

سامي مهدي

الموجة الصاخبة

مكتبة بغداد

شعر الستينات في العراق

الموجة الصاخبة

شعر الستينيات في العراق

سامي مهدي

٨١١٩٢٠٩

س ٢٨٩ سامي مهدي

الموجة الصاخبة شعر الستينيات

في العراق/سامي مهدي • - بغداد :

• دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٤

٣٦٦ ص ؛ ٢٤ سم

١ - الشعر العربي - العراق -

تاريخ آء العنوان

م و

١٩٩٤/١٦٦

المكتبة الوطنية (الفهرسة أثناء النشر)

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٦٦ لسنة ١٩٩٤

تقديم

هذا الكتاب مزيج من الذكريات والانطباعات والتاريخ والنقد ، أردت به رسم صورة لحركة شعرية ذات أهمية جوهرية في تاريخ الشعر العراقي الحديث ، أعني حركة الستينيات ، حركة الجيل الذي أحدث تحولاً ملموساً في الشعر العراقي ووضعه في إطار الحداثة الحقيقية .

وقد دعاني الى تأليف الكتاب حرص خاص على تاريخ هذه الحركة ، وخشية على ضياع حقائقها الداخلية ، وانطماش دورها ومنجزها في خضم الصراعات والخصومات والادعاءات ، وما ينجم عن كل ذلك من آراء متضاربة تستبد بها الدوافع الذاتية والانحيازات الخاصة .

ولست أبرئ كتابي هذا من تلك الدوافع والانحيازات . فهو يبدأ بدافع ذاتي هو انحيازي الى الجيل الذي أتمي إليه وأعد نفسي أحد أركانه ، ثم انطلاقي من انطباعات خاصة أفضت بي الى أحكام خاصة هي الأخرى . ولكنني أزعم أنني حاولت أن أكون موضوعياً ومنصفاً في استقصاء أدوار الآخرين ، وتسجيل انطباعاتي عنها وأحكامي حولها بكل ما توفر لي من شعور بالمسؤولية الأدبية .

ومع ذلك لا أعد هذا الكتاب جامعاً مانعاً عن حركة

الستينيات ، ولا كتاباً موضوعياً مجرداً يؤلف فيها ، بل شهادة شخصية يلزمها شهادات أخرى كثيرة لتنجلي الصورة بكل معالمها ورتوشها .

فحركة الستينيات لا يمثلها شاعر واحد من شعرائها ، وليس لأحد أن يدعي الانفراد بمعرفة حقائقها الداخلية ، ما دام هناك كثيرون يحتفظون في ذاكرتهم بمعلومات شخصية لم يدلوا بها ولهم انطباعات وأحكام قد تختلف عن انطباعاته وأحكامه .

وقد يصلح هذا الكتاب أن يكون مفتاحاً لدراسة هذه الحركة دراسة علمية منهجية يقدم عليها ، ذات مرة ، دارس أكاديمي . فالحركة جديرة بذلك مثل أية حركة شعرية أخرى . وإذا كان هناك من درس حركة الرواد فظهرت فيها رسائل وأطروحات بعد تردد وامتناع ، فإن المستقبل كفيلاً بأن يجعل حركة الستينيات موضوعاً لرسائل وأطروحات أخرى .

فشعر الستينيات يدرس منذ أكثر من عقد من الزمن في سياق الشعر العراقي الحديث من دون تمييز . وقد ظهر ذلك في العديد من الرسائل والأطروحات الجامعية . كما درسه أساتذة جامعيون عديدون في بعض مؤلفاتهم ، وأعطاه بعضهم أرجحية في تدريس تلاميذه ، فلم لا تتناوله الرسائل والأطروحات الجامعية في دراسة خاصة في مستقبل الأيام ؟

حاولت أن أقدم في هذا الكتاب مشهداً عاماً للجيل الذي نهض بهذه الحركة ، فتابعته في مقاهيه وتجمعاته ، وجلت معه في منابر الصحفية ، واستقصيت تفوهات النقدية ، واستجليت

حساسيته وموقفه ، وحاولت أن أكشف منجزه الشعري ، وأظهر مواطن التحول فيه ، من دون أن أغفل مناقشة موضوعة الأجيال الشعرية نفسها ، ومفهومي الخاص عنها . وقد قصرت البحث على الفترة الممتدة من بداية عام ١٩٦٤ حتى نهاية عام ١٩٧٠ ، فهذه ، في اعتقادي ، هي فترة تكوّن الجيل ، وإعلانه عن نفسه ، وانطلاقه نحو مستقبله الشعري ولم أتجاوزها إلا عند الضرورة . أمّا ما سبق تلك الفترة فبدايات بسيطة صرفت النظر عنها ولم ألتفت إليها إلا قليلاً ، وأمّا ما تلاها فهي فترة تأكيد الشخصية وتشبث بصماتها .

وقد استوجب هذا مني أن أشير الى عشرات الأسماء ، وأن أتوقف عند بعضها وليس كلها ، مثلما استوجب أن أختار بعض النماذج الشعرية دون غيرها . فإذا ما سهوت الإشارة الى اسم ما، أو إذا مررت بغيره مروراً سريعاً فأرجو أن يحمل ذلك على محمل حسن النية . وإذا ما أغفلت اختيار نماذج يجدها أصحابها جديرة بالاختيار فأرجو ألاّ يحسب هذا على أساس من تحييز أو تفضيل .

ومع ذلك أود أن أسجل اعتذاري لكل من سيعتقد أنني لم أفهِ حقّه ، أو قدّمت عليه من كان يجب أن يتأخر . فليس وراء ذلك من قصد غير ما أملاه عليّ منهج البحث ومقتضياته .

وأرجو أن يكون واضحاً أنني كرّست هذا الكتاب للجيل بصفته حركة جماعية ، ولم أكرّسه للشعراء بصفاتهم الفردية . فالذي يهمني هنا هو تسجيل مظاهر التحول المفهومي والشعري

في حركة الجيل نفسها ، ولا يهمني ما آل إليه الشعراء في ما بعد
أو ما بلغه منجز كل منهم . وهذا ما يجعل ظل شاعر مهم كحسب
الشيخ جعفر باهتاً هنا برغم منجزه الشعري ، بينما يبدو ظل
مؤيد الراوي ، الذي قد لا يحسب في الشعراء ، كثيفاً واضحاً .
وربما يتوجب عليّ أن أدرج في هذا التقديم تحفظات
إعتذارية أخرى ، ولكنني سأكتفي بما قدّمت ، وأدع الكتاب
بين أيدي قرائه ، راجياً مسامحتي عن كل هفوة ارتكبتها أو خطأ
وقعت فيه ، وعذري أن هذا ما استطعت أن أنجزه ، وليس لعمل
كهذا أن يبلغ حد الكمال .

٢

أود أن أبيّن هنا أن هذا الكتاب مشروع قديم بدأت
بكتابته عام ١٩٧٨ أيام إقامتي في باريس . وقد أنجزت منه في
تلك الفترة الجزء الأكبر من الجزء الأول . غير أنني لم أواصل
إكماله ، وكنت كلما حاولت يطرأ لي طارئ يشغلني عنه فأؤجله .
وقد عدت إليه عودة جدية بعد عشر سنوات من ذلك
التاريخ (١٩٨٨) فأنجزت الجزء الأول بأكمله ، وشرعت في كتابة
الجزء الثاني ، فجاءت ظروف الحصار الذي فرض على العراق
والعدوان الذي أعقب الحصار لتفرض عليّ "تأجيلاً" آخر .
وبعد انتهاء العدوان بشهور عدت الى المشروع من جديد ،
فراجعت ما سبق أن كتبت ، ورحت أكمله حتى تمّ لي ذلك في
نيسان ١٩٩٣ .

غير أنني وقعت في خطأ جسيم . ذلك انني كنت أتحدث

عنه لكثير من الأصدقاء والمعارف ، وكان هناك من يلتقط ما أتحدث به ، ويتصيد الأفكار التي أتفوق بها ويجعل منها مادة لأنشطة ثقافية ، وكتابات صحفية ، حتى فقد المشروع بعض طراجه ، وكان آخر ما حدث في هذا المجال تلك الشهادات التي نشرتها مجلة « فراديس » التي تصدر في ألمانيا في عددها ٤/٥ الصادر عام ١٩٩٢ .

إنني لا ألوم على ذلك أحداً سواي . إذ كان من المفروض أن أحافظ على خصوصيات مشروعني فلا أتحدث بها ، إن كان لا بد من الحديث عنها ، إلا لأصدقاء يحترمون حقوق الآخرين ، ولا يصادرونها حينما يشتهون . ولست أعني بهذا أنني وحدي من يحق له الحديث عن الستينيات ، ولكنني أعني المتطفلين على مشاريع الآخرين .

ومهما يكن فإن مشروعني لم يفسد ، وظل يحتفظ بجذته وخصوصيته ، لأن الجهد الذي بذلته في كتابته لم يبذله أحد سواي . فالذين تحدثوا عنه اعتمدوا على الذاكرة اعتماداً يكاد يكون كلياً ، وهي كثيراً ما تخون ، وخيانة الذاكرة تعني النسيان والخلط والتوهم ، وتعني ، أحياناً ، التزييف والادعاء والإيهام . إنه أسوأ مثل على ذلك شهادة فاضل العزاوي في العدد المذكور من مجلة « فراديس » . ذلك ان هذه الشهادة كُتبت بدافعين بعيدين عن روح الشعور بالمسؤولية : أولهما دافع سياسي عدائي ، وثانيهما دافع ذاتي نرجسي . فقد حاول العزاوي ، من جانب ، أن يفتري على كل من يعارض موقفه السياسي المتشنج ويسيء إليه بحجم ما يتصوره عنه ، وحاول ، من جانب

آخر ، أن يضفي على موقفه مسحة زائفة من البطولة والشهادة وأن يصادر أدوار الآخرين لتضخيم دوره وتكريسه . فالعزاوي لم يكتف بخلط الأوراق ، وتغليف ما هو أدبي بما هو سياسي ويجيره لصالح مواقف مثيرة للتساؤل ، بل راح يفترى إفتراءات مفضوحة ، ويقدمها كما لو كانت حقائق واقعة ، ظناً منه أن موقفه السياسي سيلتصع موقفه الأدبي ويزكيه ، بينما العكس هو الصحيح . ليس هذا فحسب ، فالعزاوي استخدم لغة المبالغة والتهويل كلما تحدث في شهادة عن نفسه ، لا يظهر بمظهر البطل الشهيد فقط ، بل ليضخم دوره ويقزّم أدوار الآخرين . ولأنه اعتمد على ذاكرته كثيراً ، أكثر من اعتماده على مراجع ووثائق ، وقع في أخطاء كثيرة ، وهذا مما زاد في زيف شهادته وبعدها عن الحقيقة .

ولكي لا يكون كلامنا هذا بلا حيثيات ، لكي لا يكون محض ادعاءات ، سنورد هنا بعض الأمثلة ، وسنقصر الحديث عما هو أدبي من مزاعمه لتتجنب الانزلاق الى مزالقه والانقياد الى تعصب سياسي ينأى بنا عن الحقائق الأدبية :

١- نماذج من افتراءاته :

— زعم العزاوي أن الشاعر حميد سعيد وقف ضد مجلة شعر ٦٩ وحرص عليها ، وهذا زعم باطل تدحضه كتابات حميد الصحفية في ذلك الحين ، وما نعرفه عن حقيقة موقفه المتميز بين المواقف . وسنوضح ذلك في موضعه من الكتاب .

— وزعم أن الشاعر حسب الشيخ جعفر وقف هو الآخر ضد

المجلة وحرص عليها ، وهذا زعم باطل ، يدحضه ما يعرفه الوسط الأدبي عن وداعة هذا الشاعر ، وانصرافه لمشروعه الشعري، وتجنبه الخوض في أية شؤون جانبية • والغريب أن العزاوي استخدم كلمة «الكراهية» في حديثه عن هذا الشاعر ، وتجاوز ما هو أدبي الى ما هو شخصي ، وليس لدينا من تفسير لذلك سوى انزعاجه من المكانة الشعرية التي حظي بها •

— زعم العزاوي أنه صاحب فكرة إصدار مجلة شعر ٦٩ وصاحب الدور الأول فيها ، وهذا زعم باطل آخر يشهد عليه شريكنا الثالث في المجلة الشاعر خالد علي مصطفى •

— وزعم أن الشاعر عبدالأمير معلقة عين سكرتيراً لتحرير مجلة شعر ٦٩ وقال عن ذلك بتبجح « وهذا ما رفضته تماماً » •

وليس لهذا كله أي نصيب من الحقيقة •

٢ — نماذج من لغة المبالغة والتهويل :

— يدعي العزاوي أنه نشر « العديد من المحاولات الشعرية التجريبية والكتابات الطليعية » في مجلة القنديل ، وهو لم ينشر في هذه المجلة من شعره وكتاباته سوى قصيدة « أقنعة البوذي » وشيء سماه « قصة بلا بطل » ولقاء صحفي مع أحد أطباء الأمراض العصبية (جاك عبودي) •

— ويدعي العزاوي أنه نشر بعض قصائده في جريدة المنار اليومية ، ونقل الى العربية أهم ما كان يحدث في الغرب ثقافياً، بالإضافة الى الاتجاهات السياسية اليسارية وحركات الشباب: أهم الكتب الصادرة في الغرب ، مقابلات مع شعراء وكتاب وفناني

الموجة الجديدة ، نصوص طليعية .. الخ .. ولكنه لم يسم أي شيء مما زعم نشره في جريدة المنار . والحقيقة أنه كان يعمل في هذه الصحيفة مترجماً عادياً يترجم مقالات صحفية عادية ، أو موضوعات من تلك التي تنشرها صحف الاثارة . وإذا كانت ذاكرته قد خاتته هنا ، ففي وسعنا ، نحن الذين مسحنا جريدة المنار وغيرها من صحف تلك الأيام مسحاً ، أن نذكره . فهو لم ينشر في هذه الجريدة أية قصيدة ، بل نشر مقالة عنوانها « ماذا بعد الشعر الروماتيكي » . وترجم بعض المقالات عن منظمة « بادر ماينهوف » وبعض الأخبار الأدبية القصيرة التي كان يزود بها الصفحة الأدبية للجريدة .

— ويقول العزاوي « وفي الستينات أيضاً ظهرت أهم كاتباتنا وشاعراتنا : سائلة صالح التي برزت بكتاباتنا النثرية ، ذات اللغة الشفافة العالية وقصصها الراصدة للأعماق الانسانية » . وللذين لا يعرفون نقول : ان السيدة سائلة صالح هي زوجته ، وهي في كل الأحوال لا تزيد عن كاتبة عمود صحفي إنشائي ذي نعومة نسائية وقصص بسيطة لا صوت لها ولا صدى . ويبدو أن العزاوي يرى في مدح كتابات السيدة زوجته مديحاً له وتكريساً لشخصه .

— وتحدث العزاوي عن شاعرة مزعومة أصدرت « قصائد نثر رائعة » . كما يقول ، عنوانها « هواء العالم » . وللذين لا يعرفون نقول : ان العزاوي هو نفسه كاتب هذا الكتاب ، من عنوان الغلاف الأول حتى السطر الأخير ، ولا أحد سواه . وهذه حقيقة يعرفها كل من كانوا على قرب منه ، ويعرف غرضه من

كتابتها • ويكفي دليلاً على ذلك ، للبعيد ، ان تلك الشاعرة
المزعومة لم تنشر قبل ذلك ، ولا بعده ، أي سطر على الاطلاق •
أما العزاوي فيبدو أنه مصر على أن يمدح شيئاً كتبه ذات يوم
ونحله غيره •

٣- نماذج من خيانة الذاكرة :

— ذكر العزاوي أنه نشر لعبدالرحمن طهمازي قصيدة
« سلاطين العجم » في جريدة الثورة العربية ، والصحيح أن هذه
القصيدة نشرت في جريدة « أبناء النور » •

— وذكر أيضاً أنه نشر قصيدته المعنونة «قصائد ميكانيكية»
في جريدة الثورة العربية ، والصحيح انه نشرها في جريدة النصر •
ومما قاله عن هذه القصيدة انها « أحدثت ضجة كبيرة في الوسط
الثقافي بسبب لغتها ومحاولتها المزج بين المعادلات الرياضية
والرسم والوزن والنثر » • والصحيح انها لم تثر هذه الضجة
المزعومة ، بل كانت موضوعاً لتندر بعض الأدباء في المقاهي ، مما
حدا بمؤيد الراوي أن يكتب مقالة دفاعية عنها ، هي كل ما
كتب عنها •

— وذكر أنه نشر في مجلة « العاملون في النفط » عام ١٩٦٥
قصائد مترجمة لاوكتافيو باث وخمينيز ، وهو لم ينشر فيها شيئاً
من ذلك على الاطلاق •

— وذكر أنه نشر بعض أعماله في مجلة « الأديب المعاصر »
بعد قدومه الى بغداد عام ١٩٥٩ والصحيح ان هذه المجلة لم
تصدر إلا عام ١٩٧١ ، وقد يكون نشرها في غيرها •

هذه بعض افتراءات العزاوي ومغالطاته وأغلاطه ، وهي

تتعلق بالجانب الأدبي فحسب ، أما شبيهاها التي تتعلق بالجانب السياسي فهي أسوأ من تلك التي عرفتھا الحياة السياسية في العراق في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات (١) .

وقد تعمدت التعرض الى شهادته هنا ، لأشير الى الفرق الشاسع بين ما يمكن أن تكون عليه شهادة مزورة تعتمد الافتراء والمغالطة لأغراض سياسية حقودة ودوافع ذاتية أنانية ، وشهادة موضوعية نزيهة قد تنطوي على آراء وانطباعات شخصية ولكنها خالية من تلك الأغراض والدوافع . فتلك شهادة زور لا تستحق سوى الاعراض ، أما هذه شهادة صدق لا يؤاخذ عليها المرء إذا نسي أو أخطأ أو انحاز الى ذاته أو الى غيره انحيازاً معقولاً .

آمل ألا تكون شهادتي في هذا الكتاب إلا شهادة صدق ، والحكم للقراء ، كل القراء .

(١) شبيه بشهادة فاضل العزاوي ، ذلك الكتاب الذي أصدره عبدالقادر الجنابي بعنوان « انفرادات - الشعر العراقي الجديد » .

ففي هذا الكتاب من الاحقاد السياسية الخالصة والاكاذيب والتلفيقات ما يزيد على ما جاء في شهادة فاضل العزاوي . وقد كتبه مؤلفه بعد أن بلغته أخبار كتابنا هذا فحاول استباقه ، مع انه لم يكن له أي دور في الحركة الستينية ، ولم يكن لديه ما يؤهله لتقديم أية شهادة على حقائقها الداخلية . والستينيون أينما كانوا ومهما كانت انحيازاتهم ، يعرفون هذه الحقيقة .

صدر كتاب الجنابي عن منشورات الجمل عام ١٩٩٣ وحصلنا على نسخة منه وكتابنا هذا معد للطبع ...

... وبعد فان للمرء أن يتساءل : اذا كان هؤلاء السادة على هذه الدرجة من الاستعداد للحقد والكذب وتشويه الحقائق وهم بلا سلطة ولا نفوذ ، فكيف كان الامر سيكون لو كانت لهم سلطة ونفوذ ؟

الحركة الشعرية الستينية

المشهد العام

كان ارهاب السلطة العارفية يخيم على العراق كله ، وكانت
السجون تكتظ بالمناضلين ، والمقاهي تعج بالعاطلين عن العمل
والمفصولين منه لأسباب سياسية ، وكانوا ، هم ، أو أغلبهم ،
شباناً خرجوا تواء من تجربة سياسية مريرة تفوح منها رائحة
الدم ، فجمعتهم المحنة المشتركة في المقاهي على غير موعد، ووحدت
مجالسهم برغم الذكريات القاتمة ، ورغم خلافاتهم وصراعاتهم
المستمرة ، بل برغم عيون المخبرين المحيطة بهم من كل جانب •
كانوا كثيرين يعدون بالعشرات : شعراء ، وقصاصين ،
ورسامين ، وكتاباً ، ومسرحيين ، أو هذا ما أرادوا أن يكونوه •
جاءوا من محافظات العراق المختلفة ، وأقاموا في بغداد ليدرسوا
أو يعملوا ، أو ليدرسوا ويعملوا ، فاستقبلتهم فنادقها المتواضعة،
وغرف بيوتها القديمة ، وموائد باراتها الرخيصة ، فكانت لهم
تجمعات صغيرة تلتئم في المقاهي ، وتلتقي ، مصادفة ، بتجمعات
أخرى سبقتهم إليها ، تجمعات خرجت من حارات بغداد وأزقتها،
واتخذت من المقاهي ملاذاً لها ، يوم كانت المقاهي ما تزال ملاذاً
لقضاء الوقت وتبديد الفراغ •

كان أغلبهم حديث عهد بالنشر • فمنهم من نشر شيئاً من
كتابات هـنا أو هناك ، ومنهم من لم يكن قد خطا خطوة واحدة
خارج حدود زوايا القراء • ولكنهم كانوا مفعمين بالأحلام
والطموحات ، تمضهم لهفة شديدة الى القراءة والكتابة والحوار
والجدل • وكان لديهم من الفراغ ساعات طويلة • فهم بين موظف
صغير منسي ، أو مفصول من وظيفته ، أو عاطل عن العمل أصلاً،

أو طالب جاء الى المقهى ليدرس ولكنه لم يجد بداً من أن ينفق بعض الوقت معهم • وكانوا — جميعاً — يستثمرون هذا الفراغ في المناقشات الأدبية ، وفي الحديث عن آخر ما يقرؤون ويكتبون . غير ان هذه المناقشات كثيراً ما كانت تتحول الى « مناوشات » ايديولوجية وسياسية ، فهم في نهاية الأمر ذوو ميول واتجاهات ، ولأكثرهم تجربة سياسية ، وعندئذ كانت تبرز الخلافات ، ويحتدم الجو ، فتنبو كلمة من هنا ، وأخرى من هناك ، فتعلو الأصوات ، وقد تتقاذف الطعون والالتهامات ، حتى ليحسب المرء أن الأيدي ستشتبك ، وعندئذ ينفرط المجلس ، ويذهب كل في سبيله ، ولكن ليعودوا من جديد في عصر اليوم نفسه ، أو صباح اليوم التالي •

على ان هذا النوع من « المناوشات » كان طبيعياً في حينه ومنطقياً • فرغم ان ارتباطات هؤلاء بأحزابهم كانت مقطوعة في الغالب ، كانوا ما يزالون يوالون تلك الأحزاب بدرجة أو بأخرى • ذلك انهم كانوا يحتفظون بالتزاماتهم الأخلاقية تجاهها ، وبارتباطاتهم العاطفية بها ، وبأساسيات تكوينهم الفكري فيها • ولم يكن هيناً على أي منهم أن يطوي صفحة تاريخه في حزبه • فهي ، رغم كل شيء ، صفحة يعتز بها من حياته • ولم يكن يسيراً ، والأرهاب العارفي على ما كان عليه ، أن ينفرد أي منهم بنفسه في مواجهة ما يحيط به • ومن هنا كان كل منهم ينشد الى رفاقه ، فإليهم يطمئن ، وبهم يلوذ ، ويقول أمامهم ما لا يقوله أمام غيرهم • وكان كل طرف يستقطب القلائل المستقلين بشكل أو بآخر •

غير أن ثمة حقيقة مهمة لا بد من ذكرها ، وهي ان هؤلاء تأثروا بأفكار تختلف ، وأحياناً تتناقض ، مع أساسيات تكوينهم الفكري التي قلنا انهم قد احتفظوا بها . ومؤكد ان ذلك يعود الى انقطاعهم عن تنظيماتهم الحزبية أولاً ، والى ما أصابهم من خيبات سياسية ثانياً . فكان أن تسلت اليهم ، بدرجات متفاوتة ، الأفكار الوجودية والعدمية والتروتسكية والفوضوية ، حتى ان قرأ منهم أعاد الاعتبار لتروتسكي وأفكار الأمية الثانية . وحين تألق نجم « الغيفارية » صار « أرنستو تشي غيفارا » بطلاً محبباً لدى أغلبهم ، وراحت صور مقاتلي الجبال والأدغال تداعب مخيلاتهم ، بل كان بعضهم يحسد الكاتب الفرنسي « ريجس دوبريه » على ما وصل إليه من شرف . وهناك من وجد في كل ذلك « ثقافة » و « خبرة » ينقلهما الى صفوف المقاومة الفلسطينية التي كان نجمها في تألق وصعود . وحين انفجرت أحداث أيار ١٩٦٨ في فرنسا كان هناك من عثر على بغية أخرى ، فصار أبطال هذه الأحداث من النجوم التي يتطلع إليها ، وصار « هربرت ماركوزا » ومنظرو « اليسار الجديد » على اختلافهم قبلة اهتمامه وتتبعه ، بينما لم تحظ « الثورة الثقافية » الصينية بمثل هذا الاهتمام .

لقد كان أكثرهم يبحث في هذا الخليط المتنافر من الأفكار عن « خلاص ما » غير الخلاص الذي وعدتهم به الأحزاب التي كانوا ينتمون إليها . بل لقد كانوا يبحثون عن « مصداقية »

تسوغ لهم خروجهم من تلك الأحزاب ، فراحوا يستقصونها في كل ما يطرح من النظريات والأفكار والأساليب الكفاحية الجديدة ، وكانت دور النشر في لبنان تلبي هذا النوع من الحاجات بحساسية تاجر عريق • فليس مستغرباً ، والحالة هذه ، أن يظهر بينهم من يتنطع بالتنظير للكفاح المسلح ، ويختار له زاوية في مقهى يقصدها بضعة « مريدين » يلبون حاجة من حاجاته النفسية ، ويشاركونه التفكير بمستقبل البشرية المعذبة ، ويتعاطون معه نوعاً من أنواع المخدرات • (كان يفعل ذلك أفراد منهم) • وثمة من قرر الانخراط في صفوف المقاومة الفلسطينية ، ولكن في « جهازها الاعلامي » !

هذا على المستوى السياسي والايديولوجي ، أما على المستوى الأدبي فلم تكن ثمة حركة ثقافية ذات شأن خارج هؤلاء الشباب •

• كان ثمة اتحاد للأدباء العراقيين صفّي منذ عام ١٩٦٣ • وكانت ثمة جمعية ثقافية خاملة هي « جمعية الكتاب والمؤلفين » • وقد أصدرت وزارة الارشاد مجلة ثقافية شهرية هيمنت عليها مجموعة من الأدباء والكتاب التقليديين • وكانت هناك مجلة شهرية عامة تصدرها شركة نبط العراق باسم « العاملون في النفط » • ولم تكن هذه المجلة تنشر النصوص الأدبية (قصص - قصائد - مقالات) إلاّ ترفاً منها ورغبة من المشرفين على شؤونها • ومع ان بعض الصحف اليومية والاسبوعية كانت تصدر صفحات أدبية ، إلا ان ما تنشره كان بائساً وهزيلاً •

وباختصار كانت هذه المنابر بلا حياة ولا حيوية ، إلا بمقدار ما ينشره فيها الأدباء الشبان . فجميع ما ينشر فيها لسواهم كلام رث هزيل لا يحظى من الشبان بغير السخرية والاشمئزاز . ولم يكن ثمة أدباء مجددون أكبر منهم سناً ليتصلوا بهم ، أو يحاوروهم ، أو يتعلموا منهم . فبدر شاكر السياب كان قد مات ، وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري وسعدي يوسف ونهاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وغيرهم كانوا خارج العراق . وكان عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي وغانم الدباغ ومحسود البريكان ومهدي عيسى الصقر ومحمود عبد الوهاب وغيرهم منزوين صامتين . وحتى لو كان أولئك كلهم موجودين وفعالين في الحياة الثقافية ، لما رضي الشبان بما يسمعونهم ويقرؤونه لهم . بل هم لم يكونوا راضين تمام الرضا عما كان قد نشر لهم من أعمال سابقاً ، ولا عما كان ينشره بعضهم في الخارج من حين إلى آخر . كانوا يعتبرونهم رجال مرحلة غبرت على الرغم مما كانوا يكنونه لهم من الاحترام . وكانوا يوجهون إلى كتاباتهم نقوداً مريرة ، ويبحثون لأنفسهم عن آفاق جديدة يروونها من دونهم . كان لهم «مزاج» آخر و«حساسية» أخرى . وكانت أنظارهم تتجه إلى الخارج صوب «بيروت» وتلاحق أعداد مجلة «شعر» ومجلة «حوار» وتتفاعل مع ما ينشر فيها من نماذج شعرية (عربية وأجنبية) ومع ما يروج على صفحاتها من أفكار . وصار كثير منهم يفضل توفيق صايغ وأدونيس وانسي الحاج ، وربما يوسف الخال وفؤاد رفقة ، على السياب والبياتي وبلند الحيدري ونازك الملائكة ، وكان لديوان « أغاني مهيار

الدمشقي » ثم ديوان « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار » وكتاب « لن » وقع كبير بينهم • وقد حاول بعضهم أن يقلد قصائد « أغاني مهيار » القصار • وتلقف بعضهم الدعوة الى كتابة « قصيدة النثر » بترحاب وتخلى في كتاباته عن الوزن • بل ان أغلب من كتب قصيدة النثر هذه لم يكن يعرف الأوزان أصلاً •

أما القادرون منهم على القراءة باللغة الانكليزية فراحوا يبحثون عن مبتغاهم في ما كانت تنشره دار « بنغوين » ودار « فيبر أند فيبر » من دواوين ومن مختارات من الشعر العالمي • وعرف هؤلاء الطريق الى مجلة « انكاوتر » ومجلة « لندن مغازين » الانكليزيتين ومجلة « بويتري » الأمريكية والملحق الأدبي لصحيفة التايمز وغير ذلك من الصحف والمجلات • ومن هؤلاء من تأثر بشعراء « البيتنكس » الأمريكيين وصار يقلد لهجتهم الغاضبة وينظر الى آلن غينزبرغ وغريغوري كورسو ولورنس فرلنغيتي وجاك كيرواك بدهشة واعجاب • ومن هؤلاء من كتب « قصائد ميكانيكية » وتحدث عن « الشعر الكونكريتي » و « قصائد الرسم » وعن شتى التقليعات التي يقرأ عنها أو يسمع بها • بل ان منهم من دعا الى « تكعيب الشعر » • وشغف بأدب اللا معقول وصار يكيك ويونسكو ودورينمات من أحبابه المفضلين • وإذا كانت المفهومات الدادية والسورالية قد لقيت رواجاً بينهم ، وصار تريستان تزارا واندريه بريتون نجمين بينهم ، فقد صرنا نقرأ شعراً يصنع فيه التلاميذ الكرفس الاصطناعي ، ويتسلق بقره أعمدة التلفون ،

ويسافر جلده بالقطار من دون أن يقول للبروفسور : نعم !

خلاصة القول : ان هؤلاء الشبان كانوا ينظرون الى الشعر والى الأشياء والى المفهومات بحساسية جديدة • كانت لهم روح جديدة تدفعهم الى البحث عن أشكال أخرى للكتابة • كانوا ميالين للغربة ، نزاعين للغموض • كانوا ضد ما هو واضح ، أو بسيط ، أو مألوف • وكانت الكتابة بلغة جديدة همة من همومهم ، وكانت لهجتهم في الكتابة تنضح مرارة وغضباً ورفضاً وتمرداً • وكان لهم تعامل آخر مع الأدب والسياسة والفكر والتراث والحياة • ويمكن القول ببساطة انهم كانوا «مختلفين» عن سبقتهم • كانوا مختلفين حتى في نمط القراءة • لم يعد لوركا ، ونيرودا ، وناظم حكمت وبول ايلوار ومايكوفسكي يحظون عندهم بدرجة الاعجاب التي حظوا بها عند من سبقهم • ولم يكن أي من هؤلاء « نموذجاً » يستحق الاقتفاء عندهم • وأصبحت « الواقعية الاشتراكية » وأدبها شيئاً رثاً متخلفاً ، ومن يتحدث بها وعن أدبها دوغماتياً متحجراً ، وحين ظهر كتاب « واقية بلا ضفاف » تلقفوه بالرضا والثناء • بل ان كل الشعراء والكتاب والفلاسفة الذين حظوا باهتمام من سبقهم أصبحوا أقل أهمية لديهم ، وإن ظلوا يحتفظون بذكريات طيبة عن بعض أعمالهم وكتبهم : كالأرض الخراب والرجال الجوف وأربعاء الرماد والرباعيات الأربع لإليوت ، والوجود والعدم وما الأدب لسارتر ، والغريب والطاعون لألبير كامو ، واللامنتي وسقوط الحضارة لكونلن ولسون والمسوخ والمحاكمة لكافكا ، وغير ذلك •

إننا نذكر هذه الأسماء على سبيل التمثيل قاصدين الإشارة الى «منحى» و «مزاج» وليس أكثر . فلم يكن عجيباً والحالة هذه أن يقبل هؤلاء على متابعة مجلات : شعر وحوار ثم مواقف وما طرحه هذه المجلات من أفكار ونماذج أدبية . فبحكم هذا الجنوح الفكري الحافل بالمتناقضات غضوا أظفارهم عما أحاط هذه المجلات من الشبهات ، ووجدوا في صفحاتها من الجديد ، ما يشفع لها عندهم ، لا سيما بعد عجز مجلة « الآداب » التي فتحوا أعينهم عليها عن أن تضفي في الخط الصاعد الذي بدأت منذ صدورها .

ولكن الحقيقة تستدعي القول : ان البعثين منهم كانوا أقوى حصانة من الآخرين تجاه هذه الأفكار وأكثر حصافة في التعامل معها ، وكان هذا واضحاً . ليس في مواقفهم فقط ، بل في ما كتبوا من شعر وثر أيضاً . وقد يبدو من الصعب استكشاف أسباب ذلك والتدقيق فيها ، غير ان من بين تلك الأسباب ، إن لم يكن في مقدمتها ، الفطرة القومية التي استثارها فيهم حزب البعث العربي الاشتراكي ، والتربية التي غرست فيهم حب الأمة والاعتزاز بتراثها والايمان برسالتها المتجددة ، والتي علمتهم ان الاقتراح على الثقافة الانسانية يجب ألا يكون امثالاً لها وضياءاً فيها ، بل تلقيها بوعي ومحاورتها وتحديد الموقف الخاص والخلق منها .

هل كانوا جيلاً جديداً ؟

في هذه الأجواء بدأت بذور حركة الستينيات بالتفتح ، ومن

هؤلاء خرج جيل جديد من الشعراء ، فهل كان جيلاً جديداً حقاً ؟

بلى ، كان جيلاً جديداً ، ذاتياً وموضوعياً ، ولا أهمية ، في رأينا ، لما يقال خلافاً لذلك ، سواء أصدر عن بعض أبناء هذا الجيل أم صدر عن سواهم . فهذا الجيل قد ظهر فعلاً ، وتميز عن سبقه وتلاه ، ذلك أنه يختلف في تكوينه الثقافي والنفسي عن جيل الرواد الذي تكون في ظروف الحرب العالمية الثانية وما تلاها من أحداث في العراق والوطن العربي والعالم . فهو ، موضوعياً ، غير الجيل الذي تشكل في ظل نظام ملكي شبه اقتطاعي وتفتح وعيه في رحم الثقافة التقليدية وقيمها ، وإن تمرد عليها . وإذا كان ذلك لا يمنحه « امتيازاً » فانه ليضفي عليه « تميزاً » . ويجعله جيلاً جديداً مختلفاً في رؤيته الفنية وحساسيته الشعرية .

وكان يكفي هذا الجيل من الناحية الذاتية شعوره بأنه جيل آخر ، ووعيه بأسباب هذا الشعور ، وتعبيره عن هذا الوعي ، لكي يكون جيلاً جديداً مختلفاً فعلاً ، ويبدأ حركة جديدة . ثم ان هذا الجيل هو الذي رافق ظهور حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة) وتلقاها وتلمذ لها ، وأصبح أخيراً (وبعد أن نضج نسبياً واتسع اطلاعه على الآداب العالمية والحركات الشعرية التي ظهرت في أوروبا خلال الربع الأول من القرن العشرين) ينقدها ويطمح الى تطويرها . فهو بعد أن بلغ عشريناته في الستينات أصبح قادراً - في أهم مثليه في الأقل - على أن يرجع الى نفس

المصادر التي تلقى منها الرواد معارفهم ومعلوماتهم الأولية عن التجديد ، ليكتشف حظ هؤلاء الرواد من النجاح أو الاخفاق في ما استفادوا منه ، ويتجاوز هذه المصادر الى سواها . وفي وسعنا ، الآن مثلاً ، أن نعدد عشرات من أسماء شعراء العالم وأدبائه ممن عرفهم الجيل الجديد (نغني أهم مثليه) وقرأ لهم بلغتهم الأصلية ، أو بلغة أجنبية أخرى (الانكليزية غالباً) في حين لم يكن جيل الرواد قد قرأ لكثير منهم ، أو قرأ لهم تنقلاً صغيرة بسبب محدودية وسائله وضعف إمكاناته وواقع الظروف الاجتماعية والسياسية التي وجد فيها .

إذن فحركة الستينات لم تهبط من السماء ، ولم تظهر حين ظهرت اعتباطاً ، بل كانت حركة جيل شكلته ظروف ذاتية وموضوعية خاصة . ولذلك لم تقتصر على الشعر ، بل شملت القصة والنقد والرسم ، ووسمتها بالسماوات نفسها^(١) .

وزيادة على ذلك لم تكن هذه الظاهرة ، ظاهرة الجيل

(١) سنلاحظ في الفصول اللاحقة من هذا الكتاب نماذج مما كتبه القصاصون والنقاد تعزز رأينا هذا . أما في الرسم فيمكن ملاحظة الظاهرة الجديدة في تأسيس جماعات فنية جديدة كجماعة «المجددين» ، ثم جماعة «الرؤيا الجديدة» وغيرها . وهذه الأخيرة أصدرت بياناً نشرته في كراس في تشرين الاول ١٩٦٩ ، أي بعد صدور مجلة شعر ٦٩ وبيانها الشعري ، ووقع البيان ستة رسامين هم : هاشم سمرجي ومحمد مهرالدين وضياء العزاوي وصالح الجميعي واسماعيل فتاح ورافع الناصري ، وقد كان العديد من رسامي الستينات أصدقاء شخصيين لشعرائها وقصاصيها .

الجديد ، محلية (عراقية) فحسب ، بل كانت ظاهرة قومية (عربية) وفي وسع المرء أن يتقصاها ويحدد شعراءها في سورية ولبنان ومصر وتونس والمغرب والبحرين مثلاً^(١) .

أدوار متباينة

ولكن ثمة حقيقة لا بد من الإشارة إليها وهي أن أدباء الجيل الجديد لم يكونوا على الدرجة نفسها من الحيوية والموهبة والثقافة والوعي والاتاج والقدرة على الحركة والحوار والمناظرة . بل ان بعضهم كان يفتقر الى الاحساس باتمائه الى هذا الجيل . ولذا كان ثمة من له دور ملموس في حركة الجيل ، ومن لا دور له سوى اكمال ديكور المشهد الستيني ، وهذا ينطبق على كثير منهم . بل لقد كان في هذا المشهد غائبون حاضرون (محمد خضير مثلاً) وحاضرون مدمنون هم غائبون دائماً .

وكانت أدوار ذوي الأدوار متباينة هي الأخرى . فثمة أدباء لا ينتجون أدباً جديداً فحسب ، بل ينتجون أفكاراً ويحررون صفحات ثقافية وينشرون على صفحاتها تنتاجاتهم وتنتاجات

(١) راجع ما كتبه غالي شكري في كتابه «ذكريات الجيل الضائع» حول الجيل الجديد ، ومن المفيد أن نذكر أن كلا من مجلة «الطلعة» المصرية ، ومجلة «الطريق» اللبنانية قد أصدرت ملفاً خاصاً عن أدباء هذا الجيل عام ١٩٦٩ ، وإن افتقر الملفان الى الدقة . وكتب الناقد اللبناني محمد دكروب دراسة عن الأدب الستيني قدمها الى مؤتمر الادباء العرب الثامن الذي انعقد في دمشق عام ١٩٧١ .

زملائهم ، ولهم في المناقشة والحوار صوت عال . وثمة أدباء ينتجون أدباً جديداً ، ولديهم أفكار يناقشونها في اللقاءات، ولكن ليست لهم صلة بالصحافة كزملائهم ، ودورهم يتجسد في انتاجهم وأفكارهم التي يناقشون .

وثمة أدباء كانوا يحررون صفحات ثقافية ولا ينتجون أدباً يخرج على السائد والمألوف (كخالد الحلي) فكان دورهم أشبه بدور الناشر . وثمة من كانوا لا يحسنون سوى صناعة الكلام، ويمارسون تأثيراً ذا طبيعة ايدولوجية على بعض المريدين فيحشرهم هؤلاء محشر الأدباء وهم ليسوا بأدباء .

وكم من صاحب دور في الستينات اختفى في السبعينات وتلاشى دوره حتى طواه النسيان ، أو أصبح مجرد ذكرى تخطر للأصدقاء .

ولكن هؤلاء الذين اختفوا ، وأولئك الذين بقوا ، هم أبناء ذلك الجيل ، سواء أكانوا من خيرته أم من عجيبته . ولست أظن ان الجيل الذي سبقهم كان بمثل حيويتهم واندفاعهم وعنادهم ، ولا بمثل فهمهم للثقافة وجهم للمغامرة . لقد كان كل منهم يضع يده على جرحه ويمضي غير عابئ بنزيفه . كانوا جيلاً ذا قضية شعرية ، وقد قهر هذا الجيل كل الظروف التي أحاطت به لكي يبلغ بقضيته النجاح . كان جيلاً خلاقاً بحق ، شق طريقه بنفسه من دون أن يتكئ على متكأ ، وصنع تجمعاته ومنابره ، وأفصح عن مفهوماته بقوة وشجاعة وكفاءة .

اعتراضات واختلاطات

ولكن على الرغم من ذلك كان هناك من يعترض على القول بظهور جيل شعري جديد ، وكان المعارضون على ذلك ثلاثة : إما محسوب على جيل الرواد ، أو محسوب على الجيل الجديد ، أو ضائع بين الجيلين .

وخلاصة رأي المعارضين ان الشعر لا يحدّ بالأجيال ، وان عمره لا يقاس بالسنوات والعقود ، بل بمدى صموده في الزمان .

وواضح أن هذا الرأي ينطلق من تشوُّش لا مسوِّغ له في النظر الى مفهوم الأجيال الشعرية ، وهو تشوُّش كان يقترن عند بعض الشعراء بالخوف من المستقبل !

ولكن الأمر في حقيقته مختلف . فالقول بمسألة الأجيال شيء ، وعمر الابداع الشعري شيء آخر ، وليس ثمة تعارض بينهما ، فمما لا شك فيه ان الابداع الشعري لا زماني في جوهره ، والأجيال لا يلغي بعضها بعضاً ، بل يكمله ، ويمهد السابق منها لظهور اللاحق . ولكن تميز جيل عن جيل آخر حقيقة موضوعية لا يجدي نكرانها . فلكل جيل ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية ونفسية ينشأ فيها ، وتؤثر مؤثراتها على تكوينه النفسي والثقافي ، وتتدخل بهذا القدر أو ذاك في تشكيل وعيه وحساسيته ، وفي تحديد مواقفه واتجاهاته ، وبهذا كله يصبح مختلفاً عن غيره .

وليس شرطاً أن يكون هذا الاختلاف « أرجحية » لهذا الجيل أو ذاك ، لأن المنجز الشعري هو الذي يقرر هذه

«الأرجحية» . وفي هذه الحالة قد يكون الجيل السابق هو صاحب «الأرجحية» على الجيل اللاحق ، أو يكون العكس ، وقد يكون لكلا الجيلين منجز ملموس ، وقد يبرز أحدهما الآخر بسنجزه أو لا يبرزه ، ولكنه يكمله في الحالتين ويعنيه .

إن الانتماء الى جيل شعري معين لا يعني شيئاً سوى الانتماء الى حساسيته ، ومفهوماته ، ومنجزه . فما كل من ينتمي الى جيل معين عمراً ينتمي إليه حساسيةً ومفهوماً ومنجزاً . فقد يكون في الجيل اللاحق من ينتمي في حساسيته ومفهومه الى الجيل السابق ، أو الى جيل أسبق منه ، فلا يحسب على جيله . وثمة شعراء يقعون أحياناً بين جيلين ، فمنهم من يتابع الجيل السابق ويظل متمسكاً بمفهوماته ، ومنهم من يلحق بالجيل اللاحق ويتفاعل معه بحدود ما لديه من مرونة واستعداد . وكان هذا هو واقع الأمر بالنسبة لأبناء الجيل الستيني .

ذلك كله يجعلنا نشير الى عامل حاسم يتدخل في تحديد الأجيال والانتماء إليها ، وهذا العامل هو الوعي وتجسدياته على مستوى المنجز الشعري . فلا يكفي لولادة جيل جديد أن تكون ثمة ظروف موضوعية مواتية ، بل لا بد ، الى جانب ذلك ، من أن يعي الجيل الجديد ذاته ، أي لا بد من أن يعي عدد من أبناء الجيل الجديد حقيقة كونهم جيلاً مختلفاً ، ويجتروا مفاهيمهم في ضوء هذا الوعي ، ويجسّدوها في منجزهم الشعري . ولذلك تتوقف فاعلية كل جيل جديد على عمق وعيه ، ومدى ما يمتلكه من مقدرة على بلورة مفاهيم جديدة يدعمها منجز شعري

جديد ملموس . فكلما كان وعي الجيل الجديد أكثر عمقاً، وكلما كانت مفهوماته أكثر تبلوراً وأقرب الى التعبير عن منجزه الشعري ، كانت شخصية الجيل أكثر وضوحاً ، وكان الجيل أكثر فاعلية ، وكان التحول الذي يحدثه أبعد غوراً .

ومن هنا يمكننا القول ان ظهور جيل جديد لا يؤدي الى تحول شعري ضرورة . فمن الأجيال ما يعمق تحولاً بدأه جيل سابق عليه ، ومنها ما يدخل «تحسينات» أو «تغييرات» طفيفة غير جوهرية ، ومنها ما يمر مرور مرور غافل يترسم طريق من سبقه . وهذا يعني ان الجيل الجديد المؤهل لإحداث تحولات شعرية لا يصطنع اصطناعاً ، بل يولد ولادة ، يولد من رحم المجتمع ومخاضاته وتحولاته ، ويحمل جيناته الوراثية ، وجينات مرحلته وعصره ، وإلا كان هجيناً أو مصطنعاً . فهو يولد حين يكون ثمة حمل حقيقي ، أما موعد ولادته فرهين بوقوع الحمل . لذلك نقول : ان مواعيد ولادات الأجيال الجديدة لا تتحكم بها العقود الزمنية ، بل مخاضات المجتمع وتحولاته .

لقد فهم بعض الشعراء والنقاد ان تسمية الجيل الجديد الذي تحدث عنه هنا بـ « جيل الستينات » تنطلق من تقسيم ميكانيكي للأجيال على أساس العقود الزمنية . وهذا خطأ محض . فقد انطلقت التسمية من أساس آخر هو أن شعراء هذا الجيل بدأوا يقدمون منجزهم الشعري ، ويطرحون مفهوماتهم ، ويدعون الى تعميق التحول الذي بدأه جيل الرواد ، خلال الستينات . وسواء سمي هذا الجيل بهذا الاسم نفسه أم بغيره

ناه، لا ينبغي وجوده بصفته جيلاً آخر ، جيلاً جديداً ومختلفاً •
تسمية « جيل الستينات » لا تقوم إذن على أساس تقسيم
الأجيال وفق العقود الزمنية • فليس شرطاً أبداً أن يظهر في كل
عقد من الزمان جيل جديد ، لأن ظهور أي جيل رهين ، كما بينا ،
بحركة المجتمع وظروفه الموضوعية ، وبإمكانية أن تتمخض هذه
الظروف عن ولادة جديدة ، كما حدث في الستينات •

الجزء الأول - الفعالية

الفصل الاول : المقاهي والتجمعات

المقاهي

لا يكتسل وصف المشهد الستيني من دون الحديث عن المقاهي التي كان يلتقي فيها الأدباء الستينيون ، فقد كانت المسرح الذي ارتسم المشهد على خشبته • فبين جدرانها تجمع الأدباء ، وتبادلوا الحوارات ، وناقشوا الأفكار والمفاهيم ، وفكروا بالمشاريع • ومن المقاهي نفسها انطلقت الرياح الجديدة في الأدب وأخذت طريقها الى الحياة الثقافية •

بل ان المقاهي كانت البديل الوحيد لحياة ثقافية لم تلجها المؤسسات ، وغابت عنها الاتحادات الأدبية والجمعيات الثقافية • فهي الأرض التي انطلق منها الأدب الجديد وشق طريقه الى الصحف والمجلات وفرض وجوده على صفحاتها • وهكذا ، لا نغالي إذا قلنا أن الحياة الثقافية نفسها كانت امتداداً لما يدور على تخوت المقاهي وبين جدرانها • ومن هنا وجب الحديث عنها •

جمعية الكتاب والمؤلفين

ولسنا نناقض أنفسنا إذا بدأنا الحديث عن المقاهي بالحديث عن جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين . فقد كانت الجمعية ، بمعنى ما ، مقهى من المقاهي أكثر منها جمعية ثقافية . وكانت آلية نشاطها آلية مقهى أكثر منها آلية جمعية . وهذا ما سنراه .

أسست هذه الجمعية عام ١٩٥٩ وكانت دوافع تأسيسها سياسية أكثر منها ثقافية . ذلك ان الأدباء الشيوعيين وحلفاءهم كانوا قد هيمنوا على « اتحاد الأدباء العراقيين » منذ اجتماعه التأسيسي ، فما كان من الأدباء البعثيين والقوميين إلا أن يقاطعوه ، ويتنادوا الى تأسيس جمعية يمارسون فيها نشاطهم الأدبي ، فكانت جمعية الكتاب والمؤلفين .

غير ان هذه الجمعية لم تكن جمعية أدباء ، بل كانت جمعية خليط يبدأ بالأديب ويمر بالمؤرخ والجغرافي والمتفلسف والقاضي والمحامي وينتهي بالرسام ، وكل ذلك تحت لافتة « الكتاب والمؤلفين » . وإن بقي الأدباء لولبها المحرك . ولذلك افتقرت الى التجانس ، وضعفت حماسها للأدب ، ولم يكن لأغلب أعضائها وجود حقيقي في نشاطها . كانوا مجرد أسماء مدونة في سجلاتها، ولم يكونوا يدفعون بدلات اشتراكهم فيها إلا إذا كان هناك مسوِّغ ، مثل المشاركة في انتخاب هيئتها الادارية ، أو الحصول على قطعة أرض من جمعيتها التعاونية الخاصة ببناء المساكن .

لهذا كله كانت جمعية فقيرة ، تتعثر في دفع ايجار مقرها المتواضع ، وفي طبع مجلتها الوحيدة باسم « الكتاب » ، وفي

تنظيم برامج تغني الحياة الثقافية وتنشطها • وكانت مضطرة في جميع الأحيان الى طلب إعانات حكومية بائسة لسداد ما تراكم عليها من ديون ، وللحفاظ على بقائها ، حتى بعد أن أصبحت المنظمة الوحيدة التي تمثل العراق في اتحاد الأدباء العرب واتحاد كتاب آسيا وافريقيا •

كان أحرص الأعضاء على بقاء الجمعية « أمين سرها » الدكتور يوسف عز الدين • ولا يشاركه هذا الحرص سوى عضو هيئتها الادارية الشاعر خالد الشواف • أما الآخرون فلم يكن أمرها يهمهم • فكانوا لا يترددون عليها إلا في أوقات متباعدة • بل ان الهيئة الادارية نفسها لم تكن تجتمع إلا لماماً ، ولم يكن نصاب اجتماعها يكتمل إلا بعد عناء •

وهكذا أصبحت مجرد بيت يأوي حارسها « نصيف » وعائلته الصغيرة ، ومكتب متواضع ينفذ إليه الدكتور يوسف عز الدين ليتفقد بريدها ، ومكان يقضي فيه الشواف بعض الوقت بدلاً من المكوث في بيته القريب من مقرها يومئذ ، أو الذهاب الى أي مكان آخر •

هكذا كانت الجمعية حين بدأت أتردد على مقرها في شارع عمر بن عبدالعزيز صيف عام ١٩٦٤ • وهكذا بقيت حين تقطعت أسبابي بها ، حتى طوى صفحتها اتحاد جديداً لدباء ، كنت أحد أعضاء هيئته المؤسسة ، وعضو هيئته الادارية عند تأسيسه •

لقد ترددت على الجمعية بتشجيع من جليل العطية وسرعان ما أصبح الذهاب الى مقرها عادة من عاداتي وعادات العطية

اليومية • كنا نذهب معاً ، وسرعان ما غدا مقرها مكاناً يلتقي فيه الأدباء البعثيون بعيداً عن رقابة السلطة وعيونها • وهكذا تقاطر عليها خالد علي مصطفى ، وحמיד سعيد ، ومالك المطلي ، وعبدالأمير الموسوي ، وآمال الزهاوي ، وعبدالجار الحكيم من الشباب ، وشاذل طاقة وشفيق الكمالي من غيرهم ، بالإضافة الى إبراهيم السعيد وسعدون الساموك من المستقلين • غير أن تردد أغلب هؤلاء لم يكن منتظماً ، بل كان متباعداً ، إذ ما لبث خالد علي مصطفى أن عين مدرساً في القرنة ، ونقي حميد سعيد الى السليمانية ، وعين مالك المطلي مدرساً في العمارة ، وتوفي عبدالأمير الموسوي في حادث مؤسف ، واعتقل عبدالجار الحكيم وحكم عليه بالسجن ، ورحلت آمال الزهاوي الى خارج العراق ، ولم يبق من مجموعة الأدباء الشباب سوى ثلاثة : أنا والعطية وإبراهيم السعيد •

غير أن اهتمامات السعيد الأدبية كانت محدودة ، وحضوره الى مقر الجمعية لم يكن يومياً ، وهذا عكس ما كنا عليه : أنا وجيل • فقد كان حضورنا ، نحن الاثنين ، يومياً ، وكنا نجد في كل يوم أديباً أو أكثر ممن ذكرت أو لم أذكر • وشيئاً فشيئاً أصبحنا نواة تلتئم حولها حلقة سمر صغيرة تشرب شاي « نصيف » وتناقش في أسمارها شتى قضايا الأدب • ولكن سرعان ما انضم إلينا الشاعر خالد الشواف ، فصرنا نحن الثلاثة قوام تلك النواة •

والشواف ، كما عرف عنه ، يكتب الشعر الموزون المقفى •

وكان قد أصدر حتى ذلك الحين مسرحيتين شعريتين هما : شمسو والأسوار ، وديواناً واحداً هو : اللهب الملقى ، ونشر في المجلات العربية شيئاً من قصائده الحكائية التي يسميها بالشعر القصصي، فضلاً عن كثير من الشعر الذي لم يجمعه في ديوان .

عرفت الشواف قبل أن ألتقي به . عرفته حين قرأت له « الأسوار » . فقد أعجبتني هذه المسرحية في حينه واستدرجتني الى الكتابة عنها ، فكتبت دراسة نشرت في مجلة الأقلام عام ١٩٦٤ فكان ذلك مدخلاً مناسباً لتعارفنا وتوادنا ، على الرغم مما بيننا من فارق العمر واختلاف الرأي .

كان الشواف يرى ان الشعر الحقيقي ما كان موزوناً مقفى، وأما الشعر الحر فهو أدنى درجة منه . وعلى الرغم من استنكاره تسمية « الشعر الحر » كان يعترف بشاعرية صديقه بدر شاكر السياب ويحترم شعر فازك الملائكة ، ويكاد لا يقبل شعر عبدالوهاب البياتي .

وكان يعترض على «غموض» الشعر الحر ويعتبره مظهرأ من مظاهر العي والافتعال . وهو ينصح «الشباب» الذين يصرون على كتابة الشعر الحر ، والمقصود هنا شعر التفعيلة ، بأن يكتبوا على غرار ما كتبه السياب وفازك ، فهذا عنده أهون الشرين ! لهذا كنت أختلف وإياه في الرأي والحساسية ، وكان هذا مبعث حوار يومي بيننا ، يبدأ مزاحاً وينتهي جداً ، حوار لا يمله الشواف ، ولا ينزعج منه ، فقد كان من التواضع ، ورحابة الصدر ، وسماحة الخلق ، بحيث يحترم الرأي الآخر ، ويناقشه ثم يقبله أو يرفضه بوداً وإخلاص .

لذلك أحببنا «أبا أحمد» واحترمناه ، وكنا نحس بأنه
يجبنا ويحترمنا ، وكان وجوده بيننا يضيف على أسمارنا دفئاً
وحيوية ، وينمّي فينا ، نحن الشباب ، روح المساجلة ، ويعزز
منطقنا ، ويقوّي حجتنا .

لم يكن جليل العطية يشارك في هذا الحوار إلا قليلاً . فهو
بعد أن ترك كتابة القصة القصيرة ووجد نفسه في الصحافة ، لم
يكن يجد في هذا الحوار كثيراً مما يهمه . فكان يكتفي بالاستماع
والتعقيب بتعليقات قصيرة ضاحكة يلفظ بها الجو ويزيده ألفة
وحميمية .

ولكن هذا الحوار لم يكن ثنائياً دائماً . فكثيراً ما كان
أديب ثالث أو أكثر يشارك فيه . فمرة الناقد عبد الجبار داود
البصري ، ومرة أخرى الشاعر شاذل طاقة ، ومرة ثالثة خالد علي
مصطفى أو آمال الزهاوي أو غيرها ، وهكذا كانت حلقة السمر
تتسع لتضم ، في بعض الأحيان ، بضعة أدباء في وقت واحد .

وسرعان ما لاحظ الدكتور يوسف عز الدين هذه الظاهرة
فتجاوب معها . وما ان عرضنا عليه فكرة إقامة أمسية أدبية
اسبوعية حتى رحب بها ، وتبناها ، وسهر على تنفيذها ، وانتدب
نفسه لإدارة ندواتها وتحريك أطرافها ، وكان الشواف نفسه
يقوم بالدور نفسه في حالات غيابه أو سفره ، وهي قليلة .

غير أن هذه الأماسي كانت تجري بلا تخطيط ، وبلا برنامج .
كان الارتجال يلزمها والعفوية تغطي عليها ، وكنا في غالب
الأحيان نأتي الى الأمسية من دون أن نعرف ما سيدور فيها أو
يناقش ، ولكنها غالباً ما دارت حول الشعر ، فهو الموضوع الأثير

الذي يجب الخوض فيه أغلب الحاضرين • وغالباً ما بدأت
بسؤال يفضي الى تعقيبات ومناقشات تستمر ما يقرب من ساعتين
من دون أنه تسفر عن نتائج محددة ، حتى لكأنها تمرين على
النقاش والمساجلة واختبار الأفكار والنيات •

لذلك لم يكن لهذه الأماسي أثر مباشر ملموس في الحياة
الثقافية • فقد كان صداها خافتاً خارج مبنى الجمعية ، وكانت
بالنسبة لكثير ممن يحضرونها ضرباً من ضروب تزجية الفراغ •
إلا الشعراء الشباب ، فقد كانت بالنسبة إليهم ميداناً يفصحون
فيه عن مواهبهم ، ويختبرون أفكارهم ، ولعلمهم وحدهم كانوا
المستفيدين الحقيقيين منها •

ففي هذا الميدان ، كان ثمة ما يحفزهم ويتحداهم ويضعهم
موضع الاختبار والخرج أمام خصومهم في الرأي • إذ غالباً ما كان
النقاش يدور حول الشعر ويتناول قديمه وجديده • فكان عليهم
حتماً أن يسهموا فيه ، ويردوا على ما يطرح من آراء تخالف
آراءهم • وهكذا تجلى ثمة اتجاهان أساسيان : أحدهما تقليدي
محافظ والثاني تقيضه •

كان الاتجاه المحافظ يأخذ على الشعراء الشباب غرابة لغتهم،
وغموض شعرهم ، وخفوت إيقاعاتهم ، وضعف اهتمامهم بالتقنية،
ووهن صلتهم بالتراث • فهم بحسب هذا يتطرفون في التجديد ،
ويذهبون الى ما لم يذهب إليه بدر شاكر السياب ونازك الملائكة!
وكان ثمة من المحافظين من يلتقط جملة من قصيدة يجدها غريبة،
ويتخذ منها وسيلة للتندر والسخرية • أو قد يكتشف زحافاً في
قصيدة منشورة ، أو خطأ لغوياً في غيرها ، فيتخذ من ذلك

وثيقة لادانة كل الشعراء الشباب ، وكل شعرهم ، بالركاكة والجهل . وعندئذ كان على الشباب الحضور أن يدافعوا ويقارعوا الحجة بالحجة .

كان أكثر حضور هذه الأماسي إسهاماً في نقاشاتها وحرارة في النقاش : خالد الشواف وعبدالجبار داود البصري وخالد علي مصطفى وكاتب هذه السطور ، وإذا كان الشواف قد جسد ، على تفتح وتسامحه ، رأي المحافظين ، فقد جسدت ، ومعني خالد علي مصطفى ، رأي الشعراء الشباب . أما البصري فكان موقفه بين بين . فمرة يميل الى هذه الجهة ، ومرة يميل الى تلك . ولكن موقفه من الشعراء الشباب كان ، يومئذ ، أقرب الى الموقف المحافظ ، أو هكذا كنا نراه ، وكثيراً ما شارك المحافظين سخريتهم ووفر لها غطاءً ظهيرياً . بل هو نفسه من أطلق على « شعراء الستينات » تسمية « شعراء السچينات » تدرأً أو ملاطفة .

الوحيد الذي كان يساند الشعراء الشباب برأيه ، إذا حضر ، هو المرحوم شاذل طاقة . فكثيراً ما تدخل إئتصافاً لهم أو تسوية لآرائهم ، وأسهم بلباقته المعهودة في ترجيح كفتهم . أما الدكتور يوسف عز الدين ، فهو وإن كان رقيقاً بالشباب ومشجعاً لهم ، لم يكن يخرج برأيه عن جوهر الرأي المحافظ وقيمه العامة ، ولكنه ، والحق يقال ، حافظ على المناخ الذي يستطيعون فيه الافصاح عن أنفسهم .

خلاصة القول : ان هذه الأماسي بدأت من نواة تكونت

غفويًا ، ثم نمت وازدهرت ، فتحولت الى تقليد اسبوعي ثابت ، واجتذبت اليها عشرات الأدباء والكتاب ، من داخل الجمعية وخارجها ، بينهم عدد غير قليل من الشعراء الشباب ، فأعادت الحياة إليها ، وأجبرت هيئتها الادارية على مراعاة جانب من التزاماتها ، ومنها معاودة إصدار مجلة « الكتاب » واجراء انتخابات جديدة .

أما مساهماتي في هذه الأماسي فلم تقتصر على المناقشات، بل تخطتها الى ما هو أبعد من ذلك . فقد أسهمت في أمسيتين شعريتين ، قرأت في إحدهما جزءاً من قصيدتي « من سيرة أبي ذر الغفاري » وقرأت في الثانية قصائد « حكاية الخوف والرجوع » و « الصوت واليقين » و « العبد والحجاب » وجميعها منشور في ديواني الأول « رماد الفجيرة » .

وفي أمسية أخرى قدمت محاضرة عن الشاعر « جبران العود النميري » حاولت فيها النظر الى شعره من زاوية معاصرة . غير أنني لم أنشر هذه المحاضرة ، واحتفظت بها زمناً حتى فقدتها . وفي أمسية أخرى قدمت دراسة نقدية عن كتاب نازك الملائكة « قضايا الشعر العربي المعاصر » . وانتقلت في هذه الدراسة أفكارها حول عروض الشعر الحر ، واعتبرتها « ردة شعرية » في حين اعتبرها المحافظون الذين ناقشوا أفكارها تقنياً سليماً وضرورياً لحركة هذا الشعر . وقد نشرت هذه الدراسة في ما بعد في مجلة الآداب اللبنانية ، في عددها الخاص بالشعر الصادر في آذار ١٩٦٦ .

على أن هذه الأماسي لم تلغ دور حلقتنا اليومية الصغيرة .
فقد احتفظت هذه الحلقة بحيويتها ، وأصبحت حواراتها بمرور
الأيام أكثر تحديداً ، وانتقلت من مناقشة الأفكار العامة الى
التفاصيل ، ولكنها لم تستطع الخروج من نهاياتها المغلقة . فلا
المحافظون اقتنعوا بآرائنا ولا نحن اقتنعنا بآرائهم .

بعد مرور ما يقرب من ثلاث سنوات بدأت أشعر بأننا ندور
في حلقة مفرغة ، وأخذت حماستي للجمعية وحلقتها اليومية
وأماسيها الاسبوعية تفتت وتضمحل ، حتى قررت ذات يوم من
عام ١٩٦٨ مقاطعتها جميعاً . وكان هذا موقفاً لا بد منه لاعتبارات
فنية وأخلاقية .

ليس معنى ذلك أنني كنت راضياً قبل ذلك عن واقع الجمعية
ونشاطها . فما أكثر ما وجهت إليها الانتقادات في الجلسات
الخاصة والعامة . وحين اشتغلت محرراً في جريدة صوت العرب
(تموز ١٩٦٦) نقلت انتقاداتي الى زاويتي الثقافية اليومية في
الجريدة . ولست أبالغ إذا قلت أن كتاباتي في تلك الزاوية كانت
عامل إخراج للهيئة الادارية ، وعنصر ضغط مؤثر عليها ، ودافعاً
من دوافع تطوير نشاطها وإغنائه . ولكننا ، نحن الشباب ، كنا
نريد من الجمعية أكثر مما تستطيع أن تعطيه ، فهي لم تكن الوعاء
المناسب للتعبير عن التحول الذي كان يشهده الأدب في العراق .
واستمرت انتقاداتي للجمعية بعد انتقالني الى العمل في مجلة
« ألف باء » عند تأسيسها (مايس ١٩٦٨) ، حتى بلغت ، في ما بعد ،
حد المطالبة بحلها وتأسيس اتحاد جديد للأدباء .

ومهما يكن فإن من حق الجمعية علينا الاعتراف بفضلها في وقت لم يكن فيه للأدباء من جامع يجمعهم سواها . وقد أتاح لي ، شخصياً ، التعرف على العديد من الأدباء ، ومكنتني ، أول مرة في حياتي ، من قراءة الشعر والتحدث في شؤونه في محفل عام ، ومن زيارة ثلاثة أقطار عربية هي لبنان وسورية ومصر ، والالتقاء بعدد من الأدباء العرب والأجانب حين حضرت ضمن الوفد العراقي مؤتمر كتاب آسيا وإفريقيا الذي انعقد في بيروت عام ١٩٦٧ . وكان لهذا كله تأثيره عليّ . وأهم من ذلك ، ان الحوارات التي كانت تجريها حلقة السمر اليومي ، والمناقشات التي دارت في الأماسي الاسبوعية ، ساعدتني على تحديد طريقي، وتمييزه عن بقية الطرق ، وعلى بلورة أفكار ، والتعرف على عناصر الاختلاف مع الآخرين ، وتقوية حجتي في محاورتهم ، وإذكاء إحساسي بأنني أتمي الى جيل جديد مختلف لا ينبغي له أن يسير بغير قدميه ، أو يقتفي خطى غير خطاه .

نتهي البلدية

حسن . كنا نقضي أماسي ممتعة ومفيدة في جمعية الكتاب والمؤلفين ، ولكن هذا لم يكن يكفيننا ، لأنه لم يكن كل شيء في حركة الجيل الجديد ، بل كان هامشاً من هوامشها ، على الرغم من أهمية هذا الهامش وأثره . ذلك ان ميدان الحركة الستينية الحقيقي لم يكن الجمعية ، بل المقاهي . فالمقاهي هي عرين الجيل الذي لا يدنو منه المحافظون . وفي هذا العرين كان الستينيون يجدون أنفسهم ويجلس بعضهم بإزاء بعض ويبادلون الألفاظ

والحوار •

كانت نقودهم القليلة تكفيهم ، فالأمر لم يكن يتطلب أكثر من ثمن شاي أو شايين ، فان زاد على ذلك فثمن طعام رخيص يؤتى به الى المقهى ، أو يذهب إليه في مكان قريب • وكان المفلس فيهم يجد ، دائماً ، من يدفع عنه ، بسن فيهم المفلسون المزمنون • فالعلاقة بين أبناء الجيل ، أفرادهم وتجمعاته ، كانت علاقة حميمة تسمح بما لا تسمح به علاقات الصداقة الاعتيادية •

غير أن كل حديث عن المقاهي الستينية يجب ان يبدأ بالحديث عن مقهى البلدية ، فقد كانت مأواهم الأول ومنطلقهم ، ومرجع العدد الأكبر منهم •

كان روادها الأساسيون عام ١٩٦٤ طلاباً يدرسون ، وكان ثمة موظفون متقاعدون يتصدرون المدخل ، وقراء مقامات ومواليد ينتظرون عملاً جديداً ، وصحفيون يشربون شايًا ويدخنون ويكتبون مقالات سريعة ، وأدباء من أجيال أخرى بعدد أصابع اليد الواحدة أو أقل ، ثم غزوناها ، فأصبحنا من روادها الأساسيين ، وأصبحت مقهاها ، بل أهم مقاهينا • فجميعنا يتردد عليها ، بانتظام أو بغير انتظام • كنا نأتي إليها وننتشر فيها ، فهي عنواننا الدائم ومثابنا الأول والآخر •

كان لنا فيها ركن لا يقربه أحد في حضورنا ، وإذا فعل فسرعان ما يضجر وينفر • ولم لا ؟ فضجيجنا يعلو على كل ضجيج • وقد يغري الفضول احدهم بالتنصت علينا ، ولكن سرعان ما تصفحه الأحاديث (المعقدة) التي تتداولها ، والأسماء

(الغريبة) التي تتردد أثناءها ، فيملها ويملنا ، ويشيح بوجهه عنا ،
ويصرف اهتمامه الى غيرنا ، أو يترك مكانه الى مكان آخر .
كان الشاعر عبدالأمير الحصري المركز الذي تلتئم حوله
أغلب الجلسات إن لم تكن كلها . فمتى جاء أحداً وجده يتصدر
مكاناً قريباً من المدخل ، وغالباً ما يكون الى يساره . وها هو
الآن ، وقد اصطبح بحسوة أو حسوتين من زجاجة يحملها في
جيبه ، ينث دخاناً مخموراً من نركيته ويتطلع بين وهلة وأخرى
الى القادمين .

كان رحمه الله أبكرنا في الحضور . فهو لا عمل له فينصرف
إليه ، ولا بيت فيمكث فيه ، ومتى استيقظ من نومه كان عليه أن
يفادر الفندق الرخيص الذي يأويه الى المقهى . فهناك فقط يجد
فطوره وشايه ونركيته ومحبيه والقادرين على تحمله !
ولكن غالباً ما كنا نجد الى جانبه واحداً أو أكثر من محبي
مجلسه : خالد يوسف وطارق ياسين وعادل عبدالجبار ومنعم
حسن وجبار (لم يكن أديباً ولا أعرف اسم أبيه) . فهؤلاء ،
وأولهم خالد يوسف ، هم أصفياء جلسته في أواسط الستينات .
وقد ينضم إليهم عمران القيسي أو سامي محمد أو فالح
عبدالجبار . وعندئذ كان لا بد لكل قادم جديد من ان يختار
مكاناً بينهم أو على مقربة منهم . وشيئاً فشيئاً تمتد الجلسة الى
تخوت أخرى ، وتنقسم بحكم ذلك الى جلسات ، لا سيما في أيام
العطل الرسمية وأيام العطل الصيفية . ففي هذه الأيام يكثر
توافد أدباء المحافظات على المقهى ، ويأتي كل منهم متلهفاً للالتقاء
بزملائه في بغداد .

في تلك الأيام كان خالد علي مصطفى ومالك المطلبي صاحبي الأثيرين بعد جليل العطية ، وكنا نتردد على المقهى مثلما تتردد على مقر جمعية الكتاب والمؤلفين . وفي هذه المقهى تعرفت على كثير من شعراء جيلنا وقصاصيه وأدبائه وفنانيه : عبدالرحمن مجيد الربيعي ، وسركون بولص ، وفاضل العزاوي ، وعبدالرحمن طهمازي ، وطراد الكبيسي ، وشريف الربيعي ، ورياض قاسم ، وعمران القيسي ، وخالد الحلي ، وخالد يوسف ، وخالد حبيب الراوي ، ويوسف الحيدري ، ومحسن الموسوي ، وشجاع العاني ، وعادل كاظم ، ومحمد عبدالمجيد وعبدالرحيم العزاوي ، وفاضل عباس هادي ، وعبدالقادر الجنابي ، وعبدالقادر العزاوي (قدوري العظيم) وفايق حسين وإبراهيم زاير وطالب مكي وغيرهم .

وهناك عرفت أن هذا الذي يصاحب عبدالرحمن طهمازي هو جليل حيدر، وهذا الذي يلزم منعم حسن هو فالح عبدالجبار . أما هذان الفتیان القصيران اللذان كثيراً ما جاءا معاً ، ومعهما مالك المطلبي أحياناً ، فهما عبدالأمير معة وموسى كريدي . وفي عام ١٩٦٦ انضم غازي العبادي إلينا بعد عودته من الاتحاد السوفيتي . وبعد ذلك بعام أو أكثر أخذ المرحوم موفق خضر يتردد على المقهى هو الآخر .

كانت الأيام تمر بسرعة ، وكان عددنا يزداد وتلتحق بنا وجوه جديدة وثنائيات أخرى . فهذا الثنائي يضم أحمد خلف وحيد الخاقاني . وهذا الثنائي يضم فوزي كريم ومحسن

اطيمش • وهذان لهما صلات قوية بالثنائي : عبدالستار ناصر وعلي جعفر العلق •

ولم تعد لقاءات المقهى من وجود صحفيين محترفين • فهذا فلاح العماري يعالج جمر نركيلته وينفث دخانها قبل أن يتوجه الى عمله في جريدة صوت العرب • وهذا هو المرحوم زيد الفلاحي يوشوش جاراً له ، أو يغادر المقهى عجلاً الى جريدة « الثورة العربية » • أما هذا فلطفي الخياط جاء يبحث عن عبدالرحمن الربيعي •

لم يكن هؤلاء كلهم يترددون على المقهى بانتظام • فبعضهم كفاضل العزاوي ، وفاضل عباس هادي ، وابراهيم زاير ، وطالب مكّي ، كانوا يفضلون عليها مقاهي أخرى ، فلا يأتون الى « البلدية » إلا لماماً ، ولا يجلسون فيها إلا وقتاً قصيراً ، شأنهم في ذلك شأن حميد سعيد ، بينما كنا نمضي ساعات متصلة تناقش وتفق ونختلف ، نبدأ بالأدب وننتهي الى السياسة ، أو نبدأ بالسياسة وننتهي الى الأدب ، وكل الدروب كانت تقودنا الى الاختلاف ، وكلها كانت تقودنا الى الاتفاق • وكان اتفاقنا واختلافنا ينتقلان الى الصفحات الأدبية التي نحررها أو نكتب فيها •

ولذا نشأت استقطابات خاصة ضمن الجماعة ، وصار لكل استقطاب مقهى خاصة به تشبه المقر • وقد يلوح لبعضنا أن يذهب الى مقهى غير مقهاه ، لسبب أو لغير سبب ، ولكنه غالباً ما يستقبل بفتور ، فيبدو ضعيفاً ثقيلًا متطفلاً ، طائراً غريباً لا مكان له إلا في سربه • وقد كان ثمة استقطابان رئيسيان

أحدهما مقره البلدية ، وثانيهما مقهى « ليالي السمر » في شارع
سينما الخيام . وكانت بين هذين الاستقطابين جسور تمدها
صداقات مشتركة بين أنصار هنا وأنصار هناك ، وعلاقات فاترة بين
الآخرين من كلا الاستقطابين . وكان لكلا الاستقطابين صلات
بأدباء المحافظات ، ولكن كان في كليهما من هم لا الى هذا ولا الى
ذاك يرجعون . فهم اختاروا أصدقاءهم الشخصيين من أحدهما
فحسبوا عليه .

كان استقطاب مقهى « البلدية » أكبر من استقطاب مقهى
« ليالي السمر » وأكثر تنوعاً . ذلك انه كان يضم أدباء بعثيين
وشيوعيين ، ومستقلين محسوبين على الطرفين ، أو قرييين منهما ،
أو أصدقاء شخصيين ليس أكثر . وكان هذا التنوع يظهر في
الآراء والمواقف والأمزجة ، وينعكس على الكتابات والتأجيات ،
كان ثمة تدرج واضح بين التطرف والاعتدال . وكان هذا التدرج
يظهر في مواقف معينة لا سيما الموقف من التراث .

كان الاعتدال يعني احترام التراث ، قديمه وحديثه ، واتخاذ
قاعدة للانطلاق . وكان التطرف يعني الاستخفاف بالتراث
وتسفيهه والانغماس في تقليد الشعر الدادي والسوريالي
والانبهار بالموجات الطارئة والركض وراءها . كان الاعتدال
ينطلق من فهم واع وصحيح لمعنى « القطيعة » أما التطرف فينطلق
من فهم مراهق مغرور . وربما كان وراء هذا وذاك ، في البعيد
البعيد ، انتماء عرقي وتربية سياسية . ومهما يكن الأمر كان
التدرج بين هذا الاعتدال وهذا التطرف قائماً ، وكان يظهر في

المناقشات التي تجري في المقهى والكتابات التي تظهر في الصحف . كانت المناقشات تدور حول كل شيء . حول ما ينشر في الصحف والمجلات العراقية والعربية من كتابات وتناجات ، وحول الكتب الجديدة وما يكتب حولها . وغالباً ما تناولت المناقشات أفكاراً حول ثنائيات : الشعر والنثر ، والتراث والمعاصرة ، والشكل والمضمون ، وصلة كل ذلك بالتجديد ومعناه .

في هذه الفترة ظهر « ملحق الجمهورية الاسبوعي » الأدبي ، وقد مر هذا الملحق بثلاث مراحل تولى أمر أوسطها أنور الغساني . وكانت ثمة صفحة أدبية أخرى في جريدة « الأنباء الجديدة » الاسبوعية يحررها عبدالرحمن مجيد الربيعي .

ثم أصدرت جمعية « أبناء النور » جريدة اسبوعية فيها صفحة أدبية أوكلت أمرها الى سرغون بولص ، ثم الى محسن الموسوي من بعده .

وفي الفترة نفسها صدرت مجلة اسبوعية اسمها « القنديل » دعت للعمل فيها ، ولكنني وجدت أن فاضل العزاوي قد خف إليها قبلي ، ورأيت أن الجو العام في المجلة لا يرحب بي ، فانسحبت بهدوء .

وكان خالد الحلي يحرر صفحة أدبية اسبوعية في جريدة « المنار » .

وأنيط تحرير الصفحة الأدبية في جريدة « الثورة العربية » بفاضل العزاوي .

وفي هذه الفترة كنت أحرر صفحة يومية في جريدة « صوت

العرب» هي الصفحة الأخيرة ، وأكتب فيها زاوية يومية عنوانها « شيء من الجد » بتوقيع « جاد » . وكانت هذه الزاوية مكرسة لمعالجة الشؤون اليومية للثقافة بصفة أساسية . ولم ألبث أن اقترحت على صاحب الجريدة تحرير صفحة أدبية اسبوعية مجاناً ، فوافق . ثم اقترحت عليه بعد حين تحرير صفحة خاصة للقصة القصيرة فوافق مرة أخرى .

وحين صدرت جريدة « النصر » تولى مؤيد الراوي تحرير صفحتها الثقافية .

وفي أواخر هذه الفترة ظهرت « الكلمة » بصفة « حلقات أدبية » . يصدرها حميد المطبعي مرة كل شهرين .

وهكذا استطاع الستينيون خلال ثلاث سنوات أو أربع أن يفرضوا وجودهم في جميع الصحف . فقد كانوا أكفاء ، نشيطين ، منتجين ، وقائعين بأبخس الأجور ، وكانت الثقافة همهم الوحيد .

وقد كان تحرير هذه الصفحات ، أو أغلبها في الأقل ، يبدأ من المقاهي . فهناك يتسلم المحررون المواد ، ومن هناك تنبع الأفكار ، وكانت مقهى « البلدية » هي الأخصب حركة ، لأنها الأرض المحايدة التي يلتقي عليها الجميع .

وعلى الرغم من أن وزارة الإرشاد لم تكن ، في هذه الفترة ، تنشر كتب الستينيين لأسباب شتى ، جاهد هؤلاء لنشر كتبهم على نفقاتهم الخاصة .

فبعد الرحمن الربيعي نشر مجموعته القصصية الأولى

« السيف والسفينة » عام ١٩٦٥ •

ونشر سامي مهدي ديوانه الأول « رماد الفجيرة » في

حزيران ١٩٦٦ •

ونشر خالد يوسف وعبد الأمير الحصري مجموعتهما

المشتركة « ييارق الآتين » عام ١٩٦٦ •

ونشر عمران القيسي ديوانه « الصمت لا يتعب الموتى »

في نهاية العام نفسه •

ونشر مالك المطلبي ديوانه « سواحل الليل » في آذار ١٩٦٧ •

وإذا كان آخرون لم ينشروا كتبهم الأولى إلا بعد عام

١٩٦٧ ، فقد نشروا محتويات هذه الكتب خلال الفترة نفسها في

الصفحات الأدبية •

فهذه الصفحات كانت تغص بنتائج الستينين : قصائد،

وقصصاً ، ومقالات نقدية ، وتعليقات ، وتعقيبات ، ومحاولات

نظرية بسيطة ، وأفكار وآراء ، وكتابات سياسية ، أو ذات

غايات سياسية •

وقد كانت وراء كل كتاب من هذه الكتب ، وغيرها، قصة •

فالطبع على ثقافة المؤلف ، والمؤلف مفلس ، والمطبعة متواضعة ،

والمؤلف هو الذي يصحح المسودات ، ويتبرع له رسام صديق

برسم الغلاف • وقد يحتال عليه صاحب المطبعة ، أو هو الذي

يحتال عليه ، ولكن الكتاب يصدر في النهاية ، ويصبح صدوره

مناسبة من المناسبات التي تتحرك فيها الأفكار والأقلام ، فينشط

الحوار ، وتتحفز النفوس ، وتنهل الكتابات •

وما من كتاب صدر إلا وسبقته أخباره وأعقبته كتابات نقدية وتعليقات وردود وتعقيبات •

ولم يكن صاحب الكتاب يحار في توزيع كتابه • فهو لا يطبع منه أكثر من ألف نسخة ، أو الفين في أحيان نادرة ، يوزع بيده ، وبمساعدة أصدقائه ، عشرات منها ، ويوكل أمر الباقي الى موزع يستخف به في باطنه ، وقد لا يقبض منه في نهاية الأمر شيئاً ، أو يقبض أقل القليل •

في حزيران عام ١٩٦٧ حلت بالعرب نكبة جسيمة هي تلك التي عرفت باسم « نكبة حزيران » • وقد اهتزت نفوس الستينيين لهذه النكبة من الأعماق ، فامتلاوا غيظاً وحنقاً ، وانعكس ذلك بوضوح على كتاباتهم وعلاقاتهم ومواقفهم الثقافية والسياسية • وقد أثبتت هذه النكبة بشكل ملموس عجز الأنظمة العربية الحاكمة وافلاسها وبؤس ادعاءاتها ، فتحركت في أثر ذلك موجة عارمة من المراجعة والنقد شملت الأفراد مثلما شملت المؤسسات والأنظمة والأحزاب ، ولم يقتصر ذلك على البرامج والسياسات والمواقف ، بل شمل التراث الفكري والأخلاقي • ولعل خير ما يعبر عن منطق هذه الموجة ومزاجها على المستوى الثقافي كتاب صادق جلال العظم المعروف بعنوان « النقد الذاتي بعد الهزيمة » • هذا الكتاب الذي تداولته الأيدي باهتمام كبير مثلما تداولت كتابه الآخر المعروف « نقد الفكر الديني » •

ولم يكن العراق مستثنى من ذلك • فقد احتدم فيه المناخ السياسي والثقافي ، وخرجت الأحزاب من الأوكار الى الشوارع ،

فاضطرت السلطة الى إرخاء قبضتها والتعامل مع أحاسيس الشعب ونشاط الأحزاب بصبر ومرونة .

ولسنا نبالغ إذا قلنا ان كتابات الأدباء والمثقفين الستينيين قد لعبت ، في هذه الفترة ، دوراً إيجابياً مهماً . فقد استثمر الستينيون مرونة السلطة وارتخاء قبضتها في ترويج كتابات نقدية استهدفت فساد أجهزة الدولة وتفشي الرشوة فيها ، مثلما استهدفت إخراج السلطة في موقفها المتراخي من النشاطات التجسسية ومن شركات النفط الاحتكارية . وتحت غطاء التعميم الذي تنطوي عليه عبارة « الأنظمة العربية » كان النقد يوجه الى النظام نفسه بذكاء وبراعة .

غير أن هذا كله لم يله الستينيين عن أهدافهم الأدبية والفنية . إذ استمرت الصفحات الأدبية في الصدور بالروحانية نفسها ، بل لعلها الآن قد زادت نضجاً وخبرة وأصبحت أوسع نفوذاً وتأثيراً ، ولكن الى حين !

كان هذا كله يتم في صحف أهلية كانت متخلفة فتطورت ، وبأثرة فراجت ، وزادت وارداتها من دون أن تزداد نفقاتها زيادة كبيرة ، وكان هذا موضع رضا أصحابها وترحيبهم ، ودافعاً للتشبث بمن يعمل في صحفهم .

ولكننا سنرى ان السلطة ستكتشف ، بعد حين ، خطر هذه الصحف ، وتأثير هذه الكتابات ، وستحاول الضغط على أصحاب الصحف لخراجهم من الصفحات الأدبية ، ثم ستضطر الى إلغاء امتيازات الصحف جميعاً ، وتأسيس مؤسسة رسمية عامة

للصحافة ، تستوعب جميع العاملين في الصحافة الأهلية ، بغية
تسخير الصحف والصحفيين لخدمة أهدافها •

وفي الفترة نفسها بدت لنا مقهى البلدية كمريض يلفظ أشأسه
الأخيرة ، فخرجت مجموعة من الستينيين من عتمتها الى ضوء
مقهى البرلمان ، وخرجت مجموعة أخرى الى مقهى « حسن
عجمي » بينما ظلت مجموعة ثالثة تتردد على مقهى « ليالي السمر »
أو تنزوي في « مقهى المعقدين » !

مقهى البرلمان

كنت من أوائل الذين غادروا مقهى البلدية الى مقهى آخر
هو مقهى البرلمان •

كانت هذه المقهى في شارع الرشيد ، مقابل جامع الحيدرخانة،
وتحولت فيما بعد الى مطعم متواضع لا تعرف درجته ، ثم الى
دكاكين تبيع بضائع متنوعة •

كانت البرلمان تختلف عن مقهى البلدية بأنها أصغر مساحة،
وأوفر نوراً ، بل هي نيرة طوال النهار ، لا يفصلها عن شارع
الرشيد سوى حواجز زجاجية لا تحجب داخلها عن خارجها ولا
خارجها عن داخلها ، حتى بدت وكأنها جزء من الشارع •

أول عهدي بهذه المقهى يعود الى أوائل عام ١٩٦٤ • فقد
كانت مكاناً يلتقي فيه بعض من تربطني بهم علاقات سياسية
خاصة ، وكنت آتي إليها كما يأتي سواي ، ثم تركتها حين أصبحت
مباءة للمخبرين •

حين عدت الى المقهى ثانية كان روادها الأساسيون قتيافاً

اتخذوا منها مقراً لفريق رياضي ، وتجمعاً لبعض لاعبي الشطرنج ،
وقرأ من الموظفين المتقاعدين ، وعدداً قليلاً ممن اشتغلوا بالأدب
في عقود سابقة ، وعابري سبيل يقضون فيها وقتاً محدوداً ثم
يمضون .

كنا قليلين في البداية . ولكن ما لبث العدد أن كبر بأدباء
يترددون على المقهى بشكل ثابت ، وآخرين يفدون عليها من
المحافظات مرة أو أكثر كل شهر .

لقد اخترنا صباح الجمعة موعداً للقاء اسبوعي ثابت : أنا
وخالد علي مصطفى وعبدالرحمن الربيعي وغازي العبادي وخالد
حبيب الراوي وخضير عبدالأمير وموفق خضر ، وكنا من روادها
الثابتين . ثم ما لبث أن انضم إلينا طراد الكبيسي ويوسف
الحيدري وعبدالرحيم الغزوي ومحمد عبدالمجيد ويوسف
نمر ذياب .

وكان ثمة آخرون لا يفضلون مقهى على مقهى ، فهم يرتادون
جميع المقاهي ، ويقضون وقتاً هنا ووقتاً هناك ، ولكنهم
لا يستغنون عن برلمان صباح الجمعة . ومن هؤلاء عبدالستار
ناصر وأحمد خلف وكاظم جهاد وجان دمو وغيرهم .

أما الذين يترددون على المقهى في أسابيع متباعدة فأذكر منهم
حميد سعيد ، وموسى كريدي ، وحميد المطبعي ، وماجد
السامرائي ، وسليمان البكري ، وشريف الربيعي ، وفهد
الأسدي وموسى العبيدي وغيرهم .

ولم يكن عبدالأمير الحصري الذي اختار مقهى حسن

عجبي مقرأً له يعفينا من إطالة تطول إذا كان مفلساً ، وتقصّر حين
يعمر جيبه بأكثر من دينار •

وقد يطل علينا عبد الجبار داود البصري ، قبل وفوده على
مكتبات شارع المنتبي وسوق السراي أو بعده ، ولكن إطلالته
تبقى قصيرة متحفظة •

وهكذا انسحبت وجوه من مقاهي شارع الرشيد وجدّت
وجوه • ولكن عدد الوافدين على مقهى البرلمان كان يزدد باطراد،
فينضم الى روادها : ياسين طه حافظ ، وفوزي كريم ، ومنذر
الجبوري ، وعلي الياصري ، وياسين النصير ، وحيد الخاقاني
ورزاق إبراهيم حسن ، وغيرهم ممن لا أتذكرهم •

كانت جمعات العطلة الصيفية أحفل الأيام بالأدباء • فكثير
منهم كان يعمل في مجال التعليم ، وكانت العطلة تحرره من
التزامات عمله فلا يتأخر عن جمعة البرلمان ، لا سيما أدباء
المحافظات الذين كانوا يستثمرون العطلة بالوفود على بغداد
والالتقاء بأدبائها وتوطيد علاقاتهم بهم وحمل تواجدهم اليهم
لنشرها في الصحف التي يعملون فيها •

استمر ترددي على مقهى البرلمان عقداً من السنوات تبلورت
خلاله شخصية الجيل واتضحت مفهوماته الشعرية ، وتعددت
دواوينه ، وتكاثرت كتاباته في الصحف والمجلات ، وصار الظاهرة
الأكثر بروزاً في الحياة الأدبية ، وأصبح مصطلح الأجيال الشعرية
مصطلحاً جارياً يرتكز الى أفق نظري محدد كتب فيه بعض
الشعراء ، وبعض النقاد الذين ظهروا الى جانبهم • وقد انعكس

هذا كله على الحياة الأدبية ومنابرها وحركتها اليومية، إذ تصدر
الستينيون هذه الحركة ، وبثوا فيها حيوية كانت قد فارقها منذ
سنوات ، وأدخلوا إليها مفهومات جديدة ، وتقاليد جديدة ،
وأسسوا لها علاقات جديدة ، وهذا على الرغم مما واجهوه من
مقاومة وصلت في كثير من الأحيان حد التآلب والايقاع، ناهيك
عن المضايقة والسخرية والتشنيع .

لقد كان هذا صراعاً طبيعياً يخوضه جيل جديد بابداعه
ومفهوماته ، وقد حسم جيلنا هذا الصراع لصالحه ، وذلك بفرضه
وجوده ، وشيوع انتاجه الأدبي ، وسيادة مفهوماته ، وتنحي
انتاج الأطراف الأخرى ومفهوماتها ، وتراجع أدوارها في الحياة
الثقافية ومؤسساتها القديمة والجديدة ، وقد ساعد قيام ثورة
١٧ - ٣٠ تموز عام ١٩٦٨ على ذلك الى حد كبير .

فمنذ أوائل هذه الفترة (مايس ١٩٦٨) توليت مسؤولية
تحرير صفحات مجلة « ألف باء » الثقافية ، وتولى المرحوم موفق
خضر إعداد زاوية القصة القصيرة فيها .

ومنذ أيلول ١٩٦٨ تحولت « الكلمة » من « حلقات أدبية »
متوقفة ، أو مهددة بالتوقف ، الى مجلة شهرية .

وفي مايس ١٩٦٩ صدر العدد الأول من مجلة « شعر ٦٩ »
الشهرية يصدرها « البيان الشعري » . وقد استمرت المجلة في
الصدور حتى العدد الرابع (أيلول ١٩٦٩) .

وابتداء من أواخر عام ١٩٦٩ جرى تغيير جوهري في أجهزة
وزارة الثقافة والاعلام وانتقل الى العمل فيها عدد من الأدباء

الستينيين منهم : حميد سعيد وعبد الأمير معلة وموسى كريدي
ومندر الجبوري ومحمد مبارك وكاتب هذه السطور .

وفي اثر ذلك توليت رئاسة تحرير مجلة « المثقف العربي »
التي كانت قد أصدرتها الوزارة وتعثرت مسيرتها . وقد شاركني
العمل في المجلة ، منذ أواخر ١٩٦٩ حتى آذار ١٩٧٢ كل من
عبد الأمير معلة ومحمد مبارك . فاستقطبت عدداً كبيراً من الأدباء ،
وأصدرت أعداداً خاصة مهمة ، وكان شعارها أن تكون « مجلة
الفكر العربي التقدمي والأدب الجديد » .

وفي الفترة نفسها تولى حميد سعيد مديرية التأليف
والترجمة والنشر فنفتح فيها روحاً جديدة شابة انعكست على
إصداراتها من الكتب المؤلفة والمترجمة شكلاً ومضموناً . ف لأول
مرة في تاريخ هذه المديرية شرعت في إصدار دواوين تمثل الشعر
الحديث في العراق والوطن العربي ، واتفقت مع بعض الفنانين
على رسم أغلفتها ، وتعاقدت مع بعض المترجمين لترجمة كتب
معينة . وكان إصدارها كتاب « الدادائية بين الأمس واليوم »
لعلي الشوك دليلاً ملموساً على نوع التحول الذي حدث في
إصداراتها . غير ان حميد سعيد لم يلبث أن ثقل (١٩٧٢) للعمل
مستشاراً صحفياً في سفارة العراق في مدريد ، ومنها الى سفارة
العراق في الرباط ، ولم يعد إلا في آذار عام ١٩٧٧ ليتأسس تحرير
مجلة « الأقلام » .

وتحت ضغط تحولات الواقع الأدبي جرى في تلك الفترة
تطور جذري على مجلة الأقلام ، فتغيرت هيئة تحريرها ، وتعاون

على إصدارها خمسينيون هم : عبد الجبار داود البصري
وعبدالرزاق عبدالواحد وسعدي يوسف ، وستينيون هم : موسى
كريدي ومنذر الجبوري .

وإذا كنت قد تخلت عن تحرير الصفحات الثقافية في مجلة
ألف باء عام ١٩٧٠ بناء على خلاف بيني وبين رئيس تحريرها
السيد عبد الجبار الشطب ، فقد عدت إليها رئيساً للتحرير في آذار
عام ١٩٧٢ وكان فاضل العزاوي سكرتيراً للتحرير ، ومن محرريها
فوزي كريم وجيل حيدر ونيل ياسين .

وقد أوليت صفحات « ألف باء » الثقافية اهتماماً خاصاً
وأسندت تحريرها الى كل من مالك المطلي وفوزي كريم ، بينما
كان المرحوم موفق خضر مستمراً في تحرير صفحتي القصة
القصيرة . ولم يمض وقت طويل حتى استدرجت عبدالمطلب
محمود ومرشد الزبيدي وغالب فاضل (المطلي) الى العمل
محررين في المجلة وساعدت محمد شاكر السبع في الانتقال إليها .
أما عبدالأمير معة فلم يلبث أن انتقل الى العمل في جريدة
الثورة ، وأنيط به الاشراف على قسمها الثقافي ، واصدار صفحتها
الأدبية الاسبوعية التي استقطبت العديد من الكتاب ، ومنهم
فتيان يتطلعون الى خوض مغامرة الكتابة كخزعل الماجدي ورعد
عبدالقادر وصفاء صنگور وغيرهم .

وفي الفترة نفسها أُسس اتحاد جديد للأدباء ، وشرع
بتنظيم أماس أدبية واصدار مجلة « الأديب المعاصر » ، وتحول
الى مقر ليلي للأدباء . وقد كان للمستينيين دور أساس ، بل الدور

الأساس ، في تأسيس الاتحاد وإدارة فعالياته وقيادة لجانه العاملة • وقد كنت وحيد سعيد عضوين في أولى هيئاته الادارية ، وأصبحت رئيس لجنة قبول الأعضاء فيه ، وأصبح حميد سعيد سكرتير تحرير المجلة وأنا وخالد علي مصطفى وطراد الكبسي وياسين النصير وفاضل ثامر أعضاء في هيئة التحرير • وبعد ذلك بقليل تألفت جبهة وطنية بين الأحزاب السياسية في البلاد ، فظهرت صحف ومجلات جديدة ، وصفحات ثقافية جديدة ، صارت تستقطب الأدباء على أساس سياسي لغايات سياسية ، حتى كادت السياسة أن تستوعب الأدب وتجيّره لخدمتها ، لولا اصرار أغلب الستينيين على التمييز بين ما هو أدبي وما هو سياسي ، والحفاظ على مستويات متباينة من التوازن •

وخلال هذه السنوات عاودت الكتابة أسماء كانت قد انسحبت من عالمها وانزوت في زوايا متباعدة ، ومن هؤلاء: محمد سعيد الصغار وياسين النصير وصادق الصائغ وفاضل ثامر وغيرهم ، بينما أثر آخرون الرحيل الى خارج العراق لأسباب ودوافع شتى ومنهم : سرگون بولص ، وعبدالقادر الجنابي ، وشريف الربيعي ، ومؤيد الراوي ، وفوزي كريم ، وبدأت ، في مقابل ذلك ، أسماء جديدة لأدباء أصغر سنًا بالظهور ، أدباء كانوا يحتكون بنا في المقاهي ، ويزوروننا في مقرات الصحف التي نعمل فيها ، ويطلعوننا على نتاجاتهم التي يكتبون لنختار ما هو صالح للنشر •

في السابع من نيسان عام ١٩٧٧ نقلت الى العمل في سفارة العراق في باريس مستشاراً صحفياً ومديراً للمركز الثقافي العراقي هناك . وقد كنت قبل ذلك رئيس هيئة تحرير المجلات الثقافية (الأعلام ، والمورد ، والتراث الشعبي) ورئيس تحرير مجلة الأعلام . وكان القاص عبدالرحمن مجيد الربيعي سكرتير تحرير هذه المجلة ، وكان محرروها : الشاعر الفلسطيني خيري منصور ، والشاعر علي جعفر العلق ، ثم انضم إليهم كل من الناقد طراد الكبيسي والكاتب الأردني المرحوم غالب هلسا ، والكاتبة المصرية زينب منتصر .

لم يستمر عملي في « الأعلام » أكثر من عشرة أشهر، ولكننا حققنا خلال هذه الفترة نقلة نوعية في المجلة ، فزاد الاقبال عليها، وزدنا المطبوع منها حتى بلغ ستة عشر ألف نسخة من دون مرجوع يذكر .

انقطعت صلتني المباشرة بالوسط الستيني خلال فترة عملي في باريس . ولكنني كنت أتابع من هناك ما تنشره الصحف والمجلات ، وأتلقف ما تصدره المطابع ، وأراقب من بعيد تطورات الوضع الثقافي ، وتنقلات بعض الأدباء في المؤسسات الثقافية^(١) . وكنت أنشر من حين إلى آخر بعض قصائدي الجديدة في الأعلام، وأرسل بعض المقالات إليها والى مجلة الطليعة الأدبية وجريدتي الثورة والجمهورية .

(١) انتقل خلال هذه الفترة عدد جديد من الستينيين للعمل في المؤسسات الثقافية بينهم : المرحوم موفق خضر ، وياسين طه حافظ ، وخضير عبدالامير .

وقد بذلت ، أثناء ذلك ، جهداً مضمياً في تعلم اللغة الفرنسية، وقراءة الشعراء الفرنسيين بلغتهم الأصلية ، واقتناء ما أمكنني اقتناؤه من مجموعات شعرية وانطولوجيات وغيرها . وقد كتبت خلال هذه الفترة الجزء الأكبر من ديوان « الأسئلة » ونشر الديوان أثناء وجودي في باريس . كذلك أنجزت الجزء الأكبر من ديوان « الزوال » الذي نشر بعد عودتي من باريس بشهور .

عدت من باريس في ١٩٨٠/٦/٣٠ وفي اليوم التالي ١٩٨٠/٧/١ باشرت عملي الجديد مديراً عاماً لدائرة الشؤون الثقافية . وعلى الرغم مما ترتب عليّ من التزامات جديدة في هذا العمل ، ومن تزايد هذه الالتزامات في أثر العدوان الإيراني على العراق ، رحت أتردد على مقهى البرلمان من جديد ، وأحرص على حضور لقاءات الجمعة . غير أن وجوهاً كثيرة كانت قد غابت وجدّت عليها وجوه أخرى ، بينما الوجوه الأساسية (موسى كريدي ، وخالد علي مصطفى ، ومالك المطلبي ، ويوسف نمر ذياب ، ومنذر الجبوري) بقيت تتردد عليها . ولكن لقاءات الجمعة كانت قد فقدت جانباً كبيراً من حيويتها القديمة ، وضمير هدفها الأدبي ، وتحولت الى لقاءات روتينية لا غنى فيها . ومع ذلك واطّلت عليها الى أن عينت رئيساً لمجلس إدارة «دار الجماهير للصحافة» ورئيساً لتحرير جريدة الجمهورية ، وكان ذلك نقطة تحول جديد في حياتي الأدبية^(٢) .

(٢) باشرت العمل في دار الجماهير للصحافة بتاريخ ١٩٨٢/٤/٧ وبقيت فيه حتى ١٩٩٠/٩/٢ .

مقهى ياسين

حين غادرنا مقهى البلدية الى مقهى البرلمان شعرنا بالحاجة الى مقهى أخرى نلتقي فيها ليلاً . فلقاء الجمعة الاسبوعي في البرلمان لم يكن يكفي ، وثمة الكثير مما يجب أن يقال أو يناقش أو ينجز .

كانت حركة الأدب قد بلغت ذروة عالية في النشاط ، وأصبح عدد المشاركين فيها والمهتمين بشؤونها كبيراً جداً ، بينهم فنانون تشكيليون وصحفيون وهواة هامشيون . وكان بالأدباء عطش الى القول والسماع لا حدود له ، فكان لا بد من لقاءات يومية تروي هذا العطش ، وتلبي حاجة الأدباء ، لا سيما حين اتجهت النية نحو تأسيس اتحاد جديد للأدباء^(٢) .

في البداية ذهبت طلائع منا الى « مقهى إبراهيم » في مدخل شارع أبي نؤاس ، فترددت عليها عدة أيام ، ولكننا لم نأثف معها ، ولا مع جماعة « مقهى ليالي السمرة » التي سبقتنا اليها ، ولذا فكرنا بمقهى أخرى ، ووقع اختيارنا على « مقهى ياسين » . لا أتذكر الآن من اقترح هذه المقهى ، ربما كان غازي العبادي أو صديقنا محمد شاكر حميد ، ولكننا وجدنا أنفسنا نتردد عليها بعد أيام .

لم نكن ندري في حينه أن هذه المقهى كانت مأوى من مأوي الجيل الذي سبقنا . فقد كنا ما نزال صغاراً ، ولم يكن أكبرنا قد تخطى عتبة الدراسة الابتدائية ، يوم بدأ شعراء ذلك الجيل

(٢) بدأت اتصالات سرية لتأسيس الاتحاد في أواخر عام ١٩٦٧ .

وكتابه ورساموه بالتردد عليها • كان ذلك في السنوات (١٩٥١-١٩٥٤) كما يذكر الفنان شاكر حسن آل سعيد^(٤) ، وقد مضى على ذلك أكثر من خمسة عشر عاماً •

كانت مقهى ياسين مقهى واسعة تتكون من قسمين ، شتوي وصيفي ، لا يفصل بينهما سوى حاجز من خشب وزجاج • ولقد كنا نفضل القسم الصيفي على القسم الشتوي • فالقسم الشتوي يكتظ بضوء لابعي «البليارد» ومشاحناتهم ، أما القسم الصيفي ففضاء واسع يطل على شارع أبي قواس تزينه شجرة جميلة من أشجار السدر • ولذا كنا نفضل الجلوس فيه ، ونصبر على برودة ليالي الربيع والخريف تقادياً لتلك الضوضاء •

كنت وخالد علي مصطفى وغازي العبادي ، وصديقنا محمد شاكر ، رواد المقهى الأوائل من أدباء جيلنا ، ثم انضم إلينا بعد شهر موسى كريدي وفاضل العزاوي ، ولكن سرعان ما بدأ آخرون يرتادونها معنا أو يطلون عليها : مالك المطلبي ، وفوزي كريم ، وعبدالستار ناصر ، وأحمد خلف ، وعبدالقادر الجنابي ، وعبدالقادر العزاوي ، وحמיד الخاقاني ، وغيرهم ، حتى أصبحت ، فيما بعد ، مقراً أساسياً ، ترتاده أو تطل عليه غالبية الأدباء العظمى •

كنت قد اشتريت ، يومئذ ، سيارة صغيرة من نوع (فولكس واغن) وتميزت بهذا على كل أدباء جيلنا المفلسين ! وكانت هذه

(٤) راجع مقالته « دهان البيلسان السحري » . مجلة الاقلام / العدد ٣-٤ / السنة ٢٧ / آذار - نيسان ١٩٩٢ •

السيارة تقلنا يوماً من مكاتب مجلة ألف باء القريبة من الباب الشرقي الى شارع أبي ثواس حيث مقهى ياسين • بل ان مكاتب مجلة ألف باء نفسها تحولت الى مقر أدبي منذ صدور عددها الأول في مايس ١٩٦٨ • ولكن هذا المقر كان يغلق أبوابه بعد الساعة الثامنة مساءً ، وكان لا بد لنا من مقر آخر للسهرة !

كنت وخالد وفاضل محررين في المجلة ، نلتقي فيها يوماً ، ثم نتقل منها ، مع من يرافقنا حينئذ ، الى مقهى ياسين ، حيث نجد محمد شاكر وغازي العبادي وموسى كريدي وغيرهم في انتظارنا •

كانت أغلب أحداثنا ومناقشاتنا تدور حول الشعر ومفهوماته ، والشعراء وشؤونهم ، وكان هذا يزعج القصاصين أحياناً ، ويدعو صديقنا غازي العبادي الى استعجال موعد الذهاب الى السينما !

الذهاب الى السينما • أجل • فقد أصبح هذا طقساً من طقوسنا التي نحرص على أدائها ، بل نؤديها بلهفة ، أنا وفاضل وغازي وموسى يوماً ، وخالد علي مصطفى في معظم الأحيان ، لا سيما حين تكون ثمة أفلام تستحق المشاهدة ، وأي الأفلام لا يستحق المشاهدة إذا كانت جميعها من أفلام الكابوبوي وأفلام الجريمة والرب ؟!

مزاج ! كنا نبدأ بسينما سميراميس ، وهي يومئذ أحدث السينمات وأكثرها حرصاً على تقديم أفلام جديدة ، وننتهي بسينما الرصافي ، وهي أكثر السينمات تدنياً في مستوى أفلامها

ومستوى جمهورها ! وهكذا كنا نشاهد الأفلام ، حديثة وقديمة ،
كاملة وفاصلة ، جيدة ورديفة ! ألم أقل انه مزاج ؟!

في مقهى ياسين هذه تبلورت عندي فكرة إصدار مجلة
شعرية وافقت مع خالد على تنفيذها • وفي المقهى ذاتها نوقشت
تفاصيل إصدار مجلة « شعر ٦٩ » حين قرّر قرار إصدارها، وفيها
أيضاً ، في مقهى ياسين ، وقعنا البيان الشعري ، وتداولنا حول
أصدائه ، وكيفيات الردّ على منتقديه •

لقد تصاعدت حماسنا يومئذ الى أقصاها ، فلم لا تكون
للشعر مجلة في العراق ؟ اللبنانيون أصدروا مجلة شعرية ،
والتونسيون أيضاً ، والمصريون ، فلماذا لا تكون لنا ، نحن
العراقيين ، مجلة شعرية ، تعبر عن واقع حركة الشعر الجديد ؟
في الفترة التي عرّضت فيها على إصدار مثل هذه المجلة ،
كانت « الكلمة » ما تزال متنوعة من الصدور ، ومجلة الأقلام
على الحال الذي كانت عليه ، وقد أصبحت المساحات المخصصة
للأدباء الشباب أضيق من ذي قبل ، فكان لا بد من متنفسات
جديدة ومنابر أخرى •

كان ثمة فراغ نما فيه هذا الطموح ، وازدهر في ظل
المناقشات اليومية التي كنا نجريها في مختلف شؤون الأدب
وشجونه • وزيادة على ذلك ، كان عودنا قد صلب ، وكانت خبرتنا
الصحفية قد اتسعت ، ونضجت معها أفكارنا وتبلورت رؤانا ،
وأمدتنا ثورة ١٧ - ٣٠ تموز ١٩٦٨ بطموحات جديدة ، فكان
تفكيرنا في إصدار مجلة شعرية يسير في سياق منطقي معقول ،

وكانت مقهى ياسين المسرح الذي ازدهر على خشبته هذا التفكير.
 كانت مقهى البرلمان ، كمقهى البلدية ، أرضاً محايدة يلتقي
 عليها جميع الأدباء الستينيين ، بمختلف حساسياتهم ، وانتماءاتهم ،
 ونزعاتهم ، وأمزجتهم ، أما مقهى ياسين فكانت شيئاً آخر ، كانت
 أكثر خصوصية ، كانت مقهاي ومقهى خالد وغازي وفاضل
 وموسى ، وكان الآخرون ، (ربما كل الآخرين ، باستثناء مؤيد
 الراوي) يترددون علينا يومياً ، أو في بعض الأيام ، ويقضون معنا
 وقتاً يطول أو يقصر ، أو يكتفون باطلالة يقولون خلالها
 ما يريدون وهم وقوف !

في ربيع عام ١٩٧٠ فوجئت بأحد الكرخيين وقد افتتح مقهى
 صيفية قبالة مقهى ياسين سماها « البيضاء » .

إنه أحمد ، المعروف في الكرخ بـ « أحمد بجم » . كانت
 « البيضاء » بحاجة الى زبائن دائمين يجذبون إليها العابرين
 فاقترح أحمد ، على صديقنا المشترك محمد شاكر ، أن تنتقل
 « الجماعة » الى مقهاه ، فاستحسننا الاقتراح وعملنا به ، فأصبحت
 « البيضاء » مقرنا الصيفي .

وقد توافد على هذه المقهى جميع من كان يتوافد على مقهى
 ياسين ، ولكننا لم ننظر إليها إلا بصفتها « فرعاً » نرتاده أربعة
 أشهر أو خمسة ، لنعود بعدها الى « الأصل » .. الى مقهى
 ياسين .

بل ان بعضنا لم يكن يتردد في بعض الأيام عن الوفود على
 مقهى ياسين قبل وفوده على « البيضاء » ، وقد يعجبه أن يكرر

في الحضور تحقيقاً لهذا الهدف • فقد كانت علاقتنا بمقهى ياسين أوثق وأوطد • كنا نشعر بأنها تنتمي إلينا ، وانها أوثق صلة بالأدباء من سواهم ، وبهذا أصبحت مقراً رئيسياً من مقراتنا •

قلت : مقراتنا • أجل فيومئذ راحت المقرات تتشكل من جديد : رئيسية وفرعية ، عامة وخاصة • فمقر عام رئيسي في وزارة الثقافة والاعلام حيث مديرية التأليف والترجمة والنشر ومقر مجلتي الأقلام والمثقف العربي • ومقر عام رئيسي آخر في مجلة ألف باء حيث يعمل عدد مرموق من الأدباء ، وآخر في مبنى اتحاد الأدباء الذي أعيد تأسيسه ، ومقر خاص رئيسي في مقهى المعقدين ، ومقر خاص رئيسي في مقهى ياسين ، ومقرات فرعية خاصة في الصحف اليومية وأقسامها الثقافية • وهذه كلها ملتقيات يومية ، إلا مقهى البرلمان ، فقد بقيت ملتقى اسبوعياً ، وبقيت أرضاً محايدة يتوافد عليها الجميع ، وإن كان رواد مقهى ياسين هم الأصل والأساس فيها •

مقهى المعقدين

ترددت أكثر من مرة قبل الكتابة عن « مقهى المعقدين » • وسبب هذا التردد خشية الوقوع في الخطأ أو المبالغة • ذلك ان معلوماتي عن هذه المقهى سماعية أكثر منها عيانية • فلم أكن من المترددين عليها ، ولا العارفين بأجوائها • وكات صلتي بأهم روادها فاترة في أغلب الأحوال ، وسبب ذلك اختلافاتنا الايديولوجية والمزاجية • ولكنني قررت أخيراً أن أكتب ما أكتب عنها ، ليكون هذا الكتاب أكثر اكتمالاً ، لا سيما وهو قد أتى

على ذكرها في مواضع كثيرة (٥) .

هي مقهى صغيرة تقع في أول فرع من الفروع الممتدة بين شارع أبي ثواس وشارع السعدون من جهة ساحة التحرير . أما روادها فأناس بسطاء هم أقرب الى حياة التعطل منهم الى حياة العمل .

وأحسب أن ليس هناك من يعرف من أطلق عليها هذه « البيضاء » بحاجة الى زبائن دائمين يجتذبون إليها العابرين التسمية الطريفة . يقول بعضهم أن موسى العبيدي هو من أطلق عليها هذه التسمية . وأغلب ظني أنها أطلقت من قبل أشخاص من خارج الوسط الأدبي ، ولكن لهم صلات بالأدباء . ذلك أنهم حين عرفوا زملاءنا هؤلاء لم يرتاحوا الى عزلتهم ولا الى أساليبهم في الحديث والتصرف . ويبدو أن التسمية قد راقّت لأدباء معينين فروجوها ، ووجدوا فيها مادة للتشفي من روادها الذين يخالفونهم الرأي والمزاج ويبادلونهم الجفاء والنفور . ومهما يكن فقد راجت التسمية ، وغلبت على ما سواها ، حتى صارت المقهى لا تعرف إلا بها .

كان أبرز رواد هذه المقهى مؤيد الراوي وعبدالرحمن طهمازي وأنور الغساني وإبراهيم زاير ومنعم حسن وعبدالقادر الجنابي وفالح عبد الجبار وغيرهم . وكان يتردد عليها شريف الربيعي وجليل حيدر ورياض قاسم وجان دمو وسواهم . وثمة آخرون كانوا يقصدونها إذا ما أرادوا اللقاء ببعض من ذكرنا ،

(١) جميع ما جاء هنا عن « مقهى المعقدين » قابل للتعديل إن كان لدى غيرنا ما ينفيه أو يدحضه .

سواء جاؤوها من داخل بغداد أم من خارجها •

ويمكن القول ان رواد هذه المقهى من الستينين كانوا ، أصلاً ، رواد مقهى ليالي السمر قرب سينما الخيام • وأحسب أنهم قد انتقلوا إليها بعد أن ألقت السلطات العارفية القبض على عدد منهم ، لأنها وجدت ، على ما قيل ، غرابة في أطوارهم وشبهة في تصرفاتهم ، ولكنها أطلقت سراحهم في الليلة نفسها بعد تحقيق طريف قصير ، حين رأت فيهم أدباء لا يضررون ولا ينفعون !

والحق أن غالبية هؤلاء كانت توحى لمن هو خارجها بأنها تتعاطى أسراراً خاصة تنطوي عليها ولا ترغب في من يدس أنفه فيها • وأظن أن تعلق بعض أفرادها بفكرة « الكفاح المسلح » واتصاله ببعض التنظيمات المنشقة واتخاذ سمة المفكر ، كان كل ، أو أهم ، ما لديها من الأسرار • ولعلي لا أخطئ إذا أضفت أن هذا ما شجع أغلبهم على الاتصال ببعض المنظمات الفلسطينية وزيّن لهم فكرة الرحيل الى خارج العراق ، والعمل في صحافتها في لبنان • وهكذا رحل أغلبهم ، وجرب الرحيل منهم من جرب ، وتردد منهم من تردد •

ولقد قيل عن بعضهم انه كان يتعاطى عقاقير مخدرة ، وأيّد لي هذا بعض من كان على صلة بهم ، غير أن هذا أمر لا أستطيع أن أوكدّه أو أنفيه •

ومهما يكن الحال ، فإن هذه المجموعة كانت أميل الى الانطواء على ذاتها ، والتحفّظ إزاء غيرها ، ولعل هذا ما دعا الى تسمية مقهاها بـ « مقهى المعقدين » •

غير أن الأهم من هذا كله ما كان لبعض أفرادها ، لا سيما

أنور الغساني ومؤيد الراوي وعبدالرحمن طهمازي ، من أدوار ملموسة مهمة في الحركة الستينية ، وفي مقدمتها دور الغساني في تحرير ملحق جريدة الجمهورية ، ودور الراوي في تحرير صفحة « الانسان - الفكر » في جريدة النصر^(١) . وربما كان دور عبدالرحمن طهمازي أهم من ذلك وأكثر امتداداً . فهو أهم شاعر في تلك المجموعة ، وأكثرهم عناية بالكتابة حول الشعر وقضاياها ، وهو يشد عنهم باهتمامه بالتراث وحسن اطلاعه عليه .

وعلى الرغم من عدم اطلاعي على طبيعة الحوارات التي كانت تجري داخل هذه المجموعة ، فاني أرجح انها كانت سياسية وفكرية في أغلبها . وقد أجازف إذا ما قلت ان المجموعة هذه أسهمت ، بوجه عام ، في تعزيز النزعات الراديكالية داخل الحركة الستينية ، ولكن هذا ما أظنه^(٢) .

(١) سنأتي على إيضاح ذلك في ما يلي من الكتاب .

(٢) هناك مقام آخر ورد لنا ذكر عابر ، أو لم يرد ذكرها على الإطلاق ، وذلك لقلة أهميتها ، وضعف دورها . ومن هذه المقامي : مقبى حسين عجمي ، ومقبى « عارف أغا » ومقبى ليالي السمر وغيرها .

التجمعات

لم تنشأ في الستينات جماعات أدبية بالمعنى المعروف ، على الرغم من أن الظروف الموضوعية كانت مواتية لنشوتها . ذلك أن الأدباء الستينيين كانوا موزعين بين اتجاهين ايديولوجيين رئيسيين ، وكان كل اتجاه منهما يشكل موجهاً خارجياً قوياً يملئ مفهومات تعارض مفهومات يملئها الاتجاه الآخر . وكان أصحاب كل اتجاه يجدون لهم مكاناً لا يرتاده الآخرون إلاّ لماماً ، فهؤلاء يمشون عادة الى جمعية الكتاب والمؤلفين ، وأولئك يمشون عادة الى مقهى ليالي السمر . ثم ظهرت صفحات أدبية في الصحف اليومية والاسبوعية يشرف على تحريرها أدباء بعضهم من هذا الاتجاه وبعضهم من ذاك ، وكان يمكن أن تكون هذه الصفحة أو تلك منبراً لجماعة تميز نفسها عن غيرها . ومع هذا كله غلب الهم الأدبي المشترك على الموقف الايديولوجي ، وأصبح بعض المقاهي (البلدية ، البرلمان) منطقة محايدة تلتقي فيها الأغلبية الساحقة من الأدباء الستينيين ، فتتجاوز على أرضها ، وتزيل ما بينها من سوء فهم ، وتزيح ما قام بين أفرادها من حواجز ، وبذلك تقاربت الاهتمامات والمفاهيم واشترك الجميع في تحقيق المشروعات . حتى إذا ظهرت مجلة « الكلمة » كانت منبراً

للجميع ، يساندونها وينشرون كتاباتهم فيها من دونما رغبة في التحيز أو الاستئثار^(١) .

وعندما صدرت مجلة « شعر ٦٩ » وجابقتها الرجعية الثقافية بحملة مسمومة ، تنكب أدباء من الاتجاهين للدفاع عنها ، وأسف الجميع لألفائها • صحيح أن التميز بين أدباء الاتجاهين ظل قائماً وملموساً ، إلا أنه لم يكن يرمي الى مستوى يدفع الى تشكيل « جماعات » خاصة • حتى من أطلق عليهم اسم « جماعة كركوك » لم يكونوا « جماعة » بالمعنى المعروف عن الجماعات الأدبية ، كما سرى • وكان يمكن لمجلة « شعر ٦٩ » و « البيان الشعري » الذي نشر في عددها الأول أن يكونا « نواة » لجماعة ما ، ولكن هذا لم يحدث ، إذ لم تكن لأحد رغبة في إنشاء « جماعة » وكان مفهوم « الجماعات » نفسه غير محبذ ولا مقبول •

وعلى هذا لا نستطيع أن نستقصي حركة الأدب الستيني في جماعة ، بل نستطيع أن نتابعها بصفاتها حركة واحدة متنوعة ، نشأت نشأة طبيعية عفوية ، وكان لها « مراكز » يلتقي فيها الأدباء لقاءات يومية مستمرة هي المقاهي ، وكانت للأدباء « منابر » يطلّون منها على الحياة الثقافية ويقدمون من خلالها نتاجاتهم ومفهوماتهم هي الصحف والمجلات • وكان كل منهم يحرص على تطوره المستقل ، ويكرس همه لإغناء تجربته الخاصة ، ولم يفكر

(١) بلغني في حينه أن بعض أدباء مقهى المعقدين اتصل بحميد المطيعي ، واقترح عليه أن لا ينشر لحميد سعيد وسامي مهدي أي شيء في مجلة « الكلمة » !!

أي منهم بتأسيس جماعة ، على الرغم من أن فيهم من حاول أن
يجمع حوله مریدین أو معجبین •

أقصى ما يمكن الحديث عنه هنا هو « الصداقات » التي
قد تدخل في تكوينها عوامل ايديولوجية ، أو أدبية ، أو مزاجية ،
كلها أو بعضها ، ولكنها ليست جماعات أدبية ، ولا تحمل طابعها
أو ترقى إليها •

وهكذا يمكن أن يشار الى تجمع جمعية الكتاب والمؤلفين ،
وتجمع مقهى ياسين ، وتجمع مقهى المعقدين ، وتجمع مقهى
« عارف آغا »^(١) ، وكفى •

جماعة كركوك

كلما جرى الحديث عن جيل الستينات تذكر بعض المتحدثين
مجموعة صغيرة من الأدباء يطلق عليهم أحياناً اسم « جماعة
كركوك » فمن هم هؤلاء الأدباء ؟ وهل هم جماعة حقاً ؟
هؤلاء الأدباء هم : فاضل العزاوي ، وأنور الغساني ،
وسرگون بولص ، ومؤيد الراوي ، وجليل القيسي ، وجان دمو ،
وصلاح فائق ، ويوسف الحيدري •

ثمة من يضيف الى هؤلاء ، الأب يوسف سعيد وزهدي
الداودي ، ولكنهما ، في رأينا ، ليسا منهم ، ولم يكن لهما دور
يسوغ حشرهما بينهم •

(١) كان محور هذا التجمع المرحوم عبدالأمير الحصري وخالد
يوسف وآخرون ليس لهم دور ملموس في الحركة الستينية .
وقد تنقل هذا التجمع بين مقهى حسن عجمي ومقهى « عارف
آغا » بحسب ظروف الحصري وقراراته •

لقد جاء أربعة من هؤلاء الكركوكيين الى بغداد في أواسط الستينات وهم : أنور الغساني وسرگون بولص ومؤيد الراوي وجان دمو .

أما فاضل العزاوي فكان قد سبقهم إليها لاكمال دراسته الجامعية ، وقبل أن يتخرج مدرساً للغة الانكليزية أعقل ، وحين خرج من المعتقل في أوائل عام ١٩٦٥ أقام في بغداد حتى رحيله الى خارج العراق .

وأما جليل القيسي فلم يبق في بغداد ، بل رحل الى الولايات المتحدة في مغامرة فريدة ، ولكن رحلته أخفت فعاد الى كركوك نفسها^(١) .

وأما يوسف الحيدري فقد عين معلماً في الحلة ، وظل فيها مدة خمس سنوات ، كان يتردد خلالها على بغداد ، حتى انتقل إليها .

ولكن الأمر يختلف قليلاً بالنسبة لصالح فائق . فهو أصغرهم سنّاً ، وجاء بعدهم الى عالم الأدب ، وقد بقي في كركوك طوال الستينات . وكان يأتي الى بغداد من حين الى آخر حاملاً بعض كتاباته . وهو لم ينتقل الى بغداد إلا في أوائل السبعينات ، ولم يفعل ذلك إلا ليلتمس فيها طريقاً للرحيل .

هؤلاء إذن هم « جماعة كركوك » شعراء وقصاصين وكتاباً . ولكن هذه التسمية ليست من اختيارهم ، فهم لم يطلقوها على أنفسهم ولم يتداولوها . والذين أطلقوا عليهم هذه التسمية هم

(١) قبل اني انه رحل آملاً أن يصيب حظاً في التمثيل في هوليوود !

الآخرون ، هم أدباء بغداد ، وقد أطلقت عليهم عرضاً بعد سنوات، ولم يرد بها أي معنى أدبي ، بل أريدت الإشارة إليهم على سبيل الاختصار . انها من قبيل القول « أدباء بغداد » أو « أدباء البصرة » أو « أدباء الموصل » الخ . تسمية جغرافية فحسب ، لذلك لم ترج ولم توثق .

أما هم من جانبهم فلم تكن صلة بعضهم ببعض صلة قوية في كركوك . وباستثناء العلاقة التي نشأت بين أربعة منهم في أواخر الخمسينات ، لم يكن الآخرون يعرفون الآخرين إلا معرفة عابرة^(١) . ولقد دخلوا عالم الأدب فرادى ، وجاءوا الى بغداد فرادى ، ولم تطلق عليهم تسمية « جماعة كركوك » إلا في بغداد، وبعد مرور سنوات طويلة .

وحين حلّوا في بغداد لم تقم بينهم صلات قوية . صحيح أن فاضل وأنور ومؤيد وسرگون أقاموا في شقة واحدة في البتاوين عام ١٩٦٥ ، ولكنهم سرعان ما تفرقوا وطغى الجفاف على العلاقة بينهم . وأصبحت علاقاتهم بغيرهم أقوى من علاقات بعضهم ببعض . فقد يلتقي أحدهم بالآخر ولكن على نفور ، وقد ينشر أحدهم للآخر ولكن على اضطراب . وإذا حدث ودافع أحدهم عن الآخر (وهذا نادر جداً) فليس حباً به ، بل دفاعاً ضمناً عن نفسه . ففي المعتاد أن يعارض أحدهم الآخر ، وأن

(١) ذكر لنا يوسف الحيدري انه وفاضل العزاوي وسرگون بولص وجليل القيسي كانوا على صلة ببعضهم في أواخر الخمسينات ، وكانوا يلتقون أحياناً في بيته أو في بيت جليل القيسي .

يشكك في موهبته ، ونضج تفكيره ، وربما في مواقفه الفكرية والأدبية . ويبدو أن سبب ذلك اختلاف مواقفهم السياسية . إن هذا ينطبق بصفة أساسية على أهم ثلاثة منهم : فاضل العزاوي وسرگون بولص ومؤيد الراوي . أما الآخرون فأمرهم يختلف في قليل أو كثير .

وخلاصة القول : انهم لم يكونوا على وئام ، ولا كانت بينهم وحدة في المواقف . وكان كل منهم يمارس دوره الأدبي بمعزل عن الآخرين ، حتى وان تطلب الأمر من أحدهم أن يستعين بغيره ، كما كان يفعل جان دمو وصلاح فائق أحياناً. ولذا لا يصح اعتبارهم « جماعة أدبية » بأية درجة من الدرجات .

ولكنهم كانوا ، على الرغم من ذلك ، أبناء بيئة اجتماعية وثقافية واحدة . وكان لهذه البيئة خصائصها ، فأثرت عليهم . فكر كوك مدينة تتعدد فيها القوميات ، وتختلط اللغات . وكر كوك مدينة قحط ، وهي مقر مهم من مقرات استثماره وإدارة عملياته . ولذا كان كل أديب من هؤلاء يعرف أكثر من لغة محلية ، ولكنه لم يكن يتحدث بها خارج كركوك إلا في حالات نادرة وبيئات خاصة . وكان لكل منهم ميل إلى تعلم اللغة الانكليزية ، وله محاولات ، جادة أو مدعية ، في الترجمة عنها ، في مقابل جهله الملموس بالتراث العربي وقوره منه وتعالیه عليه .

في هذه البيئة ، كان كل منهم يشعر بالاغتراب ، وكانت لهذا الاغتراب أسبابه ، تشابهت أم اختلفت ، ولكنها على أية حال أسباب سياسية ، أو عائلية ، أو دراسية . كان في حياة كل منهم

إخفاق أو أكثر في إطار هذه الأسباب • وكانت تغذي إحساسهم باغترابهم هذا قراءات معينة • ولذا لم يكونوا على وفاق مع بيئتهم ، وكان ثمة أكثر من دافع يدفعهم الى الخروج منها والبحث عن أنفسهم خارجها ، ولم يكن الأدب إلا أحدها ، وكان الحل هو الرحيل الى بغداد أو غيرها •

بل لقد ذهب بعضهم الى اتخاذ لقب عربي وما هو بعربي • فهم بين كردي وتركمانى وآثوري ، ومنهم من يجمع نسبين في آن واحد ، أحدهما عن أبيه والآخر عن أمه •

غير أن اغترابهم لم يبرأ في بغداد ، ولم يجدوا في ما كتبوه ونشروه خلاصاً لهم • ولذا كانت هجرتهم من كركوك مجرد مقدمة لهجرة أخرى أبعد منها • ومثلما جاءوا الى بغداد فرادى خرجوا منها فرادى • لقد خرجوا منها كلهم بمن فيهم من عاد إليها مرة أخرى (جان دمو) أو عاد الى كركوك (جليل القيسي) خرجوا منها وكأنهم اتفقوا على أن يخرجوا •

ولكن من لم يتفقوا في كركوك ، ولم ينسجموا في بغداد ، ما كان لهم أن يتفقوا أو ينسجموا في الخارج • لقد ذهبوا شتى بسن فيهم زهدي الداودي والأب يوسف سعيد • ذهب كل منهم في صقع ، وبينه وبين الآخرين ألوف الأميال !

وهكذا يكون الحديث عن جماعة كركوك مجرد حديث عن أفراد بأعيانهم ، عن أدباء متباينين في مواهبهم ، ومستويات ثقافتهم ، وأدوارهم في الحياة الثقافية ، شأنهم في ذلك شأن

غيرهم • فمنهم من كان له دور مهم ، ومنهم من كان له دور هامشي ، ومنهم من لم يكن له دور على الإطلاق ، كل حسب موهبته وفاعليته •

ومع ذلك ، فقد تميزوا عن أدباء سائر المحافظات بنزعة أدبية راديكالية ، أبرز ما فيها الميل الى التغريب وكتابة الشعر المتحرر من الأوزان ، ولهذا في رأينا أسباب هي أسباب اغترابهم نفسها ، زيادة على جهلهم (باستثناء العزاوي) بأوزان الشعر العربي ، وتواضع مستوياتهم التعليمية ، وغربتهم عن التراث العربي •

الفصل الثاني : الصحف والمجلات

حين بدأ الستينيون يخطون خطواتهم الأولى كانت الأبواب تبدو موصدة دوفهم • فلم تكن ثمة نوافذ يطلّون منها سوى صحف يومية أو أسبوعية متخلفة • وكانت مقاليد هذه الصحف في أيدي أناس لا يعطون كبير اهتمام للأدب والثقافة ، ولم تكن ثمة مجلات أدبية متخصصة ، فكيف يمكن لأديب ناشئ أن يجد منفذاً لنتاجه ومنبراً يتحدث منه ؟

كانت ثمة صفحات أدبية أسبوعية في بعض الصحف ولكنها كانت صفحات محنطة لا حركة فيها ولا حياة • وكان ناشرو الصحف يفضلون نشر أية مادة من أي نوع ، لا سيما الاعلان ، على نشر أية مادة أدبية • بل كثيراً ما كانوا يعمدون الى حجب الصفحة كلها ، أو إلغائها ، لسبب أو آخر • ولذا لم تكن ثمة صفحة أدبية مستقرة يتوجه إليها الأديب ويجد فيها ما يشجعه على متابعتها ونشر نتاجه فيها •

بل ان الصحف نفسها لم تكن مستقرة • فكان بعضها يظهر ويختفي قبل أن يكمل عاماً واحداً من عمره • بل ثمة صحف كانت تظهر في المناسبات فقط • وكان أغلب رؤساء التحرير ومساعدتهم الأساسيين من أنصاف المتعلمين ، أو أشباه الأُميين ، وكل عدتهم أنهم تعلقوا ذات مصادفة بعجلة الصحافة فصاروا صحفيين •

ولم تكن الصحف الرسمية أكثر استقراراً من الصحف الأهلية • فهيئات تحريرها كانت تتغير بسرعة ، ولم يكن لبعض رؤساء التحرير معرفة بالعمل الصحفي ولا اكتراث للأدب • وإذا

كان لبعضهم اهتمام ثقافي فهو ينصرف الى حقل آخر لا يقترب به من الأدب أو من التفكير بالأدباء .

في مثل هذا الوسط كان على الستينيين أن يبحثوا عن كوى يطلّون منها ، ولم تنفتح أمامهم كوة إلا وسعوا إليها ، فنشروا حيثما استطاعوا أن ينشروا ، وعملوا في الصحف حيثما استطاعوا أن يعملوا . وحين سنحت لهم مناسبات لتحرير صفحات أدبية لم يترددوا في استثمارها . وهكذا حتى أصبحت كل الصفحات الأدبية تحت اشرافهم ، ولم يستغرق ذلك سوى سنتين .

وزيادة على ذلك فكروا بتأسيس مجلات أدبية يوم كان التفكير بذلك أقرب الى الحلم وتحقيقه نوعاً من المغامرة . كذلك كان مشروع مجلة الكلمة ، ومشروع مجلة شعر ٦٩ وأكثر من مشروع مشابه فكر به ، أو نفذ ، أدباء بعض المحافظات . حتى إذا قامت ثورة ١٧ - ٣٠ تموز واستقرت المؤسسات الصحفية ، ورعت الثورة الأدباء ، أصبحت كل طرق النشر ممهدة أمامهم . وربما كانت بعض الظروف قد خدمتهم ، ولكنهم لم يقصروا قط في الاستفادة منها ولا كان ذلك من دون توضيحات قدموها . فقد عملوا بدأب ورضوا بأبخس الأجور ، وكان المشروع الأدبي همهم الأول والآخر .

لقد صنعوا منابرهم بأنفسهم ، ولم يقدم لهم أحد شيئاً على طبق . فكانت منابر حية نشيطة ، وكانوا حريصين على أن تحافظ على حيويتها ونشاطها . وسنحاول ، في هذا الفصل ، أن نقدم عنها صورة واضحة .

١ - العاملون في النفط

في ايار ١٩٦١ أصدرت « شركة نفط العراق » مجلة شهرية اسمها « العاملون في النفط » وأوكلت أمر الاشراف عليها للأديب المعروف « جبرا إبراهيم جبرا »^(١) .

لقد كان المفروض في هذه المجلة أن تكون « مجلة داخلية » تعنى بشؤون منتسبي الشركة وتوزع عليهم ، ولكن الشركة شاءت ، لأغراض دعائية خاصة بها ، أن تباع في الأسواق ، وأن تفتح صفحاتها لاستقبال تتاجات الكتاب والأدباء من خارج منتسبيها .

كانت المجلة تطبع على ورق صقيل ، وتخرج إخراجاً فنياً معقولاً ، وتصدر بانتظام ، وكان هذا في حد ذاته عاملاً مشجعاً على النشر فيها .

غير أن ثمة عاملاً مشجعاً آخر كانت تمتاز به من دون الصحف والمجلات العراقية هو ما كانت تدفعه من مكافآت نقدية سخية ، بمقاييس تلك السنوات .

ولقد كان وجود جبرا إبراهيم جبرا مشرفاً عليها سبباً في جعل الكثيرين يقبلون على النشر فيها من داخل العراق وخارجه . ومن هؤلاء : بدر شاكر السياب ، وأدونيس ، ويوسف الخال ، ورياض المعلوف ، وجورج صيدح ، ويوسف غصوب ، وطه باقر ، وجعفر الخياط ، وعبدالواحد لؤلؤة ، وسنيّة صالح ، ومارون عبود ، ومحمد الماغوط ، وعبدالرحيم عمر ، وأمل

(١) كانت المجلة تصدر قبل ذلك باسم « أهل النفط » وكانت تطبع في لبنان .

جراح ، وجميل حمودي ، وشاكر حسن آل سعيد ، ورشدي
العامل ، وسامي عبدالحميد ، وجبرا إبراهيم جبرا نفسه •
غير أن المجلة لم تعلق صفحاتها على هؤلاء ، بل فتحتها لكل
راغب في النشر فيها ، إذا توفر في ما يكتبه الحد الأدنى المقبول
من المستوى العلمي والفني • وهكذا وجد أدباء جيلنا
سبيلهم إليها •

وقد كان أسبق من نشر فيها من أدباء جيلنا : خالد علي
مصطفى وخضير عبدالأمير ، وكلاهما بدأ النشر فيها منذ عدها
الثامن عشر • وبمرور الوقت أقبل عليها الآخرون حتى تحولت
شيئاً فشيئاً الى منبر مهم من منابرهم • ويكفي أن نطلع على
قائمة أسماء من نشر فيها منهم حتى نرى كم هو صحيح ودقيق
هذا القول •

ولست أبالغ إذا قلت أن أغلب من نشر فيها وجد على
صفحاتها فرصة ما كان سيجدها في غيرها في ذلك الحين • وأحسب
أن هذا ما كان ليكون على هذا النحو ، لو لم تكن ثمة سياسة
واعية تنتهجها المجلة لتشجيع الأدباء الشباب وكسبهم إليها • وهذا
حصل في وقت لا وجود فيه لمجلة أدبية عراقية تنافسها في تفتحها
ورصاتها •

وإيضاحاً لما تقدم أعددت جدولاً إحصائياً يبين فيه أسماء
من نشر فيها من أدباء جيلنا منذ تأسيسها في ايار ١٩٦١ حتى
نيسان ١٩٦٦ ، وذكرت نوع المواد التي نشروها ، وعدد مرات
النشر ، وقد حصرت اهتمامي عند إعداد هذا الجدول بمن
واصلوا الكتابة والنشر خلال الستينيات •

عدد البداية ابتداء من العدد	مقالة	قصة مترجمة	قصة موضوعية	قصيدة	الاسم	التسلسل
(١٨)	١	-	-	٨	خالد علي مصطفى	١
(١٨)	-	-	٥	-	خضير عبدالأمير	٢
(٢١)	-	٢	٣	٤	سرغون بولص	٣
(٢٩)	-	-	٥	-	عارف علوان	٤
(٢٤)	٤	-	١	٣	عبدالرحمن مجيد الربيعي	٥
(٢٣)	-	-	٢	-	ثامر مهدي	٦
(٢٢)	٢	-	١	٥	فوزي كريم	٧
(٢٩)	-	-	-	٤	علي جعفر العلاق	٨
(٣٩)	٢	-	-	٢	شريف الربيعي	٩
(٢٢)	-	١	-	٢	جان دمنو	١٠
(٣٣)	٤	-	-	-	ماجد صالح السامرائي	١١
(٣٠)	-	-	-	٢	ممي مظفر	١٢
(٣٧)	-	-	-	٣	خالد الحلبي	١٣
(٢٧)	-	-	-	٢	آمال الزهاوي	١٤
(٤٥)	-	-	-	١	عبدالرحيم العزاوي	١٥
(٣١)	-	-	٢	-	جليل القيسي	١٦
(٤١)	-	-	٢	-	برهان الخطيب	١٧
(٤١)	-	-	-	١	عادل كاظم	١٨
(٤٤)	-	-	٢	-	خالد حبيب الراوي	١٩

يلاحظ من هذا الجدول أن أكثر من نشر في « العاملون في النفط » من أبناء جيلنا خلال الفترة المحددة هم : سرگون بولص (عشر مرات) وخالد علي مصطفى (تسع مرات) وكل من عبدالرحمن مجيد الربيعي وفوزي كريم (ثماني مرات) ، أما الآخرون فأقل من ذلك .

على ان هؤلاء واصلوا النشر في المجلة ، وواصل معهم الآخرون ، ودخلت من أبوابها أسماء جديدة مثل : عبدالرحمن طهمازي وعبدالستار قاصر ومحمود جنداري وأنور الفساني، مثلما انقطعت أسماء أخرى عن النشر فيها^(١).

ولعل هذا كله يوضح كيف اتخذ جيلنا من هذه المجلة منبراً له في ظروف عزت فيها المتأبر أو انعدمت . وهنا تكمن أهمية الدور الذي لعبته .

ذلك ان هذه المجلة لم تكن أكثر من منبر ، ولكنه منبر خارجي ، من خارج الجيل ، وخارج سيطرته . فالمشرف الحقيقي على هذا المنبر هو جبرا إبراهيم جبرا ، وليس أياً من أبناء جيلنا .

ومع أنني لا أستبعد أن بعض من نشر في المجلة قد استفاد من لقاءاته بجبرا والاستماع الى أفكاره وآرائه وملاحظاته ، ولكن المجلة كانت على هامش حركة الجيل، ولم تكن في صميمها . ولذا لم يكن لها دور حقيقي في هذه الحركة ، ولا يغير من

(١) ذكر فاضل العزاوي في شهادة له في مجلة فراديس (العدد ٥/٤ عام ١٩٩٢) انه نشر في المجلة عام ١٩٦٥ قصائد مترجمة لاولكتافيو باث وخمينيث ، وهذا غير صحيح على الاطلاق .

الأمر شيئاً لأنها نشرت مقالة أو أكثر تحمل شيئاً من أفكار الجيل الجديد وتطلعاته .

ولا بد لي من أن أبيتّ أنني وقفت ضد النشر في هذه المجلة . وقد هاجمتها ، أو هاجمت النشر فيها ، غير مرة في عمود يومي كنت أكتبه في جريدة صوت العرب . وربما بدا في ذلك شيء من التعصب ، أو ضيق الأفق ، ولكن موقفي هذا لم يكتب إلا في فترة اشتد فيها تأمر شركة نفط العراق ونشطت حركتها المشبوهة في صفوف المجتمع ، وكانت هذه المجلة واجهة من واجهاتها .

٢ - ملحق جريدة الجمهورية

صدر العدد الأول من ملحق جريدة الجمهورية الأدبي الأسبوعي في ١٨ تشرين الثاني عام ١٩٦٤ . ومنذ ذلك التاريخ وحتى توقفه صدر منه (٨٨) عدداً ، وكان آخر عدد قد صدر في (١) حزيران ١٩٦٧ ، أي قبل هزيمة حزيران بأربعة أيام . وهكذا بدأ الملحق بذكرى الردة الأولى ، وانتهى في ليل الهزيمة !

بدأ الملحق بداية متعشرة . ذلك انه لم يصدر صدوراً منتظماً ، ومرت به فترة انقطاع استمرت شهوراً ، ثم لما انتظم في الثالث الأخير من عام ١٩٦٥ بدا حائراً غامض الهوية ، فلا الى هؤلاء ولا الى هؤلاء .

من يراجع أعداد الملحق مراجعة شاملة لا بد له أن يلاحظ أنه خضع منذ البداية لتجاذب نزعتين ، إحداهما صحفية تغلب

الطابع المهني ولا يهتما من الأدب إلا ما كان يعبر عن هذا الطابع،
والأخرى أدبية يهتما من الملحق خدمة الأدب وقضاياه .

فحين تسود النزعة الأولى كان يسمى « ملحق الجمهورية
الاسبوعي » ، وحين تسود النزعة الثانية كان يسمى « ملحق
الجمهورية الأدبي » . وقد ارتبطت النزعة الأولى برجان كفة
الاتجاهات الأدبية التقليدية على الاتجاهات الحديثة في صفحات
الملحق ، في حين ارتبطت سيادة النزعة الثانية برجان كفة
الاتجاهات الأدبية الحديثة على الاتجاهات التقليدية .

والحق ان دفعة الملحق كانت في أيدي أصحاب الاتجاهات
التقليدية دائماً ، وكان مصير الملحق نفسه رهينة لدى هذه
الأيدي ، ولم تستطع الاتجاهات الحديثة أن تجد لها منفذاً إلا في
غفلة منها .

فمنذ العدد (١) حتى العدد (١٨) كانت النزعة الصحفية هي
الغالبة على الملحق . كان ملحقاً منوعاً : سياسة ، واقتصاد ،
وأدب ، وفن ... الخ . وكان اسمه « ملحق الجمهورية
الاسبوعي » . أما نجومه الأدبية فأبرزها أديب تونسسي يدعى
« محمد خليفة التليسي » وأديبان عراقيان هما : مصطفى نعمان
البدرى الذي اختار لنفسه توقيع « أبو المنذر » وعبد اللطيف
الدليشي . ولكن على الرغم من ذلك كانت أسماء بعض الستينيين
قد بدأت بالظهور فيه وفي مقدمتهم : أنور الغساني وإبراهيم
زاير ومعد الجبوري ومحمد سهيل أحمد .

ابتداءً من العدد (١٩) تغير الحال . فقد استأثر الأدب

بالمحقق ، وصار يسمى « الملحق الأدبي » ، فبدأت بالظهور أسماء ستينية أخرى منها : محمد حسين المطلبي ، وعبدالستار عزالدين الراوي ، ومحمد عبدالمجيد ، وصباح العاني . وكان أبرز تعبير عن هذا التحول الاعلان عن تخصيص جوائز أدبية لأحسن قصة ، وأحسن مقالة ، وأحسن قصيدة .

ثمة من نسب هذا التحول الى الأديب المرحوم «عبدالوهاب الأمين» فهو من ذوي الميول الحديثة في الأدب . وفعلاً فقد ظهرت في الصفحة الأولى من العديدين (٢٠) و(٢١) يوميات بقلمه ، ولكنها اختفت بعد ذلك ولم تعد الى الظهور واختفى معها اسم الأمين رحمه الله .

غير أن الفعالية الحقيقية كانت ، على ما يبدو ، لأنور الغساني ، فقد كان أبرز العاملين فيه . ومن يراجع أعداده يلاحظ أن اسم أنور كان أكثر الأسماء تردداً على صفحاته . كان أغلب نشاطه الظاهر منصباً على الترجمة . وكانت ترجماته متنوعة : قصائد ومقالات وغيرها .

فمن الشعر ترجم الغساني نماذج لثمانية شعراء من اليابان ، وأربعة شعراء من اليونان ، وثلاثة شعراء من استراليا . ومن المقالات ترجم مقالة عن الشاعر الانكليزي أودن ، ومقالة عن الشعر الصلد (أي ما يعرف بـ «الشعر الكونكريتي» وهو نمط تجريبي يمزج بين الشعر والرسم ، والترجمة الصحيحة له هو «الشعر المحسوس») ومقالة عن الشاعر السوفييتي فوزنيسينسكي ، ومقالتين عن جياكوميتي ، ومقالة للفيلسوف

كارل ياسبرز بعنوان « ما هو الانسان » ، ومقالات أخرى لا تستحق الإشارة ، عدا واحدة عنوانها « الجديد والتجريبي » أغفل فيها اسم المترجم ، ولعل السبب هو ظهور اسم الغساني على مادة مترجمة أخرى ، أو هي لمترجم آخر سقط اسمه سهواً ، أو لسبب آخر من الأسباب لا نعرفه ولا نستطيع تخمينه . أما ما ترجم الغساني من القصص فاثنتان إحداهما لقاص ايطالي والثانية لمأصة انكليزية .

وللغساني نتائج أخرى نشرها على صفحات الملحق منها ثلاث قصص هو كاتبها ، ومنها مقالات ولقاءات صحفية وغيرها . نضع الغساني في هذه الدائرة من الضوء لنبين حجم نشاطه في الملحق ، واتجاهات هذا النشاط وفعاليته . فهو من حيث الكم نشاط غزير ، وهو من حيث النوع يمتاز بميل الى الأدب العالمي ، لا سيما اتجاهاته الحديثة ، وبانحياز نسبي الى القصة لسببين ذاتي وموضوعي . أما الذاتي فهو كون الغساني كاتب قصة ، وأما الموضوعي فهو ان أصحاب القرار في الملحق كانوا يتساهلون في القصة أكثر مما يتساهلون في الشعر .

أما إذا حاولنا تقييم هذا النشاط فسنجد أنه ذا أهمية محدودة . فما عدا المقاتلين اللتين سبقت الإشارة إليهما ونعني بهما مقالة « الشعر الصلد » ومقالة « الجديد والتجريبي » ليس للمقالات والقصص المترجمة الأخرى إلا أهمية ثانوية بالقياس إليهما . فتلکما المقاتلتان وحدهما تقدمان شيئاً يمكن اعتباره جديداً أو لافتاً للنظر . أما المقالات الأخرى والقصص فإن

أهميتها تكمن في كونها تعكس اهتماماً غير عادي بالأدب العالمي، وهو اهتمام دعمه فيه كل من : مؤيد الراوي وسرگون بولص وحسين حسن . فالأول نشر مقالتي مترجمتين عن « غويا » و « أرتيموفسكي » ، والثاني نشر قصة مترجمة وخمس قصائد لخمسة شعراء ايطاليين ، والثالث نشر قصة مترجمة لديلان توماس وقصائد متفرقة لشعراء مختلفين .

ولكن في مقابل ذلك لم يحاول الغساني (ولا غيره) أن يكتب في الملحق شيئاً باسمه يكرس فيه موقفاً أدبياً طليعياً ، حتى ليبدو من هذه الناحية ذا موقف سلبي ملموس . ولسنا نلومه هنا على هذا ، فهو لم يكن صاحب قرار في الملحق ، ولعله كان يخشى ردود أفعال أصحاب القرار ، فأثر تجنب الاصطدام المباشر ، لأن مثل هذا الصدام كان سيدفع به الى معركة خاسرة لا محالة ، إذ لم يكن له في الملحق أي سند حقيقي سوى المرحوم إبراهيم زائر ، وكان إبراهيم مثله ، لا حول له ولا قوة ، كان مجرد فنان مكلف بتصميم الملحق ، ولم تكن له في الكتابة إلا محاولات قليلة متواضعة .

على الرغم من ذلك وجد كثير من أدباء الجيل في الملحق نافذة يطلّون منها ، فراحوا يرسلوننتاجاتهم لنشرها على صفحاته ، وكانت هذه الننتاجات من الغزارة بحيث لم يكن في وسع أصحاب القرار في الملحق تجاهلها . وهكذا ظهرت فيه أسماء كثيرة : أنور الغساني ، ومؤيد الراوي ، وسرگون بولص، ومحمد خضير ، وموسى كريدي ، وعبدالرحمن مجيد الربيعي ،

الموجة الصاخبة - ٩٧

ومحمد سهيل أحمد ، وحسين حسن ، وعبدالرحمن طهمازي ،
ومعد الجبوري ، ومحمد عبدالمجيد ، وحسب الله يحيى ، ومحمد
حسين المطلبي ، وحاتم محمد صقر (حاتم الصكر) وحמיד
المطبعي ، وعبدالستار فاصر ، ومحمد إسماعيل الأسعد (الشاعر
الفلسطيني) وياسين نزال النصير (ياسين النصير) وزهير غانم ،
ومحمد علي الخفاجي ، وعبدالستار الراوي ، وعيسى حسن
الياسري ، وابراهيم زائر ، وجمعة اللامي ، وصالح فائق سعيد
(صالح فائق) وحسين عبداللطيف ، وكاظم الحجاج ، وسالم
الخباز ، وموسى العبيدي ، وابراهيم السعيد ، وشجاع مسلم ،
وفالح حسن (عبدالرحمن ؟) وشريف الربيعي والأمير
عبد الحميد معلة (عبدالأمير معلة) وعبدالحكيم الجراح ، وطلال
عبدالمجيد ، وحامد إسماعيل الهيتي (حامد الهيتي) وعبدالرضا
الصخني ، وعائد خصباك ، وخالد حبيب الراوي ، وعبدالرحيم
العزاوي ، وضياء خضير ، ورزاق إبراهيم حسن ، ومحمد طالب
محمد ، ومحمود جنداري ، وزيد خلوصي ، وفهد الأسدي ،
ويوسف الحيدري ، وجاسم عاصي (المكصوصي) وفرج ياسين ،
وغيرهم .

ولكن هذه الأسماء لم تعامل كلها معاملة واحدة . فقد
كانت الأنور وأصدقائه الخطوة الأولى ، تليها خطوة كتاب
القصة ، أما الشعراء فلم يكن لهم من نصيب إلا الزوايا المهملة ،
والبريد الأدبي ، وسلة المهملات ! وتعليل ذلك أن أصحاب القرار
في الملحق والمتنفذين في تصريف أموره كانوا يدعون في شؤون

الشعر الادعاءات ، أما القصة فلم يكن لهم رأي فيها فكيف يدعون ؟

ولذلك تصدرت قصص محمد خضير وموسى كريدي وعبدالرحمن مجيد الربيعي وغيرهم صفحات الملحق مرات عديدة ، بينما لم يحظ الشعر بمثل هذا الامتياز . فقد كانت هراوة المشرف على « البريد الأدبي » تلاحق القصائد وتزري بأصحابها ، وإلا فليس لها سوى أسافل الصفحات والزوايا المهملة . . . وسلة المهملات . وقد راجعنا جميع أعداد الملحق فلم نجد أية قصيدة ، لأي ممن ذكرنا ، قد حظيت بالاهتمام والرعاية الحقيقية . وفي الوقت الذي فاز فيه محمد خضير بجائزة القصة ، وجرى التنويه بقصتين آخرين إحداها لمحمد عبدالمجيد والثانية لمحمد سهيل أحمد ، فازت بجائزة الشعر قصيدة تقليدية لشاعر تاييدي هو عبدالهادي الجواهري .

وهكذا امتنع الشعراء الشباب المعتدون بأنفسهم عن تقديم أية قصيدة للنشر في الملحق . واكتفى بعضهم بنشر مقالة أو قصة أو مادة مترجمة، وهذا ما فعله كل من سرغون بولص وعبدالرحمن طهمازي ومؤيد الراوي على الرغم من صلتهم القوية بأنور الغساني . أما الآخرون ممن ذكرنا من الشعراء فكان حظهم أسافل الصفحات وزواياها المهملة ، وإلا فمساحة « البريد الأدبي » . بل إن بعض الشعراء ، ممن لهم اليوم أسماء مرموقة ، لم يخرج عن أحوال مساحرة « البريد الأدبي » طوال فترة صدور الملحق .

كان أصحاب القرار في الملحق ضد الشعر الحديث وجيله الجديد • وليس أدل على ذلك مما أعلن في عدده الثلاثين • فرداً على سؤاله وجهه أحد الشعراء الشباب جاء في « البريد الأدبي » ان لجنة الشعر المؤلفة لاختيار أحسن قصيدة في مسابقة الملحق رفضت النظر في قصائد الشعر الحر « لأنه في رأيها ليس بشعر » ! وزيادة على ذلك اقتتل أصحاب القرار في الملحق ، أو سحروا بنشوب ، معارك هاشمية واستثاروا قضايا محسومة ياهون بها الشعراء الشباب ، أو يحشرونهم بها في مواقع دفاعية ، ومن ذلك :

— مهاجمة الشعراء الرواد بقصد الانتقاص من الشعر الحديث ، ومن ذلك مقالة للسيد عبداللطيف الديشي عنوانها « عقدة السياب » •

— إثارة نقاشات عقيمة حول مسائل فافلة من قبيل « هل الشعر الحر شعر ؟ » و « الالتزام نداء ، لا نتاج أدبي فاشل » • على ان هذه « المعارك » كانت تنطفئ بسرعة ، ومن دون أن تنفضي الى أية نتائج • وكانت النقاشات التي تدور خلالها سطحية وعابرة لا غنى فيها ولا إغناء •

خلاصة القول ان أصحاب القرار في الملحق ضيقوا على الشعر الجديد أكثر بكثير من تساهلهم مع القصة الجديدة ، حتى يمكننا القول أنهم كانوا يحاربون الشعر الجديد بتعمد واصرار ، قناعة أو اضطراراً • وقد كانت ردود محرر « البريد الأدبي » تستفز الشعراء الشباب وتثير حفيظتهم ، فاحتج بعضهم ، وطالب

بالغاء هذه الزاوية (حميد المطبعي) بينما اكتفى بعضهم الآخر بالشكوى والعتاب . ولكن هذا كله جوبه بالاستعلاء والتجريح ، حتى قاطع الملحق من قاطعه ، واستسلم لقاضي «البريد الأدبي» من استسلم ، بينما انصرف غيرهما الى كتابة التعقيبات والنقود ونشر المواد المترجمة ليضمن لاسمه فرصة للظهور .

وبعد فان ما كان ينشر على صفحات الملحق كان يعبر عن صراع بين القيم الشعرية التقليدية والمألوفة ، والقيم الشابة التي كان الجيل الجديد يتطلع الى إرسائها . وقد كان التقليديون يرون ، كشأنهم دائماً ، ان الشعر في انحدار ، فيتفجعون عليه ، وينعون على الجيل الجديد جهله وابتذاله واستخفافه بترائيه ، بينما يرى فيهم الجيل الجديد رماً محنطة معوقة تحاول التثبيت بقيم حكم عليها التطور بالزوال .

وقد كان أصحاب القرار في الملحق حيارى بين هؤلاء وهؤلاء على ما يبدو . فهم مع التقليديين بقلوبهم وأذواقهم ، ولكنهم كانوا يرون في الوقت نفسه أن الملحق لا يستطيع الاستغناء عن حيوية الجيل الجديد وحركته . ومما يعكس هذه الحيرة افتتاحية العدد (٢٩) وما جاء فيها من محاولة لاسترضاء الطرفين . ولكنهم حاولوا عبثاً تحقيق التوازن بين قطبي الصراع عن طريق الاحتفاظ بالصدارة للتقليديين وتخصيص الفضلة للجيل الجديد . فلقد كان اتساج هذا الجيل طوفاً لا تستطيع مصداثهم كبجه وتحجيمه . فكلما وضعوا مصداً شحب لون الملحق ، وكلما رفعوا مصداً اجتاحتهم سيول الطوفان ، واستمروا على هذا

الحال حتى جاء يوم قرء فيه قرارهم •

فقد نشروا في العدد (٦٠) إعلاناً يشر القراء بقفزة الى الأمام ، قفزة قالوا عنها في افتتاحية العدد (٦١) « إننا سنسعى لتحويله بالملحق الى ما ينبغي أن يتحول إليه ••• فيكسب الى جانب ثقة الشباب ، عناية شوامخ الأدب والفكر في عالمنا العربي » • ولكن الحقيقة كانت غير ذلك • كانت محاولة لإزواء انتاج الأدباء الشباب والعودة به الى « البريد الأدبي » • فجوبهت هذه المحاولة بالنقد (افتتاحية العدد ٦٤) • ولكن النقد لم يحقق غايته ، واستمر الملحق في « قفزته » الجديدة ، فأحياناً كثيرة ما كان لها أن تعود الى الحياة ، فكانت قفزة نحو وادي الموت • وهكذا انطلقت حماسة الشباب ، وصاروا يزهدون في إرسال انتاجهم إليه ، بل هم قرروا مقاطعته ، وتسربوا منه الى الصحف الأخرى ، ولم يعد يرأسه سوى المبتدئين الراغبين في نشر أسمائهم بأية طريقة ، وكانت غالبيتهم من الطلبة • وظل على هذا الحال حتى انضوت صفحته في ١٩٦٧/٦/١ فكانت نهايته •

والآن : ما الدور الذي لعبه الملحق في حركة الجيل الجديد؟ سبق أن بينا ان الستينيين لم يكونوا أصحاب قرار في الملحق ، بل كانوا ضيوفاً عليه • وإذا كان كتاب القصة منهم ضيوفاً مقبولين ، فان الشعراء كانوا ضيوفاً متطفلين • لذلك أفسح المجال لكتاب القصة بعض الوقت ، وضيّق على الشعراء كل الوقت ، حتى اضطر هؤلاء وهؤلاء الى الانصراف عنه • وما دمنا لا نشد هنا إلا الحديث عن الشعر ، سنكتفي

بالقول : ان سياسة الملحق لم تشجع الشعراء الستينيين المهمين على النشر فيه . ولذلك لم نقرأ لهؤلاء أية قصيدة على صفحاته حتى في أوج « انتحاه » ، ولا قرأنا مقالة تعبر عن أفكارهم واتجاهاتهم الجديدة . وعلى هذا لم يكن الملحق أكثر من منبر مؤقت لمحاولات ضعيفة لم يكن يضير أصحابها أن تنزل منزل الضيف الثقيل المتطفل ، وأن تعامل بجفاء واستخفاف .

ولكن على الرغم من ذلك ، نستطيع القول أن الملحق كان لهؤلاء ميداناً اختبروا فيه مواهبهم الشعرية . فكان منهم من ترك الشعر والأدب الى غير رجعة ، وكان منهم من انصرف الى كتابة القصة أو النقد ، وكان منهم من احتل وأصرّ وواصل ، ولكن لم يكن أي من هؤلاء ذا شأن في حركة الشعر الستينية . وأخيراً ، إذا كان للملحق من أهمية غير منظورة فهي كونه جزءاً من ظاهرة عامة (نعني الظاهرة الستينية) وما كانت تشيره هذه الظاهرة من نقاشات وردود أفعال .

١٣ - الإنباء الجديدة

بتاريخ ٢٥ تموز ١٩٦٤ ظهر العدد الأول من صحيفة اسبوعية دعت باسم « الإنباء الجديدة » . وفي العدد الثاني من هذه الصحيفة ، ظهرت صفحة أدبية يحررها « عبدالرحمن مجيد الربيعي » ، فكانت ، بحسب ما وجدنا ، أقدم صفحة أدبية حررها أحد أبناء الجيل الجديد .

غير أن أهمية هذه الصفحة لا تكمن في قدمها ، بل في تعبيرها

عن إرهابات الجيل الجديد الأولى وتطلعاته الى أدب مختلف •
فقد كتبت فيها أولى تسويغات الاختلاف مع الأجيال الأخرى ،
وكانت ، بعد هذا وذاك ، أول منبر يستطيع أبناء الجيل الجديد
أن يطلقوا منه آراءهم في تلك الأجيال بحرية كاملة ، أو شبه
كاملة •

يومها ، كان عبدالرحمن ما يزال في مطالع عمره الأدبي ، لم
ينشر إلا القليل ، ولم يعرف إلا في حدود ضيقة • ولكنه كان
مثابراً على بناء اسمه الأدبي ، لا يدع باباً يمكن أن ينفذ منه الى
عالم الكتابة والنشر إلا ولجه • ولذا كان عمله في جريدة «الأنباء
الجديدة» فرصة ثمينة له لنشر إنتاجه الأدبي ، والتعبير عما لديه
من خلجات وأفكار ، والتعرف على العديد من أبناء جيله •

وعلى الرغم من انه كان يكتب القصة والمقالة والخواطر
الأدبية ، بدا قاصاً أكثر من أي شيء آخر • وهو ما يزال كذلك
حتى اليوم على الرغم من تنوع نتاجاته الأدبية • فلا أحد يفكر
بعبدالرحمن إلا قاصاً وروائياً ، أما كتاباته الأخرى فهي ليست
سوى تنويعات تلقى ظلالاً على شخصيته ، ولكنها لا تمنحه أي
رصيد إضافي •

غير أن هذا الفتى القادم من الناصرية للدراسة في أكاديمية
الفنون الجميلة واحتلال مكان له في أوساط بغداد الأدبية ، كان ،
كما سنرى ، من أوائل الذين بشروا ، كتابةً ، بميلاد جيل جديد
من الأدباء العراقيين • وسرعان ما أصبحت صفحته الأدبية منبراً
لأبناء هذا الجيل ينشرون فيها قصصهم وأشعارهم ومقالاتهم •

فبعد عدة صفحات متعثرة من همكة بمحاكمة « ليلي بعلبكي »
وأحاديث « غادة السمّان » وأشعار « عزيزة هارون » وأخبار
« كوليت خوري » و « غادة سهلب » ومقالات « عز الدين
وهدان » ، اتخذت صفحته طابعاً جديداً ، وأخذت تظهر فيها
أسماء الجيل الجديد من الكتاب والقصاصين والشعراء •

كان أسبق هذه الأسماء الى الظهور في الصفحة ، بعد اسم
عبدالرحمن ، ماجد السامرائي وعلي العلاق وسرغون بولص •
ثم ظهرت أسماء أخرى تبعاً منها : مؤيد الراوي ، ومالك المطلبي ،
وجان دمو ، وخالد الحلي ، وموسى كريدي ، وسالمة صالح ،
وبشينة الناصري ، وصلاح فائق سعيد ، وعادل كاظم ، ويوسف
الحيدري ، وصلاح الأنصاري ، وعمران القيسي ، وأحمد فياض
المفرجي ، وثامر مهدي ، وأخيراً : محسن الموسوي ، وعزيز
عبدالصاحب ، وتركي مانع الحميري ، وعبدالستار ناصر ، وعائد
خصباك ، وحسب الله يحيى ، وخالد حبيب الراوي ، وعبدالرضا
الصخني ، وعبدالرحيم العزاوي •

كان أكثر هؤلاء نشرأ سرغون بولص ، ومؤيد الراوي ،
وموسى كريدي ، ويوسف الحيدري ، وكانت أهم المنشورات
كتابات سرغون بولص وموسى كريدي ، ونحن نعني هنا المقالات
ولا نعني النتاجات الابداعية ، وذلك لما أثارته من أفكار تتصل
باهتمامات الجيل الجديد واتجاهاته •

بذل عبدالرحمن الربيعي جهداً ملموساً في تحرير صفحته •
فكان يكتب في كل عدد تقريباً كلمة افتتاحية حول مسألة مفهومية

أو قضية عملية ، وكان يغذي صفحته بمختارات من الشعر العالمي ، وبمقتطفات من مقالات قريبة من نزعات جيلنا أو معبرة عنها . وهكذا نشر قصائد لباوند ، وأبولونير ، وكمينغز ، ورشردي ، وكافافي ، وفروست ، وبريخت ، وغيرهم . كان ينشرها غفلاً من اسم المصدر واسم المترجم .

ومن جهة أخرى أفسح عبدالرحمن مجالاً واسعاً للمناقشات والردود ، سواء أكان ذلك تعليقاً على ما يكتبه هو نفسه ، أم على ما يكتبه الآخرون . وبذلك اكتسبت صفحته حركة وحيوية ساعدتا في اجتذاب الأدباء إليها، وشجعتا الاقدام على النشر فيها . غير أن الأهم من هذا وذاك ما أثير في المقالات حول أدب الجيل الجديد الذي أطلق عليه عبدالرحمن تسمية « الأدب الجديد » . وينبغي أن نسجل هنا لعبدالرحمن انه أول من أثار قضية هذا الأدب وفتح الباب لمناقشتها . وعلى الرغم من أنه اقتصر على الشعر والقصة في ما أثار ، ولكنه كان يدرك في ما يبدو ، ان الظاهرة الجديدة تشمل الرسم والمسرح . وقد وعد في إحدى كلماته الافتتاحية بأن يكتب عن الرسم والمسرح ، ولكنه لم يفعل لسبب غير معلوم .

كتب عبدالرحمن ، لصفحة الأديبة ، كلمات افتتاحية ، ومقالات نقدية ، وخواطر أدبية بعضها باسمه الصريح وبعضها بتوقيع « المقداد » ، ونشر ثلاثاً من قصصه القصيرة هي : جهة الأرض ، والكلب ، ونجمان في ليل المدينة ، وهذا مما ساعده على تثبيت موقعه الأدبي .

سواء أكان عبدالرحمن قاصاً ، أم شاعراً ، أم كليهما ، فإن موهبته الحقيقية تجلت في القصة والرواية ، وبدا وعيه فيهما أكثر تماسكاً ، ولذا كان أول من بشر بـ « القصة الجديدة » .
فبتاريخ ١٩٦٤/١٠/٣ نشر مقالة عنوانها « محاولة لتعريف القصة الجديدة » جاء فيها قوله :

« لقد لعبت الترجمة دورها الكبير في تحرير الجيل الشاب من القصصيين وابعادهم عن السرد والاستطراد وتتابع الأحداث المثيرة والغريبة والمجيء بدراما تلقائية غير متكلفة جعلتهم يطلّون من عل على كل المحاولات التجريبية في إيجاد وجه آخر للقصة العربية ، فتزود من سارتر في مواقته (مواقفه؟) وجويس في تداعيه ، ويكييت في فوضاه ولا شكليته لوضع سمات الوليد الجديد ... وتزود أيضاً من شتاينبك وهمغواي وداريل في فرضيته النسبية ... بدأ المدّ في سوريا ولبنان فجاءت أعمال تمثل هذا التحرر لكل من زكريا تامر ويوسف حبشي الأشقر ومطاع صفدي وليلى البعلبكي » .

إذن فعبدالرحمن يعزو « الدور الكبير في تحرير الجيل الشاب من القصصيين » الى عامل خارجي هو الترجمة ، والى مدّ بدأ في سورية ولبنان ثم وصل العراق ، ويركز على عناصر الشكل ، وينبه الى محاولات تجريبية ، سيكون بعد وقت قصير أحد فرسانها ، وستكون قصته « العين » بل مجموعته « السيف والسفينة » نموذجاً لها .

ولكن عبدالرحمن ما يلبث أن يجعل من فارق السن والتجربة

سبباً معقولاً لاستقبال هذا المد الجديد • بتاريخ ١٧/١٠/١٩٦٤ كتب يقول :

« لماذا نريد فرض مفاهيم رجل الخمسين على أبناء العشرين؟ ان ثلاثين سنة من التجربة والعمر تقف فارقاً شاسعاً بينهما ... فكيف يلتقيان ؟ إن الأدب العراقي في هذه المرحلة بحاجة الى فتح كل النوافذ لتدخل كل الرياح » •

غير أن ما قدمه عبدالرحمن في هاتين المقاليتين لم يعبر عن وعي متكامل ، وكان لا بد من إكمال الصورة بمقالة أخرى أكثر نضجاً وأبعد دقة في تحليل واقع القصة العراقية وتشخيص أمراضها • وقد تكفل موسى كريدي بعد شهور بتقديم مثل هذه المقالة •

كان موسى كريدي قد تخرج توأماً من كلية الآداب ، وعين مدرساً في مدينة من المدن القريبة من النجف ، وكانت جوانحه تنطوي على متمرّد عنيف ذي وعي مرهف حاد ، ومنطق حاسم ، وزرع داخلي صادق نحو التجديد • ولذا لم تستهوه اللعبة الشكلية كما استهوت عبدالرحمن ، بل استهواه نموذج البطل المغترب في بيئته المتمرّد على قيمها • وقد برهنت مقالاته التي نشرها في « الأنباء الجديدة » بتاريخ ١٧/٧/١٩٦٥ على إلمامه بتاريخ القصة العراقية ، وفهم أزماتها ، وكان هذا الفهم ، كما يفترض ، منطلقه نحو كتابة قصة جديدة •

يقول موسى كريدي :

« إن القاص العراقي — وإن أحكم قواعد اللغة وعرف

شيئاً من أصولها - تنقصه الموهبة ، ويعوزه الصبر والادراك والاستمرار ، فضلاً عن انه يفتقر الى تجربة شعورية غنية ترفهه ، وتمده بالرؤى ، وتتيح له أن يطرق الأبواب المغلقة ، وارتداد المجهول ، وتخلق في ذاته رؤية صافية ، ومخيلة راصدة ترصد أدق الأشياء ، وتفحصها فحصاً معمقاً يمتد ويتراحم في كيانه قبل أن يمسك بالقلم ... ومشكلة قصاصينا أيضاً انهم لم يفهموا بعد عبقرية اللغة ، وطواعيتها ، ولم يدركوا إدراكاً واعياً قدرتها على الأداء والتعبير ، لذلك كانت أغلب قصصهم تتميز بكونها رتيبة ، سردية ، فقيرة الى مفهومات الفن الأصيل . ومما زاد في فقرها انها كانت تتناول آتفه الموضوعات ، فاذا ما حاول القاص العراقي أن يتناول موضوعاً حياً أو فكرة جديدة ، كبا به القلم وخانه التعبير واستحالت قصصه مجرد حوادث أو خواطر ميتة لا يأسف القارئ الفطن إذا رماها جانباً . ولعل هذا يجرنا الى أن نتساءل في مرارة ونقول : إذا كانت القصة رسداً وحيناً وترجمة صادقة لوهج الحس ، وظلال الشعور ، واذا كانت القصة توتراً وموقفاً معيناً ، ورؤياً تستقطب الانسان في أزمته ورعبه في وجود غريب ، فهل نظلم الأدب العراقي إذا قلنا أن لا قصة فيه؟! ثم يقول موسى كريدي :

« إن أزمة القصة في العراق تتضح أكثر إذا ما حاولنا تسليط الضوء على النتاج الأول الذي بدأ به تاريخ القصة في العراق . فالملحظ أن الأدباء العراقيين منذ الحرب العالمية الأولى حتى الحرب العالمية الثانية لم يكن ما ألتجوه في مجال القصة والرواية غير موضوعات صغيرة تتأرجح بين رومانسية مفرقة ،

مهزوزة ، الى واقعية مشوهة تكشف صورة باهتة لا حياة فيها ولا حرارة ، ولا عمق ، فلم يكن الكاتب يهتم كثيراً بتحليل الشخصيات وكشف أعماقها ، ولم يكن تعبيره مكتملاً ناضجاً .
والأمر الآخر ان هذا الجيل - وهو جيل الرواد - الذي بدأ بأول محاولاته لم يمهّد السبيل للجيل الذي تلاه . والحق أن هذا الجيل لم يتطور تطوراً يواكب أحداث العصر وينفعل بها أو يتمثلها ، ولم يستطع أن يلائم بين ما يكتب وبين نزوع الفرد العراقي وتطور ذهنيته خلال تلك السنين ، ولعل ذلك راجع الى أنه يفتقر الى الثقافة بقدر افتقاره الى قوة الأداء وسلامة التعبير وأما الجيل الثاني الذي يبدأ من نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى الخمسينيات ، فعلى الرغم من اطلاعه على الكثير من النماذج المترجمة ، وعلى الرغم من اهتمامه بالأسلوب ، والعناية برسم الشخصيات ، والتزاماته بالموضوعات الواقعية ، إلا انه لم يقدم شيئاً جديراً بالبقاء فقد ظل هذا الجيل أسير التقليد ومال أحياناً الى الأسلوب المقالي العاطفي ، ووقع كسابقه في آفة التقريرية والوصف الذي يفتقر الى العمق بقدر ما يفتقر الى الرشاقة ، فكان ما ألتجوه على العموم وليداً لم يكتمل نضجه ولم يستطع أن يقطع الشوط إذ سرعان ما انطفأ وميضه . »

ثم يستمر موسى كريدي فيقول :

« على أن هناك حقيقة أخيرة نذكرها حول النتاج القصصي الذي يطالعنا على صفحات الجرائد والمجلات العربية لقصاصين عراقيين . ولا نغالي إذا قلنا ان هذه القصص لا تخرج عن أن

تكون محاولات تقليدية فجأة • على ان هناك محاولات أولى
تحمل بذوراً واعدة لقصص أغنى وأعمق ، ولا شك أن هناك
أيضاً بعض القصص الجيدة وهي قليلة مع الأسف »

إن أهمية مقالة كريدي هذه تأتي من نظرتها النقدية الشاملة
للقصة العراقية منذ الحرب العالمية الأولى ، ومن دقتها النسبية في
تشخيص أمراض هذه القصة ، ومن عرضها مسوغات كتابة قصة
جديدة بأساليب جديدة • وعلى الرغم من انطوائها على أفكار
عامة وتعايير فضفاضة ، نمت عن وعي جديد ومبكر • وقد أعاد
كريدي نشر هذه المقالة في الحلقة الأولى من « الكلمة » الصادرة
في كانون الثاني ١٩٦٧ مع تعديلات طفيفة جداً أدخلها عليها •

غير أن القصة الجديدة ، سواء ما كتبه عنها عبدالرحمن
مجيد الربيعي ، أم موسى كريدي ، أم غيرهما ، ستبحث لنفسها
عن بطل محدد هو ذلك البطل الذي يحمل الكثير من ملامح
أبطال سارتر وكامو وكافكا ودستيفسكي وغيرهم ، وإن اختصر
سرغون بولص وصفه بـ « البطل القميء » وذلك في مقالة له
نشرت في الصفحة ذاتها بتاريخ ١٦ أيلول ١٩٦٤ ، وهي في ظني
مقالة مترجمة أكثر منها مقالة مؤلفة •

وهذا « البطل القميء » بطل « هروبي » ، يقدمه سرغون
بولص بوصفه « البطل المعاصر » ويحدد ملامحه العامة بالآتي:
« بالهروب يضع البطل المعاصر يده على مفتاح هو في الوقت
نفسه قفل يخلق عليه باب العالم إن كل وجه في كل خفرة هو
نسيان عارم حاقدا للحياة العادية التي تجري في ساحات المدن

ومكاتب الصناعة والعمل وأسرة الجماع ، وثمة أبطال يهربون
ولكل منهم سمات هروبية مختصة بمظاهر عميقة من القلق :
حاداً أو خفيفاً » •

بعد أقل من شهرين ، بل في ١٤/١١/١٩٦٤ على وجه
التحديد ، نشر موسى كريدي مقالة عنوانها « انطباعات عن
القضية » عرضت لأزمة البطل المعاصر ، تمهيداً للحديث عن بطل
رواية « المحاكمة » لكافكا ، وهذا مثل آخر يعطينا انطباعاً عن
نماذج « الأبطال » الذين كانوا يثيرون فضول أبناء الجيل الجديد
من انقصاصين •



كل حديث لعبدالرحمن الربيعي عن الشعر يبدو حديثاً
خارجياً سرعان ما يشي به فيقول لك : انه ليس من أهله • غير
أن عبدالرحمن نفسه يعتبر نفسه من أهل الشعر • فقد كانت له
الى جانب محاولاته القصصية ، محاولات أخرى كان يسميها
« خواطر » • • نشر بعضها في ما بعد تحت عنوان « ثر حر »
وهو يسميها اليوم « قصيدة ثر » ويعتبر نفسه « رائداً » من
روادها في العراق • وقد نشر منها خمسة كتب حتى الآن، يصنفها
بين كتبه بأنها كتب « شعرية » وهي ، في رأينا ، ليست أكثر من
« نجاوى » عادية •

ولكن هذا لا يحجب عن عبدالرحمن حقه في الحديث عن
الشعر ، ولا يلزمه بالامتناع عن نشر هذا النوع من الكتب ، أو
الكتابة عن دواوين شعرية ، ولا يجحد فضل دفاعه عن الشعراء
في صفحته الأدبية في جريدة « الأنباء الجديدة » •

في ١٥/٨/١٩٦٤ كتب عبدالرحمن كلمة دافع فيها عن « الأدب الجديد » شعراً وقصة أمام من يتهمون هذا الأدب بـ « الغموض » ومن يشهرون في وجهه سيف « القاري » وقال رأياً معيناً في كيفية « تلقي » هذا الأدب : « الأدب الجديد يفسر كمناخ عام وليس كمقاطع ومفردات » وقال :

« ليس من الضروري أن تفهم كل ما نقرأه لكي تتذوقه » .
ويبدو أنه صادم خلال الأسبوع من اتهمه بالتطرف في رأيه .
فكتب في ٢٢/٨/١٩٦٤ كلمة أخرى اعترف فيها بأنه « متطرف » في آرائه « بعض الشيء » وأنه هو نفسه يرفض « مفاهيم متألفة بهذه الشدة » ولكنه يدرك جيداً أن طرحه القضايا « بهذه الحدة من شأنه أن يوقظ الكثيرين ليتأملوا ما يطالعونه بمنظار آخر » .
لقد حاول الربيعي في هذه الكلمة ، وفي كلمة لاحقة نشرها بتاريخ ٢٥/٨/١٩٦٤ توضيح معنى أن يكون « الشعر كوسيلة للادلاء بشيء » . فقسم الشعر الى « شعر جماعي » و « شعر ذاتي » . ورأى أن « القصيدة الذاتية هي أكثر صدقاً ونزيفاً وتحملاً لمشاك المهمة التي يطرحها الشاعر على كاهلها » . أما « الشعر الجماعي الذي يوضع فيه للآخرين حساب معلوم » فغالباً ما يقع « في خطابة ومباشرة مرادهما أن تقرعا رؤوس جميع السامعين بسرعة لتؤدي القصيدة رسالتها وتنتهي مهمتها » .

لذلك يرى أن هذا الشعر « يفقد فنيته وأصالته ويصبح نوعاً من الشعارات المطروحة بلا جماهير حقيقية » . وأما الشعراء

الذاتيون « فلا يطرقون مثل هذه الأبواب لأنهم يعتبرونها خدعة وقتية لا داعي للعها ، وانها ليست الحقيقة ، لأن عذاب الأعماق هو الحقيقة ، وهو أروع من طرح العواطف بهذا الرخص وهذا التهريج » •

ثم اعتمد عبدالرحمن على فوكر ليوضح « ان مشاكل القلب الانساني في صراعه الذاتي هي التي تستطيع وحدها أن تنهض الى الكتابة الابداعية » • واعتمد بعد ذلك على مقتطف من إحدى الأدبيات الوجودية ليؤكد « ان الصدق في إيصال صوت الذات من شأنه أن يكون منطلقاً لتجربة الجميع » لأن الكاتب « مهما حاول أن يلتزم فهو مضطر في كتابته وفعله أن يتخذ موقفاً إزاء البشرية » في حين تصبح القصيدة علاجاً « لتشنجات الذات وأرقها وأحلامها » وطريقاً لخلاص الشاعر من الهوس والضياع، ووصفة لتسكين ألمه وإيقاف نزيهه •

فعلينا إذن « أن لا نكلف الشاعر فوق طاقته ، وأن لا نضع أمامه أسئلة بكالوريا جديدة » لأنه « أكثرنا حرية وقصائده علاجه وحده وهي لا تهمنا مطلقاً... » إن الشاعر محروم ومسكين لا يملك غير كلماته وهي تنساب على الورق ، فما جدوى أن نمد عيوننا صوبها متطفلين ؟ »

وبناء على ذلك يرى أن مهمة الشاعر تنتهي عند تسطير « الفكرة على الورقة » •

وعلى الرغم من صحة ما توصل إليه أخيراً ، يبدو أنه شعر بالخرج حين تذكر القارئ ، فقال « أنا لا أتهي القارئ نهائياً

ولكنني لن أجعل له دوراً ، لأنه محاسب لا يدرك سرّ مهنته في
أحيان كثيرة » وانه إذا ما أدخل في الشركة فسيملي على الشاعر
شروطاً « تنسف القصيدة » ... « لأن علته الوحيدة هي الفهم
واللا فهم ، الفائدة واللا فائدة » في حين أن « الرؤيا الشعرية
ملعونة ، مبهمّة ، غامضة ، تافهة ، عظيمة » وان الشاعر « ليس
مضرباً صحفياً نريد منه صياغة الخبر بالطريقة التي تفهما » .
وأخيراً يتساءل الربيعي « ما دامت القصيدة تبدأ بالفكرة
وتنتهي بمجرد حلولها ككلمات مسطرة على الورق فما مدى
نجاحها وقيمتها الأدبية ؟ » .

ويجب على هذا التساؤل بقوله « في رأيي ان مدى نجاح
القصيدة يأتي من مقدار إيجاد موازنة متكافئة بين رؤيا الشاعر
وبين الكلمات المسطرة . لهذا الحد تنتهي رسالة القصيدة وتنتهي
بمهمتها . » .

ومهما يكن رأينا في هذه الأفكار ، وفي مرجعياتها ، وكيفية
تجميع شتاتها ، وسبكها في صياغات مترابطة ، فان الربيعي حاول
أن يجيب ، نيابة عن جيله ، على الأسئلة المطروحة عليه ، ويرد
الانهايات الموجهة إليه .

ويبدو أن الربيعي صادف من استحسن كلمتيه ، أو يبدو
أنه نفسه استحسن ما توصل إليه ، فوحدهما في مقالة ، بعد أن
قدم الثانية على الأولى وكتب لهما مدخلاً جديداً ، وأعاد نشر
المقالة الموحدة في مجلة « العاملون في النفط » في شباط ١٩٦٥ .
ولكن على الرغم من ذلك ، كان هناك من تنكب له بالرد من

الأدباء وراح يسأله في صفحته مستنكراً «قارىء أم لا قارىء؟!»



ليس هذا فقط ما أثير حول الشعر في صفحة «الأدب» التي حررها عبدالرحمن الربيعي .

فبتاريخ ١٥/٨/١٩٦٤ نشرت الصفحة مقالة قصيرة لسرگون بولص عنراها « الطريق الى القصيدة » .

ويرى سرگون في هذه المقالة ان « الطريق الى القصيدة الحديثة ... هو نفسه الطريق الى لا وعينا الكثيف الخافي»... « قصيدة نقرأها فننفعل ... وهذا الالفعال يكون أصفى وأنقى حين نكون في حالة التلقي والافتتاح عند قراءة أثر شعري ما ، في الافتتاح يتم الكشف ، وعي يفتح كبرعم يتلقى الصحو والندى . مكذا هو العقل ، والذاكرة في أقصى أبعادها ، تحوي جميع القصائد ، إنما تظل هذه مغلقة عن العقل الواعي بقفل تكسره القصيدة حين تفتح طريقها بقوة الى الأغوار . إن الصورة تكثف الكلمات ، والكلمات ترفع الصورة الى العقل المفتوح . هذا هو عمل القصيدة ، وهو غير ظاهر . ذلك ان له خلفية عميقة الجذور ، شفافه ، مربوطة باللاوعي ، ونحن لا نحس بالقصيدة ، بل تتجاوز الكلمات الى شفافية العقل . »

نلاحظ هنا أن سرگون بولص انطلق من حيث توقف الربيعي . ذلك انه حاول أن يفتح للقارىء طريقاً أوصده الربيعي . وعلى الرغم من أن سرگون كان يتحدث وفي ذهنه قارىء أكثر وعياً وأعمق ثقافة من قارىء الربيعي ، لم ينس أن ثمة قارئاً ما ،

ولو على سبيل الافتراض •

غير أن مقالة سرگون هذه لم تعجب مؤيد شكري الراوي • ذلك أن سرگون انطلق من رؤية ميتافيزيقية للشعر ، في حين يرى مؤيد أن الشعر « ليس عملاً ميتافيزيقياً » • غير أن مؤيد لم يكن يريد مناقشة سرگون فحسب ، وإنما أراد التنكيل به ، فاستخدم تجاهه كلمات مثل «السذاجة» و«الحق» وراح يحشد ما لديه من صياغات متفلسفة ليرهن أن « الانشغال الكثيف في الكلمات عمل حياتي محض يعيشه الوعي تجاه العالم بانحدار واستثارة ديناميكية • وأي تصور بأن — الانشغال هذا يرتبط بطبيعة مطلقة ، يدخل في الخطأ » •

في ضوء ما تقدم ، وفي ما جاء في المقاتلين بكامله ، يتضح لنا أن سرگون ينطلق من قاعدة مثالية ، بينما ينطلق مؤيد من قاعدة مادية ، وهذا هو سر تناقضهما • ولكن بقدر ما كان سرگون أميناً على القاعدة التي إنطلق منها، وبقدر ما ظل متجانساً معها حتى النهاية ، راح مؤيد يتقلب ، ويحاول المواشجة بينها وبين صياغات سارترية ، وغير سارترية، هي بمقاييس منهجه المادي مثالية الجوهر •

ولكن ليس هذا ما يهمنا هنا • فالمهم هو هذه المحاولات الدائبة المتباعدة لاجاد أجوبة على أسئلة كانت تؤرق أبناء جيلنا في مواجهة أجيال كانت تتهمه بالغموض والسلبية والانكفاء على الذات • أليس هذا ما أراد أن يقوله « طلال حجازي » الذي كان على ما يبدو أحد الطلبة العرب الدارسين في جامعة بغداد

حين اتهم الشعر الحديث (الحر) بالارستقراطية ؟ وأليست المقالة التي كتبها كاتب آخر تحت عنوان « ارستقراطية الشعر الحر » محاولة أخرى للإجابة على الأسئلة نفسها ؟

أجل ان الأمر لكما وصفت ، وهذا لا يدل على الدور الايجابي الذي لعبته صفحة «الربيعي» في « الأنباء الجديدة » فحسب ، بل يدل أيضاً على الحيوية المبكرة التي رافقت ولادة الجيل الجديد . ولكن مقالة « ارستقراطية الشعر الحر » كانت آخر مقالة مهمة تتناول قضايا الشعر في صفحة الربيعي . فعقب هذه المقالة لم ينشر شيء عن الشعر . وكل ما هنالك كلمة للربيعي يهاجم فيها « بعض الشعائر » الذين « استغلوا طريق الشعر الحديث ليطروا كلاماً فارغاً يسمونه شعراً . وهكذا ضاع الأخضر في اليابس » . ولكن الربيعي يؤكد في النهاية « ان الشعر الحديث حقيقة فعلية ، والذي يقاومه كمن يحمل سيفاً ليبارز الريح » . وإذا شئنا الاستدراك فسنشير الى مقتطف محتشد بمفومات ذات جوهر سوريالي نشرتته الصفحة غفلاً من اسم كاتبه .

كان ذلك بتاريخ ٣١/١٠/١٩٦٤ وبغنوان « كلمات من شاعر » . وقد أبلغني الربيعي بنفسه انه اختار هذا المقتطف من رسالة أرسلها إليه فاضل العزاوي من سجن الحلة . ولذا سنرجى الحديث عنها الى صفحات قادمة .



على الرغم مما قرأنا للربيعي من آراء تقدمت الاشارة إليها، لم يكن ذا رؤية واضحة ولا حاسماً في موقفه الشعري . فقد كان

يعتذر من حين الى آخر بصيغ مختلفة ، تارة بالدعوة الى التعايش،
وتارة ثانية بالهجوم على «الشعارير» ، وتارة ثالثة بالاعتراف
بتطرفه ، وتارة رابعة بنشر قصائد عمودية تافهة .

ولكن الى جانب ذلك يحسن أن لا تتصور أن طريقه كانت
مهدة . فقد كانت له متاعبه داخل الجريدة وخارجها . ومن أمثلة
هذه المتاعب ، قيام الجريدة بإجراء تحقيق صحفي بعنوان « ستة
ادباء يناقشون فوضى الشعر الحر » شارك فيه كل من خالد
الشواف ونؤاد عباس ومحمد الحاجري وعطا رفعت وعبدالله
نيازي وعبدالرحمن الربيعي ، وكان التحقيق موجهاً ضد الشعر
الحر ابتداءً من عنوانه . نشر التحقيق بتاريخ ١٠/٣١/١٩٦٤
أي في اليوم الذي نشر فيه المقتطف من رسالة فاضل العزاوي .
ومن الأمثلة أيضاً تدخلات رئيس التحرير . فقد كان يسمح
لنفسه رفع مادة من مواد الصفحة ليحل محلها قصيدة تقليدية
بأئسة ، أو مادة ضعيفة لصديق تنسجم ومفهومة التقليدي، وكان
هذا ، وعهدة القول كله على الربيعي ، يخرجه ويربكه .

أما أبرز الأمثلة وأظهرها فمناكبات « مجلة القارئ » .
ومجلة القارئ هذه صفحة من صفحات الجريدة يحررها قاسم
سلمان (؟) وكان يطيب لهذا المحرر أن يناكد صفحة « الأدب » .
ويسفه ما تنشر من الكتابات .

فها هو يعلق على كلمة أرسلتها إليه « سعاد الجبوري »
مهاجمة فيها اهتمام صفحة « الأدب » بمحاكمة ليلي بعلبكي
وكتابها « سفينة حنان الى القمر » وداعية الأدباء الى الاقتراب

من معركة الحياة وغمس أيديهم في جوف الواقع والكتابة عما يعاينه الناس •

وها هو ينشر كلمة أخرى (بدون اسم) يهاجم فيها الأدباء الذين « جاء نتاجهم كلوحات السيريالزم ، خالية من الأبعاد ، مشوشة ، لا تعرف بدايتها من نهايتها » • ثم لا يلبث أن ينشر مقالة لسليم السامرائي يدعو فيها الى «أدب اشتراكي»•الخ. ولكن على الرغم من أنه نشر مقالة لحسن أحمد العاني يدافع فيها عن أدب ليلي بعلبكي وما فيه من « ضياع » لأن « مشكلة الضياع هي في حقيقتها مغامرة العصر التي لا بد أن يخوضها الانسان المدرك لوجوده ••• » استمرت مناكذات « مجلة القارئ » حتى اختفى اسم « قاسم سلمان » ذات يوم وحل محله اسم « ضوية العتابي » •• وعند ذاك قامت هدنة بين الصفحتين •• وتوطدت في الوقت نفسه صفحة «الأدب» وتكاثر كتابها وفرضت نجاحها على رئاسة التحرير •

غير أن جريدة « الأنباء الجديدة » نفسها أخذت تتلكأ بعد حين ، حتى توقفت عن الصدور في ١٧/٥/١٩٦٥ ، بعد أن بلغ عدد الأعداد التي أصدرتها «٦١» عدداً ، وانتهى بذلك أقدم منبر من منابر الجيل الجديد •

٤ - الأقلام

الأقلام هي أول مجلة أدبية تصرها « وزارة الارشاد » منذ استحداثها ، وقد صدر عددها الأول في أيلول عام ١٩٦٤ • كانت هيئة تحرير المجلة منحازة الى القيم المحافظة في الأدب،

ففرضت انحيازها هذا على المجلة ، ووقفت منذ البدء في الضد من القيم الجديدة في الأدب ، ولذا كان بينها وبين الجيل الجديد أكثر من سور •

وعلى الرغم من أن الجيل الجديد حاول اختراق أسوارها ، ونجح في فتح ثغرات فيها ، ظل دخيلاً عليها أو أشبه بالدخيل • ذلك ان عيون هيئة التحرير كانت ترصده ، ولم تكن تسمح له بأن ينشر شيئاً يخرج على مقاييسها ، سواء أكان ذلك مقالة أم قصة أم قصيدة •

ففي دراسة خاصة قمنا بها للمجلة منذ عددها الأول حتى آخر عدد صدر من أعدادها عام ١٩٦٦ ، وهو العدد الرابع من السنة الثالثة ، وجدنا أن عدد الأدباء الستينيين الذين نشروا فيها بلغ (٢٣) أديباً ، وهم حسب تسلسلهم في النشر ، فاضل العزاوي ، ضياء خضير ، عبدالرحمن مجيد الربيعي ، خالد علي مصطفى ، شريف الربيعي ، علي جعفر العلاق ، عبدالجبار عباس ، حميد سعيد ، سرگون بولص ، عبدالرحمن طهمازي ، صلاح الأنصاري ، ماجد السامرائي ، عبدالرحيم العزاوي ، محسن الموسوي ، صالح عمر الشريف ، فوزي كريم ، سامي مهدي ، محمد علي الخفاجي ، محمد طالب محمد ، عبدالاله الصائغ ، كامل الشرقي ، فاضل عباس هادي ، عبدالرضا الصخني •

ويلاحظ أن أغلب هؤلاء قد نشر دراسات ومقالات بمن فيهم بعض الشعراء والقصاصين • ففاضل العزاوي نشر مقالة عن

غوغان • وعبدالرحمن الربيعي نشر مقالة عن الفن الحديث •
 وشريف الربيعي نشر مقالين أحدهما عرض لديوان من الشعر
 التقليدي لمحمد الهاشمي ، والثاني عن البطولة في شعر المتنبي •
 وكذلك فعل عبدالرحمن طهمازي وصلاح الأنصاري وعبدالرحمن
 العزاوي وصالح عمر الشريف وفوزي كريم وسامي مهدي
 ومحمد طالب محمد وعبدالرحيم العزاوي وعبدالله الصائغ
 وفاضل عباس هادي وعبدالرضا الصخني • أما سرغون بولص
 فقد نشر قصتين مترجمتين ، وكأن النشر في «الأقلام» كان أهم
 لديهم من نشر نتاجهم الابداعي ، أو كأنهم أرادوا اختراق أسوار
 الأقلام بهذا النوع من الكتابات وترويج أسمائهم فيها قبل فرض
 نتاجهم الابداعي عليها •

وهكذا لم يجرؤ قاص منهم على نشر قصة فيها ، ونشر
 بعض الشعراء قصائد عمودية ، وهم : ضياء خضير ، وخالد علي
 مصطفى ، وعلي جعفر العلاق ، وحيد سعيد ، ومحمد علي
 الخفاجي ، ومحمد طالب محمد ، وكامل الشرقي •

ومن الطريف أن خالد علي مصطفى الذي كان قد نشر عدداً
 من تصائده « الحرية » في مجلة « الآداب » اللبنانية ومجلة
 « العاملون في النفط » اختار أن ينشر قصيدة عمودية في
 « الأقلام » وهي القصيدة العمودية الوحيدة التي قرأناها له •
 (العدد العاشر / السنة الأولى / ١٩٦٥) •

أما محمد إسماعيل الأسعد ، فحين أراد نشر قصيدة حرة
 اضطر أن يقدم لها بصفحة ونصف الصفحة لبيّن الأسباب التي

دفعته الى اختيار « أسلوب الشعر الحر » بدلاً من « الأسلوب العمودي » . وتلك هي قصيدته : حكاية الزنابق والصيد الغريب (العدد ١٢ / السنة الاولى / ١٩٦٥) .

وأما حميد سعيد فقد نشر خلال الفترة المحددة قصيدتين ، أولاهما عمودية ، وهي قصيدة « نداء » التي لم تضمها دواوينه ، والثانية من الشعر الحر وهي قصيدة « رحلة الصمت » .

وينبغي أن نذكر هنا أن « الأقلام » لم تكن تنشر الشعر الحر عن سابق تصميم . ذلك ان هيئة تحريرها لا تعتبره شعراً على الرغم مما جاء في « كلمة المجلة » المنشورة في أول عدد صدر من أعدادها .

فقد وعدت « لجنة المجلة » في هذه الكلمة بأن الأقلام سوف « تفتح صدرها للحركات الجديدة في أدبنا ، وتعنى بدراستها ، ونقدها ، وتوجيهها ، بحيث تحافظ على جوهرها ، وما هو أصيل فيها ، دون أن تسف إلى التصنع والابتذال . ونحن نؤمن أن من الطبيعي أن تنشأ الحركات الفكرية في المجتمع الجديد . وكل ما نحرص عليه أن نحافظ هذه الحركات على الروح العربية ... » .

ولكن باسم المحافظة على « الأصالة » والحرص على « الروح العربية » ، وباسم الوقوف ضد « التصنع » و « الابتذال » كانت المجلة تستبعد « الشعر الحر » وتضع أمام الأدب الجديد الذي ينتجه الشباب سدوداً وأسواراً . وعلى الرغم من المناقشات اليومية الطويلة التي كانت تدور بيني وبين الشاعر خالد الشواف

(وهو يومئذ مدير الثقافة العام) حول موقف المجلة من « الشعر الحر » ومن نتائج الأدباء الشباب الشعرية والقصصية ، لم تتزحزح المجلة عن موقفها إلا قليلاً جداً . فمنذ أيلول ١٩٦٤ حتى كانون الأول ١٩٦٦ أصدرت المجلة ثمانية وعشرين عدداً لم تنشر فيها شيئاً من « الشعر الحر » سوى أربع مرات . أولاً قصيدة محمد الأسعد التي سبق ذكرها وذكر الإشارة الى مقدمة شاعرها الطويلة وتسويغات كتابتها بـ « أسلوب الشعر الحر » ، وثانيها قصيدة لضياء خضير هي أقرب الى القصيدة العمودية منها الى الشعر الحر ، وثالثها قصائد قصيرة لمحمد جميل شلش لا تختلف في جوهرها عن قصيدة ضياء خضير اختلافاً كبيراً، ورابعها قصيدة حميد سعيد « رحلة الصمت » وهي القصيدة الوحيدة التي تعتبر على وفق مقاييس الجيل الجديد قصيدة حرة ، ولكنها لم تنشر إلا في العدد الثالث ، من السنة الثالثة ، الصادر في تشرين الثاني ١٩٦٦ . فتأمل !

وإذا كان هذا هو حال الشعر ، فإن حال القصة لم يكن أفضل . فخلال الفترة المذكورة لم تنشر أية قصة لقصاصي الجيل الجديد ، بمن في ذلك القصاصون الذين كتبوا للمجلة كسرغون بولص ، وعبدالرحمن الربيعي ، وصلاح الأنصاري . بل ان سرغون بولص فضل أن ينشر فيها قصتين مترجمتين على أن ينشر قصة من إنتاجه ، وهو الذي نشر يومئذ بعض قصصه في مجلة « العاملون في النفط » .

حتى المقالات التي نشرها أدباء الجيل الجديد كانت بتعدد

عن ملامسة همومهم الثقافية ، ومفهوماتهم الجديدة • فمنهم من هرب الى الكتابة حول الفنون التشكيلية كفاضل العزاوي وعبدالرحمن الربيعي وصالح عمر الشريف •

ومنهم من هرب الى عروض الكتب كشريف الربيعي وفوزي كريم وعبدالرضا الصخني ، أو الى مقالات حول التراث ، كشريف الربيعي (المتبي) وفوزي كريم (ديك الجن) وعبدالله الصائغ (الحسن بن هاني) ، أو الى موضوعات تعتقد هيئة المجلة أنها تخدم اتجاهاتها كمحسن الموسوي (مقالة عن المفهوم الشعري والحقيقة الحضارية) أو الى موضوعات لا تجد فيها هيئة المجلة ما يتعارض وقناعاتها ، كسامي مهدي (مقالة حول مسرحيتين شعريتين) وفاضل عباس هادي (مقالة حول مارسيل بروسست) وعبدالجبار عباس (مقالان حول الشابي ونجيب محفوظ) •

لذلك لم يشعر الجيل الجديد بأية صلة روحية بينه وبين «الأقلام» في عهدها ذاك • فهي لم تكن تنتمي إليه ، وهو لم يكن ينتمي إليها • بل كان يعتبرها مثالا للانعلاق والتحجر ، وهذا ما دعاني الى انتقادها في زاويتي اليومية التي كنت أحررها في جريدة « صوت العرب » عام ١٩٦٦ •

وعلى الرغم من أن المجلة حاولت بعد ذلك أن تكون أقل إنغلاقاً ، لم تتغير في جوهرها واستمرت على ما هي عليه فاتقدتها مرة أخرى عام ١٩٦٨ • ففي العدد (١١) من مجلة « ألف باء » الصادر بتاريخ ١٩٦٨/٩/٤ كتبت كلمة بعنوان « لا بد أن يعاد النظر في مجلة الأقلام » طالبت فيها بتأليف هيئة تحرير متفرغة

للمجلة ، وبالفاء مبدأ الاستعانة بالخبراء ، وبالألفتاح على الأدب الجديد ، والتخلص من الظل الرسمي الثقيل المهيمن عليها . ولم تكدر فترة طويلة تمضي ، هذه المرة ، حتى أُعيد النظر في المجلة ، فبدأت مرحلة جديدة من حياتها .

ولكن على الرغم مما تقدم خرجت من بين أصابع هيئة تحرير المجلة وخبرائها مقالة فريدة من تلك المقالات التي كتبها الستينيون في تلك الفترة ، هي مقالة « نكسة الأصوات الأولى » لسبد الرحمن طهمازي .

وطهمازي أحد شعراء الستينات وكتابها ، بل هو من أبكرهم وعياً ، وأرصنهم رأياً . وقد كان من أقربهم الى من سموا بـ « جماعة كركوك » أو ببعضهم في الأقل . له في النقد ونقد النقد انتاج غزير ، أما في الشعر فهو شحيح مقل . وقد كتب في أغلب الصحف والمجلات التي رافقت تكون الجيل الجديد وظهوره . ولقت الأنظار إليه بما كتب من نقد وشعر . ولكن كتاباته النقدية توصف بالعسر ، وكتاباته الشعرية باليؤسة ، وهذا ما يقال عنه حتى اليوم .

نشرت مقالته « نكسة الأصوات الأولى » في العدد الرابع من مجلة الأقلام الصادر في كانون الثاني من عام ١٩٦٥ . وقد أراد بـ « الأصوات الأولى » رواد الشعر الحر : السياب والبياتي ونازك الملائكة . أما « النكسة » التي عناها فهي « الثبات على الشكل » . وقد حاول أن يوضح في هذه المقالة ان الشكل لم يتطور لدى هؤلاء الشعراء بمستوى يتناسب والتطور الذي

حصل في المضمون .

« فالسياب الذي بدأ تجربة ذات عمر قصير قضاه في الرومانتيكية المبتدئة انتقل الى الواقعية بكل قواه وبطاقة حية لم تقدر أيضاً على الخلاص من أسلوب الرومانتيكية . وهو قد أنفق في الواقعية الرصيد المذخور لديه فأثرى الواقعية العربية بقصائده هي بدايات السياب الحقيقية التي قادته الى الانتشار . وهذا الانتقال في الداخل ، داخلية العمل الأدبي ، لم يلزمه التطور نفسه في الشكل كما لاحظنا في أشكال الأدب الغربي . »

« أما عبدالوهاب البياتي فهو على كل حال كان له صوت واحد لم يتغير إلا في بعض قصائده الهزيلة التي انحرف فيها عن خطه المتفرد . »

و « قد يضاف الى تجرد الشكل لدى نازك تجرد المضمون كذلك . وهذا مما لوّن المسألة تلويحاً واضحاً . فقد كانت قصائدها النسائية الباكية برومانسية معاندة وانتاجها القليل قد ساعدا دون تطوير شعرها ، ثم جاء فكرها فأفسد الجو بينها وبين زملائها وقرائها . »

ويعزو طهمازي هذا « الثبات على الشكل » لدى الرواد الى ما تحملوه من « ضرائب الريادة » ومتاع الدفاع عن الشكل الجديد وحرص الشعراء على تثبيتته « خوفاً من أن يهرب من سيطرتهم » .

على أن مقالة طهمازي هذه قد اكتفت بالحديث عن هذه « النكسة » من خارج النصوص الشعرية ، وانطلقت من مفهوم

عام وغامض للشكل ولمعنى الثبات فيه ، ولكنها كشفت في الوقت نفسه عن إحساس مبكر بأزمة شعر الرواد وجود أشكاله . وليست أحكامها هذه مصدر أهميتها عندنا . ولكنها كانت ، في أية حال ، مقالة فريدة في « أقلام » تلك الأيام ، وكان ينبغي أن يمر وقت طويل حتى تتغير « الأقلام » ويصبح الحديث فيها عن السياب وغير السياب حراً بلا قيود .

٥ - أبناء النور

في ١٧ تموز ١٩٦٥ صدر العدد الأول من صحيفة جمعية « أبناء النور » للمكفوفين ، وحملت الصحيفة اسم الجمعية . لقد ظهرت الصحيفة بلافتة تقول انها « مجلة اسبوعية جامعة » ولكنها كانت صحيفة فقيرة في إمكانياتها المادية والفنية . ويومئذ ، لم يكن ثمة منبر لأبناء جيلنا سوى مجلة « العاملون في النفط » الشهرية وملحق جريدة الجمهورية الاسبوعي ، وهما منبران يتحكمان بهما ولا يتحكمون بهما . أجل ، كان ثمة منبر ثالث هو صفحة « أدب » في جريدة « الأنباء الجديدة » الاسبوعية ، ولكن هذا المنبر كان بدأ يتلكأ ، لأن الجريدة نفسها كانت في سبيلها الى الاحتجاب . بدأت أسماء الجيل الجديد تظهر في صحيفة « أبناء النور » منذ عددها الثاني ، وذلك بظهور اسم حاتم محمد صغر (حاتم الصكر) مقترناً بقصيدة عنوانها « ثلاث أغنيات للصمت » . وظهرت في العدد الثالث أسماء أخرى من بينها : عبدالرحمن مجيد الربيعي ومحسن اطيماش . ثم تتالت الأسماء في الأعداد

الأخرى : حسن العاني (قصة) مالك المطليبي وسرگون بولص
وعادل كاظم (قصائد) وعمران القيسي (مقال) وعبدالرحيم
الغزاوي (مقالة عن لوركا) وحسين حسن (قصة) ومحسن
الموسوي (مقال) .

ويبدو أن الصحيفة قد شهدت صراعاً داخلياً ابتداءً من
العدد الثامن الصادر بتاريخ ١٩٦٥/٨/٣٠ ، فقد ظهرت في هذا
العدد صفحة عنوانها « الفكر الجديد » وظهر أن المشرف عليها
هو سرگون بولص .

وعلى الرغم من فقر هذه الصفحة حاول سرگون بولص أن
يحملها رائحة الجيل الجديد ، بدلالة الاسم الذي اختاره لها
« الفكر الجديد » . وزيادة على ذلك ، نشر فيها كلمة افتتاحية
بعنوان « فكر منفتح لا فكر مغلق » . وقد جاء في هذه الكلمة
قوله :

« يجب أن تتلامس مع بشرة الفكرة الحارة والنافرة
الأعصاب مباشرة . إنا كي نحس إنسانيتنا بعمق ، ينبغي ألا نبقي
في دائرة عقلنا الباردة ... »

« إنا نريد أن يكون الفكر إنسانياً ، وكخطوة أولى ينبغي
لنا أن نساير هذا الفكر ، محتفظين بكوننا مستقلين في منطقة
خاصة لها تراثها العميق ووجهها الانساني ... »

« إن جذور الفكر تستدعي ، لكي يلتحم بها الوجود
الفردى ، حركة في الروح ، حركة تربط الدافع الانساني في تعاطفه
مع الحياة ، والتي هي بداية الجواب على هذا السؤال العميق :

الموجة الصاخبة - ١٢٩

أين ينبغي أن تتجه بتفكيرنا ؟ » •

أما في العدد التاسع ، فكتب سرغون كلمة جديدة قال فيها:
« هذا الجيل سيرفع البناء على أكتاف هزيلة ، ولكنها

شديدة الثقة ، مصممة تماماً » •

وقد كانت صفحة سرغون نفسها توحى بأن أكتاف الجيل
الجديد كانت ما تزال هزيلة ، إذ لم تكن تتضمن أكثر من خبرين
عالميين ومقالة قصيرة جداً عن كازنتزاكيس لعله هو كاتبها . ولكن
سرغون كان على حق في ما قاله في كلمته الافتتاحية عن ثقة الجيل
الجديد بنفسه وعن تصميمه •

★ ★ ★

كان سرغون بولص قد بدأ حياته الأدبية بنشر قصة مترجمة
في مجلة « العاملون في النفط » ، عددها الثاني والعشرين الصادر
في كانون الأول عام ١٩٦٣ •

كانت القصة للويجي بيراندللو وعنوانها « القطعة والبلبل » ،
ثم أتبعها بقصة مترجمة أخرى لوليام سارويان ، وبثلاثة لجيسي
ستيوارت •

ويبدو أن سرغون قد اطمأن الى هذه البداية السريعة
الناجحة ، فأخذ يرسل نتاجاته الخاصة من القصص والقصائد الى
المجلة •

ولكن سرعان ما ظهرت الى الوجود صحيفة اسبوعية جديدة
هي « الأنباء الجديدة » فوجد سرغون في صفحاتها الأدبية منبراً
جديداً ، فأخذ يرسل نتاجاته إليها • وقبل أن يختم هذا المنبر

باحتراب « الأنباء الجديدة » ظهرت « أبناء النور » وكان ما رأينا من أمر سرگون وعلاقته بها . غير أن هذه العلاقة لم تستمر طويلاً ، بل انقطعت منذ العدد العاشر ، وكان هذا آخر دور مباشر لسرگون في الصحافة الأدبية .

لم يؤثر هذا الانقطاع على سرگون ، فقد كانت هناك منابر أخرى قد ظهرت ، وكانت « العاملون في النفط » تواصل نشر نتاجاته ، وواصل هو نفسه السير في طريقه .

ولكن مما يلفت النظر في مسيرة سرگون ان اهتمامه بنشر القصص التي يكتبها ، وتلك التي يترجمها ، كان أكثر من اهتمامه بنشر نتاجه الشعري . فهل كان ذلك بسبب إحساسه انه كان قاصاً أفضل منه شاعراً ؟!

كنا ، يومئذ ، نرى سرگون وهو يتأبط دفترًا سميكاً دون فيه قصائده ، وكان يقرأ لنا في أحيان نادرة شيئاً منها ، ولكن قصصه كانت تلفت النظر أكثر من قصائده . إذ لم يكن في هذه القصائد من روح المغامرة الشعرية سوى تخليها عن الوزن والقافية ، وإلا فهي قصائد ذات مناخ يتقلب بين الرومانسية والرمزية ، ومنطق ثري يغلب عليه الوعي والتصنع ، لولا ما كان يفلت منه هنا أو هناك من صور طريفة أو غريبة . أما حصيلتها النهائية فزخرف منمنم جميل ، ولكنه بارد مصنوع . وهذا عكس ما كان يريد حين قال في مقالة له نشرت في الأنباء الجديدة ان « الطريق الى القصيدة هو الطريق الى لا وعينا الكثيف الخافي » . ذلك ان مشكلة سرگون بولص هنا هي مشكلة بعض أبناء

الجيل الجديد الذي غلب وعيهم على موهبتهم ، وقراءاتهم الخارجية على شحنتهم الداخلية ، فاتخذوا من «التجريب» غاية لهم ، وصار همهم أن يكتبوا قصيدة جديدة لا أن تكتب القصيدة الجديدة نفسها ، وأن يصطنعوا بوعيمهم «لا وعياً» يتحذلقون به على أنفسهم قبل أن يتحذلقوا على غيرهم .

ترى أهذا هو السبب الذي جعل سرگون يصرف النظر عن نشر الكثير من قصائده الاولى في دواوينه الثلاثة التي أصدرها بعد سنوات طويلة ؟

ربما !



في العدد العاشر من «أبناء النور» حدث انقلاب اختفى فيه سرگون بولص وظهر مكانه محسن الموسوي ، واختفت صفحة «الفكر الجديد» وظهرت بدلها صفحة «الأدب» وكان هذا لا يخلو من دلالة . فعلى مدى الصفحات التالية كان الموسوي يشن حملة على أولئك الذين يظنون «أن في كلماتهم غرابة وخشونة قد تكون كما تصوروها ملائمة للتعبير عن قضايا واقعنا الحضاري . ونشأ مفهوم خاطيء . . . مفهوم كلمات خشنة مفروضة بعيدة عن أداء المعنى على الرغم من وجود كلمات بسيطة سهلة ومعبرة» .

أستطيع القول أن الموسوي كان يقصد بهذا سرگون بولص وبعض أصدقائه ؟
أعتقد بذلك .

ولكن المفارقة أن تقرأ في الصفحة ذاتها مقالة لأخيه عزيز يقول فيها :

« الأديب لم يكن في يوم ما مخلوقاً مفهوماً يدركه الآخرون ، وإلا لكان الأدب نبضاً سفلية لا يتعالى الى سماوات جديدة مجهولة الكيان تعيش عالماً من اللا معقولة والبعد والتغلغل اللا متناهي في الأفاسي العلوية » .

قلنا أن من المفارقة أن تقرأ هذا في الصفحة ذاتها ، فكلنا الكابنين ينشلق من مفهوم يناقض به مفهوم الآخر ، ولسنا ندري ما اذا كان الموسوي قد انتبه الى ذلك أم لا . أم لعله قد انتبه وتعهد وضع عنوان « للمناقشة » فوق مقالة أخيه تعبيراً عن عدم قناعته بما جاء فيها ؟!

في صفحة تالية كتب الموسوي مقالة أخرى ليؤكد فيها مفهومه فقال :

« الأديب إنسان عادي . على أن عاديته هذه قد لا يفهمها الآخرون ، ولكن الأديب يتوخى إفهام الآخرين عن طريق إيصال الكلمة المعبرة . أما أن يتعمد الغرابة ويتصنع الغموض ، ويحيط شخصيته بأقنعة ، يتكلم في الهائل وفي المخيف ، في القضايا الفكرية المجردة ، فهو قد تنصل عن واقعه .. »

يبدو للوهلة الأولى وكأن الموسوي يرد بهذه العبارات على ما جاء بمقالة أخيه ، ولكن الذين يعرفون سرغون بولص ، وكثرة استعماله كلمتي (هائل) و(مخيف) تعبيراً عن إعجابه ودهشته ، سيدركون فوراً انه هو المقصود بمقالة الموسوي .

على أية حال كان عزيز رفيق محسن في هذه الصفحة حتى النهاية ، كما لو كان يحاول أن يسد فراغاً ما في صفحة أخيه • ذلك ان صفحة «الأدب» هذه كانت فقيرة ، ولم ينشر فيها إلا عدد قليل جداً من أبناء الجيل الجديد قد لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة ، نذكر منهم خالد حبيب الراوي وعمران القيسي ، وكلاهما نشر قصة قصيرة ثم توقف • ولذا كان على الموسوي أن يملأ المساحات البيضاء بمقالات قصيرة له ، من ذلك مقالته « السخط والقلق الحضاري » وقد نشرها ، على قصرها ، في ثلاثة أجزاء ، ثم بنثف سببها مقالات تجوزاً ، تنف عن يتس « شاعر الهزيمة ! » وعن « تولستوي والواقعية » زيادة على مقتطف في النقد مختار من «إليوت» وقصيدة لـ «توماس هاردي» لم يذكر اسم مترجمها •

لقد استمر وجود محسن وعزيز في الصفحة حتى العدد (١٨) ثم اختفا ، ولكن الصحيفة نفسها لم تلبث ان اختفت ، وكان العدد (٢٠) الصادر في السابع من نيسان ١٩٦٦ آخر أعدادها •



تعمدنا ألا نتطرق إلا في النهاية الى صفحة أخرى في « أبناء النور » اسمها « مهرجان الشعر » وكان يشرف على تحريرها محمد علي الخفاجي • والخفاجي شاعر أميل الى الشعر العمودي منه الى أي شكل شعري آخر ، وقد كان في ديوانه الأول الذي صدر عام ١٩٦٧ باسم « مهرأ لعينها » مقلداً لنزار قباني • كانت صفحة « مهرجان الشعر » ضعيفة جداً ، لم تثر شيئاً ،

ولم تشكل حدثاً في تاريخ الجيل الجديد . كانت أقرب الى أن تكون صفحة قراء ، وكانت نزاعة الى نشر القصائد العمودية . ومع ذلك ظهرت فيها أسماء : عادل عبد الجبار (رحمه الله) ومحمد حسين المطلبي وحاتم محمد صغر (حاتم الصغر) .

ثمة مسألة أخرى يحسن ألا نهملها وهي ان اسم عبدالرحمن طهمازي ظهر في هذه الصحيفة مرتين ، نشر فيهما قصيدتين : أولاهما « سلاطين العجم » وهي التي بشرت بمولده الشعري وقصيدة « مديح » التي أهداها الى بدر شاكر السياب^(١) . ظهرت هاتان القصيدتان مستقلتين عن صفحتي الموسوي والخفاجي ، وكانت النعمة الوحيدة الخارجة على سياقات ما نشر في « أبناء النور » .

ترى أيق لنا ، بعد ما رأينا ، أن نتحدث عن « دور » لهذه الصحيفة ؟

يخيل إلينا أننا سنبالغ كثيراً ان نسبنا إليها دوراً ما ، ولكننا نستطيع القول من جانب آخر أنها كانت تعكس حاجة الجيل الجديد الى منابر تعبر عنه .

(١) ذكر فاضل العزاوي في مقالة له عنوانها « قصة جيل الستينات في العراق » ان قصيدة « سلاطين العجم » نشرت في الصفحة الأدبية التي كان يحررها في جريدة الثورة العربية . وهذا غير صحيح . فالقصيدة نشرت في جريدة « أبناء النور » . أما القصيدة التي نشرها الطهمازي في الثورة العربية فعنوانها « العودة الى طوقا » .

لم ألتق بفاضل العزاوي لقاءً مباشراً إلا عام ١٩٦٨ في مجلة « ألف باء » ، ولكنني كنت قد عرفته قبل ذلك بأحد عشر عاماً . كانت معرفة من بعيد . كان يومها في كركوك ، ولعله كان مثلي طالباً في إحدى المدارس الثانوية . وكنت أقرأ له من حين إلى آخر قصيدة أو مقالة في إحدى المجلات العراقية أو العربية التي نشرت فيها قصائدي ومقالاتي الأولى . كانت قصائده متأثرة بشعر بدر شاكر السياب إلى حد كبير ، بل أكاد أقول إنها تقليد لها ، ولكنها كانت تنبئ ، على الرغم من ذلك ، بموهبته . كان ، كما يقال عادةً ، شاعراً واعداءً .

ويبدو أن العزاوي قد انغمس في العمل السياسي ابتداءً من عام ١٩٥٨ وذلك أيام كان طالباً في قسم اللغة الانكليزية في دار المعلمين العالية ببغداد . ولست أذكر أنني قرأت له شيئاً ابتداءً من ذلك التاريخ حتى عام ١٩٦٥ . ولكن ما نشره بعد ذلك في ديوانه الأول « سلاماً أيتها الموجة .. سلاماً أيها البحر » . يدل على قلة ما كتبه خلال هذه السنوات من جانب ، وعلى تغير واضح في مصادر التأثير عليه من جانب آخر . ففي قصائده المؤرخة بعامي ١٩٦٠ و ١٩٦١ ثمة أثر لعبد الوهاب البياتي ولسعدى يوسف في شعره . ولعل سبب ذلك يعود إلى انتمائه السياسي المحدد . وهذا الأثر واضح إلى الحد الذي لم تفلح في إخفائه التعديلات التي أجراها على تلك القصائد حين طبع ديوانه عام

في تلك الفترة (١٩٦٥) التقيت بالعزاوي مصادفة • كنت مع صديق لي يعرفه ، فعرفني به ، فوجدت منه ثوراً أزعجني ، فأهملته • ويبدو أن السياسة هي التي كانت تنفره مني •
كان قد خرج من السجن قبل فترة وجيزة ووجد عملاً في مجلة « القنديل » وفرض وجوده فيها بحماسة ودأبه ، فلم يرد لخصومه السياسيين أن ينافسوه • ولكن القنديل ما لبث أن احتجبت عن الصدور • وسرعان ما وجد العزاوي عملاً له في جريدة « الثورة العربية » ، وجريدة « المنار » • فبدأ مترجماً في كليهما ، ثم ما لبث أن مارس نشاطه الأدبي ، فتولى في الأولى مسؤولية تحرير صفحتها الأدبية الأسبوعية ، بينما اقتصر عمله على الترجمة في الثانية •

لم يكن العزاوي يلتقي خارج العمل إلاّ بأناس محدودين، وهم في الأغلب أولئك الوافدون من كركوك (أنور الغساني وسرگون بولص ومؤيد الراوي) لا سيما أنور الغساني • أما مقاهي الأدباء فلم يكن يتردد عليها إلا نادراً ، فإذا ظهر فجأة في إحداها اختار جلساء معينين ، ثم لا يلبث أن يغادرها بعد وقت قصير •

كانت « الثورة العربية » جريدة هزيلة بغيضة • فهي لسان حال منظمة سياسية مصطنعة لا رصيد لها في العراق ولا جماهير، وأعني بذلك ما سمي يومئذ بـ « الاتحاد الاشتراكي العربي » • وكانت لهذا السبب محدودة الانتشار ، متدنية التوزيع ، وظلت كذلك حتى انتهت • وللسبب نفسه لم تكن صفحتها الأدبية تثير اهتمام الأدباء • وكان تحريرها يشكل عبئاً على العزاوي نفسه ،

وهذا واضح في قلة من كانوا ينشرون فيها ، وفي ضعف النتائج المنشورة ، ولذا ظلت وقتاً طويلاً صفحة فقيرة خاوية •
وزيادة على ذلك لم تكن الصفحة مستقرة في مواعيدها ، وكانت العناية بها من قبل القيمين على جهاز التحرير قليلة . فكثيراً ما تُبتر مقالاتها وتُهمل بقياتها ، وقد يحدث أن ينشر جزء من قصيدة في الصفحة ويظهر جزؤها الآخر في صفحة البقيات !
بل ان الغزائي نفسه لم يكن يعتني بالصفحة عناية كافية ، أو لم يكن يجد فيها ما يشجعه على العناية بها • فلم يكن يكلف نفسه ، على ما يبدو ، عناء استكتاب أحد ، أو إجراء لقاء أدبي مع أحد ، أو الكتابة عن أحد ، وهذا مما زاد في عزلتها • فأنت إذا أمسكت بالصفحة لا تجد فيها سوى كلمة قصيرة كتبها ، وقصيدة جديدة له أحياناً ، أما بقية المواد فهي مما يحمله البريد الى الجريدة ، أو يتكلف أصحابها بعناء إيصالها إليها في مقرها المعزول ، وأغلب ما يرد من هذه وتلك مما لا يصلح للنشر في نلروف أخرى •

نحتي الثلث الأخير من عام ١٩٦٦ لم يكن يكتب فيها سوى قليلين ممن نعرفهم اليوم : محمد عبدالمجيد ويوسف الحيدري وجمعة اللامي وبرهان الخطيب ومهدي السماوي وسبتي الهيتي وعبدالرحيم الغزائي وعبدالقادر الغزائي • وكان أكثر هؤلاء مواظبة على الكتابة لها محمد عبدالمجيد ويوسف الحيدري (وكلاهما كان يحاول كتابة الشعر) ثم أخذ كتابها يتكاثرون • والملاحظ أن هذا التكاثر قد اقترن بنكوص الملحق الأدبي

الخاص بجريدة الجمهورية وتشديد قبضة القابضين على بريده الأدبي ، ولكنه اقترن كذلك ، وهذا هو الأهم ، بتصليب موقف العزاوي وتشديد لهجته في الكلمات الافتتاحية التي كان يكتبها للصفحة • وهكذا التحق بكتابتها كل من : عبدالرحمن طهمازي ومؤيد الراوي وموسى كريدي وحميد المطبعي وحسين حسن وسعيد السعدي ومحمد الجزائري وقيس الياسري وغيرهم • وشيئاً فشيئاً كسبت الصفحة ارتياح الجيل الجديد وتجاوبه مع ما كان العزاوي يكتبه من «كلمات» افتتاحية تعبر بحماستها عن هواجس الجيل وتطلعاته وأفكاره بقدر أو بآخر •



قبل الحديث عن كلمات العزاوي الافتتاحية ، واستعراض ما جاء فيها من أفكار ومفاهيم لا بد لنا من أن نشير الى مقدمات مهمة سبقتها ، وهي مقدمات عبر فيها عن مفاهيمه الشعرية الجديدة وموقفه من الجيل الجديد •

أولى هذه المقدمات جاءت في رسالة أرسلها الى عبدالرحمن الربيعي من سجن الحلة ، أيام كان العزاوي ما يزال في السجن ، وكان الربيعي مشرفاً على تحرير الصفحة الأدبية في جريدة « الأنباء الجديدة » • وقد نشر الربيعي ، كما ذكر لي فيما بعد ، الأجزاء المهمة منها بدون اسم • وقد عثرت عليها منشورة بتاريخ ١٩٦٤/١٠/٣١ بعنوان « كلمات من شاعر » •

قال العزاوي في رسالته :

« لكم وحدكم أيها المتوحدون في الغربة ، الورقة الراحبة في

للمعركة من أجل خلق أدب عراقي مثقوق رغم أن أكثرهم ما يزال في بداية الطريق • ولكن ذلك لا يمنع ، لأن البذرة ستنبث في وستعلو يوماً بعد يوم ، والمسألة قبل كل شيء مسألة وقت • إن كتاباً مثكم سيعملون وبكل شرف مسؤولية بناء وخلق أسس أدب جديد يحمل روح العصر وحرارة صحارى العراق دون التفات الى الطعون التي يمكن أن توجه إلينا • فالليل ينحدر توحيش مفزوع قد ذاب في عظامنا الى الأبد •

« إن القصيدة بالنسبة لي اليوم هي إعادة بناء العالم الذي لم أوجده • وذلك يعني تهشيم الشكل الطبيعي ومحاولة استثمار البنيان الروحي والصوفي في الوجود • وتغيير المراتب وإذابتها لا تشكل إساءة للشكل الكلاسيكي ، وإنما تعني أن وراء كل شيء ظاهرة داخلية هي غير الرؤيا الحسية الظاهرة • فالشعر يتحول اليوم عندي الى شكل من أشكال الحلم ، مستخلصاً الصفات العامة والصوفية مما هو خاص ومفرد في الوجود الطبيعي وإنماء البذور المختلفة للقصيدة التي يمكن أن تختصر العالم أو الحقيقة أو الموضوع في كلمة أو إيماة أو صورة •

« إن الشكل البدائي للقصيدة أو اللوحة لم يعد قادراً على استيعاب انفعالاتنا وتجربتنا الحضارية الجديدة في عالم متأزم • ولهذا بدأت أضجر من قصائد السياب ونازك ، دون أن أنكر دورهما التاريخي ، وجميع الشعراء الذين تفوقوا في أطر الشكل الخطابي والوصفي دون أن يتجاوزوا خطوط عبوديتهم القديمة ، عبودية الفهم المتذبذب للعالم ولدور الكلمة والموضوع ولروح

الشعر • انهم شعراء اجتماعيون أهملوا الحقيقة الموزعة بين البحر والصخور والنهر والأغنية ، ولم يدركوا صوت الشعر الميتافيزيقي الذي يولد على شفة بحار ويزهو في منافي الصحراء وفي دموعنا ويذوب في صوت أجراس بعيدة ويغازل حوريات لم يكن غنائهن من أجلنا •

« وعندما أتذكر عطاء شعراء من أمثال سي • داي • لويس ، كلوديل ، بيرس ، لوركا ، ازرا باوند ، إليوت ، ايفتشنكو ، باسترنالك • • أحس بأن ماهية الشعر الجيد لم ترصد بشكل دقيق عميق من قبل كتابنا • إن الشعر اليوم مرصد وصوفي متحمس بين الموجودات ، بين الحقيقة والانسان ، الظل والواقع ، يستمد تجربته من التاريخ والميثالوجيا والدين والتراث الكلاسيكي والمعاصر والسياسة والموسيقى واللون والرمز والثقافة • فهل يدرك بقية شعرائنا ذلك ؟! »

أهم ما يلاحظ في هذه «الكلمات» ما يأتي :

١ - ان العزاوي قد اتبته الى ميلاد الجيل الجديد ، وانه يطمح الى أن يضع هذا الجيل « أسس أدب جديد » •

٢ - ان العزاوي بدأ « يضجر » من قصائد السياب والملائكة ، و « من جميع الشعراء الذين تفوقوا في أطر الشكل الخطابي والوصفي دون أن يتجاوزوا خطوط عبوديتهم القديمة » • فهم على ما يرى « شعراء اجتماعيون » •

٣ - انه ي طرح مفهومات شعرية ذات جوهر سوربالي ، على الرغم مما خالطها من تشوش ، ومن إشارات الى شعراء متناقضين

في مفهوماتهم ورؤاهم •

٤- انه يهرب الى الانشاء اللغوي كلما أعياه تحديد مفهومه

تحديداً واضحاً •

٥ - ان الرسالة تبدو وكأنها رد على مقالة مؤيد الراوي

الذي يرى أن « الشعر ليس عملاً ميتافيزيقياً » كما مر بنا •

أما ثاني المقدمات فقصيدته « أقنعة البوذي » التي نشرها

في مجلة « القنديل » الشهرية في تموز ١٩٦٥^(١) •

لقد نشر العزاوي هذه القصيدة تحت عنوان « محاولة شعرية

جديدة » • غير أن (الجديد) في هذه المحاولة هو :

— تغريب بعض الصور ، مثل قوله

— فلتركع للزمن الساقط في هاوية التجريد

— سيجيء الحب كمركة الحوذي ، بأعقاب الكلمة •

— إدخال عناصر شكلية لم تكن مألوفة في متن القصيدة مثل :

أ - أسماء صحف أو أشخاص بالحرف اللاتيني كقوله :

— وجه البوذي على صفحات ال Observer

— في شقة النادل أغنية تعبى

تحدث عن موت ال Mr. Eliot

ب كتابة تاريخ ما رقماً ولزوم قراءة الرقم قراءة علمية

ليستقيم الوزن والقافية كقوله :

— في ٦/٧/٢٠٠٠

سيكون اليوم ربيعي العينين

ج - إدخال مفردات يومية شائعة كقوله :

(١) ستورد هذه القصيدة في الجزء الثاني من هذا الكتاب .

— ابحث عن سيكارة

في علبة (سيرف) مهجورة

و(سيرف) نوع من أنواع صابون الغسيل كان شائعاً

أيام كتابة القصيدة •

ومن الواضح أن العزاوي لم يأت هنا بجديد حقيقي •
فالشعراء العرب (ولا نقول الأجانب) قد سبقوه الى جميع هذه
المحاولات ، ولكن الفارق هو انه جاء بها وبمثيلاتها جميعاً في
قصيدة واحدة • وعلى الرغم من أن هذه المحاولات « ألعيب
شكلية » لا تضيف شيئاً الى حسابات الشعر الحقيقي ، خرجت
بقصيدته عن مألوف الشعر السائد ، واستفزت الذوق الشعري
العادي ، ولذا كان نصيها من التعليقات الساخرة كبيراً • ولعل
هذا ما حدا بالعزاوي الى حذفها من القصيدة حين أعاد نشرها في
ديوانه الأول « سلاماً أيتها الموجة ١٠٠ سلاماً أيها البحر » عام
١٩٧٤ بحيث بلغ عدد السطور المحذوفة (٢٣) سطراً من أصل (٨١)
سطراً •

ثمة مقدمة أخرى تبعت هذه المقدمة بعد أقل من شهرين •
فبتاريخ ١٨/٩/١٩٦٥ نشر العزاوي مقالة قصيرة في جريدة المنار
عنوانها « ماذا بعد الشعر الرومانتيكي »^(١) •

(١) ادعى فاضل العزاوي في مقالة كتبها في جريدة القدس العربي
(العدد ١٢٨٦ بتاريخ ١٩٩٣/٧/٦) أنني سطوت على أفكاره
فيما كتبه عن السياب . إنني أحيل القارئ الى الدراسات
الاربع التي جمعتها في كتاب عنوانه « وعي التجديد » صدر
ضمن سلسلة « الموسوعة الصغيرة » عام ١٩٩٣ . ليقارن بنفسه
ويحكم •

لقد كانت هذه الكلمة إحدى الصرخات المكتومة التي أطلقها أبناء الجيل الجديد على لسانه . كانت اتهاماً حاداً ومباشراً للأدب التقليدي ، ولشعر الرواد ، ودعوة مباشرة لتأسيس أدب جديد .

يقول العزاوي في هذا المقال :

« من هنا يجب أن نقرر الخطوة التالية . لقد ثرنا على الشعر العمودي بسبب عوالمه المحدودة ، وحاجز الموسيقى الرتيبة ، ولكننا الآن نفسح المجال مرة أخرى لأنفسنا للسقوط في هوة أنماط شكلية معينة من الشعر الحر ، التي أصبحت هي أيضاً عاجزة عن استيعاب تجربتنا الانسانية الجديدة ... »

« لقد انتهى الجيل القديم سواء في الشعر أو القصة . وعلمنا الآن أن نحاول من جديد إعادة بناء أسسنا الفكرية وتطلعاتنا الأدبية ، عبر فهم فلسفي أصيل ومعاينة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دمائنا » .

لقد بدت أقوال العزاوي هذه وكأنها دفاع هجومي عن قصيدته « أقنعة البوذي » إزاء ما أعقبها من تعليقات ساخرة ، ولكنها كانت شيئاً مما كنا نقوله يوماً في مقاهينا ولا نستطيع نشره في الصحف يومئذ . بل اننا كنا نقول هذا بأفكار أكثر وضوحاً وتفصيلات أكثر تحديداً . ولذلك حظيت مقالته منا جميعاً بالرضى والارتياح .



ظلت كتابات العزاوي في « الثورة العربية » تدور في إطار

مقالته « ماذا بعد الشعر الروماتيكى » ولم تخرج عن تعميماتها
إلا في الربع الأخير من عام ١٩٦٦ •

ففي ١١/٤/١٩٦٦ مثلاً نشر كلمة عنوانها « فشل الاتجاه
الخطابي في الشعر » هاجم فيها عبدالوهاب البياتي ونازك
الملائكة •

وفي اسبوع لاحق نشر كلمة أخرى جاء فيها قوله :
« إن الشاعر الجيد بحاجة الى تكوين رؤيا جديدة عصرية
عن العالم والكلمة والقصيدة والكون كله » •
وجاء في كلمة أخرى قوله :

« ليس الشعر غناء رتيباً أو تجديداً بئساً أو تمويهاً ، انه
صوت الكون كله عبر مخاض العصر » •
وقوله :

« كل ما أريده هو أن يخرج الشعر عن قوقعة الأدب الرفيع
والأشكال المسبقة » •

وفي ٣٠/٥/١٩٦٦ كتب الغزاوي كلمة حول كراس أصدره
المهندس قحطان المدفعي بعنوان « فلول » ••

وهذا الكراس يتضمن (قصائد) ثرية وزعت فيها الكلمات
على الورق بأشكال هندسية (مربعات ومستطيلات وأشكال
أخرى) تذكرنا على نحو ما بسحاولات ابولنير •
يقول الغزاوي :

« الروح التي دفعت السيد المدفعي لكتابة هذه القصائد
روح شجاعة ، ولكنها قاصرة في فهمها لدور القصيدة المعاصرة »

الموجة الصاخبة - ١٤٥

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>

« إن الأرضية الفلسفية التي يستند إليها أوهى من أن تفجر أعصاب الكلمة في قصائده .. »
« إن كل ما أراده الشاعر هو أن يكتب شعراً عادياً بأشكال جديدة » .

وكان فاضل العزاوي على حق ، وإن لم يوضح ذلك تطبيقاً .
شيئاً فشيئاً بدأت لهجة العزاوي تكتسب طابعاً يتراوح بين حدة اللهجة الدادية ، وأضغاث الحلم السوربالي ، واستماتة النفس العدمية .

فبتاريخ ١٩٦٦/٦/٢٧ كتب يقول :

« أما البناء الشعري فانه إنقذاف لكل الأشكال غير المفبركة الساقطة في رعب اللاوعي . وهو بالتالي إسقاط غير منتظم للحس الذي يفلت من الهندسة . ومن أجل هذا فان الشعر لا يمكن أن يكون اتباعياً عند من يريد أن يلتهب في صوت جديد ورؤيا غارقة في دموية التجربة المغلقة الغامضة رغم انكشافها » .

وبتاريخ ١٩٦٦/٧/١١ كتب تحت عنوان « الرجل إزاء النهايات » يقول :

« الشاعر والشعر قوة تدميرية ، ذلك لأنهما يدمران العالم من أجل عالم قد لا يكون أفضل من هذا العالم ، ولكنه خاص وبدائي وذو خراطيم تجريدية » .

خاص .. وبدائي .. وذو خراطيم تجريدية !

وقال في كلمة أخرى كتبها بتاريخ ١٩٦٦/٨/١ :

« شرف الشعر أن يمد أذرعه الاخطبوطية نحو الكون كله

ويركزه في خط قلق على الدوام ... أما الذين يبحثون عن أدب القيمة المطلقة فانهم لا يمكن أن يفهموا شعر الجيل الجديد ، رغم كل دعاواهم غير المشروعة في أغلب الأحيان » .
وبتاريخ ١٩٦٦/٨/٥ كتب كلمة عنوانها «الشعر التجاري»
وقال فيها :

« يقف الشعر الحقيقي مواجهاً الكون والموت واللحظة التي لن تجيء أبداً ، ويطرح أسئلته لا من أجل الصعود الذليل ، لا من أجل سد الشعور بالضحالة ، وإنما من أجل هذا الفارس الكوني الذي يصلب في أسعد لحظاته ، ذلك لأنه يواجه الزمن بدون ميثاق هدنة » .

وبتاريخ ١٩٦٦/١٠/١٠ كتب العزاوي كلمة رثى فيها شيخ السورالية : أندريه بریتون .
وبتاريخ ١٩٦٦/١٠/١٧ نشر كلمة بعنوان « هكذا نعود الى العالم » وقال فيها :

« عبر القتل والنفي يقف الانسان ويعانق الحرية المؤكدة ويعلن اشتراكه في المشروع الجماعي دون خيانة لشروطه ويبدأ تغيير العالم في فرح أسود » .

بهذه اللهجة كان يكتب العزاوي طوال الأشهر العشرة الأولى من عام ١٩٦٦ . وكانت كتاباته تنطوي على مفهومات عامة مصوغة بلغة عائمة ليس فيها شيء من دقة لغة المفهومات . وكان يصف كتاباته هذه بأنها « رؤية عصرية للعالم وللقصيدة » . ولكننا نستنتج منها في النهاية أنه :

— يرفض الخطائية والوصفية والأشكال الصارمة والمسبقة •
 — يؤكد مجانية الشعر وكونيته وقدرته الهدمية والتغيرية •
 في ضوء ذلك ، كان لا بد أن يظهر من يصف فاضل بأنه
 «اشتراكي في السياسة وغير اشتراكي في الأدب» وبأنه «نهلستي»
 أو «سوريالي» • وكان هناك من يتهمة بالتهريج والغرور والتبجح •
 وكان لا بد ، أيضاً ، من أن يظهر من يتهم شعر الجيل
 الجديد بـ «الغرض» و«التعقيد» و«البعد عن الجماهير» ••
 وقد فجرت هذه التهم نقاشاً بين الأدباء والمتأدين على
 صفحات الجريدة استمر حتى بداية عام ١٩٦٧ •

أما فاضل العزاوي نفسه ، فكان يرد على ذلك بالقول :
 « عجز الأدب العراقي من أن يكون اشتراكياً بسبب من أنه
 اشتراكي تحت الطلب » •
 وكان يقول :

« الالتزام ينبثق من الداخل ••• أما أن نكتب أدباً دعائياً
 أو تجارياً ، فذلك ما لا يمكن قبوله بعد اليوم » •
 وكان يقول :

« نغير العالم •• لا بالشعارات وقصائد الممازحة والثورية
 التهريجية ، وإنما من خلال الامساك بالدم الحقيقي لعلاقتنا مع
 الأشياء والآخرين » •
 وكان يقول :

« القصيدة تأخذ معناها بمقدار ما تكون قادرة على التغير
 والتنجير ونسف القيم التي تقدم داخل علب ،، وهي بعد ذلك

تطرح نفسها كإدانة كاملة من كتاب يوم الأحد » .
كتاب يوم الأحد؟! يبدو أن العزاوي قد اقتبس هذه
العبارة من مكان ما !

ولكن ، على ما يبدو ، انه شعر بأنه أصبح مطالباً بتوضيح
ما سماه بـ « الرؤية العصرية للعالم وللقصيدة » فكتب من دون
تباطؤ ما سماه بـ « نظرية الكون المهجور » .

وقد حاولت هذه (النظرية؟) أن تقدم جواباً (فلسفياً؟) على
ثلاثة أسئلة هي : لماذا نعيش ؟ لماذا نكتب ؟ لماذا نموت ؟ وأن تعين
من خلال هذا الجواب « موقع الشعر والانسان في العالم » كما
يقول العزاوي نفسه .

ولكن ما يهنا هنا ليس العزاوي الفيلسوف ، ولا المراجع
التي استلهم منها نظريته ، وهي مراجع وجودية وسوريالية حتماً ،
بل يهنا موقعه الشعري . فالعزاوي الفيلسوف لم يقدم في
الفلسفة شيئاً ولم يؤخر ، وكل ما هنالك انه حاول أن يوجد منطقاً
ما لتسوينغ موقعه :

« ها نحن في العالم نمارس أفعالنا اليابسة الخالية من كل
رومانتيكية ، لأننا لا نملك شيئاً آخر سوى أن نعيش ونواجه
الرب . وفي مثل هذا العالم يصعب علينا أن ننظر الى الوجود
من خلال إغفاءتنا ، من خلال إنهماكاتنا ، وسقطاتنا . لقد نمت
طويلاً وها أنا أستيقظ . »

« في الشعر أحاول أن أكتشف عبث الكون وأنا أسمن
وأسمن باستمرار من أجل الموت ، ويتحول الشعر الى سقوط

في الكون ، ويفقد لغته السابقة التي كانت شكلاً لمضنون اجتماعي سهل وواضح ذي أهداف معينة ... »

« غير ان الشعر الذي يعيش هلوسة الكون يأبى أن يحول نفسه الى لغة واصفة ، أو لغة تصدر أحكاماً اجتماعية منطقية بسبب من موت مثل هذا المنطق ، وبسبب من أن الأوصاف لا تعني شيئاً في الوقت الذي يستطيع فيه الانسان أن يشاهد ملايين الصور والنوحات الحقيقية ... »

« الشعر ليس حرفة ، وكما نرفض تأميم الانسان نرفض تأميم الشعر ... »

« كيف يمكن للآخرين أن يفهموا لغتنا الخاصة بنا إذا كنا نرفض الارتباط بقانون عام في فهم الشعر ؟ نحن نكتب دون انتظار شيء ، بل واننا نكتب في لحظة نفي زمن العالم . »

« ولهذا فأنني أعتقد ان على الآخرين أن يحاولوا التعرف على العالم الذي نعيش فيه . فاللغة تذوب وتفقد معانيها السابقة وتتحول الى مجرد إشارات ورؤوس تفتح أقفال الكون ومسافات الشاعر والقارئ على حد سواء . ومن الممكن القول أنها ذات طبيعة سايكولوجية بسبب من محاولة القصيدة لتجاوز الموت الداخلي الذي سقطت فيه قصائد شعراء العالم الآخرين . ومن أجل أن تكتب القصيدة هذه الطاقة اختارت عن وعي موقفاً جديداً وتحولت الى : اللا قصيدة . وهذا يعني انها وضعت نفسها في موقف مضاد لقوانين القصائد السابقة ، بسبب من أن الأخلاقية الشعرية الجديدة والعالم الذي ترتبط به يختلف كلياً

عن عالم القصيدة القديمة . »

ولأن الكثيرين حاولوا فهم قصائدي وفق قوانين مسبقة
توصلوا الى حقيقة أنني كنت شاعراً و انتهيت الى شيء ليس
شعراً . وهذا صحيح من وجهة نظرهم التي تعتقد أن العالم مقنن،
وكذلك الشعر والأخلاق وكل شيء . »

هذا ما توصل إليه العزوي إذن في « نظرية الكون المهجور »
نسا صلاته بالشعر الذي كان يكتبه ؟

لا نريد أن نقدم هنا حكماً نقدياً معيارياً ، ولكننا نريد
الإشارة الى الحقائق الآتية إكمالاً للصورة ، وهي حقائق لمسناها
من خلال علاقتنا المباشرة به ، وهي علاقة استمرت عدة سنوات:

١- ان العزوي كان واقعاً خلال تلك الفترة تحت تأثير
تيارات فكرية شتى : ماركسية ووجودية وعدمية ، وكان قد خرج
توابعاً من تجربة سياسية خائبة ، وربما مريرة ، فانعكس هذا على
أفكاره وتصوراتهِ حول الكون والوجود والحياة والانسان،
وحول موقف الشاعر من كل ذلك .

٢- انه كان واقعاً تحت تأثير بعض الأدبيات الدادية
والسوريالية على مستوى المفهومات الشعرية ، سواء عن طريق
ما كانت تروجه مجلة « شعر » اللبنانية من هذه المفهومات ، أم
ما كان يقع بين يديه شخصياً من تلك الأدبيات ، وهي شحيحة
يومئذ .

٣- انه لم يكن مطلعاً اطلاقاً كافياً على التراث الشعري
العربي ، ولم ينظر في هذا التراث نظراً عميقاً ، وقد كانت اتجاهاته

الايديولوجية ، وعوامل أخرى لنا بصدها ، تزهده في دراسة هذا التراث دراسة جديدة •

٤- ان النماذج الشعرية التي أثرت فيه تأثيراً مباشراً وعميقاً هي نماذج شعراء البيتنكس Beatniks الامريكيين ، ولاسيما الشاعر ألن غينزبيرغ •

٥ - ان المحاولات التجريبية التي كان يكتبها الشعراء الانكليز والامريكان الشبان كانت تستهويه ، وكان يتابعها باهتمام •

وفي ضوء هذه الحقائق حاول العزاوي أن يصوغ مفهوماته الشعرية ، وفي ضوءها أيضاً حاول أن يجرب على مستوى الكتابة الشعرية • ولكن بماذا خرج عن المؤلف الشعري؟ وما هي أبرز محاولاته التجريبية ؟

١- كتب قصائد ثر على غرار الشعر الحر الانكلوسكسوني
٢- كتب قصيدة أو أكثر على غرار محاولات ابولونير: الرسم بالكلمات • ومن ذلك قصيدته « ناقوس : انه البحر ينادي » •
٣- كتب أربع قصائد قصار سماها « القصائد الميكانيكية » وهي محاولة لتطبيق مفهوم « الكتابة الآلية » لدى السوراليين، وقد نشر هذه القصائد في جريدة النصر ، ولم يعد نشرها في دواوينه •

٤- كتب قصيدة سماها « القصيدة التي تأكل نفسها » • وهي سطر شعري يتناقص كلمة فكلمة حتى يتلاشى • وقد أعاد نشرها في ديوانه « سلاماً أيتها الموجة •• سلاماً أيها البحر » •

٥ - كتب قصيدة « أقنعة البوذي » وقد سبق الحديث عنها .
٦ - حاول في بعض قصائده تقطيع الكلمات وتقسيم أجزائها على السطور ، بحيث يقع جزء من الكلمة في سطر وجزء آخر في سطر يليه .

هذه هي محاولات فاضل العزاوي التجريبية في تلك الفترة (١٩٦٤-١٩٧٠) . غير أن هذه المحاولات لم تقترن بتحول عميق وجذري في لغته الشعرية ، ولكنها اقترنت بمحاولات دائبة لتغريب الصورة الشعرية . ذلك ان لغته حافظت كثيراً على علاقاتها المألوفة ، بينما كان يبحث عن صور مفاجئة صادمة .



وبعد فقد كانت الصفحة الأدبية الأسبوعية في جريدة « الثورة العربية » منبراً مهماً من منابر الجيل الجديد ، وكانت كتابات فاضل العزاوي أهم ما يقال على هذا المنبر . لقد انطوت هذه الكتابات على لهجة جديدة ، لهجة حادة وحاسمة ، تنسجم والصرخات التي كان يطلقها الجيل للاعلان عن وجوده ومشروعته ، وللتعبير عن التحول الذي طرأ على مفهوماته ، ومن هنا تكتسب أهميتها التاريخية .

أما فاضل العزاوي نفسه ، فقد ظهر لنا بوجه شاعر تجريبي صادم ومستفز ، وكان لا بد من وجود شاعر مثله لاسقاط المفهومات التي روجها الرواد ولاعلان العصيان على النماذج التي أسسوها .

ويبدو أن اتجاهات العزاوي هذه لم ترق للقيمين على

الجريدة يومئذ ، فسرعان ما فرض على صفحته الأدبية الهدوء ،
وتخلّى عن كتابة كلماته ، وراح يترجم دراسة عن إليوت ، وأخرى
عن سارتر ، حتى إذا وصل به المطاف الى الكتابة عن أورويل
وروايته « ١٩٨٤ » نزعته منه الصفحة ، وأعطيت لشخص آخر هو
« جميل كاظم المناف » .

كان ذلك في ٢٨/٣/١٩٦٧ . وبذلك انتهى هذا المنبر الحيوي .

٧ - صوت العرب

كان جليل العطية يعرف الوسط الصحفي أكثر مني . وكان
يحاول دون انقطاع أن يجد لي عملاً في صحيفة أستعين بها على
صعوبات الحياة المادية من دون أن أدري .

حاول إيجاد عمل لي في مجلة « القنديل » أوائل عام ١٩٦٥
فأغلق فاضل العزاوي في وجهي الباب . ذلك انه قد سبقني إليها
وأصبح المتنفذ في جهاز تحريرها ، ففضل عليّ سواي ، ويبدو
أنه ضيق على جليل العطية نفسه بعد ذلك ، فأزاحه .

انها السياسة !

ولكن العطية جاءني في يوم من أيام تموز عام ١٩٦٦ وأبلغني
بأنه وجد لي عملاً في جريدة « صوت العرب » واقترح عليّ
أن أقبله .

كان العطية يكتب في هذه الجريدة زاوية يومية بعنوان
« حكايات صغيرة » وبتوقيع « جهين » .

والحق أنني ترددت كثيراً قبل أن أقبل الاقتراح . فجريدة

« صوت العرب » كانت جريدة متواضعة ، وكان صاحبها المحامي فوزي عبدالواحد من الساسة القوميين ، فخشيت أن أتعرض فيها الى مضايقات لا أريدها ، أو أطالب بتنازلات لا أرضاها . ولكن جليل أقنعتني بأن الرجل يعرف هويتي السياسية ، وانه عازم على تطوير جريدته وتطعيمها بعناصر جديدة ، وانه ، بعد ذلك وقبله ، ليس من النوع الذي أخشى التعامل معه ، ولذا وافقت .

بدأت العمل في الجريدة بكتابة زاوية يومية ثقافية عامة تنشر في صفحتها الأخيرة . كان عنوان الزاوية «شيء من الجد» وكنت أكتبها بتوقيع مستعار هو «جاد» . غير أنني كثيراً ما عالجت في هذه الزاوية موضوعات أدبية خالصة ، ومن ذلك كتاباتي عن « جمعية الكتاب والمؤلفين » ومجلات « الأقلام » و« حوار » و« شعر » و « العاملون في النفط » و « ملحق جريدة الجمهورية » . ومن ذلك كلمة نشرتها بتاريخ ٢٨/٢/١٩٦٧ طالبت فيها بمنع مجلة « حوار » من دخول العراق لصلتها المشبوهة بالمخابرات الأمريكية ، فاتخذ قرار بمنعها في اليوم نفسه ، وهو ما دفع رئيس تحريرها المرحوم « توفيق صاينغ » الى توجيه رسالة الى الملحق الصحفي في سفارة العراق في بيروت طالباً فيها الغاء إجراء المنع^(١) . وكنت ، في هذه الزاوية ، أول من رحب بصدور مجلة « الكلمة » وأشاد بها . وفيها ، أيضاً ، وجهت النقد لبعض أفكار فاضل العزاوي ، وادعاءات الشاعر المرحوم حافظ جميل وألقابه ،

(١) نشرت الرسالة في كتاب محمود شريح « توفيق صاينغ - سيرة شاعر ومنفى » . راجع ص ١٥٩-١٦١ من الكتاب .

واختيار المرحوم جميل سعيد محاضراً عن الأدب الحديث في العراق في أحد المحافل العربية •

كانت هذه الزاوية قوية وحادة ومؤثرة • وكانت أهميتها تأتي من معالجتها شؤون الحياة الثقافية والأدبية ، وهي مسألة كان يخشى الكتابة فيها محررون آخرون ، لأنها تصطدم بالأجهزة الرسمية اصطداماً مباشراً • وقد استمرت الزاوية على منهجها الذي بدأت به حتى هزينة حزيران ١٩٦٧ ، إذ حولتها منذ ذلك التاريخ الى زاوية سياسية أكثر منها زاوية ثقافية ، فأصبحت بعنوان « الجد كله » و « كل الجد » وكانت لي مجالاً للتنفيس عن الهسوم الحزيرية !



ليس هذا فحسب ، فقد اقترحت على فوزي عبدالواحد أن تكون الصفحة الأخيرة من الجريدة (التي كانت تصدر يومئذ بشماني صفحات) صفحة خفيفة ، وأن أتولى بنفسى إعداد هذه الصفحة وتحريرها ، فوافق على الاقتراح بمجرد أن علم ان هذا لن يكلفه فلساً إضافياً واحداً •

حاولت أن أنشر في هذه الصفحة أخباراً وتقارير أدبية وثقافية محلية وعالمية ، الى جانب الأخبار والتقارير الخفيفة • ولكن كثيراً ما كان تخطيطي للصفحة يخرق بسبب مواد سياسية يفضل رئيس التحرير نشرها ، أو اعلانات كان محاسب الجريدة يجدها أحسن وأهم ! ولذا لم تستقر الصفحة إلا حين تولى علي منير^(٢) سكرتارية تحرير الجريدة في نهاية عام ١٩٦٦ • فقد كان

(٢) صحفي مصري كان يعمل في الجريدة بمثابة سكرتير تحرير .

يعرف مكانة هذا النوع من الصفحات لدى القارئ ، فتعاونت معه على وضع «ماكيت» ثابت للصفحة استمر حتى هزيمة حزيران أيضاً .

لم يكن فوزي عبدالواحد سخيّاً في الصرف على جريدته ، كما كان يبدو لنا . ولذا كنت أشتري من مالي الخاص مجلات وصحفاً أجنبية أستفيد منها في ترجمة أخبار وتقارير أنشرها في الصفحة ، ومنها « تايم » و « نيوزويك » و « انكاوتر » والملحق الأدبي لجريدة التايمس . وكان فوزي عبدالواحد يرى هذه المجلات ، ويعرف كيف أستفيد منها ، ولكنه لم يسألني يوماً ما عن مصدرها ، ولم يعرض عليّ دفع أثمانها قط .

من أهم ما نشرته في هذه الصفحة تقرير عن الشاعر السوفيتي ايتوشنكو كشفت فيها ميوله الصهيونية ، ونشرت مقاطع من قصيدته « بابي يار » التي لم تكن قد عرفت .

ونشرت في هذه الصفحة تقريراً عن المؤتمر الثالث للكتاب الأفروآسيويين الذي انعقد في بيروت في أواخر آذار عام ١٩٦٧ . فقد حضرت هذا المؤتمر عضواً في الوفد العراقي ، وكان ايتوشنكو من حضوره بل من نجومه .

وفي أوقات أخرى نشرت موضوعات مترجمة ، منها موضوع عن الشاعر السوفيتي اندريه فوزنيسينسكي وآخر عن الكاتبة البريطانية ايريس مردوك .

لقد انتظمت هذه الصفحة في صدورنا مدة خمسة أشهر فقط . فما ان حلت هزيمة حزيران حتى تمزق «ماكيت» الجريدة

كلها ، فصدرت بأربع صفحات طوال شهرين تقريباً ، وحين عادت فصدرت بشماني صفحات ، لم تستعد الصفحة الأخيرة «ماكيته» الممزق ، ففقدت رونقها وجاذبيتها ، وخسرت أهميتها حتى النهاية .



لم يمض على عملي في الجريدة سوى أقل من شهرين حتى نجحت في إقناع صاحب الجريدة بإصدار صفحة أدبية اسبوعية أتولى إعدادها والاشراف عليها . ذلك انه لم يكن ، في البداية ، مقتنعاً بإصدار مثل هذه الصفحة ، وكان يتذرع بتجربة سابقة ، يعتبرها غير ناجحة ، مع خالد حبيب الراوي . ولكنه غير رأيه حين تعرّف عليّ عن كُتب ولمس بنفسه حماستي واحترامي لالتزاماتي .

صدرت الصفحة ابتداءً من يوم ١٩٦٦/٩/٧ . وقد صدرتها بمقالة استفزازية حول الجيل الجديد عنوانها :

« الجيل الثاني من الأدباء : هل استطاع أن يطور ما بدأه الجيل الأول ويتجاوزه ؟ »
وقلت في هذه المقالة :

— الجيل الثاني كثير الادعاء والضجيج ، ولكنه فقير العطاء !

— إنه يقرأ كثيراً ، ولكنه سريع في ما يقرأ ، وفي ما يكتب أيضاً !

— وانه مهتالك على النشر بلا مبرر !

— وانه يهشم بسرعة ، ولكنه لا يبني مكان ما يهشم !

لم أنشر هذه المقالة بالمسمى الصريح ، بل بتوقيع مستعار

لم استعمله في الماضي هو « أبو نوار » . ولقد كان لي من نشرها

بصيغتها هذه هدفان : أولهما صحفي ، وثانيهما أدبي . فأما الصحفي فهو البدء بداية صحفية ملفتة للنظر في تحرير الصفحة الأدبية ، والثاني : هو استفزاز أدباء الجيل الجديد ، واستدراجهم الى الكتابة عن هذا الموضوع .

غير أن هذه المقالة أثارت من الجدل في المقاهي أكثر مما أثارته على صفحة الجريدة ، ولذا لم تحقق الهدف الذي توخيته منها . فقد علق عليها كل من عيسى العيسى وخضير عبدالأمير ، وعلقت عليها أنا مرة أخرى ، وهذا كل شيء !!

ولكن الصفحة الأدبية استمرت في الصدور . وكانت موادها تصارع اعلانات المعلنين وإرادة رئيس تحرير الجريدة ومحاسبها . وقد نشر فيها من أدباء الجيل الجديد : خالد علي مصطفى وحמיד سعيد ومالك المطلبي ومحسن اطيّمش وعبدالأمير معلّة وطراد الكبيسي وعبدالرحمن طهمازي وحמיד المطيعي وفاضل عباس هادي وشريف الربيعي وآمال الزهاوي وخالد يوسف وعبدالرحيم العزاوي وعادل عبدالجبار ومحمد عبدالمجيد ومعد الجبوري وعبدالستار الراوي ومحمد حسين المطلبي ومحمد إسماعيل الأسعد (الشاعر الفلسطيني) ورزاق إبراهيم حسن وهادي الربيعي وزهير غانم وعبدالأمير الحصري وعبدالرحمن مجيد الربيعي وخضير عبدالأمير وعيسى العيسى وغيرهم .

كما نشر فيها آخرون من الجيل الذي سبقنا ومنهم : شفيق الكمالي وشاذل طاقة ومحمد جميل شلش وحسين مردان وعبدالجبار داود البصري ونزار عباس وحسين العلاق وغيرهم .

لم أكن متساهلاً في ما أشره ، بل كنت ذا مقاييس صعبة ، ولذا رفضت نشر كثير من الكتابات التي أرسلها إليّ عدد من هؤلاء ، وآخرون غيرهم ، هم اليوم في عداد الشعراء والقصاصين والنقاد . غير أن خالد علي مصطفى كان أكثر هؤلاء جميعاً مساهمة في الصفحة ، فكثيراً ما كنت أكلفه ، بحكم ما بيننا من علاقة متينة ، بكتابة هذا الموضوع أو ذاك ، لاسيما في مجال نقد روايين الشعرية .

وقد نشرت لي في الصفحة قصائد ومقالات نقدية عدة موضوعة و مترجمة . من ذلك مقالة في نقد ديوان عمران القيسي « الصمت لا يتعب الموتى » وأخرى في نقد ديوان لحجر مهدي وثالثة في نقد قصيدة نزار قباني « هوامش على دفتر النكسة » . ومن أهم ما كتبه في هذه الصفحة مقالة عنوانها « المنطق الداخلي للقصيدة » . لقد اعتمد هذا المقال على رؤية بنيوية غفوية للقصيدة ، قبل أن تعرف البنيوية في الوطن العربي ، وقبل أن أقرأ أي شيء عنها . انني ما أزال مقتنعاً بما جاء في هذه المقالة . وحين قرأتها من جديد ، بعد ربع قرن من تاريخ كتابتها ، وجدت أن كل جملة فيها كانت صحيحة ودقيقة .

لقد كتبت هذه المقالة في حينه ، وفي ذهني الصور التي كان كتابها يضمنونها الى بعضها ليقولوا لنا أنهم قد أنتجوا (قصيدة) وهي مجرد تراكم كمي هش يمكنك أن تستبعد منه ما تشاء وتضم إليه ما تشاء . وفي رأيي أن فاضل العزاوي كان من كتاب هذا النوع من (القصائد) . ودليلي على ذلك قصيدته «أقنعة البوذي»

التي حذف منها في ما بعد (٢٣) سطرًا من مجموع (٨١) سطرًا من دون أن يختل فيها شيء ! نشرت هذه المقالة في أيار ١٩٦٧ •

ومما كتبته في هذه الصفحة أيضاً مقالة دعوت فيها الى تأسيس تجمع للأدباء الشبان • كان ذلك بتاريخ ١١/٥/١٩٦٧ • وكانت تلك المقالة بداية دعوة سأستأنفها في مجلة « ألف باء » واستمر فيها حتى تأسيس « اتحاد الأدباء في العراق » •

أما في ميدان الترجمة فقد نشرت قصيدة لرامبو ترجمتها عن الانكليزية ، وقصيدتين للشاعر الانكليزي جورج ماكبث ، ومقالة للناقد الانكليزي « جون وين » عن « همنغواي » وغيرها . شجعني ما حققته الصفحة الأدبية من نجاح على أن أعرض على فوزي عبدالواحد اقتراحاً مجانياً جديداً ، هو تخصيص نصف صفحة اسبوعياً لنشر القصص ، فوافق ، حين وجد من علي منير تأييداً لي وللإقتراح ، على أن تكون هذه الزاوية نصف شهرية •

كانت الزاوية تتألف من : قصة الاسبوع ، مع انطباع أولي عنها يشبه التقديم ، وبريد القصة • وبدأت الزاوية بالظهور في منتصف كانون الثاني ١٩٦٧ •

كانت الزاوية مكرسة لكتاب الجيل الجديد هي الأخرى ، فنشر فيها كل من : عبدالرحمن الربيعي ، وبرهان الخطيب ، ومحمود جنداري ، وعبدالستار ناصر ، وابراهيم السعيد ، وجاسم الحجاج ، وصلاح الأنصاري ، وعبدالأمير الركابي ، الموجة الصاخبة - ١٦١

وخضير عبدالأمير ، وبلقيس نعمة العزيز ، وحسن حافظ السعيدى وغيرهم .

لقد تحملت عناء إعداد هذه الزاوية اعتقاداً مني بأن عنايتي بانتاج الجيل الجديد القصصي يجب أن توازي العناية بانتاجه الشعري والنقدي . ذلك ان حركة الجيل واحدة ، وانتاجه يكمل بعضه بعضاً . وما دامت المساحة المخصصة للصفحة الأدبية الأسبوعية لا تسمح بتخصيص جزء منها للقصة ، فلماذا لا يخصص جزء من صفحة أخرى لها ؟

قلت أن رئيس التحرير وافق على الاقتراح ، وصدرت الزاوية المخصصة للقصة ، ولكنه لم يكن ينظر إليها إلا من حيث إشغالها مساحة فارغة لم تتوفر لها (مادة مناسبة) أو (اعلانات كافية) . ولذا لم تفلح محاولاتي معه في تحويلها الى زاوية اسبوعية ، وعبثاً حاولت ، في ما بعد ، المحافظة على انتظام صدورها والوفاء بالتزاماتي الأدبية تجاه كتاب القصة وقراءها . فقد كانت الاعلانات ، والمقالات السياسية تزحف عليها أحياناً ، وتغري رئاسة التحرير بتأجيل نشرها أو الغائها . ولكن على الرغم من ذلك أدت الزاوية قسطاً كبيراً من رسالتها في وقت كانت فيه مجالات نشر القصة أضيق من مجالات نشر الشعر .



لم أنظر الى عملي في « صوت العرب » نظرة تجزيئية قط . ذلك انه كان عملاً متكاملًا لا يجوز فيه الفصل بين الصفحة الأخيرة ، وزاويتي اليومية فيها ، والصفحة الأدبية ، وزاوية

القصة ، وزاوية يومية سياسية تبرعت بكتابتها للصفحة الأولى بعنوان « بطاقة هوية » وبتوقيع « أبو نوار » .

كانت كتاباتي ومتابعاتي وترجماتي في كل هذه الزوايا أشبه بجدران وأبواب ونوافذ لمبنى واحد ، ولذا كان لما أكتبه صدى وتأثير في مقاهينا وصحافتنا . فكان يرد عليّ من يرد ، أو يناقش من يناقش ، وكانت الردود والمناقشات تدفع الى كتابات أخرى ، فتزداد الأجواء حيوية وحماسة .

وقد كانت كتاباتي تتسم بالصراحة والجرأة والشجاعة، قياساً الى الكتابات الثقافية الأخرى . كانت كتابات حازمة تتناول موضوعات لم يكن غيري يجرؤ على تناولها ، لا سيما تلك التي تتعلق بمؤسسات رسمية كوزارة الارشاد ودوائرها . ولا بد أن أسجل هنا ، ان رئيس التحرير نفسه كان رجلاً شجاعاً ، فلم يكن يعترض على كتاباتي أو يغير فيها . كان يثق بي ، وبما أكتبه ، فمُنحني حرية كاملة ، حدّ انني كنت أدفع موادي للنشر من دون أن يطلع عليها ، أو يطالب هو بالاطلاع عليها . ولم أحاول ، بالمقابل ، أن أستغل ثقته أو أضعه في موضع محرج .

ولكن هذا لم يمر كله من دون مضايقات كنت أتعرض اليها من عناصر بعض أجهزة السلطة . وقد كان أحد هذه الأجهزة يتدخل في شؤون الصحافة والصحفيين تدخلاً مباشراً وفجأ ، على الرغم من أن واجباته الأصلية واجبات مختلفة تمام الاختلاف . ومع هذا كله أدت الصفحة الأدبية والزوايا الأخرى رسالتها بشكل مرضي ، وكانت منبراً حيواً من منابر الجيل الجديد .

بتاريخ ١٩٦٦/٥/٢١ صدر العدد الأول من جريدة اسبوعية عامة تدعى « النصر » ، وكانت في هيئة مجلة تصدر صباح كل يوم سبت •

وابتداءً من العدد (١١) صدرت «النصر» في هيئة جريدة وطرأ عليها تحول سياسي واضح ، فقد هيمنت على جهاز التحرير عناصر يسارية غيفارية الهوى ، وظهرت فيها صفحة ثقافية بعنوان « الانسان والفكر » يشرف على تحريرها مؤيد الراوي •

بعد ذلك التاريخ بعام كامل ، أي بتاريخ ١٩٦٧/٥/٢٢ ، تحولت « النصر » الى جريدة يومية ، ولكن صفحة « الانسان - الفكر » لم تظهر من بعد سوى مرة واحدة هي الصفحة التي ظهرت في العدد (٤١) الصادر بتاريخ ١٩٦٧/٥/٢٩ • فقد ازدادت أحداث الوطن العربي التهاباً ، وانشغلت الصحافة العراقية، ومنها جريدة النصر ، بهزيمة الخامس من حزيران ، فاختفت صفحة « الانسان - الفكر » ، ولم تعد الى الظهور إلا في العدد (١٠٧) الصادر بتاريخ ١٩٦٧/٨/٢٦ ، ثم اختفت ثانية لتظهر في العدد (١١٥) الصادر بتاريخ ١٩٦٧/٩/٨ ثم اختفت لأسباب سياسية معلومة ، واختفت معها أقلام العناصر اليسارية التي هيمنت على جهاز تحريرها طوال أكثر من عام •

حين وصفت صفحة « الانسان - الفكر » بأنها « ثقافية » فقد عنيت أنها ليست صفحة « أدبية » كزميلاتها في الصحف الأخرى ، ذلك انها عنيت بالفنون التشكيلية والسينمائية عناية

لا تقل ، إن لم تزد ، عن عنايتها بالأدب . وفي هذا الخضم كان نصيب الشعر فيها ضئيلاً ، إن لم نقل : ضئيلاً جداً .

ففي (٣٢) مرة صدرت فيها الصفحة لم نقرأ فيها إلا القليل جداً من الشعر والمقالات التي تتصل به ، والقليل جداً من القصص والمقالات التي تتصل بها .

وأهم ما قرأنا فيها من الشعر : أربع قصائد قصيرة لفاضل العزاوي هي المقاطع التي نشرت بعنوان « قصائد ميكانيكية » ، وثمانية مقاطع قصيرة لمؤيد الراوي هي المقاطع المنشورة تحت عنوان « ليس الانتماء — الإقامة » .

أما المقالات التي تتصل بالشعر فأهمها :

- مقابلة مترجمة مع الشاعر الانكليزي « ديLAN توماس » .
- مقاطع مقتطفة من رسالة لديلان توماس .
- مقال تعريفى مترجم عن الشاعرة الامريكية « سيلفيا بلاث » قدمه عبدالرزاق حسين .

- مقالة نقدية لفوزي كريم عن ديوان « الصمت لا يتعب الموتى »
- مقالة لمؤيد الراوي يدافع فيها عن قصائد فاضل العزاوي الميكانيكية .

يضاف الى ذلك نشرت الصفحة مقالات أدبية عامة هي :

- مقالة لجمعة اللامي بعنوان « الأدب الجديد : هذه الظاهرة لماذا ؟ » .

- مقالة لعبدالرحمن طهمازي بعنوان « ملاحظات في التراث : بخصوص الوعي والذاكرة » .

— مقال عن « جماعة ٤٧ » الألمانية ترجمه وأعدده مؤيد الراوي •
— مقالة بعنوان « بريطانيا رفضت أن يلتفت الى الخلف بغضب »
وهي عن المسرح الغاضب في بريطانيا ، ترجمه وأعدده مؤيد
الراوي •

— مقال بعنوان « ٢٧ روائياً جديداً يثيرون عاصفة أدبية » ترجمه
أنور الغساني ، والروائيون المقصودون روائيون اميركان •
إن امتناعنا هنا عن الاشارة الى مقالات أخرى لا يعني أننا
اخترنا ما أشرنا إليه من بين عدد أكبر من المقالات ، بل يعني فقط
اننا لم نجد شيئاً آخر يستحق الاشارة ، بل نكاد نقول لم نجد
ما نشير إليه •

ولا بد من الملاحظة أن ستاً من المقالات العشر هي مقالات
مترجمة ومعدة عن نصوص أجنبية • وقد اكتسبت أهميتها لدينا
من كونها محاولات للتعريف بما كان يرافق تكون الجيل الجديد
من نشاط شعري وأدبي في العالم •

أما المقالات الأربع الأخرى ، الموضوعه ، فقد اكتسبت
أهميتها من كونها انطوت على أفكار نظرية كان الجيل الجديد
يحاول بها ، وبأمثالها ، أن يؤسس بها مفهوماته ، ونخص بالذكر
هنا مقالة جمعة اللامي ومقالة عبدالرحمن الطهامزي •

غير أن صفحة « الانسان الفكر » نفسها لم تكتسب أهميتها
مما أشرنا إليه من القصائد والمقالات فحسب ، بل من مجمل ما
نشرته على المستويات الأدبية والفنية ، ومما بشرت به الجريدة
نفسها ، جريدة النصر ، من أفكار ونظريات سياسية • فاذا كانت

صفحة « الانسان الفكر » قد تميزت بنظرتها الشاملة للثقافة وروحها الجديدة ، فان من أهم ما تميزت به جريدة النصر نفسها ترويجها لنظريات الكفاح المسلح وحروب التحرير الشعبية ، وهي نظريات كانت تجد لها صدى في نفوس أدباء الجيل الجديد تعويضاً عما أصاب هذه النفوس من عطب نتيجة التعقيدات السياسية التي مر بها العراق بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ • ومن أبرز ما قدمته «النصر» في هذا المجال كتاب « راي برينان » عن « الثورة الكورية » • وقد قدمته في حلقات متسلسلة قام بترجمتها المرحوم « عادل عبد الجبار » •

وقد كانت ثمة زوايا يومية تتصادى مع هذه النظريات منها زاوية « تأملات » التي كان يكتبها « أبو ليلي »^(١) وزاوية أخرى تبدل عنوانها أكثر من مرة وكان يكتبها « مازن » وهو مؤيد الراوي نفسه • وهذه الكتابات استمرت وتصادت حتى ما بعد هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧ ، الى ان حدث في الجريدة ما يشبه «الانقلاب» كان من نتائجه ان اختفت صفحة « الانسان الفكر » ، ثم اختفى « أبو ليلي » وزاويته ، ثم «مازن» وزاويته ، وحلت مكان ذلك أقلام كانت توالي جناحاً معيناً من أجنحة السلطة • وبذلك انتهى دور صفحة « الانسان الفكر » وعاد « مؤيد الراوي » الى مكانه في « مقهى المعقدين » ليمارس « دوره » من هناك على مدى ثلاثة أعوام أخرى أو يزيد قليلاً •



(١) أبو ليلي هو قيس السامرائي •

لم يكن مؤيد الراوي كاتباً أديباً مهماً ولا شاعراً موهوباً ،
بل كان صحفياً ناجحاً وشخصية ، يجدها بعضهم ، مؤثرة •
فبقدر ما كان يخيب في صوغ أفكاره صياغة نظرية واضحة
ومتناسكة ، وبقدر ما كان يعجز عن كتابة قصيدة حقيقية بمعزل
عن الألاعيب التجريبية المصطنعة كان يحس بنض جيله وبحاجاته
الفكرية والثقافية ويسعى الى تلبية هذه الحاجات في عمله
الصحفي • ولقد كان واضحاً ان اهتمام الراوي بالفنون التشكيلية
أكثر من اهتمامه بالأدب ، أو هذا ما كانت تفصح عنه كتاباته
وترجماته في الأقل • فهو نفسه قد تخرج رساماً من معهد الفنون
الجميلة •

ولقد كان انهماك مؤيد في كل ذلك سياسياً أكثر منه أديباً
أو فنياً ، ومن هنا اتخذ هذا الانهماك طابعاً فكرياً ، فأصبحت
شخصيته خليطاً من كل ذلك من دون أن تبرز في أي جانب من
جوانبه بروزاً خاصاً • فأنت ، بعد كل تلك السنوات ، لا تكاد
تجد له عملاً أديباً ، أو فنياً ، أو فكرياً ، مهماً فتنسبه إليه ، وإلا
فأين مؤيد الشاعر ؟ وأين مؤيد الكاتب ؟ وأين مؤيد الفنان ؟
وماذا بقي له من عمل مهم ؟ لقد أصدر عام ١٩٧٧ مجموعة من
قصائد النثر بعنوان « احتمالات الوضوح » ولكنها مرّت
بلا صوت ولا صدى •

ما بقي من مؤيد أخيراً أجزاء مشتتة من صورة تحاول أن
تستعيد ذاكرة أشخاص زاملوه أو عرفوه رداً من الزمن ثم
فرقتهم سبل الحياة • وأهم ما بقي من هذه الصورة شخصية
يجدها بعضهم مؤثرة ، أو ربما مغرية ، بطريقتها المتمردة في العيش ،

ولكنها الخاصة في الكلام ، وأسلوبها الخاص في استعراض الأفكار ، ووقت فراغه الطويل الذي ينفقه في المقهى ، أو في شقته الفقيرة القريبة .

لهذا كله بدا طبيعية أن يجعل مؤيد من صفحته صفحة « ثقافية » ، وليس صفحة « أدبية » ، وأن يسميها « الانسان الفكر » ولا يعطيها اسماً آخر . ولكنها ، والحق يقال ، كانت أكثر نضجاً من سائر الصفحات الأدبية .

أبرز من نشر في صفحة « الانسان الفكر » من أدباء جيلنا: أنور الغساني وفاضل العزاوي وعبدالرحمن طهمازي وإبراهيم زاير (الرسام) وخالد حبيب الراوي وسهيل سامي نادر ومحمد عبدالمجيد وشريف الربيعي وصلاح فائق سعيد وكاظم الحجاج وأحمد الباقرى وفوزي كريم وجمعة اللامي . وقد تباينت مستويات ما نشر لهؤلاء كماً ونوعاً . فثمة من لم ينشر في الصفحة سوى مرة واحدة كفاضل العزاوي وعبدالرحمن طهمازي وفوزي كريم وجمعة اللامي وأحمد الباقرى وكاظم الحجاج وصلاح فائق سعيد . وثمة من نشر مرات كإبراهيم زاير وخالد حبيب الراوي ومحمد عبدالمجيد . وثمة من نشر أكثر من مرة كأنور الغساني . ولقد أسهم في الكتابة للصفحة كتاب من الجيل السابق ، وفي مقدمتهم : شاكر حسن آل سعيد ، ونوري الراوي ، وأدمون صبري . أما الأول والثاني فقد كانت مساهمتها في حدود المعارض التشكيلية ، وأما الثالث فمساهمة أدبية عامة . وبحسب ما نعتقد ان المواد التي تتصل بالآداب والفنون في العالم هي أهم

المواد التي نشرتها الصفحة مترجمة كانت أم معدة • ذلك أنها كانت تحاول أن تفتح كوة ، مها صغرت ، على حركة الأدب والفن والعالم •



وبقدر تعلق الأمر بالشعر نرى أن نشير هنا الى مقالتين اثنتين ، أولاهما مقالة جمعة اللامي ، ثم مقالة مؤيد الراوي التي دافع فيها عن قصائد فاضل العزاوي الميكانيكية • مقالة اللامي كانت ، كما ذكرنا ، بعنوان « الموجة الجديدة ، هذه الظاهرة لماذا ؟ وقد نشرت بتاريخ ١٩٦٧/٥/٢٩ ، وجاءت بعد مقالتنا عن « الجيل الثاني » التي نشرت في جريدة « صوت العرب » قبل ذلك ببضعة شهور •

وأول ما يلاحظ على هذه المقالة عنوانها • فاللامبي يتحدث هنا عن « ظاهرة » سماها « الموجة الجديدة » وقد حاول إيجاد تسوينغ نظري لما يعتقد أنها مفهوماتها • أما تسمية « الموجة الجديدة » فقد أخذها عن كتابات فاضل العزاوي في جريدة « الثورة العربية » •

بدأت المقالة بمقدمة متفلسفة تتصادى مع أفكار العزاوي نفسه في « نظرية الكون المهجور » ومع كتابات مؤيد الراوي ، إن لم نقل أنها متأثرة بهذه وتلك تأثراً كاملاً • يقول اللامي : « أدب الموجة الجديدة يعتمد على — موقف — كتابة إزاء الحياة والمجتمع والكون » •

« يطرح أدباء الموجة الجديدة ، كما أعتقد أنا ، نظرتهم

للحياة والوجود هكذا : ان كل ما هو خارج عن معرفتي لا يمكن أن يكون حقيقياً أو علنياً • الوجود ليس موجوداً من أجلي • إنه موجود لأجل ذاته ولذاته • وهو لا يمكن أن يوجد إلا من خلال تعاملتي معه • وتعاملتي معه يتطلب مني أن أكون حراً في اختياراتي» • « ولهذا فالحياة والوجود تتشكلان من مجموع رفضي واختياري وتجاوزي المسقطة عليهما من قبلي أنا • انه من صنيي أنا • نتيجة لمشاريعي الانسانية المتتالية • بهذا نلاحظ أن أدب الموجة الجديدة يؤمن بالرفض والاختيار والتجاوز » •

بعد أن يفرغ اللامي من مقدمته المتفلسفة ، وينتهي من إعادة ملء المصطلحين الأدونيسيين : «الرفض» و«التجاوز» يلج باب الحديث عن الشعر فيقول :

« لم نسمع في يوم من الأيام ، لا من شعراء الشعر الحر ولا من النقاد بأن هذا الشكل الأدبي سيظل خالداً • لذلك يبدو من الطبيعي جداً أن يستنفد أغراضه وينتهي الى نهايته التي وصل إليها في أيدي نازك الملائكة والبياتي وصلاح عبدالصبور» • ويقول :

« والشاعر الجديد لا يمكن أن يفرض شكلاً مسبقاً على تجربته الشعرية • ان التجربة لدى الشاعر الجديد هي التي تحدد إطارها الخاص المحدد ... »

ويقول :

« والقصيدة الجديدة ، أيضاً ، لا يمكن أن تكون إلا حركتها الداخلية وقانونها الخاص ؛ لذلك يبدو من الصعب جداً التعرف

على منطلقاتها إذا تم النظر إليها بمنظار الاتهام المعد سلفاً » .
أما مقالة الراوي فقد نشرت بتاريخ ٢٩/١٠/١٩٦٦ فكانت
بعنوان « ميكانيكية العقول » . وقد كتبت ، كما ذكرنا ، دفاعاً
عن قصائد فاضل العزاوي الميكانيكية .

ويستنكر الراوي في هذه المقالة أقوال أولئك الذين لم
يفهموا القصيدة واتهموها بالغموض ، فيقول عن هؤلاء :
« انهم يفترضون ان الشاعر مالك في إبطه مفاتيح ويفرضون
على العالم برنامجاً معيناً » .

ويقول في تسويغ « الغموض » الذي اتهمت به قصائد
العزاوي :

« ليس الشعر بعد هذا غير حاصل لصيق للمغامرة والتحدي
ومواجهة الغربة ، وهو ليس أيضاً غير الدم النقي للعلاقة الصميمة
بين الانسان والعالم المجهول » .
ويقول :

« سابقاً قال نيتشه لكي لا تموت من الحقيقة فلدينا الخلق .
فالخلق ما هو بتعريف علمي وتحديد وظيفي ؟ »
« انه الاتساق المبهم الذي ينتشر من الأعماق ويسقط
الدواخل ويجرد الحدود » .

« ان العيش بحرية واحساس حار هو الذي يقودنا لهذا
الفهم » .

حسن هذه هي لغة مؤيد ، مشوشة ، وركيكة ، فهو يكتب
كما يتحدث في مجلس ، ومع ذلك فان الذي يريد أن يقوله

واضح ، وهو يردد به أفكاراً كان يكتبها العزاوي نفسه بطريقة أفضل ، فقوت على نفسه ، وعلى العزاوي ، أن يوضح مفهوم الكتابة الميكانيكية ، أي الكتابة الآلية ، كما يسميها السوراليون^(١) .

٩ - الكلمة

حميد المطبي مركب غريب من العقل والجنون ، وأنت لا تستطيع أن تكتشف هذا المركب إلا إذا حادثته . فمن بين العديد من الجمل التي يتفوه بها قد تلتقط جملتين أو ثلاث جمل « مفيدة » و « منطقية » فتستقبلها منه وتتهيا للرد عليه ، ولكن سرعان ما يقذفك بخرطوش من الجمل التائهة فتتبه معها .

ومجلة « الكلمة » هي حالة من حالات المطبي ، حالة من حالات عقله وجنونه . فلو لم يكن المطبي عاقلاً لما فكر بمشروع « الكلمة » ، ولو لم يكن مجنوناً لما أقدم على تنفيذه أبداً . فبقدر ما كانت بالجيل الجديد حاجة الى مجلة أدبية خاصة به ، كانت فكرة إصدار مثل هذه المجلة مستحيلة ، ليس بسبب التمويل والطباعة والرقابة فحسب ، بل بسبب استحالة الحصول على امتياز إصدار مجلة كالتي يطمح إليها الجيل في ظل سلطة جائرة .

(١) ذكر فاضل العزاوي في مقالته « قصة جيل الستينات في العراق » أن قصائده الميكانيكية هذه نشرت في جريدة « الثورة العربية » . وهذا خطأ آخر من أخطاء الذاكرة ، لأن هذه القصائد نشرت في جريدة « النصر » . راجع مجلة « فراديس » التي تصدر في المانيا/العدد ٥/٤ صيف ١٩٩٢ .

لم أكن أعرف حميد المطبعي ، أو أسمع به ، قبل عام ١٩٦٦ •
فقد ظهر اسمه في بريد ملحق الجمهورية الأدبي أكثر من مرة ،
ورد عليه محرر البريد رداً نائياً أكثر من مرة ، واعترض حميد على
مثل هذا الرد أكثر من مرة ، حتى اعتبر فكرة وجود « البريد
الأدبي » في الملحق لا مسوغ لها أصلاً •

لجاجة المطبعي هذه لفتت نظري إليه ، وهي لجاجة جعلته
يتمتع عن ارسال « قصائده » النثرية للملحق ويستعيض عنها
بكتابة ملاحظات نقدية اسبوعية عما ينشر فيه تحت عنوان
« لقطات وزوايا » كانت تنشر هي الأخرى ، أو أغلبها ، في « البريد
الأدبي » ! •

و ذات يوم من أيام عام ١٩٦٦ تلقيت من حميد المطبعي رسالة
تحتوي على إحدى قصائده النثرية • كنت يومئذ أحرر الصفحة
الأدبية في جريدة « صوت العرب » فلم أقنع بها ، ورددت عليه
في بريد الصفحة ، وإذا به يرسل إليّ رسالة عتاب مر • وعندئذ
سألت جليل العطية عنه فعرفني به •

ولكن جليل لم يلبث ان جاءني بنبأ جديد ، فأخبرني بأن
هناك شاباً يريدون إصدار مجلة أدبية تنشر نتاجات الأدباء
الشبان ، وان على كل منا أن يدفع دينارين على سبيل الاشتراك
مساهمة منا في تمويلها •

كان الديناران يومئذ مبلغاً مهماً عند أمثالنا ، فسألت عن
يكون هؤلاء الشبان فقال : صاحبك المطبعي وعبدالأمير معلقة
وموسى كريدي • فندفعت إليه المبلغ وأنا غير مقتنع ولا راض •

ولكن ماذا يقول المطبعي نفسه ؟

بتاريخ ١٩٨٧/٢/٣ نشرت جريدة « الثورة » لقاءً صحفياً معه ، أجراه جهاد مجيد لمناسبة مرور عشرين عاماً على صدور « الكلمة » . وقد تحدث المطبعي ، في هذا اللقاء ، عن حلقة نقاش تتكون منه ومن موسى كريدي وعبد الأمير معلّة وموفق خضر وجاسم الحجاج ملحقاً الى ان حلقة النقاش هذه كانت المناخ الذي ولدت فيه فكرة إصدار « الكلمة » . ثم استثنى المطبعي كلاً من موفق خضر وجاسم الحجاج عند الحديث عن التمرد والرغبة في تحديث الأساليب والأشكال . ثم نسب فكرة إصدار المجلة إليه ، وأشار الى تخوف عبد الأمير معلّة من مسألة التمويل، وتردد موسى كريدي في خوض التجربة .

والحق ان فكرة المجلة هي فكرة المطبعي نفسه ، وليست فكرة أحد سواه . فقد كان يعاني من حصار نشري واضح، وكان يريد اختراق هذا الحصار بأية طريقة . صحيح انه كان ينشر في بعض ما يكتب في ملحق الجمهورية ، ولكن هذا ما كان ليرضي طموحه . وربما انطبق هذا على عبد الأمير معلّة بدرجة أقل . فأنت لو قلبت جميع الصحف الصادرة قبل نهاية عام ١٩٦٦ لما وجدت له شيئاً يذكر ، وهذا بعكس موسى كريدي الذي كان قد شق طريقه الى الصفحات الأدبية بثبات ونشر خلال الأعوام ١٩٦٤ و ١٩٦٥ و ١٩٦٦ بضع قصص وعدة مقالات تلفت النظر .

فريد القول ان المطبعي كان يكتب « قصائد ثر » لا تجد القبول في الصفحات الأدبية ، وعبد الأمير معلّة لم يكن قد قدم

بعد قصيدة تفرض نفسها على تلك الصفحات ، ولهذا يفترض ان إصدار المجلة كان يههما أكثر مما يهم موسى كريدي ، وكان يهم حميد المطبي أكثر مما يهم عبدالأمير معلقة ، بل ان عبدالأمير معلقة كان مقلاً ، ان لم أقل زاهداً في النشر .

وقد أكد لنا موسى كريدي ان فكرة إصدار المجلة هي فكرة المطبي أصلاً ، وان المطبي كان يريد إصدار المجلة بأية طريقة ، حتى لو تم ذلك في نطاق النشاط المدرسي .

المهم ان المجلة قد صدرت ، ولكن لا كما تصدر المجلات . فالمطبي لم يتقدم الى السلطات المسؤولة للحصول على « امتياز » إصدارها ، بل استغل ثغرة كانت موجودة في قانون المطبوعات ، يقول المطبي ان عبدالجبار العمر (مدير الصحافة يومئذ) أرشده إليها ، فصدرت « الكلمة » بصفة « حلقات أدبية يشرف على تحريرها حميد المطبي » ، وكنت أول من كتب ترحيباً بها في زاويتي اليومية في جريدة « صوت العرب » .

صدرت الحلقة الأولى من « الكلمة » في كانون الثاني ١٩٦٧ ، ولم يحدد فيها انها ستكون « دورية » من « الدوريات » . وقد عرف المطبي نفسه ، والمشاركين معه في هذه الحلقة ، بتعريفات مبالغ فيها ، ومن ذلك :

« حميد المطبي ، من شعراء قصيدة النثر في العراق ، نشر قصائده في مختلف الصحف الأدبية ، وناقد ، وصاحب كتاب الأدب العربي ، أصدر في سنين متفاوتة عدة صحف : الفجر الصادق ، والعامل الاشتراكي ، والنقابي » .

ومنه أيضاً :

« موسى كريدي ، قصاص يكتب القصة بأسلوب جديد » .

ومنه :

« عبدالأمير معل : شاعر شاب ، نشر قصائده في الصحف

الأدبية العربية » .

« هادي الحداد : شاعر شاب يكتب الشعر باللغة الانكليزية،

نشرت قصائده في الصحف العالمية » !!

هذه التعريفات ، وغيرها ، لا تخلو من مبالغات ، وهي

مبالغات مقصودة أراد بها المطبعي إضفاء أهمية ما على « الكلمة »

وكتابتها .

ويلاحظ على مواد « الحلقة الأولى » انها كانت محلية ..

ونعني أنها لأدباء نجفيين وآخرين مقيمين في مدينة النجف . وكانت،

بصفة عامة ، مواد ضعيفة لا يكاد مستواها يتفوق على ما كان

ينشر في بريد الصحافة الأدبية ، عدا استثناء أو استثناءين، وكانت

ثلاث من القصائد المنشورة فيها قصائد تقليدية .

ويذكر المطبعي في لقائه المنشور في جريدة الثورة انه طبع

من الحلقة الأولى ألفي نسخة ، وزع خمس مائة نسخة منها على

الأدباء العراقيين والعرب بغية التعريف بـ « الكلمة » وحثهم على

الاسهام فيها . وقال انه أرسل رسائل الى عدد من الأدباء العرب

والأدباء العراقيين المقيمين في الخارج ، وقام وزميلاه (عبدالأمير

وموسى) بثلاث جولات في المحافظات للعرض نفسه ، ومع ذلك

كانت المبيعات مخيبة ومحبطة .

غير ان ترحيب الأدباء العراقيين بالكلمة ، ورسائل التشجيع التي تلقاها المطبعي من هنا وهناك ، شجعه على إصدار « حلقة » ثانية منها في آذار ١٩٦٧ . وقد تصدرت غلاف هذه الحلقة عبارة تصف « الكلمة » بأنها « تعنى بشؤون الأدب الحديث » وهي عبارة عدلت في ما بعد وحذفت منها كلمة « شؤون » فأصبحت « تعنى بالأدب الحديث » وثبتت هذه العبارة حتى النهاية .

ظهرت في هذه الحلقة مقدمة قصيرة جداً يعتبرها المطبعي « مقدمة مرمزة » ووردت في هذه المقدمة إشارة عائمة الى « الاستبداد الشكلي » ولكنها تلمح الى ما يجول في رأس كاتبها . أما المساهمون في هذه الحلقة فأبرزهم حميد سعيد وعبدالرحمن طهمازي وشجاع العاني وحسين حسن . ولكن المبيعات لم تتقدم إلا قليلاً .

ولم يكن الترحيب بالحلقة الثانية أقل من الترحيب بالحلقة الأولى ، بل العكس ، وهذا مما شجع المطبعي على إصدار الحلقة الثالثة في أيار ١٩٦٧ وأسهم في هذه الحلقة أدباء لم يسهموا في الحلقتين السابقتين منهم كاتب هذه السطور .

صدرت الحلقة الرابعة في تموز ١٩٦٧ بالروح نفسها . أما الحلقة الخامسة فصدرت في أيلول ١٩٦٧ ، وقد حملت إشارة تقول عن الكلمة انها « تصدر بحلقات كل شهرين مرة مؤقتاً » . وهذه أول إشارة موثقة الى كونها مطبوعاً دورياً .

استمرت الكلمة في الصدور بصفة « حلقات أدبية » حتى بلغ عددها تسعاً ، ثم قررت وزارة الارشاد إيقافها ، وإحالة حميد

المطبعي الى القضاء لمخالفته قانون المطبوعات • ولكن قيام ثورة ١٧ - ٣٠ تموز المجيدة أعفى المطبعي من هذه القضية ومكنه من الحصول على « امتياز » إصدارها بصفة « مجلة » يرأس تحريرها موسى كريدي •

صدر العدد الأول من المجلة في أيلول ١٩٦٨ مع إشارة الى انها « تصدر كل شهرين مرة مؤقتاً » أيضاً • ولكن شيئاً جديداً طرأ عليها في عددها الأول الصادر في أيلول ١٩٦٩ • فقد أضافت الى اسم صاحبها ومديرها المسؤول ، واسم رئيس تحريرها ، أسماء أربعة اعتبرتهم هيئة تحرير ، وهم بحسب ترتيبهم في المجلة: عبدالوهاب البياتي وحמיד سعيد وعبدالأمير معلة ومحمد مبارك • ولكن سرعان ما تغير هذا في العدد اللاحق • فقد حذفت أسماء ثلاثة من أعضاء هذه الهيئة ، وأبقى اسم حميد سعيد بصفته سكرتير تحرير • وبقي اسم حميد مقروناً بهذه الصفة حتى آخر عدد صدر من المجلة عام ١٩٧١ •

استمرت المجلة بعد ذلك في الصدور باسمي حميد المطبعي وموسى كريدي ، وظلت تصدر مرة كل شهرين ، حتى احتجبت ، وكان آخر عدد من أعدادها هو العدد السادس الصادر في تشرين الثاني ١٩٧٤ •



ماذا تمثل الكلمة ؟

قبل أن تصدر كانت حليماً شخصياً يراود المطبعي وطموحاً يلح عليه ، فحاول اجتذاب زملائه المحيطين به الى هذا الحلم •

وعندما تحول الحلم الى حقيقة ملموسة أصبحت الكلمة مجلة
جيل .

ولكن ماذا نقصد بـ « مجلة جيل » ؟

نقصد انها أصبحت منبراً متميزاً من منابره وليس أكثر .
كان ثمة جيل جديد من الشعراء والقصاصين والكتاب قد
بدأ يظهر ، ويعلن اعتراضاته على أدب الأجيال السابقة ويشر
بمفاهيم جديدة للشعر والقصة . وقد كانت لهذا الجيل عدة
منابر سبق الحديث عنها ، غير ان حاجته الى مجلة دورية قادرة على
نشر الدراسات واستيعاب النصوص الطويلة كانت ملموسة ، وقد
حاولت الكلمة أن تسد هذا الفراغ .

وهذا يعني ان الجيل الجديد قد ظهر قبل ظهور الكلمة ،
وعرف طريقه وبدأ التبشير بأفكاره ونشر محاولاته التجريبية قبل
أن توجد ، فما كانت الكلمة إلا صدى لوجوده وقناة من قنوات
نعاليته ونشاطه .

وحين ظهرت « الكلمة » لم تختف المنابر الأخرى ، ولا ضعف
دورها ، بل اتسع واشتد . وقد كانت تلك المنابر عوناً للكلمة
أكثر مما كانت الكلمة عوناً لها . فقد كانت الكلمة تصدر مرة
كل شهرين ، ولم تكن فرصة الأديب تتكرر فيها إلا مرة واحدة
كل أربعة أشهر ، أو ستة ، أو أكثر ، في حين يجد الأديب عدة
فرص خلال الفترة نفسها في المنابر الأخرى .

وقد كان تأثير المنابر الأخرى في الحياة الثقافية أكثر من
تأثير الكلمة وأشد فعالية ، وكانت حركتها أسرع بحكم كونها

صفحات اسبوعية في صحف يومية أو مجلات اسبوعية يقرأها عدد كبير من القراء من مختلف المستويات ، وربما كان أكثر إنصافاً أن نقول ان دور « الكلمة » كان دوراً مكملًا ضرورياً .

والأهم من كل ذلك ما كانت عليه سياسة الكلمة . فهي في ظاهرها مجلة الستينيين ، ولكنها ، في داخلها ، لم تكن للستينيين وحدهم ، بل لهم ولسواهم ممن سبقهم وتلاههم . وهذا يعني أنها كانت مجلة أدبية عادية لمن يعنى بالأدب الحديث . فقد سعت منذ إنشائها الأولى الى استقطاب أدباء الجيل السابق ، وراحت تقدمهم في صفحات المجلة على أدباء الجيل الجديد ، ظناً من القائمين عليها ، أو من حميد المطبعي نفسه ، ان هذا يرفع من شأنها ، ويعلي مكانتها ، ويجعلها أهلاً للقبول والاستحسان . وبالطريقة نفسها فتحت المجلة صفحاتها لأقلام هشة ومواهب كاذبة ، بأكثر من ذريعة ولأكثر من سبب ، ظناً منها ، على ما تتوقع ، ان هذا يمنحها فضل التبشير بمواهب جديدة ، ويجعل منها صوتاً دائماً للمستقبل .

وهكذا تقلصت المساحة المخصصة لأبناء جيلنا ، ولكن من دون أن تريح « الكلمة » شيئاً . فلا هي نفتحت الروح في الديناصورات المنقرضة ، ولا هي صنعت من أشباه المتعلمين أدباء أو كتاباً ، بل طمست هويتها الحقيقية ، ولم تعد على المستوى الواقعي ، مجلة الجيل الذي حملها على أكتافه ومدّها بعناصر الحياة ، بل مجلة مثل سائر المجلات الأدبية .

وزيادة على ذلك كانت للمجلة ، أو لصاحبها ، انحيازات

وموازفات خاصة ، وهي انحيازات وموازفات تستطيع أن تفهمها من دون أن يصارحك أحد بها . فلعل صاحب « الكلمة » كان يرى انها لا تكون مقنعة ومقبولة في الأوساط الأدبية العربية إلا إذا نشرت لفلان وفلان ، ولا تكون تقديمية إلا باسم علان وعلان ، ولا تكون طليعية إلا إذا أسهم فيها فلتان وعلتان . ولعله كان يراعي (س) لاعتبار ما ، ويرضي (ص) لاعتبار آخر ، ولكن ليس للاعتبارين أساس أدبي موضوعي . وكان يقبل أن ينشر أي شيء إذا اندرج تحت باب التجريب أو ارتدى قميص « قصيدة النثر » . وكان هذا كله يتدخل في تحديد مقاييس النشر والاستكتاب ، وفي تبويب الاعداد وترتيب موادها . ولذا كانت الاعداد تتفاوت في ضعفها وقوتها ، وكانت مواد كل عدد تتباين الى حد كبير في مستوياتها . فكم من مادة لا تصلح للنشر ، نشرت في المجلة باعتزاز ، وكم من مادة مكانها الحقيقي ذيل المجلة ، وضعت في صدرها .

ولقد أبلغني موسى كريدي ، رئيس تحرير المجلة ، أن المطبعي لم يكن يتيح له أن يمارس دوره الكامل ، فكان لا يعرض بعض المواد عليه ولا يستشير فيه ، لا سيما إذا توقع منه اعتراضاً عليها .

كذلك أبلغني موسى انه وعبد الأمير معة ، كثيراً ما اعترضاً على مواد ضعيفة نشرها المطبعي ، وكثيراً ما ذهبت اعتراضاتهما سدى .

أما حميد سعيد فأخبرني ، حين سألته ، بأنه كان يعترض هو

الآخر على بعض المواد التي كان المطبعي ينشرها ، ولكن اعتراضاته لم تكن تغير من واقع الحال شيئاً .

هذا كله يعني أن المطبعي كان يغلب اجتهاداته الخاصة، وهي اجتهادات تخطيء وتصيب . فلم تكن هيئة التحرير مثلما يجب أن تكون ، بل كانت زملاء يتعاونون في ما بينهم على إصدار الكلمة . ويتشاورون كلما ضمتهم جلسة من جلسات المقاهي . فلا عجب إذا ما انجحت اليها الانتقادات بعد حين ، وانسحبت منها أسماء ، وقلصت النشر فيها أسماء أخرى ، في مقابل تكرار أسماء معينة بذاتها .

وأحسب أن كاتب هذه السطور كان من المقربين الى « الكلمة » وصاحبها . فكان ينشر فيها ما طاب له نشره ، فاذا شغل عنها طالبه المطبعي بقصيدة أو مقالة . ولقد استكتبه المطبعي أكثر من مرة ، فاستجاب حيناً ولم يستجب حيناً آخر . وأناط به مرة نقد أبحاثها ، ومرة أخرى نقد عددها الخاص بالشعر العراقي المعاصر ، ومع ذلك توقف (كاتب هذه السطور) عن النشر فيها منذ عام ١٩٧٠ . وكان يتمنى (كاتب هذه السطور) أن يكتب في الكلمة « قطرة من وفاء » كتلك التي كتبها خالد علي مصطفى لمناسبة مرور عشرين عاماً على صدورها ، وأن يسطر النقاط السبع التي سطرها خالد في مقالته ، لولا انه يكتب الساعة ما يحسبه كتابة للتأريخ ، بها حاجة الى وقفة حق وقولة صدق ، لا وقفة مجاملة وقولة إطراء مجاني .

وما لكاتب هذه السطور يتحفظ وهو الذي كتب فيها

مقالة عنيفة في صراحتها ، ونعني مقالة « مجلة الكلمة وسياسة التدافع بالإكتاف » ١٩

نشرت هذه المقالة في مجلة ألف باء (العدد ٢٦٧ في ١٠ تشرين الاول ١٩٧٣) ولعل عنوانها يشي بمحتواها . فقد تضمنت دعوة لصاحب الكلمة الى إعادة النظر في سياستها والتفكير جدياً بتطويرها واغنائها وتقدير الظروف المستجدة المحيطة بها . ولكن ما كان للمطبعي أن يقتنع بهذا . كان يتصوره محاولة للانتقاص منه ، ومن « الكلمة » ، ولذلك رد عليه رداً منفعلًا في هوامشه التي كتبها في عدد « الكلمة » الصادر في كانون الثاني ١٩٧٤ . في ضوء ما تقدم يمكننا تقسيم عمر « الكلمة » الى مراحل أربع :

الأولى : مرحلة المخاض ، وهي مرحلة الحلقات التسع التي كانت « الكلمة » تحاول فيها التغلب على المصاعب والمثبطات وتسعى الى تثبيت أقدامها وتأكيد مشروعيتها وفرض وجودها على أرض الواقع الأدبي .

الثانية : مرحلة التأسيس وهي تمتد منذ تحولها الى مجله في أيلول ١٩٦٨ حتى نهاية عام ١٩٧٠ ، وقد نشرت « الكلمة » خلالها أهم المحاولات الشعرية والدراسات النقدية .

الثالثة : مرحلة النكوص وتمتد طوال عامي ١٩٧١ و ١٩٧٢ وهي مرحلة شجبت فيها المجلة ، وضعفت مادتها وكفّت أسماء كثيرة عن الكتابة فيها والتجاوب معها ، لا سيما بعد أن تعرضت الى منافسة خطيرة من قبل مجلة الأقلام ومجلة المثقف العربي وغيرهما .

الرابعة : مرحلة النهاية ، وقد بدأت بمحاولة لإعادة الروح الى المجلة عن طريق الترويج لأسماء جديدة وطرح قضايا جديدة ، غير أن ذلك لم يكن سوى صحوة موت ، إذ كان عليها أن تنتهي بإرادتها . لقد حاولت « الكلمة » أن تكون في هذه المرحلة صوت جيل جديد ، ولكن ما كان لها في حينه ، ولا للجيل الجديد ، إن وجد ، أن يمنع عنها قدرها المحتوم .

وهكذا حدث ما توقعناه في مقالتنا « مجلة الكلمة وسياسة التدافع بالأكتاف » . فقد اضطرت المجلة الى الاحتجاب بعد أن أصدرت خمسة أعداد أخرى . وما ان احتجبت حتى عادت الديناميكيات الى مثواها ، وتساقط أغلب من بشرت بهم في الطريق الى مملكة الشعر ، وجلس الآخرون عند أعتابها منهكين . بعد هذا كله يحق لنا أن نتساءل : ما الذي جعل « الكلمة » منبراً ستينياً متميزاً إذن ؟

في رأينا ان تميز هذا المنبر جاء من خمسة أوجه : أولها : ان « الكلمة » استحثت أدباء الجيل الجديد ونقاده على كتابة دراسات ومقالات نقدية عن أدبه ، وخصائص هذا الأدب ، فأنثر هذا ذخيرة جيدة يمكن الرجوع إليها للتعرف على اتجاهات الجيل ومفهوماته ، وللتوصل الى المؤثرات التي أثرت عليه ، وهذا في رأينا أهم انجازاتها .

وثانيها : انها أوصلت صوت الجيل الجديد ، قبل سواها الى خارج العراق . فقد كان المطبعي يرسل نسخاً منها الى عشرات الأدباء العرب مجاناً ، وكان يرسلهم باسمها ، ويدعوهم الى

الاسهام فيها • ولم يغفل المطبعي المكتبات العالمية الشهيرة ، إذ كان يحرص على تزويدها بنسخ من « الكلمة » تباعاً ، وكان كل ذلك يكلفه مبالغ كبيرة يقطعها من قوته اليومي القليل •
وثالثها : ان المجلة استصدرت وثائق قيمة (على ما جاء فيها من نواقص) عن الجيل الجديد ، وذلك بما قدمته من أعداد خاصة عن الشعر والقصة والنقد •

أما رابعها : فتشجيعها النزعة التجريبية في وقت كان تشجيع هذه النزعة فيه ما يزال ضرورياً لكسر الرتابة التي فرضها الرواد على القصيدة الحديثة •

وأما خامسها : فتبنيها طبع عدد من كتب أدباء الجيل بمبالغ زهيدة ما كانوا ليطبّعوا بثلاثها في مطبعة أخرى •
وينبغي أن نقر بأن الفضل في أغلب هذا يعود الى المطبعي نفسه ، الى حرصه ومثابرته وإيثاره •

وينبغي أن نقر أيضاً بأن المطبعي قد خلق شيئاً من لا شيء • فلم يكن الرجل صاحب مال ، ولا شهرة ، ولا نفوذ ، ولكنه كان صاحب طموح فأسس مجلة ، وتحمل أعباءها الادارية والمالية ، وأسس « داراً » للنشر ، من دون أن تكون ثمة دار ، ولا مقر ، ولا رأس مال •

وكان يمكن للكلمة أن تتحول الى مؤسسة حقيقية، وتواصل أداء رسالتها ، لو انتهجت سياسة واضحة تستند الى المعرفة والجدية أكثر مما تستند الى المزاجية والاستسهال والخفة •
ولكن ما كان قد كان ، فكانت « الكلمة » هي المطبعي ، وكان

المطبعي هو «الكلمة» . ولمَ لا ؟ ألم يكن صاحب فكرتها
وحمّال أعبائها ؟



لم تنتبه « الكلمة » الى دورها الحقيقي إلا بعد أن أصبحت
مجلة مرخصاً بصدورها في أيلول ١٩٦٨ . فمنذ ذلك الحين أخذت
تنشر كلمات افتتاحية جادة ، بعد أن كانت افتتاحيتها كلمات
قصيرة مشوشة يتوارى فيها الخواء وراء الغموض والافتعال .
ومنذ ذلك الحين راحت تستكتب الأدباء ، وتستقيهم ، وتكلفهم
بالحديث عن تجاربهم الشعرية والقصصية .

صحيح ان المجلة كانت تكلف الأدباء بنقد قصائد أعدادها
الماضية وقصصها ومقالاتها قبل أن يرخص لها بالصدور ، وصحيح
كذلك أنها كانت تستحثهم على مراجعة المجاميع الشعرية
والقصصية التي ينشرها أدباء الجيل الجديد ، ولكن هذا لم يكن
كافياً لأغراض الهدم والتأسيس .

فقد كانت الحاجة ماسة الى دراسات ومقالات جادة ،
ومناقشات تخصص ولا تعمم ، وتنقد ولا تداهن ، وهذا ما تميزت
به المجلة خلال عامي ١٩٦٩ و ١٩٧٠ . ولسنا ندري ما إذا كان
مصادفة أم تخطيطاً أن يكرس عام ١٩٦٩ للقصة ، وعام ١٩٧٠
للشعر . فخلال عام ١٩٦٩ نشرت المجلة المقالات الآتية :

١ - مقالة للدكتور علي جواد الطاهر عن القصة بعنوان
« وإذ يولد جيل » . نشرت هذه المقالة في العدد الصادر في
تشرين الثاني ١٩٦٨ ، ولكننا حسبناها هنا على عام ١٩٦٩ لأنه

آخر عدد يصدر عام ١٩٦٨ •

٢ - مقالة لفاضل ثامر عنوانها « مسألة التجديد في القصة

العراقية » وقد نشرت في العدد الصادر في كانون الثاني ١٩٦٩ •

٣ - مقالة لعبدالجبار عباس عنوانها « واقع الرواية العراقية

الجديدة » وقد نشرت في العدد الصادر في آذار ١٩٦٩ •

٤ - مقالة ليوسف الحيدري عنوانها « في القصة العراقية »

وقد ظهرت في العدد الصادر في مايس ١٩٦٩ •

٥ - مقالة أخرى لفاضل ثامر عنوانها « حول أزمة القصة

العراقية » وقد نشرت في العدد الصادر في تشرين الثاني ١٩٦٩ •

هذا عن القصة وعام ١٩٦٩ ، أما عن الشعر وعام ١٩٧٠ فقد

نشرت المجلة المقالات الآتية :

١ - كان العدد الرابع / السنة الثانية/ ١٩٧٠ عدداً خاصاً

بالشعر العراقي المعاصر ، والمقصود به هنا الشعر الستيني حصراً،

وقد نشرت في هذا العدد :

أ - مقالة افتتاحية عنوانها « شعر جديد .. رؤيا جديدة » وقد

كتب هذه المقالة موسى كريدي •

ب - شعر الشباب العراقي المعاصر لطراد الكبيسي •

ج - ملاحظات حول شعر الستينات لجبرا إبراهيم جبرا •

د - ملاحظة عامة على الشعر لسرغون بولص •

هـ - لقاء مع نجيب المانع تحدث فيه عن الشعر الستيني •

٢ - في العدد الخامس/ السنة الثانية/ ١٩٧٠ نشر ما يأتي :

أ - مقالة لعبدالجبار عباس بعنوان «حوار حول شعر الستينات» •

ب - لقاء مع د. علي عباس علوان حول شعر الستينات •
ج - مقالة لسامي مهدي بعنوان « العدد الماضي من الكلمة
والحركة الشعرية الجديدة »

٣ - في العدد السادس / السنة الثانية / ١٩٧٠ نشرت مقالة
لفاضل عباس هادي عنوانها « مقدمة عن الشعر » •

٤ - في العدد الأول / السنة الثالثة / ١٩٧٠ نشر ما يأتي :
أ - مقالة لفاضل ثامر عنوانها « واقع الشعر الستيني في
العراق » •

ب - استفتاء عن الشعر الستيني شارك فيه كل من طراد الكبيسي
وعادل عبد الجبار وعالية ممدوح •

٥ - في العدد الثالث / السنة الثالثة / ١٩٧١ نشرت الكلمة
مقالة افتتاحية عنوانها « نقاط أساسية حول شعر الجيل الجديد »
كتبها موسى كريدي ، وقد أدرجنا هذه المقالة هنا لأنها نشرت في
أول شهر من شهور عام ١٩٧١ •

ليس هذا كل ما نشر حول شعر الستينات وقصصها في مجلة
« الكلمة » ، فهناك مقالات ودراسات أخرى نشرت قبل عامي
١٩٦٩ و ١٩٧٠ وبعدهما ، ولكن هذا هو أهم ما نشر • والملفت
للنظر أن أكثر من كتب عن شعر الستينات وقصصها هم النقاد
والشعراء والقصصيون الستينيون • وقد حاولت المجلة بذكاء
أن تستدرج غير الستينيين للكتابة عنهم ، فهذا ما فعلته مع علي
جواد الطاهر وجبرا إبراهيم جبرا وفجيب المانع ، ولكنها لم تنجح
إلا في هذه الحدود •

وزيادة على ما تقدم حاولت المجلة استكتاب الشعراء
الستينيين عن تجاربهم الشعرية ، فكتب لها كل من محمد سعيد
الصكار وخالد يوسف وفوزي كريم وعبدالرحمن طهمازي
وعبدالأمير معلية وسلمان الجبوري وعلي العلاق وموفق محمد ،
ولم يفعل الآخرون .

وقد أسهم أغلب الشعراء الستينيين في نقود الأبحاث
والقصائد وعروض التناجات الجديدة ، كما أسهم عدد آخر في
كتابة المقالات والدراسات .

ويمكن القول هنا ، ان هذا الاهتمام الذي أعطته المجلة
للشعر الستيني عام ١٩٧٠ كان صدى لما خلفه صدور مجلة شعر ٦٩
واحتجابها من جدل حول الشعر .

وبناء على كل ذلك أصبحت « الكلمة » من أهم مراجع
الكتابة عن الشعر الستيني إن لم تكن أهمها .

غير ان المجلة أخذت تنتكس منذ بدايات عام ١٩٧١ فانسحبت
منها أسماء كثيرة ، أو قلت مشاركتها فيها ، فخسرت الكثير من
حيويتها . وعلى الرغم من انها حاولت أن تسترد عافيتها بتبني
أسماء جديدة ، واثارة قضايا جديدة ، كقضية قصيدة النثر مثلاً ،
لم تستطع استرداد ما خسرت ، وظهرت المراهقة على محاولاتها
وغلب عليها الاصطناع ، فقد اعتمدت أسلوب الاثارة ، وتقمصتها
روح الصرعة، بينما كان الجيل الستيني يمضي قدماً في بناء تجربته
الفتية .

قلنا سابقاً : ان هذه كانت أشبه بصحوة الموت . فقد كانت

« الكلمة » تحتضر من دون أن تدري ، وكان مقدراً لها أن تموت بإرادتها أو من دون إرادتها . أما الأسماء الجديدة التي بشرت بها (بضعة عشر اسماً) فلم يبق منها في عالم الشعر اليوم سوى اسم واحد أو اسمين .

١٠ - مجلة شعر ٦٩

كنت أتمنى ، منذ أواسط الستينات ، إصدار مجلة خاصة بالشعر ، ولكن هذه الأمنية كانت بالنسبة إليّ ضرباً من المستحيل قبل قيام ثورة ١٧ - ٣٠ تموز ١٩٦٨ . ذلك انني كنت معروفاً في أواسط وزارة الارشاد باسمي وباتتمائي السياسي ، وقد فصلتني الوزارة من عملي ، بعد ردة ١٨ تشرين الثاني ١٩٦٣ ، على هذا الأساس ، فكيف تعود فتمنحني امتياز إصدار مجلة ؟! حين انتهى عهد الردة عادت إليّ فكرة إصدار المجلة ، وصرت أتحدث بها في لقاءاتنا فأتلقي تشجيعاً وحماسة ، وكان أول المتحمسين لها والمستعدين للتعاون معي على تحقيقها صديقي الشاعر خالد علي مصطفى .

لقد اقترنت عودة هذه الفكرة بنمو وعي خاص لدي وانبثاق أسئلة جديدة حول الشعر مع الاحساس بحاجة حركة الشعر نفسها الى « مكاشفة حقيقية ومراجعة جريئة » . والاجابة على أسئلة كثيرة « إجابة واعية وصريحة » . وهذا ما كتبت في مجلة ألفباء/العدد ١١/الصادر في ١٩٦٨/٩/٤ . ولذا لم تعد فكريتي هذه قابلة للتأجيل .

وعلى الرغم من ان تحقيق الفكرة كان يتطلب « مالا »
لا طاقة لي ولخالد على توفيره ، قررنا أن نخوض المغامرة ،
معتمدين على ما نستطيع اقتطاعه من راتبينا الضئيلين ، وما يمكننا
جمعه من أصدقاءنا المؤازرين ، وكانت مجلة « الكلمة » ملهمتنا
في هذا المجال .

وهكذا تقدمنا ، أنا وخالد ، بطلب الى وزارة الارشاد
للحصول على امتياز إصدار المجلة : أنا بصفة صاحب الامتياز،
وخالد بصفة رئيس تحرير . وحملنا الطلب الى وكيل الوزارة
وهو يومئذ المرحوم الشاعر « شاذل طاقة » .

لقد رحب الرجل بالفكرة ، ووعده بالمعاونة ، إلا أنه نبهنا
الى مسألة قانونية لم تكن نعرفها ، وهي ان قانون المطبوعات
يشترط أن يكون صاحب الامتياز ورئيس التحرير عراقيين، وهذا
لا ينطبق على خالد علي مصطفى .

لهذا اضطررنا الى التفكير بشخص ثالث ينضم إلينا ، فوقع
اختيارنا على فاضل العزاوي . وحين عرضنا عليه الأمر وافق
بحماسة ، وأكد استعداداه للتعاون معنا ، وعند ذاك تقدمت بطلب
جديد للحصول على الامتياز ، فصدرت الموافقة عليه^(١)، وصدر

(١) حاول العزاوي أن يحرف هذه الحقائق ، مثلما حرف حقائق
كثيرة ، في مقالته « قصة جيل الستينات في العراق » . فقد
ادعى لنفسه فكرة إصدار المجلة ، وزعم انه اتخذ من كاتب
هذه السطور غطاء لإصدارها . غير أن شخصاً ثالثاً بيننا
يكذب هذا الادعاء هو الشاعر خالد علي مصطفى الذي يعرف
قصة المجلة من ألفها الى يائها . ولست أفهم السبب الذي
يدعو العزاوي الى اطلاق هذا النوع من المزاعم سوى : روح
الاستئثار .

كتاب رسمي بذلك يحمل الرقم ٣١٦٩ بتاريخ ١٥/٢/١٩٦٩ •
 وبناء على ذلك نشرت في مجلة « ألف باء » التي كنت أحرر
 صفحاتها الثقافية خبر حصولنا على الامتياز ، وأوضحت في هذا
 الخبر هدف المجلة ، والمهام التي انتدبت نفسها لها • فهي مجلة
 « تهتم بقضايا الشعر المعاصر ، وتعمل على تطويره ، وتجديد
 عوالمه ، وتبني كل المحاولات التجديدية الرصينة ، والتفتح على
 كل الاتجاهات القادرة على تقديم عطاء عصري يتبنى هموم
 الانسان وأزمته في العالم » (ألف باء / العدد ٣٤ / في ١٩/٢ /
 ١٩٦٩) •

ولكن ما ان بدأنا الاستعداد لإصدار العدد الأول حتى
 أرسل رئيس المؤسسة العامة للصحافة في طلبنا (أنا وفاضل)
 وعرض علينا عند لقائنا به إصدار المجلة عن المؤسسة وعلى نفقتها •
 فما كان مني إلا أن أرفض العرض وأوضح له ان لدينا أفكاراً
 ومفاهيم خاصة حول الشعر وقضاياها قد لا تحبها المؤسسة
 أو لا تطيق تحمل مسؤولياتها • غير ان الرجل (وهو السيد منذر
 عريم) وعد بأننا سنكون أحراراً في ما نكتبه ونشره فيها ، وبأن
 المؤسسة لن تتدخل في شئون تحريرها •

على الرغم من ذلك لم أوافق • وحين بينت له استحالة أن
 تصدر المجلة عن المؤسسة (وهي رسمية) بهذه الدرجة من الحرية،
 حشرنا في زاوية ضيقة جداً ، ووضعنا أمام خيارين كلاهما مر:
 إما أن نترك عملنا في مجلة ألف باء ، أو نوافق على طلبه، مستنداً
 في ذلك الى حجج قانونية لم تكن تفقه منها شيئاً •

الموجة الصاخبة - ١٩٣

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>

وبعد أخذ وردٍ بيننا ، ولقاءات ثلاثة معه ، ومناقشات استغرقت أكثر من شهر ، وجدنا أن أقل الخيارات مرارة هو الرضوخ للأمر الواقع ، فرضنا طمعاً في إخراج مشروعنا الى حيز الوجود ، معللين أنفسنا بوعد « الحرية » الذي قطعته على نفسه رئيس المؤسسة . . كل هذا وخالد علي مصطفى واحد منا في العمل وفي المسؤولية الأدبية ، لا نبحت شأننا من شؤون المجلة إلا وهو معنا .

وما ان شرعنا بالعمل حتى أرسل رئيس المؤسسة في طلبنا مرة أخرى ، وأبلغنا بأنني لا يجوز لي قانوناً أن أكون رئيس تحرير المجلة بعد أن تقرر إصدارها عن المؤسسة . فأنا لست موظفاً فيها ، بل مجرد محرر خارجي في إحدى مجلاتها (ألف باء) . وعندئذ أوجد لنا مخرجاً شكلياً هو : أن تكون صفتي « مشرفاً على التحرير » وأن يبقى فاضل العزاوي (وهو موظف في المؤسسة) بصفة سكرتير التحرير . وهكذا ، وبصفة « المشرف على التحرير » كنت أقوم فعلياً بمهام رئيس التحرير ، ولم يكن ثمة رئيس تحرير آخر .

عندئذ أعلنت في الصفحات الثقافية في « ألف باء » عن قرب صدور المجلة ، ووجهت نداءً الى الشعراء والكتاب الى المشاركة في الكتابة إليها ودعمها ، وأكدت أن من أهداف المجلة « إعادة تقييم تراثنا الشعري وفق منطلقات نقدية جديدة » و « دراسة الحركة الشعرية التي بدأها جيل السياب والبياتي » دراسة نقدية واعية لهدم « الجوانب السلبية والمتخلفة فيها » . . و « ومدّ

الجوانب الايجابية بعناصر القوة والتطور والحدثة الحقيقية. الخ»
(ألف باء/ العدد ٣٨ في ٢٦/٣/ ١٩٦٩) •

بعد هذا الاعلان واصلنا العمل من أجل إصدار العدد الأول ، فأسهم كل منا (أنا وفاضل و خالد) بقسط فيه ، جهداً وكتابة ، قرأنا موادّه ، وبوبناها ، وعاوننا فوزي كريم وكتب، وتطوع ضياء الزاوي لرسم غلافه وتخطيطاته الداخلية ، حتى صدر العدد الأول في مطلع مايس ١٩٦٩ فكانت أول مجلة شعرية تصدر في العراق ، ولم يصدر غيرها حتى كتابة هذا الكتاب •



صدر العدد الاول من مجلة « شعر ٦٩ » وفي مقدمته نص نظري بعنوان « البيان الشعري » • وقد وقع هذا البيان أربعة شعراء هم : فاضل الزاوي و خالد علي مصطفى و فوزي كريم و كاتب هذه السطور •

لم يكن في نيتنا إصدار هذا البيان في أية مرحلة من مراحل إعداد العدد الأول • ولكننا فكرنا حينئذ بضرورة كتابة «تقديم» للمجلة ، فاقترح خالد علي مصطفى أن يكتب هذا «التقديم» فاضل الزاوي • ذلك اننا كنا قد تقاسمنا العمل في ما بيننا ، فكتبنا دراسة عن الشاعر الجيكي « ميروسلاف هولوب » وكتبنا التقارير الخاصة بالحركة الشعرية في العراق ، وكتب خالد دراسة في « من ناقة طرفة الى بقرة لبيد » وكتب تقريراً عن الشعر الفلسطيني بعنوان « من شعر الاحتجاج الى شعر المقاومة » • أما فاضل فكتب التقارير الخاصة بحركة الشعر

في العالم ، وقدم للنشر عدداً من قصائده ، فكان عدلاً ، من وجهة
نظر تقسيم العمل ، أن يكتب هو نفسه «التقديم» المقترح .
وبناء على ذلك تداولت مع فاضل حول النقاط الأساسية
التي أرى أن يتناولها التقديم ، وأهمها العلاقة بين الشعر
والسياسة ، والتراث والمعاصرة ، وداخل الشاعر وخارجه، وشكل
القصيدة وقوانينها ، وجميعها نقاط خضنا حولها في لقاءاتنا
اليومية المستمرة نقاشات طويلة قربتنا الى بعضنا ، فالتقينا حول
نقاط كثيرة ، واختلفنا حول نقاط أخرى كنا نعتبرها (أنا وخالد)
من إندفاعات فاضل العزاوي وبدعه .

إذن فقد كان على فاضل أن يكتب « تقديماً » للمجلة الجديدة
يتناول النقاط المشار إليها ، لا أن يكتب « بياناً شعرياً » . وكان
علينا أن نلتقي ، نحن الثلاثة ، لمراجعته مع مواد العدد الأول
مراجعة نهائية قبل دفع هذه المواد الى المطبعة . وهكذا التقينا في
القسم الشتوي من مقهى « ياسين » في ليلة من ليالي الاسبوع
الأول من نيسان ١٩٦٩ .

كنا نجلس على تخت واحد من تخوت المقهى . فاضل عن
يميني وخالد عن يساري ، ولم تكن مراجعة المواد تتطلب وقتاً
طويلاً ، فقد كنا على معرفة بها واطلاع عليها ، والمادة الوحيدة
التي لم نكن قد راجعناها حتى ساعة ذلك اللقاء هو «التقديم» .
فسرعنا في قراءته ، وما ان فرغنا منه حتى صاح خالد بصوته
الجهوري وحماسته المحببة « هذا مانيفستو .. وليس مقدمة »
ثم أضاف « لماذا لا تتبناه على هذا الأساس ؟ »

ويبدو أن حماسة خالد قد انتقلت إلينا وأطلقت فينا شرارة لم تتحسب لها ، ولكن نفوسنا كانت مستعدة لاستقبالها فغلبتنا . وهكذا قمنا بإعادة قراءة النص ، بروح الشعور بالمسؤولية ، فأجرينا عليه تعديلات طفيفة ، ثم وقعناه من دون تردد كثير وسميناه بالاسم الذي ظهر فيه « البيان الشعري » .

قلت : وقعناه ، وأعني بذلك أنا وفاضل وخالد . أما فوزي كريم فلم تكن له أية علاقة بمشروع المجلة ، ولا بالتقديم ، وكل ما هنالك أنه كان صديقنا ، وكنا قد كلفناه بأن يسهم معنا في كتابة التقارير والعروض ، وأما علاقته بالبيان فهي بنت ساعتها ، ذلك أنه كان موجوداً في المقهى ساعة قراءة المواد ، كان يجلس على تخت غير بعيد عنا ، فناديناه ، وعرضنا عليه فكرة التوقيع على « البيان » فأخذ النص وقرأه ووقع عليه من دون تردد أو إبداء أية ملاحظة ، ولو لم يكن ساعتها موجوداً لكانت علاقته بالبيان غير التي عرفت عنه .

يتضح مما تقدم أن « البيان الشعري » لم يكن في أصله « بياناً » بل كان شيئاً آخر . كان « مقالة » لها عنوان غير هذا العنوان . عنوان من ست كلمات أو سبع على ما أذكر . وقد قرأناه ، أنا وخالد ، على أساس أن يكون « تقديماً » للمجلة وليس غير . وهو لم يكتب في معزل عن حواراتنا اليومية ومشاوراتنا ومفهوماتنا المشتركة ، بل كتب في ضوءها ، وانطلق من صميمها . فنحن لم نجىء من جهات متباعدة ، ولم نلتق لقاء مصادفة ، بل كنا أصدقاء نعمل في مجلة واحدة هي مجلة

« ألف باء » ، وكانت بيننا لقاءات يومية في المجلة وخارج المجلة، وكانت مقهى « ياسين » مأوانا الليلي ، وكنا ننطلق من هذا المقهى، يوميا ، الى دور عرض الأفلام السينمائية . ونحن لم نكن « تلاميذ » في « مدرسة » فاضل العزاوي ، بل كنا أنداده وأكناؤه ، ودورنا في الستينات مشهود ، وآراءنا ومفهوماتنا مبثوثة في العديد من المقالات التي كتبها كل منا ، قبل ذلك ، وأثناءه ، وبعده . إذن ، لم نكن جوفاً فتبعناه ، ولا سذجاً فغرر بنا . بل كنا ، أنا وخالد ، صاحبي رأي وهم ، وهو ما دفعنا الى التفكير باصدار مجلة شعرية قبل أن يفكر بها فاضل ويدعي للمشاركة في مشروعها .



ربما لم يكن الكثير من التفاصيل التي مر ذكرها حول مجلة « شعر ٦٩ » و « البيان الشعري » ضروريا ، لو لم تعقب ذلك أوهام وتقولات حول دور فاضل العزاوي في مشروع المجلة ، ودورنا في « البيان الشعري » .

لقد كانت وراء تلك الأوهام والتقولات غايات غير نزيهة حاولت أن تملأ الصورة بفاضل العزاوي وتطردنا نحن الى حواشيها . فقد كانت اندفاعات العزاوي وبدعه تستخدم في الاساءة الى مشروعنا الرصين والتأليب ضده . وكان هذا يروق للعزاوي على ما يبدو ، لما فيه من تضخيم لدوره وتعزيز لشهرته، ولا نستبعد انه كان يروج له أو يوحي به أينما حل .

ومما يؤكد انطباعنا هذا انه قال في حديث له لمجلة « الأفق »

التي تصدر في قبرص ما يأتي :

« ومثلما حدث مع قصائد ميكانيكية كان الأمر مع البيان الشعري في العام ١٩٦٩ والذي كتبه أساساً لينشر كبيان شعري باسمي في مجلة شعر ٦٩ التي كنت قد قررت إصدارها مع الشاعر العراقي سامي مهدي ، وكان سامي مهدي وخالد علي مصطفى قد تحمسوا كثيراً للبيان ، وعرضوا عليّ التوقيع عليه فوافقت ، وعند ذلك قمت بتغيير كلمة واحدة في البيان هي «انني» التي أصبحت «نحن» ٠٠ » (الأفق/العدد ١٣٦/١٩ شباط ١٩٧٨) .
فتبي هذا الذي يذكره فاضل العزاوي تجاوز علي الحقيقة وانحياز لذاته كان يحسن به أن يتجنبه . فقد جعل من إصدار مجلة شعر ٦٩ قراراً شخصياً خاصاً به ، ثم ألحقني بمعيته متفضلاً ، وهو يعلم علم اليقين ان العكس هو الصحيح ، وانه لولا العقبة القانونية التي اعترضت طريق خالد ، لما كانت له ، أي لفاضل ، صلة مباشرة بالمجلة . وكيف كان سيحصل على امتياز باصدار مجلة في ذلك الحين ؟

والعزاوي يعرف جيداً أنني صاحب فكرة المجلة ، وان امتياز إصدارها قد صدر باسمي ، وحتى حين أجبرنا رئيس المؤسسة العامة للصحافة على إصدارها عن المؤسسة صرت « المشرف على تحريرها » على نحو ما رويت ، ولم يكن ينشر فيها شيء إلا بموافقتي . وخير ما يؤيد ذلك الوثائق الرسمية ، والأخبار التي نشرتها قبل صدور المجلة ، فلماذا يحيد العزاوي عن الحقيقة ؟

أما « البيان الشعري » فهو لم يكن « بياناً » ولا كان ثمة تفكير باصدار « بيان » شخصياً كان أم جماعياً . فالبيان كان « مقالة » لها عنوان آخر ، تدل على ذلك صياغتها اللغوية واساوبها ، وقد اكتسبت عنوانها الذي صدرت به بناء على البارقة التي برقت في ذهن خالد علي مصطفى . أما حكاية استبدال « انني » بـ « نحن » فهي حكاية مضحكة ، لأن البيان لم يكتب بصيغة خطابية كالتي تكتب بها البيانات ، وليس في نصه « انني » يمكن استبدالها بـ « نحن » . وسواء كانت نية فاضل أن تنشر المقالة باسمه وحده ، أم باسم المجلة ، فانها لم تكتب إلا بناء على تكليفنا إياه بكتابة « تقديم » للمجلة ، وانها لم تكتب في معزل عن حواراتنا ومداولتنا اليومية التي سبقتها . وكيف كنا سننشرها باسمه ، وقد دفع للنشر في العدد نفسه مجموعة من قصائده ؟!

لا أحد يود أن ينكر أن العزاوي هو الذي كتب « البيان » ، ولكن ما دمنا قد وقعنا عليه جميعاً ، فاننا مسؤولون عنه جميعاً بالدرجة نفسها . وإذا كنا قد وقعنا على بيان هو كاتبه ، فقد كان في وسع أي منا أن يكتب مثله لو كانت النية متجهة أصلاً الى إصدار بيان . وبماذا جاء البيان غير مفهومات كانت شائعة بين العديد من شعراء جيلنا ، فجمعت ونسقت ووضعت في إطار ؟

وفي كل الأحوال يبقى « البيان » واسم كاتبه مسألة شكلية . فالمهم في الأمر ليس « البيان » في حد ذاته ، بل صعود جيل جديد من الشعراء له أفكار ومفاهيم وتطلعات مختلفة .

وقد عبر هذا الجيل عن نفسه بوسائل شتى كانت مجلة «شعر ٦٩» إحدىها ، وكان « البيان الشعري » مظهراً من مظاهرها . فقد سبقت البيان كتابات عديدة ، لي ولفاضل ولخالد ولفوزي ، ولغيرنا وهم كثر ، سواء ما نشر منها في جريدة صوت العرب أو جريدة الثورة العربية أو مجلة ألف باء أو مجلة الكلمة أو غيرها ، وقد كتبت في العدد الأول من مجلة « شعر ٦٩ » نفسها شيئاً بهذا المعنى (ص ١٠٣-١٠٤) .

ان مجلة « شعر ٦٩ » ، لم تكن تمثل نفسها ، أو المسؤولين المباشرين عنها ، بقدر ما كانت تمثل الجيل الذي اتخذها وسيلة لنشر نتاجه الابداعي ، ومنبراً للتعبير عن أفكاره ومفهوماته وتطلعاته . انها مجلة جيل كامل من الشعراء قبل أن تكون مجلة أشخاص معينين ، وما نقوله هنا عن المجلة ينطبق على « البيان الشعري » مهما تباينت مفهومات الشعراء واختلفت ، فالبيان لا ينسخ الشعراء ، بمن فيهم الموقعين عليه ، بنسخة واحدة ، ولا يطمس خصوصياتهم الفكرية والابداعية . وهذا ما كتبت في العدد الاول من المجلة (ص ١٠٤) وهو العدد الذي نشر فيه نص البيان .

على ان هذا لا يلغي أدوار الأشخاص ، ولا يقلل من شأن مبادراتهم وفعاليتهم ، ولكنه لا يمنحهم حق الاستئثار والتفرد ومصادرة أدوار الآخرين . وهذا ينطبق علينا ، جميعاً (أنا وخالد وفاضل وفوزي) مثلما ينطبق على غيرنا .



أحدثت مجلة « شعر ٦٩ » عند صدورها دويًا هائلاً لم تكن تتوقعه ، وثارت من حولها ضجة كبيرة واسعة ، انقسم فيها الأدباء الى جبهتين ، تتدرج أولاهما من العداء المطلق والعدوانية السافرة الى الخلاف الموضوعي والنقد الهادئ ، وتتدرج الثانية من التبني الكامل والدفاع الحماسي الى التعاطف الخجول والتشجيع الشفوي .

وقد استخدمت الجبهة الأولى كل ما لديها من أسلحة ومنها السخرية والتشويه والتزييف والاتهام والتحريض والاستعداد . ولم تكن الجبهة الثانية بأقل حدة في الدفاع عن نفسها وكشف خصومها . وكل ذلك مدون في كتابات كنت أحرص على عرضها والرد عليها في أعداد المجلة نفسها ، لا سيما العددان الثاني والثالث .

أجل كانت ضجة كبيرة اشتركت فيها صحف ومجلات وقوى سياسية ، زيادة على الأفراد . ولا بد أن نذكر هنا ان كل الذين هاجموا المجلة كانوا ينتمون الى الماضي وقيمه وتقاليده، ويدافعون عن مواقع هشّة ومتداعية لعلها كانت آخر ما تبقى لهم . أما الذين تبنوا المجلة ودافعوا عنها فكانوا ينتمون الى المستقبل ، وهذا ما أكدته الأحداث في ما بعد في الجبهتين كليهما .

فحين نراجع ما كتب في الصحف والمجلات يومئذ ، لا نجد بين من هاجموا المجلة والبيان والموقعين عليه أديباً واحداً أصبح ذا شأن حقيقي في عالم الأدب ، ولكننا نجد ، في المقابل ، ان الذين تبنوا المجلة ، أو ساندوها ، أو تعاطفوا معها ، هم شعراء المستقبل

وأدبائهم وكتابه ، بمن فيهم الذين سكتوا في ما بعد ، أو توقفوا عن الكتابة . وكان أبرز هؤلاء الشاعر حميد سعيد . فقد كتب ثلاثة أعمدة صحفية في جريدة الثورة ، دافع فيها عن المجلة ، وكشف طبيعة خصومها ، وفضح دوافع الحماسة المناوئة لها^(١) . كما كتب في مساندة المجلة كل من : حميد المطبي وطراد الكبيسي وعبدالرحمن طهمازي وحسين عبداللطيف ونزار عباس ومؤيد الراوي وفاضل عباس هادي ، وغيرهم كثير .

أما في الوطن العربي ، فقد استقبلت المجلة والبيان الشعري باهتمام وترحاب ، وظهرت حولها كتابات كثيرة ، لم يصلنا إلا بعضها . ومن كتب عنها غالي شكري (في جريدة الاهرام) وأدونيس (في مجلة مواقف) وممدوح عدوان (في جريدة الثورة) . وكرست اذاعة القاهرة برنامجاً أمده نصف ساعة للحديث عن المجلة وبيانها وعددها الأول .

على ان حملة العداء والاستعداد هذه لم تمر بسلام . فقد أخرجت رئيس المؤسسة العامة للصحافة ، لا سيما حين كتب أحد كتاب جريدة « الثورة » كلمة ذكر فيها انه ليس ضد المجلة ، ولكنه ضد أن تصدر عن المؤسسة ، لأنها ، حسب رأيه ، لا تعبر عن الالتزام العقائدي .

لقد وجد رئيس المؤسسة نفسه بين نارين ، كما أتصور الآن . فهو من جهة كان يحرص على المجلة ، ويريد لها الاستمرار ، ولا يريد التدخل في شؤونها وفاءً للوعد الذي قطعه لنا ، وهو

(١) أعداد جريدة الثورة الصادرة بتاريخ ١٨/٥/١٩٦٩ و ١٩/٥/١٩٦٩ و ٢١/٦/١٩٦٩ .

من جهة ثانية إزاء حملة شعواء تفرض عليه اتخاذ اجراء ما يسكت الحملة أو يخفف من غلوائها • ولعله ظن ان الحملة ستتوقف ، أو تخف ، بمرور الأيام ، ولكن هذا لم يحدث ، فقد استمرت ، وتصاعدت ، ودخلت فيها قوى سياسية ، وامتد شررها الى عدة أقطار عربية • فما كان منه إلا أن يستدعينا بعد صدور العدد الثالث ، ويبلغنا بأنه سيسمي صديقنا الشاعر حميد سعيد رئيساً للتحرير •

ولا بد أن أذكر هنا اننا كنا قد تعبنا من «الهراش» وئسنا الأساليب التي اتبعت فيه ، وبلغ إحساسنا بالمرارة حداً لا يطاق • ولعل هذا ينطبق عليّ أكثر مما ينطبق على سواي • فقد خرج فوزي كريم من المعمة مثلما دخل ، ولم يسهم خالد علي مصطفى في الرد على الحملة أي إسهام ، واضطر فاضل العزاوي الى السكوت بسبب هشاشة موقفه ، فكنت لهذا السبب أصاول وحدي ، وأرد وحدي على كتابات الخصوم ، في مجلة شعر ٦٩ نفسها ، وفي مجلة الف باء •

وبناء على ذلك ، ولأن الشاعر حميد سعيد صديق أثير نعرف موقفه ومشاعره ، ولأننا لمسنا تعاطفه معنا في كتاباته المتكررة ، استقبلنا تسميته رئيساً للتحرير برضى وارتياح • وقد أبلغني حميد بعد ذلك بسنوات طويلة انه قبل هذه التسمية تجاوباً مع إلحاح رئيس المؤسسة ، وتغطية للمجلة ، وتعاطفاً مع مشروعها ، على الرغم مما كان له من آراء خاصة •

ظهر اسم حميد سعيد رئيساً للتحرير في العدد الرابع من

المجلة ، وهو عددها الأخير • وتقتضي الأمانة للتاريخ أن أذكر أن حميداً لم يمارس دور رئيس التحرير ، اعتزازاً بنا ، واحتراماً لموقفنا ، واكتفى بأن حضر مرة الى مبنى المؤسسة ، فعرضت عليه ملفاً يتضمن مواد العدد الرابع ، فقرأ عنوانات المواد وأسماء كتابها ، وسألني عما إذا كنت قد قرأتها ، فلما أجبتة بالإيجاب ، قال : إذن ليست بي حاجة لقراءتها ، وأعاد تسليمها إليّ في ساعتها (١) •

بعد صدور العدد الرابع ، أوقفت المجلة عن الصدور • فقد كانت وزارة الارشاد تعمل على إعادة تنظيم الصحافة واصدار قانون جديد للمطبوعات ، فصدر أمر بالغاء امتيازات صحف ومجلات عديدة كان من بينها مجلة « شعر ٦٩ » • وبذلك وُعد هذا المشروع الشاب الطموح في مهده • وعندئذ خفت الحملة ، وتبدد صداها ، وراح الكثيرون يتصلون من مسؤولية إسهامهم فيها ، ولكن المجلة كانت قد أصبحت شيئاً من التاريخ • (ثمة تفاصيل أخرى في مجلة « آفاق عربية » / العدد ٨ / آب ١٩٨٥) •



نهجت مجلة « شعر ٦٩ » المنهج الآتي :

١ - تقديم شعراء الجيل الجديد في نصوص شعرية حديثة من دون انحياز لاتجاه محدد سوى « الحداثة » بمفهومها العام ، فنشرت قصائد لكل من : سامي مهدي وفاضل العزاوي وخالد

(١) ذكر فاضل العزاوي ان عبدالأمير معلقة عين سكرتيراً للتحرير، وهذا غير صحيح على الإطلاق .

علي مصطفى وحيد سعيد وياسين طه حافظ وفوزي كريم
وعبد الأمير معلقة ومالك المطليبي وآمال الزهاوي وحسين عبداللطيف
وحميد الخاقاني وخالد الخشان وصلاح فائق سعيد وفاضل عباس
هادي ويحيى صاحب السماوي .

٢ - لم تحاول المجلة قطع الجسور مع شعراء الجيل السابق
ولا الشعراء الذين كتبوا في أكنافهم . فنشرت قصائد لكل من :
عبد الوهاب البياتي وأدونيس و خليل خوري ورشدي العامل
وزهير أحمد القيسي وزكي الجابر وكان صراعها مع قيم هذا
الجيل يقوم على أسس من البحث والدراسة والنقد .

٣ - نشرت المجلة دراسات وتقارير وعروضاً حول واقع
الشعر في العراق والوطن العربي ، وقدمت نظرات جديدة في
تراثنا الشعري ، وفتحت الباب على مصراعيه للنقد والحوار .
فكتب في ذلك كل من : خالد علي مصطفى وطراد الكبيسي
وعبدالرحمن طهمازي ويوسف الصائغ وعبد الجبار عباس وأحمد
خلف ، وغيرهم .

٤ - فتحت المجلة نوافذ شتى على حركة الشعر في العالم
فنشرت عنها دراسات وتقارير ومقابلات ووثائق ، من دون تبني
أو إنحياز ، وأسهم في ذلك كل من فاضل العزاوي وحسب الشيخ
جعفر وسامي مهدي وعلي الشوك وجيل القيسي وفاضل عباس
هادي وغالي سُكري .

٥ - حاولت المجلة أن تقيم جسوراً مع الحركة التشكيلية
النامية في العراق فعهدت لفنانين تشكيليين برسم أغلفتها، وتعهدت

لهم بنشر تخطيطاتهم وكتاباتهم إن كانت لديهم كتابات ، فأسهم من هؤلاء كل من : ضياء الغزوي وطالب مكي وابراهيم زاير ونوري الراوي .

٦ - حرصت هيئة التحرير على طبع المجلة بمستوى فني مرموق ، وكان عملها في التحرير يقوم على مبدأ « التوازن » في كل شيء . فهي تتابع حركة الشعر في الوطن العربي وفي العالم مشا تتابع حركة الشعر في العراق . وهي تدرس الشعر المعاصر مثلما تدرس التراث . وهي تنشر القصيدة مثلما تنشر المقالة ، والبحث ، والعرض ، والتقرير ، والوثيقة .

وبعد ، فما هي قيمة المجلة التاريخية والأدبية ؟
يمكن تلخيص ذلك في النقاط الآتية :

١- انها كانت أول مجلة شعرية صدرت في العراق ، وكانت مجلة رفيعة على المستويات الفنية والصحفية والطباعة ، ولا نغالي إذا قلنا أنها أدخلت تقاليد جديدة الى الصحافة الأدبية في العراق .
٢ - انها نشرت أول بيان شعري في تاريخ حركة الشعر في العراق والوطن العربي ، وكان هذا عملاً جريئاً في حد ذاته ، حاول آخرون تقليده في ما بعد .

٣ - انها انطوت على مشروع شعري يجسد طموح جيل جديد من الشعراء في العراق وبقية أقطار الوطن العربي ، وكانت أبرز تجسيدات هذا الطموح .

٤ - انها جعلت من ذلك المشروع « قضية » راهنة وفتحت أبواب الصراع على مصراعيه ، فأحدثت هزة عنيفة في المفاهيم

السائدة ، وأسهمت في خلخلتها وإزاحتها ، وفضحت هشاشة
موقف المتشبهين بتلك المفهومات •

٥ - لكل ما تقدم تستحق مجلة « شعر ٦٩ » أن تكون
شهادة ميلاد الجيل الشعري الجديد، الجيل الستيني ، بعد مخاض
استمر عدة سنوات ، كان فيه الكثير من النكوص والتقدم •
ورغم إيقاف صدور المجلة ، فإن قضية هذا الجيل حسمت ،
وتصدرت نصوصه ومفهوماته حركة الشعر في العراق •

١ - مجلة الف باء

لا أدري من اختارني للعمل محرراً للشؤون الأدبية في مجلة
الف باء • لعله علي منير أو غيره ، ولكنني كنت فرحاً بهذا
الاختيار • فقبل ذلك كنت أعمل في جريدة مسائية أصدرتها
المؤسسة العامة للصحافة مع ما أصدرت من صحف جديدة قامت
بمحرريها على أنقاض الصحف الخاصة • وهكذا وجدني أتقل
من جريدة « الشعب » اليومية المسائية الى مجلة « الف باء »
الاسبوعية من دون أن أدري ، مثلما انتقلت ، من دون أن أدري
من جريدة صوت العرب (التي ألغى امتيازها مع بقية الصحف
الخاصة) الى جريدة « الشعب » •

لم أكن مرتاحاً من العمل في جريدة « الشعب » • ولا أذكر
مما كتبته فيها سوى مقالتيّ إحداهما عن مجموعة قصصية
لعبدالرحمن مجيد الربيعي هي « الظل في الرأس » ، وثانيتهما عن
مسرحية محمد الماغوط المعروفة « العصفور الأحذب » • ولذا

كنت فرحاً بعملتي الجديد ، على الرغم من ان العدد الأول من المجلة لم يكن قد صدر بعد ، ولم يكن لدي تصور واضح عما ستكون عليه .

وقد ازداد فرحي حين وجدت مجموعة من الأدباء الشباب قد دعيت مثلي للعمل فيها ، وفي مقدمتهم خالد علي مصطفى وفاضل العزاوي وموفق خضر وآمال الزهاوي . فقد كان هؤلاء من أصدقائي ، وكانت تربطني بهم علاقات قوية ، باستثناء فاضل العزاوي الذي كنت وإياه على نفور .

والى جانب هؤلاء كانت ثمة مجموعة رائعة كفوءة من الصحفيين الشباب ، تحولت المجلة بوجودهم ووجودنا الى مركز ثقافي يتردد عليه أدباء الجيل الجديد ، وكان علي منير هو الذي يقود عملنا الصحفي ويوجهه ، ويحاول أن يؤسس بعقولنا ومواهبنا وحماستنا مجلة لم تعرف الصحافة العراقية شبيهة لها ، مجلة على غرار مجلة « روز اليوسف » المصرية ، ولها روح كروحها ، بل أكثر منها فتوة وحيوية .

كان علي منير صحفياً مصرية مغموراً الى الحد الذي كان يجعلنا نشك في كونه صحفياً أصلاً . فلم يكن أي منا قد قرأ له شيئاً في « روز اليوسف » أو في غيرها من الصحف المصرية . وهو لم يكتب شيئاً ذا بال في الصحف العراقية . ولكنه كان ذا موهبة قيادية واضحة في العمل الصحفي الى جانب موهبة محدودة في الإخراج . وقيل انه كان محرراً « علمياً » في « روز اليوسف » . عرفت علي منير حين جاء به فوزي عبدالواحد الى جريدة

صوت العرب ، وعينه فيها بمثابة سكرتير تحرير • وكان قد جاء الى العراق للعمل مع مجموعة من الصحفيين المصريين في جريدة « الثورة العربية » بعد ردة تشرين • ولكن لم تلبث هيئة تحرير « الثورة العربية » ان تغيرت ، واستكثر الوارثون رواتب الصحفيين المصريين فصرفوهم وعلي منير معهم • ولكنه لم يترك العراق ، ويبدو أنه عمل في مكتب وكالة أنباء الشرق الأوسط المصرية في بغداد ، حتى جاء به فوزي عبدالواحد الى جريدة « صوت العرب » فاذا بالجريدة تحقق على يديه قفزة نوعية أدت الى مضاعفة الكميات المطبوعة منها خلال أمد قصير •

ونستطيع القول ، بتحفظ ، ان علي منير لعب دوراً مهماً عند تأسيس المؤسسة العامة للصحافة واصدار صحفها ، وانه حاول أن ينقل اليها تجربة الصحافة المصرية • ولكننا نقول بثقة تامة انه مؤسس مجلة الف باء ورسام صورتها التي ظهرت بها عند صدورها • فلقد اختار العاملين فيها بعناية ودراية ، وبث فيهم حماسة كبيرة للعمل ، واستثمر في كل منهم طاقته الحقيقية ووظفها جميعاً في إصدار مجلة تتسم بالحيوية والفتوة بشكل ملموس • صدر العدد الأول من الف باء في (٥) مايس ١٩٦٨ وكان عليّ أن أعد ، ابتداءً منه ، صفحات المجلة الأدبية الثلاث (أصبحت أربعاً في ما بعد) • وقد ترك لي علي منير حرية التصرف والاختيار والتقرير في هذه الصفحات ، ولكنه اشترط عليّ شرطاً واحداً هو أن أكرس إحداها لقصيدة أنا أختارها واختار شاعرها • كانت الصحف الأهلية قد ألغيت ، وخسر الستينيون

الصفحات الأدبية التي كانوا يحرقونها ، وخسروا معها مجلة « الكلمة » . ولذا أحسست بمسؤولية كبيرة تجاه هذا الالتزام الجديد ، ورأيت أن أسعى الى التعويض بما خصص لي من صفحات في الف باء عن جانب مهم من تلك الخسارة . فماذا فعلت ؟

كانت معالم الجيل الجديد قد وضحت نسبياً ، وتعين مثلوه ، وأصبح لكثير منهم سمعة ورصيد . ولكنه كانت به حاجة الى أن يثبت أقدامه على الأرض التي وقف عليها . وكان هذا يتطلب منه أن لا يستكين ولا يتألف ، بل يواصل الهجوم على القيم الشرعية السائدة وينشئ قيمة الخاصة ويرسخ وجودها ، وهذا ما سمعت إليه ، ليس على مستوي الشخصي فحسب ، بل على مستوى زملائي أيضاً .

ولذا قرّر قراري على أن تتبنى صفحات الف باء الأدبية المواهب الطالعة من هذا الجيل ، وان تعتمد لنفسها منهجاً مشاكساً ، بل صارماً في مشاكسته ، تجاه الأجيال الأخرى وقيمها الشائعة ، وهذا ما كان ، وهذا ما أحمد نفسي عليه اليوم ، على الرغم مما خسرت على مستوى العلاقات الخاصة ، ومما صادفني من متاعب، اصطنعها لي بعض من كانت لي به علاقة كنت أتصورها متينة وعميقة .

وتحقيقاً لهذا المنهج قمت بالآتي :

١ - نشرت قصائد لأكثر من خمسة وعشرين شاعراً من شعراء الستينات منهم : حميد سعيد ، وحسب الشيخ جعفر ،

وفاضل العزاوي ، وخالد علي مصطفى ، ومالك المطليبي ، وفوزي كريم ، وياسين طه حافظ ، وخالد يوسف ، ورياض قاسم ، وعبد الأمير معلقة ، وشريف الربيعي ، وعمران القيسي ، وعلي جعفر العلاق ، ونبيل ياسين ، وحמיד الخاقاني ، ويحيى صاحب السماوي ، وأغلب هؤلاء نشرت له أكثر من مرة ، ومنهم من نشرت له ثلاث مرات ، ولم أنشر لنفسي سوى مرة واحدة ، ولم أنشر لغير الستينيين إلا مرات قليلة جداً ، وهؤلاء هم: عبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبدالصبور ، ومحمد الفيتوري ، وشاذل طاقة ، وحسين مردان . فقد كان هدي تأكيد هوية الجيل الستيني وتكريس شعرائه .

٢ - أجريت لقاءات صحفية مع أكثر من عشرة من أدباء الستينات : شعراء وقصاصين ونقاداً ومسرحيين . ومنهم : فاضل العزاوي ، وخالد علي مصطفى ، وموسى كريدي ، وجيل القيسي ، وطراد الكبيسي ، وشجاع العاني ، وحמיד المطيعي ، وآمال الزهاوي .

وقد كانت لقاءاتي الصحفية هؤلاء وبغيرهم هي أول اللقاءات التي أجريت معهم ، وأتيح لهم فيها التعبير عن وجهات نظرهم ومفهوماتهم .

٣ - قمت بتسجيل ملاحظات نقدية على عدد من الكتب التي صدرت في تلك الفترة ، ومنها ديوان « شواطئ » لم تعرف الدفء « لحמיד سعيد ، ورواية « عراة في المتاهة » لحمد عبد المجيد ، ومجموعة « مرح في فردوس صغير » لموفق خضر ،

ومجموعة « أحزانه البنفسج » لعبدالخالق فريد ، وكتاب « تجربتي الشعرية » لعبدالوهاب البياتي • واستكثبت عدداً من الأدباء الشباب عن كتب زملائهم ، وشجعت آخرين على الرد والتعقيب •

٤ - أثرت العديد من مشاكل الأدب الراهنة منها :

- نقد منشورات مديرية الثقافة العامة في وزارة الارشاد ومطالبتها بالافتتاح على الثقافة الحديثة ومجاراة روح العصر (العدد ١) من الف باء •

- الدعوة الى تأسيس اتحاد للأدباء (العدد ٢ و ٥ و ٨ و ٩

و ١٠) •

- المطالبة باعادة النظر في مجلة « الاقلام » وافتتاحها وعدم

محاباتها في تبني الأفكار والأساليب والأذواق (العدد ١١ و ١٦ و ٢٥ و ٢٦) •

- الدعوة الى تكريم الأديب العراقي (العدد ١٥) •

٥ - أثرت في مقالات عديدة المسائل الأدبية التي تؤكد

هوية الجيل الجديد ، ومنها الآتي :

- موضوع « الرواد لم يعطوا الحدائة حقها » • وقد

قلت فيه :

« ان شعراءنا (الرواد) لم يستفيدوا استفادة معقولة من

الفرص التي منحها لهم التخلص من نظام الشطرين والقفافية

الموحدة • فقد ظلوا ، على نحو ما ، يجترون مضامين أسلافهم ،

ولم يقدموا إلا بعض اللمحات هنا وهناك • لقد أدهشهم الغنم

الهيّن ، فظنوا انهم بكسر الطوق العروضي قد حققوا أهم الأشياء وفاتهم ان أثمن الكنوز لم يكتشف بعد . ان شعراءنا هؤلاء لم يعطوا الحدائة حقها ... الخ » .

— وفي العدد ١١ الصادر بتاريخ ١٩٦٨/٩/٤ أجريت لقاء صحفياً مع الناقد طراد الكبيسي ، وقد قلت عند تقديمه للقراء : « حركة الشعر الجديد أخذت تراجع نفسها ، وثمة أسئلة عديدة تدور في أذهان شعرائها ونقادها : ماذا قدمت هذه الحركة ، والى أين ستنتهي ؟ ما الذي قدمه الجيل الأول من شعرائها (الرواد) وما الذي سيقدمه الجيل الثاني (الستينيون) ؟ هل انتهت عملية البحث عن أشكال جديدة ؟

هذه وغيرها من الأسئلة تتطلب إجابة واعية وصريحة .. تتطلب مكاشفة حقيقية ومراجعة جريئة . وقد ارتأت « الف باء » أن تثير الموضوع مع بعض شعرائنا ونقادنا في شبه استفتاء...الخ» كان هذا قبل إصدار مجلة « شعر ٦٩ » بأشهر .

— وفي العدد (٣٦) الصادر بتاريخ ١٩٦٩/٣/١٢ كتبت موقفاً عن الجيل الجديد قلت فيه :

« ان كل ما قدمناه لا يتجاوز حدود المحاولة . اننا نحاول وليس أكثر . وقد كان شعراء الجيل الأول يحاولون أيضاً .. » وقلت :

« أما جيلنا — إذا أراد أن يتجاوز — فأمامه مهمة كبيرة . وهذه المهمة تستوجب ألا يكون مدعياً ولا عاقاً . فلكي يتجاوز تجربة الجيل الذي سبقه يجب أن يكون أكبر من الأحكام العامة

السريعة ، أكبر من ثروة المقاهي وثبجحات أنصاف المثقفين ٠٠»
كان هذا قبل صدور مجلة « شعر ٦٩ » بشهرين .

— وفي العدد (٤٣) الصادر بتاريخ ١٩٦٩/٤/٣٠ وجهت
نقداً للشعر الذي ألقى في حفل إفتتاح « مهرجان الشعر العربي
التاسع » الذي أقامه اتحاد الأدباء العرب في بغداد ، وقدمت
لقطات لاذعة عن الحفل .

— وفي العدد (٤٤) الصادر بتاريخ ١٩٦٩/٥/٧ وجهت نقداً
شديد اللهجة للمهرجان ، ووصفت المهرجان بأنه « مخيب »
للآمال . وقد رافق ذلك صدور العدد الاول من مجلة «شعر٦٩» .
— وفي العدد (٤٥) سلطت سياط النقد على شعر نزار قباني
أحد نجوم ذلك المهرجان ، وكتب فاضل العزاوي مقالة في العدد
نفسه عنوانها « مرض في الشعر اسمه نزار قباني » .

— وفي العدد (٤٨) سلطت هذه السياط على عقلية الأديب
العربي في ضوء ما ألقى من شعر في المهرجان ، ووصفت هذه
العقلية بأنها « شكلية وازدواجية » .

إن هذه النقدات المتتابعة لمهرجان الشعر العربي التاسع الذي
أقيم لمناسبة انعقاد الدورة السابعة لمؤتمر الأدباء العرب في بغداد،
كانت تعبر بقدر أو بآخر عن موقف الجيل الجديد من الشعر
السائد ، وكيف يعد للمهرجانات، وكيف يختار شعراء المهرجانات .
وقد تصادت كلها مع صدور العدد الأول من مجلة « شعر ٦٩ »
والضجة التي أثارت حولها .

— في العدد (٤٩) هاجمت الذين يحاربون شعرنا الجديد

بطريقة « صالح جودت » وبسلاحه أيضاً • وصالح جودت شاعر مصري عمودي رومانسي ، كان يحارب الشعر الحديث ، ويسخر من شعرائه (لا سيما صلاح عبدالصبور) ويصفهم بأنهم « شعراء حمر » •

— وفي العدد (٥٠) هاجمت العقلية الجدانوفية في تعاملها مع الجيل الجديد من الشعراء ، وكنت أعني بذلك ما كان يكتب في مجلة « الثقافة الجديدة » ضد مجلة « شعر ٦٩ » والبيان الشعري •

— وفي العدد (٥١) نشرت « موقفاً » عن الصراع بين جيلنا والآخرين ، وقلت :

« انهما جيلان : ثقافتان وعقليتان وموققان • ولا تستغربوا بعد ذلك إن هما اختلفا » •

— وفي العدد (٥٢) واصلت الهجوم في « موقف » آخر •

— وفي العدد (٥٤) كتبت « موقفاً » حول الذين يحملون

الشعر وظيفة منافية لطبيعته ، فضلاً عن كونها فوق طاقته • وقلت « ان الشاعر لا يستطيع أن يقوم بدور الداعية •• وليس ذلك من مهمته » •

وفي العدد (٥٥) واصلت الكتابة في الموضوع نفسه •

— ابتداءً من العدد (٥٦) الصادر بتاريخ ١٩٦٩/٨/٦ أثرت

موضوع « أزمة القصة العراقية » • وقد أسهم في مناقشة هذا الموضوع قصاصون وشعراء عديدون واستمر النقاش حتى العدد (٧٤) من المجلة •

٦ - لم يكن هذا وحده ما كتبت فيه ، أو ما أثرت فيه ، فقد أثرت موضوع « الاحتجاج » و « المقاومة » في الشعر الذي اصطلح على تسميته في حينه بـ « شعر المقاومة » وهو شعر محمود درويش ورفاقه في فلسطين المحتلة .

وأجريت لقاءً صحفياً طريفاً مع الشاعر المرحوم « حسين مردان » . لعله أول حديث صحفي أجري معه وآخر حديث .
وأجريت لقاءً آخر مع « غائب طعمة فرمان » .
ونشرت لقاءات أخرى أعدها سواي ، ولكنها لم تخرج عن الخط الذي رسمته .

٧ - وعدا ذلك أفسحت المجال واسعاً لمناقشات الستينيين ، وتقصي تنتاجاتهم ونشاطاتهم ، وحرصت على اطلاعهم على أخبار الجديد في الأدب في الوطن العربي والعالم ، حسب الامكانيات والظروف .

لقد استطاعت الصفحات الأدبية في « ألف باء » تلك الفترة أن تكون الى حد كبير ضمير الجيل الجديد . ففي غياب الصفحات الأدبية في الصحف اليومية ، أو جمودها ، أو موتها ، لم يكن ثمة منبر آخر للستينيين سوى مجلة « الكلمة » التي عاودت الصدور . وكانت مجلة « الكلمة » معنية بنشر النماذج أكثر من عنايتها بحركة الجيل اليومية .

ولكن إذا شئنا الدقة كانت الصفحات الأدبية في « ألف باء » تكمل رسالة « الكلمة » . وكانت « الكلمة » تكمل رسالتها .
وينبغي ألا ننسى هنا دور صفحة « القصة » التي كان

يشرف عليها المرحوم موفق خضر ، ابتداءً من العدد الأول من
الف باء • فقد رعت هذه الصفحة القصاصين الستينيين واحتضنت
تتاجاتهم ، وقدمت لهم الكثير من أعمالهم المتميزة • فهي من هذه
الناحية كانت تكمل عمل الصفحات الأدبية التي كنت أحررها ،
وتتصادى معها •

الجزء الثاني

تحويلات النص

(١)

ليس ثمة جيل شعري جديد يستحق هذا الوصف ، ويتميز به عن غيره ، إلا إذا كانت له إبداعات جديدة تختلف عن إبداعات الأجيال التي سبقتة اختلافاً جوهرياً ، وكانت له الى جانب ذلك مفهومات جديدة تعبر عن هذا الاختلاف .

ولو نظرنا بهذا المعيار الى الجيل الستيني لوجدنا أنه قد حقق هذا الاختلاف على المستويين الابداعي والمفهومي ، ولكن يبدو من الصعب أن نقرر في أي المستويين ظهر الاختلاف قبل غيره . فالحقائق الموجودة بين أيدينا تشير الى أن الاختلاف ظهر على المستويين في وقت واحد ، ولكنه كان أوضح على المستوى المفهومي وأصرح .

ففي الوقت الذي بدأ فيه جيل الستينات يوجه نقده الى تجربة الرواد ويتبين فواقصها ، كانت نتاجاته الابداعية تتجه وجهة أخرى تخالف بها جوهر تلك التجربة ، على الرغم مما حملت من ظلالها .

لقد كانت النتاجات الستينية تتجه الى الذات ، لتفوص في عوالمها الداخلية ، وتكشف مجاهيلها ، بعد أن طالت سياحة الشعر الخمسيني في العالم الخارجي . ولم يكن هذا الاتجاه عودة الى الرومانسية وأحزائها وشكاواها ، بل كان محاولة لاكتشاف الحقيقة الانسانية وأسرار قلقها الوجودي .

ذلك ان الشعر الخمسيني كان قد انهك طوال عقد كامل
أو أكثر في شؤون الحياة السياسية ويومياتها ، وسخر الرموز
والأساطير والأقنعة للتعبير عن آرائه فيها ، فابتعد الشاعر عن
نفسه ، وتجاهل أحلامه ، واندمج في الحياة العامة ، وصارت
أحلامها شاغله الأساس ، ووصل به ذلك حد الكتابة عن المناسبات
السياسية والأحداث العابرة حتى يبدو ذلك اليوم وكأنه كان رد
فعل على الميوعة الرومانسية • ولعل عبدالوهاب البياتي النموذج
الأمثل لكل ذلك • فهو أكثر من كتب في هذا الميدان من الرواد،
وأكثر من تابع الأحداث السياسية في شعره ، حتى غدت بعض
قصائده أشبه ببيانات سياسية قصيرة مكتوبة بلغة أدبية •

لقد كان الشعراء الرواد ، لاسيما البياتي والسياب ، واقعين
تحت وطأة الأحداث ، وضغط ولاءاتهم السياسية ، وما أشاعه
بعض الأحزاب (الحزب الشيوعي خاصة) من مفهومات ضيقة
حول الأدب ورسالته ، والأديب ودوره ، وما ضرب به المثل من
نماذج : ناظم حكمت، نيرودا، لوركا، اراغون، مايكوفسكي • الخ
فقد كان الوطن العربي يغلي بالأحداث : ثورات دامية ضد
الاستعمار في أقطار المغرب العربي والجزيرة العربية ، ونضال
لا هوادة فيه من أجل التحرر من النفوذ الأجنبي وهيمنة السلطات
الرجعية الحاكمة في الأقطار الأخرى ، وكفاح قومي عارم من أجل
تحقيق الوحدة العربية وتحرير فلسطين ، ولم يكن للشعراء أن
يقفوا موقف المتفرج من هذه الأحداث ، ولا كان لهم أن يقفوا
خارج ساحة النضال المباشر • فمنهم من كان متتمياً لبعض

الأحزاب السياسية ، ومنهم من كان قريباً منها أو متأثراً
بايديولوجياتها . وفي الوقت نفسه أشاع بعض هذه الأحزاب
(الحزب الشيوعي) مفهومات مذهبية ضيقة حول رسالة الأدب
ودور الأديب ، وروج لاتجاه فني محدد هو « الواقعية » منذ عام
١٩٥٣-١٩٥٤ ولكن بعد تبسيط مفهوماته وتسطيحها ، وكان
مروجو هذا الاتجاه يزنون الشعراء بميزان هذه المفهومات .
فالشاعر طليعي وتقدمي بمقدار ما يحشد في شعره من خبز وحرية
وكفاح وسلام ، وهو إنساني بمقدار ما يكتب عن كوريا والصين
والساحة الحمراء وقصر الشتاء . وهكذا كان على الشاعر أن يدفع
صكوك وطنيته شعراً ، وأن يجعل من قصيدته تعليقاً أدبياً على
الأحداث ، وإلا فهو أناي ، ذاتي ، ضيق الأفق ، أو هو «رومانسي»
في الأقل ، لأن الرومانسية غلت يومئذ شتمة .

تحت هذا النوع من الضغط وقع الشعراء الرواد ومجايلوهم .
فتحول الشعر من مجال معرفي مستقل بذاته وبتقنياته الى وسيلة
لخدمة مجال معرفي آخر هو السياسة . وكان البياتي عبدالوهاب
أكثر من دفع ضريبة هذا الضغط ، دفعه بدواوين شعرية كاملة
(مثل : المجد للأطفال والزيتون ، وأطفال في المنفى ، وعشرون
قصيدة من برلين ، وكلمات لا تموت ، والنار والكلمات) وبأجزاء
من دواوين (مثل : أباريق مهشمة ، وسفر الفقر والثورة ،
وغيرها) . إذ يبدو انه كان يستجيب لهذا الضغط طواعية ، فكان
يجد في ما يعود به عليه من ثناء وتشجيع وكتابات تمجيدية ما
يرضي طموحه ويعلي شأنه بين أقرانه ويجعله رأس تيار شعري .

ولم يكن السياب بمنجى من هذا الضغط ، لا في ظروف ارتباطه بالحزب الشيوعي ولا في ظروف انقطاع هذا الارتباط واقتربه من التيار القومي . فكان عليه هو الآخر أن يكتب عن جرائم الاقطاع ، وظلم الحكام الطغاة ، وبشاعة الحروب ، وعن تونس ، والمغرب ، والجزائر ، وفلسطين ، وبورسعيد ، وغيرها . ومع انه كان أكثر حرصاً على فنه من البياتي ، وأكثر إتقاناً في صنفته ، كان يتجه هو الآخر الى العالم الخارجي ، ويدفع من شعره ثمن قناعاته السياسية وتقلباته فيها . فعز من دون أن يريد ، أو من دون أن يدري ، هذا الاتجاه ، وصار فيه مثلاً يغري بالاعتداء والتقليد ، لاسيما حين تكشفت معاييب شعر البياتي واخفاقاته الفنية .

ليس معنى ذلك ان كل الشعراء الرواد قد استجابوا لهذا الضغط . فنازك الملائكة مثلاً ظلت وفية لعالمها الرومانسي، وبلند الحيدري لم يوغل كثيراً في شوارع العالم الخارجي وساحاته ، والسياب استدار أحياناً نحو عالمه الداخلي ، وأقل منه البياتي نفسه ، ولكن هذا كله لا ينفي أن العالم الخارجي كان هو « المهيمنة » التي توجه الخطاب الشعري الخمسيني . ولذا لم تبلغ الثورة على النظام الشعري التقليدي مداها المطلوب، وسقط الشعر الخمسيني في وصفية وتقريرية من نمط جديد ، وظلت إيقاعاته أقرب الى إيقاعات الشعر التقليدي ، ولم يطرأ على لغته أي تغيير جوهري ، وبقي بناء قصيدته كميّاً ومنطقياً ، حتى بدا في النهاية وكأن « الواقعية » التي أملت لها السياسة قد كبلت يديه

بقيود جديدة ، وطوقت « الثورة » التي توصل إليها في مناخات
«الرومانسية» واندفاعاتها ، ومنعتها من التفجر حتى مدياتها
القصى •

(٢)

في عكس هذا الاتجاه ذهب الخطاب الشعري الستيني •
فلقد عاد الشاعر الى عالمه الداخلي ، يفوص فيه ، ويستجلي
غموضه ، ويكتشف حقيقته الانسانية ، وطاف مع الحلم في ما وراء
الواقع مغامراً في مطاردة المجهول • وربما عزا بعض النقاد هذه
العودة الى الخيبات والانكسارات السياسية التي شهدتها
الستينات ، ولكنها كانت ، في حقيقتها ، عودة طبيعية ، لأنها عودة
الشعر الى ذاته ، الى منبعه الأصلي ومجاله المستقل • ونتيجة
لذلك أخذ الشاعر الستيني يكتشف ضيق الأشكال الشعرية
الخمسينية ، وتكرار إيقاعاتها ، ونمطية أبيتها ، فراح ينقدها ،
ويتلمس لنفسه أشكالاً جديدة ، ومفاهيم جديدة تسوغها •
ولا بد من التأكيد هنا ان هذا التحول لم يحدث دفعة واحدة ،
ولكنه لم يكن متلكئاً ولا بطيئاً ولا فردياً • كان حركة جماعية
دائبة شارك فيها شعراء يتفاوتون في مواهبهم ومستويات وعيهم
وقدراتهم النظرية •

وتدل أقدم الوثائق التي عثرنا عليها على ان الشاعر الستيني
بدأ يتلمس طريقه الجديد منذ عام ١٩٦٤ • فمنذ ذلك العام بدأ
الستينيون يظهرون في الساحة ، وينتقدون «الرواد» ويتحدثون
الموجة الصاخبة - ٢٢٥

بمفاهيم مختلفة ، ويقدمون نتائج مختلفة • وكان لا بد من مرور عدة سنوات من الحوارات والكتابات والتجارب والخبرات لكي يتوصلوا الى مفاهيم متكاملة كتلك التي بلورها « البيان الشعري » •

نقدم ها هنا بعض الأمثلة :

— بتاريخ ١٥/٨/١٩٦٤ كتب سرگون بولص في جريدة « الأنباء الجديدة » يقول :

« ان الطريق الى القصيدة الحديثة ... هو نفسه الطريق الى لا وعينا الكشيف الخافي » •

— وبتاريخ ٢٢/٨/١٩٦٤ كتب عبدالرحمن مجيد الربيعي في جريدة الأنباء الجديدة نفسها يقول :

« القصيدة الذاتية هي أكثر صدقاً ونزيفاً وتحملاً لمشاق المهمة التي يطرحها الشاعر على كاهلها » • أما الشعر الآخر ، وهو ما سماه بالشعر الجماعي ، فانه غالباً ما يقع في « الخطائية » و « المباشرة » و « يفقد فنيته وأصالته ويصبح نوعاً من الشعارات المطروحة بلا جماهير حقيقية » •

— وبتاريخ ٣١/١٠/١٩٦٤ أرسل فاضل العزاوي رسالة الى عبدالرحمن الربيعي وجاء في هذه الرسالة قوله :

« ان القصيدة بالنسبة لي اليوم هي إعادة بناء العالم الذي لم أوجده ، وذلك يعني تهشيم الشكل الطبيعي ومحاولة استثمار البنيان الروحي والصوفي في الوجود » •

— وفي العدد العاشر من جريدة أبناء النور (١٩٦٥) كتب

أحدهم يقول :

« الأديب لم يكن في يوم ما مخلوقاً مفهوماً يدركه الآخرون،
وإلا لكان الأديب نبضاً سفلياً لا يتعالى الى سماوات جديدة
مجهولة الكيان تعيش عالماً من اللامعقولية والبعد والتغلغل
اللامتناهي في الأقاصي العلوية » .

— وبتاريخ ١٥/١٠/١٩٦٥ كتب موسى كريدي مقالة في
مجلة « العدل » التي كانت تصدر في مدينة النجف يقول فيها :
« الشعر رؤيا تنبثق من ذات الشاعر لتعكس حنين النفس
الانسانية المتأرجحة بين مغارة الموت ونار الحياة يسكبها الشاعر
الأصيل في صورة فنية تحمل في عروقتها يقظة الألم ، وخفقة
الوجود ... بحيث يتبدى الواقع الشعري عالماً حافلاً بالخصب،
مواراً بالحركة ، متخطياً حدود الواقع المادي ، واقع الثبات
والجمود » .

كانت هذه كلها ، وأخرى شبيهة بها ، إشارات أولية الى
طبيعة الخطاب الشعري الستيني ، وصلته بعالم الشاعر الداخلي
تبلورت شيئاً فشيئاً الى مفهومات واضحة محددة حول الوعي
واللاوعي ، والحلم والواقع ، وصلة كل قطب بنقيضه .
وقد رافقت هذه الاشارات ، وأطردت معها في تبلورها الى
صياغات واضحة ومحددة ، إشارات أخرى تنتقد شعر الرواد
وثباته على أشكال معينة .

— فبتاريخ ٣١/١٠/١٩٦٤ كتب فاضل العزاوي يقول :

« ان الشكل البدائي للقصيدة أو اللوحة لم يعد قادراً على

استيعاب اشغالاتنا وتجربتنا الحضارية الجديدة في عالم متأزم . ولهذا بدأت أضجر من قصائد السياب ونازك دون أن أنكر دورهما التاريخي ، وجميع الشعراء الذين تفوقوا في أطر الشكل الخطابي والوصفي دون أن يتجاوزوا خطوط عبوديتهم القديمة ، ووعيم المتذبذب للعالم ولدور الكلمة والموضوع ولروح الشعر . انهم شعراء اجتماعيون أهملوا الحقيقة الموزعة بين البحر والصخور والنهر والأغنية ، ولم يدركوا صوت الشعر الميتافيزيقي . الخ » .

— وفي أيار عام ١٩٦٥ ألقى كاتب هذه السطور في جمعية الكتاب والمؤلفين العراقيين محاضرة بعنوان « نازك الملائكة وعروض الشعر الحر » . منتقداً الآراء التي جاءت بها في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . وقد رفضت في هذه المحاضرة التي نشرت في ما بعد في مجلة « الآداب » اللبنانية (آذار ١٩٦٦) تقنين عروض الشعر الحر وقلت « ان حركة الشعر الحر لم تأخذ بعد كامل أبعادها ، فما زال الشعراء جادين في اقتراح الأشكال ، وما زال بعضهم لبعض مخالفاً في رأيه بالشعر وموسيقاه ، فكيف — إذن — تضع نازك حدوداً نهائية لحركة لم تنته بعد ؟ »

— وبتاريخ ١٨/٩/١٩٦٥ نشر فاضل العزاوي مقالة بعنوان « ماذا بعد الشعر الروماتيكى ! » . قال فيها :

« من هنا يجب أن نقرر الخطوة التالية . لقد ثرنا على الشعر العمودي بسبب عوائله المحدودة ، وحاجز الموسيقى الرتيبة ، ولكننا الآن نقسح المجال مرة أخرى لأنفسنا للسقوط في هوة أنماط شكلية معينة من الشعر الحر ، والتي أصبحت هي أيضاً عاجزة

عن استيعاب تجربتنا الانسانية الجديدة... لقد انتهى الجيل القديم سواء في الشعر أو القصة ، وعلينا أن نحاول اليوم من جديد إعادة بناء أسسنا الفكرية وتطلعاتنا الأدبية عبر فهم فلسفي أصيل ومعاناة حضارية تستطيع تفجير الطاقة الموجودة في دمائنا» .
— وفي كانون الاول ١٩٦٥ نشر عبدالرحمن طهمازي مقالة في مجلة الأقلام عنوانها « نكسة الأصوات الأولى » انتقد فيها ما سماه « الثبات على الشكل » في تجربة الرواد : السياب والبياتي ونازك ، معتبراً ذلك من ضرائب الريادة ومتاعب الدفاع عن الشكل الجديد وحرص الشعراء على تشييته .

— وقد جدد طهمازي هذه الانتقادات في مقالة له بعنوان « ماذا بعد السياب » نشرت في مجلة «بغداد» في شباط ١٩٦٦ .
وتوقع في هذه المقالة أن يتطور الشكل الذي جاء به الرواد فقال :
« اننا نعتقد أن الشكل الجديد للشعر سيتطور كثيراً .
سيتمرد كثيرون على هذا الشكل الجديد أيضاً . سيستعملون أشكالاً جديدة . وسيحاولون استخدام التراث العروضي كله » .
وفي لقاء أجراه ماجد السامرائي مع كل من سرغون بولص وحמיד سعيد وعبدالرحمن طهمازي وشريف الربيعي وخالد يوسف ، ونشرته مجلة « الأفق الجديد » الأردنية في عددها الصادر في آذار ١٩٦٦ قال طهمازي :

« ان السياب ومجموعة الرواد الأولين لم يضعوا الحد المنتهي للقصيدة الجديدة ، بل كان السياب أقرب الأشكال العروضية الحديثة الى الشكل القديم . انه وضع مع رفاقه ما

اقتدروا عليه ، والجزء من الباقي نضعه نحن ، ويضعه من يأتي بعدنا » •

وبتاريخ ١٦٦٦/٩/٧ نشر كاتب هذه السطور في جريدة صوت العرب مقالا بعنوان « الجيل الثاني من الأدباء : هل استطاع أن يطور ما بدأه الجيل الأول ويتجاوزه ؟! » • وقال فيها « لقد مات السياب ، وانطوت نازك على قيم تكلمت، ووقف البياتي حيث كان ، ولم يتحرك بلند كثيراً •• ولكن هل خلف هؤلاء من يحمل الراية بعدهم ؟ وهل ان الجيل الثاني قادر على تطوير ما بدأه الجيل الأول وتجاوزه ؟! »

لقد انتقد كاتب هذه السطور الجيل الجديد بقسوة لأنه « يهشم بسرعة ولكنه لا يبني مكان ما يهشم » وقال ان الجيل الأول « فتح للتطوير طريقاً ، كان من المفروض أن يتسع باطراد » وحمل الجيل الجديد مسؤولية توسيع هذا الطريق •

(٣)

هذه مجرد التقاطات مما كان يكتبه الستينيون في الصحف والمجلات في أواسط الستينات • غير ان الحوار حولها في « مقاهيهم » و « جلساتهم الخاصة » وفي « الندوات العامة » متى وجدت ، كان أغزر وأعمق وأكثر جرأة وأقوى تحدياً • وكان هذا كله منطلقهم للخروج على الأشكال والايقاعات التي أسسها الرواد ، والبحث عن أشكال وإيقاعات جديدة ، وتحقيق تحولا جوهري في البنى الشعرية • غير ان الخروج على تلك الأشكال

والإيقاعات ، وتحقيق التحول المنشود ، لم يكونا عملية سهلة قط . ذلك ان حضور الرواد الشعري والاجتماعي كان ما يزال قوياً وناظراً . فالسياب والبياتي والملائكة كانوا حتى ذلك الحين من أبرز وجوه الحداثة الشعرية ، ليس في العراق فحسب ، بل في الوطن العربي كله . وكانت لهم صلات قوية بالصحف والمجلات ودور النشر ، وعلاقات واسعة مع الأدباء والنقاد . وكان لا يرسل أحدهم قصيدة الى مجلة إلا وسارعت الى نشرها ، بل كانت المجلات هي التي تنهات عليهم . ولم يكن أحدهم يبعث بديوان الى دار نشر إلا تبنته طبعاً وتوزيعاً . وطوال ستة عشر عاماً أو يزيد من « كفاحهم الشعري » استطاعوا أن يؤسسوا مفهومات شعرية جديدة ، وذائقة شعرية خاصة ، تسندها دواوين عدة ، وقصائد نموذجية مشهورة ، لها مستهلكون ومروّجون من النقاد والقراء .

وزيادة على ذلك كان السياب قد أرسى أشكالاً مغرية بقوة معمارها ، وتدققها الداخلي ، وهيمنتها الإيقاعية ، في حين قدم البياتي شكلاً يكاد يكون واحداً ، ولكنه مغر لفرط بساطته وسهولة تقليده . وقد كانت الأشكال السيابية والبياتية ما تزال تمارس سحرها في أوساط بعض الستينيين ، وتفرض تأثيرها على بعضهم الآخر بدرجات متفاوتة . فكثيراً ما كنا نرى ستينيين يحفظون قصائد كاملة للسياب ويترنمون بها إعجاباً واعتزازاً ، وكثيراً ما نلمس تأثيراً للسياب أو للبياتي في قصيدة أو أخرى لهذا الشاعر أو ذاك . بل لقد كنا نرى ستينيين يعتبرون

السياب نموذجاً شعرياً أعلى لا يرتقى إليه ، أو أن الارتقاء إليه مجرد طموح مشروع •

لذلك بدا موقف الستينيين من الرواد ضرباً من ضروب الادعاء الأجوف ، والتطاول الصياني ، والعقوق اللثيم • أو هذا ، في الأقل ، ما كان يراه كتاب ونقاد مثل : عبد الجبار داود البصري ، وعلي عباس علوان ، وعبد الجبار عباس ، ويوسف نمر ذياب ، وماجد صالح السامرائي ، وما كانوا يعبرون عنه بطريقة أو بأخرى •

بل ان فيهم من كان يجد في موقف الستينيين من الرواد مطعناً أخلاقياً ، فيسميهم « جيل السچينات »^(١) بدل « جيل الستينات » • وفيهم ، أيضاً ، من يشبه ، حتى اليوم ، نقد الستينيين شعر الرواد وانتقاضهم على مفهوماتهم بـ « قتل الأدب » قاصداً المعنى الأخلاقي وليس المعنى النفسي أو الفني •

ولا عجب فاثنان من أولئك الكتاب والنقاد كتبوا عن السياب كتابين هما : عبد الجبار داود البصري وعبد الجبار عباس • وأما السامرائي فقد أعدّ ملفاً خاصاً عن السياب وصدر الملف في كراس مستقل عن مجلة الاذاعة والتلفزيون ، وهو قد جمع رسائل السياب في كتاب ، وأجرى حول السياب مقابلات أدبية كثيرة ، وكتب في تمجيده مقالات عديدة • وأما الدكتور علي عباس علوان فلعله لا يرى ثمة شاعراً حديثاً أفضل من السياب ، ولا ثمة

(١) جيل السچينات باللهجة العراقية ، وفصحاهما جيل السكاكين •

قصيدة حديثة أفضل من قصيدته « في المغرب العربي » ، أو هذا ما يفهم من كتاباته ولقاءاته الصحفية في الأقل .

ولقد كان المحافظون والتقليديون يتقبلون الرواد ويفضلونهم على الستينيين بصفاتهم « أهون الشررين ! » . فهم في الأقل أكثر وضوحاً ، وأخف بالايقاع العروضي ، وهم أعرف بالتراث ، وأقرب الى الشعر العمودي ، وجميعهم كتب شعراً عمودياً . قبل كتابة شعر التفعيلة ، ولهم منه دواوين ليس للستينيين بينها نصيب . . . الخ .

هكذا ، إذن ، كان حضور الرواد الشعري والاجتماعي ، ولذا كانت مهمة الستينيين مهمة عسيرة . فقد كان عليهم أن ينجزوا التحول الشعري (الذي أخفق الرواد في انجازه) تحت هذا المستوى من الضغط . وما كان أمامهم سوى تحدي ذلك الحضور وتسفيه المفهومات الشعرية التي يقوم عليها من جهة ، واستقزاز الذائقة الشعرية السائدة من جهة أخرى . ومن هنا أيضاً جاء جنوح الستينيين للتجريب .

غير ان التجريب الستيني نحا منحنيين مختلفين عن بعضهما .
أولهما : هادىء ورصين ينطلق من داخل العمل الابداعي . .
والثاني : جانح متطرف مقحم على العمل الابداعي من خارجه .

الأول يحترم التراث ويتواصل معه ويعتبره رافداً أساسياً من روافده . .

والثاني ينطلق من « قطيعة » مع التراث ناجمة عن جهل به ،

أو تعال عليه ، ومن تقليد للأعمال الإبداعية الأجنبية ناجم عن
إنهار بها ، أو عن إحساس بالحاجة إليها •

ومن هنا ذهب كل من حسب الشيخ جعفر وفاضل العزاوي
(مثلاً) مذهبين مختلفين • ففي الوقت الذي اتجه فيه حسب
الشيخ جعفر الى استثمار المنجزات التي توصل إليها الشعر
العراقي على المستويين البنائي والايقاعي لدوافع تقع في صميم
العمل الإبداعي ، لجأ فاضل العزاوي الى تقفي خطى بعض
محاولات شعراء حركة البيتكنس في الولايات المتحدة ، أو
غيرهم •

ولسنا هنا في معرض الشناء على منحنى وادانة آخر ، فكلما
المنحني كان مطلوباً ، وكان لكليهما دور وتأثير ونتائج إيجابية •
فمحاولات المنحنى الأول كانت ضرورية لحدوث التحول الداخلي
العميق في البنى الشعرية ومواجهة الاندفاعات التجريبية
العشوائية ، ومحاولات المنحنى الآخر كانت ضرورية لاستفزاز
الذائقة الشعرية السائدة وهزّ هيبة الأشكال المألوفة • انهما ،
إذن ، منحيان متكاملان ، وان بدوا متناقضين ، للأول قيمة
إبداعية ، وللثاني قيمة تاريخية •

(٤)

ولقد كان في مقدمة ما يتطلبه انجاز « التحول الشعري »
من الستينيين : الكتابة بلغة جديدة • ذلك ان التحول الشعري
الحقيقي إنما يبدأ من اللغة وليس من أوزان الشعر كما فهم

الرواد ، أو كما فعلوا في الواقع . فالرواد ، كما أوضحنا ، قد انهمكوا في الكتابة عن العالم الخارجي ، والكتابة عن هذا العالم تقود الى لغة وصفية سياقية ضرورية ، لغة تقل فيها الحروف النحوية والدلالية ، وتجنح استعاراتها الى المألوف والمعقول والقريب من الادراك ، وذلك بعكس الكتابة عن العالم الداخلي . فلغة الكتابة عن هذا العالم الداخلي لغة غوص في الأعماق وسفر في قارات غامضة ومجهولة ، ولغة كهذه لا بد لها أن تتفقت من القواعد البلاغية الثابتة والأنساق المألوفة ، فهي لغة إنشاق وإشراق ، هي لغة الشعر كما يجب أن تكون ، وهي اللغة التي أصبح على الشاعر الستيني أن يكتب بها .

والواقع ان الشعراء الرواد حاولوا الكتابة بلغة جديدة منذ أن بدأت حركة « الشعر الحر » . ذلك ان التغيير الذي أدخلوه على البنية الإيقاعية كان لا بد أن يقودهم الى تغيير ما في لغتهم ، ولكن محاولتهم هذه أخفقت بسبب انهماكهم في الكتابة عن العالم الخارجي . فاللغة (الجديدة) التي كتبوا بها كانت جديدة فقط إذا قارناها بلغة الشعر التقليدي ، أما إذا نظرنا إليها من زاوية علاقاتها الداخلية وتناججها النهائية ، أي من زاوية موقعها من القوانين النحوية والدلالية ، فانها لم تكن جديدة ، فكيف ؟ يمكن في هذا المجال تمييز محاولتين قام بهما الرواد ، يصح أن نسمي إحداها « بيائية » نسبة الى الشاعر عبدالوهاب البياتي و « سيايية » نسبة الى الشاعر بدر شاكر السياب ، وذلك على الرغم مما بين المحاولتين من سمات مشتركة .

سنتحدث ابتداءً عن « لغة البياتي » ونعطي أنفسنا حق الامتداد بالحديث الى آخر ديوان أصدره وهو « بستان عائشة » على الرغم من ان منهج البحث يقتضي التوقف حتى أواسط الستينات ، أي حتى ديوانه « النار والكلمات » • فما طرأ على لغة البياتي بعد هذا التاريخ كان نتيجة تفاعله ، بهذا العمق أو ذاك ، مع التحول الذي أحدثته القصيدة الستينية •

كان ديوان البياتي الأول « ملائكة وشياطين » ديواناً رومانسياً عادياً جداً • غير ان البياتي قفز قفزة كبيرة في ديوانه الثاني « أباريق مهشمة » فكان هذا الديوان بشيراً بميلاد شاعر مجدد ، شاعر قطع كل الخيوط التي تربطه بمقاييس الشعر التقليدي ، وانطلق الى فضاء جديد واسع • صحيح ان الديوان ضم بعض القصائد الرومانسية التي تشكل امتداداً طبيعياً لقصائد « ملائكة وشياطين » مثل قصيدة « بعد الربيع » ، وصحيح أن هناك قصائد أخرى استحلبها الشاعر من قراءات خاصة هنا أو هناك مثل قصيدة « سوق القرية » أو من مواد سينمائية شاهدها مثل قصيدة « القرصان » ، ولكن الديوان ضم في الوقت نفسه قصائد جديدة تعلن عن تحولات بنائية :

وفي الظلام

كنا نحلق في الفراغ ، ولا ننام
إلا على أصوات عالمنا المقفوض والعبيد
يتسكعون ، ومن جديد
يستقبلون - هناك - طاغية جديد
وخيولنا الخشبية العرجاء ، كنا في الجدار
بالتفهم نرسمها ، ونرسم حولها حقلاً ودار
حقلاً ودار

ولطارد انقطط الهزيلة في الأزقة بالحجار
والى الحبيبة كان يدفعنا ، ويدفعنا الحنين
في بيتها نقشي أماسينا الطويلة حائلين
كنا لخفق نعالها الفضي ، نصغي ساهمين
« قصيدة - ذكريات الطفولة »

وبقدر ما يتعلق الأمر بلغة هذه القصائد يمكننا أن نلاحظ
انها اعتمدت على معجم صغير من ألفاظ معينة انتقاها من المعجم
العادي ، وحملها دلالات سياسية واجتماعية جعلت منها « بنيات
رمزية » محددة ، تسندها في بعضها إشارات تاريخية وجغرافية ،
أو حشد من الأسماء والأمثال والأبيات الشعرية والالتقاطات
السريعة من حياة الناس اليومية ، فبدت في حينه جديدة على
اللغة الطاغية في الشعر التقليدي ، وغريبة على الذائقة الشعرية
السائدة :

أنا هنا ، وحدي ، على الصليب
ياكل لحمي قاطعو الطريق والمسوخ والضباع
يا صانع الالهيب
يا شعبي الحبيب
أنا هنا ، وحدي ، على الصليب
يسطو على بستانني الصغار
ويرجم الكبار
ظلي الذي يبسط كفيه الى النجوم
ليمسح ألهموم
عن وجهك الحزين
يا شعبي السجين
يا رافع الجبين
للشمس وهي تقارق الابواب
مغمضوبة الشباب
أنا هنا وحدي أذود النعاس

عن عينيك المتعبة
يا صانع اللهب
يا شعبي الحبيب .

« أغنية الى شعبي /ديوان : المجد
للأطفال والزيتون »

ومن المؤسف ان البياتي لم يطور تلك « البنيات الرمزية »
ويفتح حدودها تجاه عالم الشعر الرحيب ، بل عمد الى تضيقها
بدافعين متناقضين ، أولهما : النقد اللاذع الذي وجه إليه بعد
صدور « أباريق مهشمة » من قبل بعض النقاد والشعراء (نقد :
كاظم جواد وبدر شاكر السياب) ، وثانيهما : التشجيع السياسي
الذي لقيه والاطراء النقدي الذي أحاطه به نقاد آخرون (نهاد
التركلي واحسان عباس) .

فتحت وطأة الدافع الأول قلص البياتي الى الحد الأدنى
ما كان يسند به بنياته الرمزية ، وتحت وطأة الدافع الثاني تمسك
بالبنيات ذات الدلالات السياسية والاجتماعية وراح ينوع عليها .
ولكن سرعان ما استهلك البياتي هذه البنيات بنوع من التناص
الداخلي المتصل ، وحولها الى معجم صغير جاراه فيه شعراء
ثانويون داخل العراق وخارجه ، فافتضت دلالات هذا المعجم
واندرجت مفرداته في المألوف ، وفقدت ما كان لها من قدرة
محدودة على الايحاء . وباختصار أصبحت النواة المولدة في شعر
البياتي تدور حول نفسها دوراناً رتيباً متصلاً لا يكاد ينتج
جديداً . وهكذا وقع شعره في مأزق خطير ، مأزق تكرار أبنية
نمطية كانت قد أنتجت منذ سنين في قصائد أخرى تضمها دواوين
أخرى له أو لمقلديه :

كتبت باسم البسطاء أحرف القصيد
 عهدتها بالدم
 عملت بها صباحنا الوليد
 وها أنا وحيد
 أمد قوس قزح لوطني البعيد
 أرفع راية الشهيد
 أحمل من منفى إلى منفى عصاي ،
 حبي الشريد
 فليهننا الأمير ، فالشموس والجليل
 قبعتي
 تاجي الذي اشتيته ، هلاذي الوحيد
 وليهننا الرفاق ، فالحديد
 والسبل والحصار لن يفل من عزيمة الفارس ،
 لن يجعلنا عبداً

« تمت اللعبة / النار والكلمات »

وقد حاول البياتي الخروج بشعره من هذا المأزق عن طريق
 الاستعانة بموجه خارجي يمنحه « موضوعاً » ويحقق شعره بشيء
 من دم جديد ، ولكن من دون جدوى . ذلك انه عمد الى توجيه
 خطابه الشعري الى شخصيات معاصرة من الأدباء والفنانين ، فلم
 يدع أديباً أو فناناً بارزاً إلا واستحلب من اسمه « موضوع »
 قصيدة ، غير ان هذه القصيدة لم تكن تختلف في شيء جوهرى
 عن أخرى استحلب « موضوعها » من اسم أديب أو فنان آخر .
 فالمعجم ذاته ، واستخداماته ذاتها ، وكذلك بناء القصيدة
 وإيقاعاتها . فالذي تغير في القصيدة هو « العنوان » فقط ، أما
 المتن وشبكة علاقاته الداخلية فلم يتغيرا .

هذا يعني ، في آلية الكتابة ، ان البياتي كان يضع العنوان،
 ثم يكتب القصيدة في ضوءه . وهكذا صرنا نقرأ قصائد بعنوان:

الى جمال عبدالناصر ، أو الى ماوتسي تونغ ، أو الى شارلي
 شابلي ، أو فيروز ، أو ناظم حكمت ، أو اراغون ، أو بيكاسو ،
 أو همنغواي ، أو لوركا ، أو البير كامو ، أو مالك حداد ،
 أو جواد سليم ، أو سلفادور دالي ، أو عبدالله كوران ، أو صلاح
 جاهين ، أو خليل حاوي ، أو يشار كمال ، أو اكتافيو باث ، أو
 رافع الناصري ، أو نجيب محفوظ ، أو خورخه بورخس ...
 خطاب واحد ، ومعجم واحد ، يتكرران فيها جميعاً حد الملل :

سبعة أقمار على التلال

حافية - أسلحة اقوال

ضمائر ، أقفال

للبيع - أنت متعب تعال !

نهيم في حقائق الليال

نظارد الظلال

نرقب فجر العالم الجديد في الجبال

نمسك في شباننا فراشة المحال

نشرب شاي العصر في وهران ، فالأغلال

أدمنتك يا سيزيف

يا فارس العصر ادرك الزلزال

تعال ، أنت متعب ، تعال !

« الى البير كامو/ النار والكلمات »

الثورة العملاقة

الفكرة الخلاقة

تبرف في طريقها المسوخ والطبول

والجيف المعطرة

والنصب الشائثة المبعثرة .

تعثر في اعصارها الحقول

تعيد صنع الرائع النبيل

تدبح للهمثل القليل

دوماً جديداً ، مسرحاً جديداً

تنفخ في قصائد الجليد
حرارة الخلق ، تعيد خلقها ، تعيد
تنزع عن إنساننا القناع
تنزع رأس اللب عنه ، تغمر الاعماق بالشعاع
تكسوه بالبريش وبالازهار
تمنحه أجنحة من نار
الفكرة الأعصار .

« الى مالك حداد/النار والكلمات »

أجل ، كان لا بد للبياتي من أن يدخل في قصيدة مهداة الى
رسام مفردة مثل « اللوحة » و « اللون » وان يشير الى اسم
بلاده ، أو اسم مدينته ، أو الى عمل من أعماله الفنية ، ولكن
هذا لم يكن يتغير حين تكون الشخصية رساماً آخر ، أو أي
أديب أو فنان ممن استخدم أسماءهم . ف « أغنية اللون » في
قصيدة مهداة الى بابلو بيكاسو تصبح « نشوة اللون » في
قصيدة مهداة الى جواد سليم ، و « حريق اللون » في قصيدة
مهداة الى سلفادور دالي ، و « طيف اللون » في قصيدة مهداة
الى رافع الناصري . و « استامبول » في قصيدة مهداة الى ناظم
حكمت تصبح « باريس » في قصيدة مهداة الى أراغون ، و « وهران »
في قصيدة مهداة الى البير كامو ، و « كردستان » في قصيدة مهداة
الى عبدالله كوران . الخ . وهكذا ينمو معجم البياتي الصغير
نمواً كيمياً ، ولكنه لا يتغير في أعماقه ولا في أنساق استخداماته ،
بل في الزخارف الظاهرة على سطحه :

النار في الرماد
وأوت في بغداد
ونشوة اللون وحزن الصمت والابعد

والقلق اللاهث والحمى التي تعصف في ربيعها الأوراد
تشعل في الخطوط والألوان والسواد
حرائق الليل التي لا تنطفئ
حرائق الأعياد

« الى جواد سليم/النار والكلمات »

اغنية اللون الجريح تعبر النهر
تنث من أهدا بها رائحة المطر
تغمز للقمر
ترقص حول نفسها
تضاجع الزهر
تريج نهديها على الوتر
تصيح جدران مقاهي الفجر ،
تستولي على كآبة الحجر
تشحذ في ملريد
في بيوتها
خناجر الفجر

« الى بابلو بيكاسو/النار والكلمات »

لعل القارئ سيلاحظ ، هنا ، اننا ركزنا تركيزاً خاصاً على
ديوان « النار والكلمات » فنقول : ان هذه مسألة تتعلق بالمنهج،
وان سبب هذا التركيز يعود الى ان هذا الديوان قد صدر في
أواسط الستينات ، وكان آخر ديوان ظهر للبياتي حين بدأ تململ
الجيل الجديد .

على ان هذا الأمر لم يختلف حين قال البياتي بفكرة
« الأقنعة » . ذلك ان التعبير بالقناع نوع من التعبير الكنائي
يتحقق بتقمص شخصيات تاريخية (غالباً) والبوح من خلالها .
والتقمص يعني هنا : الحلول . فهو عملية داخلية محض لا يكون
البوح فيها إلا بلغة انشائية اشراقية ، فهل هذا ما كان من أمر
« أقنعة » البياتي ؟

الواقع ان البياتي نجح هنا فقط في إضافة أسماء جديدة الى « ثبت الاعلام » الذي كان قد وضعه في دواوينه السابقة ، فتحول عن الشخصيات المعاصرة نحو الشخصيات التاريخية ، ولكن من دون ان يطرأ أي تحول حقيقي على لغته ومعجمه المعتاد .

فعلى الرغم من انه أضاف الى هذا « الثبت » أسماء: المتنبى والمعري وأبي فراس الحمداني وديك الجن وطرفة بن العبد ووضاح اليمن، ثم امتد به الى : الحلاج والسهروردي وجلال الدين الرومي ومحيي الدين بن عربي والامام الشافعي وفريد الدين العطار وعمر الخيام ، واستمر حتى الاسكندر المقدوني واخناتون وآشور بانبيال وعشتار ، وغيرهم ، نقول : على الرغم من ذلك بقي المعجم المعتاد كما كان ، ولم ينم إلا من الخارج وفي حدود ضيقة ألزمه بها « مقتضى الحال » . إذ لا تجوز الكتابة عن المتنبى (عند البياتي) إلا بذكر الخليفة السكران والعور والعميان ، ولا تجوز الكتابة عن المعري إلا بذكر الشاعر والأمير وسقط الزند ومعرفة النعمان . والكتابة عن جلال الدين الرومي وفريد الدين العطار وعمر الخيام لا بد لها من العشق والجنون والخمر والحنان ، والكتابة عن الحلاج والسهروردي وابن عربي لا بد لها من الظاهر والباطن والمريد والجلاد . وهكذا تحتشد مفردات معجم البياتي حول أسماء شخصياته لتدور في فلك علاقة واحدة تصطنع قصيدة لا تختلف ، في العمق ، عن غيرها إلا باسم الشخصية .

بادرني بالسكر ، وقلل : أنا الخمر وانت
الساقى ، فلتصبح يا أنت أنا محبوبى :

يرهن خرقته للخمر ويبيكي مجنوناً بالعشق
 عراه غبار - قلبي من فرط الاسفار إليك
 ومنك ، فنأولني الخمر ووسدني تحت الكرمه
 مجنوناً ولتبحث عن يافوت فمي تحت الافلاك
 السبعة ، ولتشعل بالقبالات الظماى في
 لحم الأرض حريقاً ، مرآة لي كنت ، فصرت
 أنا المرأة ، أعريك أمامي وأرى عريبي ،
 أبحث في سكري عنك وفي صحراوي ،
 ما دامت أقدماح الساقى تتحدث دون لسان .
 يا روح عناصر هذا العالم ، يا أضواء الليل الفضية
 والزرقاء

ها أنذا أسجد في الحضرة سكران
 ضيفاً لمليكة هذا الليل المسكون بروح الصهباء
 أهلي والخمر معي تهلي ، قيثار العشق ،
 أعريك أمامي في الحان
 ما كنت أبوح بحبي ، لو لم تسكب هذي الغابات
 الملكية خضرتها في الماء .

مقاطع من عذابات
 فريدالدين العطار
 ديوان : مملكة السنبلة

قالت عائشة للنبي الباكي : من يقتل هذا
 الشاعر أو يعتقه من نار الحب الأبدية .
 ها هو ذا أوغل في السكر وأصبح بي مجنوناً ،
 وأنا أصبحت به . . . أيضاً وثلاثاً سكران
 يبحث عن وجه الآخر في الحان
 نتحطم مثل إناء الخزف الملائن
 لما يعرفونا ، قبل صياح الديك ، خمار الظمان :
 ها هو ذا شمس الدين
 يشرق من ((تبريز))
 يهتفني بركات العاشق والمعشوق
 فهو حجاب وهو الميت

بردى حريق أنفسي وبأسمال الفقراء
 أمسك كأس شرابي بيد وباخرى شعر حبيبي
 أرلص عبر الميدان
 في أحشائي نر لا تخبر ، فلماذا لا تحرقني النار ؟
 ها أنذا أضع الكفن الأبيض والسيف أمامك
 فانتضرب عنفي وأنا سكران

قراءة في ديوان « شمس تبريز »

لجلال الدين الرومي

ديوان : مملكة السنبلة

ليس معنى ذلك أن تقنيات البياتي لم تتطور ، وهو الشاعر
 الذكي الذي عاصر تحولات الشعر العربي ، ومنه الشعر العراقي ،
 منذ أواخر الأربعينات حتى اليوم ، ومارس كتابة الشعر مدة
 نصف قرن تقريباً . فليس معقولاً أن تكون تقنيات قصائده في
 « بستان عائشة » بمستوى تقنيات قصائده في « الموت في الحياة »
 أو قصائده في « المجد للأطفال والزيتون » ، ولكننا حين نقارن
 « نوع » شعر البياتي بـ « كمه » نخرج بنتيجة محزنة ، ونجد أن
 تطوره كان بطيئاً وجزئياً ، وإن حوافز هذا التطور كانت خارجية
 أكثر منها حوافز داخلية . ولذا حافظت لغته على معجمها القديم
 الصغير ، وإن ازينت ببعض الاستعارات الجزئية التي تستقي
 من نبع السورالية حيناً ، ومن نبع الصوفية حيناً آخر . وقد
 وضع هذا أول ما وضع في ديوانه « قصائد حب على بوابات
 العالم السبع » ثم استمر متشظياً في دواوينه اللاحقة ليتجمع
 من جديد في بعض قصائد ديوانه الأخير « بستان عائشة » .

غير أن هذه الاستعارات انشغلت بذاتها عن علاقاتها الداخلية ،
 ولم تفلح في خلق نسيج متشابه ومتكامل يفضي الى تحولات

شعرية عميقة إلا في قصائد قليلة ، كقصيدة «أولد وأحترق بحبي» وقصيدة « بستان عائشة » ، وهي في كل الأحوال قد جاءت بعد أن أنجز الستينيون التحول المطلوب . ولذا ظلت الغالبية العظمى من قصائده حشداً من الألفاظ والصور المتناثرة ، بحيث يمكن الحذف منها أو الاضافة إليها من دون أن ترتبك أو تختل . بل ان المرء ليستطيع أن يصنع قصائد بياتية كاملة من أجزاء يختارها من قصائد أخرى منتشرة في دواوين متباعدة ، بل يستطيع المرء أن يضع عنوان قصيدة مكان عنوان قصيدة أخرى من دون أن يحدث خللاً ، وخير مثل على ذلك قصيدته عن « فريدالدين العطار » و « جلال الدين الرومي » . ذلك ان قصائد البياتي ظلت تشتغل ، بلغة نمطية ، على « ثيمة » واحدة ، سواء اتخذت شكل هجاء للسلطان ، أو مديح للشعب ، أو بحث عن غائب . .

وهكذا ظل البياتي يعيد انتاج قصائده مرة بعد أخرى . وأصبحت لغته بمرور السنوات وتتابع الدواوين لغة جاهزة بألفاظها وتركيباتها . وقد بدت هذه اللغة في أواسط الستينات ، أي قبل أن يلامس التطورات التي أشرنا إليها ، مألوفة حد الاملال ، بل أصبحت قديمة مستهلكة ، امتص رحيقها الجديد القليل البياتي نفسه ، والعشرات من مقلديه . ولذا اعترض عليها الستينيون (مثلما اعترضوا على لغة الرواد الآخرين) وطمحوا الى الكتابة بلغة جديدة .

هذا عن اللغة التي سمينها تجوزاً باسم « اللغة البياتية » فماذا عن تلك التي سمينها « اللغة السياية » ؟

لم يختزل السياب لغته في قاموس ، كما فعل البياتي ، وإنما أطلق لشعره العنان لكي يتعامل مع اللغة بحرية • بل هو حاول أن يغني هذه اللغة بما استعمل من رموز (تموز ، عشتار ، السندباد ، المسيح • الخ) وبما وظف من الأساطير العربية والافريقية والقصص والخرافات والأمثلة والأغاني الشعبية • ولقد نجح السياب في ذلك نجاحاً كبيراً في بعض النماذج ، حين دمج الرموز والأساطير في نسيج قصائده وأعطاهها معنى شاملاً ، ولكنه أخفق في نماذج غيرها إخفاقاً تاماً حين جعل منها مجرد كلمات ملصقة على جسد القصيدة • ولكن لغة السياب بقيت ، بين هذا النجاح وهذا الاخفاق ، لغة معجمية ، وبقيت العلاقة بين الدال والمدلول فيها علاقة تقليدية • فالدال لا ينتج مدلولاً جديداً ، بل ينتج مدلولاً مطابقاً أو مألوفاً أو متوقعاً :

قرات اسمي على صخرة
هنا ، في وحشة الصحراء ،

على آجرة حمراء ،

على قبر • فكيف يحس إنسان يرى قبره ؟

يراه وانه ليحار فيه :

أحي هو أم ميت ؟ فما يكفيه

أن يرى ظلا له على الرمال ،

كمئذنة معفرة

كمقبرة

كمجد زال

كمئذنة تردد فوقها اسم الله

وخط اسم له فيها ،

وكان محمد نقشا على آجرة خضراء

يزهو في أعاليها . . .

« في المغرب العربي / أنشودة المطر »

إن العلاقة بين كل دال ومدلول في هذه القصيدة ، وفي غيرها من القصائد علاقة مطابقة • فكل جملة تعني ذاتها ، وتطابق دلالتها في الواقع • أما التشبيهات والاستعارات والكنايات، فهي كالنعوت ، ليس لها ، في الغالب ، سوى قيمة إيضاحية • هنالك ، والحق يقال ، استثناءات غير قليلة ، متناثرة هنا أو هناك في قصائد السياب ، ولكنها لا تشكل السمة الغالبة على لغته ، بل مظهراً استثنائياً من مظاهرها • هذا يعني ان السياب ، هو الآخر ، لم يكتب بلغة جديدة ، وان جماليات لغته ظلت، بوجه عام ، أسيرة مقاييس البلاغة التقليدية • فلا بد لطرفي الاستعارة (مثلاً) من (وجه شبه) قريب من الإدراك العادي ، حتى حين تنحرف عن قوانين اللغة • فالنسمة طفلة عارية الخطى ، والصدر أفق كبير ، والثدي غيمة ، وأوجه الشبه في هذه الاستعارات واضحة • وهذا يعني أيضاً ، ان العقل هو المهيمن على لغة السياب ، وهو المتحكم بنسج شبكة علاقاتها الداخلية • ولكن الفارق الكبير بينها وبين لغة البياتي ، ان لغة السياب تتقدم منذ مطلع القصيدة حتى ختامها في نسج واحد متشابك متكامل يفضي بنا في المطاف الأخير الى استعارة كلية بارعة ومحكمة ، عيبها الوحيد ، أو قل عيبها في أغلب قصائد السياب ، انها أحادية التأويل • وقصيدة « في المغرب العربي » خير مثل على ذلك •

وعلى الرغم من ان السياب حاول أن يتمرد على لغته هذه

في قصيدة أو أخرى (أغنية في شهر آب مثلاً) لم يحقق في ذلك النجاح المطلوب كله . ففي حين استطاع أن يجعل للقصيدة أكثر من « بعد » كما أراد ، ويحملها أكثر من « تأويل » ظلت استعاراته فيها وافية ، ولو من بعيد ، لمقاييس البلاغة التقليدية ، ونعني بذلك الحرص على وجود (وجه شبه) بين طرفي الاستعارة يجعلها مقبولة من وجهة النظر المنطقية . فهو ما ان يخرق قانون اللغة ويقول « الظلماء نقالة اسعاف » حتى يسارع الى الاتيان بلون معقول يسوغ هذا الخرق . إذ لا يستقيم الأمر عنده إلا إذا قال « الظلماء .. نقالة اسعاف سوداء » . وإلا فكيف تكون الظلماء نقالة اسعاف بيضاء ، أو حمراء ، وتكون الاستعارة معقولة ومستساغة من قبل الذائقة الشعرية التقليدية؟! وهو حين يرى « الليل قطيع نساء » يسارع فيقول « كحل وعباءات سود » . بل هو لا يكتفي بذلك فيستبق كلمة « الليل » بأداة التشبيه « كأن » . وقل مثل ذلك عن قوله « الليل خباء » وقوله « الليل نهار مسدود » . فهو غالباً ما يستدعي غائب الاستعارة بجمل إيضاحية تعلق افتتاحها :

تموز يموت على الأفق
وتفور دماء مع الشفق
في الكنف المظلم . والظلماء
نقالة اسعاف سوداء
وتنآن الليل قطيع نساء :
كحل وعباءات سود .
الليل خباء .
الليل نهار مسدود .

« أغنية في شهر آب / أنشودة المطر »

ولكن على الرغم من ذلك تظل هذه القصيدة ، قصيدة أغنية في شهر آب ، فريدة بين قصائد السياب ، سواء في استعاراتها ، أم في قابليتها للتأويل • وقد تقترب من هذه القصيدة قصائد آخر مثل « غارسيا لوركا » في استعاراتها ، وقصيدة « تعميم » في قابليتها للتأويل ، ولكن هذا لا يغير حقيقة ان لغة السياب لغة معجمية في علاقاتها ومقاييسها الجمالية ، وما خرج منها على ذلك يعود الى قوة موهبته الشعرية وتدفعها الداخلي الذي يكتسح من حين الى آخر سدود الهيمنة العقلية ، ومن هنا حصراً انصدر الأب الشرعي للقصيدة الستينية التي سيصفها التقليديون بأنها « أكثر غموضاً » من قصيدة السياب !

والخلاصة ان السياب الذي تحدث كثيراً عن أثر أبي تمام ولغته فيه ، لم يأتنا إلا بجرعات قليلة من « ماء الملام » وبريشات معدودات من « جناح الذل » • وكان أولى به ، وقد اتبته الى لغة سلفه ، ونبه إليها منذ وقت مبكر ، أن يحقق بنفسه التحول المنشود في لغة الشعر ، ولكنه لم يستطع سوى الاتيان بمقدماته ، وهذا مع ذلك ليس بالعمل الهين •

(٦)

كان على الستينيين ، إذن ، ان يكتبوا بلغة جديدة غير لغة الرواد ، غير لغة البياتي والسياب ، وذلك أعقد ما واجههم • ذلك أنهم كانوا أمام فيض زاخر من نتاج الرواد ونتاج التجارب الشعرية الجديدة التي قدمتها مجلة شعر اللبنانية ، وأبرزها تجربتا أدونيس وأنسي الحاج •

والى جانب ذلك كان ثمة الشعر العالمي ، وقراءاتهم الخاصة فيه في فترة كثرت فيها الترجمات ، وتوفرت المراجع الأجنبية ، وتطورت وسائل الاتصال تطوراً كبيراً . فكيف يشتقون لغتهم وسط هذا الخضم ؟

قلنا في ما سبق ان التجريب الستيني لنا منحين مختلفين، وقلنا ان المنحى الأول انطلق من داخل العمل الابداعي ، وان الثاني أقحم على العمل الابداعي من خارجه ، وقد تجلى هذا وذاك ، أول ما تجلى ، في لغة الشعر فكيف ؟

نبدأ بالحديث عن أصحاب المنحى الأول فنقول : إن هؤلاء انطلقوا من خير ما أنجزه الشعر العراقي على مستوى الكتابة بلغة جديدة ، ودخلوا مملكة هذه اللغة من الباب الذي فتحه السياب في خير نماذجه . فهم لم يحاولوا أن يقلدوا ما قرأوه من الشعر الأجنبي ، بل تفاعلوا معه . وهم لم يفتنوا بما قدمته مجلة شعر اللبنانية من تجارب ، بل تفهموها وحاولوا الاستفادة منها . وهم لم يعلنوا القطيعة الجاهلة مع التراث العربي بل أبقوا قنواهم مفتوحة عليه .

ليست هذه أحكاماً معلقة لا سند لها سوى الادعاء ، بل هي أحكام لها حيثيات نجدها في دواوينهم الشعرية ، وفي كتاباتهم وتفوهاتهم النقدية ، بل نجدها في مواقفهم اليومية كبيرها وصغيرها ، وكانوا يجادلون بها أصحاب المنحى الثاني سواء كان ذلك في لقاءاتهم المشتركة أم في كتاباتهم .

فأنت لا تجد في قصائدهم تلك النزعة التجريبية الصادمة

التي تشير الى مرجعها الاجنبي بمجرد النظر الى عنوان القصيدة
أو الى سطحها الخارجي •

وأنت تقرأ في نصوصهم الشعرية وتفوهاتهم النقدية ما ينبئك
باطلاعهم على التراث العربي واعتزازهم به اعتزازاً يرقى عند
أكثرهم الى مستويات ايدولوجية •

وعلى الرغم من انهم تابعوا مجلة شعر اللبنانية وطروحاتها
النظرية وتجاربها الشعرية ، وان بعضهم تأثر بها بهذا القدر أو
ذاك ، نقول : على الرغم من ذلك ، لم تبلغ هذه المتابعة ، ولا هذا
التأثر ، حد الانبهار والاستسلام •

أجل كان بعضهم يترنم بمقاطع من ديوان «مهيّار الدمشقي»
أو يشني على قصائد مثل « صقر قرش » و « هذا هو اسمي »
أو يعجب بمجموعة أنسي الحاج « لن » أو بمجموعة محمد
الماغوط « غرفة بملايين الجدران » ، ولكنه سرعان ما كان يستعيد
نفسه ويبحث عن خصوصيته • بل ان كلمة « الخصوصية » ذاتها
كان لها معنى عزيز على الستينيين ، وكانت تشكل لكل منهم
هاجساً يقطاً •

حسن ، ولكن ما هي هذه اللغة الجديدة التي كتب بها
أصحاب هذا المنحى من الستينيين ؟

حاول أصحاب هذا المنحى أن يكتبوا شعرهم بلغة استعارية
غير اللغة السياقية الواضحة التي كتب الرواد بها أشعارهم ، وان
يقيموا من هذه اللغة شبكة من العلاقات الداخلية تفضي الى
تشكيل استعاري (أو كنائي) يؤدي الى معنى مفتوح قابل

للتأويل ، لأكثر من تأويل •

ويبدو لنا ان شعراء هذا المنحى قد استفادوا من أهم تجربتين شعريتين معاصرتين في بناء قصيدتهم الجديدة هما : تجربة السياب في قصائده النموذجية (مدينة بلا مطر ، المسيح بعد الصلب ، النهر والموت ، أغنية في شهر آب ..الخ .) وتجربة أدونيس •

فمن السياب تعلم هؤلاء الشعراء ، كما نفترض ، كيف ينتشون تشكيلاً استعارياً (أو كنائياً) متماسكاً ، وتعلموا من أدونيس كيف ينسجون شبكة هذا التشكيل من لغة استعارية • هذا يعني ، في رأينا ، أنهم أخذوا خير ما في التجربتين، وعوا ذلك أم لم يعوه ، ودمجوه معاً في تشكيل شعري جديد لا ينتمي الى هذه التجربة ولا الى تلك ، وإن استفاد منهما معاً •

ذلك ان قصيدة السياب النموذجية كانت تعنى بإنشاء تشكيلاً كلياً وتماسكه على حساب مادة نسيجها • ففي حين تتكون هذه المادة من لغة سياقية ، هي لغة مطابقة أكثر منها لغة استعارة ، كان نسيج هذه اللغة يحرص على إنشاء تشكيل كلي محكم •

أما قصيدة أدونيس فقد عنيت بمادة النسيج (لغته) أكثر مما عنيت بما تنشئ من تشكيل • فتشكيل القصيدة الادونيسية النموذجية تشكيل متخلخل فيه تنوعات وفجوات ، تشكيل قابل للاختراق وجاهز للزيادة أو النقصان ، أما لغته فهي لغة استعارية مفتوحة •

هذا الفرق الجوهرى بين التشكيلين ، واللغتين ، يعود الى سبب جوهرى هو ان السياب ذو رؤية ايديولوجية للعالم ، وهو يحرص على تحميل قصيدته رسالة ايديولوجية ، في حين أن أدونيس يحاول أن ينظر للعالم برؤية شعرية ويستنطق شفرته ما استطاع في مقابل التكتم على رسالته الايديولوجية •

ولقد حاول الستينيون الذين نتحدث عنهم هنا جمع الميزتين معاً : قوة التشكيل السيايى ، واستعارية لغة أدونيس • فأتى حين تقرأ قصيدة لأحدهم لا تجد لغة واضحة كلغة السياب ، ولكنك تجد القصيدة نفسها تحرص على قوة تشكيلها وعلى تحقيق توازن ما بين « الشفرة » و « الرسالة » •

ويتضح من قراءة نتائج أصحاب هذا المنحى انهم يمزجون في ما يكتبون بين الذاكرة والحلم ، والوعى واللاوعى ، وان القصيدة النموذجية عندهم نسيج متصل متكامل ، تبدأ من نقطة برق ثم تتقدم في بناء نسيجها حتى تفضي الى استعارة كلية قابلة لتأويلات قد تتعدد بتعدد القراءات •

وقد سعى أصحاب هذا المنحى الى التخلص من الهيمنة العقلية الصارمة التي حكمت قصيدة السياب وتحكمت بلغتها وشبكة علاقاتها الداخلية ، وحاولوا الكتابة بلغة ذات علاقات داخلية مفتوحة ، قد يكون لها ظاهر متماسك قابل للتفسير والتأويل ، ولكن لها في الوقت نفسه باطناً متعدد الطبقات • وثمة ، دائماً ، منطق داخلي ينتظم قصيدة أصحاب هذا المنحى ، ويربط ما بين استعاراتها الجزئية ، ويفتح حدود فضاءاتها الدلالية بعضها

على بعض ، بما يجعل منها في النهاية شبكة واحدة متصلة القنوات •

ولقد استفاد أصحاب هذا المنحى استفادة كبيرة من عناصر السرد في تنظيم نسيج القصيدة الداخلي ، حتى لتغدو القصيدة أحياناً أشبه بحكاية صغيرة ، ولكن ما ان تنتهي هذه الحكاية حتى تنفتح على استعارة كلية مفاجئة ، أو مدهشة ، أو محيرة ، لاتخضع لتفسير محدد ، أو لتأويل بعينه ، ولكن لأكثر من تفسير وتأويل • وشيئاً فشيئاً استغنى أصحاب هذا المنحى عن توظيف الرموز والبيئات الاسطورية (التاريخية) في نسيج القصيدة ، وصارت القصيدة تكتفي بعالمها الخاص وعلاقاته المفتوحة وتصنع رمزياتها واسطورياتها الخاصتين بها • ذلك ان البيئات الاسطورية عدد خارجية قد تنسجم والكتابة عن العالم الخارجي فتضفي عليه طابعاً سحرياً يغنيه ، ولكنها لا تنسجم والكتابة عن العالم الداخلي لأنها غالباً ما تبتلع ما في هذا العالم من سحر خاص نتيجة سعيها الى تأكيد وجودها ومعناها في عالم القصيدة ونسيجها •

وينبغي أن نؤكد هنا ان هذا كله لم يتحقق دفعة واحدة بناء على وعي سابق واضح ، وإنما تحقق بالتدريج ، وبالتجريب ، وبجهود جماعية كان لكل شاعر من أصحاب هذا المنحى نصيب فيها • ليس معنى ذلك ان هؤلاء الشعراء نجحوا بالدرجة نفسها ، فالنجاح هنا نسبي ، سواء على مستوى شعر الشاعر أم على مستوى القصيدة الواحدة • فثمة من لم يتحرر من ظل السياب إلا في هامش ضيق ، وثمة من تحرر منه كلياً وصنع قصيدته

الخاصة • وثمة من كان له دور ملموس وبارز في التحول الشعري
وثمة من كان دوره ملاحقة الركب والانضمام إليه •

(٧)

إيضاحاً لما تقدم نأخذ مثلاً قصيدة خالد علي مصطفى «ملاح
الصحراء» المكتوبة عام ١٩٦٤ والمنشورة في ديوانه « موتى على
لائحة الانتظار » • فهذه القصيدة نموذج مبكر للقصيدة الستينية
المكتوبة بلغة استعارية تفضي الى استعارة كلية •

تتكون القصيدة من حوار داخلي نكتشف من إشارات
عديدة جاءت في أثناءه انه للحسين بن علي قبيل استشهاد • ويتقدم
هذا الحوار من ساعة استبداد العطش بالحسين وبمن معه ،
وإحساس الحسين بأن السبل قد سدت عليه ، وبأن لا سبيل له
غير التسليم لقدره والمضي في المواجهة •

ينداح هذا الحوار في ثلاث موجات متداخلة على الرغم مما
يفصل بينها من أرقام (٣١ و٣٢) • فهو والحالة هذه ليس حواراً
منطقياً متسلسلاً ، لا في حدود الموجة الواحدة ولا في حدود
الأمواج الثلاث ، وهو يدور حول نفسه مرة بعد أخرى ، لا ليبي
معنى أو يضيف الى معنى ، بل ليؤكد جواً ويكشف مناخاً •
والشاعر لا يقدم في هذا الحوار سرداً تاريخياً لقصة استشهاد
الحسين ، أو يروي على لسانه ذكريات خاصة محددة ، بل يقدم
الشهيد في حوار تصويري حر مع ذاته ساعة احتدام المأساة واتخاذ
قرار المواجهة • فصاحب هذا الحوار لا يذكر الأشخاص باسمائهم ،

بل يشير إليهم إشارات غامضة فلا يتوصل القارئ الى معرفتهم إلا بعد أن تتجمع الاشارات كلها ، أو معظمها ، بين يديه . فثمة ملاح ، وثمة صحراء ، وسبط يرحل ، وموجة ذهبية يبحث عنها ، ونهر مقيد (الفرات) وتلال رسائل لا حناجر لها ، وطريق بين الشام والمدينة ، وثمة أمير ، وأخ لم يعد بالماء ، وأخت ، وقبله جدد ، ونبوءة .. الخ .. وكل ذلك إشارات لا يستطيع أن يلتقطها ويربط في ما بينها إلا من كان على معرفة بقصة استشهاد الحسين كما جاءت في الروايات التاريخية والشعبية . وصاحب هذا الحوار لا يسمي الأشياء بأسمائها ، بل يتحدث عنها بلغة استعارية ، كل استعارة فيها تنفتح على الأخرى ليتنامى النص بأمواج من الاثرياحات المتتالية :

رفوف المآسي على كنفها ارتقتها السيوف
 بلا أرجل .. غريبها يستمد الصدا
 من الصفحة المتأكلّة العشب فوق الرفوف .
 دماء النخيل بلا شفة ، تستحم الحروف
 بأردانها العذبات بأصوات موج الفرات ،
 زفوف على قدميه
 تذوقه جرعة الرمل في قدح من رفات
 فانت الأمير هنا ، وأنا المستبيح ذمار الممات
 يمي لا تظالك .. هاك ذمار الضحية !

هذه لغة لم يكتب السياب بمثلها ، فهي لغة استعارية ، كل استعارة فيها تنفتح على استعارة أخرى ، وتتقدم معها نحو تشكيل شعري كنائي تستبدل فيه كينونة « ملاح » القصيدة بـ « ملاح » آخر قائم على أرض الواقع . والشاعر هنا يريد أن يبلغنا برسالة محددة عن صاحبه « ملاح الصحراء » نسقها شعري ومرجعها الموجة الصاخبة - ٢٥٧

ايدولوجي ، فانشأ تشكيلاً شعرياً متكاملًا ، ولكنه مفتوح
لاستبدال استعاري له أكثر من احتمال ، وهو يبلغ رسالته في
جميع الاحتمالات •

فعلى الرغم من اننا نستطيع أن نفترض أن ثمة تماهياً بين
كينونة الشاعر وكينونة الشهيد ، إذا اعتمدنا على «أنا» النص
واستضأنا بموجهات خارجية منتقاة من سيرة الشاعر ، فانا
نستطيع ، أيضاً ، أن نفترض تماهياً آخر بين شهيد القصيدة وشهيد
القضية الفلسطينية بناء على إشارات من داخل النص نفسه :

مسكننا الرياح على صهوة الزمن البخس نبكي

على ضفة النهر أياها الراحلة

على جبل الطور ماتت رؤى الوحي بين رمال وشوك

وقد يكون من المفيد أن نذهب قليلاً الى المقارنة بين هذه
القصيدة وقصيدة بدر شاكر السياب المعروفة « المسيح بعد
الصلب » • فثمة على ما يلوح لنا تراسل بين القصيدتين ، ولكن
هذا لا يمنع وجود فوارق جوهرية بينهما • فعلى الرغم من أن
القصيدتين تنطلقان من لحظة تصويرية استعارية (لحظة قرار
الحسين في قصيدة خالد ، ولحظة إنزال المسيح من صليبه في
قصيدة السياب) فإن الأولى تتقدم لبناء تشكيلاها الشعري بلغة
استعارية يهيمها رسم مناخ أكثر مما يهيمها بناء حبكة معينة ، بينما
تتقدم الثانية لبناء تشكيلاها الاستعاري بلغة يتتابع فيها السرد
تتابعاً منطقياً حتى ينتهي بنا الى حبكة محكمة ذات رسالة • ولذلك
لا نجد في الأولى ذلك السرد المنطقي المتتابع الذي نجده في
الثانية ، بل نجد ، كما قلنا ، حواراً داخلياً حراً هو أقرب الى

الهديان منه الى الحوار ، العالم فيه لا كما هو في واقعه ، بل كما يتخيله صاحبه لحظة الأزمة . ولذا ينتج الحوار من حين الى آخر استعارات مرتجلة لعلها أفلتت من لاوعي الشاعر ، أو لعل الشاعر قصدها لاعتبارات تتعلق باللغة الجديدة التي يهيمه الكتابة بها . من ذلك قوله :

هلم احرق النهر فوق ذؤابة رمحك ، صبّ الخمر
على قلبيك وشاحاً يغطيها عن مجيئي
إليك ، بصوت المأذن في شبحي . . الخ
أو قوله :

لئلا انك جددتها حلوة للرياح
لأطعمتها قبلاً للمسافة

وهكذا نرى أن لغة هذه القصيدة ليست معنية باداء معان محددة ، بل معنية بانشاء بنيات استعارية توسّع فضاء الدلالة ، وتوحي بمناخ المعنى لا المعنى ذاته ، وبهذه الطريقة تبلغ رسالتها . قصيدة خالد علي مصطفى هذه ليست سوى مثل مبكر على التحول الذي حدث في لغة الشعر على أيدي الشعراء الستينيين . وهناك أمثلة أخرى كثيرة في وسعنا تقديمها ، ومنها قصيدة مالك المطليبي « التيه » المنشورة في ديوانه الأول « سواحل الليل » الصادر في آذار ١٩٦٧ ، وكانت قد نشرت قبل ذلك بسنة تقريباً في إحدى الصحف المحلية :

نحن رتلنا على البحر الظلامي
نشيد الغربة الاولى
بلدنا في هسيس الموج أنفاس الغزاة
وعصرنا التيه . . كان التيه ملحاً
وتفنسنا غبار البحر ، قننا عراة
ثم شبننا

فقتلنا ألف طفل في بطون النسوة
الجوعى من الخوف .. تلقنا شرار البرق
ضاجعنا اصطكاك الرياح
انتجنا حنين الموت ، فلم يبق لدينا
غير وهم المعجزات

X X

عد لنا أيها الهجس السماوي العتيق
هب لنا الضوء ، ضلنا في براري الملح ، لم تومض بروق
غار ليل التيه في أحلامنا الجوفاء
عشناه جنونا وتوارى خطايا

X X

عندما أضنا إلى البحر حملنا ألف نوح
ومضابح .. تعدثنا عن الآتي
بلا خوف مشيناه ولكن الرياح
عكستنا فاشتبهينا بالبر

والبر غريق

عد لنا يا أيها الهجس السماوي العتيق
لم نرد متاً ولا سلوى .. زهدنا
عد لنا أمناً وخبراً وطريق
واهـدنا حيث يطول العشب

والصبح مرايا

رونا الماء ، زلال الماء ، من جوف الفرات
واهـم دفناً

نحن ما زلنا على البحر الظلامي عراة .

ربما كانت قصيدة مالك هذه أقل خصوبة من قصيدة خالد،
غير أنها مكتوبة هي الأخرى بلغة استعارية ، تنفتح كل استعارة
فيها على استعارة أخرى ، وتتقدم معها لبناء تشكيل شعري
كنائي ، تستبدل فيه كينونة « التأهين » في القصيدة بكينونة
« تأهين » آخرين موجودين خارجها . ولكن هذا التشكيل

مفتوح لاستبدال استعاري تزيد احتمالاته على تلك التي يفتح
 لاستبدالها تشكيل قصيدة خالد • ولنبداً من العنوان •
 ينقلنا عنوان قصيدة « التيه » منذ البداية الى مناخ اسطوري •
 فنحن إزاء « تيه » يستعيد الى ذاكرتنا كل « تيه » نعرفه • غير
 اننا حين نتقدم في قراءة القصيدة نكتشف اننا في « تيه » أشبه
 بـ « تيه » نوح وقومه ، ولكنه ليس « تيه » نوح نفسه ، انه تيه
 في « البر » وتيه في « البحر » ، والخلاص منه لا يكون بالبحث عن
 أرض يابسة ، بل بانتظار معجزة من المعجزات ، والتأهون
 لا يفكرون بارسال حامية تهديهم الى مرسى ، بل ينتظرون
 « هجلاً سماوياً عتيقاً » انقطع عنهم ، وهكذا تبتعد بنا القصيدة
 عن تيه نوح ، وتصنع رمزياتها واسطورياتها الخاصتين بها ،
 ولا تسمح لأسطورة نوح الطوفان بابتلاعها • وبذلك تفتح لنا
 عدة أبواب لتأويل معناها وادراك رسالتها • فعن أي « تيه »
 نتحدث هذه القصيدة ؟ أهو « تيه » تاريخي ؟ أم هو « تيه »
 وجودي ؟ أم انه « تيه » سياسي ؟

قد تدفعنا موجات خارجية منتقاة من سيرة الشاعر الى
 تأويل التيه تأويلاً سياسياً محدداً ، ولكننا ، مع ذلك ، لا نستطيع
 الجزم بدقة هذا التأويل ، لاسيما إذا كنا نجهل سيرة الشاعر
 ونجهله ، بل ان « أنا » القصيدة تتقبل أكثر من تماء ، ويحتمل
 معناها أكثر من تأويل ، على الصعيد السياسي نفسه • فهذا التيه
 قد يكون تيه أمة ، أو تيه حزب ، أو تيه أسرة ، أو تيه فرد اتخذ
 لنفسه سمت الجماعة • إذ ليس في النص أية إشارة تساعدنا على

رسم حدود واضحة لتأويل محدد . وهكذا تتكتم القصيدة على رسالتها بقدر ما تبلغنا منها ، وذلك بعكس قصيدة معروفة من قصائد السياب هي « قافلة الضياع » . فقصيدة السياب هذه لا تسعى الى بناء تشكيل استعاري كنائي على غرار ما فعلت قصيدته « المسيح بعد الصلب » بل تذهب بنا الى المعنى مباشرة ، وتفصح عن رسالتها الايديولوجية بلا موارد ، فنفهم منها فوراً ان « قافلة الضياع » هذه هي قافلة اللاجئين الفلسطينيين المطرودين من أرضهم والمقذوفين الى عراء من خيام :

أرأيت قافلة الضياع ؟ أما رأيت النازحين ؟
 العاملين على الكواهل ، من مجاعات السنين
 آثام كل الخاطئين
 النازفين بلا دماء
 السائرين الى وراء
 كي يذنبوا (هابل) وهو على الصليب رثام طين
 ((قاييل ، أين أخوك ؟ أين أخوك ؟))
 آلهة لتضيح . كورت النجوم الى نداء :
 جمعت السماء
 ((قاييل أين أخوك ؟))

- ((يرقد في خيام اللاجئين
 النسل يوهن ساعديه ، وجئته أنا بالدواء
 والجوع لعنة آدم الأولى وارث الهالكين
 ساواه والحيوان ثم رماه أسفل سافلين
 ورفعته أنا بالغيف ، من الحضيض الى العلاء » .

ان كلمة « النازحين » الواردة في أول أشطار القصيدة ، أطلقت على اللاجئين الفلسطينيين ، وجرت منذ ذلك الحين على الألسنة والأقلام مجرى المصطلح . وهكذا نعرف منذ هذا

الشر ان « قافلة الضياع » التي يقصدها الشاعر هم اللاجئين الفلسطينيين . بل انه لا يلبث أن يصرح بأن المعنيين هم اللاجئين أنفسهم ، ثم ينطلق الى وصف أوضاعهم المأساوية ، ويوظف كل طاقاته الشعرية لا ليعطينا معنى شعرياً ، بل معنى ثري ، وهذا ما يحاول الشاعر الستيني أن يتحاشاه .

وهكذا انطلقت قصيدة مالك المطلي من لحظة تصويرية استعارية (قوم في تيه) لتبني بلغة استعارية تشكيلاً شعرياً يفضي بنا الى حبكة معينة تنطوي على رسالة ، ولكنها ليست رسالة صريحة ومحددة ، بل رسالة تجعل كل تائه يفكر في تيهه الخاص ويبحث عن خلاصه ، ويقبل الخلاص الذي تقترحه القصيدة أو يرفضه ، في حين ان قصيدة السياب كادت أن تقول كل ما عندها بوضوح منذ مقطعها الأول ، وحاولت في مقاطعها التالية أن تؤكد ما قالته أو تعمقه ، وحشدت كل ما وصلها من إشارات رمزية واسطورية لتجعلنا نرى بوضوح أكثر عمق مأساة القافلة الضائعة :

لم يخرجونا من قرانا وحدهن ولا من المدن الرخية ،
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية !
فاليوم تمتلئ الكهوف بنا ونعوي جائعين
ونموت فيها لا نخلف للصغار على الصخور
سوى هباب ما نقشنا فيه من أسد طعين!
ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور
ماذا نخط على شواهدنا ؟ أ. . . « كانوا لاجئين » ؟
اليوم تمتلئ الكهوف بنا : تظلل بالخيام
وبالصفيح ، وقد تغلفهن بالآجر دور
والنور كالتابوت فيها ، ليس فيه سوى ظلام .

وهكذا تنغلق قصيدة السياب على ذاتها ، ولا تتراسل مع الخارج إلا لترتد ، بعكس قصيدة مالك التي تظل علاقاتها مفتوحة على الخارج فتقبل عدة قراءات وعدة تأويلات •

(٨)

هذا عن المنحى الأول فماذا عن المنحى الثاني ؟

المنحى الثاني هو ذلك الذي تأثر بمفاهيم مجلة « شعر » اللبنانية ونماذجها من جهة ، وقلد نماذج أجنبية معينة من جهة أخرى • وأبرز من مثل هذا المنحى فاضل العزاوي ومؤيد الراوي • من أولى سمات شعراء هذا المنحى انهم أولعوا بالتجريب ، وربما الإفراط في التجريب ، ولعل فاضل العزاوي أكثرهم اندفاعاً في هذا الاتجاه •

كانت التفوهات النقدية التي يعلنها العزاوي مزيجاً مشوشاً من الأفكار الدادية والسوريالية والوجودية والعدمية^(١) • وعلى أساس تلك التفوهات كان يمارس نوعاً من الغضب والرفض والتمرد على القيم والتقاليد الشعرية المألوفة ، ومنها القصيدة الخمسينية وتقاليدها •

هذا على المستوى النظري ، أما على المستوى التطبيقي فقد حاول العزاوي بادية ذي بدء أن يقلد ما توصل اليه من النماذج الشعرية الدادية والسوريالية ويقتبس منها ، ثم وجد في ما بعد

(١) قدمنا نماذج من تلك التفوهات عند الحديث عن الصفحة الأدبية التي كان يحررها العزاوي في جريدة « الثورة العربية ».

ضالته في قصائد شعراء البيتكنس الاميركان (لاسيما ألن غينزبيرغ)
فاقتضى أثرها لغةً وبناءً ، خروجاً منه على لغة الشعر الخمسيني
وبنائه .

لقد كان العزاوي صاحب رسالة ايديولوجية ، ومضمون
هذه الرسالة هي هدم العالم القديم ومؤسساته المختلفة (الدولة،
المجتمع ، العائلة ، الجنس ، القصيدة)^(٢) . وكانت قصيدة
غينزبيرغ تنطوي على مثل هذه الرسالة ، ولذا وجدت هوى في
نفس العزاوي فتأثر بها وقلدها تقليداً يكاد يكون تفصيلياً^(١) .
فاذا كتب غينزبيرغ قصيدة عن « اميركا » كتب فاضل عن
« الجزيرة العربية » . واذا كتب غينزبيرغ قصيدة عن « اوربا »
كتب فاضل قصيدة عن « آسيا » . واذا نعى غينزبيرغ جيله ،
فلماذا لا ينعى جيله فاضل هو الآخر ؟!

حاول غينزبيرغ أن يجمع في قصيدته بين تقيضين : تبليغ
رسالة ايديولوجية ، وبناء تشكيل شعري مفتوح . ويمكن هذا
التناقض ان تبليغ الرسالة الايديولوجية يقتضي أحد أمرين : إما
لغة سياقية تقل فيها الانحرافات عن قانون اللغة ، أو لغة استعارية
ذات نسيج متماسك يفضي الى استبدال استعاري أو كنائي قابل
للتأويل وتبليغ الرسالة . أما التشكيل الشعري المفتوح فيفترض

(٢) راجع ما كتبه العزاوي في عدد مجلة «فراديس» المشار اليه
سابقاً .

(١) أشرنا الى ذلك عندما ترجمنا قصيدة « اميركا » وقدمنا لها
بمقدمة عن صاحبها ألن غينزبيرغ (الأديب المعاصر / العدد
الاول / كانون الاول ١٩٧١) .

أن ينطلق من رؤية شعرية للعالم ، وان يتكون من بنيات استعارية
ينفتح بعضها على بعض لتقضي أخيراً الى مناخ يوحى من بعيد
أو من قريب بجوهر الرسالة •

غير ان قصيدة غينزبيرغ لا تنطلق من رؤية شعرية للعالم ،
بل من رؤية ايديولوجية خالصة • ولذا كانت حريصة على اعلان
رسالتها الايديولوجية في ثناياها (١) • وكان هذا الاعلان يأتي بلغة
سياقية ، لغة صريحة مباشرة ، يحاول عبثاً الهرب منها الى استعارات
مرتجلة على وفق المبدأ الذي يسميه السوراليون بـ « المصادفة
الموضوعية » • وبذا تبدو هذه الاستعارات مقحمة على القصيدة
وملصقة بها لصقاً ، فهي طارئة عليها ، ويمكن التخلص من بعضها ،
أو من كثير منها ، من دون الاخلال ببنية القصيدة الكلية •

وخير مثل لما تقدم من قول قصيدة غينزبيرغ الشهيرة بعنوان

« اميركا » :

اميركا لقد أعطيتك كل شيء • ولست الآن بشيء •
اميركا دولاران وسبعة وعشرون سنتاً ، ١٧ كانون
الثاني ١٩٥٦ •

أنا لا أستطيع أن أنهض عقلي •
اميركا ، متى ننهي الحرب الانسانية ؟
اذهبي ، وانكحي نفسك بقنبلك الدرية •
أنا لا أشعر بأنني معافي ، فلا تزعجيني •
أنا لن أكتب قصيدتي حتى أكون في تمام وعيي •
اميركا ، متى تكونين ملائكية ؟
متى تخلعين عنك ثيابك ؟
متى تنظرين الى نفسك من خلال القبر ؟

(١) أخذ غينزبيرغ ذلك عن سلفه « وولت ويتمان » في ديوانه
الشهير « أوراق العشب » .

متى تكونين جديرة بتروتسكيك المليون ؟
أميركا ، ما المكتبة لك دلاى بالدموع ؟
أميركا متى ترسلين بيمك الى الهند ؟

يلاحظ هنا في هذا المقطع ان قصيدة غينزبيرغ تحمل على أكتافها رسالة ايديولوجية صريحة ، ولهذا لم تعن بانشاء تشكيل شعري تصوري ذي طبيعة استعارية أو كنائية ، بل عنيت باعلان رسالتها بلغة صارخة تمزج بين الغضب والسخرية والهزاء ، لغة ذات طبيعة تراكمية ، قد يجمعها مناخ واحد ، ولكنها لا تنتظم في نسيج موحد. ولهذا تتشاغل باستعاراتها الجزئية وتتلذذ بمفارقاتها، ولكنها تخفق في انشاء علاقات وظيفية فعالة في ما بينها ، فيظل بعضها في الأقل طارئاً على القصيدة وملصقاً بجسدها ، بحيث يمكن حذفه نهائياً ، أو إحلال غيره في محله .

آسيا تثور عليّ .

أنا لم أنل فرصة صيني

أفضل لي ان أتأمل جنوري القومية .

جنوري القومية تتألف من خنطين من المارغوانا ،

ملايين الاعضاء التناسلية ، أدب خاص معظور

ينطلق بسرعة ١٤٠٠ ميل في الساعة ، وخمسة وعشرين

ألف مؤسسة عقلية .

لم أقل شيئاً عن سجنوني ولا عن المايزين المحرومة التي

تعيش في أواني زهوري تحت ضوء مائة شمس .

محوت مباحي فرنسا وطنجة هي التالية التي سأرصد .

طموحي ان أكون رئيساً للجمهورية رغم حقيقة كوني

كاثوليكيّاً .

وهكذا نلاحظ ان هذه القصيدة لا تسعى الى إقامة تشكيل

شعري مؤطر ، تشكيل يفضي الى استعارة كلية قابلة لتأويلات

متماسكة ، بل تحرص على إقامة تشكيل شعري مفتوح ، ذي

وجود هلامي سائب ، تتراكم فيه الاستعارات والمفارقات المرتجلة بحيث يبدو بعضها مقحماً لذاته ، ويمكن الاستغناء عنه من دون الاخلال ببنية القصيدة .

كل ما قلناه عن قصيدة غينزيرغ هنا ينطبق انطباقاً حقيقياً على قصيدة فاضل العزاوي ، سوى ان هذه الأخيرة أكثر تشبهاً من تلك .

لنأخذ مثلاً قصيدة « أقنعة البوذي » التي سبقت الإشارة إليها في ما تقدم من مباحث . فهذه القصيدة تجمع هي الأخرى بين النقيضين : الرسالة الايديولوجية والتشكيل الشعري المفتوح ، وهي الأخرى لم تعن بانشاء تشكيل شعري تصوري ذي طبيعة استعارية أو كنائية ، كما هو شأن قصيدة شعراء المنحى الأول ، بل عنيت ، كقصيدة غينزيرغ ، باعلان رسالتها بلغة مباشرة صارخة تمزج بين السخرية والهجاء والتحريض ، لغة ذات طبيعة تراكمية قد يجمعها مناخ واحد ، ولكنها لا تنتظم انتظاماً عضوياً في نسيج موحد ، ولهذا تشاغلت كقصيدة غينزيرغ باستعاراتها الجزئية ، وتلذذت بمفارقاتها وطرائفها ، ولكنها لم تفلح في انشاء علاقات وظيفية فعالة في ما بينها :

- ١ -

وجه البوذي أمامي
يتعين في لحظة أزمة
بين الفاعل والفعل .
إن كانت أسماء الحرية
تتناق في وجهه مقادير
إن كان الليل يضيء الساحل
إن تان الحب صديقاً متروكاً في منفى

فلنركع للزمن السائح فوق الأزمان
حيث الماضي والحاضر يرتجفان
في بيت المستقبل ، والأحزان
تتصيد أحلاماً مقتولة
في اليوم الخارج من ليل الإنسان

- ٢ -

إن كان على الشعر الملهب الصوت
أن يسكت في سوق الصفارين ، فمعنى المعنى
ألا يوجد .

- ٣ -

نافلة الغرفة تفتحها الريح أخيراً
أتسلل بين الأوجه ، أبحث عن رجل
راهن في معركة الصمت على رأسي ، مرق أقنعة الأجيال
في وجهي ، سار ولم يترك عنوانه .
في شقة العاشق أغنية تعبى
تحدث عن موت نبي في السجن

- ٤ -

الليل، العائد من حفلة رقص
يسمع موسيقى حوريات البحر
شبح يبحث عن قنينة خمر
(في زوبعة الأصوات الفضية)
(أتحدث عن تكعيب الشعر)
: طرقات في الباب ، وفي النافذة امرأة الجداد
تتنصت باسترخاء
لهوم الشعاع والقراء
الجلاد ، الجلاد ، الجلاد
زمن مودوم باللعنة
في جبهة قديس مرتد
هذي الحكمة كانت في سوقك يا طشقند
لكني لم أسأل عنها .

- ٥ -

في ٢٠٠٠/٧/٦

سيهر الحب على الكلمات
ويكف الشاطئ عن إفقاد الأموات
: من يقنعي اللحظة أن أصمت ؟
أن أشق هذا الصوت ؟
أن أحذف هذا التاريخ المفروض ؟
لا شيء يجيء سوى الموت
بما غامر بالدينا ، لو صفقة
تمسح عن أهدابي الدمة .

في ٢٠٠٠/٧/٦

سيكون اليوم ربيعي العينين
سيكون الليل الآخر ليل .
افترسوا أحجية المستقبل والشعب الواقف في الليل
يا شعراء اللعنة
فالحكمة عوت في سوق النخاسين
جلد التنين
واشتاق الملحد للجنة .

- ٦ -

في هذا اليوم : السبت
في هذا الشهر الدافئ : آذار
في هذا العام : الخامس بعد الستين
في هذي الغرفة من بيت مغلق
في هذا الشارع في البتاوين
الموقف :

أن أنهي هذا القطع
أن اتعل الصمت .

كتب الغزاوي هذه القصيدة عام (١٩٦٥) أي بعد أقل من
عام من اعلانه التمرد على السياب ، وهي تشكل أول تحول
ملموس في شعره عن منحى الشعر الخمسيني لغةً وبناءً .
نشرت هذه القصيدة أول مرة في مجلة « القنديل » وكانت
تتكون من (٨١) سطراً ، ولكن الغزاوي حذف منها (٢٣) سطراً

حين أعاد نشرها عام (١٩٧٤) في ديوانه الاول « سلاماً أيتها
الموجة .. سلاماً أيها البحر » . وهذا دليل حاسم على « تراكمية »
لغتها .. فلو كانت لغتها لغة « نسيجية » ، تتقدم على وفق منطق
داخلي متماسك ، وتقيم من وحداتها الصغيرة (الاستعارة ،
الجملة) وحدة كبيرة تحافظ على وجودها المستقل عن الخارج
بقدر ما تفتح عليه ، لتعذر على الشاعر أن يحذف منها هذا العدد
الكبير من الأشطر من دون أن يمزق نسيج قصيدته ويدمر بنيتها .
ومع اننا لا نريد أن نصدر هنا حكماً معيارياً على القصيدة
ولغتها ، نجد من الضروري القول ان الشاعر قد أنقذهما بهذا
الحذف من الحشو والترهل ، وإن ظلتا تنطويان على القليل منهما ،
سواء على مستوى المقطع الواحد أم على مستوى القصيدة كلها .
فما زال بالامكان حذف شيء من هذا المقطع أو ذاك ، وما زال
بالامكان حذف مقطع أو مقطعين من القصيدة نفسها ، وهذا في
الأساس عيب من عيوب الشكل المفتوح الذي أدخله الستينيون ،
وربما العزايي نفسه ، الى الشعر العراقي .

ومما يلاحظ على هذه القصيدة أنها ، وإن لم تخل من
الاستعارات ، لم تكتب بلغة استعارية . ذلك ان استعاراتها مشتتة
في ثنايا لغة مباشرة ، سياقية ، ودورها في التشكيل الشعري دور
تزييني ، وغايتها كسر حدة ما يهدر في هذا التشكيل من صوت
شعاري صاحب كثير الشبه بصوت عبدالوهاب البياتي . وربما
كان أحرى أن نقول انها لغة مفارقات ، كل مفارقة منها تشغل
بنفسها عن انشاء علاقات وظيفية فعالة مع غيرها ، والرابط

الأساسي الذي يربطها بسواها هو رابط شكلي ، لغوي ،
قواعدي ، وليس ثمة منطق داخلي محكم ينظمها وينشئ منها
تشكيلاً شعرياً متماسكاً . بل هي تبدو ، في كثير من الأحيان ،
وكأنها « موانع » مفاجئة تلهي القارئ وتضلله عن تقصي أية
« نوايا » يريد الشاعر إيصالها ، وهذا هو دأب العزائي في أغلب
قصائده . ولذا لا يجد القارئ إلا أن يبحث في « الشعارات »
التي تطفو على جسد القصيدة عن رسالة الشاعر الايديولوجية ،
ويصبح مرغماً على اصطياذ أكثر هذه الشعارات انكشافاً ليلتقط
منها « مضمون » الرسالة . وهذا ما نحاول هنا أن نفعله .
فالقصيدة تريد أن تقول انه الشاعر حائر متردد بين موقمين : أن
يسكت على الواقع المأساوي الذي يجد نفسه فيه ، أو أن يفضحه .
فاذا سكت فلا معنى للشعر ، واذا فضحه فان مصيره هو الموت .
وحيث أنه يتنبأ بأن العالم سيتغير في ٦/٧/٢٠٠٠ ، فانه يختار
السكوت المؤقت ، أن ينهي قصيدته ، ويفتعل الصمت ، في انتظار
أن تتحقق نبوءته .

قد لا يكون هذا كله دليلاً كافياً على طبيعة التشكيل
الشعري الذي يكتبه العزائي ولغته ، ولذا سنأخذ مثلاً آخر
قصيدته « آسيا . . أين أنت يا آسيا » :

باحثاً في المخابىء عن المساء
ترفع الرماح جسدي
للطيور

ومستقبل آسيا .
امرات سيناريو ، أرملة متقاصصة
تكران هواء العالم

تفحصان باليكسكوب هوايات الحرب

في كابوس

بلون بلاغات محمولة في تقرير .

أأقدر أن أعقد صلحاً

مع روس تخرج من البانيو

وترود في نطار السابعة والربع

مقبلة من ١٩٤٠ ؟

وجه بلون نتائج

بلون راتب تفاعلي

بلون ثلوج موبوءة

ليلة باردة ، صيف محنط

باردة ليلة ، «محنط صيف

ليلة ، محنط

باردة ، صيف

يكفي أن ترشف الأشباح

قهوة السعادة

في بيت السلاح ؟

عنوان هذه القصيدة يذكرنا فوراً بقصيدة لغينزيرغ عنوانها

« أوربا .. أوربا » . وحتى من دون أن نلتفت لقصيدة غينزيرغ

وعنوانها ، نستعد لاستقبال رسالة من متن قصيدة العزاوي .

فالنداء الموجه الى آسيا ، والبحث عنها بأين ، لا يعفينا من

ذلك . ولكن أين هي هذه الرسالة ؟ هذا ما لا نجده في متن

القصيدة إلا إذا اشتطنا في التأويل والبحث عن النوايا . فنحن

إزاء مفارقات واستعارات يتراكم بعضها فوق بعض ويتصل بعضها

ببعض اتصالاً لغوياً شكلياً من دون أن ينير لنا شيئاً . فكل

مفارقة ، وكل استعارة ، تندفع بنا الى خارج القصيدة ، وبعيداً

عنها وعن آسيا التي نبحث عنها . فهي لا تنطلق من بؤرة اسمها

آسيا ولا تعود الى بؤرة تحمل هذا الاسم ، بل تتشظى نحو

الوجه الصاخبة - ٢٧٣

<https://telegram.me/maktabatbaghdad>

الخارج ، وتنناثر شظاياها لا لتضيء شيئاً في القصيدة أو حولها ، بل لتتطفئ انطفاء الألعاب النارية في الفضاء . حتى اذا بلغنا نهايات القصيدة ضاع منا الخيط والعصفور بين (ليلة باردة) و (صيف محنت) . وهكذا نكتفي من رسالة القصيدة بما جاء في عنوانها الصريح : آسيا ، أين أنت يا آسيا ؟!

وقد يكون من الأجدي أن نلقي حزمة ضوء أخرى على لغة العزوي ، فنتناول نموذجاً ثالثاً من قصائده هو تلك القصيدة التي نشرها بعنوان « قصائد ميكانيكية » .

لقد نشرت هذه القصيدة في جريدة « النصر » بتاريخ ٢٢/١٠/١٩٦٦ ، وأثارت عند نشرها بعض الجدل الممزوج بالسخرية^(١) . وربما عدّ العزوي هذه القصيدة محاولة تجريبية تقع في نطاق البحث عن « لغة جديدة » ، غير أنها كانت محاولة عابثة وعقيمة الى الحد الذي دفع صاحبها الى صرف النظر عن إعادة نشرها في دواوينه ، وإن لم يكف حتى اليوم عن التفاخر بها بصفقتها محاولة تجريبية جريئة^(٢) .

(١) توهمت ذاكرة العزوي ان القصيدة نشرت في جريدة «الثورة العربية» . راجع مقالة العزوي في عدد مجلة «فراديس» الذي سبقته الإشارة اليه .

(٢) قال العزوي في مقالته في فراديس ان هذه القصيدة « أُجِدث ضجة كبيرة في الوسط الثقافي بسبب لغتها ومحاولتها المزج بين المعادلات الرياضية والرسم والوزن والنشر » . وهذا كلام يفتقر الى الدقة ، وينطوي على تضليل للقراء الذين لم يطلعوا على أصل النص .

(١)

للمرأة المسلسلة
تختصر الأبعاد .
انبأت العلائق
عن منحني السلم
في الجسد السرعة
الحل - أن نوقف
هذا الذي يجيء
مقترباً من حلزون الوجه
ليس تماماً وفق قانون أكيد ما
يوغل أحياناً مع المجرى
تستيقظ الحركة
بفعل خط التماس .

(٢)

في لحظة
ونقل العالم .
من أجلكم يكتب هذا الفعل
يا أخوة السهولة
تكتظ حتى حافتي بالكلمات
أرسلها : مسأحة الدائرة
تبطل نصف القطر
اعرف أقطاري فقط
من الذي يريد أن يموت
تحت خيمتي
في الطوفان الأخير .

(٣)

محتلة كتلة العلبة
تحتشد الاجساد في المعادلة :
 $y = \frac{1}{x}$ جلد الابتلاء + مسافة العالم
وفي اعتساف العمد الواقعي
ثمة من لا يفهم الموتى
ما للجنود من عيون أسرة .

من الذي يمسك نهد الأم
من الذي يواجه العناصر
(٤)

ينصهر النظام : بالرغم من
التدخل الاضافي
قد ينبغي أن نزهم اللولب
بكتلة الكثافة .
ولأن كفي تنتشر
أحس أن البحر لي
مما نسافر اليها
لتكنات الجسد المادي
وفي اللغات نكسب المعرفة
كيمياء الهموم .

ليس واضحاً من عنوان القصيدة ، ولا من معناها ، ما يعنيه
العزوي من وصفها بأنها « قصائد ميكانيكية » . فهل جاء هذا
الوصف ليشير بطريقة أو بأخرى الى « الكتابة الآلية » التي
مارسها السوريليون ، أم انه جاء ليطلق ما حشد العزوي في
متن القصيدة من ألفاظ مستمدة من علم « الميكانيك » ؟!
مهما يكن الأمر فإن أول ما يلاحظ على المتن هذا الحشد
من المفردات الرياضية والفيزيائية التي تطفو على سطحه وتجعل
من لغته لغة بكاء لا تحتل أي تأويل إلا إذا أقحم على القصيدة
من خارجها بتعسف ، لغة تبدو للوهلة الأولى مشحونة باستعارات
مرتجلة تنوي توسيع آفاق الدلالة ، ولكنها لا تفضي في واقعها ،
إلا الى دلالات كامدة ضيقة الأفق ، دلالات لا توهج فيها
ولا إشراق ، ذلك ان مفردات مثل : الكتلة والكثافة والمعادن
وخط التماس ونصف القطر وأشباهاها قد أسست لها في ذهن

القارئ مجالات دلالية محددة تحديداً صلباً يصعب فتحه على مجالات دلالية أخرى ، فكيف بها إذا احتشد عدد كبير منها (حوالي ثلاثين) في قصيدة واحدة لا يزيد عدد مفرداتها عن (١٢٠) مفردة ، كما هو الحال في هذه القصيدة !؟

لذلك لم يفلح الشاعر في نسج شبكة حية من العلاقات الداخلية في قصيدته ، فالتفت كل وحدة من وحداتها على نفسها التفافاً خائفاً جعل منها حلزونةً منكشأةً عن كل ما حوله ، نافرأً من أي تراسل فعال مع غيره ، وبذلك أخفت القصيدة إخفاً كاملاً في تبليغ رسالتها ، أو في تحقيق أي انجاز جمالي ، وتحولت الى كتلة ميتة ليس فيها أي قدر من ذلك الاشرار الذي تنطوي عليه القصائد الدادية والسوريالية التي ادعى العزوي الاستفادة من خبراتها في كتابة هذه القصيدة^(١) .

إذا كان هذا يحدث في قصائد قصيرة كالتى تقدم نشر نصوصها ، فان ما يحدث في قصائد أطول منها لا يختلف عنه إلا قليلاً . فقصيدة « لنخرج الى الشوارع وننسف العالم القديم بالقنابل » تبليغ رسالتها الايديولوجية كلها بعنوانها هذا ، فهو شعار واضح حاسم لا يسمح باجتهاد ولا تأويل . ومع ذلك ، مع هذا الوضوح ، يقدم الشاعر لمتن القصيدة بشعار قريب منه ويختمه به وهو قوله « داخل رأس العالم آلات ومقاييس من معدن ، فلنجعل منها قبضات » . أما إذا افترضنا ان الشاعر أراد بهذين الشعارين استقرازا واستدراجا لقراءة المتن والبحث فيه

(١) قال العزوي ذلك في مقالته في مجلة «فراديس» .

عن رسالة أخرى ، هي الرسالة التي يريد تبليغها ، فاننا لن نعثر عليها ، بل سنعثر على عرض وصفي للعالم القديم يسوِّغ نفسه ، وهو عرض يقدم بلغة تتراكم فيها المفارقات والاستعارات حتى تترهل القصيدة وتنوء بحملها • فهي جمل تتخذ من الاستفهام بـ « هل » و « أية » أو من الاستهلال بـ « أحياء » أو « ها أنذا » أو من الابتداء بجمل خبرية تتكرر صيغتها اللغوية ، ركائز لها ، فتكرر كل منها بعدد من المرات ، لتكون في كل مرة مفتتحاً لجمل جديدة ليس لها علاقة وظيفية فعالة بالتالي تليها والتي تسبقها ، حتى ليتمكن حذفها من دون أن تتخلخل بنية المقطع ، بل يمكن حذف مقطع أو أكثر ، من دون أن تتقوض بنية القصيدة •

وقل مثل ذلك عن قصيدة « ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية » • فبعد تراكم لغوي شبيه بتراكم لغة القصيدة السابقة يعلن الغزوي رسالته فيقول :

أين الإنسان المطرود من الجنة ؟ هذا الواقف
عند بيوت المنبوذين ، تعال إليّ من
النافذة الأخرى لنؤلف جيش العودة ،
حيث نقاتل في صف المغمورين ونبني عاصمة
أخرى للعالم •

وبعد تراكم لغوي آخر يعيد الغزوي تبليغ الرسالة فيقول:
أين الإنسان المطرود من الجنة ؟ هذا الجالس
في مقهى العالم يصطاد الألفاظ ؟
هذا القادم من حرب الأيام الستة ؟
هذا الواقف عند بيوت المنفيين ؟ تعال إليّ
من النافذة الأخرى لنؤلف جيش العودة ،
حيث نقاتل في صف المنسيين ونبني عاصمة
أخرى للعالم •

ولا يختلف الأمر عن ذلك كثيراً في قصائد مثل « كاتدرائية العصفير »، أو « سلاماً أيتها الموجة .. سلاماً أيها البحر »، أو « من قتلى حزيران مع الحب » . فجميع هذه القصائد تقوم على ما قامت به القصائد التي سبقت الإشارة إليها : تشكيل شعري مفتوح ، ورسالة أيديولوجية صريحة تعلن خلال تراكم من المفارقات والاستعارات المقصودة لذاتها ، ولا تدخل مع غيرها في علاقة وظيفية فعالة .

هذا عن قصيدة فاضل العزاوي ، فماذا عن قصيدة مؤيد الراوي ؟

ربما كان من الاسراف أن ينسب مؤيد الراوي الى الشعر أو الى أي جنس من أجناس الكتابة الأدبية . فهو قارئ أكثر منه كاتباً ، ولكن الرجل حاول الكتابة والترجمة ، وأشرف على تحرير صفحة ثقافية مهمة ، وأصدر مجموعة شعرية بعد رحيله الى لبنان ، وكان ذا دور ، كبير أم صغر ، في الحركة الستينية ، وهذا ما دعانا الى الاهتمام بنموذجه الشعري .

حين حل مؤيد في بغداد لم يكن يعرف عن التراث العربي أكثر مما يعرفه طالب أنهى الدراسة المتوسطة ، شأنه في ذلك شأن زملائه الكركوكيين . فلم تكن بيئة مدينته ، ولا جو عائلته ، ولا مستواه التعليمي ، ولا نزوعه السياسي ، لم يكن كل ذلك ليؤهله للاهتمام بالتراث العربي والتعرف عليه ، بله التأثير به واستيعابه . ولذلك اتسمت لغته بالعسر والعيّ وسوء التركيب حتى في كتاباته النثرية .

لقد تأثر مؤيد بما كان يقرؤه في مجلة شعر اللبنانية ، وبالقليل الذي استطاع الاطلاع عليه وقراءته من الشعر الأجنبي ، فكان أيسر له (وهو الذي لا يعرف الأوزان الشعرية) أن يكتب شعراً غير موزون ظهرت فيه كل عيوب لغته ، وان يخفي عيّه الشعري وراء الأعيب تجريبية اطلع عليها في بعض الشعر الأجنبي • ومن هنا كان الفارق بينه وبين العزاوي • ان التجريب عنده كان نوعاً من الاضطرار بينما كان عند العزاوي تحدياً وتمرداً •

كان مؤيد مقلداً في كتاباته الشعرية ، والنماذج القليلة التي نشرها في الستينيات ترينا انها ذات تشكيل شعري مفتوح محمل برسالة ايديولوجية • وقد كتب هذا التشكيل بلغة استعارية تعتمد الارتجال والمفارقة في انشاء علاقاتها الداخلية ، ولكنها تعجز عن تبليغ الرسالة من غير الاعتماد على موجهات خارجية منتقاة من سيرة الشاعر أو من عناوين قصائده ومقدماتها • ومن أبرز هذه النماذج قصيدته « ليس الانتماء — الاقامة » التي نشرها في جريدة « النصر » بتاريخ ١٩/١١/١٩٦٦ :

- الداخل للريح والخارج للريح -
- وعند أول مغامرة نتعلم : وجه -
- القطب الغائب يكون عند -
- الطفل ولكنه -
- زائر ممسوح

- ١

متانياً
غامضاً
بين

الموائد
 أشرع : في الساعة الواحدة
 دعوة الله
 الى
 الحديقة .
 وهناك
 قبلت الأشياء أن تلتجىء

- ٢

الاحزان الناجحة
 ربما الدقائق تناديني يوماً
 أجلس .

- ٣

جاءت الطقوس
 إليّ
 ونصبت
 ..
 الستارة ، عنصر الاسم
 الذي
 وغيره
 كان .
 ممر .

بعد زمن
 أغادر
 من يصفح الهوت في صوت الغرفة
 من يقيم المثلث
 الشمس
 النهر
 الحجر
 البقايا

- ٤

من هنا ؟
 لمعت اقامة للريح .

القبطان
أكثر من مئة
أو
عمالة على منضدة .

- ٧

تأزرقام ١٧٥٣٧٢١٧١٣٢
نوم سري ، أنا
الطرق
• خارج
الكويت
الرمل
جلدي .
نساء .
الذي يبصر
يداً مقطوعة في الهواء .
ليست يدها .
هي أنيد :
السر .
تطلب جفافاً
للرمل
واسمي
أنا .
.
أ
أ
على الصورة

مدبح البقية يؤدي اجراءات في السياسة

- ٨

في الدار توضع القناني داخل الجماجم

هكذا

تبدا

السهولة

تنام

مع

الصورة

يوم . ويسال

عن الرغبة

التي

بقت

تهنيا

للموت . بقت مخفية . (١)

يلاحظ على هذه القصيدة ان عنوانها يصرح برسالتها
الايديولوجية تصريحاً كاملاً لا يحتاج الى إيضاح . فقد أوجز
الشاعر الرسالة بقوله : ان الانتماء (الى الوطن) ليس الاقامة
(فيه) . ولكننا إذا تغاضينا عن العنوان ، بصفته موجهاً خارجياً ،
عجزت القصيدة عن تبليغ رسالتها بهذا القدر من التماسك
والوضوح . ذلك لأنها كتبت بلغة يشيع الارتجال في بناء علاقاتها ،
ويكثر البتر في تراكيبها اللغوية ، زيادة على ما يتخللها من ألعيب

(١) آثرنا الحفاظ على صورة القصيدة على الورق ، وأبقينا على
أخطائها النحوية كما تقتضي الاصول .

تجريبية اعتباطية (اللعب على البياض، واستعمال الحروف والنقاط والأرقام وغيرها بمثابة دوال) • وبناء على هذا لم يفلح الشاعر في نسج شبكة من العلاقات داخل القصيدة تفضي الى دلالات متماسكة قادرة على تبليغ الرسالة ، فاستعاض عنها باطلاق عبارات صريحة هنا وهناك ، تفادياً لشرك السقوط في الثرثرة المجانية • وهكذا يترتب علينا أن نلتقط هذه العبارات من سطح القصيدة بغية التعرف على رسالتها •

ولكننا حتى لو فعلنا ذلك لما أمكننا الوصول الى الرسالة التي أوصلها إلينا العنوان • فنحن قد نلتقط شيئاً من قوله في مقدمة القصيدة (الداخل للريح ، والخارج للريح – وعند أول مغامرة تتعلم : وجه – القطب الغائب) • وقد يتضح هذا الشيء عندما نلتقط من متن القصيدة قوله (الستارة ، عنصر الاسم الذي كان • وغيره ممر) ثم قوله (بعد زمن أغادر) • وقد يتعزز هذا الوضوح عند قوله (الأسماء المباشرة تأكل – أولاً – ثم ترحل) ، ولكننا لا نحظى في النهاية بدلالة متماسكة بالقدر الذي يتوفر عليه العنوان • بل ان كل هذه الأقوال ، وكل ما جاء في المتن من مفردات ذات صلة بالرحيل ، قد لا يقودنا الى ما صرح به في العنوان ، بل يقودنا الى إحساس بحيرة الشاعر وتردده في الرحيل ، وهو غير ما في العنوان من جزم واضح • وهكذا تسقط القصيدة في التناقض الذي تسقط فيه عادة قصيدة الشكل المفتوح المحملة في الوقت نفسه برسالة ايديولوجية ، وتنتهي قصيدة مؤيد الراوي الى ما انتهت إليه قصيدة فاضل العزاوي •

ربما وقع شعر عبدالرحمن طهمازي وسرگون بولص في موقع بين المنحيين اللذين سبق الحديث عنهما • ذلك ان له وشيجة قوية مع كل منهما ، فله من المنحى الأول اهتمامه ببناء تشكيل شعري قابل لاستبدال استعاري أو كنائي ومحمل برسالة غالباً ما تكون ايديولوجية ، وله من المنحى الثاني الكتابة بلغة استعارية مرتجلة معنية الى أقصى حد بخرق قانون الكلام وتوسيع آفاق الدلالة •

ولذا ترددنا في نسبته الى أحد المنحيين • بل لقد قرنا ، في البدء ، نسبته الى المنحى الأول ، فهو إليه أقرب ووشيجته به أقوى ، ولكن بعض خصائص لغته ، لاسيما نزوعها القوي الى الارتجال ، جعلنا نتردد في ذلك ونحجم • وهكذا آثرنا أن نتناوله تناولاً خاصاً ، ولكن من دون أن نعدّه منحى مستقلاً بذاته ، ورأينا أن نتحدث عنه بعد الحديث عن المنحيين الأساسيين ، أي بعد أن نكون قد ألقينا ما يكفي من الضوء عليهما ، وقدمنا من التحليلات وعقدنا من المقارنات ما ييسر لنا التعرف على طبيعته وخصائصه ، فهي إذن أسباب منهجية خالصة •

تقترب قصيدة عبدالرحمن طهمازي في منهجها من منهج قصيدة المنحى الأول • فقد حرص هو الآخر على كتابة قصيدة استعارية ذات علاقات مفتوحة ، وسعى الى بناء تشكيل شعري قابل لاستبدال استعار أو كنائي ومحمّل برسالة ايديولوجية ، ولكنه أخفق في ذلك • وسبب

هذا الاخفاق شدة حرص الشاعر على كتمان رسالته واخفاء نوايا
نصوصه وراء لغة تخرق قانون الكلام الى الحد الذي تفقد فيه
الدوال القدرة على الافضاء بدلالات متماسكة ، ليس بسبب
اختلاف المجالات الدلالية التي تنتمي إليها فحسب ، بل بسبب
تباعد هذه المجالات وتشتتها أيضاً . وبذا تعجز الوحدات اللغوية
عن إنشاء علاقات وظيفية فعالة في ما بينها ، ويفقد التشكيل
الشعري قدرته على تحقيق استبدال استعاري أو كنائي قابل
للتأويل .

ولذا تبدو قصيدة طهمازي وكأنها بلا « نوايا » على الرغم
مما تحمله من رسالة ايديولوجية ، ويعجز ما فيها من إحالات
صوفية ، أو تاريخية ، أو اسطورية ، أو شعبية ، عن فتح كوة
لتحقيق التراسل المطلوب ، ولا تجديها الاستعانة بالموجهات
الخارجية (الاهداءات)^(١) في الكشف عن دلالات متماسكة
وبخاصة إذا كان القارئ لا يعرف الشاعر ولا المهدي إليهم وليس
لديه معلومات عن سيرته وسيرهم^(٢) .

إن هذا يظهر بأجلى صورته في قصائد الديوان الطويلة نسبياً،
مثل قصيدة « منازل » المنشورة في ديوانه « ذكرى الحاضر » .

(١) راجع قصائد ديوانه الاول « ذكرى الحاضر » ، فأغلب قصائد
الديوان مهدى الى شخصيات : الى الحسين بن علي ، وبدر شاكر
السياب ، ومحمود البريكاني ، ومنعم حسن ، وفايق حسين ،
وقتيبة عبدالله ، ورياض قاسم ، وعزيز ، وكمال ، و (م) ،
و (م . س) ٠٠ الخ .

(٢) هناك استثناءات زخرة مثل قصيدة « الرسام » المهداة الى فائق
حسين .

فهذه القصيدة التي تتألف من سبعة عشر موجة (مقطعاً) وتنطوي على إهداءين (إلى كمال ، وإلى رياض قاسم) لا تجد ما يربط بين مقاطعها إلا نية غامضة لدى الشاعر سأسميها هنا « نية الكتابة » ، ولا ما يربط بين وحدات كل موجة (مقطع) سوى الرابط اللغوي الشكلي حتى ليكاد يكون من المستحيل تأويلها تأويلاً كلياً . متماسكاً ، بله التوصل إلى « نية محتملة للنص » . ولذا يمكن للقارئ أن يحذف عدداً من مقاطعها من دون أن يكتشف هذا الحذف قارئ آخر ، وبذلك تتشابه في النتيجة مع قصيدة العزوي .

قد لا يكفي هذا لايضاح طبيعة التشكيل الشعري عند طهمازي ، ولذا سنورد هنا نص إحدى قصائده القصيرة هي قصيدة « رموز أعينها اليوم » :

مسبحته التاج من الرغبة لا ألقى إليها الفراغ
ولا أوافيها على طوعها
لما توليت ابتلاء السلام
وبئر لي أن أسكن الباب وبعد الطواف
ما اجتمعت لي قوة الفائض عند المضيق
أسرح الألفاف لمي دائن
وفي جزاء الأمن من إمرتي
أجمع لساعات حقد النساء
هلات للجسر رؤوس النيام
ملاذبا . هلات للتقرب عند المساء
أماكن الصياد بالناس
شعائر اللوم . فتور الرجال .
عوائل ، تبدأ للاطفال أصوات
حرائق . واذكر البرد . جلور الظلال .
يربطها الحائط . أو يربطها التاج . وقد تنتهي

- حين أراها تنتهي
- ملابس • وتنتهي
- في الشمس • حين تنتهي

نحن هنا إزاء كتابة تخرق قانون اللغة ، وتحاول إنتاج دلالات جديدة عن طريق إقامة علاقات غير مألوفة بين الدوال، غير انها تعجز في الواقع عن نسج شبكة دلالية متماسكة يمكن تفكيك رسالتها وتأويلها تأويلاً متماسكاً •

على ان هذه المسألة لا تتعلق بدرجة التلاؤم والتناظر في العلاقة بين الدوال ، ولا بالبحث عن علاقة منطقية ظاهرة بين الجمل المتعاقبة ، بل تتعلق بما تنتجه الدوال من فوضى يستحيل معها تكوين نسق دلالي جديد يتفاعل معه القارئ •

ذلك ان اللغة هنا عاجزة عن اداء وظيفتها ، وفاقدة لأية قدرة على الياح • انها لغة ابهام ، وتعتيم ، لغة خرساء بنيتها السطحية قشرة سميكة فظة لا تمكن القارئ من النفاذ الى بنيتها العميقة واكتشاف احتمالاتها ونواياها •

على ان هذا قد تغير الى حد كبير في ديوان طهمازي الثاني « تقرّظ الطبيعة » • فلم تعد لعبة « الارتجال » تستهوي لغته ، وصارت هذه اللغة تسوغ « نزعها » بما تقيم من فضاءات دلالية رجة • وهكذا بدت القصيدة أكثر قدرة على تبليغ رسالتها ، وغدت احتمالاتها ونواياها أكثر انكشافاً • ولناخذ مثلاً هذه القصيدة القصيرة :

صادف موسى رجلاً أخضر
لكنه غلب عن الخضرة لما استغرب المنظر
وباح موسى نحو أعماقه

يخوض حيناً ، مرة يعدو
وظل موسى زمناً يطوي فيأفيه
أعماقه تجره أكثر
وحينما تذكر المنظر

لم يبق في طاقته أن يتقصى الرجل الأخضر .

هذا عن لغة طهمازي ، فماذا عن لغة سرگون بولص ؟
ربما كانت قصيدة « سرگون بولص » تعبيراً نموذجياً عن
المنحى الاول الذي نحتة القصيدة الستينية . فقد حققت تحولاً
نموذجياً في لغتها ، وعنت عناية دقيقة ببناء تشكيلها الشعري ،
وحققت توازناً يكاد يكون مثالياً بين الشفرة والرسالة . فمن لغة
يشيع فيها الارتجال والمفارقة ، وتتسع آفاق استعاراتها الدلالية ،
ينشئ سرگون بولص تشكيلاً شعرياً ذا نسيج متماسك ، ولكنه
مفتوح على الخارج ، يتراسل معه تراسلاً شعرياً ، فيستضيء به
ويضيئه بخلاف ما يحدث لقصائد العزاوي والراوي ، والطهمازي
في ديوانه الأول .

ان لغة قصيدة سرگون الاستعارية لغة نسيجية ، والعلاقة
بين استعاراتها علاقة وظيفية ، فكل استعارة فيها وحدة صغيرة
تنفتح على غيرها وتفضي معها الى إنشاء وحدة كبيرة ، وهكذا
يتسع أفق الدلالة شيئاً فشيئاً حتى يصبح أمام دلالة متماسكة :

فجأة يستنفر الهواء
ويرتجف الليل في الشجرة

ثم نصغي
لعلصفه من رفيف

لأجنحة تتعالى
بألفها في الظلام

العصافير تهرب من صخرة سقطت في فم البئر

من عليها... (١)

هذه قصيدة عنوانها « حادث في قرية جبلية » . والحادث هنا سقوط صخرة ما في بئر ، أهاج عصافير مستكنة ، فطارت في الظلام ، جارحة بأجنحتها سكون الليل ، مستفزة ركود الهواء . والقصيدة مكتوبة كما نلاحظ بلغة استعارية (هواء مستفز ، وليل يرتجف في شجرة ، وعاصفة من رفيف .. الخ) كل استعارة فيها تنفتح على الأخرى لترينا كيف تحول السكون المطلق الى حركة مفاجئة شاملة، حركة تبدأ من صخرة سقطت وتنتهي بهواء مستفز، وان بدأت القصيدة من هواء مستفز لتنتهي بسقوط صخرة . عالم شعري خالص ، ورؤية شعرية للعالم . فالصخرة هنا قد لا تكون صخرة ، بل خطب ما يهز القرية الجبلية كلها ويروع سكانها كارتياح عصافير القصيدة . وهكذا تفضي بنا هذه القصيدة القصيرة البسيطة الى دلالة متماسكة وراء دلالتها المباشرة وتدعونا الى التأمل أكثر بكثير مما يفعل صراخ الزاوي المتشنج مثلاً .

ان ما نقوله هنا عن هذه القصيدة القصيرة ينطبق على الغالبية العظمى من قصائد سرگون بولص ، قصيرة كانت كهذه القصيدة أم اعتيادية الطول كغيرها . فاستعارات سرگون ليست مقصودة لذاتها ، بل هي مطلوبة لاداء وظيفة دلالية ، وغرابتها

(١) يريد الشاعر أن يقول : من (علوها) أو من (علاها) فأخطأ .

ليست غرابة ملفقة ، بل هي جزء من غرابة هذا العالم . ذلك ان لسرگون عينين يقطتين ترصدان كل ما تريانه من غريب وطريف واستثنائي في هذا العالم ، وله ذاكرة نشيطة سرعان ما تسترجع ذلك في اللحظة المناسبة والموضع المناسب من القصيدة . وبهذا يختلف عن العزاوي الذي يصطنع الغرابة والطرافة والمفارقة ، ويقتبس ، أو يحاكي ، حين يصعب عليه الاصطناع .

لنأخذ مثلاً قصيدة سرگون « في تلك الأيام » من ديوانه « الوصول الى مدينة أين » :

في تلك الأيام ، وهم يحملون العاريات على المحفات ،
كانوا يجرفون العبيد بالشباك من الانهار . ليلا ،
وتحت غطاء من الاسرار ، عرفوا الجماعات الهاربة
في لفاع الطاعة ، تحت يد لا تسقط منها كأس الرمل
إلا غصباً ، إلا وهي مبتورة .

تطفو على التلريس التي جف عليها الدم ، ومن
العنف ، من الصبر الطويل كصف من العبيد ، هذه
الحاجة التي تظفر بوثة واحدة
الى داخل الاناء المليء بنجوم مزيفة .
هذه الحاجة

كجود سرج منذ الصباح يضرب بحوافره جبهتي ،
وعرفه متوتر كالشوط في نسيم سري يأتي من مكان
بعيد :

مسقط رأسي الذي وثبت منه كالحمل الى قبضة
العدايم حيث الآلهة كالمهريين تتهاشم من خلف ستار
الحانة .

قد تبدو هذه القصيدة أشتاتاً من صور مستعارة من أفلام
سينمائية شاهدها سرگون في طفولته وصباه كما شاهدها نحن

وقد يبدو سرگون مصطنعاً آخر للغرابة والطرافة والمفارقة في قصيدته هذه كفاضل العزاوي ، ولكن الأمر على غير ما يبدو عليه تماماً •

فلو استضأنا بشيء يسير من سيرته لوجدنا أن استعاراته ليست استعارات اعتباطية ، بل هي شبكة متصلة متكاملة تقيمها علاقات وظيفية محكمة ، تفضي بنا في النهاية الى نسيج دلالي متماسك ومضخم برسالة إنسانية ذات شفافية عالية ، فكيف ؟

ان العارف باقتناء سرگون بولص القومي ، وبالكيفية التي أجبر بها أجداده الآثوريون على الهجرة من موطنهم في منطقة «أرومية» في تركيا الى منطقة همدان في ايران ، ومنها الى معسكر قرب بعقوبة في العراق ، ثم من هذا المعسكر الى معسكرين آخرين قريبين من الموصل ، نقول : ان العارف بكل هذا لا بد له من أن يذهب في تأويل هذه القصيدة والكشف عن رسالتها مذهباً بعيداً ينتهي به الى هذه الهجرات القسرية الأليمة • وعندئذ سيجد ان الصور التي تسربت الى القصيدة من أفلام سينمائية تعج بالملوك والجواري والقراصنة والمهرين والمغامرين وتجار العبيد لم تتسرب اعتباطاً ، بل نتيجة تفاعلها مع صور أخرى شبيهة بها أو قريبة منها ، صور ترسبت في الذاكرة الجماعية الآثورية التي تحتفظ من دون ريب بذكريات أليمة عن تلك الهجرات • وهكذا يتبين كيف هبت تلك الصور كنسيم سري يأتي من مكان بعيد ،

(١) كثيراً ما تستعير مخيلة سرگون بولص صورها من المخيلة السينمائية •

لتنشئ هذه القصيدة شبكة محكمة من العلاقات تفضي بالقارئ الى نسيج دلالي متماسك محمل برسالة إنسانية .
 خلاصة القول ان لغة سرگون ليست متشظية كلغة العزوي، ولا مغلقة على ذاتها كلغة طهمازي ، بل هي لغة نسيجية محملة بالدلالة ، وهذا مما يجعله أقرب الى شعراء المنحى الأول .

(١٠)

إذا كان التحول من الكتابة عن العالم الخارجي الى الكتابة عن العالم الداخلي قد اقتضى من الستينيين الكتابة بلغة جديدة ، فانه اقتضى ، كذلك ، الكتابة بإيقاع جديد .
 ذلك ان النظام الايقاعي الذي اقترحه الرواد ، واستبشروا بما أتاح لهم من حرية ، سرعان ما بدا ضيقاً ورتيباً . فهو ضيق لأنه لم يخرج على عدد البحور الموروثة ، بل لقد ضاق حتى اقتصر على عدد منها ، هي البحور التي أطلقت عليها نازك الملائكة اسم « البحور الصافية » . وعلى الرغم من المحاولات التي بذلها بدر شاكر السياب وشاذل طاقة ونازك الملائكة نفسها في الكتابة ببحور أخرى من البحور التي سمتها الملائكة بـ « البحور الممزوجة » ظل النظام الايقاعي ضيقاً^(١) . بل ان هذه المحاولات بدت مصطنعة جداً ، لأنها عادت بالقصيدة الى تقاليد « النظم » التقليدي . ولم تجد في شيء كتابة القصيدة بأكثر من بحر واحد ، ولا اجتراح

(١) راجع كتاب الملائكة : قضايا الشعر المعاصر / ص ٦٨-٧٠ حول « البحور الممزوجة » .

إيقاعات جديدة بمزج إيقاعات بحرين أو أكثر . فكل هذه المحاولات لم تحرر الشعر تحريراً عميقاً وجذرياً من تلك التقاليد، وأبقت النظام الإيقاعي نظاماً خارجياً مفروضاً يؤسس يوماً بعد يوم صياغات جاهزة تجري مجرى العادة أو التقليد .

ومما زاد في تفاقم هذا الأمر ، ان الشعر لم يتحرر من نظام التقفية الموروثة ، بل ظل خاضعاً له . ذلك ان التمرد على نظام القافية الموحدة ليس بجديد ، فقد سبقت إليه الموشحات ، وسبق للشعراء المهجريين ، والشعراء الرومانسيين بصفة خاصة ، ان خرجوا على هذا النظام ، فراوحوا بين القوافي في القصيدة الواحدة ، وغيروها من مقطع الى آخر ، وكان هذا أساس النظام الذي تواضع عليه الرواد . وهكذا فان هذا النظام الذي بدا جديداً في حينه لم يكن جديداً في جوهره ، بل كان قيداً آخر على حرية الشاعر ، وانتقاصاً آخر من حرية الشعر . كان ، في أحسن الأحوال ، قيداً محسناً ، ولكنه قيد في جميع الأحوال . فلا عجب إذا ما طغت الرتابة على النظام الإيقاعي برمته ، واصبحت بسرعة ظاهرة محسوسة ، وتحولت الى محفز لخروج جديد وبحث عن نظام إيقاعي آخر .

بل لقد بدا في لحظة من الزمن ، من وجهة نظر كميّة في الأقل ، ان النظام التقليدي كان أكثر تنوعاً وأوفر خصوبة إزاء « نعمات » قليلة تتكرر في مئات القصائد التي نظمها الرواد ومجايلوهم . فقد كانت هذه النعمات تستهلك بافراط وتستنزف بسرعة . فما تكاد قصيدة كتبت على تفعية ما تنجح ، حتى يتكأ كاً

عليها النظامون من كل صوب ، فتبدو نعمتها ، عندئذ ، نعمة رتيبة ، وتصبح بين عشية وضحاها رثة مملة • وهكذا استنزفت تفعيلة «الكامل» خلال سنوات قليلة ، ثم لحقت بها تفعيلة «الرجز» ، فتفعيلة «الوافر» وتفعيلة «الرمل» ، بل ان بعض هذه التفعيلات ، أو كلها معاً ، بدا أشد صخباً مما كان عليه في النظم التقليدي • وهكذا ضاقت الأطر ، وعمت الرتابة ، وبدأ الملل والتملل ، وبدأ وكأن حركة التجديد أخذت تسير في طريق مسدودة ، ومن هنا انطلقت نقدرات الشعراء الستينيين •

وعندنا ان الخلل يعود أصلاً الى ضعف ملموس في ما سميناه بـ «وعي التجديد»^(١) • فقد كان الوعي من الضعف بحيث أخرج الشعر من سجن النظم التقليدي ليضعه في سجن «نظم» جديد اجترحت له «قواعد» و«معايير» خلال سنوات قليلة ، وصار الخروج عليها ضرباً من ضروب الإثم • وخير ما يعبر عن ذلك مقالات نازك الملائكة التي بدأتها بمقالة نشرتها في مجلة «الأديب» عام ١٩٥٢ ثم واصلتها بمقالات أخرى نشرت في تواريخ مختلفة ، حتى اكتملت في كتاب صدر عام ١٩٦٢ هو كتابها المعروف «قضايا الشعر المعاصر» •

صحيح ان الرواد الآخرين لم يكتبوا مثل ما كتبت نازك الملائكة ، وكان بعضهم يسمح لنفسه أحياناً بالخروج على بعض ما تواضعت عليه ، ولكنهم ، من حيث التطبيق ، لم يخالفوها في

(١) راجع كتابنا : وعي التجديد وريادة الشعر العراقي الحديث ، الصادر ضمن سلسلة الموسوعة الصغيرة / رقم ٣٨٧ / الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة .

جوهر ما ذهب إليه • فقد كان التزامهم بقواعد النظام الجديد ومعاييره دقيقاً وصارماً ، لاسيما التزامهم بقواعد الوزن والتقفية ، حتى ان شاعراً كالسياب كان يضطر للدفاع عن خرق وزني قادته إليه شاعريته المتفجرة إزاء انتقادات يوجهها إليه شاعر آخر^(١) ، أو يذهب الى ابتكار وزن جديد من مزج تفعيلات بحرین بدلاً من البحث عن أفق جديد للإيقاع أرحب مدى وأوسع حرية^(٢) . بل ان نازك الملائكة ظلت حتى أواسط السبعينيات تفكر في ابتكار أوزان جديدة ، وحين توهمت انها توصلت الى وزن جديد لم يسبقها أحد اليه ، ظهر ان هناك من سبقها^(٣) .

وهكذا غلب على الرواد فهم خاطيء لمبدأ : حرية الشاعر . فالشاعر ، عندهم ، ينبغي ألا يكون حراً إلا بمقدار • وهو إذا خرج على النظم التقليدي فينبغي له أن يخضع لنظام نظم جديد . وهو إذا خرج على هذا النظام ، عدّ مخطئاً أو جاهلاً ، ينبغي للنقد أن ينبهه • بل لقد ذهب نازك الملائكة حدةً مصادرة الحركة الجديدة وتذليلها باسمها ، بذريعة انها صاحبة القصيدة الأولى والمقدمة السبّاقة ، وأعطت لنفسها حق اشتقاق المصطلح

(١) الخرق حدث في قصيدة « في المغرب العربي » المنشورة في ديوان انشودة الطمر . والشاعر الذي انتقد السياب هو صلاح عبدالصبور ، ورد عليه السياب ردّاً تسويغياً . وشبيه بهذا ما حدث لنازك الملائكة حين أدخلت « فاعل » في حشو بعض قصائدها المنظومة على تفعيلة « الخبب » .

(٢) راجع قصيدة « جيکور أمني » في ديوان « شناسيل ابنة الحلبي » في طبعته الأولى الصادرة عن دار الطليعة في بيروت عام ١٩٦٥

(٣) راجع مقدمة ديوانها « يغير ألوانه البحر » وهوامشه وتعقيباتها حول هذه المسألة .

الذي تراه مناسباً للحركة ، ووضع قواعد ومعايير ينبغي للجميع أن يخضعوا لها ، ومع ذلك تسميه « قانون الأذن العربية » !!

أما الستينيون فقد فهموا حرية الشاعر فهماً آخر ، فهموا أنها حرية مطلقة ، وإن القواعد والمعايير تبدأ من الشاعر ولا تفرض عليه من خارجه ، ولذلك أباحوا لأنفسهم حق خرقها والتمرد عليها ، ومن ذلك التمرد على الايقاعات التقليدية •

غير أن هذا التمرد لم يأت دفعة واحدة • فقد بدأ حذراً ، يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، ولا يجرؤ على اتخاذ موقف حاسم تهيئاً من تهمة الجهل بـ « علم العروض » واشتداداً الى الموروث الشعري •

والحق ان كثيراً من الشعراء كان يجهل علم العروض ، فهو لا معرفة له ببحور الشعر ، وإن عرفها ، أو قل عرف بعضها ، جهل زحافاتهما وعللها، وخلط بين الضرورات المقبولة والأخطاء المرفوضة، فاذا به لا يتقن النظم السليم ، بل لا يستطيعه ، فكان هذا أدعى الى ضيقه بقواعده ورغبته في التمرد عليها •

ولكن هذا لم يكن ديدن الجميع • فثمة من درس هذا العلم دراسة منهجية ، كخالد علي مصطفى وحמיד سعيد ومالك المطليبي وعبدالرحمن طهمازي وعبدالأمير معلّة وطراد الكبيسي ومحسن اطيّمش وفوزي كريم ، وثمة من درسه دراسة خاصة وأحاط بقواعده كسامي مهدي وفاضل العزاوي • ولكن أغلب هؤلاء وهؤلاء كان يحس بضيق الايقاعات التقليدية ورتابتها ، ويرفض أن يجاري الرواد في انصياعهم لها وتشبثهم بقواعدها ، فلم يكن

تمردهم عليها مكابرة جهل ، بل تصرف مدرك يبحث عن حل •
 وسواء نجم التمرد على الايقاعات التقليدية عن جهل بها أم
 عن إدراك ، فقد تجلّى في عدة ظواهر ، بعضها جزئي وبعضها
 جذري ، وتناول في كليهما الوزن والقافية ، وسنتناول في ما يأتي
 أهم هذه الظواهر •

(١١)

كان الشعراء الرواد يحرصون على أن تكون لكل قافية عدة
 نظائر في القصيدة • وقد يعود الشاعر الى القافية نفسها بعد عدة
 اشطر ختمت بقواف أخرى • بل هو قد يتشبث بقافية واحدة إذا
 كانت القصيدة قصيرة الطول ، وأكثر ما نجد هذا في شعر
 عبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري • فكان هذا كله مدعاة لورود
 قواف قلقة أحياناً ، وسبباً للرتابة في جميع الأحيان • ولذا بدأ
 الشاعر الستيني يتحرر من سطوة القافية ، فأخذت قصيدته تتقبل
 التوقف عند قواف سائبة ، قواف لا نظائر لها في الأشطر
 الأخرى ، ثم تزايد عدد التوقيعات التي من هذا النوع ، حتى لم
 يعد الشاعر يكثرث للقافية وصار يكتب قصيدته من دون أن يبحث
 عنها أو يقصدها لذاتها ، بل صارت هي التي تبحث عنه ، وعن
 مكان لها في قصيدته • وهكذا تحرر من سطوتها وصار سيدها ،
 بعد ان كانت هي السيدة المتحكمة^(١) •

(١) لاحظ موقف نازك الملائكة المضاد من هذه الظاهرة في كتابها :
 قضايا الشعر المعاصر/ص١٦٢-١٦٥ •

وخير ما يمثل هذه الظاهرة ويعبر عنها شعر حميد سعيد في ديوانه الثاني « لغة الأبراج الطينية » . فلو أخذت أغلب قصائد هذا الديوان لوجدت ان الشاعر غير مهموم بالبحث عن قافية يتوقف عندها ويبحث لها عن ظائر في الأشرط اللاحقة ، بل هو معني بمشاكسة القاعدة والرغبة المسبقة في خرقها ، ولذا كان يترك القصيدة لتتوقف على سجيته ، يجري تيارها أنثى شاء ، ويتوقف حيث أراد ، وجد قافية تناظر غيرها أم لم يجد . ومن ذلك قصيدته « عودة الى مرفأ البداية » . ولنأخذ هنا المقطع الثاني منها ، وعنوانه « حديث العشية » :

البلية * والنار تصحو على شرفت سطوح المنازل
والاحاديث بعد العشية صوت
الاحاديث صوت وباب
الاحاديث صوت وباب واقعي
الاحاديث بعد العشية أنثى تضاجع في كبر ..
لغة الأقوياء

حملتني الاحاديث طفلا
حملتني .. وللهلح المر طعم اسطوانه
في ليالي الجنوب
حيث سائر عطر الحبيب .. هو الجوع والظما المستمر
ومات المسافرين ..
هذا الذي تتحدث عنه مغنية
لم تروى مفاصل أورادها دقات الفرات
حملتني الاحاديث
إصمت
فان الحديث سجارة
- نقلت لكم صوت مملكتي .. صوت أمي
سأحضر في صوتها وأحدث أحفادكم -

حملتني أحاديث بعد العشيہ ..

ظما

البداية ، وأتتار تصحو على شرفات سطوح المنازل
وفلسطين ماذا ؟

فلسطين !!

الأحاديث بعد العشيہ والنار تصحو على شرفات المنازل
وفلسطين كانت مدار الحديث

آه .. لو يستطيع الصغير اقتضاض البكاره
للحست تراب أحاديثهم عن فلسطين ..

شاركتهم طعمها .

هذا هو المقطع بكامله ، ويلاحظ ان الشاعر قد استخدم
التدوير الجزئي في أكثر من موضع منه ، ولكن يلاحظ أيضاً انه
وقف وقفات عديدة على هواه من دون أن يفكر بالبحث عن
قافية . ومع اننا نجد ثمة تناظراً بين كلمتي «سجارة» و «بكاره»
إلا ان التباعد بين الشطرين اللذين يتوقمان عند هاتين الكلمتين
لا يسمح باعتباره نظاماً للتقنية ، مقصوداً كان ذلك أم غير
مقصود . وهكذا حول حميد سعيد القاعدة الثابتة الى استثناء
غير مقصود ، والاستثناء غير المقصود الى قاعدة ثابتة يطبقها في
قصائد أخرى مثل قصيدة « الثورة من الداخل » و « عودة
العشق والعاشق » . ومع ذلك فان حميد سعيد هو الذي جعل
من التحرر من القافية ظاهرة واضحة ملموسة ، وسيتمسك بهذه
الظاهرة في جميع دواوينه اللاحقة .

غير ان هذه الظاهرة لم تعم شعر الآخرين ، وظلت مقتصرة
على محاولات أخرى لعبد الأمير معلية . وربما عوض عنها التدوير
عند غيرهما . وكان ينبغي ان تمر سنوات قبل أن يتلقفها شاعر
مجتهد هو علي الطائي ويتبناها في سياق بحثه عن الشعر في النثر .

هذا على مستوى القافية ، أما على مستوى الوزن فقد شهدت القصيدة تطوراً جديداً ذلكم هو : تداخل البحور • ونعني بتداخل البحور هنا تداخل تشكيلات بحرین أو أكثر في سياق قصيدة واحدة •

وقد رصدت هذه الظاهرة أول مرة في شعر الرواد ، ومن ذلك ما جاء في قصيدة السياب الشهيرة « في المغرب العربي » • فقد حدث ان خرجت القصيدة في بعض أسطرها من نغمة «الوافر» الى نغمة «الرجز» من دون أن يريد الشاعر هذا الخروج أو ينتبه إليه ، فانتقده صلاح عبدالصبور على ذلك ، واعتبر هذا الخروج « خطأ » عروضياً ، وهذا مما جعل السياب يشعر بالحرَج ، فراح يدافع عن نفسه ويحاول تسوينغ ما حدث له •

غير ان هذا التداخل اللامقصود أعقبته محاولات أخرى مقصودة كان هدف الشعراء منها التوصل الى إيقاعات جديدة ، ومن ذلك ما فعله السياب نفسه في قصيدة « جيكور أمي » • ولكن هذه المحاولات كانت فادرة في أية حال ، ولم ترق الى مستوى الظاهرة • وقد غلبت عليها الصنعة وطمع الافتعال ، فلم تجد من يعنى بها ويتابعها سوى قلة من الشعراء منهم شاذل طاقة في قصيدته « انتصار أيوب » المنشورة في ديوانه « الأعور الدجال والغرباء » •

نخلص مما تقدم الى ان تداخل البحور في شعر الرواد قد نجا منحيين : عفوي ومقصود • أما العفوي فقد عدّ خطأ يغض

من قيمة القصيدة ويطعن في كفاءة الشاعر ، ولذا حرص الشعراء على تفاديه . وأما المقصود فكان منحىً نظمياً خالصاً ، حكمه حكم النظم التقليدي ، ولذا لم يلق رواجاً ولا احتفاءً^(١). وهكذا لم يرق تداخل البحور في شعر الرواد الى مستوى الظاهرة العامة، بخلاف ما أصبح عليه الأمر في شعر الستينيين . فقد اعتبر الستينيون تداخل البحور وسيلة لكسر رتابة الإيقاع وإضافة طاقة تعبيرية جديدة إليه ، فضلاً عما يمنحه للشاعر من حرية التصرف والاختيار .

وحيث يستقرىء المرء هذه الظاهرة في شعر الستينيين يجد أن تداخل البحور كان مقصوداً حيناً وغفواً حيناً آخر شأنه في ذلك كشأنه في شعر الرواد . ومن النماذج المقصودة قصيدة عبد الأمير معل « يا دمي ، يا جيوش البذار » المنشورة في ديوانه « السيف والرقبة » . ففي هذه القصيدة يتداخل « البسيط » مع « المتدارك » تداخلاً يكسر الرتابة ويتكشف عن إيقاعات جديدة :

يا فاعاً اشتبهك يا واحة الموت

ففضي دمي

وغوري يداً تجوس فيه ، فاني

هناك أقبع

أرسف بالنار .. لا ..

واستنفر الوجوه

هرماً ، يافعاً ، أقنع وجهي

هرماً ، هكذا أفيق ، وراسي

(١) مع ذلك ، عد بعض الشعراء الستينيين هذه المحاولة دليلاً على مكنة الشاعر .

هرم ، يا دمي ، يا صرح الخليفة
لقد شجبت الحقيقة
وهزمت الجراح المقيمة
فالسماء القديمة
زجرة ، وتميل
زجرة واحدة .

تستوي فرقي القفار
ربما خلفهن أجراس نار
ربما خلفهن أرض النهار
إنها عند أخمصي
حيث ألقى البدار
يستقر الحداد
تلك أضلاعي ارتمت مطلعاً للقفار
مطلعاً لقصيدة
فأنا دونها
فأرس مولع بالفبار
وأنا السيف ، يا دروعي
يا دمي
يا صروح الخليفة

يبدو لنا ان روح « النظم » قد غلبت على هذه القصيدة
شأنها في ذلك شأن غيرها من المحاولات المقصودة ، فهي تعاني
من تكلف ظاهر ووني مستمر ، ولكنها تقدم لنا نموذجاً من تلك
المحاولات التي قصد بها كسر الرتابة وتنويع الايقاع ، واطهار
البراعة والمقدرة .

ولحميد سعيد محاولة أخرى في ديوانه « الأغاني العجرية »
ونعني قصيدته « مشروع كتابة موشح أندلسي عن السيدة » .
وقد نوه الشاعر عن هذه المحاولة بهامش قال فيه « في القصيدة
تجاوزات عروضية مستمرة تأتي كمحاولة لتقمص طموحات شاعر

الموشح القديم دون الالتزام بانجازاته العروضية المعروفة » .
ومن يقرأ هذه المحاولة يجد فيها تداخلاً بين إيقاعات البحر السريع وبحر الرجز ، وهي محاولة مسوغة ، من وجهة نظر عروضية ، نظراً لأن تفعيلة كلا البحرين هي « مستفعلن » . أما الاختلاف فهو في « الأضرب » وهو أمر كانت نازك الملائكة تستنكره أشد الاستنكار^(١) . فقد استخدم الشاعر أضرب البحرين كليهما ، وأطال بعض الأشر وقصر غيرها ، فأضفى على القصيدة تنوعاً نغمياً ظاهراً .

على أن هذا النوع من المحاولات كان نادراً ، ويبدو أن الشاعر الستيني قد أحس بأنه لم يحقق فيه النجاح الذي يريد ، وإن التكلفة في بناء النغم كان يضطره إلى تقديم تنازلات مطردة في بناء القصيدة ، حتى تبدو في النهاية شاحبة جافة تعاني من فقر دم واضح ، وهذا ما دفعه إلى التخلي عنها .

ولكن شاع ، في مقابل ذلك ، لون آخر من التنوع النغمي ، وكان هذا التنوع يقوم على أساس مقطعي ، فينظم الشاعر مقطعاً من قصيدته على تفعيلة بحر معين ، وينظم مقطعاً آخر على تفعيلة بحر آخر ، متخذاً من هذا التنوع وسيلة للتعبير من جهة ولكس رتبة القصيدة من جهة أخرى . وقد نجد لهذه المحاولة أصولاً لدى السياب في قصائد مثل « في المغرب العربي » و « من رؤيا فوكاي » و « بورسعيد » لولا أن التنوع في هذه القصائد كان يتراوح بين النظم الحر والنظم العمودي ، وليس في إطار النظم

(١) راجع كتابها : قضايا الشعر المعاصر / ص ١٥٢

الحر وحده كما هو الحال لدى الشعراء الستينيين •

ولعل من الانصاف أن نذكر هنا شاعرين خمسينيين أكثرًا في الستينيات من الكتابة بهذه الطريقة هما : محمد النقدي وموسى النقدي ، غير أن محاولات الستينيين كانت ، في رأينا ، أكثر سلاسة وأقرب الى العفوية منها الى التكلف والاصطناع ، ومن ذلك محاولة سامي مهدي في قصيدة « الغائب » ومحاولته في قصيدة « لوبا » • فقد حاول الشاعر في كليهما اختتام قصيدته المدورة بقرار إيقاعي من بحر مختلف يتحول إليه تحولا طبيعيا سلسا لا اصطناع فيه ولا مفاجأة • وسيفعل سامي مهدي شيئا مقاربا ، ولكنه أكثر تعقيدا ، في قصيدتين متأخرتين من قصائده إحداهما « حين تعلمنا الأسماء » والأخرى « حاشية الأرض » • أما حسب الشيخ جعفر فسيقدم بعد سنوات نموذجاً ناضجاً ومكتملاً في تداخل البحور وتنوع إيقاعاتها ، ونعني بذلك قصيدته « هبوط أبي ثواس » المنشورة في ديوانه الرابع « عبر الحائط » • في المرأة • فالإيقاع ينتقل في هذا النموذج انتقالاً محسوباً من تفعيلية المتدارك « فاعلن » الى تفعيلية الرجز « مستفعلن » ، مع ما يتخلل إيقاعات البحرين من تضمينات شعرية من بحور مختلفة أضفت عليها خصباً إيقاعياً وتنوعاً نغمياً زاداً من طاقة القصيدة التعبيرية ، وجعلها منها عملاً سيمفونياً متقناً •

هذه وغيرها مما ذكرنا محاولات مقصودة أريد بها كسر رتابة الإيقاع والخروج الواعي المنظم على قواعد النظم ، ولكن الأهم منها ، في رأينا ، تلك الخروقات العفوية التي يفاجأ بها

الشاعر ثم يتقبلها برضى وقناعة . ومن ذلك ما جاء في مقطع من قصيدة « عيار من بغداد » لحמיד سعيد ، حيث ينتقل الايقاع من تفعيلة الخبب « فعلن » الى تفعيلة المتدارك « فاعلن » في سياق عفوي فاجأ الشاعر فمضى فيه في ثلاثة أشطر قبل أن يعود من جديد الى تفعيلة الخبب :

يومي سفر ومتابعة وحبور
المقيم على صمت أبناء جلدتي الجائعين
وعلى غضب الغاضبين
وأنا الخوف يعتاذهم واليقين
اسمي كان دوار البحر .. أجاد مقلعة الاسماء
سيف لم يعرف طعم الفقد
تدلى نازلاً في عمر الأزمنة الاخرى .

وشبيه بهذا النموذج ، أو قريب منه ، ما جاء في قصيدة طراد الكبيسي « أحلام صغيرة » في ديوانه « أوراق التوت » . ففي هذه القصيدة تداخل واضح بين بحرین هما : الكامل والسريع ، وهو تداخل يتحملة الكامل ، بالنظر لما لتفعيلته « متفاعلن » من قرب وقراءة من تفعيلة السريع « مستفعلن » :

لما ترش الأرض .. من مطره
أرمي الى أفق تلون شمسه ، أهلبك السمره
أرمي .. ولو مره
نظره

وأكاد أصرخ بالسما الجون : يا ..
هزي لنا اضمامه خضره
هزي لنا دفلى ، وخبزاً ..
عشبة صفره !

هزي لنا .. لو ميتة حره! (١)

X X

ويهد خيط الأفق نحوي ، إصبعاً

ويهد تي أرضي

جسداً ، ينأى على بهي النبع ، والربض

فأود لو التلالي فيه كتيماً طين ، دح الطين

في صدري المخرات - والشوق الغوي لقطرة الماء

في صدري أنفلى . وخبز ..

عشبة خضره

والميتة الحره !

ولسامي مهدي محاولات مبكرة في اختلاط البحور منها
تداخل المتقارب والمتدارك ، والسريع والرجز ، والكامل والوافر ،
في العديد من قصائد ديوانه « أسفار الملك العاشق » و « أسفار
جديدة » وفي غيرها من قصائد دواوينه اللاحقة .

على ان هذه النماذج ليست سوى أمثلة من ظاهرة كانت
شائعة في الشعر الستيني ، ظاهرة التداخل الغوي بين البحور .
وقد كان هناك من يعيب هذه الظاهرة على الشعراء الستينيين ،
ويحملها على محمل الجهل بعلم العروض ، ويتخذ منها سبباً
للمحمة عليه ، بينما كان الستينيون ماضين فيها من دون اكراث .

(١٣)

وقد شهد الشطر الشعري في الستينيات تطوراً جديداً هو :

• التدوير

(١) لاحظ كيف استخدم الشاعر اللفظ العامي للصفات : سمراء
وخضراء وصفراء في نهايات الاشطر .

بدأ تدوير الشطر بداية متواضعة ، بدأ باطالة الشطر الشعري وتمديده وعدم التوقف فيه إلا حيث يكون الوقف نهاية طبيعية تكتمل عندها الدلالة ويستقر الإيقاع .

ومع ان هذه الظاهرة كانت موجودة في شعر الرواد ، إلا أنها لم تكن مألوفة ، ولا شائعة ، ولا شاملة ، كما هو الحال في شعر الستينيين ، بل كانت ظاهرة نادرة ، وغير مستحبة ، بحيث استدعت من نازك الملائكة النقد والتغليط في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » . وزيادة على ذلك لم يكن عدد تفعيلات الشطر الواحد يزيد على العشر في شعر الرواد ، بينما تزايد هذا العدد في شعر الستينيين باطراد . ومن ذلك ما جاء في قصيدة مالك المطلبى « طعنة الصمت » المنشورة في ديوانه « سواحل الليل » وقصيدة عبدالأمير معلقة « يتلاشى المطر » المنشورة في ديوانه « السيف والرقبة » وقصيدة ياسين طه حافظ « الشعر حين يعمم الرعب » المنشورة في ديوانه « الوحش والذاكرة » . فقد بلغ عدد تفعيلات بعض أشطر هذه القصائد بضع عشرة تفعيلة، وربما زاد على العشرين تفعيلة كما في قصيدة سامي مهدي « طيور ملونة » المنشورة في ديوانه « أسفار الملك العاشق » .

ثم تطور التدوير حتى صار يشمل مقطعاً كاملاً من القصيدة، صار المقطع كله شطراً واحداً يتجنب فيه الشاعر أي وقف أو أية تقفية . وقد ينتهي المقطع بقافية تتكرر في نهايات المقاطع الأخرى، وقد لا تكون ثمة تقفية على الإطلاق ، بل وقف يمنح المقطع قراراً إيقاعياً ، ومن ذلك قصيدة سامي مهدي « الغائب » المنشورة في ديوانه « أسفار الملك العاشق » :

بحشت عنك في جريدة الصباح ، في طاولتي ،
في قديم الشاي ، وقلبت الوجوه في الطريق ، لم
أجدك ، أين أنت ؟ قيل لي حلت فينا ، كيف ؟
هذا جسدي : الوجه وجهي ، وأنا لم أغير : خشب
يمشي ، ونار لم تزل غافية فيه . وانت ، أين أنت ؟
جئت ؟ من رآك ؟ هل نفلت من جلودنا كالشمس
والهواء ؟ أم بقيت في خرائط الشبّ محض ثنيه ،
ام استكنت ومسخت حجرا ؟

وددت لو أراك ، لو أمد إصبعاً إليك ، لو
أديرها مع استدارة الوجه ، وفي الشوارع الفساح
ألقي جمرة ، واجمع الناس ، أقول : صاحبي هذا ،
فهل تقول : لا ، وهل نفل حيث أنت مبهماً ، تظل
في طقس وفي نصاصة ، أو هل تظل محض تحفة
تنام في خزائن الملوك ؟

في شارع يخضل بالناس وبالقير رأيت ملصقاً ،
فقال لي : هنا استكان وجهه ، ومن هنا يخاطب
الناس إذا مروا ، ويعطي كل واحد حين يوم مترع ،
وإذا أردت أن أراك لم أجدك ، صحت : أين أنت ؟
هل نزلت بينهم وتعت في الزحام ، أم دخلت مقهى ،
ثم صرت الشاي والتناول والزبون ؟

أنت بين الناس ، مثل الناس ، قيل : أنت
طائر ، قايضه البحر على الأرض ، فلما أن رأى
الأرض استحال مطراً ، وانبت في ترابها ، وشب
في الأشجار حتى انتهت رؤوسها . لا ، لن تكون
طائراً ، ولن تكون مطراً ، أنت حريق الأرض
والسماء ، لا ، أنت هنا ، هناك ، في ، في حقائب
الأطفال ، بل في سر النساء ، هنا زمن العشق
وأنت العاشق الكبير .

في سيوف الفقراء
لك وجه ،
وعلى أوراق كل الشعراء
لك تاريخ ،

فمن اين تناديننا إذا جنّ المساء ؟

ولكن تنبغي الإشارة هنا الى أن أول من فتح باب التدوير في القصيدة العربية الحديثة هو الشاعر خليل خوري ، فله في ذلك أربع قصائد مبكرة أقدمها قصيدته « الشمس والنمل » . غير أن أنضج تجارب التدوير وأقربها الى الكمال الفني في الشعر العراقي هي تلك القصائد التي كتبها حسب الشيخ جعفر . ذلك ان حسباً تمسك بهذه التجربة ، وقدم فيها محاولات عدة ، وراح ينضجها محاولة بعد محاولة ، حتى غدت السمة الطاغية على تجربته العروضية في ثلاثة دواوين شعرية متعاقبة هي : الطائر الخشبي ، وزيارة السيدة السومرية ، وعبر الحائط . . في المرأة . من ذلك قصيدته « الرباعية الأولى » :

العشب والحيوان والنار القديمة أصدقائي ، الريح
تحمل لي أريج الحندقوق ، العشب والحيوان
والنار القديمة أصدقاء صبية خجلي ، ارتجفت أمام
عينها ، ضممت ، بكّت ، وما كنا سوى طفلين
يحتضنان بعضهما ، ارتشفت ولم أذق من قبل
غيرهما ، نلى شفتين ، تحمل لي أريج الحندقوق
الريح ، في قصب الضفاف ؟ الماء يجري ؟ الفجر
كان نداوة وشلى قديم .

ضباب قديم

ونهر قديم . .

الماء في الضوء القديم ، الماء في الظل القديم ، الماء
يحملة صغيراً ، عمره يومان ، حلواً نائماً ، يلتف
حول العنق منديل ، وتنتفتح العيون الخضراء تحت
الماء ؟ ذا نفل ؟ أنحمله الى البستان ؟ عمي أدفنه
تحت النخل . . قيل : تعيش خلف سياجها القصبي
امرأة أحبت واحداً من صبية الجيران ، قيل عيونها
خضراء خداهم مرايا ، قيل : أرملة إذا انحلت
ضفائرها ارتفعت ذهباً يشع على البساط . . لمحتها

يوماً أتذكر أيها النهر القديم

ضباب قديم

وفجر قديم ..

احببت وجهك ؟ وجه ابنتك ؟ ارتجفت أمام عينيها ،
أعدني أيها النهر القديم ، أعد مذاق الحندقوق ،
وددت لو أطوي يديّ عليك ، أبكي يا ابنتي أبكي
ويضحك في عيونك كوتبي اللاهي .. إلهي لو أعود ،
أعود طفلاً في رذاذ الريح يخفق ثوبه البالي ، معاً
نعلم وراء التل طعم الخبز والرشاد في شفتي ..
طعم القبله الاولى ، البروق الخضر تخطفني ، أقص
عليك شيئاً عن كنوز الجن ؟ يحرقني شحوب في
يديك أتفهمين ؟ الماء والسفن الثقيلة والتخييل ،
الماء يجري ، الفجر كان مدثراً بالسحب كان شممت
عشباً يابساً وندى يشع ، شممت عشباً دافئاً في
الفجر ، انكرني دخان الروث والكرب المبلل ،
انكرتني النار والطين القديم بحثت عن ثوبي الممزق
وارتعاشة هيكلتي المهزول تنبطني كلاب طفولتي
البيضاء .. (أزرق كان وجهك في زجاج الريح ،
مرتجفاً أراك ، يداك تلتقطان ريش البطه المذبوحة
البيضاء ، أسمع كالصلى الخابي عويلك واصطفاق
الريح والسعف ، الشتاء يحط قربك لقلناً ويفر ،
بيت من حجار ضمنا بيت وراء النخل نبنيه ويهدمه
الصوص ، النار تسهر فوق وجهك .. لعبة الصبر
القديمة في يديّ تحطمت ، وجهي على لهب المرايا
وردة تبطل حين أراك تبكي ، البطه البرية البيضاء ،
من يدري ، أتخفق في ضباب عيونك الساهي القديم ؟
تلم عن شعري بقايا القش حين نعود نحجل ..)
انكرتني الريح ، جف دمي القديم ، الماء يجري ، امتد
قوس من شفاهك ، هل يمر حنيني الههجي ؟ يدفق
في عروقي الطين واليقطين ، ما انهدمت غصونك في
يلي ، إليّ يا ورقى المخبا في الجلور ، أتحت هذي
النخلة العجفاء يغفو صحو أوراقى ؟ اترمي في راحتى

نعومة أو رعشة من وجنتيك يمر دونهما الزمان
وتخفقان لدى انتظاري ، الماء يجري ، واحفري في
مقلتي وفي يدي شحوب وجهك كلما أصبحت في
شفة الهجير ارتحت في ظل ندي من طراوة هديك
الخجلان ، وجهك صحو أوراقي القديم .

ضباب قديم

وطين قديم ..

(.. وأضم ، في خجل ، يدي على بقايا دفء ليل
مقهر ، والنخل بات يجوده ظل يهف إلى الصباح ،
وفي ارتقاء كنت أرنس في ارتقاء ، حلوة بيضاء
كنت .. تضيء وجهك ضحكة تمرية في مقلتيها ،
حلوة مثلي ؟ انزلت على يديها متعباً ، خجلان ،
تقرب في شحوب يدي القديم ..) الماء يجري ،
العشب والحيوان والنار القديمة أصدقائي ، الماء
يجري ، وجهي القروي يهرم في المقاهي ،

فانفضي عن جبيني القبار

وامسحي عن جفوني المطر ،

وجهك الحلو في كل بار

مرّ بي فانتشر

في عروفي الضباب القديم

ومهما يكن فإن التدوير ، كلياً كان أم جزئياً ، غدا ظاهرة
شائعة في مطالع السبعينيات ، فتتوعد المحاولات ، واغتنت
التجربة ، حتى لاح لبعض الشعراء الستينيين ان القصيدة المدورة
هي قصيدة المستقبل ، أو قصيدة المرحلة في الأقل . وعند ذاك
انتبه إليها شعراء خمسينيون ، كعبد الوهاب البياتي وسعدي
يوسف ، وقدموا فيها محاولات ناجحة ، ومن ذلك قصيدة «أموت
وأحترق بحبي» للأول ، وقصيدة «الأعداء» للثاني .

وعلى الرغم من بروز ظواهر عروضية أخرى ، ومنها الجنوح

الى التخلي عن الوزن والقافية تخلياً جزئياً أو كلياً ، استمرت ظاهرة القصيدة المدورة في الشعر الستيني الموزون ، وبقيت إحدى الظواهر الأكثر شيوعاً فيه^(١) .

(١٤)

كان التدوير اقتراباً منظماً من النثر ومشاكسة حذرة للقواعد الثابتة . ولكن ثمة ظاهرة أخرى رافقته ، وتداخلت معه ، وكانت أكثر جرأة منه ، وأبعد أثراً . فقد توجه الشاعر هذه المرة الى الأوزان مباشرة وراح يشاكسها حيث تشاكسه ، فاستمر الزحافات والعلل ، وقفز فوق التوقعات ، حتى اتخذ منها ، أحياناً ، قاعدة يبنى عليها .

وربما قادت الشاعر الى ذلك الطبيعة العروضية الخاصة التي تتسم بها بعض البحور مثل الرجز والخبب والمتدارك . ذلك ان تفعيلات هذه البحور تتقبل من الزحافات والعلل ما لا يتقبله غيرها ، وتحملها نغماتها من دون نبوءة صادم ، وهذا ما دلت عليه تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور ، وما لمسنه نحن من تجربتنا الخاصة . ومع ذلك فان تجربة الشعر الستيني قد تجاوزت حدود هذه البحور الى غيرها .

(١) راجع ما كتبه الناقد طراد الكبيسي عن ظاهرة التدوير في كتابه « الغابة والفصول » ، وقارنه بما كتبه نازك الملائكة في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » عن الظاهرة نفسها لتلمس الفارق بين مفهومات جيلين . نقول هذا مع ما لنا من ملاحظات خاصة على دراسة الكبيسي هذه .

من أبرز الأمثلة على هذا النوع من المشاكسة ذلك المثل قدمه خالد يوسف في أكثر قصائده العشر القصار المنشورة في ديوانه « يبارق الآتين »^(١) . ذلك أن هذه القصائد شاكست الأوزان وحاولت تخفيف رنينها وكسر رتابتها بصورة متعمدة . ومنها هذه القصيدة :

(١)

لأنني أعرف أن الثواني
جزر يسفل فيها الحرف
لأنني أعرف أن القاع
حلم مراهق للجرف
أختصر الفاصل بيني
وبين «(أنا)» أعبّر خطوط الخوف

(٢)

أجهل هذا الفارس الليلي
راعياً نبوءة الانهيار
أجهل ما يقرأه للريح
يا حبيبتي ،
من الأسفار
لكنني ، رأيت شاعراً
يشرب من رثته الانتظار .

ومن الحق القول أن محاولات خالد يوسف هذه كانت رائدة في نوعها . ذلك أنها نشرت جميعاً قبل حزيران عام ١٩٦٦ وهو التاريخ الذي ظهر فيه ديوان « يبارق الآتين » . وقد نوه الشاعر عن هذه المحاولات في مقدمة من عدة أسطر ، فقال: أنها « تكاد تخرج على الشعر المألوف » . ولعله قصد بالخروج على

(١) يبارق الآتين : ديوان مشترك لخالد يوسف وعبد الأمير الحصري .

المألوف هنا : مشاكسة الأوزان ، وإلا فليس فيها شيء غير ذلك .
ومهما يكن ، فإن هذه المحاولات لم تكن ، في حينها ، مثيرة
للاهتمام ، وربما كان سبب ذلك يتعلق بشاعرية الشاعر وقلة
محاولاته وضعفها ، ولكنها تدل ، على الرغم من ذلك ، على رغبة
الشاعر الستيني في الخروج على القواعد التي ثبّتتها الشعراء
الخمسينيون .

ولطراد الكبيسي محاولات قريبة من محاولات خالد يوسف
في ديوانه « أوراق التوت » . ومن ذلك ما جاء في مقطع عنوانه
« فعل التذاكر » من قصيدة عنوانها « اعتبارات على طريق
الحلم » :

تتقدم في ذمتي الأشياء
وأنا فاش رسم العبور الى ضفه
بالفة ما أسعفتني
أرفض أسماءها
اتذاكر بالاعداد :

١

٥

٧

١٠٣٣

اتذاكر بالريح ، تصهل في جسد الفعل
لأقول لكم : هذا رأسي في رأسي ، فمن يبدله ؟

يلاحظ أن الشاعر بدأ قصيدته خبيئاً ، ثم سرعان ما انحرف
بالوزن ، وأسلم قصيدته للنثر ، ثم عاد ليتداركه بالخيب ثانية ،
أو بما هو قريب منه .

ولمالك المطلبي محاولة قريبة من هذه المحاولة ، ولكنها أقل

جراً ، وذلك في قصيدته « حركة للشارع .. حركة للنهر »
 المنشورة في ديوانه « جبال الثلاثاء » . فهذه القصيدة كتبت أصلاً
 على بحر المتدارك (فاعلن) ولكن الشاعر لم ينقذ لتيار نغمتها ،
 بل حاول محاكاتها في حركة شد ومعاندة (بالوقف) قبل أن
 يستسلم لها :

للشارع ، كائنهم ، أسرارهم
 فيه القاع والموج والموت
 وهما يجريان
 وهما ينبعان

ويصبان في دورة واحدة .
 يمشيان معاً
 لعشر دقائق ،
 كتفاً الى كتف ..
 يودع النهر فيه :
 البرودة ..
 الزمن ..

الصرخات التي كتبت
 وهو يحتمل للنهر شيئاً
 من العشق

والخمر
 والزهر اليابس
 الزهر المتلبس بالريح ... الخ ..

ولحميد سعيد محاولات مبكرة في محاكاة الأوزان منها
 ما جاء في قصيدته « ثورة من الداخل » المنشورة في ديوان
 « الأغاني العجرية » :

ابجروا ساراتم على ساحتني
 غضباً يعترني ورق التوت في ليلة شاتيه
 أنتم ورق التوت والريح أصداؤكم
 أنتم الغضب الساقط في رحلة التوت
 والطين أرضي .. مدينتي
 وعروق التوت نهري وزورقي
 أنتم ورق التوت .. تسقطون
 ووجهي العروق تمضي الى النهر ..
 سبحانه يرتقي موجة ومسار
 ولكم ساحي المثل على شرفات النهار .

يلاحظ ها هنا ان نغمة المتدارك سرعان ما تنحرف عن تيارها
 الخاص حين تواجه نتوءات يتعمدها الشاعر لكسر رتابتها . وتبدأ
 هذه النتوءات من الشطر الرابع حتى النهاية ، ليصبح الانحراف
 هو القاعدة . غير ان الشاعر سيتخلى عن هذه المحاولة ولا يعود
 إليها إلا في ديوانه « باتجاه أفق أوسع » وسيكررها في أكثر من
 قصيدة من قصائد هذا الديوان .

وهناك محاولات أخرى لشعراء آخرين ، ولكننا نكتفي هنا
 بما ذكرنا . غير أن أغلب شعراء هذه المحاولات كان يكتفي
 بالمشاكسة في شطر أو شطرين على غرار ما فعله حميد سعيد في
 قصائد مثل « بحر الظلمات » و « المدينة وفارس الماء » و « عودة
 العاشق والمعشوق » المنشورة في ديوانه « لغة الأبراج الطينية » .

(١٥)

عدد الستينيون « التجريب » مبدأ من مبادئهم ، وكان يحلو
 لكل منهم أن يوصف بأنه « شاعر تجريبي » . فالتجريبية تعني

الطليعية ، تعني المغامرة وارتياح الآفاق المجهولة وقد جرب
 الستينيون في كل شيء • ولم يقتصر هذا التجريب على خرق
 قواعد الوزن والقافية بل امتد الى سطح القصيدة الخارجي • فقد
 جرب بعض الشعراء التمرد على استواء هذا السطح وانسيابيته ،
 وصاروا يكسرون هذا الاستواء ويعبثون بهذه الانسيابية برسم
 القصيدة ويقدمون محاولات على غرار محاولات ابولونيير في
 قصائده الخطية والبصرية ، أو يخترقون سطحها بأشكال هندسية
 تتضمن مقاطع شعرية أو ثرية ، أو يستخدمون الكولاج فيلصقون
 خلال القصيدة أو الى جانبها صوراً أو رسوماً معينة (١) •

من ذلك مثلاً قصيدة فاضل العزاوي « تعاليم فاضل
 العزاوي الى العالم » المنشورة في ديوانه « الأسفار » • وقد
 جرب فيها كل هذه اللعب ولصق معها صورته الشخصية •
 ومنه قصيدة سرگون بولص « جريمة مغرمة بالحدوث »
 وقصيدة « قصيدة في كل لحظة » المنشورتان في مجموعته
 « الوصول الى مدينة اين » •

ومنه أيضاً قصيدتا حميد سعيد « تفاصيل في صورة السيدة »
 و « عن القصيدة » المنشورتان في ديوانه « الأغاني العجربة » •
 على ان أقدم المحاولات وأكثرها جرأة تلك التي قام بها
 المهندس قحطان المدفعي • فقد نشر عام ١٩٦٦ كراساً بعنوان
 « فلول » تضمن (قصائد) ثرية وزعت فيها الكلمات على الورق

(١) ظهرت روح التجريب حتى في أسماء الدواوين وعنوانات
 القصائد وشكل كتابتها •

بأشكال هندسية : مربعات ومستطيلات وأشكال أخرى • غير أن هذه المحاولات لم تكن قصائد إلا بالنيات ، وإلا فهي محاولات ضعيفة ذات صلة واهية ، أو لا صلة لها إطلاقاً ، بالشعر • ولكنها كانت على الرغم من ذلك ، محاولات شجاعة سبق بها الجميع وفتح بها للجميع باباً ما •

كان من الممكن أن تعتبر « المشجرات » التي عرفها تراثنا الشعري العربي أصولاً لهذه المحاولات ، لو أن أصحابها كانوا قد اطلعوا عليها وترسموا آثارها • ولكن هذا لم يحصل ، والذي حصل هو أنهم تأثروا بالمحاولات الدادية والسوريالية وتلقوها مباشرة عن الشعر المحسوس (الكونكريتي) الذي ظهر خلال الستينيات في بعض أطراف العالم ، وليس فيها ما هو عضوي أصيل •

لقد أرادت هذه المحاولات أن تتخلص من بقايا الآثار الشفاهية العالقة بالقصيدة العربية ، ومن الصياغات الخطابية الراسبة فيها ، أو المستحدثة ، وطمحت الى استغلال التقنيات الخطية والطباعية والسطوح الورقية البيض ، من إمكانات تعبيرية ومعطيات دلالية يمكن أن تضاف الى إمكانات التعبير الأخرى • ولكن قلّ أن وفقت في ذلك ، وكان التصنع والافتعال غالبين عليها ، حتى بدت الرسوم والصور والخطوط وما الى ذلك ، مجرد طفح طاريء على سطح القصيدة •

نشر كل هذه المحاولات وأشباهاها ، عدا محاولة المدفعي ، خلال النصف الأول من العقد السبعيني • ولكن الجميع لم يحرص

على متابعتها • إذ لم يأخذها أحد مأخذ الجد ، ولم يجد فيها أحد ما يضيف الى الشعر ، بل العكس ، كانت تأخذ من الشعر ولا تعطيه • والحق ان نظائرها في الشعر العالمي قد انتهت الى النتيجة نفسها ، وعدت عبثاً لا طائل وراءه •

ومع ذلك ، لفتت هذه المحاولات نظر الشاعر الى إمكانات تعبيرية مهمة ، هي الامكانيات التي تتيحها التقنيات الخطية والطباعة والبياضات الورقية، فصار في وسع الشاعر أن يستخدمها، بأقدار متفاوتة ، ويستخرج ما فيها من إمكانات تغني المستوى الدلالي ، وتحرر شكل القصيدة الخارجي من جموده ورتابته •

وقد تأثر بهذه المحاولات بعض الشعراء الخمسينيين ومنهم سعدي يوسف وصادق الصائغ^(١) • فقد نشر الأول قصيدة استخدم فيها الكولاج ، ونشر الثاني قصيدة اقتفى فيها أثر روبرت هيرسك في قصيدته The Crosse - tree^(٢)

والوحيد الذي ظل يحرص على متابعة هذه التجربة ، بشكل أو بآخر ، هو سعدي يوسف • فمن حين الى آخر يطلع بقصيدة فيها شيء من هذه المحاولات ، وكان آخرها ، عند كتابة هذه

(١) يقدم صادق الصائغ نفسه على انه شاعر ستيني ، وهو شاعر خمسيني في عمره وتجربته ، وقد كان رئيس تحرير مجلة عندما كان الستينيون ما زالوا في المدارس المتوسطة والثانوية. وكان طوال الفترة التي ظهرت فيها حركة الستينات ووقفت على قدميها خارج العراق •

(٢) من المفيد مراجعة دراسة طراد الكبيسي عن القصيدة البصرية المنشورة في كتابه « كتاب المنزلات » / الجزء الاول / منزلة الحداثة . وكذلك كتاب علي الشوك « الاطروحة الفتنازية » .

السطور ، قصيدة « الزيارة الطويلة » المنشورة في العدد الأول من مجلة « اللحظة الشعرية » الصادرة في لندن صيف عام ١٩٩٢ •

(١٦)

كانت تلك محاولات لكسر رتابة النغم وتخفيف رنينه ، ولكنها انطلقت من مفهوم ثابت هو ان موسيقى الوزن عنصر أساسي من عناصر الشعر ، ولذا بقيت متمسكة بها ، وإن عملت على توسيع آفاقها •

ولكن المرحلة شهدت محاولات أخرى تنطلق من مفهوم آخر هو ان موسيقى الوزن نظام مفروض على الشعر من خارجه ، فهو قيد يكبل حرية الشاعر ويمنع تدفق القصيدة ، ولذا ينبغي التحرر منه تحراً كاملاً •

وينبغي الاعتراف بأن أصحاب هذه المحاولات ، على تنوع مرجعياتهم ، قد تأثروا بالدعوة التي أطلقتها مجلة شعر اللبنانية الى كتابة قصيدة النثر ، ووجدوا في التخلي عن الوزن متنفساً آخر لتحديث الشعر والتخلص من عبء القيود المسبقة المفروضة عليه . والحق ان أكثر من تلقف هذه الدعوة كان لا يعرف الأوزان الشعرية ولا تشده الى الموروث الشعري أية رابطة عضوية ، فكان يجد في الوزن عبئاً لا قبل له به ولا قدرة على الالتزام بقواعده ، ووجد الآن من ا لدعوة الى كتابة قصيدة النثر مسوغاً له وغطاء يحتج به ، كما وجد في مجموعة محمد الماغوط « غرفة بملايين

الجدران » ومجموعة أنسي الحاج « لن » ما يقوي التسويغ ويسند الحجة .

ينطبق هذا على شعراء مثل مؤيد الراوي وجان دمو وصلاح فائق وجلال وردة ممن لم تسعفهم لغتهم الانكليزية الضعيفة في حينه في قراءة الشعر العالمي قراءة فاحصة وعميقة وفي التعرف على المفاهيم الشعرية الحديثة في مصادرها الأصلية ، كما ينطبق بدرجة أقل ، على شعراء مثل سرغون بولص وفاضل العزاوي ممن كانوا يقرؤون بانكليزية أفضل ويتمتعون بموهبة أكبر .

ويمكن القول ان سرغون بولص كان أسبق هؤلاء الى كتابة قصائد متحررة من الأوزان تحراً كاملاً . فقد نشر بعض هذه القصائد في مجلة « العاملون في النفط » منذ زمن مبكر سبق به الجميع . وأغلب ظننا ان سرغون لم يكن يعرف الأوزان الشعرية في تلك الفترة ، ولذا كان مسوغاً له أن يبدأ هذه البداية . ولكنه سرعان ما تعلم بعض الأوزان ، فأخذ يكتب قصائد موزونة الى جانب قصائده الأخرى ، الى أن قرر التحرر من الوزن تحراً كلياً بعد سفره الى بيروت وعمله في مجلة شعر اللبنانية في مرحلتها الثانية .

لقد بدأ سرغون بداية متواضعة كان فيها أقرب الى الشعر الرمزي وكانت قصيدته تبدو وكأنها قصيدة مترجمة ، وذلك لاغترابها وبعدها عن محيطه . ولكنه لم يلبث ان وجد نفسه وكتب قصيدته الخاصة ، وهي قصيدة توفرت « على ثلاثة ملامح أساسية أولها : بناؤها المتأثر بالشعر الحر الانكلوسكسوني ،

وثانيها : صورها ومفاجاتها السورالية ، وثالثها غنائية شفيفة
تنضح بتأثيرات الصوفية المسيحية» (١) .

أما فاضل العزاوي فقد بدأ بكتابة الشعر الموزون ، وظل
يواصل كتابته ، ولم يكتب القصيدة المتحررة من الأوزان إلا في
وقت متأخر نسبياً . وربما كانت قصائده الميكانيكية التي سبق
الحديث عنها أول ما كتب من شعره غير الموزون . غير انه لم ينشر
هذه القصيدة في دواوينه ، ولكنه نشر أكثر من قصيدة متحررة
من الوزن في ديوانه « سلاماً أيتها الموجة .. سلاماً أيها البحر » .
ومع ذلك لم يتخل عن الوزن في قصائده اللاحقة ، وكانت النسبة
العظمى مما يكتبه شعراً موزوناً .

ولعل من المفيد أن نشير هنا الى محاولات أخرى كتبها
العزاوي ، مزج فيها الموزون بغير الموزون ، ومنها بعض قصائده
التي نشرها في ديوانه « الأسفار » في حين انه التزم الوزن في
قصيدته الطويلة المنشورة في كتاب عنوانه « الشجرة الشرقية »
بل ان هذه القصيدة نظمت بجميع مقاطعها على بحر واحد هو
« الخب » . وخلاصة موقف العزاوي ان القصيدة بما هي
قصيدة ، وليس بموقفها من الوزن .

وخلال النصف الأول من العقد السبعيني نشر طراد الكبيسي
عدة قصائد منشورة في بعض المجلات العربية (الطريق ، الموقف
الأدبي) ونشر إحداها في مجلة الكلمة ، وكأنتا به يتابع محاولات
قديمة له نشرت في مجلة الأديب اللبنانية في الاعوام ١٩٥٦ و١٩٥٧

(١) كتابنا : نمط الحداثة وحداثة النمط/ص ١٢٥ .

و١٩٦٢ • غير أنه لم يضم قصائده المنشورة هذه الى قصائد ديوانه « أوراق التوت » الصادر عام ١٩٦٨ ، وهي قصائد موزونة كلها ، بينما بدأ أخيراً (١٩٩٣) ينشر في الصحف المحلية قصائد منشورة جديدة تحت عنوان « قصائد المدن » •

على ان طراد الكبيسي كان يرى « ان قصيدة النثر في الأدب العربي الحديث لم تكتسب بعد صفة قصيدة » وان ما يسمى في هذا الأدب قصيدة نثر « لا يعدو كونه - في أفضله - نثراً شعرياً ، أو شعراً منشوراً ، ولا ندرى هل العلة في الشاعر أم في طبيعة اللغة العربية نفسها ! » • وهو يرى « ان لقصيدة النثر جذوراً تاريخية موعلة في القدم ، ولعلها لصيقة بالمراحل الأولى من حياة البشر » • وما كانت مجلة الكلمة تنشره تحت اسم قصيدة النثر « لا يعدو في معظمه أن يكون هراءً لا طائل وراءه » • ولكنه يعتقد ان التفاعل بين الرؤية المعاصرة للشعر وقصيدة النثر في الآداب القديمة والحديثة يمكن أن ينتج عنه « شيء جديد » ولكنه لن يكون « قصيدة نثر » (١) • فهل كان ما ينشره طراد من « قصائد » متحررة من الوزن في تلك الفترة ضرب من هذا « الشيء الجديد » ؟

لعل هذا ما كان يظنه ، ولكننا نخالفه الرأي ، ولا نرى في ما قدمه « شيئاً جديداً » •

أما الآخرون الذين تقدم ذكرهم فقد بدأوا بداية متأخرة نسبياً باستثناء جان دمو ، وظلت محاولاتهم لا تحمل على محمل الجد لفترة طويلة ، ولم يكن لها وقع يسمع أو صدى يؤثر • ويمكن

أن نضم الى هؤلاء حميد المطبعي . ولكن ما يميز المطبعي عن
سواه انه كان أكثر دعاة قصيدة النثر حماسة في العراق ، وكان
من أشد المعجبين بمحاولات أنسي الحاج والمروجين له . وقد
حاول أن يجعل من مجلة « الكلمة » منبراً لقصيدة النثر خلال
السبعينيات ، وكرس لها عدداً خاصاً أو أكثر من أعداد المجلة .
أما محاولاته التي نشرها في مجلة الكلمة فلم تحظ بأي نجاح ،
وما ان اختفت « الكلمة » حتى كف المطبعي ، أو كاد ، عن نشر
جديده ، ولم يحاول أن ينشر محاولاته تلك في كتاب .

وقد يحسن ألا نفعل ذكر بعض القصاصين الذين حاولوا
كتابة شعر غير موزون منذ وقت مبكر ، ومن هؤلاء عبدالرحمن
الربيعي ومحمد عبدالمجيد ويوسف الحيدري وموسى كريدي ،
ولكن محاولاتهم لم تكن تتوفر على شيء من الشعر سوى نيّة
كتابته ، كانت أقرب الى محاولات الشعراء المبتدئين منها الى
الكتابة الشعرية الجادة ، باستثناء بعض محاولات موسى كريدي .

وخلاصة القول ان الستينيات شهدت محاولات جادة في
تحرير الايقاع من مفهومه التقليدي ، وفي تحقيق تحول جذري
على صعيده ، وقد أسهم في هذه المحاولات شعراء عديدون من
أبرزهم سرغون بولص وفاضل العزاوي . ولكن في الوقت الذي
تندرج فيه محاولات العزاوي في إطار نزقه الاستعراضي وولعه
المفرط بالتجريب ، تضع محاولات سرغون بولص أساساً لقصيدة
حديثة من نمط جديد ، وهي ، والحق يقال ، قصيدة متفردة في

إطار الشعر العربي الحديث كله • ونحن قد لا نوفق الى اختيار نموذج معين إذا ما أردنا لها تمثيلاً وافياً ومعبراً ، ولذا نحيل الى مجموعات الشعرية الثلاث التي صدرت حتى الآن ، وهي : « الوصول الى مدينة اين » و « الحياة قرب الاكروبول » و « الأول والتالي » ، أو نكتفي بالاحالة الى أولها التي تتميز على الآخرين بحيويتها ، وحرارتها الخاصة ، وقوة تدفقها •

وهكذا نستطيع القول ان كتابة الشعر المتحرر من الوزن ، ومنه قصيدة النثر ، كان جزءاً من المشروع الستيني ، وان سرغون بولص أول من وضع أساساً لقصيدة نثر عراقية حقيقية وجادة تنتمي الى الشعر بثقة وجدارة ، وتحفظ بمكانة ريادية عالية تقصر عنها جميع ما رافقها ، وما تلاها حتى الآن ، من محاولات •

فلقد قامت قصيدة سرغون بولص على فهم عميق لقصيدة النثر مصطلحاً ومفهوماً ، ولم تعش عيالاً على تلك المحاولات التي قدمها محمد الماغوط أو أنسي الحاج أو أدونيس ، ولا توكتأت على ما قدمه الأخيران من التنف النظرية المستقاة من كتاب « سوزان برنار » عن قصيدة النثر ، بل شقت طريقها بنفسها ، واتكتأت على وعي صاحبها وثقافته وأصالة شاعريته • وسيتابع صلاح فائق خطى سرغون ، وستصل محاولاته ذروتها في كتابه « تقاطعات وأحلام » • ولكن خطاه ستقصر عن خطى صاحبه ، وستعيش قصائده على ذاكرة تزداد نضوباً يوماً بعد يوم حتى تبلغ الجفاف •

لاحظ جبرا إبراهيم جبرا بدقة ان شعراء الستينيات
 « يعرضون عن الاسطورة .. ويؤثرون الرموز الشخصية » •
 وتساءل عما إذا كان ذلك « ردة فعل لاغراق الخمسينيات وأوائل
 الستينيات فيها » (١) •

ولاحظ د. محسن اطيّمش شيئاً من هذا في كتابه « دير
 الملاك » ورأى ان اعراض الشاعر الجديد عن الاسطورة يعود الى
 « ان التوجه مرة أخرى الى الرمز الاسطوري قد يوقعه في دائرة
 التقليد أو التكرار للعديد من النماذج المتداولة » (٢) •

ان ما لاحظته جبرا واطيّمش صحيح جداً ، والسبب الذي
 ذكره صحيح هو الآخر • فقد وجد الستينيون ان الخمسينيين
 استهلكوا الأساطير والرموز المعروفة حتى استنفدوها ، وبحشوا
 في بطون الكتب عن أساطير مغمورة حتى أدركوها ، فلم يدعوا
 لمن بعدهم شيئاً ذا بال •

لقد قرّ في أذهان الخمسينيين ان استخدام الرمز
 والاسطورة شرط لازم من شروط كتابة الشعر الحديث • ذلك
 انهم وجدوا أن شعراء العالم الكبار الذين اتخذوا منهم قدوة لهم
 (كإليوت وستويل) يكثرون من استخدام الاسطورة في كتاباتهم،
 ومنهم من أشاد بأهميتها وجدواها (كإليوت) وعدّها وسيلة

(١) راجع مقالته « حول شعر الستينيات في العراق » في مجلة
 الكلمة ، وفي كتابه « النار والجوهر » .

(٢) دير الملاك/ص ١٣٨ وكذلك ص ١٥٥ - ١٩٥٦ .

سيطرة وتنظيم وخصب و ثراء في بناء القصيدة • ولذلك أقبلوا عليها اقبالا مفرطاً حتى تحولت على أيديهم الى «مودة» ، وكانت هذه «المودة» تجد من يشجعهم عليها من النقاد الكبار كجبرا إبراهيم جبرا نفسه والدكتور إحسان عباس ، فذهبوا فيها الى أبعد مدى •

بل ان الستينيين أنفسهم قلدوا ، في بداياتهم ، الخمسينيين ، وحاولوا مجاراتهم ، وداروا معهم حول رموز وأساطير بعينها ، الأمر الذي أدى الى استنفادها ، بل الى تهرئها ، فأصبحت الأساطير حكايات معادة حد الرثاء ، وأصبحت الرموز مفردات عادية حد الابتذال • وهكذا لم يعد لعوليس وبنيلوب وسيزيف وديوجينوس وتموز وعشتار والمسيح والسندباد وأساطيرهم... الخ إلا أصداء باهتة ليس لها أية طاقة مهمة على التوليد والافتتاح •

لاحظ الستينيون ذلك وأحسوا به فأخذوا يعرضون عن الرموز والأساطير وراحوا يسلكون طريقاً أخرى •

ولكن قبل الحديث عن الطريق التي سلكها الستينيون أفلا ينبغي التعرف أولاً على الطريق التي سلكها الخمسينيون ؟

اعتقد السياب أنه « أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزاً »^(١) • وربما أراد السياب أن يقول انه أكثر من غني بها وأولاها اهتمامه وحقق انجازات ملموسة على صعيد استعمالها • ذلك ان استعمال الأسطورة لم يبدأ مع حركة

(١) لقاء مع السياب أجرته معه جريدة «صوت الجماهير» العراقية في عندها انصادر بتاريخ ٢٦ تشرين الاول ١٩٦٣ •

الرواد ، بل سبق ذلك بسنوات . ولعله بدأ عند بعض الرومانسيين العرب ، الذين تأثروا بالرومانسيين الأوربيين ، قبل غيرهم^(١) . بل ان نازك الملائكة رافقت السياب ، أو سبقتة ، في استعمال الأسطورة ، ولكن السياب يعد ، مع ذلك ، أهم شاعر عربي خمسيني استعملها وحقق إنجازات ملموسة في استعمالها .

على ان المهم هنا ليس تحديد من سبق الى استعمال الأسطورة ، بل بحث الكيفية التي استعملت بها في الشعر الخمسيني . ومن يستقرئ قصائد الشعراء الخمسينيين يجد ما يأتي من ظواهر على هذا الصعيد :

١- استعمال أسماء الأبطال الأسطوريين لأغراض التشبيه ، سواء عند السياب أم عند غيره من شعراء جيله . « فغالباً ما نقرأ في قصائدهم إشارات الى أبطال أسطوريين تأتي عابرة دون أن يكون لها وظيفة أكثر أهمية وإسهاماً في إغناء القصيدة وتطويرها ، لأنها ترد على شكل كناية أو تشبيه أو لمجرد التداعي »^(٢) . وكثيراً ما تأتي هذه الاشارات نائية ، ليس وراءها ضرورة تدعو إليها أو سبب غير التأثير بـ « المودة » وادعاء الثقافة . والأمثلة على ذلك كثيرة ومعروفة .

٢- تقديم الأسطورة في رواية خاصة . فقد لجأ بعض

(١) من المفيد الرجوع الى الفصل الثالث من كتاب « دير الملاك » ففيه دراسة قيمة عن الاسطورة والرمز في الشعر العراقي الحديث ، والفصل الاول من كتاب الدكتور عبدالرضا علي « الاسطورة في شعر السياب » .

(٢) دير الملاك/ص ١٢٥ .

الشعراء الى إعادة صياغة بعض الأساطير المغمورة وتقديمها في
هيئة حكاية لاستخلاص عبرة ما منها • ومن ذلك قصيدة « المعبد
الغريق » لبدر السياب ، وقصيدة « صلاة الأشباح » لنازك
الملائكة •

٣ استعمال الأسطورة للتعبير عن الواقع تعبيراً كنائياً •
وللسياب في ذلك نوعان من المحاولات • الأول : استخدام
الأساطير ورموزها لغرض كنائي ، ومنه قصيدة « سربروس في
بابل » • والثاني : نسج أسطورة جديدة من مواد أسطورية
جاهزة وجعل هذه الأسطورة كناية عن الواقع ، ومنه قصيدته
« مدينة بلا مطر » •

٤ - التماهي مع الأبطال التاريخيين والأسطوريين ، أي
تلبس شخصياتهم واتخاذها قناعاً للشاعر • ومن ذلك قصيدة
السياب « المسيح بعد الصلب » • على ان أكثر من استخدم التعبير
بالقناع هو عبدالوهاب البياتي ، ودواوينه حافلة بالأمثلة • غير
ان هذا جاء في مرحلة متأخرة نسبياً من مراحل الشعرية ، وبعد أن
رسخ استعمال الأسطورة والرمز والتعبير بالقناع ، وتحققت
إنجازات مهمة على صعيده •

٥ - صناعة شخصيات ومدن اسطورية من شخصيات ومدن
تاريخية واتخاذها رموزاً يعبر بها الشاعر عن آلامه ويبحث عن
أحلامه • وأكثر ما نجد هذا عند البياتي ، ونعني شخصيات مثل
« عائشة » ومدناً مثل « نيسابور » •

٦ - يلاحظ ان الخمسينيين ، بوجه عام ، قد سخروا

الأساطير والرموز والأقنعة للتعبير عن معتقداتهم الايديولوجية وآرائهم السياسية ، ونادراً ما شذوا عن ذلك . ولذلك اختاروا من الأساطير ما يدل على معاني العقم والموت والانبعاث من جديد (كأسطورة تموز مثلاً) ومن الرموز ما يدل على المعاناة والشهادة (كاليسوع ، والحلاج ، مثلاً) . بل انهم طوّعوا أساطير ورموزاً أخرى لخدمة هذا الهدف ، وغيره من الأهداف الايديولوجية والسياسية .

هذه هي أهم الأساليب التي استعملت فيها الأسطورة في شعر الرواد الخمسينيين . وقد نجد الى جانبها استعمالات أخرى تندّ عن هذه الأساليب في قليل أو كثير ، ولكنها لا تخرج عن إطارها العام ولا تنفرد بذاتها^(١) . فماذا عن الشعراء الستينيين ؟

(١٨)

لم يعرض الشعراء الستينيون عن استعمال الأساطير والرموز إلا بعد أن جربوا استعمالها بأنفسهم وأسهموا في استهلاكها . فمن يقرأ قصائدهم المبكرة يجد انهم استعملوا الكثير من الأساطير والرموز ، محاولين بذلك مجازاة الخمسينيين ومضاهاتهم . وربما قادهم الى ذلك شيوعها في الشعر العالمي ، ونجاح السياب في بعض قصائده التي استخدم فيها الأساطير ، واهتمام النقاد العرب

(١) استفدنا في تسجيل هذه الملاحظات من دراسة د. محسن الطيمش « الاسطورة والرمز » في كتابه « دير الملاك » ولكننا خالفناه في زوايا النظر .

بالشعر الذي يعنى بالأساطير والرموز اهتماماً غير عادي واعلاؤهم من شأنه (١) .

وقبل أن يعرض الستينيون عن استخدام الأساطير والرموز، شاع في أوساطهم في وقت مبكر جداً ، رأي يجبذ استعمال الأساطير والرموز العربية ، الى جانب الأساطير العراقية القديمة ، ويشجب استعمال الأساطير الاجنبية ، ومنها الأساطير الاغريقية . وقد كان وراء هذا الرأي دوافع موضوعية وأخرى ايديولوجية . ذلك ان الاساطير والرموز العربية هي أقرب الى ذاكرة العربي وتكوينه النفسي والثقافي ، وهي بعد هذا وذاك من موروثه القومي ومعاني رسالته الحضارية . فلماذا الاغتراب إذن ، ولماذا الاساطير والرموز الاغريقية والهندية والفارسية وغيرها من الأساطير الاجنبية ؟

وهكذا وجدنا خالد علي مصطفى يهرع الى محمد وعمر والحسين وخالد بن الوليد ، وينقب في قصص القرآن ، وفي الأمثال والحكم والأشعار والاساطير العربية ليستمد رموزه ، وكذلك فعل حميد سعيد ومالك المطلبي وآمال الزهاوي وسامي مهدي وسواهم ، فانبعث في قصائدهم نوح ويوسف وأبو ذر الغفاري وعمار بن ياسر وطارق بن زياد وزرقاء اليمامة ووضاح اليمن وديك الجن ولىلى الأخيلية وعنترة بن شداد ، وظهر في أشعارهم صعاليك العرب وأغربتهم وعيارو بغداد وشطّارها ،

(١) راجع ديوان العزاوي « سلاماً أيتها الموجة .. سلاماً أيها البحر » حيث عاد الى پوليسيس وبنيلوب والمسيح والصليب ويهوذا ومجوس الصحراء وغيرها .

وذلك كله قبل إندلاع الموجة الصوفية في الشعر العربي الحديث .
وربما كان السياب قد سبق الستينيين الى استعمال بعض
الأساطير والرموز التاريخية العربية ، كما في قصائده : في المغرب
العربي وارم ذات العماد ومدينة السندباد ، ولكنه لم يتخذ من
استعمالها نهجاً حدده بارادة وتصميم كما فعل الستينيون لغايات
ايدولوجية واضحة ، بل استعمالها في إطار التنويع وتجنب التكرار ،
وبعد أن استهلك الأساطير الاغريقية والعراقية وغيرها . لقد وجد
الستينيون ، أو نفر منهم في الأقل ، ان الاساطير والرموز العربية
أقرب الى التعبير عن همومهم واهتماماتهم من سواها ، فاتخذوا
منها أقنعة يتوارون خلفها ويستنطقون رمزياتها في قصائد محملة
برسائل ايدولوجية . ولذا كان اتجاههم هذا اتجاهاً مقصوداً ،
ترافقه انتقادات مستمرة يوجهونها الى الاتجاه الآخر .

وحين تأثر الستينيون بالموجة الصوفية القادمة إليهم من لبنان
(ادونيس) ومن مصر (صلاح عبدالصبور) ظهرت في قصائدهم
رموز تاريخية أخرى (كمنصور الحلاج ، والحسن البصري) ،
ولكن سرعان ما لاحظوا ان التكرار قد استنزف كل الأساطير
والرموز ، وان رموز التصوف لم تفتح للقصيدة سوى أفق ضيق ،
وهكذا تخلوا عنها جميعاً ، أو كادوا . وينبغي أن نذكر هنا ان
الستينيين لم يضاهوا الاستعمالات الصوفية الخمسينية ولم
يتفوقوا عليها ، بل أخفقوا في بعضها ، ووقفوا في بعضها الآخر ،
وهذا مما زادهم زهداً بها واعراضاً عنها .

وبهذا تخلص الشاعر الستيني من عبء ذلك المفهوم الذي

فرضه نقاد الخمسينيات وزينته شعراؤها ، وأعني المفهوم الذي يجعل من استعمال الأساطير والرموز شرطاً من شروط غنى القصيدة وتفجر شعريتها ، أو ما يشبه الشرط • ولم يلبث ان أصبح الشاعر الستيني حراً في استعمال الأساطير والرموز أو عدم استعمالها •

واذا كان التكرار والراثاة والاختفاق أول ما دعا الستينيين الى نقد استعمالات الاساطير والرموز ، فلم يمض وقت طويل حتى بدأ مفهوم جديد حول هذه المسألة بالتبلور ، عند بعضهم في الأقل • وخلاصة هذا المفهوم ان على الشاعر أن يخلق أساطيره الخاصة ويبنى رموزه ، بدل أن يتكئ على مادة اسطورية مستهلكة • وربما كان سامي مهدي من أوائل الستينيين الذين تلمسوا هذا المفهوم ، إن لم يكن أولهم •

(١٩)

بدأت محاولات سامي مهدي بالظهور منذ وقت مبكر ، ونشرت بواكيرها في ديوانه الاول « رماد الفجعة » غير ان نسبتها في هذا الديوان لم تزد عن ثلث قصائده • وكان الشاعر قبلها قد اتخذ من شخصية « أبي ذر الغفاري » قناعاً في إحدى قصائد الديوان ، فاستعملها استعمالاً كنائياً ، إلا انه أفرط في سرد تفاصيل من قصة أبي ذر حتى كاد القناع يطغى على الأصل • غير ان الأمر اختلف في المحاولات التي أعقبت هذه القصيدة. فقد سلكت هذه المحاولات ثلاثة أنماج :

أولها : صنع أسطورية القصيدة ورمزيتها من مادة اسطورية معروفة من دون الاشارة إليها وذكر مسمياتها •

وثانيها : صنع أسطورية القصيدة ورمزيتها من مادة أسطورية شائعة مع الانحراف بها عن دلالاتها المعروفة •

وثالثها : صنع أسطورية القصيدة ورمزيتها بانشاء مناخ أسطوري أو تاريخي حولها يجعل منها أسطورة جديدة •

ولتحقيق ذلك استعان سامي مهدي بالعنصر الحكائي واستخدم السرد لتنظيم الفوضى وبناء القصيدة •

فلو أخذنا قصيدة « البحر والأرض » مثلاً لوجدنا أن الشاعر يحكي لنا حكاية عن شخصية سندبادية ، تعود من رحلتها بغير ما عاد به السندباد • وعن طريق هذه الحكاية يوحد الشاعر بين الماضي والحاضر ، ويبلغ رسالة أخرى لا تبلغها حكاية السندباد ، وهكذا يضيف الشاعر الى هذه الحكاية ولا يعيد روايتها •

واذا كان الشاعر قد جاء على ذكر السندباد عرضاً في هذه القصيدة ، فهو يشير في قصيدة « الظمأ » الى كل من عنترة بن شداد والى ليلي الأخيلية ، من دون أن يأتي على ذكرهما • وهو يستخدم حكايتيهما على غير ما عرفتا به ، وينحرف بتفاصيلهما نحو وجهة أخرى ، بعد دمج هذه التفاصيل في النواة المولدة داخل القصيدة ونسيجها •

ولو أخذنا قصيدة « حكاية الخوف والرجوع » للاحظنا أن الشاعر يحكي لنا حكاية قصيرة عن فارس ذي ملامح أسطورية

يخوض معركة ويعود شلواً مدمى ، ويحاول ، عن طريق هذه الحكاية ، أن يرتفع بالواقع الى مستوى أسطوري ، لكي تكون رسالته أكثر خصوبة وأغنى شعرية •

أما في قصيدة « العودة الى الصحراء » فيقدم الشاعر حكاية أخرى ، ينقلنا فيها الى الصحراء العربية ، الى مناخها في العهد الأموي حيث تدور حكايات الشعراء العشاق وحبوباتهم ، من دون إشارة الى أحد منهم أو الى خبر معين من أخبارهم ، فيسبغ على المكان طابعاً أسطورياً ، ويحاول أن يوقظ في القارئ إحساساً يعود به الى تلك الفترة من التاريخ ، ليجعل من هذه الصحراء مهاداً لأشواق جديدة ورمزاً لها •

وأما في قصيدة « العبد والحجاب » ، فانه يستعمل مفردات اللغة الصوفية ، ولكن من دون أن يشير الى صوفي معين أو الى خبر من أخباره • فهو يكتفي بأن يقدم لنا إحدى مكابدات الاتحاد والحلول ، وينحرف بنتيجة هذه المكابدة عما يحققه فيها الصوفي حين يبلغ هدفه ، وكل ذلك ليلبغنا برسالته الخاصة •

بهذه المحاولات إذن أراد الشاعر أن يشق لنفسه طريقة أخرى في التعامل مع الأساطير والرموز • وهي ، في أية حال ، محاولات تجريبية مبكرة ، في وقت كان فيه غيره من الشعراء الستينيين ما يزالون يتعاملون مع الأساطير والرموز في إطار النماذج التي صنعها بدر السياب وسواه من شعراء جيله • وستكرر هذه المحاولات ، بأشكال أخرى ، في بعض قصائد ديوانه « أسفار الملك العاشق » و « أسفار جديدة » ، ستكرر في نماذج مثل

« النهر ما يزال عميقاً » و « السيد » و « طور ملونة »
و « خبر لديك الجن » وغيرها • وستكون هذه النماذج أكثر
تجريداً ، وأكثر بعداً عن الأساطير والرموز المعروفة ، وأقرب الى
خلق أساطير ورموز جديدة ، ولكنها أساطير ورموز شخصية •
غير ان ديوان « الزوال » سيشهد نماذج أخرى ، منها
مجموعة القصائد التي نشرت تحت عنوان « من ألواح سومر » •
وهي قصائد تشكل بمجموعها قصيدة واحدة مؤلفة من عدة
مقاطع ، لكل مقطع منها عنوانه الخاص • وتنطلق هذه القصيدة
من رؤية حضارية شاملة ، وتتخذ من السومريين معبراً لهذه
الرؤية ، وذلك بصفتهن بناة الحضارة الأولى ومركز الأرض في
طفولتها •

وغاية القصيدة ، إن كانت للقصائد غايات محددة ، تبليغ
رسالة تحمل رؤية ما عن مسيرة الحضارة الانسانية ، وتعتمد على
تحميل ألواحها ما لم يصلنا في ألواح السومريين ، أي على ما قاله
السومريون ولم يصلنا ، أو ما ظل مضمرأ في صدورهم ولم
يقولوه • وبذلك لا تعود صلة هذه القصيدة بالواقع صلة ضيقة ،
كما هو الحال في قصائد السياب ، بل صلة رحبة واسعة • أي ان
الواقع الموازي لواقع القصيدة ليس واقعاً عراقياً فحسب ، بل هو
واقع حضاري كوني • ولذلك لم يرد الشاعر أن تكتسب مسمياتها
صفة محددة ، بل صفة إنسانية مطلقة • فالأسلاف هنا هم أسلاف
الانسان في كل مكان ، وأريدو هنا هي أصل الحضارة برمتها ،
ودلون هي الفردوس بطوله وعرضه ، والطوفان هو أية كارثة

كونية تهدد مصير الانسانية •

إننا لسنا بصدد تقديم حكم معياري عن هذه القصيدة ، بل بصدد الحديث عن طموحها ، وطموحها هو الاشارة الى أخطاء المسيرة الانسانية منذ بدايتها الأولى • انها محاولة للبحث عن مكانم الأخطاء ، محاولة للبحث عن الأخطاء الاولى ، وهي غير « الخطيئة الأولى » في الرؤية المسيحية • ورب سائل يسأل : هل نجحت القصيدة في تجسيد هذا الطموح ؟

إن هذا يتطلب ، من دون شك ، أن تكون نواتها المولدة من القوة بحيث تبتلع ما رسخه شعراء آخرون في أذهان القراء عن استعمال الأساطير السومرية ، نعني استعمالها بصفتها معادلاً لواقع العراق السياسي ، أو رمزاً له ، أو قناعاً يقنّع به • ولذا ترك هذا الحكم المعياري لغيرنا ، ونكتفي بما قلنا هنا عن طموحها •

ولكن المهم هنا هو المحاولة ، محاولة الانحراف عن الطريقة الخمسينية في استعمال الاساطير السومرية ، أي استعمالها في غير ما عهد في الاستعمالات الشائعة ، والحديث بلسان « الواح سومرية » لم يعثر عليها المنقبون الآثاريون ، ولم تضمها أجنحة المتاحف وخزاناتها ، وهذا يعني خلق رؤى موازية للرؤى السومرية بما يفضي الى صناعة أساطير أخرى •

سيعود الشاعر الى مثل هذه المحاولة في قصيدة من قصائد ديوانه « بريد القارات » هي قصيدة « الصرخة » التي يقدم فيها رواية ما عن موت گلگامش •

على ان ديوان « سعادة عوليس » سيضم محاولات جديدة
لعلها أكثر نضجاً من المحاولات السابقة في صناعة أسطوريتها
ورمزيتها •

فثمة أربع محاولات استعملت فيها المادة الاسطورية الشائعة
هي : « حين تعلمنا الأسماء » و « سعادة عوليس » و « مدينة
النمل » و « موت السندباد » ، وثمة محاولتان لصناعة الأسطورة
بخلق مناخ أسطوري هما : « الغيمة الشهباء » و « الهيكل
المهجور » •

في « موت السندباد » يستعمل الشاعر حكاية السندباد
المعروفة ولكن لا كما نقلتها المدونات ، بل كما يمكن أن تكون
عليه في أحد الاحتمالات • وهذا الاحتمال هو أن يكون هناك من
يستخف بالرحالة العائد بثروته التي اجتناها وحكاياته التي
يرووها ، فلا يرى فيه سندباداً حقيقياً ، بل إنساناً عادياً • فالسندباد
الحقيقي هو المغامر الذي لا يتوقف عن الرحيل ، ولا يركن الى
ثروة جمعها ، أو راحة ينشدها ، بل يواصل مغامرته حتى النهاية
كيفما تكون • وهكذا لا يعيد الشاعر علينا رواية حكاية السندباد
المعروفة ، بل يروي لنا حكاية سندباد آخر في أسطورة أخرى لم
تسجلها المدونات •

أما « مدينة النمل » في القصيدة التي تحمل هذا العنوان
ففيها شيء من « إرم ذات العماد » ومن سائر المدن الاسطورية ،
ولكنها ليست أيّاً منها • انها مدينة أخرى تماماً ، سيلتقط

عبدالوهاب البياتي صورتها في ما بعد وسيضعها في قصيدة «بستان عائشة» في الديوان الذي يحمل هذا الاسم ، وسيضفي عليها دلالة مدينة الوهم التقليدية ، بينما تظل « مدينة النمل » مدينة أرضية، مدينة يمشي فيها الناس ، ويصارعون فيغلبون ويغلبون ، ولكنهم يواصلون حياتهم فيها كالنمل في الدغل العظيم .

ان مدينة النمل ، إذن ، ليست كمدينة « إرم » ولا كسائر المدن الاسطورية ، وان حملت بعض ملامحها ، انها كهذه المدن بمقدار ما يعز اكتشافها على قصّادها ، ولكنهم حين يكتشفونها يجدون انها المدينة التي بنوها هم بأنفسهم ، وأقاموا على أرضها . وهكذا تنحرف أسطورة القصيدة بدلالاتها عن دلالة الاسطورة الشائعة .

والى المذهب نفسه تذهب قصيدة « سعادة عوليس » في استعمال الاسطورة . فاسطورة « عوليس » المعروفة اسطورة مستهلكة ، مستنفدة ، لكثرة ما استعملت في الاعمال الابداعية المختلفة ، لاسيما الاعمال الشعرية والقصصية . ولكن سامي مهدي استعملها استعمالاً مختلفاً عن كل ما سبقه . فقد سحب الثيمة الاسطورية الشائعة الى أرض الواقع ، وزاوج بينها وبين ثيمة رواية جيمس جويس الشهيرة « عوليس » ، ولكنه انحرف بتفاصيلها ، وأدخل عليها تفاصيل أخرى معكوسة من قصيدة ت.س. إليوت « الأرض الخراب » ، وكل ذلك ليعطينا دلالة تختلف عما تعطيه الأعمال الأخرى كلها .

ان عوليس سامي مهدي جندي مقاتل عاد الى مدينته وبيته

وزوجته في اجازة ، وخرج هو وزوجته في الصباح لتذهب الى عملها ، ويذهب هو في جولة في المدينة ، بعد فطور سعيد . وخلال هذه الجولة يرى ويتفحص ، ويعلق على ما يرى ويتفحص ، بروح رضية محبة مرحية ، وحين يعود من جولته تتداعى الى ذهنه تفاصيل من حياته العائلية ، زوجته التي تعد الغداء وتنتظر قدومه لتبشره بأنها حامل ، وتقدم له هدية ، بلوثر حاكنه بيديها من دون أن تخبره .

ان عوليس هذا هو غير عوليس الاوديسة ، فهو شاب في عنفوان شبابه ، وهو جَوَّاب يعرف طريقه ، وهو غير « بلوم » جويس ، فهو مزهو بنفسه ، مطمئن الى حياته العائلية . وهو أيضاً غير بطل قصيدة إليوت ، مرح متفائل يشعر بالمحبة الحقيقية والألفة . أما بنيلوب فهي شابة لا ينافسه عليها أحد كبنيلوب الاوديسة ، وهي محبة وفيه وربة بيت نشيطة عكس « موللي بلوم » ، ثم انها جميلة ، غفيفة ، حيوية ، خصبة ، ولود ، وليست كنساء إليوت المتعهرات المتهدمات . وأما مدينة عوليس فهي ليست ايتاكا المناورات والدسائس ، ولا دبلن أوائل القرن العشرين ، ولا لندن الأرض الخراب . انها مدينة أخرى ، شابة حيوية ، محاربة ، حديثة ، وحياتها حياة مختلفة . وهكذا تنحرف القصيدة بدلالاتها عن كل الاعمال التي سبقتها وتصنع رمزيتها الخاصة بنفسها .

وتذهب قصيدة « حين تعلمنا الأسماء » في استعمال الاسطورة مذهباً مختلفاً عن ذلك الذي ذهبت إليه القصائر المأر ذكرها .

فهي لم تنطو على مادة اسطورية محددة ، ولكنها استلهمت أساطير
لخليقة المعروفة كلها ، ممزوجة غير منفصلة ، لتصنع اسطورتها
لخاصة ورمزيتها . وهذا المزج في المادة الاسطورية مقصود لا عطاء
دلالة شمولية . فحكاية أسطورة القصيدة هي حكاية آدم وحواء
في كل مكان ، حكاية الانسان البريء الذي يخلق في مناخ طقسي
سحري ، ويعيش لذة الحب كما يعيشها أهل الفرديس ، ثم
سرعان ما يطغى عليه حكم العادة ، ويتسرب إليه الملل ، ويتحول
الى حصان حديدي يركض ويركض حتى يتفكك وتتناثر أجزاؤه .
انها إذن اسطورة جديدة من أساطير الخليقة ، وإن صنعت
من مادة أسطورية معروفة . وجدها ليست في كونها مزيجاً من
كل أساطير الخليقة المعروفة فقط ، بل في ما تعطيه من دلالة جديدة
تتعلق بمحنة الانسان . وقد تعمد الشاعر هنا ألا يقتبس من تلك
الأساطير اقتباسات محددة ، وألا يعتمد على إشارات مباشرة إليها
تأكيداً لجدة الأسطورة التي صنعها . وسينهج الشاعر هذا النهج
في قصيدة أخرى ضمّنها ديوانه « بريد القارات » ونعني
قصيدة « حاشية الأرض » حيث سيستعمل الشاعر مادة أساطير
الطوفان ، وأساطير الجحيم ، في صنع اسطورة جديدة محملة
بدلالة جديدة هي الأخرى .

ولكن الشاعر صنع اسطورة جديدة كلياً من مادة هي من
صنعه في قصيدة « الغيمة الشباء » . فقارئ هذه القصيدة يجد
فيها مناخاً أسطورياً لم يستفد من أية مادة أسطورية ، معروفة
كانت أم مغمورة ، بل هو انشأ اسطورته إنشاءً وحملها الدلالة

التي يريد • ربما يحس القارئ بأن في القصيدة شيئاً من حكايات ألف ليلة وليلة ، أو حكايات الصيادين والأمراء التي تروها الجدات ، ولكن هذا لن يكون سوى إحساس كاذب • فلقد تعمد الشاعر أن ينشئ مثل هذا المناخ لإيهام القارئ وإيقاعه في مناخ أسطوري من دون الاستعانة بأية مادة أسطورية أو تاريخية •

يعيد الشاعر هذه التجربة في قصيدة « الهيكل المهجور » فيصنع أسطورة أخرى ، لم يستفد في صنعها من أية أسطورة ، أو حكاية ، أو غيرها • إذ هو يصنع حكايته الخاصة ، ويرسم لها مناخاً طقوسياً يضيف عليها الطابع الأسطوري • انها حكاية عشرة رجال يرحلون في منطقة جديدة يطاردون فيها دباً، فيكتشف بعضهم انهم قد زادوا واحداً لا يعرفون من هو ولا يستطيعون تعيينه ، ولكنه يظل قريباً منهم ، يصاحبهم في رحلتهم حتى يتوارى في هيكل ناء مهجور ، أما هم فلا يوفقون في اصطياد الدب ولا يهتدون الى طريق الهيكل ، ويبقون حائرين قلقين في مملكة الجليد •

هذه هي الحكاية التي يصنعها الشاعر ، ولكنه يقدمها من خلال حوار يدور بين العشرة الرجال المعزولين البعيدين عن كل ما يمت للحضارة بصلة • وقد يبدو عليهم في بعض اللحظات قرب من « أهل الكهف » ولكنهم ليسوا كذلك لا في إطار الحكاية ولا في إطار الدلالة •

خلاصة القول ان سامي مهدي كان أحد الشعراء الستينيين الذين سعوا الى خلق أساطيرهم الخاصة ورموزهم ، وقدم محاولات متنوعة في ذلك ، بغض النظر عن قيمتها الفنية •

ولعل حسب الشيخ جعفر يوازي سامي مهدي في عدد القصائد التي استعمل فيها الأساطير والرموز ، ولكن كلاً منهما سلك طريقاً مختلفاً لا يتشابه مع الآخر إلا في حدود ضيقة .
ومن هنا يجدر انتباهه مثلاً آخر في هذا المجال .

ويلاحظ ان حسب الشيخ جعفر قد سلك في استعمال الاساطير والرموز ثلاثة أنهاج مختلفة :

أولها : الاستعمال العادي الذي درج في الخمسينيات، ونعني استعمال الأسماء الأسطورية والتاريخية لأغراض التشبيه ، كما في قصائد « الغيمة العاشقة » و « جذور الريح » من قصائده المبكرة، و « هبوط اورفي » و « آخر مجانين ليلي » و « زيارة السيدة السومرية » و « السيدة السومرية في صالة الاستراحة » من قصائده التالية .

ومن أهم ما يلاحظ هنا ان حسباً نبدأ أغلب الرموز التي تداولها الخمسينيون . فباستثناء « انا » السومرية ، لجأ حسب الى رموز أقل شيوعاً ، رموز مثل : تيرسياس ، وارفيوس ، وفيدرا ، واوفيليا ، وديزدمونة ، وأبو ثؤاس ، وجنان ، وما الى ذلك ، وأغلبها رموز مستقاة من أعمال أدبية معروفة .

وثانيها : استعمال الأسماء الأسطورية والتاريخية أقنعة للشاعر أو لشخصياته الشعرية ، كما في قصيدة « الملكة والمتسول » و « هبوط أبي ثؤاس » .

وثالثها : استعمال أفكار الأقاصيص والحكايات القديمة

والشعبية واحداً للتعبير عن أفكار معاصرة ، كما في ديوانه
« أعمدة سمرقند » •

لا نجد بنا حاجة الى التوقف عند النهج الأول ، لأنه نهج معروف ، وقد سبقت الإشارة إليه عند الحديث عن الأساليب التي اتبعها الخمسينيون في استعمال الأساطير والرموز • ولذا سنكتفي بالتوقف قليلاً عن النهجين الآخرين ، ونبدأ بأولهما •

حسب الشيخ جعفر مهموم ، كعبد الوهاب البياتي ، بالبحث عن امرأة غائبة ، قد تكون امرأة بعينها ، أو طيف امرأة ، ولكنها تحل في نساء عديدات ، فيسميها الشاعر بأكثر من اسم ويصفها بأكثر من صفة • فإذا كان البياتي يسمي امرأته : عائشة مرة ، وعشتار مرة أخرى ، ولارا مرة ثالثة ، واوفيليا مرة رابعة ، فإن حسباً يفعل الشيء نفسه •

ربما لم تكن امرأة حسب في البداية إلا نساء كثيرات عرفهن في العراق ، أو في شبابه المبكر في الاتحاد السوفيتي ، وربما كانت أسماؤهن حقيقية أكثر منها وهمية ، ربما كن النساء اللواتي تحدث عنها ، أو عن بعضهن ، في كتابه « رماد الدرويش » ، ولكن سعاد ونوال وابتهاج وتيتيانا وناتاشا وسيفتلا وامي واوديت وسومين سيتحدثن في ما بعد في امرأة واحدة ، نالها مرة ، أو لم ينلها على الإطلاق ، غير انها تضيع من بين يديه في الحاليتين ، لتصبح في ما بعد رمزاً لجمال أزلي لا ينال ، ونموذجاً لحب ضائع قبل أن يرتوي منه ، وظل أبدأ في عطش إليه •

هل تشبه امرأة حسب الشيخ جعفر عائشة البياتي في شيء ؟

انها ، من دون شك ، تشبهها من جميع الوجوه ، لولا ان عائشة البياتي أقوى رمزية ، من حيث كونها أكثر تجريداً وأبعد أفقاً .

ليس معنى ذلك ان حساباً تأثر بالبياتي ، أو أخذ منه هذا الرمز ، بل لعل العكس هو الذي حصل ، لعل البياتي هو الذي اتبته الى هذه المرأة التي كان حسب يبحث عنها منذ ديوانه « نخلة الله » ونحا بها شيئاً فشيئاً نحو التجريد . ولكنه ، وهو الذكي البارع في التقاط التمايزات الشعراء الآخرين وتجييرها لحسابه ، عاد الى تراثه الشخصي ، فوجد « عائشة » تنتظره في مسرحية « محاكمة في نيسابور » ، وعند ذاك بعث فيها الحياة من جديد ، واتخذها رمزاً للمحوبة الغائبة .

ولسنا هنا بصدد تثبيت « أسبقية » ما لأحد الشعارين ، ولكننا بصدد « المقارنة » بين رمزين متشابهين . فاذا كانت عائشة البياتي ستغدو رمزاً لحب شمولي واسع الدلالة ، فان امرأة حسب ستغدو في قصيدة « الملكة والمتسول » دون غيرها رمزاً للجمال الأزلي الذي يبحث عنه الشاعر ولا يدركه إلا طيفاً شارداً في حلم . في « الملكة والمتسول » وهي واحدة من أنضج قصائد حسب وأغناها بالدلالة ، يستعمل الشاعر عدة أسماء من أجل أن يصنع رمزيتهما . فالشاعر هو فيدياس النحات الاغريقي الذي يحاول الامساك بالجمال الأزلي ، وهو أبو ثؤاس الذي يبحث عن النشوة الأزلية . وتطمح القصيدة الى تحقيق اتحاد أزلي بين هذا الجمال وهذه النشوة من خلال اتحاد شخصية أبي ثؤاس

بشخصية فيدياس • وأما امرأة الشاعر فهي « فيدرا » بجمالها التراجيدي الفاجع ، وهي « اوفيليا » بجنونها وبراءتها ، وهي « جوليت » المندفعة الجريئة ، وأخيراً هي « إانا » التي يكتمل فيها هذا التكوين الجمالي والأخلاقي^(١) • وهذه أول مرة يفلح فيها الشاعر في هذه القصيدة بالذات ، في تحويل المرأة التي يجدها في الواقع ، ويطمح في الصعود الى مراقي جمالها ، الى رمز مجرد للجمال النقي النظيف • فابتهال (امرأة الواقع) هي هاهنا كل النساء اللواتي أحبهن الشاعر ، أو أعجب بهن ، أو عاشرن، وهي ليست أياً منهن في الوقت نفسه • كانت تلك النسوة رغبات عابرة ، ونزوات سريعة ، أما هذه فهي « الملكة » التي تأخذ من كل واحدة منهن خير ما فيها ، وتبقى فوق عرشها السامي الذي لا يرقى إليه إلا بتصوف المتعبد وتعبد المتصوف •

إن هذه القصيدة فريدة حقاً في شعر حسب الشيخ جعفر ، وهي أغنى دلالة من كل ما سواها من قصائده • فقد جمع فيها الشاعر كل حبه للمرأة ، وكل ولعه بجمالها ، وسخر لها كل طاقته الشعرية وزخمه الروحي ، وكل خبرته في كتابة هذا النوع من القصائد ليعطينا هذه القصيدة الفريدة •

ورب تساؤل يبرز هنا حول ما إذا كان حسب قده تأثر، بقدر أو بآخر ، برمزية الشاعر الروسي الكسندر بلوك وتوقه الصوفي الى « السيدة الرائعة » وابتهالاته في هياكل « الاثوية الأبدية » •

(١) راجع ايضاحات الشاعر عن هذه القصيدة في هوامش ديوانه « الطائر الخشبي » •

وهذا التساؤل مشروع ، فحسب قد ترجم الكسندر بلوك من الروسية الى العربية ، وتعرف على الينايع التي استقى منها رمزيته وصوفيته ، وقرأ ما كتبه النقاد الروس عنه ليكتب مقدمة المختارات التي ترجمها له ، وكل من يقرأ هذه المقدمة ، لا بد أن يخامرهُ شعور بأن حسباً كان يتحدث عن رمزيته وصوفيته بقدر حديثه عن رمزية بلوك وصوفيته . ولكن هذا التأثير ، إن وجد ، فهو ليس بالتأثر السطحي السهل ، بل هو ذلك اللقاء الروحي العميق بين شاعرين من لغتين مختلفتين^(١) .

على ان قصيدة « هبوط ابي ثؤاس » تعطينا مثلاً ناضجاً آخر على استعمال حسب للأساطير والرموز . لقد استعمل أبو ثؤاس ، حسب الشيخ جعفر ، حكاية أبي ثؤاس ، الحسن بن هانيء ، مع حبيبة صباه « جنان » الجارية ليعطينا هذه القصيدة . إن هذه الحكاية ، كما هو معروف ، أقرب الى الاسطورة منها الى حكاية يرويها الرواة . فجنان هذه ليست مجرد جارية من الجواري ، بل هي حب أبي ثؤاس العميق الموجه ، حبه الذي لم تطفئ الأيام جذوته ولا محته من قلبه سائر النساء . ويبدو طيفها في شعره ، وفي أخباره ، كطيف من أطياف الآلهة الأسطورية ، بل هي أسطورة حقاً ، وهنا يحاول حسب الشيخ جعفر أن يعيد كتابة هذه الأسطورة ، ويقدم لنا ذلك الحب المنيع المتمنع بدلاً من أن يصنع لنا أسطورة جديدة . وهو إذ يفعل ذلك ، يعمق

(١) لاحظ مقدمة كتاب « الكساندر بلوك - قصائد مختارة » ترجمها عن الروسية : حسب الشيخ جعفر / ص ٦-٩ .

إحساسنا بها وتفاعلنا معها ، ولكنه يحرمانا من أن نرى من وراء
الحسن بن هانىء حسب الشيخ جعفر • فليس للقناع هنا قدر من
الشفافية يضعنا إزاء قصة حب معاصرة تحل فيها جنان محل جنان،
وأبو ثؤاس محل أبي ثؤاس ، بل نحن إزاء محاولة ترقى بحكاية
جنان الجارية الى مستوى الأسطورة ، وتضعها في موازاة حكايات
أخرى ارتقى بها الرواة والخباريون العرب الى هذا المستوى ،
ونعني : حكاية قيس ليلي ، وحكاية جميل بثينة ، وحكاية وضاح
اليمن وأشباهاها •

إن هذه القصيدة فريدة ، هي الأخرى ، في شعر حسب
الشيخ جعفر وواحدة من أنضج قصائده •

ويحاول حسب الشيخ جعفر أن يقدم تجربة أخرى تختلف
عن تلك التي قدمها في دواوينه الأربعة الاولى ، فيختار لهذه
التجربة شكلاً مختلفاً ، وهو شكل حكاية يقترب فيه من حكايات
كليلة ودمنة ، ويتخذ من الحيوانات والبشر أبطالاً له • انها نوع
من الليغورات Allegorie • ولكن بدلاً من أن تنقله التجربة
الجديدة الى أفق أكثر تحراً من تجربته السابقة ، تلزم الشاعر
هنا ، بل يلزم الشاعر نفسه ، بأسلوب نظمي هو أسلوب السونيتا
الشكسيرية •

ويتخذ الشاعر في هذه التجربة مقعد الراوي ، فيروي لنا
حكايات يقدم في كل منها حكمة خاصة • فالشاعر هنا حكيم ،
به حاجة خاصة ، شخصية ، الى الافضاء بحكمته • انه « بيدبا »
آخر ولكن بدون « دبشليم » •

هناك من عاب على الشاعر اتخاذ هذا الشكل من الكتابة الشعرية ، واعتبره ردة فنية ، وهذا خطأ مبدئي في رأينا ، بغض النظر عن أي حكم معياري على هذه التجربة . فالمبدأ في رأينا حرية الشاعر في اختيار الشكل الذي يريده لتجربته . إذ ما دام قد تحرر قبل ذلك من قوانين النظم التقليدية، أصبح من حقه أن يعود إليها إن اقتضت ذلك قصيدته . ولعل الشاعر هنا قد اختار ما يراه شكلاً مناسباً للتعبير عن تجربته العقلية والروحية ، تماماً مثلما فعل الشاعر الفرنسي « جاك ريدا » حين أصدر ديواناً يضم سبع عشرة قصيدة موزونة مقفاة ، وهو الذي عرف بكونه شاعراً نصوصياً . ولذا يصبح المهم هنا مدى نجاحه في التعبير عن تجربته بالشكل الذي اختاره لها ، وليس بافتراض شكل مسبق لها يقترحه الآخرون .

على ان محاولة حسب هذه تذكرنا بمحاولة استلهمت هي الأخرى حكايات « كليلة ودمنة » قدمها الشاعر « محمد الفيتوري » في السبعينيات ، ولكن محاولة حسب تختلف عنها في سعة أفقها وتعدد وسائلها . فحسب يطل هنا على كل أفق ، ويستعمل كل ما وصل اليه من الحكايات العربية والأجنبية ، ويقدم في كل « سونيتا » حكاية من حكاياته ، وفي كل حكاية « حكمة » من حكمه .

مع ذلك ينبغي الاعتراف بأن الشكل الذي اختاره هنا قد ضيق نطاق حركته ، وحد من حريته ، وأرضخه ، بدرجة أو بأخرى ، لقوانين النظم . ولكن يبقى للتجربة العقلية والروحية في

هذه المحاولة معيار آخر ، ويبقى ان الشاعر قدم محاولة جديدة
ومختلفة في استعمال الأساطير والرموز والحكايات ، وانه صنع ،
في النهاية ، حكاياته الخاصة •

(٢٢)

إذا استثنينا سامي مهدي وحسب الشيخ جعفر واستعمالتهما
للأساطير والرموز والأقنعة ، فأننا لا نجد في الشعر الستيني إلا
إعراضاً يكاد يكون كلياً عنها • ففاضل العزاوي لم يعد يستعملها
إلا في إشارات نادرة تدخل في نطاق الاستعمالات العادية الاولى •
وخالد علي مصطفى لم يعد يستعملها إلا في إشارات خفية أحياناً
ومعلنة أحياناً أخرى ، ولكنها تظل في الحالين اشارات عابرة •
وكذلك فعل سرغون بولص وحيد سعيد ومالك المطلبي
وغيرهم • أما عبدالأمير معة فهو لم يستعمل الأساطير والرموز
والأقنعة على الاطلاق ، وهناك كثيرون فعلوا مثل ما فعل •

ولكي لا نكتفي بهذه التعميمات نشير الى محاولة خالد علي
مصطفى في استعمال « خولة الحمدانية » قناعاً لفلسطين في قصيدة
عنوانها « خطاب الى خولة الحمدانية » ، والى استعمال آمال
الزهاوي اسم « قس بن ساعدة » قناعاً للشاعرة في قصيدة عنوانها
« يقول قس بن ساعدة » • ولكن هاتين المحاولتين لا تدخلان في
نطاق استعمال الاساطير والرموز في رأينا ، ولا في نطاق استعمال
الأقنعة على نحو ما بلغت لعبة الأقنعة من نضج • ذلك ان الشاعر
لا يفلح في نقل قارئه الى مناخ اسطوري ، أو تاريخي ، يساعد على

تكوين رمزية خاصة بقصيدته ، بل يكتفي ببلاغ رسالة مستسرة حيناً ومعلنة حيناً آخر . ويمكن أن يقال مثل هذا عن ديوان فاضل العزاوي « الشجرة الشرقية » ، فقد توحى إليك هذه التسمية بعلاقة ما بينها وبين إحدى الآيات القرآنية ، أو بينها وبين أحد دواوين الشاعر الألماني « غوته » ، ولعل العزاوي قد قصد الى مثل هذا الإيحاء ، ولكن متون قصائد الديوان تتجه وجهة أخرى .

من هنا يصح تعميم القول بأن الشعراء الستينيين أعرضوا عن استعمال الأساطير والرموز . فإذا كنا لا نجد في قصائد أغلبهم سوى إشارات نادرة وعابرة إليها ، فإن سامي مهدي لم يستعملها إلا في عدد محدود جداً من قصائده ، أما حسب الشيخ جعفر فلم يولها قدراً من اهتمامه يوازي القدر الذي أولاه شاعر خمسيني كالسياب أو البياتي ، حتى لو لم نستثن من هذا ديوانه « أعمدة سمرقند » .

لقد أغرى الشاعر الستيني ذلك الصوت النبوي الذي وجده في نفسه فأعرض عن الأبنية الأسطورية والرمزية التي تحجب هذا الصوت من الانطلاق بذاته ، لاسيما بعد أن تفشى استعمال تلك الأبنية في الخمسينات حتى رثت وأورثت الشاعر الجديد النفور والملل . وشيئاً فشيئاً ، بلور مفهوماً جديداً حول هذه المسألة مفاده : ان على الشاعر أن يصنع أساطيره الخاصة بدلاً من الاتكاء على مادة اسطورية مستهلكة . ولذا أخذ يصرخ بصوته النبوي شاكاً ، وغاضباً ، ومنذراً ، ورافضاً ، وهاجياً ، كما لو كان نبياً

من أنبياء «العهد القديم» ، ولكنه لا يدعي لنفسه امتلاك الحقيقة ولا يقبل من غيره مثل هذا الادعاء • وكانت تلك هي أسطورته •

ربما كان بعض الستينيين قد اطلع على الأفكار السورالية الخاصة بصنع الأسطورة ، ولكنهم لم يتح لهم يومئذ الاطلاع على الكيفية التي حاول بها السوراليون صنع أساطيرهم الخاصة وميثولوجياتهم • فهم قرأوا تنقلاً هنا وهناك ، ولكنهم لم يتعرفوا على أسطورة « الساحرة » في « نادجا » بريتون ، ولا على ميثولوجيا « الحب الجنوبي » التي صنعها ، وشاركه في صنعها والتنظير لها رفاقه ، (ييريه مثلاً) •

ولربما نجح حسب الشيخ جعفر في صنع ميثولوجيا للحب خاصة به في دواوينه الأربعة الأولى ، ولكنها تختلف عن تلك التي صنعها السوراليون • ويمكننا القول بوجه عام ان الشعراء الستينيين حاولوا صنع أساطيرهم بطريقتهم الخاصة ، فحاولوا التأليف بين مواد اسطورية أو تاريخية ووضعها في نسيج جديد ، أو خلق أسطورة من خيالهم المشبع أصلاً بكل الأساطير والحكايات المعروفة • ولم يخالف الستينيون الخمسينيين بهذا وحده ، بل خالفوهم أيضاً في الغاية من استعمال الأساطير والرموز • فلم يعد استعمالها من قبلهم مكرساً لخدمة غاية سياسية ، بل من أجل معالجة هموم ذات طابع وجودي وانساني شامل ، تكرر الشعر لمجالة المعرفي المستقل ، ولا تنقله الى مجال معرفي آخر هو: السياسة •

فخلص مما تقدم الى ان الستينيين قد حققوا تحولا ملموساً في الشعر العراقي على المستويين المفهومي والشعري ، وهذا ما يسوغ اعتبارهم جيلاً شعرياً جديداً . ولو حاولنا تلخيص أهم علامات هذا التحول لوجدناها كالآتي :

١- النظر الى العالم نظرة مختلفة عن تلك التي يجدها المرء في شعر الخمسينيات . فقد كانت النظرة الخمسينية ، كما بدت للستينيين في الأقل ، نظرة يقينية ، مطمئنة ، جامدة ، جاهزة الأجوبة ، جاهزة الحلول ، للحقيقة فيها وجه واحد ، وليس ثمة ما يدعو الى الحيرة والقلق والشك . أما النظرة الستينية ، ومن دون البحث عن الأسباب ، فكانت عكس ذلك . كانت نظرة حيرة وقلق ، وشك ، وضرب في المجهول . وكان الشاعر يشعر بأنه يقف بمفرده إزاء العالم ، وليس لديه من سلاح وزاد سوى قصيدته ، ويبحث عن الحقيقة فيجد لها وجوهاً عديدة ومسالك عديدة ، وكان هذا مما يزيده حيرة وقلقاً .

٢- العودة بالشعر الى العالم الداخلي ، بعد أن ساح طويلاً في العالم الخارجي . ويعني ذلك في ما يعنيه العودة بالشعر الى حقله المعرفي الخاص ، بعد أن سخر طويلاً لخدمة حقل معرفي آخر هو السياسة .

ليس معنى ذلك ان الشاعر الستيني كان بعيداً عن السياسة ، بل لعله كان في صميمها ، غير انها لم تعد ، بالنسبة اليه ، مسألة خارجية ، بل مسألة داخلية ترقى الى مستوى المسائل الوجودية ،

ولم يعد الشعر نظم « ثيمات سياسية » ، بل استخراج ما هو شعري من هذه « الثيمات » .

٣ - الكتابة بلغة جديدة ، أي الكتابة بلغة استعارية ، غير اللغة السياقية التي درج على الكتابة بها الشعراء الخمسينيون ، فهي لغة ذات موقف جديد من القوانين النحوية والدلالية . فلم يعد الشاعر يعول على التشبيهات ، بل على الاستعارات والكنايات وهو إذ يفعل ذلك لا يحرص على استدعاء غائب استعاراته وكناياته ، ولا يخضع للواضح والمألوف والمعقول ، بل يطلق العنان للغته تمارس حريتها في خرق القوانين النحوية والدلالية ، وبذلك لم تعد العلاقة بين دال استعارته ومدلولها علاقة مطابقة ، بل علاقة منافرة في الغالب .

٤ - لم يخضع الشاعر الستيني لقواعد النظم ، بل تمرد عليها ، فراح يخرق قواعد « علم العروض » ويتمرد عليها . وقد بدأ بذلك بداية جزئية ، ثم اتسعت هذه الخروقات ، حتى بلغت مستوى التحرر من الاوزان والقوافي تحراً كلياً . وفي أثناء ذلك قدم الشاعر الستيني انجازين بارزين هما : القصيدة المدورة وقصيدة النثر . وبذلك تقدمت حرية الشاعر الستيني على أية قوانين مسبقة ، فأصبح له حرية أن يختار بين أن يكتب شعراً موزوناً أو يكتب شعراً غير موزون ، وان يستعمل القافية في قصيدته أو لا يستعملها .

٥ - سعى الشاعر الستيني الى أن يخلق أسطوره الخاصة بدلاً من الاتكاء على مادة اسطورية مستهلكة في بناء قصيدته .

وبذلك خالف الشاعر الخمسيني وطريقة استعماله للمادة الاسطورية • ولكن الظاهرة الغالبة على الشعر الستيني هي الاعراض عن استعمال الأسطورة وبناء قصيدة مكتفية بذاتها وبافتتاحها على خارجها من خلال ما تقدم لغتها الخاصة من إحالات واضحة أو مستسرة •

٦ - وبصورة عامة ، كان الشاعر الستيني شاعراً تجريبياً ، وقد أعلن الحرب على كل ما هو «خطابي» و«مباشر» في الشعر ، وسعى الى تخليص قصيدته مما تبقى في الشعر من آثار شفاهية ، واتجه نحو كتابة قصيدة كتابية ، والاستفادة مما تتيحه التقنيات الخطية والطباعية من إمكانيات دلالية في تعاملها مع السطوح الورقية • وحاول كسر استواء جسد القصيدة ، فاستعان بالأشكال الهندسية ، والتخطيطات ، والصور ، واستخدم الكولاج ، والمونتاج ، وما الى ذلك ، وإن لم يتوسع في هذا المجال •

٧ - كل ذلك ، وغيره مما لم نشر إليه أو تناولوه ، جعل للقصيدة الستينية بنية مختلفة عن بنية القصيدة الخمسينية ، بنية ذات أنساق خاصة لا نجد لها ، في الغالب ، ما يشابهها في تلك القصيدة •

ولهذا وصفت القصيدة الستينية بالغموض ، وقيل عنها انها أكثر غموضاً من القصيدة الخمسينية • وقد كانت كذلك بحسب المعايير التقليدية • فالاتجاه الى العالم الداخلي ، والكتابة عنه بلغة استعارية تخرق القوانين النحوية والدلالية لا بد أن تفضي الى هذا المستوى من الغموض • فكان لا بد لها من ناقد جديد ،

ناقد من أبناء الجيل نفسه ، يشاركه تصوراته وهمومه ، ليكون قادراً على تحليلها وتأويلها واكتشاف خواصها وأنساقها والاسهام في بلورة المفهومات التي تتكىء عليها •

٨ - وقد كان لهذه القصيدة تأثير واضح على الشعراء الخمسينيين ، وفي مقدمتهم البياتي وسعدي يوسف • إذ حاول الخمسينيون الاستفادة مما توصلت اليه التجارب الستينية ، فنجحوا في جوانب وأخفقوا في أخرى ، ولكنهم لم يستطيعوا ، في أية حال ، مضاهاتها أو مجاراتها •

والى جانب ذلك ، نشأ في كنف هذه القصيدة جيل جديد من الشعراء (بعضهم يقسمه الى جيلين) تأثر بها تأثراً واضحاً ، ثم تلقف عنها مشروعاته النثري (قصيدة النثر) وراح يسعى الى تطويره • ومع اننا لا نريد أن نعطي حكماً مسبقاً على ما قدم هذا الجيل الجديد ، فاننا نتطلع الى إنجازاته باهتمام ومحبة وأمل •

الخاتمة

لم تكن الطريق سهلة وممهدة أمام الستينيين كما يوحي الانطباع الأول ، بل كانت صعبة حافلة بالعوائق •
فلقد واجهتهم ظروف سياسية قاسية ومعقدة كانت لها انعكاساتها المباشرة عليهم وعلى مشروعهم الشعري •
وواجهتهم ، في الوقت نفسه ، عقليات مغلقة من كل نوع ، كانت تستغل الظروف السياسية لتقليل أظفارهم الطرية ولجسم طسوحهم الفني •

وقد كان حضور السياب والبياتي ونازك الملائكة وغيرهم ما يزال قوياً ومؤثراً ، وكان كثيرون يستكثرون على هؤلاء « الصبيان ! » أن يتحدثوا بـ « كلمات كبيرة » ويطلقوا ادعاءات يتناولون بها على « العمالقة » •

ولم تكن أوضاعهم في عالم الصحافة ثابتة ، بل كانت هشة قلقة ، وكانت تكفي دسيمة صغيرة تأتي من هنا أو هناك ليقرر رئيس التحرير صرف « فلان » أو « فلان » من عمله •

ان الذاكرة لتزدحم الآن بأمثلة كثيرة مما واجه الستينيين من العوائق القاهرة • غير ان هذه العوائق ، وإن أثرت عليهم تأثيراً سلبياً مباشراً ، أسهمت في تصليب عودهم ، وأذكت فيهم روح التحدي ونمت لديهم عناصر الجدل والحوار •

ولكن إزاء ذلك كان ثمة نقد ونقد ذاتي ساعدهم في بلورة أفكارهم وتحديد مفهوماتهم وبناء شخصياتهم على المستويين الابداعي والنظري •

إننا لا نتحدث هنا عن كتابات دوغماتية كتلك التي كانت تنشرها مجلة « الثقافة الجديدة » أو تعليقات ومقالات كان يكتبها شعراء أو كتاب ذوو عقول مغلقة وأوهام خاصة ، بل أتحدث عن نقد حقيقي كان يصدر عن كتّاب جادين متفتحين ، عن ملاحظات كان يبديها كتاب من أمثال جبرا إبراهيم جبرا ونجيب المانع وعلي عباس علوان . كنا ننظر الى هذه الملاحظات باهتمام واحترام ، وإن لم تكن تعجبنا . كانت تحفزنا الى التطلع من حولنا ، والنظر بتركيز الى مواقع أقدامنا .

ولم تعدم الستينات من نقاد خمسينيين في تكوينهم الثقافي وذائقتهم الشعرية ، ولكنهم كانوا حريصين على متابعة الحركة الستينية ، والكتابة عن نتائجها ، ومناقشة مفهوماتها ، أعني نقاداً صعبى المراس مثل : عبد الجبار داود البصري ويوسف نمر ذياب . إن أقسى ما قيل في الشعراء الستينيين جاء في لقاء صحفي أجرته مع البصري ونشرته في جريدة صوت العرب ، فقد قال في وصفهم انهم « إما أيتام السياب ، أو أتباع البياتي أو أذناب ادونيس » !

ولكن الأهم من ذلك اننا ، أنفسنا ، لم نكن نتفرق بأنفسنا مهما كابرنا تجاه الآخرين . فقد كنا نققد بعضنا بعضاً ، مثلما ننقد حركة الجيل بأسره . ولم يكن هذا بعسير علينا ، فكثير منا مزود بثقافة نظرية وبه ميل الى التنظير . وكان من النادر أن تجد شاعراً منا بدون تفوهات نقدية . كذلك كنت وكان خالد علي مصطفى وفاضل العزاوي وعبدالرحمن طهمازي ومالك المطليبي وفوزي كريم وسرغون بولص وفاضل عباس هادي وغيرهم .

بل كنت تجد قصاصين ذوي باع في نقد الشعر والتنظير له،
وفي مقدمة هؤلاء موسى كريدي •

ولكن الى جانب ذلك خلقت الحركة الستينية الشعرية حركة
نقدية موازية لها من خارج الشعراء ، برزت فيها أسماء طراد
الكبيسي وفاضل ثامر وعبد الجبار عباس وعادل عبد الجبار ومحمد
الجزائري ، ثم حاتم الصكر •

صحيح اننا لم نكن ننظر الى كتابات بعض هؤلاء النقاد ،
وغيرهم ، بنفس القدر من الجدية التي ننظر بها الى كتابات
الآخرين ، ولكنهم ، وغيرهم ، كانوا ، جميعاً ، الوجه النقدي
الموازي للحركة الشعرية •

وفي وسعنا ، في أية حال ، أن نتذكر ان طراد الكبيسي كان
أكثر المهتمين بالحركة بوجهيها النظري والابداعي • ولا عجب فقد
بدأ شاعراً من شعرائها ، ثم تفرغ للنقد ، فكان أغزر النقاد كتابة
عن الشعر الستيني ، ومؤلفاته العديدة غنية بما كتب •
انه ناقد الستينيات بحق •

وعلى قلة ما كتبه كل من عبد الجبار عباس وفاضل ثامر عن
الشعر الستيني ، فانه يبقى وافياً وغنياً •
إن مقالة عبد الجبار عباس « حوار حول شعر الستينات »
ومقالتي فاضل ثامر عن « واقع الشعر الستيني في العراق » من
المقالات التي يجدر التنويه بها •

أما عادل عبد الجبار فله عن الشعر الستيني مقالات ، ولكن
من أهمها مقالته « الطبيعة التعبيرية في الشعر العراقي » •

ينبغي ألاّ يذهب الظن الى ان هذه المقالات ، وجميعها منشور
في مجلة الكلمة ، ذات طابع تبشيري ، بل العكس هو الصحيح .
فقد كانت مقالات نقدية صارمة ، بل حادة ، في تعاملها مع الشعر
الستيني ، وفيها الكثير من مباحكات الأضداد والأنداد . ومهما
اختلفنا معها ، أو رضينا عنها ، فانها ، وعديدات غيرها ، أسهمت
في استقرار ملامح هذا الشعر ، وفي تحريك الأجواء المحيطة به ،
وخلق حوار صامت حيناً وصاحب حيناً آخر ، بين النقاد والشعراء .

ولو أخذنا في حسابنا ان هؤلاء النقاد ستينيون في انتمائهم
الثقافي ، وان ثلاثة منهم كتبوا شعراً ستينياً ، أعني طراد الكبيسي ،
وعبد الجبار عباس ، وعادل عبد الجبار ، لحقّ لنا أن نعدّ كتاباتهم
نوعاً من النقد الذاتي ، نقد الجيل الستيني لنفسه .

ولكن كان ثمة نقد ذاتي آخر مارسه الشعراء أنفسهم تجاه
جيلهم ، وتجاه بعضهم بعضاً ، بصرامة شديدة .

أذكر من ذلك مقالة كتبها عبدالرحمن طهمازي في العدد (٢٤)
من مجلة بغداد الصادر في شباط ١٩٦٦ وجاء فيها قوله :

« ولو رجعنا الى الصحف والمجلات العراقية الى الآن لوجدنا
ان السياب كان له جيل كبير أثر فيه بشدة ... ولكن هذا الجيل
غير خالد مع الأسف . كان هذا الجيل يكتب الشعر بلغة السياب
تماماً كما يكتبه السياب . والاستئناف الحديث الذي يحاول أن
يبدأه بعض الشبان في العراق في التأثر القوي بالسياب وفي النظم
على طريقته سيكون له النتيجة الأولى نفسها ، أعني النتيجة التي
واجهت زملاءهم الطيبي الذكر » .

وأذكر مقالتي التي نشرتها في جريدة صوت العرب بتاريخ ١٩٦٦/٩/٧ وقلت فيها عن جيلنا انه :

- كثير الادعاء والضجيج ، ولكنه فقير العطاء .
 - يقرأ كثيراً ، ولكنه سريع في ما يقرأ ، وفي ما يكتب أيضاً .
 - انه متهالك على النشر .
 - انه يهشم بسرعة ، ولا يبني مكان ما يهشم .
- ثم أذكر مقالتي التي نشرتها في الجريدة نفسها في أيار ١٩٦٧ وكانت بعنوان « المنطق الداخلي للقسيمة » . وقد حاولت فيه نقد أفكار فاضل العزاوي ، وتجسدها الشعرية من دون الإشارة اليه باسمه .

وأذكر ، أيضاً ، تلك المقالة اللاذعة التي كتبها موسى كريدي بعنوان « الأديب العراقي وعقدة أحمد بن عبد الوهاب » ونشرها في العدد الثالث/السنة الخامسة ١٩٧٣/من مجلة الكلمة .

ثم مقالة ياسين طه حافظ التي نشرها في العدد الرابع من الكلمة الصادر في السنة نفسها ، وكانت بعنوان « الأدب العربي الجديد بلا جذور » . ثم مقالته التي صدرت في العدد اللاحق من المجلة نفسها وكانت بعنوان « لكي نكتب أدباً عربياً جديداً » . ان من يقرأ هذه المقالات ، وغيرها كثير ، يجد ان الستينيين كانوا أقسى على أنفسهم من سواهم . فهم لم يكونوا يتحدّون إلا الهجمات التي تشنها عليهم العقلات المحافظة المغلقة . فبقدر ما كانوا يدركون خطورة مهمتهم ، كانوا يحسون بصعوبتها ، وبقدر ما كانوا يتحلون بالجرأة والتصميم ، كانوا يعرفون حدود

ما توصلوا اليه وما عليهم أن ينجزوه • ولذا لم يعملوا بروح
«العصبة» •

هذا عن نقد الجيل الذاتي ، أما عن نقد الشعراء بعضهم بعضاً
فهو أكثر من ذلك بكثير • فما من مجموعة شعرية صدرت إلا
ووجدت شاعراً وناقداً ، بل أكثر من شاعر وناقد ، يكتب عنها •
وكانت ثمة صراعات في المفهومات ، وصراعات في الأشكال ،
وحوار صعب وصاحب بين نزعة أصيلة رصينة الى التجريب
وأخرى خفيفة استعراضية • ولم يكن هذا يعبر عن حيوية جيلنا
وطموحه فحسب ، بل كان يعبر عن إمكانات قائمة ومشروعات
قابلة للتحقق •

ومنذ وقت مبكر جداً كتب سرغون بولص يقول :

إن « هذا الجيل سيرفع البناء على أكتاف هزيلة ، ولكنها
شديدة الثقة ، مصممة » ••

ولقد رفع البناء في أية حال •

المحتوى

٥	تقديم
١٥	الحركة الشعرية الستينية والمشهد العام
٣٣	الجزء الأول : الفعالية
٣٥	الفصل الأول : المقاهي والتجمعات
٣٧	المقاهي
٧٦	التجمعات
٨٥	الفصل الثاني : الصحف والمجلات
٢١٩	الجزء الثاني : تحولات النص
٣٥٩	الخاتمة

طبع بمطابع دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد — ١٩٩٤م

تقديم

هذا الكتاب مزيج من الذكريات والانطباعات والتاريخ والنقد ، أردت به رسم صورة لحركة شعرية ذات أهمية جوهرية في تاريخ الشعر العراقي الحديث ، أعني حركة الستينات ، حركة الجيل الذي أحدث تحولاً ملموساً في الشعر العراقي ووضعه في إطار الحداثة الحقيقية .

وقد دعاني الى تأليف الكتاب حرص خاص على تاريخ هذه الحركة ، وخشية على ضياع حقائقها الداخلية ، وانطماس دورها ومنجزها في خضم الصراعات والخصومات والادعاءات ، وما ينجم عن كل ذلك من آراء متضاربة تستبد بها الدوافع الذاتية والانحيازات الخاصة .

مكتبة بغداد

وزارة الثقافة والإعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

السعر ٢٥ ديناراً



د. عبد الوهاب

بغداد - ١٩٩٤