السمات النفسية للإيقاع عند السياب دراسة في قصيدة (ها ها هوه)

أ.مفتاح عواج *

الملخص :

يتناول هذا البحث دراسة إيقاعية لقصيدة من قصائد بدر شاكر السياب ، حيث تم التركيز فيها على الجانب النفسي للإيقاع ، إذ جاء هيكل القصيدة الخارجي والداخلي متجانسا تبعا للإيقاع النفسي ، الذي كان الفيصل في ترسيم وتلوين وتشكيل الحقل الإيقاعي العام للقصيدة ، والتي كان مضمونها الثورة على النظام القديم للقصيدة الشعرية العربية ، والدعوة في نفس الوقت إلى اتّباع الهيكل الجديد لقصيدة الشعر الحر وتبنّيه ، لأنّها تمثل خلاصا من القوالب الشعرية القديمة ، التي عدّت قبورا لمكنونات الشعراء الداخلية ، وجدارا تتحطم أمامه تموجاتهم النفسية فيكبتها الشاعر ولا تخرج إلا بمقدار ما رسم لها ، الأمر الذي ينتج عنه فتور إيقاعي غير متكيّف مع توهّج الذات الشّاعرة لحظة الإبداع ، وهو ما تسعى هذه المقالة لبيان تفصيلاته

Abstract

This research is concerned with the study of the rhythm of one of Badr Shakir Essayyab's poems The focus of this work was on the psychological component of the rhythm The external and the internal structure of the poem was homogeneous according to the psychological rhythm, which was the judge in the demarcation, the coloring, and forming the general rhythmic field of the poem, the content of which was the revolution against the old system of the Arabic poem, and calling at the same time to follow the new structure of the free verse poem and adopting it because it represents a salvation from the old poetic moulds which was considered graves for the inner feelings of the poets and a wall on which their psychological wavering are destroyed Therefore it is written by the poet and it comes out with a slow rhythm inadaptable with the glowing poetic entity in the creative moment, and that is what this paper seeks to explain

. ملامح التحول الإيقاعي في العصر الحديث: شهدت حركة الحداثة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية تغيّرا جذريا من حال إلى آخر ، بعد أن سبقته تحوّلات ثانوية مضمونها الممارسات الاستعمارية ضد الشعوب الضعيفة والمغلوب على أمرها ، فبعد جنوح الدول للسلم وسيادة الأمن على مختلف

* أستاذ مساعد. جامعة باتنة

سكان المعمورة ، أقبلت هذه الدول على بناء أوطانها وتشييد حضاراتها على جميع الأصعدة ، فحتى وإن كان دوام الحساسيات تجاه الدول المستعمرة مازال ثابتا ، إلا أنّ التطوّر في مختلف القطاعات العلمية منها والمعرفية التي تمتاز بها الدول المتقدمة والمنعدمة عند دول الضفة الأخرى ، ترك هذه الدول والخارجة من مصير مجهول تنتشر به جميع الآفات المتنوّعة والسيئة من خراب ودمار وتخلّف ، تتّجه إلى التعامل مع دول الضفة الشمالية وتحتك بها في شتّى المجالات ، فكان على الصعيد الأدبي أن تأثر بعض نقادنا ببعض المذاهب الغربية وانفعل لها شعراؤنا فعملوا على استقدام مختلف المناهج وقاموا بتجريبها على الدراسات الأدبية والإتيان بنماذج غربية ومحاولة فرضها على الواقع العربي وهذا ما صنّف في خانة التجديد في الأدب العربي ، ومنها الشعر الحر الذي ابتدع شكلا جديدا في الهندسة العريقة للبيت الشعري ، الأمر الذي نشأ عنه خلاف بين الأدباء والنقاد كانت نتيجته انقسامهم إلى فريقين ، فريق يضم الذين« لا يريدون الاعتراف بالواقع ويبذلون أعظم الجهد للتشبث بالماضي ، وبما في الحاضر من هذا الماضي ، وفريق يمضون قدمًا مع التطور ، محاولين أن يغيّروا من وسائل تكيفهم القديمة كيما تلائم الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءًا من هذا الجديد وبعض مقوماته »(1) .

ومن هذا المنطلق انصرف الشعراء والنقاد إلى التفتيش والتصفّح في خبايا الشعر الحر ، ونالت هذه القضية حيزا كبيرا من الدراسات المختلفة وغنمت كثيرا من دعم الشعراء الفاعلين فعدّت الأنجح من بين التجارب الأخرى يقول محمود فاخوري : « صحيح أن ألوانًا يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر القديم قد برزت في أنماطٍ من الأراجيز ، والموشحات ، والأوزان المولدة ، والفنون المستحدثة ، إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي ، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود ، وبدا التحول جليا في النصف الأول من القرن العشرين ، وآل الأمر أخيرا إلى لون من الشعر « الحر » اشتهر باسم (شعر التفعيلة) وكانت حركته « أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي ، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء ، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة »(2) .

(1) مصطفى سويف ، الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 04 ، 1969م ص: 06 .

(2) محمود فاخوري ، موسيقا الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، دمشق ، 1416هـ/1996م ، ص: 197.

إذ إن تلك الحركة التطويرية مست القصيدة في بنيتها وعمقها ، وبناء على ذلك يذكر مصطفى حركات أنه من بين العناصر التي اختص بها الشعر الحر عن القصيدة القديمة ، هي تضييعه للميزة « الأساسية للقصيدة العمودية ، وهي: التكافؤ العروضي للأبيات ، وضياع هذا التكافؤ أضعف البيت ومنعه من العديد من مكوناته .

ـ البيت الخطي والبيت الصوتي انفصلا .

ـ البيت ضيع قافيته الموحدة .

ـ البيت ضيع وحدته الوزنية إذ التدوير يحرمه من حدوده الطبيعية

ـ البيت ضيع تعليمه بواسطة الوزن ، فالعلة لم تصبح لازمة فيه .

كل هذا له تأثير على مستوى التركيب الإيقاعي ، والإحساس بالبيت . ففي القصيدة العمودية أنت تعرف بدون لبس أين يبدأ البيت وأين ينتهي ، في القصيدة الحرة أنت لا تعرف دوما ذلك[1] ، وقد كان لفيف من شعراء تلك الفترة يحثون على الثورة على النظام القديم لأنّ تركيبته الإيقاعية هي حبيسة القوالب المعدّة سلفا ، ويسوّقون في نفس الوقت فكرة الشعر الحر لأنّهم أدركوا أنّ إيقاعه أشمل من العروض ، ومنهم السيّاب ونازك والبياتي كما منح هؤلاء الشعراء أهمية كبيرة للإيقاع في الشعر الحر حيث عدّوه أكبر من أن يكون أسيرا لما يصاغ له من قواعد معينة ، بل يجب عليه أن يرتقي إلى تنظيم العملية الشعرية وأن يخضِع النص الشعري له لا أن يكون خاضعا ، حيث يتمثل دوره في « تنظيم وظائف المخ (بمعناها الواسع المتعدد) لدى كل من الفنان والمتلقي ، بما يجعلهما في حالة شعورية واحدة يكشف لهما معا عن واقع جديد (على المستوى الخاص أو العام) لم يكن من السهل اكتشافه لولا انتظام عناصره المبعثرة في سياق تلك البنية الإيقاعي [2] .

إن هذا الدور المنوط بالإيقاع في الهيكل الشعري الجديد فتن الشعراء وسحرهم إذ وجدوا فيه مخلّصهم من تبعية مستبدّة كانت مفروضة باتباع هندسة عتيقة لم تعد تلبي متطلبات إحساس هذا العصر ، فآزروا هذا الطرح بقوة ، وانساقوا وراءه وسوّغوه بإصرار ، لأنهم رأوا فيه أن ممارسته داخل أسوار الشعر الجديد تؤول بهم إلى انثيال في الأفكار وتوليد إثارات لا شعورية ، تكون نتيجته

(1) مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، دار الآفاق ، ص:202

(2) علوي الهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 01 ، 2006 م ، ص: 52

تساوي إيقاع النص بالتجربة الشعرية الحقيقية ، فهو « لا يحاكى أو يضيف فقط ، لا إنه يصارع المعنى أيضا ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة ، ولم يكن الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور ، لو كان مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومتفق عليها كإشارة المرور » (1) .

فمن خلال ممارستك لنظم الشعر الحر تشعر أنك قد ثبّتّ هدفك حين ولجت داخل خفايا هذا النظام الشعري حيث يحيلك إلى هيكل إيقاعي متجانس تستخدمه جسر عبور للوصول إلى غرض ترمي إليه خاطرته الذهنية لتحقيق غاية نفسية شعورية مفادها البوح ما في النفس من مكنونات داخلية منتظمة ظاهرة وخفية ، لعب فيها الإيقاع دورا محوريا في ترتيبها ، حيث تشعر بأن انتظام عناصر هذا الهيكل الشعري لم تأت عبثا فهي منسجمة أحسن انسجام ضمن تموقعات نفسية تنفذ تموجاتها بسلاسة في أغوار النفس ، صقلها الإيقاع وهذّب تركيباتها المؤثرة والمتولّدة من مكونات نفسية ودلالية وصوتية متناسقة تصيّر « الإيقاع أمام القارئ شيئا ماديا محسوسا يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه ـ الإيقاع ـ هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وقاد الشاعر وقصيدته إليه ... معنى أكثر كثافة ، وأكثر عمقا وأكثر إمتاعا ، وأكثر كشفا عن الأعماق البعيدة للإنسان (2).

فكان لقصيدة الكوليرا لنازك الملائكة والتي تعدّ بأنها من الأوائل الذين كتبوا في هذا النوع من الشعر أثرا بليغا في ابتداع ثورة كبيرة في الشعر العربي ، فنجاحه كان نتيجة انسياق العديد من الشعراء لهذا النموذج الشعري وانقيادهم له لأنهم رأوا فيه خلاصهم من الصيغ والقوالب الشعرية المضمحلّة التي كانت تعتبر قبورا لمكنوناتهم الداخلية ، وجدارا تتحطم أمامه تموجاتهم النفسية فيكبتها ولا تخرج إلا بمقدار ما رسم لها ، فالغرض من نظم الشعر هو نقل وإخراج هذه المكبوتات السابحة داخل أعماق النفس إلى فضاء خارجي ملهم بإحساس شعوري عجيب يريح النفس ويبث فيها تموجات خفيّة تجعله يشعر بتساوي إيقاع النص مع تجربته الشعرية ، لأنّ الإحساس ليس « سوى جزء من أعماق غامضة أو معقدة التركيب في نفس المتلقي ، وكأنما الشعر عملية غامضة ، أو بث خفي بين نفسين غير أن هذا الغموض ليس دليلا على فقدان الروابط والقوانين في

(1) سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،د ط ، 1993 ، ص: 135 ، 136.

(2) سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط ، 1993 ، ص: 135

النص الشعري ، بقدر ما هو دليل على العكس تماما ، نظرا لما يؤديه من وظيفة نفسية جمالية منظمة لدى المتلقي والباث على حد سواء ، إذ إن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا »(1) .

زيادة على موسيقى الشعر القديم التي تدل على الرتابة والتي من خلال معرفتك المسبقة لمبدأ ومنتهى البيت الشعري القديم ومتابعتك له تصيب شعورك ببرودة تؤدي بك إلى اللامبالاة والرتابة ، بينما في الشعر الحر أنت لا تدرك ذلك مرارا حيث يكون دوام تركيزك ثابتا مستمرّا ، متنبئا مخرج كل كلمة ومسمعها ووظيفتها داخل المعنى ودلالتها في بنية النص وأثرها عند التلقي ووقعها على النفس لأنّ « الموسيقى ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر فحسب بل هي جزء من بنيته ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن خفايا النفس ودفائنها » (2) .

وقد عبر عن هذه الحالات معظم الشعراء المعاصرين وجسّدوها في قصائدهم ومنهم السيّاب حيث « ناقش السيّاب فيما ناقش من أمور الشعر قضية الموسيقى وإيقاع القصيدة ووزنها وقافيتها وكل ما يمت إليها بصلة منطلقا في ذلك كله من مسألة شغلت بال الأدباء والنقاد في حينها وهي مسألة الحداثة ، ولا عجب في ذلك فالسيّاب من رواد الحداثة والمنتصرين لها ، وعماد هذه الحداثة لديه الانفلات من صيغة القصيدة التقليدية ، ومن ثم بناء القصيدة الجديد على وفق إيقاعات موسيقية تلائم غرض الشاعر غير محدودة أو مقيدة بنموذج يحدد سلفا من قبله والأوزان التي قصدها السيّاب هنا ليست إلا الأوزان الخليلية القديمة التي اعتمدها الشعراء وما الدعوة هنا إلا إلى إعادة صياغة الشكل الشعري بموجبها وليس العكس أي إعادة ابتكار أوزان أخرى » (3) .

كما أنّ الإيقاع في الشعر التقليدي كان حبيس الزحافات والعلل فكل شاعر ملزم بالتقيد بهذه التغييرات حيث يوجد لكل وزن شعري قيود خاصة خاضع لها يجب على الشاعر أن يكون أسيرها حتى وإن كانت نفسيته وأحاسيسه تتوق لأكبر من ذلك ، هذه القيود سقطت في الشعر الحر لأنّ « الشعر الحر يستخدم

(1) علوي الهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 01 ، 2006 م ، ص: 49

(2) عباس جخيور سدخان ، رائد حميد البطّاط ، علي حسين جلود ، التعالق النفسي والإيقاعي في روميات أبي فراس الحمداني ، مجلة جامعة ذي قار ، م 08 ، العدد 04 ، 2013م ، ص: 65

(3) هيام عبد زيد عطية ، بدر شاكر السياب ناقدا ، مجلة القادسية للعلوم الانسانية ، م 12 ، العدد 03 ، 2009 م ، ص: 04

الزحافات والعلل أوسع استخدام ، فمثلًا التذييل والترفيل يكونان في مجزوء الكامل ... غير أنَّ تخلص الشعر الحر من كمية التفعيلات يبيح استعمال التذييل في أي بيت من القصيدة وهكذا» (1) .

. النظم على البحور المركبة: وقبل الغوص في دراسة أبيات من قصيدة (ها ها هوه) نعرّج على هيكل القصيدة وإطارها الخارجي من حيث الأوزان والقافية ، حيث نرى أنّ نظم السيّاب قصيدته على بحر الطويل دلالة نفسية على التحدي مضمونها الرد على أصحاب الشعر التقليدي الذين يدّعون بأن الشعر الحر لا يصلح نظمه إلا على البحور الصافية فالابتعاد عن نظم القصائد على البحور المركبة والاكتفاء بالبحور الصافية يولّد شعورا بالانهزام عند المجددين تجاه دعاة الشعر التقليدي ، لكننا نجد السياب يستأسد ويبعث برسائل التحدي بنظم الشعر الحر على البحر الأكثر نظما وشهرة عند أصحاب الشعر العمودي ، إلى جانب أن بحر الطويل من مميزاته الاتساع واحتواء أكبر قدر ممكن من الأحاسيس المعبرة والتي بمقدور الشاعر أن يوظفها ، فعند تقطيعنا لهذه الأبيات يظهر لنا أنها من بحر الطويل ، حيث كانت له الحرية في اختيار عدد التفعيلات في السطر الشعري ما بين أربعة أو اثنتين:

ـ وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ
ـ وَبَابُنْ/ غَفَا بَيْنَ شْ/ شُجَيْرَا /تِ أَخْضَرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ
لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ
لَقَدْ أَثْ/مَرَ صْصَمْتُلْ/لَذِي كَا/نَ يَثْمُرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ
ـ مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَائِعٌ
ـ مَعَصْصُبْ/ حِ بِلْبُوقَا /تِ أَوْ نُو/حُ بَائِعُنْ
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ
ـ بِتِينٍ مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّرُ
ـ بِتِينِنْ / مِنَ ذْذِكْرَى/ وَكَرمِنْ/ يُقَطْطُرُو

(1) عبد الله درويش ، دراسات في العروض والقافية ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط 03 ، 1407هـ/1987م ، ص: 11 ـ 12

ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ
ـ عَلَى كُلِّ شَارِعِ
ـ عَلَى كُلُ/ لِشَارِعِنْ
ـ فَعُولُنْ /مَفَاعِيلُنْ
ـ فَيَحْسُو وَيَسْكَرُ
ـ فَيَحْسُو/ وَيَسْكَرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ
ـ بِرِفْقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّرُ
ـ بِرِفْقِنْ / فَلا يَهْذِي/ وَلا يَ /تَنَمْمَرُو
ـ فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

إنّ السيّاب من خلال هذه الأبيات يبرز أن النموذج القديم كان عائقا لتحقيق ما كان يصبو إليه ، فكأنّه يبيّن قدرة الشاعر على التصرّف بحرية كيفما يريد ، واستغرابه لأسباب التشدّد الماضية بالتمسّك والاعتماد على هيكل البيت العمودي فقط دون سواه ، بإعطائه الحريّة في كتابة الأبيات السابقة على عدّة مناح ، حيث يستقيم نظمها حتى على المنوال القديم من خلال الهندسة التقليدية المعروفة للبيت الشعري ودون إهمال للقافية أو الروي ، فأعطى قيمة للإيقاع على حساب شكل البيت ، بتغيير وتعديل طفيف يمكن ملاحظته كما يلي:

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ
مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَائِعٌ بِتِينٍ مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّرُ
عَلَى كُلِّ شَارِعٍ فَيَحْسُو وَيَسْكَرُ بِرِفْقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّرُ

فالسياب يمفصل البحور على مقاس انفعالاته النفسية ، فهذه الخاصية نجدها عند السيّاب سواء في الزحافات والعلل أو الأوزان فهو قد نظم كما لاحظنا هذه القصيدة على بحر الطويل ، لأنّ هناك من يرفض استعمال هذا البحر في الشعر الحر ، لأنّ الطويل بحر تام ، يقول عبد الرضا علي: « وهذا غير جائز لأنّ الطويل تام دائما ، ليس له مجزوء ولا مشطور »(1) . وهو تحد من السيّاب بنظم الشعر الحر على بحور ذات التفعيلات المركبة ، ويقول محمود علي السمان: « وأكثر ما

(1) عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997م ، ص: 130.

يجيء الطويل في الشعر الحر يكون بمجيء وحدته الموسيقية (فعـولن مفـاعيلن) مرتين في البيت الواحد ، أو مرة واحدة ، وقلّ أن تجيء هـذه الوحـدة أربـع مـرات على صورتها في البيت العمودي ، والأقلّ أن تـأتي بخـلاف ذلـك زيـادة أو نقصـا ، ولـوروده قلـيلا في الشـعر الحـر ، فـإن ضـروبه لا تزيـد عـن ضـروبه في الشـعر العمودي إلا ضربا واحدا هو مد » مفاعيلن« فتصبح » مفاعيلان « »[1] .

ومن أمثلة الضرب مَفَاعِيلانْ والتي جاءت مخرومة فأصـبحت فَـاعِيلانْ قـول السيّاب:

ـ هَـا .. هَـا .. هُـوهْ
ـ هَـا هَـا هُـوهْ
ـ فَـاعِيـلانْ

فيضيف زحافات وعللا وأعاريض وأضربا لم تكن موجـودة لهـذا البحـر في الشعر التقليدي بالاعتماد على ما يلج في أغوار نفسه من أحاسيس ومشـاعر ، كمـا أنّه لم يكتف بالطويل بل نظم على عدّة بحور مركبة كالبسيط والسريع مـثلا ، فمـن البسيط هذه الأبيات من قصيدة : (أفياء جيكور) ، بالرغم مـن صـعوبة الـنظم علـى هذا البحر إلا أن السيّاب استطاع أن يأتي بقصيدة رائعة ومنها:

ـ يقول السيّاب:

ظِلٌّ مِنَ النَّخْلِ أَفْيَاءٌ مِنَ الشَّجَرِ
أَنْدَى مِنَ السِّحَرِ
فِي شَاطِئٍ نَامَ فِيهِ المَاءُ وَ السَّحبُ
ظِلٌّ كَأَهْدَابِ طِفْلٍ هَدَّهُ اللَّعِبُ
نَافُورَةٌ مَاؤُهَا ضَوْءٌ مِنَ القَمَرِ

ومن السريع كذلك هذه الأبيات من (قصيدة المطر) ، يقول السياب:

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ
وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَرْ
وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُومْ
وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرْ

(1) محمود علي السمان ، العروض الجديد ، أوزان الشعر الحـر وقوافيـه ، دار المعـارف ، دط ، 1983 ، ص: 101.

أُنْشُودَةُ المَطَرْ . . .
مَطَرْ ...
مَطَرْ ...
مَطَرْ ...

ويقول عبد الرضا علي في بحر السريع: « قالبهُ الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمحُ بأي تلاعب أو تغيير لذلك تحاماهُ شعراء حركة الشعر الحر ، باستثناء بدر شاكر السيّاب الذي نظّم فيه عدّة قصائد ، منها « أفياء جيكور » (1).

فنرى أنّ السيّاب مهما قيل عن استعمالات البحور المركبة في الشعر الحر فهو لا يأخذ برأي من يرى أنّهم كانوا ومازالوا ضدّ الحداثة وبالرجوع إلى قصيدة (ها ها هوه) نرى أنّ السيّاب قد جسّد معاناته من خلال الأبيات التالية من قصيدة (ها ها هوه) يترجم فيها هذه الثورة على كل ما هو تقليدي والتي يقول منها:

لَقَدْ سَئِمَ الشِّعْرَ الَّذِي كَانَ يَكْتُبُ
كَمَا مَلَّ أَعْمَاقَ السَّمَاءِ المُذَنَّبُ
فَأَدْمَى وَأَدْمَعَا
حُرُوبٌ وَطُوفَانٌ بُيُوتٌ تُدَمَّرُ
وَمَا كَانَ فِيهَا مِنْ حَيَاةٍ تَصَدَّعَا

فالسيّاب في هذه الأبيات يبين مدى رتابة موسيقى الشعر القديم التي تؤدي إلى الملل والسأم لدرجة أنه شبّه حالته بحالة المذنّب الثابت في السماء فلا هو ينفع ولا حتى يضرّ حين بقائه في نفس المدار ، وتخصيصه بذكر المذنّب دون غيره من المجرّات والكواكب كالقمر والشّمس إشارة نفسية على عمق الأسى الذي يعيشه ، فكل هذه المجرّات متحرّكة بارزة أحيانا وآفلة أحيانا ، وسيّارة ، فميزتها أنها حركية الإيقاع ، فوظّف كلمة المذنّب في المتن لأن نجاحه في إبراز حالة نفسية حقيقية يقابلها كذلك مدى نجاحه في استحضاره لصورة رمزية دلالية تمثّل ترجمة لهذا الإحساس وتوضيحا له ، فنجده قد أتى بصورة غير مرئية من عالم الفضاء ، لا تدركها العين المجرّدة حتى لا يبقى المتلقّي يتمعّن الصورة وينسى الألم والمعاناة ، ففي هذه الحالة ينصرف ويتجاوز المتلقّي الصورة النمطية التي صورها السيّاب وهي حالة المذنّب في الفضاء ويتفرّغ إلى إدراك الإحساس

(1) عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997م ص: 121.

الحقيقي بالشاعر ، هذا الإحساس العميق الذي تجسّد في النّص الشعري من خلال تصعيد الشاعر لتصويره الفني وتشخيصه لمعاناته النفسية باختياره الشيء الأكبر المتاح للبشرية من خلال النظر ، من سماء ومذنبات فالإنسان لا يرى ولا يدرك ما وراء السماء ولكن لا يوجد في الدنيا ما هو أكبر من السماء والمذنب حسب ادراكاتنا ، فالذي يكون في هذه الحالة يسير به الأمر إلى الشعور بالأسى ويشعر بجرح ينخر جسده ويدمي مشاعره النفسية نتيجته الدموع على هذا الوضع البائس ، الشيء الذي سيولد الانفجار النفسي ، فهو يريد التغيير حتى ولو كان بالحروب والدّمار ، فمزج بين عمل الإنسان حين ينفجر بقيامه بالحروب والتدمير ، وعمل المذنب حين يخترق الغلاف الجوي نتيجته التغيير والانخفاض الحاد في لطقس لسنوات ، أو عند ارتطامه بالجانب المائي للأرض الأوسع من اليابسة حيث تكون نتيجته غمرة المياه وبالتالي حدوث الطوفان ، وكلاهما يؤدي إلى خراب في الحياة وتصدّعها ، زيادة على أنّ حال الدّمار هذا لن يغيّر من الوضع البائس شيء بل يبقى تقريبا على دوام حاله نتيجته قطع للأمل والرجاء ويأس أكثر مما سبق عليه ، وهي مناداة صريحة قائمة على التنويع والتجديد لإيجاد إيقاع مميز يشمل الأوزان الشعرية ولا تشمله ، ثم يضيف قائلا:

لَقَدْ سَئِمَ الشِّعْرَ الَّذِي لَيْسَ يذْكرُ
فَأَغْلَقَ لِلأَوْزَانِ بَابًا وَرَاءَهُ
وَلاحَ لَهُ بَابٌ مِنَ الآسِ أَخْضَرُ
أَرَادَ دُخُولاً مِنْهُ فِي عَالَمِ الكرَى
لِيَصْطَادَ حُلْمًا بَيْنَ عَيْنَيْكِ يَخْطِرُ
وَهَيْهَاتَ يَقْدَرُ!

ثم يعود من جديد ويستخدم التكرار في المتن ، فاصحا عن حالة نفسية سيئة تظهر من خلال ترديد ذكره للسطر الشعري: لقد سئم الشعر الذي ليس يذكر ، وهنا تدخل حاسة السمع ، بعدما ذكر في السطر الأول للجملة الشعرية التي سبقت ، كلمة (يكتب) فهو لا يطيق حتى سماعه ، مما اضطره إلى الانفلات عن نماذج الأوزان القديمة ودخل في رحلة البحث عن هيكل جديد فالسيّاب استعمل كلمة (ولاح له) دلالة على أنه في رحلة بحث وأبصر شيئا جديدا يصبو إليه يمكنه من الانتقال من حال إلى حال ، كما أنّ توظيفه لكلمة (باب من الآس) تدل على إصراره على التغيير فكل والج إلى فضاء ما لا بد له من مروره بالباب ، فالباب رمز للحرية والانعتاق حين يفتح ، ورمز للوحشة والوحدة واليأس حين يغلق

ويصدّ ، ففي الأول استعمله للغلق ، وفي الثاني استعمله للتحرر ، فالآس هو الدائم الخضرة في جميع الفصول فكأنّه يخبرنا في قرارة نفسه بأنّه قد أصاب ضالته المنشودة الصحيحة والدائمة وظفر بها ، واستعماله للّون الأخضر دلالة على ما وراء هذا الباب فرمزية اللون الأخضر هي السماح بالمرور إلى ما بعده ، كاستعمال اللون الأخضر مثلا للسماح بالمرور عند إشارات المرور ، أو غيره من لغة الولوج التي يمثلها اللون الأخضر في شتى الحالات ، فهو دائما معناه المضي قدما وعدم الصدّ والإرجاع والرفض ، فالأخضر عند السيّاب دلالة على أنّ هذا الباب والذي أعطى له رمز الآس دائم السماح له ولمن يسلك بعده هذه الطريق فقد وجد ميدانا مهيّأ وأفضل من ميدان آخر ، حيث أراد أن يسوم فيه حيث شاء ، فما بقي له إلا أن يمارس تجربته فيه ، فالشاعر أراد أن يكشف عن خبايا ما في نفسه في عالم آخر وهو عالم الكرى عالم النوم ، غير الواقع الذي يعيشه ، فالإلهام لا يتأتى حين يكون إحساسه أميل إلى الواقع بل حين يغلب على إحساسه الإلهام فينتقل إلى فضاء آخر ملهم بالمشاعر فأراد أن يلج هذا الباب من أجل تحقيق واصطياد حلم ظلّ معلّقا وخاطرا بين العينين في نفسه ، وكلمة (ليصطاد) تدل على أنّ الشاعر مازال يعاني من إرهاصات البحث فهو لم يسترح بعد حتى وإن وجد الميدان الذي ما فتئ يصبوا إليه ، إلا أنّ ما تتوق إليه نفسه مازال معلقا ، فمكان الصيد لا يدلّ على وفرة الصيد ، فهو دائما في رحلة البحث لتحقيق حلمه ثم يعود به الإحساس إلى تجربته الأولى ، فكلمة هيهات تدل على الرجاء والأمل والتساؤل وفي نفس الوقت الخوف من الآتي فلربّما يكون هذا الطريق مفتوحا لما يصبو إليه الشاعر ، لكن لا ضامن لذلك لأنّ أفقه غامض

السياب يدعو إلى الثورة على النظام القديم في القصيدة العربية ، فهو كالمهاجر إلى بلد جديد ينعم بالحرية ، بعدما كان تحت ضغط الدكتاتورية ، فالعالم في تقدم حضاري كبير ، ومميزات هذا العصر تختلف عن مميزات العصر الماضي فمن غير الممكن أن تعيش في عصر حديث بأساليب من الزمن الماضي ، فرأى فيه السيّاب وبعض الشعراء مواكبة للتجديد ووجدوا فيه أنه الوحيد الذي يحوي أحاسيسهم ويمنحهم قدرة للتعبير عن ما في داخلهم وبعبارة أخرى وجدوا فيه الإيقاع الذي يتجاوز قيود العروض دون الخروج عن أوزانه فهم يقرّون بأن الإيقاع أشمل من العروض ويجب أن يكون العروض تابعا للإيقاع وليس العكس ، فيقول السياب :

من النفس من ظلمائها راح ينبع
وينثال نهر سال فانحل مئزر
من النور عن وضاء تخبو وتظهر

يريد السياب من خلال هذا أن يفصح لنا من خلال كلامه بأن الإيقاع الصحيح والحقيقي لتموّجاته النفسية بدأ يظهر من خلال انسلاله من النفس ، وينبع من ظلمائها من داخل أغوارها ، واستعمل كلمة (راح ينبع) دلالة على أن النبع يمثل الجريان الخفيف والدائم الذي لا يتوقف فهو ليس واديا الذي قد يمسّه الجفاف وتتوقف مسيرته ، ولكنّه إحساس كالنبع مصدره من ظلماء النفس التي لا تعرف أغوارها كما لن تدرك مصدر النبع ولكنه دائم الجريان ، هذا التجسيد لإحساس النفس جسده بالنهر الدائم السّيلان ، فشبّه عودة الحياة الشعرية في الشعر الحر في النفس كالحياة على الأنهار لأنّ قيام الحضارات لا يكون على البحار والوديان والمحيطات وإنّما على الأنهار فالنهر مصدر الحياة في كل جوانبها ، فهذه المعاني حقيقية صادرة من تموّجات حسنى ذات إيقاع متميز ظاهر وخفي ، ثم يضيف قائلا:

وفي الضفة الأخرى تحسين صوته
فما كان يسمع
كما يشعر الأعمى إذ النور يظهر
يناديك
ها ها هوه

وفي النوع الآخر لم يعد يسمع ما يكتب حتى وإن اجتهد غيره في تحسين صورة الشعر التقليدي ، فتحسين صوته غايته هي تزيينه وتنميقه ، وتوظيفه لعبارة (وفي الضفة الأخرى) لها مدلول الرؤيا الأحادية ، فشتان بين من يرى بعينين كمن يرى بعين واحدة ، فالسيّاب مطلّع على الضفتين ، والآخر مازال في الضفة الأخرى ، ولم يطلّع على خبايا الضفة الجديدة ، ووظّف كلمة (لا يسمع) بدل من كلمة (لا يعجب) ، لأن الإعجاب يكون بعد سماعك لشيء ثم تعطي رأيك فيه ، لكنه وظّف كلمة (لا يسمع) للدلالة عن تبلّخه حتى عن سماعه وعدم قبوله ، وشبّه حاله بحال الأعمى ولم يقل (الكفيف) لأنّ الأعمى قد يتراءى له بعض السراب أمّا الكفيف فلا يرى شيء ، هذا الأعمى الذي يشعر بظهور النور ولكن لا يحس به لأنه لم يتعرف عليه ، فبيت القصيد هو ترجمة الإحساس العميق الموجود في

الداخل ليظهر كما هو للخارج ، فإذا لم تستطع فأنت تدرك بأنك أسير القيود وتعرف حينئذ أنك متشوق للتجديد وتجد نفسك في موقف الأعمى الذي ينتظر ضياء يسطع من خلال نور فتنادي وأنت تقريبا متلعثم مصاب بالتعتعة تحاول أن تردد كلمات حقيقية عن الشعر الحر مغزاها (هاذا ، هاذا ، هو ، هو) لكنك لا تستطيع فتشير بإصبعك وتحاول الإخبار قدر المستطاع فينتج قص للكلمات وتلفظ السهل منها فتقول: (ها ها هوه) خلاصة لما سبق إن نموذج الشعر الحر استورده العرب من أوروبا وصبغوه بصيغة خاصة يغلب عليها طابعهم وتراثهم ، لأنّ الإيقاع في الشعر الحر أكثر تأثيرا من غيره فهو غير مقيد ، حيث ينتهي السطر الشعري أو الجملة الشعرية حين ينتهي إيقاع الشاعر ، بينما الإيقاع في الشعر التقليدي يجب أن يتوقف عند الحدود المرسومة له سلفا ومحكوم عليها بأن لا يتجاوزها لذلك كان الشاعر يحاول أن يوظّف ما كان يراه مهمّا فقط ويتخلى عن الباقي فهو مسير وليس مخيرا ، ومن خلال هذا المقال نستخلص أهم السمات النفسية للإيقاع عند السياب في هذه القصيدة :

1 ـ توظيف السياب وتخصيصه للمفردات والعبارت الدالة على القصص الخيالية ، والكون الواسع ، والفضاء الفسيح ، وكما هو معروف من خلال قصائده أنه متأثر بالخيال الواسع وبالأساطير لذلك يسعى إلى توظيف بعض من هذه الألفاظ الدالة على العمق النفسي للشاعر وتصوره العميق وانفعالاته الوجدانية

2 ـ استعمال السياب للبحور ذات التفعيلات المركبة هو تحدي نفسي لشعراء الشعر القديم الذين يرون أن الشعر الحر لا يصلح نظمه إلا على تفعيلات البحور الصافية ، وهذا موضع نقص لصالحهم ضد المدافعين عن الشعر الحر ، وحجة لهم على أصحاب التجديد

3 ـ تبحبح السياب في استعمال أوزان البحور المركبة على حسب تموجاته النفسية ، من خلال التفنن في صياغتها على الشكل الذي يريده .

4 ـ تمكّن السيّاب وتوفيقه في استحضاره للصور الرمزية والدلالية عند محاولة إبرازه للحالات النفسية والتي تمثّل ترجمة لإحساسه العميق وتوضيحا لانفعالاته الوجدانية .

المصادر والمراجع :

1. سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتـاب ، القـاهرة ، د ط ، 1993 .
2. عباس جخيور سدخان ، رائد حميد البطّاط ، علي حسين جلـود ، التعـالق النفسـي والإيقـاعي في رومیـات أبي فراس الحمداني ، مجلة جامعة ذي قار ، م 08 ، العدد 04 ، 2013 م
3. عبد الرضا علي ، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1997م
4. عبد الله درويش ، دراسات في العروض والقافية ، مكتبة الطالب الجامعي ، مكة المكرمة ، ط 03 ، 1407هـ/1987م
5. علوي الهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 01 ، 2006 م
6. محمود علي السمان ، العروض الجديد ، أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ، دط ، 1983
7. محمود فاخوري ، موسيقا الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، دمشق ، 1416هـ/1996م
8. مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، دار الآفاق
9. مصطفى سويف ، الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 04 ، 1969م .
10. هيام عبد زيد عطية ، بدر شاكر السياب ناقدا ، مجلة القادسية للعلوم الانسانية ، م 12 ، العدد 03 ، 2009 م