جدل الأدب والايديولوجيا في تجربة شاذل طاقة الشعرية

فاتح عبد السلام

إنَّ أيّة قراءة نقديّة للموضوع السياسي في شعر شاذل طاقة (١٩٢٩ ـ ١٩٧٤) تخضع لعاملين أساسيّين:

الأول: وضع التجربة الإبداعية للشاعر في سياقها التاريخي وارتباطها بحركة الفكر المعاصر وتطوّر النزعات الأدبية والفنية وتأثير التيّارات والاتجاهات الفكرية العقائدية في تكوين الشاعر ونشأته، ولا سيّما أن ذلك ارتبط ببداية النصف الثاني من هذا القرن الذي شهد تطورات سياسية وفكرية خطيرة في أعقاب الحرب العالمّية الثانية.

أمّا الثاني فهو دراسة تأثير تجربة الشاعر السياسية في عطائه الإبداعي من خلال تفاعل التجربة والهموم الذاتية ذات الوعي السياسي العفوي والمنظّم المرتبط بحركة التطور الزمني للتجربة الإنسانيّة عموماً، وهي التي تنعكس عبرها مواقف الشاعر المتشكّلة في إطار (وعي ذاتي وموقف اجتماعي ـ تاريخي، هو ما يحدّد دورهُ في تشكيل العالم عبر سبر لغور الواقع الذي كان يعيش).[1]

وفي هذا الضوء نرى أنَّ الهمّ السياسي كان أحد الهموم الكبرى في حياة الشاعر، الأمر الذي جعل تجربته الشعرية منطبعةً بعدّة تأثيرات سياسية. ولعلّ احتدام تجربته السياسية الوطنية والقومية بأحداث مهمّة وتأثيرات ساخنة هو الذي وفّر لقصيدته حرارة التجربة. تلك الحرارة التي تختلف اختلافاً كلياً عن مفهوم الانفعال السياسي السريع والصارخ والمتوتر باتجاه هدف وقتي. وإنما المقصود بحرارة تجربته هنا هو اتصالها بعمق الحدث وإشعاعها الهادىء على المحيط والسطح، الأمر الذي يعطي المتلقّي درجةً أعلى في الاقتناع واستقبالاً أيسر للحالة الإنسانية ـ الحدث التاريخي ـ التجربة الذاتية في سياق القصيدة ذات الموضوع السياسي.

وإذا كانت قصيدة شاذل طاقة ذات الموضوع الاجتماعي والعاطفي في بداياته الشعرية (مرحلة ديوانه الأول ـ المساء الأخير ١٩٥٠) قد وقعت في مطبّات الانفعال السريع وتثوير المشاعر من فوق السطح غالباً نتيجة اصطدام الشاعر بتجربة حياتية قاسية مبكرة مرّة واحدة بعد وفاة أبيه وملاقاة وضع اجتماعي عائلي صعب، فإن قصيدته السياسية ولدت خالية أو تكاد غالباً من المواجهات السطحية المباشرة والانفعالات القصيرة المدى وذات التشويش الوجداني لأنها اتصلت بتسلسل منظّم من المديات النامية على طريق تكوين التجربة ونضج الشخصية المعنوية للشاعر.

وأرى أنَّ الشاعر سعى إلى تحكيم ناظم السيطرة على الانفعالات العالية الصوت عند معالجته للموضوع السياسي ضمن سعيه لتحقيق موازنة فنية ـ موضوعية ترقى إلى إقناع المتلقّي. بل إنّه (حين يتناول عملاً ما، شعرياً أو أدبياً، كان يأخذ بهذين الاعتبارين الفني والفكري، بل ـ الفكري ـ في ـ إطاره الفني ـ من حيث تجسيدهُ ـ البعد الفكري ـ الذي يمثّل موقع الشاعر في العصر وموقفه ممّا يدور فيه).[1]

(*) النصوص الشعرية مأخوذة من المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة، جمع وإعداد سعد البزّاز/وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

(١) ماجد صالح السامرائي (شاذل طاقة الكلمة والواقع)، ملف جريدة الجمهورية، بغداد، ٢٤/١٠/١٩٧٩، ٣.

(١) ماجد صالح السامرائي (شاذل طاقة: الشعر إطار العصر)، مجلة (آفاق =

لقد كان الشاعر في مواجهة مستمرّة مع موازنة تعصف بها أنواء الحياة وتيّاراتها الفكرية وصرعاتها الفنية العقائدية الجديدة، الأمر الذي جعل مهمته صعبةً في تحديد الهوية واستشراف المدى الحقيقي الذي يجب أن يسعى باتجاهه. إنّ الموازنة التي حرص شاذل طاقة على الوصول إليها (هي تحقيق الأداء الفردي للموضوع العام، بعبارة أخرى: إن الشاعر حاول أن يؤدي اهتماماته الجماعية بطريقة من الأداء، فردية حارّة ومقنعة، أي أن الموضوع العام تحوّل عبر طريقة الشاعر في الأداء إلى موضوع شخصي حميم).[1]

إنّ هذا التشخيص في مستوى تفاعل التجربة مع وسائل التعبير والأداء الفني هو جوهر العلاقة القيميّة التي تدخل في عملية استصدار حكم نقدي متوازن ذاتياً وموضوعياً بحق الشاعر.

* * *

إنّ القول بأن شاذل طاقة أعطى لحياته السياسية أكثر ممّا أعطاه لشعره هو حكم يحتمل نقاشاً واسعاً. وأرى أن في مقدمة الأسباب التي كانت وراء ذلك القول أنه برز في فترة نشوئه شعراء مبدعون لهم صوتهم الخاص، وكان جلّ اهتمامهم منصبّاً على الشكل الفني للقصيدة وركوب موجة الحداثة. فلم يعطوا التجارب السياسية التي عاشوها اهتماماً يوازي اهتمامهم بالشعر، في حين كانت تجربة شاذل طاقة السياسية مواجهةً قاسيةً وصداماً عنيفاً، (فقد عايش كل صنوف الجور والاضطهاد التي عرفها القطر العراقي وبقية دنيا العرب، منذ ما قبل الخمسينيات، وظلّ يمارس حضوراً حقيقياً، يعرفه رفاقه الآخرون في النضال، حتى أفنى زهرة شبابه في حومات النضال القومي ومعارك الحرية والتحرّر.)[2] ولا أنكر هنا على الشعراء المجايلين له تجاربهم السياسية والحياتية الصعبة، ولكني أُنبّه إلى أن حجم شاذل طاقة في الحياة السياسية كان أكبر ممّا كان للآخرين من شعراء أعنيهم في هذه الإشارة.

* * *

وإذا تجاوزنا مرحلة (المساء الأخير ١٩٥٠) التي كانت التجربة الذاتية والصدمة الاجتماعية وموضوع (الموت) و(لوعة الفراق) وأطلال الرومانسية أجزاء شاخصة فيها، فإنّ ما قدّمه الشاعر في أعماله اللاحقة في (ثمّ مات الليل) ١٩٦٣ و(الأعور الدجّال والغرباء) ١٩٦٩، يمثّل نضوجاً ووعياً متقدّماً. فقد احتلّت قصائد منها مكانة مبرزة في أي تقويم نقدي يدرس القصيدة من حيث فنّيتها وتأثيرها في إطار عصرها اجتماعياً وفكرياً.

وأجد أنّ شاذل طاقة عبر سيرته وإبداعه كان (إنساناً ومناضلاً وشاعراً أعطى كل جزء من هذا التكوين عمقاً للجزء الآخر وتداخل معه ليجعل من هذا الرجل نموذجاً لصاحب القضية الكبيرة في الحياة.)[1]

وما أرجّحه هنا هو أنّه (إذا كان شاذل طاقة قد التقى نفسه في انتمائه السياسي الإيديولوجي فإنه وجد في هذا الانتماء ذاته الشعرية.)[2]

فلم يرد في مقالات مَنْ كتب عنه ممّن عايشه وارتبط معه بصداقة، أنه كان يضع الشعر خلف السياسة، أو أنه استغرقته مشاغل الحياة السياسية فاغتالت الروح الشعريّة عنده. وإن شهادات مَنْ عرفه عن قرب مهمّة ولها وقعها ومكانتها التاريخية التقويمية. (إن شاذل كان يعد نفسه للشعر أولاً وأخيراً باعتباره ـ رسالة ـ و ـ نبوّة ـ وحياة.)[3] فقد وصفه صديقه (نجيب المانع) بأنّه (كان أكثر من شاعر لأنّه كان يشعّ شعراً، وهذا الإشعاع الشعري عسير على كثيرين ممّن يدعون شعراء. الإشعاع الشعري شيء أعظم بكثير من كتابة الشعر والقائه.)[4] إذْ إنه كان يجيد إدارة دفّة الصراع مع الحياة، موظفاً التجربة الكبيرة القاسية أو الدامية أحياناً في سياق العطاء الإبداعي وفي منظومة النفس التي تسعى إلى مواكبة الزمن والإضافة المجدية على الرغم من الحصار غالباً، (إنّ سنوات الحرمان التي سرّت عليه كانت تمدّهُ بعافية مستمرّة وتشحنهُ بقوّة جديدة للحياة)[5]. كما أمدّته تجربته في السجن بقدرة على كتابة قصائد رقيقة وناضجة وتهريبها على علب السكاير[6] عام ١٩٥٩ أو بعدهُ.

وإنني أعتقد أن ذلك وحده كافٍ لأن يوقد في نفسه جذوة الشعر ويجعله يفكّر بالقصيدة طريقاً ـ ربّما سريّاً بعض الأوقات ـ للوصول إلى أهداف جماعية كبيرة في الحياة.

لقد وجدتُ (أن أهمية دراسة شاذل طاقة شاعراً وإنساناً تأتي من

= عربية)، بغداد، السنة (٣)، تشرين الثاني ١٩٧٦، ٦١.

(١) علي جعفر العلّاق/مملكة الغجر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ٥٢. وانظر: مقال (شاذل طاقة دراسة في شعره)، مجلة (الأقلام)، السنة (١٢) العدد (٧) نيسان ١٩٧٧، ٦٨.

(٢) عاصم الجندي (صدور المجموعة الشعرية الكاملة: كلمة وفاء لِمَنْ كان مثالاً في الوفاء) مجلة (ألف باء)، بغداد، العدد (٤٥٥) السنة (١٠) ٨ حزيران ١٩٧٧.

(١) رشيد الرماحي ـ سعد البزّاز (ملف عن شاذل طاقة)، مجلة (ألف باء)، بغداد، العدد (٥٢٦) السنة (١١)، ١٨/١٠/١٩٧٨، ٣٢.

(٢) حمزة مصطفى (من الحلم إلى النبوءة ـ دراسة في شعر شاذل طاقة)، الأقلام، السنة (١٣) العدد (١٠) تموز ١٩٧٨، ٨١.

(٣) د. علي عبّاس علوان/ ملف شاذل طاقة شاعراً وإنساناً، جريدة الجمهورية ـ بغداد ٢٤/١٠/١٩٧٩، ٧.

(٤) نجيب المانع (شاذل طاقة.. صديقاً) المصدر ذاته، ٥

(٥) مي مظفر (شاذل طاقة كما عرفته)، المصدر ذاته، ٩.

(٦) نازك طاقة ـ عقيلة الشاعر ـ في حديثها إلى مجلة (ألف باء)، العدد (٥٢٦) ١٨/١٠/١٩٧٨، ٣٤.

الجدوى الكبيرة لتلك الدراسة التي ستقف بلا شك أمام حالة متقدّمة من المزاوجة الواعية ما بين الفن والنضال للتعبير عن حالة إنسانية بأصالة الفنّان الذي لا يتخلّى عن اشترطات الفن الصعبة، الاشتراطات التي تجعل الفن خالداً.)[1] إلّا أنني أجد من الضروري أيضاً أن أنبّه إلى أنه على الرغم من إيمان شاذل طاقة المطلق (بالشعر قيمة فنيّة وحياتية ونضالية كان من الذين يفضّلون سلوك درب العمل بين صفوف الجماهير منطلقاً من مفردات حبّه الأوّل للوطن والأرض والناس والحرية والنهضة عندما كان يشعر بذلك أكثر جدوى وحاجة من الاعتكاف في محراب الشعر،)[2] وهذا حافز إنساني يولد في نفس الإنسان المناضل ولا يمكن تجريده منه لكونه شاعراً، وبخاصة في ظروف عصيبة عصفت بسنوات مهمّة من تاريخ الوطن المعاصر وحدثت فيها متغيّرات خطيرة.

إنَّ التجربة السياسية للشاعر منحتهُ قدرة على الوضوح وطريقاً يختصر الكثير من المسالك التي تقود غالباً إلى مزيد من التجريد والغموض. وهي التجربة الحقيقية التي نقلت وعيه من مرحلة التأثر الوجداني والانعكاس السريع إلى مرحلة تركيز الوعي واختماره، ومن ثمَّ الارتقاء بها إلى موقع الخصوصية التي تشابك فيها العاملان الفني والمضموني (وإذا كان الكثير من القصائد الناجحة تعبيراً عن تلك المواجهة التي تحدث بين الذات ـ ذات الشاعر ـ وبين العالم، فإنَّ الكثير من قصائد شاذل طاقة هي تعبير عن هذا المستوى الموقفي، وقد استطاعت قصائده أن تؤكّد خصوصية تجربتها وعناصرها المتفرّدة من خلال هذا الموقف، فهي ليست قصائد مطلقة خارج الزمن، بل هي تأمّل فيه ووعي به ومجابهة له ومحاولة للتحكّم بمساره وأحياناً الصدام معه.)[3]

وتقع في يدي المتتبّع لحياة الشاعر والدارس لعطائه الإبداعي حقيقتان أجدهما عاملين حاسمين في توجيه الفهم وتشكيل مصادر التصوّر وتحديد العلاقة الأولية بالإيدلوجيا التي انعكست في وعاء الإبداع، وهما:

(١) تجربة شخصية سياسية تتمثّل في انتمائه إلى حزب ثوري تقدمي يقود منذ تأسيسه عام ١٩٤٧ نضالاً جماهيرياً واسعاً هو حزب البعث العربي الاشتراكي الذي كان يعيش وقتها أصعب فترات النضال الشعبي أمام خصوم سياسيّين واتجاهات معادية للقومية العربية تتخذ من الوطن العربي والعراق خصوصاً ساحة لها. ولاسيما أن تجربته الحزبية نقلته إلى التفكير السياسي المنظّم وحوّلت مشاعره الوطنية والقومية إلى سياق مبرمج من الفعالية السياسية والحياتية. وهذه إحدى سمات التفكير الإيديولوجي.

(٢) اتصاله العميق بالتراث العربي الإسلامي، وجعله منطلقاً رصيناً في تأسيس إبداعه. فهو لم يتخلَّ عن الغوص في تراث الأمة اللغوي والأدبي والتاريخي، لأنهُ كان يسعى إلى تحقيق تواصل بروح العصر وبتجديد من المبدع الخلّاق والضمير الحيّ لأبناء الأمّة. لقد كان أكثر المعنيين بالتراث العربي ورموزهِ بين أبناء جيله من روّاد الحركة الشعرية الحديثة وغيرهم.

وفي ضوء هذين العاملين يبرز سؤال مهم[1] هو لماذا لم تسقط قصيدة شاذل طاقة في المباشرة السياسية؟

للإجابة على هذا السؤال، أرى من الضروري تحديد العلائق المرتبطة بهذه القضية ذات التشابك والتعقيد قبل الدخول إلى تشريح القصيدة فنياً للوصول إلى نتيجة.

أولاً: لم تصل المباشرة في الدعوة السياسية والاستحواذ العقيدي السلبي إلى الشاعر في أي مرحلة حياتيّة عاشها سواء في فترة نضاله السياسي السرّي أيام انتمائه الوجداني إلى الخط الوطني والقومي قبل عام ١٩٥٨ وبعد هذا العام حيث كان انتماؤه إلى حزب البعث العربي الاشتراكي وتعرّضه للسجن حتى ثورة ٨ شباط (فبراير) ١٩٦٣، أو في فترات نضالهِ العلني في أيام ثورة شباط وبعدها في عهد ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز (يوليو) ١٩٦٨ المجيدة. ولم يقع تحت وطأة أي انفعال سياسي أو تهيّج طارىء في الحياة.

ثانياً: علاقة الشاعر وخطابه الشعري بالإيديولوجيا هي علاقة حقّق فيها موازنة بالغة الصعوبة والدقّة في آنٍ واحد. واستطاع أن يوظّف الانتماء الإيديولوجي لتصعيد الحالة الإبداعية في خطابه الشعري وفكره الحياتي، ومن ثمَّ في ولادة قصيدته ذات الموضوع الوطني وهي الحالة التي حرص الشاعر على معايشتها في إطار فهمه لقضية أخرى ذات تماسّ حيوي بهذا الأمر، تلك قضية (أدب الحياة) وجماعته، الأمر الذي أدّى إلى فهم واضح ونضوج هادىء لمفهوم (الالتزام) عند الشاعر، ذلك المفهوم المركّب من صياغات النهج الإيدلوجي والقيم الحياتية والنوازع الذاتية للشاعر والاستجابة وردود الأفعال في حياة الثقافة العربية حينذاك.

* * *

(١) فاتح عبد السلام (الإيديولوجيا خيار حرية في صياغة القصيدة الحديثة)، جريدة (القادسية)، بغداد، ٢٠/١٠/١٩٨٦، ٦.

(١) فاتح عبد السلام (مستقبل الشعر وجدوى الذكريات) جريدة (الجمهورية)، بغداد ٩/١/١٩٨٤، ٥.

(٢) فاتح عبد السلام (المدلول العملي لمفهوم الاختيار في حياة شاذل طاقة وشعره) جريدة (الجمهورية)، بغداد ٢٥/١١/١٩٨٣. وانظر مجلة (الجامعة) الصادر عن جامعة الموصل، العدد (١) تشرين الأول ١٩٨١، ٣٦.

(٣) ماجد السامرائي (شاذل طاقة الكلمة والواقع) ملف (الجمهورية)، ٢٤/١٠/١٩٧٠، ٣.

إنَّ مَنْ يريد أنْ يفصل الأدب عن الإيديولوجيا لا يدرك أنّه يعمل أساساً على إفراغ الأدب من محتواه الحياتي شيئاً فشيئاً. ذلك أنّ الإيديولوجيا صارت جزءاً في تكوين مفاصل الحياة وسمةً من سمات العصر الحديث. فكيف بأدب لا ينتمي إلى عصره وروحه ومتغيّراته (فإننا اليوم في عصر إضفاء الصبغة السياسية والإيديولوجية، إذا لم يكن على الأدب فبالتأكيد على تحليل الأدب.)[1]

إنّ ذلك مفصل حيوي في فهم العلاقة القائمة بين الإيديولوجيا والأدب.

وعلى الرغم ممّا ذكرت يبقى التساؤل قائماً، وبه حاجة أكيدة إلى إجابة تمسّ جوهر الهيكل البنائي والنسيج الداخلي للقصيدة السياسية وعلاقتها بالإيديولوجيا فكراً والشعرية إبداعاً.

كيف استطاع شاذل طاقة أن يحقّق توازناً إبداعياً لمعادلة صعبة بين الأدب والإيديولوجيا. وكيف كتب الشاعر قصيدته السياسية بعيداً عن المباشرة والتقليد والاستهلاك والوعظ والتكليف؟

إن الإجابة على هذا التساؤل ترجع بنا إبداعياً إلى ضرورة فهم العناصر التكوينية ـ البنائية للمادّة الإبداعية الشعرية التي كانت في حوزة القصيدة التي توضح جلياً كيف توافرت عناصر بناء كانت أساساً حيّاً في التكوين، واشتركت في الحالة النفسية والشعورية والثقافية للشاعر، فاقترنت علاقته بالإيديولوجيا بمفهوم الالتزام الذي توسَّعت دلالاته لتنفتح على التجربة الإنسانية للمجتمع بعيداً عن الانكماش داخل تجارب فردية تلتصق التصاقاً مجرَّداً بـ (الأنا) أو لا تستطيع توظيف «الأنا» توظيفاً شمولياً.

لقد ارتبطت الإيديولوجيا عند شاذل بمفهوم أساس، ذلك هو «الزمن»، فكان مراعياً لمعاني تحوّلاته فصار أحد الشعراء الذين استطاعوا (أنْ يحفروا عميقاً في مجرى التيّار الشعري، فإنّ موقف كل منهم من الزمن هو الذي يعطي شعره سمة فارقة، ويحدِّد صلته بالحداثة ويقرِّر مدى انتمائه وطبيعة ذلك الانتماء.)[2] وهنا حقّق لفهمه فاعلية الوعي الفكري في إطار تطوّرات العصر.

الانزياحات المتعدِّدة:

إنَّ من سمات القصيدة السياسية عند شاذل قدرتها على استيعاب عدة وجوه لمعانٍ لا تختلف فتناقض وإنّما تتنوَّع فتثرى. فالقصيدة لا تمنح نفسها باتجاه واحد حاملة «بيت القصيد» لتقدّمه لنا فتنتهي القصيدة مجتزأة محدودة. وهو بذلك يتوسّل أساليب فنية لا يقيمها وإنّما يزرعها ويجعل القراءة الشمولية للقصيدة حصاداً لها وجنياً لثمارها. ويحرص على تجنّب الدفقات الشعورية للتجربة التي تطفح بفعل صدمات الانفعال في الوهلة الأولى إزاء الأحداث الخطيرة المؤثرة في نفسه ومجتمعه.

لقد وقعت أحداث جسام بشعة في مدينة الشاعر الموصل في آذار ١٩٥٩ عندما تعرَّض التيّار القومي للأحزاب الوطنية، ومن ضمنها الحزب الذي ينتمي إليه، حزب البعث العربي الاشتراكي، لهجمات القوى الشعوبية ومكائدها فحدث سحل للجثث بالشوارع وقتل على أعمدة النور. إنَّ حدثاً مثل هذا في مدينة عربية لها سماتها العروبية العميقة وتراثها وتقاليدها وإرثها النضالي التاريخي جعل كتّاب التاريخ السياسي المعاصر يقفون عند هذه النقطة وقفة دراسة وتأمُّل ويعدّونها منعطفاً خطيراً في مسيرة العمل السياسي في العراق.

كان الشاعر قد اعتقل بعد أيام قليلة من أحداث الشوّاف بالموصل في منتصف آذار ١٩٥٩ ونقل إلى سجن الكوت. وكان الضغط النفسي والاجتماعي والسياسي عليه هائلاً، ولكنّه لم يكتب قصيدته الشهيرة عن تلك الأحداث إلاّ بعد سنتين تقريباً أي في ٤ آذار ١٩٦١. فكانت قصيدة «قابيل في الدملماجة» قراءةً في سفر تاريخ يتشكّل ويلتهب أمام عينيه وغوصاً في العمق التاريخي والشعبي لمدينته التي استبيحت ذات يوم، واستحضر قضية الصراع بين هابيل وقابيل في جو من (تاريخ أعمى حولي ينظر مأساتي ويعيش الأسطورة).

كان الشاعر يعرف أن مأساة المناضلين الذين دفنوا تحت تراب الدملماجة قرب منطقة تل النبي يونس بالموصل ليست أحداثاً شخصية تحتاج إلى مراثٍ إخوانيّة وقتيّة. فما جرى كان قتلاً لأقدس الرموز الدينية والتاريخية في مدينة الموصل، ذلك هو مرقد النبي يونس عليه السلام.

(يونس كان ههنا في المساء
من ههنا جرُّوه عبر الهضاب
ومزَّقوا عينيه.. مصُّوا الدماء
من قلبه.. حتى استحالوا عواء
فازدحمت على الطريق الذئاب
تنهشه.. تنبح خضر الثيابْ
يونس مات مرّةً أخرى..)

إنَّ الشاعر يتجنَّب دائماً الخوض في غابة الألفاظ ذات الدلالات السياسية المباشرة التي توصل إلى هدف يكون على شكل فقاعة ما تلبث أنْ تتلاشى. وإنّما كان يحرص على حفر القصيدة في جريد الأيام وفوق أحجار الزمن المقدَّسة. وهو كثير الإيماء يأتي بمفردة

---

(١) يوزف بيتر شتيرن (حول الأدب والإديولوجيا ـ ترجمة باهر الجوهري)، مجلة (فصول) القاهرية، المجلد (٥) العدد (٣) ١٩٨٥، ١٢.

(٢) د. إحسان عباس/ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ١٩٧٨، ٨٣.

(التل) لتشيع جواً من الحزن والاكتئاب في مكان مناسب هادىء . .

(هابيل ماتْ!
هابيل مات!
وأولوا في التل للشيطانِ
لم يبق منه . . من دم الإنسانِ
من لحمهِ الخجلانِ
إلاّ فتاتْ!
إلاّ فتات!)

فلو تعامل الشاعر مع شهداء مدينته على أنهم شهداء أحزاب سياسية لدخل في إطار ضيّق وترك الأفق الأوسع الذي يضمّ الأحزاب والفئات والناس والمدينة والإرث التاريخي. إن الذي كان يعني الشاعر ويجعله يتوجّع هو (دم الإنسان) كما قال في القصيدة نفسها.

إنّ من عناصر تنوّع المعنى وتحرّره من أنطقة المغزى الجاهز هو الانتقال إلى تغيير الحالة النفسية في القصيدة التي تنعكس بلا شك على الحالة النفسية للمتلقّي. فالقصيدة لا تحكي المأساة وتستحضر صور التاريخ لتسجّل حدثاً أو تصوّر حالة وحسب وانّما لتنير قبساً في درب يحتاج إلى إنارة الشاعر ليتجلّى فيها فكرهُ ورؤيته للحياة والعصر والناس. إنّ قصيدة «قابيل في الدملماجة» تنتهي بالأمل إلى «أفق عربي الفجر» كما تنتهي معظم قصائده السياسية المهمّة. فقصيدة «وعاد الرجال» المكتوبة قبل ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز المجيدة بثلاثة أشهر تحكي قصّة انتظار الشعب لوليد الإنقاذ الذي يعرف الجميع أنه مثقل بالحزن والأسى ولكن العيون كلها تدعو له.

(وأدعو الله ينصرهُ ويرعاهُ
ويرجعه إلى حضني)

وتقف القصيدة عند حدس الشاعر القارىء لخطوط المستقبل منذراً بأنّ الأمل العربي الثوري هو أمل التغيير الذي لن يتأخّر.

(ومن أقصى المدينة جاء الفجرُ محتدماً
يؤذّن في الشوارع غاضب الجرسِ
ويغسل مدرج الشمس!)

وفي قصيدة (الأعور الدجّال) (١٩٦٥) ينتفض أمل عميق على الرغم من أنه يقول في مقطعها الرابع:

(قالوا . .
وفي الحانة الغافية
على كتف الرابيه
أباحت زقاق الطِلى سرَّهُ
ونام الرجال . .
فشقَّ لها صدرَهُ!
وكان اعتراف . . وكان انخذال
وكان انتصارك يا غانيهْ .)

لننتبه إلى الفعل الماضي الذي يقدّم المقطع وهو (وقالوا) الذي يتبعه خبر الشاعر بانتصار الغانية. ومن ثمّ لننتبه إلى المقطع الخامس الذي يأتي بعده ويبدأ بـ (يقولون) الفعل المضارع الذي يتغيَّر به زمن القصيدة وزمن البناء الفني فيها في انتقالة تحمل النبوءة الثورية بالانتصار الحتمي للثورة ولنضال الشعب. فيخبرنا الشاعر بالمصير المحتوم (للمسيح المزوّر) الذي حكى لنا الشاعر من قبل قصّة اغتياله للثورة وقمعه للشعب.

(يقولون . .
كان . . وكان . . وصار المقدَّرْ
وفي الصبح قام على الرابيهْ
صليبٌ تدلّى عليه نبي مزوّرْ
وقد فقئت عينه الثانيهْ!!)

إنَّ تفاؤل الشاعر ليس اطمئناناً مزيّفاً وإنّما هو قراءة جدّيّة لحركة التاريخ وصورة الأحداث ومعرفة دقيقة بقوانين المتغيّرات والثوابت، وذلكم هو انعكاس حقيقي ذو فائدة عميقة عن تجربته السياسية ونضالهِ الجماهيري.

إنَّ المعنى بمدلوله الإنساني والفلسفي عند شاذل طاقة ليس إنشاءً جاهزاً وإنّما هو حالة غير قابلة للنفاذ مستمرّة متطوّرة بتأثيرها في المتلقّي. ومن هذا المفصل الحيوي حرص الشاعر على جعل فكرته الأدبية ذات تطوّر تلقائي وانسيابي بعد خروجها من نفس الشاعر إلى الآخر. وأعتقد أنّ ذلك يتطابق مع وعيه وسلوكه الحياتي والسياسي ويحقّق ترابطاً وثيقاً بينهما، (فتطوّر الفكرة الأدبية في العمل الأدبي لا يتأتّى إلاّ عن طريق التأمّل العميق والانغماس الشديد في أعماق روح التجربة المراد تصويرها أو التعبير عنها بلغة شعرية أو أدبية عالية.)[1]

الجمالي والمعرفي:

كان شاذل طاقة شاعراً مقلاً (ولعلَّ هذا من أهم الأسباب التي حفظت لشعرهِ مستوى معيّناً وأبعدته عن التكرار وضمنت له التنوّع وطبعته بخصائص محبَّبة أوّلها هذه «العفوية اللغوية» المصحوبة بجرس عذب الإيقاع.)[2] وقد انعكس هذا في شعره السياسي الذي

(١) د. عناد غزوان/ التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٥، ٧٥.

(٢) ماجد السامرائي/شاذل طاقة دراسة ومختارات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٦، ٢٧.

تبدو عناية الشاعر به بشكل فائق. إذْ لم تكن الحالة السياسية ـ الإيديولوجية في شعرِه حالةً عابرةً أو موقفاً مؤقتاً وإنّما كانت جزءاً لا انفصام له في التكوين النفسي والشكلي والإبداعي لشعرِه.

وكان الزمن سنة أو سنتين بين قصيدة سياسية وأخرى، فهو حريص كل الحرص على بنائها الفنّي واستخدام الطرائق الفنيّة الحديثة التي تستطيع أن تمتصّ صدمة الشاعر ـ أي شاعر ـ بالموضوع الساخن لتحيد به إلى قناة هادئة منتظمة عميقة عذبة.

إنَّ العناصر الجمالية في قصيدة شاذل من الغنى والتنوّع بما يجعلها بحاجة إلى دراسة خاصّة منفردة. ولكنّي آثرتُ الإشارة هنا إلى الهيكل العام لتلك الخصائص الجمالية لأنها أمر ضروري في تبيان مدى ارتباطها بنجاح تقديم شعره السياسي إلى الناس، ومعتقداً بأنّ إشكالية القصيدة السياسية عندهُ تكمن في قضية الذاتي والموضوعي لأنّها القضية التي تنبع منها قدرة الشاعر وإجادته لدوره الفني والإبداعي في توظيف وسائله الجمالية وبخاصّة تعامله مع اللغة والرمز التاريخي والبناء الدرامي والبناء النفسي للعمل.

معادلة الذاتي والموضوعي:

إنَّ عالم الشاعر الذاتي له قنوات واتجاهات ورغبات ونزوات وخفايا وأسرار غموض، فالنفس البشرية تركيب معقّد ولها توقيتاتها الزمنية الخاصّة بها. وإذا أراد الشاعر أنْ يكتب في موضوع خارج ذاته يجد نفسه منساقاً لإدخال الذات جزءاً تركيبياً في العمل، ذلك لأنَّ القصيدة يكتبها إنسان شاعر لا إنسان آلي مزوَّد ببرنامج معلومات وأرقام. وإذْ تبدو هذه بديهة في كتابة العمل الشعري نجد أنها في الوقت ذاته من أعقد العمليات التعبيرية لأنها تتطلَّب إحضار كل الأدوات والوسائل التي يمتلكها الشاعر في لحظات انصهار القصيدة وتشكّلها.

ففي أحيان كثيرة يصاب الشعر، السياسي منه خاصّة، بهيمنة العامل الخارجي «الموضوعي» الذي يقتحم القصيدة من اتجاهات غير اتجاهاتها الحقيقية، ودون أن يخضع هذا العامل إلى عملية تحاور وتصفية وانتقاء وتفاعل مع «الذاتي» الذي ينبع في نفس الشاعر.

أو نجد في أحيان أخرى أن القصيدة لا تستطيع أن تعبر خارج حدود «العامل الداخلي» الذاتي فتقف عند مدى قصير غير قادرة على الوصول إلى تحقيق عملية الالتحام مع «الآخر» أو إقناعه أو الانتقال إليه والحلول فيه.

وفي كلتا الحالتين تقع القصيدة في مأزق تعبيري لا تشفع لها فيه بعض الوسائل الفنية الداخلة في تكوينها.

وإن أهم قضية ترتبط بمسألة العاملينْ الداخلي والخارجي هي (المحاكاة) في العمل الإبداعي. فالمحاكاة جزء مهمّ من العملية الشعرية، إذ به تأخذ الأجزاء الأخرى مدياتها وأشكالها ويفصح المضمون عن جوهره. ولكن يجب أنْ ننتبه إلى اختلافات وجهات النظر في توظيف هذه القضية، وهي اختلافات تراكمت منذ قرون كثيرة. وأهم ما اختلف فيه هو علاقة المحاكاة بالواقع. كيف تكون؟ وما هو شكلها وتأثيرها؟

إن المحاكاة التي نعنيها هنا هي (العملية الإبداعيّة التي يشكِّل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه في ظل مخطّط أخلاقي ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلاً متميّزاً إلى المتلقّي كي يحدث فيه آثاراً متميزة سبق أنْ عاناها الشاعر أو عانى بعضها.)[1] فالنقل يجب ألّا يكون حرفياً أصمّ وإنّما يكون مختاراً بتميّز بفعل عمليات الوعي المركّبة في مخيلة المبدع، (وعندئذٍ تغدو المحاكاة نتاجاً لإدراك ذاتي تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي من ناحية أخرى.)[2]

وإذا وضعنا قصائد شاذل طاقة في هذا الميزان وجدنا أنّه لم يتخلَّص من ذلك المأزق إلّا بعد ديوانه الأول (المساء الأخير) ١٩٥٠ إذ دخل مع ديوانه الثاني (ثمّ مات الليل) ١٩٦٣ في مرحلة تحقيق التوازن المتفاعل لبنيان القصيدة وموضوعها ورسّخ هذا التوازن ونوّع أدواته الفنية الجمالية في ديوانه الثالث (الأعور الدجّال والغرباء) ١٩٦٩.

لقد كانت قصيدة الشاعر في مواجهة مستمرّة مع أحداث كبيرة لها آثارها النفسيّة العميقة في المجتمع. وفرض هذا الأمر عليه أن يكتب شعره بانتقاء للسبيل الفني المقنع البعيد عن زبد الحدث وفورانه في وقت كان فيه يعيش في أعماق أحداث وطنية وقومية ويتعرَّض للاعتقالات والمطاردات السياسية. فكان هناك تداخل واشتقاق بين حالته الذاتية وحالة مدينته أو مجتمعه أو حزبه السياسي أو الثورة التي اغتيلت في ١٨ تشرين الثاني ١٩٦٣ أو حالة الترقّب لوليد الثورة الجديد.

(كفني في البئر المهجورهْ
ثلجُ قانٍ ووساديَ من حجر
ومن الأغصان المقرورهْ.)

والجميع في الموصل يعلم (أن الدملماجة بئر مهجورة في ضاحية من الموصل كانت تعرف قديماً بعين يونس.) كما جاء في تقديم الشاعر نفسه للقصيدة. ولكن الشاعر يَعْبُرُ من ذاته الجريحة التي أصابها «اغتيال» آخر إلى مديات أبعد يفتح بها أجنحة القصيدة ويحلّق عالياً.

---

(١) د. جابر عصفور/ مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم/بيروت ١٩٨٢، ٣٠٢.

(٢) المصدر ذاته، ٣٠٢.

(قابيل.. يا قابيل.. مات الندمْ
ولن يعود الغرابْ
يوماً يشقّ الترابْ
ويحفر القبر.. ويلقي حجابْ
على ظلام العدمْ!)

إنَّ الاتحاد القوي الذي يصل إلى حدّ الانصهار بين تجربته الذاتية المريرة وتجربة الوسط الاجتماعي والسياسي والمرحلة - المخاض التي يعيش فيها حقّق له قدرة على جعل وسائله الفنية تنبت بصورة طبيعية في أرض خصبة فيقع عليها مطر الشاعر فتخضرّ فتثمر فتُجنى. وأرجّح أن ذلك يرجع إلى أن الشاعر كان على درجة عالية من الوعي لدوره السياسي والاجتماعي مناضلاً وطنياً وقومياً حريصاً على نكران الذات اجتماعياً فانعكس ذلك في شعرِه مع تفجير لكل عناصر الذات المولدة لفعل القصيدة الخلّاق.

إنَّ التوازن بين الذاتي والموضوعي في القصيدة لا يعني مطلقاً تحقيق نسبة متساوية بين عناصر تكوين القصيدة، وإنّما المقصود هنا تحقيق قدرة الشاعر على ابتكار نقطة ارتكاز وتوازن داخل القصيدة تنتظم حركة القصيدة كلها في ضوئها ومستواها، لأنّهُ لا يمكن إغفال حقيقة أن العمل الفنيّ (يأتلف من نوعين من القيم، وهي قيم جوهرية في ذاتها ولكنها متفرِّقة في مجموع الأثر. فمن ناحية نلاحظ القيم الموضوعية وهي التي لا علاقة لها بإرادة الفنّان بل بمقتضيات العصر والتزامات الحياة، ومن ناحية أخرى نجد القيم الذاتية البحت وهي التي تتصل أوثق الاتصال بالفرد نفسه.)[1]

ففي قصيدة «وعاد الرجال» يتبادل الحبيب الغائب الموقع مع الثورة المنتظرة في تداخل لا تضيع فيه الخيوط وإنما تنسل من بعضها ضمن (علاقة توزيعية) هي أساساً مجموعات من (علاقات تبادلية)[2] بين وحدات بناء العمل ضمن مستوى واحد من التكوين.

(سُقيتِ.. شجيرة الكافور،
ان عاد الرجال.. وكان بينهمو
حبيبي.. فانثري من فوقه الزهرا
وبوسيه من الخدّين..
رشّي فوقه العطرا
وبوحي بالهوى عني
وقولي:
إنني ما زلت أهواهُ..)

إنَّ العاشق يجد نفسه في هذه القصيدة عاشقاً كبيراً يخرج عن نطاق المعشوقة الأنثى إلى حالة عشق أكبر. وإن الشاعر يجد في هذه القصيدة لوعة مخضَّبة بأمل أخضر تجعل منه عاشقاً حقيقياً للإنسان والحياة والثورة المنتظرة. ولا يسرف الشاعر في توزيع الأدوار بل يقتصد، وفي هذا الاقتصاد يزداد تماسك القصيدة.

إنَّ حقيقتين تقعان بيدي الباحث تفضي بهما دراسة العلاقة بين الذاتي والموضوعي في شعر شاذل طاقة هما:

أولاً: استنطاق الشاعر للأنا،وهو ليس كاستنطاق الرومانسية وإنّما هو البحث في علاقة النزوع الذاتي بالنزوع الموضوعي ضمن حالة لا تهدف إلى تغليب «الأنا» على التصوّر والفعل والأسلوب، بل تجعل من «الأنا» متداخلة بتفاعل مع «الآخر» عبر السياق الفني للعمل. وبالتالي تصبح «الأنا» هنا المولّد للفعل الاجتماعي والسياسي والمستوعب لفوران ذلك الفعل ومتغيّراته. وقد انعكس هذا واضحاً في سبيله الفنيّ لإخراج القصيدة.

ثانياً: تميز «الخطاب الشعري» لدى الشاعر ببناء يسعى إلى التوحّد فيكون المعنى الناتج معنى كلياً لا تجزئة فيه. وهو على الرغم من دقّته في الاتجاه نحو هدف يعلن عنه أحد مستويات الخطاب يمتلك إمكانية عالية على البوح بـ (خطاب ضمني) هو (توليد لمستويات التأويل إلى ما لا نهاية.)[1]

وهو الأمر الذي ساعد الشاعر على تفجير دفقات من الحركة وسط لغته فلم يتح لها إمكانية الجثوم ثقيلة بهيكلها الشكلي على جسد القصيدة الذي تنبع منه روح العمل الإبداعي المتميِّز.

(١) د. عز الدين اسماعيل/الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ٣، ١٩٨٦، ٣٠٦.

(٢) د. سعيد علوش/معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٥، ٢٢٧.

(١) المصدر ذاته، ٨٤.