بدر شاكر السيّاب

من إشكاليات رياديات التجديد في الشعر الحديث

سامي سويدان

قد لا يكون في تعقّب سيرة بدر شاكر السيّاب هنا كبير طائل، وهي على كل حال متوفرة في أكثر من مرجع[١] ذلك أنّ أهمية الشاعر الأساسية كامنة في إنتاجه، وقيمة هذا الإنتاج قائمة فيه لا خارجه[٢] وإن ساهم هذا الخارج، أكان متعلقاً بحياة صاحبه أم بالوضع الاجتماعي الذي جاء في خضمّه، في إضاءة بعض جوانبه وبالرغم من أن الغرض الأساسيّ لهذا البحث هو تلمّس الأوجه الريادية البارزة في أعمال بدر شاكر السيّاب، وتملّي السمات الجماليّة التي عرفتها أهمُّ ذراها الإبداعية، فإن الالتفات إلى ابرز القسمات العامّة في شخصيته قد يشكّل توطئة مناسبة للمسعى المذكور، بقدر ما يمثّله من توضيح للمصدر الذي نشأت عنه جملةٌ من التوجّهات والتحوّلات في حياة السيّاب وشعره.

لعل أهم سمة تسترعي انتباه المتفحّص لسيرة هذا الشاعر هي الاضطراب العميق الذي وسمها، وتمثّل في جملةٍ من الانعطافات أو الانكسارات الحادّة في مواقفه وقصائده. وإذا تجاوزنا تقصّي التفاصيل المتعلّقة بذلك فلنتوقّف عند مسألة محوريّة لا توضح الاضطراب المذكور بزخمه وعنفه وحسب، وإنما تضيء كذلك آثاره ومضاعفاته في أوجه ومجالات عدّة هذه المسألة هي مسألة الالتزام التي لم تكن شأناً خاصّاً بالسيّاب بقدر ما كانت من أبرز المسائل التي شغلت الشعراء والأدباء والمثقّفين العرب في العقدين التاليين للحرب العالمية الثانية وضياع فلسطين بشكل خاصّ. وربما قدمت الساطرة التي جرت بين رئيف خوري وطه حسين في منتصف الخمسينيات حول أدب الكافة وأدب الخاصة فكرةً أولية عن هذا الوضع[٣] كانت فكرة الالتزام تختصر عدداً من القضايا العامّة التي كان الملتزمون يجدون أنفسهم معنيّين بها ومنتصرين لها ومناضلين من أجل بلوغها في تلك المرحلة، كما تظهر مساهمة رئيف خوري آنذاك في المناظرة المذكورة[٤] ولم يكن تصوّر السيّاب للالتزام بعيداً عن أطروحات رئيف خوري، ويرجّح أن تكون علاقتهما بالحزب الشيوعي في أساس هذا التقارب وقد انتمى السيّاب إلى هذا الحزب عام ١٩٤٥ وساءت علاقته به منذ مطلع ١٩٥٤، وهو العام الذي شهد استقالته منه كما ترجّح ذلك معظم الدراسات التي تناولت حياته[٥]. في هذه الفترة التي امتدّت أكثر من ثماني سنوات كان الشاعر يمارس التزامه الشيوعي نضالاً وشعراً وبالإمكان العودة إلى قصائده آنذاك لملاحظة التحوّل الواضح فيها عن قصائد الفترة السابقة، ومستوى النضج الذي بلغه إنتاجه الشعري حتى ليعدّ بعضَ أفضل أعماله عامة. والشائع أن موقف الشاعر سنة ١٩٥٤ في عدم توقيعه على نداء أنصار السلام، خلافاً لما كان يفعله قبل ذلك كل عام، اتُّخذ علامة على تحوّله من الشيوعية وعلى ابتعاده عن الحزب الشيوعي العراقي. لكن هذا النداء والأبعاد السياسية والاجتماعية التي يمثّلها هي التي أوْحَتْ إليه بأولى مطوّلاته الأربع: «فجر السلام» سنة ١٩٥١ التي اعتبرها في حينه من القصائد المفضّلة لديه[٦]، مهاجماً بعنف الشعر اللاملتزم أو الذاتي مدافعاً بقوة عن الشعر الملتزم أو السياسيّ المناضل[٧]. ولا يبدو أن خلافه مع الشيوعيين قد عدّل كثيراً من قناعاته بضرورة الالتزام[٨] وإن داخَلَ القضايا التي كان يتبناها بعضُ التغيير الذي تمثّل خاصة بالانحياز إلى الاتجاه القومي الذي كان مناوئاً للاتجاه الشيوعي وعلى صراع معه آنذاك[٩] ففي إحدى رسائله إلى د. سهيل ادريس في ١٩٥٤/٣/٢٥ يعلن تمسّكه بـ«أدب الالتزام» على أنه المفهوم الصحيح «للأدب الحق»[١٠]؛ وهو ما يمارسه في القصائد التي كتبها في الأعوام الثلاثة الممتدّة من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، والتي تبنّت قضايا الشعوب المناضلة ضد مستعمريها ومستغلّيها في البلاد العربية خاصّة وفي العالم عامة[١١]. إلا أن سنة ١٩٥٧ قد شهدتْ تحوّلاً في موقفه هذا فهو ينقطع عن **الآداب** التي كانت منبر الالتزام القومي العروبي آنذاك، ليلتحق بـ **شعر** التي شكّلت تجمعاً لأنصار الحزب السوري القومي الاجتماعي المعادي للحركة القومية العربية والمتهم [آنذاك] بارتباطاته المشبوهة بالدوائر الاستعمارية البريطانية والأميركية. **شعر** التي كانت على علاقة وطيدة بـ«المنظمة العالمية لحرية الثقافة» الممولة من قبل «الاستخبارات الأميركية ومن وسائلها في استراتيجية الحرب الباردة على المستوى الفكري»[١٢].

تبدي قصائد السيّاب إجمالاً بدءاً من هذا العام عن خفوت صوت الالتزام فيها دون غيابه، إذ يبقى إطاراً أو أفقاً نهائياً تكتمل عنده مساراتها، وتجد فيه الذاتيةُ الطاغية تماسكاً يلملم مبعثرات أهوائها الجامحة والرمزية المتصدّرة للتعبير عن مآلها الدلالي الذي يخرجها من السطحية أو التكرار. وبموازاة اتجاه هذا الصوت نحو الانحسار والتضاؤل، تأتي مواقف الشاعر لتلقي بعض الأضواء على التحوّلات التي عرفتها رؤيته للشعر ولدور الشاعر. هكذا يشهد عام ١٩٥٨ إعلانَهُ تصوراً للشعر مخالفاً لما سبق تقديمه أعلاه، إذ يؤكد السيّاب فيه على الطلاق بين الشعر والجمهور وبينه

من شيوعي، إلى قومي عربي، فقومي سوري، فمراسل «حوار» الصادرة عن منظمة تمولها الـ C.I.A!

والسياسة[١٣]. وفي صيف ١٩٥٩ جاء تغيير عبد الكريم قاسم لموقفه من الشيوعيين – بعد الإرهاب الذي مارسوه وبلغ قمّته أواسط تموز من ذلك العام في كركوك، وتقريبه بعضَ القوميين المعتدلين لإقامة نوع من التوزان بين القوى السياسية الفاعلة[١٤] – ليتيح للشاعر أن يكتب سلسلة من المقالات في جريدة **الحرية** البغدادية تحت عنوان «كنت شيوعياً» هاجم فيها الشيوعيين بعنف أرعن ومهاترة مبتذلة مع مديح لقاسم وإشادة بمكارثي[١٥]. في هذه الصحيفة تناول قصيدته «فجر السلام» بشيء «من الندم الممتزج بالسخرية»[١٦]. وإذ يفوز بجائزة مجلة **شعر** على ديوانه **أنشودة المطر** الذي يضم قصائده بين ١٩٥٢ و١٩٦٠ وتولّت دار هذه المجلة نشره، فإنه لا يثبت هذه القصيدة فيه لطابعها الشيوعي الواضح على الأرجح[١٧]. ومع ذلك يلاحَظ أن القصائد التي تعود إلى السنوات ١٩٥٨ – ١٩٦٠ لا تخلو من بعد سياسي انتقادي للأوضاع السائدة ومنتصر لمشاريع التغيير والتحرير في العراق والبلدان العربية[١٨]. ولما جاءته الدعوة إلى المساهمة في «مؤتمر الأدب العربي المعاصر» الذي انعقد في روما في تشرين الأول ١٩٦١ بمحاضرة عن «الالتزام واللالتزام في الأدب العربي الحديث» فإنه لم يسارع إلى تلبيتها وحسب[١٩]، رغم معرفته بالميول السياسية الغربية لمنظّميه ومنهم المنظمة العالمية لحرية الثقافة[٢٠] وربيبتها المجلة الإيطالية **تمپو پريزنته**، بل إنه سعى في الكلمة التي ألقاها لأن تأتي آراؤه معادية للشيوعية ممالئة للاتجاه اليميني للمنظمة المعارض للالتزام[٢١].

منذ ذلك الحين ارتبط بعلاقة وثيقة مع سيمون جارجي – ممثل المنظمة في بيروت؟ – الذي يطلب منه الكتابة في **حوار** التي بدأت المنظمة إصدارها في بيروت منذ تشرين الثاني ١٩٦٢[٢٢]، وقد أصبح الشاعر فيما بعد مراسلاً لها في بغداد[٢٣]. في هذه الفترة بدا السيّاب كذلك منغمساً بترجمة بعض الكتب الإنجليزية إلى العربية لمؤسسة فرنكلين الأميركية العاملة على نشر الثقافة الأميركية والترويج للسياسة الأميركية في العديد من عواصم العالم الثالث آنذاك من بيونس آيرس إلى كابل مروراً بالقاهرة وبيروت وبغداد وطهران[٢٤]. هكذا اتّخذ تبنّيه اللاالتزام والذاتية، رغم ما كان ينتابه فيه أحياناً من قلق[٢٥]، صبغةَ التزام العداء للشيوعية والتعاون مع أعدائها الذين كانوا في تلك المرحلة الممتدة من أواخر الخمسينات إلى منتصف الستينيات في صراع عنيف ومجابهة حادّة مع حركة التحرّر العربية التي كان معظم الشيوعيين آنذاك من المساهمين فيها والداعين إلى تجذيرها وتطويرها. وقد بلغ الارتداد به مستوى من الانحدار لم يتبدّ في كتاباته الصحافية المشار إليها سابقاً وحسب، بل إنّه تمثّل أيضاً في ذلك الإيمان بالخرافات والأوهام في رهانه على الشفاء من المرض العضال الذي أصيب به[٢٦].

لم يقتصر هذا الارتداد أو النكوص لديه على مسألة الالتزام أو موقفه من الشيوعيين، بل هو ملاحظ في جملة من المواقف والعلاقات التي عُرفت له في هذا المنقلب الثاني من حياته منذ ١٩٦٠ إلى سنة وفاته ١٩٦٤. فبعد أن أشاد بالدكتور سهيل ادريس وبمجلة **الآداب** التي كان إدريس رئيس تحريرها وكان هو ينتسب إليها[٢٧]، فإنّه لا يلبث أن يتراجع عن ذلك ويمضي إلى التعريض بإدريس ومجلّته إلى حدّ التهجّم عليه والطعن فيه بما يذكر ببعض مواقفه من الشيوعيين بعد الارتداد عليهم[٢٨]. ولا ينجو بعض شعراء مجلة **شعر** والمجلة نفسها التي عدّ نفسه يوماً من أسرتها[٢٩]، من تعريضه وتهكمه لاحقاً[٣٠]. كما عَرفت علاقته بالسلطة العراقية إثر ثورة ١٩٥٨، وبعبد الكريم قاسم تحديداً، وضعاً مماثلاً: فهو بعد أن هلّل للثورة ومدح الزعيم قاسماً أبا الأحرار[٣١] سارع إلى تحية الانقلاب عليه وإلى هجاء قاسم وعهده الإجرامي البغيض[٣٢]. ولم تكن علاقته بالصحافة العراقية بعيدة عن هذه التقلّبات وإن اتخذت منحى مختلفاً: فقد عمل قبل ثورة ١٩٥٨ في جريدة **الشعب** «البغدادية المعروفة بميولها نحو الغرب»[٣٣]؛ ولما أغلقت السلطة الجديدة بعد الثورة هذه الجريدةَ انتقل إلى «جريدة جديدة هي جريدة **الجمهورية** التي كانت جريدة مؤيّدة للحكومة وسياستها»[٣٤]؛ كما عمل سنة ١٩٦١ **في هيئة** تحرير مجلة **الموانئ** الموالية للسلطة وكتب مقالات في جريدة **العهد الجديد** الداعمة لحكم عبد الكريم قاسم مؤيّدةً له[٣٥].

بالإمكان متابعة هذه الاضطراب كذلك في علاقته بزوجته كما تبديه، خاصة في الفترة الأخيرة، بعضُ رسائله[٣٦] وقصائد عدّة في ديوانه[٣٧]. لكن الأهم من ذلك ملاحظة ما طرأ على شعره من تحوّل بدأت ملامحه الأولى بالتشكّل منذ ١٩٥٧ وتكرّس لاحقاً بعد ١٩٦٠، وهو ما لم يفت العديد من الدارسين ملاحظته[٣٨] ولم يكن الشاعر نفسه غافلاً عن بعضه[٣٩]. وقد يرى الناظر في هذا الشعر بعد ١٩٦٠ تراجعاً عن المستوى الإبداعي الذي عرفه قبل هذا التاريخ، وهو تراجع لا يقتصر على جزء أو ديوان منه (مثل **منزل الأقنان**) دون آخر بل يسِمُهُ بأكمله إجمالاً، وليس هناك من أهميّة تذكر لبعض الاستثناءات، خاصة أنها لا تضيف جديداً إلى إنجازاته السابقة، هذا إن لم تقصر عنها... عدا عن كون السطحيّة المتمثّلة في الذاتيّة المحدودة الضيّقة – إلى حدّ سرد يوميّات دون أفق أو عمق – وفي الاستعادات المتكرّرة لصور الموت المظلّلة برموز البعث أو النهايات الفاجعة، تكاد تحصر قيمة معظم قصائده في الفترة الأخيرة بالجانب الإخباري المعرّف بأوضاعه وتقلّباته، في حين تغيب القيمة الشعرية أو تكاد.

تبدو مسألة الالتزام على هذا النحو حاسمة إلى حد كبير في الدلالة على أوضاع الشاعر الحياتية والإبداعية، دون أن يعني ذلك

أنها الوحيدة التي تتراءى من خلالها هذه الأوضاع أو أنها هي التي تحكمها فعلاً. فهناك مجموعة من العوامل الفاعلة الأخرى لا تقلّ أهمية وتأثيراً عنها في حياة الشاعر وشعره..

من العوامل التي أثرت في حياة السياب وشعره: فقره الدائم، وحرمانه العاطفي الحاد، وقبح منظره... لكن انخراطه في تيار الالتزام خفف من أثرها الذاتي وأتاح لها تصوراً خلاصياً مأمولاً!

أوّلها ذلك الفقر الذي رافقه منذ الصغر ولازمه دون انقطاع تقريباً حتى آخر أيامه[٤٠]. وثانيها ذلك الإحساس الحادّ بالحرمان العاطفي الذي جعله متلهفاً للحبّ متحسّراً على افتقاده ساعياً على الدوام إليه[٤١]. وثالثها قبح منظره وضعف بنيته، الأمر الذي شكّل عائقاً بينه وبين المرأة التي لم يكفّ عن طلبها ولا عن التردّي في مهاوي الخيبة معها[٤٢]. وكان لتفاقم أيّ من هذه العوامل المتضافرة والبعيدة الفعالية أن يدفع بالشاعر إلى دوامة اليأس وإلى تخوم الموت، وهو ما كان يتردّد لديه باكراً وبوتيرة لافتة[٤٣]. بيد أن انخراطه في تيار الالتزام وتبنّيه لقضايا الثورة والتغيير في المرحلة الممتدة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٠، وخاصة في فترة الانتماء إلى الحزب الشيوعي من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٤، جعلا لهذه المعطيات الثابتة الثلاثة وقعاً مختلفاً، وأتاحا لها الاندراج في إطار عام وشامل لم يخفّف من أثرها الذاتي وحسب، بل أتاح لها أيضاً تصوّراً خلاصياً إن لم يكن دانياً فهو مأمول قادم بالتأكيد. وقد أدّى ذلك إلى التعبير عن التجربة الفردية بوضعها ضمن الصراعات الاجتماعية، ونتجت عنه أساليب طريفة وطرق مستجدّة عَرفت مع الرمز التموزي بشكل خاص، في تنويعاته المختلفة وفي الإيقاعات الملائمة لها، الصيغةَ المناسبة للإيحاء بالمعاناة الرهيبة واستشراف وضع أفضل أو ثورة مولدة له[٤٤]. إلا أن تخلّي السيّاب عن الالتزام وانكفاءه على الذات يدفعان به إلى متاهات الارتداد والنكوص على أكثر من مستوى، ويحجبان عن العوامل الثلاثة المذكورة - خاصة مع تلاحمها واشتداد تأزّمها بالمرض الرّهيب الّذي لم يكفّ عن التّنامي والتسلّط بكلّ ما كان يحمله من تدهوّر في القدرات وآلام في الجسد وعذابات نفسيّة وإحباطات معنويّة - الأفقَ الّذي كانت تجد فيه تصعيداً وتطهيراً ومنفذاً إلى وضع مختلف جديد، فيتردّى الشّاعر في بؤس وقعها ومرارة آثارها. كما يفضيان به إلى بوّابة الموت المروع الّذي يكاد لا يخفّف من حضوره المأساوي استعادةُ اللاّزمة التمّوزيّة بصورة رتيبة وباهتة[٤٥].

بناء لما تقدّم يتّضح الدّور الذي أدّاه الالتزام في حياة السيّاب وشعره. فلقد انجدلت فيه أهمّ العوامل الفاعلة في شخصيّته وعلاقاته، فحكم توجّهها وكيفيّة اشتغالها وتأثيرها، الأمر الذي يبرّر النّظر إلى إنتاجه الشّعري من هذه الزّاوية لتمييز أهمّ المراحل الكبرى فيه. ولعلّ أوّل ما يلحظه النّاظر في شعره وكتاباته أنّ التزامه يشكّل علامة فارقة في مسيرته وتطوّر أعماله، بلغ فيه النّضج الذي أتاح له تجاوز التّقليد السّطحي والتيه في ترّهات التشتّت العاطفيّ وسخافات الاعتبارات الذّاتيّة الضيّقة، فانفتحت رؤيته على آفاق أوسع وبلغت نظرته إلى الحياة أعماقاً أبعد، وانتظم لديه القول عامّة في تماسك وتجانس مكينين بالرغم مما عرفه شعره أحياناً من امتداد وطول. وما إن ابتعد الشاعر عن الالتزام وتخلّى عنه حتى بدت الذات وقد اهتزّت قاعدتها وتخلخل بنيانها، ففقدت ثباتها وتوازنها وتعرّت عن هشاشة وخفة طاغيتين انعكستا بوضوح في رسائله وقصائده[٤٦]. كأن صلابة الذات ورزانتها كانتا مرتبطتين بالالتزام، فلما فقدته تضعضعت وتهالكت ونكصت إلى مراحل طفوليّة، وتردّت في هواجسها المرضية محاصرة بضيق المدى وغياب المنافذ وبؤس المعاناة. وبالإمكان انطلاقاً من ذلك، التعرّف إلى مراحل ثلاث/ يحتلّ الالتزام وسطاها معيناً بذلك ما قبله، وهو ما يطلق عليه بعض الدارسين المرحلة الرومنطيقية، وما بعده، وهو ما يسمّيه بعضهم المرحلة الذاتية أو الارتدادية[٤٧]، علماً أن هذا التوزيع مبدئي وإجمالي ولا يستبعد بعض الخلل أو الاستثناء، بقدر ما يصعب إن لم يستحل رسم حدود قاطعة زمنياً على الصعيد الفكروي، وبقدر ما يبدو ذلك أشدّ صعوبة على صعيد الإنتاج الشعري.

ومع أخذ هذا التحفّظ الأخير بعين الاعتبار يمكن مبدئياً اعتماد هذا التقسيم الثلاثي لشعر السيّاب[٤٨]، فتبرز في المرحلة الأولى السابقة على الالتزام والممتدة **من ١٩٤١ إلى ١٩٤٥** والمتضمنة لديوانيه **البواكير**[٤٩]، **وقيثارة الريح**[٥٠] - باستثناء «اللعنات» - و«ديوان شعر» في **أزهار وأساطير** قصائدُ موسومة برومنطيقية تقليدية تكاد تقتصر على البوح الذاتيّ عن تجارب يغلب عليها، حتى في موضوعات الطبيعة والتأمّل، الطابع الغراميّ بشكل ساحق. تعبّر هذه القصائد إجمالاً عن خيبة وتحسّر والتياع، وهي مبنيّة، بالرغم مما يلمع فيها من حين لآخر من عذوبة لقاء أو لذّة وصل، على تنازع حادّ يتّخذ أشكالاً متعدّدة بين الرغبة الجارفة والحرمان القاهر يؤول عامة إلى فشل وإحباط وكآبة. وهي منظومة على النمط التقليديّ المتأثّر بالنزعة الرومنطيقية القوية الحضور في الشعر آنذاك، فيبدو نسيجها تقليدياً يمزج طريقة القدماء كما في العصور العباسيّة بطريقة المحدثين من معاصريه كإلياس أبي شبكة وعلي محمود طه[٥١]. فتأتي التراكيب والصور لديه عاديّة مألوفة حين لا تجيء من المتداول الشائع المعروف، لأنها تلجأ إلى التشبيه القريب أو المعهود كما إلى صيغ من المجاز وألوان من الطباق بسيطة أو متوقّعة، وتختلط في معجمها مفرداتُ القديم البدوية الجزلة بتلك السلسة اللينة المستعملة في الحديث. ولا تخرج قصيدته السياسية «شهداء الحرية» الاستثنائية في موضوعها عن هذا الاطار. بيد أن اللافت في هذه المرحلة هو ذاك التدفّق الشعري الباكر، خاصة في سنة ١٩٤٤، من ناحية وذلك الحضور الإيقاعيّ الحافل في القصائد من ناحية ثانية؛ وقد شكلا معاً دعامتي تكريس شاعرية السيّاب آنذاك.

على أن بالإمكان اعتبار المرحلة بأكملها تحضيرية أو تمهيدية غلب عليها التأثّر بالآخرين ولم ينضج بعد فيها الصوتُ الفنّي المتميّز الخاص بصاحبها.

المرحلة الثانية مرحلة الالتزام الممتدّة **من ١٩٤٦ إلى ١٩٦٠**، وتتضمّن قصائده في **أزهار وأساطير** (**الديوان** I، ص ١ - ١١٢) - باستثناء «ديوان شعر» - و«فجر السلام» (**الديوان** II ص ٢٠٩ - ٢٦٧) و«اللعنات» (**الديوان** II، ص ٣٦٧ - ٤١٦)، **وأنشودة المطر** (**الديوان** I ص ٣١٥ - ٥٩١) و«وحي النيروز» و«قاتل أخيه» و«الهدية» و«يوم ارتوى الثائر» في **الهدايا** (**الديوان** II، ص ٥٣٧ - ٥٦٦). وبالإمكان توزيعها إلى فترات ثلاث تغطّي الأولى منها السنوات الممتدّة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٣، وهي فترة الالتزام الشيوعيّ التي كان الشاعر فيها عضواً في الحزب الشيوعي العراقي. وتستغرق الثانية السنوات الممتدة من ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، وهي فترة الالتزام القوميّ العربيّ التي غلب فيها تبنّي الشاعر للنظرة القوميّة في التزامه قضايا التحرّر والعدالة في العراق والبلدان العربية بشكل خاصّ. في حين تستحوذ الثالثة على السنوات الباقية من ١٩٥٧ إلى ١٩٦٠، وهي فترة الالتزام العام التي يكاد لا يرتبط الشاعر فيها بطرف سياسيّ محدّد وإن بقي أميناً لقضايا الحرية والعدل التي ينتصر لها في بلده وفي العالم.

والملاحظ أن قصائد هذه المرحلة تشهد تطوراً جذرياً بالنسبة للمرحلة السابقة، كما في داخلها بالنسبة لعلاقة الفترات المختلفة إحداها بالأخرى. وإذا كانت أصداء المرحلة الأولى تتردّد في قصائد الغزل التي يتضمنها **أزهار وأساطير** بشكل خاص فإن هذه القصائد تتميّز عن سابقاتها بعمق أكبر في المعالجة، حيث تصبح التجربة الفردية منطلقاً لنظرة تشمل وضعاً فكرياً واجتماعياً عاماً، وتتخطى سطح الأحداث العابرة لتنفذ إلى أبعاد نفسيّة وإنسانية تضعها في إطار مختلف وتعيد النظر فيها من جديد (كما في «ليالي الخريف» **الديوان** I، ص ٦٥ - ٦٩؛ و«أساطير» I، ص ٣٣ - ٣٧؛ و«السوق القديم» I، ص ٢١ - ٢٨...) وبتقدم ملحوظ في صيغ التعبير المستعملة حيث تبرز أحياناً صور طريفة وتراكيب جديدة تؤالف بين متباعدات وتتآزر لتكوين مشهد كلّي شديد الآصرة بالوضع الذاتي أو قويّ الإيحاء بأجواء خاصة أو أحوال منفردة. وما ينتقص منها أنها لا تسود بل تنازعها فضاءَ القصيدة صيغٌ تقليدية قديمة تغلب فيها التشابيه والاستعارات الحرّة القريبة أو المتماثلة العناصر.

ولما كانت هذه القصائد خاصة بالفترة الأولى (الشيوعية) وحدها من مرحلة الالتزام، فإن هذه الفترة تعرف في نهايتها اكتمالاً لهذه التحوّلات، إذ يصبح التعبير عن تجارب الحب بالرغم من أهميته جزءاً من كُلٍّ أكثر أهمية، تتجمّع فيه أوجه معاناة عدّة يستقطبها جميعاً وضعٌ اجتماعيّ عامّ يعطيها أبعادها ويفترض لها حلولاً في التغيير الذي يستدعيه بؤسه وظلمه («غريب على الخليج» **الديوان** I، ص ٣١٧ - ٣٢٣؛ و«أنشودة المطر» I، ص ٤٧٤ - ٤٨١...). في الفترتين اللاحقتين (القومية والعامّة) تبدو موضوعات الحبّ والغرام شبه غائبة أو نادرة، وهي إذ تَرِدُ في مطلع الفترة الثانية (القومية) فإنّها لا تتميّز كثيراً عن قصائد نهاية الفترة الأولى (الشيوعية) وإن عرفت استغراقاً في مقاطع سردية تلجأ إلى صيغ تقريرية شبه تعيينية ومخاطبات عارية من المجاز وإطلاق لشعارات مباشرة («عرس في القرية» **الديوان** I، ص ٣٤٤ - ٣٤٨) وتبقى شبه معدومة في الفترة الثالثة (العامة) من هذه المرحلة.

بالطبع لا يشكل هذا التحوّل الطارئ على قصائد هذه الفترة الأولى من المرحلة الالتزامية الميزة الوحيدة لها، فهناك جملة من السمات الخاصة بهذه الفترة لعلّ بعضها أكثر خطورة وأبعد أثراً في سيرورة تطوّر شعر السيّاب عامّة. وقد يكون في رأس هذه السمات اعتماد السيّاب منذ ١٩٤٦ التفعيلة المتفاوتة في الأبيات أو الأشطر أو الأسطر التي تتكون منها القصيدة، على تنويع في مقاطعها وتعدّد في قوافيها بما يستجيب لمتطلبات المعنى ومستلزمات التعبير والأداء الفني، وهو ما عرف بـ«الشعر الحر» الذي أدّت مساهمات السيّاب ونازك الملائكة خاصة، أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، دوراً ريادياً حاسماً في نشره وتكريسه وتطويره[٥٢]، الأمر الذي يعتبر ثورة أو نقلة نوعية خارقة في واحد من أهم المكوّنات الجمالية للشعر العربي، وعاملاً أساسياً من أهم العوامل التي أدت إلى تحديده وأسهمت في تحديثه. من سمات الفترة الشيوعية أيضاً اللجوء إلى المطولات الشعرية أو «الملاحم الشعرية» كما كان يطيب للسيّاب أن يسمّي بعضها[٥٣]، وهي مقتصرة على هذه الفترة، وتبدي المنشورة منها تمحورها حول موضوعي الظلم الاجتماعي في أفدح استلاباته («حفار القبور» **الديوان** I، ص ٥٤٣ - ٥٦٢؛ و«الومس العمياء» I، ص ٥٠٩ - ٥٤٢) والصراع بين الشعوب المسالمة والخيّرة ومنها أو معها الشيوعيون من جهة، وبين قوى الطغيان المدمّرة والشريرة من عتاة التجارة والرأسماليين أو الدول الاستعمارية من جهة ثانية، لبناء عالم السلام أو الكون الجديد («فجر السلام» **الديوان** II، ص ٢٠٩ - ٢٦٧؛ و«الأسلحة والأطفال» II، ص ٥٦٣ - ٥٩١). بيد أن هذا النمط من الشعر الذي يمكن تسميته بالشعر السياسي الثوري لا يقتصر على المطوّلات، ولا على الفترة الشيوعية، بل إن حضوره القوي يشكّل سمة عامة من سمات مرحلة الالتزام بأكملها. وهو يتميّز في قصائد الفترة الأولى المذكورة - خارج المطولات - بطابع حماسيّ بارز ونبرة خطابية عالية واعتماد الأوزان الخليلية، لتشكّل جميعها قسمات تقليدية مميّزة في هذا الوجه الشعريّ في الفترة المشار إليها (كما في معظم قصائد **أعاصير**، **الديوان** II، ص ٤٢٩ - ٥٥٤؛ وفي «وحي النيروز» II، ص ٥٣٧ - ٥٤٢). وتكاد جميع هذه القصائد تحفل برؤية هازجة بالثورة الشعبيّة الحمراء القادمة والغد المشرق بالحرية والسلام والرخاء، متخفّفة إلى حدّ كبير من مفردات المعجم الشعري الحماسي القديم دون أن تتخلى عنها نهائياً. إلا أنها تشهد في الفترة الثانية (القومية) تطوراً بارزاً

يتجسّد في ملمحين يمضي فيهما معظمها. في الأوّل تتخذ بعض القصائد السياسية صيغاً طريفة، حيث يتقدّم المتكلّم في أوضاع متطرفة أو استثنائية فيرفد القصيدة بجدة وحيوية غير معهودتين («المخبر» **الديوان** I، ص ٣٣٨ – ٣٤٣؛ و«يوم الطغاة الأخير» I، ص ٣٧٥ – ٣٧٧). وفي الثاني – وهو الأهم – تنحو بعض القصائد إلى التعبير الرمزي متخلية عن الإشارات المباشرة والشعارات الخطابية لتستند إلى التلميح والإيحاء من خلال الجو العام للقصيدة أو بنيتها الشاملة («تعتيم» **الديوان** I، ص ٣٣٥ – ٣٣٧؛ «وأغنية في شهر آب» I، ص ٣٢٨ – ٣٣٢...). وقد يجتمع الملمحان في القصيدة الواحدة فتبلغ حداً عالياً من التخطّي والتجديد («رسالة من مقبرة» **الديوان** I، ص ٣٨٩ – ٣٩٣؛ و«في المغرب العربي» I، ص ٣٩٤ – ٤٠٢...) على أن الملمح الأخير كان قد تبدى في الفترة الأولى بدائياً انسيابياً غير مركّز في المطولات، ليكتمل وينضج على تكثيف نسبيّ في نهاية هذه الفترة («أنشودة المطر» I، ص ٤٧٤ – ٤٨١) لكنه يصبح أقوى حضوراً وأرقى اكتمالاً في الفترة الثانية. أما في الفترة الثالثة فإنه يصبح السمة الغالبة على معظم قصائدها. وهو يلتحم هنا بجملة من الرموز أو الأساطير التراثية المحكية والعالمية والدينية التي تشكّل مفاصل النسيج الدلالي العام للقصيدة فيضمن بذلك وحدتها وتماسكها وغناها («المسيح بعد الصلب» **الديوان** I، ص ٤٥٧ – ٤٦٢؛ و«مدينة بلا مطر» I، ص ٤٨٦ – ٤٩١؛ و«مدينة السندباد» I، ص ٤٦٣ – ٤٧٣...).

كثيراً ما يتداخل الموتُ وحضورُ المرأة في شعره، حتى ليمكن القول إنّ العديد من قصائده المواتية هي قصائد غرامية!

ليس هذا البناء الرمزي للقصيدة السمة المميزة الوحيدة للفترة الأخيرة من مرحلة الالتزام، إذ يمكن ملاحظة سمة أخرى لا تقل أهمية عنها، تتمثّل في اعتماد السيّاب للشعر الحرّ (شعر التفعيلة وتنويع القوافي) وحده دون اللجوء إلى الشعر التقليدي (الأوزان الخليلية مع وحدة القافية أو تعددها)[٥٤] خلافاً لما عرفته الفترتان السابقتان من اشتراك هذين النمطين معاً فيهما على غلبة للأوّل منهما في الأولى، وللثاني منهما في الثانية. كأن هناك خطاً من التطوّر يشهد في الفترة الأخيرة أقصاه. وقد تأتي مناسبةً مع هذه السمة محاولاتُ التجديد الإيقاعية القائمة على استعمال أكثر من وحدة تفعيلية نوعية، أو ما يسمى عادة باللجوء إلى أكثر من بحر في القصيدة الواحدة. عرفت هذه المحاولات في الفترة الثانية من هذه المرحلة بشكل بدائي أوّلي يضم فيه «الشعر التقليدي» «الشعر الحر» («من رؤيا فوكاي» **الديوان** I، ص ٣٥٥ – ٣٦٧؛ و«مرثية جيكور» I، ص ٤٠٣ – ٤٠٩) أو بشكل متعثّر مضطرب («في المغرب العربي» **الديوان** I، ص ٣٩٤ – ٤٠٢) لكنها في الفترة الثالثة ذات «الشعر الحرّ» تعرف ارتقاء ونضجاً يتمثّلان في التنويع الذي يتناول الوحدات التفعيلية المعتمدة أو التفاعيل المختلفة للبحر الواحد (كما في «ثعلب الموت» **الديوان** I، ص ٤٤٧ – ٤٤٨) أو في التنويع الذي يختصّ باستعمال وحدات تفعيلية مختلفة أو بحور مختلفة في مقاطع القصيدة (كما في «جيكور والمدينة» **الديوان** I، ص ٤١٤ – ٤١٩، و«العودة لجيكور» I، ص ٤٢٠ – ٤٢٨؛ و«المبغى» I، ص ٤٤٩ – ٤٥٢...) وهو ما شكل خطوة متقدّمة في عملية التجديد الإيقاعي التي عرفها الشعر العربي في تلك الفترة.

المرحلة الثالثة من شعر السيّاب تشمل السنوات الأربع الأخيرة من حياته، **من ١٩٦١ إلى ١٩٦٤** وتتضمن **المعبد الغريق** (**الديوان** I، ص ١١٥ – ٢٢٢) و**الهدايا** (**الديوان** II، ص ٥٢٧ – ٥٩١) – باستثناء القصائد الأربع التي تنتمي إلى المرحلة الثانية (II، ص ٥٣٧ – ٥٦٦)، و**منزل الأقنان** (**الديوان** I، ص ٢٢٧ – ٣١١) و**شناشيل ابنة الجلبي** و**اقبال** (**الديوان** I، ص ٥٩٥ – ٧٢٣). وربما كانت صفتا المراوحة والارتداد هما الأكثر ملاءمة للتعبير عن الإنتاج الشعري للسيّاب في هذه المرحلة، بقدر ما تدلّ المراوحة على تناول المواضيع نفسها أو تلك المماثلة لها بطرق تعبيرية لا تحمل جديداً، وبقدر ما يدلّ الارتداد على النكوص إلى أوضاع ماضية واعتماد صيغ تعبيرية قديمة. قد يكون مدار الموت المجال الذي تتجسّد فيه هاتان الصفتان بشكل أوضح من أي مجال آخر. وذلك لا يعود لحضور الموت المهيمن بصورة ساحقة في قصائد هذه المرحلة وحسب، بل لأن هذه القصائد ممهورة معظمها بطابع المدى المرتج أو الخاتمة العدمية أو المأساوية. فأغلب القصائد المذكورة تتطرّق لموضوع الموت والموتى، وفي أحيان كثيرة تكون الذات الشخصية هي المعنية بذلك، وفي مثل هذه الحال يرتبط ذكر الموت بتجربة المرض وما يتعلّق بها من عذاب وقلق وعجز وحسرة. وإذا لم يكن موضوع الموت جديداً، كما يدلّ تفحّص قصائد المرحلة الثانية، فإنه لم يعرف سابقاً هذا الحضور الساحق له، وكان يتمّ تجاوزه سابقاً بالأفق المفتوح على غد أفضل وبالبعث الذي يجعل فداء لحركة تغيير عامة. وتكاد تخلو قصائد مرحلة اللاالتزام من ذلك الطابع الإيجابي الذي تتميّز به القصائد الملتزمة السابقة بما تنتهي إليه من تفاؤل وتوقع لوضع جديد تتوفر فيه الحرية والعدل والرفاه، فإذا بها تعرف نهايات فاجعة تختم معاناة الذات باليأس أو التسليم والانقياد للمصير البائس الرهيب. بل إنها تكاد تكون في ذلك الانغلاق الذي توجد فيه تسجيلاً للعادي وتكراراً للمألوف في تعبير لا يخلصه من تهافته الإحالةُ على عوليس أو السندباد أو أيوب («الوصية» **الديوان** I، ص ٢١٧ – ٢٢٢؛ و«الليلة الأخيرة» I، ص ٢٩٩ – ٣٠٢؛ و«قالوا لأيوب» I، ص ٢٩٦ – ٢٩٨...).

لعلّ فجائعيّة المرحلة تكمن هنا، في هذا اللّوب المستمرّ عند التجربة الواحدة بمحدودية في الرؤية وهزال في الأداء إجمالاً. بيد أن الموت، بالرغم من حضوره الكاسح، لا يحتكر الساحة؛ فإلى جانب القصائد التي تتناوله تنهض قصائد خاصّة بالمرأة في معظمها. كما أنّ حضور الموت نفسه ليس خالصاً في القصائد

الأولى، وإنما يتنازعه أحياناً كثيرة حضور المرأة الذي تتصاعد قوّته على امتداد المرحلة حتى ليكاد يضاهي الموت ذاته في الديوان الأخير للشاعر؛ بل إن الموضوعين غالباً ما يتداخلان حتى ليمكن القول إن العديد من القصائد المَوَاتيّة هي قصائد غرامية في الوقت نفسه. الملاحظ أن الشاعر في هذه القصائد يبدو وكأنه يدفع الموت بالغرام، فيأتي تعلقه بالمرأة مرضياً، إذ يصبح الحب هوساً يشغل الذات بصورة لاواعية لتأكيد حيويتها واستمراريتها إزاء الموت المهدّد لها بالاندثار والعدم. ولا يبرز هذا الغرام المَرَضي فقط في ذلك الإلحاح على الوجه السادي - المازوشي في العلاقة الجنسية بالمرأة («ذهبت» **الديوان** I، ص ١٦٨ - ١٦٩؛ «احتراق» I، ص ٢١٠ - ٢١١؛ «هدير البحر والأشواق» I، ص ٢٢٩ - ٢٣٢؛ «خذيني» I، ص ٢٣٢ - ٢٤٥؛ «غداً سألقاها» I، ص ٦٤٧ - ٦٤٨...) وإنّما كذلك وخاصة في ذلك الارتجاع العصابي إلى غراميات ماضية من أيام الصبا الأوّل ربما لم تتعدّ أوهام الفتى الذي كانه الشاعر زمانها؛ وقد قضت من ثم حبيباته أو انبتَّتْ بهنّ سبل الحياة، ومع ذلك فهو يعود إليهن بشغف مضمّخ بالاحساس الفاجع بالموت ومشوب بالتحسّر الموجع على ما انقضى («شبّاك وفيقة»(١) و(٢) **الديوان** I، ص ١١٧ - ١٢٤؛ و«حدائق وفيقة» I، ص ١٢٥ - ١٢٩؛ «مدينة السراب» I، ص ١٦١ - ١٦٣؛ «يا نهر» I، ١٧٠ - ١٧٢؛ «سفر أيوب» I، ٢٤٨ - ٢٧٦؛ «شناشيل ابنة الجلبي» I، ص ٩٧ - ٦٠١؛ «من ليالي السهاد» I، ص ٦١٨ - ٦٢٩؛ «جيكور أمي» I، ص ٦٦٠ - ٦٦٣؛ «أم كلثوم والذكرى» I، ص ٦٦٤ - ٦٦٥...).

يأتي ذكر الشاعر لأمّه في هذه المرحلة ليؤكد هذا المنحى النكوصي العامّ في اندحاره المأساوي المروّع. فهو إن دلّ حيناً على حنين إلى عاطفة الأمومة وعلى رغبة في استعادة مرحلة الطفولة البائدة معها («الباب تقرعه الرياح» **الديوان** I، ص ٦١٥ - ٦١٧) فإنه غالباً ما يدلّ على ما هو أبعد ارتدادية ونكوصاً حين يتحوّل إلى نزوع جامح للالتحاق بها كتعبير عن تطلّع متحرّق للعودة إلى رحمها، فيتفق ذلك مع نظرته السوداوية إلى الوجود ومع حاجاته النفسيّة العميقة («نداء الموت» **الديوان** I، ص ٢٣٦ - ٢٣٧؛ «في الليل» I، ص ٦٠٨ - ٦١٠؛ «نسيم من القبر» I، ص ٦٧٢ - ٦٧٥...).

أما أساليب التعبير عن هذا الوضع الارتدادي فتأتي في معظمها تكراراً للمطروق في شعره السابق عليه، قاصراً مع ذلك عن بلوغ مستوى تماسكه البنياني وإبداعه الفني. يتجسّد ذلك فيما يعتريها أحياناً من نثرية فاضحة في الضمور الدلالي والطابع التعييني الغالبين، ويلحظ شبه غياب للتعبير الرمزي ولجوء إلى صور مستهلكة أو قريبة سطحية بما يتفق مع الوجهة التراجعية العامّة للوضع المذكور («الوصية» **الديوان** I، ص ٢١٧ - ٢٢٢؛ و«ربيع الجزائر» I، ص ٢٣٨ - ٢٤١؛ و«الشاهدة» I، ص ٢٨٤ - ٢٨٦؛ و«درم» I، ص ٢٩٠ - ٢٩٢؛ و«قالوا لأيوب» I، ص ٢٩٦ - ٢٩٨؛ و«يقولون تحيا» I، ص ٦٤٤ - ٦٤٦؛ و«ليلة وداع» I، ص ٦٤٩ - ٦٥١...). لعلّ أكثر ما يتفق مع هذه الوجهة ويتجانس مع نكوصيّة المرحلة تلك القصائد التقليديّة التي يتضمّنها **الهدايا**. ففي هذه القصائد تناول السيّاب موضوعات دينية (إسلامية) شاع تغني شعراء النهضة ببعضها في نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن من البارودي إلى شوقي، دون أن يضيف جديداً إلى ما قدّموه، بل يبدو مقصّراً عنهم، مع إدخاله الإشادة والتعريض مدحاً وهجاء إليها («ليلة القدر» **الديوان** II، ص ٥٦٧- ٥٧٢؛ و«مولد المختار» II، ص ٥٧٣ - ٥٨٢). بيد أن المديح والهجاء المترائيين فيها يظهران صريحين مستقلين في بعض القصائد في صيغهما العتيقة والمستنفدة منذ مئات السنين. والمفارقة الكبرى أن تأتي إحدى القصيدتين المعنيّتين هنا مناقضة للأخرى، بقدر ما تتقدّم الأولى مدحاً لا يعرف الاعتدال لعبد الكريم قاسم («يا أبا الأحرار» **الديوان** II، ص ٥٣١ - ٥٣٢) والثانية مدحاً مماثلاً للذين انقلبوا عليه وأطاحوه، وهجاء مرّاً له وتعريفاً حاداً بسياسته («ثورة ١٤ رمضان» **الديوان** II، ص ٥٨٢ - ٥٨٦) بالرغم من أن عنواني القصيدتين يوحيان بموضوعين جديدين على التحام بقضايا الشعب وطموحاته: الحرية والثورة.

تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه القصائد وسواها من قصائد هذه المرحلة التي تناول الشاعر فيها موضوعات سياسية صراحة أو مداورة، مباشرة أو ترميزاً (لعلّ أهمّها «النبوءة الزائفة» **الديوان** I، ص ١٥٨ - ١٦٠؛ و«ابن الشهيد» I، ص ١٩٧ - ٢٠٠؛ و«فرار عام ١٩٥٣» I، ص ٢٠١ - ٢٠٤؛ و«ربيع الجزائر» I، ص ٦١٨ - ٦٢٩؛ و«أسير القراصنة» I، ص ٦٦٨ - ٦٧١) تبيّن أن اللاالتزام عنده لا يعني اللاموقف، وإنّما يعني عدم التقيّد بنظرة ثابتة والخضوع لمزاجيّة لا تستبعد الوقوع في التناقض أو الانزلاق إلى التهافت. وإذا كان هذا التهافت، باعتباره تردّياً في تقليديّة مبتذلة من التعبير، الصيغة الأسلوبية الأكثر دلالة على الوضع النكوصيّ العام للشاعر، فإنه لا يقتصر على هذا الجانب الفكرويّ الذي تنضح به قصائد **الهدايا** الأربع التي جئنا على ذكرها، بل إنه قائم كذلك وبصورة صارخة في قصيدتي الغزل التي يحتويهما هذا الديوان («حب وشاعر» **الديوان** II، ص ٥٨٧ - ٥٨٩؛ و«خطاب وألهة» II، ص ٥٩٠ - ٥٩١) واللتين تعتمدان، مثلهما مثل جميع القصائد الأخرى فيه، إلى جانب سحطيّة الرؤية وسخافة الصور، الأوزانَ الخليلية في أبيات تنضح في بنائها وتركيبها وفي استقلالها وأشطرها وقافيتها بشدّة المحافظة والاتباعية.

قد يكون في ما سبق من مقاربة موجزة لشخصيّة السيّاب وإنتاجه الشعريّ ما يتيح رؤية مجملة وعامّة تحدّد أهمّ القسمات الأساسية المميّزة فيهما، ويسمح بتبرير اختيار بعض القصائد باعتبارها ممثّلة أكثر من سواها لإبداعه الفنّي للدراسة. ولما كانت الدراسة النصيّة وحدها هي التي تقدّم التعليل الملموس على القيمة الجمالية الفعلية للأعمال الشعرية فإنها، في تناولها لهذه القصائد، تمكّن في الوقت نفسه من الحكم على مدى صحة الرؤية المذكورة وملاءمة الأحكام المتّصلة بها لموضوعها.

بيروت

(١) راجع العرض المفصّل لسيرته خاصة لدى عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب/ حياته وشعره** (بيروت، دار النهار، الطبعة الأولى ١٩٧١) وحسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب/ دارسة فنيّة وفكرية** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى أيار ١٩٧٩) ومن أجل عرض موجز لهذه السيرة مقدّمة ناجي علوش لـ **ديوان بدر شاكر السيّاب** (مجلدان - بيروت، دار العودة ١٩٨٦) وهي في المجلّد الأوّل (ص هـ - ك ك ك) استعادة للدراسة التي كان الباحث قد نشرها في **الآداب** (بيروت، السنة ١٤؛ العدد الثالث: آذار ١٩٦٦، ص ٨٨ - ٩٢ و١٢١ - ١٢٣) وفي المجلّد الثاني (ص ٧ - ٨١) وتمهيد إيليا الحاوي في كتابه **بدر شاكر السيّاب/ شاعر الأناشيد والمراثي** (٤ أجزاء - بيروت، دار الكتاب اللبناني؛ د. ت.، الجزء الأوّل: ص ٥ - ١١).

(٢) هذا ما يؤكّده إيليا الحاوي حين يعلن انصرافه عن النظر في سيرة حياة الشاعر ومناسبات قصائده «لأن قيمة الشعر هي في ذاته، كامنة فيه وفي مستوى الإبداع الذي أوفى إليه به» (**بدر شاكر السيّاب/ شاعر الأناشيد والمراثي**، (٤ أجزاء)، الجزء الأوّل: **البواكير** ذكر سابقاً، ص ٢٥)، وإن كان الباحث لا يلتزم بهذا المبدإ في مقاربته لأعمال الشاعر حين يتّخذ من حياته مرجعاً للحكم عليها، كما في دراستِهِ لـ«حفار القبور» حيث يعلّل ما يعتبره «أثرى مقاطع القصيدة» بصدوره «عن معاناة فعلية لأزمة الرزق والعار» (ص ٨١)؛ ويرى في القصيدة تقمّصاً لاواعياً لعقد الكبت عند الشاعر أو تعبيراً عن ذاته الحقيقية الخفيّة الأنانيّة السلبيّة السادية المختلفة عن تلك الظاهرة المصطنعة المدّعية الالتزام بالثورة والشيوعية... (ص ٨٧...)؛ أو حين يتبنى معياراً للشعر يخرجه من لزوميته الموحى بها أعلاه لا ليرميه في الجانب المقابل لها وحسب، بل ليعيده أيضاً إلى متاهات الأطروحات القديمة والعقيمة كما يدلّ قوله في سياق دراسته لـ«أنشودة المطر»، حيث يلحظ الرابط الذهني والافتعال بدل «صدق المعاناة والتنازع» في بعض التشبيهات الواردة: «وقد كان معيار الشعر، منذ البدء، هو الصدق، فكيف نصدّقه وهو يجعل انهمار المطر كانهمار الدماء، وكيف نقتنع وهو يقرن بين أراقة الدماء والحب والأطفال والموتى، وهي متباينة الدلالة والمضمون!» (ص ١٩٠).

(٣) راجع **الآداب**، بيروت، السنة الثالثة؛ العدد الخامس: أيار ١٩٥٥، رئيف خوري: «الأديب يكتب للكافّة» (ص ٢-٨) ود. طه حسين: «الأديب يكتب للخاصة» (ص ٩-١٦). والملاحظ هنا أن موقف رئيف خوري واضح، إذ يميّز مجموعة من النظريّات في الأدب منها تلك التي تراه ترفيهاً أو التي تعتبره نقلاً للواقع أو تعتمده تغييراً للحياة نحو الأجمل والأفضل، ليعلن انتماءه إلى هذه الأخيرة؛ فالأدب العميق بالنسبة إليه هوذاك الذي لا يكتفي بالانفعال بقضايا ومشاكل الجماهير أي الكافة، بل يفعل بها ويعمل على تحويلها نحو الأحسن ويوجه الجماهير في هذا الاتجاه. بينما يبدو موقف طه حسين مراوغاً، قائماً على جملة من المصادرات والمزاعم الذاتية؛ فهو إذ يرفض القول بتوجه الأديب إلى خاصة أو عامة يؤكد على ذلك أن «الوظيفة الأولى للأدب أن يرفع الناس إليه لا أن يهبط هو إلى الناس» (ص ١٦).

(٤) يذكر رئيف خوري أن قضايا الكافة التي يعتبر الأديبَ مسؤولاً عن اتصاله بها والفعل فيها «تدور على أربعة محاور: الاستقلال الوطني والحرية الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والسلم بين الشعوب، أو على تعبير أدق بين الدول ولا سيما كبراها» (المرجع السابق، ص ٦). والجدير بالملاحظة هنا أن هذه القضايا تمثّل اهتمام فئة من الملتزمين متّصلة بالشيوعيين متبنيّة بالإجمال لأطروحاتهم، على أن فئات أخرى لم تكن تتبنى القضايا نفسها، كما هو حال القوميين عامة الذين لم تكن قضيّة السلم العالمي من اهتماماتهم التي كانت تتصدّرها قضايا الوحدة وتحرير فلسطين...

(٥) بالإضافة إلى الأعمال المذكورة في الهامش رقم (١) راجع كتاب د. إحسان عباس: **بدر شاكر السيّاب/ دراسة في حياته وشعره** بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٩، ص ٨٩... وص ٢١٧...

(٦) هذا ما يذكره عام ١٩٥١ لمحمود العبطة الذي يثبت ذلك في كتابه **بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة في العراق** (بغداد، ص ٨٨) كما يستعيده د. إحسان عباس في **بدر شاكر السيّاب** (المرجع السابق، ص ١٤٩ - ١٥٨) وفي **ديوان بدر شاكر السيّاب** (ذكر سابقاً، المجلّد الثاني ص ٢١٤ - ٢١٥).

(٧) يعلن السيّاب للعبطة كراهيته للشعر الذاتي و«يعتبر الشعراء الذاتيين عملاء للاستعمار حتى وإن لم يشعروا بذلك» ويقول: «أهم خطر يجب علينا أن نحاربه أولئك الذين ينشرون الأفكار الانحلالية ويحاولون أن يخدعوا الجماهير»... ويفضل الشعر السياسي على الذاتي مع توازيهما فنياً لأنه «أنبل شعوراً وأوسع نظرة» (عن إحسان عباس في المرجع السابق: **ديوان بدر شاكر السيّاب** ص ٢٢٦ - ٢٢٧).

(٨) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ٨٩.

(٩) في رسالة له إلى د. سهيل إدريس مؤرّخة في ١٩ حزيران ١٩٥٤ يشير السيّاب إلى بعض معاركه ضد الشيوعيين العراقيين، فيخبره بما حصل بينه وبينهم من خلاف بصدد عريضة تأييد للجبهة الوطنية في العراق. فقد أصرّ السيّاب (ومعه كاظم جواد) على إدراج قضيتي فلسطين والمغرب العربي في عريضة تأييد منهاج الجبهة وعلى التأكيد على أهميّتهما، فرفض الشيوعيون ذلك، ورفض السيّاب (وجواد) التوقيع. ويؤكّد الشاعر تصميمه على خوض «المعركة حتى النهاية، فهي ليست معركة سياسية مؤقتة. إنها مسألة دفاع عن قيم وطنية وأدبيّة مهمّة. إننا نحارب الماكارثية الجديدة...» (**رسائل السيّاب**، جمع وتقديم ماجد السامرائي، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى آب ١٩٧٥؛ ص ٦٣). كما يؤكّد على أن «القيم التقدمية الصحيحة هي ما ندعو إليه وليس ما يدعو إليه الخصوم وعلينا ألا نيأس. إن الوضع الأدبي والسياسي في العراق يختلف كل الاختلاف عما هو عليه في بقية أجزاء الوطن العربي. فالسياسة والأدب عندنا ممتزجان بشكل يتعذّر معه الفصل بينهما»... (المرجع نفسه، ص ٦٤).

(١٠) يأخذ السيّاب في هذه الرسالة (المرجع السابق، ص ٥٩) على عبد الوهاب البياتي الذي كان يحظى باحتضان الشيوعيين العراقيين له ويدّعي الشعبية والديمقراطية - هذا الاحتضان الذي كان من العوامل التي باعدت بينه وبين الحزب الشيوعي العراقي (راجع حسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ٩٢) لكنّ دفاعه عن آراء لنهاد التكرلي تتناقض مع هذا المفهوم.

(١١) راجع على سبيل المثال **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: «يوم الطغاة الأخير (أغنية ثائر عربي من تونس لرفيقته)» سنة ١٩٥٤ (ص ٣٧٥ - ٣٧٧) و«رسالة من مقبرة (إلى المجاهدين الجزائريين)» سنة ١٩٥٤ (ص ٣٨٩ - ٣٩٣) و«في المغرب العربي (إلى المجاهد العربي الكبير مصالي الحاج)» سنة ١٩٥٦ (ص ٣٩٤ - ٤٠٢ والإهداء ورد في **الآداب** بيروت، السنة الرابعة، العدد الثالث: آذار ١٩٥٦، ص ٦) و«بورسعيد» سنة ١٩٥٦ (ص ٤٩٢ - ٥٠٨ بمناسبة الاعتداء البريطاني - الفرنسي - الإسرائيلي عام ١٩٥٦ على مصر بعد تأميم جمال عبد الناصر قناة السويس)... وفي مداخلة الشاعر تحت عنوان «وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث»، في المؤتمر الثاني للأدباء العرب الذي انعقد بين ٢٠ و٢٧ أيلول ١٩٥٦ في بلودان - سورية، يؤكّد أن وظيفة الأدب هي تصوير الصراع بين الإنسان والشرّ الذي يتمثّل اليوم «في الاستعمار وقواه وما يعتمد عليه من فئات» (**الآداب** بيروت، السنة الرابعة، العدد ١٠: تشرين الأوّل ١٩٥٦، ص ٢٢) كما يؤكّد أنه من دعاة الواقعية أو الالتزام وإن ميّز واقعيتَهُ بأنها كتلك التي قدّمها ستيفن سبندر في محاضرته «الواقعية الجديدة والفن»... (المرجع نفسه، ص ٢٣).

(١٢) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٢٣. وهو ما لم يكن غائباً عن وعي السيّاب كما تدلّ على ذلك رسائله إلى يوسف الخال في ٤ آذار ١٩٥٨ حيث يشير إلى أن الشعراء الذين يديرون مجلة **شعر** كأدونيس ونذير العظمة ويوسف الخال «من أنصار الحزب القومي الاجتماعي» وتظهر في إنتاج بعضهم «روح» معيّنة... (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٨١)؛ وإلى جبرا إبراهيم جبرا في حزيران ١٩٦١ حيث يذكر كتابته «سلسلةً طويلة من المقالات ضد الشيوعية أثناء فترة المد الفوضوي أحدثت ضجة وكان لها أثر كبير» كواحدة من المزايا التي يسجّلها في طلب التحاقه بجامعة لندن للحصول في حال الموافقة على منحة للدراسة هناك من قبل المنظمّة العالمية لحرية الثقافة... (المرجع نفسه ص ١١٥)؛ وإلى عبد الكريم الناعم في ١٣ تموز ١٩٦١ حيث يوضح أن «رابطة صداقة شعرية» هي التي تربطه بيوسف الخال وعدد من أقطاب **شعر** بالرغم من اختلافه «وإياهم من حيث الاتجاه السياسي»... (المرجع نفسه، ص ١١٦)؛ وإلى يوسف الخال في ٣ آب ١٩٦١ حيث ينهي كلمته بملاحظة يرجو فيها من الخال أن ينشر مقالاً له «في إحدى الصحف اللبنانية باستثناء جريدة

البناء، أو أي جريدة تمتّ للقوميين السوريين بصلة» (المرجع نفسه، ص ١٢٠).

(١٣) في رسالة كتبها الشاعر إلى يوسف الخال في ٤ مارس ١٩٥٨ يقول: «الشيوعيون وحدهم يصرّون على أن يكتب الشاعر بلغة وأسلوب يفهمهما الجمهور. أما نحن فعلى العكس منهم، نكتب - بل يجب أن نكتب - أشياء فوق مستوى الجمهور.. فهو متخلّف حضارياً. وإذا أردنا مماشاته، فعلينا أن نتخلّف ثقافياً وحضارياً، أن نتنازل عن العمق وعن الفن وعن أشياء كثيرة. الشعر - ككل الفنون الرفيعة في عصرنا هذا - ليس مقصوداً به أن يكون للجميع، ولا أن يكون أداة سياسية» (**رسائل السيّاب** ذكر سابقاً، ص ٨٠). ويتطلّع إلى أن يرى **شعر** «وقد احتضنت قضية الشعر خالصة، دون أي طابع سياسي أو حزبي (...) إن تحقيق ذلك الابتعاد عن السياسة هو لصالح مجلة **شعر** ولصالح حركة الشعر الجديدة» (المرجع نفسه، ص ٨١).

(١٤) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٠٦.

(١٥) يذكر د. إحسان عباس في **بدر شاكر السيّاب**... (سبق ذكره) أن الشاعر في مقالاته المشار إليها تملّق قاسماً «زعيمنا الأوحد» و«الزعيم الأمين» و«الزعيم الفذّ» الذي أحبّه أكثر من ماركس ولينين (ص ٢٩٨) منادياً «يا أعداء الشيوعيّة اتّحدوا»، موضحاً: «نعم إنّنا نلتقي مع الاستعمار في عدائنا للشيوعية؛ ولكن ماذا في ذلك؟ أيصحّ أن نفكّر بالله وننكر وجوده لأن المستعمرين من مكارثي وماك ارثر وتشرشل يؤمنون به؟» (ص ٢٩٩) مؤكداً: «مكارثي أشرف بألف مرّة من كثير من الذين يعتبرهم الشيوعيون قادة كباراً» (ص ٢٩٩). راجع ما ورد بصدد المكارثية في موقف سابق له في الهامش رقم (٩).

(١٦) المرجع نفسه كما ورد في **ديوان بدر شاكر السيّاب** (سبق ذكره) المجلّد الثاني، ص ٢١٦.

(١٧) راجع حسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ٢٩ حيث يرجح الباحث أن إسقاط الشاعر لهذه القضيدة من الديوان المذكور راجع إلى الناشر «دار مجلة **شعر** التابعة للمنظمة العالمية لحرية الثقافة، وعلى هذا فإنه ليس من المعقول أن تنشر قصيدة يهاجم فيها صاحبها المستعمرين»... مع أن مجلة **شعر**، بالرغم من علاقتها الوطيدة بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة، لم تكن تابعة لها، وأن الديوان يضم مجموعة من القصائد التي تتضمّن هجوماً من البشاعر على المستعمرين مثل «رسالة من مقبرة» و«في المغرب العربي» و«إلى جميلة بوحيرد»...

(١٨) **ديوان بدر شاكر السيّاب** (سبق ذكره) المجلد الأوّل: «مدينة بلا مطر» (ص ٤٨٦ - ٤٩١) و«سربروس في بابل» (ص ٤٨٢ - ٤٨٥) و«إلى جميلة بو حيرد» (ص ٣٧٨ - ٣٨٨) و«رؤيا عام ١٩٥٦» (ص ٤٢٩ - ٤٤١)...

(١٩) **رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١١٧.

(٢٠) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٢٢ - ١٢٣.

(٢١) في رسالة بعث بها السيّاب إلى يوسف الخال من البصرة في ١٩٦١/٤/٤ يخبر فيها هذا الأخيَر أنه انتهى من كتابة محاضرته إلى مؤتمر روما، وأنها جاءت «مليئة بأفكار تتّفق وأفكار منظّمة الثقافة الحرّة... من حيث نظرتنا (أسرة مجلة **شعر**) إلى الالتزام ونظرة الآخرين (ناظم حكمت والبياتي وجماعتهما) إليه (...) أصابتني تجاه «الالتزام» ردّة كالتي أصابتك حين كتبت «قصائد في الأربعين» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٠٦). وهو يؤكّد في رسالة إلى جبرا ابراهيم جبرا مؤرخة في ١٩٦١/٩/١٨: «أصبحتُ من المؤمنين بعدم ضرورة الالتزام» (المرجع نفسه، ص ١٢٢). وفي المحاضرة التي ألقاها في المؤتمر العديد من المغالطات، وهو يعدّ نفسه فيها من الشعراء التموزيين الذين انصرفوا عن الالتزام إلى المشاكل الذاتية خلافاً للملتزمين من شيوعيين وقوميين. (**بدر شاكر السيّاب في حياته وأدبه** بيروت، منشورات أضواء، ١٩٦٦، ص ١١٧ - ١٢٣) وقد اعتبرها بلاطة «عجولة سطحية» (**بدر شاكر السيّاب**.. ذكر سابقاً، ص ١٢٤). وفي المؤتمر يبدي جون هَنْت سكرتير المنظّمة العالمية لحرية الثقافة استعداد المنظمة لتقديم منحة دراسية في إحدى جامعات إنكلترا إلى السيّاب (المرجع نفسه، ص ١٢٦) في ما يبدو مكافأة وتشجيعاً له على الاتجاه الجديد الذي كان يمضي فيه. كما التقى في المؤتمر مرتدين عن الشيوعية، مثل الشاعر الإنكليزي ستيفن سپندر والروائي الإيطالي ايناسيو سيلوني كانت المنظمة حريصة على أن يتمثّل اتجاههم الفكري في المؤتمر (حسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**.. ذكر سابقاً، ص ١٠٨) علماً أن سپندر وسيلوني مثّلا مجلتي **إنكاونتر** البريطانية و**تمپو پريزنته** الإيطالية وهما من المجلات العديدة التي أنشأتها هذه المنظمة في العالم (عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٢٣ - ١٢٤).

(٢٢) عيسى بلاطة: المرجع السابق، ص ١٢٣، و**رسائل السيّاب** (سبق ذكره) ص ١٢٨.

(٢٣) **رسائل السيّاب** (مذكور) ص ١٥١ ص ١٦٢.

(٢٤) ترجم السيّاب لهذه المؤسّسة كتابين وراجع ثالثاً وقدّم له، كما يذكر عيسى بلاطة، مشيراً إلى أن تمويلها كان يتمّ من مواطنين أميركيين وشركات أميركية والحكومة الأميركية التي يرجح أن دعمها المالي لها كان يتمّ «في محاولة لمكافحة الشيوعية ونشر المعلومات الأميركية في العالم» (**بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١١٨). وقد توسّط السيّاب يوسف الخال للحصول منها على عقود لترجمة بعض الكتب (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً ص ١١٩). وكان جبرا ابراهيم جبرا من المتعاملين مع هذه المؤسسة، ولما عرض على السيّاب مشاركته في ترجمة كتاب لها ردّ الشاعر مرحباً مستكثراً حصتَهُ فيه ليكثر بالتالي نصيبه من المكافأة (المرجع نفسه، ص ١٢٨؛ راجع أيضاً ص ١٤٩ و١٦٠ وفي كتاب بلاطة المذكور هنا ص ١٥٢...).

(٢٥) يكتب السيّاب إلى أدونيس في ١٩٦٣/٤/٥ مشيراً إلى آخر قصيدة له: «إن هذه القصيدة ستحدثك عن كثير من مشاعري واتجاهي الجديد في الحياة، رغم أنّها ليست ذاتية. ما لي وما للعالم، كيفما سار فليسر، رغم أن صوتاً تحت ذلك الصوت يهمس: كلا.. إنه عالمي ويهمّني الاتجاه الذي يسير فيه» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً ص ١٣٥). بيد أنه في رسالة إلى جبرا إبراهيم جبرا بعد ذلك بحوالي شهر على الأرجح يقول: «أنا الآن لا أكتب إلا شعراً ذاتياً. أما القصائد الملتزمة فنادرة ندرةً تكاد تساوي عدم الوجود» (المرجع نفسه، ص ١٦٤). وهذا ما يؤكّده في رسالة إلى عاصم [الجندي] مؤرخة في ١٩٦٣/٩/١١ حيث يقول: «لا أكتب، هذه الأيام، إلا شعراً ذاتياً خالصاً. لم أعد ملتزماً. ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا المرض وهذا الفقر؟...» (المرجع نفسه، ص ١٧٧).

(٢٦) يذكر سامي مهدي في مقال له عن السيّاب («السيّاب والموت») أن أزمات الشاعر المرضية دفعته إلى التقرّب إلى الله بالنذور والقرابين، وفي إحدى المرّات نذر لعلي بن أبي طالب علّه ينجيه، فلمّا أفلت وأبلّ وفى نذره (**الآداب**، بيروت، السنة الثالثة عشرة، العدد الرابع: نيسان ١٩٦٥، ص ٢٠). وفي رسالة مؤرخة في ١٩٦٣/١٢/٢٤ إلى توفيق [صايغ] (رئيس تحرير مجلة **حوار** التي كانت تصدرها في بيروت المنظمة العالمية لحرية الثقافة) يقول السيّاب: «انتظرني في الربيع. وسنذهب معاً لتقديم نذري إلى سيّدة حريصا وإلى الشيخ الأوزاعي» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٩٣). ولعل هذا التهافت الفكري والنفسي هو الذي جعل الشاعر آخر أيامه يهجس بهلوسات عن إبليس والجن والأرواح (عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٦٣).

(٢٧) في رسائل السيّاب إلى د.سهيل إدريس تبرز إشارات إشادة وتعظيم يصعب اعتبارها مقتصرة على المجاملات التقليدية كما يتّضح في وصفه سنة ١٩٥٤ لرسالة وصلته منه بأنها «شاهد جديد على نبل نفسك، وكبر قلبك، وإخلاصك في العهد الذي قطعته على نفسك بخدمة المجموعة العربية وأدبها السائر نحو النور...» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٥٨). وهو ما يكرّره تقريباً بعد حوالي أربعة أشهر حين يصف رسالة لإدريس إليه بأنها «كانت دليلاً جديداً على نبل معدنك وكرم نفسك. وإني لأشكر الله الذي أنعم عليّ بأن تكون أخاً لي» (المرجع نفسه، ص ٦٧). وإذ يذكر في مناسبة أخرى دفاعه (وكاظم جواد) عن **الآداب** في وجه من كانوا يهاجمونها، فإنه يقول: «إن الأدب الشعبي الذي تنشره **الآداب**، هذا الأدب الذي يمجّد كفاح الشعب العربي في سبيل كرامته وحرّيته واستقلاله، هو مساهمة فعّالة منها في قضية السلام» (المرجع نفسه، ص ٦٢). ويعتبر أن ظهور قصّة سهيل إدريس «الرائعة» «رسالة إلى أمي» قد «جاء حجراً ألقم الكلاب النابحة» (المرجع نفسه، ص ٦٢ - ٦٣). وسنة ١٩٥٦ يخبر د. إدريس أنّه ذكر لمن وَسْطَهُ البياتي لمصالحتهما أنّ شرط هذا الصلح هو الاعتذار من د. ادريس ومجلة **الآداب** «بالصورة التي يراها الدكتور سهيل مناسبة» ويطلب منه تزويده برأيه في ذلك «لأسير وفقاً له» (المرجع نفسه، ص ٧٠). وفي رسالة منه إلى د. إدريس بعد ذلك بسبعة أشهر يبدأ على النحو التالي: «تحية عربيّة طيّبة، وبعد فإني غارق فيما تسديه إليّ من فضل. وأرجو

دائماً أن أكون محققاً لحسن ظنّك بي، وأن أوفّق إلى إرضاء قرّاء مجلّتنا القومية الشريفة، **الآداب**...» (المرجع نفسه، ص ٧٤).

(٢٨) بالرغم من أن الرسائل التي حصل عليها ماجد السامرائي هي جزء من رسائل السيّاب، فإن المثبتة منها لم ترد أحياناً بكامل نصّها (المرجع السابق، ص ٦ - ٧). وهكذا يتراءى التعريض بمجلة **الآداب** بدون وضوح في رسالة الشاعر إلى يوسف الخال في نيسان ١٩٦١ (المرجع نفسه، ص ١١١). وفي رسالة أخرى إلى هذا الأخير في آب ١٩٦١ يشير السيّاب إلى مقال له يردّ فيه على **الآداب** و«بعض كتّابها» ويلوح التهكّم في قوله: «يبدو أن دكتورنا إدريس فقد أعصابه نتيجة النجاح الساحق الذي تناله مجلة **شعر** وشعراؤها ومناصروها» (المرجع نفسه، ص ١٢١) كما في إلماعه إلى الرشاش الذي أصاب سلمى الخضراء الجيوسي «من قلم دكتور **الحي اللاتيني**» (المرجع نفسه، ص ١٢١). وفي رسالة ثالثة في شباط ١٩٦٢ يهنئ الشاعر الخال بمجلة **آداب** التي كان الأخير قد أطلقها في بيروت آنذاك وكتب افتتاحيتها، ويعرّض بالدكتور «سهيل إدريس وأضرابه» معتبراً إيّاهم من أولي الزيف... الذين لا بد أن ينفضحوا (المرجع نفسه، ص ١٣٣). وفي رسالة رابعة في ٦ آذار ١٩٦٢ إلى يوسف الخال أيضاً تعريض بالدكتور ادريس حال الحذف دون تبين حيثياته (المرجع نفسه، ص ١٣٧). ومن الجدير بالذكر هنا ما قام به السيّاب من تراجع كذلك عن اتفاقه مع د. سهيل إدريس بخصوص إصدار ديوان شعري له عن دار الآداب. فردّاً على ما يبدو اقتراحاً من هذا الأخير يكتب السيّاب إليه في ١٩٥٦/٣/٤ قائلاً: «أشكرك على عرضك الكريم. وسأعدّ العدّة منذ الآن لتهيئة ديوان من الشعر، وقد كلّفت الأخ محيي الدين (اسماعيل) بكتابة مقدّمة له، وسأحرص على جعله مما يظهر في أسواق العراق» (المرجع نفسه، ص ٧٣). وهو يؤكّد له قبيل لقائهما في سورية للمشاركة في مؤتمر الأدباء العرب الثاني في الفترة الممتدّة من ٢٠ إلى ٢٧ أيلول ١٩٥٦: «سنلتقي في بلودان، وسأسلّمك الديوان الذي أعكف على استنساخ قصائده وتبويبها» (المرجع نفسه، ص ٧٤). وهو ما لم يفعله، وإنما يتّفق لاحقاً مع مجلة **شعر** التي أصدرت ديوان **انشودة المطر** سنة ١٩٦٠. وفي رسالة له إلى عبد الكريم [الناعم] في ١٩٦١/٧/١٣ يعيد حملة **الآداب** عليه إلى هذه المسألة (المرجع نفسه، ص ١١٦) مع اضطراب في التأريخ والتعليل (المرجع نفسه، ص ١١٦؛ وقارن بما ورد ص ٩٤ و٧٤).

(٢٩) راجع الهامش رقم (٢١) هنا، وما ورد في إحدى رسائله في تمّوز ١٩٦١ من أن حركة **شعر** هي الحركة «التي تمثّل الاتجاه الصحيح للشعر العربي الحديث» (المرجع نفسه، ص ١١٦).

(٣٠) راجع رسالته إلى أدونيس في تموز ١٩٦٣ حيث تظهر اللهجة التهكميّة في ما يخصّ مجلة **شعر** وشوقي أبي شقرا واضحة. فبعد أن يلحظ أن ليس لأدونيس من منافس وأنه سينطلق في ميدان الشهرة خارج جماعة **شعر** بعد أن انفصل عنها، يقول: «وهنيئاً لـ**شعر** بشعرائها الباقين» ماء إلى حصان العائلة «وهلمجرا»... (المرجع نفسه، ص ١٧١).

(٣١) يرجع عيسى بلاطة أن يكون السيّاب نظم أولى قصائده في الثورة، «يوم ارتوى الثائر» عام ١٩٥٨، ولم ينشرها. وينقل عن مؤيّد العبد الواحد أن الشاعر أضاف إليها بمناسبة إلقائها في احتفالات العيد الثالث للثورة سنة ١٩٦١ بيتين في مديح قاسم، وفي تألّق ميناء البصرة بها (**بدر شاكر السيّاب**...، سبق ذكره، ص ١٠٣ و١١٧ و٢٠٤ - ٢٠٥؛ راجع أيضاً **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الثاني ص ٥٦١ - ٥٦٦) والبيت الخاص بالميناء هو الأخير (الثاني والثلاثون...). أمّا ذاك الخاص بقاسم فهو الثامن والعشرون:

عبد الكريم الذي جرى بثورته ماء ونوراً كغيم ممطر لمعا

وله فيه أيضاً قصيدة «ليلة القدر» التي يرجّح نظمها عام ١٩٦١ (راجع **ديوان بدر**... II، ص ٥٦٧ - ٥٧٧) و«يا أبا الأحرار» التي نشرت في **العهد الجديد** ببغداد في تمّوز ١٩٦٢ (المرجع نفسه، ص ٥٣١ - ٥٣٢)، وإلى هذه الأخيرة يشير علي الأرجح في رسالته إلى أدونيس في ١٩٦٢/١/١٣ حيث يقول: «لم أكتب شيئاً منذ مجيئي من بيروت، إلا قصيدة شكر لزعيمنا [عبد الكريم قاسم] وسأنشرها في إحدى الصحف العراقية قريباً» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٤٦).

(٣٢) حصل الانقلاب على قاسم في ٨ شباط ١٩٦٣ والشاعر في لندن، فيسارع إلى تأليف قصيدتين ويكتب إلى جبرا في ١٥ شباط ١٩٦٣: «هنيئاً لكم بهذه الثورة العربية الجبّارة التي أزاحت عنكم الكابوس الشعوبي اللعين. (...) كتبت قصيدتين في تحيّة الثورة المباركة (...) سأكتب العشرات من القصائد عن جرائم العهد القاسمي البغيض بعد أن أعود إلى وطني...» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٥٥). راجع **ديوان بدر**... ذكر سابقاً، المجلد الثاني: «ثورة ١٤ رمضان» (ص ٥٨٢ - ٥٨٦) والمجلّد الأوّل: «قصيدة إلى العراق الثائر» (ص ٣٠٩ - ٣١١).

(٣٣) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ٩٦.

(٣٤) حسن توفيق، **شعر بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١٠٠.

(٣٥) عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١١٧.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٨٨، و**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٢٠٠.

(٣٧) راجع **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: «الوصية» (ص ٢١٧) و«أحبيني» (ص ٦٣٩) و«ليلة وداع/ (إلى زوجتي الوفية)» (ص ٦٤٩) و«يا غربة الروح» (ص ٦٦٠) و«أم كلثوم والذكرى» (ص ٦٦٤) و«القن والمجرّة» (ص ٦٨٧) و«لوي مكنيس» (ص ٦٩٤) و«إقبال والليل» (ص ٧١٦)...

(٣٨) يعتبر د. كمال خير بك ديوان **انشودة المطر** الذي تنتمي معظم قصائده إلى الفترة الخاصة بالتزام الشاعر «بمثابة القمّة في تطوّر السيّاب، وبعدها تبدأ مرحلة من الانحدار الفني، وما يشبه منعطفاً تضيع نهايته القاصية في وادي الموت» (**حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر/ دراسة حول الإطار الاجتماعي - الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية**، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، بيروت، دار الفكر، الطبعة الثانية ١٩٨٦ (الطبعة الأولى ١٩٨٢) ص ٤٦).

ولا يبتعد حكم ناجي علوش كثيراً عن هذا التقويم، فهو يرى أن شعر السيّاب في المرحلة الأخيرة التالية لـ**انشودة المطر** (من ١٩٦١ إلى ١٩٦٤) «لا جديد فيه. إنه شعر ذاتي وانفعالي وغنّ في أحيان كثيرة...» («بدر شاكر السيّاب» في **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: ص ث ث). ويشير عيسى بلاطة كذلك إلى تحوّل شعر السيّاب منذ أواخر عام ١٩٦٢ إلى ما يشبه اليوميات، ويرى أن جودته انحدرت أحياناً إلى «مستوى التعبير النثري» (**بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١٤١).

(٣٩) بعد **انشودة المطر** (١٩٦٠) نشر السيّاب **المعبد الغريق** (١٩٦٢) و**منزل الأقنان** (١٩٦٣) و**شناشيل ابنة الجلبي** (١٩٦٤). وفي رسالة كتبها إلى توفيق صايغ في ٢٩ تموز ١٩٦٣ يشير إلى ديوانه الأخير (الجاهز لدي في انتظار الناشر) معتبراً أنه «أحسن آثاري الشعرية حتى الآن. وأريد أن أتفوّق على نفسي مرّة أخرى في الديوان الذي يليه. ساعدني على ذلك. أظن أن ديواني **منزل الأقنان** كان نكسة في تطوري الشعري. **المعبد الغريق** أحسن منه كثيراً» (**رسائل السيّاب**، ص ١٧٤). لكنه ما يلبث أن يكتب إليه بعد أقل من ثلاثة أشهر (في ١٩٦٣/١٠/١٤): «أجلّت فكرة نشر ديواني الجديد، لأن في نيّتي حذف بعض قصائده التي أراها دون مستوى سواها...» (المرجع نفسه ص ١٨١). راجع كذلك عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ص ١٤٥.

(٤٠) بالرغم من تحدّر السيّاب من أصول اجتماعية على حظٍّ من الغنى والرفاهية المعتدلين نسبياً (عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**... سبق ذكره، ص ١٨ - ١٩) فإن الأزمة الاقتصادية التي عصفت بجدّه في صباه (المرجع نفسه، ص ٣٠) بالإضافة إلى ابتعاد أبيه عنه (المرجع نفسه، ص ٢٤) جعلاه في وضع دقيق اقتصادياً، كان على الأرجح دافعه إلى التوجه إلى دار المعلمين العالية التي كان التعليم فيها مجانياً، وكانت توفّر السكن لطلاّبها الداخليين وتؤمن الوظيفة لخريجيها (المرجع نفسه، ص ٣٣). وجاءت المصاعب التي واجهها في مجالات العمل بعد التخرّج لتضعه في أحيان كثيرة في أزمات حادّة عبّرت عنها رسائله وقصائده (راجع **رسائل السيّاب** ذكر سابقاً، ص ٨٤ و١٠٤ و١٠٦ و١١٩ و١٢٨ و١٣٣ و١٣٥... **ديوان بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: «غريب على الخليج» ص ٣١٧ - ٣٢٣، و«جيكور والمدينة» ص ٤١٤ - ٤١٩، و«نسيم من القبر» ص ٦٧٢ - ٦٧٥...). ويذكر سامي مهدي في مقالة «السيّاب والموت» (سبق ذكره) أن الشاعر كان صريع مركبات نقص عديدة، وقد حكمت نفسيّته عقد كثيرة، أبرزها: «عقدة الفقر» (ص ٤٦) وأن هذه العقدة هي التي دفعت السيّاب للعمل السياسي وسبّبت له الفشل في أكثر من علاقة حب، وكانت وراء عجزه عن معالجة مرضه... ويرى مهدي أن الفقر ارتبط لديه بالموت، وأن عوزه كان يدني شبح الموت منه... (ص ٤٦).

(٤١) يكتب السيّاب إلى خالد الشواف في ١٩٤٢/١١/٢٣: «أأنت مثلي محروم من العاطفة، لا يرى قلباً يخفق بحبّه؟». ويشكو حرمانه عاطفةَ الأمومة وهو ابن أربع – وفي الحقيقة كان ابن ستٍ – ويقول: «مرّت السنون وأنا أهفو إلى الحبّ، ولكنّي لم أنل منه شيئاً ولم أعرفه». ويذكر أن حب جدّته له كان يعوّضه هذا الحرمان، ويتساءل: «أفيرضى الزمن العاتي.. أيرضى القضاء أن تموت جدّتي – أواخر هذا الصيف –؟.. فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو عليّ.. أشقى من ضمّت الأرض...» (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١١). وفي مقدّمة ديوانه **أساطير** (١٩٥٠): «فقدت أمي وما زلت طفلاً صغيراً فنشأت محروماً من عطف المرأة وحنانها وكانت حياتي وما تزال كلّها بحثاً عمن تسدّ هذا الفراغ، وكان عمري انتظاراً للمرأة المنشودة، وكان حلمي في الحياة أن يكون لي بيت أجد فيه الراحة والطمأنينة» (ورد لدى عبد الجبار عباس: «الحب والمرأة في شعر السيّاب» **الآداب** بيروت، السنة الرابعة عشرة، العدد الثاني: شباط ١٩٦٦، ص ٦). راجع أيضاً ما سبقت الإشارة إليه في الهامشين ٣٦ و٣٧، وقصائد الحب الطاغية في معظم دواوينه خاصة **ديوان بدر**.. سبق ذكره، المجلّد الثاني: «خيالك» ص ١٤٩ – ١٥١، والمجلّد الأوّل: «أحبيني» ص ٦٣٩ – ٦٤٣، و«كيف لم أحببك» ص ٦٦٦ – ٦٦٧.

(٤٢) **يصفه عيسى** بلاطة على هذا النحو: «كان ضئيلاً، قصير القامة، ضعيف البنية وكان أسمر البشرة، ذا شعر كثيف أسود فاحم. وكانت أذناه كبيرتين وبارزتين إلى الجانبين كأنهما يدا إبريق. وكانت جبهته الضيّقة تساعد على جعل **وجهه** الطويل الناحل يبدو قاصر النمو. ولم يكن فمه العريض ليخفي أسنانه الكبيرة الناتئة قليلاً، فقد كانت تسيطر على أدنى افترار لشفتيه. وكانت ذقنه الصغيرة الحادّة تحت أنفه الطويل تبدو مثل نقطة تحت علامة التعجّب!» (**بدر شاكر السيّاب** ذكر سابقاً، ص ٢٩). ويذكر أنه «في دخيلة نفسه كان يعتقد أنه قبيح» (المرجع نفسه، ص ٢٩ – ٣٠) وكان «يزداد شعوراً بقبح منظره وهو يمرّ بمرحلة المراهقة» (المرجع نفسه، ص ٢٩). وفي دار المعلّمين العليا «كثيراً ما قال لزميله في الصف سليمان العيسى إنه كان مقضياً عليه بالفشل والإخفاق في الحب بسبب دمامة وجهه. وكان زميله يحاول تشجيعه حتى يتغلّب على هذا الشعور ولكن دون جدوى» (المرجع نفسه، ص ٤٣).

(٤٣) قد يكون دالاً على ذلك ما يذكره السيّاب في إحدى رسائله لخالد الشوّاف عام ١٩٤٤ من أن خياله في سفرة شاقّة «إلى الجانب الآخر من شطّ العرب» قد نسج رواية عنوانها «موت الشاعر»... (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٢٨). وفي رسالة أخرى للشوّاف سنة ١٩٤٦ يصرّح بالمعاناة الأليمة التي وافته بها خيبته و«الهوى البكر» حتى تمكّن اليأس والموت من نفسه وشعره، وبفشله في تغيير هذا الوضع حتى نذر نفسه «للألم والشقاء، واليأس والفناء» (المرجع نفسه، ص ٣٩). وفي رسالة ثالثة إلى الشوّاف نفسه يرجح ماجد السامرائي أنها تعود إلى صيف ١٩٤٦ يروي السيّاب حلماً يرى فيه أنه يعطي صديقه «صورة بيّنة عن خواطري المحمومة وأفكاري المشؤومة» فهو يجد نفسه راقداً في قبر «مستوحد غريب، في مقبرة القرية، تحت الحصى والتراب، في ظلمة بلهاء، ما أسعفها لونٌ من الألوان، يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً...» والدنيا ربيع مزهر فيهتف «من أعماق اللحد البارد: «رباه.. أفي الربيع النضير، يطويني القبر!» ويكمل: «كنت، طوال هذه الفُرقة الفكرية، أفتكر بالموت، وأتمنّاه، تظلم عقلي الملتهب، بنار الثورة الحاقدة، إن ظننت أنني عايشته بين هذه الخواطر... هيهات، هيهات، للعاطفة كنت أعيش، ومن ينبوعها الكدر، أو جدولها الصافي، أترعت أقدامي...» (المرجع نفسه، ص ٤٩ – ٥٠). ويبدأ رسالة إلى صالح جواد الطعمة في ١٩٤٧/٥/٧ بالقول: «أكتب إليك وأنا في أشدّ حالات المرض وأقساها، ولكنّني أحسّ أن للوحشة وطأة أثقل من وطأة المرض...» ثم يشير إلى متابعته هذه الرسالة بعد أكثر من أسبوع «من المرض الملح، والشفاء الكاذب – وقد انتكست الآن، بعد أن ذهبت جهود الأطباء هباء، وذهب معها ما أملك من دراهم قليلة وأصبحت أنتظر ما يأتي به الغد من جديد، والداء يزداد عنفاً! ولكني مطمئن إلى شيء واحد: هو أنّني لن أموت في القريب العاجل، لأن في الموت راحة، وقد قدّر لي ألا أرى راحة، وأن أجتاز محناً كثيرة غير هذه المحنة». (المرجع نفسه، ص ٥٣ – ٥٤). راجع كذلك **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الثاني: «رثاء جدّتي» ص ١٠٢ – ١٠٤، و«يا ليل» ص ١٤٥ – ١٤٨، و«المساء الأخير» ص ١٥٦ – ١٥٨، و«شاعر» ص ١٥٩ – ١٦٠، و«السجين» ص ١٧٢ – ١٧٤...

(٤٤) راجع بشكل خاص **ديوان بدر شاكر السيّاب** سبق ذكره، المجلّد الأوّل: «يوم الطفاة الأخير» ص ٣٧٥ – ٣٧٧، و«رسالة من مقبرة» ص ٣٨٩ – ٣٩٣، و«في المغرب العربي» ص ٣٩٤ – ٤٠٢، و«تموز جيكور» ص ٤١٠ – ٤١٣، و«رؤيا في عام ١٩٥٦» ص ٤٢٩ – ٤٤١، و«النهر والموت» ص ٤٥٣ – ٤٥٦، و«المسيح بعد الصلب» ص ٤٥٧ – ٤٦٢، و«مدينة بلا مطر» ص ٤٨٦ – ٤٩١.

(٤٥) في هذه المرحلة (١٩٦١ – ١٩٦٤) يضحي التعبير عن العوز الساحق استجداء مذلاً، وهو يحتل حيزاً كبيراً ولافتاً في رسائله، منذ رسالته إلى يوسف الخال في ٣ آب ١٩٦١ حيث يعلن له أنه «مفلس، مفلس تماماً» ويطلب منه تدبير كتاب له كي يترجمه (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١١٩) وصولاً إلى رسالته إلى توفيق صايغ في ١٩٦٤/٥/٢ حيث يصرّح أنه «في حاجة ماسّة إلى ١٠٠ دينار (٨٠٠ ل.ل.)» (المرجع نفسه، ص ١٩٨) مروراً برسالته إلى مدير عام الموانئ العراقية اللواء الركن مزهر الشاوي في ١٩٦٢/٥/٥ وفيها: «بائس أنا، يا سيّدي، شقيّ غاية الشقاء (...) أنا محتاج للمساعدة يا سيّدي...» (المرجع نفسه، ص ١٤٢؛ راجع أيضاً الصفحات ١٣٣ و١٣٥ و١٣٧ و١٣٩ ، و١٤١ و١٤٤ و١٥٠ و١٥٢ و١٦٠ و١٦٢...). ولما كان ارتباط هذا العوز بالمرض العضال الذي أخذ في هذه المرحلة في التفاقم وثيقاً فإن تفاعلهما لديه كان يضعه في مواجهة مباشرة مع الموت الذي تتصاعد قوّة حضوره باطّراد مع اشتداد المرض واليأس من الشفاء (راجع قصائده في **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلد الأوّل: «سفر أيوب» ص ٢٤٨ – ٢٧٦، و«منزل الأقنان» ص ٢٧٧ – ٢٨٠، و«أسمعه يبكي» ص ٢٨٧ – ٢٨٩، و«يقولون تحيا...» ص ٦٤٤ – ٦٤٦، و«من ليالي السهاد» ص ٦١٨ – ٦٢٩، و«نسيم من القبر» ص ٦٧٢ – ٦٧٥، و«المعول الحجري» ص ٧٠١ – ٧٠٣...). ويشير السيّاب نفسه إلى ارتباط حضور الموت لديه بغياب الالتزام كما يدلّ على ذلك قوله في إحدى رسائله إلى جبرا إبراهيم جبرا في ١٩٦١/٩/١٨ إنه أعدّ سبع قصائد جديدة بعضها «يتراوح بين السبعين والمائة بيت. أصبحتُ من المؤمنين بعدم ضرورة الالتزام. أكثر هذه القصائد تدور عن الموت والموتى والعالم السفلي» وأحسنها عن مقبرة أم البروم... (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٢٢). وفي المقابل يضحي التلهف على الحب والحنان تهالكاً متعاظماً، وارعن على امرأة مستحيلة، بقدر ما كان الشاعر متنامي العجز وبقدر ما كانت المرأة قصية الحضور حين لا تكون غائبة في الموت أو مندثرة في الماضي البعيد.. كان دور الغرام الذي كان يغذيه وحده وينسج بمفرده أساطيره يقوم على حبِّه العجزَ والموت وتأكيد الحيوية والحياة (راجع **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الأول: «شبّاك وفيقة» ص ١١٧ – ١٢٤، و«شناشيل ابنة الجلبي» ص ٥٩٧ – ٦٠١، و«كيف لم أحببك؟» ص ٦٦٦ – ٦٦٧، و«هدير البحر والأشواق» ص ٢٣٢ و٢٣٥، و«أحبيني» ص ٦٣٩ – ٦٤٣...) حتى ليمكن القول إن قصائد هذه المرحلة جميعها تقريباً تنهض دلالياً على التعارض بين قطبي الموت والحب، على تنوّع في الصيغ واختلاف في التشكّل لا يخفيان حتى في أشدّ حالاتهما التباساً انبناءَ القصيدة وتوزعها على هذا الأساس.

(٤٦) قارن رسائله قبل ١٩٦٠، خاصة تلك التي كتبها إلى خالد الشوّاف صيف ١٩٤٦ كما يرجّح ماجد السامرائي ذلك (**رسائل السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٤٩ – ٥٢) وإلى د. سهيل إدريس في ١٩٥٤/٣/٢٥ (المرجع نفسه، ص ٥٨ – ٥٩) و١٩٥٤/٦/١٩ (المرجع نفسه، ص ٦٢ – ٦٤) و١٩٥٦/٣/٤ (المرجع نفسه، ص ٧٢ – ٧٣) و١٩٥٨/٥/٧ (المرجع نفسه ص ٨٢ – ٨٣)، وإلى يوسف الخال في ١٩٥٨/٥/٤ (المرجع نفسه ص ٨٠ – ٨١) وأدونيس في أواخر عام ١٩٥٩ كما يرجّح السامرائي (المرجع نفسه، ص ٨٥ – ٨٦) وفي ١٩٦٠/٣/١٢ (المرجع نفسه، ص ٩٠ – ٩١...) وفيها طرح ومعالجة للعديد من القضايا والشؤون الثقافية والإبداعية، برسائله بعد ١٩٦٠، خاصة تلك التي كتبها إلى يوسف الخال في ١٩٦١/٤/١٠ (المرجع نفسه، ص ١١١ – ١١٢) و١٩٦١/٤/٣٠ (المرجع نفسه، ص ١١٣) وإلى جبرا إبراهيم جبرا في ١٩٦٢/٢/٨ (المرجع نفسه، ص ١٢٨) و١٩٦٢/٢/٢٠ (المرجع نفسه، ص ١٢٩ – ١٣٠) و١٩٦٣/١/٣٠ (المرجع نفسه، ص ١٥٢ – ١٥٤...) وفيها سطحية لافتة حتى في مقاربة أحداث أدبية أو أمور شخصية مهمّة. لاحظ على سبيل المثال ذلك الاهتمام الذي يبديه إزاء بعض العناصر الاستهلاكية بشكل شبه هوسي (المرجع نفسه، ص ١٣٨ و١٤٨ و١٥٨ و١٦٨ و١٦٩ و١٧٦...). وأما بالنسبة لشعر السيّاب فراجع الهامشين الواردين أعلاه (٣٨) و(٣٩) وانظر على سبيل المثال ما يذكره إحسان عباس عن قصيدة

«جيكور أمي» من أنها كانت أكثر قصائده إخفاقاً (**بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ٤٠٣) وما يقوله عيسى بلاطة بصددها: «وزن هذه القصيدة فوضى زعمها بدر تجربةً عروضية في ملاحظة هامشية» (**بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١٤٤) وقارن بجيكورياته في **أنشودة المطر**.

(٤٧) راجع مقدمة ناجي علوش في **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ش وش وما بعدها. وحسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، ص ١٢٤... و٢٢٩... ٢٨٧...

(٤٨) اختلف الباحثون في تعيين المراحل المختلفة في شعر السيّاب، لكنهم يكادون يجمعون على تمييز شعره قبل ١٩٦٠ عنه بعد ذلك. فسيمون جارجي يجعل هذا الشعر في مراحل ثلاث: الأولى إعدادية منذ البدايات حتى ١٩٦٠، تتحوّل جيكور فيها من واحة ونعيم إلى قبر بموت أمّه... والثانية أيوبية تنضح بالألم ويتخلّص الشاعر فيها من الالتزام وتشد التحرّر، وهي تبدأ مع **المعبد الغريق** الذي كُتبت قصائده في ١٩٦١ - ١٩٦٢... والثالثة محورها الموت وقد لازمته مع اشتداد مرضه وسعى فيها لأن يكون موته بعثاً (**بدر شاكر السيّاب في حياته وأدبه** ، ذكر سابقاً، ص ٢٥ - ٢٨). والالتباس واضح بصدد تعيين المرحلتين الأخيرتين والتفاوت كبير في المدى الذي تحتله الأولى (عشرين سنة) مقابل الأخيرتين (أربع سنوات لكلتيهما). ومن التعسّف والخطل اعتبار شعر المرحلة الأولى الذي يتضمن أفضل قصائده إعدادياً، لكن الإيحاء من هذا التقسيم واضح بأن مرحلة ما بعد الالتزام وهي مرحلة التقارب والتعاون مع المنظمة العالمية لحرية الثقافة - المدعومة من المخابرات المركزية الأميركية - التي كان جارجي ممثلاً لها في المنطقة العربية(؟) هي مرحلة النضج والاكتمال!

أما د. إحسان عباس فإنه يميز من منظور زمني نفسي فني خمس مراحل في حياة السيّاب وشعره (من ١٩٤١ إلى ١٩٤٥ ثم من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٣، فمن ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، ومن ١٩٥٧ إلى ١٩٦٠، ومن ١٩٦١ إلى ١٩٦٤) لا تبدو تسمياتها مقنعة ولا محددة. ومع تجاوز لصيغها الشعرية يلحظ فيها اختلاف في المعايير ينزع عنها طابع الاشتراك والوحدة. فـ«البحث عن النخلة» و«سلال الصبار في بابل» مثلاً تختصان بحياة الشاعر ودلالات قصائده، ومن الصعب الادعاء بأنهما تقتصران على المرحلتين الأولى والرابعة - وهو ما يعترف به عبّاس بالنسبة للأولى -. أما «البحث عن الملحمة» كما يسمّي عبّاس المرحلة الثانية فهي خاصة بالشكل أو النوع الشعري للتعبير، في حين تعبر «تجلّي ارم» - المرحلة الثالثة - عن رؤية فكرية أو بعد دلالي في الإنتاج الشعري. لا يمنع هذا الاختلاف الباحث من جعل بدايات الأخيرة (الثالثة) في السابقة عليها (الثانية) (راجع **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً، خاصة الخاتمة ص ٤٠٥ - ٤١٨) على أن التقسيم الزمني للمراحل لا يخلو من الصحة، إنما ينبغي أن يعتمد بشأنه منظور مختلف موحّد المعايير كما سنبيّن ذلك لاحقاً.

يقرُب توزيع عيسى بلاطة لشعر السيّاب إلى خمس مراحل والاختلاف في المعايير المعتمدة لذلك من عمل عباس. فـ«البحث عن الحب والاطمئنان» (المرحلة الأولى) و«المرحلة المأساوية» (الأخيرة) خاصتان بحياة الشاعر ووضعه النفسي، بينما تحيل «المرحلة الرومنطيقية» (الثانية) و«الواقعية الاشتراكية» (الثالثة) على مدارس فنية وأدبية، و«المرحلة التموزية» (الرابعة) على طرق خاصة في التعبير الشعري. وخلافاً لما لوحظ من تقسيم زمني صحيح للمراحل لدى عباس، فإن تقسيم بلاطة (من البدايات حتى ١٩٤٢ ثم من ١٩٤٣ إلى ١٩٥٣، ومن ١٩٥٤ إلى ١٩٥٦، ومن ١٩٥٧ إلى ١٩٦٢، ومن ١٩٦٣ إلى ١٩٦٤) لا يتّفق ومعطيات حياة الشاعر أو إنتاجه الشعري (راجع عيسى بلاطة: **بدر شاكر السيّاب**...، ذكر سابقاً). وبلاطة هو الوحيد بين الدارسين الذين أتيح لنا الاطلاع على أعمالهم، الذي لا يجعل من عام ١٩٦٠/١٩٦١ حداً فاصلاً بين مرحلتين، إذ يجتمع العامان لديه في مرحلة واحدة (الرابعة: «التموزية») بالرغم من الموقع أو الانعطاف المحوري الذي يشغله هذا التاريخ في حياة الشاعر وإنتاجه.

يكاد من جهة أخرى تقسيما ناجي علوش وحسن توفيق أن يأتيا متطابقين وبتسميات للمراحل متقاربة. فالأوّل يجعل شعر السيّاب في أربع مراحل: الرومانسية (١٩٤٣ - ١٩٤٨) فالواقعية (١٩٤٩ - ١٩٥٥) فالتموزية أو الواقعية الجديدة (١٩٥٦ - ١٩٦٠) فالذاتية (١٩٦١ - ١٩٦٤) (**ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ش...). وهو ما يأخذ به توفيق على بعض تعديل وتحسين إذ يجمع المرحلتين الثانية والثالثة («الواقعية» و«التموزية أو الواقعية الجديدة») في واحدة يطلق عليها تسمية الواقعية الملتزمة بشقيها الماركسي والقومي (من ١٩٤٩ إلى ١٩٦٠) ويخلّص التسميات المعتمدة من قبل علوش من بعض اضطرابها فيجعل المرحلة السابقة على الواقعية الملتزمة (الأولى) رومانسية مبكرة (من ١٩٤١ إلى ١٩٤٨) والمرحلة اللاحقة عليها (الثالثة) ارتداداً إلى الرومانسية (من ١٩٦١ إلى ١٩٦٤) (**شعر بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٢٣... و٢٨٦...). وهذان التقسيمان الأخيران يغفلان ما يرد في **أعاصير** من قصائد وضعت قبل ١٩٤٩ لا تقل «واقعية» عن تلك التي الحقاها بالمرحلة التي تحمل هذا الاسم لديها.

(٤٩) **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الثاني ص ٨٩ - ٢٠٦.

(٥٠) المرجع السابق ص ٢٧١ - ٣٦٦. وعلى هذا المرجع نفسه يحيل لاحقاً ما يطلق عليه اختصاراً «**الديوان**» في المتن.

(٥١) المرجع نفسه، ص ٤٣ وما بعدها...

(٥٢) نالت مسألة الريادة في «الشعر الحر» اهتماماً ملحوظاً من قبل الباحثين، وشارك الشعراء أنفسهم في النقاش الذي احتدم بشأنها منذ الخمسينيات وهو الذي نجد أصداءه في كتاب نازك الملائكة **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت، دار العلم للملايين؛ الطبعة السادسة ١٩٨١ - الطبعة الأولى ١٩٦٢ - ص ١٤ وما بعدها وص ٣٥ - ٤٩ و٦٧ - ١٩٢...) وفي مجلة **الآداب** (بيروت) خاصة أعداد نيسان ١٩٥٤ (ك.ج: «حول الشعر الحر...» ص ٦٩) وأيار ١٩٥٤ (جلال الخياط: «الشعر الحر أيضاً...» ص ٥٨) وحزيران ١٩٥٤ (بدر شاكر السيّاب: «تعليقان» ص ٦٩) وتموز ١٩٥٤ (كاظم جواد: «تعليقات أيضاً» ص ٥٧) وآب ١٩٥٤ (بدر شاكر السيّاب: «عَلّنا ننتهي من هذا!» ص ٦٠)... ومقدمة ناجي علوش لـ **ديوان بدر شاكر السيّاب** (ذكر سابقاً، المجلد الأوّل ص هـ - ش) المتميزة بتحديد أهم العوامل التاريخية - الفكروية التي أطلقت حركة «الشعر الحر» أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات. وقد قام حسن توفيق بجهود تستحق التنويه لاستقصاء بدايات هذا الشعر واستجلاء مساهمات الروّاد الأوائل فيه (**شعر بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ٢٤٨ - ٢٧٥...)... ولا يتيح المجال هنا التوقّف عند هذه المداخلات المتفرّقة وإنما نلمع إلى بعض الإشارات البارزة التي تخرج التعرض لهذه المسألة من الإطار الضيّق المحصور ببعض الأسماء أو بعض التواريخ لتضعها ضمن حركة تاريخية شعرية متطورة ونامية، كما هي الحال في ما ذكرته الملائكة من محاولات تجديد شعري في هذا الاتجاه منذ ١٩٢١ في العراق (**قضايا الشعر المعاصر**، ذكر أعلاه ص ١٥) وما أثبتته، بالرغم من ادعاءاتها المفرطة الذاتية، من حكم بأن الشعر العربي في تلك المرحلة (أواخر الأربعينيات) كان قد نضج واكتمل وأصبح مُهَيَّأً لأن يفرض حضوره الإبداعي بغض النظر عن الأشخاص الذين بدأت على أيديهم عملية التجديد (المرجع نفسه، ص ١٧). وهذا ما كان ناجي علوش قد بيّنه منذ ١٩٦٦ حين ركّز على الأهمية الحاسمة لعام ١٩٤٨، الذي شهد «نكبة فلسطين» و«بداية انهيار المجتمع العربي التقليدي»، في إطلاق حركة الشعر الحر... (**الآداب**، بيروت، السنة ١٤؛ العدد الرابع؛ آذار ١٩٦٦، ص ٨٨، ومقدّمة **ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص هـ). جدير بالتنويه أيضاً ما كان قد أعلنه بدر شاكر السيّاب، بالرغم من أحكامه المفرطة الذاتية هو الآخر، من أن الأهمية في هذه المسألة لا تتعلّق بهوية الذي بدأ كتابة الشعر الحر، بل بجودة الإنتاج الشعري، وأن الشعر الحرّ يتعدّى مسألة التفاعيل وعددها وتوزيعها «فهو بناء فني جديد»، وأن الشعراء العرب حتى حينه (١٩٥٤) كانوا ما زالوا في طور التجربة ينجحون حيناً ويفشلون أحياناً، وأن «شاعر هذا الجيل العربي» الذي ربما لم يولد بعد سيُكبر جهودهم... (**الآداب**، بيروت، السنة الثانية، العدد السادس: حزيران ١٩٥٤، ص ٦٩).

(٥٣) ر.د. إحسان عباس: **بدر شاكر السيّاب**... ذكر سابقاً، ص ١٤٧، وما بعدها وص ٤٠٥ وما بعدها... وحسن توفيق: **شعر بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، ص ١٢٠...

(٥٤) إذا صحّت ملاحظة جامع قصائد السيّاب من أن الشاعر كتب «يوم ارتوى الثائر» «إبان ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ولم ينشرها في حينها، وقد ألقاها في ذكرى الثورة الثالثة...» (**ديوان بدر شاكر السيّاب**، ذكر سابقاً، المجلّد الأوّل: ص ٥٦١ - هـ(١)) فإن هذه القصيدة القائمة على وزن البسيط الخليلي تشكّل الاستثناء العروضي الوحيد في هذه الفترة (الثالثة).