بدر شاكر السياب

من التجريبية إلى النظام

عبد الرحمن طهمازي

لابد من تفسير الصلة بين الشكل المتقن في شعر الرواد وبدر شاكر السياب والجراة التي حفل بها شعر الرواد عموما اي ان وضع اليد على الأسس الثقافية لإتقان الشكل في لحظة الجراة والابتداع هو احدى مهمات الفكر الأدبي العراقي الضرورية، إذ كيف يتأتى لشبان يتعطفون في تاريخ شعري، قد يقدر بألف وستمائة عام، وهم يحافظون على شكل يرددونه صقلاً في حين تعصف بهم مواهب جياشة. لقد يكون لذلك تفسير، انهم كانوا على صلة بشعر يرافقهم: الحبوبي وعلي الشرقي والجواهري، وليس هذا قليل الأهمية، فإذا اضفنا إلى هذه الأسماء التي أسهمت في الاحياء اللغوي، اسماء الزهاوي والرصافي وربما حبيب العبيدي، تكون الصورة واضحة بالبعد الفكري الجادل - إذا جاز التعبير - كانت القصيدة العربية، في ثقافياتها المتفق على عموديتها والمتفق ثانيا على عمودية جديدة بدأها ابو تمام، تختزن صراعا بين النظام والتطور، وكان ذلك الصراع يتمظهر في أشكال نظامية، كالموشحات وأشكال النظم المعروفة، لكن ذلك الصراع كان ينتهي عادة لصالح نظام ملقيه عودة إلى ما هو اسبق منه. وقد يعزى السبب في ذلك إلى ان الشعراء الذي قرنوا مواهبهم بتجاوز النظام القديم للبيت الشعري لم يستطيعوا التقديم تراكم من قصائد عديدة تركبها الموهبة والصقل والثقافة ليتم تعويض النظام القديم بتطور جديد، وهكذا تركت لنا تلك المواهب قصائد معدودة انتقلت بعدها إلى تكرار وعادات صياغية. كان الصراع بين النظام والتطور - وارجو العذرة لهذه الاستعارة من ابستمولوجيا كلاسيكية - يحتاج إلى ان ترجح كفة احد الطرفين، وكان بدر شاكر السياب هو الايعاز بانتقال المبادرات التجريبية التي سبقته إلى مستوى نظام التجديد الحافل بموهبة الشعر وقابليات الصياغة، وبتطاول التراكم الذي تبعه او اتفق عليه رجحت كفة التطور.

في ذكرى رحيل السياب

في الليل

كمال سبتي

تعد قصيدة في الليل (ديوان شناشيل ابنة الجلبي) شغلا كلاسيكيا نادرا في الشعر العربي الحديث.

كلاسيكي لأن البناء فيه يحتم ربطا عضويا بين الأبيات، فلا يأتي بيت بدون تحفيز مسبق من البيت الذي يسبقه او بلا تهيئة له، وهو ما اعتدناه في الشغل الكلاسيكي. ونادر لأن الشعر الحديث قد لا يتطلب صرامة ودقة كاللتين تتحكمان بهذه القصيدة. بل ان بعضهم كان قد فهم الشعر الحديث تحررا أو تخلصا منهما، تحديدا.

وقد شاع الحديث عن اهمية هذه القصيدة في الأوساط الأدبية العراقية في نهاية السبعينيات، وحين كتبت عنها للمرة الأولى في ذلك الوقت، اكتشفت ان لا احدا من العراقيين او من العرب كان قد أشار اليها قبلا.. لا في الدراسات النقدية التي كتبت عن بدر، ولا في الكتب التي اختارت قصائد له.

وهي الآن قصيدة معروفة على نطاق واسع، بل ان أحد دارسي المسرح في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد، أخبرني بأن طلبة قسم المسرح قد درسوها في التسعينيات. وهو امر يبعث على التفاؤل حقا في ان الشعر الرائع لا يهمل لفترة طويلة من الوقت، ثمة دائما من يأتي ويستخرجه من بين الركام.

كتب بدر قصيدته هذه قبل عشرين شهرا من موته، وهي تنتمي زمنيا وشعريا إلى تلك المرحلة التي كان يكتب فيها شعره وهو على فراش المرض.

وقد كتبها في لندن، عندما كان راقدا في أحد مستشفياتها، وعندما كان يكتب قصيدة، وربما أكثر من قصيدة، كل يوم. بل انه في يوم 27-2-1963 نفسه، تاريخ قصيدة "في الليل" كتب قصيدة أخرى أيضا، اسمها: "وغدا أسألها".

وهذه كتابة جديدة عن القصيدة لا تشبه ما كتبت عنها سابقا قبل ما يقرب من ثلاثة وعشرين عاما.

ابدأ الحديث برسم المشهد الأول الذي يبدأ بـ" الغرفة موصدة الباب" وينتهي بـ"والغرفة موصدة الباب" أيضا:

غرفة موصدة الباب، ليس فيها أحد غير الشاعر، صمت عميق وستائر الشباك مسدلة.

يفكر الشاعر بإمكانية وجود طريق خلف الشباك، والتفكير هنا هو تمنٍ، ثمة أثوابه المعلقة على الشماعة كما نتكهن، التي تشبه مفزع البستان، وهي سود أيضا، مما يجعلنا نتكهن أيضا بأن الغرفة كانت مطفأة الأضواء.

يحتاج الشاعر - أو لنقل القصيدة - كما في المسرح إلى أحد يقول شيئا حتى ينمو الفعل الدرامي، فلماذا لا تكون الأثواب التي أصبحت مفزعا يشبه الكائن الآدمي، لكنها أثواب، والفعل الكلاسيكي يحتاج إلى تبرير، وإلى إقناع. يرى الشاعر أن الباب الموصود هو الذي أعطى الأثواب حياة، نفسا وحسا، فنفكر في أن هواجس الشاعر المريض الراقد على السرير هي التي تخيلت هذا الخلق الرباني، الذي سيجعلها تفيق من موتها، أي جمادها، فتهمس بالشاعر في الصمت العميق، وهو ما ما كان ينشده الفعل الدرامي المضي عميقا في نموه:

"لم يبق صديق
ليزورك في الليل الكابي
والغرفة موصدة الباب"

إذن فقد تكون للمشهد الأول بصرامة ودقة متناهيتين..

باب مغلق وصمت عميق وستائر مسدلة وليل، ولا أحد غير الأثواب التي لم تصبح بشرا، إنما يشبه البشر: مفزع البستان. والشاعر يقول في دليل على البناء الكلاسيكي الصارم "تكاد" تفيق، فلم يقل انها افاقت بل "تكاد".. بعد أن وهبها غلق الباب حياة: نفسا وحسا، كما رأت رؤى الشاعر وهواجسه.

إذن بعد أن رسم الشاعر المشهد الأول رسما دقيقا احتاج إلى محدث، وتذكروا انا في حضرة البناء الكلاسيكي الذي لا يجوز لنا خلق أفعال بلا إقناع، فلم يكن أمامه غير محدث واحد في الغرفة: الأثواب المعلقة على الشماعة، التي ستتراءى له مفزعا.. أو محدثا، وهو نذير ومنكر في مقطع: "لم يبق صديق.." الخ.

ستكون القصيدة أمام فعلين لا ثالث لهما: اما أن ينهي الشاعر قصيدته هنا وهي بعد غير مكتملة. أو أن مقطع الحدث انما هو تحفيز يحتاجه الشغل الكلاسيكي عادة لنمو الفعل الدرامي، لشق طريق آخر فيه:

"ولبست ثيابي في الوهم
وسريت: ستلقاني أمي"

لدينا هنا علامتان على البناء الصارم، وعلى نمو الفعل الدرامي شيئا فشيئا. العلامة الأولى هي أن الشاعر، قد خرج من الغرفة بشبه الجملة "في الوهم" فهو يلبس ثيابه "في الوهم"، أي أنه، بعد، في السرير، وحينما خرج، فإنما قد خرج في الوهم. وشبه الجملة: "في الوهم" هي عنصر أساس في البناء الكلي للقصيدة كما سنرى. والعلامة الثانية: هي البيت الثاني، ولننتبه إلى الفعلين الماضيين: لبس، وسرى الذي يقترن عادة بالسير ليلا.. لأن نهاية القصيدة ستخالفهما بتغيير زمن الفعل.

استخدام الزمن الماضي هو إيحاء لنا بأن الفعل الدرامي (ونستطيع أن نسميه هنا بـ"الفعل الشعري" طالما نحن نتحدث عن شغل كلاسيكي..) يتحقق في الوهم. وأما "الأم" فإن أي تحليل سيكولوجي مبتدئ، سيقر بحتمية ورودها في قصيدة ابن غريب، ووحيد في مشهد مريض راقد في المستشفى.

وكان الشاعر قد مهد لورودها أيضا بـ"لم يبق صديق / ليزورك في الليل الكابي"، والذهاب إلى الأم، هو في علم النفس فعل عودة، غريزي، وهو واضح المعنى لا يحتاج منا إلى أي تفسير. إذن سيكون الخروج قد برز بيتا فبيتا وبتدرج منذ البيت الأول.

لكن الأم ميتة، وهي الآن في مقبرة. أمر لا يفوت الشاعر أن يشير إليه:

"وسريت: ستلقاني أمي
في تلك المقبرة الثكلى"!

وأن تكون الأم في مقبرة، ويريد الشاعر أن يحقق حلما بلقائها هو أمر سيتخطى فعل العودة إلى الأم، إلى تمني الموت معها. وهو معنى تتمركز عليه القصيدة في مشهدها الثاني.

وفي غمرة لقاء مربك، كلقاء شاعر مريض بأمه وإن كان في الوهم، لا ينسى السياب صرامة البناء الكلاسيكي، فيختار لأداء أمه سين الإستقبال، للمحافظة على الإيحاء السابق الذي تحقق باستخدام الفعل الماضي:

ستقول: أتقتحم الليلا
من دون رفيق"؟

ولننتبه إلى القوسين الصغيرين اللذين وضعهما الشاعر لقولها، ولن يغلقا بقوسين صغيرين آخرين حتى ينتهي كلام الأم وحتى تكون القصيدة قد شارفت على نهايتها، بل حتى تكون قد انتهت فعليا، لكن الشاعر كما سنرى، شاء أن يجعل لها نهاية أخرى قد تكون مما كان العرب يسمونه بالإعجاز الشعري:

إذن سيكون الفعل الماضي في "ولبست ثيابي في الوهم / وسريت ستلقاني أمي" يشبه في إيحائه الشعري هنا فعل المستقبل حامل سين الإستقبال في "ستقول" وفي غيره من الأفعال المضارعة التي تحمل سين الإستقبال أو التي لا تحملها، "الوردة في صوت الأم"، أو حتى في "ستلقاني أمي" في نصف جملة بنيت ابتداء بالفعل الماضي، بعد الخروج من الغرفة بشبه الجملة "في الوهم". لننتبه أيضا بأن كلام الأم عن اقتحام الليل من دون رفيق، إنما يبدأ مرتدا بصيغة أخرى كلام المحدث، المنكر، مفزع البستان، الأثواب المعلقة على الشماعة:

"لم يبق صديق ليزورك في الليل الكابي"

ومثلما يهيئ الصوتان المذكوران رسم المشهد الثاني، معا، فإن في نبرة صوت الأم ما يتخطى هذا إلى تمنيها هي نفسها أن يأتي ابنها إلى القبر، فتحتضنه، في المشهد الثاني كله، علها هناك:

"جوعان؟ أتأكل من زادي
خرّوب المقبرة الصادي؟"

تأخذ القصيدة هنا مسارا آخر إذن، تتحدث الأم عن ماء سينهل من صدر الأرض، ثم تدعو ابنها إلى رمي ثوبه، ولبس شيء من كفنها الذي إذا بلي فإن عزريل سيرفوه: تعال ونم عندي، تقول الأم، وكأنها أم تعد فراشا لولدها، تقول:

"أعددت فراشا في لحدي
لك يا أغلى من أشواقي"

هذا عالم آخر: الموت "مروي" هنا بلسان الأم، يعاكس عالم الشاعر المريض "الحياة" في غرفة المستشفى. ومثلما تمنى هو نفسه أن يلقى أمه فإنها لم تخيب أمله، بل ستستقبله في علها المبهج حين نقرأها تقول:

"لك يا أغلى من أشواقي
للشمس، لأمواه النهر
كسلى تجري!
لهتاف الديك إذا دوى في الآفاق
في يوم الحشر"

أهي مصادفة أن ينتهي كلام الأم الميتة بيوم الحشر وهي تتحدث عن علها المبهج؟ إن الصرامة والدقة اللتين تتحكمان بهذه القصيدة بناء ومعنى، تجعلاننا نحار في أمر بدر حقا وهو المريض الذي كان يكتب شعرا كل يوم. وقد كتب قصيدته، موضوع كتابتنا هذه، بعد قصيدتين معروفتين، بعد "إرم ذات العماد" بستة أيام، وبعد "شناشيل ابنة الجلبي" بثلاثة أيام ليس إلا.

ستكون القصيدة قد انتهت، خير نهاية يريدها شاعر ماهر، ذو موهبة كبيرة. لكن بدرا شاء أن يضع نهاية أخرى، ماذا لو قلنا شاءت القصيدة؟، مستخدما هذه المرة سين الإستقبال في صوته لأول مرة:

"سآخذ دربي في الوهم
ولسير فتلقاني أمي"

هذا قرار يقرره الشاعر، سيكون في الوهم أيضا. لكنه قرار يختلف عن التمني الأول حين استخدم الفعل الماضي: "ولبست ثيابي في الوهم"، إنه الآن ذاهب لا محالة، وها هي شبه الجملة: "في الوهم" إمكانات عدة للنمو، وللإيحاء، بعد أن غير من زمن الفعل. ولعمري إن ما فعله بدر في نهاية هذه القصيدة قد يكون هو الإعجاز الشعري، فبه ميزنا سيرد الأول، الذي وإن جاء فعلا ماضيا، فقد بقي تخيلا ليس إلا. لكننا الآن بعد إستخدامه سين الإستقبال سنكون أمام فعل قرار وإن يكن في الوهم. وهذا انتباه معجز قد لا يخطر على بال شاعر غير عليل، انتباه حقق به بدر مستوى فنيا راقيا لقصيدته. ستتساءلون: كيف يمكن أن يكون الفعل الماضي فعلا غير متحقق، بينما يكون الفعل المضارع حامل سين الإستقبال في نهاية القصيدة فعلا متحققا؟ والجواب: إن هذه القصيدة، القصيرة، البسيطة كما تبدو للوهلة الأولى تثير الكثير من الأسئلة المتعلقة بالبناء والمعنى، حتى لنتخيلها، وهي كذلك، أكبر من حجمها كثيرا. ما حاولت أن أفعله هنا، هو كشف شغل كلاسيكي شاق لشاعر مؤسس في الشعر الحديث. وما حاولت أن أفعله هنا هو أن أحبب للقراء هذا الشغل، وأن نعرف جميعا بأن كتابة الشعر الحديث لا تعني في أية حال من الأحوال، القفز على الموروث العروضي والجمالي للفن الشعري. هذه هي قصيدة "في الليل". استثناء شعري في الشعر العربي الحديث، جاء كلاسيكيا بناء ومعنى..

إعادة قراءة التحول السياسي للشاعر

عبد الزهرة زكي

في لحظة سياسية حادة في تاريخ العراق والمنطقة ما زلنا نحيا تفاعلاتها، نستعيد ذكرى السياب.. وربما هي المرة الأولى التي نستعيد فيها هذه الذكرى في ظرف يسمح بإعادة قراءة حرة لواحد من أعظم الأحداث تأثيرا في حياة الرائد الأول لحركة الشعر العربي الحديث، ذلك هو تحوله السياسي منظورا إليه من نتائجه في شعر الشاعر ومن تأمل في العوامل التي دفعت إلى هذا التحول، وبالتالي من التباس العلاقة بين الشاعر والسياسي.

ولعل هذا الإلتباس هو أكثر المفاتيح صلاحية للنظر في مشكلة ظلت قابلة للتكرار في الثقافة العربية التي رتبت دورا مسبقا، دورا ملزما للشاعر في وجوده الثقافي ووجوده الاجتماعي، دورا يفترض أن مهمة الشاعر، في جانب أساسي ورئيس منها، هي مهمة سياسية تحريضية حينا، وتنويرية حينا آخر، وهي مهمة تتطلب في ما تتطلبه، حسب ذلك الترتيب، إنخراطا في العمل السياسي، وانتماء لحركة الجماهير السياسية، وبعمل سياسي خالص. كان هذا هو دور الشاعر كما أورثته التقاليد الثقافية العربية ودور الشعر فيها، وكما تطلبته حاجة المجتمع العربي الناهض على أكتاف المثقفين، في مطالع القرن العشرين، وكما دعمته تجارب غير قليل من الشعراء في مختلف الثقافات في القرنين المنصرمين، ممن وجدوا في تبني المشكلات الوطنية والطبقية مادة للعمل الشعري والنضال السياسي، وممن جرى ترويج أعمالهم وتجاربهم في ثقافتنا.

في هذه الظروف تفتحت ذهنية السياب على ضرورة التحديث الشعري، ولم ير في هذا التحديث ما يجعله منقطعا عن التحديث الاجتماعي والسياسي، كما عبرت عن هذا التلازم أعماله الشعرية نفسها، التي قرنت تحديث لغة وتقنيات العمل الشعري وموضوعاته، بمضامين أكدت جدية فهمه لما يريد وما يفكر فيه شعريا وسياسيا. وأكدت قدرته أيضا على إقامة هذا (التوازن) بين حريات الشعر (وتوهماته أيضا!) من جهة وبين صرامة الحدود السياسية وتقييداتها من جهة أخرى. وهو توازن صعب في كل حال، لا يمكن إدراك مدى صعوبته، إلا بإدراك حقيقي لطبيعة الشعر وعمل الشاعر وأساليبه المتقلبة في التفكير والمزاج، فقد ينجح الشاعر في أن يتوفر عليه في لحظة ما، وقد يخفق في لحظة أخرى يجد نفسه فيها منحازا إلى حرية الشاعر (أو توهمه) فيعطل السياسي الذي فيه، أو يجده منحازا إلى صرامة السياسة ومتطلباتها فيقصي الشاعر الذي فيه، وأن يستمر في تأليف (شعري) دعوي مكرس لأغراض السياسة وبتساهل في قيم الفن الشعري.

مثل هذا التوازن الصعب لا يمكن الحديث عنه في ضوء مفهوم آخر يرى حرية الشاعر، كل حريته، تتأكد بمقدار ما يتوفر عليه من التزام بصرامة الانتماء السياسي وبمقدار ما يعبر عن هذا الإلتزام بالأداء الشعري والأداء النضالي. ولم يكن هذا الاختلاف في المفاهيم مشكلة السياب وحده مع عمله السياسي، وإنما امتد بدرجات تتفاوت وأشكال تختلف، ليشمل قطاعا عريضا من الشعراء العراقيين والعرب ممن لم يستطيعوا الاستمرار في إقامة تفاهم واضح مع رفاقهم من السياسيين أو لم يحرص هؤلاء على تفهم مشكلات أولئك، فبقي الشاعر في نظر السياسي كائنا متقلب الأهواء غير منضبط بمبادئ وقيم، فيما كان الشاعر ينظر إلى السياسي بوصفه جهازا لازدراد المواهب والمواقف والرجال.

ودائما يسهم في هذه الأزمة، وفي تعميقها، نمط من المثقفين (بينهم شعراء) مستعينين، بإرادة السياسي واستعداده للإصغاء للتحسب من أي خائن أو متآمر، نمط لا يجد فرصته في (الإرتقاء) إلا بإقصاء من ليس هو مؤهلا لمجاراته في الموهبة والموقف والإنجاز.

بهذه الحدود، وبتفاصيلها المعروفة، نستطيع النظر إلى مشكلة انفصال السياب عن حزبه الشيوعي، وهو حزب لا يمكن تجريده عن ظروفه التاريخية التي تجعل من تفهمه (تفهم رجاله حينها) إلى طبيعة العمل مع المثقفين محكوما بتلك الظروف ومحدودية التجربة العملية والفكرية فيها. لقد كانت مصادر اللينينية (وبعدها الستالينية) تشكل مرجعا نظريا حاسما في تلك التجربة التي لم يكن لها أن تهضم مدى الحرية الذي تمتع به شعراء شيوعيون عالميون.. إيلوار، اراغون، نيرودا، البرتي، ريتسوس، مقابل الإلتزامات الصارمة (التي تمتع بها أيضا) شعراء آخرون مثل ناظم حكمت أو مايكوفسكي (في طوره السوفيتي).

لم يخسر الشيوعيون السياب شاعرا أو رجلا حسب، وإنما دفعت به هذه الخسارة إلى خسارات أخرى عانى هو منها، ودفعت به إلى خوانق أحالت موهبته العظيمة إلى فعالية شعرية مشوهة ظلت تعمل في تخوم فكرية متضاربة.

فأعماله الجديرة بالإعتبار هي تلك التي تذكر بحريته التي كانت مصدره الشعري في فترة التزامه السياسي. وهي ذات الحرية التي نجح في التفاهم حولها، بعدما أخفق السياب، شاعر آخر مثل سعدي يوسف مع رفاقه في الحزب.

غريب على .. أبواب الأمن العامة!

ملف السيّاب الأمني يدين أربعة عهود في تاريخ العراق الحديث

اكتشفت وأنا أكتب هذا الموضوع مفارقة غريبة نوعاً ما؛ فقد تجمعت في ذهني لوهلة خاطفة صور ثلاثة مبدعين عراقيين سُجلت لهم الريادة في مجالات اشتغالهم الأدبي والفني، وتوفوا جميعاً وهم في العقد الرابع من أعمارهم: رائد القصة الفنية الحديثة محمود أحمد السيد (1901 - 1937)، والفنان التشكيلي الرائد جواد سليم (1920 - 1961)، وبدر شاكر السيّاب (1926 - 1964) الرائد المجدد في الشعر العربي الحديث. وبقدر تعلق الأمر بالسيّاب فإن موته المبكر هذا أصبح مفهوماً لي أكثر من أي وقت مضى، بعد أن اطلعت على ملفه الأمني! الذي عُثر عليه بعد سقوط النظام في

حسين محمد عجيل

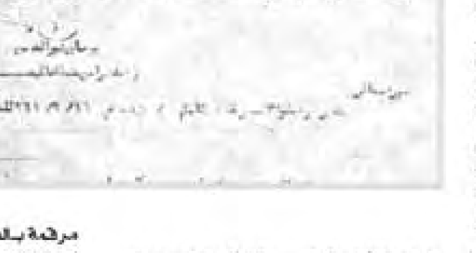
يتكون الملف من 43 صفحة حررها جميعا منتسبون في دوائر الأمن العراقي خلال أربعة عهود مرت بها البلاد. وإذا ما كانت القيادات السياسية في تلك العهود المتتالية (الملكي والقاسمي والعارفي والبعثي) قد تقاطعت في طروحاتها وبرامجها السياسية تقاطعا بينا، شمل الصعد السياسية والثقافية والاقتصادية والاجتماعية والعلاقات الدولية، فإن ما يدعو إلى العجب حقا هو ثبات وجهات نظر أجهزتها الأمنية المتتالية وتفاهمها في معظم مفاصل عملها، فقد استفاد كل جهاز أمني ينتمي إلى عهد جديد من وثائق العهد الزائل، وتبنى سياسته نفسها في تضييق الخناق على كل من ثبت (تورطه) في التفكير بطريقة غير مدرجة على لائحة طرق التفكير المقبولة لدى مديرية الأمن العامة.

ملف السياب الأمني يفضح كل هذه العهود، ويكشف عن عور تهابها لا يدع مجالا لأولئك الذين تهيجهم ذكرياتهم الخاصة وحنين غامض لأيام مضت، للتغني (بحريات) مزعومة في بعض تلك العهود، محاولين العودة بنا إلى بدايات خداع جملت لحظاتها في تاريخ لا تتوقف حركته. ولعل أهم عامل يدفعهم إلى ذلك باعتقادي هو المقارنة بسنوات حكم صدام، وبإجراء مقارنة كهذه سيكتسب كل نظام حكم سبق هذا النظام المتفسخ فضائل جمة. ولكني أتساءل: هل تصح مقارنة المسببات بالنتائج؟ وهل ثمة ما هو أسوأ من نظام صدام لكي يتخذ معيارا لمقارنة غير منصفة؟ إن صعود العسكر إلى السلطة وتمسكهم بها بعد دخول الحكم الملكي خلال عقديه الأخيرين في طريق مسدودة، كان النواة الجنينية التي تفتقت فيما بعد عن ظاهرة صدام الدكتاتورية. ومن المؤسف حقا أن سنوات تشكل تلك النواة كانت المسرح الزمني لظهور السياب شاعرا مجددا أسطع نجمه وانطفأ فجأة في أوان العطاء.

يبتدأ الملف بوثيقة من صفحتين حررها سنة 1957 رجل أمن يبدو من أسلوبه أنه كان قريبا من جمهرة الأدباء، كلف بوضع ملخص لسيرة السياب السياسية استنادا إلى ما ورد في السجلات الرسمية لمديرية الأمن العامة آنذاك. والوثيقة تحتوي على جملة من الوقائع المؤرخة، ولكنها تبتدأ بإشارة غير مؤرخة إلى انتماء السياب للحزب الشيوعي العراقي السري، وتنتهي بالإشارة إلى تاريخ نشر قصيدته الشهيرة (غريب على الخليج) المنشورة في مجلة الفنون العراقية الصادرة يوم 20 آذار 1957 كما جاء في الوثيقة التي تعد بمثابة شهادة مشرفة للشاعر كتبها رجل أمن على نحو غير مقصود! ونقرأ فيها: (بتاريخ 25/ 4/ 1956 وردت إليه رسالة من المدعو أيوب. طه الطالب بكلية الحقوق في جامعة أنقرة ذكر له فيها الأحوال التي مرت به في العراق وحتى إخراجه منه وتطرق فيها عما [!] حدث في الأردن بعد طرد كلوب باشا).

ونلاحظ هنا أن جواسيس الأمن ومخبريه كانوا يتلصصون حتى على الرسائل الخصوصية التي ترد الشاعر من أصدقائه له يعيشون في المنافي. وكتب رجل الأمن في مكان آخر: (وورد عنه [أنه] أصدر كراسا شعريا احتوى على ملحمة شعرية بعنوان "حفار القبور" كان موضوعها يدور حول الحرب والسلام بأسلوب ينم عن الهدف المقصود إذ كان ظاهره السلم وباطنه التبشير بالمبدأ الشيوعي. كما ظن أنه اشترك في التوقيع على النداء التحضيري لعقد مؤتمر لشعوب العالم في سبيل السلم. وكان من جملة المحرضين على ضرب بناية التبادل الثقافي الأمريكي في باب الأغا أثناء الحوادث التي جرت في شهر تشرين الثاني عام 1953). ثم تسرد الوثيقة وقائع أخرى من هذا القبيل تدل على كثرة المخبرين الذين كانوا يلاحقونه في كل مكان، لذلك فليس من المستغرب أن يخص السياب هؤلاء بقصيدة شهيرة بعنوان "المخبر" نشرت في ديوانه "أنشودة المطر" يبدؤها بقوله على لسان هذا الأخير: أنا من تشاء، أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة، وبائع الدم والضمير
أنا الغراب
يقتات من جثث الفراخ، أنا الدمار، أنا الخراب
شفة البغي أعف من قلبي...!
لكن لي من مقلتي، إذا اتبعتا خطاك
وتقرأ القسمات وجهك وارتعاشك، إبرتي،
ن ستنسجان لك الشراك
وحوالي الكفن الملطخ بالدماء، وجمرتي
ن تروعان رؤاك إن لم تحرقاك
وتحول دونهما ودونك بين كفي الجريدة.
وتقول، أصبح لا يراني، بيد أن دمي يراك
إني أحسست في الهواء وفي عيون القارئين



تواجهنا أول وثيقة في العهد الجمهوري (الزاهر) وهي برقية لاسلكية مؤرخة في 1961/1/30 موجهة من أمن البصرة إلى أمن الناصرية والعمارة بهذا القرار الصادم: (قرر سيادة الحاكم العسكري العام تليفونيا القبض على المدعو بدر شاكر السياب رئيس ملاحظين [كذا] مديرية التجارة العامة سابقا وقد علمنا بأنه غادر [غادر!] بغداد قبل مدة عشرة أيام متوجها إلى البصرة للاشتغال بالميناء، يرجى تنفيذ القرار وإرساله إلينا مخفورا). وتم تأكيدها ببرقية لاحقة، بعث بها بعد يوم واحد وأضيفت إلى نهايتها هذه الجملة: (للتحري عنه ضمن منطقتكم والقبض عليه وإعلامنا). وبعد أن قدم السياب أوراقه إلى مصلحة الموانئ العراقية في البصرة وعين بوظيفة رئيس ملاحظين بدائرة التفتيشات ألقت القبض عليه شرطة مصلحة الموانئ بعد أن وردها كتاب معنون بـ: (حجز الشخص المدعو بدر شاكر السياب) مؤرخ في 14/ 2/ 1961 وجاء فيه: (قرر سيادة الحاكم العسكري القبض على المدعو بدر شاكر السياب وحجزه في معتقل القوة السيارة خلف السدة الشرقية وذلك بناء على مقتضيات المصلحة العامة ولمتطلبات الأمن نرجو إجراء التحريات المقتضية عنه وإلقاء القبض عليه وإرساله إلينا مخفورا لإرساله إلى مديرية شرطة لواء بغداد). وفي وثيقة لمديرية أمن منطقة البصرة / القلم السري مرقمة بالعدد 1583 وبتاريخ 19/ 2/ 1961 نعرف أنه تم إلقاء القبض على الشاعر الطريد إذ جاء فيها: (يرجى الكف عن التحري وراء المحجوز المدعو بدر شاكر السياب بالنظر لإلقاء القبض عليه. (وفي كتاب آخر سري ومستعجل صادر من مديرية شرطة مصلحة الموانئ العراقية العدد 1019 في 15/ 2/ 1961 نقرأ: (تم القبض على المحجوز المدعو بدر شاكر السياب وعليه نرسله إليكم بصحبة كتابنا هذا يرجى إعلامنا بالوصول. (وثمة مخاطبات في وثائق لاحقة بين دائرة أمن البصرة ومديرية الأمن العامة في بغداد تداولتا فيها الرأي حول طلب الشاعر الموافقة على سفره إلى إيطاليا لحضور مؤتمر الأدب العربي المعاصر القائم هناك، ومخاطبات أخرى تتعلق بطلب الموافقة على سفره إلى لبنان لطبع أحد دواوينه. والملاحظ هنا أن هذه الوثائق مثبت فيها سنة ولادة السياب بعام 1927 خلافا للسائد في مراجع دراسته، على أن هذا التاريخ لم يأت بشيء جديد، فالتاريخ الدقيق لولادة السياب سيظل مجهولا؛ لأنه ببساطة غير مدون.

وهناك وثيقة غير مؤرخة كتبها (أحدهم) بلغة ركيكة تحت عنوان (نشأته) جاء فيها: (ولد المدعو في لواء البصرة قرية جاكور [كذا] سنة 1927 من أبوين عراقيين. أدخل المدرسة الابتدائية باب سليمان والمحمودية في أبي الخصيب وثم [كذا] المتوسطة والثانوية في ثانوية العشار للبنين ثم دخل دار المعلمين العالية وتخرج عام 1948 وعين مدرس [كذا] في لواء الرمادي وفصل من التعليم لأنه شيوعيا [كذا] وثم يعيد [كذا] بعد الثورة المباركة إلى الوظيفة وفصل بعد تمرد الشواف لأنه نبذ الشيوعية ثم اعترض على فصله فتقرر إلغاء الفصل وأعيد إلى وظيفته في مديرية والتصوير العامة ثم استقال لغرض التعين [كذا] في مديرية الموانئ العامة. (وهناك وثيقة أخرى مؤرخة في 22/ 11/ 1962 فيها إشارة إلى طلب السياب السماح له بالسفر خارج العراق لغرض إكمال دراسته على نفقة وزارة المالية. وحددت في وثيقة أخرى، مؤرخة في 24/ 11/ 1962 صادرة عن مديرية أمن منطقة البصرة / القلم السري، جهة السفر وهي المملكة المتحدة ولبنان لغرض إكمال دراسته على نفقة وزارة المواصلات هذه المرة). وبعد انقلاب 8 شباط 1963 انتقل السياب إلى مرحلة جديدة من المعاناة فقد تقرر فصله من عمله لمدة ثلاث سنوات، لم يقدر له أن يعيش الأقل من نصفها، بقرار مؤرخ في 3/ 4/ 1963 وقعه وزير المواصلات (القلم الركن!) عبد الستار عبد اللطيف. وكان اسم السياب، الذي كان يتقاضى راتبا مقداره 54 دينارا، الاسم الأول في قائمة تضم أيضا 67 موظفا. ولكن تبقى أكثر فصول هذه الوثائق إيلاما وقسوة تلك المكتوبة في الأيام الأخيرة التي قضاها السياب في العراق قبل مغادرته البلاد إلى الأبد. وقد طلب السياب الذي توطن مرض السل في كل خلايا جسده النحيل، أن يسمح له بالسفر خارج البلاد للمعالجة. ونقرأ تمهيدا في أسفل وثيقة كتب فيها أحدهم بتاريخ 1964/4/16: (حيث أنه مصاب بالشلل وحالته خطيرة تتطلب العلاج خارج العراق) وفوقها كان قد كتب رجل الأمن نفسه بحروف بارزة هذه العبارة: (يحضر أمامي)!!. وآخر وثيقة في الملف (قبل وفاة السياب) كانت صادرة بالعدد 6865 وبتاريخ 1964/5/28 عن مديرية أمن منطقة البصرة، وهي تتضمن الإشارة إلى أن مدير الأمن العامة قد وافق أخيرا على سفر الشاعر إلى خارج العراق للمعالجة، وكان هذا آخر عهد للسياب بوطنه قبل أن يعود إليه جثة هامدة، فيدفن في البصرة بمقبرة الحسن البصري بعد رحلة علاج لم يقيض لها النجاح في لندن وباريس والكويت، حيث لفظ أنفاسه الأخيرة في المستشفى الأميري بالكويت العاصمة يوم 1964/12/24 لتخسر الثقافة العربية واحدا من أبرز شعرائها في القرن العشرين. ولكن لم يقفل ملف السياب بموته، لأن دوائر الأمن عندنا لا تتسلم الإنسان من لحظة ولادته ولا تتركه حتى بعد وفاته. فقد كانت آخر ورقتين في الملف من حصة مديرية الأمن العامة في العهد البعثي إذ أرسلت مديرية أمن البصرة أوراق هذا الملف إلى مديرية الأمن العامة بكتاب مرقم بالعدد 10369 ومؤرخ في 18/ 3/ 1979 بناء على طلب الأخيرة ولأهداف غير معروفة، وبعد ثلاثة أشهر أعيد الملف إلى أمن البصرة بكتاب مرقم بالعدد 90660 ومؤرخ في 19/ 6/ 1979 وكلا هذين الكتابين أشير فيهما إلى السياب بالقول: الشاعر المتوفي بدر شاكر السياب.