

الالتزام في شعر بدر شاكر السياب

T
189A

أمل ديبو

قدمت جزءاً من متطلبات شهادة الماجستير في

الآداب في دائرة اللغة العربية

ولغات الشرق الأدنى

الجامعة الأميركية في بيروت

بيروت - لبنان

١٩٨٢

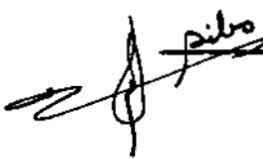
الالتزام في شعربند رشاكراالسياب

امل ديبيرو

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Release Form

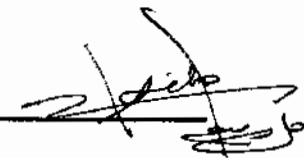
I, Miss Amal Dibu.....

 Do
2.11.94

authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.



do not authorize the American University of Beirut to supply copies of my thesis to libraries or individuals upon request.

Signature: 

Date: April 1, 1982

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT

Thesis Title:

الالتزام في شعر بدر شاعر السياب

By

Miss Amal Dibu
(Name of student)

Approved:

Prof. Naimy, Nadeem

N. Naimy.
Advisor

Prof. Abu-Haqa, Ahmad

A. Abu-Haqa
Member of Committee

Prof. Maaluf, Emile

Emile Maaluf
Member of Committee

Member of Committee

Member of Committee

Date of Thesis Presentation: February 27, 1982

تبحث هذه الدراسة موضوع الالتزام كما تجلّى في شعر بدر شاكر
السياب .

وهي مؤلفة من ثلاثة فصول ينقسم كل منها الى عدد من الاجزاء .

يدور الفصل الاول على مفهوم الالتزام كما ظهر بعد الحرب العالمية
الثانية في الفكر الغربي وذلك نظرا الى مفهوم الفلسفي للالتزام تبلور في الغرب
ثم تسرب الى الفكر العربي في منتصف القرن العشرين، وعلى هذا الاساس
يعالج الفصل الاول مفاهيم الالتزام في كل من الماركسية والسرالية والوجودية
وهي على ما نرى المدارس الفكرية الكبرى التي خصت الالتزام باهتمام جدي وبحث
اثره في الادب عامة وفي الشعر بخاصة .

وفي محاولة لتتبع الفكر الالتزامي كما تسرب الى العربية والادباء العرب
وكما فهمه هؤلاء الادباء ، ركزت هذه الدراسة في فصلها الثاني على مجلتي
عربيتين اثنتين هما " الاداب " و " شعر " البيروتيتين . فالمجلتان بالاضافة الى
كونهما اوسع رافدين للفكر الالتزامي الغربي كما صبّ في المحيط العربي
في الخمسينات ومطلع الستينات تجسدا ان ايضا الاتجاهين البارزين اللذين اخذهما
الالتزام في الادب العربي الحديث : التزام العروبة أو تعريب الالتزام . في
هذا الفصل محاولة لاستقصاء جملة ما قيل عن الالتزام والشعر الملتزم
من قبل مختلف الكتاب والنقاد العرب ، ولتبويب هذه الاراء وتنظيمها في
مجارى واضحة السياب ق .

ويؤلف الفصلان المذكوران القاعدة النقدية التي تمكّن من دراسة شعر
السياب على ضوء الالتزام الذي فهمه هو نفسه كما تمكّن من تبين المراحل
التي مرّ بها هذا الشعر تجربة ورويا وصياغة . وعليه ينقسم الفصل الثالث ،
فصل دراسة نتاج السياب الشعري ، الى مراحل ثلاث تنقسم هي بدورها

الى فترات شعرية متعددة . وقد اعتمد في تحديد هذه المراحل وهذه
الفترات دراسة تحليلية وثيقة لشعر السياب وخاصة لبعض القصائد الفاصلة
في هذا الشعر التي تظهر من خلالها تطورات معنى الالتزام واشكاله كما
فهمه الشاعر وتمثله في حياته: من شيوعية مناضلة مثلا الى قومية ذات
سمات وجودية الى غنائية ملتزمة .

ويخلص البحث الى الالتزام الذي آل اليه السياب بعد تجواله في رحاب
مفاهيم متعددة وتجارب مختلفة وفي حدود ما تسنى له أن يستوعب
هذه التجارب وهذه المفاهيم وتمثيلها ، هو التزام الشاعر بنفسه .
هذا الالتزام هو ضرورة شعرية لا يكون شعر حق بدونها لأن الشعر
في جوهره هو موقف من الحياة والوجود ، وهو بالتالي موقف من التاريخ
والحضارة .

المحتويات

صفحة

١	مقدمة
٣	الفصل الأول : مفهوم الالتزام في بعض المذاهب الغربية .
٤	١ - المفهوم الماركسي
١٤	٢ - المفهوم السريالي
٢٤	٣ - المفهوم الوجودي
٢٦	أ (سارتر
٢٩	ب (كامو
٣٢	ج (برديايف

الفصل الثاني : الالتزام كما تسرب الى العربية من خلال مجلتي "الاداب" و"شعر" ٤٠

مجلة الاداب

٤١	(I) توطئة
٤٣	(II) الالتزام والمجتمع العربي
	(III) تحول الالتزام عبر استقباله الروافد الغربية نحو قواعد
٥٢	ايدولوجية
٥٦	(IV) نحو التمحور الايدولوجي
٥٦	أ (المنحى الوجودي
٥٨	ب (المنحى الماركسي
٦٠	ج (المنحى القومي
٦٣	د (نحو استجلاء معالم الرسالة

مجلة شعر

٧٠	(I) توطئة
٧١	(II) الشعر فعل تطهر وخلص
٧٩	(III) الشخصية
٨٥	(IV) الحرية

١٠٠ الفصل الثالث : الالتزام في شعر بدر شاكر السياب

نتاج السياب الشعري

١٠٥ I - الالتزام بالموضوع

١٠٦ - موضوع الالتزام : العراق

١٠٨ - بدايات تقليدية من الحماسة الى الثورة

١١٢ - المعجم اللفظي ومحاور الالتزام الشيعي

١٢٤ - ازديادية الذات والموضوع

١٢٩ II - التزام الذات بالآخرين

١ - تجربة الالتزام من خلال وجوه :

١٣١ " من المومس العمياء " الى جميلة بوحيـرد "

١٦١ ٢ - تجربة الجماعة من " يوم الطغاة الأخير " الى " قافلة الضياع "

١٩٤ ٣ - تجربة المدينة من المبنى الى جيـكـور

٢١٣ III - تجارب الذات الملتزمة

٢١٤ - الموت

٢١٧ - الشعر

٢٢٠ - العراق

٢٢٢ - جيـكـور البديل

٢٣١ النهاية

٢٣٥ المراجع

المقدمة

ما الالتزام ؟ كيف يتشعب مدلوله ؟ ماذا يعني في الشعر ؟ وهل للشعر وظيفة خارج ذاته ؟

فروع عديدة من سؤال واحد : " ما الالتزام ؟ " ولا بد للباحث من الاجابة عنها قبل الغوص في بحث الالتزام كما يتجلى في نتاج شاعر بعينه . ويلوح للدارس حين يستعرض المفاهيم العديدة التي حدد بها بعض المفكرين والشعراء معنى الالتزام ، ان مفاهيمهم قد تباينت بحيث اضحى من العسير حقا ان يستخلص من تباينها تحديدا قاطعا جامعاً لماهية الالتزام . فقد ذهبوا في تحديده مذاهب تسير وفقا لمنطلقات فكرية مختلفة ، منها سياسي عقائدي ، ومنها فلسفي خالص ومنها فني .

لذلك سينحصر الفصل الأول من هذه الدراسة في بحث معاني الالتزام المختلفة . وما ان مصطلح الالتزام شاع في الكتابات العربية في اعقاب الحرب العالمية الثانية وجب افراد قسم من هذه الدراسة لرد " نظرية الالتزام " الى ابرز منابعها الغربية ، وتركيز معانيها حسب ضروب التلاقي والاختلاف في التيارات الفكرية المنادية بها . وبعد ذلك يتم الانتقال الى تتبع انتشار هذا المفهوم في الأدب العربي المعاصر ليتبين مدى انعكاسه في نتاج الشاعر العراقي بدر شاكر السياب .

وتجدد الاشارة الى ان الدراسات التي اتيح الاطلاع عليها - عربية كانت أم اجنبية - لم تلتزم احداها او جميعها معالجة قضية الالتزام حصراً . ولكن قلما خلا كتاب في النقد المعاصر من التعرض للالتزام ، ومن اعتماده مقياساً بين سائر المقاييس النقدية لدراسة الأدب المعاصر ، حتى صار الالتزام منظاراً للنقد ، ومذهباً من مذاهب الأدب . وليس يطمح هذا البحث الى ان يعرض " مبدأ الالتزام " منذ عهد الأغريق ، ولا ان يتحرى تطور معناه عبر تاريخ الفكر ، فهذا أوسع من ان تحيط به هذه الدراسة ، وانما يكفي التصدي لهذه القضية بعد ان تبلورت ، ان من الراجح ان لفظة " الالتزام " لم تستعمل بمعناها

المتداول اليوم الا في أواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن . أى حين لاح لدى انصار حركة الفن للفن ان الشعر قد يصبح لونا من ألوان الترف ، مبتعدا بذلك عن معترك الحياة ، هادفا الى الجمال في ذاته ، منقطعا عن أية مسؤولية ، وغير مطالب برسالة ، ولما أصبح التيار الواقعي التجريبي يغزو القصة والمسرح بعد حربين عالميتين ، فقد بات التشديد على الالتزام أمرا طبيعيا يمكن اعتباره من ناحية ضرورة حتمية واقع العالم المشتت بعد الحرب ، وردة فعل تجاه حركة الفن للفن من جهة اخرى . وهذا المذهب الأخير - حتى لو لم يكن هنا مجال المناقشة - يشير التساؤل حول قيمة الجمال اذا جاء منفصلا عن الحياة . مما يستدعي تحديدا للفن وماهيته من جديد .

ومن الثابت في تاريخ النقد الأدبي انه لا تقويم للفن والجمال ولا تحديد لهما الا انطلاقا من مبدأ فكري أو موقف فلسفي - حتى ان أهل الفن للفن انفسهم جعلوا شعارهم عقيدة . فالنفاذ الى الجمال لا يتم بصورة مطلقة ولا بد من ان يحدث ذلك من زاوية فكرية او من منطلق أو موقف فلسفي ، والا بقي الجمال مبهما والفن مبعثرا مفتتا . لذلك تبسّرت الحركات الفكرية في مطلع هذا القرن ليرد كل منها - من زاويته الخاصة - على نظرية الفن للفن ، فأيدت القول برسالة الفن، وكشفت عن مسؤولية الفنان في تجديد هوية تلك الرسالة، وأعادت الى الفن عامة والى الشعر خاصة دوره في معركة الوجود .

وفي تحديد مفهوم الالتزام سيتوجه البحث الى دراسة المذاهب الفكرية القائلة به والتي تسرت آثارها الى الثقافة العربية المعاصرة ، وكان لها في الشعر اثر عميق وهسي تنتمي الى ثلاثة تيارات فكرية كبيرة، هي : الالتزام في المذهب الشيوعي ، والالتزام في الحركة السريالية، والالتزام كما فهمته الوجودية في تيارها الملحد والمؤمن .

ان دراسة هذه التيارات تشكل مدخلا لازما لدراسة ظاهرة الالتزام في شعر السياب ، بسبب تغلغلها في ثقافة شعرائنا المعاصرين وتأثيرها في نظرتهم الى وظيفة الشعر . وسوف تسعى هذه الدراسة الى ان توضح كيف تحولت هذه الروافد الأجنبية الى عوامل فاعلة في شعر السياب نفسه .

الفصل الأولمفهوم الالتزام في بعض المذاهب الغربية

(١) في الماركسية

(٢) في السريالية

(٣) في الوجودية عند :

(أ) سارتر

(ب) كامو

(ج) برديايف

١ - المفهوم الماركسي للالتزام

تتخذ الماركسية المجتمع منطلقا أساسا لها فتدرسه على ضوء الحتمية التاريخية ، ناهجة في ذلك نهج المادية العلمية ، هادفة الى إعادة تكوينه وفق ما تعتبره مبادئ المساواة والعدالة . وهي ان تعتمد التحليل الطبقي تتبنى طبقة العمال وتدافع عن حقوقها وترعى احلامها . وهكذا رأت الماركسية ان أساس الحرية هو التحرر من وطأة رأس المال الاستغلالي ، والنظام الاستهلاكي ، والفردية الاحتكارية ، على هذا الواقع الاجتماعي الرأسمالي ثور الماركسية . وهي ثورة دائمة ان ما يكاد يستقر واقع ما حتى تعود فتظهر فيه رواسب المجتمع القديم الذي يغزوه طمع الفرد وحبسه للسيطرة . لهذا كانت الثورة وحدها كفيلة بتفجير واقع البنى التحتية الفاسدة في المجتمعات الرأسمالية حيث يكون العمل عنصر استغلال يستخدمه المحتكرون من أجل تحقيق ثروات غير عادلة . اذن ، من خلال تحرير العمل والعمال من سيطرة الانتاج الكمي والنفعي والقسري ، تسعى الماركسية الى قلب البنى الفوقية^(١) وتغيير مفاهيم العصر وقيمه التي سحقت الانسان وجعلته آلة ، غريبا عن جوهره ، في عالم فقد انسانيته ، فانتهى الوضع الى يأس الفرد وبؤس العيش ، أى الشعور بالغرسة . وهو شعور لا يمكن التغلب عليه - حسب المفهوم الماركسي الا الالتزام الحزبي والعمل الثوري المتواصل . فالماركسية حركة دائمة الفعل ، وهي وأن ثبتت قواعدها في قوانين ومناهج محددة تبقى فلسفة تحول لا فلسفة وصول ، وفي انفتاح على العالم والتاريخ والانسانية الى اللانهاية . في هذا النظام الصارم لهذه الفلسفة المادية ذات الاتجاه العملي ، ما هي وظيفة الأدب وما مكانته ، والى اين يتجه في اهدافه ؟

ترى الماركسية ان البنى التحتية والبنى الفوقية في المجتمع متصلة اتصالاً وثيقاً جداً يلعب فيه شكل الانتاج المادى الدور الأساسى ، " فهو الذى يحدد

1- Marx, Karl; Engels, Friedrich: Sur la Littérature et l'Art, Editions Sociales, Paris, 1954. p. 149.

اشكال الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية"^(١). والسؤال هنا: هل الأدب منفعل فقط بحيث يأتي نتيجة لأشكال الانتاج المادى؟ ان العلاقة الديالكتيكية ما بين البنى الفوقية والبنى التحتية تجعل الأدب فاعلا، لأن ماركس يعتبر ان العمل الفني، كأى سلعة اخرى، لا يستجيب لحاجات الانسان وحسب، بل يخلق فيه حاجات جديدة^(٢). ولعل ادراك الماركسية لخطورة هذا التفاعل هو الذى فرض الالتزام على ادبائها. والمرجح ان أول فرض الالتزام على الأدب بقوة وجذرية هو لينين القائل: "على الأدب ان يصبح جزيا... فليسقط الادباء اللاحزيون! فليسقط الادباء الذين يضعون انفسهم فوق الناس. يتحتم على الأدب ان يصبح بالضرورة جزءا مرتبطا ارتباطا لا فكاك منه بالأجزاء الأخرى من العمل الحزبي الاشتراكي الديمقراطي... وظيفة الأدب ان يكون عجلة صغيرة ونزلا في آلة اشتراكية عظيمة تحركها الطليعة الواعية للطبقة العاملة كلها"^(٣) ولئن بدا من هذا القول ان الادباء هم موظفون عند الطليعة الواعية، سواء انتموا اليها أم لم ينتموا، فهم عند ستالين "مهندسو الروح البشرى"، كما يذكر جدانوف في كتابه "أن الأدب كان مسؤولا". ويشدد جدانوف على الدور القيادي الخطير الذى يتعين على الأدب والفن القيام به^(٤). ومهما يكن للأدب من دور طليعي أو وظيفة فهو ابدا في خدمة الشعب، وهو في الحساب الأخير مسؤول أمامه. وما عليه من أجل اتمام واجباته الا ان يهتدى بهدى اسلوب الواقعية الاشتراكية^(٥) وهو الاسلوب الأدبي المعتمد عند الماركسيين لأنه يمزق الستار السحري الذى غطت الرومنطيقية به الوقائع^(٦). كما ان اسلوب الواقعية الاشتراكية يزعم تفاسول العالم

Ibid., p. 149

(١)

Ibid., p. 182

(٢)

Lenin Vladimir; "Party Organization & Party Literature", Lenin and Books, (ed. A. Okorokou), Progress Publishers, Moscow, 1971. pp. 14-15.

(٣)

جدانوف، اندريه: ان الأدب كان مسؤولا دار القارئ العربي، تم: رثيف خورى، بيروت ١٩٤٨ هـ ٧١-٧٣.

(٤)

(٥) م. ن. : هـ ٨٨.

(٦)

Freville, Jean: Préface : "La Littérature et l'Art dans l'oeuvre de Marx et Engels", Sur la Littérature et l'Art, p. 75.

البرجوازي ، ويرغم القاري على الشك في نظام ذلك العالم . وعلى سبيل المثال ، نجد ان القصة في المفهوم الاشتراكي تتم رسالتها - كما يقول انجلز - بواسطة التصوير الدقيق للعلاقات الواقعية ، ولو لم يعط المؤلف حلا للمشكلات التي يطرحها^(١) والمقصود بنقل الوقائع في أدق صورة تنبيه القاري لواقع الحال وتنمية وعيه . به . كما ان الغوص في دقائق الواقع يبرز الوجه الظالم للاوضاع ، ويستثير حماسة القاري فيدفعه الى الثورة . كل هذه الأهداف تضي على الاسلوب الأدبي أهمية كبرى ، ان الفن ليس مطالباً بالكشف عن معان جديدة أو اقتراح حلول للمشكلات ، لأن العقيدة هي التي تطرح الحلول . فالتفرد في الأسلوب هو الفن ، والتفنن في الأسلوب من شأنه ان يجتذب الأنظار ويشحذ الأذهان . وهذا التنبيه أول طريق الوعي . ويعتبر ماركس ، توكيداً منه على أهمية الأسلوب " ان وضع الآثار الأدبية غير الممتازة بين ايدي العمال جنائية"^(٢) . أما نموذج الأسلوب الجيد فوجده ماركس في كتاب لبرودون " كهرب الأذهان " ، فكتب عنه : " أرى ان الميزة الأساسية لهذا الصنيع الأدبي هي اسلوبه : جراً مشيرة ٠٠٠ فأحكام مبرمة ، وسخرية مرة . شعور صادق وعميق بالاشمئزاز من فساد الواقع ، مع جدية ثورية ٠٠٠"^(٣)

وطريق الأدب - حسب النظرية الماركسية - واضح يمكن تصويره على النحو الآتي :

الواقع معطى ، والزاوية الفكرية العقائدية محددة ، والطريق الأدبي مرسوم - فهو طريق الواقعية الاشتراكية - وهذه بدورها ترسم طريق الأديب الى التحرر والمساواة . فان هو ابتغى الحرية فما عليه الا ان ينتمي الى الحزب ، كما أكد ذلك لينين ، وعلى الأدب والشعر ، كما على سائر الفنون ، ان تتضافر في النضال

(١) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art pp.314-315.

(٢) Ibid., p. 199.

(٣) Ibid., p. 200.

ضد سلطة المال في مجتمع يجعل جماهير الكادحين تعيش في فقر مدقع، في حين ان زمرة من الأثرياء تحيا حياة طفيلية^(١). ان الفنان مناضل قبل ان يكون فنانا، وعليه ان يناضل كإنسان، ولا يعفيه شيء من واجبه النضالي، مثلما ان كونه فنانا لا يميزه بشيء عن سائر المناضلين: "ففي المجتمع الشيوعي ليس ثمة رسا مون، ولكن في أقصى الأحوال يمكن القول ان من بين الشعب اناسا يتعاطون الرسم في ما بينهم"^(٢).

اذن فان الماركسية تنظر الى العمل الفني نظرتها الى أي عمل آخر فيختلط لديها نشيد الشاعر بلغظ العمال داخل اللعبة الاستهلاكية. لأن الكاتب في المجتمع الاستهلاكي يخذى أموال الناشر ومن ثم فهو أجير عند رأسمالي. وكل حرية انما تقوم في الأساس على التحرر من وطأة المال، وهذا التحرر لا يتم الا بالنضال المشترك، أي في التخلص ايضا من الفردية، وفي تخطي الأنانية والذات المنعزلة.

فالقضيتان متلازمتان أعني التحرر من وطأة المال والتحرر من الفردية، والثانية شرط لازم لاتمام الأولى. فكل فرد على حدة يعاني من الأوضاع ذاتها. وقد مضى زمن التفجع، زمن ان كان الشعر مرثي ونوحا غنائيا. على الشعر اليوم ان يقوم بدور عملي فعال، عليه ان يكون في خدمة الشعب، أي ان يضحى جماهيريا. وعندها، يقول لينين: "سيكون أدبا حرا لأنه لن يخدم بطلة متخمة أو عشرة آلاف من النخبة يسأمون ويوجعهم سأمهم، وانما يخدم ملايين وعشرات الملايين من الكادحين الذين يشكلون خيرة أهل الوطن وقوته ومستقبله"^(٣).

ماذا يفرض مثل هذا الالتزام على الشاعر؟

يوء من ماركس عن يقين بأن "الطبقات الشعبية قادرة على اثبات انها تعرف كيف ترتفع بثقافتها دون وصاية من أحد" فهو يرى في آلامها حافزا

(١) Lenin, V. : "Party Organization and Party Literature", Lenin on Books, p. 18.

(٢) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art, p. 176.

(٣) لينين فلاديمير، في الأدب والفن، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات دار الثقافة، دمشق، ١٩٧٣، ص ٥٦.

لتقدمها وتطورها^(١) يقول ماياكوفسكي " ينبغي ان يكون الفن السوفياتي البروليتارى مفهومًا لدى الجماهير الواسعة ٠٠٠ شريطة ان يضاف اليه مع الزمن شيء من التهذيب والدعاوة، فالفن لا يولد جماهيريًا ولكن يندو وجماهيريًا"^(٢) .

ان المهمة التي القتها الماركسية على عاتق الفن هي قيادة الناس الى الثورة من أجل تحقيق المساواة في الحرية . فالفن في الماركسية نضال من أجل الحرية ، يتنازل فيه الفنان عن حريته الذاتية ، لأن مصيره هو مصير الجماعة ذاتها ، وعملها خاضع - كعملهم - للنظام الاقتصادي المستغل . لذلك كانت حريته من حريتهم .

ولئن كان في هذا القدر من التنظير ما يخرج الشاعر من عزله وفرديته ، فان فيه أيضا ما ينفي عنه حريته الفنية بحيث يمسى الفن اداة أو وسيلة ثورية خاضعة للفكر الماركسي ، محددة بواقع واحد دون سواه ، وهو واقع الظلم الاجتماعي .

بعد ان تم تحديد المضمون بهذا الشكل الصارم والنهائي ، قد يقع في روعنا ان الحرية الوحيدة التي بقيت للفنان والأديب هي حرية التفنن بالأسلوب . ولكن الواقعية الاشتراكية قامت هنا أيضا بتحديد الأسلوب المطلوب لاثارة الحمية المبتغاة ، دون ان تفرق تفريقا ذابال بين الشعر والنثر والصحافة .

ان الماركسية في مراحلها الأولى ، لم تكن من العنف والتصلب على النحو الذي بلغته على يد لينين ، اذ ظل ثالث الفن - الحق والخير والجمال - محتفظا لدى ماركس وانجلز بنوع من التوازن ، وبقى للجمال اعتباره وان وظف لدى الخير العام والواقع . ولهذا آثر ماركس مثلا ان يتقى الآراء السياسية مستترة في العمل الفني - وقد رما تستتر يكون ذلك أفضل من الواجهة الفنية^(٣) . أما

(١) Marx et Engels: Sur la Littérature et L'Art, p. 317.

(٢) ماياكوفسكي، ف: الأعمال الكاملة تر: جودت بلال اسماعيل، ج ١٢، موسكو ١٩٥٩ ص ١٦٤-١٧٠ .

(٣) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art, pp. 317-318.

انجلز فقد اهتم بوضع معادلة بين الفكر والأدب ، بشكل يحفظ للعمل الفني قيمته الحقيقية من حيث هو صنيع فني . وقد دعا الشعراء الى مواراة آرائهم خلف المعطيات الفنية وجعل هذه الآراء تنبثق من الأفعال والمواقف بدل التعبير عنها مباشرة وجهرا بوضوح^(١) . ان ما يسميه انجلز " الميل " في القصة أو الميل في الشعر (à tendance) هو ما يشكل الأدب الواقعي الذي مهمته التوعية . ترى هل أرقام انجلز فرقا بين القصة والشعر حين قرر ان القصة تؤدى رسالتها اذا وصفت الأوضاع وصفا دقيقا حتى لو لم يعط الكاتب حلا للمشكل المطروح ، في حين ان من السهي في الشعر ان يظهر ميل الشاعر أو اندفاعه نحو البطل ؟ وبعبارة اخرى هل اختلف خط الشعر من الالتزام عن خط القصة مثلا ؟

لا بد من الرجوع الى آراء نغرم من الشعراء الملتزمين ، انهم أقرب الى التجربة الفعلية منهم الى التنظير والتحليل . ذلك انه بعد مرور ما يزيد على نصف قرن من الزمان على ظهور آراء لينين ، وسعد ان فرض الفكر الماركسي نفسه على الشعر من خارج ، أصبح للشعر منطق الماركسي ، وغدا تعاطف الشاعر الحميم مع الشعب مقياس جودة شعره . وبات واجبه الانساني بالتحديد " هو الالتحاق بالقوى المنظمة للشعب التحاما حياتيا وروحيا عبر الأمل والأمل ، لأن التغيير المنشود عند الكتاب والأمة سوف ينبثق عن هذا التيار الشعبي وحسب"^(٢) .

فبين الجماهيرية والفردية ، يعرف الشاعر كيف يجمع الاضداد ، وكيف يوفق بين العيني والكلبي ، وكيف يغوص في التجربة الفردية الى أعماق الضمير البشري فيعاني فيها آلام الناس وينشد آمالهم لكونه منهم ولأنهم جميعا يضحون في اعماقه .

Ibid., p. 314.

(١)

Neruda, Pablo: Towards the Splendid City, Farrar Strauss and Giroux, New York, 1972. p. 29.

(٢)

في قعر هذا الضجيج يعيش الشاعر تجربة عزلة وصمت وصعوبات تتشكل فيها تجربته الشعرية، كما يرى نيرودا: " يجب ان نمر في الوحدة والصعاب ، في العزلة والصمت ، حتى نبلغ المكان السحري حيث يمكننا ان نؤدى رقصتنا التعسة وأغنيتنا الحزينة ، حينئذ تتجلى أقدم طقوس وعينا حقيقة وجودنا الانساني وايماننا بمصير واحد" (١) . في العزلة والصمت يلتقي الشاعر احلام الناس وآمالهم ، فيتفجر الشعر بالتزام عفوى . ان ما فرضه لينين فرضا على الأدب للحاق بالنضال الشعبي يحسه نيرودا شيئا من طبيعة الشعر، لأنه " يصهر الواقع ويوحدّه مع الأحلام" (٢) .

وبما ان الشعر الملتزم يصهر الواقع ويوحدّه مع الغد ، فالالتزام ليس افقيا فحسب ، أى ان دوره الأمي لا يقتصر على التوحيد بين الشعوب في كل مكان على سطح الأرض، بل هو عمودى ينشد توحيدا بين ماضي الشعب وغده ويعمق خبراته في كل العصور . بهذه الطريقة يسمي الشعر مداماكا " في عمارة المدينة المنشودة" (٣) .

فالشاعر يغوص في أعماق مجتمعه وخفايا وعيها ، ليحمل روح الشعب المتنفسه في اللغة والمدونة في تاريخ نضالها . ان روح الشعب هو الذي يمد الشاعر بالكلام . وهذه هي العظمة التي رآها جارودي في تقويمه سان جون بيرس شاعرا ملحميا: " ان روح الشعب بكامله ضرورية من أجل التسامي الى مخاضات الطبيعة والتاريخ ومن أجل ادراك معانيها الاساسية وامتداد صداها في المستقبل... ومن رام انشاد مثل هذه القصيدة لا يسعه ان يكون منفردا . عليه ان يكون واحدا مع الكل، وموئيدا من الجميع . فلا بد ان من وصل الشاعر بالجميع ليلتهب بالامهم ويلهبهم بآماله (٤) . انه من الشعب ، وهو للشعب يكتب " ويحضر الخبز

Ibid., p. 21. (١)

Ibid., p. 19. (٢)

Ibid., p. 29. (٣)

Garaudy, Roger : D'un Réalisme sans Rivages, Editions (٤)
Plon, Paris 1956, p. 136.

(١) .
اليومي

كان ماياكوفسكي قد طالب بحقبة يطوِّع فيها الفن ويشدُّب ، فيلقح بالدعاوة ليصبح جماهيريا . اما نيرودا فيطالب الشعب بأن يتخذ الشعر هاديا له لان حلم المستقبل كامن في رؤيا الشاعر . ويمثل على ذلك بالشاعر رامبو الذي عبر عن المستقبل كله بهذه الكلمات : " بالصبر الملتهب نفتح المدينة البهية التي تهب النور والعدل والكرامة للبشر اجمعين . ان ذاك لا يكون النشيد قد انشد عبثا " . (٢) على ان اتحاد الشاعر بالشعب من خلال النشيد لا يكون مع شعب دون سواء ، بل انه اتحاد مع شعوب الارض كلها ، لانها تعيش مصيرا مشتركا عبر نضال مشترك ، ولا بد ان مستقبلها مشترك ايضا . " من هذه الاناشيد يطل وجه الامال الملموسة التي ناضل من اجلها قم هبوا ولن يعودوا ينكسون هاماتهم على ارض آسيا وافريقيا واميركا اللاتينية . لقد وضع هؤلاء حدا للعصر الحجري ونوا مستقبل الانسان الاشتراكي " . (٣)

بالرغم من هذا الاقتناع الضمني عند الشاعر بوجوب الالتحاق بالتيار الشعبي ، ترتفع اصوات شعراء آخرين يطالبون بالحرية الفنية . ان لا حاجة لقيود فنية تحدد التجربة الشعرية وتغمر من صدقها ، ما دام التزام التيار الشعبي قناعة ضمنية . ولعلنا واجدون في الرسالة التي وجهها احد الشعراء الملتزمين الى ماركس نفسه شهادة حول هذه المسألة . يقول الشاعر فرايفرث : " الحرية ضرورة لطبيعتي كما لطبيعة كل شاعر . اما الحزب فأشبهه بقفص . وانا اوتر لاغاني الحرب ان تشد خارج القفص . كنت شاعر البروليتاريا والثورة امدنا من الدهر . . اريد ان احلق بجناحي ، ولا انتمي الا لذاتي . كما اريد ان اتحكم كليا بنفسي " . (٤) . وفي ضوء هذه المطالبة واشباهها ، نفهم حكم ماركس على الشعراء بأنهم " غريبو الاطوار ويجب

(١) Neruda, Pablo: Towards the Splendid City, p.23.

(٢) Ibid, p.35.

(٣) Garaudy, Roger: D'un Réalisme sans Rivages, p.139

(٤) Marx et Engels: Sur la Littérature et l'Art, (lettre à Marx, 28 Fev rier 1960). p.377.

ان يتركوا وشأنهم فلا ينطبق عليهم ما ينطبق على الناس العاديين" (١) .

الا ان لينين لا يقبل بهذه الاستثناءات (٢) على الاطلاق، فهو يفرض الالتزام ويفرض الأدب الحزبي ويعطيه وظيفة الدعاوة في الآلة الاشتراكية العظمى . فليست الحرية الفنية لدى الشاعر أولى بالاهتمام من حرته كأنسان ، لان هذه الحرية هي مركز نضال الماركسية في أوروبا وأميركا اللاتينية ، وبلاد العرب وأفريقيا . ففي أوروبا اختلط هذا المفهوم للالتزام في الشعر بالمفاهيم الاغريقية للشعر ورسالته . فقد حدد جارودي للشعر مفهوما قد يعتبر لونا آخر من ألوان المحاكاة المعتد بها عند أرسطو :

" يتعد الشعر عن الاشتغال بنقد ما هو موجود أو تصويره ، لينصرف الى خلق عالم أكثر واقعية وصدقا ، والتبشير به . ان ذلك يغدو الشعر طريقة معرفة وكشف ، وتصبح النزعة الجمالية قيمة اخلاقية ونهجا تتمجد به الحياة ويتخطى الانسان ذاته " . ويستشهد جارودي بقول فاليري " ان الشعر يحضنا على الكينونة ، أى على ان نتكون ونصير ، أكثر مما يدعونا الى الفهم والتحليل " (٣) . هذه الصيرورة الدائمة ، والتحول المنشود ، والتخطي المستمر ، تؤلف جميعها الفعل الحزبي المفروض على المتزمين - أى الثورة . وحركة الشعر هذه فعل ثوري يعيد الى الشعر مكانته في معركة الحياة كما ترى من المنظور الماركسي .

ومن اميركا اللاتينية يأتي تأكيد ذلك بصوت الشاعر بابلو نيرودا في كتابه " نحو المدينة البهية " : حيث يقول : " او من ان الشعر فعل تلتقي فيه العزلة بالجماعية ، والأحاسيس بالعمل ، وحميم الذات الفردية بحميم الذات البشرية وجوهر الوجود الطبيعي " (٤) . لقد وجد نيرودا في الشعر كل معاني الالتزام الذي

(١) Ibid., p. 333.

(٢) انظر رد لينين على غوركي في رسالة بعنوان " كيف نحصل على السلام " ، جوابا عن رسالة من غوركي يعترف فيها بقوله : " اعرف اني ماركسي سيم " ثم اننا نحن الفنانين ، اناس لا نستطيع ان نتمالك انفسنا " . لينين : في الأدب والفن ، الجزء الثاني ص ٦٠ .

(٣) Garaudy, Roger : D'un Réalisme sans Rivages, p. 125.

(٤) Neruda, Pablo : Towards the Splendid City, p. 19.

الذى تفرضه الايدولوجية الماركسية من تنكر للفردية ، وانخراط في العمل النضالي ،
والتصاق بالجماعة ، وتتبع الوجود الطبيعي الى أقصى حدود تحولاته .

ولقد حصرت الماركسية اهتمامها بالتححرر المادى ، وبذلك يكون الباب
قد ترك مفتوحا لأى تيار ينادى بالحريات الأخرى . ولعل أهم تلك الحريات
هي الحرية النفسية والفكرية التي تناولتها الحركة السريالية .

٢- المفهوم السريالي للالتزام

ورثت الحركة السريالية^(١) حلم الرومنطيقية وتشريته ، واغنته بما اكتشفه سيغموند فرويد (١٨٥٦ - ١٩٣٩) وتلامذته من علماء النفس لتقصي الباطن وتعليل ظاهرة الحلم . كما تبنت مفهوم الماركسية في نظرتها الى مستقبل عادل للانسانية ، وراحت تستغل ما وصل اليه الفكر البشري في مواجهة الانسان لمشكلات الوجود .

على الصعيد النضالي تلقت السريالية من ماركس مقولته بان الانسان كان حتى الآن يسعى الى فهم العالم ، وعليه من الآن فصاعدا " ان يحول العالم " .^(٢) ودمجت هذه المقولة مع رافد آخر تلقته من الشاعر رامبو يحض على مبدأ " تغيير الحياة " .

من الجدير بالذكر ان تفجر الحركة السريالية قد صادف تفجر الحرب العالمية الاولى ، اما التحاقها بالماركسية فقد تم في فترة ما بين الحربين ، في التحديد الذي وضعه للسريالية منظر هذه الحركة ومرسي اهم قواعدها ، الشاعر اندريه بروتون (١٨٩٦ - ١٩٢٨) تشديد على التحرر النفسي او الوجداني الذي اهملته الاهتمامات التحررية الماركسية او الذي جعلته مجرد نتيجة تابعة للتحرر الادبي . ويتجلى هذا التحرر في " التلقائية الوجدانية الخالصة التي يتوخى بها التعبير قولا او كتابة ، او بأى سبيل لسبر الذات الحق ، في غياب رقابة العقل ، وبنأى عن كل شاغل جمالي او اخلاقي " .^(٣) ولعل ما حمل اعلام هذه الحركة على نقض المسلمات الادبية والفكرية الموروثة هو اقتناعهم اليقيني ، بوحى مآسي الحرب العالمية الاولى ، ان النظم القائمة ، والوسائل المتوارثة ، لم تفض الى حل معضلات الانسان ، وان حل هذه المعضلات يقتضي استحداث منهج مفارق جديد يستند الى حقيقة عليا شاملة لم يدركها الانسان من قبل . ومن شأن هذه الحقيقة العليا ان تبرز بعض اشكال الترابط الفكري الخفي الذي اغفله الادباء . والحركة السريالية وطيدة الايمان بالقدرة الكلية لدى الحكم

(١) اول بيان لهذه الحركة صدر سنة ١٩٢٤ .

Breton, André : Manifestes du Surréalisme, "Discours aux Ecrivains", Edition J.J. Pauvert, Paris, 1962, p. 285. ^(٢)

Ibid, p. 40 . ^(٣)

على كشف ذلك الترابط الخفي لان الفكر فيه يجري سادرا على هواه ، وعلى غير ما يفرضه العقل الصام . وتعتقد الحركة السريالية انها اذا، اعتمدت هذه المسلمات انهارت المناهج الموروثة وقامت مناهج جديدة على مسلمات جديدة ، لتحل المشكلات الاساسية في الحياة . المشكلة الاساسية التي تلتزمها السريالية هي الكشف عن حقيقة الذات في حريتها الكاملة حتى يصبح بناء المجتمع الحر ممكنا . وسبيلها الى اعماق الذات هو " الغوص اللولبي في النفس ، واثارة الجوانب المغفلة ، وتعميم النواحي الاخرى تدريجا ، والسير المتواصل في قلب تلك المنطقة الخفية من الذات التي ما برحت محرمة حتى الآن " . (١) ففي اعماق النفس الانسانية دهاليز اذا اكتشفت كانت خير معابر للوصول الى حقيقة الذات . ويستند هذا الهاجس السريالي الى النقد الفرويدي الذي يطلب من الادب ما يطلبه الطبيب النفسي من المريض ، وهو (٢) ان يطلق العنان لهجرى افكاره فيأتي الكلام عفويا وتعبيرا تلقائيا عن مجاهل الاعماق . ان الفن الذي " أرغم منذ عصور على سلوك المعابر المطروقة المؤدية الى الانا ، والانا العليا ، متعطش الى التغلغل في جميع ارجاء مجاهل اراضي الذات القصية " (٣) ثم ان الثورة التي نادت بها الماركسية من اجل تحرير الانسان اهتمت بقلب الاوضاع الاقتصادية والمادية والاجتماعية ، بينما تقول السريالية بتقلب الاوضاع الفكرية والمناهج العقلية ، وتجد في الكتابة التلقائية وحدها السبيل لتحرير الانسان ، ان بها يكشف اللاوعي وتحرر مجالات لدنية مختلفة لم يكتشفها المنطق الواعي بعد . فهي عالم يزدحم بالطفولة والاساطير ، يسوده الخيال ، وجماله الوحيد موجود في الخارق . لقد استسر الشعر والحلم والخوارق في النفس وصمت جميعها تحت وطأة العقل الديكارتي طوال قرون ، وحالما يكسر طوق الكتابة التقليدية يفسح المجال

Ibid , p.167-168 .

(١)

Ibid, p.36-37.

(٢)

Ibid, p. 272.

(٣)

امامها لتعبر عن وجودها ••• ولعل في وجودها هذا سر العالم المفضل ، وهو بالتالي ليس وهما ، ولا هو مرتجى الخيال ، لكنه موجود في الحقيقة الدفينة في الانسان • ويلاحظ بروتون آسفا " ان الاولاد يفظون باكرا عن الخارق بحيث لا يحتفظون بعد ذلك بكثير من طراوة فكرهم " (١) • وهم ، بالتالي ، لا يحتفظون بكثير من صدق وجودهم وبرائه وعفويته • " فقد تكون الطفولة اقرب شيء الى الحياة الحقيقية ، لهذا فان الفكر الغارق في السريالية يحيا بفرح الوجه الافضل من طفولته " (٢) • والسريالية انما تطالب باعلاء صورة الطفولة لتحرير الانسان من حنينه المكبوت ، لايمانها بان " الملكات الاساسية في الانسان لا تتغير " (٣) • ومن هذه الملكات ميل الانسان الى الخارق فهو مستمر البقاء وهو في رأى بروتون مقياس الجمال عند السريالية ، ولعل في التعبير عن الخارق دليلا على حرية الشاعر لانه خروج عن الجمال التقليدي • فالسريالية ترى ان غفوة الخيال ، بالشكل الذي فرضته عليه العصور الكلاسيكية ، ركود وانعدام في ملكة الخلق • فالفن في العصر الحديث " مدعو في تطوره الى ان يعرف ان قيمته تكمن في الخيال وحده " (٤) • وقد بلغ بروتون حد القول ان " الخارق دوما جميل ، وان اى خارق هو جميل ، بل لا جميل الا الخارق " (٥) • ولعل عذره في هذه المغالاة انه يهدف الى انصاف هذا الخارق الذي عانى من مبالغة الخصم في السخرية منه • فالسريالية ليست فقط ثورة على القيم الجمالية السائدة ، بل هي ايضا عودة بهذه القيم الى فطرة البدائيين ، الى صدق الطبيعة ، الى العفوية التي توفرها الكتابة الآلية او التلقائية • فهذه من شأنها ان " تستخرج من المخزون الشعري والفني الرموز الهاجعة ، فتخرج وقد اكتست حلتها الفنية وتنتشر في حياة الجماعة من خلال اعمال بعض الافراد " (٦) •

(١) Ibid p. 295

(٢) Ibid, p.56

(٣) Ibid , p.295

(٤) Ibid, p.258

(٥) Ibid, p.27

(٦) Ibid, p.271

تبدو مسؤولية الشاعر هنا ذات وجهين؛ فواحد ينشر في الجماعة رموزاً جديدة ، وآخر يستمد من الجماعة النماذج الاصلية لهذه الرموز. في هذه المبادلة " يتخلى الفنان عن فرديته ويتصرف بكنز ينفرد في ملكيته، ذلك هو كنز الجماعة". (١) هذه العلاقة ، وان كانت وثيقة الوشائج ، فهي لا تفقد الاديب دوره الشخصي . ذلك ان الكتابة بما فيها من اشارات ورموز، وان كانت موروثاً اجتماعياً تبقى ذاتية متفردة واختيار هذه الرموز والاشارات دليل على تفرد الذات المؤلفة ، (٢) ودليل على وجود هذه الرموز والاشارات في عالم الانسان الاجتماعي كما في عالم الفرد الواقعي ، وفي طبيعة الوجود (٣) نفسه . هكذا يدخل الشعر صميم الكيان الانساني وينفذ الى اعماق النفس فيفجر فيها نطاقات الخلق . ان الشعر وحده يستطيع خلق عالم افضل ، لانه وحده يستطيع التغلغل الى هذه الاعماق الانسانية : " ان الفكر العادي غير المضقول بالشعر عاجز عن الوصول الى تلك القدرة الخلاقة التي تملكها الآلة الشعرية". (٤) ، هذا ما جاء في تعليق الناقد هنري نادو على كتاب " الحمل بلا دنس" لبروتون والوار ، فالواقع المرفوض ان هو الذي صنعه الفكر العادي ، والوعي المرصود بالعقلانية الديكارتية . " وان الضرورة التي تفرض ذاتها ان ذاك هي ضرورة تحويل العالم التي تفنق جميع الضرورات شأنها ، وينبغي ان تجنّد الوسائل جمعاً لخدمة هذا الهدف ، وان يوجّل كل ما عداها من اهداف فكرية". (٥) .

ان السريالية لم تتلق من ماركس مبدأ "تحويل العالم فقط" وانما رضيت ايضا بالاشتراكية مضمونا لدعوتها الى مستقبل عادل . لقد اقتنعت بال طرح الماركسي من الوجهة الاجتماعية . الا انها تفردت بمواقفها الخاصة اثر خوضها المعترك الاجتماعي .

Ibid p. 272

(١)

Durplessis, Yves: Le Surréalisme, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p.100.

(٢)

Carrouges, Michel: André Breton et les Données Fondamentales du Surréalisme, collection Idées, Gallimard, Paris, 1950, p.367.

(٣)

Nadeau, Maurice: Histoire du Surréalisme, Editions du Seuil, Paris, 1964. p.137.

(٤)

Breton, André: Manifestes du Surréalisme, "Position Politique de l'Art d'Aujourd'hui", p.261.

(٥)

فيروتون يرفض وجود ادب للبروليتاريا ، كما يرفض ادب الدعاية لانه يرى في ذلك تجميدا للفكر ، وتقييدا لحرية النقد الغماتي التي يجب ان يتمتع بها الاديب والفنان . هذه الحرية هي حرية فهم العالم في غياب قواعد ايدولوجية ثابتة تملئ على الفنان قوالب فكرية جامدة . لذلك كان بدء طريق السريالية لتحويل العالم احداث ثورة في هذه القوالب الجامدة ، فان " تحويل العالم يجب ان يبتدىء باعمال الفكر فيه بطريقة غير التي فناها " . (١) هذه الثورة في الفكر هي سر الخلق الفني والابداع وقوامها حرية الفنان ، تلك الحرية التي تجعله مسؤولا عن اختياراته الفنية ، لانه بها يلتزم تحويل العالم . ذلك ان الابداع الفني تعبير عن فهم الفنان للعالم ، وهذا الفهم يبقى ميدان حرية الفنان ، ويبقى بالتالي مركز مسؤوليته فينشأ عن هذا الترابط ان " كل خطأ في تفسير الانسان ينجم عنه خطأ في تفسير الكون . وفي هذا عائق لتحويله " . (٢)

بهذا السياق يمكن تحديد مسؤولية الفنان السريالي فاذا اعدنا الى هيكل الالتزام الذي رسمناه في مقدمة البحث قلنا ان الواقع الذي تثور عليه السريالية وترفضه هو الواقع العقلي الذي يشوه حقيقة الانسان ، اما الفكر الكفيل بتخطيم هذا الواقع واعادة بنائه فهو الخيال المكبوت في الاعماق الانسانية المتصلة بالطفولة وعالم الاساطير والخوارق حيث تهجع الرموز . ان الفن حين يستثير هذه الرموز من اعماق اللاوعي يغتصب رتبة الوجود اذ انه يفجر بواسطة الكتابة المتداعية نفسا شعريا جديدا اذ رموز متجددة ، وينبش من النفس البشرية روحا جديدة تتغير بها الحياة انطلاقا من جذورها العميقة المتأصلة داخل الانسان . وهكذا يكون معنى التزام الفنان في نظر السريالية ان يعيد هندسة العالم على اسس عفوية تكون اقرب واصدق بقدر الامكان من حقيقة الذات الانسانية بكامل ملكاتها .

Breton, André : Entretiens 1919-1952, Gallimard, Paris, (١)
1969.p.28.

Breton , André .: Manifestes du Surréalisme, p.263. (٢)

يظهر من هذا العرض ان حرية الفنان هي المنطلق الاساسي . لذا تميزت السريالية بالدفاع عن العبقرية الفردية . غير ان هذا التعارض البادى بين الحرية الفردية والالتزام الجماعي يستلزم اثاراً مسألة صلة الشاعر الفرد بالجماعة . وعن هذه الصلة يقول بروتون في الشعراء : " انهم يجدون انفسهم امام احد خيارين : فاما ان يتخلوا عن تفسير العالم ونقله وفقاً لما الهم اليه كل منهم من تفسير متفرد ، انطلاقاً من اعماق ذاته ، وفي هذا سر خلوده وعظمته ، فان هو تنازل عنه صار عادياً جداً ، واما ان يتخلوا عن المشاركة في تحويل العالم على صعيد العمل التطبيقي " . (١)

فان صح ان ملكة تفسير العالم ونقله منوطة بحرية الفرد فان الشاعر ، على الصعيد العملي ، لا بد له من ان يخرط في صفوف الناس ليكون صنيعه ذا فعالية . وفيما تدرك السريالية هذا الامر تدرك ايضاً ان تجربة تفسير العالم ونقله تعبر باللغة . وان عبورها باللغة يجعلها تجربة جماعية ، لان اللغة برموزها واساطيرها كنز اجتماعي منه يغرف الفنان واليه يضيف . وما ان هذه الدعوة التي جوهرها دعوة الى التأمل الفكري ، فقد ادت بالسريالية الى رفض العنف ، مما اتاح لخصومها ان يتهموها بالتخلي عن النضال الفعلي . وقد تنبه بروتون الى ما اخذ عليه من تقاعس ، فاحتج لموقفه بقوله : " كل شيء يحمل على الظن بان للفكر دور المخدر ، ولكن الفكر يولد (في النفس) حاجة قد تدفع الانسان الى اعنف الثورات " . (٢) وهكذا تكون السريالية ثورة فكرية في المكان الاول ، ثم يأتي ، او لا يأتي ، العمل الثوري . (٣)

الثابت اذن ان السريالية تلتم الثورة في الفكر ، لكن الالتزام العملي المباشر للثورة الاجتماعية يبقى رهناً بذلك الخيار الذي يواجهه كل شاعر سريالي . (٤)

تعترف السريالية بضرورة التغيير والثورة الاجتماعية ، لكنها لا تسلّم قط بأن تطغى

Ibid, p. 250.

(١)

Ibid, p. 51

(٢)

Ibid, p.197-198

(٣)

Ibid, p. 243

(٤)

تلك الضرورة على المطالبة بالامر الاساسي الذي تلح عليه ، وهو : تفجير الطاقات الفكرية اللاواعية ، ولا ترضى بالتنازل عنه للحاجة الماسة الى الثورة الاجتماعية . (١)

عند هذا الحد الفاصل تفترق السريالية عن الماركسية ، وان ظلت ترى فيها املا لتحرير الطبقات والشعوب المظلومة (٢) . ولا ريب في ان هذا لون من الوان الالتزام العملي . والسريالية لا تتخلى عنه لثلا تفقد غرضها ومضمونها ودورها التاريخي . لكنها ترفض على اى حال الالتزام والتقييد بفكر ثوري سبقت اليه ، لثلا تقع في الاقتباس والتكرار . (٣) هكذا يسلم للسريالية تفرداها في موقفها الفكري الثوري ، وتبقى الطليعة السباقة في الفكر المعاصر . فهل يعني ترحيح الجانب الفكري على الالتزام العملي ان السريالية اقامت الطلاق بين الفكر والواقع؟ ان المسعى الصريح للسريالية هو الاتجاه الى " اكتشاف مجاهل اللغة بالروح المغامرة نفسها التي يفتحم بها الشارع في النضال . بهذه الروح تريد السريالية اكتشاف مجاهل الحلم " (٤) . ان ما يبدو من طلاق بين الحلم والواقع انما يلوح على هذا النحو للعقل التقليدي فقط ، اما السرياليون فلا يفصلون الرؤيا عن الواقع ، ولا يفصلون فعل التغيير الثوري عن الحلم . يعلن بروتون انه يؤمن " ان الحلم والواقع اللذين يبدوان متناقضين سوف ينحلان الواحد في الآخر ، في صيغة واقع مطلق ، في ما فوق الواقع ، اذا جاز التعبير . واني لساع الى تحقيق هذا ، رغم يقيني بانني لن افلح . فأنا لا اعبأ بالموت حيال الفرحة القليل الذي سأدركه اذا تم لقاء الحلم والحقيقة (٥) . فالترام الشاعر السريالي يعني ان يذهب الى مجاهل الغد الهاجع في الاعماق ، ليعود بروءيا المدينة الفاضلة حيث يتوحد الواقع والحلم في كل اوجد .

وقد كتب بروتون عام ١٩٣٢ : " سوف يتخطى شاعر المستقبل فكرة الطلاق التام

Breton, André : Entretiens, p.124.

(١)

Ibid,p.137-38.

(٢)

Breton, André: Manifestes du Surréalisme , p.273.

(٣)

Breton, André: Entretiens, p.139.

(٤)

Breton, André: Manifestes du Surréalisme,p.271.

(٥)

ما بين الفعل والحلم". (١)

ليس الاهتمام بالفعل الاجتماعي الا جزئا من القضية الكبرى التي تلتزمها السريالية ، وهي تغيير العالم (٢) . اذ ان الفعل لا يعنى الا بالاجتماعي المادى ، اما همم السريالية فتتخطى ذلك الى شواغل الحلم الذى هو اساس كل عمل اجتماعي . وهكذا نتبين ان تسليم السريالية بالطرح الماركسي للعمل الاجتماعي يقع في اولى مستويات السريالية . هذه المستويات ، كما يصورها شارح السريالية دوبلسي تتخذ شكل هم مقلوب ، قاعدته الماورائيات ورأسه الماركسية ، وبينهما يقع التحليل النفسي . (٣)

ابت السريالية ان تتقيد بزواية للهرم ، فعمّلت على التحليل النفسي اداة لتحرير الاديب والفنان ، ليتسنى له ان يعانق المطلق . هذا المرمى مفتوح على الابدية ، وهو حلم تريده واقعا ، ورؤيا تريدها مجسدة في كل ما يخط القلم السريالي . وسلاحها في هذا الشوط الطويل قوة لا تقهر ، هي قوة الكينونة التي لا بد منها ، او الصيرورة البشرية التي " لا مندوحة عنها " . (٤) على هدى هذا التغيير المستمر ترفض السريالية التزاما عمليا محدودا ، يعلله دوبلسي بقوله : " ان الصنيع الفني الذى يلزم صاحبه بموقف معين يجعله دون المستوى الكوني الذى هو من امتيازاته " . (٥) من هنا كان تعالي السريالية على المناهج العملية المحض . وحتى حين تستخدم السريالية مثل تلك المناهج ، تبقى مؤمنة بدورها الرسولي الذى ينفذ الى مجاهل الاعماق النفسية ويطل على مشارف الغد : " فالفن عند السرياليين هو المشعل السباق الذى يثير الطريق امام التحليل النفسي والثورة . ويلتزم اتباع السريالية دورهم الطبيعي هذا في سبيل عالم محرر " . (٦) الفن اذن كاشف لمناطق مجهولة في الذات ، فان عبر عنها " اصبح لغة لما لا يعبر عنه " ineffable ، وهذا هو هدف السريالية " . (٧)

Ibid, p.279.

(١)

Ibid, p.183.

(٢)

Duplessis, Yves : Le Surréalisme, p.93.

(٣)

Breton, André Manifestes du Surréalisme, p.274.

(٤)

Duplessis, Yves Le Surréalisme, p.122.

(٥)

Ibid, p.124.

(٦)

Ibid, p.82.

(٧)

في هذا الحيز تجتمع كل قوى البشرية العلمية والثورية، التحليلية النفسية والمادية التاريخية، الاجتماعية والميتافيزيقية، وقوى الحياة الجوانية والحب، بغبة الوصول بالانسان الى اسقى مطاف^(١) ان تضافر القوى البشرية. هذا هو الذى استهوى السريالية فتجدت له، وثارز على كل وسيلة حاولت ان تحد منه. لقد احبت السريالية الذات الانسانية^(٢) بكامل ما اوتيت، وكافحت لتحرير ما نقضه (الآخرون) منها اورذلوه. " فقد رفعت عن البشر اللعنة الكبرى بفضل هذا الحب الانساني الذى تكمن فيه قوة تجديد خلق العالم ".^(٣) وجعلت الفن فعل حب شامل كامل يعاد به خلق العالم. وفيه يقول بروتون: " تتخطى هذه التجربة الحقيقية حدود الفهم العادية وتسعى لادراك يقين ميتافيزيقي. هنا تذوب الانا الفردية امام اللامتهى لان الشعراء يدركون آنذاك ان حياتهم العميقة ليست غير انعكاس للكون وفيض منه ".^(٤)

يتضح هنا ان " هاجس السريالية ليس مصير الفرد الاجتماعي، وان محور اهتمامها الحقيقي هو المصير الانساني ".^(٥) وهي تسعى الى التأليف بين طاقات الافراد جميعا "حتى اذا اجتمعت طاقاتهم" ولي زمن السريالية، اى الفوق واقعية، وحل محله الوجود السريالي، اى الفوق واقعي "^(٦). وبذلك يتم تحويل العالم، ويكون الفن قد ادى رسالته حسب المفهوم السريالي، " وهكذا يضحى ما فوق الواقع مدخلا الى الجديد ".^(٧) وما فوق الواقع في رأى دوليسي هو " غير المعروف"، وفي رأى كاروج هو " المطاف الاسمى"، وهو عند بروتون "الابدية".^(٨)

Carrouges, M. p.369-369 (١)

Breton, A.: Entretiens, p. 114. (٢)

Duplessis, Y.: Le Surréalisme, p.121 (٣)

Ibid, p. 83. (٤)

Breton, A.:Entretiens, p. 127. (٥)

Carrouges, M., p. 369. (٦)

Duplessis, Yves: Le Surréalisme, p.62. (٧)

Ibid, p.83- Carrouges, M. p.369. Breton,A.: (٨)

Manifestes du Surréalisme, p.194.

اذن بعد ان التزمت الماركسية تحرير الانسان من الناحية المادية ،
تلتزم السريالية تحريره النفسي والفكري ، فتفتح بذلك نافذة على الأبدية،
وطريقا يسلكه الى يقين ميتافيزيقي . من هذه النافذة أيضا يطبل قلق بشري
سوف تلتزمه الوجودية .

٣ - المفهوم الوجودي للالتزام

التزم الفن في الماركسية النضال الاجتماعي مركزا على الحرية المادية لتحقيق مجتمع أفضل يحقق المساواة . كما التزم الفن في السريالية تفجير طاقات الانسان المكتومة مركزا على الحرية النفسية والفكرية لتحقيق عالم يعبر فيه الانسان عن ذاته كلها بصورة تلقائية . أما الوجودية فقد تطلعت في الانسان الى بعد ثالث لا يحصره نظام اقتصادي سياسي ولا تحليل نفسي أو تعليل فكري ، بل يغذيه توق الى أبعد من ذلك ، وقلق مصدره الشعور الأكيد بوجود يتخطى الانسان، يحرك عالمه ويتحكم بحياته . وقد شكل هذا التطلع قلقا ميتافيزيقيا صحبه قلق حضاري ربما وجد تعليقه في ما خلفته الحريان العالميتان من ويلات وأوضاع انتصرت فيها القوة الآلية على كل القيم الانسانية . بل ان مصدر القلق الذي يورق الوجوديين نابع من خوف الانسان على الحرية من ان تضع ، تسلبه اياها القوة العليا التي تتصرف بقدر العالم وتسوسه . فأجمع الوجوديون ، الملحدون منهم والمؤمنون ، على رفض الواقع الذي آل اليه العالم بعد الحربين . ولكن التباين بين الفريقين يعود الى تعليل الرفض ومعنى الثورة ، والى اختلافهما بالأخص حول المبادئ التي ينطلق منها العالم الجديد والتي يقوم عليها المجتمع العتيق .

فالوجودي الملحدي يثور على القوى المتحكمة به باسم الحرية التي يحسها في داخله كمقولة أساسية تدعوه الى حياة أفضل ، فيحاول تحطيم تلك القوى المدبرة القادرة، ويرفض اللجوء الى قوة بديلة ، لثلا تفقده هذه القوة أيضا حريته التي فيه وليست خارجه . أما الوجودي المؤمن فيرفض العالم باسم الحرية التي يؤمن انها في داخله . وايمانه بها نابع من ايمانه بأنه مخلوق على صورة الله ومثاله ، فيحاول تحطيم قوى الشر معتصما بحبة الله الذي به تسلم حرية الانسان . بفضل هذه الحرية " الجوانية " يستطيع الانسان ان يخرج من الفوضى التي يتخبط فيها ، ومن الهلع الذي قاساه بعد حربين عالميتين ، وبفضل هذه الحرية فقط يستطيع الانسان ان يملك مصيره،

فيتولى امر نفسه مختاراً . عندما يعيد خلق عالم عرف طعم العدم لكنه عالم مدعو الى أن يكون موجوداً . أما وجوده وخلقهم من بحرية الانسان الفنان، المخلوق الوحيد الذي يتمتع بحريته ويعي انه حر .

ويجمع الوجوديون جميعاً على " ان الفن التزام لكن التزامه يختلف باختلاف وعي الفنان حريته ومصدرها . فاما ان يعرفها في ذاتها وهذا مذهب الملحدين كسارتر (١) وكامو (٢) واما ان يعرفها في ذات الله وهذا هو مذهب المؤمنين كبرد يايف (٣) فكيف جاء الالتزام عند كل من هؤلاء المفكرين؟

(١) جان بول سارتر Jean Paul Sartre ولد في باريس ١٩٠٥ . اديب وفيلسوف . مؤسس الفكر الوجودي في فرنسا ١٩٣٠ . مناضل ذو مواقف عملية صريحة . اصدر مع جماعة من المثقفين الفرنسيين مجلة " الازمنة الحديثة " . مؤلفة الفلسفي الاول : الوجود والعدم (١٩٤٣) وآخره مؤلفاته : نقد الفكر الجدلي (١٩٦٠) توفي في نيسان ١٩٨٠ .
Encyclopedia Britannica; (Ready Reference and Index) 15th edition 1978, v.8, p. 908.

(٢) البير كامو : Albert Camus . ولد في الجزائر ١٩١٣ وتوفي في فرنسا ١٩٦٠ اديب ومفكر اجتماعي وسياسي وضع الخطوط العريضة لحركة فكرية قامت على اساس الحرية الفردية . عمل في السياسة وكان اتجاهه فيها يسارياً . اشرف على تحرير مجلة " كوما " (الكفاح) ١٩٣٠ . حاز جائزة نوبل للادب عام ١٩٥٧ . أول مؤلفاته : الغريب ١٩٤٢ . وآخرها السقوط ١٩٥٦ .
Encyclopedia Britannica: (Ready Reference and Index) 15th edition 1978, v. 2, p. 496.

(٣) نقولا برد يايف : Nicolas Berdiaev ولد في كييف Kiev روسيا عام ١٨٧٤ وتوفي في فرنسا ١٩٤٨ . فيلسوف وناقد . كان ماركسياً ثم تحول عنها وانتقد تطبيق روسيا لآراء ماركس . واصبح فيما بعد رائداً " علماً " للوجودية المسيحية وهي مدرسة تنظر الى المصير الانساني من خلال الاطر المسيحية . توفي عام ١٨٩٩ بسبب نشاطه الماركسي قبل الثورة . ثم عين بعد الثورة استاذاً للفلسفة في جامعة موسكو ١٩٢٠ . اشترك بالنهضة الثقافية والدينية في ليننغراد ١٩٠٤ . والتحق بالكنيسة الروسية عام ١٩٠٧ . حوكم على انتقاده للمجمع المقدس عام ١٩١٤ . اسس مع زملائه في برلين عام ١٩٢٢ كلية للفلسفة واللاهوت . واصدر معهم مجلة " الطريق " (١٩٢٥ - ١٩٤٠) . نشروا فيها انتقادهم الشيوعية الروسية . مؤلفه الاول ١٩٢٧ : الحرية والروح . ومؤلفه الاخير ١٩٥٢ البداية والنهاية .

(١) سارتر :

يفتح سارتر كتابه : ما الادب ؟ بهذا الكلام " نحن لا نريد ان نلزم الرسم والنحت والموسيقى ايضا " ، أو على الاقل ليس بالطريقة نفسها التي يلتزم بها الادب " (١) " ايضا " هنا تشير الى النثر . اما الشعر فهو كتلك الفنون الثلاثة (٢) - الرسم والنحت والموسيقى - لا تلتزم كما يلتزم النثر . اذ ان النثر يدل على حقائق خارجة عنه ، تقف وراء كلماته والكلمات هنا وسائل مادية تشير الى الحقيقة ، بينما الشعر فانه هو نفسه الشيء الذي يراد ان يعبر عنه ، والكلام الشعري ليس وسيلة بل انه الحقيقة بعينها .

فاللزام الناثر عند سارتر جاز لأن النثر نفعي عقلي واللغة فيه وسيلة للتعبير عن هذا مواقف فكرية من اجل البحث على التغيير (٣) . اما في الشعر " فاللغة هندسة للعالم الخارجي " . (٤) وهذا لا يعني ان سارتر يرفض الالتزام في الشعر ، وانما يرفض ان يعتبر الشعر مجموعة اشارات الى شيء خارج ذاته . فلغة الشعر مادة العالم ، والشعر يكشف العالم ولا يعبر عنه ، كما يفعل النثر . النثر يؤدي معنى ويوصل غرضه ، اما الشعر فيتخطى حيز الاتصال النفعي ويصير كشفا حتى التعرية ، فاما ان يرى القارئ ما ينقله اليه الشعر أو لا يرى . عندئذ لا تستعمل الكلمات من أجل دلالتها النفعية لأنها اذا استعملت من اجل هذا اتفصح المجال امام مجانية الكلام .

" في الشعر ، الرابع نفسه هو من يخسر " ، بمعنى ان الشاعر يخسر الوجه النفعي من دلالة اللغة ويكسب منها كيانها الشعري . " فالشاعر الحق هو الذي يختار ان يموت في سبيل ان يربح " (٥) . ولغة الشعر تعري العالم ، ولا تقف مدلولات الكلمات بين الشعر والعالم ، فهما واحد . فاذا " لعب الشاعر لعبة الشعر " لم يعد ثمة تعدد وفصل بين شكل ومضمون ، فالكل واحد . من هنا كان البحث في التزام الشعر

Sartre, J.P.: Qu'est-ce que la Litterature? ed. (١)
Gallimard, Paris, 1966, p. 11.

Ibid., p. 19 (٢)
Ibid., pp. 32, 36. (٣)
Ibid., p. 19. (٤)
Ibid., p. 47. (٥)

خطأ منهجيا لان الشعر بهذا المفهوم ملتزم بطبيعته لا يشير الى اية عقيدة أو حقيقة خارجة عنه . فهو لا يستعمل الكلمات اسما اشارية وانما كائنات حية، هي الحجارة التي منها يتألف بناء المدينة الجديدة والمجتمع الافضل . الشاعر يقدم للقارئ هذا البناء الشعري نابضا بالحياة وغير دال عليها من خارج ، ومن هنا تأتي مسافة الخلف بين التزام النثر والشعر عند سارتر . ولكن ، عند هذا الحد يتوقف الفرق بينهما : " فالفن في كلا الاسلوبين مراسم عطاء ، والعطاء وحده كفيل بتحويل العالم " . (١) هذا العطاء هو سر علاقة القارئ بالاديب وجوهر الالتزام .

ويخصص سارتر قسما من كتابه للكلام على علاقة الاديب بالقارئ انطلاقا من حكمة ان " ليس ثمة فن الا من أجل الآخرين " . (٢) بواسطة سارتر ان الادب هادف . فهو لا يكتفي للاديب بأن يكشف العالم وان يقدمه هبة : وماذا يجدي كشف وعطاء ان لم يكن ثمة " آخر " يتقبل هذا العالم ويتفاعل مع الاديب ؟ " الكتابة هي في آن معا ، كشف للعالم وعرض له كمشروع يتوقف انجازه على مدى تجاوب القارئ . (٣) ثم ان قسوام العلاقة بين الاديب والقارئ هي حرية كل منها . هذا التأكيد على الحرية حمل سارتر على توثيق العلاقة بين الادب والديمقراطية . (٤) لكنه لا يرى في التزام الادب للديمقراطية ما يجعله داعية لها أو خادما لاغراضها . " فالادب ليس وسيلة لقوى زمنية أو لعقيدة معينة تتحكم به ، لكنه هدف منفتح غير محدود " . (٥)

الادب ملتزم اولا تجاه نفسه، وهذا الالتزام نفسه هو التزام تجاه الحرية، فلا ادب من غير حرية . لكن هذا لا يعنى وقوع الادب في عبودية نفسه بحيث يصح لغوا جماليا . فوقع الادب في مثل هذا اللغو الجمالي تقصير في الرؤيا الكاملة لجوهر الادب ، لانه لا استقلال للشكل عن الموضوع فهما معا يولغان عملا خلاقا حورا .

-
- Ibid., p. 67. (١)
Ibid., p. 55. (٢)
Ibid., p. 76. (٣)
Ibid., pp. 151-152. (٤)
Ibid., p. 186. (٥)

هذا ما يقصده سارتر حين يوضح بأن الادب " ليس تعبيراً عن موقف بل هو اتخاذ موقف " لانه لا يكفي للاديب " أن يستنكر التعديات والظلم بأسلوب جميل ، ولا أن يحلل نفسياً وسلبياً الطبقة البرجوازية ، ولا يكفي ان يضع قلمه وفنه تحت تصرف احزاب اجتماعية ، وانما يجب انقاذ الادب بأخذ موقف من ضمن الادب ، لان الادب في جوهره ، اتخاذ موقف " . (١) يظهر الادب منطلقاً للوعي ، ومجالاً لممارسة الحرية والدفاع عنها ، مما يدعو الادب ان يلتزم ضد الظلم في كل العالم . ذلك انه " بسبب الاتصال بما بين الدول أصبح اصغر حدث في شتى أنحاء العالم مثلاً طعنة في مدينتنا " . (٢) ليس المطلوب من الادباء ان يصوروا مآسي العالم ويقدموها لوحدة للعين . فالادب ليس كاشفاً فحسب لكنه ايضا دافع الى الفعل . ودعوة سارتر هي " دعوة الى التخلي عن الادب الساكن EXIS في سبيل أدب فاعل PRAXIS يؤثر في التاريخ ويعمل من ضمنه ويؤلف بين النسبية التاريخية والمطلق الاخلاقي والميتافيزيقي " . (٣) هذه النقطة تملئها في رأى سارتر ، طبيعة الادب والفن في العصر الحديث ، وهي الطبيعة التي تجعل هدف الادب مضمونه : " وحسب الفن ، اذا التزم على هذا النحو ، أن يكون ذلك العمل المجاني الذي يواجه المجتمع الاستهلاكي المعاصر . وهو مجاني لانه لا يخضع الا لنفسه شاهداً على الحرية التي يتمتع بها الفنان . فتبرز هذه الحرية هدفاً بحد ذاته يفرض نفسه في العالم " . (٤)

يرى سارتر ان الالتزام في الفن يعني ان يكشف الفن عن الوجود فيعرضه للتغيير والتحويل وفق قيم تنبع من الفن نفسه . وهذا التغيير هو نتيجة التفاعل الحربيين الاديب الذي يمارس حرته بالكتابة والقارىء الذي يمارس حرته بالتجاوب معه . وبهذا التفاعل الحربيين الاديب من فرديته ليتصل بالآخرين افراداً وجماعات ، ضمن ادب فاعل في المجتمع والتاريخ ، شاهد على الحرية . والخلاصة ان الادب هو العمل الوحيد الذي يثبت حرية الانسان في مواجهته للقوة المتحكمة

Ibid., p. 334. (١)

Ibid., p. 259 and see also p. 343. (٢)

Ibid., p. 287. (٣)

Ibid., p. 282. (٤)

بالوجود ، آلمية كانت ام اقتصادية ، وذلك عبر حرية الفنان في تقديم عمل خلاق يريد ،
فعلا ان يكون مؤثرا في مجرى التاريخ .

ب - البير كامو :

ولئن كان سارتر يرى ان الادب في جوهره اتخاذ موقف فان البير كامو يرى ان الفن موقف يحد ذاته . وكامو في كتابه " الانسان المتمرّد " (١) يجمع بين التمرد والفن ، ليواجه بهما معضلة الموت . ويفرّق كامو بوضوح بين الثورة والتمرد . فالثورة تطمح الى قلب نظام قائم " وتنطلق من فكر معين منهجي يطبق في تجربة تاريخية " اما التمرد فحركة فوضوية تأتي من التجربة الفردية وتصل الى الفكر . فتاريخ التمرد تاريخ التزام منفتح ، واحتجاج مبهم لا يستهدف نظاما معينا ، اما الثورة فتتولد من فكر معين ، في محاولة عملية " تهدف الى صياغة العالم وفق اطار نظري " . (٢) في التمرد تسبق التجربة الفكر العملي ، اما في الثورة فالفكر يسبق التجربة العملية . ويورد كامو قول هيجل " الحرية هي ازالة الاهداف " ، (٣) ويعلّق عليه بأن التمرد يصون حرية الانسان لان التمرد لا يتقيد بهدف مسبق - كذلك فان الفن يخدم هدفا مسبقا : " تتوكأ حركة التمرد على الرفض القاطع لافئآت لا يطاق ، وفي الوقت نفسه على يقين مبهم بحق سوى . ويقول ادق ، ان لدى الانسان المتمرّد انطبعا بأن له حقا في ان يمارس وجوده . (٤) ففي التمرد امران : رفض واثبات . وفي الفن ايضا هوس ونفي (٥) في وقت واحد . كلاهما فعل قتل ونفي لما يراد مجوه من قديم ، واستنباط لجديد غير موجود ، او هو موجود بالقوة . وبما ان التمرد يأبى التدخل الخارجي " فيجد علة وجوده في ذاته " (٦)

يرى كامو ان الفن ، منذ عهد الرومنطيقية ، غدا قيمة في ذاته ، فلم تعد مهمة الفنان ان يخلق عالما او ان يتغنّى بالجمال لذاته فحسب ، بل اصبح الفن

(١) Camus, Albert : L'Homme Revolté, Gallimard, Paris, 1977.

Ibid, p.134. (٢)

Ibid p. 95. (٣)

Ibid, p.25. (٤)

Ibid ,p.303. (٥)

Ibid,p.22. (٦)

موقفاً ، صار فيه الفنان مثالا والفن قيمة في ذاته . (١)

يجمع كامو بين التمرد والفن على أساس ان كليهما فعل حُررتبع مسوغاته من ذاته ، ولان لكل منهما وجهها سلبيا ووجهها ايجابيا فموقف الفن الطبيعي موقف رفض وخلق . يقول كامو : " ان الفن يرفض العالم بسبب ما ينقصه أو بسبب ما هو عليه أحيانا " . (٢) لقد ظهر العالم بعد الحرب العالمية الثانية ممزقا مشتتا في فوضى لا ينتظمها غير خلق جديد . والقصد من هذا الخلق ابداع نظام يخلص العالم من فوضاه . فالفن اذ يرفض ليفرض على العالم " نظاما " . ويجعل كامو من هذا " النظام " شرطا للابداع في الفن ، بل يجعله ركنا في تحديده للفن ، حيث يقول : " ان اللحظة الفنية هي بذاتها خلاقة لما تليه على فوضى زمانها من اسلوب " ونظام " . (٣) فالفن بهذا المعنى مخلص لكونه نظاما مرتبا يستتبع تحقيقه في الواقع تحويلا حتميا للظلم ، بحيث تنفي معه فوضى العالم وضياعه . لذلك كان الفن هدفا منشودا في ذاته ، قيمته في هذا " النظام " الذي يعوز العالم ، وهو قيمة تأبى ان تستخدم في سبيل اى عقيدة أو هدف . ليس للفن هدف لانه غاية في ذاته ، تفرضه قيمته على العالم ضرورة للخلاص .

وليس الفن مخلصا لانه يقوم على اسلوب منسق فحسب ، بل لانه " يحقق ايضا بلا جهد ظاهر ، مصالحة الفردى والكلي ، تلك المصالحة التي كان يحلم بها هيغل " . (٤) وهنا يستغل كامو ربطه بين التمرد والفن ليظهر علاقة الفردى بالكلي في الفن من خلال علاقة الانا بالنحن فع حركة التمرد . وينطلق كامو من التجربة اليومية ليقرر ما يلي :
أنا أتمرد اذن نحن موجودون " . (٥) ليس الجديد في هذا البيان استبدال الفكر بالتمرد فقط ، بل الاهم هو الخروج بالانا من عزلتها " في تمرد يتخطى به

Ibid., pp. 74-75.

Ibid., p. 303.

Ibid., p. 308.

Ibid., p. 36.

Ibid., p. 130.

(١)

((٢)

(٣)

(٤)

(٥)

الانسان ذاته في الآخريين ليدخل في تضامن بشري هو ، بسبب هذا التخطي ، تضامن ميتافيزيقي " . (١) هذا التخطي افقي يرض الناس بعضهم الى بعض ، ويرفض أى تدخل من خارج ، وبالتالي يرفضه اله . ذلك ان كامو يؤكد : " أنا أتمرد ، واذن فنحن موجودون ، وموجودون وحدنا " . (٢) لان الانسان المتمرد يريد " تنسيقا انسانيا لفوضى الوجود ، بحيث تكون الحلول انسانية ، أى معقولة " . (٣) غير ان كل نظام يفرضه الانسان على الحياة هو نظام ناقص بسبب معضلة الموت . فالموت هو المشكلة الكبرى التي يعاني منها البشر ، ولما كان الوضع البشرى ناقصا بسبب الموت ، مزعزا بسبب الشر ، كانت المطالبة بنظام جامع مانع هي التي تهب الحياة معناها " . (٤) ومن هنا " كانت ثورة الشعراء على السماء " بمثابة تأكيد لحنينهم البائس الى نظام " . (٥) ان الشاعر ان يجمع بين رفض الفوضى والحنين الى نظام يفسح أمام التمرد البشرى أفضل مجال للتعبير عن نفسه . فالشعر الذى يجمع الاضداد يستطيع أن يحمل تناقض الوجود فيعبر نشيده عن ثنائية ترفض الوجود الراهن وتحن الى ما ينبغي أن يكون . وقد ترجح الشاعر الفرنسي ارتور رامبو بين هذين القطبين " وعرف كيف يستخرج من هذا التناقض نشيدتين متداخلتين " مما حمل كامو على اعتباره " شاعر التمرد الاعظم " . (٦) ولعل عظمة شعره تكمن في هذا الترجح الدائم ، لذلك فشعره كالتنمذات منفتح لا يستهدف تغييرا معيناً في نظام سياسي أو اجتماعي . فالفن في رأى كامو هو ذلك النظام الذى يفضح فوضى الوجود ويفرض ذاته عليها ، فيلطف من قلق الانسان لانه يحمل اليه الوجود بشكل منسجم يستطيع أن يفهمه فيسيطر عليه . كذلك ، وفي الوقت ذاته ، فان الفن دليل وجود

Ibid., p. 39. (١)

Ibid., p. 130. (٢)

Ibid., p. 34. (٣)

Ibid., p. 40, & see p. 127. (٤)

Ibid., p. 104. (٥)

Ibid., p. 113. (٦)

لانه عديل الانتفاضة التي ترفض وتثبت وتحمل المرء على القول " انا اتمرذ اذن نحن موجودون " . ولكن هذا الوجود يتوقف عند معضلة الموت . ولعل ما في الخلق الفني من اثبات للوجود هو السبيل الوحيد اخلاص العالم من الموت . الا ان هذا الافتراض قد يوحي بحل ما . لكن الفن لا يحمل حلولا وانما ينقل التجربة بكل تناقضاتها عارضا على العالم نظامه كمثل .

ولكن ، أضح ، ان تعتبر قيمة الفن - نظامه ونسقه - خيرا أسنى فيعلو شأنها وتفضل كل شيء حتى الحياة ؟ وبهذا الاعتبار ، تنحل معضلة الموت . (١) ان كامو يتهرب من الجواب الميتافيزيقي ويحول السؤال الى اشكال تاريخي : " صحيح ان الجمال لا يصنع الثورات ، ولكن لا بد ان يأتي يوم تحتاج فيه الثورات الى الجمال " . (٢) فمتى تم هدم كل ما تهدف الثورات الى هدمه ، ستتطلع ولا بد الى ترتيب ينظم لها فوضى الوجود بعد هدمه .

هكذا نرى ان سارتر وكامو يريان في الفن قيمة تفرض نفسها على الوجود لانها تعيد هندسته وخلقه ، فتؤكد حرية الانسان الفنان من حيث هي حرية تنبع من وعيه وتصيب في التاريخ لتؤثر فيه . ولا يختلف الوجوديون عموما حول قيمة الفن تؤكد حرية الفنان . الا أن قيمة الفن تجد مسوغاتها في ذاتها لدى سارتر وكامو ، في حين انها تتخطى ذاتها عند الوجوديين المؤمنين ، ومنهم : نقولا برد يائيف .

ج - نقولا برد يائيف

يحمل برد يائيف من روسيا الروحية رسالة تهدف الى فتح أبواب جديدة للخلاص من فوضى العالم . والمنطلق لديه واضح ، يقوم على المسلمة القائلة : " ان حقيقة العهد الجديد ، الحقيقة الانجيلية ، هي وحدها الحقيقة المطلقة والمخلصة " . (٣)

Ibid., p. 27. (١)

Ibid., p. 330. (٢)

Berdiaev, Nicolas: Le Sens de la Création, Editions Desclee de Brouwer, Belgique, 1955, p. 125 (٣)

ولا يبحث برد يائيف في علاقة الفن بهذه الرسالة ، علاقة تعيين احدهما خادما للآخر .
لكنه يطرح السؤال بالشكل التالي : " كيف نوفق القيم الخلاقة في الحياة والقيمة
الاساسية الفريدة المطلقة التي في الانجيل - قيمة الخلاص والفداء التي لنا بالمسيح
مخلصاً " (١) ان ما تشترك فيه القيم الخلاقة في الحياة وقيمة الخلاص في الانجيل
هو عملية الخلق - وفي كلتا الحالتين يكون الفرد محور العملية . فهو خالق في الفعل
الاول ومخلوق جديد مخلص وحر في الفعل الثاني ، فيتم لقاء القيم الخلاقة بالقيم
الانجيلية في تحقيق شخصية الانسان : فنانا خالقا ومخلوقا جديدا مخلصا . هذا
الالتزام كسائر انواع الالتزام ، يقتضي هدما وبناء . فكما يحطم الفن العالم ويذويه
ليخلقه من جديد ، كذلك يموت الانسان القديم ليحيا بحقيقة الانجيل وانسان
جديد : " ان الصراع في سبيل الشخصية الانسانية صراع ضد العبودية . في البدء
كان الانسان عبدا للطبيعة ، فعبدا للدولة ، وعبدا للوطن والطبقة ، ثم عبدا للتقنية
والمجتمع المنظم " . (٢) فالصراع الطبقي عند برد يائيف ليس الا صراع الانسان مع
المجتمع . واذ يعترض برد يائيف على واقع المجتمع فان اعتراضه يعتمد على مقولته
بأنه مجتمع مفارق لطبيعة الانسان الذي خلق على صورة الله ومثاله : " فالمكنة والآلية ،
تشكل الصيغة القصوى التي يتحول بها الوجود الانساني الى الشيئية وانطرح ظله خارجا
على عالم من غربة وجليد " . (٣) في هذا المجتمع " المشيا " تطفئ الآلة ويبقى الانسان
حقيرا معزولا ، لذلك كان تحقيق الشخصية الانسانية منوطا بضرورة التحرر من هذه العبودية
اي " باقامة علاقات شخصية بين الناس " (٤) وما ان هذه العلاقات شخصية ، فمن
شأنها ان تقارب بين الناس وتزيل شعورهم بالغربة التي خلقتها الآلة " الشبي " وفي

Ibid., p. 125. (١)

Berdiaeff, Nicolas: Cinq Méditations sur l'Existence, (٢)
Editions Montaigne, Paris 1936,
p. 205.

Ibid., p. 150. (٣)

Ibid., p. 185, 99. (٤)

هذا التقارب يشعر الفرد بأنه واحد من الجماعة التي تضمه " فيكتشف ان تاريخ العالم ليس الا القاعدة الاعمق ، وان ما يقع له شخصيا امر مشترك بين الناس في مصيرهم البشري " . (١)

ولا يرى برديائيف في التاريخ حلا لمشكلات الانسان ، لان التاريخ هو تاريخ تلك المشكلات ، تاريخ العالم المشياً ، واذن فلا يصلح ان يكون مجالاً لتحقيق الشخصية الانسانية . واذ كان التاريخ هو تاريخ انعكاس ظل الانسان في عالم الغربة والجليد ، فان ما ينعتق من حدود التاريخ يبقى وحده مجالاً لتحقيق هذه الشخصية . وهذا المجال كامن في " ضمير طبيعة الفرد ، في اصل فكرة وجوده ، في الرسم الذي اعداه الله له " . (٢) ان الطبيعة الانسانية معطوية بسبب الخطيئة ، الا ان " القانون وحده يركز على الخطيئة ضمن هذه الطبيعة فيتصدى لها ، غير ان الطبيعة البشرية لا تتعق من هذه العبودية ولا تستعيد حريتها الاولى المفقودة الا بالفداء " . (٣) هذه الحرية هي اصل فكرة وجود الانسان ، انها وجهه وقوته ومصيره ، انها قدرة الانسان على الخلق لان الخلق يصدر عن الطبيعة الاساسية في الانسان ، بينما يحدث التغيير في عالم خلق من قبل ثم تحول ، لذلك فالتغيير يحدث في العالم المشياً ، اما الخلق فيبدع عالماً جديداً . (٤)

ولما كان الخلق من طبيعة الانسان الاولى ، طبيعته التي كانت ، على مثال الله وصورته ، حرة خالقة ، فان برديائيف يسمي الفن الذي يصدر عنها " محاكاة الالهة " Theurgie لانها الفعل الاقصى للحرية المبدعة . (٥) في هذا الفن ، تصبح الكلمة الشيء نفسه ، كما تجسدت كلمة الله فصارت انساناً . والفنان هو الذي يستعيد

Ibid, p.103

Ibid, p.169

Berdiaev, N. : Le Sens de la Création, p.130.

Berdiaev, N. : Cinq Méditations sur l'Existence, p.148.

Berdiaev, N. : Le Sens de la Création, p.316-317.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

عملية الخلق فيحاكي الالهة في فعلها الاساسي ، ويأتي منه " محاكاة للالهة " :
" ان محاكاة الالهة لا تنتج بناء ثقافيا بل تتخطى الثقافة لتتطرق بكائن جديد " -
لان الالهة في المسيحية ناطقة بالكلمة المتجسدة كائنا هو المسيح . ولا بد من ثبوت
حقيقة ان فعل الخلق هو محاكاة الالهة من اجل ان يصح ما سبق ان قاله
دوستوفسكي " ان الجمال سيخلص العالم " (١)

ويرى برديايف ان الواقعية في الفن في تطابقها مع واقع العالم تبعد
كثيرا عن جوهر فعل الخلق . فقدرتها الفنية اقل بكثير من قدرة الرمزية ، لان الرمز
جسر يمتد بين فعل الخلق والحقيقة النهائية المستمرة . وعلى هذا فان الفن والقيم
الفنية تخلق اشارات ورموزا تشير الى الحقيقة الاسمي لكنها لا تولدها في الجوهر (٢)
عند هذه النقطة تتقارب وجهات النظر بين كامو وبرديايف ، فهما يريان ان قيمة
الفن تكمن في الابداع والخلق (٣) كما يتفقان في القول ان لفعل الخلق الواحد
وجهين ، لانه لما كان " فعل الخلق عنيد الفنان في جوهره رفضا لهذا العالم المشوه ،
فانه بالتالي انطلاق جنسور للتحرر من هذا الواقع " (٤) ولكن اذا كان التحرر من
الواقع المشوه يتم بالجمال ، ايعني ذلك ان الجمال سيخلص العالم ؟ وبعبارة اخرى ،
افتدى الخطيئة بالجمال ؟ " في زمن الطاعسون لا تعود القضية قضية قيم
جمالية وقيم خلاقة " (٥) وهذا لا يعني التخلي عن تلك القيم بل الايمان " بأن
يدفع المرض ، ان ترفع اللعنة ، ان يفتدى الانسان بمسيحية " العهد الجديد " ،
دين هذا الفداء ، لانها تشر بالخروج من الخطيئة ، لان الله يتألم من خطيئة
العالم " (٦) . ومعنى برديايف في تقليد هذه الفكرة على جوهها ، فيستنتج ان
الله - الابن يتألم من الخطيئة ويموت ألما " فان كان الفداء يبرز وجه المسيح - ابن

Berdiaev, N.: Le Sens de la Création, p. 317-318. (١)

Ibid, p.304 & 307. (٢)

Camus, A.: "L'Homme Révolté", p.327. (٣)

Berdiaev, N.: Le Sens de la Création, p. 305. (٤)

Ibid, p.139. (٥)

Ibid, p.127. (٦)

الله - متألما مصلوباً فان الخلق يكشف عن وجه المسيح الآخر - ابن الله ، المجد ،
الكلبي القدرة " (١)

ان تجسد الله يخلص الفن من التشيؤ ، لان الله يصير انساناً ، والكلبي
يتجسد عينياً . لذلك يكتب برديائيف : " لان الله ذات متعينة فانه خالق ، ولان
الانسان ذات متعينة فهو خالق . وكل حالة من احوال الوجود الانساني هي
حالة متعينة ، وبالتالي فهي تمتلك قوة خلاقة " . (٢) هذا التعيين يجعل كل وجه
انساني يختلف عن الآخر ، ويتفرد وبخاصة او بأخرى تميزه عن غيره : " عندما ينتصر
وجه الشخص الانساني في العالم يحيي التشيؤ وتسقط الاحكام المجردة " (٣) .

والانسان ، في عرف برديائيف ، شخص يخاطب ويخاطب ، يتفاعل مع الناس
في علاقات شخصية تجعله يبحث في وجوههم عن مرآة يرى فيها وجهه غير مشوه .
ويبرهن برديائيف في كتابه " خمس تأملات في الوجود أن " هذه المرآة هي وجه
الحبيب " (٤) . ولا غرو ان يكون سر الحب وسر الشخص مرتبطين ارتباطاً وثيقاً ،
لان الحبيب محبوب بسبب ما يتفرد به شخصه فيميزه عن عداه . يقول برديائيف ان
المسيحية " اكتشفت صوفية الجنس في علاقة المسيح بالكنيسة ، علاقة (الكلمة) بروح
العالم " . (٥) وتكشف هذه العلاقة للمتصوفين والشعراء لانهم ينعمون " بالحرية
النبوية التي تمكن الانسان من الاتحاد العضوي بالآخرين وبالكون ، وهي وحدها
خلاقة " . (٦) وهي تستمد قدرتها على الخلق من قدرتها على تخطي قبح هذا
العالم ، فلا تعيقها نواقصه : " وحده الشاعر الغنائي يستطيع ان يصوغ جمالا من
قبائح العالم لان الخلق الشعري صار منذ الآن طريقاً للتخطي " . (٧) بالشعر تتجدد

Ibid, p.141.

(١)

Ibid, p.177.

(٢)

Berdiaev, N.: Cinq Méditations sur l'Existence, p.168.

(٣)

Ibid, p.172

(٤)

Berdiaev, N.: Le Sens de la Création, p.256.

(٥)

Ibid, p.369.

(٦)

Berdiaev, N.: Cinq Méditations sur l'Existence, p.97.

(٧)

الخليعة ، تسير على طريق الجمال الى ان يتحقق الجمال على الارض " عندئذ
لن يكون فن ، بل ستكون بداية يتجلى بها العالم في سما جديدة وأرض
جديدة " . (١) فالالتزام الفن هو في كونه يحمل رؤيا ، (٢) والشعر أشبه
بيوم القيامة الاخير بالنسبة الى الحياة ، وهو بالنسبة الى الفرد نرين
يضحي في سبيله حتى بالراحة " . (٣)

ويتفق برد يائيف مع سارتر في القول بأن الشعر لا يدل على شيء
خارج عنه ، انه الشيء نفسه ، لان " الكلمة تجسد " . كما يشارك كامو
في رأيه بأن الفن يفرض على العالم تنظيماً آخر . فالفن لا يحول ولا يغير فحسب
بل يخلق من جديد . كما يشارك برد يائيف السرياليين في قولهم بأن الفن سيتلاشى
متى تحققت السريالية اذ يقول : " متى تحقق الجمال زال الفن ، فهو محاكاة الالهة "
التي تدوب وتغنى في الالهة المتحققة ، وعندها فقط يخلص الجمال العالم . لقد أعان
برد يائيف زوقه الصوفي ، كما ساعده روحه الشرقي على تمييز الشاعر الغنائي عن
غيره من أرباب الفن . وسمحت له مسيحيته الارثوذكسية ان يوحد بين الخلق
الفني والخلق الالهي يجعل تجربته ألما يميت ، وحبا يتمجد في خليقة جديدة .

والخلاصة : ان فعل الخلق عند الوجوديين الملحدين فعل حري كشف للانسان
حريته وبالتالي فهو ممارسة هذه الحرية ، وهي توأمه . فالالتزام الفن للحرية
هو التزام من طبيعة الفن ، لا يتعارض مع قيم اخلاقية أو عقائدية أو فلسفية اخرى .
لا بل هو تنسيق بين الجمال والحرية يعرض ذاته على فوضى العالم من حيث هو
تنسيق منظم لخلق عالم جديد . وعليه فان الحرية عند الجماعة الملحدة من الوجوديين
قيمة اخلاقية الهية تلقي على عاتق الفنان مسؤولية لا تعود الى الفن فحسب وانما
ترجع الى قيم دينية هي مصدر حرية الفنان .

(١) Berdiaev, N. : Le Sens de la Création, p. 315.

(٢) Ibid., p. 424.

(٣) Ibid., pp. 314-315.

يتبين مما تقدم ان الحركات الفكرية الحديثة تقرن الالتزام بالفن على صور متفاوتة، لانها ترى ان الفن ليس منعزلا عن معركة الحياة المصيرية، وانه ليس مشاركا فيها وحسب، بل هو التعبير - وحيانا التعبير الاسمي - الذي يحرص عليه الانسان في المطاف الاخير، باعتباره لا يزول ولا تقضي عليه الحضارة الزمنية والمجتمعات الاستهلاكية. وداعي هذا البقاء المتصل بالابدية يقيم الفن نفسه جسرا بين الماضي والمستقبل، ومختبرا يهدم فيه الواقع القائم في الحاضر ويبني فيه المجتمع الافضل، فاذا هو الموضع الملائم الذي تلقى فيه الجماعة البشرية ذاتها في ممارسة حرة تنقض بها حاضرها وتبني مستقبلا افضل.

وقد ادركت الحركات الفكرية في مطلع القرن العشرين هذا الدور الخطير للفن، فسخرته لتبديل العالم. وبه رفضت واقعا مستعبدا، وطرححت حلولا، وقدمت رؤى مستقبلية وجدت لها تجسيدا في وجوه للفن مختلفة التزمت جميعها معركة الحياة. وخلال بحث تلك الحركات الفكرية لصور الالتزام في الفن طرحت عدة قضايا هامة، كان اولها قضية الحرية. فقد جاء الالتزام الماركسي ثورة على الواقع الرأسمالي الطبقي الاستعماري، فحمل الفن الواقعي عبء النضال الشعبي وجاء صرخة تحرير من وطأة المال والتمايز الطبقي. اما السريالية فقد ثارت على الفكر التقليدي الواعي، وفجرت بالكتابة الآلية عوالم مكبوتة، وجاء ادبها صرخة تحرر نفسي وفكري. ولم يكن للوجودية مذهب فكري منهجي تشور به على واقع معين، فاتخذت من الوجود موقفا فنيا، ورأت في الخلق الفني مثلا لممارسة الحرية الانسانية. وأقرت بدور الشعر في الكشف عن هذه الحرية، وفرقت بينه وبين النثر، وجاء الفن واقعا في القصص والمسرح بينما حافظ الشعر على غنائيته وتلقائيته.

والقضية الثانية التي تتفرع مباشرة عن قضية الحرية هي قضية عزلة الفنان وعلاقته بالمجتمع، وبالتالي علاقة الفن بالتاريخ. عند الماركسية ان الفنان عامل يشاطر العمال مصيرهم الشعبي لذلك فانه حين يلتزم نضالهم يخرج من عزله ويحقق حريته نفسي. آن. وعند السرياليين يشترك الفنان مع الجماعة في تجربة اللغة والرموز لانها كنز الجماعة، يغوص فيه الفنان فيفجر طاقات الخلق في لغته وفي مجتمعه. وتذهب الوجودية الى ان الفن حوار مع الآخرين، يأتي من حزية الكاتب ليخاطب حرية القارئ. ثم يفترق فرعا الوجودية، فيرى الملاحدة منهم ان الفن تخط للذات أفقي

يصل الناس فيما بينهم ، اما الوجوديون المؤمنون فيرون ان تخطي الفن يسير في اتجاهين ، أفقي وعمودي ، لانه يصل بين الناس بعضهم ببعض ، كما يصل بينهم وبين الله •

اما علاقة الفن بالتاريخ فهي في الماركسية التجرية الاممية التي يحصرها مكان وانما تتكيف وفقا لحركة التاريخ المادية الجدلية ، في حين انها عند السريالية تمتد في الزمان لترجع الى عهد الطفولة والاساطير في لغة معينة ، لذلك تختلف هذه الخبرة باختلاف الثقافات فتلقي ظلها على رؤى الآتي والكشف الذي يجعل القصيدة السريالية عالما مفتوحا • وتتحصر في التجربة الوجودية علاقة الفن بالتاريخ في الانتماء الى ارض وزمان معينين يرتبطان ايضا بمعنى الصيرورة •

ولما كان الالتزام مشروع تحويل للعالم وتبديل للحياة فقد فرضت ضرورة هذا الخلق الجديد الالتزام فرضا تحكيميا حتى لا يفرغ الفن فيرتد الى جمالية مسطحة ، ولكي لا تجف الحياة فتسقط في تجوف العبثية • وعليه صار الالتزام ضرورة حياتية ، وركيزة بقاء ، ومبرر وجود ، بعيدا عن ان يكون زيا طارئا او طفرة عارضة •

وما دام الفن يحمل في الالتزام اشلاء عالم عذب وخرّب وشتت ، فيعيده خلقا جديدا ، فلا غرو ان يجد فنانون العالم الثالث وشعراؤه في الالتزام املا لانبعاث من غفوة العصور ، ورجاء في تحرر اممهم من نير العبوديات التي تزرع تحت عبثها • فكيف تسرب الالتزام الى الادب العربي ، وما المفهوم او المفاهيم التي اتخذها •

الفصل الثاني : الالتزام كما تسرب من خلال :

مجلة الآداب

- ١- توطئة
- ٢- الالتزام والمجتمع العربي
- ٣- تحول الالتزام عبر استقباله للروافد الغربية نحو قواعد ايديولوجية
- ٤- نحو التمحور الايديولوجي
 - ا) المنحى الوجودى
 - ب) المنحى الماركسي
 - ج) المنحى القومي
 - د) نحو استجلاء معالم الرسالة

مجلة شعر

- ١- توطئة
- ٢- الشعر فعل تطهر وخلص
- ٣- الشخصية
- ٤- الحرية

ليس الالتزام حديث العهد في الادب العربي ، اذا قصدنا به ذلك الالتحام العفوي ما بين الشعر وقضايا الحياة ، بل لقد اتخذ هذا الالتحام منذ مطلع النهضة شكلا محددًا ، وتجسّد في قضايا وطنية ومواقف انسانية شغلت الادب منشورة ومنظومة . ولا يتسع البحث لتفصيل تلك القضايا ، انما تجدر الاشارة الى ان ظاهرة الالتزام في الادب العربي المعاصر لم تجتلب برمتها من خارج تراثه وانما هي - في جانب منها - مركوزة في طبيعة الانسان العربي وتراثه ، نابعة من حاجات متعاقبة حفزت الادباء على اتخاذ مواقف من واقع المجتمع فيها التمرد والرفض والثورة ، وفيها صرخة المتهموس لتبديل وجهة الحياة وفضبة المثالي الناقم على الضلال والالتواء ، والداعي الى العيش الكريم والعدل والحرية . (١) الا ان هذا الحس المبهم المصحوب بالبؤس العاطفي لم يتبلور بشكل عقيدة فكرية واضحة المرتكزات ، أو يصيب في مفهوم فلسفي . فاذا صح ان بعض الكتاب في النهضة الحديثة قد أداروا جانباً في نشرهم على شذرات من التنظير والتحليل والمرتكزات الفكرية ، فان نصيب الشعر منها ظلّ قليلاً حتى ظهر اثر انفعال الشعراء المعاصرين بروافد الفكر الملتزم الآتي من الحضارة الغربية . ولا بد من الوقوف هنا على تسرب الفكر الفلسفي الملتزم الى الجيل المعاصر لنرى ما الذي انتشر من هذه المذاهب وكيف فهم الشعراء المحدثون العرب معنى الالتزام . وليس افضل في نظرنا تحقيقاً للغاية من المجلّات الدورية فهي في الواقع كانت ساحة تفاعل ثقافي اسهم في بلورة فكرة الالتزام وتسربها الى الادب والشعر .

ونظرا الى ان المجلّات الادبية في العالم العربي كانت الباب الاوسع لتسرب المؤثرات الغربية الى الادب العربي المعاصر ، كما كانت المعرض الحي لنتاج المحدثين

(١) تعرّض عدد من الدراسات لهذه الظاهرة ، راجع على سبيل المثال : المقدسي ، انيس : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ، بيروت ١٩٥٢ . أبو حاقّة ، احمد : الالتزام في الشعر العربي ، الطبعة الاولى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

من كتابنا وشعرائنا ولتلاقح آرائهم واتجاهاتهم وتفاعلها ، فقد اخترت من بين هذه المجلات اثنتين اعتبرتهما نموذجين في تمثيل فكرة الالتزام كما تسرت الى العربية وكما تقبلها الجيل الطالع . واحدة بدت لنا وكأنها اخذت واقع العالم العربي كمنطلق واتجهت نحو الالتزام الغربي آخذة منه ما اعتبرت انه يخدم هذا الواقع ، وهي مجلة " الآداب " (١) واخرى اخذت واقع الالتزام في الغرب واتجهت الى الادب العربي محاولة تكييفه وتطويره بموجب مقتضيات ذلك الالتزام . واعني بهذه مجلة " شعر " . (٢) هذا مع العلم ان هناك مجلات اخرى قد شاركت في هذا المضمار وراحت بين هذين الاتجاهين على اختلاف في الدرجة ، مثل مجلة " الطريق " (٣) التي نهجت في التزامها الخط الاشتراكي الشيوعي ، ومجلة " مواقف " (٤) التي يغلب عليها المنزع السريالي ، وغيرها كثير . ومما يزيد في تزكية هذا الاختيار عندي ان صلة السيّاب - موضوع هذه الدراسة - بالمجلتين كانت وثيقة ، كما كانت الفترة التي تمّ فيها هذا الاتصال اساسية بالنسبة الى حياته الشعرية .

واني سأتابع في هذا البحث تطوّر فكرة الالتزام في " الآداب " منذ ظهورها عام ١٩٥٣ حتى ١٩٥٧ - ١٩٥٨ ، ثم اتابع هذا التطور في مجلة " شعر " منذ عامها الاول ١٩٥٧ حتى ١٩٦٣ وهي الفترة التي شهدت اتصال بدر شاكر السيّاب الوثيق بالمجلتين .

(١) مجلة شهرية ، اسمها في بيروت الدكتور سهيل ادريس و بهيج عثمان ومنير البعلبكي ، سنة ١٩٥٣ .

(٢) مجلة فصلية ، اسمها في بيروت يوسف الخال ، سنة ١٩٥٧ .

(٣) " مجلة فكرية سياسية " ، (شهرية) ، اسست في بيروت سنة ١٩٤٢ .

(٤) مجلة فصلية أسسها في بيروت ادونيس سنة ١٩٦٨ .

ولقد حاولت جاهدة ان اخرج من المجلتين بنوع من السياق العام لتطور الفكر الالتزامي في كل منهما، عالمة ان مثل هذه المحاولة قد تسهل بالنسبة الى مؤلف فكري غالبا ما يلجأ فيه صاحبه الى تصميم مدروس وتخطيط مسبق ويربط متعمد محكم ، ولكنها صعبة الى حد الاستحالة بالنسبة الى مجلة هي ساحة لمختلف الاقلام، ومعترك لمتباين الآراء، والافكار والامزجة على مدى زمن حافل بأنواع الاحداث والتطورات والمستجدات . الا أنني على شبه يقين من أن الفائدة في محاولة استكشاف نظام ما لما هو في حقيقة امره غير منظم تفوق بالنسبة الى القارئ والباحث معا ما قد ينتج عن هذه المحاولة - وهوناتج حتما - من انحراف هنا أو هناك أو تقصير في هذا المنعطف أو ذاك ، أو ربما من افتعال، شفيعه انه غير متعمد .

II

الالتزام والمجتمع العربي

في عام ١٩٥٣ اخذت " الآداب " عهدا " على نفسها " بالالتزام لانها كما عبر عن ذلك الدكتور سيل ادريس، صاحب هذه المجلة، " تؤمن بأن الادب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة؛ هي غاية الادب الفعال الذي يتصدى ويتعاطى مع المجتمع، ان يؤثر فيه بقدر ما يتأثر به . . . والمجلة ان تدعو الى هذا الادب الفعال، تحمل رسالة قومية مثلى " . (١) يتضح من هذا الكلام ان الالتزام كان قد اصبح في عرف الآداب، وفي بداية الخمسينات، واقعا لا نقاش حول وجوده أو عدمه، وغدا البحث بحثا في نوع الالتزام لا في ضرورة وجوده .

تنطلق " الآداب " من ضرورة " الحاجة الى مجلة ادبية تحمل رسالة وعي " (٢)

(١) ادريس، سهيل : " الآداب " ، عدد ١ ، ص ١ ، ١٩٥٣ .

(٢) م . ن . ص ١ .

وتدعو الى أدب ينبع من المجتمع العربي ويصب فيه. (١) الا ان صاحب الآداب لم يرسم لهذا الالتزام حدودا ايدولوجية معينة ، واكتفى بالقول : ان الادب القومي " سيكون من السعة والشمول حتى ليتصل اتصالا مباشرا بالادب الانساني العام ما دام يعمل على رد الاعتبار الانساني لكل وطني ، وعلى الدعوة الى توفير العدالة الاجتماعية له وتحريره من العبوديات المادية والفكرية ، وهذه غاية الانسان البعيدة " . (٢)

ففي حين ان الالتزام في الغرب اتخذ حدودا رسمتها له الماركسية أو السريالية أو الوجودية ملحدة ومؤمنة ، نراه على قلم الدكتور ادريس لا ينبع من ايدولوجية فكرية محددة بل يتخذ من القومية العربية بمفهومها العام اطارا له ، وهكذا يبقى مفهوم " ادب الالتزام " انه " ينبع من المجتمع العام ويصب فيه " . (٣) هكذا المفهوم القفاض للالتزام عند صاحب الادب ترك الباب واسعا في مجلته لفوضى الآراء في هذا الاسبوع .

ففي سنتها الاولى تطالعنا " الآداب " بحوالي عشرين مقالا أو رأيا مكتوبا ، تتفق جميعا على ربط الادب بالمجتمع ولكنها تكاد لا تتفق على مفهوم واحد لمدى هذا الارتباط ونوعيته . وفي غياب فلسفة محددة لهذا الارتباط تبقى مسألة حرية الاديب وذاتيته ماثرا لكثير من الجدل . ففي حين يشدد احدهم على " حرية الاديب النفسية والذاتية شرطا لازما من شروط الادب " (٤) يشدد آخر على

(١) ادريس ، سهيل : " الاداب " ، عدد ١ ، ص : ١٩٥٣ .

(٢) م . ن . ص : ٠٢ .

(٣) م . ن . ص : ٠١ .

(٤) ترزى ، فؤاد : " مهمة الادب وواجب الاديب " ، الاداب ، عدد ١ ، ١٩٥٣ .

لقد تحتم في ظلّ مفهوم للالتزام يربط بين الادب والمجتمع ان يبرز محور آخر يدور حوله النقاش في الابدان وان لفترة وجيزة. انه قضية اللغة وعلاقتها بالحياة . فالعناية باللغة محور اساس في الالتزام لان اللغة التي يعمل بها الاديب موروث اجتماعي وتجسيد لروح الشعب وهي بالتالي وسيلة اتصاله المباشر بالجماعة . أعلى الاديب العربي اخلاصا لواقع مجتمعه ان يعتمد العامية - لغة الشعب - ام الفصحى ؟ وهكذا يطرح عبد الحميد يونس مثلا قضية الادب الشعبي على بساط البحث في عديدين من الابدان^(١) ، كما يكتب مارون عبود في عديدين متتاليين كلمة في الشعر العامي اللبناني والزجل^(٢) . ويأخذ المستشرق فانتاجو جانب الفصحى معتبرا ان في اللغة العربية رسالة سلام وحب " انها لغة الحرية المثلى والحب والرغبة التي تسأل الله من خلال الدموع ان يكشف وجهه الكريم"^(٣) ولعل ما يقصده بالدموع هنا هو تلك الغنائمة المعهودة في الشعر ، فيكون الشعر بذلك كاشفا لعالم الايمان والروح .

ويضاف الى محور اللغة محور آخر شغل الابدان في سنتها الاولى ، ولعله ما زال يشغلها حتى اليوم . انه المحور السياسي وقضية فلسطين منه في الصميم . ولما كان همنا تتبع الالتزام من حيث هو مبادئ وتنظير واتجاهات فاننا نكتفي هنا بالتنويه بهذين المحورين الاخيرين دون الدخول في التفاصيل .

-
- ١ () يونس عبد الحميد : " اللغة والحياة " الابدان عدد ٥ ١٩٥٣ ، ص : ١٢ .
وايضا " نحو ادب ديمقراطي " الابدان عدد ٧ ١٩٥٣ ، ص : ١ .
 - ٢ () عبود ، مارون : " الشعر العامي اللبناني " الابدان عدد ٨ ١٩٥٣ ، ص : ٢ .
وايضا " اطوار الزجل " الابدان عدد ٩ ١٩٥٣ ، ص : ٣ .
 - ٣ () فانتاجو ، ماكس : " المعجزة العربية " الابدان عدد ٢ ١٩٥٣ ، ص : ٥٨ .

استطرادا لسربط الالتزام بواقع العالم العربي وقضاياه ، تأخذ الآداب في سنتها الثانية اتجاهين اثنين بارزين هما محاربة الاستعمار من جهة ، وقضية استيحاء المجتمع الأدب الذي يحتاج اليه . وقد شمل التركيز في ظل هذين الاتجاهين بالإضافة الى مسألة توفيق الأديب بين حريته والتزامه ، مسألة الإبداع . إذ لا يكفي الملتزم أن يحارب في أدبه الاستعمار وأن يعالج واقع مجتمعه وقضاياه ، بل أن عليه في عمله ذلك أن يكون على مستوى من الثقافة والوعي يمكنه في أدبه الملتزم من أن يكون مبدعا . وذلك يقتضيه قدرا كبيرا من الاطلاع على آراء الالتزام في الأدب الغربي المعاصر . فكيف التوفيق بين الاحتذاء من جهة وبين التمييز والحرية والإبداع من جهة أخرى ؟

يكتب عبد الله الدائم مقالا بعنوان " الإبداع الذي نحتاج اليه " (١) يعقب فيه على ربط "كيركغارد" الإبداع بالحرة ، فيحذر العرب من نقل الفكر الغربي نقلا ويحثهم على جعل هذا النقل ابداعا وذلك عن طريق فهم ابداع الآخرين والدعوة الى تخطيه حتى لا يصبح نتاجهم تكرارا واجتسارا لما ابدعه الغرب . فان الإبداع يأتي من حياة الأمة والمجتمع بعد ان يصارع المبدع ذاته وانانيته فيدرك ان عليه مسؤولية تحمل عبء قيادة الحياة في مجتمعه وتوجيهها . فالإبداع إذن يتم على مرحلتين : فهم ابداع الآخرين وهذا دور الثقافة ، ثم تخطي هذا الإبداع من ضمن كيان الأديب القومي والاجتماعي ومن خلال هويته الفنية المتفردة . وهكذا يصبح الأدب التزاما وخلقاً مبدعا في آن معا .

١) عبد الدائم ، عبد الله : الآداب ، عدد ٢ ، ١٩٥٤ ، ص : ١ .

ولا نحسبها صدفة من هذا المنطلق ان تكون الآداب في عامها الثاني قد حشدت عددا من المقالات التي عنيت بالآداب الاجنبي بحثا وترجمة (١) .
ذلك ان الغرف من التراث الاجنبي وفهمه كما تحوي الآداب هو المرحلة الاولى من الابداع الذي اشار اليه عبد الله عبد الدائم .

كما نشرت الآداب في هذا العام عددا من المقالات النظرية حول الالتزام .
نتوقف منها عند نموذجين : احدهما لمحمد وهي بعنوان : " ادبنا الملتزم " (٢)
والثاني لمطاع صفدي بعنوان : " التزام الادب الحدسي " (٣) ففي سبيل

-
- (١) من الترجمات : كامو ، البير : " العادلون " الآداب ، عدد ١٩٥٤ ، ص : ٤١
لوفانر ، هنري : " كارل ماركس ، الآداب ، عدد ٣ ، ١٩٥٤ ، ص : ١٤ .
لاسكي ، البرونسور ، هارولد : " الحرية في المجتمع الاشتراكي " الآداب ، عدد ٣ ، ١٩٥٤ ، ص : ٤٩
سارتر ، جان بول : " البغي الفاضلة " ، الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٤ ، ص : ٤١
برديايف ، نقولا : " الروح والقوة " ، الآداب ، عدد ٦ ، ١٩٥٤ ، ص : ٣٧
بندا ، جوليان : " ما هو النقد " ، الآداب ، عدد ٦ ، ١٩٥٤ ، ص : ٩
من المقالات الموضوعية :

شرارة ، عبد اللطيف : " بول فاليري : الفكر السياسي " الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٤ ، ص : ٢٨ .

حبشي ، رينه : " ثلاثة رجال ازاء العبث : نيتشه ، جيتيه ، كامو " الآداب ، عدد ٣ ، ١٩٥٤ ، ص : ١٠ .

مصطفى ، شاكر : " من فاوست الى هملت : مأساة الانسان في الحضارة الحديثة " الآداب ، عدد ٧ ، ١٩٥٤ ، ص : ١ .

بركات ، شعبان : " كيركغارد " الآداب ، عدد ٧ ، ١٩٥٤ ، ص : ٢٥ .

الشاروتي ، يوسف : " نظرية الفن عند تولستوى " الآداب ، عدد ١١ ، ١٩٥٤ ، ص : ١ .

(٢) وهي ، محمد : " ادبنا الملتزم " ، الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٤ ، ص : ٤١ .

(٣) صفدي ، مطاع : " التزام الادب الحدسي " ، الآداب ، عدد ٦ ، ١٩٥٤ ، ص : ٥٣ .

فتح الباب واسعا امام الاديب الملتزم بحاربة الاستعمار على الثقافة ، ويميز وهبسي تمييزا ذكيا بين الوقوف ضد الاستعمار في ادبنا الذي عليه ان يعالج قضية تأخر العرب وبين الوقوف ضد المدنية . ان معنى الالتزام بحاربة الاستعمار يكمن في الاتكال على القوة الروحية والفنية والعلمية والاخلاقية لتلك المدنية . اما مطاع الصغدي فيلجأ بعد التوكؤ على سارتر وماركس الى التحدث عما سماه " بالادب الحدسي " فكأنه يعني بذلك ان الاديب اذا ما اختمرت نفسه بالثقافة العالمية اصبح الالتزام حالا لها فاذا عبرت اتى ادبها ملتزما تلقائيا وبصورة مبدعة . وهكذا يجمع بين الحرية والالتزام .

ينطلق الصغدي من فكر سارتر ليوكد ان " الادب الملتزم يريد ان يكون الحياة نفسها " ، لذا فهو وجود حي ، ويعول على فكر ماركس ليقول ان " الانسان في الرواية الملتزمة نموذج ذاته . . . " " هو نموذج من حيث انه قادر رغم فرديته العنيفة على مخاطبة اوسع افق انساني يضم اكثر عدد من النماذج . . . فاذا يتفتح الادب الحدسي نحو العالم ، يكتشف في الواقع اكثر مما يوجد فيه " . ويدعو صغدي الى " العيش المليء " . . . وسننتظر بعد ذلك ان نلقى جميع المشاكل المعاصرة ، مطروحة على بساطها الفني ، دون اى افتعال " (١) . يبين من كلام صغدي عن الادب الحدسي انه يعي اهمية الاختمار الثقافي من جهة وضرورة الحفاظ على حرية الاديب الملتزم وعفويته من جهة اخرى . واننا لنجد اصداً من هذا الوكي لضرورة الجمع بين الحرية والالتزام بالواقع (ناهيك) بالثقافة في استفتاء قامت به الآداب حول علاقة الادب بالسياسة . يستشف من صفة الآراء المجموعة انه لا يمكن الفصل بينهما

• ما دامت اهداف السياسة : الحرية والعدالة والسلام والحق (١) .

ولا عجب استطرادا ، من موقف التحرر السياسي والثقافي هذا ، ان تثار مسألة الشعر الحر ، فتستقطب اهتمام طائفة من النقاد . يربط كاظم جواد مثلا بين ظاهرة الشعر الحر والالتزام فيقول : ان الشعر في العراق تحرر مسـ من القافية لانه اراد معانقة واقعه في تجربة اعـق فجرت الاشكال القديمة . فالأخذ بالثقافة الموضوعية يفسح للشعر مجالا اوسع ويجعله بالتالي بحاجة الى قوالب شعرية اوسع . " لقد احتضنت (الواقعية الحديثة) الظاهرة فـسي العراق هذه الطريقة لملائمتها لادب الالتزام . . . الذي يغترف موضوعاته من دنيا الواقع ، بحيث اصبح التخفي وراء القافية والاسلوب والتزيق والنوازع الفردية . . . دلالة على انعدام الثقافة الموضوعية عند الشاعر . . . " (٢) و جدير بالذكر ان قصائد من الشعر الحر كانت قد نشرت على صفحات الآداب كتب عددا منها بدر شاكر السياب - موضوع دراستنا وهي : " يوم الطفأة الاخير " (٣) ، " انشودة المطر " (٤) ، و " عرس في القرية " (٥) ، و " المخبر " (٦) .

ويأتي اول مؤتمر للادباء العرب في خريف عام ١٩٥٤ بمقررات تعكس الالـحاح على ربط الالتزام بواقع الانسان العربي ومجتمعـه مع الحفاظ على حريته

-
- (١) الآداب تستفتي : " الآداب والسياسة " الآداب عدد ١٢ ١٩٥٤ ، ص : ٠٢ .
 - (٢) جواد ، كاظم : " حول الشعر الحر " الآداب عدد ٤ ١٩٥٤ ، ص : ٠٦٩ .
 - (٣) الآداب عدد ٤ ١٩٥٤ ، ص : ٠٩ .
 - (٤) الآداب عدد ٦ ١٩٥٤ ، ص : ٠١٨ .
 - (٥) الآداب عدد ٧ ١٩٥٤ ، ص : ٠٤ .
 - (٦) الآداب عدد ١٠ ١٩٥٤ ، ص : ٠٢٤ .

وسعة ثقافته ، وتحصر اهتمامات الادباء في نقاط ثلاث : الحرية ، واللغة والثقافة ، منتهية الى التشديد على ان الاديب ملزم بواجب الدفاع عن حرية المواطنين ، وان " حرية الفكر والمفكرين تبقى وهما وخرافة ، ما لم يرسل الاديب مواطنه الى مستوى شعوره بقيمة الحرية ، وما لم ينشد حقوقه في حرية شعبه ووعيه ويقظة ضميره . . . ان المؤتمر يدعو الادباء الى النضال بجميع وسائلهم في سبيل هذه القضية القومية العليا" (١) .

وتتابع الآداب في عامها الثالث ما كانت قد بدأت تنفيذه وهو — سلسلة استفتاءات حول موضوع : " لمن ولماذا نكتب ؟ " ونتوق هنا من باب التبسيع لموضوع الحرية والالتزام عند الاديب الواعي ، امام مناظرة رثيف خورى وطه حسين لانهما تمثل القطبين المتقابلين في مسألة الحرية والالتزام اللذين راوحت بينهما سائر الآراء في هذا الموضوع . يحدد رثيف خورى مهمة الادب وهويته من منظار شيوعي فيفرض عليه حتى موضوعاته . ذلك لاعتقاده بأن عصرنا يقضي بأن يكون الاديب " فيلسوفا " . لانه يفسر الواقع والعالم ويتوجه الى الشعب . على ان تدور المشاكل التي يتناولها ، حول الاستقلال الوطني والحرية الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والسلم بين الشعوب . فان اديب العصر مسؤول ان يتصل ادبه اتصالا حميما بهذه المواضيع (٢) . ويخالف طه حسين الرأي رافضا طرح الموضوع من اساسه معتبرا ان موضوع الكتابة للخاصة ام للعام ، الالتزام او اللاتزام ، الادب الموجّه والادب الموجّه ، نظريات سياسية فرضت على الادب . ويفهم بالادب الموجّه ادب الدعوة . . . وهو اذ يقول ان الاديب

(١) راجع مقررات مؤتمر الادباء العرب (الاول) بيت مري ١٦-١٨ ايلول ١٩٥٤ ،

الآداب ، عدد ١٠ ، ١٩٥٤ ، ص : ٧٨ - ٧٩ .

(٢) خورى ، رثيف ، " لمن يكتب الاديب " ، الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٥ ، ص : ١-٦ .

موجه بطبعه وفطرته . . . ينبّه الى ضرورة ان يكون التوجيه من فطرة الشاعر لا من خارجه (١) . والنظريتان مختلفتان في المبدأ والمنطق . اما من ناحية المبدأ فان رثيف خورى ينطلق من الواقع . من القراء ومن حاجات المجتمع التي تفرض نفسها على الاديب . في حين ينطلق طه حسين من الاديب نفسه ومن فطرته حتى انه لا يشير هنا الى اهمية وعيه . وكان هدف الادب في نظره هو التعبير عن موهبة الاديب بما اوتى من صدق وحس وفن . واما من ناحية المنطق ، فواضح من كلام رثيف خورى ان الفن محصور بخدمة الشعب وقضاياه وانه خاضع لتلك القضايا في حين لا يرى طه حسين ضرورة للبحث في اخضاع الفن او عدم اخضاعه ويركز على الصدق مع الذات .

III

تحول الالتزام عبر استقباله للروايد الغربية نحو قواعد ايديولوجية

يمثل رأيا رثيف خورى وطه حسين الوجهتين الاساسيتين من التفكير في موضوع الالتزام . فهما اللتان ستتفاعلان مع الروايد الثقافية الآتية من الفكر الغربي فيرتفع بذلك الجدل حول الالتزام تدريجيا الى مستويات ذات طابع ايديولوجي فكري محدد . ففي سنة ١٩٥٥ نشرت الآداب طائفة من المقالات حول الشعر العالمي الحديث هادفة كما يبدو الى فتح المجال امام الشعر العربي للاستفادة من التجارب الغربية .

يتناول صلاح ستيتيه الالتزام ، مثلا من ناحية انخراطه في العصر ومواكبته التجارب العالمية . يقول : " لقد قدم الشعر الفرنسي الحديث السريالية .

(١) حسين ، طه ، " لمن يكتب الاديب " ، الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٥ ، ص : ١٢-١٦ .

فهني مصدر طرق الحماسية العصرية وليس بوسع اى عالم شعري بعد الان ان يدعي انه موجود ما لم يستند الى السريالية بكثير او قليل . لقد اسست السريالية ما ندعوه (بالميتولوجية) الشعرية الحديثة ^(١) . ويرد فني مقال عن الشعر الروسي ان ماياكونسكي الذى هو ممثل هذا الشعر من طراز حديث " قد كتب معرّفا موضع الشاعر من الكفاح من اجل الاشتراكية ان (الكلمة هي القائد الاعلى لقوات البشر) . فكان يخدم الثورة بالكلمة الشعرية ويرفع بذلك مهمة الكلمة اعلى مما كانت في اى وقت مضى " ^(٢) .

ويختار توفيق صايغ في الشعر الانجليزى المعاصر " ايث سيتول " وبيبرز حداثة شعرها وابتكارها " عالما شعريا يتجسد في موسيقى جديدة تعتبرها سيتول ترجمانا بين الحلم والواقع ^(٣) . اما في الشعر الاميركي الحديث فيتوقف جبرا ابراهيم جبرا عند " هويتان " و " ماكليش " ويركز على " المدينة " التي هي في نظره من اهم مخاور الشعر الحديث . فهني " مدينة الوهم " التي عاناها " اليوت " في قصيدته الشهيرة " الارض الخراب " ^(٤) .

-
- (١) ستيتيه ، صلاح : " الشعر الفرنسي الحديث " الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٥ ، ص : ٧٣
 - (٢) غرنبرغ ، أ . : " الشعر الروسي الحديث " الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٥ ، ص : ٨٧ .
 - (٣) صايغ ، توفيق : " الشعر الانجليزى المعاصر " الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٥ ، ص : ٩٤ .
 - (٤) جبرا ، جبرا ابراهيم : " الشعر الاميركي الحديث " الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٥ ، ص : ١١٢ .

يستنتج من هذه الابحاث نوع الاتاق الغربية التي بدأ الشعر العربي يتسمها في التطلع نحو الحداثة ، من سورالية فرنسية الى ماركسية روسية الى انكليزية اميركية قائمة على مستحدثات باوند واليوت وسيتول .

وتتابع الآداب في اعدادها الاخرت مهمة تغذية الادب العربي المعاصر بروافد غربية اقرارا منها باهمية دور الثقافة في الانتاج الادبي الحديث . ولعل ابرز ما يستوقفنا في هذه المهمة انها بدأت تولي المواقف الايديولوجية في هذه الروافد عناية اكبر . فقد نشرت في مجلة ما نشرت ثلاث دراسات فلسفية . اثنتان منها نقد لفهوم الحرية وهما : " العالم الخارجي وحرية الارادة " لبرتراند رسل و " الحرية " لجان فال (١) . كما نشرت ترجمة " رجوع الى تازة " لالبير كامو ومقالا طويلالا لاليوت يتناول الشعر من حيث مقوماته الكيانية بعنوان " اصوات الشعر الثلاثة " (٢) . وقد رافق هذه المقالات صدور كتاب " سارتر والوجودية " بالعربية وانتشاره الواسع يومها في الاسواق .

اذا كانت الثقافة احد العناصر الاساسية في الشعر الحديث ، فان الركيزة التي يقوم عليها هذا الشعر اذا ارسد له ان يلتزم المسألة القومية او الاجتماعية هي ان يعي تلك المسألة على اساس فكري عقائدي مرگز . وهذا من شأنه ان ينتقل بالادب العربي - ولو من الوجهة التنظيرية على الاقل - من ادب منفعل الى ادب فاعل . يربط سهيل ادريس في مقال له " الشعر ... والمصير العربي " الثقافة بالقضية العربية فيقول " ان هذا الجيل المثقف الذي يحاول ان يستكمل اسباب وعيه يعيش القضية العربية باعمق مما يعيشها اكثر

(١) راجع الآداب في عدديها ٩ و ١١ ، ١٩٥٥ .

(٢) راجع الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٥ .

الاجانب اطلاقاً على واقعنا ، لانه يعيشها في جسده او دمه وروحها ، ويعانيها في اعماق نفسه ماضيا وحاضرا ومستقبلا . . . ان اشتغالنا بالشعر ليس اشتغالا فارغاً ! اننا نحاول ان نبرز هذا الادب الجديد الواعي الذي يستمد حرارته من ارضنا التي تتخض الان بكثير من الوان التمرد والثورة ليرد لها هذه الحرارة لهيباً من التوجيه والقيادة ، وهو يرد هالها سواء شعرا او قصة او بحثا او تاريخاً^(١) . ويقول المعداوى " اذا تحولت الكلمة (كما في مفهوم السيادة ضد التبعية) الى مركز من مراكز الاضائة الفكرية لطريق مظلم تشكله الجواهير . . . عندئذ تشمل سيادة الكلمة في معنيين هما التوجيه والقيادة " ^(٢) ، فتصبح الكلمة الادبية بهذا المفهوم وحدة شك ومضمون ، ويغدو التعبير عن قضية او فكر او فلسفة حياة جزأ منها لاينجزاً . ويقول ابراهيم شعراوى في " مناقشات في الالتزام الشعري " : " ان الادب اى ادب - هو تعبير عن فلسفة الجماعة المتجانسة التي تنتجها . . . من هنا كان الالتزام . . . فليس هناك ادب غير ملتزم . . . فالواقعية والرومانسية والسوداوية والسريالية والشكلية ، تعابير عن مجتمعات بداخلها الوان من الصراع الطامح في وسائل تعبيرها - من الفنون المختلفة ، ان المشكلة ليست مشكلة التزام او انحلال او انطلاق . . . بل في نوع القضية التي يعد الفنان نفسه للدفاع عنها " ^(٣) .

-
- ١ (ادريس ، سهيل : الاداب ، عدد ٤ ، ١٩٥٥ ، ص : ١٠ .
 - ٢ (المعداوى ، انور : " زوايا ولقطات " ، الاداب ، عدد ٤ ، ١٩٥٥ ، ص : ٨٠ .
 - ٣ (الشعراوى ، ابراهيم : " مناقشات في الالتزام الشعري " ، الاداب ، عدد ٣ ، ١٩٥٥ ، ص : ٦١ .

يستشف مما تقدم ان الادب حامل قضية بالضرورة : يعتمد لها في التزامه وهو مطالب بموقف محدد من مجتمعه ومسؤولية قيادية فيه . لقد بدأت الروافد الغربية التي ثابرت الآداب على تسريبها تفعل فعلها في مفهوم الالتزام عند الكتاب العرب . فالالتزام بمعنى ارتباط الاديب العربي بواقع مجتمعه الذي كان قد اصبح امرا مسلما به عند الغالبية من كتاب الآداب ، اصبح الان يتطلع على ايديهم الى ركيزة ايديولوجية محددة يستند اليها .

١٧

نحو التحور الايديولوجي

أ (المنحى الوجودي :

عرفت آداب سنة ١٩٥٦ في غمرة تفتيش كتابها عن دور قيادي يلتزمه الاديب في معالجة قضايا مجتمعه^{طائفة} من الايديولوجيات التي كان لها غير مرجح : من وجودية الك ماركسية او سرالية او قومية او غيرها . وغالبا ما لم يكن الترويج لواحدة من هذه لاغيا لواحدة او اخرى من الباقيات . او ربما كان مزيجا منها جميعا على غير وعي للحدود والفواصل . ولعلّه كسان للوجودية في هذا الباب الوجه الابرز كما سيتضح مما يلي .

في اول المقالات التي نشرتها الآداب عام ١٩٥٦ مقال قيم لعبد المحسن طه بدر بعنوان " الشعر العربي والتجربة الذاتية " يحارب فيه الالتزام ان هو نهم "كنتيجة لمسئلة مفروضة تعوق تقدم الشعر وتطوره" (١) . فهو يدعو الشاعر الى التحرر النفسي الكامل تحررا يمكنه من اكمال ذاتيه ومواجهته مشاكله بصورة اشد شجاعة واقبل اضطرابا . ويتمثل في ذلك سارتر قائلا:

(١) طه بدر وعبد المحسن : " الشعر العربي والتجربة الذاتية " الآداب وعدد ١ ١٩٥٦ ، ص : ٢٥ .

* اذا كان سارتر، وهو اقوى الدعاة الى الالتزام لم يقو حتى الان على الدعوة الى الالتزام في الشعر... في فرنسا حيث اكتمل تحرر الشعراء من زمن بعيد ، فما بالنا في بيئة لم تسعد بهذا التحرر الكامل في عصر من عصورها ، وسار شعرها دائما يزحف تحت نير المسلمات المستعدة من ماضيه والمفروضة في حاضره ، نزيد في قيوده قيودا جديدا ؟^(١)

هذا التمثل بسارتر او بغيره من كبار الوجوديين وكأنهم حجة فاصلة ، مؤشر الى مدى انتشار الفكر الوجودي وتقبله عند فئة كبرى من كتاب الآداب وقارئيهما . كان كتاب " سارتر والوجودية " ^(٢) وكتاب " كامو والتمرد " ^(٣) قد انتشرا في الاسواق وصادفنا في المجتمعات العربية اجواء قلق مؤاتية . ولعل هذا ما اسهم ليس فقط في تقبل المنحى الوجودي عند بعض الكتاب العرب بل الى الشعور ايضا بإمكانية الاطلاع عبره الى العالمية . يقول حافظ الجمالسي " ان الشباب العربي ان كان قلقا ، فقلقه ليس خاصا به كعربي ... المشكلة

(١) طه بدر ، عبد المحسن : " الشعر العربي والتجربة الذاتية "

الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٦ ، ص ٣١

(٢) البريس ، ر . م . " سارتر والوجودية " ، تر . سهيل ادريس ،

دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٥٤ .

(٣) دولويه ، روبر : " كامو والتمرد " ، تر . سهيل ادريس ،

دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٥٥ .

ليست مجرد التفكير بمصير الأمة العربية ، بل المشكلة الحقيقية هي القفزة من هذه المشكلة الى المشكلة العامة ، من الواقع العربي الى الواقع الانساني (١) ذلك لان " القلق الذات تعانيه او تعانيه الانسانية كلها انما هو قلق المخاض . واكثر الامم استعداداً لولادة سلم القيم الجديدة ، هي هذه الأمة التي تشعر اكثر من غيرها بالآلام الانسانية وتعني الوجود الانساني اكبر وعي . فهل تكون امتنا هي المدعوة الى حمل الرسالة من جديد ؟ " .

هذا القلق وهذا الضياع الذي " تعرفه امتنا اكثر من غيرها والذي يرشحها الى حد ما ذهب اليه الجمالي لحمل رسالة ذات طابع وجودي قد بدأ ينعكس في غير مقال وفي غير اثر ادبي وشعري . فأصداء هذا القلق الذي دق جرسه سارتر والنقاد العرب الذين وعوا وجوده قد ترددت مثلاً في قصيدة " قافلة الضياع " للسياب . واننا نجد لوقوعها بين مقال حافظ الجمالي عن قلق الشباب المعاصر ومقال رينيه حبشي عن " الوجود والنظر عند مارسيل سارتر " دلالة خاصة على مدى انتشار جو الوجودية عند كتاب الآداب وترسيه الى الشعر العربي . (٢) .

ب (المنحى الماركسي

اذا كانت ظاهرة القلق والضياع في المجتمع العربي قد ساعدت على اشاعة مناخات وجودية تنسبها الكثيرون من الكتاب العرب فانها قد اقتضت هؤلاء او غيرهم التفتيش عن مبدأ ثورة أو وجود ينهي هذا الضياع وذلك القلق . ف فيما ذهب بعضهم في الآداب مذهب الماركسية المادية ذهب آخرون وهم التيار الاغلب

(١) الجمالي ، حافظ ، " قلق الشباب المعاصر " ، الآداب ، عدد ٧ ، ١٩٥٦ ، ص ٥ - ٨ .

(٢) راجع الآداب ، عدد ٧ ، ١٩٥٦ .

• مذهب القومية العربية على تفاوت في التحديد او الاطلاق في مفهومهم لها .
فمن باب هذه الماركسية مثلا تعقيب موسى سليمان على كتاب لسلامه موسى
مطالباً ان يكون الادب للشعب وداعياً الاديب الى الارتباط والالتزام بقضايا
المجتمع لان له " مقام المعلم العربي لا مقام المهجّر السليبي . . . فيرفع
الناس قليلا او كثيرا الى مستويات الخير والمحب والجمال والكرامة " (١) ويدعو
محمد مفيد الشوباشي الى التزام الفن الحقيقة الاجتماعية والتاريخ . ويوضح
مذهب الواقعية في الادب والفن قائلا : " فهي ترى اقتباس الآيات الفنية من
واقع الحياة بدل مطاردتها في سراديب العقل الباطن او بواسطة سبجات
التأمل المجرد . وهذه الآيات الفنية تغنى وتزخر بالحياة اذا كانت ثورية " (٢)

وينتقل التلميح بالالتزام الماركسي الشيوعي الى التصريح في مقال
لعبد السلام العجيلي بعنوان " العرب والشيوعية في عهد جديد " (٣) ومقال
لرثيف خوري بعنوان " الادب والرسالة القومية " (٤) كما يكتب سليمان العيسى
في خط الالتزام الشيوعي قصيدة " الى اصدقاء الشمس " (٥) من يكين يهديها
الى الصين الشعبية وشعبها العظيم .

-
- ١ (سليمان ، موسى : " سلامة موسى والادب للشعب " الآداب ، عدد ٨ ، ١٩٥٨ ، ص : ٣٦
 - ٢ (الشوباشي ، محمد مفيد : " بين الادب والاقتصاد " الآداب ، عدد ٨ ،
١٩٥٦ ، ص : ٥٧
 - ٣ (العجيلي ، عبد السلام : الآداب ، عدد ١١ ، ١٩٥٧ .
 - ٤ (خوري ، رثيف : الآداب ، عدد ٥ ، ١٩٥٧ .
 - ٥ (العيسى ، سليمان : الآداب ، عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

ويدعم مثل هذه المتفرقات من مقالات وقصائد لا نرى ضرورة لتعدادها عدد من الكتب ذات المنزح الماركسي ، التي ظهرت خلال هذه الفترة وقرضت لها الآداب او نوهت بذكرها • كتاب للدكتور جورج حنا " معنى القومية العربية " (١) وآخر لعبد الله عبد الدايم " القومية والانسانية " (٢) وثالث لحسين مروه " قضايا ادبية " (٣) • واننا نجد في هذا الاخير المحاور التي دار عليها البحث في الادب الملتزم بالمعنى الشيوعي في الاعوام الاخيرة وهي : قضية الادب الموجه ، والادب البرجعاوي ، والفصحى والعامية ، والادب الثوري ، والادب المهادن •

ج (المنحى القومي

كان بالاستطاعة ان نذهب ابعد مما ذهبنا في تتبع خط الالتزام المتسم بمنحى او باخر من مناحي الفكر الماركسي او الوجودي عند عدد آخر من كتاب الآداب غير الذين ذكرنا • الا ان المفيد من التوقُّل في هذا الاتجاه قد يتسبب بشيء من الانتعال • اذ ان مقالات الآداب تتخذ في غالبيتها طابعا ادبيا قل بينها ما اتسم بسمة الدراسة العلمية المركزة التي تمكن الباحث من ان يصنف اصحابها من حيث الفكر تصنيفا دقيقا • بل كثيرا ما تختلط اصداً وجودية ماركسية وقومية وغيرها في المقال الواحد كما يمكن للقارى ان يستشف من تضاعيف استشاداتنا في هذا البحث • يبقى ان نقول بعد تدليلنا على الاتجاه الوجودي والماركسي عند بعضهم ، ان الاتجاه القومي العربي في الآداب يبقى السمة الغالبة في هذا الفكر الالتزامي المزيج • ولعل في استعراضنا الاشمل له كما تعكسه الآداب ما يغنينا عن التتويل في تتبع الفكر الماركسي والوجودي • فهو ابدأ لا يخلو من رواسب الاثنين •

- (١) حنا ، جورج : " معنى القومية العربية " ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٧ •
- (٢) عبد الدايم ، عبد الله : " القومية العربية والانسانية " ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٥٧ •
- (٣) مروه ، حسين : " قضايا ادبية " ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٥٧ •

ففي مقاله " الادب بين الحرية والاقتصاد " يدعو مطاع صفدي مثلا الى تخطي المذهب الماركسي نحو وجودية تؤمن بالخلق الفني . ونفهم بالخلع الفني انه التعبير الحر الصادر عن اديب مشبع بروح أمته . فهو ان يعبر عن ذاته بحرية يأتي تعبيره الحر ، وبصورة تلقائية ، تحطيا للحواجز والضوابط في امته التي يعانها هو كإنسان يحيا الحرية . " ان الادب والحرية كما يرى صفدي ، " ظاهرتان لا معنى لاحدهما بمعزل عن الاخرى . ان فعل الحرية عندما يبلغ مثله الكامل ينقلب الى ابداع . . . فالحرية العظيمة اذن قضية عظيمة . والقضية الترام داخلي تلقائي . . . ان الحرية الكبرى التي تنبثق من عبقرية اديب تلزمه وتلزم ابناء عصره جميعا باقدارها . هذه الاقدار تلخص في تحطيم الموانع وازالة الزيف وبعث الحرية في كل نفس عربية . . . يجب ان يعلم كل عربي يعيش في عصر البعث انه بطل سلمي بالدرجة الاولى . (١)

وتأتي وقائع المؤتمر الثاني للادباء العرب لتؤكد حرية الاديب . ولكنها تشدد في الوقت ذاته على ان هذه الحرية ليست مطلقة بحيث تكون اشبه بالتفكك الفوضوي غير المسؤول ، بل حرية متأصلة ، تتغذى من الروح القومية العربية ، وتعبر عن انسانيتها " بالابداع الفني والمشاركة الفكرية ، وتغرف من التراث العربي القديم والثقافة الحديثة . هذه الحرية ليست ضد شيء ولكنها حرية من اجل تحقيق شيء عزيز على كل مفكر واديب وهي مناصرة " قضايا الوطن العربي التي تدافع بها الامة العربية عن مبادئ الحق والعدالة والحرية " والتي تتمثل في نضال مصر والجزائر . (٢)

-
- (١) راجع صفدي ، مطاع ، الآداب ، عدد ٩ ، ١٩٥٦ ، ص : ٧٩ ، ٧٨ ، ١٠٦ ، ١٠٧ .
(٢) راجع توصيات " المؤتمر الثاني للادباء العرب " المنعقد في دمشق بين ٢٠ و ٢٧ ايلول ١٩٥٦ ، الآداب ، عدد ١٠ ، ١٩٥٦ ، ص : ٩٨ .

وإذا اهتمت الآداب بثورة مصر والقضية الجزائرية وكترست لهما أحيانا أعدادا كاملة^(١) سعت أيضا إلى تبيان ارتباطهما بالتيارات الفكرية والأدبية محلية وعالمية^(٢). يمثل هذا الربط بين فكرة الالتزام والواقع العربي المعاش، أخذ الالتزام شكلا قوميا • لم يعد مجرد موقف فكري أو مجرد تنظيم عقلي أو فلسفي • ويجيء حديث طه حسين عن أدب المعركة ومقال ملك عبد العزيز عن "الشعر في المعركة" ومقال رجاء النقاش بعنوان "بعد المعركة" انعطافا من الأدب صوب الواقع القومي المعاش • ولم يعد الكلام في النقد كلاما على الالتزام بل أصبح كل الكلام في الأدب التزاما فعلا • أي أن القارئ لم يعد يرى في الآداب عناوين مقالات مثل "الأدب الملتزم" أو "أدبنا الملتزم"^(٣) بل يجد بحوثا هي بمضامينها التزام • التزام الأدب للواقع القومي العربي • ومن قبيل ذلك ما جاء في مقال رجاء النقاش "الوعي والتقدم"

-
- (١) انظر الآداب عدد ١ وعدد ٣ ١٩٥٧ •
 - (٢) راجع في الآداب عدد ٨ ١٩٥٧ • ترجمة مقال سارتر "مجننون يشهدون" ص : ٦ • ومقال عثمان سعدى • "الأدب الشعبي والمقاومة الجزائرية" ص : ٢٦ • وما جاء من فرنسا حول مظاهرات المفكرين " ضد السياسة الفونسية في الجزائر " ص : ٦٢ • انظر أيضا العدد التاسع لهذه السنة وخاصة مقال عبد الله الدايم • "مأساة الجزائر" ص : ٤ •

- (٣) انظر الآداب ١٩٥٤ وبخاصة العدد ٨ •

حيث يوضح الكاتب مسؤولية الاديب الاخلاقية والعلمية ازا^١ مجتمعه ويطالب
الادب الجديد بالتعبير عن طبقات الشعب وان يسهم في خلق الشخصية
العربية التي ليس هدفها ان تساوى الشخصية الغربية بل ان تكون قادرة
على ان تسيطر على مصيرها العربي .

وقد يشكّل هذا الرأى خلاصة ما تجمّع من نفعات فكرية تردت في
الاجواء العربية في السنوات الاخيرة . ففي الدفاع عن حقوق الشعب مصب
الرومنظيقية والشيوعية في آن معا ويشكل عام ، وفي الشعور بتميّز الشخصية
العربية^(٢) توكيد للهوية العربية وتفردها وصون مميزاتها وحفظها من التخلي
عن جوهرها الحق فتذوب في هوية الغرب ، وحثها على الابداع .^(٣)

د (نحو استجلاء معالم الرسالة

وقد اصبح مفهوم الابداع من هذا المنطلق رديفا للالتزام القومي ،
يجسد اسهام العرب في موكب الحضارة العالمية . هكذا اذن يبتعد الحديث
في الالتزام عن النظريات حوله ويصبح بحثا عن رسالة الادب العربي بالنسبة
الى الذات ضمن اطار فكرة الالتزام في الادب . لذلك يقع الباحث في هذه
السنة من نضال الآداب على عدد من المقالات تدور حول " القومية " و " العروبة "

(١) النقاس ، رجاء : الآداب وعدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨٦ .

(٢) انظر حبشي ، رينيه ، " الادب العربي الحديث بين الازمة والتقدم " .
الآداب وعدد ١٠ ، ١٩٥٤ ، ص : ٢٧ .

(٣) انظر عبد الدايم ، عبد الله " الابداع الذي يحتاج اليه " ،

الآداب وعدد ٢ ، ١٩٥٤ ، ص : ٦-١ .

و " الانسانية " و " التحرر العربي " وما شاكل ذلك من تطلّع نحو رسالة (١) .
نتخذ واحدا من هذه المقالات نموذجا ، وليكن مقال رثيف خورى حول " الادب
والرسالة القومية " ، وفيه يقول الكاتب : " ما الرسالة القومية ؟ انها مرتبطة
بالواقع القومي . لا تقوم القومية على عرق ولا على دم بل على مصيــــر
مشترك . ان القيم التي يجدر بالادب ان يسأل عنها وبالاديب ان يلتزمها ،
انما هي القيم النابعة من الرسالة القومية العربية التحررية ، القيسم
المشتقة من الطمح الشعبي الاصيل الى العدل والحرية ، الى الخير والجمال ،
الى الحن والسعادة " . (٢)

ويكتب نزار قبّاني قصيدة - رسالة - يهديها من شاعر سورى السسى
مواطن اميركي يقول فيها من جملة ما يقول انه لن يركع ولن يخدع . فبان

(١) من ابرز المقالات في هذا الباب :

خورى و رثيف : " الادب والرسالة القومية " .
الآداب عدد ٥ ، ١٩٥٧ .

هنداوى و خليل : " ازمة الادب الانساني في العالم " .
الآداب عدد ٦ ، ١٩٥٧ .

بدور و علي : " العروبة والمذاهب المعاصرة " الآداب عدد ٦ ، ١٩٥٧ .

عبد الدايم و عبد الله : " القومية العربية والانسانية " الآداب عدد ٧ ، ١٩٥٧ .

العجيلي و عبد السلام : " العرب والشيوعية في عهد جديد " .
الآداب عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

صفدى و مطاع : " نحو تجربة قومية " ، الآداب عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

علّوش و ناجي : " معنى التحرر العربي " ، الآداب عدد ١١ ، ١٩٥٧ .

الجندي و انعام : " حول كتاب الدكتور جورج حنا : معنى القومية " ،
الآداب عدد ١٢ ، ١٩٥٧ .

(٢) خورى و رثيف : الآداب عدد ٥ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨ .

بلاده عربية " وستبقى ابدًا عربية " (١) . ونحسب ان فشل الانظمة السياسية قد عزز ايمان الشعراء بالرسالة ورسالتهم . فيكتب نزار قبّاني الى خليل حاوي : " يا خليل . . . لا تنتظر المعجزات ، فقد اتعبنا انتظار المعجزات وتوقعها . على كل واحد منا ان يصنع معجزته بطريقته الخاصة . عليه ان يخترعها . لا تقل كيف ؟ فقصيدتك مشروع معجزة صغيرة ، وتراكم هذه المعجزات الصغيرة يمكننا ان نبني بلادنا " . (٢)

ولا عجب في هذا الباب ان عمد النقاد وبعضهم من الشعراء أصلاً الى ان اعتبروا ظاهرة الشعر الحر الذي كان قد اجتاز مرحلة مهمة من تطوره وترسخه جزءاً من الرسالة التي اقتضاها التزامهم القومي . ففي الآداب كوكبة من الابحاث في الشعر الحر او الشعر الجديد كما درجوا على تسميته ، لعل اهمها نقد كتيبه نازك الملائكة تبين فيه ان تجربة الشاعر في مجتمعه العربي المستجد ، ضاقت بقيود القافية الموحدة ، ورتابة النغمة التقليدية ، وان الشاعر العربي المعاصر المدعو الى الحرية في كل الميادين الحياتية ، اصبح يكره النموذج في الفن والحياة وانه يتوق الى اثبات فرديته وشخصيته الحديثة . (٣) هذا المقال في رأينا يعكس اهم المحاور للمقالات التي جاءت في هذا الباب على صفحات الآداب لسنة ١٩٥٨ ، وهو يتّوجّ ابحاثاً متواصلة كتبها عدد من الكتاب عبر اعوام الآداب السابقة حول هذا الاتجاه .

-
- ١ (قبّاني ، نزار : " من شاعر سوري الى مواطن اميركي " ، الآداب ، عدد ١٢ ، ١٩٥٧ ، ص : ٢ .
 - ٢ (قبّاني ، نزار : " عودة لسدوم لخليل حاوي " ، الآداب ، عدد ١٠ ، ١٩٥٧ ، ص : ٧٦ .
 - ٣ (الملائكة ، نازك : " الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر " ، الآداب ، اعداد ٦ ، ٧ ، ٨ ، ١٩٥٨ ، ص : ٨ .

ولعل هذه الظاهرة التي وصفها الكاتبة بانها توق الى اثبات فردية الشاعر وشخصيته الحديثة كانت من صميم الالتزام بالقومية العربية اذا اعتبرنا ان الابداع منوط بالحرية الفنية وان القومية العربية هي الصيانة الحقيقية لحرية الشاعر . ويؤكد جودت الركابي هذا الرأي فيعلن ان الذاتية ليست عبئا على الالتزام وانه لا انفصال بين القومية والذات الشاعر المعبرة عن وجودها . اذ بدا ان القومية قد احتوت فردية الشاعر المحق ومدته بالابداع والخلق الصحيح . يقول : " فالقومية العربية لا تخلق الاديب الحر المستحق الحرية ، لان القومية والذات شيء واحد . فالابداع الفني يتولد في النفس نتيجة لعوامل خفية لا شعورية عميقة . هذه العوامل انما هي جذور تربط الاديب بجذور الضمير العربي " (١)

وكما يربط الركابي بين الابداع وجذور الضمير العربي ، يذهب الدكتور محي الدين صابر الى ان " الموضوع موضوع وهي " لذلك الارتباط (٢) . فاذا كان الانتاج الفني منوطا بحرية الفنان - وهو يؤكد علي ذلك بقوله ان الشعر موسيقى النفس - فتغذيه هذه النفس وجذور حريتها تعتمد على الوعي . ويحدد محمود تيمور هذا الوعي بقوله : انه " يقظة لعمل وسعي الى هدف ، وهو تفاؤل بغد وايمان بمستقبل وانبعث الى الامام . وهو نزعة موحدة الى الحرية والعزة وتقويم الشخصية في هذا المعترك العالمي الذي يحف بنا من كل جانب " (٣) ولا يحصر تيمور كلامه في الشعر او في النشر بل يربط الادب عامة بالاحداث الواقعة في العالم العربي اذ يتابع مخصصا الالتزام بقوله :

-
- ١ (الركابي ، الدكتور جودت : " الحرية في خدمة القضية العربية " ، الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٨ ، ص : ٣٠ .
 - ٢ (صابر ، الدكتور محي الدين ، " الشعر تعبيراً ووظيفة في التراث العربي " ، الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٨ ، ص : ٣٣ .
 - ٣ (تيمور ، محمود : " النشر والقومية العربية " ، الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٨ ، ص : ٤٠ .

" ومهما يكن من جدال النقاد في ان يكون الادب هادفا او غير هادف ، ملتزما او غير ملتزم فانه لا يمكنه ان يغفل الاحداث التي تتخذ اليوم شعار القومية العربية ، والا خان امانة القلم . (١)

الالتزام هنا لم يعد قضية يتعاطاها الادب . الشعور بالقومية اصبح القضية الوحيدة . فيجوز اذن اعتبار الادب مظهرا من مظاهر تجلي القومية العربية . ليست المسألة من بعد ، ان يلتزم الشعر او الادب او لا يلتزم ، ولكن المسألة ردت الى وعي الشاعر والتزامه كفره منتم الى وطن ومجتمع والى الجماعة الانسانية .

ولا غرو ان تشدد نتائج المؤتمر الثالث للادباء العرب الذي التأم تحت شعار " القومية العربية على التزام يأتي من داخل نفس الاديب ، من شخصيته الجديدة ، حيث تتفاعل حرته الفنية والانسانية مع وعيه لقضايا مجتمعه وتاريخه وآتيه واحساسه بالآخرين واتصاله بالتراث العربي . لذلك يوصي المؤتمر بالالتزام الصحيح ويحدد انه لا يملي على الاديب امرا مفروضا من الخارج ، بل يقوم على الاستجابة التلقائية التي لا بد أن تكون صادقة واعية اذا عاش صاحبها تجربة عصره بكل ابعادها . ولاشك في ان اديبه سيكون شاهدا على هذا العصر وسيعكس همومه وشواغله وسيشكل مادة ثمينة ووسيلة فعالة لتطوير الحياة والمجتمع في الوطن العربي الكبير . (٢)

(١) تيمور ، جهود ، " النشر والقومية العربية " ، الآداب عدد ١ ، ١٩٥٨ ، ص : ٤٠ .

(٢) راجع بشأن " المؤتمر الثالث للادباء العرب " المنعقد في القاهرة

١٥-١ كانون الاول ١٩٥٧ ، الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٨ ، ص : ٢-١ .

بين اذن ان الالتزام القومي الذي كان التيار الاكبر بروزا وطفيانا في الآداب قد حاول أن يصهر في ذاته ، وعلى تفاوت في النجاح والافتناع ، سائر التيارات سواء كانت وجودية أم ماركسية أم غيرها . فاذا به يجمع بين الذاتية والحريية والابداع من جهة وبين الاخلاص لواقع الامة وقضايا جماهيرها من جهة اخرى على وفاء للثقافة المعاصرة ومقتضيات المجتمع الانساني الاوسع . وذلك دون ان يذهب مع المبادئ الفلسفية الوجودية الى حد التنازل عن الهوية القومية أو مع القناعات الماركسية الى حد تبني ماديتهما الملحدة . من هنا ان الافكار الماركسية التي تسرت الى الاقطار العربية بنسب متفاوتة وشاعت في العراق وسوريا ومصر لم تلق من سعة الانتشار ما لقيته المبادئ الاشتراكية . لان هذه المبادئ كانت فيما نحسب اكثر اعتدالا بالنسبة الى الروح العربية والطف وقعا في نفوس تعودت الايمان الديني ، وهي تبتغي الاصلاح والتحول وترحب بالنظم المساعدة على تحقيق الاصلاح والتبديل دون احداث قطع مع الايمان المتأصل ، أو اتخاذ ايدولوجية ما بدلا عنه مما قد يهدد بافقاد الروح القومي صفته الذاتية .

في مقال لرجاء النقاش يحدد المنطلق الجديد الذي تأخذه مصرغداة ثورتها " ان عقيدتنا الجديدة تدور حول ثلاث افكار رئيسية : الاشتراكية ، والقومية العربية ، والتحرر السياسي الكامل " (١) . هذه هي العقيدة التي حملها عبد الناصر أملا للشعب المصري . وقد حمل الآداب مشعلها ان قال وهو يخاطبهم في افتتاح مؤتمرهم الثالث في القاهرة : " التحرر الفكري ضروري لنا في هذا المجال ، وفي الحرب الباردة التي تحارب بكل الاسلحة . والآداب والفكر سلاحان اساسيان

(١) النقاش ، رجاء : " حول الوضع الادبي في مصر : ضرورة ثقافية عاجلة " ، الآداب ، عدد ١٩٥٨ ، ص : ٢٤ .

في هذه الحرب • فانتم قادة الفكر، عليكم واجب اساسي في توضيح الامور واقامة ادب عربي متحرر مستقل خال من السيطرة الاجنبية والتوجيه الاجنبي". (١)

وأضح ان المطلوب من التحرر الفكري هو التحرر من السيطرة الاجنبية • ولكن السؤال يبقى : ما هي الرسالة الخالدة لهذه الامة العربية التي سيقوم عليها " ادب عربي متحرر مستقل " ؟• لعلنا نستطيع ان نستجلي بعض معالم هذه الرسالة مما تجمّع لدينا من أبحاث وآراء في رسالة الآدب القومي فنقول : ان مدارات النظر فيها أربعة : حرية الايب التي يستمد اصولها من تراثه العرسي المشرقي وهي حرية تقوى بالوعي لقضايا المجتمع العربي ، القومية العربية التي تحمل رسالة انسانية مبنية على الايمان بالقيم الروحية ، الانفتاح على الحضارات الاجنبية والثقافية العالمية ، ورابعا اللغة التي تكوّن آدابها عنصرا من أهم عناصر التعبير عن الرسالة القومية في حركتها الجديدة • فالادباء والشعراء والنقاد في سعيهم الى ادب انساني قومي يضعون نصب اعينهم تقدم الامة العربية نحو تحقيق ذاتها في مجتمع عادل حرّ صادق تجاه الشخصية العربية في نضالها من أجل حياة افضل وانسانية أعمق •

(١) عبد الناصر، جمال : " حاجتنا الى التحرير الفكري " ، الآداب ، عدد ١ ، ١٩٥٨ ، ص ٠٣

توطئة

عام ١٩٥٧ ، تنطلق من لبنان مجلة أدبية فصلية جديدة ، باسم " شعر " ، تخصص بالشعر وتتقيد بالزمان فلا تحفل الا بالشعر الحديث . لكنها توسع آفاقها في المكان فتتخطى الحدود الجغرافية والقومية ، وتتاول الى جانب الشعر العربي الشعر العالمي ترجمة ودرسا وتعليقا .

والفرق العامل في هذه المجلة ، جلّ اعضاءه من الشعراء ، وهم يشاطرون رئيس تحريرها يوسف الخال ايمانه بان الشعر يخلص الانسان من عبوديات مادية غرّته عن ذاته وسحقت انسانيته . وبما ان واقع التغرب الانساني هو واقع عالمي ، فان للشعر حقيقة مشتركة في كل بلد وصقع . وميزة الشعر الحديث عامة ، سواء اكان اميركيا أم فرنسيا أم عربيا أم غير ذلك ، انه هو بذاته طريق للخلاص ، وان الشعر الملتزم يحق ، انما يلتزم حقيقة الشعر . هذه الحقيقة تشكل في مجلة شعر الاساسي لما تضمنته من ترجمات لاشعار عالمية وتعليقات عليها ومناقشات وحواش حول مضامينها ، أو من نتاج لبعض الشعراء العرب وسعيه عن طريق الآراء النقدية الى تحديد للشعر العربي الحديث في اطار معركة الحياة واستجلائهم صورته الحقيقة . واننا في ضوء ما تقدم سنعرض لجملة الآراء التي عممتها مجلة شعر في حقيقة الشعر التي هي موضوع التزامها محاولين أن نراعي في ذلك قدر المستطاع التسلسل الزمني من جهة وما امكن من السياق الفكري العام من جهة اخرى .

وقد رأينا ان خير ما يمكننا من الخروج بسياق فكري عام لما تضمنته المجلة مبددا في موضوع الالتزام ، ان نوزع هذا الموضوع على محاور رئيسية ثلاثة ،

معتبرين ان هذه المحاور وان لم تستطع ان تستنفذ جميع ما اتى في المجلة
موزعا او مبعثرا ، فهي على الاقل قادرة الا تسقط منه جميعا ما كان بمثابة
المبدأ والجوهر . فجماعة شعر ، على اختلاف نزعاتهم وثقافتهم وافكارهم بدوا
وكأنهم في مفهومهم للشعر ، وان على درجات من العمق والاصالة ، يلتقون في
ان الشعر فعل تطهر وخلص ، وانه من اجل ذلك وبسبب منه " شخصاني " في
حقيقته ، وهو بالتالي ملتزم الحرية التي هي بتعريفها فعل تميز و " تشخصن "
• ووجود

الشعر فعل تطهر وخلص •

تنشر مجلة شعر في سنتها الاولى ١٩٥٧ ، عددا من القصائد
المتجمة لطائفة من الشعراء الغربيين ^(١) مرفقة بدراسات وتعليقات حولها •

- ١) منهم : جيمينيز ، خوان رمون : " من بلاثيرو وانا " شعر ، العدد ١ ،
١٩٥٧ ، ص : ٦٥ الى ٦٩ •
- باوند ، عزرا : " كانتوا " شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ ،
ص : ٧٣ الى ٧٧ •
- أليوت ، تاس : " اربعاء الرماد " شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ ،
ص : ٥١ الى ٦٢ (ترجمة منير بشور) •
- ستويل ، اديث : " قصيدتان : سرنادة و اغنية الشارع " شعر ،
العدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ٦٩ الى ٧٢ • (ترجمة جبرا ابراهيم جبرا)
- شار رينه : " مقتطفات شعرية " شعر ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ ،
ص : ٧٣ الى ٧٩ (ترجمة ، هنري القيم) •
- سان جون بيرس : " ضيقة هي المراكب " شعر ، العدد ٤ ،
١٩٥٧ ، ص : ٣٨ الى ٨٣ (ترجمة ونيس) •

ومن بين هذه القصائد اناشيد لعزرا باوندني موضوع حياة الفضيلة وحياة الرذيلة ،
والمجتمع الصالح والمجتمع الفاسد . واما مقياس الصلاح والفساد فليس مقياسا
اخلاقيا تقليديا . بل ان الصلاح في المجتمع هو في مدى تجاوب هذا المجتمع
مع الفن . " فالمجتمع الصالح " في نظر عزرا باوند هو مجتمع " يسوده العدل
والتعقل ، وهذا بدوره يعني المجتمع الذي تلعب فيه الفنون دورا رئيسيا
خلافا . اما المجتمع الفاسد ، فهو على العكس منه ، المجتمع الذي تظهد
فيه الفنون تحت وطأة ثقافة مادية ^(١) وهو يرى ان المجتمع الفاسد الذي يئن
تحت وطأة الحضارة المادية ، قد خلق في شعر كل من رامبو وبودلير " شعورا "
دائما بتضييع الذات استتبعه هاجس القلق لدى انسان القرن العشرين فتشوهت
من جراءه الفنون . وعليه ، يذهب عزرا باوند الى ان انتصار الفن واحتلاله
المكانة القيادية في حياة الناس يقوم على التصدي للحضارة المادية المستعبدة
القاهرة وعلى رخصها . وهكذا تغدو الكتابة فعل خلاص لا فعل استمتاع
فحسب .

ويسير على هذا النهج عينه ما دونه " شعر " بشأن الشاعر
ايف بونفوا : " لقد كتب بونفوا عن اللبلاب عام ١٩٥١ لكي يهرب من
الشعور بالاضاعة الدائمة للذات ، الذي هو منذ بودلير ورامبو شعور الشاعر
الحديث . كذلك فعل كيركفارد الذي كتب عن القلق للتخلص منه " ^(٢)

(١) من تعليق مجلة شعر على اناشيد عزرا باوند ، شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨٠ .

(٢) من تعليق مجلة شعر على قصائد ايف بونفوا شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص : ٧٢ .

وإذا كانت الكتابة عن القلق ومن خلال اليأس حيال معضلة
الواقع المضعف ، دعوة للتخلص من هذا الشعور أو ذاك فإن فعل التطهير
(Catharsis) هذا ليس الا ناحية واحدة من نواحي مواجهة الحياة . يقول
رينيه حبشي في دراسة بالفرنسية عنوانها : " من رامبو الى كلوديل " بالنزوم والشعر
يحاول الانسان ان يعيد الحركة الخلاقة من جديد " (١) هذا الشعر الذي به
نخلق عالما جديدا والذي يحمل خلاصا من القلق والتضعف يلتزم بفعل طبيعته
جسدا جديدا اهم مقوماته الرمز و ويتم من جراء ذلك بالغموض . لكنه شعر ،
كما يدافع عنه هنرى القيم في تعليقه على شعر " رينيه شار " تبقى ابوابه
مغلقة في جوهنا اذا لم نتقبل هذه الهالة من الغموض المرتبط بكل مكاشفة
جوهية (٢) . ويدافع عنه ادونيس ايضا في تعليقه على شعر " سان جون بيرس " .
بقوله : يمتاز شعر سان جون بيرس خاصة - كما يمتاز الشعر الحديث العظيم -
بالصورة . ومن العبث هنا تحديد الصورة كما هو من العبث تحديد الشعر (٣)
عبث تحديدها لانها لم تعد وعاءا لمعنى يشرح ويفسر ، بل اصبحت هي ذاتها
كما جسد القصيدة كله : المعنى في حالة التجسد . فكأن الشعر قد اصبحت
معادلة نية للحياة بالصورة والرمز والموسيقى ، او هكذا يبدو كما جاء في
" شعر " عن البيوت : ان القافية وسيلة موسيقية ، قد رفضها البيوت قبيدا
يحد من نبض الكلمة . والكلمة عنده خفقة موسيقية لا يمكن ان تنفصل عن الفكرة .
فالشاعر الجيد هو من يقدر ان يحول الفكرة الى احساس مواز لها معبر عن
قيمتها ويحول الملاحظة الى صيغة ذهنية معينة حتى الصورة ذاتها ليست الا

(١) حبشي ، رينيه : " في الشعر نظرات لرينيه حبشي " ، شعر ، العدد ٤ ،
١٩٥٧ ، ص : ٧٢ .

(٢) القيم ، هنرى : " في تعليق على رينه شار ، شعر ، العدد ٣ ،
١٩٥٧ ، ص : ٨٣ .

(٣) ادونيس ، في تعليق على شعر سان جون بيرس ، شعر ، العدد ٤ ،
١٩٥٧ ، ص : ٨٥ .

لتجسيد هذا الاحساس باعنف ما يمكن .^(١) فكتجسيد لمعاناة الشاعر للعالم ،
يكون الشعر ، وبطريقته الخاصة " وسيلة للمعرفة " على حد تعبير " مكليش "^(٢)
وكاشفا للوجود على حد تعبير الدكتور ماجد فخري^{يعمل فخري} ، ان موضوع الشعر الحق
هو الوجود الحق "^(٣) . ويعلل قلق الشعراء الذين يتمتعون بالروايات بانهم
يدركون التباين بين المشاكل التي تقم عليها الدراما الانسانية وهذا الوجود
الحق . وهكذا يمكن لهم ان يكونوا رسل خلاص . وتعلق خزامي صبرى على
مجموعة " قصائد اولى " لادونيس فتقول : " ان شعر ادونيس ليس ترفائكريا ،
بل محاولة لخلق عالم جديد " .^(٤)

بين المقالات الاخرى الموضوعة بالعربية لهذه السنة في مجلة
شعر ، يستوقفنا بصورة خاصة مقال لرينه حبشي بعنوان " الشعر في معركة الوجود " ،
لما فيه من مناخ وجودي هو اقرب الى الوجودية المؤمنة منه الى الوجودية
الملحدة . فكان هذا المقال يحوى زبدة ما تواضع عليه جماعة " شعر " فسي
هذه المرحلة من مفهوم لوظيفة الشعر الحديث . ذلك ان " دار شعر " عندما
اختارت عددا من مقالات المجلة النقدية واصدرتها في كتاب مستقل اتخذت من
عنوان مقال حبشي هذا اسما لذلك الكتاب^(٥) .

-
- (١) بشور ، منير : في تعليق على شعر اليوت ، شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص : ٦٤ .
 - (٢) مكليش ، ارشيبولد فسي افتتاحية شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ ، ص : ٣ .
 - (٣) فخري ، ماجد : " مادة الشعر " ، شعر ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨٩ .
 - (٤) صبرى ، خزامي : " قصائد اولى لادونيس " ، شعر ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص : ٧٥ .
 - (٥) الشعر في معركة الوجود (مجموعة دراسات في نقد الشعر المعاصر) ،
دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠ .

يعتبر حبشي ان كل شعر هو شعر ملتزم ، ملتزم في وعي الشاعر وان
" الشاعر يؤنس العالم عبر وعيه " . (١) هذا الميل الى الشخصية في الشعر ،
هو في طبيعة اهتمامات مجلة شعر ، ومن أهم الاتجاهات التي اتخذها الشعر
الحديث . يقول حبشي : " الشاعر هو من يذيب العصبية ويفتح المجال
للتعاطف والصدقة . وهو في خلقه محيطا من الحب ، يشهد فقط لتقديسه
الشعر . هنا يتساوى الشعر والقداسة " . (٢)

في حين يلتقي حبشي سارتر (٣) في تنزيه الشعر عن الخضوع لاوامر
خارجة عنه ، يلتقي ايضا المفكرين المؤمنين كما ريتان في تعويله على محيط الحب الذي
على الشاعر ان يخلقه (٤) كما يلتقي برأى كامو حين يعتبر ان الشعر يفضحه
عالم لا انسانيا " يهيج فينا الحنين لما كان واجب الوجود . وان الشعر في
كشفه لنا هول عالم لا شعر فيه ، يقودنا بقوة الى عالم من الشعر " (٥) هو
العالم البديل . حقيقة الشعر ورسالته كما يقول حبشي هي : " اعادة اكتشاف
الحياة المفقودة المجانية " . كما يرى ان من طبيعة هذه المجانية ان تترسب
الشاعر بالآخرين لانه " اذا كانت رسالة الشاعر هي المجانية فهو

-
- (١) حبشي ، رينه : " الشعر في معركة الوجود " ، شعر ، عدد ١٩٥٧ ، ص ١٠٠ .
(٢) م . ن . ص : ٩٤ .
(٣) Sartre, J.P., Qu'est ce que la Littérature,
p. 282.
(٤) Maritain, Jacques: La Responsabilité de L'Artiste,
Librairie Arthème Fayyad, Le Signe, Paris,
1961, p. 89-120.
(٥) حبشي ، رينه : " الشعر في معركة الوجود " ، شعر ، العدد ١٩٥٧ ، ص ٩٥ .

سيحافظ عليها بالتجرد من الذات . حين يلقي في وحدة شعوره المسالم نظرة بريئة على الاشياء كلها ، فانه يكشف لها معنى جديدا . انذاك يأتي الكون كله ليتراءى في هذا " الشعور المنفتح " ، ويكتسب كل شيء " قيمته الايصالية " ويحظى الكون بوحده . فالحق ان الشاعر هونبي عالم ضمن عالما منوط بحريتنا (١) ويضيف حبشي " في عالم مزحم بالتقنية التي تستعبد الانسان ، وبالتوتر السياسي الذي يسحقه ، وبالقلق الفلسفي الذي يضعه في حالة اليأس ، في هذا العالم يحتضر الفكر الانساني . ان نجد معنى الانسان اليم ، هو قبل كل شيء ان نعيد للشعر مكانه في الحضارة " (٢) . وتتردد اصداً من مقال حبشي في حديث لبدر شاكر السيّاب يؤكد فيه ان تفسير العالم وتخييره هو الواجب الضخم الذي على الشاعر " و " ما دامت الحياة مستمرة فان الامل بالخلاص باق مع الحياة . " انه الامل في ان تستيقظ الروح . وهذا ما يحاوله الشعر الحديث " (٣) .

يتضح من كلام فخري وحبشي والسيّاب وغيرهم (٤) في هذه السنة لمجلة شعر ، ان الشعر مخلص الانسانية من القلق والعزلة والمادية وانسه كاشف لوجود حق يقوم على نهضة الروح والحرية ازاء المادة والمادية . ويستمر

-
- (١) حبشي ، رينه : " في الشعر " ، شعر ، العدد ٤ ، ١٩٥٧ ، ص : ٩٢ .
 - (٢) م . ن . ص : ٩٢ .
 - (٣) السيّاب ، بدر شاكر : " مقابلة مع فايزه طه للاذاعة اللبنانية " شعر ، عدد ٣ ، ١٩٥٧ ، ص : ١١٢ .
 - (٤) راجع على سبيل المثال لا الحصر :
الحاج ، انسي : " المجد للاطفال والزيتون ، للبياتي " شعر ، عدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص : ٨٠ .
صبري ، خزاعي : " قصائد اولى لادونيس " ، شعر ، عدد ٢ ، ١٩٥٧ ، ص : ٧٥ .
باب " في النقد " شعر ، عدد ٣ ، ١٩٥٧ ، من ص ٩١ الى ص ١١٠ .

هذا المفهوم في السنة التالية للمجلة وما بعدها • يرد في تعليق ماجد فخري على ديوان " ادونيس " اوراق في الريح " وهو مجموعة قصائد كتبت بين ١٩٥٦ - ١٩٥٨ بقلم احد ابرز اثنين بين شعراء المجلة ومنظرها ، ان الشاعر لا يتصدى لمعضلات الوحدة والفراغ واليأس والحيرة انما يمتلك الايمان بتجدد الحياة وغناها فلا يستسلم للفراغ الذاتي والجماعي • فنراه يتخذ من الفينيقي (تعبى التجدد الازلي ، لانه طائر اذا دنا أجله احترق بريشه ومن رماده انبعث) رائدا في الطريق الى الخلاص^(١) ويكتب يوسف الخال ان للشعر علاقة مباشرة بالله ، ليس وفق ديانه معينة ولكن ايضا من خلال طبيعة الشعر التي تتصل بالايمان والمعرفة الكيانية القلبية • ازاء فشل النظم السياسية " آلهة العالم العربي " يبحث الشعراء عن خلاص ، عن اله مخلص • هذا التزام الشعر في مفهوم الخال كما يستشف من حديثه مع سلمي الخضراء الجيوسي عن الحقيقة يقول : " ان آلهة العالم العربي قد ماتت ، والثوريون الحقيقيون هم الذين ادركوا انها قد ماتت فعمدوا الى دفنها لكي تبعث من جديد آلهة تجسد احلام الجيل وآماله كما تجسد واقعه ومصيره • ان الله يموت يا صديقتي ككل حي • يموت كموز والمسيح لكي تتجدد بموته الحياة ويعود الخصب الى الارض • الم يدفن العرب آلهة الجاهلية ؟ انفسا تظفين اننا في نهضتنا او ثورتنا الحاضرة نحو حياة افضل يجب ان ندفن آلهة الجاهلية الراهنة في سبيل بعث آلهة حية متجددة على صورتنا اليم ومثالنا؟^(٢) وبديهي ان باعث هذا الله الذي على صورتنا ومثالنا عند يوسف الخال هو

(١) فخري ، ماجد ؛ " ديوان ادونيس اوراق في الريح " شعر عدد ٨ / ٧ ، ١٩٥٨ ، ص : ٧١ •

(٢) الخال ، يوسف ؛ " اخبار وقضايا " شعر ، عدد ١٥ ، ١٩٦٠ ، ص : ١٤٠ •

الشعر - الشعر المخلص الخالق عالما جديدا • وصدد هذا العالم الجديد الذي يتوقعه في شعر ادونيس ، يقول منير بشور تعليقا على قصيدة " مرثية القرن الاول " : " في خضم ثورتك على الماضي او الحاضر تفلت كلمات نحو المستقبل • ولكن ليس هناك تمثيل للمستقبل الا بمقدار ما يتقل الماضي اعصاب الرؤيا • المقطع الاخير مفروض ان يكون ضوءا الى عالم جديد ، ولكن لغة العذاب والدخان والحرزون تقطع عليك رؤيا العالم الجديد " (١) • واضح من هذا ان الشعر مطالب بالخلاص ، وليس للشعراء من بعد ، ان يكتفوا بفضح الواقع بالصور مهما بلغت هذه من الروعة والدقة والواقعية • لقد اختنق الشعر العربي برائحة النار والكبريت والدم ، وفي النفس العربية اشواق وروى وآمال تضح بالشاعر العربي ان يحملها الى النور ، ان يلدها والا وقع في الاستايقية الجوفاء • في كلام منير بشور الى ادونيس ما يشير ايضا الى هذا • " لقد بلغت منتهى الروعة الفنية • فانت تمنح الالوان بعضها ببعضها للموسيقى كالخالق ، الا ان العالم الذي تخلقه ليس موطن البشر ولا الالهة • هو على ما اشعر ليس هذا العالم او على الاقل ليس العالم الذي نريد ••• يبقى لك يا ادونيس ان تختار بين ان تكون فنانا عظيما او ان تكون رجلا عظيما " (٢)

حصيلة هذه الآراء النقدية حول الالتزام كما صورته مجلة شعر ، انها تركز على اعتبار الشعر مخلصا • وان في التزام هذا الشعر نفسه ، ووعيه المحدد لمعناه ورسالته ، ما يخلصه من عبوديته للفكر السياسي والعقائدي

(١) بشور ، منير ، " اخبار وقضايا " ، شعر ، عدد ١٥ ، ١٩٦٠ ، ص : ١٤٨ .

(٢) م . ن . ص : ١٤٨ .

ويمنحه حرية التفاعل مع روح العصر . فانه متى اصبح الشعر مشروع حياة واستمد حريته من حرية الشاعر المبدع ، صار مخلصا بدوره ، لانه كان الرديف الوحيد للشخصية العربية الحرة . من هنا وعلى حد تعبير ادونيس " يترتب على الشعر ان يكون شعرا حقا - اى مسؤولا - تجاه نفسه ، اى عندئذ هو وحده يعبر بامتياز وسيطرة على الوجود العربي الحاضر" (١) .

هكذا يحمل ادونيس الشعر في محاضرة له بعنوان " الشعر العربي ومشكلة التجديد" (٢) الى تخطي حدود العالم هذا ، فيجعل منه بالتالي ضربا من ضروب التصوف . ويعلن الشعر "تعل خلاص وتحرر" حيث يصبح العالم افقا" من السر لا نهاية له" (٣) . مسؤولية الشاعر العربي بهذا المعنى عظيمة جدا. ان يقف امام الموروث من افكار غيبية مجردة" مواجهها اياه مواجهة التساؤل والشك والرفض" ليس على صعيد التجربة الشعرية فحسب ، بل ايضا" على صعيد التجربة الميتافيزيقية - ومن ثم في الحياة التي يحيهاها" (٤) لان الشعر ينزل الى اعماق التجربة الشخصية حيث يصبح العالم مشروع الذات الشاعرة بكل آلام الناس وآمالهم . هنا يصح ما قاله كامو: " ان الخلق اصبح اليوم عملية خطيرة جدا" (٥) . وذلك لانه عملية قتل للمفهوم التقليدي لله فيحل محله الشعر - الخالق .

الشخصانية

من الكلام الاخير لادونيس ولكامو يتضح كيف يفضي التزام الشعر كعمل تطهّر وخلاص^{غير متبادل} الشخصية^{التي} الخلاص بالذات الشاعرة المخلصة . هذه الشخصية كما انعكست في مجلة شعر هي ما سنحاول الان تتبعه عبر طائفة مختارة من اقلام تلك المجلة .

- ١ (ادونيس : اخبار وقضايا شعر ، عدد ١٦ ، ١٩٦٠ ، ص : ١٤٩ .
- ٢ (ادونيس : " الشعر العربي ومشكلة التجديد " محاضرة القيت في روما ، ١٩٦١ . شعر ، عدد ٢١ ، ١٩٦٢ ، ص : ٩٠ .
- ٣ (م . ن . ص : ١٠١ .
- ٤ (م . ن . ص : ٩٧ .
- ٥ (

في اعداد السنة لمجلة شعر نقع على ثلاث ترجمات رئيسية : الاولى
" مقتلة في كاتدرائية " لاليوت والثانية لبول كلوديل " غنائية على ثلاثة اصوات"
والثالثة لوولت هويتمان وهي خمس قصائد من ديوانه " اوراق العشب " . (١) وتتبع
المقطوعات الشعرية المترجمة تعريفات بالشعراء وشعرهم . يكتب أدونيس
ورينه حبشي التعليق التابع لبول كلوديل ، ومفاده ان " الشعر في نظر كلوديل
خلاص ، هو عملية روحية ادواتها الكلمات والايقاع . اما وظيفة المجاز ففي
انه الشهادة على كلية العالم وبدئته الدائمة . (٢) ان الذي يخلص في
الشعر هو مصالحة الروح والعالم . غوص الروحي في المحسوس ، كما يقول
جاك ماريان ، وتجسده في المحسوس ، هو ما نسميه الشعر " . (٣) الشعر
هنا مصالحة المحسوس والروح في التجسد . (لذلك اختار كلوديل طريق المسيح ،
وهو كلمة الله المتجسد ، من بين الطريق التي يمكنها ان توصل الشاعر الى نبضة
الكائن ذاتها) . ورسالة الشاعر الذي " منحه الله امتياز ان يشاهد ، ان يحقق ،
ان يجمع في روحه الصور كلها " ، هي رسالة " نبي عامل تحت بصر الله لكي يقدم
له ، كقران صورة عن اثره " . (٤) واذا غدا الشعر حسب كلوديل ذبيحة شكر
تقدمها البشرية لخالقها ، فان القران المدم عند تعبيره انما هو المتجسد ،
الشعر - المسيح ، اى الشعر الانسان . ان هذا الاتجاه الشخصاني في الشعر ،
الذي نلمحه عند جيمينيز ، ونراه عند كلوديل هنا موجود ايضا بشكل آخر عند هويتمان
في قوله عن شعره : " من يلمس هذا يلمس انسانا " . (٥)

(١) راجع تباعا شعر ، عدد ١٩٥٨ ، ص ٢٣-٧٦ ، عدد ١٩٥٨ ، ص ٤٩-٦٣ ،
والعدد بين الموحدين ١٩٥٧ ، ص ٤٤-٥٧ .

(٢) ادونيس وحبشي ، رينه : في تعليق على شعر بول كلوديل ، شعر ، عدد ١٩٥٨ ، ص ٩٥ .

(٣) م . ن . ص : ٩٤ .

(٤) م . ن . ص : ٩٥ .

(٥) من تعليق مجلة شعر على شعر هويتمان ، شعر ، عدد ١٩٥٨ ، ص ٥٤ .

وتحمل انطباعات جميل جبر اثر عودته من رحلة الى اوربا ، الاجواء الانجليزية
بخاصة ، اذ يكتب " بوسعنا التأكيد بصورة عامة على ان الشعر الانكليزي المعاصر
انما هو صدى لتجارب شعورية معنوية حملت مبدأ الأنسنة الى صميم الشعر .
فالوصاف الخارجية التي كانت غايات يحد ذاتها في الشعر التقليدي اصبحت
اليوم محض وسائل لخلق جو ملائم بالتعبير عن حالات وجدانية معينة آثارها
القلق والشك والاضطراب ، تلك العناصر التي تحمرك اليم الكاتب المسؤول في
اغوار ذاتيته المبدعة (١)

وفي شعر ١٩٥٩ عدد كبير من الترجمات الشعرية موزعة بين
جاك بريغير ، وبيلان طوماس ، ورمبو وبيتس وفاليري وغيرهم (٢) ويسترعي
الانتباه بين هذه الترجمات ترجمة لشعر لوتريامون النثري . وقد اعد هاني
ابي صالح دراسة حول شعر لوتريامون حملت باسم الذاتية والأنسنة تشجيعاً
لدعوة الخروج عن المألوف كدعوة لتخطي الانسان حدود واقعه المقيد . وقد
لاحظ هاني ابي صالح ان لوتريامون يلتقي " مع رامبو في السامة من العصر
وفي التحرر المتمرد من القيود والجذور والمساكن الاليفة للفكر والشعور والعمل .
نرى في كل منها تفجر الشخص الاجتماعي ، الادبي ، العلمي ، اللاهوتي " (٣)

(١) جبر ، جميل : " اخبار وقضايا " شعر ، عدد ٥ ، ١٩٥٨ ، ص : ١٢٣ .

(٢) لوتريامون ، "النشيد الاول" شعر ، عدد ١٠ ، ١٩٥٩ ، ص : ٧٤ الى ٨٢ (ت شوقي ابوشقرا)

طوماس ، ديلان : "عشر قصائد" شعر ، عدد ١٠ ، ١٩٥٩ ، ص : ٥٤ الى ٧٣ (ت نذير عظمه)

رامبو ، فارتور : "اربع عشرة قصيدة" شعر ، عدد ١١ ، ١٩٥٩ ، ص : ٣٢ الى ٥٣ (ت شوقي ابوشقرا)

بيتس ، وليم بطلر : "ثمانية عشرة قصيدة" شعر ، عدد ١١ ، ١٩٥٩ ، ص : ٥٨ الى ٧٤ (ت نديم نعيموف وادرفه)

فاليري ، هول : "المقبرة البحرية" شعر ، عدد ١٢ ، ١٩٥٩ ، ص : ٧٥ الى ٨٩ (ت مصطفى الخطيب)

شكسبير ، وليم : "هاملت امير الدانمارك" شعر ، عدد ١٢ ، ١٩٥٩ ، ص : ٣١ الى ٧٤

(ت جبرا ابراهيم جبرا)

(٣) ابي صالح ، هاني : تعليق على شعر لوتريامون ، شعر ، عدد ١٠ ، ١٩٥٩ ، ص : ٨٥ .

وفي مقاله " محاولة في تعريف الشعر الحديث " ، يسعى
أدونيس الى ترسيخ هذه الاطلالة على الشعر فيقول : " ان الشعر الحديث
نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العالم ...
هي دعوة لوضع الظواهر موضع الشك ... (الشعر) احساس شامل بحضورنا ...
هو ميتافيزيا الكيان الانساني " (١) . هذا الاحساس وتلك الميتافيزيا
هما العالم الذي يأخذ الشعر على نفسه سير افوارهما والكشف عنهما .
ويستشهد ادونيس برامبو في قوله انه " اذا كان عالم الشعر الحديث هو
غير العالم المتواضع عليه ، اى العالم الذى لم يحدد بعد ، فان اكتشاف
ما لا يعرف يفترض اشكالا جديدة " هذه الجدة تحمل ادونيس على الخروج
على القوالب المفروضة على الشعر وذلك باسم الانسان الشاعر الرائي ،
واستبدال لغة التعبير التي تجعل من القصيدة كيميا لفظية " الى لغة
الخلق التي تعتبر القصيدة كيميا شعورية " . والشعور هنا حالة
كيانية يتوحد فيها الانفعال والفكر " . واذ ترسم في محاولته تعريف
الشعر الحديث معالم " القصيدة الروييا " او " القصيدة الحديثة " ، يظهر
الالتزام منبثقا من طبيعة هذا الشعر . انه التزام الشاعر ذاته الشعيرة
التي فيها يجتمع العالم ويتحد ويتشخص . يقول عن القصيدة الحديثة
" انها ليست بسطا او عرضا لردود فعل في النفس اذ العالم وهي
ليست مرآة للانفعال غضبا كان او سرورا ، فرحا او حزنا ، وانما هي
حركة ومعنى تتوحد فيها الاشياء والذات ، العالم والفكر . انها بهذا
المعنى القصيدة - الواقع بكل اعماقه وابعاده ، او القصيدة .. الحياة ..
قوام الشعر الحديث معنى خلاق توليدي " (٢) ويتبلور هذا التيار الشخصاني

(١) ادونيس ، " محاولة في تعريف الشعر الحديث " ، شعر ، عدد ١١ ،

١٩٥٩ ، ص : ٨٠ .

(٢) ادونيس ، م٠ ن٠ ، ص : ٨٠ .

التجسدي عند ادونيس بصورة اجلى في محاضراته عن " الشعر العربي ومشكلة التجديد " حيث ينتقد غياب التجربة الشخصية في الفكر العربي فيقول :
" السيطرة الدينية قوية ... توجه كتابات المفكرين في اتجاه التوفيق بين العقل والدين .. لذلك هي ثقافة غير شخصية ، اي انها لا تركز على تجربة شخصية بل على انكار غيبية مجردة " ويتابع " لم يعد الشعر من وجهة النظر الحديثة ، مجرد شعور او احساس ، او مجرد صناعة ، بل اصبح خلقا واصبح الشعر هو الانسان ذاته ، في استباق العالم الراهن ، وتوقع العالم المقبل " .^(١)

- خلاصة القول في ما انتهت اليه " شعر " ان الشعر هو الانسان . والمذهب الشخصي يركز على اهمية الشخص والوجه في تجسيد التجربة الالهية ، الخلقية . تلك هي قضية الشعر . انها الحضور الانساني المحدد للعالم حتى لا يبقى موضوع الخلاص والتحرر موضوع كلام ونظم بلا جسد . حتى لا يبقى قولا بلا فعل ، او قولا لا علاقة له بالحياة وبالتالي غير ملتزم . ان التطلعات التي يحملها الشرق في معاني الالتزام هي في جعل هذا اللقاء بين القول والحياة جسدا في شخص . فالشعر هو الانسان ، ومكان الالتزام X هو الشخص نفسه . ويوافق هذا موقف برديايف الذي تعرضنا له في الفصل الاول وهو موقف الايمان بالمخلص ايمانا بشخصه ، بالكلمة الازلية المتجسدة ، لا بفكرة تقوله او بعقيدة او ايدولوجية ، واعتبار المخلص هو الخالق الوحيد ، ومن ثم اعتبار الشاعر على صورته ومثاله خالقا منطلقا من الاعماق الانسانية الالهية . وهذا ايضا ما وصل اليه جاك مارتان في اعتباره التجربة الشعرية تجربة صوفية ، وان الشخص فيها هو الملتقى بين الفكرة المجردة ومادة العالم .^(٢)

(١) ادونيس : " الشعر العربي ومشكلة التجديد " .

شعر ، عدد ٢١ ، ١٩٦٢ ، ص : ٩٧ - ٩٨ .

(٢) Maritain, Jacques: La Responsabilité de L'Artiste, p: 105 et 44. (٢)

يقول يوسف الخال في إحدى افتتاحياته " هناك من يدعون السي ما يسمونه الادب المناضل او الادب الملتزم ، اعتقادا منهم بان على الادباء عامة والشعراء بخاصة ، واجب الاسهام في معركة اليقظة والنهوض . وهم في ذلك ينظرون الى مثل هذا الواجب من وجهة نظر قد لا نخالفهم فيها ، ولكننا نخالفهم حقا في اعتبارها وجهة النظر الوحيدة . فواجب الاسهام في معركة النهضة واليقظة والنهوض هذه ، تؤديه كذلك بتعميق فهمنا للتراث العربي وشاركنا الفعلية الحققة في التراث الانساني وتعزيز مفهومنا للشعر عك انه سبيل معرفة ورويا ويايماننا الايمان المطلق بقدرسية الشخص الانساني وكرامته وكرامته^(١) ويكتب انسي الحاج عن انتوين ارتو الذي انضم الى الحركة السريالية عام ١٩٢٤ وطرده منها عام ١٩٢٧ ، مشيرا الى تسرب السريالية الى العربية والى انها البديل لما قدمته الحضارة المادية . يقول الحاج عن ارتو ان " اكثر ما يتميز به اشتراكه بالحركة السريالية هو موقفه ضد المدنية العقلانية والمادية"^(٢) . الا ان لمقال الحاج قيمة اخرى هي في انه لا يقتصر على سريالية ارتو بل يتعداها الى نقد ارتو للسريالية من باب حرص اشد على الحرية . ويقع هذا الانتقاد في ثلاث نقاط اساسية . الاولى ، ان الحرية الفردية لا تتمشى مع الثورة . والثانية ان ليس اللاهوي هو الجهاز الوحيد الذي يجب التعويل عليه . والثالثة ان السرياليين توقفوا عند الصورة غير المألوفة ولم يذهبوا الى ما تكشفه هذه الصورة^(٣).

اما الانتقاد الاول فهو يعيد صياغة مسألة التوفيق بين انضباطية الالتزام وحرية الفنان وهي المسألة التي لم تحلها السريالية . واما المسألة

-
- (١) الخال ، يوسف : " من رئيس التحرير " شعر ، عدد ١٢ ، ١٩٥٩ ، ص : ٤ .
 - (٢) الحاج ، انسي : في تعليق على شعر انتوين ارتو ، شعر ، عدد ١٦ ، ١٩٦٠ ، ص : ٩٤ .
 - (٣) الحاج ، انسي : م . ن . ص : ٩٨ .

الثانية فتتعلق بمجال السريالية الاساسي وهو اللاوي حيث يمارس الضغط على الحريات وينتفي الخلق الذي هو فعل الحرية . ان السريالية حين جعلت ميدان التجربة الفنية هو اللاوي كانت تسعى للتعبير عما هجع في هذا اللاوي . ولكن أرتو لا يكفي باللاوي مسرحا للتجربة الفنية ، ولا يكفي بان تكون الصورة الشعرية غير المألوفة مآل التجربة السريالية ، بل يطالب هذه التجربة بالكشف الذي حققته ، اى بالمعرفة التي وصلت اليها ؛ بالحقيقة التي خيرتها . الفن هنا مطالب برسالة هي من صميمه . ان يلوح من هذا الكلام ان الالتزام اصبح يرى وكأنه من صميم التجربة الفنية ، كأنه يطالب بالانتقال من لا حرية اللاوي الى الوعي الحر .

في العام نفسه - ١٩٥٩ ، يمر في بيروت الشاعر ناظم حكمت ، وفي مقابلة مع شوقي ابي شقرا يأتي كلامه من باب هذا الوعي ، يقول : " كل كاتب ملتزم ، وهناك شعراء واعون وشعراء غير واعين . انا حر لانني ملتزم بوعي . كلوديل كن ملتزما ولكن التزم بوعي . وبودلير كان ملتزما ولكن بغير وعي منه " (١) لا يربط ناظم حكمت الالتزام بالوعي كما يبدو ولكنه يربط بين الحرية والالتزام الواعي ، اى الايمان بعبداً ما . يقول : " نكون مؤمنين بعبداً من المبادئ فلا ينفي هذا الايمان الشعر او المبدأ " (٢)

كان يمكن لهذا المفهوم الالتزامي ان يكون مقبولا عند جماعة شعر لولا ان فيه ما يبدو وكأنه عود الى الازدواجية بين الشعر وموضوعه - مما قد

(١) ابي شقرا ، شوقي ، "مقابلة مع ناظم حكمت" شعر ، عدد ١٤ ، ص ١٩٦ ، ١٠٩ .

(٢) ٥٠٣ : ١٠٩ ، ص ١٠٩ .

يخضع الشعر لاعتبارات مسبقة كما في المفهوم القومي او الشيوعي . ففي عـــام ١٩٦٠ ، يكتب يوسف الخال : الشعر كقيل حرية الانسان والتعبير عنه ومنها ، وهو بالتالي " اسبق لكل حزب وقومية وعقيدة" (١) . يبنى الخال مقولته هذه على الخيبة التي اصابته واصابت عددا من المثقفين المنتمين الى القوميات التي راجت في هذه الفترة "عربية كانت ام سورية ام لبنانية الخ " والتي لم تغلج في انقاذهم من التيه والضياع والخروج بهم الى الحياة الحقيقية والنور . لكن عن اي حقيقة يبحث الادباء ؟ . الحقيقة التي تتكشف نتيجة الثورة على اوضاع مستعمرة ليست حقيقية لانها ردة فعل ولا تنطبع بعبارة الانسان الاسمي التي هي الحرية . فعلى الشعر ان يدعو الى الثورة لاضد الاستعمار والاطواضع السياسية والاجتماعية والاقتصادية ولكن " على العبادىء الاساسية التي تقوم عليها ، ضد المعتقدات المتوارثة البالية - ضد كل ما يقيد العقول ويكبله ، ضد مفهومنا التعيس لله ذاته ، ضد نظرتنا الى الانسان والوجود ذاته " (٢) . كما يسمي انسي الحاج الالتزام^{الذي} يتردد في كتابات بعض المعاصرين " الخطابية الحديثة " وقد غدت اتجارا بالادب ان " يتوجه الشاعر الى فئة معينة يعرفها ويعرف ما تريد ولذلك يعاملها بالشعر الذي يرضيها" (٣).

ان يرتفع الشاعر العربي الى المستوى الذي يريده له يوسف الخال والحاج وغيرها من جماعة شعر يعني ان يتمتع بمناخ من الحرية يمكنه من ان يرتفع بوعيه فكريا وثقافيا وحضاريا الى مستوى العالمية وان يستطيع بالتالي ان يــــرى محلياته من منظار كوني . من هذا المنظار ترى خالد السعيد ان الحاجة هي

(١) الخال ، يوسف ، " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر " شعر ، عدد ١٥ ، ١٩٦٠ ، ص : ١٣٧ .

(٢) الخال ، يوسف ، م . ن . ص : ١٣٣ .

(٣) الحاج ، انسي ، " اغاني الحرية لكلاظم جواد " شعر ، عدد ١٤ ، ١٩٦٠ ، ص : ٨٨ .

بالدرجة الاولى الى وعي فكرى • " يتساءل الانسان عندنا لماذا لا نستطيع ان
اكون حراً ؟ في الغرب وقفت الفلنقات الى جانب الانسان في ضعفه وبأسه •
هذا ما فعلته الوجودية مثلاً • أما عندنا فلم تولد الفلسفة بعد • وبقي
عبء تفسير العالم ومواجهة مشكلاته على عاتق الشعر وحده • واى شعر ؟ هكذا
كان لا بدّ من نشوء الحركة الشعرية الحديثة " • (١) ويكتب ادونيس من باريس
" الوعي الشامل لوضع الانسان في وجوده ومصيره ، هذا الوعي الاصيل المتميز
ينقصنا ، ينقصنا ايضاً المناخ الملائم لتفتح هذا الوعي - تنقصنا الحرية " • (٢)

ان قضية الالتزام تصح هنا قضية الشعر ذاته • الحركة الشعرية
الحديثة تقدّم نفسها عوضاً عن الفراغ العقائدى الفكرى الذى واجه المثقفين العرب •
لقد اصبح الشعر في التزامه الحميمي للوضع الانساني ، عديلاً له وبالتالى
مجسداً لقضاياها • قضية الحرية ، حرية الانسان تلاقى في الحركة الشعرية
الحديثة صورتها وصدائها بما في ذلك مسألة الشكل الشعري ايضاً • يقول
ادونيس : " ... فليس هناك مشكلة اسمها مشكلة الشكل ... ذلك ان المشكلة
الحقة هي مشكلة الشعر كشعر ... اظن ان علينا ان نقيد في حركتنا الحديثة
من جميع الاتجاهات الشعرية التي نشأت في اوروبا منذ الحرب العالمية الاولى
وفي طبيعتها السريالية " • (٣)

الشعر اذن ، ان يلتزم الواقع العربي ، انما يلتزمه لا ليتقوّل
به وينساق اليه بل ليجعل ينصهر في ذات الشاعر ويخرج منها ذا رسالة جديدة
لعالم جديد ، رسالة تستفيد من تجربة الانسانية جمعاء ، ولا تنحصر في قومية

(١) السعيد ، خالدة : " بوادر الرفض في الشعر الحديث " ، شعر ، عدد ١٩ ، ص ٩٠ .

(٢) ادونيس : " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر " شعر ، عدد ١٩ ، ص ١٢٠ .

(٣) ادونيس : م ن ، ص ١٢٢ .

او محلية او اقليمية • يقول انسي الحاج ، وفي ذهنه حصيلة المؤثرات السريالية : " الشعر هو اداة تحريرية وناقل الى البكر والسحري" (١) هذه السريالية عند الحاج وزملائه لم تعد في مفهوم مسامرة او تقليدا ، بل معايشة للانسان العصري ، ومشاركة في المصير البشري الواحد • ولعل هذا مصدر قول يوسف الخال العائد من رحلة الى لندن وباريس : " أصبح بمقدورنا ان نقف اندادا لمجايلينا في العالم • ففي حين يقف الانسان الغربي مترددا حائرا متشككا أمام واقع الحضارة الانسانية نجد الانسان العربي متطلعا الى آفاق جديدة يشد اليها مصير الانسان في كل مكان" (٢) ولعل هذا ايضا ما يذهب بحمي الدين محمد ، وهو يعلق على " رسالة من قبر " لبدر شاكر السياب ، التي كتبها بوحى من الثورة الجزائرية ، ونشرها في " شعر " : " انها تحمل الوحي بالمعركة العظيمة في الجزائر ، وتعلن عن نبوءة بثورة الارض العربية كلها" (٣)

لقد زاح جماعة شعر في وعيم للحرية بين مفهومها الميتافيزيقي والسياسي والاجتماعي كما الشعرى • فعدت قضية الحرية عندهم بمعناها الاكبر قضية الشعر ذاته • يحدد عز الدين اسماعيل خصائص الشعر الحديث فيقول : " اولاً : تختلف فلسفة الشعر الجديد الجمالية عن الفلسفة القديمة في انها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني ... وليست خارجية مفروضة • ثانياً : الشعر الجديد محاولة لاستكناه الحياة لا الانفعال بها • ثالثاً : الشعر الجديد محاولة لاستيعاب الثقافة الانسانية عامة وبلورتها وتحديد موقف

-
- ١ (الحاج ، انسي : " نقد خطوات الملك لشوقي ابي شقرا " شعر ، عدد ١٩ ، ١٩٦١ ، ص : ١٠١ •
 - ٢ (الخال ، يوسف ، " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر من حديث الى جريدة الحياة البيروتية ٦ تموز ١٩٦١) شعر ، عدد ١٩ ، ١٩٦١ ، ص : ١١٧ •
 - ٣ (محمد ، محي الدين : " الشعر الثوري والشعراء العرب " شعر ، عدد ١٧ ، ١٩٦١ ، ص : ١٤٧ •

الانسان المعاصر فيها • رابعا الشعر الجديد مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورتها في اى اتجاه كانت هذه المشاعر • خامسا يحاول الشاعر الجديد استيعاب التاريخ كله من منظور عصره • (١)

هذا الشعر الحديث الذى تنبع جماليته من صميم طبيعته كعمل فني على حد قول اسماعيل • فيقبل على الحياة ليكتفئها بموجب ذاته لا لينفعل بها • ويستبج الثقافة عامة ليلورها بمقتضى موقف يرتضيه هو نفسه منها • ويقبل على التاريخ كله فيخضعه لمنظوره الذى ارتضاه هو لنفسه كمعاصر • ويباشر المجتمع والخبرات الجماعية ليهضمها ويحدد لها اتجاهاتها • - هذا الشعر غدا مطلق الحرية وغدا الشاعر في عمله الحر بمثابة الذات الخالقة المبدعة التى تنفتح على هياولى المجتمع والثقافة والتاريخ والحياة وغيرها • لتدخلها اليها وتصهرها لتعود فتخرجها وقد استمدت منها شكلا وخلقة ووجودا • من هذا المنطلق في مفهوم الحرية نجد جماعة شعر • وقد تحفظوا منذ البدء بالنسبة الى الالتزام بالمعنى القومي او العادى الشيوعي يلتصقون اكثر فاكثرا بالالتزام بالمعنى السريالي • لقد اتسعت ترجماتهم لاحقا فلاحقا للشعر الغربي السريالي النزعة فطقت على غيرها من الترجمات ولم تعد تقتصر على الشعر الاوروي بل تعدته الى الشعراء الاجانب من مختلف الجنسيات • ففي عدد الخريف مثلا من عام ١٩٦٢ تظهر ترجمات عدة لشعراء من العالم الثالث ومعظمهم سريالي النزعة كاوكتافيدپاز (مكسيكي) و الكراندر وبيزرنيك (ارجنتيني) وروبيرتوجواروز (ارجنتيني) واوغيستو لوسيل (من بيرو) وغيرهم (٢) اما التعليقات على هذه الترجمات • والمقالات النقدية النظرية المستقلة فيسودها

(١) اسماعيل وعز الدين : " اخبار وقضايا " شعر وعدد ٢١ ١٩٦٢ • ص : ١٢٣ و ١٢٢ •

(٢) انظر شعر عدد ٢٤ ١٩٦٢ • ص : ٤٨ الى ٧٠ •

جميعا جو سريالي واضح • من نماذجه البارزة ما يعلق به انسي الحاج مثلا على شعر " اندريه بروتون " • يتوقف انسي الحاج بالحاح عند تجربة بروتون نسي " رفض الحواجز التقليدية ومنها الحاجز الفاصل بين الحلم والفعل ، الحلم والواقع ، الحلم واليقظة ، الحلم والوعي والعقل " (١) ويعرض تطور بروتون بوصفه " رمزا للشاعر النائر الدائم التفجر " • يقول " الفرق بين بروتون الامس وبروتون اليوم هو ان الاخير لم يعد يؤمن بتضحية الانسان للمجتمع وتضحية القضية الانسانية للقضية المادية • لقد صرخ بروتون بالشيوعيين يوم فارقههم اين ما تضعونه لقضايا الانسان الروحية الداخلية ؟ مطالبنا بحلول ثورية لمشكلات الجنس والله والموت والجنون ••• " وحين لم يرد عليه (خدام الثورة) انكفاً على ذاته معتبرا ان السريالية وما استدله نسي المستقبل هي الجواب الوحيد ••• وفي كل هذا يظل بروتون الشاعر لخمزا للشاعر النائر الدائم التفجر ، وقدوة لما يسمى التجدد الوفسي لخطوط الانطلاقة الاولى

ان القضايا الروحية والداخلية التي اهملها الالتزام الشيوعي تستصخ الشعر فتحتضنها السريالية : " الحب ، التمرد ، الثورة ، الحرية والموت ••• كل لهيبه (لهيب بروتون) لهيب انجراف للحب وخوف عليه ، واحتضان له فتمرد دائم • نبش نواحي شخصيته الفردية نبشا عصبيا ومرتاحا في آن واحد ، واعتنق " اناه " ونسف حدودها الضيقة ملقيا في الطريق السد امام امواج العجيب والمدهش واللامعقول والسحر " (٢)

(١) الحاج ، انسي : " في تعليق على ثلاث عشرة قصيدة لبروتون "

شعر ، عدد ٢٤ ، ١٩٦٢ ، ص : ١٠٣ •

(٢) الحاج ، انسي : م • ن • ص : ١٠٧ •

وتكمل مجلة شعر في عامها الثاني اهتمامها بالسريالية والسرياليين -
فتكتف من ترجماتها لهم وتكثر من اخبارهم . فهنا اخبار عن احتفال -مرور
عشر سنوات على موت " ايلوار " ، وهنارسالة من باريس تحدّث عن بيار جان جوف
وسان جون بيرس ، وهذه ترجمة واخبار عن " بيار روفردى " و" إي إي كمنغز
الى غير ذلك . ومما يلفت النظر ليس فقط من باب الاعجاب بالسرياليين بل
ايضا من باب الحث على اتخاذهم قدوة حتى في مجال التحرر اللفظي ، ان ما
يستوقف الياس عوض مثلا في تعليقه على شعر كمنغز " من مزاياه تجزئ اللفظة
الى حروفها وتوزيعها على سطور القصيدة ولعل القارئ العربي
سيجد غرابة قصوى في هذا الاسلوب الشعري لكنه حين يعلم انه اسلوب
احد كبار شعراء العصر ، لا بد من ان يأخذه بعين الجّد للدلالة على توق
النفس المعاصرة الى المغامرة وابداع الاشكال الجديدة ، لا في الشعر فقط
بل في حقول النشاط العقلي والروحي جميعا . ولعل هذا القارئ سيجد
ايضا ان التحرر الذي يتوخاه الشعراء العرب الحديثون في قضية الاشكال التقليدية ،
لا يقاس بالتحرر الذي يتوخاه ويمارسه الشعراء الحديثون في العالم " .

ويأتي من باب هذا التركيز الملح على التحرر ما تورده شعر عن
اوكتافيو باس من ان " الخلق الشعري ليس الا تجربة الحرية الانسانية . ومما
يدعونه الهاما ليس سوى التظاهر وسوى تفتح هذه الحرية . التجربة الشعرية
ليست الا الكشف عن الوضع البشري اى هذا التعالي غير المنقطع الذي فيه تكمن
بالضبط حرته الجوهرية " (٢) ويحرص يوسف الخال على التمييز بين الحرية
ذات النكهة السريالية التي يلتزمها الشعر وبين الحرية غير الملتزمة التي

(١) عوض ، الياس : " في تعليق على شعرى . . . كمنغز " شعر ، عدد ٢٥ ،
١٩٦٢ ، ص : ٨٩ .

(٢) باغو ، اوكتافيو : " في الشعر والشعراء " تكريس اللحظة " شعر ، عدد ٢٨ ،
١٩٦٢ ، ص : ٨٦ .

قامت بها حركة الفن للفن ، او بينها وبين مفهومها بالمعنى اليسارى من جهة اخرى . يقول : " ان نظرية الفن للفن تزعم ان ليس للعمل الفني غاية او رسالة اذا شئت الا اثارة عاطفة او بعث بهجة في النفس . . . اماه قلته انا عن العمل الفني ، فيذهب الى ابعد من ذلك ، يذهب الى اعتبار العمل الفني اعادة خلق للعالم عن طريق تجربة الفنان الخاصة . . . أقول ان القصيدة مثلا كعمل فني ، لا تشرح العالم او تفسره او تنقله او تكشفه ، انما تعيد خلقه من جديد ، على محك تجربة الشاعر وبواسطة الشاعر وبواسطة حدسه ومخيلته . مجرد ان يكون الشاعر صاحب رسالة ينفي عنه كونه شاعرا . وما دج عليه هذه الايام بتأثير النزعة اليسارية . او ما يسمى بالواقعية الاشتراكية ، او ما يطلق عليه انه التزام ، ليس سوى تأثير مضر بالفن ومشوه لحقيقته . " (١)

ان ما يوضحه هذا الكلام هو ان المعاناة الطويلة التي عاناها الشعر في معركته في الوجود في سبيل الحرية ، كان مقصده الاخير التحرر من الالتزام الذي فرضه الفكر اليسارى على الفن . لانه ان كان ثمة تعارض بين الشعر والالتزام بهذا المعنى فهو ناتج عن اهمال الفكر اليسارى لرسالة الفن بحد ذاتها وتنكر لدور الفن في رسم الغد الافضل وبنائه . ويأتي اثبات حرية الشعر وتأكيد حرية الشاعر المبدع الخلاق بمثابة اعتراف بحقيقة الشعر وبأنها حقيقة مخلصه . من هنا رفض الخال الالتزام الذي شاع عن الفكر اليسارى ، من جهة او عن جماعة الفن للفن من جهة اخرى .

(١) الخال ، يوسف : " مقابلة مع يوسف الخال " ، شعر و عدد ٢٥ ، ١٩٦٣ ، ص : ١٤٢ - ١٤٣ .

لعل خير ما نختم به موضوع الحرية وموضوع الالتزام جميعا كما انتهت اليه شعر هو ثلاثية غالي شكرى . فهي في نظرنا من هذا القبيل اشد ما نشرته "شعر" في اعدادها الاخير لهذه الفترة احاطة ووضوحا . عناوين هذه الثلاثية هي " شاعر بلا قضية " * و " قضية بلا شاعر " * و " شاعر له قضية " * . يستعرض غالي شكرى مشكلة الالتزام من اساسها . ويدء ملاحظاته ان " القضية في الشعر تختلف اختلافا كبيرا عنها في النشر " ذلك " ان الشعر اغنى الملكات الفنية بالحرية ، ولذلك هو بعيد تماما عن قضايا الالتزام والالتزام ، ولكنه قريب للغاية من قضايا الشاعر الشخصية " (١) . واهتمام شكرى بالدرجة الاولى هو استعادة قيمة الشعر الوجدانية الغنائية الذاتية بعد ان اتهمتها الواقعية الاشتراكية بالانزواء وخيانة قضية الشعب . ويشدد على العيني في الشعر والخاص والمتجسد الى حد انه يكرس الخصوصية اذ يقول : " ان الرسالة الكبرى للشعر والفن عموما ، هي ان يتحول بهذه القضايا العامة الخارجية المجردة الى قضايا شخصية جوائية مجسدة . المهم ان تتحول هذه القضية او تلك من مستواها العام الشديد العمومية ، الى المستوى الخاص الشديد الخصوصية ، بل تتحول في كونها ليست قضية على الاطلاق - قبل ان تمسها يد الفنان - الى قضية خطيرة في حياة الشاعر . والغريب الغريب ، الذي ليس غريبا على الاطلاق - ان تأثيرها في الآخرين يصبح اكثر عمقا وفعالية كلما كانت قضية ذاتية عميقة التفرد في العمل الفني " (٢) .

* شعر و عدد ٢٧ و ١٩٦٣ ، ص : ٩٠ الى ٩٧ .

* شعر و عدد ٢٨ و ١٩٦٣ ، ص : ٩٤ الى ٩٨ .

* شعر و عدد ٢٩ / ٣٠ و ١٩٦٤ ، ص : ٨٤ الى ٩٠ .

(١) شكرى و غالي : "شاعر بلا قضية" و شعر و عدد ٢٧ و ١٩٦٣ ، ص : ٩٠ .

(٢) شكرى و غالي : م . ن . ص : ٩١ .

ويرى شكري ان المطلوب من الالتزام الشعري هو ان يجعل القضايا العامة تعيش في وجدان الشاعر . ان ذاك ينتهي الفصل بين الخاص والعام بين الشاعر وموضوع شعره . واذا مارس الشاعر العلية الفنية فهو ناطق بلا شك بالقضية الانسانية ؛ قضيته .

على هذا المحك يضرب الاتجاه الواقعي في النقد فيقول : " ان يكون للشعر اغراض هو ما يعبر عنه الان بالشعر الواقعي او الملتزم او الهدف ، وان يكون للشعر موضوع هو ما يعبر عنه باللغة العصرية بالمضمون والمحتوى . وجميعها ادوات الاتجاه الواقعي في النقد والشعر للتخلف الى قرون موزلة في القدم . فبينما كان المد الاشتراكي سببا رئيسيا في ازدهار الشكل الحديث في الشعر ، اضحت الواقعية الاشتراكية - عند الماركسيين والقوميين على السواء - تعني الانحدار الى مستوى مبتذل في فهم الشعر وخلقه وتذوقه" (١) وذلك ان الواقعية تفرض على الشاعر حدودا لفنه تقف به على باب الجوهر ولا تنزل او ترتفع الى الاعماق البشرية الصميمة . فانه عندما تصبح الحرية قضية الشاعر ، يرتفع الشاعر على كافة مواضع الزمن وضرورات الارض المحلية ، وتصبح مشكلات المجتمع والاشتراكية معتمرة بشكل تلقائي في ذلك المستوى - الشعري الخاص . . . من هنا تصبح الواقعية لغوا بلا معنى ، لان الواقع سيغتني بمختلف العلوم الحضارية التي تكشف لنا ادق شعيراته ، بحيث يتعذر على الشاعر ان يتوقف عند حدود السطح الخارجي ، او التفاصيل والجزئيات التي لا تحيط بالواقع في كافة ابعاده ، وانما يتحتم عليه ان يدخل في صميم الواقع ، ويحمل لنا جوهره من خلال الرؤيا البهيمية بالكل دون الجزء" (٢)

(١) شكري ، غالي ، " قضية بلا شاعر " ، شعر ، عدد ٢٨ ، ١٩٦٣ ، ص : ٩٧ .

(٢) م . ن . ص : ٩٦ ، ٩٧ .

ان من شأن الرؤيا البصيرة بالكل دون الجزء وانغماس الانا الشاعرة بالقضايا العامة الى حد التبني الكامل ، ان تجعل من الشعر جسدا الموقف الحضارى - ولذلك كان بإمكان غالى شكرى ان يتكلم عن ايدولوجية الشاعر الحديث . ان يغدو الشاعر الملتزم شاعرا "مؤمنا" بالشعر كقضية انسانية وايدولوجية " تنبسط من احساسه الذاتى بالقضايا الكيانية الكبرى . . . لذلك فهو لا ينحصر في اطر سياسية او اجتماعية او اقتصادية ، وانما هو يكتسب ايدولوجية في الاطار الحضارى الشامل لمأساة الانسان . . . وتتحول الايدولوجية السياسية او الاجتماعية اثنا عملية الخلق الشعرى الى ايدولوجية حضارية لصيقة بالذات اشد الملائمة" (١)

وهكذا يجعل غالى شكرى الالتزام ارتباطا حميما تلقائيا في صميم الشعر والذات الشاعرة ويراه ارتباطا محتوما لا يعود للشاعر والقضية الا امر ان يتعرف كل واحد بالآخر ، ذلك لان التزام الشاعر للقضية ، امر من طبيعة عملية الشعر وامر غير متعل به امر طبيعي . " ان الارتباط لا يحدث بين الانسان الذى في الشاعر والقضية التي اختارها ، بل بين الشاعر الذى نسي الانسان والقضية التي استلهمها . لهذا تجيء عطية الارتباط شعرية في الاساس ، لانها علاقة صميعة بين الذات الشاعرة وايدولوجية الشعر" (٢)

هذه هي تماما مسؤولية الشعر: ان يكرس الارتباط في عالم مزعزع ، مشتت . وهو بذلك " يحيل الصورة التقريرية الى فعل وصرورة يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع او بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية ، او بين الانسا والآخر" (٣)

-
- (١) شكرى ، غالى ، م . ن . ص : ٩٤ و ٩٥ .
 - (٢) شكرى ، غالى ، "شاعر له قضية" ، شعر ، عدد ٢٩ ، ١٩٦٤ ، ص : ٨٤ .
 - (٣) م . ن . ص : ٨٤ .

مأسيتهم ، وعبودياتهم وهو ان يمارس فعل الفن وفعل الحرية الصيرورة ، يتحول بهذه المآسي من العبودية الى الحرية - من هنا قول غالي شكرى ان " القضية التي تعيش في وجدان الشاعر ترتعش لها وجداناتنا تجاوبا ، اقصد الحرية ، فالمسيح في تمرد هـ نموذج الانسان الحر . والمسيح على صليب هـ هو فداء الحرية . والمسيح عند يوسف الخال هو الحرية ، هكذا يتمزج الرمز بالاصطوره بالحياة ، فيتجلى البناء الشعري في ايدولوجية ربيعة للشاعر . تتجاوز برفعها حدود القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية الى آفاق اخرى لا تحد . (١)

بهذا المعنى يصبح الشعر موقفا حضاريا لانه يجمع كل تطلعات الانسان وتعبيراته عن كيانه : الرمز والاصطوره والحياة والايان والدين والطقوس . والايديولوجيات السياسية والاجتماعية . وهو علاوة عن جمعه اياها ، يدخلها ، وتأتي جوانية مجسدة . الشعر هنا ضرب من ضروب المعرفة الصوفية لانه يضم الكون فيه ليعود فيبوح الى الكون بالحضور الشامل ، بالروح الشعرية . هذا هو الالتزام الشعري^{الذي} يميزه غالي شكرى عن الالتزام النفسي النثر على اساس التجربة الشخصية . وقد وردت التفرقة بين النثر والشعر عند سارتر من قبل ، ففسرها غالي شكرى بان ايدولوجية تفرض من خارج على الشعر " هي التي جعلت سارتر يقف منها ذلك الموقف في " ما الادب " ، ويتابع " اما الايدولوجية الشعرية فلها شأن آخر . لانها تمثل ذروة الالتحام بين نفس الشاعر وما يقوله من شعر . هي الروح الشعرية التي ينطقها الشاعر كلها وهي التي جعلت سارتر في دراسته الشهيرة " اورينوس الاسود " يعانق الشعر كوسيلة من اجل الحضارة . (٢)

(١) شكرى ، غالي : "شاعر له قضية" شعر ، عدد ٢٩ ، ١٩٦٤ ، ص : ٨٩ .

(٢) م . ن . ص : ٨٩ .

حسبنا هذا المقدار من مجلة شعر لعامها الاخير ١٩٦٤ وهي تتوقف لسبب يتعلق بالالتزام مباشرة لا من حيث انه موقف حضارى ولكن بسبب موضوع اللغة في مفهوم الالتزام . لقد كان محورا شعري بحثها الالتزام حقيقة الشعر ، وصورة هذا الشعر ، وقد تعمق افراد حركة " شعر " في المجالين واكتشفوا وحدتهما وحدود حريتهما . وها هي المجلة تعترف انها " اصطدمت بجدار اللغة : فاما ان تخترقه أو ان تقع صريعة امامه . وجدار اللغة هذا يعني انفصام اللغة بين مكتوبه فصحي ، وعامية محلية وهو مما جعل الادب (وخصوصا الشعر لانه الصق الفنون باللغة) ادبا اكاديميا ضعيف الصلة بالحياة حولنا " . (١)

(١) يوسف الخال " بيان حركة شعر " شعر ، عدد ٣١ - ٣٢ ١٩٦٤ ص ٧ - ٨ .

الفصل الثالث: الالتزام في شعر بدر شاكر السياب

- نتاج السياب الشعري

١ - الالتزام بالموضوع

- موضوع الالتزام : العراق
- بدايات تقليدية من الحماسة الى الثورة
- المعجم اللفظي ومحاور الالتزام الشيعي
- ازدواجية الذات والموضوع

١١ - الالتزام بالآخرين

- (١) تجربة الالتزام من خلال وجوه : من المومس الى جميلة
- التزام انا الشاعر اناس الواقع
 - بين الموت والانبعث
 - نحو التخطي والقداء

- (٢) تجربة الجماعة من "يم الطغاة الاخير" الى "قافلة الضياع"
- زمن الواقعية الاشتراكية وقصيدتي "يم الطغاة الاخير" و "الاسلحة والاطفال"
 - نضج تجربة الالتزام و "انشودة المطر"
 - التجربة القومية في قصيدتي "في المغرب العربي" و "قافلة الضياع"

(٣) من المبعث الى جيكور: تجربة المدينة

- جحيم المال
- ذبيحة التطهر
- العودة الى جيكور

١١١ - تجارب الذات الملتزمة

- الموت
- الشعر
- العراق
- جيكور البديل

الالتزام في شعر بدر شاكر السياب (١)

نتاج السياب الشعري :

ترك السياب نتاجا شعريا يعتبر وافرا اذا قيست هذه الوفرة بعدد سني حياته . فقد توفي في سن الثامنة والثلاثين مخلفا مائتي قصيدة وعشر قصائد تقريبا . وهناك اشارات الى بعض القصائد التي لم تنشر أو التي فقدت (٢) كما يشير السياب نفسه الى " مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والانساني " لعلها المجموعة التي بعنوان " زبير العاصفة " التي أعلن عنها في نهاية ديوان " أساطير " (٣) وتتجمع قصائد السياب التي بين أيدينا في مجموعات تسع وقصيدة منفردة هي قصيدة " فجر السلام " . وقد صدرت قصائده جميعا " في مجلدين عن دار العودة (٤) دون مراعاة للترتيب التاريخي . ذلك ان اشعارا وقصائد كتبت في المرحلة الأولى من حياة السياب الشعرية اى في نهاية الاربعينات وضعت في المجلد الثاني في حين طبعت مجموعاته المتأخرة في المجلد الأول .

(١) راجع حياة بدر شاكر السياب في كتاب الدكتور احسان عباس ، بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٨ ، وأيضا كتاب عيسى بلاطه ، بدر شاكر السياب ، حياته وشعره ، دار النهار للنشر ، بيروت ١٩٧١ .

(٢) قصيدتا : " القيامة الصغرى " ومقل الطغاة " يذكرها الدكتور عباس في كتابه : بدر شاكر السياب ، ص . ١٥٠ .

(٣) أساطير ، النجف ، ١٩٥٠ ، ص . ٩٥ ، وهناك اشارة اليه في المقدمة ص . ٨ .

(٤) نعتمد في بحثنا هذه الطبعة الصادرة عن دار العودة ، بيروت ، المجلد الاول ١٩٧١ ، المجلد الثاني ١٩٧٤ . نشير اليها " بالديوان " .

وان نحاول ان نرتب نتاج السياب وفقا " للسباق التاريخي لجد ان بداياته الشعرية ترجع الى عام ١٩٤١ مع قصيدة " على الشاطئ " (١) وان نتاجه الشعري يقف عند قصيدتي " اقبال والليل " وعكازني الجحيم " وهما من نتاج عام ١٩٦٤. (٢)

في
تدرج قصائده حسب التسلسل الزمني/ المجموعات التالية:

- (١) البواكير : تحتوي على ثلاثين قصيدة كتبت بين ١٩٤١ و ١٩٤٤ .
- (٢) قيثارة الريح : تضم أربع عشرة قصيدة كتبت عام ١٩٤٤ ومن بينها مطولتان ، واحدة بعنوان " بين الروح والجسد " (٣) واخرى بعنوان " اللعنات " (٤) وهي استثناء من نتاج عام ١٩٥٠ - ١٩٥١
- (٣) أعاصير : تحتوي على عشر قصائد كتبت بين عام ١٩٤٦ و ١٩٤٨ وهي الديوان السياسي الوحيد حتى هذا التاريخ .
- (٤) الهدايا : تحتوي على قصائد ترجع الى ١٩٤٨ واخرى الى مطلع الستينات وجلها من الشعر السياسي .

لم تجمع قصائد هذه المجموعات ولم تظهر في ديوان قبل وفاة السياب ولا تذكر المراجع عن حياته انه سعى لجمعها او نشرها وقد عنيت بذلك وزارة الاعلام العراقية فنشرت مجموعتي قيثارة الريح و أعاصير وأهتم الناشر في دار العودة بجمع ما حصل عليه منها وما جاء خاصة في مجموعة " اقبال " . (٥)

-
- (١) البواكير : الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ١٠٥ .
 - (٢) شناشيل ابنة الجيلي ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٧١٩ و ٦٩١ . (انظر بلاطه ص : ١٦٣ - ١٦٤) .
 - (٣) تقع القصيدة في الف بيت تقريبا ، ضاعت ، وما بين ايدينا هو عشرها . (انظر بلاطه ، ص : ٢١٥) .
 - (٤) قصيدة غير كاملة تقع في مائتي وخمسين بيتا (انظر بلاطة ، ص : ٢١٦) .
 - (٥) انظر آثار السياب في المراجع .

وقد جاءت هذه المجموعات الاربع محتوية على بدايات السياب الشعرية ،
وقد جمعت بعد وفاته . أما في حياته فقد صدرت له مجموعات أولها :
(٥) أزهار ذابئة : عن مطبعة الكرنك بالفجالة ، مصر ، عام ١٩٤٧
(٦) وأساطير : وقد طبع في النجف عام ١٩٥٠ .

وهما اللتان ستولفان مجموعة " أزهار وأساطير " المتداولة الآن وهي تضم
الآن تسعا وعشرين قصيدة (١)

(٧) وفي عام ١٩٥٠ ، يكتب السياب مطولة بعنوان " فجر السلام " (٢) وهي تتألف
من أربعمئة بيت . وقد اتفق على اعتبار هذه القصيدة مهمة ، وأهميتها في انها خط
فاصل بين عهدين أو " بداية عهد جديد يسميه الشاعر العهد الانساني ، ويؤكد
فيه على ضرورة الخروج من صدفة الذات لعرض المشكلات الانسانية الكبرى " . (٣)
كما ان الشاعر نفسه اعتبرها " من الشعر الشيوعي النموذجي " (٤) فأهميتها مزدوجة
اذ انها تمثل منعطفًا في شعر السياب كما انها تجسد لونا من الوان التزامه .

-
- (١) السياب ، بدر شاكر ، أزهار وأساطير ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ،
بدون تاريخ ، أعيد فيه طبع معظم قصائد الديوانين ويذكر بلاطه ذلك
مع الاشارة الى الحذف والتغيير حيث حصل (انظر بلاطه ص ٤٦ و ٤٨ الى ٥٠)
(٢) الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٢٤١ الى ٢٦٧ .
(٣) عباس ، احسان ، بدر شاكر السياب ، ص : ١٥٥ - ١٥٦ .
(٤) م . ن . ص : ١٥٠ (نقلا عن كتاب الاستاذ محمود العبيطة ، بدر شاكر السياب
والحركة الشعرية الجديدة في العراق ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٦٥) .

(٨) انشودة المطر : مجموعة تحتوى على اثنتين وثلاثين قصيدة كتبت

- ما بين ١٩٥٢ و ١٩٦٠ ، وقد سميت المجموعة باسم احذر قصائدها .
- نشرت معظم القصائد تباعا في المجلات الادبية مثل " الآداب " (١)
- و " شعر " (٢) . أما المجموعة فقد صدرت عن دار مجلة شعر في بيروت عام ١٩٦٠ .

(٩) المعبد الغريق : تحتوى على خمس وعشرين قصيدة كتبت بين سنتي ١٩٦٠ و ١٩٦٢ . صدرت عن دار العلم للملايين في بيروت عام ١٩٦٢ .

- (١٠) منزل الاقنان : تحتوى على ثمانى عشرة قصيدة من نتائج عام ١٩٦٣ . صدرت عن دار العلم للملايين في بيروت عام ١٩٦٣ .
- (١١) شناشيل ابنة الجليبي : مجموعة تحتوى على سبع وثلاثين قصيدة كتبت عامي ١٩٦٣ - ١٩٦٤ . صدرت عن دار الطليعة في بيروت طبعة اولى عام ١٩٦٤ وطبعة ثانية ١٩٦٥ .

وبهنا ، بعد ترتيب شعر السياب حسب التدرج الزمني ان نتحسس موقفه الملتزم في المفردات والصور الشعرية وولع المباني التي شيدت منها ، والتقاط لحظات الحركة الشعرية فيها من اجل استجلاء الرؤية التي يحملها والشهادة التي جاء يؤددها .

(١) انظر في لائحة المراجع تحت اسم السياب ، بدر شاكر ، القصائد التي نشرت في مجلة الآداب .

(٢) انظر في لائحة المراجع تحت اسم السياب ، بدر شاكر ، القصائد التي نشرت في مجلة شعر .

ينبع شعر السياب من مصدرين : من ذاته ومن وطنه . ولعل حياة السياب الشعرية كانت تعبيراً عن قصة علاقة ذات السياب الصغرى الأنا ، بذاته الكبرى ، الوطن ، علاقة الفرد بالجماعة ، علاقة الآني بالتاريخي . وقد أسهم شعره في خلق هذه العلاقة واحتضنها الى حد كبير . في مرحلة تبدأ من أول العقد الخامس وحتى مطلع العقد السادس من هذا القرن يظهر انفصام في نفس الشاعر بين الذاتية والموضوعية انها المرحلة الاولى ثم تلتحق ذات الشاعر بعراقه ليتحد ا في تجربة حميمة ، اذ ينتمي السياب الى العراق ويرى ذاته من خلاله ويستقي منه هوية تلك الذات . وهذه المرحلة ثانية . ثم في مرحلة ثالثة تتحرك هذه العلاقة الوثيقة باتجاه آخر ، حين يعيش السياب تجارب العراق في جسده الذي يواجه الموت .

I

التزام الموضوع

تبدأ المرحلة الاولى من جيوكوروهي "عراق" طفولته التي تظل حية في قلبه . لقد التزمت روحه بها وطبعت لغته بأجواء القرية وعيناه بصورها بظلالها وافيائها بضوئها ، بنهرها ، بمائها ، بطبيعتها ، بالنخيل ، بطهرها ، بصغائها ، بفقرها ، بالجوع والحرمان فيها ، بهذه تكونت تجاربه الاولى - عالمه : ضوء وماء ونخيل ، وجوع وعطش . ينتقل بهذه الصور من الريف الى المدينة حيث "العراق" مجتمع من مجتمعات العالم المقهور المحروم . فيشارك هذا المجتمع أوضاعاً وقضايا يحللها له الفكر الشيوعي وي طرح الحل عليه بالثورة . العراق في هذه المرحلة : عراق الطبيعة ، القرية ، مسرح الحب والطفولة حيث الحنان دفين في الارض ، وهو من جهة اخرى عراق يضح بالآلام الناس ، وآلامهم دم يراق وجماعة كادحون .

وهكذا نتبين في شعر السياب خطين : واحد يصل ديوانه الاول بواكير

وقيثارة الريح وازهار واساطير ، وهو خطر رومانسي ، عاطفي وجداني ، ذاتي ، ان عدد القصائد الملتزمة بالنسبة الى مجموع شعره في هذه الدواوين ضئيل جدا ، لكن هذا لا ينفي عن السياب الانسان التزامه العملي ، وهو ما بين ١٩٤٢ و ١٩٤٨ عضو نشيط في الجنوب الشيوعي العراقي هذا هو الخط الثاني الذي نتبينه في شعر السياب . القصائد القليلة الملتزمة هذه دليل على أن الشاعر كان يعيش في ازواجية . ففي حين ان بدرا الانسان كان ملتزما بالحزب الشيوعي عمليا ، نرى شعره من جهة اخرى ينبع من " ذكريات " الريف من " المنديل الاصفر " ، من " الوردة المنثورة " ، من شعاع الذكرى " و " ضلال الحب " . ويردد أغنية الحبيبة " اذكريني " اذ يبعث اليها بشكاته " اليك شكاتي " . (١) أما التزامه الثورة فـ يظهر الا في قصائد قليلة .

موضوع الالتزام : العراق .

يبدو عراق الشاعر من خلال هذه الدواوين وكأنه عراقان احدهما عراق عاطفي وهو مسرح انفعالاته العاطفية يتلون بالوانها فهو جسدول جف مأوه وهو " العش المهجور ، وهو " أهواء " ، " سراب " ، " وداع " ، " هلال " و " أساطير " .
وأما العراق الموضوعي فيتجلى في القصائد التالية :
" شهداء الحرية " عام ١٩٤٢ وقصائد مجموعة اعاصير (١٩٤٨) وفي قصيدة " فجر السلام " و " اللعنات " وتتضمن بعض قصائد أزهار واساطير " تمتعات ملتزمة ، ففي قصيدة السوق القديم " شعور بالغربة ، يصفه السياب بواقعية ودقة ، وانتماؤه الى هذا السوق القديم كغريب من غربائه يتفاعل مع كآبة اوضاعه ، وهو حالة وجدانية وليست التزاما واعيا خلافا يفضي به الى الثورة والتغيير لكنه يقوده الى الحلم ، حلم الرحيل .

(١) كل هذه اسماء قصائد الديوانين المذكورين .

كم طاف قبلي من غريب ،
في ذلك السوق الكثيب .
فرأى ، وأغمض مقلتيه ، وغاب في الليل البهيم .
وارتج في حلق الدخان خيال نافذة تضاء ،
والريح تعبث بالدخان
الريح تعبث ، في فتور واكتئاب ، بالدخان ،
وصدى غناء
نساء يدكر بالليالي المقمرات والنخيل ،
وأنا الغريب أظل اسمعه واحلم بالرحيل
في ذلك السوق القديم " (١)

ولم يكن هذا التشوق الى الرحيل هروبا أو حلما مبهما ، بل اننا نستشف
من شوقه المستديم تطلعا نحو حجاب بعد من وجه الحبيبة ، حين يقول في
القصيدة " سوف أمضي "

سوف أمضي . حولي عينيك لا ترني اليا ! !
ان سحرا فيهما يأبى على رحلي مسيرا ،
ان سحرا فيهما يستوقف القلب الكسيرا ،
وارفعني عني ذراعيك فما جدوى العناق
ان يكن لا يبعث الاشواق فيا
اتركيني . ها هو الفجر تبدي ، ورفاقي
في انتظاري . (٢)

(١) " في السوق القديم " ، ازهار واساطير ، للديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٢ .

(٢) " سوف أمضي " ، ازهار واساطير ، للديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٨ .

هذه أول مرة يذكر فيها الرفاق وهو يشترك معهم بتعشق الحرية والعدالة في هذه الفترة من التزامه الحزب الشيوعي وربما كان الفجر الذي تبدى له هو " فجر السلام " الذي يصفه في قصيدة لاحقة . اذن فالثورة (١) تغلي في قلبه ، الشاب ، والحببية تبدو هنا عائقا في النضال ، يطلب منها ان لا تقف حائلا دون انطلاقة . . . لذلك فضل ديوان الشعر الذي كتبه عنها ولها ، على الشعر الذي خصه بامانه بالشيوعية . وكأن السياب شعر بواجب التزام النضال في شعره . فراح يعلن عن ديوان اجتماعي بعنوان زئير العاصفة يعوِّض عن انصرافه الى شؤون القلب وشجونه . وليس عندنا حتى عام ١٩٤٤ غير قصيدة " شهداء الحرية " قصيدة تمثل الالتزام السياسي . ويحفل عام ١٩٤٨ بالقصائد الملتزمة عشر منها تولف ديوان أعاصير وقصيدتان نشرتا في ديوان الهدايا . ولكن شعره الملتزم لهذه الفترة بلغ الذروة في " فجر السلام " و " اللعنات " المكتوبتان حوالي عام ١٩٥١ .

هذا من حيث الكمية ، فما هو نوع الالتزام الذي تجلى في الفاظ هذه القصائد وصورها ونائها ؟

للسياب في شعره السياسي لهذه الفترة موقف تباعي تقليدي يظهر في اختيار الالفاظ والصور .

بدايات تقليدية من الحماسة الى الثورة :

ففي قصيدة " شهداء الحرية عام ١٩٤٢ رثاء تقليدي يختلط فيه الشعر الحماسي بالشعر السياسي وينهج الشاعر منهج الشعر ، يمدح الابطال القتلى ويظهر الحق بجانبهم ، ويذم الطغاة والاعداء ويهجوهم ، فتندلع نار حقد عليهم وتثور ثائرتهم وهو يتوعدهم ويتهددهم .

(١) يعبر عن هذه الثورة في قصيدة " سجين " ، (مجموعة أزهار وأساطير ، الديوان ، مجلدا ص ٧٩ - ٨١) اذ فيها تعلن الثورة على الادب دون مواراة أو رمزه ، وهي مقدمة لحفار القبور " (انظر ، عباس ، ص ٩٨) .

فيعود ليلتفت الى البطل الممدوح ينتظر منه الخلاص . هذا الموقف يظهر في اختيار
الالفاظ : ان عندنا " فتكة سيفه " ، " فتحا مينا " ، " الكئاب " ، " والعصائب " والدمع
الذي لا تفرغوا ربه " و " نوايب الدهر " . . . وهي تعابير عرفها الشعر العربي من
ايام النابغة الذبياني ، والاخلط ، ويشار بن برد وايي تمام . وكذلك تتردد الصور
قديمة في وصف البهوات .

" اذا ذكروا في جحفل الحرب " يونس "

مشى الموت للأعداء حمرا سبائبه (١)

ويمتنى بهذه الالفاظ والصور نبش الشعر القومي الذي عرفه العراق في

شعر الزهاوي والرصافي والجواهري ، ففي المقطع الاخير من القصيدة :

رجال أباة عاهدوا الله انهم	مضحون حتى يرجع الحق غاصبه
اراق عبيد الانجليز دماءهم	نيا ويلهم ممن تخاف جوالبه
اراق عبيد الانجليز دماءهم	ولكن دون الثأر هن هو طالبه
اراز ريب الانجليز دماءهم	ولكن في برلين ليثا يراقبه
رشيد ويا نعم الزعيم لامه	يعيث بها عبد الاله وصاحبه
لأنت الزعيم الحق نبهت نوما	تقاذنهم دهر توات نوايبه (٢)

المعانة هنا لفظة ، مستمدة من التراث ، فالسياب يعبر عن واقعه من

خلال مرور شعري يتردد صده في الوزن والقافية بصورة النعم التي عرفناها عند المتنبى :

" نامت نواظير مصر عن ثعالبها " . أو عند الجواهري " نامي جياح الشعب نامي "

(١) " شهداء الحرية ، البواكير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص ١٠٩

١٢ م ٠ ن ، ص ١١٠ .

وتتردد كلمة "أراق" في مجال البيت كما تتردد في مطلع قصيدة الجواهرى كلمة "نامي" .
ها هو الزعيم المخلص قد نبه النعم . والخلاص هنا مرهون بالزعيم لا

بالانتفاضة الشعبية التي تقول بها الماركسية . نيا ويل عبيد الانجليز ، ممن تخاف
جوابه . لم يقل عملاء الانجليز ولا الخونة وهي الالفاظ التي عمت مع انتشار الحركات
الوطنية التحررية ولكنه أثر الالفاظ قديمة لها تاريخ في التحفير "الويل لعبيد الانجليز"
من الزعيم الحق . وتحول اللهجة الخطابية ، ونغم المدح والفخر والهجاء التقليدي
دون ابراز هذه التحرية ، تجربة ذاتية سياسية بآن معا .

فتبقى المسافة بين النضال السياسي والذات الشاعرة واضحة . ولكن
الامر سرعان ما يتبدل . وتتسحب الالفاظ الموروثة لتأخذ مكانها الفاظ اخرى يستمدها
الشاعر من الواقع الحياتي او من الاجراء العفائية التي أخذت تغير مفاهيمه وتعاييره .
ففي مجموعة أعاصير (١٩٤٨) تقف على عناوين قصائد تنبئ بالتزام السياب المنضال
الشعبي والثورة الحمراء . اول هذه العناوين : " عريد الثأرفاهتفي يا ضحايا "
وهو صدر بيت من أبيات القصيدة يشير الى تحول في موقف السياب من الموت . لقد
عرف الموت قذية شخصية بوفاة امه ثم جدته ، وها هو الان يعبر ان حياة الأمة ادم
من حياة افرادها والثأر لها مدعاة فن وانتصار على الموت يجب ان تهلل له الضحايا .
ومن موقع على عناوين " حطمت قيادا من قيود " ، وأعاصير " ، " دجلة الغضبى "
يدرك الى ان مدر كانت تغلي الثورة في عروق شابة ذاقتم من ألوان الكبت والظلم
ما كفى لاثارتها .

" أنها غضبة المياه الحبيسات تدفقن بعد طول الاسار " (١)

(١) دجلة الغضبى " ، أعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص ٤٦٤ .

كذلك فان توجهه الشاعر الى "غادة الرب تاريخ" والى "حسنا الكوخ" و"ورثا" فلاح "هدفة ابراز هذه الطبقة والتعبير عن اعتزاز الشاعر بالانتماء اليها" فان هؤلاء هم عماد الشعب وقوام الطبقة الكادحة . بإمكاننا هنا ذكر قصيدتين اثبتتا في أول طبعة من ديوان أساطير تتوجهان الى كبار القوم : الأولى "خطاب الى يزيد" ، تحاول ان ترده الى ضميره بعد أن استبد :

"اسدر بغيك يا يزيد فقد ثوى عنك الحسين ممزق الاحشاء
والليل اظلم والقطيع كما ترى يرنو اليك بأعين بلهاء
مثلت عدرك . . . فاقشعر لهوله قلبي وثار وزلزلت اعضائي . (١)

وأما الثانية فتوجه الى "حسنا القصر" بتهتكهم وهزء وتحمل على زيف الطبقة الثرية ، فيحاول ان يوقظ الضمير الوطني عند أهلها فيسألهم أين هم من الواجب النضالي ومن موت الشعب .

"ان حرم الموت المروع فسوق هامات الجنود
وجرى الدم المسفوك يخضب بالاس ، بيض البنود
وهوى الرجال على الاسنة والنساء على اللحود
ولمحت اعناق الشعوب مصفدات في القيود
فامضي الى النار العتية بالازاهر والورود !
ما شأنهن ان تألقت الاساور والعقود ؟
تسعى من الشرق المخلف ، وهو منهك الحدود
قد بات مخضوب القبور ، وست خاضبة الخدود
فلتحلمي بالعطر ، والذهب المصفى والبرود
ان حرم الموت المروع فوق هامات الجنود" . (٢)

(١) ديوان أساطير ، طبعة دار البيان ، النجف ، ١٩٥٠ - ص : ٨٥
(ملاحظة اسقطت هذه القصيدة من مجموعة أزهار واساطير)

(٢) م . ن . ٥٠ ص : ٩٠

واقع يسحقه فيهنزاً به ، ثم يرفضه ويثور عليه ويحطمه يثور الشاعر
على ما هو كائن باسم ما يجب ان يكون ، باسم ما سوف يكون .

المعجم اللفظي ومحاور الالتزام الشيوعي :

تتحرك القصيدة هذه باتجاه افقي يظهر في مقارنة بسيطة بين أول مقطع
منها والمقطع العاشر والحادي عشر . يبدأ قصيدته بالتغلغل بهزء في نعيم
حسناً القصر ، وبينئنها بالشباب الغض والمال العميم بالآلئ ، والثياب ، ويعدّها
في المقطع السابع بأن النعم لن تدوم ^{فالثورة} لها بالمرصاد . وسيتجمع المعجم الثوري
في المقطع العاشر والحادي عشر ليرسم الواقع المرتجى :

" ان قطب الموت المروع ، في وجوه الثائرين
وجرى دم المظلوم يسبح في دماء الظالمين
فالافق مختصم العواطف مكفهراً لا يبسبب
شدد العتاف على هتاف ، والانبين على أنين
وظغى دخان في اليسار على دخان في اليمين
فلتعلمي ان الاساور سوف تنزع بعد حنين
ان السجين نزا فحطم عنه اغلال السجين
والشرق محمي الحدود بكل محمي العرين
ولتعلمي ان الاسير يخط لحد الآسرين
ان قطب الموت المروع ، في وجوه الثائرين

والفن اثمر واستحان الى سواعد لا تلسين
غضبي تموج لستقر على رقاب الظالمين

هو في ابتسامات الضحايا ، وانتفاض الثائرين
فلتنبت الأرض الخراب على سنا النجم الحزين
صبارها ٠٠٠ انا سنملاً عالم الغد ياسمين
ولتلق أحداق الطغاة فسوف تطفأ بعد حين
ان زحمتها ، حيث اتقدت ، سواعد لا تلين
تمضي ، تموج لتستقر على رقاب الظالمين" (١)

الفاظ هذه القصيدة تبرز الصراع الطبقي والنضال الشعبي والثورة الشيوعية
والمواقف التي أخذت تعم الاجواء العربية . فليس الكلام هنا على الوطن أو
على الأمة العربية ، انما الكلام عن الشرق الذي يحيي دياره من وطأة الغرب
المستعمر . والرأى الثاني هو الذي يحمل على تفجير الواقع من أحل تحويلة ،
" فالاساور سوف تنزع بعد حين " و " الأسير يخط لحد الآسرين " وستطفأ
احداق الطغاة المظاة بعد حين ، وذلك وعد بالسلام والاستقرار والعدل . وقد
اقتنع الفن بهذه الواجبات وبالوسيلة (أى الثورة) ، وتجنبد للقضية فلم يعد كلاما
منظوما منمقا بل أنه " اثمر واستحال الى سواعد لا تلين " ها هو ينزل الى
ساحة النضال عاملا على اضرام النار الثورة بما يغلي في قلبه من هوس وكبت
وحرمان ، مآل حلمه ان تنقلب الاوضاع رأسا على عقب .

يجوز اعتبار هذه القصيدة مدخلا لشعر السياب الملتزم شيوعيا " وجله
في قصائد ديوان أعاصير . ولذلك علينا ان نجعم معجم هذا الديوان لنتبين في الالفاظ
نوع القضايا التي تناولها شعر السياب الملتزم في هذه الفترة . فالالفاظ
تحتشد حول محاور أساسية تبرز القضايا التي التزمها السياب .

(١) م٠ ن٠ ٥٠ ص : ٩٢ و ٩٣ (ملاحظة سقطت هذه القصيدة من مجموعة أزهار وأساطير)

القضية الاولى هي قضية الشعب، وتتردد هذه اللفظة اكثر من ثلاثين مرة في القصائد العشر، من ذلك: " فالشعب قد هتك الحجاب " وقد هم غيظ الشعب بانفجار " ، " اعصني يا شعوب " ، شفاء شعب " الشعب يعلم " الخ . . . وهي لفظة محورية ترافقها لفظة الكادحين وقد مر ذكرها خلال قصائد ديوان أعاصير اكثر من عشرين مرة ، مثال ذلك : " جموع الكادحين " " أكدحي " ، " سجون الكادحين " ، " الجاعات الكادحين لظى " . وقد تجتمع اللفظتان في بيت واحد فتكتفان معناه :

" يا شعب انت غد فان لم يؤمنوا

بالكادحين ، فلسست للكفار " (١)

من هم الكادحون هؤلاء ، انهم " العامل " و " الفلاح " وأصحاب الاكواخ " . انهم اليتامى " والثكالى " و " الضحايا " ، الذين يلاحقهم " العار " وتشنهم جراح الظلم ، لذا يضحون " شهداء " ويبقون " احرار " . القضية الاولى هي قضية نصرته هذا الشعب الذى يعاني من ظلم " الطواغيت " و " الطغاة " من " الفاشية " من السفاح " والجلاد السكران " هتلر الحلفاء " . وتأتي لفظة الطغاة ثالثة من حيث تكرارها في قصائد أعاصير ، وتحتل لفظتا " استعمار " و " مستعمرين " المرتبة الرابعة ، وتأتي بعد ذلك لفظتا " الاغنياء " و " الثراء " . وفي قصيدة " مأساة " " الميناء " جمهرة من هذه الالفاظ تعطي جو الثورة العاصفة التي كانت تملأ شعر السياب الملتزم في حدود عام ١٩٤٨ .

(١) " صحيفة الاحرار " أعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٤٨٥ .

" وعدل ان تجرع كل حُرر
حلال لابن (لندن) في حمانا
وجوران نمد يدا اليه
جموع الكادحين وجمعتنا
وحقد ان ذمت سواء حقدنا
على المستعمرين يصب نارنا

يد المستعمرين قذى وصايا
دم ابن الرافدين . فلا عتابا
وحق ان يعد لنا حرايبا
مصائب لست ادركها حسابا
فلا لقاء الا مستطابا
وابناء الثراء لظى مذايبا (١)

قضية الشعب في مواجهته طغمة الظالمين والمستعمرين هي قضية العبودية التي فرضها الطغاة عليه وهي قضية "الجوع" و "الفقر" و "الحرمان" . وكل هذه مرادفات للموت في قلب الحياة . ويرى السياب ان "الجوع" و "الحرمان" هما من ثمار الاستعمار والعمالة، فيحقد الشاعر على احد الشيوخ ان " اهدى الى القائد الغربي الجنرال مونتغمري سيفاً من ذهب محلى باليواقيت في نهاية الحرب العالمية أثناء مرور بالعراق" . (٢) يقول :

و " هو بالامس واهب (القائد الغر
بي) زلقى اليه سيف النضار
ضلع من أضلع المـــــرا يــــا
تحت انظار كل جوعان عاري" (٣)

ويظهر الحقد في ترداد صفة الجوع والعري في البيت الواحد مرتين ، وتبرز النعرة الموجعة في التشديد على صيغة المفرد " كل جوعان عار" ، حتى يؤكد المعنى الذي ربما كان عاما وواسعا في صيغة الجمع .

(١) مأساة الميناء " أعاصير" ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٤٧٢ .

(٢) الديوان ، المجلد ٢ ، ص : ٤٦٦ .

(٣) " مجلة الغضبى " أعاصير" ، ديوان ، المجلد ٢ ، ص : ٤٦٦ .

وتشتد السخرية في هذا المقطع حيث يجعل السياب مصائب
الشعب نتيجة مباشرة لوجود العملاء وتصرفهم بمقداراته:

" قذف " الأجير " برائديه وصحبه في جانبه، فغص " بالعملاء"
النائمين على الحرير وحولهم شعب ملاقده على الغبراء
التاركين لكل كوخ آهنة ولكل قصر ضحكة استهزاء
السارقين من الرضيع وأمة " لبنا " لكلب نايح وجراء
السالبين من العذارى بسمة ذابت فكانت " لعة " لحداء" (١)

ويقدم التصور الشيوعي العنف وسيلة لحل مشكلات هذا الوضع.
ويتخلى الشاعر عن موقفه الرومانسي الداعم، ويستحيل الدمع ثورة دم يجسرى في عروق
شابة فيقول:

(والحر أبعد غاية من أن يرى في الدمع تخفيفاً من البرحاء
فالحكم للدم والسلاح المنتظى والحرب لا للدمعة الخرساء) (٢)
وتتكرر الفاظ " الدم القاني " ، " الطعنة الحمراء " ، " الثورة الحمراء " كما
تتعدد أسماء " السلاح " و " الخنجر " و " المدينة " و " النصل " . واللفظة
الثانية التي تأتي بعد لفظة " الدم " من حيث تعدادها، هي لفظة " النضال "
و " الكفاح " . وتجمع هذه الالفاظ في أبيات متتالية تظهر مدى رغبة الشاعر
في العنف النضالي إذ يقول: " لو استطعت لكنت . . . "

(١) " حطمت قيوداً من قيود " ، أعاصير، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٤٣٧ .

(٢) " في يوم فلسطين " ، أعاصير، الديوان ، ص : ٤٤٧ .

"أعدت أجعل من دمائي ثورة تجلو غشاوة هذه الابصار
الشعب يعلم عن يقين انها بوق النضال ومنبر الاحرار
حان الكفاح فانزلتها طعنة حمراء في صدر الحليف الصارى" (١)
تؤلف هذه الالفاظ مع لفظة " النار " و " اللظى " المتكررة ،
المعجم اللفظي الذي بنى منه السياب شعره في فترة التزامه الشيوعي .
وكانت لهجته حماسية ، سعيا للتأثير في السامعين أو القراء واثارة
لحماستهم مع الشعب وضد الطغاة والعملاء . ومن أجل ذلك درج على
بعض الاساليب الشعرية التقليدية ، فاعتمد النبرة الخطابية المعتمدة على
تكرار الصيغ المتشابهة كما في قوله :

" والمنشدون الهاربون الى ضفاف المستحيل
القانعون من الحياة بكوخة بين النخيل
الثائرون على ضجيج المدن والعلم (الدخيل) (٢)
ثوقولسه :

تلك الأكف الهاويات على الطغاة الادنياء
تلك العيون الدامعات يوج منهن اللهب
تلك اللواتي ترهبون وفر منهن المريب
تلك الدموع بأى كف سوف أمسح من نداها؟" (٣)

(١) صحيفة الاحرار، أعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٤٨٠ - ٤٨١ .

(٢) " الى حسناء الكوخ " ، أعاصير ، الديوان ، ص : ٥٠٨ - ٥٠٩ .

(٣) م٠ ن٠ : ص ٥١٠ .

هذا من حيث الالفاظ التي تكررت في ديوان أعاصير. أما في قصيدة " فجر السلام " فقد تكثفت الالفاظ التي تبرز قضية الموت والنقمة على المال، وهي الفاظ تحمل الموت في تفاصيله الواقعية، من غير ان تفلسفه أو تأخذ منه موقفا فكريا أو عقائديا :

" الكفن - القبر - التابوت - النعش - المسامير - الموت - عظام - اشباح - ثرى " ، كما تجىء هذه الالفاظ بصورة عادية بسيطة في الاشارة الى المال :

" سلعة - الفضة - الدولار - الذهب - المال - يشتري التجار " .

لقد اكتمل المعجم الشعري الذي صاغ منه اسياب شعره الملتزم في تلك الفترة ، ولن يضاف اليه الا القليل بعد ذلك حتى اهتدى الى الرمز الاسطوري . وكما ضم معجم السياب الفاظا قديمة ومفردات نضالية من وحي الأجواء المعاصرة ، فقد جاءت صورة أيضا خليطا من صور تقليدية وصور رسخت في مخيلته منذ ايام الطفولة ، وصور نابغة من التخيل لما يجب ان يكون ، اعني من الصور التي يتدعها الحرمان ويلونها التمني .

الصورة الشعرية وحركية القصيدة الملتزمة شيوعيا :

أما الصور الشعرية التي تتضمنها قصيدة " فجر الاسلام " (١) فلا تتألف من المفردات النضالية فحسب . واذا استطاع القاموس الاشتراكي ان يمد السياب بالكلمات فان منبع الصور بقي في اعماق نفسه حيث الريف وحياة الشعب الوديعة . هذا محور اساسي من محاور الصورة عنده ، يستعمله في شعره الملتزم ، في هذه القصيدة بالذات لاثارة الحماسة ، مذكرا القارىء بالسعادة البكر التي كان الريف يعرفها او التي يمكن ان تكون اذا حوى الريف أهله من وطأة المستعمر المحارب العدواني . هنا مشهد للحصاد ، وهناك ذكرى جمال امرأة " كانت كما رجي خيال ، للهوى الاول " وايضا صور هناء العيش اذ وقّعت يد خيرة معاهدة السلام . وبعد ان يفضح الشاعر الواقع الاسود لايام الحرب ، يعود فيرسم الغد المشرق عندما يحلّ السلام . ويستعمل

(١) " فجر السلام " ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص ٢٤١ الى ٢٦٧ .

الطباق والجناس الصوري، وفي صورته يستخدم قدرته الفنية لتصوير بشاعة الموقف حيث اراد الشاعر ان يشير الحماسة ضد الوضع المرصوف، الا ان صورة ترق وتغرب من الحياة اليومية وتصبح حميمة اكثر حين يريد الشاعر ان يتغلغل الى النفوس. فيؤثر من أجل تنمية الامل بمجتمع أفضل . هكذا كان شأنه في المقطع الذي يتبدى بهذه الكلمات: " صور لنفسك في الخيال " . وكأن السياب جالس مع القارئ يتصفحان دفتر صور مقسوما الى قسمين: واحد يمثل بشاعات الحرب، وآخر يمثل جمالات السلام ، حتى اذا انتهينا من النظر الى الدفتر ، بقي للقارئ أن يختار بين القسمين ، فيأخذ موقفا من قضية السلام والحرب ، ويكون موقفه بالتالي ناتجا عن انفعالاته ومدى تأثير الشعر فيه، فكأن موقفه رهن بجودة الشعر . وجودة الشعر هنا مرهونة بذوق الشعب وحجم مداركه ، لذا كانت صور السلام مستقاة من الحساسة اليومية . ولذلك عاد السياب في بعض الاحيان الى التأثير بواسطة الصور التقليدية كما في هذا المقطع:

" صور لنفسك في الخيال أباك في وسط الحريق
يد عرك بلاصوت الايح ، وقد تخبط كالغريق
ويمد من خلل الدخان يديه . . . يبحث عن طريق " (١)

انها صورة تقليدية ، قريبة من الذوق الشعبي . . وسنترى الصورة تقوى لتصبح اعماق وادق وادل عند تصوره وضع الام:

" وانظر لاملك وهي ترقد في التراب على قفاها
تتجاذب العقبان ثدييها وفقاً ناظرها
وتلق من دمها الكلاب ، وينخر الدود الشافها " (٢)

هنا يتكلم الشاعر بواقعية عن الموت " ترقد في التراب على قفاها " ، وفي البيت الثاني تلوح اسطورة بروميثيوس الذي نهشت الكواسر أحشاءه ، وهو مربوط الاطراف

(١) م . ن . ٠ : ص : ٢٥٩ .

(٢) م . ن . ٠ : ص : ٢٦٠ .

حكما من ربا الاوليمب عليه . وها هي الام المقدسة تضحي فريسة للعقبان تتجانب
تديبها و" يفتأ ناظرها " . ربما كانت هذه الصورة للفتاة المنتهكة حرمتها ، والمسلوب
بصرها ، أساس التجربة التي ستجدها قصيدة " المومس العمياء " بعد ثلاث سنين .
وتتالى الصور الموهلة في الواقعية الى حد النفاذ منها الى اقاليم سرالية ،
وفيها من العنف والخيال او من العنف الخيالي ما يذكر باللوحات الحديثة للرسام الاسباني
سلفادور دالي ، " الزوجة تركض بين اشباح الجياح ، شعشاء تلهث " . . . وجثة الابن
" تزحف دون رأس " ومرضخ الابنة " ممزق " ، " يسحق بالحذاء " . وتقابل هذه صور
السلام حيث الوالدني ليالي الشتاء يقرأ امام الموقد ، وهذه صورة انجليزية الايحاء لرغد
العيش حيث الوالد في كرسيه امام المدفأة يقرأ ويدخن الغليون .
الصورة المأخوذة من الواقعي هي اجود بكثير من الصور التي يبتدعها الشاعر
ليخلق منها عالما افضل . انه كان واقعي اكثر منه مثاليا . فكأنه كان مقيدا بالواقع
ينظمه قصائد فحسب ويعد اللوحات التي مثلت الحرب والسلم ، يورد السياب مشاهد المآسي
التي يتخبط فيها الشرق ، ويقابلها بمشاهد الثورة التي ستبيد هذه المآسي .
مشهد المآسي يمتد على خمسة عشر بيتا يجهلها الشاعر نتيجة من نتائج
فحلة قابيل ، وكان المأساة الأولى في البشرية لعنة ما زالت جرحا حيا يلتهب في كل
حرب وتكرر ويلاتها عينها .

" ظل لقابيل ألقى عيباً ظلمته
فحما تصدى له الباقي بمقلته
اذا تضرع ، فاندك الفضاء جدى
وانقض - من حيث تهوى الشمس غارية -
رجليه يعد وويلوي جسمه العنق
من فرط ما طال واسترخى وقد صهرت
لا ما يعد ابن عام : له الغسق
كأن كفيه مذراتا ترى . . . ودم

ولألا البدره فأستندناه وانبسطة
وأزلت لثة الشيخ التي هربت
تنساح كاللعنة السوداء يلقها
يا رما سرت الموت بأن هلكوا
شدت عليها يد عجفاء يدفعها
شلت يدا طالما التفت أصابعها
واستجهضت كل انثى وهي تعضها
وقوست من ظهور كي يطاولسها
يمناه بالشوق . . حتى أظلم الافق
من شدقه الادرد المفغور تندلق
يعد الردى ، نسله المطموس والحنق
قذائف كعيون الجن تنطلق
حقد ويقتات من اعصابها فرق
ثم ارتخت عن وليد بات يختنق
وايتدفأ باللظى والمدن تحترق
قزح يلج ارتفاعا وهي تنسحق (١)

تقع هذه المآسي بالدرجة الاولى على الاطفال الابرياء على " الرضيع " و " الوليد " .
ولا تستغرب هذه الحسايسية عند السياب ، وهو الذى فظم عن امه باكرا ولما يشبع
من حنانها . لذلك يزخر شعره بصورة الرضيع المحروم والشدى المنتهك ، وتمتد هذه
الصورة الى " فم الجياع " ثم تأخذ لونا آخر عند الظالمين فيغدو الفم شديقا
ويتحول الشدق في العالم المظلم الى مقبرة ، كما في الابيات الاتية :

" وانداح من لجة الليل التي شحبت
كأن مقبرة طال الزمان بها
شدق يزيد اتساعا كلما وقعت
ستر الدجى خفقت من كوكب غريا " (٢)

.....

" وما طفا عن شفاه الطفل من لبن ؟
أوحلمه المومس الشوها من عار ؟ " (٣)

.....

" وانمط مثل عجين الرخو مرضعها
لصق الثرى واكهمر الوجه وانقلبا " (٤)

(١) م٠ن٠ ص : ٢٥٤ ٢٥٥ ٢٥٦ ٢٥٦

(٢) م٠ن٠ ص : ٢٤٨ - ٢٤٩

(٣) م٠ن٠ ص : ٢٤٣

(٤) م٠ن٠ ص : ٢٥١

صور الرضخى وا تدرى تمثل الجوع والحرمان والحنان من جهة ، كما تمثل شرف النساء وحرمة الأمة • وتتكرر صور المرض المستباح حتى تضحي بغداد مومسا عمياء • واما الآفة الببرز التي تعرض المجتمع لهذه المآسي ، فهي شهرة المال والتجارة بالاسلحة - هذا هو ثمن الاحرار - مأساة حياة العمال في معمل الاسلحة ، حيث تغسر لقمة الواحد منهم بدم الآخر لانها تمر بلعبة البيى والشراء والصناعة والاستهلاك يقول :

"ويتاج بالدرهم المجبول من دمها
فيس الدم الثرمها شر تجار
واستأجروها لصنع الموت منها لها
بالزاد يبقى دما فيها لجزار
أعمارها مثل بئر للدم ابتلعت
جيلا سواها يهن باتاعه الشارى * (١)
وأىضا :

"أدوى على ظهر من لم يقدر يعصره
عن سلعة تعبر الدنيا ، قد ولا * (٢)
هذه هي مأساة الشعب ، مأساة الجوع والحرمان والظلم والعار والمتاجرة بهذه المآسي ولكن :

"ليل العبودية النكراء صدغه
مهوى ذواغيث واستيسال ثوار * (٣)
هذا هو المقطع الاخير من قصيدة "فجر السلام" ، انه الفجر الذى يظل بعد العبودية • صور تقليدية أخرى تجعل الظلم والحرب ليلا ، وتصور السلام فجرا • وطريق السلام لا يقل عنفا عن عنف الحروب ، وان الانتصار على الموت لا يكون الا بالموت • وهذا الموت مترجمه الثورة عنفا ضد الطغاة ، تجار الموت • الانتصار على الموت هنا موت يثار به للمسحوقين لا موت يفتدى به الفقراء •
الثورة هنا تؤمن العدل لأنها تقابل الموت بالموت • انه الموت ثارا ونقمة :

(١) م • ن • ص : ٢٦٦ •

(٢) م • ن • ص : ٢٤٤ •

(٣) م • ن • ص : ٢٦٤ •

" سل تاجر الموت كيف اصطك من فزع

لما رآها ؟ وكم اودت بتجار

وسمرت نعر طاغوث بما شرعت

كفاه من خنجر يدمي واطغار " (١)

القضية قضية صراع على الموت ، فاما ان يموت الطغاة وتنتصر يد السلام ،
واما ان تبقى الايدي المتاجرة بالموت تعبت بالشعب . هنا مقابلة بين يد الموت يسد
السلام " هذى اليد السمحة البيضاء " ، الموت اوهي يدا من ان يشابكها " . فسي
مطلع القصيدة يعدد الشاعر ما جنته يد السلام " مدت الموت بأعمار " - " لمت الاحقاب
واعترضت مما انطوى في دجاها " - " مست الصخر فاخذن " - " كم مسحت جرحا " -
" كم ازهقت انفاس جبار " . . . هكذا ينشد السياب ايمانه في مطلع القصيدة ، ويفسره
بالصور واللوحات والمشاهد المؤكدة والمضادة ، حتى اذا بلغ نهاية القصيدة عادت هذه
اليد فأطلت مظمنة :

" وتطل من افق يفتحه

الشروق الى الحفاني

أيد تشير الى الرقاب المشرئبة؛

" لا تخافي !

لن يفصد الجلال عرقا من عروقك

لارتشاف " (٢)

(١) م . ن . ص : ٢٤٢ - ٢٤٣

(٢) م . ن . ص : ٢٦٧ .

هذه القصيدة نموذج لما وصل اليه الشعر السياب الملتزم لتلك الفترة وهي تروّج للسلام عن طريق الثورة وتفضح واقع العنف الذي يتعرض له الشعب ، وتجتمع فيها صور من الريف وصفائه تضرم الحنين الى سلامه وطهره ، كما تتخللها صور من الواقع تضرم نار الثورة وتحمل على الحماسة . انها فترة تصويرية في شعر السياب ، صورها حسية اى انها تعول على الحس ، فقلما تقع على لوحة تخلو من صورة الرضيع وترجع هذه الى معاني الحرمان والشهوة والطلب ، او صورة اليد التي ترجع الى معاني السلطة والفعل ، او صور العيون والمقل التي ترجع الى معاني ظلمة ليل الاستعمار والحرب وترقب فجر السلام .

ثم ان الصور على ثلاثة انواع : صور بسيطة سطحية قريبة وصور مركبة تؤلف لوحات ومشاهد ، والصور الرؤيوية تلامس الخارق كما في البيت :

" فالجسم مقبرة كبرى . . معلقة تستعرض الشمس في ذراتها الحقباء " (١)

يلحظ ايضا استعمال السياب للرمز الاسطوري ، ولكنه يبقى تلميحاً وتميمات متفرقة .

تبقى القصيدة مجمع لوحات ومشاهد ، يراد من تتابعها هدف سياسي . جاءت المشاهد والصور متتالية ، يلحق بعضها ببعضها الاخر في حركة افقية مسطحة ، وغاب عن القصيدة التلاحم العضوي ، الذي يتغلغل في اعماق النفس البشرية فيهندسها من جديد .

ازدواجية الذات والموضوع

ان ثمة فرقا في شعر السياب حتى الان بين الموضوع والذات بين الشاعر وموضوع شعره فالشاعر يعي مشاكل الشعب وقضاياه ويحيهاها ، وقد اقتنع عقليا بال طرح الماركسي لحل هذه القضايا ، فلجأ الى الشعر يوفق ما بين احساسه بقضايا الشعب وقناعاته المستجدة

في الماركسية وذلك من اجل غد افضل يحل فيه السلام والعدل والحرية ويكتب فيه للشعب الحياة . هل هذا دور الشاعر حسب ايمان السياب في هذه الفترة؟

الامر الاكيد هو ان السياب كان حتى عام ١٩٤٨ شاعرين، يتنكر الملتزم منهما للشاعر الذاتي . يقول في قصيدة " اساطير " هازئا بالشاعر الحالم :

" وننسى الغدا

على صدرك الدافئ العاطر

كتهوية الشاعر" (١)

ويتنكر للشاعر الحالم :

" لا تسامره انه شاعر ضلّ بدنيا الخيال والاهام" (٢)

أو المداح اللاهسي :

" واستنزف الشاعر اللاهسي ملاحنه

في مدح سكران أو تعجيد خمار" (٣)

ولكنه في قصيدة " اللعنات " وديوان اعاصير اى في شعره المتمزم ، لم يعد يتنكر

له احيانا فحسبه بل خالط تنكره للشاعر الحالم اللاهسي نفحة مع الاحتقار او الشفقة :

" لو كنت من أهل " البروج " لقلت ابكاك الحبيب

فاستبشر المستعمرون وردوا عاش الادييب" (٤)

هذه السخرية تظهر ان السياب مؤمن بوجود التزام الشاعر النضال ضد المستعمرين ،

فهو يؤنب الشعاعر ،

" الذى لا أنه الكادح الغرثان ٠٠٠ تلهمه

شعرا ولا الايم الغرثى ، وطفلاها" (٥)

(١) " اساطير ، ازهار واساطير ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٦ .

(٢) سراج ، البواكير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ١٠١ .

(٣) قصيدة اللعنات ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٣٧٥ .

(٤) الى حسناء الكوخ ، اعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٥٠٧ .

(٥) قصيدة اللعنات ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٣٨٥ .

وفي مكان آخر

* وليصرف القلب عن لمياء يعصره للباءسين، فماذا انت تنتظر؟
كم شاعر قبله انسابت قصائد ه فاستقبلتها قلوب مسها الخدر. * (١)

لقد كان السياب في هذه المرحلة شاعرين : شاعر الحب ، وشاعر الالتزام الشيوعي .
فكثبت الذات (الأنا) دواوين غزلية وجسدانية، واستكثب الواقع الشاعر دواوين وقصائد
ملتزمة . ولقد جاء شعر السياب في الالتزام هذا تصويرا . والصورية (ولست
اقول الصورة) تنقل واقعا ولا تعمل فيه تحولا . وجل ما تحدثه هو فضح بشاعة
ما هو كائن أو اظهر جمال ما يجب ان يكون وهذه امور تحدث ردة فعل عند
القارئ وحماسة وهي ليست دعوة لمشاركة القارئ في اكمال تجربة الشاعر
الخالقة واستكمال العمل الفني ، والرؤية الجديدة . الصورية تبقى عند حدود
الواقع تأتي نتيجة تجربة ماضية ، يمتد تأثيرها في الحاضر وليست تجربة حاضرة
لفتح امكانيات الغد +

لقد اكفى السياب بوصف المآسي ، بوصف الجوع والحرمان والعطش وان في
تلك اللوحات ما يحض على الثورة . لكن الحلم يبقى منفصلا عن الثورة ووظيفة الشاعر
كانت في فضحه الواقع وفي استشارة القارئ ضد الظلم ولكن الشاعر لا يفتح عوالم
اخرى انه يهدم الواقع واذا شاء القارئ ان يبني المستقبل فمن شأن القصيدة
الملتزمة حزبيا ان تحول نظاره الى العقيدة او المبادئ الحزبية والنضال المسلح
والعنف . ينفعل الشاعر الملتزم بهذا المعنى - بقضية الموت - ولكنه لا يعطي
بديلا ، لا يفتح مجالا لتخطي الواقع بالثورة التي رسمها الحزب . فان النعاني
مدّدة . في هذه المرحلة جاء شعر السياب في شكل تصويري والى حد ما مصنوع .
قد يصح هنا السؤال التالي : لماذا ، في الفترة التي ظهر فيها الشعر الحر* (أكان
بدرأم كانت نازك الملائكة الرائدة) لم يكن هذا الشعر شعرا ملتزما بل كان موضوعه

(١) م٠ ن٠ ص٠ : ٣٨٢

الحب والوجدان؟ اليس الشعر الحر ثورة في عالم الشعر؟ ولماذا لم تصلح تجربة الالتزام الشيوعي لتفجيرها عند السياب؟ هنا يعيدنا السؤال الى عمق الثورة في الذات الشاعرة، ومدى علاقة هذه الذات بواقع المجتمع ومستقبله. هل هي مطالبة بالخلق والابداع أم لا؟ وبهذا المعنى نستطيع ان نتساءل عن قيمة شعر السياب في هذه الفترة؛ فاذا كانت " المعاصرة تعني المشاركة والفعل في تكوين العصر وخلق مجاريه الرائدة وليس مجرد استيعاب مقتضياته والافتتاع بها ومواكبتها" (١) فأتنا نفهم ان يكون التزام السياب الشعري في هذه المرحلة الزاماً، اذ انه لا يملك خلق مجارى التفكير الرائدة، لان الحزب سبق فوضعها له وبقي عليه ان يشيعها في شعره. الا اننا نجد العلة الاساسية في هذا التقصير عن الابداع وخلق المجارى الرائدة، في كون تجربة السياب الشعرية فترة التزامه الشيوعي لم تنزل في اعماق كيانه الذاتي. لم تتحول قناعات السياب وأحلامه الشيوعية الى مادة حية يعيشها، يختبرها لتتكون منها تجربة هي منطلق الشعر الملتزم بحق. لكن ما دعا اليه السياب في شعره خلال هذه الفترة بقي هدفاً خارجياً يشير الشعر اليه اشارة من بعيد.

من هنا ان القسم الاكبر من الكلمات حافظ على مدلوله المباشر العادى المتداول في النثر والخطابة، وان صورته جاءت لوحات وهي مهما تبلغ من برعة التصوير لم تتضافر لتشيد بناءً شعرياً حياً متكاملًا.

ولعل السبب الاساسي في ذلك يعود الى ابتعاد الشاعر عن سائر ذاته اى تنازله عن تحسس الجوانب الاخرى التي كانت تعيش في ذاته، والتي لم تستطع التجربة الواقعية الاشتراكية ان تشملها. فجيکور التي هي جزء من لحمه ودمه غابت عن شعره الشيوعي ذلك لأن السياب في معركة الشعب، واحد من

(١) نعيمة نديم : الفن والحياة ، دار النهار ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ٢٠ .

ملايين ، ابن عالم مظلوم ، محروم بين المحرومين ، لا وجه مميز له ، ولا ملامح خاصة ، فلاعجب في أن يتألم السياب من هذا الانفصال . وان يظهر هذا التشتت في شعره فينقص من قيمته الفنية .

لقد وضع السياب شعره في خدمة قضية الشعب ما بين عامي ١٩٤٨ ، ١٩٥٢ حسب المفهوم الاشتراكي الواقعي للالتزام كما كان شائعا في أوساط الوطن العربي . ولكن هذا المفهوم عند السياب سيتطور كما تطور عند غيره من المثقفين والمفكرين والشعراء العرب ، وسيضيق هذا المفهوم بتطلعات السياب القومية وتجربته الانسانية والفنية كما سنبين . فيخرج من هذا النوع من الالتزام ، ربما لانه لم ينجح في جعل هذا الالتزام تجربة ذاتية موضوعية في آن معا . ومما لا شك فيه ان تحول السياب عن الالتزام الاشتراكي صحبتته خيبة امل عميقة من الحزب والملتزمين فيه من شعراء ومثقفين مما ادى الى حملته عليهم ، حملة لم تطفأ نارها حتى لفظ الشاعر آخر أنفاسه .

ومع ديوان انشودة المطر ندخل الى فعل الحب الذي حمل ذات الشاعر على معانقة العالم من خلال اتحادها بالعراق ، ارضا وشعبا ووطنا .

والشعر في هذا اللقاء ليس خادما قضية معينة ، انه الابن الوحيد لتجربة الحياة ، في الحب والنضال والالم والامل بغد أفضل . وهو ليس وسيلة صورية موسيقية للتعبير عن آراء وافكار تضح في ذهن الشاعر ويريد إعلانها ، لكنها العبارة بين نفس الشاعر والآخرين ، انه مكان اللقاء ، لقاء تتعدم فيه المسافات العقلية لتتصهر القناعات بالشعور ويظهر الالتزام من طبيعة الشعر وتأتي القصيدة وحدة متكاملة تشهد بتراسها ووحدتها المتكاملة على التزام صادر عن ولاء للفن وصدق قومي في آن معا .

II

التزام الذات بالآخرين

هذه المرحلة الشعرية الواقعة بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٦٠ تمثل لقاء الذاتية والموضوعية في شعر السيّاب . هذا اللقاء لا يتم فجأة ولا بشكل نهائي أو في وقت محدد ، لكنه يتبلور في تجربة طويلة ، متعددة الجوانب انها تجربة التزامة . وفيها تلتقي ذات الشاعر بالعراق ، كما تلتقي الثورة بالحلم بعد ان كانا على انفصال في المرحلة السابقة حيث ولدت الثورة في نفس السيّاب شعرا ملتزما بالمعنى الحزبي في حين ولد الحلم الشعري الوماني .

في هذه المرحلة ، تقترن الثورة بالحلم وتذهب التجربة الفنية بالسيّاب الى خوض معركة الوجود بحرية الملكة الفنية . وبذلك تستحيل نار الثورة نورا يضيء رؤية الغد التي يبينها الشاعر بالحلم . هذا اللقاء هو ميزة التزام شعر السيّاب في هذه المرحلة وكأن الشاعر يحمل ذاته الحاملة الى قلب العراق ، ويرميها في وسط اتون ثورية . الذات تتوب الى العراق وتشفى من فرديتها ، والعراق يتوب الى الذات الشاعرة فينجو من التجريدات العقائدية ونظم الشعارات . فالالتزام عملية تحوّل متواصل ، والشعر هو المحوّل وركيزاته الثورة والحلم . يغير الشعر الذات والعراق . تتغيّر الذات اذ تحيا العراق وقضاياها ، وتتغيّر العراق اذ تعيد خلقه ذات الشاعر وفق ما تحياه من ثورة وحلم . " انها المجازفة الكبرى " ، حيث يلقي الشاعر " بذاته " في عراق الثورة ليموت فيها عطشا وهو يرجو الماء ، حتى اذا نزل المطر ، انبثق الحلم من بعد ظلام واضاءت الرؤية صورة المدينة البهيّة التي كان لا بد لها من أن تأتي على صورة جيكور . والالتزام في هذه المرحلة لقاء قبل كل شيء بين الشعر والشاعر ، بين الموضوع والذات ، بين الأنا والآخرين - وذلك مستوى اول من اللقاء يخرج الشاعر من عزلته . أما المستوى الثاني فهو لقاء بين الواقع

اي ما هو كائن وما سيكون ، بين الثورة على الواقع ، والحلم بالغد . وذلك
يصح الشاعر واحدا من صانعي غد الامة ، مبدعا لمستقبلها .

وكما يظهر الالتزام لقاء بين الفردية والجماعية ، سيتضح في ديوان

انشودة المطر لقاء بين الشكل والمضمون . ان لم تعد المعاني جاهزة
مستقاة من ايد يولوجية معينة أو خبرة سابقة ، بل هي تجربة حاضرة ،
وتصح الثورة الحقيقية في أعماق الانا والذات . فالنفس تحبس كيانا جديدا يلح نسي
البحر والشاعر يبحث عن عدل جديد لموسيقى النفس الجديدة . هذا البحث
هو مرحلة النضج عند السيّاب ، وهو مرحلة التكامل والشمول والتجسيد .

يسجل ديوان انشودة المطر مسيرة التجربة التي عاشها السياب

في التزامه خلال هذه الفترة . وتتجسد هذه التجربة في مواضع ثلاثة :
في وجوه افراد ، وفي قلب الجماعة ، وفي وسط المدينة ، لينتهي الى جيكور ،
المآل الاخير وارض الميعاد والمدينة البهية .

ويأتي ترتيب ما اخترناه من قصائد الديوان حسب المراحل المذكورة

كما يلي :

١ - وجوه الافراد : من المومس الى جميلة بوحيرد .

انها تجربة الأنا الملتزمة ، في موقفها من الحرمان والموت . في هذا الموقف
ازمنة ثلاثة :

- زمن الانفعال في قصائد : " حفار القبور " ١٩٥٢ ، " غريب " ١٩٥٣ ،

" المخبر " ١٩٥٤ ، " المومس العمياء " ١٩٥٤ .

- زمن الموت والانبعاث في قصيدتي : " رسالة من مقبرة " ١٩٥٦ ،

" النهر والموت " ١٩٥٧

- زمن التخّلي والفداء في قصائد : "مرجى غيلان" ١٩٥٧
" المسيح بعد الصلب " ١٩٥٧
" جميلة بو حيرد " ١٩٥٩

٢- تجربة الجماعة الممتدة من "يوم الطغاة الاخير" الى "قافلة الضياع"

انها تجربة الالتزام بقضايا العراق وواقع العالم العربي ، فهي تعرض الوانا من الالتزامات السياسية والعقائدية من شيوعية وقومية ووجودية ، وتتوزعها ازمدة ثلاثة .

- زمن الواقعية الاشتراكية كما في قصيدي : "يوم الطغاة الاخير" ١٩٥٤ ،
" الاسلحة والاطفال " ١٩٥٤

- زمن نضج التجربة الشعرية الملتزمة كما في قصيدة " انشودة المطر " ١٩٥٤

- زمن التجربة القومية العربية كما في قصائد : " مرثية الالهة " ١٩٥٥ ،
و " قافلة الضياع " ١٩٥٦ ، " وفي
المغرب العربي " ١٩٥٦ .

٣- ترافق هاتين التجريبتين تجربة ثالثة هي تجربة التزام الشعر بالمكان ،
بالمدينة . انها تجربة الشاعر مع الحضارة كما يحياها في قلب المدينة . مسيرة
هذه التجربة تذهب بالشاعر من المبغى الى جيكمور فتتمد من عام ١٩٥٤ " عرس
في القرية " الى " مرثية جيكمور " ١٩٥٥ ، و " تموز جيكمور " و " جيكمور والمدينة " ١٩٥٨ ،
وحتى " العودة الى جيكمور " عام ١٩٦٠ . وستفضي هذه التجربة بالسياب الى دواوينه
الثلاثة الاخيرة ، والتي تمثل أسماؤها اماكن من جيكمور أو اجزاء منها .

(١) تجربة الالتزام من خلال وجوه : من المومس العمياء الى جميلة بو حيرد

اما المكان الاول لتجربة الالتزام في هذه الفترة فهو لقاء الشعر " بالأنسا "
الملتزمة . يتم هذا اللقاء في وجوه اشخاص عاشهم السياب وعاش التزامه من خلالهم .

وإذا حصرنا هذه الوجوه وأوردناها بالتتابع التاريخي لمسنا تطور التزام السيّاب ومختلف تلوناته . فمن " حفار القبور " عام ١٩٥٢ " والغريب على الخليج " ١٩٥٣ ، و " المخبر " والمومس العمياء " ١٩٥٤ إلى " المسيح بعد الصلب " و (غيلان) في قصيدة " مرعى غيلان " ١٩٥٧ و " جميلة بو حيرد " ١٩٥٩ ، نحن في مسيرة أفراد حملوا على كاهلهم وزرماً سيّ المجتمع وهم بذلك يمثلون القضايا التي واجهها السيّاب في التزامه .

١ التزام أنا الشاعر / ناس الواقع

وعلاقة السيّاب بهذه القضايا هي علاقة شخصية ، أو علاقة مشخصة . وتطالعنا هذه المرحلة بتقرب حميم بين " أنا " الشاعر و " الشخصية " موضوع شعره . ففيما نراه يتكلم في اعاصير مع " غادة الريف " يخاطبها وهو غيرها يضيف صوته إلى صوتها يتشاكيان الشقاء والضنى :

" غادة الريف أوصد العصر بآبائه على كل ناعم البال هاني
فيم شكواك ؟ وهو ما إن يعيها أين شكواك من رنين المئاني " (١)
أو يخاطب اختها في قصيدة " إلى حسناء الكوخ " معاتباً :
" يا من تبغ شبابها المضى بما يئس الشباب " (٢)

نجده في ديوانه الجديد : انشودة المطر يتقمص شخصياته حتى درجة الفناء الكامل فلا يعود منفصلاً عن غادة الريف يضم صوته إلى صوتها ، ولا يواجه حسناء الكوخ في لعب دور الضمير تجاهها ، لكنه في كل قصيدة من القصائد المذكورة أعلاه وعند كل شخصية ينزل في معركة وجودها ، حتى أعماق جحيمها يدخل في تفاصيل هواجسها وجزئياتها ، يدخله الشعر إلى منعرجات نفسها ولطائف أحاسيسها ، يمتد بشخصياتها إلى آخر حدود طبيعتها ويتبع منطقها ، وتستسلم أناه لها ، فتقوده

(١) " غادة الريف " ، اعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٤٩٦ .

(٢) " إلى حسناء الكوخ " ، اعاصير ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٥٢٠ .

الى مشارف رما كان يجهلها ، هذه هي المجازفة الكبرى • في القوائد / الوجه ،
لا يخاطب الشاعر الحفار ولا الموس ولا المسيح ولا جميلة ولا المخبر من خارج • لكنه
يرمي بنفسه في عالم كل واحد منهم ليصيره ، لتختلط ثورة الشخصية / الموضوع بثورة
الشاعر ، والنبض بالنبض ، والنبرة بالنبرة ، حتى اذا جاءت المخاطبة كانت من الذات
للذات ، او مخاطبة الجماعة للذات - النموذج - المنبثقة عنها ، التي تمثلها او تمثل
جانبا من مآسيها •

واذا تتبعنا فنياً هذا التقارب بين انا الشاعر وموضوعه ، نرى ان الشاعر
يحتفظ في مقدمات " حفار القبور " و " الموس العمياء " و " غريب على الخليج " ،
بمسافة بسيطة بينه وبين شخصياته • هذه المسافة يستخدمها لينقل الاجواء المحيطة
بهذه الشخصيات • ولكنه حتى في هذه المقدمات لا يأتي من خارج بل يرى العالم
بعيني شخصياته •

ففي مقدمة " حفار القبور " نجد ان لعبة الضوء والظل هي انعكاس
طبيعي لنفسية الحفار .

" ضوء الاصيل يغير ، كالحلم الكئيب ، على القبور
واه ، كما ابتسم اليتامى ، او كما بهتت شمس
في غياب الذكرى يهيم ظلهم على دم
والمدجج النائي تهب عليه اسراب الطيور ،
كالعاصفات السود ، كالاشباح في بيت قديم
برزت لترعب ماكيه

من غرفة ظلماً فيه • (١)

لا يكفي الشاعر ان ينقلنا الى هذه الظلمة ، او ان يحسها من خلال عيني الحفار لكنه
يذهب الى ابعد من ذلك ليجعل الحفار وليد هذه العتمة ، فاذا انجاب الظلام ،

(١) " حفار القبور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ص ٥٤٣ •

" تفتق عن ظلّ طويل يلقيه حفّار القبور " فالحقّار وليد التجربة المظلمة التي تحياها
" انا " الشاعر .

وكما يلعب الضوء لعبته في مقدمة الحفّار ليوحّد بين انا الشاعر والعالم
من حوله ، يفعل كذلك ايضاً في مقدمة قصيدة " غريب على الخليج " حيث يلعب الصوت ،
صوت الريح على الخليج ، دوره في جعل " انا " الشاعر في عزلتها ، عذيلة العراق
الغريب عن حقيقته .

" الريح تلهي بالهجرة
صوت تفجر في قرارة نفسي الثلجي : علق ،
الريح تصرخ بي : عراق ،
والمعج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق

بالامس حين مررت بالمقهى ، سمعتك يا عراق
وكنت دورة اسطوانة

هي دورة الافلاك من عمري ، تكور لي زمانه
في لحظتين من الزمان ، وان تكن فقدت مكانه " . (١)

الأنا غريبة لانها بعيدة عن العراق والعراق في غربة عن حقيقته انه " دورة اسطوانة " .
ألم الغربة والبعد الذي جاء بواسطة الصوت يوحد بين انا الشاعر وموضوعه .
ولكن المسافة التمهيدية تنعدم في قصيدة " المخبر " ان يستهلها هكذا :

" أنا ما تشاء ، انا الحقيير
..... انا الغراب
..... انا الدمار ، انا الخراب
..... انا الحقيير " . (٢)

-
- (١) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣١٢-٣١٨ .
(٢) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٣٨ .

الشاعر يقول " انا " ، بلا مقدمة ، ويأخذ على كاهله بشاعة المخبر، يكفر بذاته ليفنى في شخصية المخبر فناءً حياً متفاعلاً . ذلك يعني انه اذا يدخل الى شخصية المخبر، يبقى ضميره حياً ، وكأن هذا الضمير الحي يطلّ من نافذة عيني المخبر لا ليراقب الاخرين فقط بل ليعيد النظر بوضع المخبر نفسه، فيتردد هذا الانسان بين الرجوع عن طريق الخيانة او الاستمرار بها . هذه القصيدة تمثل ذروة الاتحاد ما بين " الانا " الشاعرة والشخصية التي هي موضوع الشعر ، انه زمن القبول بالهجير والتخبط فيه .

في هذا الزمن الممتد بين عام ١٩٥٢ و ١٩٥٤ ، يسعى السيّاب الى آخر ليتحد معه ليجسّد القضية . ولئن لم يحمله هذا الاتحاد بالآخر على تخطي المصير . حسبه في هذه المرحلة ان يكون قد اكتشف سرّ الشخص ذلك " ان الشخص هو من ترجم الطبيعة في كيان (١) ومن هنا ان يكون قد اكتشف قيمة الشعر المتجسّد في وجه يحمل الالتزام وجوداً " كيانياً " لا عقيدة أو شعاعاً .

تكن قيمة هذا الاكتشاف اولا في اخراج الشاعر من عزلة . فأنه لا يخرج منها بواسطة عقيدة او حلم او نضال مشترك كما كان حال السيّاب مع القصيدة " فجر السلام " . لقد ربط حلمه بحلم الشعب من خلال حلم السلام المرجو . هنا يختار الشاعر في الواقع والعيني اشخاصاً ، وجوهاً حيّة من أجل ان يحيا فيها التزامه . ونفهم هذا الاختيار على انه من جهة ، اثبات " لانا " الشعاع لانّه " ليس الأنا موجودا الا بقدر ما يتخطى نفسه ، لانه زائل ان بقي في ذاته دون هدف ، وهذا هو السر الاساسي في الأنا " (٢) هذا التخطي يدفعه للقاء آخر ، من أجل التغلّب على العزلة . ويشترط بهذا الآخر لا ان يكون غير " الأنا " فقط بل ان يكون آخر هو " انا " فاعله . (٣) وذلك من أجل

(١) خضر ، جورج ، " الابداع من وجهة نظر لاهوتية ، الخلق الثاني ، اللغة الثانية " مجلة مواقف ، العددان ١٩ - ٢٠ ، كانون الثاني نيسان ، ١٩٧٢ ،

ص: ٥٥٥
Berdiaeff, N.: Cinq Méditations sur l'Existence, (٢)
p. 97.

Ibid., p. 101. (٣)

ان يكون بمقدور هذه العلاقة بين " الانا " وغير الانا " ان تتغلب على الشعور بالعزلة حتى تكون علاقة وهي بالضرورة علاقة حب وتضحية لأن الحب وحده يستطيع ان يحو العزلة وسرّ الحب وسرّ الشخص لا ينفصلان . (١) ولذا يأتي التزام السيّاب من خلال الاشخاص والوجوه التزاما حقيقيا وجوديا انسانيا مؤمنا بالشعر كعمل حب يتصل من خلاله وبه منع الاخرين . هذا رآه جاك ماريان لما جاور بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية . (٢) يمكننا ان نرى في اتحاد السيّاب بشخصياته فعل حب حتى الفناء ، فناء الذات الفردية في شخصيات تمثل كل منها فئة من المظلومين . الحب هنا من طبيعة التجربة الفنية ، واذا كان الشعر غنائيا حزينا فانه ترجيع لصدى المأساة الانسانية التي تعيشها شخصيات السيّاب في تصارعها مع الواقع . فان " الانشاد المترنح الناجم عن مأساة الانسان في موقفه من الطبيعة والحياة ، يتخذ الحب سبيلا الى مصالحة الحياة . " (٣)

ان تجربة الحب في الشعر تتجسد في وجه انساني . أن الوجه الانساني يخلّص العالم من الشيئية الموضوعية (٤) من محدودية الشيء وجموده . العلاقات الشخصية لا العلاقات الفكرية ، هي التي تحرر الانسان من وطأة الضغط الميكانيكي والالي الذي يمارسه عليه عالم الشيئية . (٥) العلاقات الشخصية القائمة على الحب هي التي تفتح مجال التفاعل مع الاخر فتقبله أو ترفضه . تختلف درجات القبول ونعسه ، فالمومس العمياء تقبل ادانة المجتمع وتتخبط في جحيمها ، وحفار القبور يقبل ان يكون ظلا وجوديا لأزمة انسانية يتخبط في مرارتها ، والمخبر تمثال حيّ لواقع يضمه الشاعر اليه فيهان وتنهمر على رأسه جميع خطايا الخيانة ، والغريب هو الذات التي يرفضها المجتمع فتتمرغ في عزلتها .

Ibid., pp. 124-125-202. (١)

Maritain, J.: La Responsabilité de l'Artiste, p. 105. (٢)

(٣) كرم ، انطوان " مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث ، عامل الثقافة " ، كتاب العيد ، منشورات العيد المثوى للجامعة الاميركية في بيروت ، بيروت ١٩٦٧ ص ٢٦٥ .

Berdiaeff, N.: Cinq Méditations sur l'Existence, (٤)
p. 168. (٥)

Ibid., p. 185.

كذا بيد والوجه البشرى في الشعر مجسدا لاضداد الحياة انه وحدة انسانية تحوى الصراعات الكونية (١) .

- شخصيات السيّاب الاربع مربوطة بواقع مرير هو واقع قلّة المال ، او الحرمان . هذا الوضع اقتصادى تترجع اصدأوه على المستويات الاخرى : المستوى الانساني ، والمستوى الحضارى ، والمستوى النفسى . الحفّار والغريب والموس والمخبر ضحايا الحرمان ، شهوتهم المال ، الذى يحول دونهم ودون شهوة الحياة الحق فيهم .

فالحفّار يتساءل : أنكلّما اتقدت رغب في الجوانح شحّ مال ؟ * (٢)

ويردد الغريب على الخليج النغمة نفسها بلحن آخر :

* ما زلت أنقص ، يا نقود ، بگن من مدد اغترابي ،

ما زلت اوقد بالتماعتكن نافذتي وبابي

في الضفة الاخرى هناك فحدثيني يا نقود

متى اعود ؟ متى اعود * . (٣)

والموس العمياء ، هي موس وعمياء لان اباها كان يسرق لقمة العيش فقتل ، فباعته نفسها في سبيل لقمة العيش وهكذا يقول المخبر * في البدء لم اك في الصراع سوى اجير * (٤) . يحول المال دون الحفّار ورغائبه ، دون الموس وشرفها ، دون الغريب وبلده ، دون المخبر والحقيقة ، وكأن هؤلاء يعانون من قدر مشترك مذعنين تحته لا يملكون اى خيار . هذا القدر يفرض عليهم واقعا واحدا هو واقع

Ibid, p. 168

(١)

(٢) * حفار القبور * ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٤٨ .

(٣) * غريب على الخليج * ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٢٢ .

(٤) * المخبر * ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٤٠ .

الخيانة والفكر، فيحتملونه وكأنهم صرعى لعنة الهية . يتخبطون في مصيرهم كما لو كان باختيارهم ، يقبلون وضعهم ، يرزحون تحت اعبائه يعيشون مأساتهم بملء ارادتهم . هذه هي مأساتهم الكبرى ان يتنكر الانسان فيهم لانسانيته لانه مقتنع بل لانه عاجز ، عن تغيير مصيره . كل ما يتوقون اليه هو تسديد حاجتهم يطلبون المال ولكنهم لا يملكون تجاهه امكانية تحرر ولا يخطر لاحدهم التنكر لحاجته . جميعهم مومس عمياء وقد اقفلت الابواب من ورائها والغد امامها مظلم .

" ان يعجز الانسان عن ان يستجير من الشقاء

حتى يوهم أوبروياً ، ان يعيش بلا رجاء

أوليس ذاك الجحيم ؟ أليس عد لا ان يزول ؟ " (١)

لذلك اسمينا هذا الزمن زمن الاستسلام للمصير والانفعال بالموت حيث العالم المشيأ . المادى ، منتصر . انه صدى لتجربة الشاعر الذاتية . فان تجربته مع المال في هذه الفترة الى ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٤ تجربة حرمان مرير . وهو فرد يناضل من خلال شخصياته الشعرية او تلك باسم مصير ليس مصيره وحده بل مصيرامة وحضارة . وهكذا يأتي الشعر تسجيلا لمآسي شخصياته وتلملاتهم وشكواهم ، ناقلا أحقادهم . فان علاقتهم بالآخرين علاقة حقد وموت ، كما في قصيدة المخبر :

" . . . سيألون

عن القتل فلا اقول :

" أنا الموكل ، ويلكم بأخي ؟ " فان المخبرين

بالآخرين موكلون " (٢)

وانه وان اتحد بشخصياته فقد بقي مع كل واحد منهم منعزلا عن الجماعة منبوزا كموس ، مروها كمخبر ، غريبا كغريب على الخليج ، مقوتا كحفار القبور .

(١) " المومس العمياء " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٣٥ .

(٢) " المخبر " انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٣٤٢ .

انه مع كل شخصية معلق على صليبها ، ك المسيح تحت النير عينه الذي ينقل كاهلها ولكنه لا يملك وهو معها الا ان يستسلم للمصير . هذا عجز الفردية . الشاعر لا يلتزم بمعنى انه يحول او يبدل او يغير شيئاً في الكيان الشعري ، يلتزم فقط بمعنى انه ينقل الشكوى حتى يستفيق الوعي او الضمير عند القارئ .

ولذا تنبع صور هذه المرحلة من هاجس الشاعر في جعل احاسيس شخصياته ملموسة في ضمير القارئ . وغفوة الضمير مثلاً يعادلها فنياً اكنار السياب من استعمال العين وصورها وحالاتها . في قصيدة " المخبر " جاء مثلاً :

" لكن لي من مقلتي - اذا تتبعنا خطاك
وتفرقتا قسما وجهك وارتعاشك - ابرتين " (١)

وايضا :

نرى الغريب يمنن النفس بنوم في العراق .

" واحسرتاه ، متى انام

فأحس أن على الوسادة

من ليلك الصيفي طلاً فيه عطرك يا عراق ؟ " (٢)

ويقابل ذلك عيون السر :

" الموت اهون من خطيه " .

من ذلك الاشفاق تعصره العينون الاجنبية

قطرات ماء . . . معدنية (٣)

(١) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٣٣٨ .

(٢) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٢١ .

(٣) م . ن . ص : ٣٢١ .

تتجلى مرة اخرى مقدرة السياب التصويرية .

فكما تضافرت صور اليد في قصيدة فجر السلام ، وصور الصوت والضوء في قصيدتي " غريب على الخليج " و " حفار القبور " ، نرى هنا صور العين تتجمع لتفصح عن يقظة البصيرة • تتألف الصور لتتهزّ الكيان وتُصّحيه من غفوة الضمير • وماذا لو صحا الضمير هل تملك شخصياته حتى ١٩٥٤ تغييرا لمصيرها ؟
يستفيق ضمير المخبر ولكنه يتنكر لهذه الصحوه ، لانها تعيده الى خيبته من الحياة •

• " فليحلموا هم بالغد الموهوم يبعث في الغلاة
روح النماء ، والبيادر وانتصار الكادحيين
فليحلموا ان كانت الاحلام تشبع من يجوع •
اني ساحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع ،
لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير
ساء المصير " (١)

ماذا ينفع المومس ان هي استفاقت من عماها الاخلاقي وتساءلت كما في المقطع :

• وتحسن بالاسف الكظيم لنفسها : لم تستباح ؟
المهرنام على الاريكة قربها ••• لم تستباح ؟ " (٢)

.....

ماذا ينفع الحفار ان يعرف ان الميت الجديد المنتظر هو تلك التي ضاجعها في الليلة السابقة • صحيح ان يقظة الضمير في نهاية هذه القصائد الاربع لا تعوّد بكبير نفع على الشخصيات الا انها تحوّل في القصيدة لا بدّ منه من اجل ان تكتمل المسيرة التي ترتطم لا محالة بجدار اليأس الكامل •

(١) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٤٢ •

(٢) " المومس العمياء " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٢٥ •

بين الموت والانبعاث

وقبل ان ندخل في زمن تخطي الموت نتوقف عند ثلاث قصائد
" رسالة من مقبرة " ١٩٥٦ و " النهر والموت " ١٩٥٧ ، و " مرحى غيلان "
١٩٥٧ حيث يقول الشاعر " انا " دون ان يعطيها لشخصية اخرى ، دون ان
يقتبس وجهها يعبر من خلال تجربته عن التزامه في هذه القصائد ينزل الشاعر
بذاته الى اعماق تجربة الموت . فماذا يحظى ؟

في قصيدة " رسالة من مقبرة " يستعمل الشاعر " الانا " بدون لقب ، دريا
للابداع . من قاع القبر ، والشاعر وحده . من هنا تبدأ عملية الخلق الجديدة
لذلك يصرخ الشاعر :

" من عالم في قاع قبري اصيح :
لا تياسوا من مولد او نشور " (١)

هذه القصيدة تُولف مع " النهر والموت " الجسرين الزمن الاول حيث الموت كاسح ،
والزمن الثاني حيث الموت محوّل الى حياة . في هذه القصيدة كما في " النهر والموت "
تجتمع العناصر المختلفة التي ستُولف تجربة الانتصار على الموت : القبر والموت
والنهر . كما يتمثل فيهما القاموس الشعري الذي عرفناه عند السيّاب من الفاظ
وصور ومعالم . فيها " رجع الصوت " ، والرمل والرياح " و " الدود النّخار في
الضريح " ولعبة النور في المقطع الثاني من قصيدة " رسالة من مقبرة " تستجمع
عند صورة الباب ، باب الخلاص وهي صورة تتكرر في " النهر والموت " :

النور من طين هنا اوزجاج ،

قف على باب سور

النور في قبري دجى دون نور

النور في شباك دارى زجاج ،

كم حدّقت بي خلفه من عيون

(١) " رسالة من مقبرة " ، انشودة المطر ، للدكتور ، مجلد ١ ، ص : ٣٩٠

سوداء كالعار

يجرحن بالاهداب اسراري

فاليوم داري لم تعد داري

والنور في شباك داري ظنون

تمتص أغواري •

وعند بابي يصرخ الجائعون :

" في خبزك اليومي دفء الدماء

فأملاء لنا ، في كل يوم ، وعاء

من لحمك الحي الذي نشتهيته ،

فنكهة الشمس فيه

وفيه طعم الهواء "

وعند بابي يصرخ الأشقياء :

" اعصر لنا من مقلتيك الضياء

فأننا مظلومون "

وعند بابي يصرخ المخبرون :

" وعر هو المرقى الى الجلجلة ،

والصخر ، يا سيزيف ، ما اثقله •

سيزيف •• ان الصخرة الاخرون " (١)

الجائعون ، الأشقياء المخبرون يطالبون الشاعر بالخلاص ، يطالبونه بدمه ، بصدقه ،

يحمل الاخرين على كاهله • يفهم الشاعر ان الناس يطالبونه بموته لذا نسمعه في

" النهر والموت " يستجمع الموت في عنصر الماء والصوت • " اجراس برج ضاع في قرارة

البحر " :

" الماء في الجرار ، والغروب في الشجر
وتنضح الجرار اجراسا من المطر " (١)

يسمع في هذه الاجراس نداء الشعب فيجيب الشاعر بتسليم نفسه ، يرمي بذاته
في الظلام في ماء النهر • هذه هي المجازفة بالآثا ، والانا عارية ، انها
أنا الشاعر تقول ست مرات :

" أود لو عدوت في الظلام " (احمل النذور)
" أود لو اطل من اسرة التلال " (ليلح القمر يملاء السلال)
" أود لو اخوض فيك " (يخاطب بويب)
" أود لو غرقت فيك ، القط المحار
أشيد منه دار " (٢)

لانه ادرك ان الموت ولادة جديدة ، أنه عودة الى الماء :

" فالموت عالم غريب يفتن الصغار ،
وبابه الخفي كان فيك ، يا بويب " (٣)

بدا له عالم الماء ملتقى الموت والحياة • الدم ، والدموع ، كالمطر " هي الكلمات
التي يلتقي في مضمونها الموت والحياة ، عالم الولادة الجديدة • ويتراءى من خلالها
البعث ، تتراءى القيامة والانتصار على الموت • ويدرك الشاعر ان الانتصار على الموت
لا يكون الا بالموت ان يلتقي الموت والحياة في كلمة " دمي " في المقطع الاخير من
قصيدة " النهر والموت " .

" أود لو عدوت اعضد المكافحين

أشد قبضتي ثم اصفع القدر •

أود لو غرقت في دمي الى القرار ،

لا حمل العبء مع البشر

-
- (١) " النهر والموت " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٥٣ .
(٢) م . ن . ص : ٤٥٤ - ٤٥٥ .
(٣) م . ن . ص : ٤٥٥ .

وابعث الحياة • ان موتي انتصار * (١)

والاجراس التي سمعها في قرارة الحياة ، يسمعها في القبر قرع طبول تنذر بالقيامة :

* لكن اصواتا كقرع الطبول

تنهل في رمسي

من عالم الشمس

هذي خطى الاحياء بين الحقول

في جانب القبر الذي نحن فيه •

أصداؤها الخضراء •••

أصداؤها البيضاء •••

أصداؤها الحمراء •••

تنهل في داري

شلال انوار ،

فالنور في شباك داري دماء

ينضحن من حيث التقى ، بالصخور

في فوهة القبر المغطاة ، سور •

هذا مخاض الارض لا تيا سي ،

بشراك يا اجدات ، حان النشور * (٢)

تختلط الالوان والاصوات والانوار والدماء • وبين السور والصخور " نور " ؛ اصوات ملونة من نور • لقد بان الخلاص وتشقق القبر • فان الشاعر لم يعد انسانا يشكو من مصيره وينوء تحت حمله ، لكنه يختار الموت في القبر وفي النهر ، فسي ليل الموت يكشف ثمن الحياة • " في الليل يتم المخاض . في ذلك الليل

ص : ٤٥٦ •

(١) م • ن

(٢) * رسالة من مقبرة * ، انشودة المطر * ، خالد يوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٩٢ •

الذي كان قبل البدء، قبل ان يقول الله كن فيكون والانسان في مقابلة مع الله عنيفه، في مصارعة مع الله يستسلم الله فيها، اذ ذاك يطلع الفجر في الانسان ولا يعبر هذا الى خلق الا لكونه رأى رؤية جديدة هي في اوائلها وجه الله وفيها بيد ومنها هذه الطبيعة المخلوقة". (١)

و"غيلان" أليس ولادة طفل للسّياب في هذه المرحلة، تجسيدا للمخاض الذي وعد الاجداث به؟ من هنا اهمية قصيدته "مرحى غيلان" وهو فيها يسترجع كل رموز تجربته "كالمطر الغضير" وكقوله: "هذا خلودي في الحياة تكّن معناه الدماء" (٢). "المسيح"، "تموز"، "عشتار" و... "بويب" و"سيزيف" اجتمعوا هنا ليصعدوا من ارض العراق حيث المياه والابتداء، وحيث التراب والانتها أيضا.

"يا سلّم الدم والزمان : من المياه الى السماء

غيلان يصعد فيه نحوى، من تراب ابي وجدى

ويداه تلمسان، ثم، يدي وتحتضنا ن خدى

فأرى ابتدائي في انتهائي... (٣)

ها ان لعنة الموت ابتدأت تضحل، ولد للشاعر صبي والشاعر اضحى ارضا عطشى للماء فيقول : بابا... بابا... بابا... "انا بويب" و"انا الفرات"، والشاعر اضحى شعب الله في اليهودية ينتظر مخلصا :

"عشتار فيها دون بعـل

والموت يركض في شوارعها ويهتف : يا نيام

هبوا، فقد ولد الظلام

وانا المسيح، انا السلام... (٤)

(١) خضر، جورج، "الابداع من وجهة نظر لاهوتية، الخلق الثاني، اللغة الثانية"

مجلة مواقف، العددان ١٩ - ٢٠ ص: ٤٨.

(٢) "مرحى غيلان"، انشودة المطر، الديوان، ملدا ١، ص: ٣٢٥.

(٣) م.ن. ص: ٣٢٦.

(٤) م.ن. ص: ٣٢٧.

ها ان جسرا بين الموت والقيامة قد امتد ، مبني من عظام الشاعر ولحمه ودمه ،
غيلان جسري عبر عليه من القبر الى زمن التخطي . الى قصيدتي " المسيح بعد
الصلب " ١٩٥٢ و " جميلة بو حيرد " ١٩٥٩ .

نحو التخطي والفداء

بعد عام ١٩٥٦ يأتي السياب بموقف جديد من الاخرين لقد عرفهم
في تجربة سابقة جحيم الخيانة يتخبط فيها يوم كان هو والمخبر واحدا ، يقول بسخرية
الالم " فأني المخبرين بالآخرين موكلون " (١) وشاطر الحفّار مرارته ان كان يعيش
من موت الاخرين ودفنهم ، وكذلك تمرر مع المومس من واقع البغاء :

" وبيون زان يشتبهها ، كالجحيم يشع فيها
سخر وشوق واحتقار ، لاحقتها كالولاء . . .
والمال يهمس اشترك واشترك فيتشريها " . (٢)

لقد عرفهم جحيفا على غير ما صعيد . كانوا جحيفا لانهم كانوا يمثلون المال . كان
الاخرون بالنسبة للحفّار والمومس والمخبر وسيلة مادية من اجل الحياة . وكان الصراع
في سبيل المال يقضي بقتل الاخرين ، ففي موتهم عيش الحفّار ، وفي خيانتهم عيش
المخبر وفي ذلهم عيش المومس ، وسبب من هذا الوضع كان الاخرون جحيفا للشاعر
ايضا ، من حيث انه شاعر يريد ان يتخطى الموت لا ان يعمل به وهو محكوم منه
كما ظهر ذلك في شخصياته ، ومن حيث انه انسان كان ينوء تحت وطأة الحرمان ولم
يملك لتغيير حاله سبيلا . لذلك كان موقفه من الاخرين عدائيا رافضا . لم يكن
يستطيع بعد ان يرفض الموت فرفض الاخرين الذين تمثلت فيهم تجربة الموت وطعم
الموت ، ورفضهم باسم شخصياته وانعزل عنهم . رفض الطغاة ولكن موقفه الرفضية
لم ينحصر في رفض الطغاة فحسب لكنه كان رافضا للحياة ، ساخطا عليها بصخب وسخرية .

(١) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٤٢ .

(٢) " المومس العمياء " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٢٤ .

" الجحيم هو الاخرون " لانهم يفرضون علينا واقعا محددًا نتخبط فيه ولا نستطيع ان نتخطاه . لكن سارتر صاحب هذه الفكرة نفسه ، وجد في الفن الخلاص من هذا الحقد وتلك المقاطعة العدائية تجاه الآخرين اذ قال : " لا فن الا بالآخرين " (١) وهذه العلاقة هي مشروع مشترك بين الشاعر والآخرين لاعادة خلق العالم ، انها علاقة حب وعطاء . وبالتالي فهي تستدعي غير الرفض السلبي للآخرين . انها تستدعي قبولهم وحبهم الى درجة قبول الموت . فأن " الشاعر الحق يختار ان يخسر كل شيء ، من اجل ان يربح واذا كان لا بد من التكلم عن التزام الشاعر فلنقل انه الانسان الذي يدخل في تجربة الالتزام حتى خسارة كل شيء " . (٢)

في تجربته الماضية ، في زمن قبول المصير كان السيّاب يصارع من خلال قدره حتى ينال المال ، لم يقبل خسارة المال ، لم تحمله التجربة الى خسارة كل شيء . اما في الفترة التي بين ١٩٥٦ و ١٩٥٩ في زمن تخطي الموت ، فان السيّاب يقف مع " الفقراء " ، " الاشقياء " ، " الجائعين " (وقد خف استعماله للقاموس النضالي ولالفاظ مثل " المكافحين " ، " المناضلين ") يقف مع الفقراء ليواجه قضية الموت والحياة وليس لمواجهة طغاة او مغتصبين فحسب . بين ١٩٥٢ و ١٩٥٤ كان واقعا بتلك الواقعية التي تعاطفت مع المتشردين والمنبوذين والمحرومين من اعضاء المجتمع من اجل فضح فساد النظم والحياة . ولكن ماذا نتج عن هذا الفضح وعن تلك الواقعية : " ماذا يعطينا الشعر الجديد . . . اذا كان كل ما تعبّر عنه القصيدة هو اليأس ورفض الحياة بكل معانيها المختلفة ؟

فأول احساس نخرج به من القصيدة هو ان الشاعر قلق " . (٣) لقد خلّفت الواقعية هذا الشعور بالقلق ان ارادت تحطيم ما هو قائم ولكنها لم تبين البديل . هل يعطي الفن البديل ؟

(١) Sartre, J. P. Qu'est-ce que la littérature, p. 7

(٢) Ibid. p. 47.

(٣) النقاش ، رجاء : ادباً ومواقف ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٦٥ ، ص : ١٦١ .
وانظر ايضا الحكيم عبد المحسن ، " التبعة الادبية " (نحو ادب عراقي جديد) ،
الاداب : مجلد ١ ، عدد ٦ ، حزيران ١٩٥٣ ، ص : ٣٧

ما بعد ١٩٥٦ يتّخّطى السيّاب الواقعية في القصائد / الوجه ، السى
ما يسمى بالواقعية (الجديدة) الحديثة التي يقول عنها كاظم جواد " انها
تعتمد الشخصيات بتحليلها على هيئة ملاحح تومس الى كيان خاص ، وتعتمد على
البناء الفني ، وتتخذ من الشعر الحر شكلا جديدا ينمو مع المضمون الجديد
نموا حيا متفاعلا تحاول ان تنتزع من جميع المذاهب الشعرية انضج ما
فيها ، واكثر ما فيها قابلية على مسايرة الانتفاضات والوثبات الفكرية الحديثة . فقد
تجد في القصيدة الواقعية الحديثة بعض ملاحح الرمزية ، او شيئا من السريالية ،
او الانطباعية ، ولكك مع ذلك قد تحكم بكونها قصيدة واقعية حديثة وذلك بالرجوع
الى مضامينها . اما هذه المضامين فهي تستمدّها من الحياة المتجددة المتطورة ،
من الفهم الجديد لها ، ولحركة التاريخ ورسالة الفن " . (١) هذا الفهم الجديد
للحياة ولحركة التاريخ ورسالة الفن بخاصة بيد وجليا في تغيير موقف السيّاب في
القصائد / الوجه التي كتبها ما بعد ١٩٥٦ . ولعله افاد بشكل أو بآخر من هذه
التيارات فكان لها اثر في انتقال السيّاب من معسكر افراد منبوذين ، لانهم
ضحايا مجتمع فاسد النظام الى معسكر الفقراء الذين جاؤوا الى بابه يطلبون
الخلاص . تغيير موقف السيّاب لقد كان من قبل نائرا حاقدا فقط ، اما الان فهو محب
ان ينصت عند باب قبره الى نداء الجائعين والاشقياء والفقراء يطالبونه بالخلاص . في
عتمة القبر تغيير موقفه من الاخرين ، عبر النهر ، عبر الشاعر ليل القبر . ومن الضفة
الثانية يسمع اصوات الناس تطالب بالخلاص وهو في " رسالة من مقبرة " وعدهم
بالنشور ، بالمخاض ، يتخطي الموت .

(١) جواد ، كاظم : آراء في الشعر والقصة ، بغداد ١٩٥٦ ، عن احمد ابو سعيد ،
الشعر والشعراء في العراق ، دار المعارف ، لبنان ١٩٥٩ ، ص : ٣٢ .

تباشرنا قصيدة " المسيح بعد الصلب " بواقع العزلة والموت ، ولكن
يفاجئنا صوت الميمنت نفسه ، صوت الشاعر، انه صوت حي يحكي قصة الخيانة والعزلة
يقض سرها ، وكأن الحدث لم يكن ، وكأن صاحب الصوت حي " من بعد ان ادركه
الموت بالجسد ولم يمته . فما هو السر ؟ لم يمته الشاعر الذي أحب الآخرين
حب المسيح للناس ، ذلك لانه بالحب يغلب العزلة المطلقة ، أى الموت . لذلك
يرجع صوته حيا يشهد لنفسه ، يحكي قصة الموت ، واقع الخيانة وبقوة الضمير التي
تغلب عليها :

" بعد ما انزلوني ، سمعت الرياح
في نواحٍ طويل تسقى النخيل ،
والخطى وهي تنأى . اذن فالجراح
والصليب الذى سمروني عليه طوال الاصيل
لم تمتني . وانصت : كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوى الى القاع . كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى ، في سماء الشتاء الحزينة .
ثم تغفو ، على ما تحس ، المدينة " . (١)

لقد انتهت الرواية ، رواية الصلب ، وعاد الجميع الى غفوتهم في المدينة . هل
انتهى كل شيء وانصر الموت ؟ هو الموت مرة " (٢) وتكرست العزلة بالفضة
التي اشترى بها يهودا الحياة ؟ فهو مخبر لانه تعاطى المال ويرودته ، وهو
حقار وموس عمياء ومدينة تغفو على ما تحس " . لقد كان بإمكان السياب ان يقف مع يهودا

(١) " المسيح بعد الصلب " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٥٧

(٢) م . ن . ص : ٤٥٩ .

كما وقف من قبل مع الحفّار ومع المخبر ومع الموس ضد الناس، لكنه اكتشف علاقة جديدة هي تلك الصلة الحميمة التي تربط ما بين المسيح ويهوذا • انهما وجهان لشخص واحد تفصل بينهما عتمة القبر التي عبر عنها الشاعر " بالنوح الذي يسفّ النخيل " و " الخطى وهي تنأى " و " الجراح " و " الصليب " و " العويل الذي يعبر السهل " ويفصل المسيح عن المدينة • واختار الشاعر " الظل الذي ابيضّ وارفضّ نورا " ، اختاران يكون مسيحا • فما موقفه من يهوذا ومن خيانتة ؟ واقع الخيانة " قالته نظرة " (١) بماذا سيقابل المسيح أو الشاعر (الذي اختاران يحب يهوذا ؟ بالنسبة اليه كما قال جاك ماريان " كل شيء يعود بالنهاية الى علاقة شخصية تقام بين الذات غير المخلوقة والذات الانسانية والى واقع الانسان الذي يحب أكثر فأكثر - والذي مهما سقط يزداد حبا • " (٢) كيف يجيب الشاعر على خيانة يهوذا وكيف يزداد حبا ؟

سنة افعال تردد على نظرة الخيانة :

* ثم فجرت نفسي كنوزا فعريتها كالثمار
حين فصلت جيبى قماطا وكئي دثار ،
حين دفأت يوما بلحمي عظام الصغار ،
حين عريت جرحي ، وضدت جرحا سواه " ،

ان ذاك (والفعل مجهول) :

* حطم السور بيني وبين الاله • " (٣)

لقد ردّ على واقع الخيانة بالعبور بالموت والتغلب عليه بالفداء • لقد هتك الشاعر سرّ الالهة • الشاعر والفقير (والقراء) والاله هنا واحد :

* مت بالنار : احرقتم ظلما طيني ، فظل الاله •
كنت بدءا وفي البدء كان الفقير •
مت ، كي يوكل الخبز باسمي ، لكي يزعموني مع الموسم ،

(١) م • ن • ص : ٤٥٩

(٢) Maritain, J.: La Responsabilité de L'Artiste, p. 116.

(٣) " المسيح بعد الصلب " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٦١

كم حياة سآحيا ، ففي كل حفرة

صرت مستقبلا ، صرت بذره ،

صرت جيلا من الناس ؛ ففي كل قلب دمي

قطرة منه او بعض قطره . (١)

في هذا المقطع بيد والتحول من الموت الى الحياة واضحا . " مت ، مت " وصرت ،
صرت " . الفقير والالهة في معادلة ، ومات الفقير / الاله / الشاعر / الانا ليحيا
جيل من الناس . هذه الحقيقة تخرج الانسان من عزلته مرتكزة على الناس جميعا كمبدأ
اساسي : " انا اتمرد ، اذن فنحن نوجد " (٢) " ان اللعنة الكبرى قد انحلت ،
فان كل قوة هي اعادة خلق للعالم ، تكمن في الحب البشري (حيث يندج الوجود
والجوهر) (٣)

يحمل شعر السيّاب في مرحلة تخطي الموت جوابا عن القلق الذي

انتشر في مرحلة واقعيته استجابة للاشقياء الذين وقفوا ببابه يطالبونه بالخلاص .
وينطبق على شعر السيّاب قول لويس عوض عن شعر صلاح عبد الصبور " انه يأتي
بفلسفة ايجابية هي بداية كل شعر عظيم وفن عظيم ، وهي ان خلاص الانسان من
عالم الظلال الذي يعيش فيه ، لا يكون الا بالموت او بالحب . " (٤) انما
الخلاص الذي يأتينا من رمز المسيح هو الموت حبا بالآخرين حتى تباد العزلة التي
يفرضها " العالم المشيء " على حد تعبير برد يايف فتغلب الحضارة القائمة
على الاستغلال والمال والمادة .

بيد ومن هنا ان الخلق الفني كان في هذه الفترة من العصر ، اى في
العقد السابع عد يلا لتجربة الموت التي جسدها رمز المسيح وادونيس وتموز . رسالة

ص : ٤٥٩

(١) م . ن .

Camus, A. ; L'Homme Révolte, p. 36

(٢)

Duplessis, Y. ; Le Surre alisme, p. 121.

(٣)

(٤) عوض ، لويس ، الثورة والادب ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص : ١٠٧ .

الفن يكشف عنها الرمز . ولذا نرى لويس عوض يهاجم في مؤتمر روما مبدأ الالتزام عند اليسار (الشيوعيين العرب) واليمين (القوميين العرب) مؤكدا ان " الطريق الوحيد الى الادب الانساني هو طريق الشعراء التموزيين " . (١) لقد جسد رمز المسيح سرّ الالهة ان قال السيّاب:

فاجأ الجند حتى جراحی ودقات قلبي
فاجأوا كل ما ليس موتا وان كان في مقبرة " (٢)

يلوح من هذا الكلام انه لم تكن ميتة اي انسان كقبيلة بخلص البشر ، وانه كان يجب على الميت هذا ان يكون لها لا يدركه الموت حتى لو ادرج في مقبرة ، ويطابق هذا اعتقاد المسيحية بأنه الموت قد غلب فقط عندما انضبط عنصر الحياة الالهي في قبر . ولكن الرمز عند السيّاب تموزي فحسب . فالمسيح عنده ينتظر الموسم حتى يلمس الدفء قلبه ، الموسم يعيد " تموز " الى الحياة ،

" حينما يزهر التوت والبرتقال ...

حين تمتد " جيكور " حتى حدود الخيال ،

حين تخضّر عشباً بغني شذاها

والشموس التي ارضعتها سناها ،

حين يخضّر حتى دجاها ،

يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في سراها . " (٣)

هنا المسيح ينتظر الانذار بالقيامة ، يأتيه من فصول الطبيعة ، " حين " يأتي الموسم " . (وهو " يحيا بمن يأكل " وليس من يأكل منه يحيا كما في المسيحية) . فان القيامة هي دورة فصلية ، وثنية ، من هنا انها تموزية وليست مسيحية ولئن استعمل السيّاب في كثير من الاحيان الرموز المسيحية كما في قوله " مت : كي يوكل الخبز باسمي " . (٤)

(١) م ن . ص : ٦٤ .

(٢) " المسيح بعد الصلب " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٦١ .

(٣) م ن . ص : ٤٥٨ .

(٤) م ن . ص : ٤٥٩ .

وبما ان الوهة المسيح في هذه القصيدة ليست هي سر القيامة والبعث
فالسؤال المطروح هو : من اين للشاعر ان يقول : " حطم السور بيني وبين
الاله " (١) (والفعل بصيغة المجهول) ؟
ان " احداق شعبي " هي التي زكت ذبيحة الشاعر فهي من " ضياء"
السموات في ذكريات وحب . لذلك حملت احداق الشعب العبء عن المسيح
الشاعر واندى صليبه .

" أعين البنقيات يأكلن درسي ،

شرع تحلم النار فيها بصلبي ،

ان تكن من حديد و نار ، فأحداق شعبي

من ضياء السموات ، من ذكريات وحب

تحمل العبء عني فيندي صليبي . . . (٢)

ان يكون موته مقبولا من الناس من أولئك الذين طلبوا منه الخلاص ، فحمل صليبه وذهب
به الى الجلجثة ، ان يكون القوم متقبلين لجسده الذي يعطيه للجوع ان يموت ، ان
يخسر كل شيء ، شرط ان يتقبله الاخرون ، تلك هي المجازفة الكبرى التي يقوم
بها الشاعر على درب الخلاص من خلال رمز المسيح / تموز وتصل به الى البعث . تلك
هي تجربة الشعرو " الانا " الملتزمة . تريح " الانا " ان تختار قول سارتر
" ان تخسر كل شيء " . مات الشاعر كانسان ولكنه انتصر كاله جامعاً آمال البشر ،
وارث احلام لا وعيهم وحامل مستقبلهم . والسياب مدرك ذلك في قوله ؟
" . . . فما اصغره

ذلك الموت ، موتي ، وما اكبره " (٣)

ما بين بداية القصيدة ونهايتها حركة تحمل المدينة من النوم في قول الشاعر : " وتنام
على ما تحس المدينة " (٤) الى ولادة جديدة في قوله : " قدس الرب هذا خاص
المدينة " (٥) .

٠٤٦١ : ص

(١) م٠ ن٠

٠٤٦١ : ص

(٢) م٠ ن٠

٠٤٦٢ : ص

(٣) م٠ ن٠

٠٤٦٢ : ص

(٤) م٠ ن٠

٠٤٦٢ : ص

(٥) م٠ ن٠

لقد افتدى عيسى المومس ولذلك تبدلت غفوة المدينة الى مخاض يعلن عن استنارة جيكور واستعادة الفردوس. فانه لم يعد بين المدينة والمسيح عويل ونواح بل غابة مزهرة. هذه رؤى " المدينة البهية " وقد اشرفت من بعد موت.

في هذه المرحلة ، وفي عام ١٩٥٩ يكتب السيّاب قصيدة يجدر التوقف عندها ذلك لانها وان اشتركت مع المسيح في عناصر هامة فانها تتميز بخصائص تهتمّ الباحث في التزام السيّاب لهذه المرحلة ، انها القصيدة التي بعنوان " الى جميلة بوحيرد " .

في مطلع القصيدة وفي مقاطع اساسية منها تجتمع كل العناصر المشتركة بينها وبين قصيدة " المسيح بعد الصلب " ، يقول في مطلعها :

لا تسمعها ٠٠٠ ان اصواتنا

تخزي بها الريح التي تنقل ،

باب علينا من دم مقفل

ونحن في ظلماتنا نسأل :

" من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟

من يصلب الخبز الذي نأكل ؟ " (١)

فكما تتردد صورة الريح التي كانت تفصل بين الغريب والعراق في " غريب على الخليج " تتردد ايضا معلولة بين المسيح والمدينة في " المسيح بعد الصلب " ، تفصل الريح هنا بين الشعب وجميلة بوحيرد ، وتتردد ايضا في هذه القصيدة صورة الباب الذي وقف عنده الاشقياء يطلبون الخلاص في قصيدة " رسالة من مقبرة " ، باب الموت الذي يفتن الصغار كما جاء في " النهر والموت " . وكذلك تنتشر في القصيدة المفردات والصور التي ترافق رمز المسيح من صلب وجلجلة وميلاد وخبز يأكله الجياع .

(١) الى " جميلة بوحيرد " ، انشودة المطر ، الد يوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧٨ .

وكما اشتركت قصيدتا المسيح وجميلة في الالفاظ والصور ، اشتركتا ايضا بمعنى الالتزام ،
الذى بان من خلال رمز المسيح ، انه التزام قداة الاخرين بمعنى الانتصار على الموت
بالموت حبا بهم ، اى من اجلهم .

لكن علاقة جميلة بالاخرين تختلف عن علاقة المسيح بهم . جميلة
انسان ، واقع محدد ، ليست رمزا الهيا تاريخيا رفعه الزمان عن الواقع اليومي واضفى
عليه مطلقيه تتسع لتجارب مختلفة . فبالاس كانت جميلة مناضلة واحدة من الشعب ، اليوم
بموتها تتفرد من بين السرب لذا يقف الشاعر مع الشعب ليرفعها بظلة خرجت
من بينهم ، ولا يقف الى جانبها مواجهها احداق الشعب كما فعل في قصيدة المسيح :
يا اختنا المشبوحة الباكية (١)

الفرق الاساسي هنا هام جدا لان الشاعر في هذه القصيدة يقصد وجهها معنا عاش
بين ابناء جيله هو وجه نائرة عربية . لا يَلَوْن هيئة يعطيها ملامح مخبراى مخبر ،
حقار قبوراى حقار او يحاول رسم انسان على هيئة المسيح . لا ينطلق من فكرة او
رمز يجسده انه واقع مجسد يرتقي الى الرمز ، فجميلة هي التي بعملها ، بالفعل ،
بالثورة ارتقت بالانسانية ، وهي التي " جعلتنا نكشف المطلق في قلب النسبية
نفسها " . (٢) اذ حملت على عاتقها وضع الضياع والاضطراب الذى يخلفه
الاحتلال والحرب ، من وضع نسبي هو وضع الثورة في الجزائر ، من وجه فرد ، ينتقل
الشاعر الى مطلق الفداء الى الخلاص . فان تجربة النسبي تطورت فنيا حتى نفذ
الشاعر من خلالها الى العام :

" يا اختنا ، يا ام اطفالنا

يا سقف اعمالنا

يا ذروة تعلقو لابطالنا " (٣)

ص : ٣٧٩ .

(١) م . ن .

Sartre, J. P. Qu'est-ce que la Littérature, p. 260

(٢)

(٣) " الى جميلة بو حيرد " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٨٤-٣٨٥

انها ام الاطفال ، وهي الارض، معطية الحياة ،
انها مكان التجربة والتجربة نفسها في آن واحد :

* الارض، أم الزهر والماء والاسماك والحيوان والسنبيل ،

لم تبل في ارهاصها الاول

من خضة الميلاد ما تحملين :

ترج قيعان المحيطات من اعماقها ، ينسج فيها حنين ،

والصخر منشد باعصابه - حتى يراها - في انتظار الجنين .

الارض؟ ام انت التي تصرخين ؟ * (١)

انها الارض، الام التي لن تبيع مكانها بعد ان تلد الحياة :

* الله لولا انت يا فاديه

ما اثمرت اغصاننا العاربه

اوزنبت اشعارنا القافيه . * (٢)

كان المهم في قصيدة المسيح انه هو الذي قام منتصرا على الموت ملاجئا يهوذا ، لكن
المهم في قصيدته الى جميلة انها وهي المضطهدة بشتى العذابات تومن البعث لامتها .
بالامها كانت دريا لخلصهم * حتى نَسس الله * (٣) واما لها هي ، فيقول الشاعر:
* لك الغد الزاهي كما تشتهين * (٤) ليس بصيرها هي مهـمًا . ان الـاهم هو
مصير الامة ، والشعب .

-
- | | |
|----------|---------------|
| ٠ ٣٧٩ :ص | ٠ م ٠ ن (١) |
| ٠ ٣٨٦ :ص | ٠ م ٠ ن (٢) |
| ٠ ٣٨٨ :ص | ٠ م ٠ ن (٣) |
| ٠ ٣٨٥ :ص | ٠ م ٠ ن (٤) |

تاريخ الامة هو الذى يحقق ذاته من خلال شهادة جميلة • فداء
جميلة يمتاز عن غيره ، عن فداء عشتارام الخصب ، لان جميلة نائفة عربية قومية ، فهي
الارض ، لانها الام ، الانسانة الوجه المعروف ، لانها تحقيق التاريخ ، لانها فداء
عربي • يتخطى السياب كل الالهة في كل العصور ، ويسير في موكب جميلة حتى
تألهاها •

وانت اذ احسست ، اذ تسمعين ،

تعلوبك الآلام فوق التراب

فوق الذرى ، فوق انعقاد السحاب ،

تعلن حتى محفل الالهة (١)

شرط ترقبها الى السماء انها " احست " و " سمعت " الآخرين حتى اصبح صمتها
حضا لآلام البشرية يخلقون من جديد لانه صمت نزل الى اعماق الموت والحب •

" في صمتك المكتظ بالآخرين ؟

في ذلك الموت ، المخاض ، المحب ، البغض ، المنفتح ، المقفل •

ونحن ؟ ام انت التي تولدين ؟ " (٢)

ليس واضحا عند السياب ان كانت جميلة قد حلت مكان الالهة او انها علت حقا حتى
محفلهم لكنها تبقى نفحة من الاله الواحد ويبقى على الناس ان يحفظوا العهد
معها ومعه ببقائهم على الثورة • يقول

انا سنمضي في طريق الفناء ،

ولترفعي " اوراس ، حتى السماء

حتى تروى من مسيل الدماء

ص : ٣٨٦

ص : ٣٨٠

(١) م ٠ ن ٠

(٢) م ٠ ن ٠

أعراق كل الناس، كل الصخور،
حتى نمس الله .
حتى نشور . (١)

في " رسالة من مقبرة " تأوه الشاعر من تقاعس وهران قال :
" آه لوهران التي لا تشور " . (٢)

وهنا يرى الشعب يزحف الى جميلة آتيا من وهران حاملا عبئا من الآجال :

" يأتيك من وهران - يا للزحام -
حشد مشع باشتعال المغيب ،
يأتيك كل الناس ، كل الانام ،
يرجعون ، مما تبذلين ، الطعام
والامن والنعماء والعافية . " (٣)

من المومس العمياء ، الى جميلة بو حيرد يلتزم الشاعر تحويل واقع الموت الى حياة .
فداء عربي يرفع العار الذي كان يلبسون العراق به نفسه المومس ، لما كانت تسهر
المدينة الضرية تنتظر مال الفاتحين .

" ويح العراق أكان عد لا فيه انك تدفعين
سها د مقلتك الضرية (٤)

لتبيع شرفها وماضيها وتاريخها :

" من ضاجع العربية السمراء لا يلقى خسارا . . . (٥)

(١) م . ن . ص : ٣٨٨ .

(٢) " رسالة من مقبرة ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٩٣ .

(٣) " جميلة بو حيرد " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٨٠ - ٣٨١ .

(٤) " المومس العمياء " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٣٩ .

(٥) م . ن . ص : ٥٣٦ .

وتستجير بالمغتصبين :

" لا تتركوني .. فالضحى نسبي :

من فاتح ، ومجاهد ، ونبي

عربية أنا : أمتي دمها

خير الدماء .. كما يقول أبي .

في موضع الأرجاس من جسد ، وفي الثدى المذال

تجرى دماء الفاتحين " . (١)

وتأتي جميلة لتشتريها بالألم والعذابات لا بالمال ، فواقع الخيانة يحسوه واقع الفداء .

يا من حملت الموت من رافعيه

من ظلمة الطين التي تحتويه

الى سماوات الدم الواربة ،

حيث التقى الانسان والله ، والاموات والاحياء في شهقة ،

في رعشة للضربة القاضية - " (٢)

نغمة القصيدة التي يكتبها الشاعر الى جميلة ، نغمة مصلية ، يأتيها الشاعر صوتا من

بين اصوات الشعب المبتهل اليها ابتهالات شكر ، بينما تعم الشخيرة والمرارة

قصيدة الموسى

هذا الانتقال والتحول ما بين الموسى وجميلة بو حيرد ، ما بين عام ١٩٥٢ و ١٩٥٩ ،

قسّمناه الى زمنين ، قبل ١٩٥٤ ، مع الحفّار والمخبر والغريب والموسى كان شعير

السيّاب واقعيا يمثل تجربة " الانا " الحاقدة وهي على كل حال مسحوقه بسبب

العوز والحاجة المادية الملحة اليائسة . وتتغير تجربة الانا الملتزمة لتأتي بعد

١٩٥٦ في " رسالة من مقبرة " ومن " النهر والموت " و " مرعى غيلان " و " المسيح

بعد الصلب " والى " جميلة بو حيرد " انعتاقا من الموت بحب يفوق حسد ود

(١) م . ن . ص : ٥٣٧ .

(٢) " جميلة بو حيرد " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧٩ .

الموت بالفداء . في الفترة الاولى كان شعر السيّاب منفصلا بالموت ، مصورا له ، خاضعا مسيرا بالاحقاد والرغبات التي يخلفها الموت في النفس . لقد كان الشاعر موحودا لكن السيّاب ادرك منذ قصيدة المخبر ، ان ليس من عزلة لا تغلب ، وان كل الطرق تؤدي الى الهدف عينه : " الا وهو ان نقول للاخرين حقيقة ما نحن عليه " (١) وان ادرك أهمية وجود الاخرين ، ادرك من خلال الفن ان علاقته بهم لا تكون الا علاقة حب ، وانه " متى احب الفنان الحقيقة واحب اخوته في الانسانية فان كل تشويه للحقيقة في العمل الفني وانتقاص من الروح الانسانية ، سيؤذيها ويفقده لذة الاستمتاع التي يمنحها الجمال " . (٢) الالتزام بالآخرين حمل السيّاب الى ادراك مفهوم للجمال مرتبط بالوجود الانساني الحقيقي . تكثف الوجود في الشعر يخلصنا الشاعر من عزلتها وبالتالي فهو يعطي للجمال معنى اكثر تكاملا في العمل الفني وقد عبر السيّاب عن هذه الفكرة من خلال التزام اناه بوجوده افراد جسدوا تجربته الاجتماعية والوطنية . فلقد كانت اناه تلتزم آنا وجوه افراد كما تبين وتلتزم آونة اخرى جماعة - والالتزامان ترافقا ما بين عام ١٩٥٤ و ١٩٥٦ وسارا جنبيا الى جنب - اما وقد بينا التزامه الفردي فاننا ننتقل الآن الى التزامه الجماعي .

" لوجئت في البلد الغريب الي " ما كمل اللقاء

الملتقى بك والعراق على يدّي . . وهو اللقاء " (٣)

يتم في هذه الفترة لقاء الانا والعراق في ضروب مختلفة . فمنذ عام ١٩٥٣ وفسي " غريب على الخليج " يقترن حب العراق بوجه الحبيبة . العراق صار جامعا بينه وبين حبيبته ولم يعد فاصلا يفرض عليه الخيار كما في اعاصير .

(١) Neruda, P., Towards The Splendid City, p. 21.

(٢) Maritain, J. La Responsabilite de l'Artiste: p. 57.

(٣) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص ٣٢٠

(٢) تجربة الجماعة : من يوم الطغاة الاخير الى " قافلة الضياء "

ان العراق تسرّب الى اعرق منطقة في وجدان الشاعر ، وبات شعوره الوطني العنصر الاساسي

أَيخون انسان بلاده ؟

ان خان معنى ان يكون ، فكيف يمكن ان يكون ؟* (١)

هذه هي المسألة الاساسية في حياة السيّاب في المرحلة الممتدة ما بين ١٩٥٤ و ١٩٥٦ انها مسألة الوجود في الجماعة العراقية وولأوه لها وللعراق . قد تقلّب في ولاءه للعراق ، لشعبه الفقير الكادح ولارضه ولكيانه كقيمة وجودية ايمانية ، في تجارب عديدة دلّت عليها التزاماته العملية الحزبية من جهة واشعاره من جهة اخرى . غير ان هذه لم تكن بالضرورة انعكاسا مطابقا زمنيا لالتزاماته العملية لكنه استفاد في خبرته هذه من التيارات الفكرية والسياسية والعقائدية التي كانت تعبق بها الاجواء العربية (ثورة مصر ، يوليو ١٩٥٢ ، والجزائر ايلول ١٩٥٤) وايضا ، من اتصالاته الادبية بمجلة " الاداب " ١٩٥٣ ومجلة شعر ١٩٥٦ . واذا اضفنا الى هذا كله نضج ثقافته واحتكاكه بالاداب الغربية من خلال الترجمة ، تتجمع عندنا مجمل العناصر التي اغنت تجربته في هذه السنتين الثلاث ، من الشيوعية زمن الوان الالتزام الانساني الاممي ، وحتى الالتزام القومي العربي .

" ان الالم في تجربة العبث ، فردي . ولكنه مع حركة التمرد يصبح وعيا جماعيا لكونه مغامرة الجميع " . (٢) في لحظة التمرد يكمن سرّ التحول من العبث الى مغامرة ايجابية فعّالة ، يلتزم بها الجميع . في العبث فقط يكون الالم تجربة فردية . ولعله صحيح ايضا القول بأن الالم الفردي عبث ، لان محاولته

(١) م . ن . ص : ٣٢٠ .

(٢) Camus, A; L'Homme Révolté, p. 36.

لتخطي نفسه مرتبطة بالذات الجماعية وذلك بواسطة اللاوعي ، ولان الـ"انا الفردية
اضعف من ان تملك المساهمة بالثورة مباشرة " . لان العنف قد يأتي نتيجة
تضخيم للالم وتضعف في اللاوعي الفردي ، ولذا فالتغيير والتحويل
transformation الاجتماعي لم يكن مشروما ومكتملا الا بازالة هذا التشويه
الطالع من اللاوعي الفردي . ويكون ذلك بتطهير الـ"انا من هذه الآفات بدرسها
في اطار الكيان الجماعي " (١) الكيان الجماعي اذن ضرورة من اجل تطور
الـ"انا وتخطيها الالم .

يرمي السيّاب بأناه الشاعر في تجربة الكيان الجماعي وهي الخبرة
التي بين زمني القصائد الوجه من القبول بالموت الى الانتصار عليه . فماذا اكسبته
هذه الخبرة ؟

في زمن اول نأخذ قصيدتي " يوم الطغاة الاخير " ١٩٥٤ والاسلحة
والاطفال " ١٩٥٤ ، ثم قصيدة " انشودة المطر " ١٩٥٤ وتتحول بعد ذلك الى
مرثية الآلهة " ١٩٥٥ ، وتتوقف عند " قافلة الضياع " ١٩٥٦ ، و " في المغرب
العربي " ١٩٥٦ . تتصل قصيدتا " يوم الطغاة الاخير " و " الاسلحة والاطفال
بشعر السيّاب في المرحلة الاولى . فالعناصر التي تتألف منها القصيدتان : لفظ
وصورة ولوحات ونسقا شعريا ، والقضايا التي تعالجها كالحرب والسلم والظلم ،
والعدل وصراع الطغاة والشعب ، كلها مواد كان السيّاب قد ابنتى منها قصائد
ديوان أعاصير وقصيدة " فجر السلام " ١٩٥١ .

زمن الواقعية الاشتراكية وقصيدتي " يوم الطغاة الاخير " والاسلحة والاطفال "

وقبل ان نبحث عن الجديد في هاتين القصيدتين ، نحاول تحديد
جوانب الالتزام الشيوعي فيهما كما تجلّى فنياً . فمن حيث الالفاظ تستعيد القصيدتان

Breton, A: Manifestes du Surréalisme, p. 263.

عددا كبيرا من الفاظ القاموس النضالي ، كما في المقطع السادس من " الاسلحة والاطفال "

لأن الطواغيث لا يحملون
بغير المبيعات والاسهم
وان الطواغيث لا يسمعون
سوى رنة الفلج والدرهم
لأن الطواغيث لا يبصرون
على الشاطئ الاسيوي البعيد
سوى ان سوقا يباع الحديد
وتستهلك الريح والنار فيها
وتدرّ العطايا على فاتحيها . (١)

ونقع في قصيدة " يوم الطغاة الاخير " على المفردات التي من شأنها ان تضفي على القصيدة الطابع الواقعي الاشتراكي : " حطام القيود " ، " دماء المساكين والابرياء " " ويمتصرى الشفاه

من الموت في موحشات السجون ،
من البؤس ، من خاويات البطون ،
لأجيالها الآتية . (٢)

تدل هذه المفردات على ان الشاعر يرى الواقع هنا واقع موت وبؤس وجوع وان الفعل فيه فعل عنف ويمتصرى الشفاه ، وان اهتمامه الاساسي موجه وملقى من الواقع على الاجيال الآتية . ونعثر في القصيدتين على لفظة " طريق " مشيرة الى مسار النضال والثورة يقول :

(١) " الاسلحة والاطفال " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٨٣ .
(٢) " يوم الطغاة الاخير " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧٧ .

" واذ يستضيء المدى بالحريق
فبندك سجن ويجلى طريق " (١)
انه طريق الاستشهاد حيث الحديد والرصاص:

" رصاص ٠٠٠ ص، فحتى كأن الهواء
رصاص، وحتى كأن الطريق
حديد عتيق " (٢)

انه الطريق الجامع بين رفاق الدرب، " الحاملين " المصير المشترك على كواهلهم،
" الكادحين " من اجل العيش وهي من الالفاظ الشائعة في القاموس الشيعي
النضالي، وتؤلف بعض الكلمات معا جملة هي من المصطلحات والشعارات الشيعية،
يستعملها السيّاب بمعنى عام كما في قوله :

" صدى عابر من وراء العصور : ٠٠٠

يغني باشواقه العاتية

الينا : الى القمة العاليه ٠٠٠

الى ان يغلّ الردى بالحياه

وتلقاه اجيالها الاتيه " (٣)

وفي " يوم الطغاة الاخير " :

" يدا بيد من غمار اللهب

سنرقى الى القمة العاليه " (٤)

(١) م ٠ ن ٠ ص : ٣٧٧

(٢) " الاسلحة والاطفال " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٦٩ .

(٣) م ٠ ن ٠ ص : ٥٦٤

(٤) " يوم الطغاة الاخير " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧٥

" الاجيال الاتية " " والقمة العالية " تعبيران متداولان في الاصطلاحات اليسارية والحركات الشعبية ، ومثلها يفقد النص الشعري دقته وقيمه التجسيدية ، هذه التعابير شاملة عامة مطروقة وهي الى حد كبير مبهمه . فما معنى " القمة العالية " وكيف يحسها القارئ ؟ ولهذا يحتاج الشاعر الى صور عديدة توضح هذا الشعاره فيلبي الشعر ويخدم الفكر المطروحة بتلوين لوحات حسية تجسد المعنى المقصود ، كما في المقطع الاول من قصيدة " الاسلحة والاطفال " .

ووما يثبت التزام السيّاب الفني بالواقعية الاشتراكية ، ان الصور التي تتألف منها القصيدتان والتي تقومان عليها هي لوحات متالية يشبه نمط تنسيقها النمط الذي اتبعه السيّاب في قصيدة " فجر السلام " ١٩٥١ . وهي لوحات تضع القارئ أمام مقارنة حسية واقعية بين حالتى الحرب والسلم ، وما تجرّه الاولى من بشاعات وفظائع وويلات وما تذكر به الثانية من وداعة وهناء وصفاء ، وهي صور يأتي بها السيّاب من ذكريات القرية من جيكور .

وتتالى هذه اللوحات في قصيدة " الاسلحة والاطفال " وتطول الدورات في لوحات السلم والحرب دون ان تبلغ هذه الازد واجية مرحلة الختام . (١) ويرى الدكتور عباس في هذا التكرار غير الفني اضطرابا ، ويعطي لذلك غير سبب ولعله باستطاعتنا ان نجد من زاوية الالتزام سببا لذلك وهو ان السيّاب لم يكن قد اهتدى بعد الى الرؤية الشعرية التي تحوّل الواقع والحلم الى واحد . وكأن لقاء الحلم والواقع لم يتم بعد هذه القصيدة لذلك بقيت لوحات الواقع - الحرب تتقاطع مع لوحات الحلم والسلم . ولم يتفاعل الواقع - الحرب مع الحلم - السلم فنيا في هذه القصيدة ، لذلك لم يجد الشاعر الخلاص الذي كان يطلبه ولجأ الى منح القصيدة " خاتمة تشبه ان تكون من قبيل التفاؤل المقرر " . (٢) ولعله بسبب ذلك

(١) عباس ، احسان : بدر شاكر السيّاب ، حياته وشعره ، ص : ١٨٩

(٢) م . ن . ص : ١٨٩ .

لم يتوصل السيّاب الى تحقيق الانتصار على الموت ، فانه لم يدخل في التجربة الشعرية الفعلية ، اى ان الشعر لم يكن الا مصورا للوحات واقعية ، ولم يكن محولا ومختبرا ومكان لقاء . الشعر هنا ليس فعلا بعد فهو منفعل بالواقع الذى يلتزم تصويره فقط ولا يلتزمه بمعنى انه يدخله الى اعماق الشاعر ليتحول فيها ويتبدل في معاناة تحاول هندسة الواقع من جديد . وكأن السيّاب احسّ بهذا العجز فبادر الى تدراكه بالقسم على ان ينتقم لكل البشاعات التي وصفها ، باسم الجمالات التي يحلم بها .
وذلك في المقطع السابع من القصيدة .

بأقدام اطفالنا العارية

يمينا ، وبالخبز والعافية :

اذا لم نعقر جباه الطغاة

على هذه الارجل الحافية

وان لم نذوّب رصاص الغزاه . . .

وان لم نضوّ القرى الداجية

ولم نخرس الفوهات الغضاب

ونجل المغيرين عن آسيه . .

فلا نذكرتنا بغير السباب

او اللعن اجيالنا الاتيه * (١)

وهو بعد ان يعد بالعمل ، يعتبر ان العمل الثورى قد تمّ وان السلام حلّ فيسترسل بغنائية مسهبة في تحيته . " سلام على العالم الارجب . " (٢) هذه
النهاية المتفائلة مفتعلة لانها لم تأت نتيجة معاناة فنية يتبدل فيها الواقع ويتحقق الحلم .
بل ان هذه النهاية تشبه الانتصار بالقوة لاحد الطرفين المتضارين في لوحات القصيدة

(١) " الاسلحة والاطفال " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ص : ٥٨٤ .

(٢) م . ن . ص : ٥٨٤ .

وقد تسم النصر باسكات الحرب بعد القسم بالانتقام • يظهر من هذا ان القصيدة لم تبلغ النضج الفني الذي من شأنه ان يبرز الشعر ملتزما فاعلا اى محولا بقوة الروية الشعرية • صحيح ان وحدة القصيدة هي في صورة الاطفال التي تتبدل احوالها بتبدل حالتي السلم والحرب ولكن الوصف وصف خارجي نسمع فيها : " هسهسة الخبز " " يوم العيد " و " عمعة الام " و " صدى رجعتة الاكف الصغار يصفغن في الشارع المشرق " والطفل الشroud " يكرر بالضحكة الصافية " وما الى ذلك من صور الطفولة الهائثة وتقابلها صور من الطفولة المهدمة اليائسة من الحرب •

عصافير؟ أم صبية تمرح ؟

أم الماء من صخرة ينضح

ولكن على جثة دامية ؟

وقبرة تصدح

ولكن على خرة باليه

عصافير؟

بل صبية تمرح

واعمارها في يد الطاغية ،

والحانها الحلوة الصافية

تغلغل فيها نداء بعيد :

حديد عت ٠٠٠ يق

رصا ٠٠ ص

حدي ٠٠٠ د (١)

ولكن الحديث عن الاطفال لا يؤمن وحدة القصيدة فالاطفال ليسوا موضوع القصيدة بل الحرب والسلم ، ولذا فصورة الاطفال ليست عنصرا تحويليا يلتزمه الشاعر فنيا فيذهب

به الى كل ابعاده كما ذهب بصورة المخبر او المومس والحقار . ان صورة الاطفال
هنا مظهر من مظاهر مآسي الحرب ، وما تفقده الحرب من مرح وبراءة وما يخلفه
من ظلم . والشاعر سرعان ما ينتقل من الصورة الى الفكر التأملية :

* لمن كل هذا الرصاص ؟

لاطفال كوربة البائسين ،

وعمال مرسيليا الجائعين ،

وابناء بغداد والآخرين

اذا ما ارادوا الخلاص * (١)

الشاعر هنا يلتزم ضد الحرب ، ضد الرصاص ، بصورة عامة ، ضد الظلم اينما كان .
انه التزام امي تقول به الشيوعية ويؤكدده سارتر بقوله : * ان الضغط على
الانسان كشف لنا عن تضامن الامم - وان حدثا يحصل في شانغاي ، يكون بمثابة
ضربة مقص في مصيرنا * . (٢) ذلك التزام امي اوسع من التزام حالة اطفال العراق في
الحرب والسلم لذلك يترك السياب صورة الاطفال ولا يستفيد طاقاتها وتحولاتها الفنية
ليتمسك بالافكار الاساسية المطروحة في الاجواء العربية في تلك الفترة من اراء شيوعية
وافكار وجودية ، علما أن السياب كان في هذه الفترة قد اتصل بمجلة الاداب وما
تشرطه في ان * الادب الملتزم هو كل ادب يتناول باللمسة الواعية مشكلات
عصره . . . (٣) اي انه ادب التوعية لذا جاء شعر السياب وقد أخذ بهذه المقولة
سهلا قريبا بسيطا كما في هذا المقطع :

* وينهل كالغيث ، ملء الفضاء ،

رصاص ونار : ووجه السماء

عبوس لما اصطك فيه الحديد .

(١) م ن . ص ٥٧١

(٢) Sartre, J.P. Qu'est-ce-que la Littérature ? p. 259.

(٣) المعد اوى ، انور : * زوايا ولقطات * : الاداب ، مجلد ٣ ، عدد ٤ ، نيسان
١٩٥٥ ، ص : ٥٩

حديد ونار، حديد ونار ٠٠
وتم ارتطام ، وتم انفجار ،
ورعد قريب ، ورعد بعيد
واشلاء قتلى ، وانقاض دار * (١)

هذه الصورة لوابل من الرصاص والنار وتعداد الاسماء المتتالية في الاربعة أسطر
الاخيرة تشير الى أن اهتمام الشاعر كان مركزا على الوعي اكثر من تركيزه على اللمسة
الغنية . واذا نظرنا الى الكلمات في هذه القصيدة وجدناها تقندنا الى وابل من
السلامات والتحيات التي يبعث بها الشاعر الى انحاء العالم المحب للسلام ،
في حين ان القصيدة اعتمدت الاطفال والاسلحة محورا . لكن هذا الشعر
لم يثر في قلب التجربة التي جمعت في ذات الشاعر ما بين الاطفال والاسلحة ، أي
رؤيا جديدة مرتبطة بالواقع أو متصلة بالحلم . وليس القسم بالثورة سوى وعد أو مخرج
ذهني لا فعلا شعريا . فالقصيدة كانت دليلا على مهارة السياب التصويرية فحسب .
وبهذا لم تكن قد اتت بجديد بالنسبة لقصيدة " فجر السلام " الا في انها
اطلقت على واقع الحرب والسلام من خلال وجوه الاطفال وربما كانت هذه الاطلاقة
محاولة تشخص للقصيدة لكنها لم تنجح كثيرا لان الشاعر سرعان ما تخلّى عنها
ليلاحق فكرة الحرب والسلام وصورهما ، غير اننا نستطيع ان نعدها تجربة
شعرية اولى سمحت له بدمج الغنائية والشعر النضالي وقد جاءت هذه التجربة
على نحو افضل في قصيدة " يوم الطغاة الاخير " . ثمة منحى جديد في التزام السياب
الواقعي الاشتراكي يميز هاتين القصيدتين عن قصيدة " فجر السلام " ولعله يتألف
من رواسب الشعر الرومانسي الذي عاد ليظهر من جديد ، وعادت نعماته تقوى
وتتألف مع الشعر النضالي ، وذلك يؤكد اللقاء الذي اشرنا اليه بين الذاتية
والموضوعية ، بين الوجدانية والثورية في شعره ، وان لم يكن هذا اللقاء

(١) " الاسلحة والاطفال ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٥٧٢ .

او الاندماج تاما . غير ان تطور السياب الفني يقوده في العام نفسه الى تجربة شعرية اعمق ينزل فيها الى جحيم الجفاف يرجو المطر فيأتيه عنصرا محولا ، رمزا ينقل شعره من الموت الى الانبعاث . فاذا كانت " الاسلحة والاطفال " خلاصة التزامه الشيوعي الحزبي ، فان لونا آخر من الالتزام الّ في " انشودة المطر " .

نضج تجربة الالتزام و " انشودة المطر "

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر ،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر .
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الاضواء ٠٠٠ كالاقمار في نهر
يرجّجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما ، المجوم ٠٠٠ " (١)

يدخل الشاعر الى العالم من عينيّ الحبيبة . ليس العالم هنا بلا ملامح انه العراق يتراءى في عينيها ، بنخيله واضوائه ، في النهر ، في الكروم وفي النجوم . فالعلاقة بين الشاعر وموضوعه علاقة مشخصة ، عينا الحبيبة تترجمان العراق كيانا حيا . ترصد عيناها كل حياة العراق الطبيعي ، العراق في عينيها هذا هو اللقاء الذي تنبأ به في قصيدة " غريب على الخليج " كما قال : " الملتقى بك والعراق على يدي ٠٠٠ هو اللقاء " (٢) الا ان العلاقة هنا اقوى فهي والعراق واحد ، اصبحت عيناها طبيعة بلاده وهو من خلالهما يحقق اتحادا بالعراق مشخصا ، انها علاقة حب ، وهذا الحب رومانسي متوديه " ساعة السحر "

(١) " انشودة المطر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٧٤ .

(٢) " غريب على الخليج " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٢٠ .

و " ضباب من أسى شفيق " و " المساء " ، وغناء الصياد ساعة " يأفل القمر " غير انه وان كان رومانسيا فانه لم يعد عائقا في التزام صاحبه كما كان الحال في دواوينه الاولى . فان عينيها ترصدان الحزن المنبعث من هذه الاجواء تحملان له العراق وهو يطوف بالعراق فيهما تسلمان الشاعر للدمع ، للمطر فيشعر بالوحدة والضياع . لان المطر بلا انتهاء : يجمع كل قصة النضال : " كالدُم المراق ، كالجياح ، كالحب ، كالأطفال ، كالموتى " . لقد اسلمته عيناها لقضايا العراق ، وحملته مع المطر عبر امواج الخليج . والموج يغسل الخليج وسواحل العراق الذي يخاطبه الشاعر فلا يسمع سوى الصدى . وتصمت القصيدة ، وكأنها حبل بالثورة تغلي فيغوص فيها الشاعر ويحويها . انه يواجه الصدى والواقع والفراغ بالرؤيا التي تطلع من اعماقه ليقول مباشرة بعد رجع الصدى وبد الصمت :

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال ،

حتى اذا ما فُض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من اثر " (١)

يقول الشاعر اكاد اسمع العراق . فالعراق في داخله . " كانت حالته الشخصية هي حالة العراق حقا " . (٢) لقد دخل الى العراق من عيني الحبيبة والمطر والحزن فرأى الجوع ، والغربة والفراغ والدم والدموع . . . والمطر . انها حالة وجدانية ، ذاتية ، موضوعية في آن معا . لقد اتحدت انا الشاعر بالعراق بطبيعته وجوعه وخوفه وعطشه . اما كلمة السحر الجامعة المحولة هي كلمة " مطر " ، كل قطرة تتحول :

(١) " انشودة المطر ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٧٧ .

(٢) بلاطه ، عيسى : بدر شاكر السياب . ص : ٧٥ .

" فمهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الفتى ، واهب الحياة " (١)

وكما اتحدت أنا الشاعر بالعراق ، تحولت أنا الشاعر الملتزم الى موضوع التزامه وفنيت

فيه . هكذا تحولت قطرة المطر من ماضي الجوع الى غدٍ يعشب فيه العراق
الاستحالة هذه ثمنها دم الجياع والعراة و " كل قطرة تراق من دم العبيد " . (٢)

كيف حدثت هذه الاستحالة ، وما هو دور الشاعر فيها ؟ يقول الدكتور عباس :

" القصيدة بسيطة : لفظة واحدة استطاعت ان تغوص الى سر الوجود ، كما

استطاعت ان تربط خيوطا مختلفة ان توحد الطاقات في حبل قوى ، هو حبل

الامل ، فلم يعد الشاعر منفصلا بمشاعره الذاتية ، ولم تعد النظرة الانسانية

مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي " . (٣) هذا الالتزام بالنسبة

الى السياب جديد ، لانه ينبع من داخل الشاعر . ولعل من اهم اسباب

الصدق في هذا الالتزام لقاء العراق الطبيعي وعراق الثورة ، لقاء الذات وجماعة

الجياع والعراة والعبيد التي ينتمي الشاعر اليها . ولعل هذا الصدق في

الالتزام هو سر نجاح القصيدة فنيا نجاحا يتجلى في الترابط الداخلي والبناء

المتكامل . هذه الوحدة هي فعل حب بين الشاعر والواقع تتولد منه رؤى .

" الغد الفتى " الغد " واهب الحياة " . دور الشاعر هنا انه احب اي حوّل

العمل الشعري الى فعل حب الى تجربة صوفية فيها تغنى الذات بالعراق المحبوب ،

وغدت الكلمة وليدة معاناة حب ، خالقة محولة . قوة التحول هذه نراها

على مباسم الاطفال حيث تستحيل قطرة الدم ابتساما ينتظر مبسما ، خيرات

(١) " انشودة المطر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٨٠ .

(٢) م . ن . ص : ٤٨١ .

(٣) عباس ، ا . بدر شاكر السياب ، حياته وشعره ، ص : ٢١٢ .

تنتظر من يتناولها . في القصيدة * اصداد ظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع وظماً ورئى لان قوة التحول لن تجعلها اصداد الى الابد " (١) ان التزام السيّاب في هذه القصيدة هو تعديل قدرة التحويل لما هو كائن الى ما سوف يكون ، ودور الشاعر هنا هو في انه قدّم ذاته مكانا للقاء بين الواقع والحلم فجاءت القصيدة وحدة متكاملة وكيانا حيا .

نستطيع ان نتبين في هذه القصيدة لون الالتزام الشيوعي الناضج الذى لا يتعارض مع الالتزام الوجودى والقومي العربي .

أما من حيث الالتزام الشيوعي الناضج ، في استطاعتنا ان نرى تقاربا بين موقف السيّاب وابلونيرودا في قوله: " ليس واجبي الانساني الا في انخراطي حياة وروحا بصوف الشعب، اختلط بآلامهم وآمالهم لانه فقط من هذا التيار الشعبي سينطلق التغيير المطلوب من قبل الكتاب ، والامم " . (٢) ولقد عاد السيّاب الى طبيعة العراق وليس الى صفوف الكادحين المنتظمة ، لكنه على كل حال عاد الى عراق الفقراء وليس الى امية نشيد السلام الذى انهى به قصيدة " الاسلحة والاطفال " . فان العراق الطبيعي هو العراق الشعبي الذى منه سينطلق التغيير . " بالانتماء الى الجماعة ، جماعة الجياع والعراة والعبيد ، والسعي الى الجمع بين الواقع والاحلام ، يوحد الشاعر ما بين الناس " . (٣)

وهذا الهاجس الانساني الذى كان عند نيروودا نجده ايضا عند الوجوديين ، حيث يقول ماريان " توافق الفن والهدف الانساني امر ممكن بأحد الشكلين التاليين:

(١) م . ن . ص : ٢١٢ .

(٢) Neruda, P. : Towards the Splendid City. p. 29.

(٣) Ibid., p. 19.

— اما ان يبقى الهدف المقصود خارجا عن نطاق العملية الفنية —
— واما ان تكون الدوافع التي تحرك الفنان متلاحمة كليا مع ذاتيته المبدعة
وتجربته الخلاقة " . (١)

وهذا الامر الثاني هو شأن السيّاب في هذه القصيدة وقد اصبح ذلك ممكنا بلقاء
العراق الطبيعي الذي كانت ذات الشاعر تحياه بعفوية واخلاص ، مع تروق
الشاعر الى الخلاص من قضايا الجوع والحرمان التي يتخبط بها هو والعراق
وهو الهدف الانساني الذي قصده في هذه القصيدة .

ثمة قيمة فنية اخرى في هذه القصيدة تدل على نوعية التزام جديد بدأ
يتسرب الى شعر السيّاب . وهو ان استناد السيّاب على الالمح والترابط
الداخلي واستعماله التداعي الصوري (في المقطع الاول مثلا) جاء حركة فنية
كان من شأنها ان تشد الشاعر الى اعماق الحياة الجماعية . ولعل هذا هو السبب
الذي جعل الكلمات حية الى حد وهبها هذه الطاقة التحولية ، وبخاصة كلمة
" مطر " . تقول السريالية التي تؤمن بأن التداعي الالي في الفن وسيلة
لاستعادة البدائية والطبيعية والحقيقية الفنية . ان من شأن هذا ان يفضي
الى اكتشاف المستودع الذي تطلع منه الرموز بكل حلتها فتنتشر عبر بعض الاعمال
الفنية ، في حياة الجماعة . ولعل " المطر " برز مع السيّاب رمزا يحمل طاقة
تحويلية تلتزم لقاء الزاقع بالحلم كما في هذه القصيدة . لان الشاعر اسلم الى
ايقاع قطرات الماء أمر تحريك فنه وحركة التزامه ، وسير القصيدة نحو الهدف
الانساني الذي مهر مشاعره بدخول الشاعر الى العراق عبر عيني الحبيبة فني
" انشودة المطر " اصبح لالتزامه لون قومي ، فاهتماماته الانسانية لم تعد عامة شاملة
جامعة ، لكنها تحددت في انسان بلاده — في مشاكل العراق وقضايا العالم العربي .
ولذلك اخذ الشاعر على عاتقه هموم بلاده وقضايا وطنه العربي ومآسيه . والمأساة الكبرى

Maritain, J. : La Responsabilité de L'Artiste, (١)
pp. 68-69.

- التي كان السيّاب يواجهها من هذه الزاوية هي وطأة الماديات والحضارة المادية .
- ويعود هذا الموقف ليتجسد في قصيدة " مرثية الالهة " .
- تواجه هذه القصيدة القضية التي عاناها الشاعر في قصائده السابقة .
- ان للحضارة الحديثة اليها جديدا " النضار " تخدمه البشرية لانها تنزل وهو يبقى .
- فالقضية التي تلتزمها هذه القصيدة هي قضية المادة ، الحضارة المادية والعالم المشياً .

ألا كم رفعنا من اله وكم هوى
اله واضحى ثالث وهو رابع
فما جاوزتنا صورة منه خطها
على غفلة منا مجيع وجائع
وما كان معبودا سوى ما نخافه
ونرجوه او ما خيلعه الطبائع " (١)

الناس يؤهلهم شهواتهم ثم يعبدونها . والشهوات اذا تضاربت ولدت حرا واذا اتفقت الفت مصالح مشتركة وتجارة واستعمارا . يرمز " كروب " صانع المدافع الالمانى الشهير الى تاجر الحرب ، لكنه ليس الرمز الوحيد فيها . فان الرموز (قابيل - اوديب) التي احتشدت في هذه القصيدة تعبّر عن كل الوان الالهة / المادة ، وعن صفاتها وسيطرتها ، يقول عن الذهب مثلا :

" وهذا الاله الامس الغظ ما جلا
سوى وجه نرسيس الرخامي ، شابه
ترى " فحم " ان يلقاه يلقاه راجفا
لنرسيس يجثو عنده وهو خاشع
شحوب يهودى التلاوين ناقع
و" فولاند " من تلماح عينيه مائع " (٢)

(١) " مرثية الالهة ، أنشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٥١

(٢) م . ن . ص : ٣٥٤ .

يفوق اله الذهب كل الاصنام الاخرى الى شيدها عبدة المادة . وعند شهوة المال والغنى تسجد سائر الرغبات فتبدو هذه الشهوة ام الافات ومصدر الشر . والسياب في هذه الفترة يؤمن بان رسالة الادب هي في مكافحة الشركما سيعبر عن ذلك في مؤتمر الاباء العرب الذي انعقد في سوريا بين ٢٠ و ٢٧ ايلول ١٩٥٦ وقد اعلن في محاضرتة ان وظيفة الادب الرائع الخالد هي تصوير صراع الانسا ن ومختلف اشكال الشر على امل ان يخلق حياة افضل . كيف يصارع السياب شر المادة في هذه القصيدة ؟

أولا ، يسارع في تصوير الذهب عدوا مفترسا فيرتعب القارئ من غدره :
" جزي أمة الارض التي من عروقها ربا ، واغتذى في جوفها وهو هاجع
بشر الذي يجزي به شر من غدا واروى " (١)

ثم ان السياب يستعمل في هذه القصيدة اسلوبا يائسا (هو السخرية المرة Humour noire) حيث يمدح من باب الهجاء وكأنه يدير الخنجر في الطعنة حتى يبلغ الالم مرارة تدعو الى التمرد :

" تمنيت اني آلة : لا يصيبها كلال ولا وقت بها مرّ ضائع
لها من دماء الناس قوت وخلفها من المال عن ان ينفد القوت مانع " (٢)
او كقوله في مطلع القصيدة :
بلينا وما تبلى النجوم الطوامع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع " (٣)

(١) " مرثية الالهة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٥٣ .

(٢) م ن . ص : ٣٥٠ .

(٣) م ن . ص : ٣٤٩ .

ويلجأ الى اسلوب السخرية ينقل الالم بدون انفعال فتثير سخريته ولا مبالته
ناثرة القارىء .

ولعل هناك ميزة اخرى لهذه القصيدة ، تفصح عن مدى التزامها ونوعيته .
انه النمط التقليدى فاننا نكاد نسمع النابغة والاخلطل في نغمة هذا البيت:
" هو الشمس الا ان في زمهريره من الموت ظلا حجبته البراقع " (١)

ولعل الشاعر راح يلون بالشعر القديم ، بالماضي الذى يذكر هذا الشعر به ، ردة
فعل منه تجاء التقدم المعاصر الذى رمى البشرية في احضان المادة ومصانع
الاسلحة . في اللحن التقليدى حنين الى الماضي . وربما خبأ هذا اللحن
رغبة في الهرب من الواقع المادى . تقف القصيدة عنده ان لا تتخطى كونها نقدا
لاذعا ناقما لواقع المادية . ونخرج من القصيدة بفراغ ، لقد ابتدأت بكلمة " بلينا " .
وانتهت بكلمة " تنازع " . فلا تطور في الرؤيا ، فهي تبقىنا في الافق عينه ولا منفذ
ولا خلاص .

التجربة القومية في قصيدتي " المغرب العربي " و " قافلة الضيا ع "

وفي قصيدتي " المغرب العربي " و " قافلة الضيا ع " بعد تاريخي حضارى
يكشف النقاب اكثر عن التزامه القومي وعن صحة نسبه المعاصرة الى شعره . يرى
الدكتور كرم في هذا البعد ميزة من اهم ميزات الشعر العربي المعاصر . " ان لم يعد
التاريخ ماضيا مستنقعا مواتا مفروضا ، وانما اضحى فعل الحاضر ، تبنيه الارادة الانسانية ،
ويتنسق طاقاتها يتقرر المصير التاريخي وتساق الاحداث . من هذا الموقف
المصيرى نحا الشعر العربي المعاصر منحاه الزايعي ، واهتز من جذوره ،
وانفصل عن كل ما ليس استجابة لقضاياه في التراث العربي واستوحى ما رأى
نفسه فيه من تراث الغرب ، اينما وقع : من الماركسية ، والوجودية ، —

" الفوق واقعية " ورفضها وخلقتها من العالم الراهن عالما تبنيه على هندسة مبادئه
لهندسته وتستل من الاساطير رموزا فكرية ، ومن مآسي الشعراء الانسانيين
في العالم غذاء لآسيتها " . (١)

جميع هذه الروافد غذت شعر السيّاب في هذه المرحلة وقيت تغذيته ، في
سعيه للاسهام بالفعل الحضاري والتاريخي . ولعل الوتر الديني الذي تعزف
عليه قصيدتا " مرثية الالهة " " وفي المغرب العربي " مظهر من مظاهر توجه
السيّاب نحو الفعل الحضاري التاريخي . فهو يزيد العناصر التي استبقاها من
تراث الغرب ، ما يحيا من ماضي التراث العربي في الحاضر وما يتشوقه في المستقبل .
في ذلك صدى لرأى برد يايف في قوله " ان ما هو موجود في الماضي والمستقبل
يشارك في تأليف الحاضر ، كل تاريخ حياتنا وتاريخ الانسانية كافة يدخل في
حاضرنا والتاريخ لا يحيا الا بقدر ما يتداخل في الحاضر " (٢) .

ماذا يتداخل في حاضر (اي واقع) قصيدة " في المغرب العربي " ، وكيف يأتي
فيها التزام السيّاب ؟

" هنا في وحشة الصحراء " هذا هو الحاضر الذي يرى الشاعر فيه مقبرة
الحاضر مقبرة والمقبرة مئذنة ومجد زال . انه مجد الماضي وقد مات منذ زمن ،
موتا قديما :

" وتنزف منه ، دون دم ،

جراح دونما ألم -

فقد مات ...

ومتنا فيه ، من موتى ومن احياء .

(١) كرم ، أنطوان ، غ . : مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث " ،
كتاب العيد ص : ٢٧٦ .

(٢) Berdiaeff, N. Cinq Méditations sur l'Existence.
p. 137.

فنحن جميعتنا اموات

أنا ومحمد والله . * (١)

الروءيا سريالية والمعاناة وجودية والانتماء قومي وستأتيه الماركسية بالصوت الهاتف
من الماضي :

* وكان يطوف من جدى

مع المد

هتاف يملاء الشيطان : يا ود ياننا ثورى

ويا هذا الدم الباقي على الاجيال

يا ارث الجماهير ،

تشظ الان واسحق هذه الاغلال

وكالززال

هز النير ، او فاسحقه واسحقنا مع النير . * (٢)

الثورة هذه ، ثورة قومية دينية ولئن امدتها الماركسية بالمبدأ الثورى يقول :

واصوات المصلين ارتعاش من مراثيه

اذا سجدوا ينزدم

فيسرع بالضماذ فم :

بآيات يغض الجرح منها خير ما فيه ،

تداوى خوفنا من علمنا أنا سنحييه

اذا ما هلل الثوارنا : * نحن نغديه . * (٣)

ثم يقول : * كل الشرف ينفر للجهاد * (٤)

(١) " في المغرب العربي " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٩٥ .

(٢) م . ن . ص : ٣٩٧ .

(٣) م . ن . ص : ٣٩٨ .

(٤) م . ن . ص : ٣٩٩ .

القيمة التي يشهد بها الشعر ، التي تستمر من الماضي وما زالت حية ، هي قيمة اخلاقية حافظت عليها القرى :

* ان الله باق في قرانا ، وما قتلناه ؟

ولا من جوعنا يوما اكلنا ؟

ولا بالمال بعنا -

كما باعوا

الههم الذي صنعوه من ذهب كدحنا ؟

كما اكلوه اذا جاءوا -

الههم الذي من خبزنا الدامي جبلناه ؟

وفي باريس تتخذ البغايا

وسائد هن من ألم المسيح . (١)

هنالك المدينة والبني والعمال والخيانة من جهة ، والله وناس القرى والايمان والطهر والنضال الشعبي اليومي من اجل الحياة الكريمة من جهة اخرى . وبين الجهتين مات الماضي . ودخل الشاعر الى عالم الموت هذا ، الى " وحشة الصحراء " وهناك لبس من الماضي ما بقي حيا ، وراح يترجح بين الموت والحياة :

" فكيف يحسانسان يرى قبره ؟

يراه وانه ليحار فيه :

أحي هوام ميت ؟ . (٢)

يذكر هذا المقطع بمطلع قصيدة * المسيح بعد الصلب * . عندنا هنا ايضا ميت يواجه موته ويتعجب ان الجراح والصليب لم تمته . وكأن الشاعر الذي عاش حياته في ظل الموت مكان ابدا رافضا الموت . هو ايضا ليس ميتا فانه يحيا بقدر ما ، اذن فهو حاضر .

(١) م ٠ ن ٠ ص : ٤٠٠

(٢) م ٠ ن ٠ ص : ٣٩٤

في كل انسان حيّ او مظهر من التاريخ والحضارة ، قسم ولى هو الموت وقسم حيّ هو الحاضر يجسد الشاعر هذا ان يجعل مسافة بينه وبين نفسه . ما هو حيّ فيه ينظر ما قد مات منه ودفن تحت اسمه واسم جدّه ، مكتوبين على صخرة في الصحراء

تجربة المغرب العربي في التاريخ بين الماضي والحاضر ، يعيشها الشاعر حالة وجدانية ، لذا يخرج من الموت بواسطة تحول وجداني ، والتشبيه يدل على ان التجربة تجربة شخصية وجدانية وليست فكرة او قسما ثوريا ، يقول :
كما يجرى دم الاعراق بين النبض والنبض* (١) هكذا يحس الحياة ويتأكد من انتصاره على الموت . وهكذا ايضا تضاء ملامح الارض :

قرأت اسمي على صخره . .

وبين اسمين في الصحراء

تنفس عالم الاحياء

كما يجرى دم الاعراق بين النبض والنبض

ومن آجرة حمراء مائلة على حفرة

أضياء ملامح الارض

بلا ومض

دم فيها ، فسماها

لتأخذ منه معناها

لا عرف انها ارضي

لا عرف انها بعضي

لأعرف أنها ماضي ، ولا أحياء لولاهها
واني ميت لولاه ، أمشي بين موتاهها . (١)

في هذا المقطع علاقات معقدة ووطيدة ، ومتراصة فنيا بشكل وثيق . ولو تتبعنا هذه العلاقات وشرحناها لظهر لنا سر التحول الشعري الذي انطلق من واقع الموت حيث الشاعر ومحمد والله اموات وانتهى الى تمخض القبور عن اله حي ما زال " فينا " (٢) وهو يبعث ببعثنا ويحيا بجهدنا .

في هذا المقطع كلمة محولة هي كلمة " دم " هي تربط بين الشاعر والارض . الشاعر يحس تنفسه عالم الاحياء ، اى عالم الثوار كدم الاعراق بين النبض والنبض من جهة ، ومن جهة اخرى الدم يسمى الارض فتأخذ هذه منه معناها وهو دم الثوار . هذا يعني ان هذا الدم ان يضيء ملامح الارض ، ويسميها يخلقها ، يحولها من العدم الى الوجود . اذن الدم الذي يعطي الحياة للارض هو نفسه الذي يحسه الشاعر وبذلك نفهم العلاقة التي يقولها حرف اللام في قول السياب :

" لأعرف أنها ارضي

لأعرف أنها بعضي

لأعرف أنها ماضي " (٣)

علاقة اخرى تظهر هنا هي علاقة الارض والشاعر ، انها بعض الشاعر . لماذا

بعضه ؟ ثم لماذا يقول انها ماضية ؟

يجيب الشاعر لتوه عن هذا السؤال موضحا العلاقة ، يقول :

" لا احياء لولاهها

واني ميت لولاه ، أمشي بين موتاهها . " (٤)

(١) م ٠ ن ٠ ص : ٤٠١

(٢) م ٠ ن ٠ ص : ٤٠٢

(٣) م ٠ ن ٠ ص : ٤٠١

(٤) م ٠ ن ٠ ص : ٤٠١

والعلاقة تترجح بين الموت والحياة ، كما الشاعر في بدء القصيدة لم يكن يعلم
" أحي هو أم ميت ؟ " اذن فبعضه ميت وبعضه حي . الارض كانت ميتة حتى
سرى فيها دم الثوار واعطاها معناها ، والماضي ايضا بعض منه ميت فيما يستمر
بعضه الاخر حيا في الحاضر . حاضر الماضي هو ثبات الارض لذا يقول الشاعر
" لا احياء لولاها . " الهاء التي للمذكر تعود للماضي والهاء التي للمؤنث
تعود للارض - والشاعر لا هوية له اذا اندثر ماضيه . وهو يعرف ذلك فيقول
" واني ميت لولاها " . بهذه الشعبة من العلاقات الوثيقة المترابطة تتسم
وحدة الارض والماضي والشاعر في " عمادة " السدم ، دم الثوار . بذلك
تفهم التحول الذي نتبينه في المقارنة بين بداية القصيدة ونهايتها . جاء في
بدايتها :

" فنحن جميعنا اموات

انا ومحمد والله .

وهذا قبرنا : انقاض مئذنة معفرة " (١)

وهذه نهايتها :
أبى من اذان الفجر ؟ أم تكبيرة الثوار

تعلو من صياحنا . . ؟

تمخضت القبور لتتشر الموتى ملاينا

وهب محمد واله العربي والانصار :

ان الهنا فينا . " (٢)

وفي العام نفسه (١٩٥٦) يكتب السيّاب قصيدة تتناول وضع اللاجئين

الفلسطينيين ، وهي بعنوان " قافلة الضياع " . تعالج القصيدة قضية " النازحين " ،

الذين يحملون على كواهلهم خطيئة الحكام ، آثام كل الخاطئين ، ونتيجة

التخلف الذي يجعلهم " سائرين الى وراء " ، ويستعيد لهم الصورة التي وردت في

(١) م . ن . ص : ٣٩٥

(٢) م . ن . ص : ٤٠٢

القصيدة السابقة " النازقين بلاد ما " . واذا قبلنا بالمعادلة بين الدم والثورة على اساس الصورة التي درست في القصيدة السابقة ، اصح نرف جماعة اللاجئين بلاد ما . يعني ان هذه الجماعة تضطهد وتسحق دون ان تثور . فالثورة هي فقط من عمل " الاحياء " الذين سمعهم الشاعر يتنفسون بين اسمين في الصحراء لما قرأ اسمه على آجرة حمراء وكان هو لاء هم الثوار في المغرب . اما هو لاء اللاجئين فهم ينزفون بلا ثورة ، وهم اموات يسيرون في موكب دفن موتاهم : " السائرين الى وراء " .

كي يدفنوا " هابيل " وهو على الصليب ركام طين . (١)

وقد اصبح مسميتهم " ركام طين " وهو بعد على الصليب فانهم لشدة ما تأخروا ، تأخروا حتى عن دفنه .

" قابيل ، اين اخوك اين اخوك ؟ " خيانة الاخوة الانسانية ، امرشاق على السياب ، ولقد تردد في عدد من قصائده في " المخبر " : " أأنا الموكل ، ويلكم بأخي ؟ " (٢) في رسالة " من مقبرة " : " ان الصخرة الآخرون " (٣) وكأنه يريد ان يبرز امرا غدا واضحا في هذه القصيدة وهو ان الظلم ، من عمل الآخرين ، وان الحرب التي تخلف التشرد وتخلق فئة من البائسين هي ايضا من عمل الآخرين ، فالناس هنا قسمان : " هابيل " الذي مات وجماعته هم من الموتى بالنفس ، وهم جماعة المنبوذين البائسين مرضا وجوعا وفقرا الذين لا يملكون حتى ان يثوروا . " قابيل " هو ممثل الطغاة والغزاة . في هذه القصيدة يجعل الشاعر فئة الغزاة الطغاة تواجه ضمير الانسانية وتواجه مسؤولييتها البشرية وقسطها في تحمل

-
- (١) " قافلة الضياع " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٦٨ .
 - (٢) " المخبر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٤٢ .
 - (٣) " رسالة من مقبرة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٩١ .

اعباء الظلم الانساني . عندنا فثتان تتواجهان ولا صلة بينهما ، بل هي صلة
السبب بالنتيجة وصلة القاتل بالمقتول . لذلك عبرت القصيدة عن الضياع ، عن
ضياع الحوار بين فئتي الانسانية : تلك التي تمثل الضعف والفقر والوداعة وتلك
التي تمثل قوة الظلم والبطش .

في " قافلة الضياع " نرى المعسكرين منفصلين يتواجهان ، وعيون الموتى ، عيون
الماضي تجحظ في اللحد لتنظر الى الضياع ، هذا الضياع هو بالضبط هذه الحالة
من اللاموت واللاحياة ، حالة اللجوء . وقد وفق الشاعر في خلق هذا الجومن
اليأس والضياع بتكرار عبارة " الليل يجهض " ثلاث مرات ، ثم يرمينا في نتيجة
الضياع :

* . . . فالحياه

شيء ترجح لا يموت ولا يعيش بلا حدود

شيء يتفتح جانبا على المقابر والمهود

شيء يقول هنا الحدود

هذا لكل اللاجئيين ، وكل هذا . . . لليهود * (١)

حالة الضياع هذه هي حالة الترجيح بين الموت والحياة ، والامر الفاصل يأتي من
العدو . العدو ويخط الحدود بين الموت والحياة ويقرر مصير اخوته من آل " هابيل " .
في هذا الكلام الفاصل ، المغرق في الواقعية الى حد المرارة والسخرية السوداء ،
ان محور الالتزام فيها هو الصورة الشعرية . يقول ذلك السياب نفسه في القصيدة :

* وبأيما لغة نقول فيستجيب الآخرون

ونورث الدم للصغار

أعلمت حين نقول : دارا وسماء - اى دار

(١) * قافلة الضياع " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٦٩ .

أو سماء يخطران على العيون ؟ " (١)

يتساءل عن اللغة التي يمكنها ان تبليغ رسالته وتحقق هدفه في ان يحيا الجيل الآتي بفضل نضال من يعاني اليوم وشهادته ، " فنورث الدم للصغار " .

الجواب عن السؤال حول اللغة التي يمكنها ان تفي بذلك ، اتى في مطلع القصيدة في كلمة : " رأيت " . " أما رأيت ؟ "

الصورة الشعرية هي محور فعل الالتزام فنيا ، فالصورة هنا ليست تصويرا فوتوغرافيا بسيطا قريب المنال ، ولا استعادة بالخيال لمشاهد من الماضي . ثمة نضج فني ما بين قصيدة " فجر السلام " و " قافلة الضياع " . ففي القصيدة الاولى يدعو الشاعر القارئ للتصور: " صور لنفسك في الخيال " (٢)

ضعيفة هذه الدعوة الى الرؤية يبقى الشعر فيها دليلا على شيء خارج عنه ، مشيرا اليه عن بعد . أما في القصيدة الثانية ، فان الشاعر يحمل القارئ الى معركة الوجود . يدخل معه الى ساحة المعركة . وفي وسط أتون النار التي " تصرخ " و " تصهل " و " تركض " يحدث الشاعر القارئ وكأنه صوت الضمير لشدة قره من القارئ ، ويبرز المشهد الحي الذي يدخله الشاعر والقارئ معا ويخاطب الشاعر رفيقه في الرؤية : " رأيت " . ماذا يرى ؟ صورة ليست نقلا تصويريا للواقع ، ولا من نسج الخيال . انها كشف لاعماق الواقع ، لحقيقة الواقع لمعناه الانساني ، لابعاده التي تخفى على البصر ويبصرها الشاعر ببصيرته ، بمخيلته المبصرة ، انهما الصورة - المعاناة .

ينزل السياب بالصورة الى الاعماق الانسانية . يتخلى عن فرديته يقول : " النار تركض وراءنا " ثم يعود فيجسد حالة الجماعة في كيانه الشخصي وقد اتحدت بمصير الجماعة ويقول : " النار تصهل من ورائي " . (٣) يرمي بأناه في ضياع الجماعية ،

(١) م . ن . ص : ٣٧٣

(٢) " فجر السلام " ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٢٥٩ و ٢٦٢ .

(٣) " قافلة الضياع ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧١ .

يتسرّب كيانه من الاوضاع التي تكنفه ، ويتسرّب الضياع الى هذا الكيان يفككه • يتسرّب الواقع الى كيان الانسان المحب ، " البائس الذي يحرق نفسه من اجل الغاية التي يطمح الي تحقيقها ، هذا الانسان الذي يسمونه الشاعر " (١) كما قال السيّاب نفسه عن نفسه • بحبه هذا يعانق الشاعر الجماعة ، فتستسلم له هواجسها وآلامها وآمالها فتغنى بذلك خبرته وتتعمق تجربته وازا أتت الصورة اكثر غموضا وغرابة ، فذلك لانها تسعى للبوّح عن معاناة مستسرة ، حيث العلاقات وثيقة وعميقة ومتلاحمة الى حدّ يقرب من السرّ • ونستطيع ان نتبين ثلاثة مشاهد ثلاثة ترتكز عليها القصيدة لتنفّس القارئ الى معنى الوجود في حالة الضياع لتنقله الى سرّ هذا الكون غير العادي ، الى هذه الحالة الخارقة •

المشهد الاول

" النار تتبعنا ، كأن مدى اللصوص وكل قطاع الطريق

يلهتن فيها بالوباء ، كأن السنة الكلاب

تلتزّ منها كالمبارد وهي تحفر في جدار النور ياب

تتصبّب الظلماء كالطوفان منه ، فلا تراب

ليعاد منه الخلق ، وانجرف المسيح بعد العباب

كان المسيح بجنبه الدامي ومثزّه العتيق

يسدّ ما حفرته السنة الكلاب

فاجتاحه الطوفان : حتى ليس ينزف منه جنب اوجبين

الا دجن كالطين تبني منه دور اللاجئين " • (٢)

هذا مشهد حيّ ، بافعال مضارعة تتلاحق بسرعة ، تحدث في لحظة واحدة او تكاد. السرعة فيها دليل الحاح الالم الذي يختنق منه الشاعر • يترجم الشاعر هذا الشعور ، مشهدا سينمائيا حيا ، كأنه من الحلم ، لكنه هو من قلب الواقع • فيها هو اعق من الواقع المنظور •

(١) بلاطه ، عيسى • بدر شاكر السيّاب • ص : ٨٨ •

(٢) " قافلة الضياع " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧٠ •

هنا الشاعر لا يصف ، انه يقول حالة وجودية هي ليست ملكه فحسب ، بل هي مصير الجماعة المشترك . انه يحيا الجماعة او هي تحيا فيه تجربة الضياع والتشرد . يقول اندريه بروتون عن موقف الفنان السياسي اليوم : " نحن نعيش في زمن يملك الانسان فيه نفسه اقل من اى وقت مضى . والفنان فيه (بدأ يتنازل عن شخصيته الفردية) التي كان حريصا عليها ، ان انه اودع فجأة مفتاح كنز لا يختص به ، ولا يمكنه ان يعتد به لنفسه ، وهذا الكنز ليس الا الكنز الجماعي . " (١) ان ما يهمنى هنا هو مدى غوص الشاعر في اعماق هذا الكنز الجماعي واتحاده بالجماعة وما الصورة السريالية الا دليل التزامه بهذه الاعماق حيث تأخذ العلائق نمط ارتباط غير منطقي ، وتتداعى الكلمات والصور من مجاهل النفس البشرية الجامعة .

لن نشرح المقطع الاول بالرغم من غنى الصورة وكثافة المعاناة فيه ونكتفي بأن نأخذ نموذجا للدرس ، عنصر التراب الذى اكلته الظلمة وكان منه يرجى الخلق الجديد . فالتراب الذى لا دم فيه ، لا " ينزف منه جنب او جبين " ، " طين كالدجى تبنى منه دور اللاجئيين " . غياب عنصر الدم الذى هو عنصر الحياة عند السيّاب لانه رديف للثورة ، للانتفاضة هو ايضا دليل العدم . فحيث لا دم ، لا ثورة ، لا انتفاضة ، لا حياة ، حتى الموت لا طعم له ولا قيمة . هذا المقطع يخلق جو العدم بتصبب الظلماء كالطوفان وانجراف التراب وغياب الدم ، حتى لا يبقى الا الطين وكأنه رماد . يرى الشاعر الظلمة طوفانا ، تمسح فيه العتمة وتكسح الدنيا لتظلم ولا يبقى سوى العدم بعد الطوفان ، وهو لا يترك الا طينا تبنى منه دور اللاجئيين ظلمة ضياع يتيهون فيها .

فضياع اللاجئيين وضياع لونها تراءى للشاعر وكأنه " طين كالدجى " ، كانه لون قاتم لا دم فيه ولا يرجى منه خلق جديد . تحول الوضع الاجتماعي السياسي الى حالة وجدانية وجودية ان نزل الشاعر الى المعاني العميقة لوضع الضياع ، نزلت

- تجربة اللاجئين الى اعماقه فتخلّى عن فرديته واغدقت عليه خبرة الجماعة كثافة الرؤيا .
- هكذا التزم السيّاب فنيا في هذه القصيدة وفي هذا المقطع بخاصة .

المشهد الثاني

اما المشهد الثاني الذي يدلّ على نضج فني وعمق تجربة وصدق التزام فهو الآتي :

" النار تصهل من ورائي والقذائف لا تنام
عيونها وابي على ظهري ، وفي رحي جنين
عريان دون فم ولا بصير تكوّر في الظلام
في بركة الدم وهو يفرك انفه بيد . وكالجرس الصغير
يرن ملء دمي صداه - تكاد تومض كل روعي بالسلام
حتى اكاد اراه في غبش الدماء المستنير
عريان دون فم كأفقر ما يكون : بلا عظام !
وبلا أب ، وبدون حيفا دون ذكرى - كالظلام !
أسريت اعبر ، تحت اجنحة الحديد به الزمان
..... والارض تطمس من وراء ظهورنا
فكأن امس غد يلوح وليس بينهما مكان . (١)

يحمل الشاعر ماضيه على ظهره تراثا انهالت عليه القذائف . مستقبلة جنين في رحمه ، جنين بلا عظام ولا أب . مقطع سينمائي سرالي حيّ ، تتعقد فيه العلاقات وتترابط لتخلق جو الضياع . الجنين بلا عظام اي بلا شكل ، وهو ايضا بلا حواس . لكن الشاعر يفاجتنا بحركة واضحة للجنين ان يفرك انفه بيد ، فهو ليس ميتا انه شيء ترجّح بين

(١) " قافلة الضياع " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧١ .

الموت والحياة • أنه بلا أب ، مكسور الجناح كإفقر ما يكون وقد ضاعت ذكرياته وضاعت
هويته كما ضاع ماضيه وتاريخه وتراثه • التزام الشاعر هنا يتجلى بالأسلوب الفني نفسه
الذي رأيناه في المقطع الأول • غير أن المعنى لا ينحصر في المكان وفي واقع الضياع
كحال آنية للاجئين • المعنى يمتد في الزمان إلى الماضي والمستقبل •

في التزام السياب هنا بعد تاريخي • فيه إعادة نظربولاء الحاضر
للماضي ، وكأنه إعادة نظربالتراث نفسه • ينتاب الشاعر شك بهويته فيتساءل :

" أم نحن بدء الناس : كل تراثنا انصاب طين " (١)

الزمان عنصر مهم في هذه القصيدة فانه ربما يصلح مبدأ انتماء • فاذا كان اللاجئون
تحديدا هم من فقدوا المكان الذي ينتمون اليه ، فلعلهم ان يلتفتون الى الزمان
يجدون فيه مبدأ انتماء • لذلك تتردد كلمات " أمس " و " بدء " و " غد " :

" أروضوا أمس الخيول " (٢)

... " بين الكهوف وبين أمس هناك بئر لا قرار " (٣)

وبيضاع المكان يشك الشاعر بارتباط الماضي بالواقع • وكأن انفصالهما يفرغ الحاضر
من معناه ويفقد ناس اليوم هويتهم ويرميهم في العيب والضياع :

هيهات ، ليس للاجئين ولا جنات من قرار

أود يار ،

الا مراع كان فيها أمس معنى ان نكون " .. (٤)

١ (م • ن • ص : ٣٧١)

٢ (م • ن • ص : ٣٧٠)

٣ (م • ن • ص : ٣٧٢)

٤ (م • ن • ص : ٣٧٣ - ٣٧٤)

تجيب هذه القصيدة عن سؤال طرحه الشاعر في عام ١٩٥٣ في قصيدة "غريب على الخليج" وفيها يقول :

"ايخون انسان بلاده ؟

ان خان معنى ان يكون ، فكيف يمكن ان يكون ؟" (١)

وهذا الشعور بالتقصير عن الثورة والنضال الحق يجعله يخاطب عام ١٩٥٩ جميلة بو حيرد بخجل اذ يقول :

" لا تسمعيها . . ان اصواتنا

تخزي بها الريح التي تنقل ،

باب علينا من دم مقفل

ونحن في ظلماتنا نسأل :

" من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟" (٢)

يستحي الشاعر بقوم قُصروا عن الثورة الحق ، وامتلكهم التقاعس واذلهم الالم الى حد فقدوا معه لا المكان وحده ولا معاني التراث في الزمان وولاءهم له بل القيم الانسانية ايضا يقول :

" لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخيّة

لكنهم قد اخرجونا من صعيد الآدمية " (٣)

فأقلّ القيم الانسانية مثلا ان يدفن الناس موتاهم . فالدفن مهم جدا لانه وعد بولادة جديدة . ولكن القوم فقدوا حتى هذه القيمة ، وهم لفرط عذابهم وشقائهم اعجز من ان يدفنوا موتاهم :

(١) "غريب على الخليج" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٢٠ .

(٢) "جميلة بو حيرد" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧٨ .

(٣) "قافلة الضايح" ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٧١ - ٣٧٢ .

* من يدفن الموتى وقد كشفوا وماتوا من جديد ؟

من يدفن الموتى

ليولد ، تحت صخرة كل شاهدة ، وليد ؟

من يدفن الموتى لئلا يزحموا باب الحياة

على اكف القابلات ؟

من يدفن الموتى لنعرف اننا بشر جديد * (١)

يتبدى الموت هنا طبقات تلو الطبقات . هو الحدث الذي لم يتم بالدفن بمعنى آخر لم يتم حتى انتماء الموتى الى الارض وفناؤهم بها كي يتمكنوا من العودة الى الحياة مع ربيعها في موسم تقنين هابيل * على الصليب ركام طين لم يجد من يدفنه ، فهو شيء ترجح بين الموت والحياة ، انه الضياع . حالة اللجوء هذه هي حالة الضياع . فاللاجئ لا يملك حتى امر ان يموت او يدفن موته . انه اليأس المرّ . هذا يحمل الشاعر على كتابة مقطع من اشد المقاطع مرارة وسخرية بأساوية ان يقول في مشهد ثالث :

في كل شهر من شهور الجوع يوميء يوم عيد

فندخف نحمل من * تذاكرنا * صليب اللاجئيين :

— يا مكتبا للغوث في سيناء هب للتائبين

منا وسلوى من شعير ، والمشيمة للجنين

واجعل له المطاط سره

وارزقه ثديا من زجاج واحش بالادريح صدره * (٢)

من شأن الم عنيف كهذا الذي يعتمر في صدر السيّاب ، ويوحى له بهذا المشهد ان يعطي القارئ العالم لا ليراه بل ليغيّره (٣) كما قال سارتر .

(١) م . ن . ص : ٣٧٣

(٢) م . ن . ص : ٣٧٣

Sartre, J. P. Qu'est-ce que la Littérature ?

(٣)

لقد نجح السيّاب في نقل القارئ الى معركة الوجود الذى يتخبط فيه اللاجئون . والقصيدة صورة تسير في اعماقهم الانسانية ، نرى فيها " الليل يجهض " (والفعل المضارع يعطي الوضع حيوية) وسفائن اليهود الغاتحين - الغزاة كالخيول تفتح النار على " مكاننا " و " زماننا " و " كياننا الآدمي " .

يثور الشاعر ويدهم قلمه وينتهي بعد جولة في ساحة المعركة بقوله (والفعل الماضي) " اجهض الليل " . هذه القصيدة فعل فني ملتزم ، يتيح للقارئ عند كل قراءة ان يستعيد حرارة التجربة التي استكثبت الشاعر قصيدته . وبالرغم من ان موضوع القصيدة يتناول عالم اللاجئين ويكشف عن ضياعه وحقيقته ، فان القصيدة تخطو خطوة ايجابية على طريق " المدينة البهية " ، الحياة الفضلى . ذلك ان حركية الصورة فيها ، والعمق الذى ادركته هذه الصورة ، والرؤى التي نقلت حقيقة الواقع اعطت القارئ عالم اللاجئين لا ليراه فحسب بل لينفعل به ليلتزمه ليستحبه وينيه على صورة اخرى .

التزام الشاعر فنياً من شأنه ان يحمل القارئ على الالتزام بطريق العدوى .

تشهد هذه القصيدة ومن جهة اخرى ان الالم نفسه يبني مداما في بناء الفرح الذى سيتم بتحقيق المدينة البهية . الالم اذا استوفى رحلته الى الموت عاد بالناس بعد ان يدفنوا الى رحم الدنيا . هناك ثمة وعد بالنشور ، بالولادة الجديدة . لذلك يطالب السيّاب بمن يدفن الموتى ، ليعرف القوم انهم بشر جديد . وهذا ما يعيشه هو كشاعر تظم " اناه " خبرة الجماعة التي اتحد بها ، في " رسالة من مقبرة " حيث أودع ذاته القبر كما رأينا سابقا . تجربة الالتزام في الجماعة حملت السيّاب الى اقاصي الذات الجماعية ، الى ابعاد ابعاد قضاياها واهمها قضية الموت . ويتبين للباحث ان عام ١٩٥٦ ، هو ذلك العام الذى وصل السيّاب فيه الى منعطف اكيد في شعره هو مفهومه للموت . الموت الذى لم يعد حداً ينتهي اليه بل محطة تحول نحو بعث وقياممة . فمن نتاج هذا العام قصيدتا " رسالة من مقبرة " و " النهر والموت " من القصائد -

الوجه ، وقصيدتا " قافلة الضياع " و " في المغرب العربي " . وفي هذا العام
تجمعت لديه روافد عديدة اغنت تجاربه ، استقاها من قراءاته ، ومن تعرفه الى
الرمز ومن مجلة " شعر " . بعد هذه السنة ينتقل الى مرحلة الانتصار
على الموت وكان قد عبّر عن بوادرها بقصيدة " في المغرب العربي " وجسّدّها
في قصيدتي " المسيح بعد الصلب " و " الى جميلة بو حيرد " .

٣) من المبغى الى جيكور: تجربة المدينة

ان اختبار السيّاب الشعري مع الانا الملتزمة الذي تجلّى في القصائد الوجهه
وفي القصائد - الجماعة قد تجلّى ايضا في ، بعد ثالث هو تجربة المدينة كما في
القصائد التي تتناول جيكور والمدينة . وهذه القصائد تمتد على طول الفترة التي
ما بين عام ١٩٥٢ و ١٩٦٠ ، أي من غربته في الخليج ١٩٥٢ وحينه الى العراق -
القرية - الطبيعة ، وحتى العودة الى جيكور عام ١٩٦٠ . هذا البعد الثالث
هو ما سنركز عليه الآن وما سنعتبره تجربة السيّاب الحضارية .

ان الخط العريض لتجربة السيّاب مع الحضارة هو فنيا الخط عينه الذي
اعتمدناه في تبيان مسيرته الشعرية حتى الان ، في ديوان انشودة المطر .
انه الخط الذي يبدأ بمواجهة الموت كمصير محتوم على الشاعر وقومه ، ثم يمر بارهاصات
الحياة في قلب الموت ، منتهيا الى الانتصار على الموت بالموت نفسه اي بالفدا .
انه خط التزام الكفاح ضد الموت والشروما يمثلها في قلب الحضارة التي يحيها
السيّاب ما بين ١٩٥٢ و ١٩٦٠ وقد كان مسرح تجربة السيّاب مع الحضارة ، العراق
بوجهيه : القرية والمدينة .

القرية عند السيّاب هي " جيكور " التي اشتهرت في شعره وسبب
منه . فهي لولاه قرية منسية متواضعة الى جنوبي البصرة . ولعلها بسبب هذا التواضع

والتواري احتفظت بصفات محببة الى قلب السيّاب . فكان يرجع اليها كلما اتعبه العيش . والواقع ان السيّاب لم يفارق جيكور مفارقة هجرة . فهو لم يغادرها حتى يرجع اليها . لكن عمله في البصرة ثم في بغداد كان يستبقه بعيداً عن القرية ، فكانت غربة متعبة مهما قصرت مدتها . ومن هنا كان توقه الدائم الى جيكور . قبل دراسة اسباب هذه الغربة ومسببات التعب فيها ، لا بد من التأمل فيما كان يشد السيّاب الى جيكور .

جيكور بالنسبة الى السيّاب هي جذوره ، منشأ هويته ومبدأ انتمائه على اكثر من صعيد . وغني عن التذكير كم ان نفسا كنفس السيّاب مرهفة الحس الى حد القلق كانت تحتاج الى مثل جيكور قرية وديعة ملاذا ومأمن . وقد عززت هذا الميل الطبيعي جذور قلنا انها كانت ممتدة في غير بعد واحد . فمن هذه الجذور ، الطبيعة الريفية التي كانت مسرح طفولته من جهة ومسرح نشأته الشعرية الرومنطيقية من جهة اخرى . ومن هذه الجذور التي كانت تشدّه الى جيكور شداً محكماً ، الانتماء العاطفي ، وقد ترك فيها امه دفيئة وجبه الاول كذلك . وكأنه بذلك دفن فيها طهر العاطفة وذاق بذلك طعم الحرمان والجوع العاطفي . ولذا بقيت عيناه ترنوان الى التلال تسأل عن امه :

" التي افاق منذ عام

فلم يجدها ، ثم حين لّج في السؤال

قالوا له : " بعد غد تعود " . . . -

لا بد ان تعود

وان تهامس الرفاق انها هناك

في جانب البغل تنام نومة اللحود " (١)

ترك في جيكور ايضاً ذكريات حبه الاول وقد دونها في كتاب " أزهار واساطير " .

(١) " انشودة المطر " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٧٦ .

فجيكور هي عنده مبتداء الحب .

ثم هناك انتماء آخر هو الانتماء الطبقي فالرغم من ان آل السيّاب كانوا يعدّون من كبار ذوى الاملاك وبالرغم من ان بدرا كان يعرف ذلك لكنه لم يشهد هذا المجد القديم وكان لذلك يميل بشعوره نحو الانتماء الى طبقة الفلاحين . لقد كان يجمعه بهم تعلقه بالارض التي دفن فيها امه ، كما جمعه بهم حبه للطبيعة . غير ان الذى كان يشد السيّاب الى طبقة الفلاحين كان الشعور بالفقر والحرمان وهو الذى جعل السيّاب ينتمي الى طبقة الكادحين المناضلين . فان بدرا لم يكن يوما فلاحا عاملا في الارض ، ولذلك كانت جيكور تمثل جذور انتمائه السياسي وقد " كانت يومذاك حصنا منيعا من حصون الشيوعية " . (١) وقد تحولت مجالسها الى حلقات تبسط فيها العقيدة الشيوعية ، وفدت بساتين النخيل فيها مأوى لزعما واولعاء بارزين في الحزب . تجتمع في صورة جيكور هذه الانتماءات جميعا يشدها معا عمق صورة الطهارة الريفية الذى سيضمن مرافقة جيكور للسيّاب في كل مراحل حياته . عرفها طهارة في الحب ، وفي الانتماء السياسي في سنّ لم تبدأ الخيبات فيها بعد بالحد من مثاليته والتجريح باحساساته . ثم ان ما لاقاه السيّاب في المدينة كان من شأنه ان يغذى تعلقه بالقرية . ولكن قبل ان ندخل في درس صورة المدينة ، تجدر هنا الاشارة الى عنصر هام جدا كان من شأنه ان يؤثر في موقف السيّاب من المدينة . هذا العنصر هو عنصر الثقافة " ففي ذكر لروافد ثقافته يشير جبرا ابراهيم جبرا الى تأثير السيّاب من جهة بقصيدة البيوت : " الارض اليباب " وفيها " مدينة الوهم " وبقصيدة بودلير من جهة اخرى وفيها : " يا مدينة زاخرة ، مدينة ملوؤها الاحلام ، حيث يمسك الطيف طوال النهار بعابر السبيل " (٢)

(١) عباس ، أ . بدر شاكر السيّاب ، حياته وشعره . ص : ٩٢ .
(٢) جبرا ابراهيم جبرا ، الشعر الاميركي الحديث ، مجلة الآداب ، مجلد ٣ ، عدد ١ ، كانون الثاني سنة ١٩٥٥ ، ص : ١١٢ .

صحيح ان المدينة التي عرفها السيّاب ليست المدينة الحديثة المعاصرة التي عانى منها كل من البيوت وبودليير، غير ان ما كان يشعر به ابن القرية النائبة الوديعه تجاه مجتمع المدينة وتركيبه كان يشبه الى حد كبير شعر الضياع الذي تكلم عنه البيوت وبودليير وذلك مع الاحتفاظ بالنسبة . صحيح ان بغداد لم تعرف " الممكنة والآلية " التي قال عنها برديايف انها " تشكل الصيغة القسوى التي يتحول بها الوجود الانساني الى الشيثية ، فينطرح ظلّه خارجا في عالم من غربة وجليد " (١) ولكن لا بد ان الفرق بين جيكور وبغداد كان مهما وكان من شأنه ان يشعر السيّاب بغربة في المدينة . والا كيف يفهم هربه الى قريته عند كل خيبة وكلما طرد من وظيفة بسبب اندفاعه في تظاهرة سياسية؟ ولعل شعوره بالضياع والغربة في المدينة كان الدافع الذي حمله على اختيار وجوه انسانية تجسّد تجربته الشعرية في أوائل الخمسينات . لذا نراه يتعرف في المجتمع البغدادي على وجه المومس والحفّار والمخبر، فكأن المذهب الشخصاني في القوائد / الوجه ، كان جزءا من مكافحته ضدّ المدينة المعاصرة حيث يعلو صوت الآلة والسيارة على صوت الشعب ، وعلى صوت الانسان الفرد . ولئن لم تدرك الحضارة المادية السيّاب بالآلة والمكننة ومجتمعها واحكامها ومقتضياتها، الا انها ادركته بصورة الشعور بالحرمان والغربة الذي سببه المال . " المال شيطان المدينة " يقول السيّاب عام ١٩٥٤ في قصيدة المومس العمياء ، وهو المال الذي غرّبه عن وطنه ، فبقي عبدا للغربة في الخليج ، وهو القضية الالهة التي لازمت شعره في مرحلة اولى وجاء منفعلا بها . هذه المرحلة تتجلّى في قصيدتي " عرس في القرية " ١٩٥٥ ، و " مريثة جيكور " ١٩٥٥ ، ثم تتبعها مرحلة الصراع بين القرية والمدينة في ذات الشاعر كما تتجلّى في قصيدتي " تموز جيكور " ١٩٥٥ ، و " جيكور والمدينة " ١٩٥٨ . وينتهي الصراع " بالعودة الى جيكور " ١٩٦٠ ، التي يقدمها الشاعر برديلا

Berdiaeff, N. : Cinq Meditations sur l'Existence, (1)
p. 150.

عن المدينة المومس • وستظهر مرافقتنا للسياب في المراحل الثلاث ابعاد هذا الالتزام واعماقه • السياب يثور على ما هو كائن ، اى على سيطرة المال والمادة ، باسم ما سوف يكون او بسبب ما ينقص الواقع من اجل ان يكون حياة حق • هنا ايضا كما تبيننا في القصائد / الوجه ، والقصائد / الجماعة ، تطور الالتزام انطلاقا مما هو كائن ، من واقع آلام الناس وآمالهم الى رؤيا * المدينة البهية * .

جسيم المال

ففي مرحلة اولى هي مرحلة " عرس في القرية " و " مرثية جيكور " ، ينطلق الشاعر من الواقع ومن لفظتين محورتين " النزار " في القصيدة الاولى و " الدم " في القصيدة الثانية .

قصيدة " عرس في القرية " تجسد التزام السياب لقضية الفقراء " المال شيطان " وهو الذى سيخرج الفتاة " نوار " من انتمائها الى طبقة الكادحين الى اللجوء الى طبقة الاغنياء الذين طالما استبعدوا آباءها :

" زهدتها بنا حفنة من نزار :

خاتم او سوار ، وقصر مشيد

من عظام العبيد . . .

وهي يا رب ، من هؤلاء العبيد " (١)

المال سبب الخيانة لانها تنكر لاصلها لذا يسألها :

" هل تصيرين للاجنبي الدخيل ؟

للذى لا تكادين أن تعرفيه ؟

يا ابنة الريف ، لم تنصفيه " (٢)

(١) " عرس في القرية " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٤٥ .

(٢) م . ن . ص : ٣٤٦ .

موضوع هذه القصيدة ، قصة عادية ، كثيرا ما كانت تحدث في الارياف والقرى . ولذلك
فأن اختيار السيّاب لهذا الموضوع يشير الى نوعية التزامه ، فهو التزام طبقي ، التزام
بالشعب . في الريف نفسه انقسام طبقي ، هناك الاغنياء المستعبدون والفقراء ،
والشاعر اختار ان يقف مع الطبقة الكادحة . فهو ينطلق من الواقع الشعبي من قصة
عادية وحادثة متكررة في الاوساط الفقيرة . يعزز هذا الالتزام الشعبي ختام القصيدة ،
ان ينقل السيّاب هذه الحادثة من حدودها الآنية ، من فرديتها الى المستوى الحضاري
الانساني الشامل . والسخرية اليائسة نفسها بحث عن الثورة ان يقول :

" كل ما عندنا نحن ، هذا الغم

كان وهما هوانا ، فان القلوب

والصبايات وقف على الاغنياء

لا عتاب . . . فلولم نكن اغنياء

ما رضينا بهذا ، ونحن الشعوب . " (١)

في القرية نفسها يعانق السيّاب مشكلة الحضارة المادية التي تقتل الطهر الممثل
بترك الفتاة طبقة الكادحين وانتقالها الى طبقة الاغنياء .

يبدو جلليا من هذه القصيدة كم ان السيّاب كان يربط ربطا وثيقا بين
العمال والخيانة . فالطهر ليس في القرية فقط ، لكنه محصور بصورة خاصة بطبقة الفلاحين
وبما ان طبقة الفلاحين ليست كبيرة في المدينة التي شيطانها المال ، يفهم من هنا
ان يكون واقع المدينة في ذهن السيّاب واقع خيانة وان تكون المدينة مومسا .

التزام السيّاب في هذه القصيدة ماركسي الى حد كبير يتجلى في التزامه
الطبقي ودفاعه عن قضية الشعب ولصوقه بالواقعية واقدامه على السخرية واتخاذ الفن
وسيلة للتوعية واثارة الثورة كما في المقطع الاخير . ولكنه لا ينظم شعارات وآراء . فهو

اذ يعانق قضية فتاة في وضع معين ومتكرر في الريف نرى انه لا يتخلّى عن المذهب
الشخصاني الذي يسمح لشعره بالاحتفاظ بطرته وخصوصيته . لكنه يبقى شعره منفصلا
بقضية الخيانة والمال . ينقل الواقع بصدق ولوعة ووجع فهو منفعل بواقع الخيانة
ولكن جلّ ما يستطيع عمله هو ان يأخذ موقفا من القضية فينحاز الى الشعب ويحث على
الوعي في المقطع الاخير .

ان ما يلفت النظر في هذه القصيدة هو اختيار السيّاب لحادثة
العرس مما جعل الخيانة اقوى لانها تنكّر للحب والزواج وهما ذروة القيم الانساني .
وكأن المال هنا في نظر السيّاب تنكّر للانسانية .

هذا الموقف المتململ بآس من الحضارة المادية والمتوجع منها والباكي
بسببها ، يجعله السيّاب مرة اخرى في صورة العرس في قصيدة " مرثية جيكور " ،
ولكن اللفظة المحورية ليست النضار هنا بل هي لفظة " الدم " . ولها ثلاثة ابعاد ،
البعد الاول يقصد به الطهر والشرف والبركة

" ثم يوفى على الجمع بمنديل عرسه المعقود
نقطته الدماء يشهدن للخدر بعذراء " ، يالها من شهود
لا على العقم والردي ، بل على الميلاد والبعث والشباب الجديد " (١)

وفي البعد الثاني استحيل هذه الدماء ، دماء المناضلين

" أى جرح ينزّ منه الدم الموار في باب دارك المرصود ؟
انه منك ! منك هذا الدم الثرومن جانب العروس القديد " (٢)

هذا النزف يصدر عن جراح الاستعباد والعبودية في جنب الكادحين . الحضارة المادية
تمثلة في هذه القصيدة بالطائر الحديدي وفي حساب النقود " و " ضجة الآلات "

(١) " مرثية جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٠٤ .

(٢) م . ن . ص : ٤٠٤ .

و لهاتك العبيد " وهي جميعا الطعنة المدمية في جنب جيكور . ان احداق العذارى في هذه القصيدة تنظر الى جرح جيكور الذي احدثته الحضارة المادية في جنبها كما كانت احداق الشعب تنظر الى جرح المسيح المصلوب في قصيدة " المسيح بعد الصلب " . موقف السياب من الحضارة المادية واضح في قوله :

" لا عليك السلام يا عصر تعبان بن عيسى وهنت بين العهود
أنت ايتمت كل روح من الماضي ، وسودت آلة من حديد " (١)

وكما يذكر الريفية في القصيدة السابقة بأصلها وبانه كان اولى بها ان تعشق فتى من الريف يعرفها منذ الصغر كما يعرف القمر وحفيف النخيل ، يعرفها معرفة ضفاف النهر والهوى والمطر . . . نراه في مرثية جيكور يرثي الماضي ، ماضي جيكور وغداها ايضا ان يفنيهما " حاضر غير حاضر هو عصر الآلة الذي أيتم " كل روح من الماضي " . الاصاله والطبيعة هنا واحد يقتله المال والحضارة المادية . هذا بعد حضارى قومي عربي يَلُون بطيفه الالتزام الماركسي الاممي الذي يعبر عنه السياب في المقطع الاخير للقصيدة حيث يتناول قضية الفقر والظلم ، قضية المال والخيانة باليأس الساخر عينه :

" والمسيح المبيع بخسا بما لو بيع لحمنا عن تسديد :
خذقي حيث شئت ، يا عين فوكاى المدامة ، من مداك المديد
فهي سوق تباع فيها لحم الآدميين دون سلخ الجلوسود
كل افريقيا وآسية ولسمرأ ، ما بين زنجها والهنسود
واشترى لحم كل من نطق الضاد تجار تبيعه لليهسود
هكذا قد أسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود

فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنعل واعتصار النهود
والذى حارت البرية فيه بالتأويل ، كائن ذو نطقود (١)

وتنتهي القصيدة • لكن الشاعر يبقى ناقلا للواقع منفعلابه ، راضخا للحال ، مقررا
في آخرييت منها لواقع مريرعانت منه البرية ولم تستطع معه شيئا • وهكذا يكون
السياب قد نقل في قصيدتي " عرس في القرية " و " مرثية جيكور " الواقع المادى
ومراته • هذه هي المرحلة الاولى حيث يبقى الشاعر ملتزما بموضوع الفقر ، ولكن
ثمة مسافة تفصل بين الموضوع والذات الشاعرة بالرغم من التعاطف الكبير الذى
يبدية السياب تجاه موضوع المال والخيانة والحضارة المادية •

ذبيحة التطهر

في المرحلة الثانية ، مرحلة " تموز جيكور " (١٩٥٥) و " جيكور
والمدينة " (١٩٥٨) تنتفي هذه المسافة اذ يقدم السياب ذاته مسرحا لتجربة
الشعر مع الحضارة • ينتقل العرس مع الواقع الخارجى الى ذات السياب حيث
يصبح الشاعر هو العريس • تعمل الحضارة المادية على قتل عروسه القرية الطاهرة
فلا تنجو هذه الا اذامات هو عنها في عرس الدم على الصليب فينتصر بالموت على
موت القرية •

انه الحب الفداء ، العرس الذى لا يتم الا بالموت ، بالدم :

" جيكور ••• ستولد جيكور :

النور سيورق والنور •

جيكور ستولد من جرحى ،

من غصة موتى ، من نارى " (٢)

(١) م • ن • ص : ٤٠٩ •

(٢) " تموز جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤١١ •

انه ادونيس أو تموز / والمسيح • الشاعر يقدم نفسه ذبيحة يغسل بدمه عار الارض،
ويروى عطشها ويغنيها بالدم الثرلا بالمال :

• ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه الى كبدى ،
ودمي يتدفق ، ينساب ؛
لم يغد شقاشق او قمحا
لكن ملحا • • (١)

ويختلف نوع التزام السياب في هذه القصيدة عما رأيناه في القصيدتين السابقتين
اذ نسمع السياب يواجه موته الفردى بنغمات وجودية ، يقول :

جيكور ستولد • • لكلي
لن اخرج فيها من سجنى
لن ينبض قلبي كاللحن • •
لن يخفق فيه سوى الدود • • (٢)

الزمان هارب ولن يعود له كفرد يواجه العدم فيشعر بالغصص ، بالحنين الى الحياة :

• هيهات • اينبتق النور
ودمائي تظلم في الوادى ؟
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة اعواد ؟
• • • • •

لا شيء سوى العدم العدم
والموت هو الموت الباقي • • (٣)

-
- (١) م • ن • ص : ٤١٠ •
(٢) م • ن • ص : ٤١٢ •
(٣) م • ن • ص : ٤١٢ •

لكنه لا يتراجع عن ذبيحة ذاته :

" يا ليل اظّل مسيل دمي
ولتغد ترابا اعراقسي " (١)

انها ذبيحة يود الشاعر ان تكون ثمن مولد جيكور :

" اتولد جيكور

من حقد الخنزير المدثر بالليل

والقبلة برعمة القتل

والغيمة رمل منشور

يا جيكور ؟ " (٢)

انها معركة الشر والخير ، جيكور تمثل الخير والخنزير يمثل الشر والقبلة تذكر بخيانة
يهودا التي كانت دليل وجود الله مع شعبه في اليهودية ، اشارات الى وجود
اله / شاعر / ذبيحة، فهل تولد جيكور ؟

المعركة التي بين الخنزير المدثر بالليل وجيكور هي عينها معركة الشاعر الذي يحمل
جيكور في قلبه المنغمسة في ليل الشرور . وهي تبلغ اوجها في قصيدة " جيكور
والمدينة " .

لقد قال الشاعر ان جيكور ستولد من جراحه فعن اي جرح تكلم ؟
تنبئنا قصيدة " جيكور والمدينة " عن جراحات الشاعر في المدينة . اولاً غرسة
الشاعر عن الحقول الحزينة واختناقه في دروب المدينة لانها تزرع الحقد . وبالتالي
فان المدينة تفتقد الى الحب :

(١) م . ن . ص : ٤١٣

(٢) م . ن . ص : ٤١٣

" فمن يشعل الحب في كل درب وكل مقهى وكل دار " (١)

كما تفتقد الى الانسانية :

" ومن يرجع المخلب الآدمي يدا يمسح الطفل فيها جبينه " (٢)

وكان السيّاب يجد الالوهة في الحب والانسانية اذا اجتمعا :

" وتختل من لمسها ، (لمس هذه اليد الانسانية المحبة)

من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجار " (٣)

وينتج عن كل هذه الاوجاع ، الجرح الكبير الذي هو افتقاد الله في المدينة :

" ومن يرجع الله يوما اليها " . وقد عرف الغزاة - جماعة الحضارة المادية -

ضدّ الله في قصائده " في المغرب العربي " . يقول مقارنا :

وان الله باق في قرانا ، ما قتلناه ؟

ولا من جوعنا يوما اكلناه ؟

ولا بالمال بعناه -

كما باعوا

المهم الذي صنعوه من ذهب كد حناه ؟

المهم الذي من خبزنا الدامي جبلناه ؟

وفي باريس تتخذ البغايا

وسائد هن من ألم المسيح " (٤)

ماذا في المدينة حتى تكون بعيدة عن الله وعن الحب والانسانية ، يقول :

" تلتف حولي دروب المدينة :

حبالا من الطين يعضن قلبي

(١) " جيكور والمدينة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤١٥ .

(٢) م . ن . ص : ٤١٥ .

(٣) م . ن . ص : ٤١٥ .

(٤) " في المغرب العربي " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٣٩ - ٤٠٠ .

ويعطين ، عن جمره فيه ، طينه ،
حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روجي
ويزرعن فيها رماد الضغينة . (١)

في المدينة دروب من حبال تشد الخناق على قلب الشاعر ، خناق الضغينة والحقد .
الحياة في المدينة تبدأ في الليل الذي تدثر به الخنزير ليصرع ادونيس . حياة
المدينة تبدأ حين يموت النهار والحب ، تستعيد الفردوس الكاذب لانها فقدت
البراءة الاولى . يعطينا السياب جو البراءة الاولى والتذكير بالخطيئة التي ارتكبها
اول زوج آدمي يقول :

" رص المصابيح تفاح نار
ومد الحوانيت اوراق تينة " (٢)

أضرت المدينة شهوة الخطيئة ، فكل نور في المدينة هو شهوة مضطربة . كل
أضواء المدينة الملمعة دعوة الى العار الاول وما تجارة الشر ومد حوانيتهم
الا تله عن الشعور بالذنب ، او محاولة لستره كما كان شأن ورقة الثين .

العودة الى جيكور

وها هو في قصيدة " العودة الى جيكور " (١٩٦٠) متعجب
من المدينة . اعتاد السياب ان يهرع الى جيكور يستعيد هويته . يهرب الشاعر
من المدينة وهو لا يسميها فلا كلمة تشير اليها سوى ضمير " الها " يردده تسع
مرات . يهرب الشاعر من شر المدينة : انه الصبح المتعجب من الركض وراء المال
وهو ليل الغربة حيث الناس مجرد عابرين يهرب من الكذب المتمثل في النور الذي

(١) . جيكور والمدينة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤١٤ .

(٢) م . ن . ص : ٤١٥ .

ليس نورا ، من الرب المختبىء في الخمارات ومن العار المزين • ومرة اخرى يفتقد السياب
في المدينة الله • فقد ولى عهد الايمان يوم كان المسيح يمشي على الماء • ففي
المدينة اليوم يسرى الموت على النهر • هذا واقع المدينة يقابله السياب بواقع
جيكور كما يترأى له على " جواد الحلم الاشهب " • فاذا به رجع صدى الماضي ،
ماضي الحب والذكريات الريفية الطاهرة • وخلاف الموت المسيطر على المدينة ،
يسيطر الخصب في جيكور :

" وتحت شمس المشرق الاخضر

في صيف جيكور السخي الثرى " (١)

هرب السياب من المدينة ومن عارها • مشكلته معها هي مشكلة الطهر الذي افتقده
في المدينة • وانه لم يشعل فيها نار الثورة ، بل تركها وذهب ليبحث عن بديل :

" عن مولد للروح تحت السماء

عن منبع يروى لهيب الظمأ

عن منزل للسائح المتعب " (٢)

هكذا في الحقيقة كان شأنه عند كل تعب وخيبة من دنياه • كان يعود الى جيكور
يستمد من جوها سلاما ومن طهرها قوة • الى هنا تطالعنا القصيدة بلوحتين
متتاليتين متضادتين ، يأخذ الشاعر فيها موقفا يزداد حميمية في المقطع الثالث
من القصيدة حيث يتوجه الى جيكور كما يتوجه الى فتاة حبيبة • اسلوبه اسلوب الغزل
بالخطاب

(١) " العود تالى جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٢١ •

(٢) م • ن • ص : ٤٢٢ •

العذرى • يقطع صحراء المدينة - ليل المدينة - وقد نام " الادلاء " • تبدو
جيكور الحبية الوحيدة التي احتلت قلب الشاعر ويلوح من هذا الارتباط العميق بها
ان التزامه الحقيقي هو بوجه جيكور • فهو يحمل عرى حقولها الحزينة في قلبه قيما
تجلده حبال المدينة • وجيكور عروسه هي وجعه في المدينة ، هي صليبه وعرسها
يتم بالصلب والجراح • انه عرس الدم ، بحيث تعود جيكور الجديدة لتولد من جرحه •
في المقطع الرابع من القصيدة يبرز دور الشاعر ، ان يقول :

" من الذى يسمع اشعارى ؟

فان صمت الموت في دارى

والليل في نارى • " (١)

يطلع من التضاد بين الاستماع الى الاشعار وبين الصمت الذى في دار
الشاعر ، بين النار وبين الليل الذى فيها ، طعم العبث انها حالة اللاموت واللاحياة ،
حالة الالم غير المتمر ، فالموت انتحاران لم يوجد :

من ينزل المصلوب عن لوحه ؟

من يطرد العقبان عن جرحه ؟

من يرفع الظلماء عن صبحه ؟

ويبدل الاشواك بالغار • " (٢)

في المسيح ، بروميثيوس والشاعر واحد • الالم الفردى ضرب من ضروب العبث يعيدها
في المقطع الخامس :

(١) م . ن . ٠ ص : ٤٢٣

(٢) م . ن . ٠ ص : ٤٢٣

" نزع ولا موت ،

نطق ولا صوت ،

طلق ولا ميلاد .

من يصلب الشاعر في بغداد ؟ " (١)

هذه الاشارة الى اتحاد الشاعر بصورة المسيح الغادي الذبيح وپروميثيوس الجريح -
الوليمة ، من اوضح الاشارات الى دور الشاعر الملتزم . ولكن الذبيحة والوليمة
والجراح عبث ما لم تصل الى الآخرين . فالعطاء وسيلة اتصال بالآخرين ان
الموت الحق هو العزلة . ونرى السياب يطالب بانسان يعترف به وموته حتى
يصير موته انتصارا " . من يشتري كفيه او مقلتيه " ؟
ينادي الناس ان يأتوا اليه ، ان يأكلوا من جرحه كما قال في القصيدة السابقة :

دمي ذلك الماء ، هل تشربونه ؟

ولحمي هو الخبز ، لو تأكلونـه (٢)

وهو الذي عانى من الجوع والحرمان والفقر تراه الان يقف في جهة المعطي يقول :

" فأولمي للطيور

والنمل من جرحي " (٣)

حتى لا تكون الجراح عبثا والموت موتا عدما .

(١) م . ن . ص : ٤٢٤ .

(٢) " جيكور في المدينة " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤١٧ .

(٣) " العودة لجيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٢٤ .

ويغوص السّياب في الصور المسيحية ، وكأنّ علاقة المسيح بالانسانية ، استجابت تماما لموقف الشاعر من جيكور . انه التزام الحب حتى الموت ، انه التزام فداء . جيكور خلاص الشاعر من المدينة . انها تولد من الشاعر الذي تعيته جراحات المدينة . ويدعو الشاعر الى وليمة العرس ، حيث حول المسيح الماء خمرًا . وهو العرس نفسه الذي يحصل على الصليب حيث يخرج من جنب المسيح / الشاعر دم وماء . في واقع الرواية التاريخية الانجيلية ، ان المسيح جرّع خلا وهو معلق على الصليب واسلم الروح . " وان ذاك طعنه احد حراس اليهود بحربة ففاض للوقت من جنبه دم وماء " . (١)

يدعو السّياب الى وليمة الذبيحة العرس:

* جيكور ، يا جيكور : خل وماء

ينساب من قلبي ،

من جرحي الواري ،

من كل اغواري .

اواه يا شعبي . . .

جيكور ، يا جيكور هل تسمعين ؟

فلتفتح الابواب للغاتحين

ولتجمعي اطفالك اللاعبين

في ساحة القرية . هذا العشاء .

هذا حصاد السنين :

الماء خمر ، والخبابي غذاء

هذا ربيع الوباء . (٢)

(١) " العودة لـ جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٢٤ .

(٢) انجيل يوحنا ، الاصحاح ١٩ عدد ٢٩ و ٣٤

لقد انتصر الموت على الموت . ولكن السيّاب يدرك انه يكتب شعرا وانه وصل الى النصر على " جواد حلم الاشهب " . ويكاد الحلم يعانق الواقع ويفرض الشاعر ايمانه مستقبلا للعراق بينه على صورة جيكور . لكن القطار الذي قتل الربيع والمطر ، قطار القدر الذي رآه في قصيدة " جيكور والمدينة " ، يخطف الشاعر من بين يدي معشوقته . فيعد ان يشدها :

" جيكور ، ماضيك عاد " (١)

ويهرب اليها ، الى ماضيها والى الحياة الهائثة المنعزلة عن الحضارة المعقدة ، ينفرد بها كاله عاد من معراجه الاكبر . فيرتاح بعيدا عن المظاهرات والاعمال الحزبية البشرية والتنظيمات الشيوعية :

" والحب " : هل تسمعين

هذا الهاتف العنيف ؟

ماذا علينا ؟ ان عبد اللطيف

يدري بأننا . . . ما الذي تحذرين ؟

وانخطفت روحي ، وصاح القطار

ورقرقت في مقلتي الدموع

سحابة تحملني ، ثم سار .

يا شمس ايامي ، أما من رجوع ؟ " (٢)

تسجل هذه القصيدة تحوّل السيّاب عن الالتزام العملي بالحزب الشيوعي . وقد كتب في العام الذي سبق كتابه هذه القصيدة مذكرات بعنوان " كنت شيوعيا " (٣)

(١) " العودة جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٢٧ .

(٢) م . ن . ص : ٤٢٨ .

(٣) عباس ، ١ ، بدر شاكر السيّاب ، دراسة في حياته وشعره ، ص : ٢٩٧ .

ونشرها في جريدة الحرية العراقية . وما الاشارة الى عبد اللطيف كما يلاحظ هو في هامش الصفحة ألا تنكرا لهذا الالتزام . والقصيدة هذه رمزية التعبير وقد فارتت التعبير الواقعي الذي عهدته الفن الشيوعي . فالسياب هنا رمزي ، يذكر الاشواك والجراح والصليب ولكن المتعمق بمعاني هذه الجراح وآلام واسبابها يعرف ان القضايا التي تثير أوجاع السياب هي قضايا الشعب ، اى الظلم والاستعباد والفقير والحرمان التي تبقى نابغة من الالتزام الماركسي . الا ان هذه القضايا وان تكن نابغة من مبادئ الشيوعية فانها تتخطاها . لان الالتزام الماركسي يبقى ضمن حدود اللعبة المادية في حين ان السياب يبحث عن مولد للروح وكأنه يحاول تقديم بديل عن الحضارة المادية فيعيد بناء جيكور من فعل حبه من فعل حر هو الجع الخلاق . الا انه عند آخر بيت من القصيدة يعاوده اليأس الساخر والسكر بالوجع والصحو المرير : " جيكور ، نامي في ظلام السنين " (١) وكأنه يستعيد خيبة الجواهرى من قبله . نامي جيع الشعب نامي .

وتنام جيكور في نهاية قصيدة " العودة الى جيكور " من بعد ان تكون قد عاشت في قلب القصيدة . لقد عاشت جيكور بالفعل الشعري ، بحرية الحلم . عاشت برهة في القصيدة . أوجدتها حرية الشاعر وتفاعله الخلاق مع الواقع والماضي . هل نستطيع القول ان هذا التفاعل مع الواقع والماضي كان في توق الى المستقبل ربما استطعنا ان نتبين هذا في المرحلة الاخيرة من شعره .

(١) " العودة الى جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤٢٨ .

٠٣ . تجارب الذات ملتزمة

يعتبر الكثيرون ان مرحلة الدواوين الثلاثة التي كتبت فيها الاعوام
الاخيرة من حياة السيّاب : " المعبد الغريق " ١٩٦٢ ، " منزل الاقنان " ١٩٦٣ ،
و " شناسيل ابنة الجلب " ١٩٦٤ تمثل رجعة السيّاب الى الذاتية . صحيح
ان المرض كان قد ابتداءً يحد من اعماله ونشاطاته الحزبية والسياسية بصورة عامة ،
وانه كان قد انفصل عن الحزب الشيوعي عمليا منذ عام ١٩٥٦ غير ان التزامه في
شعره كما ظهر لنا في ديوان " انشودة المطر " وقد تلخص في لقاء بين العراقة ،
وانا الشاعر ، لم ينتف

فالعراق ما زال هنا معنى وجوده وحبه وفرحه ، نسمع الشاعر وقد اقعده المرض
عام ١٩٦٣ يعلن :

* هرع الطبيب اليّ - آه ، لعلّه عرف الدواء

للداء في جسدي فجاء ؟ -

هرع الطبيب اليّ وهو يقول : " ماذا في العراق ؟

الجيش نارومات " قاسم " . " - اي بشري بالشفاء

ولكدت من فرحي أقوم ، أسير ، أعد و دون داء " . (١)

ان شاعرا يعتبر ان سبب دائه المميت هو موت وطنه ، فيشعر ان الشفاء المستحيل
اتي بموت الطاغية قاسم ، لا بد ملتزم حتى اللحم والعظم والاعصاب .

ان ما تغيّر في اللقاء ما بين العراق والسيّاب هو مكان اللقاء .

فبينما نراه في ديوان " انشودة المطر " يرمي بنفسه في تجارب الجماعة ومثليتها

(١) " قصيدة الى العراق الشاعر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣١١ .

فتذوب أناه في صوت العراق وفي احداق شعبه وآماله ، والامه ، نجده فـسى
هذه الدواوين الثلاثة الاخيرة يحمل العراق اليه ، الى قعر روحه وقلبه • من
جهة اضحى الشعر العمل الحر الوحيد الذي يذكر الشاعر بوجوده ، ومن جهة
اخري يقر الشاعر ان محرك هذا العمل الحر هو حب الوطن :

" لولاك يا وطني ،

لولاك يا جنتي الخضراء ، يا داري

لم تلق اوتاري

ريحا فتنتقل آهاتي وأشعاري ،

لولاك ما كان وجه الله من قدرى • " (١)

قضية الموت
ينبى هذا الكلام ن الشاعر ما زال متحدا بالعراق وطنه كما ينبى عن الوان التزامه
الاخير وقضايا هذا الالتزام : الموت ، الشعر ، الوطن ، جيكور • الا ان البحث
في الدواوين الثلاثة الاخيرة يظهر ان القضية التي تمحورت حولها قضايا الالتزام
هذه جميعا هي الموت الجسدى • فقل ما تقع على قصيدة لا يذكر السياب فيها
الموت • ذلك ان هذا الموت هو القضية التي شغلته في سنيه الاخيرة وقد
لازمه المرض • الا ان هذه القضية ليست حديثة العهد في حياته ، فهو منذ
صغره ذاق الموت حرمانا من امه كما ذاق الموت وحدة ووحشة في غياب الحب •
رأى الموت في اعدام الرفاق ، وتحسس الموت جوعا وفقرا في الوطن واختبره غربة
في المدينة وفي موت الحرية على يد الطغاة • واليوم ينتقل بوجوه الموت هذه
جميعا الى جسده المريض ، الى حياته • يعرفه معرفة استسلام في كثير من
الحالات التي ذكرناها • كان السياب يشارك في الموت مصير الرفاق ، او
الفلاحين المحرومين والفقراء • واما في موت جسده فهل من مشاركة ؟ نسمعه
في " تموز جيكور " يواجه الموت بعزلة ووحدة :

(١) " انباء جيكور " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ١٨٩ - ١٩٠ •

"جيكور ستولد . . لكسى
لن اخرج فيها من سجنى
في ليل الطين الممدود
لن ينبض قلبي كاللحن
في الاوتار ،
لن يخفق فيه سوى الدود . " (١)

قد يلوح من هذا ، ان في الموت انفصالا بين السيّاب ومصير جيكور . وكأن " تموز
جيكور " يعود غير مبال بمصير السيّاب الفرد . لكن السيّاب الفرد يشترك هنا
بمصير كل افراد البشرية . فلئن كلن الموت حدثا فرديا الا انه مصير مشترك فيه
جميع الافراد .

انطلاقا من هنا يتخذ الموت عنده بعدا انسانيا شاملا كما يتخذ في الوقت
نفسه بعدا وجوديا معينيا فيكتسب بذلك ، التزام السيّاب لونا جديدا . فما هو
الوجه الجديد للموت ، الذى يطالعنا به تتلج السيّاب في اعوامه الثلاثة الاخيرة ؟
وكيف اثر ذلك في التزامه ؟

ان الوجه الجديد الذى يتخذه الموت في تجربة السيّاب هو القلق
الميتافيزيقي . لم يعد الموت احدى قضايا الحياة ، بل اضحى الان ، وقسود
اصبحت الحياة كلها مهددة بالفناء ، القضية الوحيدة . لقد فشل النضال السياسي
الحزبي في درء خطر الموت ولم يعطه حتى لذة النصر . ففي قصيدة " ابن الشهيد "
يحاسب النضال ويطالبه بالثمن ، ثمن الدماء :

(١) " تموز جيكور " ، انشودة المطر ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٤١٢ .

" آه على بلدي ، عراقي : أثمر الدم في الحقول
حسكا ، وخلف جرحه التتري ندبا في ثراه . " (١)

" ماذا تخلف في العراق سوى الكآبة والجنون ؟ " (٢)

" ماذا وجدت وراء أمسي وعبر يومك من دهور ؟ " (٣)

وبعد ماذا يبقى بعد القتل وموت الرفاق :

" ولما استرحنا بكينا الرفاة ،

هماس لأنيس عبر القسرون

وها انت تد مع فيك العيون

وتبكين قتلاك .

نامت وفي فاستفاق

بك الحزن : عاد اليتام ، يتامى ،

ردى عاد ما ظن يوما فراق .

سلاما بلاد الثكالي ، بلاد الايامى

سلاما

سلاما . . . (٤)

فيديلا من التحية التي كانت ترى في البلد الثائر ،

بلد البطولات ،

ووجوه الشهداء

نجد بخلاف ما عهدنا السياب في التزامه ان التحية التي يقدمها الشاعر هي تحية يائسة

(١) " ابن الشهيد " ، المعبد الخريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ١٩٧ .

(٢) م . ن . ص : ١٩٨ .

(٣) م . ن . ص : ١٩٩ .

(٤) " ربيع الجزائر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٤١ .

تتوجه الى القتل والموتى وتأبى حتى ان تسميهم شهداء^١ . فبدليل ان ينتقل بذاته الى بلاد الثورة فيرى الموت من خلال النضال استشهادا وشهادة، وبالتالي حياة البلد ، ينتقل بالنضال الى داخله ليرى ان الشهداء هم ايضا اموات مثله . فبخلاف " المجازفة الكبرى " حيث كان السيّاب يرمي بأناه في أتون ثورة العراق ويحيا فيه لانه يموت مع الاخرين ولهم ، يرى الشعار هنا العراق او الجزائر من خلال ذاته، انه موت يفضي الى العدم، عدم جدوى النضال ، وعدم امكان الشاعر الانخراط في الحياة العملية وهو مقعد . عمله الوحيد الذي يبقى ممكنا في حال مرضه ، ودليله الوحيد على وجوه ، يبقى الشعر شعرا . يختبر الموت العدم وبه يسعى للخروج وللإخلاص . وليس الامر غربيا ان يكون نتاج السيّاب الشعري في هذه الفترة اغزر من اى وقت مضى في حياته . فلعله الى جانب الخيالات التي اصابته في التزاماته السياسية الحزبية كان بسبب مرضه قد بدأ يميل الى الايمان بالشعر فعل وجود حر . هذا مما ادى به الى الكتابة ليوسف الخال يطلب اليه ان يبقى الشعر خارج الصراعات السياسية . (١)

الشعر

ولكن طعم العدم بدأ يصبح أقوى حتى من ايمانه بالشعر :
" أى سلاح ؟ آه ، اى ساعد ؟
أية ازها رتمد فاها
لتأكل الموت ؟ وای ناصر مساعد ؟
سللت من قصائدى
سيفا كأن البرق حمداد رمى اصوله
وصبّ مقبضا له وشفرة .

(١) السيّاب ، بدر شاكر ، رسائل السيّاب ، جمعها السامرائي ، ماجد ، بيروت

بالشعر ، بالمبرق ، بالجلجل المدوى

. . . .

رميت وجه الموت الفم مرة

. . . .

فأنتضي من سيني المجرد ،

ويقطر الشعر ولا يغيض ،

لأنني مريض

أودع الحياة أو أشدّ بالحياة

بخيطة الموروث عن اموات

لم يدفع الشعر منا يا هم وقد

جاءت اليهم غيليه * (١)

ويحس الشعر " هباء " في قصيدة درم ، كما في مرثيته " لوى مكيس " ، حيث ان الشعر لم يدفع العنية عن الشاعر . لكن السيّاب لا يثبت على هذا اليأس من الشعر ، فهو يترجّح بين العدم والايمان . والواقع ان ايمانه بالشعر عمليا بقي اقوى من يأسه بجدواه . والدليل على ذلك اكتاره من كتابة الشعر في هذه الفترة ، وقوله في قصائد عدّة ان الشعر يخلّد ما يغيب من معالم الريف ، كدارجده ومنزل الاقنان وشباك وفيقة وشناشيل ابنة الجلبي . نسمعه في قصيدة " دارجدي " يقول :

. . . . " طريقة ابتناه بالحنين والغناء :

براعم الخلود فتحت له مغالق الغناء

وبالغناء ، يا صباى ، يا عظام ، يا رميم ،

كسوتك الرواء والضياء . * (٢)

(١) " سفر ايوب " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٧٣ .

(٢) " دارجدي " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ١٤٥ .

وكان الالتزام هنا هو التزام الشاعر فقط من حيث هو مغني الحياة ، اى مدونها في سفر
البقاء ومخلد لها أو موجد لها الى غير فناء :

" يريد ان يجدد البقاء ، ان يعيده

ان يهدى القوافل الشريده

فلا تنيه في صحارى العدم . " (١)

الشعر هنا هو العمل الوحيد الذى باستطاعته ان يقيم حسرا بينه وبين الآخرين ،
عليه تعبر قوافلهم . يخرج الشعر السياب من عزلته ويعطي حياته معنى ويجسد
التزامه بالآخرين عملا حيا وهداية ونبوة وتجربة ترسم لهم حياة افضل من التسي
عاشها هو لو عرفوا ان يتلقوا خبرته ويستفيدوا من غيرها . الشاعر هنا فادى القوم
مرة اخرى . يستمر عطاءه حتى آخر رمق وكأنه في سباق مع الزمن والمرض :

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال

فدونك يا خيال مدى وآفاق وألف سماء

وفجر من نجومك ، من ملايين الشمس من الاضواء

وأشعل في دمي زلزال

لا أكتب قبل موتي او جنوني او ضمور يدي من الاعياء

خوالج كل نفسي ، ذكرياتي ، كل احلامي

وأوهامي

وأسفع نفسي التكللى على الورق

ليقرأها شقي بعد أعوام وأعوام

ليعلم ان أشقى منه عاش بهذه الدنيا

وآلى رغم وحش الداء والالام والارق

ورغم الفقر ان يحيا . . . " (٢)

(١) " قصيدة من دم " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٩٤-٢٩٥ .

(٢) " المعول الحجري " ، شناسيل ابنة الجليبي ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٧٠٢-٧٠٣ .

وبعد ان يكتشف السيّاب الحياة في قلب الموت في رسالة الشعر نفهم ان يعلن
الشاعر :

" لا تحزني ان مت أي بأس "

ان يحطم الناي ويبقى لحنه حتى غدى؟" (١)

واقع الامر ان السيّاب لم ينته الى قناعة نهائية في ما اذا كان الشعر يدحض الموت
أو انه هباء . فلقد كان للموت عنده غير مذاق واحد . فكل قصائد هذه الفترة
تنتهي بالهمس اليأس ، ولن نعود نعثر فيما بعد على نهاية قصيدة تشبه النهاية التي
وصلت اليها تحولات قصيدة " المسيح بعد الصلب " مثلاً أو " الى جميلة بو حيرد "
أو " في المغرب العربي " .

العراق

ومع ذلك نرى السيّاب يحاول مرة اخيرة ان يلتزم الجود وجوده ، من خلال
وجود العراق ملتصقا ان ينهض لينهض به من المرضى من الموت الى الحياة . هل
مصادفة " جيكور شابت " و " هرم المغني " (٢) على بعد زمن لا يزيد عن عام
واحد بينهما ؟

ان الامر الجدير بالاهتمام الجدى هنا هو امر التلاحم المتين بين السيّاب
والعراق - فبالرغم من ان همه العملي كان مرضه الا انه لم يعد الى الذاتية المحصورة
بكيانه الفردى المنعزل في رومانسية مراهقة ، كما كانت الحالة في بداياته الشعرية .
ففي مرضه كان العراق ، مريضا معه وهو يعاني من خلاله الالم ويشكو من العجز ، فمن
غرفته في المستشفى في بيروت وهو في غمرة قصيدة وجدانية غزلية يطالب فيها الممرضة
أن " خذيني " ويثبها شهوته نسمعه يقول :

(١) " الوصية " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٢٢ .

(٢) وهما عنوان قصيدتين كتبت الاولى عام ٢٠٢ / ٤ / ١٩٦٢ ، المعبد الغريق ، الديوان ،
مجلد ١ ، ص : ٢٠٥ - والثانية ١٩٦٣ / ٢ / ٥ ، منزل الاقنان ،
الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣٠٧ .

" نباح الكلاب المبعثر في وشوشات النخيل
ينبّه في قلبي الذكريات العتاق
ويربط دقات قلبي بأرض العراق " (١)

لا زال حبه العراق التزامه الذي به يدحض الموت . حبه العراق اخرجه من عزلته
بالموت في قلب الحياة ، فتوجه الى ابناء شعبه ناطقاً عن ايمانه بدوره كشاعر ،
ليدلّهم على الحياة وهو في قلب تجربة الموت :

أبناء شعبي في قراه وفي مدائنه الحبيبة . . .

لا تكفروا نعم العراق . . .

خير البلاد سكنتموها بين خضراء وماء ،

الشمس ، نور الله ، تغمرها بصيف او شتاء ،

لا تبتغوا عنها سواها .

هي جنة فحذار من افعى تدبّ على ثراها .

أنا ميت ، لا يكذب الموتى . وأكثر بالمعاني

ان كان غير القلب منبعها .

فيا ألق النهار .

أغمر عسجدك العراق ، فأن من طين العراق

جسدي ومن ماء العراق . . . " (٢)

ان العراق الذي يشير اليه السيّاب هو عراق الطبيعة البعيد عن السياسة . والسيّاب
يرمز الى السياسة او من يمثلها بالافعى التي تدب على الثرى . واغلب الظن انه

(١) " خديني " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٤٥ .

(٢) " وصية من معتشر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٨٣ .

كان يقصد " قاسم " الذي هُلك لموته بقصيدة " الى العراق الثائر " التي تلت
القصيدة السابقة بشهر واحد وفيها يعبر عن ميله السياسي العروبي البعثي بعد
ان ارتفع كابوس قاسم والشيوعية :

" مرحى لجيش الامة العربية انتزع الوثاق

يا اخوتي بالله ، بالدم ، بالعروبة ، بالرخاء ،

هبوا فقد صرع الطغاة وبدد الليل الضياء

فلتحرسوها ثورة عربية صعق " الرفاق "

منها وخرّ الظالمون ،

لأن " تموز " استفاق

من بعد ما سرق العميل سناه ، فانبعث العراق " (١)

ومهما كان كلام السيّاب صريحا في هذه القصيدة فان الولاء الحميم الذي كان
يضمه الشاعر لوطنه كان في الدرجة الاولى حبا للارض ولطبيعة العراق وريفه بخاصة .
ولذلك وقفت جيكور بوجه العدو والموت يغنيها بأشعاره لتخلد ، وتبقى وتضمن
بقائه كما في قوله : " جيكور ديوان شعري " . (٢)

جيكور البديل

لم يستبق السيّاب لمعركة الموت الا " جيكور ديوان شعره " . لقد عاد
الى الغنائية ينشد فيها جيكور بديلا عن المدينة الممثلة في ديوان " المعبد الغريق "
بقصيدة " أم البروم " ، يقول :

" وأوقدت المدينة نارها في ظلّه الموت
تقلّع أعين الاموات ثم تدسّ في الحفر

(١) " قصيدة الى العراق الثائر " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٣١١ .

(٢) " جيكور سابقا " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٠٧ .

بذور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت
لتثمر بالرنين من النقود ، وضجة السفر ،
وقهقهة البغايا والسكرارى في ملاحيتها . (١)

يقابل هذا في جيكور " كركرة " الضياء ، وهي لفظة يكثر السيّاب من استعمالها في
ذكره جيكور ، ويقابل بها هنا رنين النقود وضجة السفر . ويذكر في جيكور دار
جدّه حيث طفولته :

" والكون بالحياة ينبض : المياه والصخور

• وذرة الغبار والنمال والحديد •

وكل لحن ، كل موسم ، جديد :

• الحرث والبذار والزهور •

وكل ضاحك فؤاده ، وكل ناطق فمن فؤاده

وكل نائح فمن فؤاده

.....

والمرء لا يموت ان لم يفترسه في الظلام ذيب

او يختطفه مارد ، والمرء لا يشيب

(فهكذا الشيخ منذ يولدون

الشعر الابيض والعصيّ والذقون) . (٢)

ويحمله حلمه بجيكور حتى حدود المستحيل ، ليصبح شعره في " حدائق وفيقة " مزيجا
من خيال وحقيقة • ويحمله الخيال ليتمثل الله في جيكور ، يلوذ بها مأمنا من
العدم :

(١) " ام البروم " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ١٣٣ •

(٢) " دار جدى " ، المعبد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ١٤٦ •

" وأبصر الله على هيئة نخلة ، كجاج نخلة يبيض
في الظلام ،

أحسه يقول : " يا بني ، يا غلام ،
وهبتك الحياة والحنان • والنجوم
وهبتها لمقلتيك ، والمطر
للقدمين الغضتين • فاشرب الحياة
وعبها ، يحبك الاله • " (١)

جيكور والله في جيكور ، والشعر من خلال جيكور ، ثلاثية خلاص السيّاب وهو على فراش
مرضه وفي معاناته الالم وملاقاته الموت • يقول وهو في سباق مع الزمن في قصيدة
" هد ير البحر والاشواق " : " ذاك عدوك الزمن " (٢) ومرة اخرى يلىون
الشاعر بجيكور يستعيد فيها طفولته وذكرياته و يتوق وهو في نهايات عمره الى بدايات
الحياة ، الى الولادة الجديدة ، فيهرول الى " افياء جيكور " .

في هذه القصيدة تجتمع كل العناصر التي شكلت الوان التزامه ويظهر
فيها انه الالتزام الحقيقي الوحيد الذي ثبت في كل التجارب التي مرّ بها الشاعر •
وها هو يعود اليها عودة توبة واسلام • لقد اكملت دورة الحياة في عمر السائل
وكأن الشاعر في هذه القصيدة يرّم تهوية الموت ونشيد فرح بالعودة الى احضان
الام ، الى ارض جيكور • جيكور انتصار على الزمن لان الشاعر يقربها مسيرة
الزمان ، فبرجوعه اليها يعود الى الطفولة في حين ان الزمن يسير به فـي
الاتجاه المعاكس ، يسير به الى الموت • لذلك تصبح جيكور شيئاً من الاسطورة
أو الحلم أو الاعجوبة الخارقة انها النهاية والبداية في آن معا او انها الابدية
لا نهاية فيها ولا بداية • الزمن فيها مقهور مسحوق • هي مشتى الروح فـي

(١) م • ن • ص : ١٤٧ - ١٤٨ •

(٢) " هد ير البحر والاشواق " ، منزل الاقنان ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٢٣٣ •

عطشها للخلود • ليست جيكور خيالاً فحسب ، لان حلم الشاعر مربوط بالطبيعة
الجيوكورية ، بلعبة الضوء والظلّ فيها ومعالم الماء المنجي من العطش وقحط
الصحراء • انها الجنة او المدينة البهية • في القصيدة وصف وجداني وتفاعـل
وجودي مع طبيعة جيكور • يمتد من العيني الحي حتى حدود الاساطير ،
ها هي المدينة البهية تلّوح له

" نافورة من ظلال ، من أزاهير

ومن عصفير •

جيكور ، جيكور ، يا حفلا من النور

يا جدولا من فراشات نظاردها

في الليل ، في عالم الاحلام والقمر . . . " (١)

أهي الفردوس المستعاد بالحلم ؟ انها " باب الاساطير " ، " باب ميلادنا الموصول
بالرحم " •

ويستحيل العالم من دونها عدما ويتلاشى كل ماضي الحياة في ازمة الليل ، وتصبح
جيكور الرمز الميتافيزيقي الذي كان منذ الابد • يسألها عن مصير الانسانية :
" من أيسما ظلم ؟

واى ازمة في الليل سرناها

حتى اتيناك أقبلنا من العدم ؟

حتى اتيناك أقبلنا من العدم ؟

أم من حياة نسيناها ؟ " (٢)

يسألها عن الزمن :

جيكور •• ماذا ؟ انمشي نحن في الزمن

أم انه العاشي

ونحن في وقوف ؟ " (٣)

(١) " افياء جيكور " ، المعيد الغريق ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ١٨٦

(٢) م • ن • ص : ١٨٧

(٣) م • ن • ص : ١٨٨

انها جيڪور الازلية ، نبع النور الذي ربما كان في خاطر الله في زمن انشاء العالم :

" هل ان جيڪور كانت قبل جيڪور

في خاطر الله . . في نبع من النور ؟ " (١)

وبذا يضحى دفته في أرض جيڪور عبارة لبعثه والقيامة .

" جيڪور لمي عظامي ، وانفضي كفني

من طينه ، واغسلي بالجدول الجارى

قلبي الذي كان شباكا على النار . " (٢)

على فراش الموت ، جيڪور وحدها الخلاص . وواقع الامر انها لم تفارقه
في كل منعطفات حياته ، فكان حنينه اليها ابدا سرّ التزامه تغيير العالم .
لقد كانت ذروة سعيه ، ان يتوب العراق الى طهرها ووداعتها ويجنّد طاقاته لحماية
جمالها من الحرمان والجوع والفقر ، لانها حاجات ضرورية ان لحت أو استفحلت
آفاقها الولدت البغاء والخيانة والعهر . وربما كان السيّاب يجد في فقرها جمالا
يوم كان المال عنده رديف الخيانة والبغاء . فظهر جيڪور في فقرها وان جمالها في
هذا الطهر . وجيڪور فوق هذا كله حصن الشاعر ضد الموت وهو يعانيه قلقاميتا فيزيقيا
فسي داوينه الثلاثة الاخيرة . تلهمه طبيعتها البريئة طهارة وصحة
يتغلب بهما على المرض ، وتشدده ذكريات الحب فيها فيأنس بها في وحشته
وعزلة ويضعه العالم المعاصر فيتحذرها موقفا له من الحضارة بل موقفا ايضا
من الوجود . فكأنه نبّيها تمس في اذنه صوت الريح في السعف وكركرة الماء
على الحجارة " بويب " ، وتلّون لعينيه رؤى المدينة البهية . ينشدها وكأنه
صوت صارخ : توبوا الى جيڪور ، الى وداعتها ، الى برائتها ، ينج عراقكم .
جمالها مخلص العراق من تعقيدات المدينة وغموض التيارات السياسية

(١) م ٠ ن ٠ ص : ١٨٨

(٢) م ٠ ن ٠ ص : ١٨٩

وتشابهها الى درجة الخداع والخيانة . ولذلك نسمعه في محاضراته عن
" الالتزام والالتزام في الشعر العربي " (١) يتنكر للالتزام الذي يعطيه مذهب
سياسي محدد ويخضع الفنان له . سئم السيّاب الالتزام العقائدي واملاءات
الفكر . لان قضايا الوجود نزلت الى نخاع العظم في جسده واوقدت فيهِ
الحنين للعودة ، الى الفردوس ، وهو حنين لا ينتظم بأمر من عقيدة او نظام سياسي
ولا يندمج فيهما . انه حالة وجدانية انصبت فيها كل الروافد الانسانية التي كان
من شأنها ان تغذى هذا الحنين . الشاعر ملتزم ايمانا بجيكور ينظم الشعر
ان يتفجر من القلب ، والالتزام هنا ، ان يخضع القلب لمن اختار ان يلتزمه بمملء
حريته لا لمن الزم به . فالموت هنا موقف نابع من القلب ، اى انه ميل طبيعي
عاطفي ، انساني وجودي تلوثت اطرافه بما تبقى من الذخيرة العقائدية والفكرية
والثقافية التي الم بها الشاعر من قبل .

والسؤال هنا حول هذه العلاقة بين الشعر والفكر في نتاج السيّاب . لمانا لم
ينجح الالتزام العاطفي في ان ينصهر بالتيارات الفكرية . هل جاء ينوء تحتها
في آخر المطاف؟ وهل يعتبر هذا الميل الطبيعي التزاما؟ هكذا يسدولان مشروع
شعر السيّاب هو كما يقول : " جيكور ديوان شعري " ، وقد بينا كيف ان رحلته الشعرية
كانت طريق عودته الى جيكور وهودة العراق اليها . وبذا ظهرت جيكور خلاصة
من الموت وخلص العراق من الجحيم السياسي الذي يتخبط فيه .

هكذا تحوّل الشعر غنائيا وغدا فعلا حرا غير ملتزم الا بحرية الشاعر
المنطلقة من قلبه ، هي حريته في ممارسة الكتابة الشعرية . الشاعر قلبه
ملتزم ، انسانية ملتزم ، فكل شعر يكتبه من بعد انطلاقا من حريته الفنية

(١) السيّاب ، بدر شاكر ، " الالتزام والالتزام في الادب العربي الحديث " ، الادب
العربي المعاصر ، اعمال مؤتمر روما ، منشورات اضاء ، لاوت .

شعريعبّر عن التزامه * يدعّم هذا الرأى قول ماريان ان الشاعر هو الذى يلتزم
لا الشعر * (١)

لكن الشاعر الملتزم هنا مريض، وفعله الفني الحرايضا مقيد بالمرض، والشاعر
مقعد، اسير مستشفى أمان في بيروت ام في الكويت ام في لندن .
ان ما يفتقده السيّاب في هذه المرحلة من اجل ان يعتبر شعره هذا
ملتزما حقا هو التجربة الحياتية الفعلية . الشاعر يعبر عن واقع الحياة ، ولكن
باب الحياة الفعلي موصد دونه وفعله الوحيد هو كتابة الشعر على سرير المرض .
الشعر هنا عملية تعويض حيال تقصير الشاعر عن القيام بأفعال الحياة ، وفعلها
الاساسي الذى هو العيش الطبيعي . عجزه عن ممارسة الحياة الحاضرة
وابتعاذه عن الواقع الحياتي المعاش رماه في احضان الماضي فراح يمتاح الصور من
مخزون الذاكرة . ونكاد لا نعثر عنده في الدواوين الاخيرة على لوحات رومنطقية
يملئها الحنين الى الماضي الذى يتطلع من خلاله الى المستقبل فيما الحاضر
مريض يموت . وهل يكون شعر السيّاب في هذه المرحلة معاصرا اى آخذا موقفا من عصره ،
ملتزما في عصره ، * والمعاصرة هي الحاضر في ترق مستمر الى المستقبل وهي من أجل
ذلك ريادة ابداع وابداع * (٢) فعل الخلق والابداع ، عملية الشعر التي اصبحت
الفعل الوحيد الذى كان بإمكان السيّاب ان يقوم به ، فعل ناقص مبتور لان
حاضره مريض وميت . يفتقد الشعر هنا الى التفاعل الخلاق بين الواقع والحلم .
ان عنصرا هاما جدا من عناصر الالتزام مفقود وهو الواقع الحياتي . ينقص
السيّاب الملتزم التجربة المعاشة العملية . وعديل هذا النقص في شعره
انه فنيا لم يعد فعلا محولا الواقع اى ملتزما بما هو عليه ، حاملا اياه الى ما سوف

(١) Maritain, J. : La Responsabilite de l'Artiste, (١)

(٢) نعيمه ، ن . الفن والحياة . ص : ١١٦٥٧ .

يكون . بل انه اضحى لوحات وصورا من الماضي وحكايات او ابتهالات ودعاءات
وتضرعات من اجل مستقبل هو مستحيل . والشاعر نفسه يجعلنا نحس انه
مستحيل بالووح اليائسة التي يضرع منها وينهي بها قصائد هذه المرحلة .

وتفتقد القصيدة فنيا الى طاقاتها التحويلية ، لم تعد وحدة متكاملة ، الرمز
فيها حيّ مبدع مطرّ للواقع . فالرمز امسى استشهادا كما في قصيدة " أغنية
بنات الجن " (٦٥٢) او تشبيها كما في قصيدة " الفن والمجرة " . حيث يقول ؛
" فآه لو كنبلوب الحزينة زوجتي تترقب الانسام " (١)

ولم يعد في القصيدة عامل محوّل آخره فالصورة لوحات من الماضي واللفظة رنين خافت
من الماضي . لقد حلّت مكان الحركة اللولبية في اعماق النفس والوجود ، تلك الحركة
التي عرفناها في تطور الرمز في قصائد ديوان . انشودة المطر ، لوحات متكررة تعيد
نفسها . لقد خمدت نار الثورة وانوار القصيدة الخلاقة وتكسرت شعاعات المغيب
حيننا على لوحات من الماضي .

ليس الضعف في ان شعر السيّاب قد عاد وجدانيا غنائيا ، لكن الوهن
الجوهري الذي يعترى التزام شعره هو ان هذا الشعر لم يربط بموقف فكري
حياتي - عملي . السيّاب باق على موقفه ، يبقى ملتزما جيکور وطبيعتها وشعبها
وظهر أهلها وجوّها ، لكن التزامه ضعيف بضعف شعره ، قيمة الشعر الفنية هنا دليل
على قيمة الشعر الالتزامية . لقد طلق الشعر الواقع المعاش ، الواقع الحياتي المعاصر
الذي يشترك به الشاعر مع اخوة له في المصير . لقد انفصل السيّاب في تجربته
عن واقع العالم وراح يحيا عالما خاصا من الالام غير المعقولة . فأنسى له
ان ينهض من هذا العالم الى اختراع عالم جديد ؟

(١) " الفن والمجرة " ، شناشيل ابنة الجلبى " ، الديوان ، مجلد ١ ، ص : ٦٨٨ .

وإذا صحّت نسبة القصائد الاربع التي اثبتت في ديوان الهدايا الى السيّاب نفسه أولاً، ثم اذا صحّ التاريخ الذي وضع لها وجعلها من نتاج اعوام ١٩٦١، و ١٩٦٢ و ١٩٦٣ وهي : "ليلة القدر" "مولد المختار" ، "يا ابا الاحرا" و "ثورة ١٤ رمضان" ، فقد يجوز عندها اعتبار هذه القصائد ، المحاولة الاخيرة اليائسة التي سعى من خلالها السيّاب لعيش احداث الواقع وتاريخه فنعود نسمع في قصيدة "ليلة القدر" مثلاً اصوات الشعر القديم ، وصوره :

" من كل محتسب بالله متكل

عليه يغرى ضلوع البغي ان ضربا

كأن أسيافهم في كل معمعة

جسر الى جنة الفردوس قد نصبا" (١)

وليس في هذه العودة اساءة الى قيمة الشعر ، الا انها تشير الى ضعف في طاقة الشاعر الخلاقة . لقد عاد يستريح في احضان اللحن القديم ، بعد ان جال في ميدان التخطي مجالا واسعا وخاصة في انشودة المطر . لقد عادت تبرز الفاظ النضال وصور الواقعية الموضوعية وكان القصيدة نظم من نتاج أو اخر الاربعينات .

(١) "ليلة القدر" ، الهدايا ، الديوان ، مجلد ٢ ، ص : ٥٦٨ .

النهاية

في نهاية مسيرة السيّاب الشعرية عودة الى جيكور وكأن الدائرة اكتملت . واذ يتّضح للباحث ان جيكور لم تفارقه طوال مسيرته الشعرية وعبر مراحلها المختلفة، تبد وجيكور وكأنها الالتزام الحقيقي الذي تعمّده الشاعر وذلك مهما اختلفت اشكاله وتجليّاته .

لقد انطلق من جيكور ملعب طفولة ، وجمال طبيعة، ومسرحا لتوثبات قلب شاب وتموجاته العاطفية . وجلّ شعر السيّاب غنائياً رومانسياً يفصح عن تعلّقه العميق بقريته . حمله هذا التعلّق الشديد على الدفاع عنها والحفاظ عليها حيثما قادته دروب الحياة وتجاربها المختلفة . ولقد تحورت هذه التجارب حول قضيتي الحرمان والموت .

أمّا الحرمان فلقد عانى منه السيّاب على الصعيد العاطفي والماديّ بصورة خاصّة وشكل مباشر وملّح . وأمّا الموت فقد تمثّل له منذ صغره بفقدانه أمه، وفي تقلّبات حياته بعد ذلك في المدينة ، وفي شتى أنواع اليأس الاجتماعي والسياسي والحضاري ، الى ان اختبر الاحتضار في جسده وهو يتأكله عضواً فعضواً . وكثيرا ما كانت قضيتا الحرمان والموت مترادفتين ، وكثيرا ما قاد اجتماعهما السيّاب الى دروب في الحياة هي أبعد ما تكون عن أجواء جيكور وبراءتها ، فسمت هذه الى حدود الرمز لتصبح في قلبه وخيلته تجسيدا للفردوس المفقود ولكلّ معانيه .

وفيما كان السيّاب يعيش الواقع المرير ويحيا في قلبه جيكور رمزا وحنينا فانه كان في الوقت نفسه يعايش تيارات فكرية وعقائدية وفنية التزمت تغيير الحياة وتبديل الواقع ، من شيوعية ووجودية وسريالية أتت من الغرب وانتشرت في الأجواء العربية في منتصف القرن .

فراح في مرحلة أولى تمتد من عام ١٩٤٨ حتى ١٩٥٢ يسكت تيار الغنائية والشعر الرومانسي ليلتزم في شعره الثورة على الواقع ، ويلتزم في حياته النضال السياسي والعمل الحزبي . في هذه الفترة يشغل السيّاب بموضوع الثورة كما يطرحها امامه التيار الشيوعيّ وتنحصر جيكور في صور عاطفية مبعثرة هنا وهناك في قصائده . الا أنّ ذاته الشاعرة بقيت تحنّ الى القرية الرومانسيّة، بينما راحت ذاته الثائرة تنظم الشعر الملتزم حسب ، ادركه من المفهوم الشيوعيّ للالتزام بما فيه من أمميّة وعقائديّة محدّدة . ولدت هذه الحالة عند الشاعر ازدواجية لا شكّ في أنّها كانت سببا من أهمّ الاسباب التي حملته على التنگر لهذا النوع من الالتزام هذا النوع الذي غابت أو كادت تغيب فيه ذاته، عاطفة ، وانطلاقة شعرية ، وولاء قوميّاً وحرّية تفاعل مع مواضيع الحياة ، لم ينته به الى التنگر للالتزام عامّة . لقد أبقى على التزامه بجيكور رمزاً وملاذاً في قلب تجربة الحياة والموت .

وفي فترة تمتد ما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٨ ينزل السيّاب بالشعر الى أعماق ذاته الشاعرة حيث تنتفي الأنانية، ليلقي في هذه الأعماق قضايا العراق ، وآلام الرفاق والأهل . وجيكور في هذا اللقاء بين الذات والعراق وقضاياه هي الباب الذي دخل منه الشاعر الى أعماق معركة الحياة . فكأنّ حبّه لجيكور هو الدافع الخفيّ لنضاله وكأ أنّها العروس من أجلها راح يصارع الموت والحرمان فيصرعانه أو ينتصر .

وقد رأينا في ديوان السيّاب لهذه الفترة ، أنشودة المطر ، ان التجربة السيّاب أزمنة ثلاثة: زمن يصرعه فيه الموت فيعرف العزلة والخيانة واليأس ، وزمن يقبل فيه هو على الموت ليكتشف بواسطة الرمز الشعري طريق الزمن الثالث ، زمن

الانتصار على الموت . ولقد تجلّت له هذه التجربة في وجوه أفراد من " الموسى العمياء " الى " جميلة بو حيرد " اتّحادا جاور بين تجربته الشعرية والتجربة الصوفية ، حيث تبدّى له الكون سرّاً لا يدخله الا عبر وجه شخص يعيش في المحسوس ، يعيش وضعا كيانيا وجوديا معنيا ، ويرتقي به من خلال الرمز الى معاني الوجود الحق . وفي اكتشافه معاني الوجودية والشخصانية والرمز بلقائه الفكرى مع مجلتي " آداب " و " شعر " ، يتطوّر شعره تطوّرا فنيا ملموسا في القصائد الملتزمة تجربة الجماعة .

وفي قصيدتي " من المغرب العربي " و " قافلة الضياع " يتوصّل السياب الى معاني وتجليات فنية جديدة للالتزام في الشعر تحمّل الشعر رسالة قومية وجودية وفنية كما تحياها وتحسّها ذاته الملتزمة وتشارك به مع اخوة لها في المجتمع والحضارة .

لا يتعارض هذا الشعور بالالتزام مع التزامه بجيکور . فكلما غاصت به تجربة الواقع الاجتماعي العراقي والعربي الى أعماق اليأس ، كانت جيکور تعلو ويضمم حنينه اليها حتّى تبدّت له وكأ أنّها المدينة البهية التي كان يتغنى أن يهدم الواقع باسمها كي تبنى مجتمعات الناس على صورتها .

وكان لا بدّ من أن يحمل الشعر هذه الرؤية فيلتزم انشاد ايمان السياب وكأنه اذ دقت ساعة الموت الحقيقي لا يؤمن الا بجيکور ، ولا يفصح عن ايمانه الا الشعر الذي بعد ان جال في النضال جولات وصال في معركة الحياة صولات رجع بعد أن جاهد الجهاد الحسن يستريح في حضن الحبيبة جيکور ، يغنيها كي توجد وتبقى .

"جيكور، ديوان شعري!" أليس هذا اعلاناً منه انها
الرؤية التي سمعنا تحقيقها في الشعر؟ فمع السياب ندرك
ان الشعر لا يلتزم أمراً خارجاً عنه، ولذا كان الالتزام الحقيقي في
الشعر ذلك الذي لا يتنكر للغنائية، شرط أن تتسع الذات الشاعرة
حباً وبالتالى احساساً وادراكاً ووعياً لقضايا معاصريها ولشعورها
بالانتماء ولولائها الوجودى الكيانى .

العراج العربية

ب -

- ابو حاقه ، احمد : الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- ابو سعد ، احمد : الشعر والشعراء في العراق ١٩٠٠-١٩٥٨ ، دار المعارف ، لبنان ، بيروت ، ١٩٥٩ .
- اسماعيل ، عز الدين : ملاحم العصور ، المكتبة العصرية ، صيدا ، ١٩٦٧ .
- اسمر ، ميشال ، (مخ) ، احياء ، ذكرى بدر شاکر السياب ، محاضرات الندوة اللبنانية ، السنة التاسعة عشرة ، النشرة ٢ ، بيروت ، ١٩٦٥ .
- بلاطه ، عيسى : بدر شاکر السياب ، حياته وشعره ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- تامر ، فاضل : معالم جديدة في ادبنا المعاصر ، منشورات وزارة الاعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٥ .
- توفيق ، حسن : شعر بدر شاکر السياب ، دراسة فنية وفكرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- جارحي ، سيمون ، بدر شاکر السياب في حياته وادبه ، منشورات اضواء ، بيروت ، لا . ت .
- : الادب العربي المعاصر ، اعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الاول ١٩٦١ . منشورات اضواء ، لا . ت .
- جبرا ، ابراهيم : النار والجنوهر ، دار القدس ، بيروت ، ١٩٧٥ .
- جبور ، جبرائيل (مخ) ، كتاب العيد المثنوي ١٨٦٦-١٩٦٦ ، منشورات العيد المثنوي ، الجامعة الاميركية ، بيروت ، ١٩٦٧ .
- الجندي ، انور : اضواء على الادب العربي المعاصر ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
- الحاوي ، ايليا : بدر شاکر السياب ، شاعر الاناشيد والمراثي ، اربعة اجزاء ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، لا . ت .
- الخال ، يوسف ، (مخ) ، الشعر في معركة الوجود ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠ .
- الخياط ، جلال : الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٠ .
- سعيد ، خالدة : حركية الابداع ، دراسات في الادب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

- شكري، غالي : ثورة الفكر في ادبنا الحديث ، المكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- " " : التراث والثورة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، الطبعة الاولى (١٩٧٣ .
- " " : شعرنا الحديث الى اين ؟ دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨ .
- عباس ، احسان : بدر شاكر السياب ، دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة (الطبعة الرابعة) ، بيروت ، ١٩٧٨ .
- عزمي ، خالص : صفحات مطوية من ادب السياب ، وزارة الاعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ، ١٩٧١ .
- عطية ، احمد محمد : الالتزام والثورة في الادب العربي الحديث ، دار العودة - دار الكتاب العربي - دار بيروت ، طرابلس ، ١٩٧٤ .
- عوض ، لويس : الاشتراكية والادب : منشورات دار الآداب ، بيروت ، ١٩٦٣ .
- " " : الثورة والادب : منشورات روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٧١ .
- كمال الدين ، جليل : الشعر العربي الحديث روح العصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٦٤ .
- المقدسي ، انيس : الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث ، بيروت ، ١٩٥٢ .
- الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين (الطبعة الخامسة) ، ١٩٧٨ .
- الناعوري ، عيسى : ادباء من الشرق والغرب ، منشورات غويدات ، بيروت ، ١٩٦٦ .
- نقاش ، رجا : ادباء ومواقف ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، ١٩٦٥ .
- نعيمه ، نديم : الفن والحياة ، دار النهار ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- هلال ، محمد غنيمي : الموقف الادبي ، دار الثقافة - دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

كتب منقولة الى العربية

- جدانوف ، اندريه : ان الادب كان مسؤولاً ، تر . رثيف خوري ، دار القارئ العربي ، بيروت ، ١٩٤٨ .
- لينين ، فلاديمير : في الادب والفن ، تر . يوسف الحلاق ، دار الثقافة ، دمشق ، ١٩٧٣ .
- ماياكوفسكي ، فلاديمير : الاعمال الكاملة ، تر . جودت بيلال اسماعيل ، مجلد ١٢ - موسكو ، ١٩٥٩ .

(١) مجلة الآداب

- "مقررات مؤتمر الآداب العرب الاول" (بيت مري ١٦-١٨ أيلول ١٩٥٤) ،
العدد ١٠ ، ١٩٥٤ .

- توصيات مؤتمر الآداب العرب الثاني (دمشق ٢٠-٢٧ أيلول ١٩٥٦) ، العدد ١٠ ، ١٩٥٦ .

- توصيات مؤتمر الآداب العرب الثالث (القاهرة ٩-١٥ كانون الأول ١٩٥٧) ،
العدد ١ ، ١٩٥٨ .

- الآداب تستفتي : "الآداب والسياسة" ، العدد ١٢ ، ١٩٥٤ .

- ادريس ، سهيل : (افتتاحية) ، العدد ١ ، ١٩٥٣ .

- " " " " ، العدد ٤ ، ١٩٥٥ .

- الفكر لي ، سليم طه : "وجهة الآداب في العراق" ، العدد ٤ ، ١٩٥٣ .

- تيمور ، محمود : "النثر والقومية العربية" ، العدد ١ ، ١٩٥٨ .

- جبرا ، جبرا ابزاهم : "الشعر الأميركي الحديث" ، العدد ١ ، ١٩٥٥ .

- جرجس ، داوود : "بين الانضواء والالتزام" ، العدد ٧ ، ١٩٥٣ .

- الجمالي ، حافظ : "قلق الشباب المعاصر" ، العدد ٧ ، ١٩٥٦ .

- جواد ، كاظم : "حول الشعر الحر" ، العدد ٤ ، ١٩٥٤ .

- حبشي ، رينه : "الآداب العربي الحديث بين الازمة والتقدم" ، العدد ١٠ ، ١٩٥٤ .

- حبيب ، جابر السيد : "وجهة نظر ماركسية عن الالتزام" ، العدد ٤ ، ١٩٥٣ .

- حسين ، طه : "لمن يكتب الأديب" ، العدد ٥ ، ١٩٥٥ .

- خوري ، رثيف : " " " " ، العدد ٥ ، ١٩٥٥ .

- " " " : "الآداب والرسالة القومية" ، العدد ٥ ، ١٩٥٧ .

- الركابي ، الدكتور جودت : "الحرية في خدمة القضية العربية" ، العدد ١ ، ١٩٥٨ .

- ستيتية ، صلاح : "الشعر الفرنسي الحديث" ، العدد ١ ، ١٩٥٥ .

- السياب ، بدار شاكر : "بوم الطغاة الاخير" ، العدد ٤ ، ١٩٥٤ .

- " " " : "انشودة المظر" ، العدد ٦ ، ١٩٥٤ .

- السياب ، بدر شاكر : " عرس في القرية " ، العدد ٧ ، ١٩٥٤ .
- " : " المخبير " ، العدد ١٠ ، ١٩٥٤ .
- " : " من رؤيا فوكاي " ، العدد ١ ، ١٩٥٥ .
- " : " مرثية الآلهة " ، العدد ٢ ، ١٩٥٥ .
- " : " مرثية جيكور " ، العدد ٤ ، ١٩٥٥ .
- " : " تعتميم " ، العدد ٢ ، ١٩٥٥ .
- " : " المغرب العربي " ، العدد ٣ ، ١٩٥٦ .
- " : " اغنية في شهر آب " ، العدد ٥ ، ١٩٥٦ .
- " : " غارسيا لوركا " ، العدد ٦ ، ١٩٥٦ .
- " : " قافلة الضياغ " ، العدد ٧ ، ١٩٥٦ .
- " : " رسالة من مقبرة " ، العدد ٩ ، ١٩٥٦ .
- " : " مدينة بلا مطر " ، الاعداد ٧٤٦ ، ٥٤٦ ، ١٩٥٨ .
- " : " نبوءة في عام ١٩٥٦ " ، العدد ٦٦ ، ١٩٦٠ .
- " : " ابن الشهيد " ، العدد ٦ ، ١٩٦٢ .
- " : " قصيدة الى العراق الشاعر " ، العدد ٣ ، ١٩٦٣ .
- " : " تعليقات " ، العدد ٦ ، ١٩٥٤ .
- " : " هذا النقد الحديث " ، العدد ٤ ، ١٩٥٥ .
- " : " الى الاستاذ رثيف خوري " ، العدد ٦ ، ١٩٥٥ .
- " : " الاستاذ ناجي علوش " ، العدد ٦ ، ١٩٥٦ .
- " : " وسائل تعريف العرب بنتائجهم الادبي الحديث " ، العدد ١٠ ، ١٩٥٦ .
- الشعرازي ، ابراهيم : " مناقشات في الالتزام الشعري " ، العدد ٣ ، ١٩٥٥ .
- الشوباشي ، محمد مفيد : " بين الادب والاقتصاد " ، العدد ٤ ، ١٩٥٦ .
- صابر ، الدكتور محي الدين : " الشعر تعبير ووظيفة في التراث العربي " ، العدد ١ ، ١٩٥٨ .
- صايغ ، توفيق : " الشعر الانجليزي المعاصر " ، العدد ١ ، ١٩٥٥ .
- صفدي ، مطاع : " الادب بين الحرية والاقتصاد " ، العدد ٩ ، ١٩٥٦ .
- صفدي ، مطاع : " التزام الادب الحداثي " ، العدد ٦ ، ١٩٥٤ .

- طرزي ، فؤاد : " مهمة الادب وواجب الاديب " ، العدد ١ ، ١٩٥٣ .
- طه بدر ، عبد المحسن : " الشعر العربي والتجربة الذاتية " ، العدد ١٩٥٦ .
- عبد الدايم ، عبد الله : " الابداع الذي نحتاج اليه " ، العدد ٢ ، ١٩٥٤ .
- عبد الناصر ، جمال : " حاجتنا الى التحرير الفكري " ، العدد ١ ، ١٩٥٨ .
- غرنبرغ ، أ. : " الشعر الروسي الحديث " ، العدد ١ ، ١٩٥٥ .
- فانتاجو ، ماكس : " المعجزة العربية " ، العدد ٢ ، ١٩٥٣ .
- قباني ، نزار : " من شاعر سوري الى مواطن اميركي " ، العدد ١٢ ، ١٩٥٧ .
- " " : " عودة سدم لخليل حاوي " ، العدد ١٠ ، ١٩٥٧ .
- النعداوي ، انور : " الادب الملتزم " ، العدد ٢ ، ١٩٥٣ .
- " " : " زوايا ولقطات " ، العدد ٤ ، ١٩٥٥ .
- الملايكة ، نازك : " الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر " ، العدد ٦ و ٧ و ٨ ، ١٩٥٨ .
- موسى ، سليمان : " سلامة موسى والادب للشعب " ، العدد ٨ ، ١٩٥٨ .
- النقاش ، رجا : " حول الوضع الادبي في مصر : ضرورة ثقافية عاجلة " ، العدد ٢ ، ١٩٥٨ .
- " " : " الوعي والتقدم " ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ .
- وهبي ، محمد : " ادبنا الملتزم " ، العدد ١ ، ١٩٥٤ .
- يونس ، عبد الحميد : " اللغة والحياة " ، العدد ٥ ، ١٩٥٣ .
- " " : " نحو ادب ديمقراطي " ، العدد ٧ ، ١٩٥٣ .

(٢) مجلة شعر

تعليقات مجلة شعر :

- ١- تعليق على اناشيد عزرا باوند ، العدد ١ ، ١٩٥٧ .
- ٢- تعليق على قصائد ايف بونفوا ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ .
- ٣- تعليق على شعر هوثمان ، العدد ٧ و ٨ ، ١٩٥٨ .

- ابي شقرا ، شوقي : " مقابلة مع ناظم حكمت " ، شعر ، العدد ١٤ ، ١٩٦٠ .
- ابي صالح ، هاني : " تعليق على شعر لوتريامون " ، شعر ، العدد ١٠ ، ١٩٥٩ .
- ادونيس : " تعليق على شعر سان جون بيرس " ، العدد ٤ ، ١٩٥٧ .
- " : " : " محاولة في تعريف الشعر الحديث " ، العدد ١١ ، ١٩٥٩ .
- " : " : " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر " ، العدد ١٦ ، ١٩٦٠ .
- " : " : " الشعر العربي ومشكلة التجديد " ، العدد ٢١ ، ١٩٦٢ .
- اسماعيل ، عز الدين : " اخبار وقضايا " ، شعر ، العدد ٢١ ، ١٩٦٢ .
- باز ، اكتافيو : " في الشجر والشعراء تكريس اللحظة " ، شعر ، العدد ٢٨ ، ١٩٦٣ .
- بشور ، منير : " تعليق على شعر اليوت " ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ .
- " : " : " اخبار وقضايا " ، العدد ١٥ ، ١٩٦٠ .
- الحاج ، انسي : " اغاني الحزبة لكازم جواد " ، العدد ١٤ ، ١٩٦٠ .
- " : " : " تعليق على شعر انطونان آرتو " ، العدد ١٦ ، ١٩٦٠ .
- " : " : " ز " نقد خطوات الملك لشوقي ابي شقرا " ، العدد ١٩ ، ١٩٦١ .
- " : " : " مسيحية المنطق ومسيحية الايمان من البئر المهجورة التي " ، العدد ٢٠ ، ١٩٦١ .
- " : " : " قصائد في الاربعين " ، العدد ٢٠ ، ١٩٦١ .
- " : " : " تعليق على ثلاث عشرة قصيدة لبروتون " ، العدد ٢٤ ، ١٩٦٢ .
- حبيشي ، زينيه : " الشعر في معركة الوجود " ، شعر ، العدد ١ ، ١٩٥٧ .
- " : " : " في الشعر " ، العدد ٤ ، ١٩٥٧ .
- جبر ، جميل : " اخبار وقضايا " ، العدد ٥ ، ١٩٥٨ .
- الخال ، يوسف : " من رئيس التحرير " ، شعر ، العدد ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٩٥٩ .
- " : " : " اخبار وقضايا في ثلاثة اشهر " ، العدد ١٥ ، ١٩ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦١ .
- " : " : " مقابلة مع يوسف الخال " ، العدد ٢٥ ، ١٩٦٣ .
- " : " : " بيان حركة شعر " ، العدد ٣١ ، ٣٢ ، ١٩٦٤ .
- السعيد ، خللدة : " بوادر الرقص في الشعر الحديث " ، شعر ، العدد ١٩ ، ١٩٦١ .
- السياب ، بدر شاكر : " مقابلة مع فايزه طه للاذاعة اللبنانية " ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ .

- السياب ، بدر شاكر : " النهر والموت " ، العدد ٢ ، ١٩٥٧ .
- السياب ، بدر شاكر : " المسيح بعد الصلب " ، العدد ٣ ، ١٩٥٧ .
- السياب ، بدر شاكر : " جيكور والمدينة " ، العددان ٧ و ٨ ، ١٩٥٨ .
- السياب ، بدر شاكر : " مدينة السندباد " ، العدد ١٤ ، ١٩٦٠ .
- السياب ، بدر شاكر : " العودة لجيكور " ، العدد ١٥ ، ١٩٦٠ .
- السياب ، بدر شاكر : " جيكور المبغى " ، العدد ١٦ ، ١٩٦٠ .
- السياب ، بدر شاكر : " رسالة من مقبرة العدد " ، العدد ١٧ ، ١٩٦١ .
- السياب ، بدر شاكر : " شباك وفيقة (١) " ، العدد ١٨ ، ١٩٦١ .
- السياب ، بدر شاكر : " شباك وفيقة (٢) " ، العدد ٢٠ ، ١٩٦١ .
- السياب ، بدر شاكر : " المعبد الغريق " ، العدد ٢٢ ، ١٩٦٢ .
- شكري ، غالي : " شاعر بلا قضية " ، العدد ٢٧ ، ١٩٦٣ .
- شكري ، غالي : " قضية بلا شاعر " ، العدد ٢٨ ، ١٩٦٣ .
- شكري ، غالي : " شاعر له قضية " ، العدد ٢٩ ، ١٩٦٤ .
- ضبري ، نغمي : " قضايد اولى لادونيس " ، شعره العدد ٢ ، ١٩٥٧ .
- عوض ، الياس : " في تعليق على شعري هي ، كمنغز " ، شعره العدد ٢٥ ، ١٩٦٣ .
- محمد ، محي الدين : " الشعر الثوري والشعر العزيب " ، شعره العدد ١٧ ، ١٩٦١ .
- فخري ، ماجد : " مادة الشعر " ، شعره العدد ٣ ، ١٩٥٧ .
- فخري ، ماجد : " ديوان ادونيس اوراق في الريح " ، العددان ٧ و ٨ ، ١٩٥٨ .
- القيّم ، هنري : " في تعليق على رينيه شار " ، شعره العدد ٣ ، ١٩٥٧ .
- مكليش ، ارشيبولد : " افتتاحية مجلة شعره شعره العدد ١ ، ١٩٥٧ .

(٣) مجلة "مواقف"

- خضر ، جورج : " الابداع من وجهة نظر لاهوتية ، الحلقة الثاني ، اللغة الثانية " ، العدد ١٩ - ٢٠ ، ١٩٧٢ .

- Berdiaeff, Nicolas: Cinq Meditations sur l'Existence,
Fernand Auber, Editions Montaigne, Paris,
1936.
- Berdiaev, N. : Le Sens de la Creation, Editions Desclee de
Brouwer, Belgique, 1955.
- Breton, Andre : Entretiens 1919-1952, Gallimard, Paris,
1969.
- Breton, Andre: Manifestes du Surrealisme, Editions J.J.
Pauvert, Paris, 1965.
- Camus, Albert: L'Homme Revolte, Gallimard, Paris, 1977.
- Carrouges, Michel: Andre Breton et les Donnees Fondamentales
du Surrealisme, Collection Ideas, Gallimard,
NRF. Paris, 1953.
- Duplessis, Yves: Le Surrealisme, Presses Universitaires
de France Paris, 1958.
- Encyclopedia Britannica (Ready Reference and Index), 15th
Edition, 1978.
- Garaudy, Roger: D'un Realisme sans Rivages 3^e Edition,
Editions Plon, Paris, 1964.
- Hamburger, Michael: The Truth of Poetry, Pelican Books,
1972.
- Maritain, Jacques: La Responsabilite de l'Artiste, Librairie
Artheme Fayard, Le Signe, Paris, 1961.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich: Sur la Litterature et l'Art,
Editions Sociales, Paris, 1954 (avec preface
de Jean Freville).
- Nadeau, Maurice: Histoire du Surrealisme, Editions du Seuil,
Paris, 1964.
- Neruda, Pablo: Towards the Splendid City, Farrar Strauss
and Giroux, New York, 1972.
- Okozov, A. : Lenin and Books, Moscow Progress Publishers,
1971.
- Sartre, Jean Paul: Qu'est ce que la Litterature, Ed.
Gallimard, Paris, 1966.