أزمة شكل القصيدة عند السيّاب

د. صاحب رشيد موسى
جامعة كرميان-فاكلتي التربية-سكول التربية الاساسية

تمهيد

هل يمكن العودة إلى جيل الرواد الشعري والحديث عن نصهم الشعري من جديد؟ قد يقول البعض بأن هذا الجيل قد أشبع درساً وتمحيصاً وأنه لم يبق للدارسين ما يمكن تناوله من جديد أو ما يمكن العودة إليه مرةً أخرى، ربما يُسوِّغ لنا الرجوع إلى هذا الجيل إذا قدمنا بأننا نبحث عن الإنجاز الذي قدمه الرواد (طبعا بعد التساؤل عما إذا كان ما قدموه إنجازاً أم لا ؟) ولست أدعي بذلك بأنني أول باحثٍ عن الإنجاز ذاك، ولكننا اليوم نسأل بشكل مختلف بعد أن انتهت رحلة الحداثة الشعرية العربية، ونسأل لذلك بشكلٍ قائمٍ على التجاوز من أجل البدء من جديد، أي أننا نسأل متجاوزين ومستشرفين في الآن ذاته.

البحث يتحدث عن شاعرٍ واحدٍ هو بدر شاكر السياب ولكنه في الحقيقة يتحدث عن جيل شعري كان السياب أبرز من فيه من الشعراء تاركين جانباً الآن الخلافات الدائرة بين النقاد بل بين الشعراء أنفسهم حول الرائد الحقيقي للحداثة الشعرية العربية[١] ذلك أنها خلافات لا يمكن لها أن تقود إلى أي نتيجة في البحث سوى ذلك التطمين للروح الباحثة بإيجاد الأصل أو البداية وهو ذلك الوهم الحداثوي الذي نريد الابتعاد عنه مائة في المائة .

والبحث ينطلق أساساً من فرضية مفادها أن الشعر العراقي الحديث - وبعبارة أخرى الحداثة العراقية المفتتحة للحداثة العربية الشعرية - ابتدأت مع هذا الجيل بعد العام ١٩٤٧ وأنه بذلك دشَّن عصر الحداثة الذي يشارف اليوم على الانتهاء وأن ذلك هو المبرر الأكبر لإعادة النظر في جميع الأجيال الشعرية السابقة وهي مرحلة هامة بالنسبة إلينا في تاريخ الشعر العربي ينبغي العودة إليها من أجل معرفة كيفية الانتقال إلى المرحلة التالية ، وأما الهم الذي يراود الباحث في بحثه فهو البحث في تاريخ ما أسميه التورط في التحقيب الغربي ومعرفة كيفية سيره وتطوره ، ففي الحل الذي قدمه الرواد في الشعر الحر أو شعر التفعيلة تورطنا في مسألة الجمع بين التراث العربي والتراث الغربي والعصر الذي ندرسه هو عصر افتتاح التورط ، متفقا مع الدكتور فؤاد مطلب[٢] الذي جعل المسألة موازنةً أتى بها الشعراء بين القديم والجديد ولكنها موازنةً ورطتنا في اتجاه لا يمكن الرجوع عنه إلى الأبد ، لقد كان الحل في موازنة السياب هو الحل الأمثل آنذاك ولم يكن ثمة محيدٌ عنه ولكننا اليوم متورطون فيه كلياً بعد التطورات التي انبثقت بعد ذلك التورط وبعد أن وصلنا إلى نقطة اللاعودة في مضمار الشعر العربي، ومن هنا ضرورة البحث في تاريخ كهذا من أجل رصد التطور الشعري العربي أو العراقي ولست هنا الآن بصدد البحث في مسألة التورط ثقافياً أو تاريخياً وذلك أنه تعترض سبيلنا هنا عدة أسئلة في المقدمة من قبيل: وهل يمكن إلا التورط أو هل من حلٍ آخر للمسألة في وعي الحداثة ؟ وإلى أي حد استمر التورط بشكلٍ قلق بين الغربي والعربي؟ وأعتقد جازماً بأن التورط ابتدأ هنا مع عصر الحداثة العربية وذلك أن الشعر العربي قبلها لم يكن سوى محاولات مضمونية أكثر منها شكليةً لم تبرز لنا فكرة الجمع الحقيقي بين نظامين في التفكير كانا متباينين وأصبحا متوائمين إلى حدٍ ما ولكننا أصبحنا معهما بلا وجود أو فلنقل غائبين تماماً.

١- المسألةُ الأولى : بدايةُ الرِّيادَة.

ترى ما الذي حمل الرواد على إنجاز ما أنجزوه ؟ لم يسأل الباحثون هذا السؤال ولو فعلوا لتمكنوا من التعرف على الطابع الشعري العام الذي يتحلى به النص الشعري الحر لدى الرواد وما يمثله، وبدلاً من ذلك قام بهذا الجهد الشعراء أنفسهم في الستينات حينما عمدوا إلى تجاوز النمط الريادي بعد أن فهموه فهماً واسعاً وممثلاً لمرحلتهم الشعرية من أجل تجاوزه إذ لا يمكن تجاوز نمط ما إلا بعد فهم المشروع برمته وبعد فهم ما قاد إليه طبعاً أعني فهم أسبابه ونتائجه أخيراً، ومن هنا هذا الاتهام لجيل الروادِ من قبل الستينيين بأنهم لم يتمكنوا من تجاوز الشعر العمودي وأن محاولتهم ظلت أسيرةً لنمط الشعر التقليدي[٣].

من هنا يتوجب علينا أن نفهم التجربة الريادية فهماً شعرياً مماثلاً صحيح أنه سيظل فهمنا نحن وأننا نفرض على نصهم الشعري فهم حقبتنا اليوم ولكننا نحاول بذلك أن نقترب أكثر من النص ومن الإنجاز وعلى ما يبدو فإننا اليوم أقرب إلى فهم تلك التجربة عموماً من المعاصرين لها ذلك أننا اليوم نمتلك معرفةً كاملةً بالأفق التاريخي الذي أنتج التجربة وفهماً أوسع للظروف المحيطة وفهماً أوسع كذلك لكامل تجربة الشعر الحر التي دشنها الرواد وفهما أوسع أخيراً بما آلت إليه تجربة الشعر العراقي الحديث برمته.

لقد قام بعض الشعراء بمحاولة تجاوز أزمة الشكل في القصيدة العربية منذ عصر النهضة ولكنهم لم يجنوا من تلك المحاولات سوى الوعود بالتجاوز فهي محاولات لم تكن تمثل تجربةً حقيقيةً بل كانت تجارب بسيطة وفردية لا تشير سوى إلى الرغبة في التجاوز إلى أن جاء جيل الرواد العراقي بسيابه وملائكته ليجدِّدا في الشعر ويعيدا إليه حيويته التي لا تقبل البقاء على شكلٍ واحد .

لستُ أتفق مع القائلين بأن الظروف السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية هي التي قادت إلى بروز الشعر الحر[٤] كما لا أتفق مع القائلين بأن السياب أو نازك الملائكة اطلعا على الشعر الأوروبي الحديث وقاما بتحوير شكل القصيدة العربية بما يتناسب والشكل الأوروبي[٥]، فهذه التفسيرات تريد أن تهرب من الحقيقة ومن صعوبة مواجهة النص الشعري ومن صعوبة تعليل التجاوز ، ولا أعتقد بأنَّ الإنجاز مرتهنٌ سوى بالتحول الثقافي الذي ساد آنذاك والذي فرض على الشعراء التجاوز المعروف سواء أكان ذلك بالتوازن بين العرب والغرب أو بالاستفادة من بعض معطياتهما ، وعلى كل حال ، فالمسألة لا تتعلق بالاتهام بقدر ما تتعلق بمحاولة فهم الشكل ومعطياته .

لسنا نبحث هنا عن وهم البداية الذي يسحرنا بتخفيه وظهوره حينما يبدو ملوحاً لوهلةٍ ويختفي من ثم خلف كلمات لا يمكن لها أن تخبرنا عن أي شيء ، سوف لن أقارن بين السياب ونازك لأبحث عن أسبقيةِ أحدهما على الآخر " ولن تغرينا بدايات السياب لنقول بصددها بأن القصيدة الفلانيَّة تمثل القطيعة وأخرى لا تمثلها فلعبة البداية النُّقطيَّة (المبتدئة من نقطةٍ ما) ليست سوى الوهم بعينه وهو يحاول جرنا إلى ساحته لنتعقبه كأصلٍ بانتْ لا أصليته وعودته المستمرة إلى أصول سابقةٍ لا تنفك تدعونا من وراء حجاب ،بل انطلقت البداية ضمن انطلاقة وعيٍ جديدٍ كلياً لم يكن السياب أو نازك سوى الحامل للراية فيه لا لثقافتهما ولكن لإصرارهما على أنَّ ثمة ما يستحق أن يقال وبشكلٍ مغايرٍ تماماً لما كان يقال ولكيف قوله ولذا ترى نازك الملائكة حاسمةً مسألة البداية والأسبقية :(لو لم أبدأ حركة الشعر الحر لبدأها السياب يرحمه الله ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعرٌ عربيٌّ آخر...الشعر الحر قد أصبح في تلك السنين ثمرةً ناضجةً حلوةً على دوحة الشعر العربي بحيث حان قطافها)[٦] مقررةً بأن مسألة الأسبقيَّة لا أهميَّة لها تماماً وأن الوعي كان قد تغيَّر "ولا بدَّ من تغيُّر النَّمط سواءٌ كان ذلك على يديهما أو على يد غيرهما.

قصيدة (هل كان حباً) لا تمثل انقلاباً حقيقياً في شعر السياب وفي الشعر العربي الحر عموماً لأن مسألة التجاوز التي تحدَّثنا عنها لا تتمثَّل في قصيدةٍ واحدة وإنما هي مجموع خطواتٍ وحركات قد تكون التأمتْ في قصيدةٍ واحدة ولكنها بالتأكيد ليست هذه القصيدة المسجَّلة تاريخياً بوصفها الأولى في التجربة ومن يقول بعكس ذلك إنما يجعلٍ من التحوُّل عن الشَّكل العمودي إلى الشَّكل الحر أساساً للتجاوز ،ولهم نقول بأن المسألة تحتاج إلى بعض التمحيص.

لم تكن المجموعة الأولى التي نشرت للشاعر وهي بعنوان (أزهار ذابلة) تحتوي على أيِّ نص شعريّ ينتمي إلى الشعر الحر وإنما هي مليئة بالشعر العمودي التقليدي الرومانسي ، وفي هذه المجموعة تطالعنا قصيدة (أقداح وأحلام) الأولى ترتيباً ولكنها ليست الأولى زمنياً وفيها يقول السياب :

الحان بالشهوات مصطخبٌ حتى يكاد بهنَّ ينهارُ
وكأنَّ مصباحيه من ضرجٍ كفَّان مدَّهما ليَ العارُ
كفَّان بل ثغران قد صُبغا بدمٍ تدفَّق منه تيارُ[٧]

والبيت الأول في المقطع التالي :

تلك الطريق أكاد أعرفها بالأمس عتَّم طيفُها حلمي
هي غِمد خنجرك الرهيب جردتَه ومسحت عنه دمي[٨]

ولنقل أولاً بأن النصَّ منبنٍ بناءً هندسياً مضبوطاً أو شبه مضبوط يرتهن في تجربته إلى الشِّعر الرومانسي عموماً من حيث حروف الروي فهو يتكون من عشرة مقاطع وكل مقطعٍ منها مؤلفٌ من خمسة أبيات " المقطع الأول على حرف الباء وهو ما يشبه الافتتاح اللازم الذي سيتكرر على نحوٍ ما في المقاطع التالية" والمقطع الثاني يبتدئ بحرف الراء ويلتزمه في ثلاثة أبيات ليعود إلى حرف الباء في البيتين الأخيرين وهكذا فالمقطع الثالث مكونٌ من ثلاثة أبيات على حرف الميم وبيتين على حرف الباء والمقطع الرابع (ي – ب) والمقطع الخامس (أ – ب) والسادس (ل – ب) وهكذا إلى المقطع الأخير المكون على الشكل ذاته (ر- ب) وكأنه يريد أن يقول لنا بأن الافتتاح الأول يتطابق مع الخواتم وأن البدايات (بدايات المقاطع هنا) فقط هي التي تختلف " وهو وعيٌ رومانسيٌ بامتياز، حتى أنَّنا يمكن أنْ نجد ألاعيب كهذه لدى أغلب شعراء الرومانسية العربية والغربية على حدٍّ سواء ، بل في قصائد السياب الأخرى كذلك مثل تكرار حرف الروي في المقطع الأول والأخير ، بل الأبيات كلها بحذافيرها في المقطعين في قصيدة أهواء[٩] وجعل روي المقاطع الأخرى مختلفاً بينهما ، أو أنَّه يتبع نمطاً غربياً في توزيع الروي على الشكل التالي (ا،ب،ب،ا،ج،ج) في قصيدة ستار[١٠] أو على نمط (ا،ا،ب،ا،ا،ب) كما في ملال[١١] وفيها أيضا (أ،ب،أ،ب،ج،ج) أو (أ،ب،ب،ج،ج) أو (أ،أ،ب،ج،ب،د) وأنماط أخرى كثيرة من التنويع كان أعقدها ما جاء في قصيدة رئة تتمزق[١٢] المؤلفة من أربعة عشر مقطعاً تنقسم إلى قسمين يتألف كل قسمٍ منهما من سبعة مقاطع القسم الأول يُفتتح بمقطعٍ على رويِّ اللام المكسورة والمقاطع الستة التالية له تُنوِّع في الرَّويِّ على أنَّها لا تغادر اللام المكسورة في البيت الثالث من كلِّ مقطعٍ علماً بأنَّ كلَّ مقطعٍ مكوَّنٌ من أربعة أبيات ، وهكذا فالمقطع الثامن المفتتح للقسم الثاني هو على الهاء المطلقة (ها) كله وأمَّا المقاطع الستَّة التالية له فهي متنوِّعةٌ حرف الرويِّ على أنَّها لا تغادر رويَّ الهاء المطلقة أيضاً في كلِّ بيتٍ ثالث من كلِّ مقطع ، وهي ليست سوى ألاعيب توضح في الآن ذاته نمط الوعي الرومانسي وطبيعة التزامه بالتكرار على مستوىً من المستويات وبتغيير للقاعدة في كلِّ مرَّة ولكنَّها تظل قواعدَ هندسيةً صارمة " لن يصدق أيٌّ منَّا بأنَّ السياب كان ملتزماً ومعجباً بها ذات يوم" ذلكَ الذي حررنا نسبياً يوماً ما وإلى الأبد من كلِّ ما هو صارم .

لم يكن السياب ونمطه الحر إذن يمتَّان بصلة لهذا النمط القديم شكلياً. وذلك أنَّ هذه الأنماط الهندسيَّة التي تنظر إلى العالم نظرةً فوقية أو من الأعلى توزِّع حروف الرويِّ بحذقٍ على أبيات القصيدة ، تظهر هذه الأنماط أنَّها كانت نتيجة دراسة متأنِّية ووعيٍ سابقٍ على القصيدة عموماً وحروف رويها لم يكن يؤمن بها السياب إلا في مرحلته الرومانسية السابقة على المرحلة الواقعية صاحبة إبداعه في الشعر الحر، ثم أنَّ هذه التوزيعات اعتمدت داخلياً على نظام تكراريّ يكرِّر حرفاً ما في القصيدة عبر لعبة توزيعات لم تكن تختلف بشيءٍ عن التزام رويّ واحد في القصيدة التقليدية سوى في تنويع الروي أو المُكرَّر، ربَّما لا يمكن عدُّها سمةً شعريَّةً عربيةً بقدر ما هي سمة شعرية غربية مُقلَّدة أو منقولة من الإبداع الغربي إلى الإبداع العربي ، وعلى أيَّة حال فالتنويع ذاك كان من أجل إظهار رؤية ووعيٍ مرحليّ كان يرتهن إليه السياب في مرحلته الرومانسية ويقوم على توزيع التكرارات على البداية والوسط والنهاية ليقول بأنَّ البدايات مرتبطة بالأواسط والنهايات على نحوٍ ما . ولم تكن هذه لتشير أو لتمثل وعي الشعر الحر بشيء ، ترى هل نستطيع تلمس ذلك الأصل مضمونياً إذن ؟ ولست أتحدثُ عن مضمون يقترب من المعنى هنا بل عن مضمون شكليٍ يمكن التقاطه من الشكل لا من الأصوات أو التركيبات النحوية بقدر ما هو شكل القول .

لنعدْ إلى الأبيات الأولى التي أدرجناها هنا ولنلاحظ البساطة التي يتمتع بها قوله :

الحان بالشهوات مصطخبٌ حتَّى يكادُ بهنَّ ينهار

ولنلاحظ بأنَّه يبدو فعلاً منتمياً لنمط الشعر الحر ربَّما لأنَّه معتمدٌ على استعارة (مصطخب) ولكن الشعر الرومانسي والعمودي عموماً كانا يعتمدان أيضاً على الاستعارة وخصوصاً إذا وضعنا في ذهننا قصيدة أبي تمام وما أثارته من مشكلاتٍ بسبب استعاراتها غير المتوقعة، ولذا لا يمكن عدُّ هذا الأساس معياراً كافياً للشعر الحر.

وربَّما أيضاً لأن الأبيات تُفتتح بجملة إسميَّة وهي ميزةٌ من ميزات الشعر الحر ولكنها ليست الميزة الأساس أيضاً فالكثير من القصائد التقليدية ابتدأت بجمل إسميَّة ولم يكنْ ذلك مؤهِّلاً لها لتكون من الشعر الحر ولم تفتح نافذةً له يوماً ما .

ويبدو أيضاً أن البساطة التي فيها تؤهِّلها لتكون شعراً حراً ولكنَّ ذلك ينتفي إذا علمنا بأنَّ شعراءَ لاحقين للسياب كتبوا قصائدهم على نمط الشِّعر الحر ولكنَّها لم تكنْ تتميَّز بالبساطة أو السهولة هذه في الكلام ولذا لا يمكن عدُّ هذا الأساس كافياً أيضاً لتمييز النص الشعري فيما إذا كان حراً أم عمودياً.

وأخيراً فإن هناك سمة مهمة أخرى يبدو أنها تسمح لنا بالحكم على نصّ ما بأنَّه حرٌّ ، وهي سمة الإخبار التي يتمتَّع بها فهو يخبرنا عن الحان المليء والموّاج بحركة واضطراب الشهوات، وسمة الإخبار هذه تجعل من المُخبِر خارجاً عن ما يُخبِر به وتجعل القارئ متلقياً أو مصغياً جيِّداً خارجياً أيضاً بالنسبة إلى النصّ وتجعل من النصّ معزولاً في محيطٍ إخباريٍ متعالٍ، وهي السمة ذاتها التي جعلت من النص الثاني:

تلك الطريق أكاد أعرفُها بالأمس عتَّم طيفُها حلمي

قريباً من الشِّعر الحر فهو يخبرنا فيها عن طريق يعرفها، مع أن هذا النص أيضاً يحتوي على استعارة ويتمتع ببساطة تجعله من الخارج قريباً من نمط الشِّعر الحر ولكنّ ما يقربه فعلاً هو سمة الإخبار التي يحملها في طياته ، ولذا لا يمكن القول عن البيت التالي له بأنه ينتمي للشعر الحر لأنه لا إخبار فيه.

هل يمكن عدُّ هذه السمة أصلاً للشعر الحر نجدها في نصوص السياب التقليدية ؟ وهل يمكن أن نقول عن كلّ مقطعٍ في الشِّعر التقليديّ القديم يتوفَّر على سمة كهذه بأنَّه شعرٌ حر ؟ أو يمكن عدُّه أصلاً للشِّعر الحر الحديث ؟ الحقيقة أنَّ الشعر العربي في نصوصه التقليدية كلّها كان يتوفَّر على هذه السمة بشكلٍ ما، حيث كان لدينا نمطان في الكتابة كما كان يقرر علماء النقد العربي القديم وهما الإنشاء والإخبار[١٣]، وهو ما يمكن تسميته اليوم بثنائية المخاطبة /الإخبار ، ويبدو بذلك أنَّ الكتابة بشكلها الإخباري كانت ممكنةً وكامنةً في النص العربي القديم ذاته ولكنها لم تكن بشكلها الواضح اليوم كما دشَّنها الرواد، أو بالأحرى أن الشعر العربي القديم كان يجمع بين النمطين وكان علينا أن ننتظر الرواد ليفرزوا الاستعمال الخطابيّ ويستبعدوه ويقتصروا على النَّمط الإخباريّ مميزين ذاتهم بوصفهم الإخباريّين الأمثل.

لم تكن هذه السِّمة نتيجة وعيٍ سيابيّ بالتراث وقراءة متأنية له أوصلتْه إلى الفرز بين نمطين في الكتابة كما أسلفنا (وليس ذلك ببعيد عنه تماماً) ولكنه كان نتيجة وعيه بعصره الذي تحول إلى النمط الإخباري بدفعٍ من تحولٍ خطابيٍ شاملٍ قاد إلى التجاوز، ولذا ليست الإخباريَّات التي يمكن أن نجدها في الشِّعر العربي أو لدى السياب نفسه على علاقةٍ بالشِّعر الحر وليست أصلاً له فالنَّصُّ التقليدي كان يقوم على أساسٍ مغايرٍ تماماً يبتعد كلياً عن الشِّعر الحر، ثم أن الشِّعر الحر أعلن قطيعته مع الشِّعر العربيّ التقليديّ على أساس نمط الكتابة لا على الأساس العروضيّ ، وليست مسألة التجاوز إذن قائمةً في العروض كما كان يفكر المعاصرون للروَّاد بل الروَّاد أنفسهم أو في النَّمط الإنشاديّ كما كان يتخيل الستينيون[١٤]، ولذا أيضاً لا يمكن عدُّ هذه السِّمة بدايةً للشِّعر الحر وإرهاصاً به في شعر السيَّاب، وكلُّ ما يمكن قوله هنا أنَّ السياب كان كغيره من الشعراء العرب القدماء والمحدثين يمزج بين النمطين لا على أساسٍ ثابتٍ ولا على وعيٍ بأهميَّة النَّمط الإخباريّ، ولذا أخيراً فالسيَّاب في مرحلته الرياديَّة يقطع تماماً معه في مرحلته الرومانسية ويتجاوزه نحو أفقٍ جديدٍ مغايرٍ كلَّ المغايرة لما تم إنجازه في مضمار الشعر العربي ليكون أخيراً سيابنا المعهود لنا اليوم.

٢- المسألة الثانية: الرِّيادةُ الحقيقيّةُ .

والآن كيف يمكن لنا أن نتناول شعر السيَّاب في مرحلته الرياديَّة الفعلية ؟ لقد أكثرت الدراسات من تناول السياب في مرحلته الريادية من حيث التجاوز العروضيّ ، ولم يتطرق أحدٌ من الدارسين إلى سمات أخرى يمكن أنْ يكون بها الشِّعر حراً ، ما عدا محاولات الستينيِّين تلك التي طرحوها من أجل تجاوز الرواد والتي كانوا يرون فيها بأنَّ النمط الإنشادي هو جوهر الشَّكل الحر ونظروا إلى النَّصِّ الشِّعري الرِّياديّ على أساسها ، لقد كانوا يرون أنَّ النزوع نحو الشِّعر الحر الحقيقيّ لا يتمثَّل في التجاوز العروضيّ فقط مع أنه خطوةٌ أولى ومهمةٌ ومؤسِّسةٌ للتجاوز والذي يكمن في الحقيقة (من وجهة نظرهم تلك) في الرؤية الحرَّة للأشياء في العالم والتي أرادوا لها أن تكون رؤيةً وجوديةً لا واقعيةً كما كان يفعل الرُّواد ، وإذا أردنا عدم مجانبة الصواب فالتقييم الستيني موجَّهٌ أساساً برؤيتهم الوجودية والتي تم تجاوزها أيضاً من بعدُ على يد الشعراء السبعينيين والتسعينيين ،وعلى أيَّة حال فالرِّيادةُ كما فهمها السيَّاب وكما فهمها من بعده الستينيُّون لم تكن ريادةً عروضيةً فالسياب نفسه يقول : (إنَّ الشِّعر الحر أكثرُ من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت شعرٍ وآخر، إنَّه بناءٌ فنيٌّ جديد)[١٥] لم تكن التجربة إذن تكمن في العروض ولكنْ " إذا كانت كذلك فهل يمكن القول عن قصيدة (هل كان حباً) الأولى لدى السياب أو قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة بأنها كانت رياديَّةً فعلاً ؟ الحقيقة أنَّه لا يمكن ذلك لسببٍ بسيط ألا وهو أنَّ هاتين القصيدتين

لم تعتمدا فعلياً على النمط الإخباري الذي امتازت به النصوص الريادية التالية وإنما كانتا خطابيتين تشبهان إلى حدّ كبير النصوص التقليديّة العربيّة وخصوصاً في مرحلتها الرومانسية .

التّجاوز الشّعري الذي قام به الرواد (السياب أو نازك أو غيرهما) لم يكن مسألة تجاوز عروضيّ فقط فالعروض العربي شهد على مرّ تاريخه الطويل تجاوزات يمكن أنْ توسم بأنّها عروضيّةً بالمعنى الدقيق للكلمةً ولكنها لم تكن مؤسّسةً لتجاوز شعريّ ريادي ما عدا التجاوز الذي حصل على أيدي الشعراء الأندلسيين حينما كتبوا على نمط الموشّحات والأزجال والتي كانتً تمثّل عصرها بكلّ أمانة ، إذ لا يمكن اعتبار صرخة أبي العتاهية بأنّه أكبر من العروض ولا لزوميات أبي العلاء المعرّي ولا بقيّة أنماط الشعر العربي التقليدية من مسمّطات ومخمّسات وغيرها ولا محاولات باكثير أو لويس عوض سوى محاولات يائسة للخروج من وعي العصر لتجاوز الرّقابة المشدّدة للعروض العربيّ نحو حريّة لم تكن سوى نوعاً أو شكلاً آخر للرقابة ذاتها .

التجاوز إذن كان من مستوىً آخر كان الإخبار فيه إحدى أهمّ سماته الواضحة ، وإذا كانت هذه السّمة تنحو نحو شكل القول فإن السمات الأخرى التي يمكن العثور عليها تنحو نحو مضمونه وهو ما يمكن تسميته (فضاء العبارات) وهنا نبتغي البحث عن المنظومة الموضوعاتيّة التي سمحت بإمكان ظهور الشكل الشعري الريادي وهي ليست بغريبة عن المقول ذاته بل أنها من طبيعته وهي تسبقه وتحايثه أو توائمه في الآن نفسه فالمنظومة تصنع المقول وفي الوقت نفسه تتحوّر على أساسه وتنتظم بشكل ما ، والفضاء الذي نتحدث عنه هو فضاء موضوعات تتجمع لتشكل المضمون الشعريّ الريادي ، ولست أعني بالمضمون هنا معنى النصّ أو محتواه المخالف لشكله ، كما لست أعني بالموضوع الشعري سوى الهمّ الذي يراود الشاعر عند الكتابة والذي يدفعه إلى قولٍ ما وهو ما تفرضه منظومة الموضوعات التي تشكل العبارات .

أ – موضوع المضي .

لم تكن الموضوعات الريادية موضوعات هامشيّة أو غير مهمّة ولم تكن كذلك مشتركةً بل هي موضوعاتٌ خاصّةٌ ومتفرّدة، ويبدو أنّ أول موضوع يطالعنا منها هو موضوع المضيُّ المستقبليّ أو الاستعداد للمضي والذي نراه في قصيدة (سوف أمضي) والتي أرّخها السيّاب في العام ١٩٤٨[١٦] فهي على العكس من قصيدة (هل كان حباً) التي تتساءل عن ما مضى، تتساءل هنا عن الذي سيأتي محدّدةً إيّاه بقرار المضي في لحظة حاضرة لم يئنْ موعد تنفيذها بعد ولكنه سوف... ربّما يجيز لنا ذلك استبعاد القصيدة الأولى من الشعر الحر على هذا الأساس ووضع قصيدة المضي بدلاً عنها بوصفها بدايةً له على الرغم من استبعادنا لوهم البداية والأصل وأعني أنّ القصيدة مُرشّحةً أكثر لتمثّل القطيعة " لا القصيدة التي تهتمُّ بالتحوُّل العروضيّ الذي لا يعني شيئاً كثيراً بالنسبة للتجاوز ، فالوعي الحديث يتحدّث عن مسيرة دائمة لا تتوقف وتصوّر فرداً سائراً في طريق طويل لا نهايةَ له، والسيّاب يتحدّث عن هذا المضيّ بأطراف ثلاثة وهي الوحدة والغربة والانتظار فالمضيّ يجب أن يكون بوحدةٍ تامّةٍ لكي نجد فيه المضي الحديث يقول:

((سوف أمضي. أسمع الرّيح تناديني بعيداً / في ظلام الغابة اللّفّاء..والدّرب الطويل /...../ فاتركيني أقطع اللّيل وحيداً))

وهنا " نلحظ الوحدة في درب طويل وسْط ظلام غابة وهو طريق مظلم ومجهول في غابة لفّاء تشبه المتاهة ، والقرار بالمضي يعني وقوف الفرد في بداية طريق لا يعرف عنها شيئاً ولا يحزر منها شيئاً ، وهو موقف يحيلنا إلى موقف السياب من أزمة الشكل العروضي الجديد ، فها هو ذا يقرر الدخول في طريق النظام الجديد ، وهو طريق سيسير فيه بتؤدة شديدة بسبب مجهوليته ، وهو ما أفرز شكل التفعيلة للنمط الجديد فالتفعيلة تقابل الخطوة وكل تفعيلة تعني خطوة إلى الأمام بعدد غير محسوب ، وهي الفكرة الأساس التي يقوم عليها الشكل الحر على الرغم من تحديد نازك الملائكة المرتد لهذا العدد[١٧] وهذا المسير ينبغي أن يتم على إيقاع التفعيلات البطيء ، وأعني بأن عدد التفعيلات المحسوب بدقة في النظام العمودي القديم كان يمنح الشاعر العربي القديم طمأنينة بأن ما بدأه سوف ينتهي ما دام لا يتجاوز في أغلب الأحيان العدد ثمانية ، وأما في النمط الحر فإن عدد التفعيلات المفتوح والحر يعني انفلات الشاعر من حساب التفعيلات ويعني أيضاً بأن التقدم فيها سيكون بطيئاً في جميع الأحوال ما دام لا يوجد عدد مقنن للخطوات وأعني بهاالتفعيلات ، فضلاً عن أن التفعيلات ستسير منفردة وأعني بأن اختيار البحور الصافية وتفعيلاتها يشير إلى أن التفعيلة الواحدة هي التي ستشكل القصيدة ، فلم يكن في بداية مشروع الشعر الحر أي فكرة عن مزج البحور أو التنويع فيما بينها وهي فكرة ظهرت فيما بعد وربما أخفقت على أيدي الرواد ومن بعدهم[١٨]

فالنمط الحر يقوم على اختيار تفعيلة واحدة وكتابة قصيدة عليها والتفعيلة تقابل الفرد هنا فالفرد بوصفه كياناً سوف يسير وحيداً منذ بداية الطريق حتى نهايته في هذا الدرب المظلم الملتف الذي لا يدرك إلى أين يقوده .

والطرف الثاني للمضي هو الغربة فالسياب يكمل نصه بقوله :(ودعيني أقطع اللَّيل غريباً) إنَّه ليل الدرب الطويل بغابته اللَّفَّاء ، ولنلاحظ بأنَّه كرَّر اللَّيل في المرَّتين في وحدته وغربته ليشير إلى أنَّ الطريق مظلمةً ، وموضوع الغربة هذا موضوع خطر جداً ذلك أنه يشي بأن الطريق هذه ليست طريقه وأنه فيها يسير في أماكن بعيدة عن أماكنه ، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الشكل الحر هو شكل حداثوي ورطنا به السياب دونما أمل بالعودة ، فلو اكتفى السياب بالوحدة لكان من الممكن أن نؤول الوحدة في الأماكن الأليفة ولكن إضافة الغربة إليها يجعلنا نجزم بأن الطريق ليست لنا وأن السياب يقر بذلك ويعتقده اعتقاداً ولكن ما باليد حيلة فالحقبة كانت تلهث وراء الغرب عموماً على الرغم من ادعاءات الشعراء بأنهم لم يغادروا الأوزان العربية ، لقد اقتطعوا التفعيلة من مكانها وألقوا بها في أماكن ليست لها وهي غريبة عنها ، اقتطع الفرد العربي ليسير وحيداً في طريق غريب ، وربما تكون الغربة خصوصية في التفكير العربي إذا افترضنا بأن فكر الحاثة كله يقوم على الوحدة والمسير في طريق مظلم ، فلم يطرح أيٌ من شعراء الغرب – على ما نعتقد – فكرة الغربة سوى العرب .

والطرف الأخير في المسير هو الانتظار يقول: ((اتركيني ها هو الفجر تبدَّى، ورفاقي /في انتظاري)) متخيِّلاً بأنَّ ثمَّة من ينتظره على الجانب الآخر بعد أن ينهي رحلته غريباً ووحيداً ، والمنتظَر هو دوماً ما يُراد الوصول إليه أو ما يُتخيَّل بأنَّه في الانتظار ، إذن فالوعي كان قائماً على أنَّ ثمَّة من ينتظر الرحلة بعد نهايتها ، والذي ينتظر التفعيلات عند نهايتها هو الروي الذي وجد الشعراء أنفسهم ملزمين باستعماله بين الفينة والأخرى ، فالروي هو الخاتمة بالنسبة إلى التفعيلات وقد جعل السياب منها رفاقاً لأنها الوحيدة التي تعين التفعيلة على تذكر بعض الطريق وتذكر تحولاته وتنقلاته وهي أشبه بالعلامات في طريق مظلم وملتف ، فهي إذن أنيس الوحدة والغربة ، ولست أعني بذلك أن كل روي أو قافية يأخذ هذا الدور بل أن الشعر الحر فقط هو من ادَّعى هذا الدور للقصيدة الحرة والتفعيلة الحرة ، وعلى أية حال فالروي يذكِّر بالمسيرة السابقة ويخفف من غربة المسير ووحدة السائر ، ولذا لم يكن الروي ملتزماً بشدة في النمط الحر فهو يستدعيه فقط في وقت الحاجة إليه أنيساً ودليلاً ، ولا يراد منه أن يفرض سلطته وحضوره الملزم وإلا كان قيداً مضافاً لا أنيساً . ربَّما تصلح هذه القصيدة أن تكون افتتاحاً للشِّعر العربي في عهده الحديث ولا أعني بذلك أنَّه يجب على كلِّ قصيدة حديثة أنْ تحتوي على هذا الموضوع بل أعني بالضبط أنَّ قصيدةً كهذه مؤرخةً من القصائد الأُول لدى السياب تصلح أنْ تكون الأُولى لا قَصيدة (هل كان حباً) ذات التجربة العروضيَّة فقط .

ولكن هل كانت قصائد السيَّاب قبل هذه القصيدة تحتوي على الموضوع ذاته ؟ أم أنَّه ظهر مترافقاً مع النَّمط الحر ؟ يبدو أنَّ بعض قصائد ما قبل مرحلة الرِّيادة احتوتْ على الموضوع ذاته ، ولكنَّه على العكس في بعضها الآخر يتحدَّث عن مكوثٍ لا يرحم في قصيدة (أقداح وأحلام) :

أنا ما أزال وفي يدي قدحي يا ليل أين تفرَّق الشَّربُ

والطريق معروفةً جيداً :

تلك الطريق أكاد أعرفهـــا بالأمس عتَّم طيفها حلمي[١٩]

إنَّه يتحدَّث عن مكوث في ماضٍ يصفه بالأمس ومعرفته للطريق جيِّدة فهو يتذكَّرها وله معها تجربةً ما على الرغم من حديثه عنها بالإحتمال (أكاد)، والأمر نفسه نلفيه في قصيدة وداع :

فهيهات ألا أجوب الظلام بعيداً إلى ذلك الغيهب .....

سأمضي فلا تحلمي بالإياب على وقع أقدامي النائية[٢٠]

وهي قصيدةٌ كُتبت كما يذكر الشاعر عام ١٩٤٨ وهي تحتوي القرار ذاته (سوف أمضي) على الرغم مما بين السين وسوف من فرق دلالي وصوتي فالفرق الدلالي يكمن في استعمال سوف للتراخي والسين للاستعجال والفرق الصوتي يكمن في امتداد الأصوات وطول لفظها في سوف وقصره واستعجاله في السين ،وهذا يعني أن قرار المضي بسوف يعني تمهلاً وتؤدةً وخوفاً ، بينما يعني قرار المضي بالسين (سأمضي) استعجالاً وطريقاً واضحة وبسيطة ، ولذا نراه في قصيدة ستار التي كتبت على النمط الحر يقول:

((أنا سوف أمضي سوف أنأى سوف يصبح كالجماد...../ أنا سوف أمضي ربما أنسى إذا سال الأصيل.../ لا أمسَ في قلبي ولا في مقلتيَّ هوىً قديم...))[٢١]

وهذه القصيدة كُتبت في العام نفسه وفيها القرار ذاته بالمضيّ على الرَّغم من أنَّ موضوعها الخاص هو في مخاطبة الحبيبة بقرار الرحيل وعلى الرَّغم من أنَّ هجومه على ماضيه كان على ماضي الحبيبة إلا أنَّه في الوقت ذاته هجومٌ على كلِّ ماضٍ وانفتاحٌ على كلِّ مستقبلٍ غامض، لا نقول بأنَّ هذا الموضوع يرشِّح لنا القصيدة الحرَّة أينما وجدناه ولكننا نقول بأنَّ هذا الموضوع كان أساسياً في الشِّعر الحر ومن الممكن أنْ نلقاه في القصائد العموديَّة التي تسبق أو تترافق مع تاريخ كتابة القصيدة الحرَّة، ولا نعني أيضاً بأنَّ هذا الموضوع ظلَّ ثابتاً أو أنَّه الموضوع الوحيد بل نعني فقط أنَّه الموضوع الذي يؤشر الإنتقال من الشِّعر العموديّ إلى الحر في فترةٍ زمنيةٍ محددةٍ قادتْ إلى ظهور الشِّعر الحر أو أفكاره قبل ظهوره شكلاً.

ب – الموت .

الموضوع الآخر الذي سيطر على القصيدة الحرَّة في المجموعة الثانية (المعبد الغريق) والذي سيستمر في مجموعة أخرى كان يدور حول الموت والإله ،فما دام الفرد يسير سيراً غير متناه دون أن يعرف النهاية " وفي طريقٍ مظلمٍ غير واضح المعالم ، وحيداً غريباً ، والأصدقاء ينتظرونه في النهاية فإنَّه اكتشف بأن التفعيلات يجب أن تسير نحو نهايتها المحتومة والمكتملة والواضحة ، نحو الموت ، وحينها لن يعود للروي من وجود ولن ينفع أي أمر آخر في الوحدة والغربة . ولذا ستغيب الأمور الثانوية من مثل الغربة والوحدة وستبرز موضوعات فرعية جديدة ، فالفرد يسير الآن نحو الموت ، والإله سيكون منتظراً هناك، ففي قصيدة (شباك وفيقة) يقول :

((وشبَّاكك الأزرق /على ظلمةٍ مُطبقْ، /تبدّى كحبلٍ يشدُّ الحياه /إلى الموت كي لا تموت))[٢٢]

ويقول فيها أيضاً :

((وهيهات أنْ ترجعي من سفار / وهل ميِّتٌ من سفارٍ يعود؟))[٢٣].

إنَّ غاية الحياة هي الموت ، بل الموت هو حياة الحياة ، وهي التي يجب عليها أن تظل مشدودةً إليه لكي تبقى على قيد الحياة ، ففي المقطع الثاني يرى بأنَّ السَّفر نحو الموت لا يمكن العودة منه ليميز بين الموت وبين الطريق التي كان يطرحها في الموضوع الأول فهناك لم يكن يعرف إلى أين يمضي وهنا يعرف تماماً النهاية ويعرف أيضاً بأنَّه لا يمكن العودة منها .

وإذا أردنا الحديث عن الموت فقصيدة أم البروم وحدها تكفي والتي يصور فيها مقبرةً أصبحت جزءاً من المدينة كما يذكر العنوان الفرعيّ للقصيدة[٢٤] والتي يختمها بالعبارة (ويرقب موعد الرب) ، فالفرد حينذاك يعرف النهاية وما عليه سوى انتظار موعد الرب ، بينما يفتتح السياب ويغلق قصيدته التالية في حديث مع الرب بقصيدته (أمام باب الله)[٢٥] وفيها ضمناً يصفه بأنه صائد الرجال وساحق النساء والمفجِّع والمُهلك للعباد والمُوحش للمنازل ولكنَّه مع ذلك لا يثور ولا يغضب ضده تعالى متسائلاً :

((أيثور في حماك مذنب ؟))

ومستسلما :

((تعبتُ من توقُّد الهجير/ أصارع العُباب فيه والضمير ..../ تعبتُ من صراعيَ الكبير..../ تعبتُ من ربيعيَ الأخير..../ تعبت من تصنُّع الحياه)) .

وهذه العناصر الأربعة تدور حول أركان الكينونة فهو يتحدث عن حياته أولاً بوصفه فرداً حين يعرض لنا نفسه أمام توقد الهجير الصحراوي وثانياً بوصفه منخرطاً ضمن مجموعةٍ من الأفراد وبصفه بالصراع الكبير وهذان الركنان كانا يشتغلان من الداخل ، وحينما يطفح نحو الخارج نجده يتحدث عن ربيعه الأخير راهناً فرديته هذه المرة بزمنٍ ما وصفه بـ (الأخير) لأنه يحس بالنهاية دانيةً وفي النهاية فالمجموع يفرض عليه أن يكون حياً ولكنه دونما حياة ما دام الفناء هو غاية الأحياء – كما يقول في قصيدة حفار القبور- ويختتم القصيدة صارخاً (أريد أن أموت يا إله) ما دام ميتاً في الأحوال كلها وما دام الطريق لا يقبل الانتهاء .

وفي قصيدة (دار جدي) يستعيد السياب أطلاله الخاصة ولكنَّها هنا تختلف عن الأطلال الجاهليَّة فهو يقول:

((أأشتهيك يا حجارة الجدار ،يا بلاط ،يا حديد ،يا طلاء ؟ / أأشتهي التقاءكن مثلما انتهى إليَّ فيه ؟/ أم الصِّبا ، صباي والطفولة اللَّعوب والهناء ؟/ وهل بكيتُ أنْ تضعضع البناء / وأقفر الفناء أم بكيتُ ساكنيه ؟ / أم أنني رأيت في خرابك الفناء / محدقاً إليَّ منك ، من دمي / مكشِّراً من الحجارة ؟ آه أيُّ برعم /يربُّ فيك ؟ برعم الردى !! غداً أموت / ولن يظلَّ من قواي ما يظلُّ من خرائب البيوت))[٢٦].

إنه يتساءل عن جدوى مواجهة خرائب بيت قديم كان يقطنه ، أيشتهي الحجارة فيه والبلاط والطلاء أم الصبا والطفولة ؟ وهل بكى خراب البيت أم خلاءه من الساكنين ؟ إنَّه ينفي كل ذلك ليثبت في النهاية بأنَّه يبكي الفناء المُحدق الذي سوف يلاقيه كما لاقى هذا البيت الذي كان عامراً بل إنَّ البيت ليحتفظ ببعض الحجارة بينما لا يحتفظ هو بأيّ شيءٍ ويتساءل :

(أين حياةً لا يحدُّ من طريقها الطويل سورُ ؟) .

مؤكداً فكرتنا الأساس حول الطريق وفكرتنا الثانية حول مأساوية السور الذي ينتظرها في النِّهاية .

لقد ظهر هذا الموضوع بين عامي ١٩٦١ و ١٩٦٢ وحينها كانت تجربة الشعر الحر قد نالت ما يزيد على عشرة أعوام من التجربة والبحث ، والآن يبحث السياب في شكل القصيدة بشكل عام بعد أن قرت ركائزها الأساس وبالأحرى سوف يبتدئ البحث عن إمكانيات تطويرها وإنضاجها ، وأول ما طرحه للتفكير هو موضوع شكل القصيدة بشكل عام ، فلماذا تنتهي التفعيلات عند حد معين وما تزال في النفس حاجة إلى الكتابة والمسير من جديد ؟ كيف تنتهي التفعيلات نهاية مأساوية في نهاية القصيدة على الرغم من أن ما قيل لم يكن كافياً أبداً ؟، يطرح السياب موضوع الموت هنا إذن ليبحث عن تفسير لمعضلة النهاية غير الواضحة للقصيدة ، وهكذا لا يقابل موضوع الموت هنا الروي بل يقابل نهاية القصيدة فالموت يعني نهاية حياة الفرد " وهو ما يعني نهاية التفعيلة من التكرار والمسير ، ولكن ، على الرغم من ذلك فالتفعيلة سوف تستمر في الوجود على الأقل بمظهرها الخارجي حتى وإن آل إلى الخراب فسيبقى منها على الأقل أطلال تفعيلة ، ولكن الفرد الذي أوجد التفعيلة سوف يصير إلى الموت ، إن السياب يبحث هنا عن علاقة الفرد بالتفعيلة فهي سوف تبقى على أقل تقدير بينما سيغادر هو بلا عودة ، وسوف يكون بعيداً عنها ، بل أن التفعيلات بعد انتهائها من الكتابة ستكون شكلاً بلا روح وسيصبح من جمعها ووضعها ميتاً وليست هي بالنسبة إليه سوى كأطلال بيت قديم ، يحدق الموت إليه منها ، التفعيلة تذكرة بضرورة النهاية على الرغم من بقائها ، إنها تمنح الموت لواضعها ، وتهدده وتلوح له به ، وهو لن يجني منها سوى ذكرى أنه كان يقطنها ذات يوم .

قصيدة النمط الحر إذن تمنح صاحبها حرية ولكنها تلوح له بالنهاية المؤلمة ، وحالها في ذلك كحال القصيدة العمودية[٢٧] التي تغري الشاعر بملئها ثم تسلمه إلى الموت الذي فرت منه ونجت بوساطته ، وهذا هو حال أي قصيدة ، ولم يستطع السياب هنا تفسير ذلك سوى بلعبة التفعيلة المرة واللعوب التي تصيد الأفراد وتفجعهم .

ج – الأصل .

يطالعنا ابتداءً بقصيدة (أفياء جيكور)[٢٨] موضوع آخر يرتبط بالموضوع الأول وهو موضوع البحث عن الأصل أو البداية فلما لم يستطع السيَّاب إيجاد تفسير للنهاية ، أخذ يتفكَّر في البدايات الأولى ، متسائلاً ترى لماذا لا بد من النهاية ؟ وهل يمكن للبداية أن تفسر هذه اللعبة ؟ يقول في القصيدة آنفة الذكر :

((يا باب الأساطير / يا باب ميلادنا الموصول بالرَّحم / من أين جئناك، من أيِّ المقادير ؟ / من أيما ظُلَم ؟ / وأيِّ أزمنة في الليل سرناها / حتَّى أتيناك، أقبلنا من العدم ؟ / أم من حياة نسيناها ؟/...../جيكور .. ماذا ؟ أنمشي نحن في الزَّمن / أم أنَّه الماشي / ونحن فيه وقوفٌ ؟ / أين أوَّله / وأين آخره ؟ / ..... / هل أنَّ جيكور كانت قبل جيكور / في خاطر الله .. في نبعٍ من النور ؟)) .

صحيح أن القصيدة تدور حول جيكور ولكن جيكور تعني مكان الطفولة والانطلاق وتعني أيضاً الماضي الذي يتعلق بالبدايات ، والشاعر يتساءل عن تلك البدايات في جيكور ،وحول تلك البداية يتساءل عن مسائل أربع الأولى عن المكان الذي ابتدأ منه الوجود أو انطلق (من أين جئناك ؟) والثاني عن المقادير التي وُجد على أساسها الفرد (من أي المقادير ؟) والثالث عن الزمن (وأي أزمنة ؟) والرابع عن حركية هذا الزمن (أنمشي نحن في الزمن أم أنه الماشي ونحن فيه وقوف ؟) مكمِّلة بذلك التساؤل حول النهاية الذي طُرح قبلاً ، وهنا نلحظ أنَّ التساؤل حول النهاية سبق التساؤل حول البداية في حقبة الحداثة، وذلك أن تفسير النهاية يتطلب البحث في البداية ، لكي نحدد ماهية الفرد أولاً وماهية الوجود ، فإذا كانت التفعيلة تبقى

هيكلاً ويندثر صاحبها ، فهل هي موجودة قبل وجوده لكي تكون خالدة هكذا ، فإذا كانت أزلية فإن هذا يعني أنها تخلد وإلا فلا يمكن لها الخلود ، لا يفعل السياب في هذه القصيدة سوى طرح التساؤلات التي يمكن أن تقودنا نحو الإجابة ولا يجيب عليها في قصيدته هذه ، ولكنه في قصيدة (جيكور شابت) يقول :

((إيه جيكور عندي سؤال أما تسمعينه ؟/ هل ترى أنت في ذكرياتي دفينة / أم ترى أنت قبرٌ لها ؟ فابعثيها / وابعثيني / وهيهات ما للصبا من رجوع / إنَّ ماضيَ قبري وإني قبرُ ماضيَ : / موتٌ يمدُّ الحياة الحزينة ؟ / أم حياةٌ تمد الردى بالدموع؟))[٢٩].

يتساءل : هل المدينة دفينة في الذكريات أم أن الذكريات دفينة في المدينة ؟ هل التفعيلة قبر الفرد أم الفرد قبر لها ؟ ، وهو تساؤل يعرف إجابته ولكنه يريد أن يعرضه علينا بشكلٍ جدلي ، فهو يطلب من المدينة أن تبعث الذكريات إذا كانت هي قبرها ، لقد انتهى الفرد عند نهاية التفعيلة والقصيدة وطلبُ إعادة ميت من قبره أمر مستحيل ، سواء أكانت المدينة القبر للذكريات أم العكس، وهو ما يزال متسائلاً ومؤكداً بأن ماضيه قبره وهو قبر ماضيه ،وأن موته القديم يمد حياته فيجعلها حزينة ، وهذا يعني أن حياته الحاضرة الآن تمد موته السابق بالدموع ، لا فرق بين القبر والميت ما دامت النهاية واحدة ، ولا جدوى من التساؤل ما دام يقود نحو الإجابة نفسها ، ولا جدوى من الجدل كذلك ما دام يقود نحو قضية خاسرة . ولذا يقرِّر في القصيدة الأخيرة من مجموعة المعبد الغريق (الوصية) بأن اللَّحن هو ما يبقى من الناي بعد فنائه بقوله :

(لا تحزني إن متُّ أيَّ باس / أنْ يحطم الناي ويبقى لحنُه حتى غدي؟)[٣٠].

هكذا غير مكترث بالموت ، فلم يجد لتساؤلاته إجابة شافية فأصبح يرى الموت أمراً بسيطاً ومُقبلاً لا محالةَ ولا يمكن الهرب منه بل أنَّه باقٍ بقاء الله تعالى فما المشكلة في تحطُّم الناي إذا بقي لحنه ؟ متسائلاً تساؤلاً استنكارياً ومعتبراً أنَّ البقاء هو للَّحن لا للنَّاي ، البقاء للتفعيلة لا لمبدعها .

عند هذا الحد تنتهي مجموعة المعبد الغريق لتبتدئ مجموعة (منزل الأقنان) وفيها يكرر الموضوع السابق نفسه وهذا ما نلحظه واضحاً في (نداء الموت)[٣١] إذ يقول :

((وباقٍ هو الموت ، أبقى وأخلدُ من كلِّ ما في الحياة / فيا قبرها افتح ذراعيك .../ إني لآتٍ بلا ضجة ، دون آه)) .

بعد أن جعل أمَّه تناديه من القبر فضلاً عن الجدود والآباء ، وهو يستسلم بكلِّ بساطة لأنَّه يبحثُ عن الموت بنفسه ولأنه يدرك بأنَّ غاية الحياة هي الموت كما يقول العدميون ، وبذا فالمجموعة تكمل المجموعة السابقة ولا تضيف إليها جديداً حتى أن حجمها كان أصغر من أحجام المجموعات السابقة على الإطلاق فهي لم تتجاوز ثماني عشرة قصيدةً في ثمانين صفحة تقريباً بينما تفوق المجموعات الأخرى أربعاً وعشرين قصيدة على الأقل في أكثر من مائة صفحة على الأقل في كلِّ مجموعة ، فلم يجد السياب هنا ما يتحدث عنه كثيراً ووجد في تكرار الموضوع نفسه على مدى مجموعتين أمراً مملاً فعمد إلى القصر ، ولم يمهد كذلك في هذه المجموعة لأيِّ موضوعٍ جديدٍ يمكن أن تدور حوله المجموعات الأخرى .

د – الموت الخارجي والاستمرارية .

إلا أن الحال لم يبق على ذلك ففي مجموعة (أنشودة المطر) يفكر السياب في موضوع جديد مرتبط بموضوع المجموعات السابقة ألا وهو موضوع الموت بحدِّ ذاته فبعد أنْ حدَّثنا عن استسلامه للموت بل انتظاره ومراقبته له ينتقل في أنشودة المطر ليتحدَّث عن الموت ذاته وهو ينتقل بذلك مما هو داخلي نحو الخارج إذا نظرنا إلى الموضوع من زاوية الذات أي أنَّه يتناوله هذه المرَّة من جهة الوجود الخارجي للموت ، وانتقاله نحو تصوير الموت هو انتقال نحو تصوير الخارج منعزلاً ، ولكن الخارج ذاك هو في الوقت نفسه داخلٌ كلياً ، فالموت كما سيتناوله السياب في أنشودة المطر هو الموت الكلي والموضوعي ، لقد ابتدأ برسم خارطة الحياة الميتة ، أو فلنقل الشعور بالموت ، وهذا التناول داخليٌّ بالنسبة إلى الموت في حد ذاته .

ويبدو أنَّ في المجموعة السابقة بعض القطع النصيَّة التي تنذر بهذا الموضوع ومن أبرزها قصيدة الشاهدة التي تخيل الشاعر نفسه فيها ميتاً وبدأ بالحديث عن شعور الفرد وهو تحت التراب ، وعلى الرغم من أنَّ القصيدة نفسها ليست أكثر من شاهدة على موضوعٍ جديد ولا يمكن عدها قصيدة مختلفة – ذلك أن الموضوع ما يزال متناولاً من جهة الداخل فهي لا تتحدث سوى عن خيال الموت أو شعور الفرد الحيّ إزاء الموت لا عن الموت ذاته – إلا أنَّها تنقلنا نحو جوٍّ الموضوع التالي أو أنها ترهص به ، يقول فيها الشاعر:

((يا قارئاً كتابي / ابك على شبابي / شاهدةً بين القبور تبكي / تستوقف العابر . يا صحابي / غضُّوا الخطى ولتصمتوا : إن القرون تحكي / في جملةٍ خُطَّت على التُّراب / من نام في القبر ودود القبر ؟ يُسأل لا ينطق بالجواب ؟))[٣٢] .

وهو تناولٌ لا يصوِّر ما في الموت أو لا يفلسفه بقدر ما يعرضه بتأثيره النفسي على المتلقي ، بينما تطالعنا المجموعة الجديدة بكمٍ وافرٍ من القصائد التي تتناول الموت ذاته هذه المرة .

وما يلفت الانتباه في هذه المجموعة هو عودة السياب إلى القصيدة العموديَّة ، فما هي العلاقة يا ترى بين هذا الموضوع وبين النمط التقليديّ لكتابة القصيدة ؟ ، كتب السيَّاب القصيدة الأولى على الشكل التقليديّ – بعد رحلته مع الشعر الحر - وهي قصيدة (مرثيَّة الآلهة)[٣٣] وكتب من ثمَّ قصيدةً ثانيةً محيِّرةً للغاية وهي قصيدة (من رؤيا فوكاي)[٣٤] والقصيدة الأولى منهما لا تلفت الانتباه لأنَّها يمكن أنْ تكون تجربةً عابرةً ، وأما القصيدة الثانية فهي على ثلاثة أجزاء كان الجزء الأول منها والمعنون (هياي كونغاي كونغاي) على النمط الحر وأما الجزءان الثاني والثالث فهما على النَّمط التقليديّ وعلى بحر البسيط وكأنَّ الشاعر أحسَّ بأنَّ ثمَّة علاقة ما بين التصوير الخارجي للموت – والذي عرضه علينا في القصيدتين - وبين المكان كما أحسَّ بضرورة ربط شكل القصيدة بموضوعها فعمد إلى الشكل العمودي لأنه يتوفر على بنية شكلية ثابتة لا تتغير ، ولَّما كان الخارج هذا هو داخلٌ أيضاً من وجهة أخرى عمد إلى الجمع بين الشكلين جاعلاً من أحدهما رمزاً للداخل ومن الآخر رمزاً للخارج ، أراد السياب أن يوازي بين القصيدة التقليديَّة والموت الخارجيّ الذي يبغي تصويره هنا ، وفي الوقت نفسه جعل الجزء الأول على النمط الحر ليجعل من النَّمط الحر رمزاً للموت الداخلي ومن النمط التقليديّ رمزاً للموت الخارجيّ وقد اتخذ من تفعيلة (مستفعلن) من بحر الرجز عروضاً للجزء الأول ليشير إلى العلاقة التي تربط بين الشكلين المعتمدين على التفعيلة ذاتها ، وهو رابطٌ موحَّدٌ يجمعهما ، وهنا أجبر موضوع الموت الخارجي السياب على استعمال النمط العمودي لأنه وجد بأن القصيدة التقليدية يمكن لها أن تتناول الموت الخارجي الذي يريد البحث فيه ، بينما لا يمكن للقصيدة الحرة أن تتناول سوى الموت الداخلي ، القصيدة العمودية تتحدث عن مجموع بينما تتحدث القصيدة الحرة عن أفراد، ولذا يجب على السياب أن يدمج بين النمطين لأنه احتاج إلى شكل يكون قريباً من موضوعه ، وفي الجزء الأول من القصيدة جعل من أسطورة كونغاي الابنة التي صُهرت بقدر الحديد والرصاص لكي يُصنع الناقوس لأبيها وهي أسطورةٌ صينيةٌ ألمح فيها السيَّاب إلى العلاقة بين شكلي الموت هذين، فالابنة هنا تموت لكي يحقّق الأبُ مبتغاه فيصنع ولادته أو خلوده وهو يصنع في الحقيقة موته الداخلي وموت ابنته الداخلي أيضاً :

((فلتُحرقي وطفلك الوليد / ليُجمع الحديد بالحديد / والفحم والنحاس بالنُّضار/ فالحضيض والعلاء / سيَّان والحياة والفناء))[٣٥] .

وهما سيَّان لأنَّهما لم يمنحا الأب - الملك حياةً بل موتاً ومنحا الإبنة موتاً خارجياً حينما صار الناقوس يذكّر كلَّ حين بها وبموتها المفجع ، موت للآخرين ، حتى الموت يمكن أن يكون من أجل الآخرين ، كما هو الحال مع القصيدة العمودية التي تنتهي فيها القصيدة من أجل المجموع .

وفي الجزء الثاني تحدث السياب عن الموت الجماعي بشكل الإبادة في حادث هيروشيما – والقصيدة كلُّها مبنيَّةٌ على هذه الفكرة – فقال :

واليوم في حين وفَّى الدَّين غارمه إلا بقايا وكادت تخلص الذِّمم وكاديُرجِع للدنيا بشاشتَها ما قرَّبته الضحايا وهي تبتسم مشى على الأرض خلقٌ عاش في دمه من وحشها في المخاض الأوَّل الضرمُ[٣٦]

فالموت الجماعي هذا هو موتٌ خارجيٌّ كلياً ولم يكن أمام السيَّاب إلا أنْ يستعمل الشكل العموديّ فيه " توافقاً مع فكرة الخارجيَّة الملحَّة .

وتعود القصيدة من النَّمط التقليديّ لتعاود الظهور مرَّةً أخرى في (مرثيَّة جيكور)[٣٧] وهي تتحدَّث عن المأساة ذاتها وعن الأفعال الغربيَّة المسيحيَّة واليهوديَّة في الدِّيار الإسلاميَّة ، معتبراً أنَّ الموت الذي ينتجونه هنا هو موتٌ جماعيٌّ وخارجيٌّ ويتحدَّث في القصيدة عن لونٍ من الموت أسماه (الاغتيال)[٣٨] ، وربما احتاج بسبب التصوير الخارجيّ للموت أيضاً أنْ يتَّخذ الشكل العمودي شكلاً لقصيدته هذه ، ومن الجدير بالذِّكر أنَّ هذا الشكل سوف يعاود التكرار في مواقعَ كثيرة سواء أكان باستعمال الشَّكل العمودي فقط أم بالمزج بينه وبين الشَّكل الحر ، ولكنه سيظهر كل مرة لدواع تختلف عن الدواعي إليها ها هنا .

وربما يشير الموت الخارجي والجماعي هنا إلى موت القصائد كلها أو موت ديوان الشعر كله ، فالتفعيلة تنتهي والقصيدة تنتهي لأنهما لا بد أن ينتهيا ، ولكن لماذا تنتهي القصائد برمتها ؟ وهل تمثل شيئاً بالنسبة إلى الشاعر ؟ أفلا تمثل الشاعر وتشير إليه ؟ .

كتب السيَّاب بعد ذلك أربعة قصائد كانت عنواناتها تحمل اسم جيكور وكلُّنا يعلم بأنَّها مكان المولد والطفولة ويبدو أنَّ الشاعر يريد الانتقال من تصوير الموت الخارجي إلى فهمٍ أوسع له عبر عرضه في المكان ذاك (جيكور) ويبدو أيضاً أنَّ هذا التأكيد على جيكور في أربعة قصائد متتالية سوف يدفع بالسيَّاب إلى اكتشاف العلاقة الجديدة بين الموت والحياة ، ففي خاتمة (تموز جيكور) يقول:

((هيهات أتولد جيكور / من حقد الخنزير المدثَّر بالليل / والقُبلة برعمة القتل / والغيمةُ رملٌ منثورُ / يا جيكورُ))[٣٩].

وهو يريد التأكيد على الموضوع القديم فالميلاد محاصرٌ بخنزير والقتل ابن للقبلات الكاذبة والرمل يهطل من الغيمة ليقتل كل شيء ، وفي القصيدة التالية (جيكور والمدينة) فسَّر أسباب ذلك فالمدينة تحاصر جيكور فكيف يمكن أن تولد وكيف يمكن أن يولد الشاعر أيضاً مادام مكان ولادته الأول محاصراً ، بدليل تساؤله:

((فمن يخرق السور ؟ من يفتح الباب ؟ يدمي على كلِّ قفل يمينه ؟ / ويمناي لا مخلبٌ للصراع فأسعى بها في دروب المدينة / ولا قبضةٌ لابتعاث الحياة من الطين / لكنَّها محض طينة))[٤٠].

في القصيدة المشهورة جداً (أنشودة المطر) لم يكن السياب مفارقاً للموضوع الأساس في المجموعة كلّها بل أنَّ القصيدة لم تضف أيَّ جديد على تفصيلات الموضوع ما عدا حديثه عن الاستمرارية المقيتة التي ينتج الموت فيها موتاً جديداً ، فهو يتحدث عن هطول المطر والفرحة الغامرة به وبعد ذلك مباشرةً يتحدَّث عن خيبة الأمل ، وهكذا اختتم القصيدة بقوله : ((ويهطل المطر))[٤١]، ليتحدث عن استمرارية وصول المطر وضياعه بأيدي المتحكمين بالمدينة ، على أنَّ اختتام القصيدة بالهطول لا بالضياع كان أوَّل بارقة أمل يشير فيها السياب إلى إمكانية الخروج نحو موضوع جديد .

وفي القصيدة المشهورة الأخرى (المومس العمياء) يتابع على الطريقة ذاتها طرح الاستمراريَّة ثقيلة الوطأة ولكنَّه أدخلها هذه المرة في إطار سرديّ – قصصيّ ربما ليجاري فكرة الاستمراريَّة التي طرحها ويقول في خاتمتها :

((مات الضجيج وأنت بعدُ على انتظارك للرُّناة / تتنصَّتين فتسمعين / رنين أقفال الحديد يموت في سأمٍ صداه / الباب أوصدَ / ذاك ليلٌ مرَّ / فانتظري سواه))[٤٢].

على الرَّغم من أنَّه عرض لنا يأساً كاملاً من قبل ضحية الرجال وبيَّن لنا أنَّ الموت أرحم بها إلا أنَّه يصرُّ على أنْ يعرض جانباً آخر في حياتها وهو جانب الاستمراريَّة الثقيلة التي قادت إلى السأم ، فعلى الرَّغم من الموت الظاهر والطاغي والمستمر إلا أنَّ الاستمراريَّة الزمنيَّة يمكن أن تمحي صداه ، وثقل الاستمرارية هذا هو الذي حدا بالسيَّاب إلى أن يستعمل الشكل القصصي لقصيدته ، إلا أنَّ القصيدة تثير مشكلةً أخرى ، فهي من النَّمط الحر إلا أنَّه نمطٌ مقيَّدٌ تقريباً فالشاعر استعمل تفعيلة (متفاعلن) من البحر الكامل في القصيدة كلها ، ولكن استعماله هنا كان بشكلٍ مختلف فقد التزم في أغلب القصيدة بتكرار التفعيلة لأربع مرات في كلِّ سطر ، والتزامه بذلك يعني رغبةً من السياب في عرض الاستمراريَّة الزمنيَّة على شكل استمراريَّة مكانيَّة مرادفة ، ويعني أيضاً ، اقتراباً أكبر من التزامات النمط العمودي لا حنيناً إليه بل استثماراً لطاقاته التي يمكن تقديمها ، ففكرة الاستمراريَّة الزمنيَّة والمكانيَّة لا يمكن أن يمنحها النَّمط الحر فقط ، وهذا – ربما – ما حدا بالسياب قبل قصيدتين تماماً من قصيدة المومس إلى أنْ يجمع بين النَّمط العمودي والحر من جديد في قصيدة (بور سعيد) على الرَّغم من أنَّ فكرتها مسطَّحةٌ وبسيطةٌ وتفاؤليةٌ تتحدَّث عن مقاومة بور سعيد للغزو، ولكن فكرة الجمع بين النمطين هنا كان الهدف منها اكتناه قوة النمط العموديّ وإمكانيَّة التقريب بين النَّمطين في شكلٍ واحد فجاء شكل المومس عمودياً حراً في الآن ذاته وذلك أن السياب التزم بالنمط الحر ظاهرياً ولكنه التزم بالشكل العمودي أيضاً عبر التكرار للتفعيلات الأربع .

وليس في تجربة بور سعيد عودةٌ إلى النَّمط العموديّ كما أنَّه ليس في المومس عودةٌ إليه ولا تضحيةٌ بأحدهما فالسيَّاب كان يمرُّ بوقت جدلٍ فكريّ بين الموت الفردي والموت الجماعي وقد أبدع فكرة الجمع في قصيدة بور سعيد بشكلٍ جيد وأبدع فكرة الشكل في المومس أيضاً بشكلٍ جيد ، فقد كتب قصيدة بور سعيد على بحر البسيط المركب (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) سواء في الجزء الحر منها أم في الجزء العموديّ ، ولكنه التزم بعدد التفعيلات الثمانية في الجزء العمودي وكان حراً في عددها في الجزء الحر على أنْ يتكون السطر من تفعيلتين على الأقل (مستفعلن فاعلن) أو (مستفعلن فعلن) ما عدا سطرين منهما جاءا

على تفعيلة (مستفعلن) فقط[٤٣] على الرغم من أنهما يمكن أن يكونا مكونين من تفعيلتين أيضاً هما (مستف) و (لنْ) كجزئين مجتزئين من التفعيلتين المشتركتين في بحر البسيط ، وعلى أيَّة حال فإنَّ هذه الألاعيب الوزنية لا يمكن أن تحيل نظرنا عن الفكرة الأساس في القصيدة كلّها ألا وهي إمكانيَّة الجمع بين النمطين بعديدٍ من الأشكال ، وما فعلته قصيدة المومس كان أبلغ فالقصيدة اختارت الشكل المركب من النَّمطين تركيباً لا بأس به فهو لا يتخلى عن النمط الحر في عدد التفعيلات ولكنه يعرض لنا في الوقت نفسه تكراراً للعدد (٤) في أغلب التفعيلات لكي يرضي رغبة النَّمطين ، بل لكي يرضي موضوع الاستمراريَّة الذي يفرض نفسه بقوة الآن .

وفي قصيدة حفار القبور يكرِّر السيَّاب الموضوع ذاته فيؤكد الاستمراريَّة ولكنها هذه المرة استمراريَّة الموت واستمرارية الحلم ، ويبدو أنَّ القصيدتين وجهان لعملة واحدة فهناك صوَّر المومس وهي تنتظر الرجال الذين كانوا سبب انحرافها وهنا يصوِّر الحفَّار وهو ينتظر النساء اللواتي كنَّ سبب اتخاذه هذه المهنة اللعينة ، وكلاهما واقعٌ تحت وطأة الاستمراريَّة التي تشدُّ كلاً منهما نحو الآخر :

((وتظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد / ويظل حفَّار القبور / ينأى عن القبر الجديد / متعثِّر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور))[٤٤].

فكلاهما يسعى نحو الآخر إلا أن الفارق بينهما هو أنَّ المومس تسعى وراء الرجال من أجل الحياة فقط لكي تأكل وتشرب بعد أنْ شرَّدها الرجال أنفسهم ، وأمَّا الحفَّار فإنَّه يريد العيش أيضاً ولكنه يحلم بالنساء ولذا فالحفَّار لديه همٌّ مُضاعفٌ ، هي تسخر منه ، وهو يسخر منها ومن الحياة .

والمومس هنا هي التفعيلة أيضاً فهي تقرب الرجال من أجلها فقط ، بينما يبحث هو عنها وعنه ، على الرغم من أن بحثها عنه كان بسببه هو لا بسببها فالمومس أصبحت موماساً بسبب الرجال ، والتفعيلة تقوم بدورها بسبب الشعراء ، ويريدون منها أن تمنحهم بعد ذلك خلوداً ، إنها تخلد مقابل تضييعهم وموتهم .

وفي ختام مجموعة أنشودة المطر يتوِّجها السياب بالجدلية النهائية بقصيدة (الأسلحة والأطفال) وفيها يقرِّر بأنَّ الطُّغاة يشترون الحديد العتيق من الأسرَّة وغيرها وهي التي كانت يوماً رمزاً للولادة ومكاناً للمولود وللحياة ، ليحولونه إلى رصاصٍ يقتل الحياة إلا أنَّه يريد أنْ يكون الحديد لحياة جديدة لا لموت جديد " هكذا يقول في خاتمة القصيدة :

((رصاصْ رصاصْ رصاصْ حديدْ / حديدٌ عتيقْ / لكونٍ جديدْ))[٤٥].

وقبل ذلك كان يرى شاري الحديد مشترياً للموت لبنيه :

((لك الويل من تاجرٍ أشأم / ومن خائضٍ في مسيل الدَّم / ومن جاهلٍ أنَّ ما يشتريه / لدرء الطَّوى والرَّدى عن بنيه / قبورٌ يوارُون فيها بنيه / حديدٌ عتيقٌ رصاصْ حديدْ / حديدٌ عتيقٌ لموتٍ جديدٍ)) وكذا قوله : " وأمٌ تبيع الحديد العتيق / تبيع السرير الذي أمسِ كان / مهاداً عليه التقى عاشقان / وشدَّ نداء الحياة العميق / ذراعاً بأخرى فما تخفقان / فيا حسرتا حين يمسي غداً / شظايا تدوّي وبعض المُدى / تنحى بها ذراع عن ذراع))[٤٦].

وعلى الرَّغم من ذلك فالقصيدة أكثر تفاؤلاً كما رأينا من خاتمتها من القصائد السابقة فهي تختتم بحلم تحويل الحديد إلى كونٍ وحياةٍ جديدين لا إلى موتٍ جديدٍ كما يريد شاري الحديد الذي لا يدرك لعبة القدر التي تحوِّل الحديد إلى الموت ، وإذا كان كلٌّ من المومس والحفَّار يسهمان في انتاج الموت لأنفسهما فالتاجر يسهم في إنتاجه للجميع ولنفسه فالفقر قتل أبا المومس ، والغزاة المدججون بالحديد استباحوها لتكون زانيةً ، والحفار يحلم بالموسمات بعد ذلك ، ومع ذلك ما يزال الأمل معقوداً على طرد الغزاة والتجار ، وعلى صنع الحياة من الحياة وتحويل الموت إلى حياةٍ أيضاً ، في الأسلحة والأطفال تنتهي مجموعة أنشودة المطر من التشاؤم من المطر المسروق إلى التفاؤل بالحديد ، واقفاً هكذا معلماً للحضارة الصناعية- الحديدية الجديدة بأنَّها ينبغي أن تنتج الحياة لا الموت ، فهل من مصغٍ ؟ .

تنتهي المجموعة بنهايةٍ شكلية تقليديةٍ بالنسبة للموضوع السابق فهي تقوم على فكرة الاستمراريَّة ذاتها مع العلم أنَّ الموضوع تغيَّر تماماً في القصيدة الأخيرة فهل سيغير السياب شكل القصيدة وفقاً لموضوعٍ جديد ؟

٥ – الاستمراريّة الزمانيّة والمكانيّة .

يبدو الفارق واضحاً بين أنشودة المطر والمجموعة التالية (شناشيل ابنة الجلبي) بل واضحاً بشدّة ، فالسيَّاب الذي كان يصارع ويقاتل ويصوِّر الاستمراريَّة المقيتة في مجموعة الأنشودة ترك الميدان تماماً مخلياً الساحة للذي يستمرُّ ورامياً كلَّ ذلك بوصفه ماضياً ينبغي هجره وراء ظهره ، لقد انتقل من الحاضر شديد الوطأة نحو الماضي وهو ينظر إلى مستقبله العدمي، لم تعد مشكلة الحياة المستمرة بلا نهاية تؤرِّقه ولم تعد مسألة علاقتها بالموت تهمُّه " والتفت بدل كلِّ ذلك كلياً نحو ماضٍ أضاعه بسبب استمراريَّة حاضرٍ لم يكن يريد الانتهاء .

في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي الأولى في المجموعة يتحدث السيَّاب عن المطر والرقص المصاحب له والفرحة الغامرة للنخيل والطرقات ، وبعد أن ينتهي من كلِّ ذاك يقول :

((ثلاثون انقضت ، وكبرتُ : كم حبّ وكم وجد / توهَّج في فؤادي / غير أنِّي كلَّما صفقت يدا الرَّعد / مددت الطرف أرقبُ : ربَّما ائتلق الشناشيل / فأبصرتُ ابنة الجلبي مقبلةً إلى وعدي / ولم أرها . هواءٌ كلُّ أشواقي ، أباطيلُ / ونبتٌ دونما ثمرٍ ولا وردِ))[٤٧].

هو لم يعد يملك غير الحلم فالرَّعد يثير ذكرياته ويقفز ليبحث عن الحلم في الحقيقة فيتوهَّم الجميلة ابنة الجلبي قادمةً ومحقّقةً للوعد الذي قطعته معه ولكنه لا يمسك حتَّى بتلابيب الحلم مجرَّد هواءٍ يصفر ويمنح الخواء ، ويدرك تماماً بأنَّه أباطيل يحتفظ بها في ذاكرته التي لا يمكن لها أنْ تتحقق ، فلم يجن ثمرات اللِّقاء ولم يشمَّ منه عطراً حتَّى ، باكياً هكذا على ما مضى ومدركاً أنَّ الزَّمن الذي ضاع لا يمكن له أنْ يعود ، كان في المجموعة السابقة يبحث عن حياته في مكانٍ آخر فلم يجدْها ، وهو الآن يبحث عنها في الماضي وهو يعلم أنَّه ولَّى وانقضى بلا أيَّة إمكانيَّة للعودة .

والماضي هو ما سيدفع بالسيَّاب إلى التصالح مع القصيدة العموديَّة من جديد بشكلٍ مغايرٍ هذه المرة سوف نتحدَّث عنه لاحقاً بعد أنْ نلاحق صورة الماضي كما يرسمها هو ، فبعد الشناشيل يكتب السيَّاب (إرم ذات العماد) عائداً هكذا إلى ماضٍ سحيقٍ جداً يبحث فيه عمَّا يمكن أنْ يعينه ويبحث لفكرته الجديدة عن مؤيدين وجد واحداً منهم في رجلٍ عجوزٍ يحكي لأولاده وأحفاده قصة مدينة إرم التي تقول الأساطير عنها بأنَّها تظهر كلَّ أربعين سنة وقد ظهرت له ولكنَّ النوم راوده فلم يستطع الدخول إليها ولذا يخاطب أولاده :

((ولن أراها بعدُ ، إنَّ عمري انقضى / وليس يُرجع الزمانُ ما مضى / سوف أراها فيكم فأنتم الأريج / بعد ذبول زهرتي فإنْ رأى إرم / واحدكم فليطرقْ الباب ولا ينمْ / إرمْ ... / في خاطري من ذكراها ألمْ / حلم صباي ضاع ... آهِ ضاع حين تمْ / وعمريَ انقضى))[٤٨].

وهو يريد من الأولاد أن يكونوا متنبِّهين لها لا غافلين ، وهو الحلم الذي أفلته من بين يديه بسبب النوم " والتغافل " أو التجاهل ناصحاً بإمساك اللحظة وعدم تفويت الفرصة . لأنَّ ما يذهب لا يمكن إعادته ، كما أنَّ العمر لا يمكن تكراره .

وإذا كان يريد الهروب من وطأة الزَّمن القاسي والمستمر بلا نهاية فإنَّ حياته الآن حياةٌ زمانيةٌ بالكامل فهو مشلولٌ غير قادرٍ على المسير ونعلم جيداً بأن المُقْعد يطول الزمان عليه أكثر من المتحرك وذلك أنَّه مرتهنٌ بمكانٍ واحدٍ لا يتغيَّر بينما يواصل الزمن دورته ببطءٍ شديدٍ لا يُحتمل ، وهذه المأساة نجدها في قصيدة (يقولون تحيا) :

((يقولون ما زلت تحيا .. أيحيا / كسيحٌ إذا قام أعيا / به الداء فانهار ، لم تخفق / على الدَّرب منه الخطى ؟ يا أساه / ويا بؤس عينيه مما يراه؟))[٤٩].

فالخطوة هي سرُّ الارتباط بالمكان ومغادرة وطأة الزمن ، وما دام غير قادرٍ على المسير فهو ليس حياً ، فالحياة عنده ارتباطٌ بين الزمان والمكان ، وبواحدٍ منهما مع وطأة الثاني التي لا تُحتمل لا يمكن أنْ تتمَّ الحياة . وهو الموضوع الذي أكد عليه بشدَّة بقوله :

((آه لكنَّ الصِّبى ولَّى وضاع / الصِّبا والزَّمان لن يرجعا بعدُ / فقرّي يا ذكريات ونامي))[٥٠].

على أنَّ هذه الذكريات هي زاده الوحيد الآن وكلُّ ما تبقَّى له ، فبها يعيش على الأقل الأيام التي مضت :

((لولا الخيالات من ماضيّ تنسربُ / كأنَّها النَّوم مغسولاً به التَّعب / لم يترك الضَّجرُ / منِّي ابتساماً ....))[٥١].

فاستمراريَّة الزَّمان المقيتة والارتهان بالمكان بسبب الداء يخلِّفان ضجراً لا يمكن وصفه يقعده عن الابتسامات والتَّغلب على مصاعب الزَّمن الرديء .

وهكذا تصل ثورته الشديدة على المكان أيضاً حدَّها الأعلى :

((أجنحةٌ في دوحةٍ تخفق / أجنحةٌ أربعةٌ تخفق / وأنت لا حبٌّ ولا دارُ / يُسْلمك المشرق / إلى مغيبٍ ماتت النارُ / في ظلّه... والدَّرب دوَّار / أبوابه صامتةٌ تُغلقُ))[٥٢].

فالأمكنة تتوزَّعه وتتقاذفه كلٌّ منها للآخر وهو كسفينة بيد قرصانٍ قاتلٍ ، أصبحت الدُّروب رمز المكان مدوَّرةً كلَّما ظنّ أنَّه انتهى من واحدٍ منها وجد نفسه على النقطة التي انطلق منها في البداية ، وفي كلِّ مرَّة يواجه إغلاق الباب بوجهه ليعود من جديد ، دائراً هذه المرَّة في استمراريَّة مكانيَّة أقسى من الاستمراريَّة الزمانيَّة التي كان يحبو فيها ، فهنا أقعد تماماً عن كلِّ شيء ولم يبق بينه وبين الموت سوى النفَس وهو يعلو ويهبط فقط .

وهو ما يردفه في قصيدة (عكاز في الجحيم) بقوله :

((وبقيت أدور / حول الطَّاحونة من ألمي / ثوراً معصوباً كالصَّخرة هيهات تثور / .... / وسريري سجني ، تابوتي ، منفاي إلى الألم / وإلى العدم / وأقول سيأتيني يومٌ من بعد شهور / .... / فأسير ...أسير على قدمي / ..../ لو كان الدَّرب إلى القبر / .... / لسعيت إليه على رأسي أو هدبي أو ظهري))[٥٣].

فهو يسير كما الثور المعصوب العينين حول طاحونة يرتبط بها مسجوناً بسريرٍ لا يفارقه أبداً يذكِّره بالموت والتابوت مقرِّراً أنَّه لو كان باستطاعته المسير لسار حتَّى ولو إلى القبر على قدميه أو ظهره أو هدبه ، المهم أنْ يتجه نحو القبر بنفسه ليتخلَّص من هذا الدوران الذي لاينتهي ، الدوران الذي لا يقدِّم سوى العدم فضلاً عن عدميَّة الزمان الاستمراريَّة بلا جدوى .

وبهذا لم يتبق للسياب ما يقوله بعد أن قرَّر المسير نحو العدم ولم يعد يخاف من الموت فقد قال في قصيدة (المعول الحجري):

((ويا مرضي قناعُ الموت أنت وهل ترى لو أسفر الموتُ / أخافُ ؟ ألا دع التكشيرة الصفراء والثُّقبين / ...../ فأين أبي وأمي .. أين جدي .. أين آبائي / لقد كتبوا أساميهم على الماء / ولست براغبٍ حتى بخطِّ اسمي على الماء / وداعاً يا صحابي يا أحبائي / إذا ما شئتمو أن تذكروني فاذكروني ذات قمراء / وإلا فهو محضُ اسمٍ تبدَّد بين أسماء))[٥٤].

معترضاً على كلِّ الموت وعلى كلِّ ما كان يفعله الأوَّلون من خطِّ اسمهم على الماء علامةً على الخلود فليس يريد الخلود في غير هذه الحياة ، بل هو ليس خلوداً فماذا ينفع المرءَ بعد العدم ، لن يبقى منه سوى اسمٍ سوف يتبدد مثل المياه التي لا يمكن جمعها بين مياهٍ تحمل أسماء كثر ، ولن يعود لذكرياته ولأمكنته أيُّ وجودٍ ، ستنتفي حياةً بكاملها ، كونٌ بكامله كما قال ، ولن يبقى سوى الاسم الذي ضاع .

لم يبق له سوى العودة إلى الفكرة الأساس فكرة الاتِّحاد والتي سيتوِّج بها كلَّ نتاجه الشِّعري تاركاً للأجيال من بعده القرار أنْ يفعلوا ما يريدون بها ، وأعني بفكرة الاتِّحاد ، إنَّ السيَّاب بدا مقتنعاً بأنَّ نمطي الشِّعر العموديّ والحر نمطان يمكن لهما أنْ يتَّحدا في قصيدة واحدة ولذا حاول الرجوع إلى النَّمط العموديّ من جديد محاولاً استكشاف الاتِّحاد من جديد ، ففي قصيدة (رسالة) يجمع الشَّاعر بينهما على شكل مقاطعَ تتراوح بين النَّمط العموديّ تارةً وبين الحرّ تارةً أخرى وهي على بحر البسيط ، وبالنسبة للأجزاء العموديَّة منها فالأمر هيِّن ولكنَّ تطبيق بحرٍ مركَّبٍ في جزءٍ حرّ فيه بعض الصعوبة وكان اقتراح السياب أنَّه ينبغي على الأقل استعمال تفعيلتين في كلِّ سطرٍ وهما (مستفعلن فاعلن) على أنْ يكون ذلك منفتحاً بلا قيود[٥٥] وهو ما يطابق فكرة الاستمراريَّة الزمانيَّة والثِّقل المكانيّ .

وأمَّا في قصيدة (إقبال والليل)[٥٦] فقد جمع بين البحر الطويل في الأجزاء العموديَّة وبين الكامل في الأجزاء الحرَّة محاولاً هذه المرَّة الانفلات من وقع الزمان الرتيب ومن الوقع المكانيّ الثابت فاستجاز لنفسه الجمع على أساسس من فكرة الاتِّحاد ذاتها وهي التي تجيز أنْ يكتب الشَّاعر على هذا الشَّكل مادام يكتب شعراً ، والأمر نفسه تكرَّر في قصيدة (ليلى)[٥٧] والتي جمع فيها بين البسيط في الجزء العموديّ والكامل في الجزء الحر وهي آخر قصيدة في الديوان ، ويذكر الأستاذ ناجي علوش بأنَّ القصيدة السابقة (إقبال والليل) كانت آخر ما كتبه السيَّاب في الكويت قبل موته[٥٨]، وهاتان القصيدتان تختمان حياته بمحاولاته التي لم تقف عند حدّ ، ولم تعرف التوقُّف عن فتح مساراتٍ جديدة كلَّ يوم على الرَّغم من معرفته الأكيدة بأنَّه مفارقٌ للحياة وعلى الرَّغم من توقُّف كلِّ شيء بالنسبة إليه .

الخاتمة

لقد ختم السياب حياته مودعاً استمراريتنا الزمانية والمكانية وموروطاً إيانا باستمرارية أكبر وهي الاستمرار على نهجه شديد الوطأة ، ولم أقل بأنه ورطنا بهذه الوطأة من باب التقليل من شأن إنجازه بل على العكس من باب التعظيم لإنجازه فنحن اليوم نبحث عمن يورطنا من جديد ، لقد رسم لنا طريقاً للحرية ولكنه في الوقت نفسه طريقٌ آخر نحو القيود ، فلم تعد أية محاولة يقوم بها الشعراء مقنعةً ما لم تحقق ما حققه السياب ، ولم يعد بالإمكان على ما يبدو من ظاهر الشعر الحر ومسيرته خصوصاً ومن ظاهر الشعر عموماً القيام بأي شيء خارج ما رسمه لنا السياب يوماً حتى كأن ما ورطنا به هو الطريق الوحيد للشعرية العربية أو في أحسن الفروض الطريق الأول ويأتي بعده طريق قصيدة النثر .

وعلى العموم فإن نظرة عامةً على مشروع السياب تظهر لنا النتائج التالية :

- لقد أنجز السياب ومجايلوه النمط الحر ببراعةٍ فائقةٍ وإنجازهم ذاك كان متطلباً أعني بأنه كان لا بد أن يقع في جميع الأحوال وإلا فثمة التخلف .

- وكان الإنجاز متحققاً على عدة صُعد منها ما يتعلق بكيف الخطاب الذي تمحور حول الإخبار ومنها ما يتعلق بشكله وهو شكل التفعيلة ومنها ما يتعلق بموضوعاته وهي الأهم في الإنجاز الحر عموماً ذلك أنها هي التي فرضت التحول نحو التفعيلة ونحو الإخبار .

- لقد بان لنا بأن السياب ونازك والبياتي وغيرهم من أبناء الجيل لم يكونوا يختلفون بشدة حول نسبة البداية الحقيقية لواحدٍ منهما وإنما كانت هناك صراعات دافعها ذاتيٌ ولكنهم في النهاية يتفقون على إسهامٍ كلي قاد إليه العصر بشكلٍ عام .

- لقد انتقل السياب تنقلاته الموضوعية من القرار بالمضي نحو النهاية أو الموت ومن ثم نحو الميلاد أو الأصل ومن ثم نحو الموت الخارجي وأخيراً نحو موضوع الاستمرارية الزمانية والمكانية وهو في هذه التنقلات كان يندفع بقوة الشكل الحر ليسائل الوجود عن وجوده ، وإذا نقلنا الأفكار التي تناولها في هذه الموضوعات نحو شكل شعر التفعيلة أو النمط الحر لوجدنا بأنها المرتكزات الأساس التي لا بد من توفرها لتكون القصيدة حرةً ، وأعني أن هذه الموضوعات هي المبادئ الأساسية للشكل الحر وأن السياب قد كتبها لنا شكلاً ومعنىً .

- إلا أن مشروع السياب كان ذا مرحلتين المرحلة الأولى تحدث فيها عن النمط الجديد من خلال المضي والوحدة والغربة ، وهي الموضوعات التي تهتم بشكل القصيدة ، وهي مرحلة التأسيس ، وأما المرحلة الثانية فقد بحث السياب فيها عن إمكانية تطوير هذا الشكل وكيفية الحد من المشكلات التي تعاني منها القصيدة الحرة في الغربة والوحدة ، حاول تفسير الشكل عبر موضوعات الأصل والنهاية والموت الجماعي ولكنه لم يصل إلى أية نتيجة ، فوجد بأن الاتحاد في النهاية هو الوحيد القادر على تطوير مشروع النمط الحر ، وهذه المرحلة هي مرحلة انطلاق السياب لتطوير الشكل وإغنائه .

وفي الختام أرجو أن تسهم هذه الدراسة الموجزة في رفد حركة الشعر عموماً والنقد خصوصاً وأن تكون عوناً لكل من لديه ما يبحث عنه لأن يجده .

الهوامش

١- يذكر السياب هذا الخلاف في تعليقه في مجلة الآداب – بيروت العدد ٦ – ويدعو إلى تجاوزه فليس المهم عنده الأسبقية بقدر ما يهمه الإنجاز الذي قدموه سوياً . وينظر فيه أيضاً كلام نازك الملائكة في قضايا الشعر المعاصر ١٧ عن هذا الإنجاز فهي تقول بأنه لو لم أقم بهذا الإنجاز أنا ولا السياب لقام به غيرنا فالشعر الحر أصبح في ذلك الحين ثمرة ناضجة وحان قطافها.

٢- هذا ما درسه زميلي فؤاد مطلب في أطروحته للدكتوراه والمعنونة إنتاج المعنى في عصر النهضة العربية ١٢٠ .

٣- ينظر الموجة الصاخبة ، سامي مهدي ٢٢٤ .

٤- ينظر في ذلك محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر طراد الكبيسي ١٥ .

٥- وهي آراء جاءت من قبل محافظين يريدون الرد على قصيدة التفعيلة لدى الرواد وفي ذلك ينظر الموجة الصاخبة (شعر الستينات في العراق) لسامي مهدي ، ٧٩ حيث تحدث عن بعضها . والشعر العربي الحديث ١٨٠٠ – ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، س . موريه ،١٩٥ .

٦- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ١٧ ، وهو رأي السياب أيضاً حيث قال " إن كوني أنا أو نازك أو باكثير أول من كتب على الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهم وإنما الأمر المهم هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه .... ومتى كانت الأبحر العربية القديمة ملكاً لشاعر دون آخر " وهو نص تعليق نشرته جريدة العلم في الرباط ، ص ٤ .

٧- الديوان ٦ .

٨- نفسه ٦ .

٩- نفسه ١٢- ٢٠ .

١٠- الديوان ٧٥ .

١١- نفسه ٨٦ .

١٢- نفسه ٤٢- ٤٦ .

١٣- ينظر دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني ١٠٨ .

١٤- ينظر الموجة الصاخبة ٢٢٤ و ٢٣٥ .

١٥- كتاب السياب النثري جمع وإعداد حسن الغرفي ١٢٨ – ١٢٩ .

١٦- الديوان ٤٧

١٧- ينظر قضايا الشعر المعاصر ١٢١ .

١٨- ينظر الموجة الصاخبة ٢٣٥ .

١٩- الديوان ٥- ٦ .

٢٠- نفسه ٥٦- ٥٧ .

٢١- نفسه ٧٧ – ٧٨ .

٢٢- نفسه ١٢٣ .

٢٣- الديوان ١٢٤ .

٢٤- نفسه ١٣٠

٢٥- نفسه ١٣٥ – ١٣٩ .

٢٦- نفسه ١٤٣ .

٢٧- يقول صديقي الشاعر فؤاد مطلب في مجموعة حرائق الاختلاف ، ص ١٢

((ملعونة كل أشعاري أتمنحنـــــي قصيدةً ثم ما تنفك تسلبنـــي

روحي التي هي أغلى ما خرجت به من الفناء ومن ديجورة الوثن))

٢٨- الديوان ١٨٦ – ١٩٠ .

٢٩- نفسه ٢٠٨ .

٣٠- نفسه ٢٢٢ من قصيدة الوصية .

٣١- نفسه ٢٣٧ .

٣٢- الديوان ٢٨٤ .

٣٣- ينظر نفسه ٣٤٩.

٣٤- ينظر نفسه ٣٥٥ .

٣٥- ينظر نفسه ٣٥٦

٣٦- ينظر الديوان ٣٦٠ .

٣٧- ينظر نفسه ٤٠٣ .

٣٨- قال في قصيدة ثعلب الموت ويقصد به عزرائيل " هكذا نحن حينما يقبل الصياد عزريل : رجفةً فاغتيال " الديوان ٤٤٨ .

٣٩- نفسه ٤١٣ .

٤٠- نفسه ٤١٩ .

٤١- نفسه ٤٨١ .

٤٢- الديوان ٥٤٢ .

٤٣- وردت في المرة الأولى (كالثارِ) في ٤٩٦ وفي المرة الثانية (بالثارِ) في ٥٠٣.
٤٤- الديوان ٥٦٢ .
٤٥- نفسه ٥٩١ .
٤٦- نفسه ٥٧٤ – ٥٧٥ .
٤٧- نفسه ٦٠١ .
٤٨- الديوان ٦٠٧ .
٤٩- نفسه ٦٤٤ .
٥٠- وهي الفكرة نفسها التي وردت في القصيدة السابقة يقولون تحيا ٦٥٦ .
٥١- الديوان ٦٦٢ .
٥٢- نفسه ٦٦٨ .
٥٣- نفسه ٦٩١ – ٦٩٢ .
٥٤- نفسه ٧٠٣ .
٥٥- لقد استعمل الشاعر ست تفعيلات في سطر واحد وهو ما لم يكن ممكنا في النمط العمودي ينظر الديوان ٧٠٨ .
٥٦- الديوان : ٧١٦
٥٧- نفسه : ٧٢٠
٥٨- ينظر نفسه ٧١٩ .

المصادر والمراجع

١ – إنتاج المعنى في عصر النهضة العربية ، فؤاد مطلب ، أطروحة دكتوراه مطبوعة على الكومبيوتر ومقدمة إلى كلية الآداب جامعة بغداد ٢٠٠٧ .
٢ – دلائل الإعجاز في علم المعاني لعبد القاهر الجرجاني ، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا ، دار الكتب العلمية ، بيروت د . ط ، د. ت .
٣ – ديوان بدر شاكر السياب مج ١ ، تقديم ناجي علوش ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، ١٩٧١ .
٤ – الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ – ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، س . موريه ، ترجمة وتعليق د . شفيع السيد و د. سعد مصلوح ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
٥ – حرائق الاختلاف ، شعر ، فؤاد مطلب ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق – سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
٦ – قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين بيروت لبنان ط ٦ ١٩٨١ .
٧ – كتاب السياب النثري جمع وإعداد حسن الغرفي ، المكتبة العالمية ، بغداد ، ١٩٨٦ .
٨ – محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر (الشعر المرسل ، الشعر الحر ، الشعر المنثور ، قصيدة النثر) طراد الكبيسي الموسوعة الصغيرة (العدد ٣١٨) دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
٩ – الموجة الصاخبة (شعر الستينات في العراق) سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٤ .

الدوريات والمجلات

١ – تعليق ، مجلة الآداب – بيروت العدد ٦ – حزيران ١٩٥٤ السنة الثانية ٤
٢ – تعليق ، جريدة العلم في الرباط العدد ٥٩٥٨ -٢ شتنبر ١٩٦٦ ، السنة العشرون.

Abstract:

This study titled ((crisis of the poem's form of Al- Sayab)) we are searching for the achievement which introduced by pioneers (Of course, after the question of whether what they had introduced is achievement or not?) And I do not pretend that I am the first researcher for that achievement, but today we ask differently after the end of a journey modernity Arab poetry, and ask for it in based on overtaking in order to start again, That means we ask bypassing Mstserven at the same time.

The Search talking about one poet who is Badr Shaker Al-Sayab but is in fact talking about the poetic generation in which was Sayab most of the poets leaving aside now controversy among critics, but among poets themselves on leading real novelty Arab poetry "" so it differences can not lead to any search result in just that reassurance of the research to find spirit origin which beginning the Alhaddathwai illusion that we want to keep away from him one hundred percent.

The search starts mainly from the premise that Iraqi poetry modern - in other words Iraqi modernity opened to Arab modernism poetry - began with this generation after the year 1947 and that it inaugurated the era of modernity, which is coming today to finish and that is the largest justification to reconsider all poetic generations previous It an important stage for us in the history of Arabic poetry should return to in order to know how to go to the next stage, and the grief that entices researcher in his research is research in the history of what I call complicity in The western tahguib and know how it is working and develop, in the solution presented by the pioneers in free verse or poetry Trochee our involvement in the issue of combining the Arab heritage and Western Heritage and the era in which we teach is the age of the opening of involvement, agreed with Dr. Fouad Motalib"" which made the matter balance came by poets of old and new, but balance of the predicament in the direction of irreversible forever, The solution was to balance Sayab is the best solution at the time was not there inevitable but today we are involving it completely after developments that

emerged after that involvement and after that we got to the point of no return in the field of Arabic poetry, hence the need to search in the history of such in order to realize the progress of the Arabic Poetry or Iraqi and here I'm not here to know the process of search in question of involvement culturally or historically and that we now face here several questions in the foreground, such as: Can only get involved or is it another solution to the issue in the consciousness of modernity? And to what extent continued involvement concern among Western and Arab? I firmly believe that the involvement began here with Arab modernity and that the Arab poetry before not only attempts substantive rather than formal did not bring it to us the idea of real combining between two thinking they were distinct and become the same to some extent but we became with them without the presence or let us say absolutely absent .

Al-Sayab had ended his life far welling our continuing temporal and spatial and involving us with a biggest continuity They hold approach a toll, I don't say that at least he got us to this brunt of underestimated done but on the contrary deification of accomplished. Today we look who involve us again, he draw a way of freedom, but at the same time by another way about restrictions, no longer any attempt by poets convincing unless achieve what had achieved by Sayab, no longer can be what it seems apparent free poetry and his life generally do anything outside of what Sayab had showed us one day Even if what got us is the only way for Arab poetry or at best the first road and come after him through the prose poem.

Overall, a general view on the Project of Sayab shows us the following results:

- Sayab had achieved and Mjayloh free style in a virtuosic and that achievement was a requirement I mean that it had to be done in all cases, whether there is underdevelopment.
- The achievement was on many levels, including with regard to how the speech which focused on informing and including those related to its form is Trochee

form, including what related to its subjects which the most important of free achievement so they are generally imposed shift towards Trochee and the news. - It had been showed that Sayab and Nazek and Bayati and others who were the sons of generation they weren't disagree strongly on the ratio of the real beginning of one of them, but there were conflicts self-motivated, but they finally agree on a holistic contribution led to the times in general.

- Sayab has moved his movements substantive decision to move towards the end or death and then toward birth or origin and then towards death outside and finally towards Multi continuity temporal and spatial which in this movement was pushed strongly freeform to held accountable presence for its existence, and if we have taken the ideas addressed in These topics toward some form poetry Trochee or free style, we find it the foundation pillars that must be provided to the free poem, and I mean that these issues are fundamental principles of the free form and that Sayab had written it in form and meaning.

- However, the project of Sayab was a two-stage Phase talked about the new style through further unity and alienation, which topics that interested in the poem's form, which is the establishment phase, and the second stage search Sayab where the possibility of developing this form and how to reduce the problems faced by free poem in alienation and loneliness, tried to explain the shape across subjects originally end and mass death, but did not reach any result, and found that the Union in the end is only able to develop a project-style free, and this stage is the stage of starting Sayab to develop the look and enriched. In conclusion, I hope that this study will contribute to the summary in supplying movement of poetry in general, and especially to help all those who have what you're looking for to be finds.