# بدر شاكر السيّاب

## شهادات أدبية . . . وآراء ذوقية[*]

بأقلام:

- محمود درويش
- سعدي يوسف
- سلمى الخضراء الجيوسي

[*] المصدر: مجلة المدى العدد ٩.



obeikandl.com

obeikandl.com

# ابن تاريخ الشعر العربي، ومُحوِّل مجراه

محمود درويش

كنتُ أنتمي إلى جيل وقف مذهولاً أمام فوضى القيامة. فقد انكسر المكان، بما فيه من سيرة وكائن، وأحدث ما يشبه القطيعة بين الذات وأبعادها، وما بين الحاضر والأمس. وحين كنا نتطلع إلى مصائرنا القادمة إلينا، واحداً واحداً، كان شكل الجماعة يتكثَّف كالشبح القادر على امتلاك المكان، وعلى مغادرته في آن.

أمَّا الصراخ الذي لا بد منه، كما يحدث عادةً في ليل الكابوس، فلم يكن كافياً إلاَّ للتأكد من بقاء الحواس في مجال عملها المتبدِّل.

جيلٌ مرمي على كواهله: عليه هو وحده أن يكوّن العناصر الأولى لتكوين حياة متخيَّلة، على مرأى من الحياة الواقعية. وعليه هو أن يكون المُكَوِّن.

لعل ذلك كان هو الإرهاص الأول لحاجتنا الإنسانية إلى معالجة البكاء بالغناء. ولعل ذلك كان الإصغاء الأول لضرورة الشعر. ولكننا كنا محرومين من إمكانية اللعب البريء، في الوقت الذي كنا نفتقر فيه إلى مهارة اللعب بالكلمات وفي الكلمات.

كانت اللغة التي ورثناها، بلا انتظام، قد بلغت حد الإشباع في وصف ما لا يقترب من وصف حالتنا الجديدة. ولكنها هي، تلك اللغة، ما يشير إلى هويتنا وإلى شكل وجودنا ونسيجه، وفيها، لا في الواقع الطارئ، نعثر على دفاع الجسد عن الروح، وعن حاجة الروح إلى جسد.

وهناك كثيراً ما التقى الواقع باللا... واقع، واندفعت الحادثة اليومية إلى البحث عن شخوصها في ما يحاذيها من أساطير تغري الشاهد باحتضان الماضي الذي لا يمضي، ليواصل الزمن نسق إيقاعه المنتظم، ولنتمكن من الإقامة على تلك الأرض التي انتقلت فينا من وظيفتها الرومانسية إلى احتلال مرتبة الجوهر المقدَّس.

لكن للشعر أيضاً أسئلته المركبة، أسئلة لم نواجهها في البداية: كيف يمتلك وجوده التاريخي بتعبيره عن لحظته التاريخية من جهة، وكيف يمتلك ما يتيح له الإفلات من وجوده التاريخي ليعيش في لحظة تاريخية أخرى ؟

لم يكن جيلي المحاصر ثقافياً، آنئذ، شديد الإصغاء لدويِّ الانفجار العميق في الحياة الثقافية العربية، وفي بنية القصيدة الباحثة عن ذاتها الجديدة ورؤياها الجديدة، في علاقتها وتعبيرها معاً، والبنى العربية المحتقنة بالصراع الاجتماعي والطبقي والوطني. ولم يكن أيضاً شديد الإصغاء لصراع الخيارات الشعرية وتوتر البحث عن مرجعيات التجديد.

ولم يتجاوز سؤالنا الشعري مساحته الموضوعية: جدل العلاقة بين النص والواقع. « على الشعر أن يعبِّر وأن يحرر، أن يُعَبِّر وأن يُغيِّر ـ تلك مساحة رحبة تتسع لما لا نهاية له من الخلاف أو الاختلاف بين أبناء جيل كان يبحث، بسليقة الممارسة لا بالمعرفة، عمّا يحرره ويحرر لغته من القهر ومن التقليد، وعن انسجام محكم بين الجمالية والفاعلية.

ولم يكن الصدى، الذي يخترق الحائط بين الداخل والثقافي الوطني وبين الخارج العربي، كافياً لتطوير أسئلتنا الأولية ووضعها في سياق العملية الشعرية العربية، التي كانت تتم فيها ولادة الجديد من ذاته التاريخية ومن علاقتها بالآخر، عبر استيعاب محاولات التجديد المتداخلة وتجاوزها.

ولكن صدى السيّاب، ذا الرجع المتدفق، كان كافياً إلى حد ما، لتوليد الرغبة في إحداث قطيعة ما بين لغة الماضي من جهة، وبين الرغبة في امتلاك أرض الماضي باللغة، عبر إدراكٍ شعري جديد لحركة المعنى ولشكل هذه الحركة.

تعرَّفتُ على شعر بدر شاكر السيّاب، دفعةً واحدةً، من خلال عمله الكبير «أنشودة المطر »، فعثرت على ضالة المثال الشعري دفعة واحدة. اخترقني النهر ولم أعد، بعد القراءة، مَنْ كُنْتُهُ قبل القراءة. كانت الفتنة والجرح يصعدان بي إلى نقاط التقاطع الغامضة التي يتحقق فيها الشعر، ثمّ يتكتّم على سره ليبقى مطالباً، ولتبقى غاية الشعر الخاصة هي الشعر.

كان هذا المؤسِّسُ الأكبر يزوِّدنا إبداعياً بما يؤَرِّقُ الحدس ويضيئُه، كيف يكون الشعر فعلاً، بتفجير طاقته المشعّة على خلق شعائره الخاصة، وإطلاق الحلم إلى حريته الأقصى، انسجاماً مع توق الإنسان إلى تجاوز كل ما يعيق إنسانيته من ناحية، وكيف تحرر هذه الرؤيا ذاتها - بتحرير أدوات التعبير عن ذاتها - من فتنة التراث الشعري من ناحية أخرى. أي كيف تدرج مسألة الشكل، واللغة، والعروض في سياق هذه الرؤيا.

جائنا صوت السيّاب الفردي، وقد اكتملت فيه العلاقات بين رموزه الشخصية وأسماء مكانه الخاص وبين عناصر أسطورته الجماعية التي وجدت مدارها في حركة الزمن العربي وعلى ما يعتمل في باطن الواقع وظاهره من صراع. وقرأنا فيه نص الفضاء الذي كشف عنه السيّاب أمام حركة القصيدة العربية الحديثة، وقد تأسست لا في الكتابة وحدها، بل في القراءة أيضاً:

فقد استطاعت قصيدة السيّاب، أكثر من سواها، ترسيخ شرعيِّة الشعر الحديث في ذائقة القارئ وفي وعيه الثقافي، باستجابتها إلى شروط تجديد لا تسبب الاغتراب ولا القطيعة مع تاريخها.

إنها قصيدة قادمة من قدرة اللغة على تجديد حيويتها وحركتها، وعلى التذكير بذاكرتها المشعَّة بجماليات عربية لا تَنْتَهِكُ، كما يشيع البعض، متطلبات الحداثة. إنها قصيدة تتمثل بروح الزمن الجديد بفتح بنيتها على إيقاعه، وبقدرتها على بناء أسطورتها المعاصرة، من ذاتها، لا بالاعتماد الدائم على رموز أسطورية قادمة من خارجها، وبتطوير إمكانات التفعيلة بمرونة لا توقظ الرتابة ولا تستغني عن ضرورة المتعة، وبرؤيا حديثة لا تحتاج إلى افتعال خصوم بين طرفي الفعل الشعري: الفاعلية والجمالية.

لقد أسهم شعراء كثيرون، قبل السيّاب ومعه وبعده، في إنجاز عملية التحويل التدريجي والتراكمي التي أدت إلى ما وصل إليه المشروع الشعري العربي الحديث، وإلى انفتاح القصيدة العربية على امكانات تطور لا حدود لها، ولكن، لعلنا ما زلنا قادرين على المجاهرة بأن لبدر شاكر السيّاب ذي الموهبة الجارفة والقلق المعرفي، الدور

الإبداعي الأبرز في تحقيق الطفرة. إذْ، لا يعنينا من عملية التأسيس أيُّ جدول زمني، من كتب التفعيلة قبل الآخر ؟ بقدر ما يعنينا تحقيق التأسيس في الإنجاز الإبداعي.

ولعلنا قادرون على القول أيضاً إن مرحلة الازدهار السيّابي، القصيرة زمنياً، ما زالت تحمل القسمات الأساسية لحركة الشعر الحديث في تطورها اللولبي. وأنَّ البذور التي تركها السيّاب في حقل التجربة الشعرية العربية ما زالت تنبت في هذا الحقل الواسع، وما زال مطر السيّاب يتساقط على جفاف أيامنا. لا لأننا مازلنا نقرأ في شعره لحظة تأزمنا التاريخية، بمستوياتها الاجتماعية والفكرية والسياسية، وتردُّدَها أمام حيرة الاختبارات فحسب، بل لأن المرحلة الانتقالية الواسعة التي يمثّلها السيّاب بين ماضي الشعر العربي وبين مستقبله ما زالت مفتوحة أيضاً للمزيد من الأسئلة. وما زلنا نقرأ فيها أيضاً مناطق الاضطراب الشعري التي تتميز به حركة الأنهار العنيفة، كأن تضطرب العلاقات التبادلية بين عناصر القصيدة وكأن يفيض الشعر عن حدود القصيدة، وكأن تفتك الأسطورة المستعارة بحركة نمو القصيدة، وكأن يستبدُّ الحنين القديم بالقافية فتدور على نفسها، وغيرها من الظواهر التي تتسم بها البدايات الكبرى عادةً، ولكنها أسئلة ما زال السيّاب قادراً على إيقاظها فينا.

لم أتعرَّف على السيّاب، فليس في وُسْعِ جميع الأبناء أن يتعرّفوا على آبائهم الشعريين الشرعيين - وهذا حسن ربما. بيد أن صورة هذا الصوت القلق، الحزين، المريض، ابن بويب وخالقه. ابن جيكور ومؤسسها، ابن العراق وجرحه، ابن تاريخ الشعر العربي ومحوِّل مجراه، هي أحد أسماء مرآتنا، التي تعكس حنيننا الجارف إلى وضع رموزنا الشخصية في مكانها من نظام الكون، على أرض الأسطورة المهددة بالسقوط، لنقنع أنفسنا مرة أخرى بجدوى هذا العبث الجميل، وبأن الشعر ما زال ضرورياً ومازال ممكناً، ولنجدد إقامتنا على الأرض: أرض اللغة، ولغة الحلم.

# بدر شاكر السيّاب.. انطباعات رفيق

سعدي يوسف

في نهايات ١٩٦٣، وكنت خرجت للتوِّ، من السجن، بل السجنين: سجن نقرة السلمان الصحراوي، ثمّ سجن بعقوبة، ذهبت إلى مستشفى الميناء، بالبصرة، حيث يرقد بدر شاكر السيّاب، بعد عودته الخائبة طبيّاً من المملكة المتحدة.

سألتُ عن غرفته، فأشاروا إلى أحد الممرات، مبيِّنين أنها في نهايته. منذ خطوتي الأولى في الممر المقصود، شممت الرائحة: رائحة تعفُّنٍ وصديدٍ ولحمٍ فاسدٍ. لم تكن كرائحة المستشفيات، مختلط مطهِّراتٍ وأدويةٍ وهواءٍ حبيسٍ.

كانت رائحة قبر قديم.

حين دخلتُ الغرفة، كان بدر ممدداً، نصفُهُ الأسفلُ عارٍ تماماً. عيناه الضيقتان عادة، المنحرفتان قليلاً كعينين مغوليّتين، كانتا وحدهما تلتهمان الحياة، متّسعتين كما لم أعهدهما البتة، طوال علاقتي ببدر.

في الغرفة كانت خالتي آسيةُ:

... وآسيةُ الجميلة كحَّلَ الأحداق منها الوجد والسهر.

آسيةُ، صديقة أمي.

تركتْ لي آسية الكرسي الوحيد، حيث كانت جالسة لصق السرير.

سلَّمت. ابتسم ابتسامة عريضة.

قال لي: أين كنتَ ؟

أجبتُ: في السجن.

سأل: ولماذا سجنوك ؟ أنت لم تحمل سلاحاً ضد أحد...

قلتُ: إنها أيامٌ مضطربة.

قال: وماذا ستفعل الآن ؟

أجبتُ: سأرحل...

قدَّمتُ له كتاباً باللغة الإنكليزية يضمّ مختارات من شعراء انجلترا الجدد.

قال: هذه أجمل هدية تلقيتها منذ دخولي هذا المستشفى.

قلبْتهُ آسيةُ، بصعوبة، إلى جنبه. كان لا يطيق حراكاً، والبقاء في وضع تمدُّدٍ واحد يسبب له قروحاً.

نقلت الكرسي إلى الجهة الأخرى المواجهة.

قال مشيراً إلى نصفه الأسفل العاري: عظامي تتآكل. من سوء حظي أن تولَّى علاجي في مستشفى الجامعة الأمريكية ببيروت طبيبٌ دجال.

زرته ثانية في المستشفى.

كانت حاله تسوء

ودّعته. قلت له إنني راحل في فترة أسبوع.

أين صورة بدر الأولى ؟

أيُّ صورةٍ منه ظلت تحتفظ ببهائها لديَّ ؟

إن كان ثمّة مشهدٌ أول من بدر يظل عصياً على النسيان، فهو المشهد الذي التقيت فيه بدراً قبل حوالي نصف القرن، في العام ١٩٤٩ تحديداً. كنت طالباً في ثانوية البصرة، قبل أن تفتح مدرسة ثانوية في أبي الخصيب. أيامها كانت الأحكام العسكرية معلنة، والقمع في عنفوانه. أعدم شنقاً، الرفيق فهد، السكرتير الأول للحزب الشيوعي العراقي، وطالت حملة الاعتقالات الواسعة كلَّ الجهاز القيادي للحزب.

لكنْ، بعد فترة غير طويلة، بدأت المساعي الأولى لإعادة تنظيم الحزب. لم أكن عضواً في الحزب. كنت في تنظيم للطلبة مرتبط بالحزب. وكنا نحاول، أفراداً، عمل ما نستطيع. نكتب صحفاً سرية كما نشاء. نسمِّيها كما نشاء. ونوزِّع منها ما استنسخناه على ورق الكربون الأزرق.

مضى زمن التظاهرات، والرايات الحمر الخفّاقة في الساحة.

إننا في زمن صعب لم نكن لنقدِّر صعوبته ونحن في اندفاعنا الأول.

في أحد الأيام، تلقّيتُ نبأً عن موعدٍ حزبيّ.

الوقت: بعد الظهر.

المكان: بعد جسر باب سليمان، بأبي الخصيب.

كلمة السر: نسيتُها...

الشخص: نحيف. بارز الوجنتين. يرتدي دشداشة مخططة، ويمسك بيده كتاباً. هكذا، ذهبت إلى الموعد السري.

أول موعد سريّ...

وكان بدر شاكر السيّاب هناك، مكلَّفاً بإعادة ارتباطي.

بين ١٩٤٩ و ١٩٦٤، تعرجت الخطوط، وافترقت المسالك، في سنوات مضطربة وضعت أساس الاضطراب المستمر، العميق، الذي ظلَّ يعصف بالعراق، ويُعيق تطوره، حتّى الآن.

وفي تلك السنوات، لحق بدراً نصيبه من الاضطراب المألوف: الفصل، والهجرة، والعَوَز.

ولحقه أيضاً، نصيبه من الاضطراب غير المألوف، فارتدى سترةً أخرى، منحها الاعتزاز ذاته الذي حظي به اختياره الأول.

إلاَّ أنَّ الشعر، في الحالتين، ظلَّ بمنأى، إلى حد كبير عن متطلبات عادية للسجال السياسي اليومي.

إن قصائد السجال السياسي اليومي، التي برزت في فترة السترة الأخرى بخاصة، يمكن حذفها ببساطة من ملكوت بدر الفني. وبالإمكان القول، بلا تردد، إن سلسلة مقالات « كنت شيوعياً » هي نثر رديء، حتّى بمقياس نثر بدر.

أقول إن الشعر، في الحالتين، ظل بمنأى، إلى حد كبير، عن المتطلبات العادية للسجال السياسي اليومي. فالفترة الأولى أطلعت «أنشودة المطر» و «غريب على

الخليج» و «الأسلحة والأطفال» مثلاً. والفترة الثانية أطلعت قصائد بُويب، و «المسيح بعد الصلب » و «أغنية في شهر آب»، على سبيل المثال أيضاً.

لقد رأى بدر وهو الانتقائي، أن الشعر في الحياة مستبعد، فاختار الحياة في الشعر.

إن دورة الساعات الأربع والعشرين في يوم بدر، هي دورة عادية جداً، تافهة في الغالب. مقاهي الشاي القذرة المكتظة، وحانات العراك، والعمل اليومي الرتيب في أوساط لا علاقة لها بالفن والإبداع، والتوتر غير المجدي لأطراف سياسية متناحرة، والمجتمع المتوزع على قلعتين موصدتين: الذكور والإناث، ثمّ تلك الغِلظةُ الفاقعةُ التي تسم، أو تصم، العامل اليومي في العراق، بخلاف ما نعهده في بلدان مثل مصر ولبنان وتونس.

هكذا كان على بدر أن يقيم مملكته العجيبة، البعيدة، المنقطعة عن الدورة الملعونة للساعات الأربع والعشرين، وهي مملكة من أنهار ونخيل ومعابد وشرفات، يتجول فيها طفل واسع العينين، متضخم حساسية الأذنين، مملكة لا تأخذ من الطبيعة المكتنزة إلاّ تلك العناصر التي تجعلنا نلمس الأسطورة التي شيَّدها، متمهلاً لاهياً بمعادلاتها ومشكلاتها، متناسياً، في عمْدٍ مدروس، ما حوله من تفاهة اليوم وغِلْظَتِهِ.

**ارتور رامبو ١٨٥٤ – ١٨٩١**

**بدر شاكر السيّاب ١٩٢٦ – ١٩٦٤**

مصادفة الموت المبكر، في السن ذاتها، ليست وحدها التي جعلتني أمضي في طريق التماثلات بين بدر ورامبو.

إنَّ بين قدِّيس جيكور، وأمير الأردين الأشم، الأمير ـ الشمسي، أكثر من وشيجة وآصرة.

كلاهما جاء من المزرعة إلى الحاضرة.

بدر من بستان على ضفة بويب.

ورامبو من مزرعة روش.

وكلاهما كان مسلحاً بوعي متقدّم على الحاضرة.

كلاهما خط في الشعر حد السكين، بحيث لا يمكن أن يشار إلى تطور الشعر في أرض العرب وبلاد الغال، إلاَّ بـ « قبلُ » و « بعد »، إذ هما كبُرجي حدودٍ.

كلاهما افتقد حنان الأم: بدر بموت أمه المبكر، ورامبو بتلك الأم القاسية التي « قفز من حقويها مثل ترس ساعة ضائع» ـ بتعبير هنري ميللر.

كلاهما كانت حياته نصفين.

كلاهما عرف المنفى، اختياراً أو إرغاماً.

كلاهما وقف وراء متاريس الكومونة.

كلاهما قضى في مستشفى التهمت فيه الغنغرينا الجسد المنهك.

وكلاهما مشى في جنازته اثنان، حسب...

التماثلات كثيرة.

وأنا لستُ في معرض تقصِّيها، تفصيلاً، تفصيلاً، إلاَّ أنني أجد ضرورة في إبداء رأي يتعلق بالتماثل بين بدر ورامبو في مسألة اللغة والتعبير.

فالاثنان متفقهان في اللغة، ممسكان بأسرارها وأغوارها، ولقد حفظا للغة بهائها، لكنهما وضعا تلك الأسرار والأغوار، وهذا البهاء، في خدمة تعبير جديد، صادم وصارم إلى حد واضح، حتّى لقد اعتبرناهما، في وقت قصير مقايسة، كلاسيكيين، أي ثروة إنسانية دائمة.

إن عمق كلاسيكية الاثنين الجدلي كان نقطة الوثوب إلى الثورة.

والآن....

بعد ثلاثين عاماً من رحيل بدر، ماذا بمقدور المرء أن يقول ؟

هل نُلحق بدراً بالذاكرة، الذاكرة التي تنسى ؟

أم نضعه بيننا، نتعلم منه، ونتحاور معه ؟

ليس من خيار، لي، في الأقل.

أتذكر جلسة مع بدر، في مقهى صيفي على كورنيش شط العرب. ثمة سفن خشبية قادمة من الخليج وسواحل إفريقيا، وسفن عابرة محيطات سألت بدراً عن مقطع في قصيدة « أنشودة المطر »:

أصيح بالخليج، يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج:

يا خليج

يا واهب المحارِ والردى....

قلتُ له: لمَ حذفت كلمة « اللؤلؤ » بعد « فيرجع الصدى » ؟

كان الجواب غير متوقع.

قال لي: الصدى يرجع الكلمات الأخيرة. الصدى يُرجع المناسب.

في كلمتي « المحار والردى » حروف اللين. كلمة « اللؤلؤ » لا يمكن أن يُرْجِّعها الصدى، ولهذا ينبغي أن تحذف.

إذاً، لأتعلم من بدرٍ. ولأمضِ في التتلمذ على يديه، ولنا أن نحاوره.

لنا أن نقول له كما قيل لشاعرنا القديم:

يا هذا، لقد شَقَقْتَ على نفسك. إن الشعر لأيسر مما تظنُّ.

لكنه لن يأخذ برأينا، وشأنه شأن مستكشفي الممرات، سيقول لنا: وعرٌ هو المرقَى إلى الجُلجلةْ، والصخرُ يا سيزيفُ، ما أثقلَه، سيزيفُ، إنَّ الصخرةَ الآخرون....



obeikandl.com

# التجديدات الحداتية في شعر السيّاب

سلمى الخضراء الجيوسي

ـ في تكريمنا لذكرى بدر شاكر السيّاب نكرّم شاعراً كبيراً أرسى في حياته القصيرة عدداً من أسس الحداثة الشعرية العربية وقاد حركتها، بالمثال الشعري الحيوي الناجح. وسوف أحاول في هذه الدراسة أن أبيّن كيف أن عدداً من أهم العناصر الحداثية التي تمثّلتها الحركة الحداثية العربية مدينة للسيَّاب بوجودها. وأظن أننا نخدم قضية الشعر والحقيقة التاريخية عندما نعود بالظاهرة إلى جذورها الأولى غاضّين النظر عن الحملات الدعائية الواسعة التي قامت في العقدين الماضيين لإرجاع هذه الحركة إلى غير أصولها الحقيقية، متجاوزة أهمية الإنجازات الحداثية التي تمت بمعزل عن البيانات والمعلنات بل بصمت أرستقراطي متعفف عن الادعاء.

إن الحداثة ليست مشروعاً يُخطط له. ولا هي عملية لها بداية واضحة يمكن متابعة مسيرها. إنها وعي فكري روحي فني يدفع إلى التجاوز والتخطي ولا يجيء نتيجة دعوة واعلانات تفسيرية بل نتيجة تغير داخلي في النفس إزاء العالم من جهة ونتيجة توصل الشاعر إلى السيطرة على تقنيات العمل الفني وتثويرها من جهة أخرى. وهي تحدث لمبدع هنا ومبدع هناك سبق معاصريه في تمثل روح الحداثة ومواقفها وجرأتها التقنية. وقد حدثت الحداثة العربية على شكل طفرات، وكانت تبدأ كلما اعتمل في أعماق الفرد وعي صادق بروح العصر الذي يعيش فيه وبعالمية هذه الروح، فيتحرر من الروابط القروسطية التي هيمنت على مواقف كثيرة في الثقافة العربية وشكلت جزءاً حيوياً من مفهومها التقليدي للحياة والسياسة والبطولة والمرأة والتراث، كما يتحرر، على الصعيد التقني من القواعد الشكلية والبنيات الموروثة وعلاقاتها بالزمان والمكان، ومن التعامل التقليدي مع اللغة والصورة والرؤى واللهجة ولاسيما اللهجة بجهوريتها وبلاغتها القديمة وتأكيداتها وقدرتها على التأثير العاطفي في المستمعين العرب، حتّى اليوم.

ثمّ أنَّ من أهم إشارات التحول الحداثي في المبدع أن توجهه يكون انقضاضياً يدعو إلى الهدم ـ غير أن بعض الطامحين عندنا جعلوا من إرادة الهدم مبدأً متكاملاً شمل جميع عالمهم. وقد كان لهذا الموقف التدميري الشامل نتائج شديدة السلبية في الثقافة العربية المعاصرة لا مجال للحديث عنها هنا، لأنَّه سيأخذنا بعيداً عن السيّاب الذي استهدفت ثورته الحداثية البناءَ حيث هدمت وقوضت. وهو موقف أخذه من بعده شاعر كبير آخر هو محمود درويش، والعدد الأكبر من الشعراء الشبان بعدهما.

وبالنسبة إلى تعقيد التحويل الحداثي وضرورة اقتران المغامرة التقنية فيه برؤيا المبدع وموقفه الواعي من أوضاع الحياة جميعها، كان من الصعب أن نلقى تحولاً حداثياً كاملاً عند العدد الأكبر من رواد الحداثة في الخمسينيات والستينيات. إنَّ هذا لا يعني أن الإبداع العربي لم يُرزق أية تجربة حداثية كاملة في تلك الفترة، ولكني أتحدث هنا عن الشعراء الذين تمكنوا من ترسيخ عدد من الأعراف الحداثية في الشعر. فتوفيق صايغ، مثلاً كان شاعراً حداثياً بكل معنى الكلمة، وقد نشر مجموعته الأولى (٣٠ ثلاثون قصيدة) في أوائل الخمسينيات.

ومن قبله كان عندنا اورخان ميسر في سورية، ومن بعد جاء شعراء أمثال محمد الماغوط وأنسي الحاج. إلاَّ أنَّ هؤلاء لم يتمكنوا من إرساء قواعد الحداثة في الشعر العربي الحديث، لأنهم كتبوا شعرهم عن طريق:

إنَّ منطقية القطع مع تقاليد الماضي، وهي أساس في الموقف الحداثي، لا تعني أنَّ كل ما في هذا الماضي كان قبيحاً ومترديا في زمنه، بل تعني أنَّه لم يعد له مكان في زمننا، ويصبح القطع معه نوعاً من العودة إلى أصالة هويتنا المعاصرة. إنّما إرادة التدمير الكاسح لكل مقومات الماضي وإنجازاته كانت عدواناً كبيراً على تاريخ طويل من الجماليات المتطورة والإبداع الفكري والأدبي.

النثر في زمن كان الشعر العربي لم يزل مرتبطاً، تقنياً ونفسياً بأسلوب النظم. ولذا فلكي تتمكن أية عناصر حداثية من أن تدخل إلى الشعر وتصبح عُرفاً فيه يقتبسه الشعراء الآخرون كان عليها أن تدخل إليه أولاً عن طريق الشعر المنظوم. ولعلها ليست مصادفة أنَّ حركة الشعر الحر زامنت هذه التطلعات الحداثية في

الشعر في الأربعينيات والخمسينيات، فقد كان الشعر العربي يحاول منذ عقود أن يشق طريقه إلى الحداثة وأن يتغلب على مناعة الشكل الموروث أي شكل الشطرين، وهي مناعة ترسخت فيه لأسباب تقنية تحدثت عنها في مناسبات أخرى. ولا بد هنا من التنويه بأنَّ التوصل إلى حل لهذا الرسوخ في شكل الشطرين قد تم على يدي مسرحي شاعر هو على أحمد باكثير بغاية إنجاح الحوار المسرحي أي أنَّه لم يحدث في بدايته لغاية تحرير الشعر نفسه. إلاَّ أنّ الشعر العربي استفاد كثيراً منه، إذ تحول في الخمسينيات إلى حركة شعرية جادة وعن طريقه بدأت العناصر الحداثية في الدخول إلى الشعر والترسخ فيه.

قبل الحديث عن التجربة الحداثية السيَّابية أرجو أن ألفت نظركم إلى أمرين أراهما مهمين في الحداثة العربية: الأول هو أنّ ضرورة اقتران التجربة الفنية التقنية فيها برؤيا متحولة للحياة والإنسان لم تأت في البدء تلقائية ومتكاملة بالضرورة للمبدع. فلوا قابلنا التحول الحداثي بالتحول الرومانسي وجدنا أنّ الرؤيا الرومانسية (ومثلها الكلاسيكية) لا بد أن تعبر عن نفسها عن طريق تقنية رومانسية بارزة: الأسلوب السيّال المنفتح، اللغة العاطفية. لغة الحنين والتشوف والشوق والفرح والحزن، لغة الدهشة والتطلع والصور الغائمة، وبروز العنصر الذاتي العالي، وسيطرة الخيال والعاطفة على القصيدة... الخ.

هذا الالتحام الطبيعي في عناصر الرومانسية لا يقابله التحام مماثل في عناصر الحداثة. وقد برهنت بداية الحداثة العربية عندنا على نوع من التراخي بين التقنية الجمالية وبين الموقف والرؤيا في القصيدة. فقد رأينا في السبعينات عشرات الشعراء العرب الشبان يهجمون بلهفة تكاد تكون طفولية على التجربة التقنية المعقدة في الصورة الشعرية، وهي في أساسها تجربة حداثية متميزة قام بها الشعراء الرواد في الستينيات وعلى رأسهم أدونيس. فيملأون أي جيل السبعينيات مئات القصائد بهذه المغامرة الصورية والمتطرفة التي باعدت بين طرفي التشبيه وقدمت صوراً تركيبية لا علاقة لها بتراثهم المنحدر عن مفهوم الصورة، غير أنّهم تفاعلوا معها بألفة وشغف وإصرار واختراع واع، وكأنها كانت مستقرة في لا وعيهم تنتظر فرصتها للبروز. غير أنّ ما تحوّل في هؤلاء الشعراء، أغلبهم، كان تقنياتهم لا مواقفهم ورؤاهم. فقد

ولـدت فـيهم مقـدرة جديـدة علـى اقتحـام مملكـة الـصور الـشعرية والتلاعـب بهـا بشجاعة، كما ولدت فيهم جرأة مدهشة على الإيغال في اختراع لغوي معقد. ومع أنّ محاولاتهم لم تنجح إلاّ نادراً في عقد السبعينيات فإن جرأتهم البالغة حد الهوس تظل أمراً مدهشاً. لقد كان التحول بالعنصر الجمالي في الشعر نحو تعقيد لم يسبق من قبل أسهل بكثير من تحقيق تحول روحي ونفسي إزاء العالم، فلم يتواز الأمران.

هذا ينقلنا إلى النقطة الثانية التي أود الحديث عنها. إنّه لواضح لدنيا إذ ندرس هذه الفترة أنَّ جيل الرواد ومن جاء بعدهم مباشرة كانوا مستعدين بشكل لم يسبق للدخول في مناطق شعرية لم يدخل إليها الشعر العربي من قبل. كان هذا نتيجة لتراكم المعرفة الفنية التي ورثها هؤلاء الشعراء كجزء من غريزتهم الشعرية. وكانت أدوات الشعر في أواسط القرن ومن بعده قد أصبحت مرنة وقابلة للتفاعل مع التجارب الجديدة، وكان المناخ الشعري قد تبدل، أولاً نتيجة لما أطلقته التجارب السابقة المتلاحقة كالرومانسية والرمزية والسوريالية وتفاعلاتها وتفسيراتها من حساسية جديدة، وثانياً نتيجة للخيبة السياسية الصاعقة بعد النكبة التي أفقدت التقاليد الشعرية الموروثة الكثير من قدسيتها. هذا التسرّب المتلاحق للمعرفة الجمالية، والتحول الخفي في الحساسية الشعرية يفسران لنا مثلاً تجربة محمد الماغوط. فهنا نجد أنّ شاعراً شاباً جاء من بلدة صغيرة وخلفية متواضعة ولم يحصل على شهادة ثانوية ولم يعرف لغات أجنبية استطاع أن يطلع علينا في نهاية الخمسينيات بشعر شديد التآلف مع مواقف وجماليات حداثية غير مألوفة بعد. فقد كان ديوان (حزيران في ضوء القمر ١٩٥٩) انفصالاً كبيراً عن الموروث الشعري، وتغيراً مدهشاً في استعمال الأدوات الشعرية: من لغة طازجة ذات نبض جديد، وصور ساطعة مستمدة من حياة المدينة السورية، وطلاق كامل مع رؤيا الشاعر الرومانسية والقروسطية لنفسه كبطل منقذ، صاحب الكلمات الصاعقة، وكنبي هاد ينظر من الأعالي إلى الشعب المعذب، وهي رؤيا لم يتحرر منها شعراء مهمون أمثال خليل حاوي وأدونيس، لقد كان وجه الماغوط منذ أول كلمة كتبها وجه الضحية الحداثية التي حاصرتها مثالب القرن العشرين وقد امتلأ وعيها بواقع العذاب الذي عليها أن تواجهه وتحاربه كل يوم إزاء شرور الواقع العربي وطغيانه في منتصف

القرن العشرين. وهذا موقف حداثي بامتياز.

ونجيء الآن إلى الإنجازات الحداثية عند السيَّاب. كانت العقبة الكبرى أمام التحول الحداثي العام هو الشكل الشعري الموروث إي شكل الشطرين. كما أسلفت. وقد كان تحرير الشكل مديناً كثيراً لتجربة السيَّاب في هذا المجال. إنني آخر من يود أن يغمط حق نازك الملائكة في مجال هذه التجربة الانقلابية. فهي والسيَّاب فرسا رهان فيها وكانت محاولتهما متزامنة. إلاّ أنَّ الريادة في حديثنا عن أي تجربة لا بد أن تعود إلى الشاعر الذي حوّل التجريب إلى تجديد راسخ وعُرْفٍ شعري يتبعه الآخرون. لقد كان أسلوب نازك ملكها وحدها، عصياً على التقليد، ولم يقترن بمحاولات حداثية واضحة، بينما اهتدى السيَّاب إلى الأسلوب الذي أثّر في عصب جيله وأطلق إبداعاته في هذا المجال ـ ومن خلال تجاربه الناجحة الموحية في أوزان الشعر المختلفة: الكامل، ثمّ الرجز، ثمّ الخبب انطلق الشعر الحر ومكَن للتجربة الحداثية من النجاح العام عبره.

وهذه هي المأثرة الحداثية السيابية الأولى.

وسوف نرى أن السيَّاب في عقد الخمسينات كان هو الشاعر الذي تمّ على يديه تأصيل عددٍ آخر من الأعراف الشعرية الحداثية في الشعر العربي، فهو الرائد الأول الذي أرسى أصول الحداثة عملياً وجعل لها أعرافاً تُحتذى فكان ما أن يبدع تجربة حتّى يأخذها عنه بقية الشعراء.

عندما بدأ السيَّاب يكتب الشعر في الأربعينات كان شعره تقليدياً في موقفه وحساسيته ولغته وأسلوبه، شأنه شأن بقية الشعراء الرواد في أوائل إنتاجهم.

لعل دراسة السيَّاب للأدب الغربي في نماذجه الحداثية. لاسيما شعر اليوت Eliot وأيديث سيتويل Edith Sitwell كانت هي العنصر الحاسم في تغيره باتجاه حداثة شعرية عربية رائدة ـ ولكن هذا التعليل لا يكفي فإن انجذاب السيَّاب وشعراء جيله، بكل تلك الطواعية والسرعة إلى التجربة الشعرية كان يدل أيضاً، كما أسلفت على تخمر المعرفة الشعرية واستعداد اللحظة الشعرية لتقبل هذا التغيير.

وكان الإدخال الحداثي المهم الثاني الذي نجح السيَّاب في ترسيخه هو إدخال

عنصر الأسطورة إلى الشعر. لم تكن فكرة اقتباس الأسطورة إلى الشعر جديدة، فقد حاولها الشعراء من جبران في العقد الثاني من القرن العشرين مروراً بنسيب عريضة وأبي شادي وشفيق المعلوف وعلي محمود طه وسواهم - إلى أنَّ هؤلاء إمّا أنّهم لم يستطيعوا ترسيخ هذا العنصر ليصبح تجديداً مستمراً. وإمّا أنّهم اقتبسوا الأساطير بشكل مسطح خالٍ من الرمز.

أما السيَّاب فقد استعمل أسطورة الخصب والحياة بعد الموت بحذق مرهف في قصيدته المفتاحية « أنشودة المطر » متأثراً بدراسة لقصيدة اليوت الشهيرة « الأرض الخراب ». وكما استعمل اليوت أسطورة الخصب متخفية وراء رموزها استعملها السيَّاب كذلك، فجعل الماء محور القصيدة، ماء الخليج الذي يحمل الموت للمهاجر وماء المطر الذي يجيء بعد زمن القحط واليباب ليبعث الربيع النضر من قلب الشتاء. إشارة إلى إمكان انبعاث الحياة الطيبة بعد زمن الموت والاندحار. وقد نشر هذه القصيدة في مجلة (الأدب) ١٩٥٤ ففتح بها الطريق للسيل المفتعل قليلاً لأساطير الانبعاث المتعددة الأسماء. كان السيَّاب في قصيدته تلك قد أطاع حدس الشاعر الأصيل فلم يذكر أسماء الآلهة القديمة في القصيدة - إلاَّ أنَّ الشعراء من بعده استحضروا في شعرهم ما استطاعوا من الرموز الأسطورية بأسمائها - وكان على القارئ في نهاية الخمسينات أن يدرس هذه الأساطير ودلالاتها حتّى يستطيع فهمها. لأنها لم تكن حية في الذاكرة الشعبية. كما ينص الاستعمال الأسطوري عادة. وحتى بدر نفسه عاد فضمنها قصائد أخرى. وكان استعمالها في ذلك الوقت دليلاً على الأمل الباقي في نفوس الشعراء والمتلقين بإمكان البعث والعودة إلى الكرامة والحياة الحرة. غير أنّها أصبحت زياً، وكل زي في الشعر فإنّها انتهت فجأة في مطلع الستينات وكأن الشعر قد أصابه إرهاق جمالي منها. غير أنّها نجحت في تأسيس الحس الأسطوري في الشعر، وكان إدخال الأسطورة الرمزية بنجاح إلى الشعر إنجازاً حداثياً مهماً يدين إلى السيَّاب بوجوده الأساسي ومن بعده توطد العنصر الأسطوري ووجد له تعبيراً قوياً عن طريق استعمال الزمن الأسطوري والنماذج العليا. وفي هذا التجديد الآخر كان السيَّاب هو الرائد الأول.

ففي ١٩٥٦ نشر السيَّاب في (الآداب) أيضاً قصيدته الشهيرة « في المغرب العربي

» محتفياً فيها بالثورة الجزائرية التي كانت مشتعلة وقتئذ. كان نفس موضوع البحث والتجدد يهيمن عليها وكانت تتضمّن رموزاً من النماذج archethpes العليا المأخوذة من التاريخ العربي الإسلامي الحي في الذاكرة الشعبية: النبي محمد (ص)، وجماعة الصحابة والأنصار الذين بشروا بفجر الحضارة العربية. غير أنَّ عظمة هذه الحضارة انهارت بسبب الضعف الداخلي وموت المقاومة والبسالة، وعندها فإن الله حجب وجوده عن الناس وماتت فيهم حرارة الإيمان ليعود الله والنبي (ص) وجماعة المؤمنين الأول إلى الحياة من جديد بفضل الثورة الجزائرية.

إنَّ قصيدة المغرب العربي قصيدة معقدة شديدة التأثير، وقد أعطت مثالاً أولاً ناجحاً لاستعمال الزمن الأسطوري في الشعر، ولقُدرة الحدث على تكرار نفسه في تاريخ الأمة، وقدرة الشخصية التاريخية الحية في ذاكرة الأمة على أن تُستلْهَمَ من جديد لتعطي المعنى لما يحدث الآن وتُولّدَ شعوراً قوياً بالوحدة وبالإرث الروحي المشترك.

وقد كان حظ الشعر العربي أنّ المثال الأول على هذا الاستعمال الحداثي الرفيع مثّلته قصيدة عامرة من أجود الشعر الحديث. فقد كثرت بعدها نماذج الشعر التي استعملت الزمن الأسطوري لتدل على استمرارية تاريخية في الأمة، كما استعملت النماذج العليا المأخوذة من التاريخ العربي لتشير إلى قدرة هذه النماذج على أن تكرر نفسها في تاريخ الأمة العربية.

غير أنَّ عدداً وافراً من هذه الرموز التاريخية اختير لسلبيته، ليكون هجاءً لاذعاً للوضع العام، لاسيما بعد نكسة ١٩٦٧. لكن رغم المبالغة في تأويل بعض الأمثلة إلاَّ أنَّ سيطرة الشاعر العربي على هذين العنصرين أصبحت سلاحاً شعرياً راقياً للتعبير الموارب عن قضايا وجودية وتاريخية كبيرة ـ ولا شك أن اقتباس هذين العنصرين كان مكْسباً كبيراً للشعر العربي، يعود في أساسه إلى التجربة السيَّابية ـ وهي المأثرة الحداثية الثالثة للسيَّاب.

ومأثرته الرابعة هي أنّه كان رائداً بارزاً في استعماله لموضوع « المدينة » وكان معه آخرون. إنَّ المدينة رمز حداثي أصيل في الحداثة الغربية فقد ولدت الحداثة الغربية في زمن اكتساح التصنيع للحياة في الغرب، والصناعة تنشأ في المدن والأدب

الذي نجم عن هذه الفترة في الغرب كان أدباً هجرت فيه الطبيعة وأصبحت أبعاد المكان أبعاداً مدنية. فكان الشاعر الحداثي يرى المدينة غولاً ومركزاً للفساد والظلم والجريمة فوصفها سلبياً كصحراء مكتظة متحجرة مليئة بالأسى والضجر.

أما المدينة السيَّابية فهي مكان الغربة الذي وجد فيه الشاعر الريفي نفسه بعد صفاء جيكور. وقد رآها سجناً مسوّراً وبؤرةً للمؤسسات الطغيانية بقوتها البوليسية الغشيمة وبجيش المخبرين الذي ترعاه. وهي أيضاً مسكن آلاف الفقراء والمنبوذين الذين كانوا يعيشون على هامشها ويعانون الظلم الذي تفرضه على ضحاياها. ولا شك أنَّ اعتناق السيَّاب للماركسية في ذلك الوقت المبكر من حياته جعله أقوى إحساساً بالمظالم التي كان يعاني منها فقراء المدينة وبغاياها والمنبوذون الضائعون فيها ـ فأرسى موضوع المدينة في الشعر العربي كرمز بالغ الرهافة.

ومن أعماق عذابه الشخصي كريفي جاء المدينة ساعياً وراء العلم والرزق، يرى السيَّاب نفسه ضائعاً، مليئاً بالغربة، ضحية لعنف المدينة ولا مبالاتها، ومن جديد يبرز وجه الشاعر الحداثي في مأثرة السيَّاب الحداثية الخامسة ـ وهي مأثرة تتناول المواقف لا التقنية في الشعر الحداثي، موقفه من العالم ورؤياه لنفسه. فهو ليس البطل القائد الممتلئ بإرادة الإنذار والتبشير، الذي يرى نفسه ينظر من الخارج إلى بؤرة العذاب والمعاناة ويدل على منابع الفساد والانهيار في عالم الآخرين، بل هو ضحية مثلهم، وجزء لا يتجزأ من العالم الذي يرفضه. موقف حداثي بامتياز.

ترى ما هي الأبعاد الشعرية التي كان سيصل إليها السيَّاب لو لم يهاجمه المرض وهو بعد في أوج تفوقه الإبداعي. إنّي أشعر إذ أتحدث عنها بأني أتحدث عن مشروع لم يكتمل وبأن الحكم على إنجازاته حكم منقوص لأننا لا نعرف كيف كان شعره سيتجه بعد ديوان « أنشودة المطر » لو لم يضطر إلى الاستسلام إلى المرض والذكريات والتشوفات الشخصية.

غير أن ما تعرفه هو أنّه كان شاعراً ورائداً كبيراً كسب الشعر العربي بوجوده مكسباً لا حدود له وخسر بموته خسارة لا تعوض.