد... في حين، يفجأنا السطر الثاني بالإعلان عن «موسم الحصاد». ولكن هذه المعارضة الناشبة بين السطرين لا تلغي أحدهما، بل هي تكرّس أحدهما عبر ذلك التنافر بين المعطيين الدلاليين. ان لحظة اصطدامنا بالتعارض الدلالي تعني لحظة تولّد السياق الأسلوبي الذي يمكن أن يُحَدّ من عنفوانه بالسطر الآتي:

٣ – لتشبع الغربان والجراد

إن هذا السطر يجيء ليخفّف من وطأة اصطدامنا السابق بالتنافر بين السطرين (١) و(٢). فهو يحاول أن يدلّنا على مسوّغات تعيننا على حلّ معضلة التعارض بين «الجوع» و«موسم الحصاد». وهكذا يتضح ان «الجوع» هو الحقيقة الواضحة على الرغم من حقيقة «موسم الحصاد» ما دام الحصاد يأكله المستغلّون المتسلّطون.

وعلى الشاكلة نفسها يمكن معالجة السطرين الآتيين من «أنشودة المطر»:

١ – وكل عام – حين يعشب الثرى – نجوع
٢ – ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

لنلاحظْ أن أصل الجملة في السطر (١) هو: «وكل عام –... – نجوع»، وهي – هنا – جملة اعتيادية لا تؤشّر على أيّ ملمح أسلوبيّ. بيد أن الجملة المعترضة: «حين يعشب الثرى» حين تفصل بين مكوّنات الجملة الأصلية فإنها هي التي تؤشّر على تولّد السياق الأسلوبي عبر إشاعة حسّ المنافرة بين «الجوع» و«إعشاب الثرى». إنّ لحظة ارتباط صنفي الجملتين (الأصلية والمعترضة) هي لحظة الاصطدام بما لا يتوقّع، ومن ثم، هي لحظة تولّد السياق الأسلوبي. ولكن السياق الأسلوبي هذه المرّة تتملّكه نبوءة يكشفها السطر(٢) الذي يحاول أن يؤبّد الإحساس بالتنافر ويجعله أمراً لا مفرّ منه. وهكذا فإن السطرين السابقين لم تجر محاولة تسويغ تنافرهما، بل إنهما اكتسبا طابعاً إطلاقياً يتخطّى مهمّة الملاءمة بين الأسباب والنتائج.

ينتهك النصّ السيّابيّ قواعدَ بناء الجملة العربيّة، ويمعن في التجريب، ويفقد الأسطورة أساسَها الميثولوجيّ... فيكون نصّاً كامل الجدّة!

٢ – إن محاولة فحص الأنماط الاستعارية في نصوص السيّاب تدلّنا على ذلك الإحساس بالغرابة والجدّة اللتين يجنح شعر السيّاب إلى ممارستهما. ومن الواضح أن السيّاب كان مستكشفاً مغامراً استطاع، بجراته الكبيرة، أن يصل إلى مناطق قصيّة لم يطأها أحد قبله. ولكن، كيف استطاع السيّاب، مثلاً، أن يقول في قصيدة «أغنية في شهر آب»:

– .....، والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
وكأنّ الليل قطيع نساء
كحل وعباءات سود
الليل خباء
الليل نهار مسدود

لقد هيمن التجريب على النصّ السيّابيّ بشكل واضح، فتصوير «الظلماء» على أنها «نقالة إسعاف سوداء» لا يمكن أن يطاق إلاّ في إطار نزعة تجريبية تصهر الأسطورة (أسطورة تموز) في قالب جديد:

– تموز يموت على الأفق
وتغور دماه مع الشفق
في الكهف المعتم، والظلماء
نقالة إسعاف سوداء

إن الاستعارات الغريبة في المقطع الأوّل لم تكن إلاّ امتداداً لموت تمّوز ولترسيخ دعائم هذا الموت المظلم، ومن ثم لترسيخ دعائم الهجمة على قيم المجتمع البرجوازي الذي حرصت القصيدة على تعريته. لقد كان الإحساس الواضح والمبنيّ على رؤية منظمة لتهافت المجتمع البرجوازي هو وراء تنظيم المقطع السابق على أساس من تشويش بنية النصّ التي تدلّ على عقم العلاقات الاجتماعية في ذلك المجتمع، وعلى اضطراب أشدها حميمية (العلاقات الزوجية). ومن هنا أصبح النصّ يقدّم لعبة ذات قوانين خاصة ومنظّمة تنظيماً عالياً استطاعت أن تولجَ في صلب الاستعارة التغريبية تضاداتٍ مرئية ولامرئية يمكن أن نستكشفها في تصوير «الظلماء» على أنها «نقّالة إسعاف»؛ وهذه الأخيرة لم تكن تحمل صفاءها المعهود عبر لونها المعتاد (الأبيض)، بل إن النصّ يلحق بها السواد. وهكذا تقدّم الاستعارة انسجامها الخاص ضمن قوانينها الخاصّة لتعبّر عن / أو تكرّس موت تموز في العالم السفلي من ناحيتين: ناحية تجلّيها كلمة «نقالة» التي لا نجد مثيلاً لها في النتاج التحديثي المعاصر للنصّ السيابي، وهي، أيضاً، توحي بتضمّنها شروط الموت، أو أنها – على الأقل – ربما تسهم في بعث قريب... وناحية تُجلّيها كلمة «سوداء» التي تكرّس الصدمة ولا تتيح فرصة تأمّل متأنّية يمكن أن تطامن من صخب الحركة الأولى في الاستعارة (نقالة). وهكذا يمكن أن نواصل استكشاف البعد الاستعاري من خلال امتداداته العنيفة في سائر الاستعارات الأخرى... إلخ.

لقد كان وعي التجديد في النصّ السيّابيّ يطول، كذلك، طبيعة توظيف الأساطير والرموز. لنتأمّل، على سبيل المثال، هذا المقطع من قصيدة «مدينة السندباد»:

أهذا أدونيس، هذا الخواء؟
وهذا الشحوب وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس أين الضياء؟
وأين القطاف؟
مناجل لا تحصد،
أزاهر لا تعقد،
مزارع سوداء من غير ماء!
أهذا انتظار السنين الطويله؟
أهذا صراخ الرجوله؟
أهذا أنين النساء؟

تنسلخ الأسطورة، هنا، من مرجعيّتها لترتبط بحادثة من حوادث الواقع. فالقصيدة تتناول حادثة موت كان سببها التحوّل من الريف إلى المدينة. ومادامت الحادثة تبقى محتفظة بالحسّ المأساوي للموت الأبدي، موت الريفي المهاجر إلى المدينة، المصعوق بكهربائها، فإن الأسطورة تأخذ طابع الحادثة وتنساق إلى منطقها ضارية، بذلك، منطق الأسطورة الأصلي ليواجه أدونيس، في النهاية، موته الأبديّ المؤكد. لقد مورس التحوّل إلى اقصى أمدائه ليشوّه البناء الأسطوري ويركّب بناء جديداً عبره. إن التساؤلات المنبثّة في القصيدة تجعل أدونيس موضع سخرية تفقده مرجعيته الميثولوجية ليصبح صنواً للخراب والجفاف. لقد تحطّمت بطولة أدونيس في النصّ، وكان موته موتاً نهائياً ينتهك البعد الأسطوري الرسميّ، وقد كان هذا إجراءً حتّمته القيمة الأساسية للنصّ، وتلك القيمة تشدّد على عقم محاولات التغيير وعلى الحتمية التاريخية للأحداث بغضّ النظر عن الصراعات العنيفة والتضحيات التي يبديها الإنسان من أجل تغيير حياته. إن التحويل الدلالي الذي مورس في أسطورة أدونيس جاء متساوقاً مع السوداوية والتشاؤمية اللتين تعبّر عنهما القصيدة بسلسلة من الرموز ابتداءً من «التتار» ومروراً بـ«محمد» في «حراء» ومماهاته بـ«المسيح» الذي سيصلب في العراق... إلخ.

هكذا تمارس نصوص السيّاب على الأسطورة تحويلاً يفقدها أساسها الميثولوجي، وتنتظم هذه الممارسة سلسلة كبيرة من الأساطير والرموز. وربما يمكن أن نعضد هذه النظرة بكيفيّة تعامل النصّ السيّابيّ مع كلمة «المطر» التي كانت لها دلالات استثنائية فضلاً عن دلالتها الاعتيادية بوصفها رمزاً للحياة والخير... إلخ. فالمطر، يكون دالاً على الحزن في قصيدة «النهر والموت»:

– يا نهريَ الحزين كالمطر
– أحسّ بالدماء والدموع كالمطر
– ينضحهنّ العالم الحزين

إن النظرة السابقة يمكن أن تُختزل إلى التصريح بنوع معيّن من الإحساس الحزين بإزاء مشهد المطر، وعلى العكس، يمكن أن نتلمّس السرور والبهجة بإزاء المطر حين تكون أنغامه متساوقة وصراخ «غيلان»:

– بابا... بابا...

ينساب صوتك في الظلام إليّ كالمطر الغضير.

ويكون المطر، أحياناً، متماهياً بالدمار والفوضى ليعبّر عن أحداث مذبحة الموصل في قصيدة «رؤيا في عام ١٩٥٦»:

– عشتار العذراء الشقراء مسيل دم
صلّوا... هذا طقس المطر

أو أن يكون متماهياً بالدماء:

– فإنما الدماء
توائم المطر

أو أن يكون متماهياً بالوباء في قصيدة «مدينة السندباد»:

– وخبّأ الوباء في المطر

أو أن ينشحن – أخيراً – بدلالات كثيرة في سطرين شعريين متميّزين من قصيدة «أنشودة المطر»:

– بلا انتهاء – كالدم المراق كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى – هو المطر

يكون المطر، هنا، دماً وجوعاً وحبّاً وبراءة وموتاً... إلخ. أو يكون مجرّد ترنيمة طقوسية في القصيدة نفسها تتّخذ دلالات إيقاعية دلالية في الآن نفسه.

هكذا يرتكب النصّ السيّابيّ تلك التحويلات بجرأة كبيرة ليخلق، في الأخير، نصّاً جديدا ظلّ وسيظلّ بحاجة إلى مستكشفين جدد يغامرون، كالسيّاب، من أجل الوصول إلى سرٍّ منفلتٍ دائماً وأبداً، ذلك هو سرُّ إبداع النصّ الشعريّ لدى السيّاب. وما الصفحات السابقة إلاّ محاولة وضع خطة تمهيديّة يمكن الانطلاق منها نحو ذلك العالم الغريب ومحاولة سبر أغواره: عالم السيّاب الشعري.

العراق