شاكر لعيبي

الشّاعر الغَريبُ في المَكان الغَريبُ

التجربة الشعرية في سبعينات العراق

مسن

الشاعر الغريب في المكان الغريب

التجربة الشعرية في سبعينيات العراق

اسم المؤلف : شاكر لعيبي
عنوان الكتاب : الشاعر الغريب في المكان الغريب
الناشر : المدى
الطبعة الأولى : سنة ٢٠٠٣

الحقوق محفوظة

Author:Shaker Luaibi
Title : The stranger poet in the strange place
Al- Mada P.C.
First Edition :year 2003

Copyright © Al- Mada

دار المدى للثقافة والنشر

سورية- دمشق ص. ب: ٨٢٧٢ أو٧٣٦٦ -تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ -٢٣٢٢٣٧٦-فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria

P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289

E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت-الحمراء-شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٦-٧٥٢٦١٧

E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means ; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission, in writing, of the publisher.

شاكر لعيبي

الشاعر الغريب في المكان الغريب

التجربة الشعرية في سبعينيات العراق

تمهيد

يسعى هذا العمل إلى تقديم صورة وصفية لحالة الشعر العراقي في سنوات السبعينات بشكل خاص. لقد شرحنا في (مقدمة للشعر العراقي الحديث) المدرجة في هذا الكتاب أهمية هذه الفترة مقترحين تقسيماً جديداً لأجيال الشعر العراقي، ولا يسعنا أن نعيد هنا ما قلناه هناك.

يحاول العمل إذن وصف السياقات الموضوعية التي ولد فيها شعراء هذه الفترة، وليس تقديم أوصاف جمالية أو فحوصات نصية إلا إذا استدعت الحاجة والبرهان. لقد انبثقت الحاجة لعمل وصفي مثل عملنا بسبب الالتباس الذي احاط الفترة السبعينية، خاصة بسبب ما بدا، للحظة، اختلاطاً فادحاً بين العمل الشعري والإيديولوجيا، نافية الشعري.

ومما ساهم في اشتداد وطأة اللبس هو الهجرة الجماعية التي قام بها الشعر العراقي إلى خارج البلد، والتبسُّط باعتبار الشطر من الشعراء غير الحاضرين، فيزيقياً، في العراق ليس موجوداً على خارطة الشعر العراقي. أضف إلى ذلك أن نشوء وتبلور أعمال وأصوات شعرية مؤثرة في المنافي المتفرقة جغرافياً لم يكن ليسمح برؤية دقائق الصورة الشعرية بشكل سليم، خاصة مع غياب المتابعة النقدية التي يمكنها أن تلاحظ أهمية ما يحدث.

في وضع صعب مثل هذا الوضع، فإن نفي هذه الفترة السبعينية الحيوية صار القاعدة الذهبية، سواء بالنسبة للثقافة الرسمية أو بالنسبة للأجيال السابقة واللاحقة، وعلى الأخصّ من طرف الجيل الستيني الشرس والحيوي الذي أتيحت له كل الظروف، في داخل العراق كما في خارجه، للبقاء سيداً في المشهد الشعري.هكذا سينمو الانطباع العام الزاعم بأن الشعر العراقي قد كف عن التطور بعد سنوات الستينيات، بحيث بدا أن كل صوت شعري قادم إثر الستينيين محكوم بالضرورة بالشحوب والتقليد والموات. ثمة في الثقافة العراقية تبشير بموت جميع الشعر المُنْتَج بعد الستينيات. ولدينا بالمقابل تبشيرات مماثلة، مقالة على لسان كل جيل لاحق، بوقوع الظلم على ابداعه الشعري المطروح غالباً بصفته قطيعةً وانفصالاً عن المنجز السابق.

يوفِّر المناخ الثقافي والسياسي والتراتبات الاجتماعية والعائلية في العراق المناخ الملائم لترسخ فكرة القطيعة بين الأجيال التي هي واحدة من خرافات الشعر العراقي. هذه الفكرة جرى التأسيس لها منذ سنوات الستينيات بالضبط وجرى تلقفها من حينها على كل لسان. هذه الفكرة تشغلنا لأنها جذرُ مشكل التقسيم العشري الراهن، ولأنها تشتغل عملياً لصالح مجد نهائي، واثق لجيلين فحسب في الثقافة العراقية، الخمسينية والستينية. أضف إلى ذلك إن قطيعة الستينيين هي قطيعتان متخيَّلتان في حقيقة الأمر، الأولى مع الشعراء الاكبر منهم سناً وأخرى مع الشعراء التالين لهم. قطيعةٌ لم تود، وهي تزعم الفصل بين ما لا يمكن فصله، رؤية المستجد الحقيقي في عالم الشعر قدر ما كانت تقلل من شأن الأجيال الأخرى. هذه في تقديرنا هي العلة الأصلية في صعوبة حوار الأجيال في العراق.

إن رغبة غالبية الستينيين، ومن قبلهم غالبية الخمسينيين، باستبعاد كل اسم لاحق يجيء من الاعتقاد بأن حضور الاسم الشعري الجديد إلى جوار الأسماء المعروفة من شأنه طمسها، لكأن فضاء الشعر الرهيب لا يستطيع استيعاب غيرهم. يكفي أن نقرأ تصريحاً لبلند الحيدري يقول فيه: "لا يزال بدر شاكر السياب ونزار قباني وأدونيس وآخرون المسيطرين امام هذا الكم الهائل من (الاصفار الشعرية) فهي ليس الا عربات فارغة لا يشكل فراغها الا ضجيجاً كبيراً"[1]، أو تصريحاً لسعدي يوسف يذكر بأنه "لم يعد يؤمن أن الشعر يولد في العراق...ولا فرق بين ما يُكتب في داخل العرق أو في السويد"[2] لكي نتأكد مما نزعم. إن محاولتنا لا تلغي أحداً وهي ترى إلى حركة الأشياء الخفية وقدرة العالم على الإخصاب والإنجاب. إن فهماً لضرورة حضور (الآخر) الشعري يستمد مبرراته بالنسبة لنا من قراءة التاريخ الأدبي في العراق الحديث الذي طالما نفي الآخر مُقْفِراً التاريخ والأدب. يمدنا التاريخ بأمثلة ساطعة وبليغة عن الكيفية التي كان السياب الكبير يلغي فيها مجايله الكبير البياتي[3]. لقد ضربت جذور النفي المتبادل بعدهما في

---

١ بلند الحيدري ، حوار معه في مجلة (الكفاح العربي) بتاريخ ١٩٩٣/٩/٦ ، الصفحات الثقافية .

٢ سعدي يوسف ، حوار معه في جريدة (القدس العربي) ، لندن ، بتاريخ ١٠-١١ شباط ٢٠٠١

٣ للإطلاع على مثال على هذا الإلغاء، المتبادل ضارب الجذور في الثقافة العراقية هنا مثال واحد نجد مثله مئات الأمثلة ، كان البياتي يعتقد أن قصيدة السياب (أغنية في شهر آب) مسروقة من قصيدة أليوت (أغنية العاشق) ، وكان السياب يرد بالقول : "أما ما يزعمه الصديق البياتي من أنها مسروقة من (أغنية العاشق) فهو زعم لا يفيد شيئاً سوى أنه يظهر مدى جهل البياتي بشعر إليوت ، على أحسن الفروض ، وأغراضه في أسوأ الفروض . بقي أن نذكر شيئاً مهماً هو أن البياتي كان وما زال حتى الآن ، في أحيان كثيرة ، عالة على شعر إليوت وعلى شعري أيضاً وأستطيع إثبات ذلك بالنصوص لا بمجرد الكلام المطلق على عواهنه" ، انظر حسن الغرفي ، إعداد وتقديم ، كتاب السياب النثري ، ص ٩٨-٩٩ ، بغداد سنة ١٩٨٦، واتهامه البياتي بسرقة موضوع قصيدته "الملجأ المشرون" من قصة "أشباح بلا ظلال" لنزار سليم . ص١٢٣-١٢٦ ، ونقده لقصيدة البياتي "سوق القرية" التي لا يرى فيها وحدة عضوية ، "فأية وحدة في القصيدة ، وحدة نضحي من أجلها بالوزن التقليدي والقافية التقليدية وجزالة الأسلوب ؟ ولولا هذا الوالوات التي لا تكاد تقوى على شد هذه الحزمة العجيبة من الصور الفوتغرافية لانفرط كل بيت وتدحرج يبحث له عن مكان . إنها ظاهرة نراها في بعض شعر البياتي وشعر مقلديه ، تجعلنا نتحسر على القصيدة العربية بمفهومها التقليدي" ص٨٨ ، ولن نتحدث عن إلغاءات البياتي الصارخة المعروفة .

الثقافة العراقية المحلية التي لم تُراجِع، إلا نادراً، حججها: لقد صار الطمس قاعدة لحياتنا الثقافية والشعرية. هكذا يصير السجال قسوة ويُرفض بالكلية المختلف الشعري. انطلاقاً من ذلك فإننا نعتبر أن جميع الأصوات المُستَشْهَد بها في عملنا، حتى لو لم نتفق مع أفكارها، تقع في صلب المشهد الشعري في العراق الحديث أحببناها أم لم نحبها. ونعتقد بأن تقليداً رحيماً قائماً على أساس الاعتراف بالآخر يجب أن يتوطن، منذ الآن، في ثقافتنا بوصفه النقيض الجوهري للفكرة الثابتة في العرف العراقي القائمة على إلغائه أو على الأقل التقليل من شأنه الشعري. ثمة ضرورة للإيمان بتعايش الابداعات المتنوعة والمتصارعة الكفيلة، لوحدها، بإغناء مسيرة الشعر العراقي والعربي.

إن خصوبة وخصوصية الفترة السبعينية تتجاوز مزاعمنا اللفظية وتجد تفسيرها في الجو الفكري المتلبد بالغيوم ليس في العراق لوحده وإنما في العالم العربي كله، الذي سيشهد انطلاقاً من السبعينات تغيرات بنيوية على كل صعيد، نذكر منها حرب أيلول في الأردن، توقيع كامب ديفيد والانفتاح الاقتصادي في مصر، إستتباب الأحزاب القومية نهائياً في بلدين عربيين أساسيين هما سوريا والعراق، الحرب الأهلية اللبنانية، صعود الأصوليات الدينية، هجرة الثقافة العربية إلى أوربا ،الطفرة البترولية، الثورة الإيرانية، من بين أشياء أخرى تتعلق بنمو المستوى التعليمي وزيادة الدارسين والمتخرجين من الجامعات العراقية وما استتبعها من تكاثر عدد ممارسي الأدب شعراً وقصة ورواية ومقالة. غير أن هذه المتغيرات المتسارعة، المترافقة مع خروج عدد كبير من الشعراء العراقيين إلى المنافي، قد أجلت فحص التجربة الشعرية المتميزة

في عراق السبعينات التي لم تنفك تتطور وتتبلور خارج العراق، وتُنتج بعضاً من الأصوات الهامة في الشعر العربي والعراقي.

إننا نسعى في هذا الكتاب إلى تقديم رؤية نقدية للمتغيرات الحاصلة في العراق التي أدت إلى ولادة حركة شعرية لا تتسم بالقطيعة قدر ما هي موسومة بالوعي الشديد لطبيعة أدواتها الشعرية كما للواقع الذي أحاط انبثاقها. من جهة الشعر، فإنها كانت مجبرة على التعاطي مع خبرة القصيدة العربية والعراقية المتراكمة، ووجد ممثلوها أنفسهم وجهاً لوجه مع آباء القصيدة الحرة والجيل الثاني من روادها. ومن جهة الواقع، فقد كان عليها القيام بمواجهة واعية وشجاعة للعبة السياسية ولاستتباب مؤسسات قمع الإنسان.

إن إطلاقنا صفة (جيل السبعينات) مرات في هذا البحث على هذه الفترة، يستجيب للشائع المعروف من أجل مناقشته فحسب، ولا يتعارض مع قناعتنا بخطأ التقسيمات العشرية للأجيال في العراق المعاصر.

يود هذا العمل مناهضة الرواية الرسمية للفترة السبعينية برواية أخرى تختلف بدرجات مهمة، سواء فيما يتعلق بالممثلين الحقيقيين لها، الهامشيين والمهمشين كما المعروفين، أو فيما يتعلق بطبيعة الشعر نفسه المكتوب بروحية مختلفة في مرحلة منفى السبعينات (وكل الفترات التي تلت) مقارنةً بالشعر الرسمي. هذا الأخير لم يكن يخرج عن مسارين اثنين: إما انجرافه لكي يكون محض تابع دعائي باهت لماكنة النظام الضخمة، أو اغترابه وانهماكه بلغة ذات مزاعم كونية وباطنية لا تقول شيئاً مهماً. وبالطبع فإن الأصوات الواقفة على التخوم بين ذينك المسارين موجودة وفاعلة ولا يتوجب إغفالها.

سنرى إن هذا الكتاب يحتوي على أفكار لم تناقش إلا لماماً أو لم تناقش البتة، وعلى رأسها فكرة طلوع شعراء هذه الفترة السبعينية من الريف العراقي والمدن الشعبية لأول مرة على نطاق واسع في تاريخنا الأدبي الحديث. لن ترضي وجهات نظر موثقة مثل هذه جميع القراء، كما إن مجمل الكتاب لن يرضي، كما نتوقع، أياً من الشعراء الذين جرى الاستشهاد بهم، وذلك بسبب امتلاك الشعراء عادة، بمن فيهم مؤلف العمل، تصوراً غير عادي عن أنفسهم. إننا منتبهون إلى هذه المشكلة، ولكننا جهدنا من اجل الالتزام بأكبر قدر من العدالة والإنصاف غير منصرفين نهائياً عن اجتهاداتنا.

مقدمة للشعر العراقي الحديث
محاولة لتأسيس رؤية جديدة

على الرغم من أن تاريخ الشعر يضرب عميقاً في الوجدان الثقافي العربي، سنرى إن إعادة نظر جدية وجذرية بمفهومة أكثر حداثة للشعر لم تحدث في العالم العربي إلا في أربعينات القرن العشرين.

يمثل العراق الريادة الفعلية للشعر العربي الحديث. لقد قدَّم الانفلات الأهم عن مسارات الأشكال الكلاسيكية والأساليب المكرورة طيلة قرون، كما مثَّل الشعر الحديث الطالع بين ظهرانيه تحولاً كبيراً في معالجة الموضوعات القديمة، الثابتة، المنظور إليها بصفتها الموضوعات الوحيدة الجديرة بعمل الشاعر: المدح، الهجاء، الرثاء، الغزل،..إلخ.

ولكي نضع الريادة العراقية المعروفة في سياق محدَّد، فعلينا أن نعرف أن أشهر أعلام الشعر العراقي حتى أربعينات القرن العشرين كانوا يمثلون نسقاً للمعرفة الشعرية السلفية التي تعاود، دون كلل، النسج على منوال واحد، نذكر منهم عبد الغفار الأخرس (١٨٠٥-١٨٧٤) وأحمد الصافي النجفي (١٨٩٥-١٩٧٧) وجميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣-١٩٣٦) وحافظ جميل (١٩٠٨-١٩٨٤) وعبد المحسن الكاظمي (١٨٦٥-١٩٣٥) ومعروف الرصافي (١٨٧٥-

١٩٤٥) وعلي الشرقي ١٨٨٩-؟) ومحمد رضا الشبيبي (١٨٨٨-١٩٦٦) ومحمد سعيد الحبوبي (١٨٤٩-١٩١٦) ومحمد مهدي البصير (١٨٩٦-؟) وكذلك الكبير والاستثنائي محمد مهدي الجواهري (١٩٠٣-١٩٩٧).

كانت مجهودات هؤلاء تتنوع على الوتيرة ذاتها ولم يستطيعوا، خاصة، تقديم (رؤية) مغايرة لتلك الرؤية الكلاسيكية، وكانوا يكتبون وفق نهج يتمترس حول قيم بلاغية صارت قواعد نهائية للشعر بالنسبة إليهم. لقد كانوا، من جهة أخرى، يعيدون صياغة الأوزان والقوافي التي برهنت فاعلية تاريخية من دون أن يفكروا بإعادة فحصها وغربلتها. كل ذلك لأنهم كانوا، موضوعياً، يقيمون في عالم روحي وفكري ينتمي للماضي أكثر مما ينتمي للتغيرات الحاصلة في القرن العشرين.

لم يغير من حقيقة هذا التمترس المريع في الماضي أن بعضهم كان يعلن، بين فترة وأخرى، تلك النار الكامنة في روح الشاعر، وتلك الإرادة بالتمرُّد كما هو حال الرصافي المتقلب من تناقض وجودي إلى تناقض، ذاهباً من مداهنة السلطة الملكية الفاسدة، إلى هجائها بشعر وطني ناريٍّ، إلى الارتماء والعيش لبعض الوقت في المباغي البغدادية، مثلما أن بعضهم الآخر كان يُشهر مواقف في غاية التقدم والجرأة كما هو حال الزهاوي المدافع باستماتة عن حقوق المرأة على الصعيد الإنساني، والمُجرِّب على الصعيد الأدبي محاولات في (الشعر المرسل)، لا علاقة لها بأية حداثة. في حين أن الجواهري عبقري اللغة، كان لاعباً بارعاً على القاموس العربي الثري وكان رجلاً حيوياً ومتنوع النشاطات وساهم في كبريات الأحداث السياسية والوطنية والاجتماعية، وكان يقترب، كل مرة تتفجر فيها طاقته، من أرض الشعر الصافي.

هناك أمثلة غير هؤلاء الشعراء الثلاثة ممن كان يتوسل الوصول إلى أرض الشعر لكن بلغة مكبوحة تفتقد، بشكل أساسي، للحرية الضرورية اللازمة للخروج إلى حقل الممارسة الأدبية الأكثر حداثة. ما كان ينقص شعرهم، على ما يبدو اليوم، هي رؤية أخرى للعالم، هو فكر آخر ومعرفة مختلفة عن المعارف السائدة. إن طبيعة المصادر التي غرف منها الشعراء الكلاسيكيون وإشاحتهم الوجه، بالتالي، عن عصرهم لم تكن تسمح لهم بتقديم (شعر حديث).

لم تكن الانعطافة الحاسمة بمصير الشعر العراقي من نصيبهم إذن، رغم أن الجواهري العصي على التحديد ظل، هو الكلاسيكي، في قلب الفاعلية الشعرية العراقية بمراحلها كلها بحيث أن لا أحد يستطيع استبعاده من تاريخ إنتاج الشعر العراقي في القرن العشرين. الجواهري بهذا المعنى يشكل مفارقة من تلك المفارقات التي يمكن أن يشهدها تاريخ الشعر في العالم كله. انه يقع في منتصف الطريق بين الكلاسيكية المتجهمة ونوع مرتخ من (حداثة شخصية له) إذا صح التعبير، حداثة عفوية طالعة من إرادته القوية بقول العالم عبر الكلام الشعري. إن قصيدته (أيها الأرق) تعبِّر، إيقاعياً وروحياً وفكرياً، عن منتصف الطريق المحفوف بالمخاطر ذاك.

لم يستطع مثل أولئك الشعراء أن يتخلوا، على وجه الدقة، عن صرامة (الشكل الشعري) التقليدي.

لقد بدا لوهلةٍ أن موقفاً نقدياً من هذا الشكل، إذا لم نقل تطويره أو هجرانه، قد وضع اللبنة الأولى في تطوير الشعر العربي عبر المنجزات الأساسية التي قدَّمها رواد الشعر الحديث في العراق، نازك الملائكة (١٩٢٣-..) وبدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤).

ويبدو اليوم أن تقبل الشكل الشعري التقليدي، أو رفضه، كان مرتبطاً بالمستوى الثقافي العام في بلد مثل العراق، فمن جهة، كان المرتبطون به قد تلقوا نمطاً من المعرفة التقليدية التي ترفض كل ما يمكن أن يمس المعايير والقيم المدرسية التي ترعرعوا في ظلها، بحيث أن فكرهم نفسه كان مستمداً، بشكل غير مباشر، من الانحطاط الثقافي والسياسي والاقتصادي العام، بل كان حاضراً، بدهاءٍ، في شعرهم وفي مواقفهم من العالم. ولأن عدم المرتبطين بالشكل التقليدي، من جهة أخرى، كانوا يتعلمون للتو المعارف الأحدث بمدارس حديثة ومناهج أفضل من مناهج أسلافهم، ويتواجهون مع مفهومات ثقافية وأشكال تعبيرية جديدة مهما كانت درجة الالتباس التي تشوبها.

كانت نزعة شعرية جديدة تتململ في مناطق أخرى من العالم العربي، في مصر وفي المهجر اللبناني: (مدرسة الديوان) (جماعة المهجر) وأشعار جبران خليل جبران وخليل مطران وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي وإيليا أبو ماضي وعمر أبو ريشة. نزعة كانت موسومة، غالباً، بالرومانسية التي كانت تمنح (الخيال) دوراً أساسياً في عمل الشاعر.

نظن أن الحركة الرومانسية العربية تشكل مفصلاً حيوياً في تطوير القصيدة الحديثة. فقد أطلقت الرومانسية، مستَلهِمَة التجارب الأوربية، العنان للخيال الشعري وارتياد الآفاق المجهولة حينها. كان ثمة انتباهة جديدة في شعر المهجر اللبناني، والشعر الرومانسي العربي، عامة إلى (الطبيعة) التي يبدو وكأنه كان يُعاد اكتشافها (أو اختراعها) لأول مرة في الشعر العربي. كما كان هناك في شعر الرومانسيين العرب الذين لم يتخلوا بعد عن صرامتهم الشكلية، محاولة لاختلاق أنواع مفاجئة

وجديدة على الذائقة الشعرية مثل القصيدة القصصية. بالإضافة إلى ذلك فقد بدا جلياً كما لو أن الشعراء الرومانسيين كانوا يكتشفون (الذات) الشاعرة المغتربة عن الواقع بشكل لا شفاء منه. ذاتهم الحالمة، المستوحدة، المكتوبة على الدوام على طراز الشكل الشعري القديم، لا تُشابه أبداً أي صوت ذاتي مهيمن يمكن لقاؤه في الشعر العربي الكلاسيكي. تاريخ الشعر العربي يقدِّم (اعتداداً متضخماً بالذات) ولا يقدِّم إلا نادراً (انكساراً حقيقياً للذات).

الذات المنكسرة، الحالمة، المتفتحة على الطبيعة كانت تُلقي بشعر طازج وطارىء على الشعر العربي وستكون في صلب عملية التجديد. وحسب رأينا فإن قصيدة مثل (لست أدري)[٤] رغم جميع وجهاتها الرومانسية يمكن أن تلتقي أوسع لقاء مع أوائل قصائد الريادة الشعرية العربية.

كان ضرورياً لكي يتفتق الشعر العراقي الحديث عن (رؤية جديدة)، أن يعيد التفكير بالشكل وبالعروض. يقول الكثير من الباحثين اليوم إن الانطلاقة الأولى للقصيدة الحديثة في العراق كانت تقع بالتلاعب والمس الخَفِر، لكن المؤثِّر، بالعروض القديم.

كان الأمر يتم على يد نازك الملائكة والسياب على استحياء في بادىء الأمر، وكان يجري تسمية الشكل الجديد من القصيدة العربية

---

٤ نضع نص القصيدة هنا للإطلاع عن كثب إلى هذه المحاولة بصفتها من أولى المحاولات العروضية والأسلوبية التي تمهد للشعر الحر :

جئت ، لا اعلم من أين ، ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيتْ
كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي ؟
لست ادري
أ جديد أم قديم أنا في هذا الوجود ؟
هل أنا حر طليق أم أسير في قيود ؟

(بالشعر الحر) بإشارة إلى تملصها من القيود الصارمة للعروض المعروف على الأقل.

إن قراءة نقدية لأوائل أعمال الملائكة والسياب تدلُّ، من دون شك، على انسلاخ جزئي من العروض ومن فكر الماضي، وتدل في الوقت نفسه على بقاء نسبي في نمط اللغة الشعرية السابقة. ما زال الإثنان، في عالم رومانسي يليق بأبي شبكة أكثر مما ينتمي لروح الشعر الحديث. لكنهما كانا، من دون شك كذلك، في صلب فكرة جديدة يومها على الشعر العربي ألا وهي فكرة (وحدة القصيدة) المقالة بخفوت. سيطوِّر السياب الفكرة لاحقاً بعد قراءته المعمقة لإليوت. وحدة القصيدة الحيية تبرز إذن، في هذه المرحلة، كبديل لفكرة (وحدة البيت) المألوفة المعروفة.

غير أن هذه الاندفاعة العروضية المترافقة مع النزعة الرومانسية، ستدفع الشعر، من داخله، نحو تطور راديكالي، بحيث أن القصيدة المعاصرة في العراق لن تبدو بحال من الأحوال، في خيرة نماذج السياب

هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود ؟
أتمنى أنني ادري ولكن
. . . . . لست ادري
وطريقي ما طريقي ؟ أ طويل أم قصير ؟
هل أنا أصعد أم أهبط فيه وأغور ؟
أ أنا السائر في الدرب أم الدرب يسير ؟
أم كلانا واقف والدهر يجري ؟
لست ادري
ليت شعري وأنا في عالم الغيب الأمين
أتراني كنت ادري أنني فيه دفين ؟
لست ادري
أتراني قبلما أصبحت إنسانا سويا
كنت محوا أو محالا أم تراني كنت شيا ؟
أ لهذا اللغز حل ؟ أم سيبقى أبديا
لست ادري ولماذا لست ادري ؟
لست ادري .

والبياتي، تقليداً سافراً، حداثوياً قادماً من خارج تاريخ الشعر العربي، مثلما يمكن أن نلاحظه لدى بعض السورياليين المصريين أو غيرهم ممن يُقال لنا أحياناً بأنهم السباقون في تطوير شكل ومضامين الشعر العربي. يُضاف إلى هذا الأمر أن انحناء السياب على الأساطير المحلية والعالمية، كما تصعيده لما هو طفيف ولليومي، مثل النهير (بويب) والقرية (جيكور) والسيدة (وفيقة) و(شباكها)، إلى مصاف دالة وإشارة كونية يعزِّز فكرةَ تطوُّرٍ حدثَ في الصميم من الشعر وجرى المضي به نحو آفاق جديدة.

هكذا ستنبثق القصيدة الحديثة في العراق وفي العالم العربي.

ومنذ اللحظة يمكننا الحديث عن ثلاث فترات في تطور الشعر العراقي منذ أواخر الأربعينات حتى يومنا هذا:

أولاً: الفترة التي تضم في آن واحد الرواد وفترة سنوات الخمسينات، ويمثلها خير تمثيل، بالإضافة إلى الملائكة والسياب، عبد الوهاب البياتي (١٩٢٦-١٩٩٩) وبلند الحيدري (١٩٢٦-١٩٩٧) ومحمود البريكان (١٩٣١-٢٠٠٢) وسعدي يوسف (١٩٣٤-..) وحسين مردان (١٩٢٧-١٩٧٢) ورشدي العامل (١٩٣٤-١٩٩٠).

ثانياً: الفترة المنبثقة في بدايات سنوات الستينات التي حملت نفساً شكلانياً صارخاً ونيَّةً، لم تتحقق بالضرورة، كانت تلح على (تجاوز) السابقين ونفي المنجز حديث الولادة بدعاوى الذهاب بعيداً في تكسير الأشكال والموضوعات البائدة، ثم ريبتها بكل منجز شعري لاحق لها.

ثالثاً: الفترة المبتدئة باستلام حزب البعث للسلطة في العراق (١٩٦٨) إلى يومنا هذا وتضم جميع ما سمي على عجل بجيل

السبعينات والثمانينات والتسعينات. وبشكل عام فقد جرى بحزم، في هذه الفترة، إيقاف أي نَفَسٍ لا يتطابق مع توجهات الدولة العقائدية، وسعيها المحموم إلى التبشير بنمط خاص من الشعر الذي يضع للدعائي والإيديولوجي أكبر مكان في الفاعلية الشعرية في البلد. في هذه الفترة تتعايش جميع الأنماط الشعرية السابقة، من دون أن تنحني أفضل نماذجها إلى خيارات المؤسسة الرسمية.

تقسيمنا الجديد الحالي يريد أن يهجر نهائياً التقسيمات العشرية التي دأب عليها النقد في العراق: جيل الرواد، جيل الخمسينات، الستينات، السبعينات، الثمانينات، التسعينات التي تبدو لفرط هشاشتها وكأنها تلقي بفكرة القطيعة التامة بين الشعراء المختلفين بالسن، كما بفرضية إضافاتٍ جوهريةٍ تحدث كل عشر سنوات، وهو أمر ليس صحيحاً أبداً إذا لم يكن محض طرفة وفكاهة.

نلاحظ في هذا السياق أن تداخل التجارب والهموم الشعرية هو السمة الأساسية في هذه الفترات ونرى أن وطأة العالم الخارجي قد أثقل جميع الفترات هذه بشجونه. كما أننا نرى أن تضخيم الفروقات بين شعر الأجيال المختلفة هو أمر افتراضي ومتخيَّل، قائم على تراتبات وأنساقِ فكرٍ اجتماعي ذي طبيعة غير شعرية، الأمر الذي لا ينفي وجود مفاصل ذات خصوصية تَسِمُ هذه الفترة أو تلك. هنا جدل يليق بحركة الأشياء في العالم لا يتوجب تخطيه لصالح الفكر التجريدي المهوِّم، ويتوجب بالتالي التشديد على خصوصيات تطور الشعر العراقي الحديث في فتراته الموصوفة ولكن بوضعها في إطار الاستمرارية والنمو وليس بإطار القطيعة المزعومة.

سنلاحظ أن فترة الريادات، الأربعينية والخمسينية كانت تتمخض عن تجارب شكلية ولغوية من كل نوع. كان البياتي يوطِّد في الضمير الثقافي محاولته الشعرية في التعبير مداوَرَةً عبر الأقنعة. إن (قصيدة القناع)، حسب البياتي، هي النص الذي يتلبس فيه الشاعر صوتاً تاريخياً معروفاً ويجعله يتحدث بلسانه. كان البياتي لذلك يستعير أقنعة ابن عربي والمتنبي والحلاج وأبي العلاء المعري ووضاح اليمن والسهروردي وعائشة وغيرهم، مختاراً من حيواتهم تلك المنطقة التي يجدها جوهرية و(عبر-تاريخية) ويمكنها أن تقول الحاضر نفسه.

بينما ما فتئ بلند الحيدري منذ ديوانه (خفقة الطين) عام ١٩٤٦ يتنقل من لغة مباشرة، سهلة، غنائية إلى نص متعدد الأبعاد والأصوات في ديوانه (حوار عبر الأبعاد الثلاثة).

ثمة شعراءُ آخرون مختلفو المشارب نضعهم في هذه الفترة بسبب اقتراب همومهم ولغاتهم واستعاراتهم من هموم الفترة وبلاغاتها: محمود البريكان باقتصاده المحسوب واندفاعه نحو المطلق والشمولي، سعدي يوسف بانحنائه منذ مجموعته الأولى (القرصان) عام ١٩٥٢[٥] على اليومي والسياسي مصعِّداً إياه إلى مجال فاعلية أصلية للكائن الشاعر، مجرِّباً ومنقِّباً لاحقاً في الأصوات والأشكال كما في مجموعته (الأخضر بن يوسف ومشاغله) عام ١٩٧٢. هناك أيضاً أعمال شاذل طاقة المنسي لسبب أيديولوجي والذي يتبقى عمله (المساء الأخير) عام ١٩٥٠ واحداً من أوائل المجاميع المكتوبة بأجواء الحداثة الطالعة يومها، من دون إضافة جوهرية تُذكر. كان طاقة واقعاً تحت تأثيرات طاغية

٥ (القرصان) هي قصيدة واحدة كلاسيكية في الحقيقة.

للسياب لكنه كان يجتهد على المستوى العروضي. ثم هناك رشدي العامل ورومانسيته الثورية منذ ديوانه (همسات عشتروت) عام ١٩٥١، من بين شعراء آخرين منهم على سبيل المثال: صلاح نيازي (١٩٣٥-..)، وصادق الصائغ (١٩٣٦-..) الذي ابتدأ كتابة الشعر العمودي في بداياته الخمسينية ناشراً إياه في مجلتي (الفنون) البغدادية التي كان يرأس تحريرها و(الآداب) البيروتية، قبل أن يكتب الشعر الحديث وينشره في الستينات لكي يُعتبر من حينها شاعراً ستينياً.

إن الفترة الواقعة بين أول قصيدة مكتوبة على نمط الشعر الحديث في نهايات الأربعين وبين نهاية سنوات الخمسينات تنطوي على ملامح شعرية مشتركة، منها التمسك بشعر غنائي صداًح، مازالت بقايا رومانسية الرومانسيين عالقة به، ومنها تعزّز القناعة بجدوى شكل (الشعر الحر) وبأهمية معالجات نصية لثيمات ومفردات لم تكن تدخل سابقاً بسهولة في حقل الشعرية. قبل هذا فإن شعر تلك المرحلة كان يدأب على (التجريب) بالمعنى الذي يمكن أن نفهمه من انهماك الجمع الغفير من شعراء المرحلة باستثمار الإمكانيات التي يمنحها لهم وضع شعري مستجدّ، وليس بمعنى (التجريبية) التي يمكن أن تحدث في واقع شعري واضح الملامح يستدعي تجريباً قصدياً، واعياً لأدواته وأغراضه من أجل تفجير الإمكانيات الأخرى القابعة في ثنايا الشعر. كانت الفترة إذن فترة الفورانات والتجريب والحماس منقطع النظير للشكل الحديث كما أنها كانت فترة المواجهات النقدية والنظرية مع أنصار القصيدة التقليدية الذين لم يرضوا بإلقاء أسلحتهم المجرَّبة منذ ١٤ قرناً من الممارسة الثقافية.

لكن هذه الفترة نفسها كانت تشهد، أكثر من أية فترة أخرى، انشداداً إلى الهمّ الوطني والسياسي. لم يكن ممكنا، من الزاوية الموضوعية، أن يفلت الشاعر العراقي من التغيرات الحاصلة في العالم الخارجي؛ صعود الفكر اليساري، نضالات الشعوب المسحوقة وسقوط الملكية في العراق في ١٤ تموز ١٩٥٨. لم يتوان السياب عن الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين الشعر والسياسة في العراق "السياسة والأدب عندنا - يقصد في العراق- ممتزجان بشكل يتعذر معه الفصل بينهما"[٦]، وهي علاقة لم تكن تنتج، وبشكلٍ مفارقٍ، نصوصا مسطَّحَة وساذجة. على العكس من ذلك تماما فيلزم فهم هذا النزوع السياسي في شعر هذه الفترة بالمعنى الإغريقي لكلمة سياسي police أي تلك العلاقة الحميمة بين الشاعر والمدينة city.

إن كلاً من جيلي الرواد وما يُسمى بالخمسينيين يشكلان، تقريباً، نهجاً متماثلاً في إنضاج وتطوير القصيدة العراقية الحديثة، وذلك مهما تنوعتْ أساليب تعبيرهما. لم يشكِّل مجمل شعرهم هجوماً صريحاً كاسحاً على البلاغات والأوزان والموضوعات المهيمنة. وبالقدر الذي كانوا فيه يتخذون مسافة محسوبة وخطيرة مع تلك البلاغات فإنهم كانوا يستمدون منها بعضاً (أو كثيراً) من طاقاتهم في التعبير الشعري.

لم يتهيأ انسلاخ واضح عن مظاهر وبقايا البلاغة والوزن والرؤية الخمسينية (المصابة بأثر التاريخ الشعري العربي الطويل) إلا منذ بداية الستينات. لقد تابع شعر هذه الفترة تطور المستوى التعليمي والثقافي

٦ أنظر الكتاب الذي أصدره حسن الغرفي سنة ١٩٨٦ تحت عنوان (كتاب السياب النثري) ص١٧٢

في البلد لكي يشهد (انحرافاً) عن سطوة (المهيمن) اللغوي والاستعاري ضارب الجذور. يقف المرء، عند مراجعة شعر الستينات، أمام محاولة (شكلية) مهمة للغاية من اجل الذهاب إلى بعض المناطق المحرَّمة حتى ذلك الوقت، سواء في الوعي بالعالم أو باستخدام اللغة الذي يشير بدوره إلى وعي، مقال مداوَرَةً، بالعالم نفسه.

لنعد القول أن هذا الانسلاخ بقي جوهرياً من طبيعة (شكلية)، خصوصاً في الكثير من الأشعار التي تزعم تمثيلها للفترة الستينية. كانت هذه الطبيعة الشكلية، بل (الشكلانية)، ذات حدين وفعلين ثقافيين بارزين، فإنها، من جهة، استدارتْ بالشعر السابق نحو مناطق مثيرة لحساسية الشعر وهي تستخدم، بخفة متناهية في بعض الأحيان، الهواجس الجديدة للفكر العالمي مثل الوجودية والفوضوية ولغة اليسار المتطرف وغيرها، وهي من جهة أخرى كانت تستند إلى سطوةِ إبهارٍ عارمٍ لشكلٍ مزعومٍ سيشيح بوجهه عن أي شكل سابق، كما إلى جماليات مأخوذة، حرفياً، من الشعر الساخط والمتمرد في أمريكا وأوربا، من بين بعض المصادر الأجنبية الأخرى.

لا تكشف جميع نصوص هذه الفترة بالضرورة عن معرفة العارف بأسرار الشعر، إذا لم تفضح عيوباً جمة، وتكشف عن استسهالات من كل نوع ربما ستُقارن، ويا للغرابة، باستسهالات الكثير من الشعر المكتوب في سنوات حروب العراق الطويلة القائمة منذ ١٩٨٠، الذي لم يجد أمامه أية مرجعية إلا النظر في مرآة نفسه بجرأة. أشعار الستينات لا تستطيع كلها الوقوف جنباً إلى جنب مع عمق السياب وانسيابية

البياتي ووجودية حسين مردان وتمرد الرصافي الكلاسيكي وحكمة البداوة في شعر الجواهري الكلاسيكي كذلك.

لكن خيرة ممثلي الستينات، المشار إلى بعضهم قليلاً في صخب المراجع والكتابات الستينية، لا يقفون هذا الموقف الباهت ولا يمارسون شعراً هامشياً باهتاً رغم تهميش النقد لبعضهم. إن مراجع هؤلاء الشعراء مستمدة من المعرفة بتاريخ الشعر العربي وبالاحترام الجم لرواد القصيدة الحديثة في العراق: فاضل العزاوي (١٩٤٠-..)، سامي مهدي (١٩٣٩-..)، حسب الشيخ جعفر (١٩٤٢-..)، فوزي كريم (١٩٤٥-..)، عبد الرحمن طهمازي (١٩٤٦-..)، حميد الخاقاني ومن ثم القاص والشاعر سركون بولص (١٩٤٤-..).

يستحق حسب الشيخ جعفر انتباهة استثنائية بسبب سعيه لتطوير النمط الشعري المعروف (بالقصيدة المدوَّرة) التي يقدم ديواناه (الطائر الخشبي) ١٩٧٢ و(زيارة السيدة السومرية) ١٩٧٤ بعضاً من أفضل النماذج لها في الشعر العربي. لا يتعلق الأمر هنا بمجرد مسعى شكلي إنما، مثل أي مسعى شعري أصيل، بتداخلٍ بين (الشكلي) المستجِدّ و(الشعري) المحض. بينما يقدِّم فاضل العزاوي في (سلاماً أيتها الموجة) مثلاً انتهاكات مستمرة للغة العرب الثابتة وجرأة في الخوض بتابو المعاني شديدة الرسوخ في عالم الشعر العراقي، رغم كل ما قد يُقال عن مصادره الشعرية الأوربية. ويمثل فوزي كريم رصانة الشاعر العارف بإرثه وبأدواته واستعاراته، في حين أن حميد الخاقاني، المنسي غالباً بسبب قلة كتاباته ومنشوراته، يعاود مصالحة الفوضى الستينية العارمة بالمراجع الشعرية التقليدية ضمن لغة تراثية مشغول عليها لكي

تصبح أكثر حداثة. أما فاضل عباس هادي[٧] المنسي هو أيضاً لكن بسبب مروقه الخاطف في عالم الشعر العراقي ثم انسحابه عن عالم الستينات، فيكشف عن جدارة شعرية قابعة في لغة حسّاسة للداخلي، المتماوج حيناً والصاخب حيناً.

إذا ما غضضنا الطرف قليلا عن مشابرة بعض أهم الأصوات الستينية الرصينة المسماة هنا، فإن الدعاوى عالية الصوت للستينيين كانت تقع في مشروع (تجاوز) الرواد والخمسينيين. كانت المسافة مُعْتَبَرَة بين (المشروع) وبين التحققات النصية الستينية. لا يشير التحليل النصي لكثير من نصوص الستينات إلى تجاوز مزعوم مقال مراراً وتكراراً في النقود ومعبَّرٌ عنه بحماسة طفولية في أنطولوجيا مكرسة لهذه الفترة صدرت سنة ١٩٩٣.

لأول مرة في تاريخ الشعر العراقي ستنطبع بقوة فكرة (التجاوز) الغامضة والإطلاقية، المروَّج لها ستينياً، في ذاكرة الأجيال اللاحقة من الشعر العراقي، بحيث أن كل فترة ستزعم، متوهمةً، تجاوزها للفترة التي تسبقها. يتوجب على الدارس أن يضع هذه الفكرة المفصلية نصب عينيه قبل قراءة الطروحات النظرية، المتماسكة أو الهشة، التي ينطلق منها مجمل الشعر العراقي منذ هذا الوقت بالضبط. نادراً ما نلتقي بفكرة مماثلة في أماكن أخرى من العالم العربي الذي يعلن بدلاً عن موضوعة (التجاوز)-بالزاي- العراقية المكابرة، فكرة (التجاور) بالراء المهملة وفكرة (الاستمرارية). يتوجب البحث عن غياب (التجاور) هذا

٧ فاضل عباس هادي ١٩٦٤-١٩٨٤ : كتابات، دار الجمل، كولونيا ١٩٩٠

في مناطق لا تتعلق البتة بالشعر إنما بالبنية الاجتماعية والطبقية والعائلية التي تنبثق منها، كذلك، الثقافة العراقية.

على الرغم من ذلك فإن أفضل نماذج الشعر في ستينات العراق كان يتماوج ويعتمل بروح متمرد جنيني. صحيح أنه كان شعراً شكلانياً لكنه كان ضرورياً قدر ما كانت الاندفاعة العروضية الشكلية ضرورية في تطوير النص الشعري الحديث.

لا ينبغي اليوم تقديم مديح جاهل للشعر الستيني بوصفه التمرد الأكثر جذرية في مسار القصيدة العراقية ولا تقديم هجاء أكثر جهلاً لهذا الشعر بوصفه لغطاً شكلياً ولغوياً بعيداً عن كل معنى عميق. لا هذا ولا ذاك من الموقفين بقادر على استكناه الرجفة الحق المعتملة في جسد الشعر في العراق الذي مثّل الستينيون لحظة من لحظاته المضيئة.

لقد كان يمكن أن تتطور هذه الرجفة الجمالية باتجاه أعمق وأكثر أصالة وكان يمكنها بالفعل أن تفجّر ينابيع جديدة في لغة القصيدة. سوى أن هذا الأمر قد حُدَّ وجُبَّ وجُوبِهَ بصراحة، بل أنه لم يكن ممكناً بسبب صعود الأيديولوجية الشمولية للسلطة سنة ١٩٦٨. لقد صمتت الكثير من الأصوات الستينية لفترة طويلة بعد تلك السنة، ولم تعاود نشاطاً شعرياً خصباً إلا بعد سنوات من خروجها من العراق، بينما طلعت أسماء وسطية لا يمكن إدراجها في الستينات ولا في السبعينات، وظلت تتأرجح بين اغتراب الستينات وصعود لغة الإيديولوجيا الصاخب في السبعينات (عبد الكريم كاصد، شوقي عبد الأمير، موفق محمد، مهدي محمد علي، رياض قاسم، وليد جمعة، فاضل السلطاني، يحيى

السماوي، مخلص خليل..إلخ) وهي أصوات تحتاج لوحدها بحثاً منفصلاً يعالج خصوصية انبثاقها وانطفاء بعضها.

كانت تلك الإيديولوجيا، بعد مناورات سريعة العطب، تسعى إلى تقنين نشاطات الكائن الإنساني ولجم إبداعاته في جميع الحقول وفقاً لرؤيتها شديدة الضيق.

بالنسبة لمراقب محايد، غير عراقي، فإن عرقلة من هذا القبيل قد تبدو أمراً متعسفاً وإفراطاً في تحميل السلطة وزر فاعلية مثل الفاعلية الشعرية. إن التحول التدريجي للشعر إلى أداة إعلامية مثلما التدخل البطيء لكن العميق في تفصيلات الحياة اليومية للمواطنين وللشعراء العراقيين يمكن أن يفسّرا اندراج الشعر في نطاق الرقابة والإعلام الفظين (وهناك مثالٌ لضابط في الجيش كتب مجموعة شعرية بعنوان "وردة إلى عيون ليلى البعشية"). كان مسعى تفريغ الشعر من طاقته التأملية والمعرفية وتحويله إلى مجرد أداة بائسة محموماً: مرة باسم الإيديولوجيا، ومرات كثيرة باسم التغني بالحروب المتواصلة.

لقد برهنت السنوات الممتدة منذ سبعينات القرن الماضي حتى مفتتح القرن الحادي والعشرين مفارقة وتفارقاً مع هذا المسعى، وبدا من الصعب جداً الانحراف بتاريخ الشعر العراقي برمته إلى مسار محض إيديولوجي يائس. إن تاريخ الشعر العراقي العريق لم يكن يسمح بهذا الأمر. لم يكن (قمع اللغة) الخفي في سنوات السبعينات من الجهالة بحيث يلعب اللعبة القمعية الفظيعة لوحدها. لقد فتحت السلطة العديد من الكوى وتشدقت بأجمل العبارات والمقولات للبرهنة على حيويتها وعلى تقبلها (للآخر) المختلف، لكن من أجل ابتلاعه فحسب. لقد أنتجت العديد من

الشعراء من دون جدوى (عبد المطلب محمود، مرشد الزبيدي (١٩٥٤-..)، خزعل الماجدي (١٩٥١-..)، ساجدة الموسوي (١٩٥٠-..)..وغيرهم). سوى أن الشعر لم يستطع إلا الاتساق مع منطقه الداخلي مطوِّراً التجارب السابقة ومتجاهلاً، في نهاية المطاف، اللعب السياسية والإيديولوجية كلها. ولا تنقصنا الأمثلة لشعر متسق مع مناطقه الحميمة بأسماء مثل زاهر الجيزاني (١٩٤٩-..)، رعد عبد القادر (١٩٥٣-..)، خليل الأسدي (١٩٥١-..)، عقيل علي، جلال وردة، من بين آخرين.

ها هنا تتفتح فترة جديدة في تاريخ الشعر العراقي تمتد لمدة تقارب الثلاثين سنة (١٩٧٠-٢٠٠٠)، وفيها نلتقي الآن بالمفارقة التالية: من جهة لدينا شعر متماه مع تاريخ الشعر في البلد في نيّةٍ لاستيعابه والإضافة إليه، ومن جهة لدينا سلطة الإيديولوجيا العاتية التي يتوجب التعاطي معها ثقافياً وشعرياً.

منذ بداية سنوات السبعينات، ستطلع في أفضل النماذج الشعرية العراقية نبرة تحترم الإنجاز المتراكم ولا تزعم امتلاكها لوحدها، مثل الستينيات، العصمة والمعرفة الشعريتين. لم تكن هناك رغبة (بالتجاوز) وإنما وعي بأهمية (الإضافة).

تعلن سنوات السبعينات الأولى الممتدة حتى يومنا هذا (حقبة ثالثة) ذات فضاء مشترك: إن الشعر فيها قد أنجز تحت شروط قاسية، تحت هيمنة القمع الاجتماعي والترويض السياسي، تحت ثنائية فكرية يقف في أحد طرفيها حزب واحد في السلطة، علماني المظهر، بينما

وقف في الطرف الآخر الحزب اليساري الوحيد المسموح له بالعمل العلني لبعض الوقت. لكنه قد أُنْجز، في أفضل النماذج المعروفة، كما يَليق بالجَمَال أن يُنجز.

لنلاحظ كيف جرى تداخل بين (الجمالي) (والآني): لقد قادت جميع الحروب التي شهدتها هذه الفترة، ضد المواطنين وضد البلدان المجاورة، إلى أمرين اثنين: إما شعراً مكتوباً في شروط (المنفى)، أو شعراً مكتوباً في شروط (الحرب). هذان العنصران جديدان بالكلية على الشعر العراقي.

لنتكلم عن المنفى أولاً: لقد أطلق المنفى الشعر العراقي نهائياً من إطار (المحرَّم) اللغوي والقاموسي والاستعاري نحو أفق الحرية في التعبير الشعري، وهو يلقي أمام الشعراء نماذج أخرى (لشعرية) لم تكن سائدة في العراق. لقد شكلتْ بيروت ودمشق أولى منافي الشعراء العراقيين من مختلف الأجيال (وليد جمعة، جليل حيدر (١٩٤٥)، صادق الصائغ، سعدي يوسف، هاشم شفيق (١٩٥٢-..)، نبيل ياسين، عواد ناصر، كريم عبد، مشرق غانم، منعم الفقير، عبد الكريم كاصد، فائز العراقي، حاكم مردان، مهدي قاسم، غيلان، آدم حاتم، سهيل نجم (١٩٥٦-..)، شاكر لعيبي (١٩٥٥-..)..إلخ. يشكِّل المنفى حقلاً لاختبارات شعرية جديدة. في هذا المنفى الممتد طويلاً حدث تخصيب للنماذج الشعرية العراقية المعروفة وجرى تطويرها على أيدي الشعراء العراقيين الجدد الملتقين بأقران جدد ذوي هموم وفهم مغايرين للشعر نفسه وللشعرية. في اللحظة البيروتية تلك، تلاحظ الباحثة فاطمة المحسن أن "من بين الجيل الشاب يمكننا أن نسوق هاشم شفيق وشاكر

لعيبي كمثالين لإمكانية الحضور المنفتح للشخصية الشعرية العراقية المنغلقة في العادة على محيطها. فقد استثمرا تلك الصيغة في العلاقة المجدية بحاضرة ثقافية مثل بيروت، وثابرا على تطوير قصيدتيهما وإن باتجاهين مختلفين، ولكنهما يلتقيان في التصميم على الخروج من العزلة والانكفاء على المكان العراقي وهموم المنفى الضيقة"[٨].

ولو تكلمنا عن (الحرب) فسنلاحظ الآن حضور نبرة شعرية تشدد على (العَدَم) و(العبث) الوجودي و(تخريبٍ) اللغة. هذه العناصر الشعرية المُشار إليها كلها فيما مضى من طرف الستينيين كخصيصة افتراضية لشعرهم، كانت تجد تعبيراتها البليغة، غير المفترضة، في ما نسميه (بشعر الحرب) المكتوب بأقلام جمع غفير من الشعراء الحاضرين في سنوات الثمانينات والتسعينات. لقد كانوا يقومون بفعل مقاومة تراجيدي عن طريق الشعر بعيداً عن مهادنات وترف الفئات المستقرة، رغم حوار الأسلحة على الجبهات والقمع اليومي في مدن العراق.

لم يتأسس شعر (المنفى) إلا جزئياً في داخل البلد، بينما كُتب شعر العشرين سنة الممتدة بين (١٩٨٠-٢٠٠٠) في أجواء (رُهَاب الحرب) وتأمل (الحياة) بصفتها نقيضاً، لكن ليس تتمة، لفكرة (الموت) المهيمنة، وأُحْدَثَ، مثلما حَدَثَ في شعر ما بعد الحرب العالمية الأولى في أوربا وفي ألمانيا خاصة، تفككاً بنيوياً وانسرابات في كل اتجاه وإعلاناً لضجر وجودي وتداعيات وأجواء كوابيس مريرة منفلتة إلى مناطق اللاوعي. كما سنجد في بعضه الآخر أسى شديداً، وأحياناً استعارات من حياةٍ يوميةٍ جاريةٍ من دون طعم. في الكثير من النصوص المكتوبة في

٨ فاطمة المحسن ، شعر المنفى العراقي ، دراسة بثلاث حلقات ، نشرت في جريدة (الحياة) بتاريخ ٤ و٥ و٦-٨-١٩٩١ ، الاستشهاد من الحلقة الثالثة بتاريخ ٦-٨-١٩٩١ .

داخل العراق والمطبوعة بنسخ نادرة وبوسائل بدائية، فإنه باسم العدم والموت والخراب والدمار الروحي المحيق بشعرائه توصل الشعر العراقي إلى تفكيك، إذا لم نقل تخريب، القصيدة نفسها لكي تنسجم مع طبيعة الخراب الشامل. يتوجب، في تقديرنا، التوقف ملياً أمام النقطة الأخيرة فمنها تطلع جماليات هذا الشعر على وجه التحديد. وهو ما نلتقيه في شعر مكتوب باستعارات رصينة وأخرى أقل رصانة لدى الكثير من الشعراء الذين تكوّنوا في داخل الوطن العراقي (محمد جاسم مظلوم، باسم المرعبي، دنيا ميخائيل، أمل الجبوري، سلام سرحان، عبد الرزاق الربيعي، عبد الحميد الصائح، محمد تركي النصار-ولو أنه شاعر سبعيني-..إلخ).

لكننا لو أخذنا قصائد الكتاب الذي صدر في هولندا مؤخراً تحت عنوان (شعراء عراقيون في هولندا) كنموذج لتجليات وجماليات الشعر في هذه الفترة، لرأينا، من الوجهة البلاغية، أن ثمة عودة حاسمة، في غالبية هذا الشعر، لكاف التشبيه التي تهجر تعقيد الصورة الشعرية لصالح المجاز. ثمة مجازات متواصلة تعيد استحضار عالم آفل مشحون بالغرابة والقطيعة ومنفيٍّ عن العالم. ولرأينا الاعتماد الكامل على قصيدة النثر لأسباب تجاري التطور العام للقصيدة العربية المعاصرة غالباً، وتجاري، مرات، قوة التيار الشعري السائد. سنرى من الوجهة المضمونية أن ثقل (العزلات) هو المهيمن تماماً. ففي شعر شعلان شريف نقرأ: "كان لعزلتي ما يبرُّرها، كنتُ مشغولاً طوالَ الوقت ولأعوامٍ طويلةٍ ببناء أسوارٍ عاليةٍ، كنتُ أطليها بألوانٍ غامقةٍ تحجبُ كلَّ ضوءٍ، وكلَّ صوتٍ أيضاً .." في حين لا ينفك صلاح حسن عن تذكيرنا بمشكلة

الحرب، مرة مع العالم الخارجي ومرات كثيرة بالحرب الدائرة في عالمه الداخلي، أي أننا هنا أمام نوع عويص من العزلة الروحية والبيولوجية: "بيني وبيني حرب أهلية (...) سوف أصفك أيتها الحرب/يا حربي/من سماء القحط واللامبالاة/سوف ألقي على أطلس الدم/نظرة طائر.. كصقر يتنفس العواصف/.....كي أستطيع أن أكتب نصاً خالياً من الرعب". بينما نلتقي في شعر صلاح حيشاني بنبرة من السوداوية الشفافة وتصعيداً لذات مكسورة الجناح: "أيتها البهجة / يا مَن تتشبهين بي وتعنين في الأصل سواي"، وفي أشعار عبد الرحمن الماجدي تلح فكرة العزلة من جديد إلحاحاً ذا مغزى ضمن لغة شعرية نسميها تفكيكية حيث الجمل الاعتراضية وكاف التشبيه يحضران بوفرة: "ويكاد التوجس، ساعةَ ثرثرتي، يفلتُ من حبائلها/ لولا اليوم المتدلّي بخيوط / البارحة أوقعه بفخاخنا" ملتقياً بذلك مع لغة قرينه الشاعر علي البزاز المتأرجح بين تلك اللغة الضجرة، المنهكة، ونبرة تقول مباشرة البقيةَ من بقايا الرومانسية الخمسينية: "أواه، لم صارت القوارب هكذا هامشية/ كسياج منفي إلى الصحراء، يفتقر لمن يسوره". أما كريم النجار، فيتأرجح بين لغة ناصعة واضحة حسية، وهي من أصعب أدوات الشعر، وبين أسى غنائي وإن لم يكن موزوناً: "حمامة فائق حسن/التي تخضبت بالأسود/الأسود المعتق". في حين سنلاحظ في شعر محمد الأمين انغماراً بالصور الشعرية المخضَّبَة بقراءاته للأدب الأجنبي، خاصة الإيراني منه، عبر جملة واضحة كذلك فإنه يمنح للصورة ذات الدلالة والمعنى والحكمة الدور الأساسي رغم تأثرات طالعة في نصه من هذا الشاعر العربي أو ذاك: "للتفاحات سماواتها/حيرتي نجمتُها". أما ناصر مؤنس المأخوذ أخذاً باللعب على (الشكل البصري) في المجاميع التي أصدرها حتى

الآن، فيبدو وهو يركن إلى الاستعارة التي لا تود بالضرورة أن تحيلنا إلى فكرة أو معنى محدد، حيث ثمة إبهارات وزخارف واحتفالات بعلاقات اللغة الخارجية: "تعال إلى مناحة تتصالح مع موتها/ تعال إلى هتك يتعكز على غموضه/تعال إلى موت مفتون بنياشينه".

عندما نقول إن كثيراً من نصوص سنوات الثمانينات وما تلاها المكتوبة في العراق تعبِّر عن (رُهَاب الحرب) فإننا نقول ذلك بالمعنى السيكولوجي المشروح أعلاه، وبمعنى لا يُجاري أولئك القائلين بولادة (جيل الحرب) المُعبِّر، مثلما تقول كتاباتهم، عن الحماسة والبطولة والروح المعنوية العالية لشعب (يحارب) من أجل قضية كبرى. عندما نطالع مقابلة تحت عنوان (جيل الثمانينات..جيل الحرب)[٩] أُجريتْ مع ١٦ شاعراً، فإننا في صلب الفهم البطولي الحماسي الدعائي لهذا المصطلح، وليس ما يُراد أن يُقال لنا الآن.

لقد انتهى المطاف بجميع أجيال الشعر العراقي إلى الخروج إلى المنافي. وانتهى الأمر بالجميع إلى الكتابة المحمومة عن تجاربهم القديمة. وفي الطروحات النقدية للأسماء الأحدث المسماة خبط عشواء بالثمانينات والتسعينات ثمة كبرياء لا يليق بالشعر، وثمة جموح شديد، كما ثمة عدم دقة في تسمية الأشياء والمصطلحات، لكأننا أمام عقل ساهٍ، دائخ بعد عشرين سنة من الحروب المأساوية المتواصلة التي شهدها. هذا التوصيف لا يريد بحال من الأحوال التقليل من شأن منجزهم الشعري قدر ما يريد أن يرى إلى حقيقة فعل الكتابة النقدية التي يمارسونها اليوم في المجلات والصحف التي يصدرونها على عجل

---

٩ جيل الثمانينات . .جيل الحرب ، مقابلة في مجلة (حراس الوطن) الرسمية المعبرة عن لسان حال الجيش العراقي ، العدد (٣٨٧) سنة ١٩٨٧ ، أجراها عدنان الصائغ مع ١٦ شاعراً .

شديد في أوربا، معطين الانطباع أن هذه العجلة ترمزّ إلى شطر من زمانهم الذي ضاع هباء منثوراً في داخل البلد.

على أنه لم تغب، كما نرى، منذ السبعينات حتى يومنا هذا لا النبرة الغنائية ولا الشعر الحديث الموزون الذي وطدّه الرواد، كما لم تغب جميع المحاولات التجريبية والشكلية وقصائد النثر التي حاولها جيل ما بعد الرواد وسعى الستينيون إليها. إنها تتجاور جواراً صعباً في بعض الأحيان.

تشكل غالبية الأصوات، غير الرسمية، اللاحقة لفترة السبعينات تمرداً آخر على نظام الشعر الرسمي المنضبط بقواعد نهائية ليست من طبع الشعر.

إن فترات الشعر العراقي الحديث الثلاث: فترة الرواد والخمسينيين المتماثلة المنجز لكن الطليعية، وفترة سنوات الستينات ذات التمايز المرفوع إلى مصاف المتخيَّل، والفترة الثالثة الممتدة منذ السبعينات إلى اليوم الملتهبة، تعلن كلها أن الشعر العراقي لم يعش القطيعة التي ليست من طبائع الأشياء ولكنه تلقف المنجز الأول والثاني وما بعدهما لكي يمضي بها بعيداً. وهي تعلن أن أية إضافة متخيَّلة مقطوعة الجذور عن أصولها لم تكن ممكنة البتة، كما تعلن أن الفضاءات الموضوعية والسياقات التي أحاطت به، سواءً لجهة تدخل (الإيديولوجيِّ) أو (المنفيِّ) أو (الحربيِّ) كانت قادرة دوماً على تخصيبه برؤى وأشعار جديدة، وليس العكس.

تاريخ الشعر العراقي هو تاريخ الخصوبة في وادي الرافدين ضارب الجذور.

جنيف ٢٧- أكتوبر ٢٠٠١

الفصل الأول

الشاعر الغريب في المكان الغريب
بيان الحداثة الريفية

ملاحظات منهجية عن خطل فكرة الأجيال وخطورتها:

لنحدد إطار المشكل فوراً : ظل النقد الأدبي العربي السائد، يوحي منذ نهاية سنوات السبعينات أن الإضافة الوحيدة الجديرة بالاعتبار لإرث القصيدة الحديثة تقع في شعر ما سمي بجيل الستينات، وأن كل شعر تال على هذا التاريخ يعاني من خلل بنيوي ومن استعادات، لكأنه يقول لنا إن الإبداع الشعري العربي قد توقف نهائيا. هذه المشكلة يمكن تعميمها في العالم العربي بأسره لكنها تتضخم وتنجلي في بلدان مثل العراق ومصر وسوريا، وتختفي في بلدان عربية أخرى مثل لبنان والمغرب. ففي لبنان لا أحد تقريبا يضع حدودا فاصلة بين جيل أنسي الحاج وجيل عباس بيضون، لأن النقد اللبناني يفترض على ما يبدو استمرارية إنسانية وإبداعية لا يفترضها العرف العراقي الذي يقيم انقطاعات، أو ما يسميه أدوارد سعيد جغرافيا متخيلة، بين الأجيال. مشكلة الأجيال هي تمظهرٌ، في واحد من وجوهها، لمشكل اجتماعي، لوعي اجتماعي يقيم تقسيمات هرمية ويمنح الحكمة والشعر الى الطاعنين في السن لوحدهم. نشير فحسب الى هذه الوجهة من دون أن تكون الهم الاساسي لكتابنا وننصرف الى معالجة منطقية ووصفية. وإذا ما كان مثالنا هو مثال الشعر العراقي فلأن فيه تحضر دروس نقدية يصلح تعميم معانيها السايكولوجية والاجتماعية.

في العراق جرى التأسيس، في الحقيقة، لتحقيب عشري محفوف بالمخاطر والمجازفات، خاصة مجازفة النفي: للسابقين واللاحقين على حد سواء : بصراحة قدام اللاحقين وعلى استحياء امام السابقين.كان الخمسيني الكبير حسين مردان قد أحس بخطورة هذا النفي لجيله وهو يرد على سؤال لحميد الخاقاني في مقابلة أجراها معه في مجلة (الف باء) العراقية قائلا بسخرية ما معناه : رويداً .. رويداً معنا، إننا لا نؤكل بمثل هذه السهولة ومضغنا صعب. لكن غياً ستينياً سيمضي ملتهماً الأخضر واليابس. ان المتواليات العشرية اللاحقة : جيل السبعينات، الثمانينات، التسعينات[١٠]، وهو هاجس يصيب الشعر العراقي ثم المصري، لكنه يهتدي ويقوم، أصلاً، بردة فعل ازاء تلك التسمية الستينية القديمة المتباهية بنفسها والمتعالية بكبر لا يليق بنسبية القول الشعري ولا بتأمليته.

نلاحظ اليوم انهماكاً حماسياً مفرطاً من قبل شعراء ستينيين عراقيين للأرخنة لحركتهم وللتنظير لها. لقد صدرت بضعة كتب ومقالات طوال تعالج فرادة الشعر الستيني ووحدانية روحه نذكر منها كتابي سامي مهدي (أفق الحداثة وحداثة النمط)[١١] و(الموجة الصاخبة: شعر الستينات في العراق)[١٢] ، وكتاب فاضل العزاوي (الروح الحية: جيل

---

١٠ سنقبل شكلياً ولضرورات البرهان المنطقي هذا التقسيم العشري الذي لا يتسع ، بسبب حركة العالم والأشياء ، في الحقيقة للجميع . ثمة أسماء لا يمكن إدراجها في جيل من الأجيال إما لأنها كانت تنتمي زمنياً إلى جيل سابق ولكنها لم تُعرف إلا عند بزوغ جيل لاحق . أو لأن خيارها الأسلوبي وكتابتها الشعرية لا تنسجم مع روح شعر مجايليها وإنما مع روح جيل سابق أو تال ، أو إلى الشعر ببساطة .

١١ سامي مهدي : أفق الحداثة وحداثة النمط ، وزارة الثقافة والإعلام العراقية ، ١٩٨٨

١٢ سامي مهدي : الموجة الصاخبة ، شعر الستينات في العراق ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٤

الستينات في العراق)[١٣]، ومقالات فوزي كريم. كما اننا سنشهد محاولات من طرف البعض، ممن لا علاقة وثقى لهم بهذه الحركة، من أجل إيجاد موقع قدم لهم مثل عبد القادر الجنابي الذي أصدر أنطولوجيا لهذا الجيل عينه تحمل عنواناً ذا دلالة استعلائية (انفرادات الشعر العراقي)[١٤]. سيكتشف القارئ لوحده بأن الهدف غير المعلن لتلك الكتابات ليس سوى الترويج لشعرائها وإبراز مساهماتهم الشخصية في بلورة مشروع شعري، لا نجد نحن غضاضة في مدح نواياه. لم يشهد الشعر العراقي من قبل مثل هذه الحمى الكلامية في الإعلان عن مجد الذوات الشخصية كما هو الحال في الأمثلة المقدمة هنا. هذه الحمى أعلنت مرات عن نبرة شرسة لم تكن تقتصد باستخدام أقسى النعوت في وصف مخالفيها[١٥]. تريد عناوين هذه الكتب أن تقول لنا باننا أمام موجة حداثية صاخبة طلعت من روح حية وسط أموات، روح في غاية التفرد. سنرى في الحقيقة بان هذه التوصيفات تضمر استخفافاً بالغاً بمجمل الشعر العراقي.

قبل البدء بالدخول في ثنايا الموضوع نود التوقف أمام بعض المشكلات المنهجية :

بعيدا عن الروح الدعائية التي تسود في أغلبية الكتابات المشار

---

١٣ فاضل العزاوي ، الروح الحية : جيل الستينات في العراق ، دار المدى ١٩٩٧

١٤ أو محاولة صديقنا الشاعر السبعيني خالد المعالي إدراج صورة فوتغرافية له بين صور توثق لجيل الستينات في العدد المكرس لهذاك الجيل من مجلة (فراديس) . نحن نعلم بان الصديق الشاعر ينحدر من جيل اخر .

١٥ في رسالة نشرت صورة فوتغرافية عنها مجلة (فراديس ، العدد ٨)يصف الشاعر سركون بولص الشاعر فاضل العزاوي بانه (قد أصبح نفاجا . . . . .وانه يكذب) ص١٠٧ . ولم يتوان عبد القادر الجنابي عن توصيف القاص زهير الجزائري بابشع النعوت والشاعر فوزي كريم بانه (قردح أي قرد) وفاضل العزاوي (يعاني من تركيبات جسدية وسايكولوجية) مختلة وانه يمارس الستريتيز (نفس العدد من المجلة ص١٠٦) . . .واخرين . . .بيانات أصدرها ووزعها من باريس . لم يشهد الشعر العراقي البتة مثل هذه اللغة النابية وان هذا التقليد ، كما في الأمثلة البليغة هذه ، يشكل خصوصية ستينية عن جدارة . لنذكر ان الأمر لا يتعلق بسوريالية الجنابي المزعومة وحدها ، بل بعدائية عمياء من دون رحمة باسم تجاوز الأخلاق العتيقة .

اليها، فإننا نظن بأن معالجة صريحة، وصريحة فحسب، للنتائج التي يقود اليها التتويج المبالغ فيه للشعر الستيني في العالم العربي، والعراق، هي وحدها الكفيلة بطرح قضايا شعرية ونقدية ذات أهمية. لقد خَمَّن الوعي العربي على الدوام أن معالجة المسكوت عنه إنما هو الرديف المباشر لنزعة عدوانية. ولقد أجَّلَ هذا الوعي مناقشة مشكلات أساسية لهذا السبب نفسه. إن فحصاً منهجيا لغالبية تلك الكتابات تعلمنا أن ثمة الكثير من الروح الدعائي الذي يخلط الشعري بغيره.

إننا نكن أكبر قدر من الاحترام الحقيقي لمجموعة من الأسماء المستشهد بها في بحثنا، خاصة العزاوي وكريم والغساني وبولص، الأمر الذي لا يمنعنا من الاختلاف، مرات، مع تحليلاتهم النقدية لمجايليهم أو (وخاصة) لمجمل الشعر العراقي الذي يتقلص على أيديهم الى ظاهرة وحيدة، فريدة. في مقام الاحترام يبدو أننا إزاء معضل أخلاقي. إننا إذن من أنصار الأخلاقي هذا طالما يتعلق الأمر بطرح نقدي يستخدم العقل. سنعاود التمثيل للظاهرة ونكرر أسماء كريم والعزاوي لسبب لا يخفي على المتابع: دأبهما على الكتابة النقدية منذ أكثر من ربع قرن، ومحاولتهما لتأصيل الظاهرة والتاريخ لها. ولا نوردهما أبداً لغرض من طبيعة أخرى غير الطبيعة السجالية التي تسمح لنا بها كتاباتهم.

إزاء التهميش المتعمد لجميع الأجيال الشعرية العراقية اللاحقة[١٦]،

---

١٦ في كتابه المشار اليه يعرف العزاوي ، بحسه النقدي العالي ، فداحة هذا التهميش وهو يقول : "أما الأجيال التي أعقبت جيل الستينات فإنها تشعر ، وهي المغفلة كل الإغفال ، بوطأة الدور الذي لعبه بعض من ينسب نفسه الى الستينات في الهيمنة على المراكز الثقافية في العراق طيلة عقدين من الزمن وفي إهانة الإبداع بالانحدار به الى مستوى شرطي فكر يحمل العصا في وجه كل من يهدد سلطانه" ص ٨، لا يتعلق الأمر في الحقيقة بإغفال نقدي قادم من السلطة لوحدها وانما من مجمل المخطط الذي يسيطر على الوعي المحلي ، الاجتماعي أولا ثم من شدة المزاعم التي يتبناها الستينيون في السلطة وخارجها ، أليست الأمثلة التي نسوقها بدليل ساطع على اتفاق (عرضي ؟) بين تلك السلطة وبين الخارجين عنها (ومنهم من يعلن نفسه نقيضاً لكل مؤسسة) حول هذه النقطة عينها . . . قادم كذلك من شراسة النبرة التي يحاجج الستينيون بها بعضهم وغيرهم ، وأخيراً من عدم قدرتهم على رؤية حركة العالم التي تُنتج وستظل تُنتج الشعراء الجدد .

فان استراتيجية هذا الفصل تتوقف من جهة عند تحليلات الستينيين النقدية لأنفسهم وتحليل أشعارهم إذا تطلب الأمر، ومن جهة أخرى التوقف عند الإنجازات الشعرية للجيل اللاحق، المستبعدة والمراد تهميشها على أيديهم هم أنفسهم. سنوازي ونوازن بين منجزين في الشعر العراقي المعاصر، مستشهدين بنصوص وأمثلة ووقائع فعلية. لقد تعلمنا من الجيل الستيني، في السنوات الأخيرة، الكيفية التي يمكن أن تستخدم فيها الشهادات الشخصية في إضاءة حقبة وشعر. لقد علمونا أن نستخدم السير والمذكرات الشخصية التي تضفي على التحليل البارد بعض العذوبة والطراوة، وقبل ذلك الكثير من الحيوية. إننا نستهدي بأقراننا الأكبر سنا ونحن ننوع الأمثلة والشهادات الحية عن جيل تال. غير أن العقبة الكأداء، التي يمكن استخدامها ضد نوايا هذا البحث تقع في أن مؤلفه لا يستطيع، تحت ذريعة موضوعية باردة، أن يطوي شخصه كليا. هذا الأمر سيظل متروكا لعدالة القارئ.

لا يمكن للأسف الشديد، على ما يبدو، أن يُناقش الشعر العربي بعيدا عن السياقات الثقافية العامة في العالم العربي، وخاصة عن السياق السياسي الصارم. إن انهماكاً جمالياً محضاً يبدو أمراً بعيد المنال. واحدة من المزاعم الستينية المعلنة موارباً تقع في تمرد إنساني فالت من كل قيد، وانفلات شعرهم من صرامة مشروطية سياسية سيزعمون بأنها تصير قاعدة ذهبية لمن جاء بعدهم. إن نقدهم للأجيال اللاحقة يكمن في تقوقعها في حاضنة سياسية. لقد أعلن فوزي كريم مرة، في لندن، استغرابه البالغ، بصدد صدور مجموعة تحمل (ميتافيزيك) عنوانا لها لأن مؤلفها شاعر سبعيني كان في خضم

المعمعة[١٧]. وإذن فإن موضعة المشكلات التي نطرحها في سياقاتها، لا يعني أن الشعر العراقي اللاحق يرتدي معطفاً سياسياً محدداً بالضرورة. هذا وهم قاد الى أفدح الأضرار بتقييم الحقب الشعرية التالية.

سنرى أن هذه المشكلات المنهجية لا يمكن التملص منها بسهولة وأنها ستعاود الظهور في ثنايا البحث، وأنه سيجري التذكير بها، أو ببعضها بين حين وآخر.

نقول إن شعراء ستينيين، مثل العزاوي، حاولوا لاحقا، وأمام جموح بعض مجايليهم، التخفيف من غلواء تلكم النبرة الفردانية بالقول إن الستينيين كانوا (ظاهرة) ثقافية أكثر من أي شيء آخر: "وإذا ما كنت أتحدث هنا عن جيل الستينات فإنما لتحليل ظاهرة تاريخية معينة تركت تأثيرها العميق على الفكر والإبداع ولتوضيح روح جديدة ارتبطت ببزوغ مرحلة معينة في فهم الإنسان لنفسه وللعالم الذي يعيش فيه"[١٨]. ذات النبرة كانت تعاود التنغيم في أماكن أخرى من العالم العربي. ففي سوريا يستشهد شوقي بغدادي في مقالته (التجربة الشعرية لجيل الستينات في سورية) بممدوح عدوان الذي كان يقول: "إن شعراء الستينات قد دخلوا عالم الشعر من دون وصاية داخلية ذات شأن وإنهم

---

١٧ كان ذلك في بارك في حي العراقيين، ايليغ برودوي في ضواحي لندن، بحضور الأصدقاء نامق كامل وكريم عبد وإبراهيم الأرتيري الملقب بالحبشي. كان فوزي يستغرب ويستهجن علاقة هذا (الشاعر الشيوعي) بالميتافيزيك ويعلن اندهاشه لاستخدام المفردة اليونانية ميتافيزيك عنوانا لمجموعة شعرية عربية. إن فوزي كريم نفسه يستخدمها في أحدى قصائده:

"أقول أنا من يكتب شعراً ميتافيزيقيا

ثم يخفُ الى الورق نديا . . ." (قارات الأوبئة – دار المدى، ١٩٩٥ ص٦٤).

لقد اختار العنوان ذاك، في الحقيقة، الشاعر هاشم شفيق في أمسية شاي ضمت كذلك الناقدة فاطمة المحسن في مقهى قرب مكتبة الساقي في لندن.

١٨ أنظر (الروح الحية)، ص٣٤٩

جيل بلا آباء وإن الأبوة الحقيقية لهم كانت من خارج سورية: التأثر بالموجة العراقية واللبنانية الوافدة والشعر العالمي" [١٩]. ويخلص بغدادي الى القول "لقد نمت الحداثة في ظل الستينات نموا أسرع مما كان مقدرا لها لو أنها جرت في ظروف سياسية أخرى" [٢٠]. سوى أن الفارق الجذري بين نبرة الستينيين العراقيين وأقرانهم السوريين يكمن في درجة التواضع والموضوعية والرجوحية التي تسم أحكام الأخيرين، كما يتبين بجلاء في مقالة بغدادي، في مقابل الجموح المنفلت من عقاله لدى جيل الستينات العراقي. ففي الوقت الذي يرى الجميع فيه خطورة اعتماد التقسيمات [٢١] هذه اعتمادا كليا (بغدادي ص٨٩، العزاوي ص٩) [٢٢] ويستهجن

---

١٩ شوقي بغدادي ، التجربة الشعرية لجيل الستينات في سورية ، مجلة (المعرفة) السورية ، السنة الرابعة والعشرون- العدد ٢٨٢ آب ١٩٨٥ ، ص٩٧

٢٠ نفسه ص١٢٣

٢١ عربياً أنظر تعليق فيصل دراج على أفكار أحمد عبد المعطي حجازي الذي يصنف الشعراء فيها طبقات طبقات . يوضح دراج ، بعد الاستشهاد بجملة بورخيس "الشعراء يخترعون أسلافهم" ، بأن : "علاقات الأبوة الشعرية المتجددة التي يكون فيها الشاعر أبا وابناً في آن . . . وأن الشاعر يحاور ، دائما ، شاعراً آخر غيره ، بعيداً عن العمر . . . وبعيدا عن المكان" ، انظر مقالة دراج المعنونة : الشعراء يخترعون أسلافهم . . . وأحفادهم أيضاً ، في مجلة (الوسط) العدد ٣٧٣ الصادر في ١٩٩٩/٣/٢٢/ . إن غياب خطاب مثل هذا في غالبية الكتابات النقدية العراقية المعاصرة ، يستدعي بحثاً جدياً عن الأسباب .

٢٢ علي جعفر العلاق هو واحد من قلة من الشعراء الستينيين الذي سيكتب سنة ١٩٩٥ بروح أكثر عقلانية من مجايليه : "لا نستطيع ونحن نتحدث عن شعراء ما بعد الستينات أن نضع حدوداً باترة . إن ثمة شعراء لمعت أسماؤهم بعد أن رفعت الموجة الستينية أذيالها ، ومازال الكثير من بلل تلك الموجة عالقاً بقصائدهم ورؤاهم . إن شعراء مثل شاكر لعيبي ، هادي ياسين علي ، حسين عبد اللطيف ، فاروق يوسف ، شوقي عبد الأمير ، علي الطائي ، خليل الأسدي ، هاشم شفيق ، ورعد عبد القادر ، وعدنان االصائغ وجواد الحطاب ، يمثلون تطوراً عضوياً للقصيدة الحديثة في العراق وحملة تلك الانتباهة الدافئة التي أطلق شرارتها جيل الستينات . كما أن ما يكتبه زاهر الجيزاني وكمال سبتي يمثل نبرة ملتهبة تتغذى من تجربة تتطور باستمرار . أما خزعل الماجدي وسلام كاظم فهما يمثلان بعد ديوانيهما الأولين سطوة الذاكرة لا مرارة الخبرة . إنهما في تعاملهما مع اللغة نحاتان بارعان غير أنهما لا يفتحان نصوصهما لجمرة الكدر وعذاب السريرة كما يفعل الجيزاني وسبتي . ." انظر (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين) ج٦ ص٨٣٩ سنة ١٩٩٥ ، مبحث العلاق المعنون : الشعر العربي المعاصر في العراق . إن هذا المثال النقدي نادر . إنه يُظهر صعوبة بل استحالة تقسيمات عشرية لأنه يضع فيه شعراء لم يُحسبوا على جيل السبعينات (أو لا يريدون هم أن يحسبوا أنفسهم) مثل الطائي وشوقي عبد الأمير ويمكن أن نضيف عبد الكريم كاصد . بالطبع فإن العلاق ، حذراً ، لا يتحدث عن جيل السبعينات بل عن شعراء ما بعد الستينات .

التحقيبات العشرية فان إصرارا مريبا عليها يظل مهيمنا رغم كل شيء، وهنا يبرز أمران جديدان:

إن الستينيين في استخدامهم ذاك يريدون تحويل العبارة جيل الستينات إلى (مصطلح خاص) يتميزون هم بداخله.

إنهم لم يمتنعوا بشكل منتظم وذكي عن الخلط بين (الظاهرة) المتمردة والإيجابية و(الإنجاز الفعلي) لشعرائها. لنتأمل النقطة الأخيرة بعمق.

هكذا سيرد الاستشهاد، على سبيل المثال، بمناسبة وغيرها باسم شاعر نحب شخصه، مؤيد الراوي، من دون أن يُفسّر لنا الحجم الحقيقي لشعره القليل المكتوب. ثمة أمثلة أخرى تتعلق يقينا بقيمة شعر رؤوس الحركة ومنظريها. إن واحدة من استراتيجيات الأعمال النقدية المشار إليها تكمن في التالي: طالما سيتعلق الأمر بالأهمية الشعرية للبعض أو بأسئلة تدور في فلكها فان الصمت المطبق هو الذي سيحل مكان التحليل. لقد عرف الستينيون طريقة استثمار المناسبات للإعلان عن أنفسهم، زرافات زرافات طالما أن الجميع يستشهد بالجميع وطالما أن (الشعرية) هي الغائب الفعلي في هذه اللعبة. وإذن فإن الشعرية الجديدة التي تؤرق الستينيين العراقيين هي من طبيعة متخيلة في أحيان كثيرة، أي لا حضور باهر لها في الأمثلة والأنطولوجيات المطبوعة. على الرغم من أهمية (الظاهرة) بوصفها تمرداً على النزعات الإسلوبية التي كانت سائدة في الشعر العراقي فإن كثرة كاثرة من شعراء الستينات لا يمتلكون زمام قصيدة مقنعة. إننا أمام معادلة غير منطقية ظاهريا: بقدر ما كان هناك من خرق ومن مغامرة كانت هناك نزعة شعرية شكلانية تخفي

ضعفاً شعرياً ما، استسهالاً في مكان ما، بل نسياناً للمناطق الداخلية للشعر. إن الاستعارة التي تنبني عليها الفاعلية التخيلية الأساسية التي تمنح النص شعريته تنحط الى مستوى مشكوك بأهميته. يمكننا في هذا المقام تفحص نصوص صديقنا الراوي مرة أخرى، أو قصائد صديقنا جان دمو الذي اكتشف البعض فجأة انحداره من جيل الستينات، وأمثلة أخرى. منطقياً يمكن التساؤل عن السياق الثقافي، عن التراكم المعرفي الذي يمكن أن يقود الى شعرية أصلية، مزعومة، إبان حقبة الستينات العراقية ؟ كيف يمكن لثقافة كانت تخرج بصعوبات معتبرة من عمود الشعر، لمجتمع نصف أمي، لا تقرأ أغلبيته المطلقة، كيف يمكن لساحة ثقافية كانت تمور بالأقلام المحافظة، المتخلفة من أن تتفتق هكذا، كما لو بمصادفة خلاقة، عن نزعة تجريبية، جد معاصرة، صادمة ومستقبلية كما يقال لنا ؟ أي تطورات في البنية الثقافية المحلية كانت تسمح بمثل تلك الانفرادات الطليعية المفاخر بها ؟ إننا نعرف، وسيقال لنا، إن علم المنطق لا يتطابق بالضرورة مع مجريات الحياة، الأمر الذي لا يمنع من رؤية أن جزء كبيرا من ذاك الشعر الستيني كان صرخات احتجاج، كان لوعة إنسانية، كان تعبيراً (رومانسياً في جوهره) عن تجربة الفشل السياسي، كان تهدج صوت يسار مديني حالم، أو ريفي مصدوم بصعود وفشل الكفاحات المسلحة في العالم والعراق، كان شعراً خوارجياً، كان تمرداً على اللغة وليس استخداماً متمرداً عليها. ما نقول هنا هو توصيف ممكن كذلك للشعر الستيني. غير أن التوصيف الإنساني والأخلاقي هذا هو شيء والشعر شيء آخر. لنقرر نقطة منهجية جديدة إذن:

لقد خَلَطَ الوعي العربي، العراقي الشقي بشكل أخص، بين اللوعة

الإنسانية الجديرة بالانحناء والإجلال وبين الممارسة الشعرية الخلاقة. إننا لا نخلط. ثم أنه قد خَلّطَ بين النية بالتجديد وبين إنجاز فعلي للتجديد، أي طالع من إرثه ومتجاوزا إياه. إن المسافة بين النوايا والإنجازات لهي مسافة لا تخطئها العين الثاقبة في الشعر الستيني.

لقد وجد ستينيون مرجعاً لبعض هذه اللوعة عند شعراء أمريكان خاصة، كان عواؤهم -ونحن نحيل القارئ الى قصيدة آلن غينسبرغ المعنونة (عواء) التي كانت واحدة من مراجع الستينيين[٢٣]- بمثابة استهجان للماكنة وللرأسمال المتوطدين في ستينات القرن وقمعهما الضاري، وبالتالي فعلهما في تحطيم الوعي والأخلاق السابقة. لكن من أين لعراق الستينات بالماكنة وبالرأسمال ؟ ومن أين يا ترى يأتي ذاك (العواء) الرافض، المضاد، والمضاد لأية فكرة أو جهة على وجه الدقة ؟ إن الوجه الآخر، والقراءة الأخرى الممكنة للشعر الستيني، هو أنه لم يكن سوى تقليد ذكي حينا وأقل ذكاء حينا، للنص الأمريكي الرافض. وأنه بمعنى من المعاني طلع في سياق غائم، مترف عند البعض ومحمل بالقليل أو الكثير من الادعاء في مقابل (عواء) وصراخات الشعر المكتوب حاليا- غير الرسمي- في العراق[٢٤]. لعل هذه المقاربة مفيدة لجهة قدرتها على تبيان خفة وثقافوية عواء بعض الشعر الستيني إزاء حرقة عواء ينبثق من ظلمات ٣٠ سنة من الحروب التي أكلت الأخضر واليابس. كلا الشعرين يظلان، مع ذلك، يتصفان باللاشعري ويتحملان

---

٢٣ من بين كثيرين آخرين ، يشير الشاعر هاشم شفيق الى ان قصيدة العزاوي (لنخرج الى العالم وننسفه بالقنابل) هي محاكاة لقصيدة غينسبرغ (عواء) . انظر مقالته : الخطاب الحداثي في لغة التبشير الإيديولوجي ، جريدة (الحياة) ص١٦ بتاريخ ١٢-١٢-١٩٩٤ .

٢٤ وهو ما سنناقشه في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

به. الفارق بينهما أن الستينيين قد صدّقوا عالماً متخيلاً ابتنوه أصلاً عبر الترجمة. عندما نعاود قراءة النص التالي لأنور الغساني[٢٥]:

"ستتهرأ اللحوم
وسيظهر عاج العظام
في فساحة تحت الشمس
وسيقع تحت ملائكية النجوم حدث
هو من طبيعة النهار
ومن شأنه
أن يكون
تحت الشمس
وهو ربما قتلي
وبالذات
إذا اعتبر،
ربما واهما، وأخيرا،
أن الفرح في الأشياء قد حل :
السطوع في المخيلة
كوجهي الأم والأب
المقلقين للضمير

---

٢٥ الأخلاقي مرة أخرى ، لا نناقش الغساني ولا نخلط بين احترامنا العالي له وبين هذا النص . إننا لا نعرفه شخصيا وأننا مدينون له بمديح كريم بمناسبة نشر مادة نثرية لنا (الذاكرة . . . . . ملحاحة هي الذاكرة) في العدد ٢٥٥ من (الثقافة الجديدة) ، فقد كتب لنا من سان خوسيه في ٣١ تموز ١٩٩٤ معتبرا أن النص ممتاز لأنه يجمع بين المعلومة والتقييم الجمالي والتوثيق والمشاركة المباشرة للكاتب . إننا نناقش نصاً أدبياً فحسب غير متجاهلين كرمه ووده واحترامه للكتابة .

اللحظات الحاوية
اندحارها ثم موتها
حين نتوق لأن تأخذنا
الى التخدر في مآويها
عيون وأذرع محبة"

نتساءل عن الأثر العميق الذي حفرته الترجمة فيه. يمكن برهنة الانطباع القائل بأن تعبيرات مثل (المقلقين للضمير) (اللحظات الحاوية اندحارها) (تأخذنا الى التخدر) تتقدم مباشرة من حقول عمل لغة أجنبية، إنكليزية أو فرنسية. إننا لا نشك بأننا أمام نص مترجم. هذا المثال وغيره يمكن أن يندرج ضمن الأمثلة التي عالجها فوزي كريم في مقالاته ثم كتابه القيم (ثياب الأمبراطور) لكن متناولاً فحسب الأجيال التالية لجيله رغم أن جيله يقدم الأمثلة الطليعية. ينسى فوزي كريم الجوهري : أن جيله من بين جميع أجيال الشعر العراقي هو الذي أسس لهذه اللغة المنقودة بعنف على يده، رغم اعترافه عرضاً "بأن موجة الحذلقة الكاذبة بدأت ملامحها على حياء مع فورة الستينيين داخل ثقافتنا العربية" [٢٦]. لقد فبرك الستينيون واقعة شعرية تتماس أحيانا والأكذوبة، ولم ينفكوا يحاولون إقناعنا بها. ما سمح بذلك هو ظلامية الوضع برمته وجهله وكبرياؤه. لقد سمح بما هو أخطر من ذلك. نادرا ما انحنى العمل النقدي العراقي على مهمة فضح الأكاذيب الصارخة التي

٢٦ فوزي كريم : المرايا الخادعة لحداثة الشكل ، مقال في مجلة (نزوى) العُمَانية ، العدد السابع عشر ، يناير ١٩٩٩ ص٩٩ . لم تبدأ هذه الموجة (على حياء) مع الستينيين كما يقول النص وإنما بإصرار ووضوح شديد .

تصير قاعدة للحياة الثقافية، والشعرية. بدءا من أكاذيب البياتي رحمه الله التي لا تليق بشاعر جليل مثله. لقد شَرَّعَ الرجلُ القاعدةَ. ثمة مصالحة، أثبت الزمن بطلانها، وثمة صمت عن الألاعيب التي تصيب صميم الشعر مرات، والثقافة كلها مرات. أجيال برمتها ظلت تتمرن وتتمرس على مثل هذه الأضاليل التي شرع بعض الستينيين لها[٢٧]. وكمثال على ذلك فان بوناً شاسعاً يفصل بين وعي سامي مهدي وخالد على مصطفى، التقليدي في جوهره والقمعي في تمظهراته الثقافية، وبين الحداثة التي يبشرون بها. ما هي يا ترى العلاقة بين الحداثة والفاشية ؟ سنترك الأجابة على هذا السؤال الى العارفين لكننا سنصر على التساؤل عن الكيفية التي يمكن فيها لأصدقاء الجنرالات، القدامى والجدد ان يتفتقوا عن مشروع حداثي ؟ إن شاعرية مهدي المعترف بها تبرهن في المقام الأول على انه يغترف من منابع القصيدة الحديثة في طبعتها السابقة على جيله الستيني. ما ينبقى بشأن تمكنه من بضع لغات أوربية، ومن قدراته مترجماً وبالتالي مطّلعاً على الحداثة الأوربية من

---

٢٧ يُفرّق البحثُ ، متابعاً دراسات ميشيل فوكو ودريدا ، بين المقال علناً في ثقافة ما والمسكوت عنه . بين المكتوب والشفاهي . ان المصموت عنه والشفاهي يشكل طبقة جوهرية من الوعي الثقافي والاجتماعي . لم يُدرس المسكوت عنه في الثقافات العربية الا نادرا على يد بعض الباحثين المغاربة وفي حقول ليست أدبية . في مجتمعات موسومة بعد بهيمنة النظام العائلي والقبلي والبدوي ، مثل المجتمع العراقي ، فإن ثقل المسكوت عنه يصير دالا ، بل فاعلا بقوة ولكن بخفاء . يصير عرفا من الأعراف المتفق عليها بل قانونا للحياة الاجتماعية والسلوكيات مثل أعراف القبائل العربية . في الحياة الثقافية فإن المسافة بين المقال والمسكوت عنه تصير موطنا للأكاذيب والإدعاءات التي تشتغل وكأنها تشك جوهريا بقدرة القارىء على الفهم ، وإنها تنسحب مباشرة اليوم الى الفعاليات الثقافية العربية . إن قائمة الكتب الأكثر مبيعا التي تنشرها أسبوعيا أحدى الصحف العربية هي مثال بليغ على مسكوت عنه من نمط ثقافي . لأننا نعرف ان القوائم التي تعدها اثنتان على الأقل من المكتبات العربية في أوربا تقوم بانتقاء شخصي ، اعتباطي ، محكوم مرات بالعلائق الشخصية التي لا شأن لها من قريب أو بعيد بالمبيعات الفعلية للكتب المعلن عنها كأكثر الكتب مبيعا . واحدة من المكتبات تروج لمنشوراتها هي ، أو تروج لكتب تهم جاليات بعينها في لندن كالعراقية والخليجية . مسكوت عنه آخر ، شيوع

داخلها ، يظل كله في إطار ذات الأكذوبة التي أبتلينا بها. سامي مهدي ليس سوى مثال واحد فحسب تسمح تناقضاته الوجودية الصارخة بإقامة الدليل على مفصل حرج في المرحلة الستينية. تناقضات الآخرين ليست من ذات الطبيعة وخياراتهم ليست من ذات الطينة سوى أن نبرات الجميع تشترك بمشترك نحاول وصفه. علينا التنبه أن جيل الستينات لا يطلع كله، كما يوحى لنا بإصرار، من ذات الأفق المكتوي بالشعر والمعرفة. وفي الحقيقة يمكن الشك بانغمار شعراء ستينيين بارزين في معرفة رصينة، معرفة تقوم على أساس متين لمقولات الحداثة، بل يمكن

المقالات والتحليلات المنشورة في الصحافة العربية ، بل بعض الكتب الكاملة ، منسوبة الى مترجميها وليس الى مؤلفيها الأصليين . ففي حالة الالتباس الشامل وغيبوبة الوعي يبدو أن المترجم صار يستخف كلية بقارئه ، وهو يعزو لنفسه عملا مترجما . لدينا الدليل الأكيد على بعض ذلك كما أن لدار نشر لندنية مثال على رواية نشرتها ثم اكتشفت بعد حين سرقتها . لا يتعلق الأمر بظاهرة السرقة الأدبية القديمة ولكن بالسكوت الآن عنها . هذا المسكوت عنه يصير قاعدة ويشجع على تدمير الثقافة من داخلها . لقد جرى السكوت عن المسكوت عنه هذا في الثقافة العراقية لأنه قد أُستخدم كمادة لتغذية النزعات الطائفية أو العرقية أو الإقليمية ، ولعدم تشجيع تحول الثقافة الى مادة للقيل والقال ، أو لعدم إدغام الثقافي بالشخصي ، لكن المسكوت عنه ظل يشتغل في صميم الحياة ولا يجوز التغاضي اليوم عنه . وإذن فإن ملاحظاتنا هنا حذرة أشد الحذر ولا تمس الحيوات الشخصية وتدين أيما نزعة طائفية ، بقدر ما يود لفت الانتباه الى عمل اللاثقافي في الثقافي . بالنسبة للمسكوت عنه في جيل الستينات الذي يتحول الى نوع من أكذوبة متفق عليها فإنه يمتد من إختلاق أنساب عربية قحة لبعض شعراء الستينات الذي لا يزيد ولا ينقص من فحولتهم الشعرية ، وانتهاء بالموقف الحقيقي لبعض شعرائها من الدكتاتورية القمعية في العراق . يشير نجم والي في مقالة له في مجلة (الوسط) الى زيارة بولص الى العراق وما رافقها . لماذا يجري القفز على الوقائع التي يشير إليها والي ؟ وباسم ماذا ؟ ولماذا لا يقول لنا العزاوي ، خاصة وأنه يبرهن على جرأة أدبية تنقص آخرين ولأنه لم يترك شاردة وواردة إلا وذكرها في كتاباته . فيما إذا أتفق أم لم يؤلف مجموعة من الشعر العمودي نشرها في كركوك بعنوان (قصة الإنسان) باسم فاضل كلو العزاوي ؟ (هذا الكتاب اشتراه هاشم شفيق من سوق السراي في بغداد مرة) . هل نحن أمام فضائحية عامية ، نسوانية ، لا تليق بالثقافة أم أمام ظاهرات ثقافية في جوهرها ؟ بعض الستينيين يقدمون أمثلة لا تجارى في طريقة استخدام هذا النوع من الأحابيل التي تنسحب الى الشعر نفسه وهو الأمر الوحيد المثير والدافع الى التذكير بهذه الظاهرة المنسية والمهمشة ، من دون حق ، في الثقافة العراقية . لكن المثال الذي نسوقه في ثنايا المتن عن العلاقة بين الجنرالات والحداثة مفيد على ما يبدو لأنه يتبطن قضية عويصة ، قادرة على طرح أسئلة وتكذيب أوضاع ومساءلة العقل .

الشك، لأسباب سيطول المقام بشرحها، بإنكليزية تعلموها (كما تعلمتها بالضبط أصوات من الجيل اللاحق من دون أية مزاعم عرفانية)[٢٨] في النظام التعليمي الجامعي الهش في عراق الستينات ثم انصرفوا نهائيا عنها لسبب نجهله (فاضل العزاوي ينصرف كلية الى الألمانية).

يراد أن يقال لنا إن الحقبة الستينية قد أنجزت جميع الألاعيب الشكلية، قصيدة النثر، استخدام الكولاج، إدخال المفردات اللاتينية، التقطيع السينمائي، المزج بين الأنواع الأدبية والتشكيلية.. إلخ وأنْ لا هامش تقريبا لأيما أضافة أخرى. لا مفر للسبعينين والثمانينين والتسعينيين والألفينيين... من الاعتراف بهذا الحدث الجلل. سوى أن قراءة متفحصة سترينا أن تجريباً من هذا القبيل لم يكن سمة عامة في تلك الحقبة. وبالأحرى فإن النصوص السائدة تعلن لغة شعرية تقوم، باسم التجاوز، على عبارات سهلة تتكون من مضاف ومضاف اليه، وما يسميه البلاغيون التقليديون بالكناية وهي، شكليا، أبسط البُنى المكونة في تقديرنا للجملة الشعرية، خاصة أبسط ضرب منها وهو المسمى في الكتب الدراسية بالتلويح وتتكون من كلمتين ينتمي كل واحد منهما الى حقل دلالي مختلف في الغالب، أحدهما ملموس، مادي، محسوس، والآخر معنوي مثل (جناح الذل) القرآنية[٢٩] أو (داء الحب). نحن نعتبر هذه الكناية نواة أولية تميل الى الثبات[٣٠]، وعنصراً

٢٨ على سبيل المثال فإن الشاعر رعد مشتت والقاص عبد الله صخي السبعينيين قد تخرجا كلاهما من قسم اللغة الإنكليزية .

٢٩ (واخفضْ لهما جناح الذل من الرحمة)- قرآن كريم .

٣٠ انظر بحثنا المطوّل (بُنية النص الشعري ، بحثٌ في النواة) المنشور في العدد ٢ مجلة (الأربعائيون) في مصر ، (١٩٩٢ ؟) الصفحات ١٣٠-١٦٠ ، وفيه يجري اعتبار هذه الكناية كـ(نُوَيّة) - تصغير نواة - من مكونات الشعرية ، والإلحاح على إمكانية تحولها في الشعر المعاصر الى لعبة شكلانية في غاية البساطة .

واحداً من العناصر التي لا يمكن أن تتأسس عليه لوحده المخيلة الشعرية، لأنه والحالة هذه يصير لعبة سهلة، ويعوض عن صعوبات الاستعارة المعقدة بشيء يوحي بها شكليا فحسب. في الكثير من الشعر الستيني ثمة مجاميع بكاملها لا تقف إلا على هذا الضرب من الكلام. لقد أحصينا في مجموعة الجنابي (ثوب الماء) ١٩٩٠ المكونة من ٤٩ صفحة أكثر من ٦٠ كناية من هذا القبيل بدءاً من عنوانها: (خبز الشهوة، غدير البياض، رضاب المعمور، دبوس القصيدة، رديد الزمان، ثمرة الفراغ، زعفران الأنقاض، ضرس الحاضر، سلة الكينونة، وجه الربيع، معترك الخيال، أذيال الشفق، معصم النور، عرق النار، مخادع الماضي، زئبق الأحلام، موطن الهواء، قطن المدلول..إلخ)[٣١]، ناهيك عن طبيعة المخيلة[٣٢] وولعها باستخدام صيغة (يتفاعل): (يتصامت، يتلاعق،

---

٣١ يمكن أن نلتقي في التراث العربي الكثير من هذه الكنايات وهو ما كان يُعتبر من المحسنات البديعية المتأخرة المثيرة للاعتراضات النقدية . في كتاب ابن حجة الحموي المنشور في ذيل (المستطرف) نقرأ رسالة تحتوي على كنايات مثل التي نصف : "وجاءت مفاتيح كل من ديار بكر وقد أزهرت باسمنا الشريف أغصان منابرها وسألت قلعتها التشريف برسول يدوس بنعله محاجرها ، فأجبناها الى ذلك وأمست بنا بعد التنكير معرفة ، وصارت أبراجها بالنسبة المؤيدية مشرفة ، وجهز قرا عثمان مفاتيح الرها وآمد وسال تشريفه بتشريفهما بتقليدين يرفعان لهما في الشرف محلا ، فحليناه بذلك وكان من المواطل فحلت المطابقة بالعاطل المحلى والتهب ابن الغادر بحرارة المعصية ففر الى برد الطاعة من غير فترة وهز جذع مراحمنا الشريفة ، واعترف أنه جهل الفرق بين الثمرة والجمرة ، وأقر بذنوبه ، وقال التوبة تجبُّ ما قبلها ودوحة المراحم الشريفة قد مد الله على الخافقين ظلها ، وعلم أنه ما أحسن البيان عن درندة في تخليص ذلك المفتاح ، وسأل أن يحظى من بيان عفونا الشريف باستجلاء عروس الأفراح ، فأذقناه حلاوة قرينا بعد ما ذاق مرارة بينه . . . فباس الأرض وهو لا يصدق أنه يرى محاجر تلك العين بعينه ، وجهزنا ولده داود بدرع من الأمان ليأمن بها من يد داود ، ويتفيأ بظلال أمننا ويصير بعد حر المعصية في ظل ممدود . . ." ج ٢ ص ٨٦ -٨٧ .

٣٢ أما المخيال الشعري ، ففي نماذج كثيرة جدا من الشعر الستيني – والجنابي ليس الا المثال الصارخ لا غير– فانها لا ترتقي الى مخيلة نصوص نثرية مثل النص الذي يورده ابن بسام في (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابي بكر عبد العزيز بن سعيد البطليوسي : "لو لا ان عوائق الزمان . . . لطرتُ بجناح ، وامتطيتُ أعناق الرياح ، . . . ولأرتحلتُ الكوكب ، وحملت اليك قلبا كقلب العقرب ، ولإتخذتُ المجرة سبيلا ، وسُهيلا دليلا ، وركبتُ الشعرى العبور ، وامتطيتُ الأفلاك ، وتترّستُ بالثريا ، وطعنتُ بالسماك ، هذا لو أردت البر ، ومقاساة السهل منه والوعر ، وإلا اتخذتُ السمكة سفينة ، وأقمتُ لها النعائم ألواحا ، وعطارد ملاحا ، وقَيرتُ بالغيوم ، وسمّرتُ بالنجوم ، وجذفتُ بالفرقدين . . . . . " الخ القسم الثاني / المجلد الثاني ، بتحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ص٧٥٤-٧٥٥ .

يتلاذع، يتناكح..ألخ) بطريقة لا تمت الى روح العربية بصلة وثيقة.

يمكن الاعتراض على لعبة سهلة مثل هذه من وجوه عديدة. إن قراءة سريعة لنصوص ومجاميع الحقبة موضع البحث تبرهن على حقيقة لغة شعرية، مُسَيَّدَة، تختط لنفسها تقليداً جناسياً أين منه أسوأ أنواع جناسات الفترات المسماة مظلمة؟ مُسَيَّدَة ولكنها لا تصيب الجميع، والحق يقال، بوسواسها. إن تجريبا مفرطا، من دون دواع شعرية عضوية، لم يكن هاجس شاعر متمكن من البلاغات التقليدية مثل فوزي كريم الذي رغب، على الدوام، باقتناص اللحظات العابرة، الصافية، ذات المعنى في أشعاره الأكثر بهاء. كان التجريب المفرط، المحبذ واللُعبي لكن غير المبرر على الدوام، هاجس شاعر ستيني واحد هو العزاوي الذي لم يطور لسبب نجهله مختبره الشكلي، بل ينكص في شعره المكتوب في السنوات العشر الأخيرة الى لغة سنطلق عليها مجازا واقعية، أي مباشرة ومن دون الكثير من التخيل. أليس ذلك دليلاً على العابر، على إسقاطات خارجية في لحظة من التاريخ جد عابرة ؟ سيلاحظ المتفحص لتلك الحقبة غياب أسئلة نقدية دقيقة، منهجية، حتى لو كانت ثورية وراديكالية. إن الربط بين الظاهرة الستينية وثورة ١٩٦٨ في أوربا ينقصه القول إن ما سمي بجيل ٦٨ في الغرب كان قد طرح برنامجا فكريا ومطلبياً واضحاً في نقاط محددة: تحرير الجسد من الاشتراطات الطُهرانية، انفتاح التعليم الجامعي على الفكر التقدمي، رفض قمع الدولة البوليسية، تحرير المرأة من ربقة الذكورية الكاثولوكية، إباحة الإجهاض، تفكيك المؤسسات العتيقة كالأسرة، مهاجمة الروتين المعشش في الإدارات الحكومية، التعاطف والتعاطي مع شعوب العالم

الثالث..الخ. لم يكن برنامج كهذا مطروحاً في أدبيات الستينات لدينا. إن حقبة نهاية الستينات التي أنعشها يقينا ما يحدث في أوربا لم تكن سوى ظل باهت لما كان يحدث في الغرب. لقد فتح جيل الستينات العراقي عينيه في سنوات ١٩٦٥ وليس في سنة ١٩٦٨[٣٣]، من أين وصلت اليه إذن الطروحات المتمردة الخاصة بالجيل الأوربي على افتراض الاتصال بما كان يجري في العالم ؟. على المستويات كلها ثمة خلط مازال قائماً في أسئلة ستينيين بارزين. ثمة ما يشابه تلك الأسئلة وليس كياناتها. تجَاوُزُ الستينيين (وهي مفردة تتجوهر غامضةً في قاموسهم النثري) كان يعني بالدرجة الأولى صدم الذائقة بالأثمان كلها، بل مجانيا مرات ومن دون عدة عارفة. لا نعثر الا نادراً، وفي أمثلة قليلة نناقش الآن بعضها، على مثل هذه العدة لأنها، ببساطة، لم تكن متوفرة موضوعيا رغم الجهود المخلصة لشعرائها. يشكل (البيان الشعري) مثالا على وعي متقدم رغم كل التعابير والحذلقات التي يمكن، ثانية، لفوزي كريم إستعارتها لكتابه (ثياب الأمبراطور) والتمثل بها كدليل بليغ على اللامعنى. ما يمكن استنباطه هو أن منهج الصدم والخلط والإثارة لم يفتأ حتى اللحظة ركيزة في كتابات أبرز منظري هذا الجيل الذين سيتبوأون، في الغالب، مكانة المُنَظِّر في التاريخ الأدبي العربي. غير أن غياب هذه العدة، أي المعرفة بقوانين الشعر العربي التي يُقال لنا امتلاكهم إياها، تجيء كذلك من أن بعض شعراء الستينات الحاضرين في الإعلام العراقي والعربي، قد نشأوا في بيئة تركمانية لا علاقة لها

---

٣٣ مثلاً : تخرج سامي مهدي من كلية الاداب سنة ١٩٦٢ متخصصاً بالاقتصاد . يعني أنه تكون ثقافيا قبل ١٩٦٨ بست سنوات على الأقل .

وثيقة (ولا نقول لاعلاقة مطلقة لها) بإرث الشعر العربي. إن (جماعة كركوك) التي أقامت الدنيا وأقعدتها من دون سبب موضوعي، تستحق من هذه الزاوية التفاتة جادة يؤول على أساسها اعتدادهم المبالغ به بأنفسهم والطبيعة الداخلية للغتهم ومخيالهم الشعري. في هذا المقام نحن أمام (علم اجتماع شعري) نادراً ما اسْتُخْدِم بطريقة منصفة وغير عنصرية. إن جماعة مدينة كركوك هم من دون أدنى شك شعراء عراقيون وجزء حيوي من الفاعلية الإبداعية لثقافة بلد محكوم تاريخيا وجغرافيا بالتنوع الإثني واللغوي الذي تحل العربية فيه محل الثقافة المرجعية. إن حيوية هذه الجماعة لا تُفسَّر ولا تبرر وضع أخضرها ويابسها في سلة واحدة[٣٤]. يستمد شاعر متميز مثل سركون بولص طاقته الإبداعية من أمر آخر لا علاقة له بكركوك أو بالبيئة التركمانية التي ترعرع شابا وسطها، كما بأمر لا علاقة له بشخصه وقسوة أحكامه على مجايليه، إنما نصه.

لنقرر هنا نقطة منهجية أخرى:

إن ما يمكن استلاله، كما تُسْتَلُّ الشعرة من العجينة، من جيل من الأجيال، ومن مدينة من المدن، إنما هي بضعة أسماء لا غير. بالنسبة للستينيين فإن كتاباتهم الراهنة عن أنفسهم لا تقوم بمثل هذا الفرز باسم مجد أسمائها كلها في الوقت الذي لا تسمي به شاعرا لاحقا لجيلها ولكن باسم تشابه لغات جميع الأجيال الأخرى. إننا نجد فرزا من هذا القبيل واجبا.

---

٣٤ يقول العزاوي "أما الخطأ الثاني فهو الاعتقاد بأن الستينات كانت مدرسة أدبية أو فنية موحدة (. . .) أو أنها من صنع مبدعي مدينة واحدة . ." ص٨ من (الروح الحية) . من هم هؤلاء المعتقدون بأن الستينات من صنع مدينة واحدة ؟ لايقول لنا ولكنه يشير الى مدينة كركوك بالطبع .

إن اعتبار المنجز الشعري الستيني هو الإضافة الجذرية في الشعر العراقي قد قاد الى ظلم فادح، ما زالت بيارقه خفاقةً، لمجمل الشعر العراقي المولود منذ ثلاثين سنة تقريباً، أي الى ظلم الشعر العراقي في الحقب التالية من دون استثناء. مثل هذه الظاهرة لا مثيل لها في العالم العربي. يمكن للراصد أن يلاحظ أن قيماً لا شعرية، في عموم العالم العربي مازالت تفعل بقوة قراءةً ونقداً وإبداعاً، وأن النصوص المكتوبة لم توضع إلا نادراً على المحك النقدي، لا تُقارَبُ ولا تُعالَجُ بمنظور نصي. تُفوِّت الذاكرة الثقافية المحلية على نفسها فرصة الاعتراف بمواهب كبيرة مولودة بعد الستينات تحت توصيفات لا علاقة للشعر بها. إن قوة عنصر (لا شعري)- تستعصي علينا الآن تسميته- تبرهن نفسها بإصرار في الشعر العراقي. ستَغيْب النصوص أو تُغَيَّب لصالح الفرضيات السهلة وبعضها مما لا يقال علنا ولكن يجري الاتفاق عليه عرفا. فقلما تساءل النقد العراقي، أو العرف الأدبي، عن العلة التي تمنع ظهور شعر مهم، جدير بالتأمل وقمين بالدراسة، بعد الشعر الستيني. وإذا ما طرأت بذهنه مثل هذه الفكرة الغريبة فسيجيب بأن الشعراء اللاحقين لم يمتلكوا طراً رؤية ورؤيا أصليتين مثل تلك التي يمتلكهما عبد القادر الجنابي وسركون بولص وفاضل العزاوي (لكي لا نأخذ الا أمثلة ذات تنوع بَيِّنٍ). إن رؤية فذة للعالم وكائنه المدمى ليست، كما يفترض، في متناول شعراء الحقب اللاحقة. إننا في الحقيقة أمام مزحة ثقيلة تتحول الى بداهة نقدية. وإذن فان قطيعة إنسانية وأدبية وجغرافية هي التي منعت أن يتلقف اللاحقون منجزات إخوتهم الأكبر سناً وأن يمضوا بها قدما. هذه القطيعة الافتراضية لا وجود لها. وهذا البناء من

الطراز الخاص المكرس لسكنى الستينيين لوحدهم انما هو عمارة من الورق المقوى. كما أن هذا الإلحاح وإعادة الإلحاح على خصوصية مزعومة، دون الاعتراف بحقائق الحياة الموضوعية، قد قاد الى النتيجة التالية: كل من سيأتي بعد الستينيين من الشعراء سيظن نفسه هو بدوره مقيما في سكنى من طراز خاص معلنا قطيعة وخصوصية مفترضة جديدة. هكذا دواليك. يكفي أن يقرأ المرء مثلا إفتتاحيات العددين الأولين من مجلة (واحد) التي يصدرها في هولندا الشاعر صلاح الحيثاني لكي يرى تمظهرات هذه النتيجة المأساوية. يتبقى أن شروطا ثقافية، وتراكمات زمنية وطول عمل في منابر ذات سلطة قد منحت كلها الكلام الستيني قوة الحجة رغم هشاشته الداخلية وأظهرت محاججات الآخرين في هيئة المزاعم. إننا دوما أمام الحجج المنطقية ولسنا في معرض الاحتكام الى النصوص. النصوص يمكنها أن تقول أمرا آخر تماما سنؤجله الى حين.

عراقياً تظافر جهدان، متنافران ظاهريا، في الدفاع عن الشعر الستيني. الأول يجد في السلطة العراقية الراهنة باسم إثنين من شعرائها، سامي مهدي وحميد سعيد بشكل خاص، أبرز تعبيراته. إنه يستثمر خير استثمار ما تهيؤه له المؤسسات الرسمية من مستلزمات مادية ودعم معنوي. إن قراءة عاجلة لكتاب سامي مهدي المشار اليه في الدفاع عن نفسه عبر الجيل الستيني تُبيِّن أن الرجل قد استفاد من أرشيف الدولة العراقية في التوثيق والدفاع عن الجيل الستيني. وعلى الرغم من أن دفاعه يحاول أن يثقل كاهل الستينيين برؤية حزبه فإن النتائج التي سيستخلصها القارئ إنما هي مديح عالي الصوت لهذا الجيل بقضه وقضيضه. لا يتوانى مهدي في هذا العمل النقدي عن

الاستشهاد بنصوص خصومه الأكثر عدوانية مدرجاً إياهم في ثنايا نصه أو في هوامشه معيدا بذلك استخدام الاستراتيجية الستينية : الجمع الجميع يستشهد بالجمع الجميع مهما اختلفت المواقع الفكرية والسياسية والأسلوبية. الجهد الثاني هو الجهد الأكثر رصانة، المكتوي رغم كل شيء بالنص وبتجريباته. إنه يدافع من موقع مغاير تماما عن الجيل ذاته. ينافح العزاوي في (الروح الحية) عن نفسه عبر الجيل الستيني بقضه وقضيضه كذلك مستندا على أصول اللعبة ذاتها. إننا أمام اعتراف متبادل هدفه الأساسي توطيد ثقل الستينات في الضمير الثقافي من جهة، وغض الطرف من جهة أخرى، كليا تقريبا، عن الأهمية الشعرية للشعراء التالين.

بقدر فرادة هذا اللقاء الحبي في التاريخ الأدبي المعاصر، فإنه كان يؤتي أكله كل مرة. وهو يهمنا في حالتين اثنتين: إنه يبرهن أن ما يحكم هذه المؤلفات هو شغل دؤوب من أجل إعلان مجد جيل الستينيين المفترض. وأن هذه الكتابات التي تزعم كتابة تاريخ محايد للظاهرة انما تخفي (أو تعلن) قول الأهمية الاستثنائية لمؤلفيها في خلق محركات وإطارات جيل كامل. فبالقدر الذي يدرج المؤلفان فيه أصواتا لا أهمية شعرية لها فإنهما يمران مرور الكرام تقريبا على أصوات أصلية ومؤثرة: حسب الشيخ جعفر وعبد الرحمن طهمازي. الأول بتجريبيه تنبثق وتطور إرثاً شعرياً عربياً وبأدوات الخليل رحمه الله، ثم بمعرفة غير مشكوك فيها للشعر الروسي. ان مجموعتيه (الطائر الخشبي) و(زيارة السيدة السومرية)- وليس شعره في (أعمدة سمرقند) وما يليه- يظلان علامتين فارقتين في الشعر العراقي المعاصر. في حين أن تأملية

طهمازي، أحببناها أم لم نفعل، ومعارفه النقدية وسعة أفقه المعرفي، سيمنحان شاعراً متفارقاً الى درجة كبيرة عن مجمل الأصوات التي يستشهد بها مهدي والعزاوي. نضيف اليهما اسم الشاعر والكاتب فاضل عباس هادي الذي يكشف كتابه (فاضل عباس هادي ١٩٦٤-١٩٨٤ : كتابات)[٣٥] عن كاتب وشاعر من طراز رفيع المستوى. وإذا ما كان المؤلفان -ونحن نأخذهما على سبيل المثال فحسب- لا يتوانيان عن التخفيف من أهمية تلك الأصوات المؤثرة، فهل سيكون عجباً ان يهمش النقد الأدبي العراقي، وليس مؤلفانا لوحدهما، أجيالا برمتها ؟

غير أن لقاء حبياً، غريبَ النوع، متناقضاً مثل الذي نصف، لم يكن مرغوباً فيه في الفترة اللاحقة.

ذلك أنه عندما أصدر حميد المطبعي سنة ١٩٧٣عدداً من مجلته (الكلمة) مكرسا لما أسماه هو (جيل السبعينات) في الشعر العراقي، ومن بعده العدد الأخير من المجلة لقصاصي نفس الجيل، فإن الظروف كانت مختلفة تمام الاختلاف. ففي مرة نادرة وصريحة في تاريخ الثقافة المحلية كانت السلطة تسعى عن عمد الى محو المسافة الضرورية بين الممارسة الثقافية المحض والعمل السياسي المباشر. ثمة مقاطع كثيرة في كتاب العزاوي تبرهن على أن هذه المسافة كانت محترمة نسبيا قبل ذلك. منذ سنة ١٩٧٠ كان يجري بعمل دؤوب إدغام المثقفين في المشاريع الإيديولوجية. ولأن الأمور لا تجري، فحسب، وفق هوى قسري، فقد شهدت الثقافة العراقية وشعرها انشطاراً بين دائر في فلك الدولة وبين منقذف في فلك سديمي آخر، ليصير لقاء حبي بين شعراء مختلفين

٣٥ فاضل عباس هادي ١٩٦٤-١٩٨٤ : كتابات ، دار الجمل ، كولونيا ١٩٩٠ ، مرجع مشار إليه آنفاً .

فكريا شبه مستحيل منذ اللحظة فصاعدا. إن شراسة متأصلة في الممارسة الاجتماعية العراقية ستعاود الظهور على شكل إلغاء للآخر غير المنظوي معي في ذات الخندق. هذه السمة كما يبدو تحكم العالم العربي برمته وليس العراق لوحده ولكنها في هذا الأخير تمظهرت بعنف حقيقي، لغوي وجسدي. فإذا كان ممكنا لأصوات متباينة فكريا وثقافيا العمل والكتابة في سنوات الستينات في جريدة يرأس تحريرها قومي عربي أو ناصري، فإن الأمر يغدو ضربا من أحلام اليقظة، رويدا رويدا، منذ بداية السبعينات. لقد أممت السلطة الثقافة الى الأبد. بالنسبة للستينيين، فقد كان على مؤسسة مهدي ترويضهم كما تروض النمرة، شيئا فشيئا. ولأنها لا تستطيع إلغاءهم دفعة واحدة فإنها قد فتحت لهم أبواب دار الحرية ومجلة (ألف باء) وغيرهما من المنابر. بعد حين ستكشر عن أنيابها.

أما بالنسبة لما سمي بجيل السبعينات فقد شهد تشظياً لا مثيل له. لقد فتح شبانه أعينهم على مفارقات تاريخية كبرى. والتقى في الأفق بمساومات كانت تجري في الحقيقة تحت ظلال السيوف. من لم يكن يريد الدخول من البوابة المشادة لكي تكون النموذج الوحيد المحتذى، فقد كان عليه إما التزام الصمت النهائي أو التقرب الى الإمكانية الوحيدة الأخرى المتاحة حينها في بلاد الرافدين: الحزب الشيوعي العراقي. لقد حدث أن تقلصت التعددية التاريخية للعراق الى طرفين يتيمين. كانت صحافة الشيوعيين تظهر للملأ بقوة وثقة. لقد برهن الزمن أن انضمام الكثير من الشعراء الشبان وقتئذ الى ذلك الحزب الوطني لم يتأت عن قناعة عميقة وإنما، فقط، بسبب انحسار أية إمكانية أخرى لعمل ثقافي

تحت لواء غير لواء مؤسسات الدولة. لقد اندثرت أو منعت أحزاب على نمط حزب أبو التمن، مستقلة ومن دون شعارات هلامية وكان يمكن أن تجد فيها شرائح واسعة أحلامها الصغيرة. لقد تقلصت فسحة الكلام وهي تقود، بدهاء، الشعر نفسه الى مناطق وعرة. كان ثمة استقطاب ثنائي الأطراف منع أيا لقاء حبي على أرضية محض ثقافية، مؤولا الشعر السبعيني ومن بعده كل شعر، شر تأويل. إن اللقاء الغرائبي بين أصوات جيل الستينات سيمحي لصالح الصوت السلطوي الواحد الأحد، حتى تحت سقف ما سمي بالجبهة الوطنية. لقد كان محرما على جمهرة من شعراء السبعينات، طالما كان مشكوكا بنبضات قلوبهم، النشر في صحافة السلطة التي ستصير سريعا رديفا للدولة. وسيمضون بغيهم وهم ينشرون أشعارهم الأولى في صحافة المعارضة العلنية الوحيدة (طريق الشعب) اليومية (والفكر الجديد) الأسبوعية و(الثقافة الجديدة) الشهرية، في (ثقافة) د. صلاح خالص، في (الراصد) أو في جريدة (التآخي) الكردية التي سيتحول اسمها بقرار رسمي الى (العراق).

لقد جرحتْ عملية الاستقطاب الموصوفة لغة الشعر نفسه. لقد كان يتوجب، بدءا، الإغتراف من لغة مباشرة، مشحونة بالتأسيات الوطنية، بإعلاء شأن العمل، اليد، لغة محفوفة بمخاطر العودة الى شعر وطني متقنع بحداثة عروضية أو أقنعة بلاغية. لكن كان ممنوعا عليه عرفا (ألم نتحدث عن أثر العرف في واقع ثقافي ما؟) معالجة ثيمات بعينها كالقصيدة الغزلية التي كانت شبه غائبة عن صحافة المعارضة تلك، وممنوع عليه العروج الى أيا نزعة تجريبية، مهلوسة أو جانحة ستتهم على الفور بنعوت

من قبيل الليبرالية والبرجوازية الصغيرة وما شابهها[٣٦]. في الضفة الأخرى كان يتوجب الركون الى لغة مختلفة والتبشير بيسوع آخر. ظاهرة الاستقطاب هذه تشكل عودا الى التجمهر العربي القديم حول القبائل: شعراء وقبائل. كان الشعراء مداحو الدولة السبعينون يهابون النشر في صحافة المعارضة لكيلا تغلق في وجوههم أبواب الرزق، وليس على الدوام لسبب مبدئي. ففي أزمنة البترودولار يمكن للمرء أن يتخيل ثقل الخناس الذي كان يمكن أن يوسوس في صدور كثير من شعراء المناسبات التاريخية وهم يقدمون أوراق اعتمادهم الى دار الإذاعة والتليفزيون أو في صحائف الجيش. كانت الشقة واسعة بين شعر قومي، رومانسي في جوهره لأنه يتأسس على دم وأرض يحتكر الانتماء اليهما، ومنفعي في الواقع، وشعر يعاني من ضيق أفق الوسط برمته، ولا يستطيع التنفس الا بصعوبة. الأول لم يعترف حتى اليوم بالثاني، ولن يعترف الا لمن مد يده مثله الى مائدة الغراب، وغرف من مفرداته قبل ذلك. خلافا للأنطولوجيا التي قدمها الجنابي لشعر الستينات[٣٧] والأنطولوجيا التي يعدها اليوم بعض الشعراء عن الشعر العراقي المعاصر اللتين تعترفان، رغم كل شيء، بالآخر، فإن الدراسات والمختارات الشعرية التي صدرت بالعراق أو خارجه ولكن الواقعة تحت تأثير النبرة المهيمنة في داخله، تستثني دون رحمة أولئك العصاة المتمردين.

---

٣٦ بل كان ممنوعا عليه اللقاء الشخصي ببعض الأسماء والرموز . تذكر أن ترددنا على مقهى إبراهيم (المعقدين) كان قد أثير أكثر من مرة ، من طرف عقائديين متشددين ، بصفته ترددا على أسماء ذات نزعات ليبرالية .

٣٧ انظر نقدنا للجنابي الذي يقف في أعماله الأخرى موقفاً سلبياً من دون مبررات نقدية وجمالية من فترة السبعينات العراقية .

ما عدا ملاحظات ببلوغرافية مفيدة على كل حال في الكتاب الأول لصديقنا الناقد حاتم الصكر (مواجهات الصوت القادم)[٣٨] تمس شعراء المنفى السبعيني وملاحظات ببلوغرافية مماثلة في كتاب حميد قاسم (سفر النار، دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث ١٩٧٤-١٩٩٤)[٣٩]، ففي كتاب الصكر الثاني (الأصابع في موقد النار) وفي مقال زاهر الجيزاني المطول (الشعر العراقي الحديث ١٩٧٣-١٩٩٣)[٤٠] وفي مقالة فاروق يوسف (السبعينيون)[٤١] كما في (ديوان الشعر العراقي) الذي أصدره سعد البزاز ليضم أصواتا سبعينية[٤٢] وفي ما كتبه سامي مهدي[٤٣] بصدد جيل السبعينات وفي مقال كمال سبتي [٤٤] وفي مقال خزعل الماجدي[٤٥] كما مقالات ياسين النصير التي كتبها ونشرها قبل خروجه من العراق عن بعض أسماء الجيل

---

٣٨ حاتم الصكر ، مواجهات الصوت القادم ، دراسات في شعر السبعينات ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦

٣٩ حميد قاسم ، سفر النار ، دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث ١٩٧٤-١٩٩٤ ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ٢٠٠٠ .

٤٠ زاهر الجيزاني ، الشعر العراقي الحديث ١٩٧٣-١٩٩٣ ، مجلة (كراس) ، دمشق ، العدد الثاني سنة ١٩٩٤

٤١ فاروق يوسف ، السبعينيون ، مجلة الأقلام ، العدد (٩) ، سنة ١٩٨٥ .

٤٢ ديوان الشعر العراقي ، منشورات البزاز ، ١٩٩٤ ويضم تحت هذا العنوان نصوصاً لكل من جواد الحطاب ، زاهر الجيزاني ، كزار حنتوش ، عبد الرزاق الربيعي ، عدنان الصائغ ، علي الشلاه ، صلاح حسن ومحمد تركي النصار . تقول كلمة الناشر : "سيتبقى هذا الكتاب مفتوحا لالتقاء ما يمكن جمعه من نتاج شعراء الداخل والمهجر ، الوطن والشتات . . ." . إنه يختار كلمة المهجر ونختار نحن مفردة المنفى ، ويجمع هو أسماء نشرت وعرفت بالعراق ونذكر نحن بانه قد تناسى أن يضم ولو قصيدة واحدة لشاعر من هذا الشتات من السهولة بمكان العثور عليها (جمعها على حد تعبيره) .

٤٣ سامي مهدي : إنهم يقتلون القصائد ، جريدة (الثورة) بتاريخ ٢-٩-١٩٨٤ .

٤٤ كمال سبتي ، الشعراء العراقيون الشباب ، جريدة (القادسية) بتاريخ ٢-٣-١٩٨٧ ، وانظر كذلك ، (أدرنا العجلة أيها الصديق) ، زاهر الجيزاني وكمال سبتي ، مجلة (ألف باء) العدد ١٠٤٠ سنة ١٩٨٨ .

٤٥ خزعل الماجدي ، متحف السبعينيين ، جريدة (الجمهورية) بتاريخ ١١-٢-١٩٨٨ .

نفسه[٤٦]، ومقالات سامي محمد[٤٧] وأديب كمال الدين[٤٨]، وفي الحوارات التي أجرتها الصحافة الرسمية لا وجود ببساطة لجزء أساسي من هذا الجيل من وجهة نظر تاريخ الشعر الرسمي. لا هاشم شفيق ولا آدم حاتم ولا جمال جمعة ولا عواد ناصر ولا هاتف الجنابي على سبيل المثال موجودون على خارطة هذا الشعر[٤٩].

لكن هذا الاستقطاب الثنائي سيظل مسيطراً على السطح المرئي للساحة الشعرية. كان هناك نصوص شعرية، غير منشورة، لا تهتدي بالضرورة بالتنميطات الشعرية السائدة. كان ثمة لغات وأساليب ومحاولات وهواجس متباينة المستوى تخرج عمّا سيصير عمودا شعريا محكوماً باللاشعري. لم تكن هذه المحاولات تجد لها مكاناً صغيراً في

---

٤٦ نعلن أسفنا عن عدم القدرة على توثيق جميع المقالات والاستشهاد بما تقول . نحيل على مقالة حسين الموزاني (القفز فوق الظل ، الخوارج والداخل في تكوينات ياسين النصير وتصويناته ، جريدة (بريد الجنوب) ، السنة الثالثة ، العدد ١٤٤ بتاريخ الاثنين ٢٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٩٨ وهي المقالة التي يرد فيها على ياسين النصير ويذكر بأن النصير كان يقرض شاعراً سعينياً كان مقرباً للغاية من أوساط طاغية بغداد هو جواد الحطاب ، ويطلق عليه لقب (الشاعر المقاتل) . تصير الذاكرة مرات ، ومعلومات القراء المتابعين مرات مرجعنا بصدد بعض المقالات . لهم بالطبع الاعتراض أو تكذيب ما نقول . بمناسبة عدم وجود أرشيف لتوثيق معلوماتنا ، نرى كيف أن الذاكرة هي النفي الأكثر راديكالية للمنفى . مراجعنا تتقدم الآن من الذاكرة . لا نمتلك أرشيفات الدولة العراقية مثل سامي مهدي التي شغل الاستشهاد بالمراجع الموضوعة تحت تصرفه لوحدها نصف كتابه . الذاكرة ليست التذكر ولكن الإقامة في الأشياء . لدينا انطباع قوي بأن الهجوم الكاسح للكتابات الستينية المشار اليها ، ونقيضها الرسمي ، تتقدم من الظن بان من الصعب للغاية أن يجمّع الشعراء المتفتتون والمبعثرون قواهم ومصادرهم ، وأن تفتتهم ومنفاهم دليل سباتهم الذي سيؤجل الى ما لا نهاية قول بداهة تعارض بداهاتهم ، ثم من أين لهم التصدي لمجازفاتهم النقدية . أيّان لهم القيام بهاتين المهمتين الشاقتين . لكن المنفى مانح الثقة والحرية لا يمنحها ، كما يبدو ، لطرف واحد . المنفى عادل كذلك وهو يساوي بين البشر .

٤٧ سامي محمد ، الستينيون والسبعينيون وما بينهم ، جريدة (الجمهورية) بتاريخ ٩-٥-١٩٨٣ .

٤٨ أديب كمال الدين : البديل ، محاولة لاستقراء التجربة السبعينية ، مجلة الطليعة الأدبية ٥-٦-١٩٨٧ .

٤٩ انظر كمثال على هذا الإلغاء : حوار السبعينيات ، حوار نظمته جريدة (القادسية) ضم الشعراء : سلام كاظم ، كمال سبتي ، يونس ناصر عبود ، زاهر الجيزاني ، بتاريخ ١٢-٣-١٩٨٦ .

الصحافة الأدبية. يكفي أن نذكر كتابات عقيل علي الذي لم يُنشر له ديوان شعري إلا بعد عشرين سنة، هو (جنائن آدم) عن دار توبقال في المغرب ثم محموعته (طائر آخر يتوارى)[٥٠] التي نشرتها دار الشتات ودار الجمل سنة ١٩٩٢ بطبعتين مختلفتين.كان من الصعب إدراج قصيدته النثرية ضمن الأساليب المرغوب بها يومذاك وكان من الصعب بالتالي نشر شعره والترويج له. ثمة كذلك أشعار عبد الحسن الشذر الذي تتأتى أهميته، خلافا لما توهَّم مهدي محمد علي مرة[٥١]، من عدم قدرة شعره على الاتساق مع الموجة الطاغية ورهافته وقوة عربيته وجموح مخيلته. إن موته المبكر هو استعارة بليغة لرفض شريحة من الجيل السبعيني للمشي المتوحد على سراطات مستقيمة. لقد كان ينحو باتجاه خلط المطلق (وكان يجد في الكحول تعبيراً عنه) باللذة العابرة :

١- الأعمى بشار بن برد (مقاطع من قصيدة):

ضَيَّعْتَهَا .. وأَضَعْتَ كَفَّ دَليلكَ الحَبَشيُ خَلْفَكْ
وَنَسيْتَ مِنْ فَرْطِ التَسكُّعِ مرةً أُخْرَى عَصَاكْ

---

٥٠ يشير ناشر المجموعة (هو كاظم جهاد كما نظن بالنسبة لطبعة دار الشتات الباريسية) الى أن قصائدها قد كُتبت في الفترة بين ١٩٧٤-١٩٧٦ ، وهو أمرٌ له دلالة خاصة في رأينا لأنه يتعلق بقصائد نثر لم تكن تجد لها فسحة نشر صغيرة في صحافة بغداد .

٥١ مهدي محمد على : نقد أم تهيؤات ؟ ، مجلة (الحرية) العدد ٩٦ (١١٤٤) الصادر في ١٠ حزيران ١٩٨٤ . والمقال كما يشير مؤلفه هو رد على مقالتنا (الشعر والصمت) المنشورة في العدد ٢٩ نيسان ١٩٨٤ من المجلة نفسها وفيه كنا نستشهد بالشذر . من الجدير بالذكر ان صديقنا الشاعر مهدي يبدأ مقالته بتسميتنا (السيد) متأثرا على ما يبدو باللياقة الدبلوماسية الفرنسية (ألم نتحدث عن شراسة متأصلة في الممارسة الاجتماعية العراقية ؟) . والصديق الشاعر يعترض ، من بين أشياء أخرى ، على إدراج اسم الشذر ، "مع احترامنا لمساهماته الشابة" ، يقول ، الى جوار أعلام الشعر العراقي مثل السياب وسعدي يوسف ، ص٤٧ من المجلة . هذا التراتب الهرمي للأجيال ينجلي مرة أخرى هنا بتبسيط متناه ليس من طبيعة الأشياء .

ماذا دَهَاكْ ؟
أنتَ الذي قَتَلْتَ قَافلَة مَشَتْ وَرَاءكْ
فاعْقدْ يَدَيْكَ خَلْفَ ظَهْرِكَ أوْ دَعْهُمَا
في الشَاطئين سَيُتْعبُكَ الغُوَاةْ
نَاشَدْتَ غَيْرَكَ مرة، فارْتَدَّ صَوْتُكَ منْ صَدَاكْ
وَرَأيْتَ ظلَّكَ مرة لكنَّ ظلكَ لم يَرَكْ
ماذا دَهَاكَ ؟
أتَنْقشُ في المرآة الطيرَ والطاووْسَ وامْرَأة جَميْلَة
وَأنا المُغنّي أرْمَل في ربيع بهيج
زهرة في كتاب الحجر:
طيْرٌ منَ المَاسِ في الفَضَواتْ
غُصْنٌ من الآسِ في الفَلَوَاتْ
يَسْقُطُ طَيْرُ الماسْ
يَكْسرُ غُصْنَ الآسْ
وأنتَ أنتْ
كلَّمَا التَفَتْ
زَهْرَة في كتابِ الحَجَرْ[٥٢]

يعلق الشاعر في نهاية النص الأخير: "كنتُ في مقهى البرلمان. كنتُ أفكر بالديمقراطية وبالمشروع السوريالي للشيوعية-١٩٧٣"، ثمة إذن

٥٢ نحتفظ بالنصين بين أوراقنا . وهما منشوران ص١٥ في مجلة لم أوثقها ربما كانت تصدر في الشام أو في بيروت . نعيد التذكير بضرورة جمع شعر عبد الحسن الشذر وإعادة الاعتبار له .

استباق يجب أخذه بالحسبان للمشروعات السوريالية اليسارية الباريسية عمره أكثر من عشرين عاماً. أما اللغة الناضجة للنص المتعلق ببشار ومخياله وإيحاءاته المدعومة بأوزان شعرية تقليدية عدة فلا تحتاج الى برهان، وهو مكتوب كذلك في سنة ١٩٧٣، ولا يقارن بالبهوت اللغوي والاستعاري للكثير من الشعر الستيني.

كان ثمة نصوص لن تتطور بما فيه الكفاية، وبعضها منشور، لخليل المعاضيدي المقتول شر قتلة في أقبية المخابرات. كان ثمة شيع من الشعراء السبعينيين الذين سيظلون في مثل تلك الأجواء القلقة، المُوَسْوِسَة على هامش الشعر العراقي. كان ثمة طلبة شعراء في كلية الآداب والجامعة المستنصرية وكلية الزراعة يأملون بكتابة مغايرة لا تنهمك لا بألاعيب الشكل المحض كما لدى الستينيين ولا بقول ما لا معنى له. كانت تجاربهم تسعى الى اقتناص العابر مرات، والشبقي مرات، والميتافيزيقي أحيانا عبر استعارات ملموسة وحسية في الغالب مستلهمة بالدرجة الأولى من الترجمات التي كانت ترد العراق من لبنان ومصر ومن سورية. كانت الموجة الستينية الصاخبة، في تلك الأجواء الثقافية عينها وبسببها بالضبط، تبدو وكأنها قد خبت ولم تعد بقادرة على ممارسة فعلتها المرجوة. نتذكر أن وحيد مطشر كان يقدم بدفاتر صغيرة قد كتب فيها بطريقة بصرية أشعاره السوريالية: "أصمم عادة سرية في حمام تركي"[٥٣]. لم يكن مسموحاً لهذه الأشعار بالانتشار بعد انتهاء مشروع (الكلمة) ولا النشر في (طريق الشعب) أو في صحافة البلد كلها. لقد كان مطشر يقرأ قصائد أو مقاطع لينفجر الجميع بعدها

٥٣ لم ينشر وحيد مطشر (يعيش الآن في كندا) قصيدة واحدة .

بالسخرية أو بحوار ساخن عن إفراط شكلاني، عن لا معنى ربما قادت اليه تلكم اللغة الغريبة في حينها. لقد كان مطشر غريبا، ولم يستطع، بسبب ذلك القمع الثقافي الواصل الى الشعر، ان يطور شعره. ربما ستبدو هذه اللغة اليوم تحصيل حاصل، وسيزعم ستينيون أنهم قد أنجزوها منذ حين. الأمر لم يكن يأخذ هذه الوجهة في أجواء الثنائية الثقافية محددة الوجهات الإيديولوجية. ثمة أمثلة أخرى لشعراء انطفأوا أو لاذوا بالصمت بسبب غياب كلي لمشروع محض ثقافي في عراق السبعينات وما يليه. لقد كان الكائن يصارع راهنيةً مُداهِنَةً (إن سمح لنا أرثوذوكسيو اللغة بهذا الاستخدام) لم تكن تطرح أسئلة ولا تسمح بطرحها قدر ما كانت تسعى الى تدجين الكائن ضمن مشروعات نهائية. كانت تُوَطِّدُ الواحد وتكره المتعدد. بل أن حضور البعض كان حضورا جزئيا، بمعنى حضور الجزء المقبول فقط من ذواتهم الشعرية[٥٤]. فعلى الرغم من أن كاتب هذه السطور كان ينشر بوفرة، فما كان ينشره ليس الا الإنطباعات النقدية في الحقيقة ولم يكن ينشر الا القليل من الشعر. يبلغ مجموع ما نشره في صحافة العراق آنذاك لا يتجاوز عشر قصائد

---

٥٤ لا بل أن الوسط كان يدفع دفعاً الى كتابة شعر لا علاقة حميمة له بالنوازع الداخلية لمبدعه . إننا نقدّم نقداً لأنفسنا في فترة جد عابرة من الحياة . سننتقد أنفسنا بشدة على نصين كتبناهما من دون قناعة عميقة ، لا يعرفهما الا القليلون ، هما (القصيدة الحمراء)- وحتى هذه لم تنشر في العراق إنما على ما أظن في مجلة فلسطينية عبر ناجي الحازب ، ونص آخر عن الجبهة الوطنية . الإثنان لم يدرجا ، بوعي ، في أي من المجاميع المنشورة للشاعر . لقد ساهم جمع غفير من الشعراء بتلك الفورة التي كانت تجد في الحزب الشيوعي ملاذاً وخلاصاً لها ، وهكذا عندما صدر (سلاماً أيها الحزب) ، دار الفارابي ، ١٩٧٣ ، فقد ضم قصائد لغالبية الشعراء العراقيين المعروفين الذين أرادوا على وجه الدقة ، وقبل أي أمر آخر ، إعلان اشمئزازهم من صعود حزب صدام حسن إلى السلطة . وفي (ملحق تموز الشعري) ، وهو كتاب ضم ما يقارب الـ ٣٠ قصيدة ونشرته مجلة (الثقافة الجديدة) ، كتبت له ثلاثة أقلام ، طهمازي وفوزي كريم ويوسف الصائغ ، مقدمات مختلفة . حميد قاسم كتب عرضاً نقدياً لهذا الكتاب في (طريق الشعب) .

قصار، وقصيدة واحدة طويلة (آه أيتها الطفلة السماوية) في (الفكر الجديد) أثار إشغالها صفحة كاملة تعليقات ساخطة من طرف شاعر شيوعي مؤدلج. بل أن نصوصاً كان يعتبرها أساسية لم تنشر أبدا لانها لا تحوك على نول السائد مثل نصه النثري الطويل غير المنشور (أناشيد الجنون) المكتوب في بداية أو وسط السبعينات[٥٥]. لم يستطع شاعر مثل هاشم شفيق أن ينشر في عراق السبعينات كذلك قصائده النثرية الطوال. إن منحاه في الخروج على النمط وذهابه الى عالم النبات في قصيدته الطويلة (بانوراما الأزهار) المنشورة في (الثقافة الجديدة- منتصف السبعينات) كان مرات موضع تندُّر وسطٍ لم يكن ليبتلع فكرة الكتابة عن ثيمة أخرى غير السياسية واليومية. قرأ الشاعران نصيهما (أناشيد الجنون) و(بانوراما الأزهار) على التوالي في مقهى جديد حسن باشا الصيفية. يبرهن مثالا عقيل علي وشفيق على ان أستقطابا ثنائيا، منطويا ومتوحدا على لغة واحدة، هو أمر لم يكن ممكنا على الإطلاق.

---

٥٥ ان مجموعة لعيبي الأولى (أصابع الحجر) ١٩٧٦ تضم قصائد لم تنشر أبدا في الصحافة لأنها تنويع ، رغم كل الاعتراضات الصحيحة على شاعر في العشرين من عمره ، على موضوعات وعناوين لم يكن ، ربما ، مرغوباً بها . هنا عناوين بعض القصائد التي تكشف عن روحها : (مساء الخمور ، أغنية الشعراء الصعاليك ، قصيدة الى اللون الأصفر) . كتبتْ عن المجموعة مقالتان اثنتان ، الأولى لسامي محمد في مجلة (الأديب المعاصر)- ليست بحوزتنا الان- وفيها ينتقد المجموعة ويعيب ضعف العمود الفقري لقصيدته أو شيئا من هذا القبيل ، ثم مقالة هاشم شفيق المنشورة في (طريق الشعب) بتاريخ ٢١-٨-١٩٧٧ تحت عنوان (نظرة في ديوان أصابع الحجر) وفيها يقول : "لا يمكن اعتبار أشعار شاكر لعيبي من ضمن الموجة الجديدة التي اتهمت بالنمطية ، وذلك يرجع لإفادتها من معطيات القصيدة الحديثة المعاصرة في العالم ، ومعايشتها لا بامتلاكه للتراث ضمن الحاضر واقتفائه ، بل بتمثله ، بتقصي المواضع في معلقة امرئ القيس ، وإطالة النظر الى استعارات أبي تمام وبلاغيات المتنبي ، إضافة الى سبر أغوار أدب الحركات السرية في الإسلام ، مثل إبن الراوندي والحلاج ، وإفادته من هؤلاء هي إفادة - لغوية - رمزية - إيمائية . . . . . " الخ . نذكر هنا أن هذين الشاعرين قد (آمنا) منذ البدء بشعرية بعضهما ، أحيانا بصعوبات إنسانية مشروعة . يُلاحظ كذلك أن شفيق مع الرسام يوسف الناصر والقاص والي هم من بين أقرب المثقفين الذين كانوا يتابعون تطور الشاعر هذا ويعرفون شدة اهتمامه المبكر بالتراث .

كان المسعى الثقافي السلطوي يريد خلق خطوط تمحور ثابتة المعالم في المجتمع العراقي بأسره: (نحن) في مواجهة (الآخر). من لم يكن معنا فهو إذن مع الآخر. لنعدْ القول إن ظلال هذه العملية ذات النوايا السياسية الفاسدة قد انسحبت إلى الشعر المنشور نفسه. فعلى نصها أن يعلن، صراحةً ومواربةً، انضمامه الى المراميز والمفردات والإستعارات ذات المناخات العروبية، وعلى شعر الآخر أن يفلت من هذا الفخ عبر دلالات واستعارات شعرية لا تشيع ذات الطقوس. حتى المرجعيات الشعرية ستصاب بهذه الحمى، فقد كان شعر أدونيس موضع استبعاد ومنع، لا بل موضع تهجمات نقدية من طرف الدولة العراقية. بينما كان هذا الشعر نفسه وأشعار أنسي الحاج وسليم بركات موضع ترحيب الطرف الآخر. نتذكر أننا وهاشم شفيق كنا نقرأ بصوت عال إحدى مجموعات بركات الممنوعة (هكذا أبعثر موسيسانا) على طاولة خمر في اتحاد الأدباء العراقيين. وكان علوان حسين يجمّع دواوين الحاج ويثير مخيلتنا بعنوان من قبيل (الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع). لم يكن الاتحاد ليتردد لحظة عن تكريس أمسية من أماسيه الأسبوعية لتفنيد عمل أدونيس النقدي (الثابت والمتحول) في قراءة طويلة قدمها محمد مبارك، استغرب البعض في المناقشات التي تلتها كيف يناقش كتابٌ ممنوعٌ من الأسواق.

إن الخلاف على المرجعيات الشعرية والنقدية هو إشارة صغيرة لكن كافية للتدليل على طبيعة برنامج كان يود بالأثمان كلها تطويع الشعر العراقي الغني لصالح إيديولوجيته. كانت الدولة، بالإضافة الى جبروتها المعروف، تمارس قمعاً شعرياً لم يشهد له البلد مثيلاً في جميع فتراته

الحديثة. لقد نجم عن محاولة تطويع المخيلة من أجل فرضية اللغة الواحدة (أو اللغتين) انطباع مفاده أن الشعر في انحسار وأن الإبداع والتجريب قد توقفا لدى الحقبة الستينية لوحدها. هذا الانطباع زائف. فلقد فوجيء الستينيون أنفسهم ورحبوا بنصوص السبعينيين. لقد كان فوزي كريم يكتب بحماس وبصوت مدائحي في مجلة (الف باء) عن مجموعة خليل الأسدي الأولى (تراتيل بدائية) ومجموعة هاشم شفيق الأولى (قصائد أليفة). وكتب في أحد أعداد مجلة (الطليعة الأدبية) يقول: "عاطفة هاشم شفيق قرينة مخيلته وموضوعه، وقصيدته (طلق ناري لقصيدتي الجديدة) من أحسن ما قرأت من قصائد المهرجان..تندفع غاضبة بصوت الشاعر ضد قصيدته، ولكن هذا الاندفاع وهذا الغضب لا يعلوان على الأداء، فتبقى لغته وصورته وتناميهما هادئتين إن لم أقل منضبطتين (..) فغنائية هاشم تذهب الى مدى داخلي أكثر.."[٥٦]، وكتب فاضل العزاوي في نقده للعدد ٣ / ١٩٧٥ من مجلة (الطليعة الأدبية) يقول "بأن شاكر لعيبي سيكون واحدا من شعرائنا"[٥٧]. وكتب طراد الكبيسي في المجلة ذاتها سنة ١٩٧٨ يقول إن قصيدة هاشم (يوميات فاطمة التونسية) : "من أجمل وأمتع ما قرأت من قصائد الشباب. إنها قصيدة كاملة وناضجة الى حد كبير.."[٥٨] وكتب عن نفس الشاعر في كتابه المعنون (الغابة والفصول) يقول "لهاشم شفيق قوى

---

٥٦ الطليعة الأدبية ، العدد (؟) ص١٢٠ و١٢١ . حسب الشاعر هاشم شفيق (الذي بعث لي بقصاصة المجلة المذكورة من دون أن تحمل تاريخا) فإن المقالة نشرت أولا في مجلة (الف باء) .

٥٧ فاضل العزاوي ، نقد قصائد العدد الماضي ، الطليعة الأدبية ، للعدد ٤ .

٥٨ الطليعة الأدبية ، العدد (؟) حسب الشاعر الذي بعث لي بقصاصة المجلة المذكورة ذاكرا لي السنة فحسب ١٩٧٨ .

مختزنة لا يطلقها كلها، رغم ميله أحيانا الى المباشرة إلا أن لأسلوبه شخصية الشاعر"[٥٩] كما كتب في نفس الكتاب يقول: "ولشاكر لعيبي تجربة تحس أنها تجربة شيخ ولكن لغته لغة طفل، مكتنزة بقلق دفين، إيمائية لكن معبِّرة"[٦٠]. ثم أن شاعرا (ستينيا؟) مثل جليل حيدر كتب يقول "ما زلت أنحاز الى القلة النادرة من الشعراء، ويظل لهاشم شفيق موقع خاص في هذه القلة"[٦١] بل أن شعراء خمسينيين تلقوا بترحاب بالغ شعر بعض أسماء هذا الجيل السبعيني مثل سعدي يوسف الذي سيورد الاسمين المذكورين أعلاه مع أسماء خليل الأسدي وخليل المعاضيدي عام ١٩٧٣ في مقابلة أجراها معه نبيل قاسم في مجلة (الطليعة) المصرية التي كان علي عباس صالح يرأس تحريرها، كما سيفعل الشيء نفسه في مقابلة أجرتها معه مجلة (الوطن العربي) في منتصف السبعينات[٦٢]، ومثله الشاعر يوسف الصائغ الذي سيكرس صفحة كاملة من جريدة (الفكر الجديد) البغدادية لقصيدة هاشم (الرَفَّاء) منتهيا فيها الى القول بحماسة طفولية: "إنها قصيدة ناجحة"[٦٣]. وكتب عبد الجبار عباس في

---

٥٩ طراد الكبيسي ، الغابة والفصول ، دار الحرية ١٩٨٠ص٣٠٦ .

٦٠ نفسه ص٣٠٦، ثذكّر أن كتابات فاضل والكبيسي المتحمسة هذه كانت تُعلّق على قصيدة واحدة لهذا الشاعر وهي (وطني شجرة الحكمة) التي تعبر خير تعبير عما سيصير شعره . القصيدة غير منشورة في أي من مجاميع الشاعر المطبوعة .

٦١ جليل حيدر في ملحق جريدة الجمهورية بتاريخ ٩//١٩٧٨١٢ .

٦٢ لم تصمت الدولة العراقية على تصريحات سعدي والأسماء التي أقترحها كاصوات جديدة في الشعر العراقي . وسترد عبر فبركة أسماء بديلة ستشغل الساحة الشعرية العراقية طولاً وعرضاً .

٦٣ يوسف الصائغ ، [تجربة جيل] شعر هاشم شفيق ، جريدة (الفكر الجديد) ، العدد ؟ السنة ؟ ص٩ . الشاعر المعني بالمقالة هو الذي بعث لي بقصاصة الجريدة المذكورة من دون ان يُصوّر تاريخ صدورها .

مقالته (أدب الشباب) يقول: "بل أن شاعراً مثل شاكر لعيبي، وبتأثر مباشر من استفادته الواعية من مترجمات شعراء الحب في مطولاتهم الشعرية، لم يعد يرى في الحبيبة - الرمز، امرأة (مثقلة بالهموم الطفيفة والانكسار). إنه برغم تعثر آرائه عن الشعر بمهاوي التردد بين الطموح المشروع والتمرد المنفلت قادر في أحدث قصائده وأنضجها، وعبر ضربات سريعة أنيقة، أن يرى دورة قانون الحب في دورة قوانين الطبيعة. إن رحلة الحب هنا رحلة في الوجود (قصيدة: كتاب الأنهار، من ديوان أصابع الحجر)"[٦٤]. صحيح أن قصائد شفيق قد جلبت الانتباه باكراً بسبب سياسية الوضع ولكن وبالدرجة الأولى بسبب شفافيتها العالية وشعريتها وتماسها مع ما هو تفصيلي في الحياة بأسلوب شخصي فيه الشعر الجم والمعاني الوفيرة، بالمقارنة مع قصائد كاتب هذه السطور التي جلبت فقط انتباه من لم يكن يعرف شخصه الذي لم يكن مقنعاً كما يبدو حينها، وكذلك بسبب شعره المشحون بهواجس ما هو غير مباشر (وغير حياتي) الذي لم يلائم تلك اللحظة من الحساسية السياسية والنضالية.

لقد كان الستينيون يكتبون النقد يومذاك بروح البراءة والولاء للشعر وحده، لكن كذلك بروح التفوق الذي لا يخشون معه شيئا. غير أنهم، عبر المناخات التي تشيعها كتاباتهم النقدية الأخيرة، يتناسون ذلك كله جاهدين الى طمر جيل عراقي امتدحوه منذ حين، ربما بسبب الأفق المعروف الذي وصل اليه إنجازهم وخشيتهم هم على مجدهم. ففي كتاباته النقدية الوفيرة الأخيرة سيتجاهل فوزي كريم حماسته القديمة

٦٤ عبد الجبار عباس : مرايا جديدة ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٨٠ص٢١٤

لشعر السبعينيين ذاهباً الى هجوم كاسح غاضب، من دون أن يسمي أحدا هذه المرة، يستهدف الأصوات الجديدة في الشعر العربي كله والعراقي ضمناً تحت لواء نقدي ذي مقدمات نظرية دقيقة واستنتاجات مغلوطة. كلمة حق يراد بها الباطل. الغريب أن تطابقات غامضة تساوي بين مواقف الدولة ومعارضيها، بين الطليعة الفكرية ومناوئيها كلما تعلق الأمر بجديد. المشكل هنا من طبيعة سوسيولوجية ستمتد حتى تخوم الشعر. إننا إما أمام من يبجل الواحد أو أمام من يمجد الثنائي. وإن كان الفكر الأحادي يعاني من خلل داخلي وهو لا يعترف إلا برؤياه للعالم، وهو يتقوقع على ما يظنه حجر الحكمة الأزلي، وهذه هي العلة الأصلية في أنظمة الإيديولوجيات العربية بتجلياتها الأصولية والقبلية والسياسية، فإن فكرا ثنائياً هو فكر تبسيطي لا يرى الفسحة القائمة بين النور والظلام، بين الخير والشر، بين الشعر والنثر. لقد كان الجزء الأساسي ومازال من الثقافة الأبوية العربية، بتجلياتها الشعرية، هو فكر ثنائي، الأمر الذي تشهد عليه بلدان تتحكم بها أحزاب واحدة - وأشعار واحدة- تقيم مناهظين شكليين لها وشعراء لهم. إن النتائج التي تؤدي اليها الثنائية التبسيطية الموصوفة هي، من بين أشياء أخرى، شعر وفير منشور في الصحافات الرسمية لا يقرأه أحد. الجدير بالملاحظة أن هذه الأصولية الشعرية، الرسمية، قد تدخلت في بلدان مثل العراق في عملية التلقي للشعر نفسه[٦٥]. سيشيح القارىء العربي عن هذا الشعر منذ مطلع الثمانينات وحتى يومنا هذا، خاصة وأن هذا القارىء يصير مستهلكا

٦٥ لكن العراق ليس المثال الوحيد في العالم العربي بصدد هذه النقطة الحساسة .

عاديا للمنتوج المادي الاستهلاكي وليس للسلعة الثقافية.

لقد عرى المنفى هذه الثنائية.

بخروج مجموعة مهمة من شعراء السبعينات في العراق منذ سنة ١٩٧٨-١٩٧٩ الى المنفى حدث أن أعتبر الشعراء الوطنيون، المتقنعون بأقنعة صوفية أو كونية[٦٦]، الصامدون في الوطن هم الممثل الوحيد لجيل السبعينات. لقد اكتشفنا مع الخروج الدرامي لجمهرة من المثقفين والشعراء العراقيين في السنوات الأخيرة حقيقة أن الانطباع السائد هناك هو عدم وجود فاعلية شعرية سبعينية غير تلك التي يمثلها الشعراء خزعل الماجدي ومرشد الزبيدي وغزاي درع الطائي وزاهر الجيزاني وكمال سبتي... الخ واكتشفنا أن النقد المُوَجَّه الى جيل السبعينات على أيدي الشعراء الأكثر شباباً ، هذه المرة، يستهدف الجيل السبعيني عبر تلك الأسماء المذكورة، حتى أن ناقداً مصرياً عاش في العراق كتب سنة ١٩٩٦ في مجلة (الكتابة الأخرى) يقول: "أما شعراء السبعينات في بغداد فقد وقعوا في الألعاب اللغوية والأشكال الهندسية الفارغة والهلوسات الماورائية التي تسبب كثيرا من الإغواء لدى المبدعين، وأبرز ما مثلها خزعل الماجدي وهي قصيدة لاهوتية استعانت بالتعويذات والطقوس واستحضار الجن والعفاريت كتعويض سياسي لغياب الفعالية الحياتية داخل المجتمع، وكذلك بالأنثروبولوجيا كنوع من التعويض عن

---

٦٦ قلنا بأكثر من مناسبة بأننا لا نحمل موقفا مضادا للرؤى الصوفية ، إن لم نكن من المتولهين بها تولهاً عميقاً . انظر مقالتنا المنشورة في مجلة (نصوص) العدد ١ لندن ، سنة ١٩٩٤ تحت عنوان (النص وهوامشه) على الصفحات ٣٩-٤٨ ، والمنشورة في مكان آخر من هذا الكتاب . اعتراضنا ينصب فحسب على تحول هذه الرؤى الى أقنعة تبتذل هاجس المقدس . إنها تحول المقدس الى دروشة قليلة الإقناع .

حالة النكوص التي أصابت المجتمع من جراء الممارسات السياسية"[٦٧]، الناقد يستلهم أفكاره، من دون شك، من الانطباع المُعمَّم في داخل البلد عن الشعراء السبعينيين الرسميين. فمثلا يكتب فرج الحطاب وجمال علي الحلاق في كتابهما (الرؤيا الآن: كشف في سمات الشعرية الأحدث) الصادر في بغداد سنة ١٩٩٧بهذه الروحية المتشنجة: "أما في السبعينات فقد ارتاد الشعراء مناطق أكثر هدوءاً، وأقل مغايرة وتجريبية في كتابة الشعر حيث (الغنائية) هي التي حددت النسيج الشعري السائد. لقد مر عقد السبعينات بأكمله دون إفراز حركة مغايرة، ولم تولد حركة متميزة الا فيما وراء السنوات الأولى من العقد الثمانيني"[٦٨]. وجاء في مجلة (ألواح) المدريدية تحت مقالة عنوانها (شعراء جيل التسعينات في العراق: رؤية جديدة للمنجز الشعري): "ان الجيل السبعيني فهو الجيل المدلل بين الأجيال، انه جيل الترف المادي والترف الفكري وقد انقاد هذه الجيل تحت سلطة هذا الترف الى نص

---

٦٧ فتحي عبد الله : قصيدة النثر العراقية ، مجلة (الكتابة الأخرى) ، العدد ١٤-١٥ مايو ، القاهرة ١٩٩٦ص٢٦٥ . من المثير للفضول أن نلاحظ أن هذا التوصيف المكتوب سنة ١٩٩٦ ورد بعبارات أخرى قبل أكثر من عشر سنوات في تعليق لكاتب هذه السطور في كتابه (في مأزق الثقافة الفاشية) الذي لا يراه كله اليوم بعين الرضا (دمشق سنة ١٩٨٤) بشأن الماجدي نفسه : "فالماجدي في أشعاره الأخيرة يبدو كأمير عربي بالغ المجد والثراء وهو يستخدم المجوهرات والمواقيت والأحجار الكريمة الأخرى في خلق طقسه الشعري ، وكان قد استخدم مختلف ضروب الدلالات المتحفية الإسلامية ، واللغة الصوفية في مجموعته الأولى -يقظة دلمون- . .ص١١٣ و"لقد أنقلب (وهي مفردة يحبها ميشيل عفلق !) خزعل الماجدي ، واحد من أبرز ممثلي شعراء السلطة العراقية ، وقد تربى ودلل في كنفها ، من دعوته لكتابة (قصيدة يومية) الى كتابة مجموعة شعرية اسمها (يقظة دلمون) متجها إلى الأسطورة ذاتها ، ولو أنها أخذت اسما جديدا ، دلمون . وسيسمي مجموعته الشعرية الجديدة (أناشيد إسرافيل) وقد دخل الى مجال الفكر الأسطوري ودلالاته . ." ص٩٥ .

٦٨ فرج الحطاب وجمال علي الحلاق ، الرؤيا الآن : كشف في سمات الشعرية الأحدث ، بغداد سنة ١٩٩٧ ، ص١٩ .

غنائي[٦٩]". هذا يعني بما لا يقبل الجدل بأن شعر المنفيين السبعينيين،كان مجهولا تقريباً في العراق من طرف الشعراء الجدد، وأن شذرات فحسب منه كانت تصل الى البلد، بمعنى نتف لم تكن تسمح البتة بمتابعة تطورهم الجمالي و(انفراداتهم) في الشعر العراقي المعاصر. هذه الأخيرة تلمَّسَها بوضوح شديد وكتب عنها الشعراء والنقاد اللبنانيون والسوريون والفلسطينيون. أما الستينيون العراقيون المتحمسون لهذا الجيل منذ عشر سنوات مضت فلن نجد في هذه اللحظة الا الصمت المريب. لا كلمة ولا تعليق رغم وفرة كلماتهم وتعليقاتهم في الصحافة العربية الأكثر رواجا. إن مقاربة حماس أصدقائنا العرب، اللبنانيين خاصة، إزاء صمت مواطنينا يحتوي على أكثر من دلالة بليغة.

سيعلن المنفى قطيعة حقيقية إذن، ليس مع شعراء السلطة السبعينيين (وهذه نقطة جوهرية) فحسب ولكن مع الوعي الشعري المحلي المتقوقع على نفسه للأسباب المذكورة أعلاه. لقد أشرع المنفى النوافذ حرة على الشعر. وساهم بتطوير يقيني لرؤى وتقنيات ومراجع هذا الجيل. إن الانفتاح الحر على تيارات الفكر وليس على هدي انتقائي وهو سمة ومسلمة من مسلمات الدولة العربية الحديثة، والعودة الى أصول الشعر سواء عبر الترجمة أو عبر اللغات الاصلية، ومواجهة بعض من أبرز رموز الثقافة العالمية ومحاورتهم وجها لوجه (لنتذكر ولنمتدح عمل كاظم جهاد) قد فتحت كلها آفاقاً جديدة لم يشهدها (ونحن نزن كلامنا بميزان الذهب) جيل سابق على هذا الجيل في العراق. ستندغم

---

٦٩ شعراء جيل التسعينات في العراق : رؤية جديدة للمنجز الشعري ، في مجلة (ألواح) ، العدد الأول ، مدريد ١٩٩٧ ص١٢ .

الممارسات والأنواع الإبداعية والفنية. فإذا كان يوسف الصائغ وجبرا إبراهيم جبرا ومن بعدهم قلة معدودة في جيل الستينات قد مارسوا مزاوجة بين الرسم والشعر فالعديد من شعراء السبعينات في المنفى قد توجهوا الى دراسة السينما (مثل برهان شاوي)[٧٠] والمسرح والفن التشكيلي، مضيفين معارف جديدة الى معارفهم الشعرية. ليست هذه الانفتاحات إلا واحدا من الأدلة الجديدة على القطيعة المعرفية في ثنايا جيل واحد ينهل أساساً من ذات أصول الشعر العراقي. قطيعة سعيدة في الحقيقة، أنعشت الشعر في المنفى في مقابل قمع ما فتئ يراقب اللغة الشعرية في الداخل، التي تأقلمت، رغم النوايا الحسنة لكتابها وربما أصالتهم، وتروضت عبر هذا القمع. القمع الذي أراد في الداخل إلغاء الشعراء المتميزين من جيل السبعينات كان يلغيهم إعلاميا في الخارج. لنعدْ القول بأن النقد اللبناني والسوري هو من واكب تطور أسماء السبعينيين المنفيين، وليس النقد العراقي الغائب في المنفى. هذا الأخير لا يسمح موضوعيا بنشأة نقد منهجي، محتاج الى ثبات مكاني وروح متأمل، على العكس، صار المنفى حاضنة لإنتاج أسراب من الشعراء المغردة بالشعر السهل. إن سهولة النشر وتوالد دور النشر الشخصية يجب أن تحسب ضمن معيار ديمقراطية التعبير كذلك. إنها وضعية تعبيرات مقموعة يمينا ويسارا تريد الانفلات، أو زعم الانفلات، من أطر الشعر المكتوب.

غير أنه إذا أنتج عراق السبعينات سلالات من الشعراء التنميطيين، فان جيل السبعينات المنفي على وجه الدقة لم يشهد مثل

---

٧٠ انظر له شاعراً مجموعته (مراثي الطوطم) الصادرة عن رابطة الكتاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين في المانيا الاتحادية سنة ١٩٨٣ .

هذه الظاهرة، بل إنه أطْلعَ بضعة أصوات مختلفة الوجهات واللغات ظلت تطور قصيدة مقنعة. لنقل كذلك إن بعض الشعراء السبعينيين العنيدين في الضفة الأخرى، رغم كل مآخذنا على سلوكهم اللاشعري، مثل زاهر الجيزاني، ظل يطور هو بدوره صوته الخاص في داخل العراق الى جانب المئات من الأصوات الخافتة. إن التكاثر السريع للشعراء في داخل وخارج العراق، بدءا من سنوات السبعينات، يجب ألا يُفَسَّر فحسب بالإرث التاريخي، الضارب في الوجدان الشعبي، أو بكونه ممارسة متوارثة جيلا بعد آخر (وكأننا نتحدث عن ميراث بيولوجي)، أو بكونه الصوت الأقوى في تحدي الطغيان السياسي في العراق المعاصر (الجواهري مثالاً شائعاً)، إنما في مكان آخر مستعص: إنه يصير أداة التعبير الوحيدة تقريباً عن الوجدان المثقل بكل هم، إنه بمعنى من المعاني آلةٌ سهلةٌ للتنفيس. إننا إذن إزاء مشكل سايكولوجي. فإذا كان المصري يستطيع التعبير عن ضميره بالرقص أو الغناء المرح (ومن هنا التاريخ الطويل والتعايش الفذ في بلاد الكنانة بين المقدس ونقيضه أي المتعة بغنائها ورقصها) وإذا كان اللبناني يجد التنفيسات الضرورية لتوازن الكائن عبر الكلام العادي، النثري، في الجريدة والبرلمان بل في السفر، فلا الرقص ولا الغناء (لأن غناء العراقي هو تعبير باهر عن مكبوت اجتماعي وديني وأخلاقي) يشكلان ممارسة اجتماعية مُعممَّة ومُبسَّطة في العراق، بينما يغيب البرلمان غياباً مأساوياً في تاريخه المعاصر، ناهيك عن السفر. الشعر لوحده هو تعبيره. ولأن الآدمي بحاجة على ما يبدو الى تعبيرات ملموسة عما يكظم، فإن الشعر يصير هو الأداة المثلى. ولأن أعظم الشعر - كما يبدو- هو المتماس مع ما هو مأساوي

لدى الكائن فإن طرفي المعادلة يستقيمان لكي يمنحانا شعرا عراقيا مهما، وفي الوقت نفسه وفرة غريبة من الشعراء. هذه الظاهرة هي اسم آخر للانفعالي وليس للنقدي. وهي ما قد يفسر لنا كثرة الشعراء وندرة النقاد في التاريخ الأدبي للبلد. كما يُفسّر لنا خاصة ندرة الشعراء ذوي الميول النقدية العالية (البياتي وبلند الحيدري هما مثالان على ذلك). إن هواجس السياسي ستغذي هذه النزعة الانفعالية. لهذه الوضعية حدان إثنان : فمن جهة منح الشعر العربي على الدوام شعراء عراقيين أساسيين، وإنه من جهة أخرى منح الشعر العراقي وفرة من الشعراء لا نحسد على بعضهم. إن مراجعة لصحافة الستينات ستدلنا على أن الوفرة كانت قانوناً يومها. من بين عشرات الأصوات التي يستشهد العزاوي ومهدي بها من جيلهما لم يتبق كما يعرف الجميع الا القلة. لا يشكل الجيل السبعيني وما تلاه القاعدة الذهبية. كان يمكن فرز بضعة أصوات فحسب من جيل من الأجيال. سنكرر البداهة.

بشكل عام لم يستجب غالبية شعر المنفى السبعيني للغوايات الكلامية أو السياسية أو اللاأدبية. لقد كان يتنفس من رئة مشرعة على الجهات الأربع وبقلب محمل بغوايات من نوع مغاير قليلاً. فلقد فهم أبناؤه، ربما، بعض المعاني العميقة في العملية الشعرية. وعلى رأسها احترام الكتابة والاحتراس من اللعب الشكلية المحض واحترام أقرانهم من الشعراء الأكبر سناً. من النادر أن نجد صوتا مهما من بينهم وهو يقلد بشكل صارخ شاعراً آخر رغم أن الجادة واحدة "وربما وقع حافرٌ على حافر" كما يقول المتنبي. إن المسافة شاسعة بين مجموعتي (الجنود) لرعد

مشتت و(الناسوت) لجمال جمعة. هذه الملحوظة تتقدم في مواجهة الشعر الستيني الموحَّد الأسلوب، ذلك المقدم لنا على الأقل بصفته التعبير الأمثل عن جيل. لقد كانوا يتمسكون بعرى القصيدة. لقد أدارت نصوصهم ظهرها للسياسي بمعناه المبتذل (وبمعناه التروتسكي على طريقة الستينيين) نحو (السياسي) بمعناه اليوناني : مسؤولية الشاعر في الكون وفي المدينة كما يقول الشاعر الإغريقي المعاصر إيليتس. يمكن تلمس جدية معينة في خياراتهم الشعرية إزاء الشعر الستيني الصاخب. لقد تعرضت هذه الجدية للغمز على الدوام ومنذ البدء ويشكل مثير للريبة. ففي مقالة من أربع أو خمس حلقات نشرها يوسف الصائغ في جريدة (الفكر الجديد) تحت عنوان (رسالة الى شاعر شاب) في أواسط السبعينات نهجسُ وللمرة الأولى في الشعر العراقي المعاصر شكاً عميقاً، مُقالاً على نحو جديد، بوعي الشعراء الجدد. لقد كان ينصح الشعراء الشبان بقراءة مستفيضة للتراث العربي، والتأمل العميق ثم بمحاولة تجديد الروح عبر السفر. كان التراث العربي قميص عثمان بحيث أننا لن نعدم مناسبة للتذكير به، في مقالته المشار اليها يقول جليل حيدر : "إن ارتباط شعر الشباب، بصورة عامة، يكاد يكون ضعيفا وهشا بالنسبة للتراث. ومما يؤسف له ان التراث أصبح بنظر بعض الشباب سمة مميزة للتخلف والعجز في فهم الأدب والحياة". والسؤال المنسي والمهمش هو أننا لا نعرف مع من كانت تُقَارِبُ ملاحظة ضُعْفَ علاقة (الشعراء الشباب) بالتراث ؟ وفيما إذا كانت هذه الملاحظة والمقاربة صحيحة أصلاً ؟ لكن تعليقات واستشهادات الجنابي (بلسان

العرب) لابن منظور المنشورة في مجلته (فراديس) تجيب على التساؤل وهو يؤول النصوص بطريقة جاهلة تماماً بالتراث، كما أن السرد المطول الذي يورده فاضل العزاوي في (الروح الحية) لقراءاته الشخصية المتنوعة لا يؤيد أن التراث كان أولوية من أولوياته. إننا نستثني فوزي كريم. قد ذهبت في ردي على مقالات يوسف الصائغ تحت عنوان (رسالة من شاعر شاب الى شاعر شيخ) المنشورة في الجريدة عينها الى القول أن لا أحد مطالب بتقديم لائحة بالكتب التي قرأها والتراثات التي استوعبها ولا بالأسفار التي قام بها. يشهد الرسام يوسف الناصر ورسالة ساخرة لهاشم شفيق الى كاتب هذه السطور على انحنائنا الدؤوب على قراءة أمهات الكتب التراثية. في بيروت كان بإمكان يوسف أن يؤلف، ثملاً، عن ظهر قلب قصيدة عمودية كوميدية بمفردات ميتة. كنا من جهة أخرى نجوب العراق من شماله الى جنوبه. مرة كنا نقرأ القرآن الكريم عند أهل يوسف في البصرة العتيقة، مثيرين استغراب والدته. المرة الأخيرة كانت في رحلة الى الكوت، الى الحي، هاشم وانا ومعنا هذه المرة فوزي كريم ليس غيره. كان فوزي يغازل سيدة ريفية في حافلة من النمط المعروف القديم. كاتب هذه السطور هو من نصح مرة كريم أن يقرأ تاريخ ابن الراوندي الملحد الذي صنَّفه الأعسم.

إن هذا التشكيك بالوعي الثقافي لجيلنا وروحه الوثابة سيظل يتصاعد الى ذروة لا مثيل لها على لسان فوزي كريم الذي سيكتب سنة ١٩٩٩ التالي بعمومية لا يحسد عليها :

"الأجيال التي توالت منذ الستينات، لم تكن بحكم طبيعة المرحلة

فاعلة، بل كانت طاقة متولدة من ردود أفعال. محاولات يائسة لإيجاد منافذ للتنفس. أجيال لم تمنح أرضاً مستقرة[٧١]، ولا نموا داخل حضن الموروث العربي، أليفاً ودافئاً. ولا فرصة للحوار السليم والصحي مع الموروث العالمي، والغربي بصورة خاصة. ولقد دُفعت، بسبب هذا المناخ المتهاوي الحانق، الى فقدان الثقة بالوقت، وبالتالي الى الإقبال على آخر ثمار الثقافة الغربية بالتحديد. تقطف منها وتبلع. موهمة النفس بالقدرة على قطع المسافات بالقفز. إن معظم نتاجها لم يكن الا وليد ردود الأفعال هذه. ومعضلة ردود الأفعال أنها تنحت مفاهيم ذهنية وأفكاراً تشبه بالونات هواء، تنمو وتتضخم بمعزل عن الحياة. معايير ومواقف هي ألفاظ في عزلة. يوتوبيا تشحنها مشاعر متسامية بفعل الإحباط الداخلي أو العجز. تتمحور على أنوية وهمية لتكون محاور تصبح مقدسة مع الأيام، وهي تسمو وتكبر بمقدار تضاربها مع الحقيقة وابتعادها عن الواقع"[٧٢].

سنرى أن تتبعاً للتطور الشعري ثم التوقف الإبداعي المفاجىء لكريم يمكنه التدليل على أن الشاعر يناجي ذاته ويتحدث، في الفقرات الأخيرة، عن نفسه لا غير. إن تشكيكات هذا الشاعر الستيني بالأجيال الشعرية الجديدة لن تتوانى، أثناء النقاط الخلافية العلنية، عن التحول الى انفعال وشتيمة، مثلما هو حاله وهو يعلق على فقرة نثرية لنا على

---

٧١ وربما تكون هذه العبارة (لم تمنح أرضا مستقرة) هي الوحيدة الصحيحة لكن المؤولة بطريقة فوزي كريم الإطلاقية والمتعالية واستنتاجاته مسبقة الصنع .

٧٢ فوزي كريم : المرايا الخادعة لحداثة الشكل ، مقال في مجلة (نزوى) العُمانية ، العدد السابع عشر ، يناير ١٩٩٩ ص٩٨-٩٩ .

هذه الشاكلة: "إن الالتباس والصنعة وادعاء استيعاب الحداثة وما بعدها والتراث وما قبله مكشوف في هذا النص لكل عين"[٧٣] من دون أن يرف له جفن ويقسوة تثير الحيرة. لكنني ألاحظ في هذا المقام بأنه لم يستخدم مثل هذه اللغة الشرسة في الرد على آخرين، وهو أمر يستوجب تحليلات لا مجال لها هنا. ذات القسوة ستطلع في تعليق فاضل العزاوي التي يرد فيها على مقالة كتبها هاشم شفيق يستعرض فيها أحد كتب العزاوي[٧٤]. يقول الشاعر الستيني: "زعم شاعر صحفي، ظل حتى انهيار الإتحاد السوفياتي يسبح بحمد الإيديولوجيا في مقالة له، تعقيبا على كتابي الذي يبدو أنه لم يفهمه (بعيدا داخل الغابة: البيان النقدي للحداثة العربية) أنني أبشر بالإيديولوجيا في زمن نهاية الإيديولوجيا، لأنني أدعو الى تغيير الحياة، متناسيا حقيقة أن من هم على شاكلته ظلوا يشتمونني طيلة عقود من الزمن، لرفضي تلقي بركات

---

٧٣ اللحظة الشعرية، العدد٣-١٩٩٣ ص٦٦. هل ينبغي اقتطاع جملة واحدة من سياقها، كما يفعل كريم، للتدليل على لامعناها؟ ألا ينبغي بالأحرى وضعها في سياق مجمل كتابات المؤلف لرؤية ما إذا كانت تشتغل كأكذوبة متحذلقة أو أنها تعني شيئا محدداً في إطار منظومة معرفية عامة مُبَرْهَنٌ عليها في أعمال ذات تاريخ، وفي أطار ما أختطه الكاتب لنفسه كأسلوب شخصي؟. النقطة المحورية في نقدنا هي أن كريم يتجاهل كلية أهمية الأسلوب أثناء عمل جملة أو عبارة أو فكرة (طالما أن الأسلوب لا يروق لفوزي فإنه يحكم غالبا على العبارات باللامعنى)، وأن الأعمال الكاملة، إذا صح التعبير، للمؤلفين لا تعنيه شيئاً. لا يمكن اقتطاع عبارة سليم بركات أو جملتي المستشهد بها من بين آلاف العبارات والأفكار المكتوبة منذ عشرين سنة والتي لم تبرهن بالضرورة على الجهل أو التحذلق الذي يقترحه علينا. إننا إزاء تحايل مُسَفْسَطَن، يبرع كريم في استخدامه.

٧٤ هاشم شفيق، الخطاب الحداثي في لغة التبشير الإيديولوجي، جريدة (الحياة) ص١٦ بتاريخ ١٢-١٢-١٩٩٤. قراءة فاحصة للمقال تبرهن أنه يود أن يكون سجاليا وخلافيا فحسب ومن دون سوء طوية، بل إنه يمتدح فاضلا في بعض الفقرات، "يحمل كتاب (بعيداً داخل الغابة) في متونه آراء تتسم بقدر من الجرأة وقدر من الطروحات التنظيرية ذات السبل المتعددة لمعنى الحداثة . . .". أحسب أن عنوان المقال، لا غير، هو الذي أثار حفيظة العزاوي، وأظن أن العنوان هو من إبداعات المحرر الثقافي للجريدة وليس من وضع الكاتب المعني.

الإيديولوجيات الشمولية التي كانوا يعتاشون عليها"[٧٥]. ومع تقديري العالي لفاضل العزاوي فإنني أسوق المثال فحسب بمناسبتين اثنتين: نزعة عدم تسمية الخصوم من الأجيال الأخرى التي تسم كذلك وعن جدارة أعمال فوزي كريم النقدية المتأخرة، ثم هذه النبرة القاسية، الشرسة، غير الودية التي تسم غالبية نقود الستينيين[٧٦]. السؤال هو: ألا توجد إمكانية أخرى للغة غير هذه، لغة رحيمة، حنونة، لغة إنجيلية، وإن اختلفت جوهريا مع خصومها؟ إننا نتوقع الشر الذي سيجابه به كتابنا الحالي ونرى منذ الآن أوجه الاعتراضات: إنه يخفي بدوره قول الأهمية الإستثنائية لمؤلفه ولبعض الأسماء الأخرى في خلق جيله، إنه يعيد، حرفاً بحرف النقد الموجه الى لغة وشعر الستينيين من طرف أوساط متخلفة، لم تفهم، سيقول العزاوي، فحوى التجربة الستينية..إلخ. سنقول إن واحداً من أهداف هذا البحث يتركز في الكشف عن آليات طمس أجيال برمتها في الشعر العراقي المعاصر، بدءا من السبعينات، إنه بيان على شرف الأجيال الأخرى وليس السبعيني لوحده. وإذا ما كان المؤلف يجد نفسه ومعه أقرانه من نفس الجيل مستهدفا ضمناً بهذه العملية فهذا بعينه هو الفارق الجذري بين كتابنا وبين الكتابات التي نناقشها. عرضا نقول بأننا لسنا من أنصار رؤية المؤامرات في كل مكان. لا يتعلق الأمر بمؤامرة قدر ما يتعلق بآلية شرَّعتْ ما صار بداهة حول الضعف القَدَري

---

٧٥ الروح الحية ص٢٤٥

٧٦ هذه القسوة ستظهر كذلك في بعض شعر سامي مهدي الذي يحول النص الشعري الى رسائل شخصية ، مثل نصوصه في (الرد) على سعدي يوسف وشفيق ولميبي في مناسبات متفرقة . انظر قصيدته (الثمن) المهداة إلى ش . ل .

في قصائد جميع الشعراء الشباب العرب، وهشاشة أفكارهم[٧٧]. من دون أن تنصب هذه الكتابة نفسها ممثلا لأحد، فإنها تلاحظ أن هذا التشكيك بالوعي الثقافي لجيل السبعينات كان يأتي من المقربين المؤهلين لقول كلمة منصفة قبل غيرهم. في سنوات السبعينات وبعد مقابلة أجرتها (الفكر الجديد) مع الشعراء هاشم شفيق وكزار حنتوش ولعيبي[٧٨]، كتب مصطفى عبود في صحافة الحزب الشيوعي نفسها غامزاً من طرف أهمية الثلاثة المذكورين بينما كان سامي مهدي يسارع بعد أسبوعين أو ثلاثة بإجراء مقابلة مع شعراء سبعينيين من مشايعيه في جريدة (الف باء) معلنا، على الضد، إعلان الممثلين الحقيقيين لجيل السبعينات. فلنقل الآن بروح رياضية ان هذا التشكيك ربما كان بسبب الأسماء (حنتوش) و(مطشر) و(مشتت) التي لا تفوح بأنفاس الكبار العطرة. سوى ان السبب الأعمق هو من طبيعة سوسيولوجية تتعلق بطبيعة التطور الحضري والثقافي الذي شهده العراق في أواخر الستينات على وجه الدقة. كانت المدينة العراقية، منذ بزوغ الدولة العثمانية، تزرع اليأس في روح الجنوب الذي تطلع منه تلك الأسماء، وكانت تتهمه بشتى التهم وبعضها صحيح تماماً.

لإيجاد تفسير عقلاني لهذا التشكيك قليل البصيرة علينا ان نضع

---

٧٧ انظر حول هذه النقطة كتابنا (بيان من أجل قصيدة النثر) .

٧٨ لا ندري في أية سنة على وجه التحديد أُجريَ اللقاء، مع أن صورة فوتوغرافية عتيقة من الجريدة بحوزتنا اليوم . في بداية المقابلة يثير مُبدُّها (سامي محمد على ما أظن أو فاضل الربيعي) مسألة الأجيال بالقول إن تقسيمات الأجيال الأدبية لم تكن على أساس مكانة الإبداع بقدر ما كانت على أساس السن ، ويُفضي الى القول ، (منذ مطلع السبعينات برزت مجموعة من الكتاب والقصاصين والشعراء الشباب ، وعلى الرغم من أن هؤلاء الأدباء ما زالوا حديثي التجربة ، إلا أنهم اقتحموا ركود الواقع الثقافي فجأة . . .) . سنعود في الفصل التالي الى الأفكار الرئيسة التي طرحها هؤلاء الشعراء لنرى أنها لا تختلف كثيرا عما سيقولونه بإصرار لاحقاً .

ظاهرة طلوع السبعينات في سياق محدد من التاريخ : إن هجوماً شعرياً قوياً قد انطلق في السبعينات من طرف شعراء شبان ينحدرون (بشكل مباشر وبارز هذه المرة) من عائلات ذات امتدادات ريفية[٧٩]. هذه الظاهرة جديدة بدورها على الشعر العراقي. لم يكن السياب ينتمي الى عائلة معدمة وكان سعدي يوسف مُدَرِّساً منذ الخمسينات، ناهيك عن بلند الحيدري والبياتي، والسيدة الشاعرة نازك الملائكة (من عائلة الجلبي)، والبغادة: حسين مردان..أو أبناء المدن العريقة، كربلاء: حميد الخاقاني، والحلة: موفق محمد. ثمة مجد جماعة كركوك التي تبرهن لنا كل يوم مثلما يبرهن التاريخ ان الأقليات اللغوية والدينية تعلن، واعية أو غير واعية، أنفة واستعلاء على بداوة العرب الأقحاح (مسكوت عنه آخر في الثقافات العربية خاصة في لبنان ومصر والعراق يتطلب بحثاً سوسيولوجياً). كان جيل السبعينات العراقي (وأحسب أن الظاهرة هي نفسها في بقية أنحاء العالم العربي) يطلع من طبقات جيولوجية غير معهودة من قبل وكانت أغلبيته المطلقة تنحدر ممن يطلق عليه في العراق (الشروقية) ذي الدلالات السالبة أو من مدن شعبية:

زاهر الجيزاني وخليل الأسدي وهاشم شفيق من الحي الشعبي (تل

---

٧٩ يسجل كاظم جهاد في تقديه لديوان عقيل علي (طائر آخر يتوارى) النقطة التالية التي يجدر إدراجها هنا ، "نشأ عقيل علي في مدينة الناصرية . . .للمدينة مقامها الخاص في الضمير العراقي ، الذي نسميه هنا أبعد من كل نزعة قومانية أو تموطنية . من هذه المدينة انطلقت الحركات التجديدية الأكثر حسماً في مجالي الموسيقى والرسم والشعر بخاصة . ولعل هذه الحيوية الأسرة واجدةً أحد أكبر مصادرها في هذا الاكتظاظ المجنون لمدينة مكثفة الواقع ، آهلة بوجوه ، بكائنات ، ووقائع يومية ، جد غريبة . الدخول الى عالمها المديد ، المتشبث بعد بطراوة الريف التي يكسر بها رتابة الحاضر المديني ، يعني النفاذ الى كون حيوي حافل بمغامراته ومفاجآته ، ومحكوم عليه بسلسلة من الطقوسية يتحدث في الأوان ذاته عن الحرق . . . "ص١٠٠ . لا يتعلق الأمر هنا كما قد يذهب سيئو النوايا ، بنزعة قنوية أو طائفية آخذة بالاستفحال في العراق والعالم العربي ، إنما برؤية طريقة دخول واشتغال عناصر مهملة في ثقافة من الثقافات .

محمد) في بغداد، فاروق يوسف وخزعل الماجدي وكريم العراقي الذي سيصير شاعرا شعبيا ومعه جميع الشعراء الشعبيين والمغنين الريفيين خاصة عريان السيد خلف وهاشم العقابي وفالح حسون الدراجي والمغني رياض أحمد، ورعد مشتت وعلوان حسين وحميد قاسم[٨٠] وجمعة الحلفي وجمعة اللامي وغيلان-أي محمد حوشي- وماهر جيجان وعائلة المسرحي طه سالم وجمال جمعة والرسام قاسم الساعدي وناجي الحازب وفاضل الربيعي وعبد الله صخي وسعيد فرحان وهادي السيد حرز، الرسام علي النجار وأخيه الشاعر كريم النجار والقاص حميد المختار، ...الخ وكلهم من (مدينة الثورة) الشعبية، الرسامون موسى الخميسي ويوسف الناصر وإسماعيل زاير وأخوته، والنحاتان جمعة زيدان وعاصم نجم (توفي سنة ١٩٧٧) ومعهما الكثير من طلبة الفنون الجميلة والمسرحيون فاضل رشيد، فاضل خليل، والكتاب فاضل السلطاني، نجم والي، محمد شاكر السبع، جهاد زاير والإذاعي فلاح هاشم والشاعر علي عيدان عبد الله من (العمارة)، الشعراء كاظم جهاد وكمال سبتي وعقيل علي وسهيل نجم المعروف بحيدر صالح وآدم حاتم والمسرحي ستار دلي (أعدم)، والصحفي هاني مظهر والشاعر الرسام طالب حسن والرسامون محمد فرادي وجبار مجبل والفقيد الرسام أحمد أمير واخته الشاعرة رملة الجاسم واخوه الرسام حيدر الجاسم والناقدة فاطمة المحسن والمغني الكبير حسين نعمة والمسرحيات سناء عبد الرحمن وسناء طالب وإيمان خضر وفوزية حسن من (الناصرية)، كريم عبد وكزار حنتوش والناقد حاتم

٨٠ حميد قاسم لم يكن ينشر شعره يومئذ، لكنه أصدر ديوانه (رقيم أيمن) في سنة ١٩٩٢ عن وزارة الثقافة والإعلام.

الصكر وربما المسرحي عزيز خيون من (الديوانية) أما مناطق البصرة الفقيرة فقد طلعت الرسامين فيصل لعيبي وعفيفة لعيبي وعبد الاله لعيبي وعبد العال الشذر وعلي عساف، والشعراء مهدي محمد علي وعبد الحسن الشذر ومصطفى عبد الله وعشرات غيرهم، كما المغنين كوكب حمزة وطالب غالي وفؤاد سالم وحميد البصري وسيتا هاكوبيان. ثمة آخرون قادمون من مناطق جنوبية وأحياء فقيرة: صلاح جياد، نعمان هادي، عزيز النائب، رياض النعماني، سعدون جابر، فلاح غاطي ويوسف غاطي والصحفي عدنان حسين، والمسرحيات أنوار وبدور وفوزية عبد الحسين والشعراء عدنان العيسى ومهدي قاسم وعادل عبد الله وعبد الزهرة زكي أو من أحياء الرمادي المعدمة: الشاعر حمد شهاب الأنباري. من الكوت نذكر خليل الحركاني، طالب خيون، عبود ضيدان، ومن الحلة النحات طارق معروف والرسام جبر علوان، ومن المحمودية عامر بدر حسون، ومن كربلاء جواد الأسدي وحازم كمال الدين وجواد الشكرجي، والقاص محيي الأشيقر والشاعران عقيل مهدي وصاحب الشاهر، ومن السماوة خالد المعالي وربما الكاتبة تحرير السماوي.....الخ.

لا نذكر سوى أسماء حيوية من جيل السبعينات العراقي تسعفنا الذاكرة بها اللحظة. كان الريف يكتسحُ الساحة الثقافية بتقاليده غير المشذبة وأسمائه الفطرية وتدفقه العاطفي ومكبوته الجنسي وأحلامه ونهمه نحو الخلق وإليه. لم تحدث مثل هذه الظاهرة منذ زمن جد طويل احتكر فيه الإبداع (أو هكذا خُيِّل) للمدن الحضرية الكبرى مثل بغداد والموصل والبصرة التي يود ستينيون، واهمين، إدراج أنفسهم ضمن طبقاتها المثقفة رغم انشغالات عوائلهم بالفلاحة أو بالفقر المدقع. لم

يكن أحد ليصدق على ما يبدو أن إبداعاً شعرياً يمكن أن ينبثق من مكامن طالما جرى الغمز سابقاً من وعيها ومن ريفيتها. إن توصيفنا لهجوم الريف الكاسح السبعيني لا يجب أن يُقرأ بصفته مديحاً أعمى للتخلف الحضاري والاجتماعي وشيوع قيم محافظة، ومنحطة أحياناً في الريف العراقي. مثل هذا الهدف ليس جدياً. إنما يتوجب قراءته فحسب بوصفه (توصيفاً) و(وصفاً) بارداً ومسحاً للواقع الفعلي الذي كان يحدث على مرأى الجميع من دون أن ينتبه إليه أحد.

ستكون هذه المناطق المستبعدة من حقول عمل الوعي الثقافي السابق، المتكبر، هي مصادر الإنتاج الأساسية للشعر العراقي منذ السبعينات وحتى يومنا الحالي. ذلك الوعي لم يتنبّه الى أن تحولات بنيوية كانت قد طرأت على المجتمع العراقي منذ ثورة تموز ١٩٥٨ وانفتاح الريف الواقف على مشارف المدن التجارية، عبر هذا الجيل على وجه الدقة، على المتغيرات الثقافية. كان التعليم ينتشر والأمية تتقلص والمدارس تطلّع سنة بعد سنة أفواجاً من أنصاف المتعلمين والطامحين للتعلم ممن لم يتح لآبائهم فرصة التعليم. ان نقاد الشروقية[٨١] لم ينتبهوا الى قوة فعل هذه الظاهرة التي ستخلق إشكاليات وصراعات اجتماعية

---

٨١ هنا واحدة من المسائل المسكوت عنها في الثقافات العربية ، المطمورة والمصموت عنها في الثقافة المكتوبة ذات المزاعم الثقافوية . لا توجد لدينا مادة مكتوبة عن موضوع الشروقية وموقف الفئات الأخرى منها . هذا الموضوع ليس تافها ، ولا يتأتى من عقد متأصلة عند المعنيين به كما سيُقال ، لأنه قد اشتغل في حقول حسّاسة معلناً مواقف وسياسات ليس آخرها ما كتبته جريدة عدي صدام حسين في توصيف انتفاضة الجنوب بعد حرب الكويت ، أو تحليلات سعد البزاز عن (المتريفين) وهجوم الريف العراقي على المدن ، أو في كتاب حسن العلوي (الشيعة والدولة القومية في العراق ١٩١٤-١٩٩٠) ط٢ ، ١٩٩٠ . مرة أخرى نعيد التذكير بأننا ندين أية نزعة طائفية لكننا نرى ان هذه الأخيرة ما زالت حاضرة رغم نوايانا الحسنة في السياسة والتحليل الاجتماعي والأدب . في الوسط الشعري العراقي نعلم ، كما يعلم غيرنا ، انه جرى استخدام مصطلح الشروقية شفاهاً من طرف الشعراء وليد جمعة وفوزي كريم وعبد الوهاب البياتي (كما أخبرنا بشأن الأخير الصديق الرسام ظافر العبيدي المقيم في إسبانيا مبيحاً لنا إيراد المثال) في الثلب من القيمة الشعرية لبعض الشعراء من ذوي الأصول الريفية .

وسلوكية لكنها ستخلق ثقافياً عملاً جديداً. غير أن الظاهرة لم تقنع للوهلة الأولى أحداً بسبب اللحظة السياسية التي كانت تشبك العابر بالحقول الإبداعية ولترى الظاهرة بمنظور السياسي لوحده ولتبرر بالتالي ذلكم التشكيك الأعمى. الغريب حقا أنه في الوقت الذي كان ينبغي فيه على الوسط الشعري الترحيب، من دون نصائح يوسف الصائغ، بخروج الريف العراقي من سباته وتقدمه واثقاً الى حقول الإبداع الأكثر صعوبة مثل الشعر، مثلما أعلن الوسط اللبناني مثلا بهجته بما سمي (شعراء الجنوب)، فانه قد جابه المسألة بالتعالي. إن الفرح ليس من طبيعة الوطن العراقي العظيم. إننا نحسب أن تدفق الريف ذي الامتدادات الخرافية والطقسية والجنائزية القريبة كلها من روح الشعر، قد أزعج، شعرياً، أبناء المدن المستتبين والمقتنعين بتفوقهم العقلي والروحي، كأننا أمام أوربا المتمركزة حول ذاتها إزاء العالم الثالث. لقد كان هذا التدفق يحطم آخر معاقل العقلية العثمانية التي وإن انحسرت ظاهرياً فإنها كانت حاضرة في الأوساط الأكثر صوفية : الشعراء. نذكر أن أوربا قد شهدت مثل هذا التدفق أبان الثورة الصناعية ونعيد التذكير استطراداً أن رامبو ليس ابن العاصمة الفرنسية باريس، وأنه قد قَدِمَ (وكتب مذكراً بذلك أبياتاً شعرية ربما استفزت الأوساط الأرستقراطية الباريسية) من شارفيل الريفية على مشارف بلجيكا. وعلى أية حال فإن (مدينة الثورة) لوحدها قد بدأت تمنح الوسط الثقافي منذ السبعينات نصف المبدعين في حقول الشعر والقصة والمسرح وكتابات من كل نوع. علينا أن نلاحظ موقع إنشاء هذه المدينة الهامشي : في شمال بغداد وهو يدل على أن الهدف الرئيسي من اختيار الموقع كان في الحقيقة تجميع الريف

الهاجم في الثلاثينات والأربعينات (المستقر على أطراف الأحياء الغنية، مثل الشاكرية..) في مكان واحد من أجل تهميشه والسيطرة عليه إنسانياً وترويضه ثقافياً. لم يكن أمر التهميش ممكنا كما أثبتت الوقائع. على المستوى الشعري فإنه مثلما كانت هناك سابقا (جماعة كركوك) ستنشأ بشكل غير معلن (جماعة الثورة) لكن بادعاءات أقل وبهواجس عميقةٍ، بصوت خافت، خائف، متوجس ومتواضع، وبشعر جم.

هذه المقاربة ستكون القضية الأساسية للفصل القادم من هذا العمل.

الفصل الثاني

السبعينات: جيل الهوية الشعرية الكامنة
مقاربة بين (كركوك) الستينيات و(مدينة الثورة) في السبعينيات

من الواضح أن الأسباب التي رفعت من شأن (جماعة كركوك) لكي تجعل منها ما يشبه الرمز السحري للفاعلية الشعرية الستينية، لم تكن هي ذات الأسباب التي قللت من شأن مصادر الشعر العراقي، الريفية والجنوبية، منذ السبعينات.

يتوجب إعادة التذكير هنا أن رمزاً باهراً للجنوب المقيم في العاصمة بغداد، وجد في المدينة الشعبية المعروفة بالاسم الصارخ : (مدينة الثورة)، تجلياً ملموساً له. لقد ظلت هذه المدينة تشتغل سنوات السبعينات وما بعدها الى يومنا هذا في الضمير الثقافي، لكن الضمير المستتر، بوصفها منتجاً ليس للشعر وحده، وإنما مصدراً لإزعاج مباشر للسلطة. إن جملة من العناصر ستتوفر لهذه المدينة لكي تتجذر في الشعر وفي الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية بشكل لا مثيل له في كركوك، رغم وجود نقاطٍ مشتركة لا ينبغي المرور عليها بخفةٍ :

كلا المدينتين تتوفران من جهة على تراكم من الفئات الاجتماعية المتواضعة اقتصادياً والمتجاورة ودياً، ومن جهة أخرى كلاهما تتوافران على خلطة اجتماعية بل إثنية فريدة النوع. ففي منطقة (الألف دار)، التي هي النواة الأساسية لمدينة الثورة التي وزعها الزعيم عبد الكريم قاسم على موظفي الدولة العراقية محدودي الدخل، كانت تتعايش في الشارع الواحد، أحياناً كثيرة، عوائل ريفية وعوائل قادمة من مدن مثل

سامراء، من أحياء بغدادية عريقة وعوائل كردية أو آشورية أو مسيحية. لاحقاً سيكون في مدينة الثورة ذاتها حي سيسمى (بحي الأكراد)، الأمر الذي لن ينفي أن غالبية سكان المدينة كانوا ينحدرون من الجنوب العراقي.

يقع الفارق الجذري بين (كركوك) و(الثورة) في أن الوضع العام، المستقر نسبياً في الستينات، قد سمح بنمو وازدهار عقلي حر في كركوك، بينما الاضطراب العام في سبعينات العراق والعالم العربي قد سمح فحسب، بالنسبة لغالبية السبعينيين العراقيين الجادين وأقرانهم اللاحقين، بالهجرة وحدها. إنه الفارق بين الاستقرار والنفي الذي باسمه يراد غمط حق الشعر السبعيني وتشويه إبداعه نقدياً. في مدينة كتلك، كان المخيال الريفي السحري الموصوف في مكان آخر من هذا العمل يحاول التأقلم مع شروط ثقافية مدينية جديدة. هذا فارق أساسي آخر بين المدينتين. لأن مخيالاً مماثلاً في بيئة كركوكية ذات مصادر شعرية سحرية كذلك، قادمة من أساطير وإرث الجماعات الإثنية واللغوية المتجاورة تاريخياً، لم يصطدم بعقبة من ذاك القبيل. كان التطور في كركوك شبه حر إضافة الى عنصر الاستقرار السياسي والمؤسساتي (النسبي) فيها الذي رافق الحقبة الستينية.

لم يكن التطور الثقافي والشعري والروحي للآدمي حراً في سبعينات العراق، لذا فإن القصيدة المكتوبة في فترة السبعينات كانت تستمد نسغها من أقنومين إثنين أساسيين: التوتر الداخلي الخلاق للشعراء أنفسهم وهم يستحضرون إرث القصيدة العربية الحديثة المقررة منذ بعض الوقت في الثانويات العراقية، ومن إرثهم الطقسي، الشعبي

والفولكلوري، ثم الديني الشيعي. كان يتوجب على هذين الإرثين الانصهار في - أو من أجل- رؤية سياسية كانت تحكم ظاهرياً اللحظة السبعينية. كان السبعينيون ينهلون في آن مما صار تراكماً جمالياً للقصيدة الجديدة بتجلياتها الريادية والخمسينية ومغامراتها الستينية كما من توتر سياسي لم يكن رمزياً وحضارياً قدر ما كان واقعة يومية مؤلمة. إن الدور الذي لعبته (ثانوية قتيبة للبنين) على سبيل المثال يطرح مثالاً لهذه الوضعية المزدوجة للجمالي المتراكم والسياسي المتوتر. ففيها كان يمكن لجيل كامل من الشبان دراسة القصيدة الكلاسيكية على يد مدرس مثل عبد الأمير الورد (كان شاعراً كلاسيكياً ويتكلم الفصحى في حياته اليومية) أو التفتح على مناهج جديدة في الرؤية الأدبية على يد ناقد مثل (شجاع العاني) المدرِّس في تلك الثانوية هو أيضاً فيما بعد، كما التعلم على يد أساتذة مثل بدرخان السندي المدرِّس في ثانوية (المصطفى) وتركي عبد الأمير في متوسطة (الفلاح). في مجلتها الحائطية بدأ البعض بنشر الشعر الجديد إلى جوار قصائد عمودية كان يكتبها جميل الساعدي[٨٢]. وكان يمكن لهذا الجيل عينه الانخراط أو مؤازرة (اتحاد الطلبة) القريب من الشيوعيين في أول انتخابات علنية شبه حرة فاز بها الاتحاد أوائل السبعينات ضد (الاتحاد الوطني لطلبة العراق) الرسمي. أثناء حصص الرياضة التي لم يكن يشغلها أحد، كان أحد أقراننا من الطلبة المتنورين (محمد عبد الكريم) يبادر إلى إلقاء محاضرة عن جيل الاغتراب اللبناني وجماعة أبولو والرومانسيين العرب، ويستحضر أبا ريشه وغيره من شعراء الثلاثينات والأربعينات

٨٢ ما زال يكتب الشعر العمودي حتى الآن ، وأصدر ديواناً في ألمانيا التي يقيم فيها اليوم .

اللبنانيين. كان جمع غفير ممن سيصيرون لاحقاً أسماء معروفة قليلاً أو كثيراً من جيل السبعينات طلاباً في القسم الأدبي من ثانوية قتيبة، خاصة الشعراء والقصاصيين. نتذكر أننا كنا نسكن الألف دار تلك أو (الأولى) كما كان يطلق عليها: رعد مشتت، عادل طه سالم، ماهر جيجان ورابع لا أتذكر اسمه انصرف كما انصرف بعضنا الى إتقان الأوزان الخليلية. كنا نجتمع في الحديقة التابعة لبيت مشتت لكي نناقش الشعر ونقرأه على بعضنا. كان والده أو والدته يقدمان لنا الشاي. كانت هذه اللقاءات الحارة، طيلة أيام الصيف، موطناً للكتابة والحلم. كنا نلوذ شتاءً بغرف ضيقة. مرات كنا نسجل حواراتنا وقصائدنا كما هو الحال في غرفتي الضيقة في بيتنا أو في بيت المسرحي طه سالم، ومرة في بيت خزعل الماجدي. كنا شباناً في ١٨ من العمر. مع دخولنا الى الجامعات انفرط عقد تلكم اللقاءات شبه اليومية لتحل محلها لقاءات دورية من نمط مختلف: كان يكفي أن تطرق شباك غرفة الآخر المطلة على الشارع لكي تتفجر بعدها القصائد والملاحظات النقدية والأحلام الكبيرة.

كانت اللقاءات تعقد أحياناً بين طلاب (ثانوية قتيبة) وبين أصدقائهم من أحياء أخرى كـ (بغداد الجديدة) ومدينة (الشعلة)، في متنزهات كورنيش أبي نواس، بالروح الوثابة عينها ولكن ببعض الريبة الآن ممن سيصيرون أزلام السلطة الشرسين المتربصين في كل مكان. واحدة من تلك اللقاءات العشبية الجديدة كانت حلقة جد واسعة ضمت أكثر من ١٥ شخصاً (من بينهم نتذكر فاضل الربيعي، فاروق يوسف، سعيد فرحان، حميد قاسم، عبد الله صخي، بالإضافة الى الرباعي المذكور أعلاه).

ها هي رواية انبثاق جيل الفترة السبعينية حسب التفصيلات الدقيقة التي تحتفظ بها ذاكرة صديقي الشاعر حميد قاسم: إن أول اللقاءات الشعرية التلقائية كانت قد عقدت في حديقة بيت مشتت المتواضعة وحضرها كريم العراقي وحميد قاسم وعادل طه ولعيبي، وجرى أثناءها التفكير بإنشاء نوع من المنتدى الأدبي، وقرر الحاضرون أن يدعوا مجموعة من الأدباء الشبان والأكبر سناً في إحدى كازينوهات أبي نواس. هذا التجمع العفوي، الحماسي، الشعري عقد ثلاث أماسٍ في بداية السبعينات: الأولى في حديقة عامة على كورنيش (أبي نواس) قرأ فيها فاروق يوسف قصيدته (هي البحر) وقصيدتين قرأهما على التوالي الشعراء لعيبي وغازي دواي الفهد، بينما حضرها كمستمعين كل من جمعة الحلفي وكاظم إسماعيل الكاطع وعواد ناصر وهاشم شفيق. وقرر الحاضرون الدعوة لإنشاء (منتدى الأدباء الشباب) من دون أية وساطة سياسية أو إيديولوجية. ها هنا إذن رواية موثقة عن أن بزوغ هذا الجيل الذي لم يطلع بوصايات من أي نوع ولو أنها تدخلت بفظاظة فيما بعد من دون شك. بعدها صير إلى إقامة أمسية قصصية انعقدت بكازينو آخر قرأ فيها عبد الله صخي وعبد الحميد الربيعي (وكان طالباً بالكلية البيطرية ثم انتقل للعمل في الكويت لاحقاً) وعبد جعفر وداوود سالم الذي قرأ قصة عنوانها (الألوان تختلط) عن الجبهة الوطنية. ثم أن اللقاء الثالث الذي جرت الدعوة إليه لاحقاً قد أقيم في الكازينو نفسها وحضره أكثر من ثلاثين شاعراً وقاصاً منهم غازي الفهد، حميد قاسم، عادل طه، داوود سالم، كريم العراقي، عبد جعفر، كاظم إسماعيل الكاطع، جمعة الحلفي، فاضل الربيعي، مزعل الشمسي (قتل في حرب

إيران ١٩٨١)، جاسم الحردان (الفصيح، يعمل الآن موظفاً في البنك المركزي العراقي)، فاروق يوسف ولعيبي وغيرهم.

لم يكن البعض ممن حضر تلك اللقاءات قد انخرط بعد في حزب السلطة (مثل الماجدي الذي كان طالباً في كلية البيطرة وعبد الحسين صنكور). حينها كان هؤلاء يروجون لما أسموه (القصيدة اليومية) التي سيوقعون بياناً من أجلها في العدد المكرس لجيل السبعينات من مجلة (الكلمة)[٨٢].

كان البعض ينشر مبكراً جداً. محاولات كاتب هذه السطور البدائية نشرت في جريدة (الراصد) وفي الصحافة الكردية وليس في صحافة الحزب الشيوعي العراقي العلنية. ستتسع هذه اللقاءات وتمتد الى غالبية كازينوهات ابي نواس الصيفية، وواحدة منها كانت تبدو وكأنها مقراً لتحرير (الكلمة) حيث كان القاص الدمث موسى كريدي وحميد المطبعي يرتادانها أثناء التحضير لذاك العدد من مجلتهما. هنا سيجري التعرف على هاشم شفيق وخليل الأسدي، وستربط البعض أواصر صداقة عميقة، لكي تتكرر اللقاءات الأدبية من جديد في أماكن أخرى: في (جمعية الموسيقيين العراقيين)- حيث الحضور الدؤوب للمسرحي إسماعيل خليل- وفي حديقة (اتحاد الأدباء العراقيين) على وجه الخصوص.

كان التعرف على الوسط الأدبي يجري حثيثاً من طرف هذا الجيل الجديد، الساخط الذي كان يعلن نبرة جديدة في الشعر العراقي. كان

---

٨٢ دعوة لكتابة القصيدة اليومية ، تحويل الحلم الفردي إلى حلم جماعي ، غزاي درع الطائي ، خزعل الماجدي ، عبد الحسين صنكور ، مجلة الكلمة العدد ٥ سنة ١٩٧٣ .

جيلاً متأزماً بالمعنى العميق للكلمة وليس جيلاً مأزوما بالمعنى السايكولوجي، وكان أبرز أصواته يمتلكون الحزم والفاعلية الشعرية الداخلية لكي يجلبوا، مبكراً، انتباه وسط شعري متوطن ومستقر. إن السرد التفصيلي الذي نحاول القيام به عن الكيفية التي نشأ بها هذا الجيل يبرهن، لا محالة، بأنه جيل اختلق نفسه بنفسه وشق طريقه بنفسه وبأدواته الصغيرة المؤثرة: القصائد لا غير.

لنقل ونعاود القول إن الهبة الأولى لهذا الجيل قد انطلقت من (الثورة) و(بغداد الجديدة) قبل أن تختلق السلطة شعراء لها أو تستغوي بعضاً من شعرائه. للسلطة غواياتها الجسيمة كما نعلم. كانت الغالبية المطلقة من شعرائه تنحني، قبل أي أمر آخر، على الكتابة الشعرية والقصصية التي وإن بدت آنذاك مهمومة بالعابر، المرحلي، فانها كانت تحاول اقتناص الجوهري، الإبداعي.

كانت مراكز الفاعلية الشعرية تتجول، جغرافياً، في أماكن أخرى، فقد كانت الجامعتان العراقيتان : بغداد والمستنصرية أماكن جديدة لتخصيب اللقاء وهي تخلط الآن شباناً من ريف العراق قادمين للسكن في العاصمة العراقية. بل إن هذه اللقاءات ستتخصب المزيد من التخصيب بأنماط من الحوار مع النوع التشكيلي، حينما كانت أواصر صداقات حميمة تربط شعراء السبعينات برسامي ومسرحيي السبعينات الذين مازالوا يومها طلاباً في أكاديمية الفنون الجميلة أو في معهد الفنون. كانت مقهى وحديقة الأكاديمية مرتعاً لتخصيب إبداعي وهما يشهدان حوارات جد حرة، وسلوكات سوريالية وتلاقحاً غامضاً بين الشعر والرسم وبينه وبين المسرح.

كانت السلطة تتوطد يوماً بعد آخر، ورائحة القمع والرقابة على اليومي- التي هي من أبرز تجليات الآلة الفاشية- تفوح بحيث أن دخولك الى الأكاديمية متأبطاً جريدة الحزب الشيوعي العلنية (طريق الشعب) كان يشكل مغامرة لا يحمد عقباها. كانت الأقسام الداخلية كذلك موطناً لجدل ثقافي ثر. كان جمعة زيدان (يعيش اليوم في برشلونة)، الطالب يومئذ في قسم النحت في الأكاديمية، يباري الجميع بأسبقيته في قراءة أمهات الكتب وكانت خزانته الشخصية في القسم الداخلي (في الكرادة؟) مكتبة حقيقية. كانت هذه الأقسام، مثلما هو حال ممرات الجامعة المستنصرية، محروسة بأعين الرقباء الذين يبدو انهم كانوا يخشون أشد ما يخشون من الثقافة بشكل خاص.

كانت اللقاءات تتم في المقاهي البغدادية كذلك، خاصة (مقهى البرلمان). البرلمان هي رمز للمقهى الأدبي بكل معاني الكلمة، ففيها كانت تتعايش الأجيال والتيارات وتتلاقح الأفكار والأشعار: كانت قبل أي أمر آخر مكانا للقاء يومي بين جمع غفير من الشعراء والقصاصين والكتاب والفنانين العراقيين، خاصة من بين الأجيال الأحدث سناً، بل للأدباء الشبان العرب الذين كان بعضهم يدرس في الجامعات العراقية، خاصة من الفلسطينيين والتونسيين. لقد كان صديقنا الشاعر الفلسطيني زكريا محمد يتردد معنا ويتعرف على الوسط الثقافي عبر تلك المقهى، وآخرين لا تحضرنا الآن أسماؤهم. لم يكن أحد يصل (البرلمان) الا متأبطاً كتاباً ما، أما الجرائد فقد كانت تُقرأ في الغالب، على طريقة (العشت): تؤخذ من بائع الرصيف، تُقرأ وتُعاد اليه لقاء مبلغ زهيد له شخصياً.

هناك كان هذا الجيل يبلور رؤاه، يراقب حركة الشارع، ينحني على مجموعة شعرية أو رواية مترجمة أو مجلد تراثي، يُناقش بحرارة قضايا الأدب العراقي والعربي المعاصر. يُلاحظ هنا أن العراق السبعيني، كما كان يرى عبر الواجهات الزجاجية (لمقهى البرلمان)، كان يعاني قليلاً من الانغلاق الثقافي على الذات، دوماً بسبب عدم رغبة الحاكم العراقي بالانفتاح على تيارات الفكر العربي من أجل توطيد رؤاه الفكرية. لذا فإن مؤسسات الحاكم الرقابية لم تطق إلا لوقت عابر رؤية جرائد مثل (النهار) و(السفير) في الأكشاك المحلية الى جوار ثورته وجمهوريته. لهذا السبب فإن الجيل السبعيني كان يلجأ الى أمهات الفكر العالمي. كان قارئاً نهماً هو من يشهد عليه صاحب مكتبة (النهضة) أو كشك هاشم الشهير في ساحة السعدون يومها، وكلاهما كانا يحتفظان بسجل طويل بمشتريات مؤجلة الدفع للزبائن السبعينيين المفلسين.

كانت بغداد السبعينات تبدو وكأنها تعاني من اكتفاء بالذات الثقافية، كأننا أمام (عقلية جزيرية) كما يقول علماء الاجتماع مكتفية بنفسها ومنحنية على همومها المحلية الضيقة، مقارنة بانفتاح البصرة الطبيعي على الهند والصين وانفتاح الموصل على عقل الشام. تلخّص (مقهى البرلمان) وضعية مدينة مثل بغداد تحت ظل فكر قومجي. ذلك أنه على الرغم من زعمها الانفتاح على ثقافات العرب فإنها كانت، في الحقيقة تعاني، لأسباب إيديولوجية، من انغلاق فكري وروحي عسير.

من مقهى (أم كلثوم) إلى (مقهى البرلمان)، وهما الرقعتان اللتان كان يتحرك فوقهما السبعينيون، يبدو (المكان البغدادي) ضيقاً للغاية، وموطنا للأحلام فحسب.

كان الشعر لوحده قادراً على تبديد هذا الانغلاق وذاك الضيق الجغرافي. إن صخباً طبيعياً ملازماً لشبان في العشرين لم يكن ليجد له تعبيرات أخرى ومنافذ للتسريب سوى الشعر، ثم الحلم باختراق الآفاق عبر رحلة كبيرة، خرافية حققها في نهاية المطاف بالفعل القمع الشديد المؤدي إلى المنافي.

يمتلك التجمهر في (البرلمان) دلالة رمزية واضحة : الذهاب اليها يشير الى غياب أية مؤسسة أو منتدى أو جمعية حرة يمكن أن تضم ليس المثقفين وحدهم إنما كذلك الدائرين في فلكهم من أنصاف المتعلمين وفضوليي الثقافة والمستمعين النابهين والمتعلمين الجادين.

كان كثير من مثقفي البلد ينحدرون بُعيد الظهر إلى (البرلمان)، لكي ينطلقوا عصراً، بعد أن تهدأ القائضة العراقية الفادحة، عبر شارع الرشيد وشارع السعدون وصولاً الى (اتحاد الأدباء العراقيين) أو (اتحاد الموسيقيين) القريب وكلاهما يقع في (ساحة الأندلس). هذا الانطلاق اليومي يتم من الجهة اليمنى من بغداد الى الجهة اليسرى. من غريب المصادفات أن غالبية المؤسسات الثقافية الحكومية والجامعات تقع على الجهة اليمنى : (دار الحرية) و(أكاديمية الفنون)، كلية آداب بغداد، الجامعة المستنصرية، وغيرها، بينما يقع اتحاد الأدباء في الجهة المعاكسة.

هذا الحج كان دؤوباً ويتم عبر توقفات في (شارع النهر) وبارات شارع السعدون من أجل احتساء بعض البيرة صيفاً أو كأس من العرق في بار (شريف وحداد) أو كوباً من الشاي في مقهى في شارع الرشيد شتاءً. هذا الحج ذو بعد رمزي كذلك فهو بمثابة بوصلة تشير الى الصخب

الداخلي، التوتر السايكولوجي، الضيق الجغرافي ومحاولة الهروب الى مجهول ذي طاقة شعرية، الى أفق مرصود بواقع ظل، لحظة بعد أخرى ويوما بعد آخر، يوطِّد ثقلاً لا شعرياً خانقاً. في هذا المناخ كانت القصائد تُكتب مثقلة، رغماً عن كل المزاعم الثقافوية، باليومي لكي تهرب منه عبر المخيلة والاستعارة. علينا القول هنا إن الشعر العراقي بمختلف أجياله ومشاربه قلما استطاع الإفلات، في تلك اللحظة، من هاجس سياسي ما، تلميحاً وتصريحاً: إن (الوطن)، إن وطناً مضاعاً أو وطناً مفتشاً عنه، وطناً قاسياً كان يصدح في ثنايا غالبية القصائد المكتوبة منذ بداية السبعينات حتى من طرف شعراء ستينيين، ومن قبل الشعراء الأكراد كذلك. لا تنقصنا الأمثلة الصارخة في هذا المقام.

ألا تحيلنا هذه النبرة الشعرية الطاغية، والمتجبرة، إلى المناخ الثقافي العام الذي كان يعتبر أي هاجس آخر بمثابة ترف لا طائل من ورائه ولعب صبياني ؟

الوطن الحزين والشاعر المنكسر هما شارتا الشعر العراقي كله في الحقبة السبعينية. لم يكن التراجع عن هذه النبرة ممكناً لأنه سيُعتبر تخطياً لعرف كان قد كرَّس بداهات لا تُناقش وموضوعات محددة ومهمات واضحة كان يتوجب على الشاعر الانحناء عليها. إن الاستقبال الحافل الذي قوبلت به مجموعة يوسف الصائغ (سيدة التفاحات الأربع) المكرسة لموت زوجته، وليس للهمّ المحدد الذي نصف هنا، يحتاج إلى إعادة تأمل. إنه يعلن أن فترة السبعينات، ولا نقول جيل السبعينات، كانت تعتمل، عبر شاعر خمسيني، بطريقة قول جديدة، سيندفع بها

الشعراء الجدد قدماً، خاصة وأنهم لم يتأثروا بالحذلقة الشكلانية لغالبية الستينيين العراقيين، ولا بالمعاني المباشرة، شبه الكلاسيكية للخمسينيين والرواد. ثمة شيء يستجد على الشعر العراقي لدى شعراء السبعينات. هكذا سيلاحظ فوزي كريم في نقده لإحدى قصائد خليل الأسدي نبرة إيقاعية لا تريد أن تقول معنى محدداً قدر ما تريد أن تقول الإيقاع نفسه، وهكذا نلاحظ الآن أن الكثير من قصائد عدد مجلة (الكلمة) المخصص لشعراء السبعينات، رغم هشاشتها البنيوية البينة بصفتها بدايات مأمولة، لا تقول معنى سياسياً أو غير سياسي، قدر ما تنغمر بهاجس الغامض لوحده المستعصي على التعريف. قصائد الجيزاني كانت مشحونة منذ البدء بطاقة روحانية عرفانية، لنقل صوفية مكتوبة بلغة عربية ناصعة ومتماسكة (مقارنة بالهشاشات اللغوية والبؤس البلاغي لبعض الشعراء الستينيين) :

"حلم:
وجهكِ فيهِ
قوة الوردةِ
حين تهدئينْ
وقوةٌ من تعب السنينْ
وجهكِ
يصفو آخر النهار
من كدرٍ
كالماءْ"

بينما شكل موضوع البحر عقدة شعرية لكاتب هذه السطور طالما سخر منها صديقنا يوسف الناصر، أو موضوعة الحب، العذري والإيروتيكي الغائبة في تلك الفترة عن الشعر العراقي (انظر قصيدتي الطويلة المنشورة على صفحة كاملة في جريدة (الفكر الجديد): "آه أيتها الطفلة السماوية")، ناهيك عن هواجس هاشم شفيق المبكرة في تأمل المهن والمهنيين واستخراج المعاني منها، أو بنبراته التأملية الدافئة:

"القصيدة:

تقوم القصيدة من غبش الذاكرهْ
تترجلُ، تهبط سلّمها...،
تتجول في شارع ما
وتجلس تحت المطرْ
وتذهب للمدرسهْ
بصدريةٍ وشرائطَ من اقحوانْ...،
وتركض بين التلاميذِ
طبشورها في يدها
محدقة نحو سبورة من حرير
وتكتب حلما
وترسم نوما
وتشرب في منتدى الطالبات الندى بالحليبْ
وتدخل مثلي رقيقهْ
وتخرج مثلي إلى معملٍ في الضواحي

تنام على ساعد مجهدٍ
وتحلم أن تنتمي للحقيقة"[٨٤]

على الرجل العادل القول أن الشعر العراقي لم يألف أبداً تلك النبرات الحميمية الشخصية، واضحة المعالم من زاوية المعالجة الشعرية. كان السبعينيون يؤسسون منذ بداياتهم معماراً شعرياً فيه الكثير من الجديد رغم أن السياسي، بألوانه كلها ولويناته، سيساهم لبعض الوقت في تشويه معالم هذا المعمار الواعد. فمع الحضور الخفر لأسماء هذا الجيل في الصحافة بدأت المساومات الخفية من أجل إستقطابه لصالح أحزابها وشعاراتها كما أشرنا في الفصل الأول.

علينا الاعتراف اليوم أن تدخلاً فظاً في الحياة الاجتماعية العراقية قد قاد بالضرورة الى تدخل أشد فظاظة في لغة الشعر، إلا بالنسبة للعنيدين المتمسكين برؤاهم للعالم والمقتنعين بعمق بأهمية كتاباتهم، وهم قلة على الدوام. كان هناك، بطبيعة الحال، شعراء سبعينيون ينسجون على منوال لغة باردة، تعاني من خلل تخيلي ومن دون هاجس كبير، تستعيد القوالب الشعرية والصور الجاهزة لما صار يعتبر شعراً حديثاً. كان هناك، وسيظل على الدوام، من يريد أن يصير شاعراً لا بسبب حاجة داخلية عميقة ولكن من أجل الأبهة الاجتماعية ثم المنفعة التي يمكن إجتناؤها عرضاً عبر الاستفادة الشخصية من (الدور) و(القيمة) الممنوحتين للشاعر في الضمير العربي، مثل من صاروا (شعراء) السلطة

٨٤ هاشم شفيق : قصائد أليفة ، وزارة الثقافة والفنون العراقية ١٩٧٨ ص٢٥-٢٦

السبعينيين: عبد المطلب محمود وغزاي درع الطائي. كما هناك من لم يستطع تجاوز الشرط الخارجي العصيب، أو لم يستطع سوى التكيف معه مكيفاً بذلك شعره نفسه لاشتراطات ليست من طبيعة الشعري، وفارضاً رقابة عليه رغم طاقته الشعرية الواضحة مثل الشاعر الودود رعد عبد القادر السامرائي. كما هناك ثلة من الشعراء (اليساريين) الذين اعتقدوا أن موقفهم السياسي لوحده يمكن، بداهة، أن يتحول إلى موقف جمالي راقٍ مثل العديد من الشعراء السبعينيين الناشطين نشراً في صحافة الحزب الشيوعي. لقد خلط هذا الحزب بدوره بين موقف اجتماعي متقدم ما انفك يدافع عنه وبين تأمل جمالي محض، ورفض بعناد واقعية غارودي في الضفة الأخرى.

لم يشهد جيل في العراق محاولات استقطاب مثل تلك التي استهدفت الجيل السبعيني. ففي الوقت الذي كانت الدولة تختلق لنفسها اختلاقاً الشعراء الذين أثبت الزمن، بعد أكثر من ربع قرن، أن فبركتهم مستحيلة تماماً، كانت الأصوات السبعينية تلجأ إلى اليسار العراقي، وتلوذ به. إن شرور هذا اليسار لا تُقارن أبداً بشرور السلطة الوطنية التي كان يتحالف معها. كان إرث هذا الشعر ومادته هي أشعار السياب والبياتي وسعدي يوسف وبلند الحيدري، أراغون وإيلوار ونيرودا ومايكوفسكي، الشعر الزنجي وشعر الهنود الحمر من بين مصادر أخرى متنوعة، وهو إرث من غير الإنصاف مقاربته بإرث سلطة مثل سلطة بغداد المستريبة حتى بأقرب أقربائها من الشعراء. كانت تصل يومياً إلى جريدة (طريق الشعب) العشرات بل المئات من القصائد من مختلف

أصقاع العراق والعالم العربي، وكان على سعدي يوسف أن ينتخب واحدة لكل عدد من أعداد الجريدة.

يستحق سعدي يوسف كلمة تقدير على الجهد الذي بذله طيلة سنوات برفد الشعر العراقي بدماء جديدة، والذي كرّس صفحة يوم الإثنين من الجريدة (لأدب الشباب) مقترحاً شفيق ولعيبي (٢٠ سنة يومها) للإشراف عليها. نتذكر أن ملفات الصفحة هذه، خاصة ملف القصائد، كان سميكاً إلى درجة كبيرة وكان اختيار نص جديد بمثابة محنة حقيقة ومغامرة من طرف شابين لم تكتمل بعد تجربتاهما هما نفساهما. كنا نقرأ القصيدة بالتناوب ونكتب عليها، بتردد ووجل، فيما إذا كانت صالحة للنشر أو لا تصلح. نادراً ما اختلفنا على جودة نص شعري. نتذكر ونُذكّر أن الكثير من شعراء السبعينات سينشرون أولى قصائدهم في تلك الصفحة. كان النشر في (طريق الشعب) حدثاً ساراً بالنسبة للشعراء العراقيين جميعاً رغم أبهة الصحافة الرسمية وسخاء مكافآتها. كان النشر فيها مجداً شخصياً بمعنى من المعاني.

لكن ما هي السمات العامة، الإسلوبية والبلاغية، لذاك الشعر على وجه التحديد ؟

لقد كان، باستثناء قلة، مشحوناً بعواطف اللحظة، بالمجد الوطني التليد، باستعادة رموز التاريخ النضالي وتمجيد أفعالها، مرات، بالتذكير بنكهة الأمكنة المحلية في العراق شمالاً وجنوباً، أما من ناحية اللغة وطبيعة المجازات السائدة فيلاحظ أن ذاك الشعر كان، في غالبيته، يتمحور على لغة معروفة في الشعر العراقي ذات استعارات مستلة من بيئته وقاموس محدد بصرامة، كما بأوزان قليلة جداً

(المتدارك على نطاق واسع). كما أنه كان يتأسس على أسلوب مباشر في القول الشعري يُقلِّد أحيانا أسلوب سعدي يوسف المعتبر، خطلاً، الإنجاز الأهم في التعبير عن المعاني العامة لتلك اللحظة. وإذا ما ارتكب اليسار العراقي، مثله مثل أيما كائن حي، خطايا صغيرة وكبيرة، فإن خطيئته الأساسية على الصعيد الأدبي هي أنه، رغم مزاعمه بالإمساك بطليعية ما في الكتابة وسعيه إلى جرأة في التفكير، ظل متشبثاً بعمود شعري ذي أفق ومعان صارمة محددة وفق مقاسات مسبقة على العمل الإبداعي. إنه لم يفتح قلبه وصحافته على الكتابات الجريئة. لقد انتقد على الدوام (تيار الوعي) مثلاً في الرواية على اعتباره هاجساً برجوازياً ولم يكن بالإمكان، على سبيل المثال، تصوُّر نشر مقاطع من عمل العزاوي "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" في إحدى جرائده. أية كتابة لم تكن تدور في فلك العمود الموصوف ذاك كان مشكوكاً بها وبأهميتها. هكذا لم يكن ممكناً نشر قصيدة تجريبية، قصيدة تغرب المعاني وتشذ عن الاستخدام السائد للاستعارات أو تنفلت (لمَ لا ؟) الى هذيانات أو ألعاب صوتية. كان هذا بعضاً من المحال الموصوم بالتهمة الجاهزة. كان اليسار محكوماً بشيئين، وحكم بهما الشعر المنشور: رؤيته الميكانيكية الأرثوذوكسية للعملية الشعرية المعقدة، ومن ثم علاقته مع السلطة التي كان ينبغي مراعات حساسيتها إزاء بعض النصوص. تبرهن التجربة العراقية أمراً بالغ الغرابة هو أن السلطة تمتلك، في الحقيقة، ذائقة شعرية خاصة وأن الشعر يرن بقوة في أبهائها، وفق ذائقتها وتأويلاتها، وأنها حساسة إلى درجة عالية لتلك المعاني الخفية التي لا تحبها. لقد نوقشت ويا للعجب بعض القصائد في

الجبهة الوطنية التي كانت تضم القوى السياسية الوطنية تحت قيادة حزب البعث العراقي، وذلك بناءً على اعتراضات من الدولة، مثل نص للشاعر عبد الرحمن طهمازي يقول فيه ما معناه "(لا) ترتجف لتقول (نعم).." حيث جرى التساؤل، بأعلى المستويات الحكومية، عن معناها الحقيقي. وبسبب جنوح مهلوس وتداع مجازي واستعاري فإن الجزء الثاني من نصي المدور (وطني شجرة الحكمة) كان موضع اعتراضات شديدة من صادق الصائغ ولم ينشر في صحافة الشيوعيين (الطريق.. ، الفكر الجديد..) وإنما نشر في جريدة الأكراد (التآخي).

سنرى أن هذا المناخ لم يكن موضع قبول شعراء سبعينيين.

لم يكن هؤلاء، كما يريد بعض النقد أن يوحي لنا، مُسَرْنَمين في السياق الشعري الموصوف، ولم يكونوا ابناء بررة لهذا السياق. يعرف الشاعر مخلص خليل (وكان مسؤولاً لخلية حزبية كنت فيها لفترة قصيرة مع صادق الصائغ وياسين النصير والشاعر دينار السامرائي طيب الله ثراه ثم الروائي عبد الخالق الركابي لوقت جد قصير وكان قد رُحِّل من منطقة بدرة وجصان الى بغداد) مقدار الاعتراضات التي كان يثيرها كاتب هذه السطور بالنسبة لموضوعات تابو : الجبهة الوطنية، تجميد المنظمات المهنية، طريق التطور اللارأسمالي كما الشعر المنشور في (طريق الشعب). في احدى المحاضر التي تلي الاجتماعات، انتهى مخلص خليل الى تثبيت تهمة (المتطير) ضدي، وهي التهمة التي كانت تلصق بمن لا يهضم جيداً آليات الجبهة الوطنية، منتهياً أنا بدوري، بعد بعض الوقت وأنا أجد في الكلمة (متطير) بعض الروح الشعري الوثاب، الى نشر قصيدة في الجريدة جاء فيها :

"وروحك مستوفزةٌ
كلما لامستْ برها تستطيرُ"[٨٥]

كان خالد السلام واحداً من أولئك المسؤولين عن (تنظيم المثقفين) العراقيين في بغداد وقد كان يصل الى الخلية بصفته مشرفاً ولعله يتذكر بعض جدالي معه بشأن التطور اللارأسمالي. كان يكتب ملاحظاته، كمغناج أصلي، باللغة الفرنسية. كما يعرف القاص صباح الشاهر الذي كان مسؤولاً لخلية حزبية تضم الشاعر هاشم شفيق مقدار تطير هذا الشاعر كذلك واعتراضاته. ويعرف الجميع الضجر الوجودي لخليل الأسدي وقرفه من الكثير من الشعر المنشور وآليات العمل الثقافي.

لم يكن المناخ إذن موضع قبول شعراء سبعينيين، وهو ما يدل عليه بشكل جلي المقابلة المشار إليها التي أجرتها جريدة (الفكر الجديد)[٨٦] الإسبوعية مع ثلاثة شعراء جدد، وفيها يستعيدون مجمل الأفكار التي كانوا وما زالوا يؤمنون بها. ويمكن تلخيصها بالتالي:

١- رفض التقسيمات: شعر شباب وشعر شيوخ.

٢- الدعوة إلى متنفسات تستجلب المزيد من الاستجابات النقدية، ومن ثم الدعوة إلى (ديمقراطية النشر) كما ورد حرفياً.

---

٨٥ قصيدة شاكر لعيبي هذه منشورة في أحد أعداد اليومية (طريق الشعب).

٨٦ تمتلك نسخة مصورة من المقابلة لكنها لا تحمل لا العدد ولا التاريخ. يبتدئ المحرر المقابلة بالقول: "لم تثر قضية ثقافية نقاشاً طويلاً، مثلما أثارته التقسيمات التي تبدو تعسفية في أكثر الأحيان، تقسيمات الأجيال الأدبية ليس على أساس مكانة (الإبداع) بقدر ما كانت على أساس السن. ومنذ مطلع السبعينات برزت مجموعة من الكتاب والقصاصين والشعراء الشباب، وعلى الرغم من أن هؤلاء الأدباء مازالوا حديثي التجربة، الا أنهم اقتحموا ركود الواقع الثقافي فجأة...". الشعراء هم هاشم شفيق، شاكر لعيبي وكزار حنتوش.

٣- رفض المفاهيم النقدية البالية التي تتعامل مع أفكار غير جديدة، وضرورة "الملامسة مع الرؤية الفكرية والجمالية".

٤- الإلحاح على أن التجربة الشعرية لا تقاس بالزمن.

٥- التشديد على ضرورة "الابتعاد عن الألعاب الشكلية التي مارسها الشعراء الأسبق سناً أي ما يسمى بالستينيين".

٦- "اعتبار الصورة الشعرية دماء القصيدة".

٧- التوكيد على أنه "لا يمكن نفي تجارب السابقين".

من بين نقاط أخرى حيوية.

كانت اللقاءات تقلُّ يوماً بعد آخر مع سبعينيين سيختارون، طواعية، الذهاب الى المدرسة الشعرية الرسمية التي كانت تَعِدُ بمعدن الذهَب. وكانوا يتزايدون عددياً يوماً بعد يوم دون ان يكون حضورهم الفيزيقي قريناً ببرهان شعري باهر. ولذلك، كما نحسب، سبب موضوعي لا يتعلق بمواهب بعضهم غير المشكوك فيها، ألا وهو وجود تعارض جوهري بين الشعر والسلطة. هذه الأخيرة لا تسمح الا بصمت الشعر الحقيقي. إن مغامرة القول الشعري لا تُبَرْهَن إلا في حديقة الحرية. كانت حريتهم الداخلية ملجومة وكان مسموحاً للقليل من طاقاتهم الشعرية بالظهور في الكتابة. أليس في تحوُّل الماجدي من التنظير الى (القصيدة اليومية) الى كتابة قصيدة متأسسة على اقتناص المعاني الموجودة في الأساطير القديمة دلالة على حرية الصمت المسموح بها لوحدها ؟ لقد فهم الماجدي ان سلطة تراقب سطوة الكلام يمكن أن تؤول قول اليومي لكنها لا تفعل إلا بصعوبة مع الأسطورة. من أجل فهم هذا التحول الراديكالي نعتقد، من جهة أخرى، أن هاجساً شعرياً أولياً، ملحاحاً، يظل مسيطراً

على الشاعر الحقيقي منذ بداياته الى أواخر أيامه، وهو ما لا تبرهنه القفزة المفاجئة، الحاصلة من دون مقدمات منطقية التي حققها الماجدي، أي من تمجيد عمال نصب الحرية الشعبيين الى تمجيد إسرافيل. تبرهن مجموعة الماجدي (يقظة دلمون) على أن اللعب الشكلاني الباهت والطالع من دون دواع عضوية وأن الكلام البارد كان لوحده يجد صدى لدى الوسط الرسمي العراقي. عندما نقرأ قصيدة الماجدي (تجلي الأرض) كلها من دون أحكام قيمة مسبقة سنلتقي بمصداقية لما نقول :

"قالت الأرض لنا :
الآن قفوا
حين وقفنا
قلت في شيء من الحب لها:
سيدتي هل تأمرين
لم تعد وقفتنا أمراً
ولكن...
نحن طول العمر كنا واقفين"[٨٧]

كانت أمسيات الأربعاء في (اتحاد الأدباء العراقيين) تكرِّس فهمين مختلفين وموقفين من الشعر : الأول قد انخرط في فكر قوماني متسلح بعدة شريرة لم تتوان عن التكشير عن أنيابها كلما تطلب الأمر، والثاني قد انخرط في فكر إنساني، ضيق الآفاق في تلك الفترة (كما

٨٧ خزعل الماجدي ؛ يقظة دلمون ، ص٩٣ ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ١٩٨٠ ، لكن الكتاب مطبوع على ما يبدو في بيروت بإشراف دار الطليعة كما هو مذكور في نهايته .

يبدو لنا الآن) لكنه متمرد وتواق إلى أكبر جرعة من الحرية الحقة. متمرد - هذه هي الكلمة الصحيحة على ما نظن- حتى على فكره الماركسي ذاك. وبين موقفي الجمر هذين، ثمة أصوات صارخة، ثورية، مصنوعة هنا وهناك، أو أصوات باهتة لا طعم ولا لون ولا رائحة لها. عندما تكرَّس هذان الموقفان كان شعراء سبعينيون آخرون يَقْدِمون من المحافظات الى العاصمة بغداد وكان عليهم الاختيار. لقد اختاروا التردد الفاجع: كاظم جهاد أول الأمر من الناصرية، حيث سيطبع، قبل الجميع، عن وزارة الإعلام العراقية مجموعته الشعرية الأولى (يجيئون أبصرهم) التي يمكن تأويل عنوانها لصالح أغراض الناشر، ثم كمال سبتي من المدينة نفسها. لقد اختاروا موقفاً براغماتياً لم يكن مفهوماً حتى تلك اللحظة، موقفاً متعالياً على الصراع البغدادي حامي الوطيس، ومختلطاً بالتودد الخجول إلى الدولة العراقية. موقف ينتوي أن لا تشوبه شائبة ولكنه لم يكن يُغْضِب، مبكراً وقبل إشهار القمع صراحة، مؤسسات سامي مهدي أبداً.

هذا الاختلاط وذاك الارتباك كانا يمنحان الشعر السبعيني شيئاً من الحيوية. كانا من جهة يلجمانه وكانا من جهة أخرى، لذاك السبب، ينفخان فيه جمرة التحدي الإبداعي. إن المظهر الخارجي للشعر العراقي في السبعينات خداعٌ أشد الخداع. فهو يوحي أن المؤسسات السلطوية ونقيضها المعارض قد دجَّنت الشعر لصالحها تماماً، وهو يوحي بأن التجربة السبعينية هي إما تجربة سواد السلطة أو نقاء نقيضها. سوى أن المساحة الفعلية التي كان يشتغل عليها الشعر السبعيني الحقيقي لم ترتض لا الشعر الرسمي ولا الشعر المدرسي المعارض. كانت تختط

لنفسها هوية كامنة أخرى ستنبثق واضحة في المنافي. إننا نحاول فحسب وصف المشهد السبعيني كما يمكن ان يظهر للمراقب المحايد.

إن مراقبا كان بإمكانه أن يكون محايداً مثل النقد الشعري العراقي لم يكن يريد، في تلك اللحظة كما الآن، أن يرى إلى الأسئلة الفنية والجمالية التي حاول الشعراء السبعينيون الشبان طرحها بإخلاص، رغم معالجات فاضل ثامر الودودة وكتابات طراد الكبيسي المثابرة. كان النقد (أو شبحه) يغض الطرف عن أسئلتهم لصالح البداهة المتعارف عليها، التي يصب ماؤها في طاحونة السياسي المباشر. لقد لُجم النقد كذلك، هو الذي يُفترض اتساع أفقه في المعالجة وحريته في النظر. كان العرف الثقافي العراقي يسمح بموضوعات محددة ويمنع الكثير من الموضوعات. كانت الحانة، كما كتب فاضل الربيعي مرة عن حق، هي برلمان العراقيين. سوى أن حوارات وأحاديث سبعينيين، في المقهى والحانة، المعتبرة بمثابة طرفة أو نزق أو خواطر صعاليك لم تكن تؤخذ على محمل الجد. من غرائب الأمور أن حوارات الحانة هي بالضبط ما نعاود قوله الآن وأن ما قيل في الروايات والنقود العراقية في السنوات العشر الأخيرة تبقى من طينة الحوارات القديمة تلك. إن خيرة شعراء السبعينات كانوا في حقيقة الأمر من الصعاليك الذين لم يتقبلوا المدارس ولا المؤسسات كلها حتى اليسارية منها. إنهم لم يتلبسوا القناع المخيف، الجدي والصارم للإيديولوجيين والمؤدلجين المأخوذين بحميّا المناضل أحادي النظر، ولم يكونوا ليقتنعوا بالوظائف والمكاتب وبزي الموظف الحكومي كما كان يفعل الأدباء الرسميون. كانوا صعاليك يتنقلون من حانة (شريف وحداد) ظهراً إلى بارات أبي نواس عشية، خاصة (وردة) و(الفارابي)

و(جبهة النهر) و(ليالى السمر) و(الغارديتا) و(حمورابي) و(الخضراء) و(الحدباء) وغيرها ، ومن ثم كانوا يتعتعون سكراً في بار (اتحاد الأدباء). تلك اللحظة العراقية لم تقدر مواهب الصعلوك وفنونه. لنلاحظ الآن أن الصعلكة تصير، في السياق الموضوعي الموصوف، شكلاً من أشكال الرفض، الضمني، لتنميط وعسكرة الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والسير بها وفق أنماط جاهزة أو مطبَّقة قسراً. تدل الكثير من النصوص السبعينية المهمشة والمتروكة وغير المهتم بها نقدياً، لشعراء نشروا وآخرين لم ينشروا إلا خارج البلد، على سعي محموم لكسر النمط المعمول، موضوعياً، لكي يقتدى به أدبياً.

لم يكن بمستطاع السلطة ولا بمعارضيها خلق الشعراء. لقد كانا يسعيان الى ذلك سعياً حثيثاً دون جدوى. إن مراجعة لصحافة السبعينات، بما فيها (طريق الشعب) المعارضة وجريدة (الثورة) الرسمية، ستعلمنا أن محاولات الصنع كانت قائمة عبثاً. الجمرة لوحدها من صمد أمام الامتحان الشعري العسير. عندما قبل بعض الشعراء الجدد شروط حياة الموظف أو المناضل فقد توقف شعره عن النمو وروحه عن الاحتكاك بالحكمة. لقد كانوا يرتكبون الحماقات كذلك التي هي لازمة تاريخية للشعراء. في السبعينات لم يكن مسموحاً بأدنى حماقة شعرية أو نثرية. لم يكن الوقت وقتاً للتأمل ولكن للفكرة مسبقة الصنع كما للعمل الجاد لبناء الوطن وحمايته من مؤامرات الإمبريالية والصهيونية والرجعية العربية. ما عدا ذلك كان يُعتبر ضرباً من الهراء المحض. لقد جرى تسييج الثقافة العراقية بمقولات ثابتة لا تؤدي إلى أيما تفكير حر آخر. لم يكن يُسمح بالتصريح العلني فحسب، لأن تفكيراً

آخر حراً كان موجوداً ويشكل طبقة من طبقات ما لا يُقال علناً. إن الشفاهي سيصير مكتوباً مرة من المرات. عندما حضر اللبناني محمد العبد الله إلى أحد مهرجانات المربد وأجرى مقابلة طويلة مع إثنين من شعراء السبعينات (شفيق ولعيبي) وقام بنشرها في جريدة (السفير)[٨٨]، ها هنا كان الهاجس العميق لجيل عراقي جديد يعبر عن نفسه بكلام شبه ممنوع في صحافة البلد.

مثل (جماعة كركوك) كان جيل السبعينات، الريفي خاصة، يضم الغث والسمين. إننا نعرف أن الغث هو الطاغي في الأجيال كلها، بمعنى أن ما كان يطفو واضحاً على السطح هي تلك الأشعار أو نوايا الأشعار المستهدية بقوالب برهنت فاعلية شعرية في حقبة ما من دون أن تحمل هي نفسها فاعلية شعرية، بمعنى وفرة المقلدين الذين لا نهجس في نصوصهم لوعة أو سؤالاً كبيراً أو معنى غامضاً عظيماً أو حتى قدرة على تقديم نكهة طريفة. كان المصطلح النقدي الذي اختاره مجموعة من شعراء السبعينات، وليس النقد الادبي، لهذا النوع من الكتابة هو (التنميط) و(النمط). لا ندري اليوم مدى دقة هاتين المفردتين[٨٩]. كانت هاتان الكلمتان، على أية حال، تحاولان وصف الوفرة الوافرة من الأشعار التي لا تمتلك خصوصيتها وطراوتها الشخصية، بل تستجلب القالب الجاهز المُعْتَبر شعرياً بسبب الاستخدام واسع النطاق.

كانت هذه القلة من الشعراء تحاول الإفلات من النمط والقالب

---

٨٨ لم نستطع الحصول على صورة من المقابلة حتى من مكاتب (السفير) في بيروت لأن الإسرائيليين قد سرقوا جميع ارشيفاتها بعد حصار بيروت ١٩٨٢ .

٨٩ انظر مثلاً بشأن التماثل أو النمطية مقالة طراد فواز الكبيسي : قراءة أولى في شعرالشباب ، مجلة (الأقلام) ، كانون الثاني ١٩٧٧ .

بالقدر الذي تسمح به تجربتها ويقدر عليه سنها. ربما كان ذاك المصطلح تشخيصاً نقدياً لسهولة الأشعار المحكومة بمفردات السياسي والمصنوعة لكي تجيب على احتياجات الإيديولوجيا ومؤسساتها. كان المصطلح نفياً لذاك الانحكام وتلك الصناعة الشعرية الوطنية. كان الحديث عن خطر سيادة (النمط) في الشعر العراقي السبعيني يبشر، على استحياء بضرورة (اللانمط)، أي بتجربة الحرية الداخلية الممنوعة اجتماعياً وثقافياً.

من الواضح الآن أن المشكل الرئيسي الذي تسبب به تسييس الشعر هو نفي الثقافة العراقية التواقة الى التعبير الحر الى خارج حدود البلد، كما الإلغاء النهائي لفكرة الحرية في داخل البلد بصفتها حاجة آدمية مطلقة. كانت النتائج الملموسة لتلك العملية على مستوى الممارسة الشعرية تبرز في طلوع وشيوع قاموس، أو قاموسين شعريين محددي المعالم ثم بروز نساجين يحيكون على نولهما. لو أننا قمنا بمقارنة منتظمة للشعر المنشور في يوميتين بغداديتين هما جريدة (الثورة) و(طريق الشعب) منذ سنة ١٩٧٠ وحتى سنة ١٩٧٩، لرأينا، على التوازي، الكيفية التي يبرز فيهما هذان القاموسان الشعريان. ومن دون أن نساوي أبداً بين التيار الفكري والفعل الاجتماعي لكلتا الجريدتين، فإننا سنرى في شعر كثير منشور في كلتيهما غياب الحرقة وغياب التجربة الشخصية، لرأينا تنميطاً ولقرأنا القليل من الأشعار والكثير من الشعارات والحماسات التي لا تقول الشعر الصافي قدر ما تظن امتلاكه. شتان بين امتلاكه والظن بامتلاكه. مرة أخرى نقول إننا نصف فحسب المظهر الخارجي للحظة السبعينية التي ليست رديفاً للتجربة

الشعرية السبعينية. إننا نحاول إذن أن نصف المناخ الثقافي الذي أُشيع في العراق والذي انحكمت الثقافة موضوعياً به. تلك اللحظة لم تُنتج الا الأنماط، وإن (الرقابة) الخارجية التي تصير رويداً رويداً رقابةً داخلية، تظل تعتمل في القصيدة، وفي النية بكتابة قصيدة، وهي تتحول بالشعر الى منطقة لا شعرية تماماً، أو منطقة باهتة من دون لوعة ودون انغمار بأشياء العالم أو من دون تأمل عميق فيه وهذه كلها هي بعض من أشغال الشاعر. فلكي ينشر المرء مجموعة شعرية لدى وزارة الاعلام العراقية عليه أن يحسب حساب الرقيب الذي هو خبير بتأويل النصوص وتقويلها، بمراقبة أنفاسها ومعانيها. ثمة الكثير من الوقائع التي يمكن أن يرويها الشعراء العراقيون عن عين الرقيب الساهرة على لغاتهم الشعرية. هذه الرقابة ستطول اللحظة الشخصية للكتابة على ما يبدو. ففي الكثير من المجاميع التي نشرها شعراء مرضيٌّ عنهم تبدو القصائد وكأنها حَسَبَتْ حسابها لكل شيء، وتبدو لغاتها وجلة، مكتفية بحصانتها العروضية، واستعاراتها المقبولة عُرْفاً، زوغانها عن موضوعات (أو مفردات) بعينها (جنسية مثلاً) وغياب الشعر عنها. إنها لغات تتحايل على الشعر بلغة تشبه لغته. أما في الأمثلة الأكثر قرباً من الفهم الإيديولوجي للدولة فإن الشعر يغدو محض نشيد وطني، أو يصير نشيجاً مأساوياً من دون شعر.

بسبب هذا النشيد الطويل وذاك النشيج الممل، لم يكن يجد صعاليك وحكماء السبعينات من الشعراء والرسامين والقصاصين، من شمال العراق وجنوبه، بداً من اللجوء الى الملاذ الوحيد، اليسار العراقي، الذي احتضنوه واحتضنهم. كان يبدو وكأنهم يلوذون به من شرور

اللحظة. لا أحمد أمير ولا أخته رملة الجاسم ولا جموح فناني العمارة وقصاصيها ولا طيش ابناء الثورة وشعرائها ولا شعراء (نادي الأرمن) و(نادي السريان) الثقافيين، كانت تنتمي الى ذلك المظهر الثقافي الرسمي الجديد تماما في تاريخ العراق الحديث: تصنيع الثقافة ومراقبتها. لا خليل الأسدي ولا عبد الحسن الشذر من بين آخرين. إن جمهرة واسعة من شعراء ومثقفي السبعينات كانت تسعى مسعى آخر، مختلفاً جذرياً، صامتاً على مضض ويتحين الفرصة لقول كلمته. غير أن وطأة القمع كانت تشتد، والقمع يتجلى يوما بعد يوم، متوصلاً الى اغتيال احد رموز الشعر الرسمي العراقي: الشاعر شفيق الكمالي.

وفي فترة منتصف السبعينات التي كانت تنشط فيها الفعاليات الشعرية والثقافية في كل مكان: في (اتحاد الادباء) كما في (نادي الآثوريين)، فقد كان المرء يحس بوجود (تجمع) غير معلن لجماعة من الشعراء ورغبة بتثبيت خيار شعري مختلف عن الخيارات الشعرية المروِّج لها على أوسع نطاق.

كان ثمة رغبة بتهميش الذات من طرف البعض : عبد الحسن الشذر وعادل عبد الله وحيدر الكعبي ونوري أبو رغيف وطالب حسن (يعيش رساماً في ألمانيا اليوم) قاسم حمد (مات في ١٩٧٩ في السجن) ومحمد جاسم (أسر في الحرب الإيرانية العراقية لمدة ٩ سنوات) وقاسم حسن (كتب قصيدة "الملوك" ونشرها في مجلة "الأقلام") وياسم حسن (من مدينة الديوانية أخذه رجال الأمن فجأة تحت أبصار الجميع من مقهى البرلمان سنة ١٩٧٨). بعض من هؤلاء سيطلق عليهم بعد حرب الكويت في التسعينات شعراء الأرطاوية. بدا هؤلاء للحظة وكأنهم لا

يودون الانخراط بأية فعالية علنية استعراضية. مثل هؤلاء الشعراء كانوا يشكلون طبقة غير مرئية من طبقات الشعر السبعيني لم يسمح لها بالتعبير عن نفسها الا قليلاً جداً أو إلا بعد ثلاثين سنة كما هو حال الكعبي المقيم في أمريكا اليوم أو أبو رغيف وهما ممن كنت ألتقيهم في سنة الجمر (١٩٧٩- ١٩٨٠). كان بإمكاننا في تلك السنة أو قبلها بقليل الالتقاء في مقهى الخفافين في (سوق الجوة)، عبد الحسن الشذر وعادل عبد الله وأنا، من أجل قراءة ثم مقارنة ترجمتي أدونيس وعبد الكريم كاصد (التي نشرها في "الأديب المعاصر" على ما أظن) لقصيدة سان جون بيرس (آناباز). نرى اليوم أن هذا المقهى الموغل في شعبيته يصير ترميزاً لواقع شعري جديد مختلف عن ذاك الطالع قبلها بقليل جداً في مقهى البرلمان أو دار الحرية. قبلها كان بالإمكان قراءة شعر آخر في قرية نائية (بعشيقة؟) مع هاشم وصديق آشوري رائع من جيلنا كان يكتب الشعر هو (زهير بردى) قدام قنينة من العرق المحلي من تخمير عائلة بردى، بعيداً عن شوارب الأدباء القومجيين في اتحاد الأدباء. كان ثمة بار آخر قرب أبي نواس أطلق عليه، بسبب تصليحات كان تجرى فيه، اسم (الخرابة)، وكان موضعاً للقاءات الشعراء الشعبيين السبعينيين مع أقرانهم الأكبر سناً : نتذكر الآن هناك عزيز السماوي، رياض النعماني وكان طالباً في أكاديمية الفنون الجميلة، وكريم عبد وغيرهم. (الخرابة) هي استعارة بليغة للخراب الروحي الذي كان يعم ثقافة البلد.

كان اتصال شعراء سبعينيين مع أقرانهم الأكبر سنا في (مقهى إبراهيم) المعروفة على نطاق واسع باسم (مقهى المعقّدين) مناسبة

لهجران ذاك الوسط الشعري المتصنع والمصنوع، الفواح برائحة التزامات سياسية صارخة. في هذا المقهى نتذكر انتقادات وليد جمعة لأشعارنا المبكرة ورفضه المطلق (للجماليات) في الشعر، وإصغاء عبد الرحمن طهمازي لمحدثيه كما ملاحظاته على الشعر الجديد وإفادتي من تعليقاته على قصيدتي (نقوش على جرة سومرية)، ثم تلك الأمسيات الصيفية في بار (سرجون) مع ثلة من الهامشيين لكن الحقيقيين المنتمين الى جيل الستينات (منقذ شريدة ومنعم حسن من بين آخرين..). ينبغي إعادة الاعتبار الى تاريخ هذه المقهى والى هامشييها. لأي سبب غدت (مقهى ابراهيم) ملتقى لما يمكن أن نطلق عليه باليسار المتطرف العراقي؟ لا نحار جواباً، وسنعاود قول كلمة موسعة عنها في مكان آخر.

علينا القول إن شعراء السبعينات السلطويين لم يعرفوا هذه الأماكن بل إنهم كانوا، في أغلب الظن لا يودون التردد إليها ويهربون منها لكي تظل صفحات ولائهم بيضاء أمام الدوائر الحكومية العاملين فيها.

إن أشد الدروس إيلاماً المستخلصة من تجربة العراق السبعينية هو أن مصادرة الحريات العامة، والحريات في التعبير المباشر، كما التعبير غير المباشر في كلام شعري، قد جرت تحت مراوغات نظرية استخدمت، بدهاء، أفكار الحرية والتحرر والتقدم والاشتراكية وبناء الإنسان العربي الجديد ومكافحة التفكير الرجعي. الانكى من ذلك أنها جرت ببطء شديد، مدروس وبإرادة حديدية لم تكن تفرط باستخدام المغريات والمغويات المادية والأبهات الاجتماعية، وهي تحشد جميع ما يمكن أن يوطِّد الى الأبد رؤاها : "جئنا لنبقى" هو شعارها المعروف. لقد

استخدمت الشيوعيين أنفسهم لهذا الغرض، وهي تهادنهم وهم يهادنونها، وهي تلقي لهم ببعض الطُعْم وتغض الطرف قليلاً عن فعلهم الإيجابي الكبير في الشارع الاجتماعي والثقافي. لقد أدركت بعد حين خطورة ورسوخ فعلهم في الوعي اليومي للعراقيين جميعاً. فلقد كان بإمكان الطالبات القادمات من الجنوب العراقي في تلك السنوات، بسبب سيادة تلك النبرة المشاعة من طرف نشيطي اليسار وانضمام الكثير منهن الى منظماته المهنية، أن يخلعن عباءاتهن بل يخرجن بالميني جوب في أروقة الجامعات العراقية، بغداد والمستنصرية. وهو الأمر الذي أثار حفيضة محافظ بغداد يومها خير الله طلفاح خال الرئيس العراقي صدام حسين، لكي يقوم بحملته سيئة الصيت بقص شعور الخنافس وتلطيخ سيقان الفتيات علناً في شوارع العاصمة. كان بإمكان المسرحي الشاب يومذاك والطالب في (معهد الفنون الجميلة) فاروق صبري (يقيم في دمشق اليوم) الخروج بأخته، واحدة من الكرديات الشابات الجميلات، لكي يشرب الشاي في (مقهى البرلمان)، وكان بإمكان نجم والي مصاحبة بنت الديوانية رائعة السمرة (حميدة) قبل أن تصير قرينته إلى بار اتحاد الأدباء، وكان بإمكاني العيش لمدة سنتين كاملتين من دون زواج مع ابنة البصرة (ح. ع. ل.) الفوّاحة بالعنبر. كان ذلك يجري بصعوبات معتبرة بالطبع لكنه كان يجري بإصرار. هنا كذلك تقع بعض مصادر الشعر السبعيني التي يجري نسيانها عمداً أحياناً.

كان هذا التحدي وتلك الانتعاشة الروحية والإنسانية العميقة جمرة السبعينيين الواقفين على الضفة الأخرى. لأن المنشدين في قفص السلطة

الذهبي كانوا قد سدروا في غيهم. كان القمع يشتد في حين كانوا يختلقون لغة شعرية عليها أن لا تقول شيئاً البتة، ليس عن القمع ولكن عن كل أمر آخر، ان لا تحلم باستعارة عميقة، وأن لا تجرح شعور المؤسسة، وأن تكون من غير قلب. وبالطبع فإن العاطفة ليست حكراً على أحد، والتوق الآدمي الى الانعتاق في الشعر ليس ملكاً للتقدميين زاعمي المزاعم لوحدهم (وقد أثبت بعضهم مع الزمن قساوة قلب نادرة)، سوى أن آليات العمل مع مؤسسة مثل مؤسسة السبعينات لم تكن تسمح بالترويج إلى لغة سوى تلك اللغة التي تولد ميتة منذ البدء.

ففي مرة نادرة وغرائبية، كانت سبعينات العراق تشهد طلوع شعراء ضباط في الجيش العراقي العقائدي (مثل غزاي درع الطائي، وآخر نسيت اسمه..) أو إداريين غير بارعين بإدارة اللغة (مثل الشاعر عبد المطلب محمود). هؤلاء كان يدخلون (اتحاد الأدباء العراقيين) متبخترين تحت أنظار أبناء جيلنا المتكوم في ركنه المنزوي، المفلس، وهو يُراقِب المشهد بقلب دامٍ. من حينها سيظهر الانطباع المشار اليه في الفصل الأول أن أولئك فحسب هم من يمثل السبعينات.

لقد جرى العمل في السبعينات على لغتين متعارضتين جوهرياً لأنهما تستمدان نسغهما من رؤيتين مختلفتين ومن خيارين. لقد كانت السلطة ترفض بعناد، وما زالت، التنحي شبراً واحداً عن خياراتها في المجالات كلها، والشعرية منها. شعرياً، لم يكن ثمة من فسحة اخرى أمام مجايلينا السلطويين سوى تثبيت قاعدة نهائية للشعر. إنهم لم يخوضوا أيّما تجريب، ولم يسمحوا للغاتهم ان تتمرن ذاك المران

الضروري من أجل الوصول الى عالم شعري شخصي[٩٠]. لم يتوقفوا أمام الإمكانيات المتاحة للشاعر في الإصغاء الى النأمة الصغيرة، الى الضعف الآدمي، الى بانوراما الأزهار، لم يستعيدوا طفولتهم إلا عرضاً ولم يبتهجوا بدموعهم. كانوا منذ البدء أشداء أقوياء وكان شعرهم يعلّي من شأن كائن عربي متخيَّل بوجه قاسٍ ويستخدم لغة منغلقة على نفسها، وقد فرض على شعره مهمات صعبة ليست، على ما يبدو، من مهام الشعر: أن يتماهى مع الإعلام ويتمظهر عن تفاصيل الفكر. لا يتجلى خطاب شعري كهذا في نصوص المناسبات المباشرة، الصريحة فحسب لكن كذلك، عبر كلام شعري ملتوٍ ينهل من الأسطورة، والخرافة، من ماضي الأمة أو من دفق عاطفي شخصي بالغ العاطفية أي كلام ذي هشاشة بنيوية وشعورية. يبدو أن هؤلاء الشعراء كانوا يسعون، منذ البدء وبضربة واحدة، الى تكوين لغة شعرية محددة الملامح ونهائية، أي تشكيل لغة غير قادرة ضمن منطقها الداخلي على التطور العضوي. من أين يا ترى يمكن أن يصير، من جهة أخرى، هذا الشعر ويحدث مكتملاً مع محدودية التجربة الكتابية وصغر السن؟.

نظن، وبعض الظن إثم، أن ثمة تعارضاً بين الشعر وبداوة السلطة العراقية على وجه الخصوص، تعارض نابع من عدم قدرتها على استيعاب خروج الشاعر المتكرر عن القاعدة، أو ما تحسبه هي قاعدة للعمل البشري وأشغال الثقافة. نرى أن الجديد في الحقبة السبعينية هو

---

٩٠ وذلك على رغم جميع المزاعم المشيّعة كتابةً بوجود اختلافات أسلوبية ومضمونية في شعرهم . أنظر مقالة غزاي درع : الشعراء الشباب ليسوا أوراقاً على شجرة التوت ، جريدة (الجمهورية) البغدادية بتاريخ ٢٢-٩-١٩٧٧، وهو يحاول البرهنة على التمايز الأسلوبي للشعراء مرشد الزبيدي وخزعل الماجدي وسعدي علي السند وصاحب الشاهر .

انسجام الكثير من الشعراء مع القاعدة، وتخليهم عن جموح الشاعر الداخلي وتساؤلاته المقلقة. ثمة تعارض بين الشعر والأجوبة التي تزعم الأيديولوجيات امتلاكها. تضع السلطة أمام الشاعر خياراً واحداً لا غير. كانوا في الأعم الأغلب يجهلون وجود هموم أخرى مختلفة، كانت موجودة يقيناً وتشتغل في الهوامش الطفيفة المتاحة. كانت هناك أحلام شعرية أخرى، أي مشاريع نقدية في الكتابة، لم تنضج بعد، كانت تراقب وتتحسر وبصمت تكتب الدفاتر تلو الدفاتر، والقصائد تلو القصائد. إن الشرخ الموصوف هنا ليس توهماً من طرفنا وتعلنه آلاف الوقائع وعشرات الأسماء التي لم تهجر لا حلم يقظتها ولا مشروعها النقدي الصاحي وهي تُسْمِع بعضها البعض، في متنزهات أبي نواس وفي مقاهي بغداد وأحيائها الشعبية وحتى في صالات السينما المكيفة (نتذكر هادي السيد حرز في سينما غرناطة؟) شعراً ذا طموح مغاير. لم تكن هذه الأصوات ناضجة بعد، ولم تسمح لها مجموعة الشروط العامة في أواسط السبعينات بالنضوج الطبيعي والتلقائي، خاصة وأن الصمت سيصير القاعدة قدّام الصوت المتسلط بعناد. كان التهديد والوعيد يرتديان ثوباً صريحاً المزيد من الصراحة. على الجانب الآخر من المشهد، كان هناك شعراء ساخطون (السخط هي المفردة بعد مفردة التمرد) ومتبرمون من هذا الخيار الشعري، وكان يسعون شباناً هم أنفسهم لتطوير خيار آخر.

أياً يكون حكمنا على وعي الشعراء الشبان السبعينيين فمن الجلي أن مسعاهم كان التالي: أمام صورة المحارب العربي ذي الرسالة السماوية، تورطوا بالكائن الآدمي، وإزاء الفظاظة المعبرة عن نفسها

لغوياً بشيء يشبه الشعر، أرادوا التوسل برسالة إنسانية عامة، وإزاء النظام اعتقدوا بشيء يشبه الفوضى، وأمام العقل العروبي آمنوا بالجنون وبشيء يشبه المجون السوريالي. ربما كان اليسار قناعاً لا بد منه في تلك اللحظة لتمرير هذه القناعات. عندما نعاود قراءة مجموعة هاشم شفيق الأولى (قصائد أليفة) المنشورة سنة ١٩٧٨ ونقارنها بأية مجموعة سبعينية، سنرى الى حجم التفارق في النبرات ومقدار الاختلاف بالهموم. كان خليل الأسدي بدوره يريد تقديم (تراتيل بدائية) قبالة ما كان يبدو أناشيد وطنية ضمن هاجس متفارق الى حد بعيد مع أشعار مرشد الزبيدي. للحظة كان الاختلاط على أشده وكان يعكس صراعاً خفياً سينفجر بعد حين. بين مثال ياسين طه حافظ الشعري ومثال سعدي يوسف، الناضج يومها، كان البون شاسعاً ودالاً. كانت الرحمة هي ما ينقص الحوار. الشعراء الهامشيون والشعراء الأقل هامشية، وحتى أولئك المعروفون من جيل السبعينات لم يكونوا قد طوروا بعد أدواتهم، لكنهم لم يريدوا لها أن تتأسس على عمود شعري نهائي. وفي حين كان يبدو أن مجايليهم في مكاتب وزارة الإعلام وفي (دار الحرية) قد اقتنعوا بمخيالهم الوطني واستعاراتهم المكرورة، بدوا هم غير راضين وغير مقتنعين أبداً عن أشعارهم وكانوا يسعون الى تطويرها.

إن الفسحة بين بداياتهم وبين خروجهم من العراق لم تكن كافية لتطوير يُلْحَظ في الساحة الشعرية السبعينية. بين سنة ١٩٧٠ و١٩٨٠ فإن عشر سنوات مرت مرور الكرام، كان غالبيتهم فيها إما طلاباً في الجامعات أو يعملون من أجل كسب الرزق في أماكن لا تمتّ الى العمل

الثقافي بصلة (هاشم شفيق كان موظفاً رزاماً في دار الحرية!) مقارنة بآخرين رسميين عملوا منذ بدء انضمامهم الى الحزب القائد، في مؤسسات الإعلام المرفهة. لقد كان القمع يشتد ضراوة. والجبهة تتفتت. وكان شعرهم في النهاية لا يجد له متنفساً للنشر، خاصة وأنهم كانوا يواجهون سنة ١٩٧٨-١٩٧٩ ميلادية حملة قمعية شرسة من طرف المخابرات العراقية التي قررت تبديد شمل من لم ينضم الى حزبها. نتذكر، هاشم وأنا، مطاردة حقيقة استهدفتنا في حي (بغداد الجديدة) حيث يسكن، لم نفلت منها إلا بعد جهد جهيد (أتمنى أن يقوم هاشم مرة بسرد الواقعة بالتفصيل..). قبل ذلك، وأثناء الخدمة العسكرية الإلزامية، كانت السلطة تفرق تفريقاً بيناً بين أدبائها وبين المتمردين عليها. كانت تعاقب هؤلاء الاخيرين، وغالبيتهم من خريجي الجامعات، بإرسالهم الى وحدات المشاة التي تضم البسطاء من العراقيين (عواد ناصر يحتفظ بطرائف عن ذلك) وترسلهم الى كردستان العراق لمقاتلة الأكراد نكاية بتأييدهم لقضية الشعب الكردي العادلة (مشتت ولعيبي مثلاً). قبل ذلك مرة أخرى، عندما كانت هناك فسحة من الانفراج السياسي، كانت تبعث بهم كمعلمين إلى أرياف نائية (مثل الرسام يوسف الناصر في الهور)، في حين كان مجايلوهم الرسميون يتمتعون بخدمة عسكرية مترفة جداً كصحفيين في جريدة الجيش مثلاً أو حتى معفيين منها بقرارات عليا.

هذا التفارق والتمييز كان يشتد في أثناء مفاصل الحياة الواقعية المؤلمة، ويؤثر يقيناً في رؤية الشاعر. لهذا السبب نجد أن أشعار غالبية المسمَّين هنا مشحونة بالتأسي من وطن يذبح أبناءه، مشحونة بالمرارة

من سلطة القوة التي تنفي الشعر السهلي الى وعورة الجبلي. هذا الظلم بدا كما لو كان تاريخياً وخلق نبرة مأساوية في الشعر السبعيني أو نبرة هجائية موجهة لغامض مجهول يُسبّب الألم. نعاود القول إن رعد مشتت لن يتوانى عن كتابة مجموعة شعرية كاملة عنوانها (الجنود) تستأهل وقفة بسبب أهميتها التوثيقية لفترة الخدمة الإجبارية التي أمضاها في كردستان العراق وبسبب استنادها الكامل على قصيدة النثر خاصة:

الحصاد

"كتلة الجنود العريضة المقرفصة المتماسكة
تتحرك ببطء

هم يجزون العشب
.....
الأذرع الطافحة على الأرض لا تتخاطب
والكلمات التي بلا خاتمة تشغل الفراغ
دائماً
الكلمات التي بلا خاتمة من الأفواه
المقرفصة
السائبه
حصاد العشب
بجانب البوابة المغسولة تواً
صنبور الماء يكرر ارتطام الأجساد

التي تنحني
وتستقيم"[٩١]

إننا نصف الحالة السبعينية فقط ولا نطلق أحكام قيمة رغم ان تحديدنا لمعالم المشهد العام في تلك اللحظة قد يبدو للقارىء وكأنه مرسوم بالأسود والأبيض. كانت الحدود تتمازج مرات بين الشعراء من الأطراف كلها، والمواقع تتناوب بين السلطة ومعارضيها، سوى أن الأكيد أو الجدير بالتسجيل هو قيام مسافة مرئية بين ممارستين شعريتين وموقفين من العالم، مسافة تعشي البصر وتزاوج بين الأبيض والأسود مانحة اللون الرمادي لسبعينات العراق. كان القمع يشتد وطأة. وكان محل والدي، بعد وفاته، في (عمارة البهبهاني) في سوق (الشورجة) ملاذي من أعين الرقباء بعد تسرحي من الخدمة الإلزامية. كان الجمع الغفير من أصدقائي الشعراء قد هاجر إلى بيروت. كان القمع سنة ١٩٧٩ على أشده. من وجهة نظري الشخصية، فإنه لم يتبق لي في بغداد سوى نامق كامل ونجم والي وعادل عبد الله ثم من سأسميهم منذ الآن (شعراء الأرطاوية) الهامشيين. في تلك الأجواء الموسوسة، كانت تنتاب المرء إحساسات المقذوف في عزلة مطلقة وخواء روحي لا يُطاق. كنا نسعى الى ليالٍ صاخبة وحرية بيروت المحلوم بها. في (الشورجة)، وصلتني رسالة موقعة من طرف وليد جمعة وهاشم شفيق كليهما تسخر من حلمي الطفولي ذاك، بل تقهقه عالياً من ليالي (شارع الحمراء) كما

---

٩١ رعد مشتت، الجنود، ص١٢-١٣، سنة ١٩٨٢ بدون ناشر لكنها طبعت في بيروت من طرف دار الفارابي. أنظر كذلك مجموعته (دلدول) بالعربية والإنكليزية، من دون دار نشر ولا سنة نشر.

تخيلتها في رسالتي الى بيروت. كانت رسالتهما تصف لي، بالمقابل، وعلى عجل أوضاع الشعراء العراقيين السكنية الصعبة هناك. من طرفها، اختلقت السلطة وقتها هيكلاً يسمى (التجمع الديمقراطي) يضم من "وقّعوا" على ذاك التعهد سيء السمعة الذي يحكم بالموت على موقعيه فيما إذا ثبت انتماؤهم الى حزب آخر غير الحزب الرسمي. غيّرنا في البدء، بحضور فاعل من طرف شعراء الأرطاوية، محل لقائنا من (مقهى البرلمان) الى (مقهى الأعيان). نوري أبو رغيف كان ينام كل ليلة في مكان مختلف مثل رئيس الجمهورية العراقية بالضبط. في (الأعيان)، أتذكر الشذر وصديقاً معلماً من الناصرية اسمه علي عبد الحسين وآخرين، كنا نقرأ الكتب الأدبية أو نلعب الدومينو. في البرلمان كنت التقي مرات الشاعر عبد الزهرة زكي الذي لم يكن قد نشر من قصائده الا القليل الشحيح في (الطليعة الأدبية). عشيةً كنت ألتقي نجم والي، على وجل أول الأمر، ثم علانية بعد أن قررت أن أكذب وأقول بأنني قد (وقعتُ) مثلي مثل عباد الله. في وقت لاحق كنتُ ألتقي بنامق كامل ثم كنا نذهب الى (اتحاد الادباء) بجرأة بل إنني قابلت مرة، بعد أن هيأت جواز سفري وقررت مغادرة البلد نهائياً، سامي مهدي لكي أطالبه باسترداد مجموعة شعرية عنوانها (تتويج الشجرة الهرمة) كنت قد قدمتها الى الوزارة أثناء أوهام الجبهة الوطنية سنة ١٩٧٧ قبل ذهابي الى الجيش. عندما اندلعت الحرب العراقية الإيرانية وقبل خروجي من العراق ببضعة أسابيع، كنا نحتسي البيرة مع نامق كامل في حديقة (الاتحاد) التي كنا نرى منها اللهب وهو يغطي سماء بغداد بعد أيام من اندلاع الحرب. كنا في غاية الخوف، وكان نامق ينبطح في ساقية من

سواقي الحديقة ظاناً بأنه في مأمن من شرور اللهب المنبعث في الحقيقة من (مصفى الدورة) البعيد. الشاعر رعد عبد القادر كان قد أعطاني عشرين ديناراً على ما أذكر لكي أدبر أمر بطاقة السفر. أنا ونجم والي كنا آخر من قرر الخروج سوية بعد أقل من شهر من اندلاع الحرب. اشترينا من احدى شركات النقل في منطقة الصالحية بطاقتي سفر، احتفظ نجم بهما على أن أراه اليوم التالي أمام الحافلة التي ستقودنا إلى تركيا. اليوم الموعود جاء ولم يأت نجم والي. عدت إلى البرلمان وما أن رآني الشاعر ستار موزان حتى أعلن بصوت عال دهشته من عودتي، فقلت له ساخراً باللهجة العراقية: "لا بطاقهْ ولا صداقهْ"، العبارة التي سيذكِّرنا بها لاحقاً في بيروت، وسيعاود قولها إلى اليوم.

قبل أن نغادر البلد نهائياً، نحن آخر من قرر المغادرة، كانت عزلتنا الروحية لا تعقل، ومررنا بشهور عصيبة. يبدأ نجم والي شهادته المؤثرة (يوم اندلعت الحرب) المنشورة في جريدة (الحياة)[٩٢] بالقول:

"ذلك اليوم بالذات، وعند ظهيرته الساخنة، قررنا، نحن تلك الشلة القليلة الباقية، تغيير مكان لقائنا. لم يبق مقهى البرلمان الملاذ الصحيح لتداول عذاباتنا. هذه المرة مقهى الجمهورية. مقهى غريب يقع عند تقاطع شارع الجمهورية مع شارع الرصافي، مقهى كان في الأصل مكاناً لعشاق لعب الدومينو، وللقاءات الطلبة العرب الذين كانوا يسكنون البناية التي فوقه، مقهى لم يعرفه قاموسنا "الثقافي" ولم يدخل الى خرابنا قبل ذلك اليوم. هل توهمنا خلاصنا باستبدال المكان؟ كم حاولنا الخلاص من "برلمان" نا ! إذ تحول مجرد الجلوس هناك الى تهمة (أراحت الدولة

٩٢ نجم والي : يوم اندلعت الحرب ، جريدة (الحياة) ، العدد ١١٩٠١ الجمعة ٢٢ أيلول ١٩٩٥ .

العراقية بقايانا من القرار عندما حولت المقهى الى مطعم لبيع الدجاج) (...)

ثم يمضي الى القول :

لم نتساءل، هل سيغير العسس في الطرف الآخر إيقاعهم؟ سؤال لم نطرحه، لكننا كنا نستنبطه في الداخل، لمعرفتنا اليقينية أن الشرطة السرية للدولة العراقية تجيد لعبة الانقضاض، ألم يكن ذلك هو شغفهم؟ بل يستطيعون إلقاء القبض علينا في يوم واحد، لا يعوزهم سوى مسح شارع الرشيد والمرور بمقهى البلدية وأم كلثوم والزهاوي وحسن عجمي والأعيان والتجار (في رمضان فقط) وأيضاً شريف وحداد وجبهة النهر والخيام والركن الهادىء وصفوان وسرجون وليالي الصفا. كنا نسير دائماً بخط مستقيم واحد. مملكتنا تتوزع بين شارع الرشيد والنهر وساحة التحرير والسعدون وأبي نواس، وإذا امتدت أكثر فإنها لا تتعدى ساحة الأندلس واتحاد الأدباء.

لماذا فكرنا ذلك اليوم فقط في التوجه الى طريق جديد، إذ كانت وحتى ذلك اليوم، تبدو لنا شوارع كشارع الجمهورية وكشارع الكفاح وشارع الشيخ عمر وكأنها تنتمي الى قارات أخرى؟ هل يستطيع أحد الأصدقاء الإجابة؟ لا أدري. ولكن يقيناً كانت فكرة الذهاب الى مقهى الجمهورية ذلك اليوم فكرة غريبة، لأنها المرة الأولى التي كنا ننحرف بها عن خط الاستواء الذي كنا نمر عليه يومياً، قبل أن ننتهي الى محطاتنا الليلية التي ظلت ثابتة رغم الاعتقالات: اتحاد الادباء، صفوان وسرجون. في ٢٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٨٠، اتفقنا أن نلتقي هناك عند الرابعة عصراً، أنا وشاكر لعيبي وع. ب. بقايا العنقود الأخيرة. كنا غادرنا فندقاً قذراً هذا الصباح. ع. ب. قال إنه سيذهب ليستبدل

ملابسه الداخلية على الأقل، شاكر لعيبي تحرك باتجاه محل بيع القماش الذي يديره بعد وفاة أبيه في سوق الشورجه. أما أنا فودعتهم واعداً بمائدة محترمة هذا المساء. إذن الرابعة عصراً عند مقهى الجمهورية.

(...)

كنت رأيت بعيني وفي يوم تسريحي انتقال بطاريتنا من معسكر المحاويل الى خطوط الجبهة المواجهة لإيران، إلى بدرة وجصان. ثانيا: كانت الجرائد نشرت قبل يوم واحد فقط صورة "القائد" وهو يضع العلم العراقي الملطخ بالدم والعار على مواقع "زين القوس" وأماكن أخرى لم نقرأ عنها في كتب التاريخ، ولا نعرف من أين استلتها مخيلة الحكام السادية. وثالثاً: ليس في إمكاني العودة إلى مدينتي مرة أخرى ولا البقاء في بغداد لأن الدائرة بدأت تضيق أكثر، فلقد كنت مهدداً بالاعتقال مرة أخرى. هل تعرفون، عندما يعتقل المرء مرات عديدة وينجو بجلده يعرف بحس المحترف متى ستأتي اللحظة الحاسمة، بل يدرك أنه في المرة القادمة لن ينجو، ولأنني لست من هواة اللعب مع الموت ولأنني عاشق كبير للحياة، كنت أحاول الانسحاب من المشهد الدموي من دون خسارات فادحة، وحتى الأصدقاء الذين كانوا يعيشون في بغداد مع عائلاتهم كانوا يهربون من جحيم أحيائهم. هكذا كانت حال شاكر لعيبي وع. ب. اللذين كانا ينامان معظم الأحيان في الفنادق التي كنا نستبدلها كل ليلة.

عندما وصلت تلك الظهيرة الى مقهى الجمهورية، لعنت نفسي لأنني قبلت أن نلتقي هناك (....)

(...)

كنت أشعر بالغثيان، ولكن عليّ أن أدخل مقهى الجمهورية، مقهى

النحس، لا يمكنني التراجع، فها أنا ألمحهما ع.ب. وشاكر لعيبي. آه، كم هي جميلة ابتسامة ع.ب. يراني وفي يده قطع الدومينو، تتحرك شفتاه تتحدى شاكر فيما تشير يداه لي أن أتقدم. أحييهما وأجلس. "وداعتك، راح أنهيلك شاكر قبل ما ينهوه البعثيين" يقول ع. "راح نشوف منو اللي راح ياكله" يجيب شاكر بضحكته الرنانة. سيّان ما يقولان، كنت أحس بالتطامن لجلوسي معهما.

نحن الذين نتقاسم مائدة يأس واحدة.

(...)

إذن "أمامك وقت قليل للانتحار قبل أن يلقي السيد الرئيس بيانه" يقول ع. ب. ضاحكاً. "أي بيان تقصد" أسأل بسذاجة. "ماذا؟ ألم تسمع؟". لا حاجة أن يكمل شاكر السؤال، فقد جاء إلى أذني صوت المذياع: "أيها المواطنون الكرام سنذيع بعد لحظات عليكم بياناً هاماً" ليهدر بعدها صوت المارشات. "يقولون ذلك منذ خمس ساعات" يعلق شاكر، فيكمل ع.ب. "البعثيون عندهم حس ميتافيزيقي للزمن، بعد لحظات ممكن أن تكون بعد قرن" فأجيبه: "أرجوك! قرن آخر مع البعثيين؟ لا أحتمل".

الصداقة هي رواية النكتة على رغم المصائب. شعرت بقلق كبير. طلبت من ع.ب. وشاكر أن يكفا عن اللعب وأن يفكرا معي بما سيكونه البيان. حقيقة، فكرنا بكل الاحتمالات، لكننا لم نذكر الحرب كاحتمال. كل أفكارنا تركزت في : ما الذي نفعله في حال إذاعتهم بياناً شبيهاً بالبيان الرقم ٨ [٩٢] الذي أذاعته نفس الجماعة في ٨ شباط ١٩٦٣، إلقاء

٩٢ هو البيان رقم ١٣ وليس رقم ٨ ، يتعلق الأمر أما بخطأ من الكاتب أو بخطأ مطبعي .

القبض على كل من يشتبه في كونه معارضاً. ربما سيضيفون هذه المرة، كل من يشتبه في أنه ليس بعثياً.

امتدت تلك اللحظات المعلنة في الراديو إلى ساعتين أكثر، حتى الساعة السادسة مساء، ليعلن مذيع البعث المفضل، رشدي عبد الصاحب، إغلاق الحدود وإعلان الحرب على إيران. كان يوم الأربعاء الثاني والعشرين من أيلول سنة ألف وتسعمائة وثمانون، حين خرجنا من المقهى لنقوم بنزهتنا الأولى خارج مناطقنا المعتادة، واجهتنا بانوراما غير عادية :

ستون طائرة ايرانية كانت تلفظ قيئها فوق سماء بغداد، نساء بعباءاتهن السوداء يسحبن الأطفال وأرغفة الخبز....."

قبل ذلك أزيلت يافطة (طريق الشعب). وبدا الطقس محملاً بالقلق المهول والرعب البارد. سنة ١٩٧٩، رأيتُ بأم عيني رجل مخابرات وهو يسحب مسدسه ويطلب من مواطن عراقي الصعود في سيارة قريبة. مرة عندما كنا، بعض من شعراء الأرطاوية وآخرون لا نتذكرهم، على مائدة في بار نواسي، جرى تبادل إطلاق ناري حقيقي لم نعهده نحن الهشين للغاية، كنا نتفتت في كل صوب ذعراً. عندما خرجتُ من العراق الى تركيا لم أحمل معي سوى مسودة مذكراتي في كردستان أثناء خدمتي الإلزامية، وكانت معنونة (المفكرة الجبلية)[٩٤]. حاولتُ نشرها عبر (رابطة الكتاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين) لكنها ضاعت بين الشاعرين الكبيرين سعدي يوسف وعبد الكريم كاصد. كان الطريق إلى

٩٤ لم تنشر منها إلا مقاطع في مجلة بيروتية ، ومسودتها ما زالت موجودة حتى اللحظة .

الحدود التركية طويلاً، وما فتأتُ أثناءه أتذكر، مرعوباً، قول الشاعر القديم :

كـــأن بـلاد الله وهي عـــريضـــة
على الخـــائف المطرود كـــفـــة حـــابلِ
تـــؤدي إليـــــه أن كل ثـنـيـــــة
تيـــمـــمـــهـــا تـوحي اليـــه بـقـاتـلِ

هكذا سيتكرس "الانشقاق" النهائي في جيل السبعينات بين خارجين عن اللغة الموحّدة والقانعين بها. كان ذاك الخروج بحثاً عن فضاء نقي للكتابة، للشعر النفيس قبل أن يكون رفضاً لإيديولوجيا سياسية عمياء. هكذا سيلوح المنفى بصفته أرضاً لحرية طالما جرى البحث عنها في شوارع بغداد وأزقتها وشواطىء دجلتها وحاناتها العتيقة، عبثاً.

هكذا سيصير المنفى مختبراً للتجربة الشعرية السبعينية التي ستتأكد وتتوطن في الشعر، بحثاً عن الشعر في كلام وطرق تفكير جديدة. لقد انفتح الباب على مصراعيه. لقد بقي من بقي من السبعينيين وخرج من خرج وفق قناعات عميقة وليس، فقط، بسبب شروط قاهرة أو مؤاتية سمحت لهذا وذاك بالبقاء أو بالخروج. هذه النقطة مهمة لأنها تشهر، على طريقتها، مسؤولية الشاعر أمام القصيدة وفي التاريخ الثقافي الوطني. لقد كان الشعراء متساوين ضمن الشروط الموضوعية للبلد، لأن ما كان متنازعاً عليه ليس سوى القناعة، ومن ثم المصالح الفردية. إن هزال غالبية الشعر السبعيني المتبقي هناك راضياً بالقليل، ممجداً الحروب، طاعناً بتواريخ الجيران، ممتدحاً المذابح الجماعية

في الفاو، مبجلاً الدكتاتور، محطماً البنية الروحية لمجتمع ريفي لا يمتلك رأسمالاً غير هذه الروح، مكرساً العصبيات والطائفيات، منحطاً بالمستوى التعليمي الى درك أدنى، مهيناً رياضيي البلد، مُعَسْكِراً المجتمع المدني، مُنَصِّباً العصابات الأمية، هو هزال يمكن رؤيته حاضراً بقصائد وكتابات الغالبية المطلقة ممن بقي في البلد من أولئك الشعراء. لقد كتب البعض منهم قصائد بناءً على تعليمات رسمية، سيقول اليوم بأن تجاهلها كان يمكن أن يؤدي به الى المحرقة. إنهم بحثاً عن مجد أسمائهم لم يعرفوا حتى كيف يمكن أن يصمتوا. إنهم يستأهلون الرحمة لهذا السبب ويستحق شعرهم أن يُقرأ بوصفه برهاناً على الكيفية التي ينحط الشعر بها إلى مستوى إعلامي، على الكيفية التي تتهاوى فيها القصائد الى مستوى وظيفي ليس من مهامها، وهو موضوع ينتظر جيلاً آخر من الباحثين العراقيين. هؤلاء سيظهرون لنا أن الرقابة على الكلام تؤدي الى موت الشعر. بعضهم سيقول لنا اليوم إنه لا يعترف بتلك النصوص. إنهم إذن يطرحون أنفسهم بوصفهم غير مسؤولين عن كتاباتهم، وعن مضمون كتاباتهم. وسيقولون لنا إن مسؤولية الانحطاط بالثقافة والشعر العراقيين لم تكن مسؤوليتهم أبداً إنما من صنيعة رجل واحد هو صدام حسين. هذه الطرفة لن تُقنع تاريخ الشعر العراقي الذي سيقرأ، بعد حين، شعراً مدبجاً وفق وصفات جاهزة وظروف آنية من أجل تمجيد الحروب متوصلاً الى غض الطرف عن العذابات الإنسانية وأحلام أولئك الشعراء أنفسهم.

تبدو هذه الوجهة من الشعر السبعيني وكأنها تثير قضية عامة لا تتعلق بظرف أو مرحلة : مسؤولية الشاعر ووظيفة الشعر، وهما قضيتان

جوهريتان يبدو أن ذاك الشعر كان يجيب بفصاحة عليهما، ليس فقط عبر نصوص المناسبات بل عبر التنظير الواسع المحمل بالتباس مقصود وإرادةٍ بعدم قول الواضح. إن التباساً متعمداً سيخلط الأخضر باليابس، ويرفع عنهم أيما مسؤولية مع البقاء في فضاء شعري مُتَخيَّل. لا ندري لِمَ لَمْ يَسْعَ أحد الى التزام الصمت. إن صمتاً طويلا للشعر يظل يمتلك دلالة ساطعة في لحظات الانخذال الوجودي بدلاً من وضع الذات تحت الأضواء الإعلامية التي ستقود لا محالة الى خسارة أكيدة. إن صمتاً كهذا يظل فضيلة وزهداً وتصوفاً أين منه الحمى عن الإعلان عن الذات بقصائد كثيرة، كثيرة إلى درجة أن لا أحد سيعيرها انتباهة، ولن يُدْرِجها بعض أولئك الشعراء بين أعمالهم الشعرية المشرفة.

سوف نرى في الفصول والتعليقات القادمة أننا لا نعتبر الجزء النقيض الآخر من الشعر السبعيني هو الأكثر نبلاً بالضرورة. بل نرى أنه، على الأقل، كان الأكثر جرأة والأعلى لوعة. الجرأة واللوعة تؤثران مباشرة، على ما يبدو، في العملية الشعرية نفسها، وقد أنجبتا نصوصاً مشبعة بطقس جمالي وروحاني على قدر كبير من الاختلاف. مما له دلالة في هذا الصدد أن النقد المؤسساتي لذاك الشعر، وجميع إمكانيات الآلة الإعلامية العراقية، بمرابدها ونفوذها المعروف في الصحافة العربية في المهاجر لم تستطع أن تختلق شاعراً واحداً، بالمقارنة مع المجايلين المنفيين الذين جلبت الطاقة الكامنة في شعرهم انتباه الأوساط الثقافية العربية على الفور. لم تستطع الدولة العراقية أن تخلق شاعراً سبعينياً واحداً يشار إليه بالبنان، في حين بقي وعيهم الجمالي محكوماً بترجمات (دار المأمون) وبتقارير المؤتمرات القطرية الملقنة للطلبة في المدارس والجامعات.

من الغريب أن ذاك الشعر، ما عدا نصوصاً قليلة، لا يثير أيما غرابة ويسير على أرض مألوفة. إنه في تنافر مع الغرابة التي هي واحدة من مصادر الشعري كذلك.

لا تسمح السلطة بإثارة الغرابات لأن هذه الأخيرة يمكن أن تقلل من هيبتها. السلطة وحدها هي مصدر الغرابة. وليس من باب التواضع الزائد عن الحد ولكن من باب التواضع الواجب، القول هنا بأننا لا ندري بعد من هم الشعراء الحقيقيون من جيل السبعينات. الأمر متروك للزمن وللقراءة النقدية، ولكننا نعرف أن كتابات الشعراء المنفيين لم يكن بإمكانها الانتعاش وسط اشتراطات من نمط غير شعري، بل معاد جوهرياً للإبداع الشعري. إن الرضى بالقمع لم يُنْتِج إلا الاستهانة بالشعر نفسه.

سيحاججون كتابتنا هذه وكأنها تقول بأنهم هم المسؤولون الأوليون عن القمع وسينفون ذلك. لكن هل بمستطاعهم نفي اتساقهم الإرادي مع آلة القمع واستفادتهم من نفي الكثير من الشعراء الجدد لتوطيد راياتهم؟ نترك لهؤلاء الإخوة الشعراء العراقيين حرية للإجابة بحرية وبشرف.

إننا نحاول أن نصف الحالة الشعرية في عراق السبعينات على الدوام.

الفصل الثالث

الهامشي والجوهري
في الشعر العراقي المعاصر

لقد أُجبر شطر حيوي من الشعر العراقي على الذهاب إلى المنفى في نهاية السبعينات. هذه الحقيقة دامغة في التاريخ الأدبي للعراق الحديث. ومما لاشك فيه أن هذا الشعر المهاجر قد ازدهر في تلك المنافي، مقيماً، عبر النصوص، مسافة جمالية واضحة بين (النمط) المعهود و(الحرية) في القول غير المعهودة، بين استلهام الإيديولوجيا واستيهام العالم الرحب.

كانت هنالك شروط وسياقات لازدهار مفترض مثل هذا الازدهار، أولها تخلي الشعر العراقي المنفيّ عن أي قيمة مسبقة يُعتقد أنها لصيقة وجديرة بالشعر، منغمساً ببداهات الشعر نفسه القائمة على الاستعارات والمجازات والنماذج الحرة والثيمات الطليقة. وثانيها شرط الحرية العامة التي كانت تقيم وزنا (للآخر) المختلف إيديولوجياً وأخلاقياً وثقافياً ولا تنفيه، وهو الشرط الذي وجد أول ما وجد في مدينة بيروت حقلاً لتحققه. وثالث تلك السياقات هي ازدهار بيروت في نهاية السبعينات بجدل ثري خصَّبَهُ حضور المقاومة الفلسطينية وبالتالي تأجج الأحلام، الشعرية وغير الشعرية من كل نوع، لدى الكائن والشاعر. ورابعها: يتعلق بالشروط اللبنانية التي ساهم فيها خيرة الحالمين العرب القادمين من كل مكان إلى بيروت التي جرى الابتعاد فيها عن الحداثات المزورة التي تأسست عليها الدولة العربية الحديثة، والتفتيش عن (معنى)

الحداثة في (الممكن الأدبي) وليس بأيما يوتوبيا شعرية أو فكرية. هذه الحداثة كانت تنتعش، شعرياً، بجدال خصب رافض لأي حضور لعروبة مسبقة، سلفية وقسرية. كان السجال العربي الحاد في لبنان يدعو للذهاب إلى قلب التاريخ الثقافي والشعري العربي الكلاسيكي، ويستمد منه مفتتحاته وحججه وأعذاره وتراكيبه الفكرية، من أجل تجاوزه في نهاية المطاف. مثل هذا الجدل وتلك الحجج كانت، مرفوضة على الإطلاق في سياق ثقافة الأنظمة الثقافية السائدة التي كانت تضع للعروبة وللحداثة كلتيهما قياسات ومعاني (افتراضية) لا تمتلك الكثير من العلاقات بالتاريخ الفعلي المتشابك لتلكما المفهومتين، وهي تجر الشعر معها إلى اضطراب ثم إلى التباسات ومهمات ليست من مهماته.

و خامسهما: أن جدل حركة التحرر في تلك اللحظة اللبنانية، في نهاية السبعينات، الطالع من حرب أهلية دموية، كان جريئاً بالضرورة، وكان يضع الكثير من المسلمات العامة، سواءً في الاجتماع أو في السياسة أو في الثقافة، على محك الحوار. وكمثال على ذلك فإن جميع اللغات الشعرية والأساليب والتعبيرات الأدبية المنتعشة في عراق البعث كانت تُراجع على أيدي شعراء من المنفى عبر نصوص كان بعضها ينتوي أن يكون مغايراً كلياً، مهما كان حكمنا على عُدتها الإبداعية وطبيعة طاقتها الشعرية، مثل أشعارٍ كتبها آدم حاتم و(أبو روزا وولف) وكان شوقي أبو شقرا ينشرها في جريدة (النهار) اليومية. وعلى أية حال يتوجب التذكير أن آدم حاتم هو صوت سبعيني بامتياز جرى نفيه من خارطة الشعر الرسمي السبعيني في العراق مثل كثيرين يهتم بهم هذا المبحث.

هل هناك اتصال أم انفصال بين الشعر العراقي المكتوب في المنفى وذلك الشعر المكتوب في داخل العراق؟

ثمة اتجاهان اليوم في قراءة الشعر العراقي، الأول يرى حصول قطيعة حقيقية بين الشعر المتطور في الخارج والشعر المكتوب في الداخل، وآخر يرى أن ثمة تداخلاً حميماً بين هذين الشعرين. في بداية سنوات الثمانينات، عندما كان المنفى يحبو في سنواته الأولى، كان يوجد أمل بالعودة السريعة وكان هناك تطلع إلى الداخل العراقي حتى أن هاشم شفيق أعد ونشر مختارات شعرية تحت عنوان يقتنص هذا الأمل المراوغ (داخل الوطن ، خارج المنفى)[٩٥]. لكن التاريخ كان يمتلك منطقاً متأرجحاً بين القطيعة والتواصل مع العراق، إنسانياً وشعرياً.

إننا مع أولئك الذين يرون اتجاهين شعريين تطورا بطريقة منفصلة الواحد عن الآخر، في الداخل والخارج على التوازي. ونسوق البرهان التالي للتدليل على هذه الفكرة: يزعم النقد الأدبي العربي أن عشر سنوات كفيلة على قصرها بخلق جيل أدبي متمايز ومختلف عما سبقه. هكذا صرنا نتحدث عن جيل الستينات والسبعينات والثمانينات والتسعينات. كيف إذن لا يمكننا أن لا نزعم أن عشرين سنة ونيف من هيمنة أيديولوجيا واحدة، وبعد أكثر من ربع قرن جرى فيها ضخ ثقافة محددة الملامح والحدود بدءا من مراحل التعليم الابتدائية واستخدمت فيها أجهزة الأعلام والرقابات والمؤسسات الشعبية والشعارات والتعبئات والصحافة وانتهاءً بالإرهاب الفكري السافر، لم تخلق كلها ثقافة (أخرى) ونمطاً من الشعر في العراق. إن خلق مثل هذه الثقافة كان

٩٥ هاشم شفيق ، داخل الوطن ، خارج المنفى ، دار الهمداني ، عدن ١٩٨٤

ومازال في صلب المشروع الرسمي. إن (المرتكزات الفكرية) وهو مصطلح أيديولوجي من مصطلحات الحزب الحاكم في العراق قد جرى، قسراً، خلطها بالوعي المحلي، وضخها في شرايين الأولاد في المدارس. ثمة جيل أو جيلان شعريان تربّيا على تلك المرتكزات الفكرية المندمجة بممارسات يومية شرسة، لا تؤمن إلا بذاك الواحد. إننا نشم حتى في الأقلام الخارجة مؤخراً عن العراق روائح هذه المرتكزات المتمظهرة بمظاهر شتى: استخدام مفردات بعينها، الذهاب بإطلاقية ما، في حدة ما، في الصوت الجهوري المتوتر وفي انعدام المراجع الفكرية والفلسفية الجديدة، أي انعدام القدرة، أحيانا كثيرة، على اختيار زوايا نظر جديدة غير تلك المُتَعَلَّمة في العراق هذا. بالنسبة لنا توجد ثقافتان. ونحن نستخدم كلمة (الثقافة) هنا بمعناها المجازي العريض. ولولا خوفنا من التهمة لقلت ثمة عراقان. لن يستطيع الإرهاب الثقافي أن يمنع العقل السليم من أن يرى ثقافتين عراقيتين اليوم: الأولى ثقافة متهافتة، وجلة، خوّافة، مداحة، لكنها ذكية لدى الجيل الأقدم ومتهورة بعض الشيء لدى الأحدث، تكاد أن تنسى حرقة الكتابة وتختطُّ نهجاً لغوياً وأسلوبياً متسقاً مع البرنامج الأيديولوجي للدولة العراقية الراهنة، إنها ثقافة داخل ربما يكون مضطراً للعب اللعبة ولكنها تلعبها على أية حال من دون مغامرة وجودية كبيرة، ثقافة هي في أحسن الأحوال تأوهات وبكائيات وآلام جمة، بعضها فج للغاية وبعضها متألق جداً وغالبيتها تظن أن الألم الكبير هو وحده الكفيل بخلق أدب كبير. وثمة ثقافة أخرى طلعت من النسغ العربي- العراقي لكي تخرج في رحلة طويلة، في منفى سمح لها بأن تلتقي بزوايا نظر مختلفة، بأساليب وقواعد لعبة ولغات شعر ومحطات نثر غير

ثابتة، ثقافة صارت شيئاً آخر غير ذاك الأصل الثقافي العراقي الأول المتبقي (بسبب المرتكزات الفكرية العصية على الحركة) في مكان ثابت. هذه الثقافة المنفية لا هي بالمتفوقة على أصلها ولا المتنكرة له ولا المتماهية معه لكن المبتعدة، يقينا، خطوات جوهرية عنه. يتبقى أن أفضل ما في الثقافة العراقية في داخل العراق (مثل محمد خضير وطهمازي والبريكان وقلة أخرى غيرهم) ينتمي في الحقيقة إلى الثقافة العراقية في خارجه. علينا أن لا ننسى أن هذه الأخيرة هي التي دافعت وسعت إلى تعريف تلكم الأسماء إلى الوسط الثقافي العربي، وكتبت عنها.

في مقالتها (شعر المنفى العراقي) تذهب فاطمة المحسن إلى أن شعر المنفى "هو قبل كل شيء امتداد لشعر الداخل، لأن صيغ العلاقة الوجدانية والمعرفية لم تنقطع بينه وبين بيئته ومصادر ثقافته الأولى (وأن) سنوات المنفى الاضطراري لم تكن كافية لصياغة جماليات فنية تحمل خاصية الانقطاع عن تجربة الداخل"[٩٦]. وهي في الحقيقة تتحدث عن داخل كنا نعرفه جميعاً وليس الداخل الذي تعرض إلى تغيرات بنيوية وهزات عميقة قادمة من الطغيان والحرب والحصار.

من جهته فقد كتب الناقد ياسين النصير بعد وقت قصير من خروجه من العراق في جريدة (بريد الجنوب) مقالات نارية ينتقد أدباء الخارج فيها، بطريقة عشوائية تنم على عدم معرفة كافية بالمنافي والتغيرات الداخلة في تكوين المثقفين العراقيين. يستوجب القيام باستشهاد طويل

---

٩٦ فاطمة المحسن، شعرُ المنفى العراقي، دراسة بثلاث حلقات، نشرت في جريدة (الحياة) بتاريخ ٤ و٥و٦-٨-١٩٩١

من كلامه لكي لا نظلم النصير: "فلا يكفي هنا (أي في المنفى) أن تعايش بصرياً الواقع كي تفهمه، ولا تفي القراءة عن مكوناته كي تستوعبه. إن هذا الذي نعايشه هنا (أي في المنفى دائماً) مركب من تكوينات لسنا على وعي بها، وما عدا الأدباء الذين نضجت أدواتهم المعرفية قبل هجرتهم وجاءوا ليرفدوها بالجديد الثقافي والمتنوع، فإن الأدباء الذين نشأوا هنا في المنافي وتفتحت ذاكرتهم وإرادتهم على واقع جديد قد وقعوا تحت تأثير الندب والغرابة والاستذكار، فلا هم قادرون على نزع ثوب الاغتراب عنهم، ولا هم قادرون على تطوير أدواتهم الفنية بما يتلاءم والجديد المتغير والواقع المتبدل والشائع في علوم المعرفة والتركيب للبناء الفني في الغرب" وبعد أن يشرح المرارة والعذاب الرهيب في داخل العراق، يخلص إلى القول : "ترى من اين يتأتى للأديب المغترب أن يجمع صورة اليومي، ويومياته لا تسهم في صياغة مفرداتها، ومن أين يأتي شاعر المنفى بالصورة الشعرية الحقة، وهو لم يعش أصوات الناس ونظراتهم اللامستقرة.. ترى من أين يملأ أديب المنفى قربته الفارغة من الماء والطين وصوت المارة وحواف الأشياء المنتهية"[٩٧]. وقد قام القاص حسين الموزاني بالرد المفحم على النصير في مقالتين طويلتين يحملان عنوانين دالين: (الحنين إلى الخواء) و(الخوارج والدواخل في تكوينات ياسين النصير وتصويناته)، قال فيها ان "تدهور الأوضاع العامة بفعل الحروب، لا سيما تلك التي على غرار حروب

٩٧ ياسين النصير : أيها الأدباء في الداخل . إننا نعول عليكم ، بحلقتين في جريدة (الوفاق) يوم الجمعة ١٤ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٧ نقلاً عن (بريد الجنوب التي لم تقع بين أيدينا .)

النظام العراقي، ليس من شأنه قط أن يخلق أديباً واحداً ذا قيمة فنية عالية، إنما العكس هو الصحيح تماماً"[٩٨] مستشهداً بتجربة الألمان في الحروب. وفي رده السجالي التالي، يذكّر الموزاني النصير بمساهماته في مديح شعراء منغمرين بنعيم السلطة العراقية مثل جواد الحطاب الذي كان النصير يقرضه ويطلق عليه لقب الشاعر المقاتل كما كتب في مجلة (الطليعة الأدبية، بتاريخ ٧-٨-١٩٨٩)[٩٩].

وهناك اليوم الكثير من الكتاب العراقيين يشاطروننا فكرة وجود انشطار واضح بين ثقافتيْ وشعريْ الداخل والخارج. يشخص إسماعيل شاكر الرفاعي في مقالته (ملاحظات حول ظاهرة الثقافة الرسمية) الشعر المكتوب في الداخل بالقول إن: "الكثرة الكاثرة لتلك النصوص التي أطلقت على نفسها تسمية قصيدة النثر أو النص المفتوح، فقد نحت منحى شكلانياً محضاً وأجهدت نفسها على أن لا تقول شيئاً، منطلقة في ذلك من وعي يماهي نفسه مع المنطلقات النظرية للتفكيكية ونظريات التلقي الحديثة في قراءاتها اللامتناهية. لقد لجأت هذه النصوص إلى تخوم الخرافة والسحر والطلاسم، لكي تعبر عن الوجه الآخر للعملة: انغلاق النص على نفسه وسكوته عما يجري حوله. وحاولت بقراءة مقصودة وغير بريئة التعكز على (البيان الشعري) لفاضل العزاوي ومجلة شعر لكي تجد لها سنداً محلياً في محاولة ساذجة

---

٩٨ حسين الموزاني : الحنين إلى الخواء ، ملاحظات حول أحكام ياسين النصير ، جريدة (بريد الجنوب) الأسبوعية ، السنة الثالثة ، العدد ١٣٦ بتاريخ ١ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٧

٩٩ حسين الموزاني : القفز فوق الظل ، الخوارج والدواخل في تكوينات ياسين النصير وتصويناته ، جريدة (بريد الجنوب) ، السنة الثالثة ، العدد ١٤٤ بتاريخ الاثنين ٢٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٩٨

ومكشوفة"، ويقول "إنها نصوص النخبة المتعالية التي ترفض استضافة الألم الإنساني. ذلك هو الخط الذي سلكته الصياغة الرسمية وخلقته ودعمته ورشت كتابه متباهية بإنجازها الهام: القصيدة البعثية والشاعر البعثي"[١٠٠].

ثمة تغيرات شعرية عميقة إذن في المنفى. لا تُنكر فاطمة المحسن نفسها في مقالتها المشار إليها أن "من بين هذه الأجيال مجموعة مهمة من شعراء الستينات والسبعينات، والجيل الشاب الذي لحقهم. وكانت الهجرة موقفاً دفعهم نحو تعامل إبداعي جديد مع مادتهم، كما فرض عليهم مواضيع وبيئات ومعارف ومرئيات جديدة". إذا ما كانت بيروت حاضنة أولى للتغير في الشعر العراقي المهاجر، فإن حضانتها لم تكن تخصب الشعر الفريد لوحده. كان البعض من الأنشطة الشعرية المحمومة في بيروت بداية الثمانينات يعاني، بدرجات متفاوتة، من الابتسار، لأنها كانت تقوم فحسب على (حرية) شخصية غير متسقة على الدوام مع (معرفة شخصية) معمقة بضروب الشعر وضروراته ولوازمه، (أبو روزا وولف) هو مثال على انفلات البعض ممن لم يكن يقيم اعتبارا إلا (لرفض) الشعر القائم بالأثمان كلها. هذه المفردة كانت معممةً قبل ذلك في الحقل السياسي (جبهة الرفض والتحدي مثلا...) ووصلت إلى الحقل الشعري رويداً رويداً.

على أن هناك سياقاً عراقياً مخصوصاً ساهم في ازدهار شعر منفيّ لا علاقة له بالشعر المؤسساتي العراقي، ألا وهو انفراط عقد (الواحدية)

١٠٠ إسماعيل شاكر الرفاعي في مقالته «(ملاحظات حول ظاهرة الثقافة الرسمية ، مجلة (الثقافة الجديدة) .

العراقية السابقة التي تزعم تمثيل العراقيين ثقافياً وشعرياً، وقيام تكتلات وتجمعات من شتى الاتجاهات والتيارات التي تمثل، أو تزعم تمثيل المجتمع العراقي الفسيفسائي الملامح (الجيش الشعبي، حركة الطليعة الديمقراطية، حركة الثوريين الديمقراطيين، الاتحاد الديمقراطي العربي، الشيوعيون الثوريون، اتحاد الديمقراطيين العراقيين، حركة الضباط الأحرار، الفاطميين..إلخ). وفي الصحافة المستعجلة والاستعراضية لهذه المنظمات والاتجاهات، كان هناك كذلك شعر عراقي مختلف النزعات قليلاً، ومنفلت قليلاً عن المسارات القديمة رغم انشداده إلى تربته وتربيته اللغوية والشعرية. شعرٌ كان يسعى إلى التعبير عن نفسه بعيداً عن آليات ولغات القطبين الشعريين القديمين في الثقافة العراقية السبعينية. هنالك كان يمكن لشاعر سبعيني مثل (عدنان العيسى) أن يجد ما لم يجده في المؤسسة القديمة التي كان جزءاً منها، وكان بإمكانه، عندما يشاء، الانفلات أو الانضباط، وصولاً إلى حصار بيروت، ثم حصار طرابلس/ لبنان ومن ثم عودته الفاجعة المفاجئة إلى بغداد. وبالطبع فإننا نعلم أن العيسى الذي ظل يسري في مدارات شعرية (كونية) مستلهمة بهذا القدر وذاك من سليم بركات الناضج وأدونيس الشاب، لم يكن ينسجم مع أي من التعاليم الشعرية المتعلّمة في أحزاب اليسار العراقي المؤسساتي ولا من تكوينه الثقافي السابق.

أما كريم عبد فهو مثال آخر على انطلاقة شعرية جديدة في بيروت، جدَّدتْ، بالتمام تقريباً، حرفته الأدبية والشعرية وقطعته عن حقل اهتماماته العراقية السابقة. مجموعته الشعرية الأولى (ثم نهدي

الكلام)[١٠١] كانت تتلمس موضع قدم جديد: قصيدة النثر. أما مجموعته الثانية (أطروحة الندى[١٠٢]) فهي تمضي بهيماناته الروحانية وجروحه الإنسانية إلى مدى أبعد. في حين أن (هدهد الشتاء والصيف)[١٠٣] عودة إلى الحسي الملموس، إلى المكان الفواح بالروائح وإلى زمان ينسرب بطيئاً بين الأصابع. ومنذ عمله الصحفي في مجلة (الأفق) الفلسطينية، فقد كشفت بيروت عن مواهب كريم عبد التحليلية التي يمثلها خير تمثيل كتابه (الدولة غير المثقفة)[١٠٤] ناهيك عن موهبته قاصاً (عزف على عود بغدادي[١٠٥]).

لقد ازدهر في لبنان كذلك شعراء سبعينيون لم يسمح لهم بالطلوع في العراق ثنائي القطبين. شعراء طالعون من عُدَدِهم الشعرية الشخصية وخارجون بأوهام غزو العالم بالشعر لوحده مثل الشاعر غيلان.

يمثل غيلان نمطاً خاصاً من الشعراء. إن جموحه وانطلاقه وطبيعة لغته الشعرية، المُسْتَلْهِمَة بدورها المطلق والكوني ومرجعيتها الضاربة في شعر سان جون بيرس بترجمته الأدونيسية، تود كلها الاتساق مع حرية داخلية ورفض صريح لتلك اللغات الشعرية المتأسسة على يقين لغوي وأيديولوجي. كان غيلان قليل النشر مستأنساً (بحياة الشاعر) المتخيَّلة التي كان يفترضها نسقاً لحياته وكان قليل الركون إلى (شعر الشاعر). كانت يود عبر الطرفة والفظاظة والضحكة العجيبة التي كان

---

١٠١ كريم عبد : ثم نهدي الكلام ، دار النديم ، دمشق سنة ١٩٨٦

١٠٢ كريم عبد : أطروحة الندى ، دار النديم ، دمشق ١٩٨٧

١٠٣ كريم عبد : هدهد الشتاء والصيف ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ١٩٩٤

١٠٤ كريم عبد : الدولة غير المثقفة ، المركز العربي للفنون والآداب ، بروكسل ١٩٩٥

١٠٥ كريم عبد : عزف على عود بغدادي ، المركز العربي للفنون والآداب ، بروكسل ١٩٩٣

يطلقها في مقاهي بيروت، الفارهة منها والشعبية، توكيد نمط آخر من الشعراء الذين لم يسمح لهم الوطن العراقي بالازدهار والقول. إن مجموعته (تراتيل السومري، خريف يطرق الباب ولا يدخل[١٠٦]) تشير، على أية حال، إلى شاعر سبعيني قليل الوشائج بالمعترك الشعري في العراق السلطوي واليساروي. لقد نمّى المنفى ولقد أطلقت الحرية في داخله حرية قصيدةٍ مختلفةٍ بهذا الشكل وذاك، ولو أنها تظل مشروطة بوعيها للشعري ولمهام الشاعر في الثقافة والحياة.

علينا أن نذكر في هذا السياق أن الوضع العام قد فوّت على شعراء آخرين فرصة النشر والرواج في عراق السبعينات، مثل حمد شهاب الانباري الذي لم ينشر في السبعينات إلا قصائد معدودات، وفي ديوانه المنشور سنة ١٩٨٥ [١٠٧] هناك رهافة روحانية وتأنٍ لم تستطع الفترة أن تستوعبها نافية إياه إلى ظلمات النسيان.

إن مقاربة شعر خزعل الماجدي بشعر غيلان المهمومين كليهما، ظاهرياً، بالماورائي والتاريخي وبأمثلة شعرية أوربية مثل رامبو وسان جون بيرس، العلامتين الفارقتين لوحدهما حسبما أوحت الترجمات العربية، في الشعر الفرنسي ، هي مقاربة ستدل، من دون حكم قيمي أو أخلاقي أو سياسي، على مدى توطّن الصدق في شعر غيلان، بينما تدل على أن ميتافيزيقيا الماجدي تظل شاحبة قليلاً، وربما استعراضية كثيراً، أمام نكهة المصير والقدر والعبثية المرفوعة إلى مصافِ وجودٍ شعريٍ حميمي في شعر غيلان.

---

١٠٦ غيلان ، تراتيل السومري ، خريف يطرق الباب ولا يدخل ، دار زويل للنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

١٠٧ حمد شهاب الأنباري ، القداس الجنائزي ، مطبعة الجامعة بغداد ١٩٨٥

تفيد المقاربات هنا بإيضاح مدى تفارق المستويات والهموم وانشقاق اللغات عن بعضها بين شعر متوطن في الاسترخاء والقبول بالمعطيات الثقافية العامة في البلد وشعر باحث عن معطيات أخرى خارج البلد. إنها توضح، على الدوام، صعوبة التحايل على الشعر بإيجاد شبيه برّاق له حتى لو زعم سعيه نحو عالم روحاني متسام.

وفي مقاربة آدم حاتم وغيلان من جهة بالماجدي وعبد المطلب محمود مثلاً من جهة أخرى فلسنا، بالضرورة، في مقام الإيديولوجيا، بل نحن أمام الشعري الذي نُفي جزء حيوي منه من خارطة الشعر العراقي المعاصر. كما أن إعادة اعتبارنا لشعراء مثل زاهر الجيزاني ورعد عبد القادر المتبقين في العراق والداخلين، لوقت طويل، في سياقاته، فلسنا كذلك في معرض الإيديولوجي قدر ما نسعى إلى رؤية الموهبة الشعرية لديهما التي لم تستطع ترويضها جميع الأدوات الضاغطة على الشعر ولا الإغراءات ولا حتى رغائبهما الشخصية.

مجموعة الجيزاني (الأب في مسائه الشخصي) ١٩٨٩[١٠٨] هي واحدة من أهم المجموعات التي أصدرها شاعر سبعيني. إن نفس الغناء الأدونيسي الذي يتكشف في قصائدها المكتوبة في سنوات السبعينات ينحسر في القصائد المتأخرة لصالح الصوت الشخصي النافر. يمكن وصف هذا العمل الرصين بمفردات الجموح والتخيل الدال والتمحور حول موضوع حيوي: الأبوة. أما رعد عبد القادر، المنقطع منذ أن أصدر (مرايا الأسئلة) ١٩٧٩ [١٠٩]، عن النشر لمدة عشرين عاماً، فقد أصدر

١٠٨ زاهر الجيزاني ، الأب في مسائه الشخصي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩

١٠٩ رعد عبد القادر ، مرايا الأسئلة ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٩

أعمالاً شعرية مثل (جوائز السنة الكبيسة ١٩٩٥)[١١٠] و(دع البلبل يتعجب ١٩٩٦)[١١١] و(أويرا الأميرة الضائعة ٢٠٠٠) وهي محاولة لكتابة القصيدة الطويلة، وهي أعمال تكشف عن شاعر جدي ومثابر ومجرِّب رغم كل ما قد نقول عن شعره[١١٢].

تنتوي الأمثلة الشعرية المغايرة التي نزعم تقديمها للقراء من هذه الفترة السبعينية أن تبرهن على مقدار بلاغة هذه الأمثلة ورسوخها في الشعر رغم أن بعضها قد نعمت طويلاً بأبهة الشهرة في داخل العراق، وبعضها الآخر قد أجلت الإعلان عن نفسها لأكثر من ربع قرن.

إن مثال الشاعر جلال وردة (أو جلال زنكبادي كما يوقِّع مرات) لدال دلالة شديدة، هو المتبقي في العراق حتى اللحظة وهو البالغ من العمر سن أقرانه والناشر قصائده في الفترة التي نشروا فيها لكن في منابر ذات هيبة مثل مجلة (مواقف)، حيث نشر أدونيس في العدد

---

١١٠ رعد عبد القادر ، جوائز السنة الكبيسة ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٥ . يقول رعد عبد القادر في مقابلة منشورة معه في جريدة (الاتحاد) الظبيانية بتاريخ ١٦ أكتوبر ٢٠٠٠ : "قال لي الناقد العراقي المعروف ، الدكتور حاتم الصكر ، حينما قرأ الجوائز بنسختها الأصلية ، إن شعراء عربا متقدمين لن يصلوا الى مستوى هذه المجموعة بعد عشرات من السنين ، وفي أوراق الشاعر عبدالرحمن طهمازي دراسة عن هذه المجموعة لم أستطع – كما كان مقرراً – أن ألحقها مع النسخة المطبوعة ، وهي عنده من أجمل ما كتب" .

١١١ رعد عبد القادر ، دع البلبل يتعجب ، منشورات مجلة الأديب المعاصر ، ١٩٩٦ .

١١٢ في رده على سؤال يتعلق بجيله السبعيني يقول عبد القادر : " أنا من جيل يسمى نقدياً بـ (الجيل السبعيني) هذا الجيل أفسده الدلال وأجهزت عليه الحرب ، وعبر هاتين المرحلتين كانت لهذا الجيل أوهام كما له آلام وخيبات ، ومن هذا الجيل من صمت صمتاً أبدياً ومنه من هاجر إلى أنحاء العالم ، ومنه من عاشر الستينيين ومنه من ظهر إبداعه في الثمانينيات ومنه من تقدم على التسعينيين وهكذا ترى أن هذا الجيل موزع لا تستطيع بعد ربع قرن إلا أن تتأمله في ضوء القادم من الأيام ، ذلك أن القادم من الأيام سيشهد تغيراً في طرائق الحكم ، عندها ستتغير النظرة حتماً إلى مسألة الأجيال فيكون هناك حكم على الشعر لا على الجيل ، إلا إذا نظر إلى المسألة من منظار تاريخي" . نفس المرجع السابق . إن تصور عبد القادر بقاء جيله حبيساً (للدلال) و(الحرب) ، يبقى محكوماً كما سنبرهن بالنظرة النقدية السائدة في النقد الرسمي في داخل العراق ، رغم إشارته المتأخرة جداً ، سنة ٢٠٠٠ فحسب ، إلى هجرة بعض أسماء جيله إلى أنحاء العالم .

المزدوج من (مواقف) ١٧-١٨ سنة ١٩٧١ الخاص بالشعر العربي والعالمي قصيدته (إياك ننتظر). يضع جلال وردة بين أيدينا وثيقة هامة هي الرسالة الشخصية التي كتبها أدونيس إليه ويقول فيها: "أخي جلال، أفرحني كثيراً أن أتلقى منك قصيدتك. هذه كلمة سريعة تنقل إليك هذا الفرح، أما رأيي تفصيلياً، فأرجئه إلى وقت أستطيع فيه أن أكتب رسالة طويلة. القصيدة سأنشرها في العدد المقبل لكن أرجو أن تسمح لي بأن أدخل عليها بعض التعديلات الطفيفة، في طريقة الكتابة وفي صياغة بعض الجمل. أرجو أن تنقل تحياتي إلى الأخ جليل القيسي والأخ فاضل وإلى جميع الأصدقاء المبدعين، الكثر. أكرر فرحي بقصيدتك، آملاً أن نبقى على اتصال. أدونيس، ٣٠ تشرين الأول ١٩٧١"[١١٣]. هذه القصيدة وأخرى منشورة في (مواقف) نفسها كذلك له[١١٤] تؤذن بولادة جيل شعري مفارق. أخبرنا هاشم شفيق أنه وزاهر الجيزاني، بعد قراءتهما لاحدى قصائد وردة في (مواقف)، كانا يسعيان إلى التعرف عليه ولقائه، والاطلاع على المزيد من شعره، مبهورين به.

جلال وردة شاعر يتقن العلامتين اللغويتين الفارقتين في العراق: العربية والكردية ويكتب بهما. لقد كان وردة ينغمر، منذ البداية، بميتافيزيقيا غامضة وبعدم وجودي مطبق يعلن عن لغة شعرية خاصة

---

١١٣ النصوص المُستشهد بها منشورة في كراس مصور أعطاني الشاعر نسخة منه في أربيل سنة ٢٠٠١ ويحمل عنوان (جلالستان ، قطوف ١٩٦٥-١٩٩١) . انظر له أيضاً ، باسم جلال زنكابادي ، دراساته باللغة العربية في المجلات الكردية ؛ (مشهد الشعر الهندي المعاصر ، قراءة) مجلة (كولان العربي) العدد ١٢ بتاريخ ٢٥ أيار ١٩٩٧ ، و(فضولي البغدادي ١٤٨٠-١٥٥٦ سلطان الألم) ، مجلة (بارش) العدد ٤ سنة ٢٠٠١ ، (نسيمي البغدادي ١٣٦٩-١٤١٧ شاعراً رائداً ومفكراً ثائراً) ، مجلة (بارش) العدد ٢ سنة ٢٠٠٠

١١٤ لم تقع بين يدي ، وعنوانها ، حسب هاشم شفيق ، هو (آه أيتها الطفلة اليسارية) . انظر كذلك قصيدتي المشار إليها آنفاً (آه أيتها الطفلة السماوية) للدلالة على تقارب الهموم واللغات في تلك الفترة .

على الرغم من تحملها في بداياته بظلال من تلك اللغة الستينية الشائعة لدى بعض شعراء مدينة كركوك. كيف توصّل تاريخ الشعر العراقي المعاصر إلى نفي هذا الشاعر عن مجال عمله؟

هذا السؤال يضيء، بطريقته الخاصة، أهمية الشعر في عراق السبعينات، لان جلال وردة، زمنياً، من مواليد سنة ١٩٥١، تلك الخمسينات التي شهدت الولادة الفيزيقية لغالبية شعراء الفترة السبعينية، ولكن مجموعته الأولى (شظايا) مكتوبة في ١٩٦٧-١٩٦٩وقد احترقت أو ضاعت مخطوطتها الكاملة في دار الفارابي ببيروت أبان الحرب الأهلية كما يقول. لقد بدأ بالنشر في وقت جد مبكر إذن بالمقارنة مع أقرانه السبعينين، سوى أنه يمتلك مثلهم ذات الروح الشعري المنشق قليلاً أو كثيراً عن هاجس الستينات. سينفجر وردة شعرياً في السبعينات، وستزدهر لغته وهو يجرب مبكراً كذلك (الأشكال) مثله مثل قلة من مجايليه. سنقول إن تلك التجريبية الأساسية في تطور حركة الشعر قد لُجمتْ وكُبحتْ في الظروف الموصوفة، ولو أنها كانت تعتمل يقيناً في السر. هاهنا مقطع من قصيدة عنوانها (يا دودة السنبلة حنانيك) التي يقول الشاعر إنه كتبها أواخر كانون الأول سنة ١٩٧١ وبعثها مع غيرها في سنة ١٩٧٣ إلى مجلة (الثقافة الجديدة) اليمنية الجنوبية ثم لم يعرف مصيرها:

"أعوم في عُباب دمي المسفوك
طوال العصور
فليت شعري أعود "النور حجاب"
إلى المستقبل / الشرارة الأبهى Xدولة السنبلة و

يظل عمري ينحني كعلامة استفهام
على كل جلجله
تظل روحي
تكتم لهيبها الزاهي في كل وردة نور
ر ق ا ب ة ر ق ا ب ة ر ق ا ب ة ر ق ا ب ه
جيب ليل وخذ عتـــابـــــه
وأظل أكفن الندابين، الحفارين والمشيعين
وأدفن قبري"

هذا الشعر يدين، عبر لعبة شكلية جديرة بفاضل العزاوي، فكرة (الرقابة) المهيمنة، الكلمة المكرورة مبعثرةً خمس مرات في النص، ويسبق بوقت طويل ألاعيب الشكل الحالي من المعنى لأفضل قصائد السبعينات الرسمي. في قصائد مثل (شظايا من نفير البحر) (أواه أيها القفل) ١٩٦٨و(عبر يوتوبيا الغابة) ١٩٨٥ (شواهد) ١٩٧٨ وفي قصائد متأخرة مثل (قد) ١٩٩٣ يجرِّب وردة ما تضعه اللغة أو طريقة الطباعة من إمكانيات تحت تصرفه، ثم أنه قد اشتغل في سنوات الثمانينات والتسعينات على شعر أقل تجريبية ولكن ليس أقل احتراقاً ولوعة. يتنقل وردة في (جلالستان: قطوف ١٩٦٥-١٩٩١) من الحلمي إلى السوريالي إلى اليقين الصوفي (أنظر قصيدته الطويلة "تالبحر لأشطحن" المنشورة سنة ١٩٩٤) إلى الهم السياسي إلى هموم مواطنيه الأكراد. إن الاغتراف من ينابيع التصوف الإسلامي ولكن بلغة ذات حرية وبلاغات جديدة في قصيدته الطويلة الصادرة بكتاب (هكذا شطح

الكائن مستقبلئذ، ملحمة مضادة ١٩٩٣)[١١٥] التي يفتتحها بهذين البيتين:

"حاشا الله أن يكون لي قلبٌ
إنما هو الكوكب ينبض بين ضلوعي"

تبرهن على أننا أمام شاعر جرى تجاهله طويلاً دون وجه حق، ويتوجب اليوم، باسم الشعر، إعادة الاعتبار له.

يصير استذكار جلال وردة مناسبة جديدة للقول بمدى تفارق الشعر السبعيني عن شعر الستينات وعن شعر الدولة العراقية السبعينية، كما استذكار المقدار الذي أخفق فيه النقد العراقي المرافق للظاهرة عن اكتشاف شعرية السبعينات الجوهرية لكن المهمَّشة، بحيث يبدو ملائماً هنا القول أن ثمة شيئاً أساسياً فيما هو هامشي ومهمش ذلك أنه يرفع التناقض مع النبرة الشعرية الغالبة إلى مصاف المعرفة. وإذا ما منح المنفى بعض الفرصة لأقران جلال وردة بالطلوع الخفر لكن القوي إلى الأوساط العربية فإن بقاءه في متاهات العراق لم يمنحه مثل هذه الفرصة.

هل من حاجة لكي نذكر إن جلال وردة القادم من قرية (البالانية) التابعة للواء كركوك سابقاً ولمحافظة ديالى حالياً، أي القادم من وسط ريفي، شعبي يؤكد ما نقوله عن الأصول الاجتماعية لشعراء كركوك وشعراء (مدينة الثورة) كلتيهما؟

سنعاود التذكير هنا بشاعر سبعيني أساسي يتحدر من تلك الأصول نفسها: كزار حنتوش لكن الطالع من الجنوب العراقي. يبرهن حنتوش

---

١١٥ جلال زنكابادي، هكذا شطح الكائن مستقبلئذ، ملحمة مضادة، ١٩٩٣، من دون ناشر ولكنها مطبوعة في الغالب في كردستان العراق.

المتبقي في العراق مثل وردة، كما حدس الناقد الراحل عبد الجبار عباس بوقت مبكر[١١٦]، على حضور شعري كثيف، وهو يحاول التأصيل لقصيدة تستمد من ذاكرة الريف استعاراتها واعتباراتها الشعرية المكتوبة بلغة ناصعة وواضحة تحمل الكثير من (البراءة الرعوية)، إذا صحت الاستعارة، كما في ديوانه (الغابة الحمراء)[١١٧]. نعثر في مجاميعه وقصائده المنشورة على طيف لا نألفه في الشعر العراقي، وهو أمر يمكن تفسيره بالمراجع الشخصية لحنتوش المختلفة جذرياً عن مصادر الشعر الستيني والشعر الرسمي في السبعينات.

وإذا ما كان جلال وردة يذهب نحو المطلق الماورائي فإن حنتوش ينزع وينشدُّ إلى المحسوس الشعبي راسخين كليهما في حقل الشعرية ذاته. لا تتوقف شعرية وردة عند (النبرة الكونية) المصنوعة صنعاً لكي لا تقول شيئاً ولكي لا تؤول أسوأ تأويل في النهاية، بينما لا تمتلك شعرية حنتوش تلك (النبرة التبسيطية) الرومانسية اللصيقة بالشعراء الذين يعاودون قول اليومي والحكائي المبُتعد عن حقل الشعر بسبب شحنة البساطة غير الخلاقة الطاغية فيه أو النزعة السردية التي تقربه من عالم القص أكثر مما تُوْصِله بالشعر.

شعر كزار يفوح بالصدق الفني حتى أننا يمكن أن نلاحظ في أشعاره تقريعاً وتأنيباً للذات وعدم رضا عن موطئ أقدامها في صخب السياسة والاغراءات في العراق. هذا الشعر هو تصعيد وفوران للداخلي المقموع

---

١١٦ في كتابه (مرايا جديدة) يقول عبد الجبار عباس ، بأن كزار حنتوش هو "شاعر موهوب" ص٢١٤

١١٧ كزار حنتوش : الغابة الحمراء ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩

الذي كان يجد في ريف الفرات الأوسط حقلاً خصباً للتعبير عن مشكلاته العميقة.

هكذا نرى رويداً رويداً أن النقد العراقي والصحافة الأدبية، المتيقنين من قوة تسلطهما اللا أدبي، لم يرغبا بإدراج آدم حاتم ولا غيلان ولا جلال وردة على سبيل المثال في أفق شعر السبعينات رغم أنهم يشكلون جزءاً أساسياً من خارطته.

وفي سياق الإثراء وغنى وتنوع المواهب والأصوات في الشعر السبعيني يتوجب الإشارة إلى شعراء مثل هاتف الجنابي (١٩٥٢-..) وعواد ناصر وصاحب الشاهر وعلي عبد الأمير وبرهان شاوي (١٩٥٥-..) الذين، قاموا، كلٌ من جهته بجهد شعري شخصي. لم تكن مساهمات هؤلاء الشعراء متشابهة من الزاوية النصية المحض، بينما كانت مصادرهم مختلفة ومتعددة إلى أبعد الحدود، الأمر الذي يضيف إلى جدل الشعر السبعيني عنصراً جديداً. إننا نرى، في سياق (المنفى)، أن هذا المنفى لم يكن عربياً فحسب وأن المنافي الأوربية المبكرة قد ضخَّت في الشعر السبعيني رؤى ومصادر جديدة ذات فعل تخصيبي.

فلقد كان خروج هاتف الجنابي بزمالة دراسية إلى بولندا في وقت مبكر من عمره الشعري بمثابة نوع من الانقطاع عن سياقات تطور القصيدة العراقية. فبعد أن قضى شطراً من حياته في مدينة النجف متنقلاً في مكتباتها العامة والخاصة، وهو أمر سيظهر في لغة شعره، دخل سنة ١٩٦٨ جامعة بغداد دارساً الأدب العربي ليتخرج مدرِّساً، وليغادر العراق بعدها نهائياً سنة ١٩٧٦. بدأ هاتف الجنابي بنشر الشعر العمودي في المجلات النجفية. ولعل أوائل قصائده هي قصيدته (العزف

على الجمجمة) المنشورة في (الرابطة) النجفية سنة ١٩٧٣[١١٨]، ثم أخذ منذ مطلع السبعينات يمارس كتابة قصيدة التفعيلة والشعر الحر. لم ينشر إلا القليل من الأشعار في بغداد[١١٩] وقدم مجموعة شعرية إلى وزارة الثقافة والإعلام العراقية رفضتها له[١٢٠]. في تلك الأشعار كان هاتف يكتب نصاً موغلاً بالتزامه السياسي[١٢١] متمسكاً بلغة عاطفية ذات أبطال شعبيين كانت تجد يومها صدى واسعاً في أوساط ثقافية معينة. قصيدتاه (أشياء عن موت عامل البناء مسعود)[١٢٢] و(نبهان يرتب الذاكرة) خير مثال على ما نقول. إن التوق للإيقاع العمودي ظل ملازماً للشاعر إلى يومنا هذا: "أزاوج، يقول الجنابي، بين كتابة القصيدة ذات الشطرين أو العمودية، وبين قصيدة التفعيلة"[١٢٣]. كما أن انشداده السابق إلى الموضوعات الإنسانية والاجتماعية[١٢٤] ظل حاضراً لوقت طويل في شعره.

---

١١٨ انظر مجلة (الرابطة) السنة الأولى ، العدد ٢ سنة ١٩٧٣ .

١١٩ مثل قصيدته (نبهان يرتب الذاكرة) في الفكر الجديد ، العدد ١٧٢ بتاريخ ٣/ ١/ ١٩٧٦و(أغنية البيوت) في (الفكر الجديد) ، العدد ٢١٤ بتاريخ ١٩٧٦ وهي مقطع من قصيدة طويلة نشرت في مجلة (الأديب المعاصر) عام ١٩٧٧ و(هم ، أنت ، نحن) مع تخطيط لإبراهيم رشيد في (طريق الشعب) العدد ١٣٦٥ بتاريخ ٣ نيسان ١٩٧٨ وربما تكون هذه القصائد ، مع قصيدة أخرى سيرد ذكرها بعد قليل ، هي جل ما نشر الجنابي في بغداد .

١٢٠ في حينها كتبتُ في (طريق الشعب) العدد ٦٢٥ بتاريخ ٢٩/ ٨/ ١٩٧٥ مقالة بعنوان (حول كتابات جديدة) وهي السلسلة التي كانت تصدرها وزارة الإعلام العرقية أقول فيها : "لا بد أن نذكر هنا أن هذه السلسلة قد رفضت العديد من مجاميع الشبان الذين أكدوا أنفسهم في نتاجاتهم المنشورة في صحافتنا الوطنية : هاتف الجنابي ، خليل الأسدي ، صاحب الشاهر . إلخ" .

١٢١ انظر كذلك المقالات القليلة التي كتبها : (الأدب الشعبي في أوربا) في (طريق الشعب) العدد ٨٧٤ الأربعاء ٤-٨-١٩٧٦و(قصائد للمعركة ، الامتداد والجدة) في (طريق الشعب) ، العدد ٩٠٤ الأربعاء ٨/ ٩/ ١٩٧٦ و(قراءة في أبابي كونانبايف مختارات شعرية) في (طريق الشعب) العدد ٨٦٢ الأربعاء / ٢١/ ٧/ ١٩٧٦ .

١٢٢ منشورة في جريدة (طريق الشعب) ، العدد ٢٦٠ بتاريخ ٢٩ تموز ١٩٧٤ مع تمهيد للشاعر حميد الحاقاني . كان تقليد (مدخل وقصيدة) حيث يكتب كل مرة شاعر معروف عن نص لشاعر جديد محموداً ومفيداً للغاية . يقول الحاقاني عن القصيدة إنها : "لا تفترض الموضوع أو تتخيله وإنما تأخذه من بيننا" .

١٢٣ انظر مقابلة مع الشاعر في جريدة (الوفاق) ، العدد الثاني والستون ٧-١٣/ ٥/ ١٩٩٣ .

١٢٤ المقابلة التي أجرتها جريدة (التآخي) بتاريخ ٦/ ١٠/ ١٩٧٥ مع الشاعر تعزز قناعتنا هذه .

سيكون المنفى البولندي انطلاقة جديدة للجنابي حيث سيصدر بالعربية والبولونية ما يمكن اعتباره مجموعته الأولى (غبار الغزال) سنة ١٩٩٢ وسيركن بشكل واضح الآن إلى قصيدة النثر. ومنذ الآن وصاعداً سينهمك الجنابي على ترجمة أعلام الشعر البولوني وسيؤثر ذلك بعمق على شعره وذائقته ومسيرته الشعرية. يتوجب القيام بقراءة مقارنة للأشعار التي كتبها الجنابي تحت سطوة اللغة البولندية وبين تلك الأشعار الغزيرة التي ترجمها من هذه اللغة من أجل رؤية الأثر الفعلي لمنفى ثقافي متعدد الأبعاد، وهو أمر سيبعد الدراسة هذه عن منهجها ومغزاها.

لا يقارن هاتف الجنابي من زاوية هذا الأثر إلا بشاعر سبعيني آخر هو برهان شاوي. فبعد أن نشر في بداية السبعينات قصائد متفرقة في مجلات مثل (الموقف الأدبي) السورية و(الطليعة الأدبية) البغدادية، ومرة واحدة يتيمة في (طريق الشعب) وأخرى في (الثقافة الجديدة) و(الآداب) و(آفاق عربية) في عددها الثاني أو الثالث وفي (الراصد). اعتقل شاوي في نهاية شهر نوفمبر ١٩٧٨ وعُذِّب بقسوة لمدة تسعة أشهر. كتب سعدي يوسف عن عذابات شاوي قصيدته (أيام سادوم التسعة). خرج سنة ١٩٧٨ من العراق مشياً على الأقدام إلى مدينة الموصل ومنها إلى القامشلي لكي يصل إلى لبنان في نهاية المطاف. اشتغل لوقت قصير في بيروت في مجلة (فلسطين الثورة) مع عادل وصفي، المعروف باسم خالد العراقي المقتول هناك على أيدي المخابرات العراقية، وبدأ ينشر في جريدتي (السفير) و(الهدف). قدّم شهادة عن اعتقاله لمنظمة العفو الدولية استخدمت بطريقة غير دقيقة كما قال لنا.

ثم أنه سيتغرب تغريبته الأساسية في روسيا دارساً لفن السينما (١٩٨٠-١٩٨٦)، هاجراً لوقت قصير كتابة الشعر. سيعيش بعدها في ألمانيا ويؤسس فرقة مسرحية (زاغروس). ويعيش اليوم في أبو ظبي.

إن اهتمامنا بسيرة حياة شاوي كما بسيرة الجنابي يريد أن يكشف عن تأثيرات المنافي الأوربية في الشعر السبعيني، السلبية منها والإيجابية.

إن انقطاعاً غير مقصود مع روافد الشعر العربي الحديث سيترك بصماته كذلك في قصيدة شاوي. إذا استثنينا مجموعته الأولى (أناشيد الطوطم) ١٩٨٣ المشبعة بصياغات فترة سابقة، وانصرفنا فحسب إلى المجاميع الأربع الأخيرة التي أصدرها الشاعر (ضوء أسود: نشيد حب عراقي، ١٩٩٧) و(تراب الشمس، من ابتهالات المريد الشريد القادم من أريدو حيث هبطت سفن السماء، إلى السيدة التي اسمها يضيء مدينة معتمة، ١٩٩٧) و(رماد القمر، ما بقي من مسلة المنشد الأعمى القادم من سيبار، عن الفضيلة التائهة، سيدة النور والحكمة، ١٩٩٩) و(شموع للسيدة السومرية، من ابتهالات المنشد الأعمى الضائع في متاهة المعبد الأبيض في أوروك إلى سيدة النخل والصمت والأسرار المعلنة، ٢٠٠١)، لالتقينا بأثر محمود قادم من التشبع بثقافات جديدة. من زاوية المادة الشعرية، تبدو واضحةً نية شاوي في هذه المجموعات بالتمحور حول مشروع شعري عزيز عليه إلا وهو استلهام بلاد الرافدين كرافد أساسي بل وحيد لشعره. ومن زاوية المعالجة النصية وللسبب أعلاه تبدو المجاميع الأربع وكأنها قصيدة واحدة استمدت بلاغاتها ومخيالها من أفضل نماذج

الشعر الروسي والألماني[١٢٥]، وتبدو، جدلياً، وكأن ثقل اللغة الأجنبية الغريبة واضح في صياغاتها، وفي وفرة الصفات والموصوفات فيها[١٢٦]، حتى لكأن الشاعر غير معني بتطوير جملة عربية متينة قدر سعيه وراء الصورة الشعرية المتينة. هذا الوصف المحايد يود لفت الانتباه إلى أن وطأة اللغة الأجنبية قد تمحو الفرادات الشخصية، وهو ليس حال الشاوي بالضرورة. سنرى في سياقات أخرى تأثيرات مشابهة لدى شعراء سبعينيين آخرين.

لو تبقينا في المشهد الشعري العام لرأينا أن احتفالية شاعر مثل صاحب الشاهر المعلن عنها في ديوانه اليتيم (أيها الوطن الشاعري) الصادر سنة ١٩٨٠، لم تكن تتمخض عن زبدة حقيقية لأن موته المبكر في الحرب العراقية الإيرانية منعه من تطويرها. على أن الموت لم يكن مصير جميع شعراء السبعينات، فلم يكتب علي عبد الأمير من الشعر إلا أقله مصدراً مجموعته الأولى (يدان تشيران إلى فكرة الألم) في سنة ١٩٩٣[١٢٧] بحيث يبدو الآن وكأنه تخلى طواعية عن كتابته لأجل غير مسمى لصالح الكتابة النثرية والصحفية التي ينشط فيها، بينما استمر عواد ناصر بكتابة قصيدة غنائية، موزونة متوثبة، مشحونة بالوهج العاطفي. قصيدة لغتها واضحة من دون أن تكون أسيرة المباشرة ولا الكلام التقريري. لقد نشر ناصر حتى اليوم ثلاث مجاميع شعرية : (من

---

١٢٥ ترجم برهان شاوي (أوسيب ماندلشتام- مختارات شعرية ونثرية) عن الروسية ، دار الجمل ١٩٩٣ ، (يوسف برودسكي-مختارات شعرية ونثرية) عن الروسية ، دار المدى ١٩٩٨ . كما دراسات ومقالات أخرى عن الألمانية .

١٢٦ عليَّ أن أُسجّل هنا بأنني لست بالضرورة ضد استخدام الصفات في الشعر حتى لو استخدمت بوفرة ولكن على أن تكون من أجل هدف شعري .

١٢٧ علي عبد الأمير ، يدان تشيران إلى فكرة الألم ، مطبعة الأديب بغداد ١٩٩٣ .

أجل الفرح أعلن كآبتي) ١٩٨٢[١٢٨] و(حدث ذات وطن) ١٩٨٦[١٢٩] و(هنا الوردة فلنرقص هنا) ١٩٩١[١٣٠] وفيها نلحظ عيناً شاخصة على الوطن العراقي ومتأسية له كلياً. لم يتوقف عواد ناصر عن الكتابة منذ السبعينات إلى يومنا هذا. إنه واحد من محترفي الكتابة بالمعنى النبيل لكلمة احتراف. سوى أنه مثال جيد على مشكلة (السياسي) في الشعر العراقي. وإذا ما انحنى على اهتمامات تقع غالباً في صلب الهم الوطني فإن شعره لا يتمحور على بؤرة محض سياسية. كان هذا الهم بالنسبة له أحد الخيارات الممكنة للشعر ولم يأت من مجرد فوران عاطفي أو أيديولوجي جاف. خيارات تتساءل وتقلب وتمحّص الشعر قبل أن تقبل وترضى وتطيع نماذج كتابية ثابتة. في شعره ثمة دفق عاطفي لا يبدو البتة انحرافاً عن أرض الشعر الرحبة.

ربما بدا ناصر مثالاً للشعر السياسي المضاد للكتابة الشعرية المسيَّسة، والمطوَّعة لأغراض سياسية في العراق. فهو انقاد انقياداً إلى هذه الكتابة ولم يجئ إليها عبر مصالحات ومصالح آنية وجدت في الشعر (أو في ضرب من ضروبه) وسيلة لتحققها، وهو لذلك لم يكف عن التقليب في الأسئلة والإمكانات المتاحة للكتابة الملتزمة، ويتجول في مناخات ودوائر وسجالات تضع في صلب اعتبارها ضرورة أن يجاور الإبداع الهم الاجتماعي والوطني لكن دون التخلي عن نفسها.

وإذا ما تحدثنا طويلاً عن قطبية ثنائية، ذات (حمولة رمزية) ثقافية

---

١٢٨ عواد ناصر : من أجل الفرح أعلن كآبتي ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٨٢ .

١٢٩ عواد ناصر : حدث ذات وطن ، دار بابل ، دمشق ، ١٩٨٦ .

١٣٠ عواد ناصر : هنا الوردة فلنرقص هنا ، دار صحارى هنغاريا ، ١٩٩١ .

في العراق، نادراً ما فلت من رحاها إلا من خرج مبكراً إلى العالم، فلقد نسينا التساؤل عمن كان ذا (موقف) ثالث لا ينضوي تحت أيٍ من ألوية ذينيك القطبين.

إن شاعراً مثل أسعد الجبوري هو دليلٌ على نسق سبعيني ثالث. مهما قلبنا أوجه إيمان الجبوري الفكري فلا بد أن نعترف بأن الرجل لم يكن قريباً، بسبب قناعة خاصة به، من فلك القطبين الثقافيين والشعريين العراقيين، وسنجد المزيد مثله بعد قليل. حاله هو حال شعر منسيّ بالمطلق من طرف جميع دوائر الثقافية العراقية. رغم وفرة مجاميعه الشعرية، فالجبوري شاعر منسيٌ بشكل نهائي ومجهول إلى درجة أن التذكير به سيصيب البعض بالدهشة رغم مواظبته على كتابة الشعر. من العدالة أن نستعيد ونذكر بأعمال هذا الشاعر المأخوذ منذ أول مجاميعه (ذبحت الوردة..هل ذبحت الحلم؟) مروراً بـ (صخب طيور مشاكسة) و(ليس للرسم فواصل..ليس للخطيئة شاشة) و(أولمبياد اللغة المؤجلة) وصولاً إلى المجموعة الأخيرة التي بحوزتنا (نسخة الذهب الأولى ١٩٨١-١٩٨٥)[١٣١] بمثالات سوريالية عليا وبلاغات مشوشة عمداً، المأخوذ بالغريب من الصور والإطلاقي من الخيالات:

"أسف لسقوط العناق من شرفة قلبي
الليل
ثغرة حياتي الوحيدة
تخرج منها طيارات لقصف
مواخير النوم

١٣١ أسعد الجبوري : نسخة الذهب الأولى ١٩٨١-١٩٨٥ ، الطبعة الثانية ، نصوص الإبداع ، دمشق ١٩٨٨

والبلاد، ها هي:

مكتبة متفحمة بالأسلحة واللغات".

إنه يتأسس منذ البداية على إبعاد الظاهرات الثقافية والشعرية المعروفة المُحايثة له عن حقل عمل نصه متماشياً مع منطقه الداخلي فحسب. ثمة كذلك إطلاقية فاحشة، تذكرنا بإطلاقات وتعميمات السوريالين الأوربيين وفظاعتهم، عند تقييمه لأي شاعر أو ظاهرة شعرية عراقية أو عربية لا تنسجم مع رؤيته الشخصية. في مقابلة معه نشرتها جريدة (السفير) سنة ٢٠٠١ لا يتواني عن القول مثلاً: "في السبعينيات كان وعيي للشعر تتراوح نسبته بحدود ٣٥٪، كنت أقرأ فقط، لم يستطع أحدهم أن يدخل الصندوق الأسود لرأسي. أي كانت الغالبية من الشعراء العرب أشبه بقوافل تمر وتعبر ولا تترك في أثرها سوى الغبار. كان هناك نماذج وهم قلة ممن استطاعوا الدخول، ولكنهم لم يتأرشفوا في الأعماق أو يحدثوا زلزالاً عنيفاً. كنت أبحث وعلينا جميعا أن نبحث عن الشعر الإختراقي، عن الشاعر الذي يحول الرماد إلى سحر شعري ساخن وله بريق الذهب. لكن ذلك لم يحدث قط"[١٣٢]. كلنا في الحقيقة نبحث عن هذا الشاعر الساحر الذي يحول الرماد إلى ذهب، ولكننا، أقلها، نجد بعضاً منه هنا وهناك إذا لم نسمه بصراحة أحياناً. سوريالية الجبوري تضع مسافة لا تُختزل ولا تُخترق بينها وبين شعر العالم، لذا تبدو لغته الشعرية، مثل نظراته النقدية عصية قليلاً، وبشكل متعمد، على التواصل والاتصال. بينما تتواجه خطاباته، في الشعر والنثر كليهما، مع كائن من كوكب غير كوكبنا. للوهلة الأولى قد

١٣٢ أسعد الجبوري، أدعو الشباب الشعري إلى ثورة على البابوية، السفير ٢٧-٨-٢٠٠١ الصفحة الثقافية.

نعتقد أن مشروع الجبوري الشعري جدير بشعر هامشي مكتنز بعافية المنسيين والمهمشين المالكين لكلمة أخرى جوهرية، سوى أن هامشيته تتأسس بصراحة وبإفراط على أساس اعتبار مجمل منجزات الشعر العربي والعراقي عديمة الأهمية أصلاً. رهانات الجبوري غير واضحة ولا يريد لها أن تكون واضحة.

في النمط الثالث علينا أن نضع عمل الشاعر ناجي الحازب ذي الخيارات الفكرية الساطعة التي لا تُطابق قطبينا. تطرح قصيدته الصادرة بكراس في بداية السبعينات (على ضفاف الشيزوفرينيا) مادة شعرية نادرة حقاً في تاريخ الشعر العراقي الحديث، مادة غير مألوفة ألا وهي معاناة الشاعر وقبوله بمرض الشيزوفرينا، وهي تتأرجح بين الحنان والقسوة، بين الذاتي والموضوعي وبين التأبين للذات والاعتداد الصارم بالنفس: "ثم غنِ.. وغنِ / وإياك من أن تغني بصوتٍ أجش".

في مجموعة الحازب الثانية (بانتظار الموت عنيفاً) الصادرة ببيروت في تشرين الثاني سنة ١٩٧٤[١٣٣] نلاحظ ابتعاداً عن حميمية الكراس الأول، وعوداً إلى موضوعات الشعر العربي الثوروي في بدايات سنوات السبعينات في بيروت، ولكن موضوعات مُقالة بمفردات الثوري المنشق عن القطيع، والروحاني الثائر، والعاطفي متوقد المشاعر إلى درجة غير طبيعية (الجنون، الموت، الضياع، الحب..). ثمة شيء كثير من الحنان المبحوث عنه عبثاً، من الأمل والألم المُلتَقى به في موضوعات عامة وأماكن ساخنة في العالم العربي (ظفار، فلسطين، الحزب، الجوع، الحصار..):

١٣٣ ناجي الحازب : بانتظار الموت عنيفاً ، بيروت في تشرين الثاني سنة ١٩٧٤ من دون دار نشر .

"أيتها الأرض لا تنكريني
ولا تعذريني
لقد ضعتُ
بين الرصافة والكرخ ألقوا بقلبي قتيلا
على الجسر ظل يراوحُ
عاماً وعامين....."

يؤصِّل هذان المثالان الغريبان عن السياقات السبعينية المألوفة فكرة تفارق هذه الفترة. إننا من النادر أن نلتقي بهمٍّ خصوصي الملامح ومنطوٍ على قدر كبير من الحرارة الإنسانية كما نلتقي بكراسة الحازب تلك.

في بداية السبعينات شهدت هوامش الشعر العراقي فورانات في اللغة والأساليب وتمرداً غير مألوف. ثلاث مجاميع صدرت في سنة ١٩٧٧ لشعراء من ريف العراق، العمارة، لشعراء غير معروفين ولم يواصلوا الكتابة إلا نادراً ويقوا عملياً في الظل المعتم للفترة: (الخطى) لعلي عيدان عبد الله[١٣٤]، (قصائد ملعونة) لجابر محمد جابر[١٣٥]، (الأظافر والأصابع) لمحمد قاسم الياسري[١٣٦]، تدل على طبيعة الاختلافات مع الشعر السابق. إن قراءة هذه المجاميع بأدوات ومعطيات التطور الحاصل اليوم سيؤدي إلى قراءة سالبة، لكن قراءتها ضمن هواجس سنوات منتصف السبعينات وعبر المنجزات المتحققة في الشعر العراقي تلك السنوات سترشدنا إلى أن هذه المجموعات كانت تتخذ

١٣٤ الخطى : علي عيدان عبد الله ، مطبعة أزهر بغداد ١٩٧٧
١٣٥ قصائد ملعونة : جابر محمد جابر مطبعة أزهر بغداد ، ١٩٧٧
١٣٦ الأظافر والأصابع ، محمد قاسم الياسري ، مطبعة أزهر ١٩٧٧

مسافة لا تُنكر مع سيادة الأنماط الوزنية والبلاغة الإيديولوجية، خاصة لجهة انصراف بعضها النهائي إلى قصيدة النثر. تعاني مزاعم الكثير من الأصوات اللاحقة للسبعينيين القائلة بتأسيسهم، هم دون غيرهم، (لقصيدة النثر) وصيرورتها خصيصة أساسية لشعرهم، تعاني من الجهل الحقيقي بتاريخ الشعر العراقي. لأن قصيدة النثر معطى سابق وقديم في الشعر العراقي مورس على يد شاعر كبير مثل حسين مردان وعلى أيدي البعض من شعراء الستينات كما على يد الكثير من شعراء السبعينات وكاتب هذه السطور منهم منذ سنة ١٩٧٥ بقصيدة عنوانها (أناشيد الجنون)، ناهيك بديوان علي عيدان عبد الله (الخطى) وشعر جلال وردة وعقيل علي أمثلةً صارخةً. إن ميزة كتابة النثر والتنظير لها ليس على الإطلاق ميزة للأجيال المسماة خبط عشواء بالثمانينية والتسعينية.

بعدما قام بالتعليق على أوائل القصائد المنشورة لكاظم جهاد وأمجد سعيد وحسين عبد اللطيف وخزعل الماجدي وغزاي درع وسعدي علي السند وهاشم شفيق وشاكر لعيبي وحنتوش وغيرهم، يكتب الناقد عبد الجبار عباس في مقالته المنسية (أدب الشباب) عن السبعينات التالي: "السبعينات ورثت رومانسيتها من تراث الرواد"[١٣٧]. إرث الرومانسية ذاك ربما يكون صحيحاً بالنسبة للمشاريع الأولى فحسب للشعراء الذين يعددهم الناقد ولكنه ليس بالصحيح فيما يتعلق بمنجزهم اللاحق، بعد عشر سنوات مثلاً، حيث اتخذ كلٌ منهم موقفاً جمالياً ورؤيوياً مختلفاً، إذا لم يلذ بعضهم بالصمت. غير أنه من الصحيح تماماً القول إن شعرهم يتابع تراث الرواد، خاصة لجهة توقفهم منذ البدء أمام

١٣٧ عبد الجبار عباس ؛ مرايا جديدة ، ص٢١٥

منجز شعري عراقي وعربي لم يستخفوا به بل سعوا إلى النبش فيه وفي أصوله وتطويرها.

إن إشارة عبد الجبار عباس النقدية القائلة، في المقالة نفسها، إن موجة السبعينات قد "استندت إلى مفاهيم نقدية غامضة غموض الطريق الشعري آنذاك، وتوزعت بين الولاء السياسي المحض وبين رفض القناعات السائدة بدعوى أنها جميعاً أصداء للأوهام الفكرية التي ظهرت أواسط الستينات"[١٣٨] هي إشارة رجل حاذق اكتشف بوقت مبكر آليات عمل الفترة السبعينية.

لم تتوفر لعبد الجبار الفرصة إلا بالتعرف على النصوص المنشورة أثناء حياته وإلا بلقاء بعض الأسماء السبعينية في بار اتحاد الأدباء. ولم يتح له العمر الكافي، رحمه الله، لكي يرى، بعد عشر سنوات من مقالاته الرائدة، ما آلت إليه الحال.

لقد كنا نرى ونلتقي بشعراء سبعينيين لم ينشروا سوى القليل من قصائدهم مثل الشاعر عبد الزهرة زكي، الذي نشر مجموعته الأولى (اليد تكتشف) سنة ١٩٩٤ فحسب[١٣٩]. لا يبوح شعر زكي إلا بالقليل، وبالتماعات مفاجئة، وفيه ثمة ما أسميه بنزعة تجريدية تقوم على صور ذهنية أكثر مما تقوم على صور محسوسة، وهو ما يمكن التحقق منه في مجموعته (كتاب الفردوس): "أصغى الفيلسوف إلى النور/ وكان النور قطرة/ تسقط من الورقة التي/ لا يراها الفيلسوف على الغصن/ كان النور/ يصغي إلى الفيلسوف الذي/ تنسل، من حيث يجلس، حية/

---

١٣٨ عبد الجبار عباس ، مرايا جديدة ، مرجع سابق ، ص٢١٦

١٣٩ عبد الزهرة زكي : اليد تكتشف ، منشورات أسفار ، بغداد سنة ١٩٩٤

فتبتلع القطرة التي تسقط من الورقة/ التي على الغصن/ حيثما كان الفيلسوف تكن الورقة/ فلا يراها،/ فتنسل حية، فثمة/ ظلام"[١٤٠]. ثمة إذن نوع من المعادلات الذهنية التي تصير حقلاً لتأمل القصيدة ويريد الشاعر منا أن نتأملها معه. وحتى عندما يسعى إلى التثبّت من مادية وملموسية (شيء) من الأشياء فإنه ليس بمنجى من تلك المعادلات كما في هذا النص الدافيء:

"هذا ليس بسحر..هذا خبز
لست تتذكرينه؟
فلتتهجيه إذن
خاء باء زاي
.....
شمِّه
تري روائحه بين يديك"

من مجموعته الأخيرة (كتاب اليوم..كتاب الساحر)[١٤١].

وفي الحقيقة فإن قيام قصائد كثيرة للشاعر على أوزان شعرية صداحة نظرياً لا يمنع من ملاحظة أن شعره ليس بشعر غنائي البتة. وهو ما يرد الاتهامات المتسرعة التي تقول بهيمان الشعر في فترة السبعينات بالغنائية لوحدها.

لم يكن عبد الجبار عباس يعرف بوجود عدد كبير من الشعراء الهيّابين من النشر، أو الذين ظنوا بأن عدتهم لم تكن قد وصلت إلى درجة تسمح لهم بنشر نصوصهم. هؤلاء الشعراء يقفون في قلب الحركة

---

١٤٠ عبد الزهرة زكي ، كتاب الفردوس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ٢٠٠٠ص٩-١٠

١٤١ عبد الزهرة زكي ، كتاب اليوم . .كتاب الساحر ، من منشورات بيت الشعر في رام الله ٢٠٠١

الشعرية في سبعينات العراق ولو أنهم تفتقوا بعد حين في المنافي. ويقف على رأسهم الشاعر جمال جمعة (١٩٥٦-..) الذي لم ينشر إلا ما لا يعتد به في العراق.

لقد واظب جمعة بين دمشق والعاصمة الدانماركية كوبنهاغن على كتابة الشعر، متوصلاً بين أولى مجاميعه (الناسوت) ١٩٨٧[١٤٢] مروراً بـ (الرسم بالمدن) ١٩٩٠[١٤٣] و(كتاب الكتاب) ١٩٩٠[١٤٤] و(الهوامش والتتمات) ١٩٩١[١٤٥] و(الفصوص الإسكندنافية) ١٩٩٢[١٤٦] إلى إبراز صوت قوي وخاص في الشعر السبعيني. إن مجموعته (الناسوت) هي، في تقديرنا، واحدة من أفضل المجاميع التي أنتجها الشعر العراقي في العشرين سنة الأخيرة. لقد جلبت قوة لغتها وطراوة استعاراتها وعمق معانيها شعراء مختلفي المسالك للتوقف أمامها ملياً، ومنهم فوزي كريم مرة أخرى (بدون توقيع في مرة نادرة؟) الذي كتب يقول: "قصيدة جمال جمعة امتداد للقصيدة العربية الحديثة مضافاً إليها الصوت المنفرد، وهو عنصر حازم في تميزها"[١٤٧]، وكتب عواد ناصر بالمعنى نفسه. تتكشف المجموعة عن قيمتها منذ قصيدتها الأولى خصوصاً. هذه القصيدة المحبوكة حبكاً تتقرب من البنية الكلاسيكية في فضاء حداثي لا شك فيه. (الناسوت) عصية على التصنيف وعلى الابتسار[١٤٨].

---

١٤٢ جمال جمعة ، الناسوت ١٩٨٧ ، دون الإشارة إلى دار النشر

١٤٣ جمال جمعة ، الرسم بالمدن ، منشورات الصوت ، الدانمارك سنة ١٩٩٠

١٤٤ جمال جمعة ، كتاب الكتاب ، الدانمارك سنة ١٩٩٠

١٤٥ جمال جمعة ، الهوامش والتتمات ، منشورات الصوت (دانمارك) ودار الفارزة (جنيف) ، سنة ١٩٩١

١٤٦ جمال جمعة ، الفصوص الإسكندنافية ، منشورات دار صحارى ، هنغاريا ، بودابست ، سنة ١٩٩٢

١٤٧ انظر (صوت يستوحي الأصوات ويتفرد ، ناسوت جمال جمعة وتراجيديا الإنسان) ، مقالة لفوزي كريم حسب ما أخبرني الشاعر جمعة نفسه ، منشورة في جريدة (الحياة) ، لندن ، أكتوبر ١٩٨٨،

١٤٨ في مديح هذه المجموعة ، كتبتُ في مجلة (الصوت) التي يصدرها جمعه في الدانمارك ، مقالة بعنوان (عن الناسوتي والشعري) .

في فرنسا سيبرز الشاعر السبعيني عدنان محسن (١٩٥٥-..). حالما نشر مجموعته الأولى (إلى آخره) سنة ١٩٩٥[١٤٩] لفتت قصائدها القصار المكثفة الانتباه. وعندما نشر (نصوص عن الغير)[١٥٠] جرى التوكيد من قبل الصحافة الأدبية على أن القصيدة لدى عدنان، عبر هاتين المجموعتين، تتخذ شكل ايماءة[١٥١] وانه لا يقيم في فخامات البلاغة والإطناب قدر ما يتشبث باختصار اللغة إلى الحد الذي يتوجب عليها أن تقول الأساسي فقط[١٥٢]. لذلك فقصيدة عدنان محسن تمتاز بقصرها الذي ينتوي أن يكون ذا دلالة ومعنى: إن غير المُقال في النص أهم من المقال فيه، في محاولة لإشراك القارىء بتقليب النص وإعادة قراءته واستشفاف ما وراء الكلمات فيه. كتب عبد الرحمن مجيد الربيعي يقول عن (إلى آخره): "إنها قصائد مكثفة، وجاء قصرها لا جرياً وراء موضة شعرية سائدة، بل لأنها هكذا قالت ما تريده وأرجأت البعض الآخر، ألقت بتبعته إلى (إلى آخره) التي نختصرها في كتابتنا العربية إلى حرفين وراءهما بعض نقاط.."[١٥٣]، وهذا التشخيص يعبِّر عن هاجس الشاعر نفسه في الكتابة على ما يقول هو نفسه في حوار معه[١٥٤]. إن مشكلة (الآخر) تبرز بقوة في مجموعة محسن الثانية (نصوص عن

---

١٤٩ عدنان محسن ، إلى آخره ، منشورات فراديس ، باريس سنة ١٩٩٥

١٥٠ عدنان محسن ، نصوص عن الغير ، دار الفارزة ، جنيف ١٩٩٦

١٥١ انظر مثلاً ما كتبه عواد ناصر ، لغة المفارقات لبلوغ دهشة ما و"إلى آخره"

١٥٢ انظر مقالتي نجم والي في الوسط ، "هذا القليل من نفسي" . ومقالة هاشم شفيق ، "من الضوء إلى قراءة تاريخ العتمة" ، جريدة (الحياة) العدد ١١٧٥٩ بتاريخ ٢ may مايو ١٩٩٥

١٥٣ جريدة (الصحافة) التونسية في ١٥-٣-١٩٩٥ بتوقيع عبد الرحمان . . . وهو عبد الرحمن مجيد الربيعي من دون شك .

١٥٤ انظر مقابلة مع عدنان محسن في جريدة (الوفاق) ، العدد ١٦٨ بتاريخ ١٥ حزيران ١٩٩٥ ، "أعيش الشعر في الحياة أكثر مما أكتبه على الورق" .

الغير) بحيث يمكن القول بأنها محكومة بتحديد التخوم التي تفصل أو تربط الشاعر مع الأنا والآخر. إنها "محكومة بالغيرية السرطانية التي تترك الخارج وتنقض شيئاً فشيئاً على الداخل" كما يقول الناقد والشاعر حسام الدين محمد[١٥٥] في نقده للمجموعة.

لننظر إلى أن الاختلاف بين لغتي جمال جمعة وعدنان محسن، ولنتحقق من أن التباعد بين بؤرتي اهتمامهما لم يمنع من أنهما يسعيان حثيثاً للتقرب من منطقة (الشعري) مع اختلاف الأدوات والاستعارات: قصيدة طويلة ذات خزين تراثي مُستفاد منه بوعي وصبر لدى جمعة، إزاء قصيدة قصيرة، موحية لدى محسن، في انهماكة مأساوية بموضوعات الإنسان الكبرى وعزلاته الفاجعة لدى كليهما. المثالان يدلان على أن هاجساً شعرياً صافياً مسيطراً كان يعتمل منذ البدء لدى شعراء السبعينات الأوائل ممن نشروا مبكراً وهو حال الشعراء المشار إليهم في الفصل الأول والثاني أو ممن نشروا متأخراً وهو حال جمعة ومحسن.

على أن قصيدة قصيرة مكتوبة بلغة بسيطة كانت قد جُرِّبتْ على يد الشاعر منعم الفقير. برز في دمشق رويداً رويداً هذا الشاعر السبعيني معلناً نيته بتجريب لغة شعرية موغلة في البساطة. كان الفقير يتردد على ما أذكر على مقهى البرلمان في أواسط السبعينات ومنها كان يتابع الوسط الثقافي البغدادي، وربما لم يكن يكتب الشعر. وإذا ما أسعفتنا الذاكرة فنظن بأنه كان يحاول يومها نوعاً أدبياً آخر.مجموعته الأولى (بعيداً عنهم) ١٩٨٣ تنخرط بعالم من السلاسة والبساطة التي ما زالت

---

١٥٥ حسام الدين محمد ، من العزلة إلى الانفصال عن الذات والعالم ، جريدة (القدس العربي) ، الشهر الخامس ١٩٩٦

تعاني من التبسيط قليلاً، خلافاً لمجموعته الثانية (المختلف ١٩٨٦)[١٥٦] التي ستغربل محاولات المجموعة الأولى واصلة بها إلى قصيدة مكثفة لا تقوم على الصور والاستعارات قدر ما تقوم على وصف حالة داخلية بالقليل جداً من المفردات. إن أفضل نصوص المجموعة تتوصل إلى اقتناص لحظات شعرية هاربة: "أيها الليل/أنت هنا/ وأنا هناك/ يفصلنا خيط من الشموع/ أيها الليل/ الذي جرفت كل الألوان/ بعباءتك السوداء وقلبك الأسود/ عمٌ تبحث عند جدران بيتي". ورغم بعض الرومانسية والهشاشة البنيوية في تراكيب هذا النص بالذات حيث كان يتوجب مثلاً القول: "أيها الليل الذي جرف كل الألوان بعباءته السوداء.."، فمن الواضح أن النص هذا يعتمل بحالة شعرية لا شك بعمقها. غير أن سعي الفقير لكتابة قصيدة نثر (مباشرة) و(سهلة المعاني) يقف على النقيض من مبدأ القصيدة النثرية المتأملة والمكثفة الدلالات. هنا نص كاملٌ يشير إلى هذه المفارقة : "كم مرة ارتديت سروالاً ليس سروالي وقميصاً ليس قميصي/ كم مرة قطعت شوارع ليست شوارعي وعشت أياماً ليست أيامي" أو هذا النص: "مرة أخذت قليلاً من التراب/ قليلاً من الأعشاب/ قليلاً من المياه/ وكثيراً من الأسلاك/ وصنعت منه وطناً، فهل أسميه (عراق)؟". إن تقطيع الكلام على هيئة أبيات شعرية منفصلة بحيث يمكن أن يتكون البيت الواحد فيها من كلمة أو كلمتين، لا يقوم بوظيفة شعرية خاصة مع خلوه من الوزن أو القافية، كما أنه لا ينقاد إلى دور (بصري) مرتبط عضوياً

١٥٦ منعم الفقير ، المختلف ، دار العلم للتأليف والترجمة ، دمشق ١٩٨٦

بدلالات النص. تضيع لذلك القيمة الشعرية في الكثير من النصوص كما تتلاشى الضربة النهائية التي يسعى إليها عادةً نص قصير قائم على إلقاء المفارقات.

وصولاً إلى مجموعته الأخيرة (كتاب الرؤيا)[١٥٧] فإن منعم الفقير السبعيني يظل متأثراً، في الحقيقة، بتيار معين من قصيدة النثر كان يجد في سوريا خاصة تربة خصبة: قصيدة تقوم على استلهام اليومي والحكائي والسردي بلغة سلسة ظاهرياً وإدماج ذلك كله في صلب عملها لكي تنهض منه لاحقاً مفارقات مشعة بالشعر الصافي. هذا المبدأ حققه محمد الماغوط بشكل مذهل، ومن ثم وجد له من بعده الكثير من المقلدين الذين لم يتوقفوا إلا على بعده الظاهري، السلس لوحده وعلى بساطة الماغوط دون الانتباة إلى طبيعتها المراوغة.

يمارس الفقير انشقاقاً عن مصادر إلهام مجايليه السبعينيين الشعرية، ملتقياً، بشكل جدلي، مع قصيدة عدنان محسن الإيمائية. هذا هو السبب الذي قد يفسر انحناء أول ترجمات محسن الشعرية إلى اللغة الفرنسية على عمل الفقير[١٥٨]. وقد يفسر هذا الانشقاق الشعري انغمار الفقير، نهائياً، في مجد قليل الصلة بالشعر العربي المعاصر نافياً نفسه في الثقافة الدانماركية. يطرح الفقير نفسه اليوم في الدانمارك كأكبر شاعر عربي حي (وربما يكون، من يدري؟). هنا ما يقوله المستعرب الدانماركي ستي راسموسين عن الفقير: "يختلف الشاعر منعم الفقير عن

١٥٧ منعم الفقير ،كتاب الرؤيا ، دار أفريقيا الشرق ، المغرب ١٩٩٧

١٥٨ ترجم عدنان محسن العديد من الشعراء إلى الفرنسية ؛ إضافة للفقير ، عبد الرحمن طهمازي ، وأمجد ناصر وغيرهم .

التقليد القديم وكذلك الحديث للشعر العربي"[١٥٩] هكذا بكل بساطة!!. إن الرسائل التي تصل قراء الفقير من ناشره الدانماركي، الموحاة من دون شك، من طرفه، يمكن أن تقرأ بصفتها نوعاً من الاستخفاف بمجمل حركة الشعر العربي وبشعر مجايليه من السبعينات على وجه الدقة، لأنه يضع نفسه بمنأى عن حركة الشعر العربي من جهة ويرسم، من جهة أخرى، حدوداً وهمية لوضعه الشخصي في هذا الشعر. صديقنا الشاعر منعم الفقير إعلامي بارع ومقنع يعمل في إطارين الأول هو إطار ثقافة عربية مصابة بالكثير من الأمراض وأولها السرعة التي تحكم إنتاجها واستهلاكها للمادة الثقافية وافتقارها بالتالي إلى الفحص الجدي للظواهر إذا لم نقل عزفها النهائي عن القراءة، والثاني إطار ثقافة دانماركية ليست على علم بخفايا الشعر العربي الحديث.

يتوجب التذكير، بهذا السياق عينه، بشاعر آخر هو خالد المعالي (١٩٥٦-..) الذي نشر أولى مجاميعه الشعرية في بغداد (لمن أعلن دفاتري) سنة ١٩٧٥ أو ١٩٧٧ على ما أتذكر. وكان ينشر أوائل قصائده في الصحافة الليبية، في مجلة (الثقافة العربية) إذا لم تخني الذاكرة، وكان يضع قبل اسمه صفة (الدكتور) وهو يفتخر بأن هذه الصفة لوحدها قادرة، في بؤس العقل العربي بأن تحمل محرر المجلة الليبية على نشرها، وهو ما كان يحدث بالفعل.

نشر المعالي العديد من المجاميع الشعرية عن دار الجمل التي يديرها. ومنذ البدء لم تكن أشعار هذا الناشر العراقي الذي برهن قدرة

---

١٥٩ (كتاب أسئلة العقل) ص١٦ الذي سيجري التوثيق له أدناه . انظر للفقير ، باللغتين العربية والدانماركية ومن ترجمة سليم العبدلي دائماً ، (غيمة على سفر) ١٩٨٨ ، (كتاب أسئلة العقل) ١٩٩٠ ، و(أثر على ماء) ١٩٩١الصادرات عن منشورات Politisk Revy في كوبنهاكن .

كبيرة في مجال النشر والعلاقات العامة وما يستتبعها، تثير تساؤلات نقدية، سلبية أو إيجابية، بسبب التداعيات المعتملة في ثنايا نصه النثري. إن تحوير النحو أو (علمنته)[١٦٠] كما يقول عبد القادر الجنابي[١٦١] رفيق رحلة المعالي لبعض الوقت، لم يكن يُنتج في نصوصهما، هما الاثنان، إلا شعراً لا تاريخ له. إن شعر خالد المعالي يقدِّم مناسبة ثمينة لتناول مشكلة الاستسهال في قصيدة النثر العراقية، الذي يبرز أول ما يبرز على مستوى تكوين الجملة العربية نفسها. يجرؤ عبد القادر الجنابي، خبط عشواء، على الحديث عما يسميه (علمنة النحو) في مسعى ذكي لتغطية عدم سيطرة البعض من كتاب الشعر على قواعد اللغة وتبرير تأثر نصوصهم بالنصوص المترجمة. لو أننا قرأنا المتن الكامل لواحد من آخر نصوص المعالي لتأكدنا من هذه الحقيقة:

أنا الذي يشكو هنا
حياتي ذهبت وذكرياتي التي كانت
لم تعد تلوح
أنا الذي يشكو
جالساً هنا
حولي تحوم المصائر

---

١٦٠ المقصود بعلمنة النحو والشعر الخروج بهما من لغة المقدس ، ومن القداسة التي تحيط باللغة العربية بصفتها لغة للدين وبالتالي تسهيلهما وجعلهما يتطابقان مع المشاعر والهموم الحديثة ومع اللغة الأقرب لروح العصر . وفي الحقيقة فهذه المفهومة غامضة جداً وغير دقيقة أبداً . الفرنسيون أنفسهم لا يجرؤون على الحديث عن علمنة اللغة الفرنسية بهذا المعنى وهي اللغة المحافظة جداً في قواعدها وإملائها ، الأمر الذي لم يمنع أن ينجزوا بها بعضاً من أفضل وأجرا النصوص الحديثة .

١٦١ أنظر مقدمة الجنابي في المجلة الفرنسية poésie 1, 2001

وليلي المدلهم راقد
رقدة الأبد
خذوا مني فكرتي
وجروا معكم ما أردت أن أقوله
ولكنها الحياة
تلوح نابحة ككلب
وتختفي هنا
حيث كان لي أن أسرَّ لكم بفكرتي
أنا الذي يشكو هنا
من هذه الفانية
أجلس في غرفتي
وأرنو من الشباك
مستسلماً لصورتي ضاحكاً
رافعاً يدي، ملوحاً تلويحة الوداع" ٢١-٩- ٢٠٠١ -

حتى كأننا أمام نص مترجم لشاعر رومانسي ألماني من القرن التاسع عشر يجلس في غرفته ويرنو من الشباك وحيداً. بهذا الصدد نقول إن انفلات قصيدة النثر من صرامة القواعد المدرسية جعلها موطناً لهذا الاستسهال وملجأ للممارسات التجريبية غير المكتملة والتمارين الكتابية من كل نوع. على أن قصيدة النثر هي فن للشعراء المتمكنين من أدواتهم وعددهم الفنية. إن الحرية التي تسمح بها تخلق في الحقيقة مناخاً من المسؤولية الحقيقية للشاعر إزاء نصه، بالضبط كما تخلق

الحرية على المستوى الإنساني شروطاً من المسؤولية الأساسية إزاء الأفراد الآخرين في المجتمع. هذه المقاربة بين حرية الكتابة والحرية كشرط إنساني ليست بريئة إطلاقاً. إن قصيدة النثر فن صعب للغاية لأنه لا يسمح، باسم الحرية والانفلات عن القيود المدرسية الصارمة، إلا بالذهاب للتفتيش عن جوهر الشعري، ولقاء الشعرية الصافية. القصيدة الجيدة هي ذاتها بأي الأشكال أنجزت. لم تكن القيود التقليدية لتمنع من طلوع نصوص عظيمة إلى جانب نصوص باهتة إلى جوارها ملتزمة بذات القواعد، ولن يمنع رفع القيود تلك من طلوع نصوص مذهلة إلى جوار الكثير من النصوص الباهتة.

ومثل موقف منعم الفقير يتخذ المعالي موقفاً متعالياً، وغير دقيق من جيله، مستلاً نفسه إلى شرفة عالية خيالية. ففي مقابلة أجرتها معه جريدة (المستقبل) اللبنانية نقرأ تقييمه التالي للسبعينات: "ما يدعى بالجيل الذي تضعني فيه أفني (هكذا في الجريدة) تقريباً، بفضل ما دعي آنذاك في السبعينات في العراق بالجبهة الوطنية القومية التقدمية التي ضمت بشكل رئيسي حزب البعث العراقي والحزب الشيوعي العراقي وبالتالي فإن الشعراء الذين ظهروا آنذاك كانوا ضحية هذه الفبركة السياسية. فمثلما دُمرتْ أو أُخْصيتْ[١٦٢] كل محاولة شعرية في

---

١٦٢ يتكلم المعالي الآن عن (الإخصاء) الثقافي ، هو الذي لا يترك اليوم منبراً كان يشتمه بالأمس علناً وسراً ويتمرد عليه ، إلا وكتب فيه ، من الصحافة السعودية (جريدة الرياض) إلى صحافة المعارضة العراقية (المؤتمر) . في المقابلة هذه نفسها يذهب المعالي إلى تعميم فكرة الإخصاء على جميع المثقفين العرب ، يقول "المثقف العربي المزعوم في الغالب مخصي أو باطني" . لكن المعالي يعرف جيداً أن الشعراء العراقيين من جيله غير مصابين بمثل هذا الإخصاء الرمزي ، بل أنهم مصابون بخصوبة ربما لم يلتقها حتى اللحظة . إقرأ كذلك ما يقوله في نفس المقابلة عن "أن الكلام الدائر حول الحداثة الشعرية في العالم العربي هو كلام مشعوذين" . أنظر المصدر أدناه .

الداخل العراقي، دُمِّرتْ مثيلاتها في المنفى العراقي بفضل الهيمنة الحزبية. هناك بالطبع استثناءات قليلة جداً وهذه الاستثناءات لم تعد حتى تتساءل عن هذا الحلم المشروع أو الوعد الشعري أو الاجتماعي، ذلك أن زخم الأحداث كان كبيراً لدرجة أن الشاعر أحس وكأن الأحداث سبقته"[١٦٣]. وبالطبع فمن الواضح أن هدف هذا الكلام هو التمايز المفتعل عن شرور تلك الحقبة. تبرهن الأسماء التي أدرجها المعالي هو نفسه في الأنطولوجيا التي أصدرها في بيروت سنة ٢٠٠٠ باللغة الألمانية عن أن "الاستثناءات القليلة جداً" التي نشر لها تشكل الروح الشعري للغالبية المطلقة من الشعر السبعيني، وهو ما يريد كذلك أن يقوله كتابنا هذا.

إن المنهج الذي يبدو أننا ننقاد إليه انقياداً أثناء كتابة هذا البحث هو مقاربة شاعرين إثنين عندما تكون المقاربة مفيدة وتضيء عنصراً تاريخياً أو شعرياً. وهكذا فإننا عندما نضع الفقير إلى جوار المعالي سنرى أن صورة الشعر العراقي في سنوات السبعينات مضطربة كذلك ومتناقضة وحيوية. إننا لا نريد تقديم مديح أهوج للتجربة الشعرية في السبعينات، قدر ما نود الإلماح وبإصرار إلى الشروخات والعثرات الشعرية والإنسانية والأخلاقية فيها. ومن دون أن نساوي أو نطلق حكم قيمة على شعر الفقير والمعالي، نلاحظ أن فعلهما الشعري والإعلامي قد امتد بهذا الشكل وذاك لكي يصيب المشهد الشعري العراقي والعربي ويُعمي على ملامحه الشعرية الجديرة بالتأمل والمراجعة والفحص. وإذا ما استعرنا فكرة الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة عن "محاولة

---

١٦٣ مقابلة أجراها سامر أبو هواش ، كل الكلام الدائر حول الحداثة الشعرية في العالم العربي هو كلام مشعوذين ، جريدة (المستقبل) ، السبت ٦ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠١ .

تزوير واقع الشعر العربي الحديث الحقيقي لدى الأوربيين عبر الترجمة، عبر بعض العرب المقيمين في أوربا وأمريكا، وقد تمثل هذا التزوير في صدور إنطولوجيات شعرية مزورة في فرنسا وبريطانيا وألمانيا مثلاً، وإقامة مهرجانات يتم فيها تزوير التمثيل وذلك باغتصاب التمثيل الحقيقي للشعر العربي سواء أكان في الوطن أو المهجر.."[١٦٤]، لأضفنا أن مؤلفي الانطولوجيات الثلاث تلك هم من الشعراء العراقيين فحسب ويا للغرابة، وأن ما يقوله يصيب عيناً من عيون الحقيقة التي تمس عمل الشاعرين المعالي والفقير من بين آخرين. إن الرسائل التي كتبها المعالي لشعراء سبعينيين أرسلوا لدار (الجمل) مخطوطاتهم وردوده على المقالات المكتوبة في نقد الأنطولوجيا التي أنجزها كما إحدى رسائله إلينا تذهب، باسم الحرية، إلى تشويه التجربة الجمالية والإنسانية لدى مجايليه والحط من شأنها.

كان وليد جمعة يردد أن ملامح الجلاد تطلع من دون شك في ملامح الضحية، وهو محق بذلك كل الحق، لأننا نرى الآن كيف يمتد تشويه الكائن العربي في العراق إلى خارجه على شكل التباسات ثقافية ومعيارية ومزاعم بامتلاك الحقيقة كلها ونفي الآخر. وهو ما يبرهن عليه العمل الدؤوب للشاعرين الفقير والمعالي في التنافس على الفوز بسبق المجد بين ظهراني الناطقين باللغات الجرمانية في شمال أوربا باسم الشعر العراقي. وبمعنى آخر فإنهما يرشداننا، ولو عن طريق ملتوٍ، إلى علة تضرب الوعي المحلي الشقي الذي لا يستطيع اتخاذ مسافة ضرورية مع

---

١٦٤ أنظر عز الدين المناصرة ؛ (إشكاليات قصيدة النثر ؛ جنس أدبي مستقل ، أم جنس عابر للأنواع) ، في جريدة (الزمان) ، العدد ١٠٦١ بتاريخ ٣١ أكتوبر ٢٠٠١

نفسه عندما يتعلق الأمر بالشأن الثقافي. وإذا ما مارس المعالي ناشراً ومترجماً مثل هذا النفي، ويمارسه الفقير ولكن تحت شروط أخرى، فإننا لا نفعل كما يفعلان ونضعهما في صلب الفترة السبعينية بمجدها وخساراتها ونقول بأننا نزعم وجهة نظر يمكن دعمها بالعشرات من الشواهد المكتوبة غير المؤولة بشكل سيء. لا نريد إذن تقديم صورة زاهية فحسب للشعر السبعيني، فهذا مشروع أخرق، ولا يتعلق الأمر بتصفية حسابات فهذا مشروع أخرق آخر طالما أننا في مقام الشعر، لكن يتعلق بتشخيص الفترة والشعر في السبعينات من وجوهه جلها.

واحد من الأسماء المهمة لكن المنسية من هذه الفترة هو الشاعر غازي دواي الفهد. لقد نشر الفهد قصائد للأطفال في غاية العذوبة، ثم اتجه إلى كتابة نص شعري مشدود إلى مصادر العذوبة نفسها. مرة أخرى يدوِّي الريف العراق القابع في (مدينة الثورة) عبر اسم الفهد مُنَاثراً خزينه في النص الشعري الحديث. لا نمتلك أية معلومات موثَّقة عن حياة الشاعر أو أعماله. إننا نذكِّر به معيدين الاعتبار لشاعر طالما جرى نسيانه على غير وجه حق.

لا نتمكن اللحظة من مقاربة الفهد مع أي من الشعراء الذين استشهدنا بهم وكأنه يشكِّل علامة فارقة وطيفاً شفيفاً مرَّ بسرعة وعمَّق إحساسنا بأهمية مروقه الخاطف في سماء الشعر العراقي. لكن وضعية الفهد تعاود لفت انتباهنا إلى مقدار انشداد اللحظة الشعرية في السبعينات إلى المعايير النقدية الجاهزة من كل نوع، التي يغترف من بعضها المعالي حتى اليوم، بحيث أن أي موقف هامشي، ولو كانت هامشيته غير مؤذية وشفَّافة، لا شفاعة له في آليات ظلم الشاعر لأخيه

الشاعر في العراق الحديث. نضع هذا الشاعر إلى جوار شاعر سبعيني آخر اختطفته يد المنون فجأة في ريعان شبابه هو (قاسم جبارة)- من مدينة الثورة أيضاً- الذي نشرت مجلة (الصوت، العدد ٣) في الدانمارك بعضاً من قصائده المؤثرة.

لكن هناك شعراء يجدر التوقف أمامهم: فاروق يوسف.

بعد أن أصغى بل أعجب بشعراء عراقيين أكبر سناً منه كانوا مأخوذين بما يبدو وكأنه قلق وجودي غامض (ياسين طه حافظ وعلي جعفر العلاق)، ينطلق فاروق يوسف منذ مجموعته الأولى (أناشيد السكون)[١٦٥] ومن بعدها (الملاك يتبعه حشد من الأمراء)[١٦٦] نحو فضاء شخصي غامض بدوره. إنه يكتب نصاً يتسق مع همه العميق وليس مع أي همٍّ عابر. لغته تومىء إلى اللامحدود وإلى اللانهائي. لا يترك نصه هامشاً للتفضيلات العاطفية أو للزوائد البلاغية، ويقع في (الإلماح) الذي يتراجع معه صوت الشاعر حتى يصير صوتاً ثانياً مختفياً في ثنايا النص. ما منح صوته نوعاً من الخصوبة ولغته انفتاحاً غير متراخ هو تنوع حقول اهتماماته، خاصة لجهة انشغاله بالموضوع التشكيلي ناقداً ومحللاً. هذا الاندماج الثقافي والحبي بين فني الشعر والرسم قد غيَّر، في تقديرنا، من النسق الشعري الذي كان يستند إليه يوسف الشاب. اندماج خصَّب جوهرياً نصه وهو ما يفعله أيما لقاء جدي وعميق بين ضربين مختلفين من ضروب المعرفة البشرية مندمجين في عمل كائن مخصوص واحد.

---

١٦٥ فاروق يوسف : أناشيد السكون ، دار الرشيد بغداد ١٩٨٠

١٦٦ فاروق يوسف ، الملاك يتبعه حشد من الأمراء ، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٤

في أعمال السبعيني كمال سبتي ثمة شعر يتوجب الوقوف أمامه لأنه يطرح مشكلات من نوع آخر. منذ مجموعته (وردة البحر) بغداد ١٩٨٠[١٦٧] مروراً بـ(ظل شيء ما) ١٩٨٣[١٦٨] و(حكيم بلا مدن) بغداد ١٩٨٦[١٦٩] و(متحف لبقايا العائلة) بغداد ١٩٨٩ و(آخر المدن المقدسة)[١٧٠] دمشق ١٩٩٢[١٧١]، فإننا على الدوام أمام مشروع شعري ثابت في مواقعه رغم استفاداته من جميع الإشارات والتلميحات التراثية والرافدينية والبوذية والشعبية والمسيحية وغيرها. ثمة هيمانات وجودية مكتوبة بنصوص (إلماحية) ايضاً، أي لا تتهاوى إلى المباشر والسهل، وتراكم الإشارات من دون ضوابط أحياناً رغم التزامه غالباً بالوزن وتنويعاته الموفقة عليه، مقترحاً على قارئه أن يفتش بنفسه عن عمق لنصه طالما أن القراءة لا تكشفه للوهلة الأولى، لذلك فأن المجهود التنظيري الذي يحاوله سبتي يقع في فرضية انفراد شعره المطلق: "قصيدتي حرب ضد البلاغة" يقول. لأنه "يفتش عن الشعر خارج منطقته المأهولة" وأنه يستطيع أن يجد الشعر كله بعد إزاحة ما يسميه "بالشكل الزائد للمخيلة"[١٧٢]. انه يقترح كذلك قراءة شعره بعيداً عن "الصورة الشعرية بالمعنى الذي يفهم من هذه الكلمة". وفي الحقيقة فإن قراءة متأنية لنظرات الشاعر كمال سبتي النقدية تبين أن ثمة التباسات من كل نوع بسبب ضخامة واتساع حدود المصطلحات التي يقترحها علينا

---

١٦٧ كمال سبتي ، وردة البحر ، دار الرشيد ، بغداد ١٩٨٠.

١٦٨ كمال سبتي ، ظل شيء ما ، دائرة الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٣

١٦٩ كمال سبتي ، حكيم بلا مدن ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦

١٧٠ كمال سبتي ، آخر المدن المقدسة ، دار الكنوز العربية ، دمشق ١٩٩٢

١٧١ أنني مدين بالحصول على هذه المجموعات لصديقي الشاعر د . أحمد الدوسري .

١٧٢ القصيدة ملجأي الوحيد ، حوار مع الشاعر كمال سبتي ، مجلة (غجر ١) صيف ٢٠٠٠ ص١٦-١٧

ونعاود نحن الاستشهاد بها هنا، بحيث أننا لا نعرف حتى اليوم ما هي مناطق الشعر المأهولة، وما هو الشكل الزائد للمخيلة وما هو المعنى الذي يُفهم عادة من مفهوم الصورة الفنية. ستجلو المزيد من الإيضاحات من طرف الشاعر بالمستقبل القريب بصيرتنا في موضوعات حاسمة مثل هذه.

سنرى أن أهمّ فرضية يقترحها الشاعر كمال سبتي لقرائه هي فرضية (خروجه الشعري) من العراق، هاهنا ما يقول: "كنت أفكر بالخروج الشعري من العراق، الذين سبقوني كان خروجهم سياسياً. ضُربت احزابهم، وغادروا العراق. خرجتُ من العراق مدفوعاً بحلم تجديدي شخصي لإنقاذ خراب ما في نفسي ولرؤية الذي كنت احمله عن الثقافة الغربية، ما إذا كان حقيقةً يمكن أن تؤسسني من جديد أو تحرِّضني على كتابة أخرى.."[١٧٣]. إن فرضية (خروج شعري) مقابل (خروج سياسي) لا تقع الكثير من الدلائل عليها. يجب التوكيد هنا أن أولئك الشعراء الذين سبقوا سبتي في الخروج من العراق، فرادى، قد فعلوا من أجل إنقاذ حيواتهم بسبب الإرهاب والتقتيل والمطاردات البوليسية، وذلك بعيداً عن القيم التي يشيعها شعرهم، وبعيداً عن التزاماتهم (المفترضة) التي يجري الإلحاح عليها من دون ذرة من الإنصاف. هذه النبرة التي تريد اختزال شطر أساسي من فترة السبعينات إلى محض (كائنات أيديولوجية) تعاد اليوم بإلحاح شديد. في المقالة التي نشرها عبد على الرماحي في جريدة (الزمان) عن محاولتنا بكتابة قصيدة نثر بقافية

١٧٣ مجلة (غجر ١)، مرجع مشار إليه آنفاً، ص٩

يذكر: "ينتمي لعيبي إلى جيل السبعينات ذي الميول اليسارية"[١٧٤]، وهناك الكثير ممن يعاودون قول هذه السُبَّة، وبعض أفكارهم قرأناها للتو: خالد المعالي وفوزي كريم وكمال سبتي. نقول ذلك ونحن نعرف أن الإيمان العميق بفكر ما، يساري أو ديني، لا يتنافى بالضرورة مع الشاعرية والموهبة الأدبية الفذة، مثلما يبرهن على ذلك إيمان ت. س. أليوت الديني وقناعة أودن السياسية، كما إن الإختلاطات الإنسانية والاضطرابات السياسية لا تنتج فقط شعرا منحطاً مثلما تبرهن على ذلك الحقبة التي أنجبتْ المتنبي وأبا فراس الحمداني.

وعوداً إلى شعر كمال سبتي فإننا نقف فيه على روح هيمان ولغة منتشرة على مساحة واسعة من القول وكأنها لفرط ما تقول، لا تقول إلا القليل فحسب، أو أنها بالفعل تقول القليل. وفي تقديرنا فإن شعر سبتي هو مثال باهر على (صمت الكلام) في سياق لا يسمح إلا بفضيلة

---

١٧٤ عبد على الرماحي ، محاولة قديمة في رداء جديد ، جريدة (الزمان) ، العدد ١٠٤٧ بتاريخ ١٥ تشرين الأول (أكتوبر) ، ٢٠٠١ النقد الأدبي العربي لوحده كما أحسب يبتدىء متونه بالإشارة إلى انتماءات الشعراء السياسية . لقد حدث الأمر نفسه مع أدونيس طويلاً حيث ألح الكثيرون على انتمائه للحزب القومي الاجتماعي السوري من دون النظر إلى طبيعة شعره والسياق الذي كُتب فيه شعره . إذا كنا نشير في جميع فصول الكتاب الحالي إلى انحكام الثقافة والشعر في عراق صدام حسين بمشكلات محددة ، فلأن أيديولوجية الدولة العراقية كانت قمعية ولم يُنتج نظامو ومدّاحو القمع في الغالب نصوصاً باهرة . هذه الحقيقة صارخة . إننا غير معنيين دوماً فيما إذا كان سامي مهدي بعثياً أو أنه لم يكن قدر ما نحن مهمومين بنصه واتساقه مع الشعر ومع أخلاقيات الشاعر . فيما يتعلق بشخصي ، سأقول كلمة سريعة عن هذا الموضوع : لقد كنت متهماً في سنوات السبعينات من طرف الشيوعيين أنفسهم بأنني (ليبرالي) و(متطير) و(غير منضبط) بقواعد اللعبة الأيديولوجية ، مرات (عبثي) ، ومرات أخرى (وجودي) . كنت بالفعل وجودياً وليبرالياً بمعنى من المعاني في ثقافة لا تحتمل ذلك . قيل ذلك في سنوات السبعينات لكي يدفعوا دفعاً الكائن الشاعر الحر لكي يتطابق مع القواعد الفكرية والأخلاقية التي لم تنطبق عليَّ كما يبدو ، ويقال اليوم ، بعد أكثر من ربع قرن ، الأمر نفسه ولكن لكي ينفوا هذه المرة عن كتاباتي أية نزعة بالتفكير الحر ويَسِمُوْها بالأدلجة والتشبع بتصورات سياسيوية . لا يمكن لأحد أن يجد في ديواني الأول (أصابع الحجر) ١٩٧٦ أي شيء يشير إلى ذلك كله إذا لم يكن العكس .

الصمت لوحدها. وهذه الفكرة كانت تقال بطريقة سريعة وغير محكمة في كتابنا (في مأزق الثقافة الفاشية) الذي لم يكن يريد اتهام سبتي بأي تهمة أو شبهة. إن مصائر الشعر السبعيني وتواريخه ونصوصه معروفة كلها ولا تحتاج إلى براهين إضافية.

لا يجب أن تفوت الفرصة للإشارة إلى حميد قاسم الذي كان من أوائل الذين شهدوا ولادة الجيل السبعيني. كان يكتب الشعر ولكنه لم ينشر منه إلا القليل. مجموعته الأولى (قداس الطفولة الهرمة)[١٧٥] صدر سنة ١٩٨٤ وفيه تظهر بوضوح جميع الهموم الشعرية لتلك الفترة، سواء بتمسكها بالأوزان الشعرية المستخدمة بوفرة يومها (المتدارك) أو بنقاء لغته التي تجعله يتخذ مسافة واضحة من المسارات التي عرج إليها شعر أقرانه ومجايليه الرسميين.

من بين أصوات السبعينات يمكننا أن نذكر أسماء أديب كمال الدين الذي أصدر (تفاصيل)١٩٧٦[١٧٦] و(جيم) ١٩٩٣[١٧٧] و(ديوان عربي) ١٩٨١[١٧٨] و(نون) ١٩٩٣[١٧٩] ، وعبد المنعم حمندي (أتيتك غداً) ١٩٨٦[١٨٠] و(أول النار) ١٩٩٣[١٨١] وزيارة مهدي (عتبات) ١٩٨١[١٨٢] وعادل عبد الله (مؤونة الرحيل إلى الفراغ) ١٩٨٩[١٨٣] وكريم ناصر

---

١٧٥ حميد قاسم ، قداس الطفولة الهرمة ، مطبعة ثويني ، بغداد ١٩٨٤

١٧٦ كمال الدين ، تفاصيل ، مطبعة الغري ، النجف ١٩٧٦

١٧٧ أديب كمال الدين ، جيم ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٣

١٧٨ أديب كمال الدين ، ديوان عربي ، دار الرشيد ، ١٩٨١

١٧٩ أديب كمال الدين ، نون ، مطبعة دار الجاحظ ، ١٩٩٣

١٨٠ عبد المنعم حمندي ، أتيتك غداً ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦

١٨١ عبد المنعم حمندي ، أول النار ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٩٣

١٨٢ زيارة مهدي ، عتبات دار الرشيد للنشر ١٩٨١

١٨٣ عادل عبد الله ، مؤونة الرحيل إلى الفراغ ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٩

(١٩٥٥-..) الذي فاز بجائزة الشعر في مسابقة (طريق الشعب) للطلبة في السبعينات، ولم ينشر مجموعته الأولى (بين حدود النفي) إلا سنة ١٩٨٨[١٨٤]، ثم أصدر (برادة الحديد) سنة ٢٠٠٠[١٨٥]. ومالك الواسطي، وكان طالباً في (ثانوية قتيبة) ثم درس الفرنسية في المعهد الثقافي الفرنسي ويعيش اليوم في إيطاليا، وعيسى حسن الياسري، وفائز العراقي الذي بدأ النشر في الثمانينات في سوريا[١٨٦].

لعبت مجلة (الثقافة) التي كان صلاح خالص يصدرها دوراً كذلك في انبثاق بعض الأسماء السبعينية بعيداً عن الثنائية البادية كبداهة في الثقافة والسياسة العراقية يومذاك، ونشر فيها العديد من شعراء المحافظات الأخرى مثل شكر حاجم الصالحي وجبار الكواز[١٨٧] وكلاهما من مدينة الحلة، وكلاهما سيتحولان تحولات دراماتيكية ضد نفسيهما.

مدينة البصرة العريقة زوّدت الشعر السبعيني ببعض الأسماء: محمد صالح عبد الرضا، جودت كاظم عزيز (مذيع اليوم في التليفزيون). زودت بعقوبة كذلك شعر الفترة بشاعر مثل إبراهيم البهرزي الذي كان طالباً في كلية الهندسة أواسط السبعينات، وكان ينشر بكثرة في (طريق الشعب) و(الفكر الجديد) و(الثقافة الجديدة)، وألمح إليه سعدي يوسف ويوسف الصائغ في أعمدتهما الصحافية، وهو يعمل اليوم مهندساً كهربائياً في إحدى مستشفيات بعقوبة. وهناك سلمان السعدي من مدينة كركوك، شاعر قليل النشر وكان معلماً بمدرسة

---

١٨٤ كريم ناصر ، بين حدود النفي ، دار الأهالي ، دمشق ١٩٨٨

١٨٥ كريم ناصر ، برادة الحديد ، دار ازمنة ، عمان ٢٠٠٠

١٨٦ فائز العراقي ، الينابيع ، مطبعة الحلبوني ، دمشق ١٩٨٤

١٨٧ جبار الكواز ، سيدة الفجر ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨

ابتدائية وصديقاً لسعدي يوسف كذلك. أخيرا هنالك ثلاثة شعراء سأضعهم لأسباب زمنية وشعرية في شعر هذه الفترة رغم طلوعهم في المنافي وسن بعضهم الأصغر من أقرانهم السبعينيين: جمال مصطفى[١٨٨]، علاء اللامي وكريم الأسدي. المجاميع التي نشرها جمال مصطفى (أمطار بلا سبب على الأحدب الشاعري ونايه الطاعن في النسيم) و(أطلس البارحة)[١٨٩] و(الصندوق الأسود)[١٩٠]، تظل من طبيعة غنائية وصوفية لها امتدادات لدى أقرانه السبعينيين. أما اللامي فهو من ذات الفترة تماماً سوى أنه لم ينشر في العراق بينما تنوعت حقول اهتماماته اللاحقة من الشعر إلى القصة إلى الترجمة إلى المقالة السياسية والأدبية إلى المسرح[١٩١]. يبقى أن كريم الأسدي المولود سنة ١٩٥٨ يتأرجح بين الفترات، لكنه ينضم من دون شك إلى الفترة موضوع بحثنا. إن مجموعتيه (قصر البداية[١٩٢]) و(غيوم الدماء السومرية)[١٩٣] تضمان قصائد كتبت غالباً في ألمانيا حيث يقيم الشاعر، وهي مشحونة بالأسى والعذاب والغنائية العالية:

"نازل من أساي إلى حانة في الجوار / نصف قلبي معي / معطفي / ساعة جامده / هبط الليل في الثلج / والحزن في الثلج / والقلب في

---

١٨٨ جمال مصطفى ، أمطار بلا سبب على الأحدب الشاعري ونايه الطاعن في النسيم ، منشورات الصوت ، الدانمارك ١٩٨٨

١٨٩ جمال مصطفى ، أطلس البارحة ، منشورات صحارى ، بودابست ١٩٩١

١٩٠ جمال مصطفى ، الصندوق الأسود ، دار الجندي ، دمشق ١٩٩٨

١٩١ انظر لعلاء اللامي مترجماً (قصائد حب باتجاه البحر) ، أوديسيوس إليتس ، جورج سيفرس ، كريكوري كورسو ، توزيع دار الكنوز الأدبية ، بيروت ١٩٩٩

١٩٢ كريم الأسدي ، قصر البداية ، منشورات صحارى ، بودابست ١٩٩٣

١٩٣ كريم الأسدي ، غيوم الدماء السومرية ، وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٩٨

الـ../ لانصفه كان يمرح في صيف ذاك البلد".

وربما ينبغي إضافة شاعر رابع إليهم وهو حميد العقابي الذي نشر هو كذلك في وقتٍ متأخر[١٩٤]. حسب التقسيمات العشرية المعروفة في النقد العراقي، فإن بعض الشعراء الأربعة هؤلاء يمكن أن يكونوا من جيل الثمانينات، وهو أمر يرينا عسف التقسيم الزمني مقطوع الصلة عن السياقات الثقافية والمعرفية والجمالية والجغرافية التي يطلع بها الشعراء.

ومن أجل المزيد من العدالة والإنصاف يجب الإشارة العابرة إلى الشاعر الشعبي جمعة الحلفي[١٩٥] الذي يقع في صلب الفترة هذه، ولو أنه لا يقع في صلب كتابنا الحالي.

الشاعرات في فترة السبعينات

لم تشهد فترة السبعينات حضوراً بارزاً لنساء شاعرات. وهذه الظاهرة يمكن أن تُعمَّم على الفترات السابقة كلها في العراق وفي العالم العربي الذي لم يُخَرِّج الكاتبات والشاعرات بوفرة إلا منذ سنوات التسعينات.

عربياً، جرى انتقاد النزعات الأسلوبية وبعض الاخفاقات الرومانسية كما بعض الممارسات الأسلوبية المنجزة على أيدي الكثير من الشاعرات العربيات الجديدات. هاته الشاعرات كنَّ يجهدن في التعبير عن خلجات جديدة، روحية وجسدية، ويحاولن إظهار حساسية مختلفة

---

١٩٤ حميد العقابي ، واقفاً بين يدي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ١٩٨٧

١٩٥ جمعة الحلفي ، ساعة ويذبل الزيتون ، بغداد ، ١٩٧٦ و (مليت) ، بيروت ، ١٩٩٢

في تعاطي العالم، لم يسمح لها الوسط الثقافي العربي، الذكوري والمنافق، بالنمو الطبيعي: أما مُبالغاً في امتداح بعضهن إلى درجة إشعارهنَّ (بالعبقرية) المبكرة وإسباغ سمات التفرد والتجاوز التي لا محل لها في الحقيقة من الإعراب. وأما مهووساً، لا بأقلامهنَّ، ولكن بحضورهن الفيزيقي في المهرجانات الشعرية والمناسبات الأدبية، لا لقيمة فعلية في نصوص بعضهنَّ ولكن، فحسب، من أجل جمال حضورهن وبهائه. يُلاحظ المراقب أن الكثير من هاته الكاتبات والشاعرات قد ولدن في سنوات السبعينات، وفتحن أعينهن في نهاية القرن العشرين. وفي ذلك دلالة صغيرة : كان على العالم العربي انتظار قرن كامل من أجل حضور كبير وواسع لنساء العرب في المشهد الثقافي الذي ظل مكرساً للرجال. كانت هناك بالطبع أصوات نسائية مبدعة في الشعر والرواية وحركة تحرير المرأة (نازك الملائكة في العراق، فدوى طوقان في فلسطين، هدى شعراوي في مصر)، لكن حضوراً كثيفاً على الشاكلة التي نصف لم يحدث، في تقديرنا، إلا في بدء من سنة ٢٠٠٠، لقد تحركت عجلة العالم، كما يبدو، ببطء شديد في عالمنا العربي، ونحن ننتظر قرناً كاملاً من الزمن من أجل رؤية ولادة هذه التظاهرة الأدبية[١٩٦].

عراقياً: ينطبق ما حصل في العالم العربي على وضعية الشعر النسائي في العراق. لقد كان هناك إذن القليل من النساء الشاعرات في الفترة السبعينية، نذكر منهن ساجدة حميد الموسوي[١٩٧]، التي لم يستطع

---

١٩٦ انظر مقالاتنا المنشورة في إحدى أعداد جريدة (الاتحاد) الظبيانية تحت عنوان «الفن القصصي العربي، هل هو فن للنساء اليوم ؟» ومنه نستعير بعض الفقرات.

١٩٧ أصدرت ساجدة حميد ديوانها الأول (طفلة النخل) سنة ١٩٧٩ عن دار الرشيد للنشر في بغداد

نصها الشعري، رغم جميع المُقويات الإعلامية والمعنوية، أن يرمي حجراً كريماً في بركة الشعر.

لقد ألمحنا في فصل سابق إلى رملة الجاسم التي نشرتْ نصاً أو نصين في (طريق الشعب) البغدادية لكنها انصرفت إلى فن الرسم طويلاً من دون التوقف، على ما يبدو، عن كتابة الشعر، وها نحن نقرأ لها مؤخراً نصاً جديداً في جريدة (البيت العراقي) بعنوان (هذيان الأرض عند جدار الغربة): "أتساءل../ استبقيني يا ستر الليل/ تحت ثنياك وسادة دفء/ في عتمة دارك تلك/ وأنا الغجرية/ قد غصبوني..بعتُ وصية أمي/ وقصائد مسروقة من ديوان أبي/ وتيممت برمل محطات قطارات الأرض/ والسكك التي ما سارت فيها قدم قبلي.." [١٩٨]. هذا المقطع من قصيدة رملة يدل على أن موطئ قدمها الشعرية ما زال قلقا وأن اللغة الفوّاحة بالأسى ما زالت تحتاج إلى صقل خبير متمرس.

على أن السبعينات تقدِّم على طبق من فضة مفارقة جديرة بالتأمل بصدد ندرة الشاعرات العراقيات: فبالقدر الذي كانت روح من الحرية والتحرر من القيود الاجتماعية تبرز على السطح عبر انفتاح المجتمع العراقي واسع النطاق على الجنس الآخر، وقد تمثل ذلك أول ما تمثل بهجوم فعلي من طرف بنات المحافظات العراقية للدراسة في مختلف الجامعات، ثم انهماكهن، على حياء، بمختلف ضروب الموضة (نحتفظ بصور شخصية من السبعينات تبدو فيها زميلاتنا بالتنانير القصيرة). التعبير (بنات المحافظات) المُستخدم يومها للتدليل على كثافة قدوم نساء الجنوب للعاصمة بغداد، يشير إلى هجوم الريف العراقي على

١٩٨ انظر جريدة (البيت العراقي)، العدد المزدوج ١٧-١٨- ماي ٢٠٠١ هولندا.

المستوى الأنثوي هذه المرة في سبعينات البلد. هكذا تكتمل الدائرة: الشعراء الذكور جاءوا من الجنوب والنساء الطالبات جئنّ منه هو نفسه، لكي يحقق كلٌ ذاته على صعيد مختلف.

كل هذا لا يمنع من القول إن الوسط الشعري لم يشهد حضور نون النسوة شاعراً إلا على أضيق نطاق.

مفارقة تُفسر من جهة أخرى بجدة فكرة الحرية وبدائيتها في حيوات النساء العراقيات، على المستوى الاجتماعي كما على مستوى الخطاب الثقافي والفكرى. لقد كنَّ إذن في تعثُّر البدايات وفي طريقهن إلى تلمُّس أطراف الحرية الغائبة. لا يزدهر الشعر كما نعلم إلا مع الحرية الداخلية، لذا فإن لجم حريتهن الخارجية والداخلية قد تجلى بغياب الشاعرات في وسطهن. انهنَّ الشاعرة الغريبة في المكان الذكوري المُتسيِّد. إنهنَّ من طرفهن الشاعر الغريب في المكان الغريب.

عن النقد الأدبي لشعر السبعينات

بلغ عدد أسماء القائمة التي نُشرت في بدايات الثمانينات عن المثقفين والكتاب والشعراء العراقيين المقيمين في بيروت ما يناهز الـ ٥٠٠ اسم، الأمر الذي كان مدعاة تعجب واستكثار بعض الشعراء الأردنيين هناك. إشارتنا إلى الرقم هذا هنا تعيد التذكير، على الأقل، بالكثافة العددية للثقافة العراقية في المنفى منذ بداية حرب العراق مع إيران. وبالطبع كان بين تلك الأسماء الكثير من الشعراء العراقيين.

عندما أطلق المنفى العربي والأوربي في نصوص السبعينات أفقاً جديداً، فإن النقد المكتوب في داخل العراق كان منصرفاً تماماً عن هذه

النصوص منحنياً فحسب على النص الوحيد السائد في الوسط الشعري المحلي.

إن الشطر المنفي من القصيدة العراقية السبعينية الذي حاولنا الإشارة إلى تجاربه في الكتاب، يشكل في نهاية المطاف (الهامش الجوهري) في الشعر العراقي المعاصر. وإن تاريخ منجزاته يمثّل تاريخاً مضاداً للتأريخ الرسمي لهذه الفترة الذي زَوَّرَ على نطاق واسع إبداعات الشعر العراقي.

إننا محتاجون إلى تمهيدين قبل الخوض بطبيعة هذا التزوير:

الأول: إن موقفاً وصفياً لحالة الشعر في سياق مخصوص، مثل الوصف الذي نحاوله، وليس موقف إطلاق أحكام قيمية، لا يستطيع أن يتجاوز، هكذا بجرة قلم وبنوايا ساذجة، العمل الذي قام به (النقد المحلي) في التعتيم جهاراً على أصوات شعرية جذرية ما انفكت تكتب الشعر منذ أكثر من ربع قرن من الزمن.

والثاني: يتعلق بقدرة هذا التزوير المحددة وإمكانيته النسبية على الصمود. فلو أنه كان قادراً أن يستمد من قوة الظلم السياسي والهشاشة الأخلاقية التي سببها ذاك الظلم أسباباً لقيام النقد الأدبي، أو أقلها أسباب حرجه في قول حقيقة المنجز الجمالي في الشعر العراقي، فإن تهاوي وتراخي المرتكزات الموضوعية للظلم يقود اليوم، ويتوجب أن يقود اليوم إلى كلمة فصلٍ أخرى.

لننظر إلى هذه النسبية التي يقيمها التاريخ رغماً عن الجميع، وبشكل خاص رغم أنف النقد المحلي الهيّاب: قبل خسارة العراق في حرب الخليج والانفراط الواضح لمؤسساته الثقافية وصولاً إلى سنوات

التسعينات فإن غالبية الكتابات النقدية في داخل العراق بصدد الشعر السبعيني كانت تنطلق، فحسب، من الشعراء الحاضرين في الميديا المحلية لوحدها، وبدءاً من الشيخ الرسمي المتوِّج لهذه الفترة: خزعل الماجدي، ومن بعده أصوات كبيرة المواهب أو صغيرتها: زاهر الجيزاني، عبد المطلب محمود، رعد عبد القادر، أديب كمال الدين، فاروق يوسف، عبد المنعم حمندي..إلخ. وكانت تتناسى عن عمد وبسابق إصرار كل صوت مهاجر أو غير مرضيٍّ عنه من طرف من لا يرضى الله عنهم.

بعد ذلك فحسب وبتراخي أوصال المؤسسة لم نشهد إلا القليل النادر من الإشارات إلى أصوات الشعر المنفي، ولعل أهمها وأوضحها ما كتبه فاروق يوسف (أي في وقت تهاوت بالفعل فيه هيبة المؤسسة الرسمية) في جريدة (الجمهورية) البغدادية مستحضراً بعض الأسماء التابو. هنا التشخيص المتأخر الذي يقدمه يوسف: "شعر السبعينات نشأ هادئاً، مروَّضاً. ونما في ظل رعاية الآخرين وفي أحضان المؤسسة. وأنا هنا لا أتحدث عما انتهى إليه شعراء السبعينات من رفض المؤسسة وقطيعة مع الشعر القائم، بل أحاول أن التقط الحقائق الموضوعية. كان الشاعر سعدي يوسف يرعى عدداً من الشعراء، وكان القاص الراحل عادل عبد الجبار والشاعر عبد الأمير معلة يرعيان عدداً آخر من الشعراء، وفي ظل هاتين المؤسستين الشعريتين نشأ شعر السبعينات. ولقد اتضح فيما بعد أن للشعر السبعيني هوامش لم تقع تحت سطوة هاتين الرعايتين مثلتهما محاولات عقيل علي وكمال سبتي. ولإثبات ذلك نقدياً يمكننا العودة إلى النصوص السبعينية لكل من: هاشم شفيق، خزعل الماجدي، شاكر لعيبي، زاهر الجيزاني، خليل الأسدي، مرشد

الزبيدي، عبد المطلب محمود، صاحب الشاهر، أديب كمال الدين، سلام كاظم، وأنا من بينهم. شعر السبعينات لم يكن شعر قطيعة بقدر ما كان شعر اتصال"[١٩٩]. وفي الحقيقة فإن هذا التصور يعاني من نوع من الابتسار، لان فكرة (الرعاية) مطروحة هنا وكأنها توصف (استلاباً) كاملاً لشعراء شبان لا حول ولا قوة لهم، وهو أمر غير دقيق أبداً. لقد كان الكثير منهم من شذاذ الآفاق غير القابلين لأي نوع من الاستلاب الروحي. لقد كانت محاولة الاستقطاب تمضي وهي تجاري رغماً عنها الحقيقة الموضوعية في العراق، ألا وهي هيمنة الإيديولوجيا بمؤسساتها على الثقافة بحيث لم يكن يوجد البتة أي خيار آخر: إما الانضواء لحزب السلطة (أو التقرب منه) أو اتخاذ مسافة منه بالتقرب من حزب آخر. أما لجهة (الاتصال مع شعر الستينات) بالطريقة القاطعة التي يقول بها يوسف، فهو تشخيص يغض الطرف عن جدة الممارسة الشعرية الجنينية التي كان يعلنها البعض من رموز السبعينات منذ بداياتهم، وهي بدايات مغايرة بنسب متفاوتة لروح الفترة الستينية. إن ديواني خليل الأسدي (تراتيل بدائية) ١٩٧٨[٢٠٠]، ومن بعده (أنت الإقامة.. أنت السفر) ١٩٨٠[٢٠١] ومجموعة هاشم شفيق الأولى كما مجموعة لعيبي الأولى التي طبعها على حسابه الشخصي (أصابع الحجر) ١٩٧٦، لا تدل بالضرورة على "استجابة لما طرحته القصيدة الستينية من حقائق".

لكن تشخيص فاروق يوسف يبدو وكأنه يقوم بردٍ عادل على السجالات النقدية التي حدثت في الصحافة الأدبية المحلية للفترة

---

١٩٩ فاروق يوسف ، شعر السبعينات بين الحقيقة والتضليل ، جريدة (الجمهورية) البغدادية بتاريخ ٤-١٠-١٩٩٤

٢٠٠ خليل الأسدي ، تراتيل بدائية ، وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨

٢٠١ خليل الأسدي ، أنت الإقامة أنت السفر ، خليل الاسدي ، دار الرشيد ١٩٨٠

السبعينية والتي كانت تنطلق من أعمال محدودة وضيقة وتقوم بالتالي بإلقاء تعميمات نقدية عن الفترة السبعينية كلها بجمالها وبقبحها، كأن الشعر السبعيني الرسمي كان يُعتبر متناً وما عداه هامشاً لا ضرورة له.

إن الشواهد النقدية المكتوبة لدالة دلالة بليغة على الكيفية التي جرى بها، ببساطة، إلغاء الأصوات الأخرى جميعها، سواء أكانت باقية في البلد لكن زاهدة بمائدة الغراب، أو مهاجرة إلى العالم الرحب. نرى إلى هذه الحقيقة عارية في السجالات التي ينقلها لنا كتاب الشاعر حميد قاسم (سفر النار، دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث ١٩٧٤-١٩٩٤) عن شعرية الفترة التي تعنينا.

الأنكى من ذلك كله أن الاتهامات الطائشة الموجهة للشعر السبعيني من قبل (الشعراء اللاحقين) تنطلق بدورها من موقف الأكيد من معرفته بالمتون وبالهوامش متابعاً بذلك النقد الرسمي.

ما هي علاقة الشعر بالجغرافيا؟ وما هي علاقته بالبعد الأخلاقي الذي يبدو لنا وكأنه يقع في صلب عمل الناقد والباحث الأدبي؟

لقد جرى تجاهل المنفيين، على الرغم من أن شعرهم الأول يضرب في المرحلة التأسيسية للفترة السبعينية، ولم يتناولهم أي عمل وبحث ومقالة من الأعمال الوفيرة المكتوبة في داخل العراق. وفي الوقت الذي كان يُنقد شعر كاتب هذه السطور عبر أقلام عربية مثل عصام محفوظ وعباس بيضون[٢٠٢] ونوري الجراح[٢٠٣] ومحمد علي اليوسفي[٢٠٤] ويمنى

---

٢٠٢ عباس بيضون ، أبهة الخسارة .عن مجموعة لعيبي (بلاغة) ، في الناقد كانون الثاني ١٩٩١

٢٠٣ نادر سرور= نوري الجراح : بلاغة ، نص وعشرون تخطيطاً . مجلة الناقد حزيران ١٩٨٩

٢٠٤ محمد علي اليوسفي ، نص النصوص الثلاثة كرنفال الحواس . الكفاح العربي١٩٨٢

العيد[٢٠٥] وشربل داغر[٢٠٦] وإلياس حنا إلياس[٢٠٧] وغالية قباني وغيرهم، وكان يكتب عن شعر هاشم شفيق نقادٌ وشعراء مثل بسام حجار وعقل العويط ومحمد جمال باروت وعباس بيضون وغيرهم، فأن النقد المحلي كان يلوذ بالصمت المريب، ماعدا قيامه، في احسن الأحوال، بالأرشفة الباردة المُلتقاة في فهارس الكتب التي أصدرها حميد قاسم وحاتم الصكر، وقيام النقد ذاك نفسه، في أسوأ الأحوال، بالصمت الرهيب عن كتابات الجمع الغفير الآخر، المنفي.

ثمة إذن نفي مزدوج جغرافي وأخلاقي للشطر المهاجر من الشعر السبعيني. لقد جرى تفسير هذا النفي بالزعم أن شدة الرقابة على الكلام كانت تمنع تناول أشعار المنفى الوفيرة، إذا لم يجرِ التحجج بعدم وصولها إلى العراق. سوى أن الضمير الصاحي بإمكانه الزعم أن بعضاً من النصوص المنفية، أقلها، كان يصل إلى العراق، ناهيك بالمجاميع الأولى المنشورة لبعض الشعراء السبعينيين المنفيين الموجودة في العراق نفسه، في المكتبة الوطنية مثلاً، وهو ما يبرهن عليه وضع الصقر وقاسم عناوينها، عناوينها فحسب، في مصادر دراستيهما. وحتى بزوال حدة الرقابة الخارجية، حيث يقيم الصكر ويعمل مع عائلته في اليمن وصديقنا الحميم حميد قاسم في الشارقة، فإن الرقابة الداخلية التي يمارسها هذان الناقدان الممتازان على قلميهما لم تسمح لهما بتصحيح موقفيهما، مفضلين الوقوف على ذات التخوم. بالنسبة للصكر فإنه يفضل اليوم تقديم معالجات نقدية موسعة عن أصوات شعرية لبنانية

---

٢٠٥ د . يمنى العيد : في القول الشعري ، دار بيروت

٢٠٦ شربل داغر : "بلاغة" شاكر لعيبي غرابة سياسية . الحياة ١٣-٦-١٩٨٩

٢٠٧ إلياس حنا إلياس : "بلاغة" شاكر لعيبي لا بياض يعادل ورق الرسائل . اليوم السابع ١٠ نيسان ١٩٨٩

وأردنية ويمنية جديرة بالاحترام العميق من دون شك لكنها تتساوى في القيمة النصية مع الشعر العراقي المهاجر. ويمثل حاتم الصكر مشكلة حقيقية عن (أخلاقية الناقد) بحيث يبدو بأن جل الشعراء الذين نستشهد بهم يشكلون بالنسبة إليه (عقدة) حقيقية بسبب إصراره على استبعادهم من ذاكرته حتى يومنا هذا (أنظر استشهاداتنا في الهامش إدناه المنشورة في حوار معه في جريدة "الوطن" القطرية)[٢٠٨].

---

٢٠٨ ففي رده على السوال ، "حدد لنا بعض الأسماء الشعرية التي تروق لك في السنين الأخيرة ؟" يجيب حاتم الصكر : "التسميات تخذل المسميات غالبا . والتمثيل مهما اتسعت رقعة الممثل بهم ، سيظل ناقصا لأنه يحتكم الى الذاكرة لا الى الدراسة والفرز ، لكنك تريد اسماء . وسأذكر لك أسماء ، لكنها ستكون "أسمائي" أي التعبير الذوقي الآني في لحظتي الراهنة . وهي ليست لحظة نقدية قطعا لانها مرتجلة ، فهي لا تعطي اجابة جامعة او مانعة . هل ستسمي لك اعتذارا مسبقا عمن سيفوتني ذكر أسمائهم . لك ان تعد ذلك كذلك . وسأذكر هنا سركون بولص ، صلاح فائق ، عباس بيضون ، امجد ناصر ، حلمي سالم ، سيف الرحبي ، زكريا محمد ، خالد المعالي ، طالب عبدالعزيز ، قاسم حداد ، وسأذكر محمد بنيس في بعض كتاباته النثرية القليلة ، والجيل الشاب كله في العراق ومصر ولبنان والمغرب . ومن اليمن عبدالكريم الرازحي الذي اود لو تُقرى بشكل واسع ، وسأذكر من الشاعرات ميسون صقر وسهام جبار ولينا الطيبي . . هؤلاء وسواهم يمنحون تجربة قصيدة النثر ، وهي تجربة قصيرة زمنيا بالمعيار الانجازي الفني لا الارهاصات والمقدمات ، ما يؤكد توسعها وانفتاحها على معطيات جديدة سواء في الموضوعات أو الأساليب وينطلقون من الإيمان بها والاحساس بطاقتها وإمكاناتها . وهذا شيء مهم عندي" وفي أجابته على السؤال : "كيف ترى الشعر العراقي الراهن ، ومن يمثل أفضل التجارب الشبابية ؟" يجيب : "الشعر العراقي الآن ، يواصل جهوده رغم وجود العراقيين أنفسهم كشعب مستهدف . ورغم أنهم يواجهون ما يمكن استعارة رواية ماركيز لوصفه : الموت المعلن والمسكوت عنه أيضا . ولعل أحد أسرار وجود العراقي العنقائي ، يتهرب الى الشعر أيضا . ففي مطحنة الألم التي صنعها الحصار مع سبق الاصرار ، لا يكف الجسم الشعري العراقي عن الحياة بفاعلية لافتة . وهاك بعض مظاهر هذه الحياة الفعالة ، وجود الأجيال الى جانب بعضها البعض ، ومواصلة مغادرة الشعر الى أقصى تخومها حرية وتجديدا ، وحوار الأساليب بعنف ومسؤولية ، وتمدد الأسماء لدرجة الجنون واستمرار الاصدارات الشعرية داخل العراق وخارجه . أليس هذا كافيا لوصف مشهد الشعر في العراق بأنه كفاحي وعصامي وفريد ؟ هناك مدرسة للجواهري ، تلاميذ للبياتي ، وسعدي ، وأنا حريص على الفواصل بين الأسماء لانها تعبر عن رواية وأسلوب وذائقة مختلفة . هناك حسب الشيخ جعفر ، وسامي مهدي ، وحميد سعيد ، ومحمود البريكان ، وعلي جعفر العلاق ، خزعل الماجدي وزاهر الجيزاني ، الصائغ ونصار وعبدالزهرة زكي ، رعد عبدالقادر وطالب عبدالعزيز ، حسين عبداللطيف وعلي الطائي ، نصيف الناصري ، وعبدالرزاق الربيعي ، وعشرات الأسماء الآخرين حتى ممن يسمى اليوم جيل التسعينيات" . حاتم الصكر ، ينبغي مساعدة القصيدة بوسائل الإعلام ، حوار محمد عبد إبراهيم ، جريدة (الوطن) القطرية السبت ١٠/١١/٢٠٠١

هكذا نلتقي بخلل بنيوي وأخلاقي لدى نقاد ينتقون ما يلائم راحتهم الشخصية متلائمين مع الساسة ضيقي الأفق وليس مع نقاد الأدب رحبي الصدر. أننا نقول ذلك وليَسَ في نيتنا أن ندين أحداً قدر ما نحاول توصيف الظاهرة النقدية المصاحبة للشعر السبعيني.

كتاب الشاعر حميد قاسم المشار إليه أعلاه دال، لجهة علاقة الكاتب الشخصية الوطيدة ببعض أسماء الشعر السبعيني خارج العراق. يقدم الكتاب البرهان الأكيد على اختلاط عمل الناقد باشتراطات ليست من طبيعة أدبية، وهو يستحضر أمثلة قليلة الدلالة بينما يتجاهل أمثلة قد تغنيه في استجلاء الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث المكتوب في الفترة موضوع بحثه. وإذا ما فكرنا أن الشروط القاسية التي كتب بها قاسم عمله بصفته عملاً للماجستير مقدماً لجامعة عراقية مراقَبَة بصرامة، تجعله ينطوي على نية حسنة حذرة، فإن غير المُفترض في كتابه عن الأصوات التي تخطاها، لا يعني الآن بشيء التاريخ الأدبي المكتوب، لأن الكتاب قد طُبع في الشارقة سنة ٢٠٠١، أي أنه مطبوع مع وجود الإمكانية والفسحة الزمنية وهامش الانعتاق الجغرافي التي تسمح له، كلها، بالإشارة والتعمق بأولئك الشعراء الذين ألغاهم عمله النقدي المُنجَز بشروط سابقة. وهو ما لم يفعله.

يشير نقد الشعر ، بأدواته المخصوصة، إلى الكيفية التي يجري بها، تحت سلطة فظيعة، فك الارتباط بين الشعر والبعد الأخلاقي. إن الحيادية والموضوعية التي تزعم أعمال الصكر وقاسم النقدية التلويح بهما لم يفعلا سوى ترسيخ الصورة الرسمية للشعر العراقي، أو صورة واحدة ثابتة وغير دقيقة. هذه النقطة جوهرية في تفهم طبيعة النقد

الرسمي كما طبيعة الشعر المنفي، كليهما، اللذين لم يصمتا أبداً وكانا يراقبان بعضهما بمرارة.

يقع الإطار العام لهذه المشكلة في أن الإبهار الإعلامي والدعاية يظهران، في العراق الرسمي، وكأنهما يماثلان الإبداع الشعري الصافي. لهذا السبب فإن حضور الماجدي الذي كان يقدِّم نفسه كنجم وسيم في الصحافة والتليفزيون كان يعادل حضوراً شعرياً كاسحاً. هذا الوهم أصاب السوداء في كتابات الناقدين المذكورين اللذين لم يريدا التفريق بين طغيان النجومية وهشاشة الشعر، بين الطغيان والشعر، أو بأحسن الفروض فإنهما قد سكتا عنه.

سنرى أن هذه الكتابات النقدية تتقدم إلى القراء وهي لا تريد أن تعاني من الهشاشة وتود الاحتفاظ بتماسك شكلاني لا يأتيه الباطل من مكان. خلافاً للذين يظنون أن معرفة الصوت الشعري الفريد مبرهن عليها بداهة، نقول مع فوكو إن السلطة تخلق معارفها بالقسر: من يمتلكها يمتلك حق تثبيت المعارف التي يريد ومن لا يمتلكها لا يمتلك حتى تثبيت البديهي من المعرفة. لا يتعلق الأمر إذن بالجمالي المحض لوحده وإنما بتداخلات من كل نوع. لقد قيل إن تناول أصوات شعرية ذات أهمية ولكنها تُعتبر من (المعارضة) يمكن أن يعرِّض النقد إلى المنع والمحاسبة. على أن في هذا المنطق السليم ظاهرياً يُتناسَى أن تناول الأصوات الشعرية الباهتة بدلاً عن الصمت عنها يصير رديفاً لغزل فاحش وترويج مجاني لها. تبرِّر الحجة هذه الخوضَ بممارسة خطابات نقدية لا علاقة لها بالحقيقة إلا من باب افتراضي وتبريري، ومن باب المنفعة حتى لو لم يعرضها خطابها لأي نوع من الحساب العسير. المعرفة

قابعة والحالة هذه فيما يضمن لها النقاء التام أمام السلطة فحسب، لأن الكثير من الشعراء المسكوت عنهم لم يكونوا من المعارضين الشرسين المخشية وطأتهم ، بل هم من الزاهدين بالسلطة والمعارضة كلتيهما مثل عقيل علي وجلال وردة. حتى أنه يمكن الاستنتاج المفرط أن نقداً هياباً إلى هذا الحد، نقداً واغلاً بتجاهله للظواهر الأساسية للشعر في الفترة التي تعنينا (وما بعدها) إنما يطرح نفسه ككتابة غير معنية بالشعر كلياً، الهامشي وغير الهامشي، المعارض والمُصالِح، قدر عنايته بصورته المزوَّقة.

ما الذي يتبقي من جمال الشعر في شروط مثل هذه الشروط؟ ولماذا لا يتوانى النقد الرسمي عن أعلان حماسه للشعر المكتوب لفترة طويلة بأوامر لطيف نصيف جاسم من أجل مديح الحروب والمذابح وتزويقها ويتجاهل شعر سبعيني آخر إندرج، غالباً، في معارج ومدارج العالم الأرحب؟

شاكر لعيبي، جنيف ٢٢-١٠-٢٠٠١

ملاحق

الشاعر الغريب في المكان الغريب
(شهادة عن الشعر العراقي السبعيني في المنفى)

لا يبدو المكان محايداً. انه مشبع بروائح التاريخ، تاريخه الشخصي، وانه يمكن أن يخترق الحواس ويطلع في الكتابة ذاتها. تكمن خلاصته في قدرته على ترويض الجموح وتطمينه وعلى إمساك العصي الذي يتطلب كثيرا من التأمل، من التحديق في المطلق ومن السكون . يتغلغل المكان في المسام الجسدي دون قدرة على مقاومته طالما كان شرطاً للآدمي وبداهة ،كما انه ينسل، بغتة، الى القصيدة وينفلت فيها ثرياً وينفجر على هيئة مقولة شعرية، ويصير شاعرياً. فهو يختط تلك المسافة الأساسية التي يمكن للقول عبرها ان يكون شعرياً. يختصرالمسافة بيننا وبين النص. انه نص ضروري للنص، لانه يفتح الكوة من اجل رؤية اخرى لعالم متجدد يقع مباشرة في تحولاته. المكان هو الأثر المحسوس للكينونة الشعرية. انه خط مادي في اثيرية الشعر، ينعرج وينكسر لكي يقع المعراج وتحدث المعجزة : القصيدة. ثمة نصوص تحتفظ بخفقات منعشة بحيث يبدو ان المكان قد انعشها، حرّرها واطلقها: لقد انكتبت في المكان بمعنى من المعاني، بحيث ان الاماكن المنداة، السعيدة ، ذات النسمات الاليفة تطلق نصوصاً تطلع من نداوتها

وتشابه أنسامها، في حين ان تلك المنكتبة في قيظ قائظ لا تمثل النَفَس نفسه. انها تعاني من ضربة شمس المكان. فرضية قارىء ينظر في نهايات القصائد ويرى الى تواريخ كتابتها واماكنها، دون ان يكون المكان بالنسبة اليه محض جغرافيا، مصفاة لا علاقة لها بمزايا وفضائل الحضارة التي لا تنتعش هي نفسها الا بشروط مكان ملائم. ثمة وفرة من البراهين التي تؤكد ان لغة الشعر العربي القديم قد تغيرت وأينعت عند إينباع المكان وتغير مفرداته، بحيث ان قيام لغة شعرية مثل لغة ابي تمام قد حدثت في مكان مزدهر بالمعاني كلها. لم يختلق هو ومجايلوه إختلاقاً اللغة الطرية. لقد اندفعت من اماكن عامة كذلك هي رخاء العصور العباسية التي كانت تصل بمائيتها الى اقصى المديات، والمتغيرة بعض التغير قبل قليل عندما انتقلت الحاضرة الى الشام وكانت لما تزل خليطا من العادة الشمسية ومن الفيء الوارف الجديد، عند الأخطل على سبيل المثال.

تقع صيرورة المكان عبر حذف متواصل لما جرى التعود عليه. لكنه كذلك خلط متواصل للعناصر المتخيلة والمحلومة، يتمُّ على أساسه ويتطلب من اجل القبض عليه وعلى عناصره، شعرية لا تعتمد على تعداد العناصر شكلياً وانما استيعابها وتمثيلها. يستجلب المكان كل تحول ممكن إذا لم يقع هو ويصير صلب هذا التحول، خاصة التحول في الحساسية الشعرية التي تستنفر حواراً متفجراً من كل صوب، هجومياً ومخلخلاً. حوارٌ ليس بمكن في تلك اللحظات التي استتب فيها المكان وانتهى الامر. الشعراء المستتبون موجودون كذلك لكنهم حالمون من الطراز الاول، فطالما لا يودون الانتقال فيزيقياً فانهم يتنقلون أثيرياً، عبر

منظومة حُلمية دون حدود. ثمة أمثلة مروعة لكتاب وفنانين صامدين في المكان الثابت نفسه : بيكيت ،نجيب محفوظ ،محمد عبد الوهاب، حتى لكأن الكتابة النثرية تجد في المكان الأوحد مكاناً، وتلتقي بنفسها فحسب عندما تؤبد المكان لكأن الشعرلا يهدأ له روع الا في اختراق المعلوم، وفي خوض تلك المغامرة التي تود مسَّ المستحيل عيانياً، والتفتيش عن موقعه ومكانه: إن رامبو يطرح المثال ما قبل النهائي لصيرورة المكان وتحولاته الميتافيزيقية المناهضة لطبائع المكان الملموس. ليس من العبث لذلك أن تصيّر هذا الرامبو علماً.

يفتش الشعر عن مكان مستحيل تقريباً لأن عودة الآخر، بودلير، محمولاً على محفة موته إنما هي استعارة بليغة للصيرورة الفاجعة للمكان الشعري المُفَتَّش عنه بحمّى. تحيل فكرة المكان الغريب للشاعر الغريب، فوراً، الى أدب الرحلات الدال في هذا المقام دلالة مؤثرة، ففي كل مرة لا تفعل الرحلة سوى تصعيد هاجس من طراز شعري ممتاز، حيث يجري تلمس الغرابات في أكثر تجلياتها بساطة، وصولاً إلى تخيلاتٍ مهلوسةٍ عن أماكن وشعوب تقع في المكان الحاد من العالم الذي لاشيء سوى العدم بعده مباشرة، وبحيث أن ثمة رؤيا قيامية تتفجر عبر هذا المكان المتخيَّل، الغادي مناسبة قيمة لأن يطرح الرحالة الشاعر (وهو المقدسي هنا) مقاربات من كل نوع :

> المفاوز والبحار والمدن المذكورة والطرق المستعملة وعناصر العقاقير والآلات ومعادن الحمل والتجارات والمكاييل والأوزان والنقود والصروف وصفة الطعام والشراب والشمار والمياه والمفاخر والعيوب ومواضع الأخطار في المفازات والسعة

والخصب والمشاهد والمراصد والخصائص والرسوم والممالك والحدود والمصارد والجروم والمخاليف والزموم والصنائع والعلوم والمناسك والمشاعر وحضور مجالس القصاص والمذكرين مع لزوم التجارة في كل بلد والمعاشرة مع كل أحد والتفطن بمساحة الأقاليم حتى أتْقَنها ودورانه على التخوم حتى حررَّها وتنقُّله مع الأجناد حتى رتَّبها وبحثه عن الأخرجة حتى أحصاها، مع ذوق الهواء، ووزن الماء وشدة العناء، ثم أنه سُميَ بستة وثلاثين اسماً وخوطب بها مثل مقدسي وفلسطيني ومصري ومغربي وخراساني وسَلَمي ومقرىء وفقيه وصوفي وولي وعابد وزاهد وسيَّاح ووراق ومجلد وتاجر ومذكِّر وإمام ومؤذن وخطيب وغريب وعراقي وبغدادي وشامي وحنيفي ومتأدب وكُرّي ومتفقه ومتعلم وفرائضي واستاذ ودانشومند وشيخ ونشاسته وراكب ورسول، ولم يبق شي مما يلحق المسافرين الا وقد أخذ منه نصيباً غير الكدية فقد تفقه وتأدَّب واختلف إلى المدارس وتكلم في المجالس وأكل مع الصوفية الهرائس ومع الخانقانيين الثرائد ومع النواتيين العصائد وطُرد في الليالي من المساجد وساح في البراري وتاه في الصحاري وصدق في الورع زمانا وأكل الحرام عيانا وصحب عُبَّاد جبل لبنان وخالط حيناً السلطان وملك العبيد وحمل على رأسه الزبيد وأشرف مراراً على الغرق وقُطعت على قوافله الطرق وخدم القضاة والكبراء وخاطب السلاطين والوزراء وصاحب في الطرق الفسّاق وباع البضائع في الأسواق وسُجن في الحبوس وأخذ

كالجاسوس وعاين حرب الروم في الشواني وضرب النواقيس في الليالي وجلَّد المصاحف بالكراء واشترى الماء بالغلاء وركب الكنائس والخيول ومشي في السمائم والثلوج ونزل في عرصة الملوك بين الأجلة وسكن بين الجهال في محلة الحاكة وكم نال العز والرفعة ودُبِّر في قتله غير مرة وحج وجاور وغزا ورابط وشرب بمكة من السقاية السويق وأكل الخبر والجلبان بالسيق ومن ضيافة ابراهيم الخليل وجميز عسقلان السبيل وكُسيَ خِلع الملوك وأمروا له بالصلات وعُري وافتقر مرات وكاتب السادات وويبَّخَه الأشراف وعُرضت عليه الأوقاف وخضع للأخلاف ورُميَ بالبدع واتهم بالطمع ودخل في الوصايا وكيلا وأمْتَحَنَ الطرّارين ورأى دول العيارين واتبعه الأرذلون ودخل حمامات طبرية والقلاع الفارسية ورأى يوم الفوارة وعيد برباره وبئر قُضاعه وقصر يعقوب وضياعه"[٢٠٩].

ولأن يتأمل، في نهاية المطاف، اللغة نفسها وتغيراتها في المكان، فإن المقدسي لا يعدم ان ينتقل من الجغرافيا الى اللسانيات وهو يعدد بعض المسميات حسب اختلاف الأقاليم[٢١٠]. إن الرغبات تستفحل وإن الكائن يتفتح عن أنوات متعددة، فضولية، ويصير، في اللغة النثرية، شاعراً، يقول مزاجه وهواجسه الداخلية. هكذا يبدو لي الشاعر، وهو يحتوي، من بين أمور أخرى، على أعمق هواجس ومغامرات الرحالة العرب المعروفين. إنهم ينفتحون، مثل الشاعر، على العالم الغريب،

---

٢٠٩ المقدسي ، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم ، ص٤٢-٤٤-٤٥ ، ونحن نضع النص بصيغة الشخص الثالث .
٢١٠ نفسه ، ص ٣٠-٣١

المتعدد، المصنوع من شموس وثلوج (هذه الأخيرة تصير لدى ابن فضلان وهو يتقدم صوب البلغار والروس سنة ٩٢١م) سحراً وخرافة، فهو لم يرها أبداً (مثل الكثير من المهاجرين العراقيين المُرحَّلين الى النرويج والسويد وفنلندا وكندا في سنوات التسعينات الذين لم يتجاوزوا عتبة الحدود طيلة حياتهم)، لكي يخلِّط بشأنها تخليطاً ما بعده من مزيد :

"فإذا دخلت الى البيت نظرتُ إلى لحيتي وهي قطعة واحدة من الثلج حتى كنتُ أدنيها من النار"[٢١١].

متوصلاً إلى ضرب من التخيل الإسقاطي :

"رأيتُ أفق السماء وقد أحمرت أحمراراً شديداً.. فإذا غيم أحمر مثل النار قريب مني، وإذا تلك الهمهمة والأصوات منه، وإذا فيه أمثال الناس والدواب، وإذا في أيدي الأشباح التي فيه، تشبه الناس رماح وسيوف أتبينها وأتخيلها، وإذا قطعة أخرى مثلها أرى فيها أيضا رجالاً ودواب وسلاحا ، فاقبلت هذه القطعة تحمل على هذه كما تحمل الكتيبة على الكتيبة، ففزعنا من ذلك"[٢١٢].

ولن يفعل ابن بطوطة الا الشيء ذاته وهو يرى الى أقوام الجزر الأندونيسية خالطاً الواقع بالمتخيَّل، مضيفاً الظرافة على المشهد وهذا واحدٌ من أعمال الشعري.

يتقدم الشاعر الغريب في المكان الغريب بـ (أنين فراشات) (بعيون فراشات)كما طاب لي ان أقول في نصي (بلاغة) الذي لم يكن يستنفر

---

٢١١ نفسه ، ص١١٦

٢١٢ نفسه ، ص١٥٢

المنفى إلا بوصفه بلاغة من نوع آخر: هذا النوع الموصوف بالمكان والموسوم بوشم مكان لا يغدو، فحسب، جرحاً، ولا مرثية لمكان الطفولة البدئي، الأول، ولا يقدم البتة البدائل . إنما كل ذلك في آن، وأكثر من ذلك بعض الشيء : انفتاح على آخر مستحيل. يتعلم الشاعر الغريب في المكان الغريب أن يهجر ولو قليلاً أناه المستفحلة مَرَضياً في الثقافة العربية. لقد تعلمتُ أنا على الأقل ذلك. أن يهاجر في لغة الآخر، وتقاسيمه المعمارية والجسدية والنغمية، وأن يعترف بتأثيراته عليه. هجران واعترافٌ قلما يعترف الشاعر العربي المعاصر بهما لأنه يظن، واهماً، أنه (نسيج وحده) لوحده دون تأثيرات لا من الزمان ولا من المكان. تحتاج كلمة عباس بيضون "أنا ابن نفسي"[٢١٢] التي يشير بها الى هذا الامر الى ثناء وتوكيد.

لكن ماهي الطبيعة المادية لهذا المكان ؟

يقطع الرحالة العربي بعضا من المسافات بسفينته، وبالامكان تخيل أنه كان يعتبرها جملاً بحرياً. ربما لم ينطرح عليه سؤال المكان كما ينطرح علينا الآن. سوى أن بإمكاننا تخيل أن السندباد (البحري) وهو طموح رحلة متخيلة كبيرة، كان يعتقد بأنه يقف على أرضية مائية مستمرة، دون طعم ولا لون ولا رائحة، دون انقطاعات. هذا وصف آخر يستحق الاهتمام عن أرض الشاعر الغريب. ذات الوصف الذي بدا لي عند ما اندفعت الباخرة صيف سنة ١٩٨٢ من بيروت الى عدن.كانت الأرض تتلاطم بأمواجها، بأسماكها وأفقها الغامض ومسافريها المتنوعين. كان المكان نفسه يهاجر الى وجهة

٢١٢ المنشورة في العدد ٢ من (الملحق)- جريدة (النهار) البيروتية .

مجهولة أو أنها مازالت للحظةٍ مجهولةً، الامر الذي يمنحها بهاءها كله ويدنا بالشوق اليها. المكان يترجرج ومُقلِقٌ، والكائن نصف مستوحد وشبه سعيد.

علاقة المكان هي كذلك علاقة تبادلية. علاقة طرفين ثقافيين.

إن ثقافتنا المقلوعة، عسفاً، والمهاجرة برضى أو بكراهية الى الغرب تتمنى اليوم توصيفاً عميقاً لمبادلاتها معه، دون حصر ذلك بتوصيفات تطلع من مقولة علم نفس سريري، كراهية الأب والغيرة من مشروعه، الغرب المطروح بصفته جنينة للعقل الحر، أي لفاعلية الحوار.

هذا الغرب ينطرح اليوم كقطب وحيد، كقطب الأقطاب كما قد يقول متصوف كبير مثل ابن عربي، ويؤكد أن أية مرجعية غير ممكنة سوى مركزية ثقافته. سنعيد هذه البداهة المعروفة دون كلل، طالما أن نصنا مقصوف ومهاجم من قبله بضراوة كلما حاول النهوض. وطالما أن قراءاته تُسطح النصوص وتموهها. إن أولياته لا تتشابه، بالضرورة، مع أولياتنا. قضية الترجمة يمكن ان تكون مثالاً صالحاً لاستجلاب المكان عبر اللغة، وفيها نرى أن موضوع العمل المترجم يحتل عموماًالمكانة الأساسية قبل طبيعته الأدبية. ثمة مسافة إذن في تعاطيه رغم قدرته التقنية ووساطته الأبوية في معرفة الغث من السمين، الراهنة على الأقل لكي لا نتحدث عن بدايات القرن. وحتى لو انهدمت هذه المسافة بفعل عامل من العوامل كأن يكتب أديب مغربي أدبه في رصانة اللغة المضيفة، الفرنسية مثلا، فانه لن يجري التشديد الا على العناصر الفلكلورية التي يتضمنها أدب هذا المبدع المغربي. تشديد وإلحاح سيؤديان في نهاية المطاف، في حالات مهمة، بالكاتب نفسه الى

قناعة عميقة بوحدانية تلك العناصر، روائح مدينة كالرباط وعلائقها ذات الخصوصية المتجلية بالغرائبي فحسب دون تجلٍ من نوع أدب، عميق. هكذا بالضبط سيقتنع، عبر هذا الحوار الفريد، جمع من الرسامين المقيمين هنا منذ بعض الوقت بأهمية الحرف العربي لوحده . كخصيصة وشرط مطلق للوحة العربية. تبادلٌ من طرف واحد. حب يائس، يخيب آمال الكاتبين نصوصهم أو المترجمين إياها الى اللغات السيدة، لأن النص يُكتب، في البدء، بلغته الأم وبعدئذ فحسب يمكن أن يترجم . .. إننا نتفهم كيف يود المرء أن يتصل بالمكان الذي يعيش فيه منفياً، والذي تساقطت هيبة غرابته بالنسبة اليه بفعل الزمن. إنها وضعية شخصية تراجيدية في الدراما الإغريقية تجد نفسها بين نارين أحلاهما مرٌ.

ليس ثمة إلا حلول شخصية، بعضها أغنى من حلول الأمكنة الأصلية.

إنني رغم هاجس مغامرة المكان المستحيل الذي يتملكني ميال الى التفكير بأن الثقافة لا تنتعش في أجواء المنفى، أي بالانقطاع عن المكان الأصلي. إنها "عمل جماعي" بالمعنى العميق لهذه العبارة، وبمعنى حوار أفرادها مع أنفسهم وإرثهم المنقود في أول المقامات، وحوارها، في ثاني المقامات،مع الإنجاز الغربي الذي لا يمكن تجاهله اليوم بأي حال من الاحوال. إن معجزة اللغة الشعرية العربية تقع في أنها لا تُترجم، اليوم، بيسر لأن العلاقة مع الآخر مختلة اختلالاً فاضحاً لصالحه، ولأن قراءة ثقافة من الثقافات لا تتم إلا عبر كلية حضورها في ضمير العالم وليس عبر جزء يُعتقد بأصالته، كالشعر مثلاً، وكالرسم كذلك الذي يخيل

للبعض أن طبيعته البصرية تسمح له بالمروق الى الفضاء الثقافي العالمي، غير منتبهين الى أن معجزته تتشابه تشابهاً صارخاً مع المعجزة الشعرية إياها، وكونه لغة بيْن اللغات ولكن من طبيعة مرئية، تنتمي الى الرحم والسياق الخاصين بها. انغلاقنا غير ممكن كما أن انفتاحنا أحادي.

سنرى أن المكان المتبادَل هو أفق محض فردي، فرص وشطارات وظنون، محض ظنون، بدخول مجيد الى كرنفال العالم عبر ترجمة كتاب أو نشره بلغة الغرب، أو اللقاء برجل فاعل فيه، أو الحضور الى منتدى شهير من منتدياته. وبعبارة فصيحة، صريحة : انشطارُ ذاتٍ تُقنع نفسها بالبعيد، الذي لن تحققه أيا شطارة ومهارة ذاتية مهما تعددت مواهبها الحقيقية أو استعداداتها في الاستفادة من جهل الآخر بالحركة الفعلية للثقافة والشعر العربيين. نعرف شاعرين إثنين، على الأقل، في رقعتين من الغرب يتقدمان الى ما يُحسب مجداً فردياً عبر الطريق المرصوف هنا بعدة وقيمة شعريتين لم تثبتا بعد في الشعر العربي المعاصر. طريق محفوف بالأوهام والمخاطر. ليجرب كل حظه ، لا بأس ، سنرى أن ذلك لن يفعل سوى توكيد المأزق الشامل لثقافة عربية عليها تقديم براهينها على أرضها الملتهبة في البدء.

فعْلُ المكان هو فعل معرفة كذلك وليس انغلاقاً، معرفة شرطها الأول القليل من الصمت والكثير من التعلم. وهذا ما يسعى اليه ناثر هذه الورقة. إن أهمية التأثيرات، أو عدم أهميتها القادمة من هذا التبادل المفترض لا يمكن الآن حسابها بدقة. ولكن لا يمكن سوى رؤية آثارها في مجموعة من الآثار الإبداعية المكتوبة على أرضية مكان

مائي اسمه الآخر "المنفى". . لقد انفتحت آفاق لم يكن لها أن تنفتح في أماكن اخرى، صار العقل أكثر بلاستيكية، عمَّ هدوء جديد أمام الكلمة المختلفة. الصوت يتعدد، والطرائق تتنوع، واللغات تتشابك، كأن فوضى المكان تلتقي بفضيلة المتعدد الممنوع هناك، بحيث أن الشعر من بين الأنواع الأدبية الأخرى قادر، بسبب رقي حساسيته، على إعلان التعايش بين الأجناس والفصول.

السبعينات: إرث القمع الثقافي وسطوة الأبوات الشعرية العربية
(النص وهوامشه)[٢١٤]

(١)

ربما يحتاج الشعر لكي يصقل أداته، ولكي يصغي إلى منجزه الى طقس شامل من الاسترخاء الروحي : ان يتفتح تحت شموس حرة. عكس ذلك فأن تحولات ليست في الحسبان يمكن ان تطرأ على لغته ومخيلته ، تطلع من طبيعة ليست من طبائعه ، تَشذُّ به ولا تُشَذِّبُه.

لا يمكن للغة مُراقبة، حتى لو حسبت امتلاكها لمهارات التحايل على الرقابة، الا ان تنتج الشذوذ، في استعاراتها وتراكيبها والافق الذي (تهرب) اليه. فهي تندفع من رقابة الاجتماعي والسياسي نحو قمع

---

٢١٤ تحت هذا العنوان نفسه جرت سابقاً كتابة اكثر من مقالة واحدة من طرفنا ، نشرت في أماكن مختلفة ، تود كلها مناقشة ما يعتبر هامشياً ، طفيفاً ، ومن درجة ثانية في الظاهرة الثقافية العامة . ها هنا ملاحظات وهوامش عن بعض سيمينات الشعر العراقي وامتداداتها الراهنة ، عن الهجاء عالي الصوت ، بل العنف الممارس ضد الشعر العربي بدءاً من هذه الفترة وحتى اليوم ، وطريقة محاكمة اصواته من طرف الواحد ، المكرس ، والمتوطن كما طريقة عمل الحوار بين اللغات والاجيال الشعرية ، ومدى تأثير العنصر اللاثقافي في الثقافي . تستهدف اكبر قدر من الوضوح ، من ما يسمى في اللغة الفرنسية بالشفافية ، كأننا عبر الحوار الواضح نستطيع استشفاف الذهب وسط الرماد . واذا ما كان الشعر العراقي مثالا لنا فاننا لا نعدم تشابها للحالة في اماكن اخرى من العالم العربي .

شعريتها. فاللغة، من حيث كونها كلمات ذات مداليل، لن تستطيع الا ان تقول معنى ما، مهما كان غامضاً وملتبساً. ان القمع يجبرها على الالتباس ويجبر الشعر على السكوت في النهاية.

نتحدث عن الشعر بوصفه لغة منحرفة عن لغة القاموس، لكن مرتبطة على الدوام، بدرجات المعاني التي يقولها القاموس، الدرجة الاولى والثانية والعاشرة. وهو ليس حال اللغة البلاستيكية على سبيل المقارنة، التي ستضيء هذه الفكرة. لا نحصر البصري، بالطبع، هنا بلغة واقعية مفرطة، فهذه ليست سوى النثر في اللغة الادبية، ونتكلم عن بصري يمتلك قدراً من الحرية التعبيرية والتكوينية مثل الشعر الحديث. إن طبيعة العمل التشكيلي من الناحية الدلالية وزاوية المعاني تظل اقل تحديداً وصرامة. انها تمتلك قاموساً لم يحص، ولن يستطاع احصاء معانيه، كأن دلالاته قلادة منفرطة وهواء مبثوث على امتداد البصيرة، وكأنه يسمح بأنواع من التأويل لا تسمح بها اللغة الادبية بما فيها الشعر وإنْ كان غموضه خلاقاً.

ثمة، على الاجمال، معنى غامض في الشجرة المرسومة وثمة صراحة نسبية في الشجرة المكتوبة.

عندما يقارن المرء بين اللغة التشكيلية واللغة الادبية في بلدان مسكونة بالاضطرابات من كل نوع، مثل العراق اليوم، فانه يستطيع الوقوف على حقيقة اضطراب الشعر وعافية التشكيل: ان لغة البصر تقدر بطبعها على الافلات من المعنى الصارم، وهو الأمر الذي يحاوله الشعر من جهته بوسائله الخاصة، لكن اليائسة في وضع معين. واحدة من وسائله هي ذلك الهجوم على بهجات الرؤية (الصوفية) من قبل وفرة

وافرة من الشعراء، سواء انهمكوا بكتابة نص عن الحرب أو المرأة أو هموم ذاتية، أو حتى عن زهرة في الحديقة . من الضروري القول بأننا لا نتحدث عن أصوات شعرية أنجزت خيارات نهائية متطابقة مع وعيها الإيديولوجي المتعسف، ولا عمن يغرد خارج السرب (وهم قلة على الدوام في الاجيال كلها). ولا نرفض، البتة، هذه الرؤية اذا لم نكن نحن من المتولهين بها. نتحدث عن ظاهرة يمكن البرهنة عليها، ونشير، فحسب، الى الكيفية التي يشتغل بها التصوف في أجواء خاصة، خانقة : إنها تصير قناعاً. ان لغة اخرى، غيرها، مهما كانت، غير مسموح بها، منحسرة عن المشهد العام أو منفية، لأنها تنثُّ المعاني رغم إرادتها بسبب طاقة اللغة على أن تقول، والامكانية الواسعة على تقويلها.

يبرهن تاريخ التصوف الاسلامي، من طرفه، هذه الفرضية، فما عدا القليل من الأصوات الجبارة (الحلاج والسهروردي المقتولين مثلا ولديهما كان التصوف معرفة تناقض المعرفة المهيمنة) فإن غالبية رجالات التصوف الحقيقيين كانوا يجدون فيه مناسبة للانسحاب من حقول القول والمعرفة الجوهرية، وانزواء في الخرافة. كان بإمكان أبي العلاء المعري، المتصوف الحقيقي، أن يقول منذ القرن الرابع الهجري: "أرى جيل التصوف شر جيلٍ .."، بينما يمكن للمراقب أن يلاحظ اشتداد وطأة الانسحاب وتحوّل الطقس الصوفي الى شعبذة وشعوذة بدءاً من القرن الرابع عشر حتى القرن العشرين الميلاديين، بفعل جبروتات قمع العقل وتضييق هوامش التفكير، خاصة في فترة الدولة العثمانية المريضة، التي لا يعدم المرء فيها تطابقاً بين التصوّف والدجل الصريح اللاجىء الى التهويم، باسم الصوفية، بل بينه وبين التخدير الفيزيقي المحض الذي

يغدو استعارة بليغة للوضع الثقافي. فعندما نتصفح كتابا مثل (خلاصة الاثر في أعيان القرن الحادي عشر) للمحبي المكتوب في القرن السادس عشر الميلادي (وهو من القرون المتأخرة التي لم تُدرس بعمق رغم أننا نطلع منها حتى بأسماء عوائلنا وتقاليدنا) نقف أمام مثال دال على مقدار شيوع الحشيشة والأفيون والكيف وارتباطها بممارسات رجالات الطرق والشعراء. كان الشاعر ابن النحاس "يندرج في مقولة الكيف ويتزيا بزي الزهاد" منشدا :

"من يدخل الأفيون بيت لهاته
فليلق بين يديه نقد حياته"[٢١٥]

ومثله الزهيري الدمشقي الشافعي الذي "ابتلي باستعمال الأفيون"[٢١٦] أو العبادي الذي "ظهرت في أواخر عمره خوارق عادات عجيبة مع أنه كان سالكا طريق الملاتية بأكل الحشيش والإكثار منه"[٢١٧] وثم البهائي مفتي الديار الرومية الذي كان يستعمل المكيفات من الافيون والبرش[٢١٨] والشاعر ابن فواز الذي نظم شعراً "يتعلق بأكل المكيفات من البرش" القائل مضمنا:

"بالكيف تظهر اخلاق الرجال لنا
لا بالمشائع والهيئات والحرف"[٢١٩]

---

٢١٥ خلاصة الاثر في أعيان القرن الحادي عشر للمحبّي ، ج٣ص٢٥٨ ، مكتبة خياط ، من دون سنة النشر .
٢١٦ نفسه ، ج٣ص٣٢٤
٢١٧ نفسه ، ج٣ص٣٨٩
٢١٨ نفسه ، ج٤ص٦
٢١٩نفسه ، ج٤ ص ٧٥

والعرضي الحلبي[٢٢٠] وحلوجي زاده[٢٢١] وابن نصوح[٢٢٢] والكريمي[٢٢٣] والدفتري[٢٢٤]. لقد انتشرت أصناف السحر والطلسمات في تلك الفترة، ولم تعد العرافة تمثل إشراقا نبوياً وتجلياً عميقاً، بل انحساراً ثقافياً شاملاً، ولم يستطع أحد استخراج دلالات عميقة من التصوف إلا علوم الرمل، الفجة والقبيحة، إلا الرمل نفسه. كانت الصوفية بدورها قناعا لثقافة يائسة، غارقة في الظلام ، لا تريد الاعتراف بحقيقتها، بل تتقنع بما بدا لها إلهياً وسامياً. لقد ابتذلت هاجس المقدس المتضمن في التصوف واتضعت به. لقد كانت تتصور نفسها متعالية على الواقع عبر الانفصال التام الشامل عنه . كانت حيلتها الوحيدة هي تلك اللغة المتصوفة، المتدروشة التي تنحط على يدي ممارسيها مجبرة طالما لم يكونوا يعرفون مقدساً حقاً في العالم وغيرمعنيين به.

ينطبق هذا التوصيف، بحذر شديد، جد شديد، على الممارسة الشعرية في العراق في فترة الرقابة الصارمة على الكلام الممتدة ما شاء الله لها. إن احتمالات التجوهر في طقس صوفي أثناء حروب طاحنة، أو في أجواء خوف لا يوصف تظل غير أكيدة، لن نقول قليلة الصدق ولا زائفة، وسنقول قناعاً واعياً وغير واع .

---

٢٢٠ نفسه ، ج٤ ص٨٩

٢٢١ نفسه ج٤ ص٢١٣

٢٢٢نفسه ، ج٤ ص ٢٦٤

٢٢٣ نفسه ، ج٤ ص٢٧٤

٢٢٤ نفسه ، ج٤ ص، ٢٩٤ لعل من المفيد بمناسبة هذه الامثلة التذكير بأننا لسنا في معرض مبدعين يسعون الى التوصل الى كشوفات خارقة للعادة ، فلنقل صرفية على سبيل المجاز ، بمساعدة المخدرات ، كما كان يفعل بودلير وغيره ، بل اننا على العكس تماما ، امام ابتذال للصوفية وانحطاط بها الى مجرد خدر فيزيقي .

هذه اللغة رديف لأختها الأخرى اللغة الكونية، المتكوكبة، والمحلقة التي تتجاهل أن الاستعارة إنما هي جوهر الشعري وأنها تشتغل باتجاه تحسيس أشياء العالم، شحن المادي بطاقة روحية، ورفعه من ماديته المبتذلة إلى مصاف سام. في هذه اللغة ينمحي ملمس الأشياء وتطوف كلها سائبة في الهواء. إنها لا تريد، مرة أخرى، أن تقول لكي لا تتأول أسوأ تأويل" رغم أنها (بعدم قولها) هذا تحسب تمسكها بعري الشعر الصافي. إن وردة طفيفة في هذا الخطاب ليست حاضرة في فضائها الصغير لأنها محمولة أبد الدهر محملاً شاقاً، بعيداً، ليست في فضائها الذي بإمكانه أن يكون دالاً ورامزاً وكونياً لأنه لا يجري الاحتفال بها بصفتها الوردية، ولأنها مُتَصَوَّرَةٌ منذ البدء في (كوني)، بدئي، متخيل، شاعري، يكفي أن يحل فيه أي من الأشياء لكي يلتهب بالشعري. ثمة إذن استجلابٌ للشعر من الأماكن التي لا يوجد فيها بالضرورة، أيْ أننا نقتحم حقل الشعري بفرضيات سابقة على فعل الكتابة. ستبدو اللغة العربية نفسها في هذا الخطاب، لهذا السبب، مقعرة قليلا، ومتهدجة، وعصبية، وتبدو منطلقة نحو المهول بكلام يجمهر حوله كل ما يساعد في إبراز تلك (الكونية) المتوهمة. يكفي المرء أن يقرأ نصوص الجيل السبعيني الواقف على الضفة الاخرى حزيناً أو تلك النصوص المنشورة مؤخرا لشعراء شبان عراقيين لاحقين أو نصوصاً غير منشورة تصل بين حين وآخر ليتأكد بنفسه من حقيقة هذه اللغة وطريقة عملها. إنها تبدو وكأنها ردة فعل متطرفة وغامضة ودون غاية على تطرف الشعر الرسمي الواضح ذي الغايات، الشعر الذي يبشر باليومي، يوميه لوحده.

ثمة فسحة مفقودة للتأمل، يحل محلها الغناء، التأسي للسكينة التي يحل مكانها الرثاء، للتعالي على الذات المستبدل بتوطين الذات وتضخيمها.

يُقَدِّم الغناء التأسي والرثاء وتضخم الذات تعريفاً لبعض هذا الشعر.

(٢)

يعمِّق هذه التظاهرة، من جهة أخرى، ما يعانيه الشعر العربي المعاصر، وفي العراق بشكل خاص، من مشكلة عدم المقدرة على إعادة فحص، وبالتالي تمثل الآباء. الأبوَّة هي استعارة أخرى يمكن عبرها توصيف الحالة المسيطرة، مفهومياً وشعرياً، في العراق، الرسمي والمنفي.

إن الأبوات الشعرية ما زالت ماثلة بقوة، أما معبدة إنتاج الطرائق التعبيرية والهواجس العامة القديمة، وإما ممارسة حصار طروادة شعري على النبرات الجديدة، الفالتة من التعريفات أعلاه، مهما كانت طفيفة وهشة. لا يتعلق الأمر بحوار سليم بين الأجيال، ومن ثم بين المستويات الشعرية التي تتخطى فكرة الأجيال الزمنية، ولكن يتعلق بانحراف هذا الحوار الغائب عن مساره الجدالي الى نزوع إلغائي، الى تعالٍ أبوي من دون وجه حق، يجد في الشاعر العراقي الكبير مرجعاً أكيداً في تشريع قاعدة النفي المطلق للآخر: لا يتوانى الشاعر بلند الحيدري، رحمه الله، في مقابلة معه في مجلة (الكفاح العربي) عن القول حرفياً : "لا يزال بدر شاكر السياب ونزار قباني وأدونيس وآخرون المسيطرين أمام هذا الكم الهائل من (الأصفار الشعرية) فهي ليست إلا عربات فارغة لا

يشكل فراغها إلا ضجيجاً كبيراً"[٢٢٥] <هكذا في نص المجلة>، تعالٍ يتصاعد، بعنف، يشبه عنفاً من طبيعة لا شعرية، كلما برهن الزمن والكتابة على خطل فكرة الاجيال بمعناها العربي ،القمعي.

لا يود تقسيم الأجيال[٢٢٦]، في هكذا خطاب، كتابة تاريخ متسلسل ومحايد للشعر، كتابة أنطولوجيا، قدر ما يريد البرهنة على ان عمراً محسوباً بالسنوات يشكل، لضرورة مجهولة المصدر، تراكماً جمالياً وتقنياً وتجلياً للشعر. تقسيم يخلط بين مفهومتي (الزمني) و(الشعري) ويجعل الأسبق هو الأكثر شعرية، أو أنه يمنح قدسية من طبيعة دينية للسابق، فلنقل احتراما لا يناقش معه أداؤه الشعري الفعلي. هذه التقسيمات هي الاسم السري للتراتبات الاجتماعية المماثلة الحاضرة، موضوعياً، في بنية اجتماعية ريفية أو بدوية تعطي، مجاناً، الآباء والأعمام قدراً كبيراً من الأهمية لا لشيء سوى تقدمهم في الزمن، إلا بسبب رابطة الدم (التي لا تربط أحدا من الشعراء الجدد، لسوء حظهم ، بالشعراء الرواد !) أو بسبب السلطات الممنوحة اليهم لذلك[٢٢٧]. إن طلوع (الآباء)، آباء الشعر وآباء المجتمع على حد سواء، وسط بيئة فلاحية في مجملها، وانتماء بعضهم الى بيئة مدينية قد منحهم شعوراً بالعزة، بل الانفة، ازاء ابنائهم، اللاحقين : مجمل الشعر العراقي، سنقول مجمل الوطن العراقي الذي هو في غالبيته ريف فقير لم يتوقف عن إنتاج الشعر والموسيقى ويندفع رغم كل شيء الى الامام. ثمة (تعال) على هذا العراق الجنوبي، الشروقي، لا يزال قابعاً في لا وعي البعض لا يُقال الا

٢٢٥ مجلة (الكفاح العربي) بتاريخ ١٩٩٣/٩/٦ ، الصفحات الثقافية .

٢٢٦ سنبقى محافظين ، من أجل المضي في السجال الى منتهاه ، على هذا التقسيم العشري ، العربي ، فريد النوع ، للأجيال .

٢٢٧ من هنا كان بإمكان السادات اعتبار نفسه ابا للمجتمع المصري وغيره . . .

باحتراس شديد، ولم يُكتب الا تلميحاً[٢٢٨]، ولكنه حاضر على اية حال ، حتى ان احد الشعراء الشبان قد اصيب بالعدوى كاتباً مقالة بعنوان (نزعة الجرمنة في الشعر العراقي) مقدما قراءة غريبة للشعر[٢٢٩]. تطلع هذه الابوة من هذا التصور كذلك وليس من الخطابات الشعرية والنثرية المكتوبة بالفعل.

ان عنف الواقع الاجتماعي يتحول الى عنف ادبي، لا علاقة للشعر به، وهنا مصدر آخر للإبوة وتفسير لدرجة ترسخها في الوعي النقدي السائد. لقد ادت قوة التراتب السوسيولوجي، وما زالت تؤدي، الى نقل ظاهرة الاب القادر، مسموع الكلمة، الى المستوى الشعري ، وتثبيتها. هكذا سوف يوحي بعض الرواد ، الايحاء فحسب، بترفعهم عن ابتذال الواقع بينما هم يغترفون منه ما شاؤوا.

هذه الابوات مفروضة ومفترضة عبر قنوات ليس الشعر أقواها، اذا لم يكن اضعفها. اننا ازاء نازك الملائكة أو عبد الوهاب البياتي او خليل حاوي او نزار قباني او بلند الحيدري لسنا معنيين دائماً (بالنص) أو بما يتبقى منه. إننا فحسب أمام حقيقة ريادتهم المطلقة التي لا تناقش معها

---

٢٢٨ انظر تعليقات نجيب المانع في (الشرق الأوسط) .

٢٢٩ هذه المقالة مفيدة من وجهة القراءة الدلالية فحسب ، ما عدا ذلك فانها من البساطة والسذاجة والتسطيح بمكان . دلالياً تعلن صراحة ما تخفيه الكتابات النقدية الحاذقة التي تتقدم باسلحة التحليل والبرودة والنزاهة ، ولكنها تنطلق من جذر قيمي اجتماعي في قراءة سبعينات الشعر العراقي . حسب المقالة فان الجرمنة (مأخوذة من جرمانيا اي المانيا) تقال في بعض مناطق الجنوب للهزء من شخص ريفي ، جنوبي متخلف ثقافياً يقلد شخصاً مدينيا أكثر تحضرا منه . انها تقول ، دون ان يرف لها جفن ، باستحالة قيام نص شعري اصيل على يد الجرمانيين العراقيين . . ! ويقوم كاتبها بالسخرية من شاعر كتب نصا عن موزارت مذكرا اياه بانه كان يسكن مدينة كادحة (مدينة الثورة) قرب مزبلة ، وآخر لانه يذكر الويسكي في نصه ، وثالث لأنه يستخدم مفردات تنتمي الى البيئة الاوربية التي لم يرها . . . جرى نشر المقالة في ملحق (الغد الديمقراطي) الثقافي الذي لم يكن بحوزتنا يوم نشر هذه المادة ولكنها الآن بحوزتنا .

قيمتها النصية، غير المشكوك بجمال وأصالة بعضها، ولكن التي يجري الغلواء بها كما لو ان العدم والهباء يأتيان على يد الشعراء اللاحقين بعدها. يمكن اضاءة الشعر بالفن التشكيلي في هذا الموقف ايضاً : لا أحد تقريباً يناقش المقدرات الفعلية لعبد القادر الرسام، الواهية للغاية، ويجري الاكتفاء بموضعته في كتب التاريخ بخلط مدوخ بين التاريخ والابداع.

آباء قساة في الحقيقة، وضيقو الافق ذلك انهم بنفيهم للآخر، انما ينفون، رغم قدراتهم البشرية العظيمة، جزءاً اساسياً من ذواتهم التاريخية.

ما انفكت الابوات الشعرية الممارسة بأدوات اجتماعية تمارس فعلاً ضاراً على الحركة الشعرية الشابة الطالعة في العراق : فلم تتح فرصة ذهبية لجيل لاحق بأن يناقش منجز الجيل السابق على اساس محض أدبي دون التعرض إلى نقد لا أدبي. لم تتح مناقشة النصوص الا لماماً. لقد اختلطت على الدوام معايير تنتمي الى حقول معرفية متباينة وأثرت تاثيراً بليغاً في الحركة الشعرية. لقد جرحتها جرحاً بالغاً. اننا نقف مع فكرة استبعاد هذه الحقول من الحقل الادبي ولكن بشرط معرفة طريقة تدخلها فيه اولاً. يكمن موطن عذاب هذا الجيل في تأرجحه بين حقيقتين مترابطتين، الاولى ذلك العزوف عن قراءة شعره بمنظور الابداع وحده، والثانية بعدم استطاعة هذا الشعر كتابة نفسه بعيداً عن شروط الاجتماع البشري .

إن ظلالاً من المأساوية تلقي بثقلها على الكتابة، وقبل ذلك على الشخصية المحلية. مأساوية نفهمها بذلك المعنى الشاعري الذي منح

الشعر العراقي بمختلف اجياله مجدا معروفا وظلت تطلع دون توقف أصواتا خاصة، لكنها، من جهة اخرى، ظلت تمارس فعلاً تعويقياً وسالباً في مستويات اخرى. اننا نتحدث، ثانية، عن ظاهرة عامة. ان الروح المأساوي بصفته انغماراً في الغامض والغريب والمتناقض غير المفهومين قد إسْتَسْهَلَ ما هو واضح وقريب المفهومين، وهو بوصفه توقاً وهيماناً وانفلاتاً مطلقاً قد منع الشعر من التوقف ونقد نفسه، وحبسه في مكان واحد لم يبرحه ، وهو بافتراضه الالم العنيف، ألم المأساة مجهولة المصدر قد اجّل دوماً فحص ذاته، ودفعها للمضي بغيها، او الانشقاق على نفسها، او المكابرة التي لا تليق بتواضع القول الشعري ورجوحيته. تعادل النزعة السائدة في الشعر العراقي، في يقيننا، التضخم الذي تلتقي ببراهين قوية على حضوره في كل مكان، والذي لن يتردد ابطاله في الاعلان عن حالته فيهم، عن وحدتهم وتوحدهم وتفردهم، بطرائق ماكرة، نلتقيها في النصوص الشعرية بادىء الأمر، الامر الذي يسهل التدليل عليه ولكنه بصفحات طوال. وفي الممارسة الثقافية، فالمجلة الفلانية مثلا ليس لها المدير او رئيس التحرير الفلاني وانما (يصدرها) الشاعر الفلاني وتلك (ينفذها ويخرجها) الشاعر العلاني ، بحيث يمكننا ان نقرأ في هذه الـ (ها) دليلاً قوياً على ضخامة المأساوي في الشاعر، المستثمرة في الاعلان عن نفسها على خير وجه في كل المناسبات. ونلتقيها في العودة والتموضع ولقاء الذات في تراث يمجدها مثل ابيات معروفة (للمتنبي) مثل : سأنام ملء جفوني عن شواردها..." و"انا الذي نظر الاعمى الى ادبي ..." واعتبارها احد المراجع الاصلية. (انا)

لا تلتقي بسعادتها الا في طرد مواطنيها من مجال عملها، او التشهير بهم ، هم انفسهم ، في (بيانات سوريالية) بالغة العنف.

وإذا كان التضخم سمة عربية بامتياز فانه في العراق قد منع حتى الآن مشروعاً أدبياً، عراقياً منتظماً رغم وفرة الحضور العددي والنوعي لشعرائه.

(٣)

لعل الظاهرة العامة لا تطرد الاستثناءات، بل لعل الاستثناءات الشعرية هي التي تصنع، في الواقع ، الوجه الآخر من الظاهرة، غير انه لم تجر، الا نادرا ، تسمية الاستثناء في الشعر العراقي، ووُضع الجميع في سلة واحدة، نتحدث عن تلك الاصوات الطالعة في نهاية حقبة الستينات والتي تدرك الآن الاربعين، بل الخمسين، من عمرها، انها من بين جميع اجيال الشعر في إلعراق لم تمتلك، ابدا، منبرا خاصا بها. كانت الاجيال السابقة تخلق وتختلق منابرها (الآداب) و(الأديب) و(شعر) و (الكلمة) . . . الخ وتعبر خلالها عن وجهات نظرها النقدية في الشعر والادب، وتنشر نصوصها وتدير حواراً بشأن كل هذه الامور. وحده الجيل السبعيني ومن تلاه لم يستطع الا الانفراط والتفتت لاسباب خارجة عن كل ارادته قلناها في مكان آخر، اعتبر هو (لكي يُقمع نهائياً) نتيجة لها. انه لم يجد حيزه الكافي للتعبير عن هواجسه الشعرية الجديدة، ولم تتح له فرصة الحوار لانه كان يبحث عن هامش للحضور، لبداهية الحضور، في منابر اخرى معمولة من اجل هواجس ليست هواجسه، وعلى يد أصوات اخرى كان يهمها، في نهاية المطاف، الترويج لرؤيا جيلها

والدفاع المشروع عن مشروعها. واذا ما وُجِد بعض من استطاع التغلغل في تلك المنابر فقد فعل بجهد شخصي، مضنٍ ، ملتوٍ أحيانا ، ولا ينفي مثاله الظاهرة العامة، جيل لا يستطيع حتى ممارسة حق الدفاع عن النفس ازاء التهم الموجهة اليه.

جيل يراد له ان يظل هامشيا رغم قوة نصه، ويجبر على ان يكون جيلاً هامشياً من دون خياره الى حين. عراقياً، جرى تكريس هذا الهامش وتلك الهامشية باصرار مريب، من طرف ذلك المكرس. بينما توصلت عربياً ثقافات وطنية محلية مجاورة، في المنفى نفسه وليس في مكان آخر، الى منح مسؤولية بعض منابرها الثقافية الى عدد من الأصوات السبعينية (في الاردن : أمجد ناصر وفلسطين : غسان زقطان وزكريا محمد وسوريا : نوري الجراح). لقد اعتبر الامر محرماً في الثقافة العراقية الطليعية، لا يجوز حتى التفكير به : ان التراتب من القوة بمكان بحيث يمنع ذلك منعاً باتاً. لا نقدم حكماً بل نصف الحالة .

لقد حد غياب المنبر المعبر عن لسان الجيل الجديد من امكاينة تطوير لغة الشعر العراقي في مجمله ، ذلك ان هذا الغياب يعني ضمنياً افول نجم الشعر واستحالة المضي خطوة واحدة الى الامام بعد حقبة الريادة وفترة الستينات المعتبرة الإضافة الجوهرية الوحيدة، وذلك ان هذا الغياب يطرح بجلاء فرصة عدم الايمان بشباب العالم ، بل ازدرائه . وذلك لان الحوار الذي هو المحرك الفعلي لازدهار فعلي يتطلب طرفا جديدا كل مرة، وهموماً مغايرة من اجل تعديل صورة العالم المتغير، عبر مساهمات الجميع، لكن القناعة المشاعة من طرف السابق تروج، حتى الآن، لمفاهيم جهالة أبناء الشعر الجدد وجهلهم المطبق بفنون الكتابة الشعرية.

تثير كلمة (الشباب) الريب في راهن الشعر العربي، ونُظر اليها بعدم ارتياح. لم تتسن بعد الفرصة لمراجعة شاملة، جذرية، لمفهومات اولية وبسيطة مثل (الشباب) او (الشيخوخة) قبل المفهومات الكبرى، المتعالية والعرفانية، زاعمة المزاعم، مثل (الأصالة) و(الحداثة) و(الاضافات) و(القديم) و(الجديد) واخريات دخلت في حقل البداهة النقدية دون ان تحوز على شروط البداهة. عندما يرى المرء الى المكان الممنوح الى جيل (الشباب) في الحضارة الأوربية، مشكلنا وموطن منفانا (او متانا كما يقول مغترب لبناني)، ويرى الى الرهان الدائر حولهم ، هم بالضبط، في اماكن العمل على الحاسوب وفي المشاريع المالية والثقافية والمكتبية والتجارية والاعلامية ودور النشر، الى درجة يجري الخوف معها، على العكس مما لدينا، على مصائر العجائز من مواطنيهم، يتساءل عن خلل شامل يضرب احد الوعيين، العربي او الغربي، ويقلب الاشياء رأساً على عقب. هل نحن امام مفهومين متفارقين الى هذا الحد في تفهم الشعر والشعري، ينتمي الاول للشيوخ وينتمي الآخر للشباب؟ هل حدث انقطاع نهائي في سيرورة الشعر الحديث لم ينتج سوى الابناء المنغوليين، جهلة النحو، ساذجي الاستعارة، (الاصفار الشعرية)، ادعياء الغموض ؟ وهل يمكن ان يدلنا احد على (العلة الاصلية) التي تمنع الشباب عن الابداع الشعري ؟

من المؤكد بان خطاباً نقدياً فضفاضاً، لن يجيب عن السؤال.

الشاعر الغريب في اللغات الغريبة
التجربة الشعرية السبعينية والترجمة الى اللغات الأجنبية

كل مرة يصدر فيها عمل يضمُّ أعمالَ مجموعة كبيرة من الأشخاص، مثل الانطولوجيات الأدبية، فان ذم المؤلف يصير متوقعاً. لا يمكن لمؤلف الإنطولوجيا أن يرضي الجميع رغم نواياه الصافية وتشبثه بتقديم صورة صادقة لظاهرة أدبية أو مجموعة تمارس ذات النوع الأدبي.

لا مفر لمؤلف الإنطولوجيا الشعرية الا ممارسة خيارات صارمة وواضحة تقع في إدراج البعض وحذف البعض الآخر. موقفه ليس محايداً بحال من الأحوال، بل ان موقفه هذا يشكل ضرباً من المغامرة الأدبية التي ربما يُمتدح بسببها.

لماذا لا يُترجم المؤلف لبعض الشعراء في إنطولوجيته ؟

لأنه يعتقد ان شعرهم لم يحز المستوى الذي يؤهلهم فيه للترجمة إلى اللغة الأجنبية التي ينقل اليها. عمله يضمر فكرة كونهم يعانون من ضعف بنيوي وتخيلي واستعاري لا شفاء منه. هذا هو السبب الرئيسي في نفيهم من مملكته، خاصة إذا ما عرفنا أن ليس من مهام مؤلف هذا النمط من الإنطولوجيات تفضيل الشعر المنسجم مع مزاجه ومع الأساليب الشعرية التي يعتبرها الأعمق والأهم. مهمته هي تقديم صورة وصفية

للشعر في لحظة من لحظات التاريخ، بتياراته التي يحبها وتلك التي لا يحبها، وهو ما يتضح جلياً في الأعمال الإنطولوجية الأكثر شهرة، بل في الأعمال المترجمة أخيراً موضوع بحثنا هذا.

ليس من المستغرب إذن أن يبرر المطرودون من جنة المؤلف، لأنفسهم ولقرائهم، شفاهاً أو كتابة، السبب الذي جرى فيه حذفهم. المؤلف يتخذ موقفاً صريحاً في الحذف والمحذوفون يتخذون بدورهم موقفاً مغايراً مجبرين على صراحة مماثلة لصراحته.

وكما يمكن للقارىء ان يلاحظ فإننا ندافع عن المتروكين في عملين إنطولوجيين للشعر العربي صدرا سنة ٢٠٠٠، الأول بالفرنسية قام بأعداده عبد القادر الجنابي والثاني باللغة الألمانية قام بإعداده خالد المعالي.

لنلاحظ بدءاً ان الجنابي لم يُدرج خالد المعالي في عمله الفرنسي وان خالداً نفى بدوره الجنابي من عمله الألماني. اننا نكاد منذ هذه اللحظة ان نرتاب بنوايا الشاعرين المذكورين اللذين طالما اشتغلا سوية في إصدار مجلة (فراديس). التوقف عند هذه النقطة بالذات يجعل المرء متردداً في المضي بتحليله، لأن كوة معرفية صغيرة تنفتح أمامه وهو يتساءل: إذا كان المؤلفان يلغيان بعضهما على هذه الشاكلة، فما هو حالهما مع الآخرين الذين لا تربطهم بهم لا علائق الصداقة ولا علاقات المنفعة.

ان صدور هاتين الإنطولوجيتين هي مناسبة ثمينة لاستخلاص بعض الدروس العامة المتعلقة بحال الثقافة العربية، رغم ان الأمر قد يبدو مرتبطاً بحدث محدد يمكن، خاصة، تأويله أسوأ تأويل..

على القارئ الكريم اللحظة التنبه إلى النقاط التالية :

١- ان قيام الشعراء بإصدار الإنطولوجيات الشعرية يحد من سقف الموضوعية سواء في الاختيارات أو في الحذوفات. لأن مزاج الشاعر وثقافته وذائقته الشخصية تتدخل كلها في عمله التجميعي الأنطولوجي ذاك وهي تنقل العمل الى نوع من خيار شعري ذاتي. فما عدا الشعراء الذين لا يمكن تجاوزهم في الشعر العربي حتى وإن لم تنسجم رؤى بعضهم مع الرؤية الشعرية لمؤلف الأنطولوجيا (مثل أدونيس ونزار قباني ومحمود درويش...)، فان الغالبية المطلقة من الشعراء المصنفين، خطلاً وعسفاً، من طرف الثقافة العربية كشعراء من الدرجة الثانية والثالثة والرابعة يصيرون عرضة لتناول ذاتي شبه محض من طرف مؤلف يمارس الشعر هو نفسه. من الواضح لذلك أن الحساسية النقدية لمؤلف شاعر تصير من الهشاشة بمكان كبير في هذا السياق (خاصة إذا ما أثبت الزمن ضعف حساسيته النقدية أصلاً ونزقه الفكري) ولا تسمح له، بالنتيجة، بإنجاز عمل يقوم على الوصفية المحايدة.

٢- إن صدور هاتين الأنطولوجيتين بلغتين أوربيتين أساسيتين، وتوقع انتظار عشرين عاماً أخرى من أجل صدور أنطولوجيات جديدة شاملة في هاتين اللغتين، يدفع لإلقاء نظرة متفحصة في فحواهما، في الأسباب الداعية إلى اختياراتهما، وموضعة الجهد الذي يقع خلفهما في السياق العام للثقافة العربية في لحظتها الراهنة. ولكي لا ننتظر، عبثاً، عشرين سنة من الزمن من أجل إزالة الظلم الذي لحق ببعض من لم يُدرجوا في هاتين الأنطولوجيتين، يتوجب، على ما يبدو، قول كلمة أخرى فيهما.

٣- إن هذين العملين قد قام بهما شاعران عراقيان، وهو أمر يعقد المزيد من التعقيد تناولهما بإنصاف وعدالة، ذلك أن الساحة الأدبية العراقية في المنفى تظل محكومة بمعايير تنقصها الموضوعية الى حد بعيد، أو أنها محكومة بغياب تام للمعايير الموضوعية، وذلك بسبب المشكلات التي يسببها ترجرج المكان الثقافي وغياب المرجعيات الضرورية لها. إنها تذهب من تطرف نقدي الى آخر، وتعاني من غياب النقد العادل في عالم الأدب الصائر رديفاً بليغاً لغياب العدالة الاجتماعية والسياسية في داخل البلد العراقي نفسه. إن التنوع والثراء وازدهار الفعاليات والإصدارات ودور النشر العراقية في المنفى لهو شيء مُمْتَدَحٌ، ولكنه لا ينفي القول بأنه يشهد إلغاءات متبادلة تتأتى من غياب الضوابط الداخلية التي تحكم العمل الثقافي الذي هو كذلك عمل للجماعة البشرية وليس فحسب خلقاً فردانياً محضاً. إن تأويل عملي عبد القادر الجنابي وخالد المعالي في هذا السياق يمكن أن يجعلنا نتفهم بيسر الأسباب العميقة لردود فعلهما إزاء مجايليهما من الشعراء العراقيين إزاء حماسهما المفرط تجاه شعراء أقل أهمية بكثير في شرق العالم العربي وغربه. إن تأويل الفاعلية الشعرية والإنسانية للعراقيين المنفيين في إطار مثل هذا يمكن أن يفسِّر لنا جموح الكثيرين ورغباتهم بتصدر المنابر وإدراج أنفسهم بمناسبة ومن غير مناسبة في الترجمات و الصحافة والمهرجانات وطلب ود المستعربين الأوربيين في الجامعات وتنظيم المهرجانات لأنفسهم ولمن يحبون وترجمة أعمالهم أو دفع الآخرين لترجمتهم الى اللغات الحية والميتة ومقاربة أشعارهم بكبار شعراء العربية المعاصرة (خاصة السياب كما يفعل خالد المعالي) من دون ذرة من الخجل.

إن شعور المثقفين العراقيين بعدم وجود أحد يدافع عنهم، لا من طرف الدولة العراقية ولا من قبل المؤسسات الوطنية، إزاء سلطتي المال والإعلام القويتين السائدتين، قد قاد عملياً الى ظاهرة جد معقدة: بالأثمان كلها يتوجب عليهم الدفاع عن أنفسهم وعن إبداعاتهم. بعض الثمن غال ومرير. فإن اختلاط حابل هذا المنفى بنابله قد قاد الكثير من المثقفين العراقيين الى نوع من التواطؤات الصغيرة التي لا مبرر لها، الى الصمت عن الظواهر المريبة، الى الترويج عن الذات بالوسائل التي توفرها التقنيات الحديثة (الأنترنيت،الفاكس،..الخ) بشكل يندى له الجبين مرات، الى دفع المال لنشر أعمالهم الروائية أو الشعرية أو النقدية. كما قاد البعض الى حبك شبكة من العلاقات المعقدة مع الأوساط العربية والأجنبية المتنفذة من أجل الإعلان عن مجد الذات المنكسرة والمنفية. علاقات تذهب من البراءة الى السوء. الشاعر منعم الفقير في الوسط الدانماركي هو مثال الساعي نحو علاقات صعبة وملغزة، بينما تمثّل علاقات عبد القادر الجنابي مع إسرائيل المثال المريب.

٤- مما يعقد الأمر المزيد من التعقيد هو أن الشاعرين المذكورين، مؤلفي الأنطولوجيتين، لا يشكلان علامة فارقة ولا تمايزاً من بين شعراء جيليهما. إن تحليلاً نقدياً منصفاً لنصوصهما سيؤدي إلى استنتاجات لن يختلف عليها إثنان وهي أن حضورهما الثقافي لم يتم عبر قدرة شعرهما على البوح ولكن لأسباب لا علاقة للنص بها. ثمة الكثير من القسوة فيما نقول، لكن ثمة الكثير جداً من القسوة في خياراتهما وثمة الكثير من الادعاء والتعالي في ممارستهما الثقافية في السنوات العشر الأخيرة. هذان الشاعران يسعيان سعياً حثيثاً لكي يأخذا الدنيا غلابا.

وعلى ما يبدو فإنه يمكن أن تؤخذ الدنيا غلابا لكن هل يؤخذ الشعر غلابا ؟. ليس من العسير أن يلاحظ مراقب صبور حلول الشطار والشطارة محل الجدية والجادين. إن الثقافة العربية التي كانت تحترم ذلك المبدع الذي يكتب بجدية وبصمت، وتسعى جاهدة الى استنطاقه وإخراج نصه للملأ والترويج له بصفته علامة على ثقافة رصينة تُنتج بالوسائل التي تُنتج بها الثقافات والنصوص الرصينة، تنفي اليوم نفياً مبرماً أولئك الصامتين الكاتبين نصوصهم في تلكم العزلات العظيمة التي تليق بالنصوص العميقة. إنها تتمنى لهم المزيد من الصمت طالما انهم لا يحضرون كمنافسين مزعجين لأنصاف المواهب ولعديمي المخيلة من الشعراء. إننا نعرف أن هذا الكلام سيؤول أسوأ تأويل لكن من الواضح ان الخيارات تضيق المزيد من الضيق وتحاصر الصمت نفسه. ان الخيار الوحيد المتبقي هو أن تسمى الأشياء بأسمائها، أو كما يقول الفرنسيون (يسمى القط قطاً). إن قطط الثقافة العربية تعتاش اليوم على انزياح الرصانة وصمت المبدعين.

كم ستدوم وليمة الغراب هذه ؟

٥- نلاحظ هنا أن الشرط الأساسي الذي يحكم أنطولوجيا عبد القادر الجنابي هو تثبيت أسماء يمكن ان يجتني منها منفعة متبادلة. فقد ترجم في عمله لصحفيين لبنانيين مسؤولين عن صفحات ثقافية أساسية في بيروت، وترجم لرؤساء اتحادات ثقافية في المغرب العربي وترجم لمسؤولي مهرجانات شعرية في المشرق كما في المغرب، لمتنفذين قد يدعونه يوماً لنشاط من أنشطة الأوساط المسيحية العراقية في أمريكا، وكذلك لمن يعتقد، حسب ذائقته النقدية، بأنهم يشكلون علامات فارقة

في الشعر العربي الحديث. ان ذائقة الجنابي الشعرية تعاني من إشكاليات عميقة تحتاج الى تحليل نقدي لا مجال له هنا. ان احتقاره الداخلي لشعوب عربية كاملة يتجلى في تجاهله لبعض من أهم شعراء السعودية والإمارات الجدد، وفي إشاحته الوجه لبعض مواطنيه العراقيين، ومنهم من كان قد ساعده كثيراً في التهيئة لبعض ملفات (فراديس) مثل الشاعر هاتف الجنابي. لقد استثنى، مثل خالد المعالي، اولئك الشعراء الذين كان يتصور انهم لا يشكلون ثقلاً حقيقياً في موازنات المنفعة ولا يُجتنى منهم اي نفع حتى ولو كانوا من الشعراء المشهود لهم بالحضور الإبداعي. ما هو يا ترى طبيعة الانجاز الشعري لشاعرات ناشئات (نكنُّ لهنَّ أكبر التقدير والاحترام من جهة أخرى) مثل الشاعرة العراقية المقيمة في أمريكا دنيا ميخائيل إزاء شاعر مثل عدنان محسن مثلاً، وما هو الثقل الفعلي لصديقينا الشاعرين جان دمو ومؤيد الراوي أمام نص الفلسطيني زكريا محمد ؟

إن الإنحكام والإحتكام الى المنافع صار منذ بعض الوقت المسألة الأبرز في التعاطي الأدبي. ان القسوة في الحذف تتجلى لدى الجنابي إزاء مواطنيه على وجه الخصوص. لا يمكن لعبد القادر الجنابي أن يبرر غياب شعراء مهمين من جيله مثل حسب الشيخ جعفر وفوزي كريم ومن أجيال لاحقة لجيله مثل عبد الكريم كاصد ومن جيل السبعينات العراقي.

٦- تستحق النقطة االأخيرة بعض التأمل. يلاحظ القارىء الكريم أن الجنابي يستثني من انطولوجيته الفرنسية جميع الشعراء من جيل السبعينات في العراق. ويدرج سبعينيين من جميع البلدان العربية الأخرى. ما العلة والسبب في ذلك ؟ ثمة سبب موضوعي وآخر ذاتي.

فمن جهة لم تُحلل التجربة الشعرية في عراق السبعينات التحليل النقدي الذي تستحق مقارنة مثلاً بالضجيج الذي رافق ويرافق ادعاءات التجربة الستينية. ان صعود شعراء السبعينات قد ترافق، في مجمل العالم العربي، مع جملة متغيرات بنيوية نذكر منها حرب أيلول في الأردن، توقيع كامب ديفيد والانفتاح الإقتصادي في مصر، إستتباب الأحزاب القومية نهائياً في بلدين عربيين أساسيين هما سوريا والعراق، الحرب الأهلية اللبنانية، صعود الأصوليات الدينية، هجرة الثقافة العربية الى أوربا ،الطفرة البترولية، الثورة الإيرانية، من بين أشياء أخرى. هذه المتغيرات قد أجلت فحص التجربة الشعرية المتميزة في عراق السبعينات التي لم تنفك تتطور وتتبلور في المنفى بشكل خاص، وتُنتج بعضاً من الأصوات الهامة في الشعر العربي والعراقي. أما السبب الذاتي فيتعلق بمخاوف عبد القادر الجنابي من هذه الأصوات السبعينية ومحاولة طمسها، وهو يشترك في هذا مع البعض من شعراء جيله الستيني الساعين الى إلغاء معالم التجارب الشعرية الجديدة لصالح تجربتهم.

٧- كيف نفسر جرأة الجنابي والمعالي في الاختيار والحذف؟ إنها تفسر بمعرفتهم الأكيدة بعدم قدرة الثقافة العربية على مساءلة نقدية لأحد، خاصة معرفتهم بأن الثقافة العراقية، من بين جميع الثقافات في المنطقة لا حول لها ولا قوة اليوم. وكذلك معرفتهم أن القاعدة العامة في اللحظة الحالية هي الخفة التي يُواجه بها الكلام عموماً والكلام النقدي بشكل أخص. إن اللاعبين يلعبون اللعبة كل وفق شروطه. لا يمكن مجاراة البعض في لعبهم، لأنهم يحددون لأنفسهم القواعد وشروط اللعب والأهداف، ويستبيحون بعض المناطق الحرجة، خاصة مناطق الشعر

الأكثر رهافة. من الواضح أن المستباح الآن يطال الجوهري ويصيب الضمير الثقافي بخلل قاتل. لا يستطيع مثقف يحترم أدواته أن يجاري عبد القادر الجنابي في أحكامه النقدية وقبل ذلك في مصالحة الضيقة التي لكي تحقق نفسها فإنه لا يتردد عن القيام بأي شيء حتى ولو كان زيارة إسرائيل ومدحها في جريدة (الليبراسيون) فيما بعد. لقد غض المثقفون العرب المقيمون في باريس الطرف عن هذه الزيارة وتلك المقابلة ومن بينهم قوميون متشددون لفظياً معادون بشراسة لإسرائيل. أليس في هذا الصمت مؤشر على الحالة التي تؤول اليها الوضعية الثقافية والإنسانية لنا جميعاً. دون اتهامات سهلة لسنا من أنصارها نقول إن في انفتاح (فراديس) الجنابي - المعالي ومن ثم (عيون) المعالي على الثقافة العبرية، وبالشكل الذي قدمت فيه إلينا، خاصة اهتمامهما المبالغ به ببعض الشعراء الإسرائيليين المعاصرين، يقع أكثر من معنى ومن سؤال. إنها تعلن الحالة التي آلت اليها وضعية التلقي التي هي، قبل أي أمر، وضعية نقدية. وفي الحقيقة فإن هذين الشاعرين يهتمان، ترجمة ونشراً، بالشعر اليهودي المعاصر، أكثر من اهتمامهما بشعر مواطنيهم ومجايليهما العربي. ألسنا أمام العجب العجاب ؟

٨- إن حصة كبيرة منحت في تلك الأنطولوجيا للشعر اللبناني الأكثر جدة (أي السبعيني على وجه الدقة) بحيث أن الجنابي يُدرج، في نهاية المطاف صديقنا الشاعر محمد علي فرحات في أنطولوجيته، رغم قلة كتاباته الشعرية التي لا نبيح لأنفسنا إصدار أي حكم نقدي متعجل بشأنها. لأي سبب يجري إبراز مجايلينا اللبنانيين (الذين نحترمهم بعمق كبير وحقيقي) بالنسبة لبقية الشعراء العرب من عمرهم ؟ السؤال متروك

لإجابة المؤلفين المعنيين رغم اننا نستطيع ان نمسك بطرف للإجابة.

ها نحن هنا مرة أخرى لسنا أمام التحليلات النصية أو قدام الخيارات المزاجية للنصوص ولكن أمام سبب من طبيعة لا أدبية في الغالب الأعم.

٩- ان تأملاً عميقاً بالمغزى الذي يدفع الجنابي الى إصدار هذه الأنطولوجيا ومن قبلها عمله الأنطولوجي باللغة العربية (انفرادات) عن جيل الستينات في العراق، يقود الى استنتاج مفاده أنه كان يستهدف من وراء هذا النشاط المحموم إدراج شعره هو نفسه في عمل أنطولوجي طالما أنه من المشكوك تماماً أن يُدخله التاريخ الأدبي العربي في عمل من هذا القبيل رغم أنه سيذكره شتاماً ورداحاً من طراز رفيع كما يعلم الجميع.

١٠ - ماذا سنقول إذن عن عمل المعالي باللغة الألمانية ؟ من الواضح أن الشاعرين المذكورين يمتحان من النبع الروحي نفسه. ماء هذا النبع مر بل مسموم.

فيما يتعلق بأنطولوجيا خالد المعالي، نظن أن ثمة الكثير من الحسابات الكبيرة والصغيرة التي حكمت خياراته رغم جهده التمويهي الواضح. إن الاستعانة بالشاعر الفرنسي برنار نويل في كتابة مقدمة لأنطولوجيا الجنابي والاستعانة بمستعرب ألماني شاب رائع في الإعداد لأنطولوجيا المعالي لا يغير من حقيقة أننا إزاء محاولتين لتمويه نوايا المؤلفين العراقيين عبر الاستعانة بمن لا يعرف خفايا الشعر العربي والمستوى الفعلي لمؤلفي الأنطولوجيتين وموضعهما الحقيقي في خارطة الشعر العربي المعاصر.

إن خالد المعالي هو ناشر عربي مواظب وهو أمر سيعقد مشكلة أنطولوجيته ويعقد من عملية تقييمه هو نفسه، لأن من البديهي أن لا مصلحة لأحد في الاشتباك مع ناشر يضرب على الوتر العربي وعلى الإيقاع الألماني ويمكن أن يؤتي أكله من بابين إثنين. ستصمت الثقافة أمام المنفعة، وهو، ويا للمرارة، أمر سيجعل المعالي يتباهى بالقليل الذي عنده، ولا يسائل شعره ولا يتساءل عن أهمية خياراته الشعرية في هذه الأنطولوجيا. نلاحظ ثانية هنا أنه يستثني من جيل السبعينات العراقي أبرز الأسماء، سوى واحد فحسب (يبدو أنه حسب له ألف حساب: هاشم شفيق). وفي الحقيقة ففي هذا الجيل من هو أهم شعرياً من شعر خالد المعالي ومن (دفاتر الفاتر) مثلاً وغالبية مجاميعه الشعرية التي أصدرها هو لنفسه عن منشوراته هو نفسه. يذكر المعالي بأنه استشار بعض رموز الشعر العربي من أجل تكوين أنطولوجيته مثل سعدي يوسف ومحمد بنيس. لو أنه أعاد، بناء على طلبنا، سؤال سعدي يوسف عن أهمية شعره إزاء شعر بعض من حذفهم (يمكن تسميتهم لو تطلب الأمر)، فنظن أن الرد لن يسره كثيراً. سوى أن وطأة الأكذوبة في الحياة الثقافية لن تسمح بسؤال وجواب من هذا القبيل، لكنها لا تنفي القول إن حقيقة الشعر ليست حقيقة مزوري الشعر.

نذكر من أجل حقائق التاريخ أن خالد المعالي كان يجيء في سنوات السبعينات، من مدينته السماوة الى بغداد ويتردد على (مقهى البرلمان) التي كان يرتادها الكثير من المثقفين والشعراء. وفيها كان يحاول أن يقرأ لهاشم شفيق ولكاتب هذه السطور قصائده الأولى طالباً منا أن نبدي آراءنا. وكنا نسدي له النصح الودي. كنا ننشر في صحافة الحزب

الشيوعي الوحيدة المتاحة لنا يومها، وكانت أسماؤنا معروفة لذلك في العراق، الأمر الذي كان يثير، على ما يبدو، حفيظة المعالي الشاعر الناشيء حينئذ. نذكر كذلك أن خالداً طبع مجموعته الشعرية الأولى على نفقته الخاصة في بغداد وكان يتوقع أن تثير صدى، فلم تفعل، مما زاد من حفيظته وتحفظه إزاء مجاييليه في تلك السنوات الجميلة. سايكولوجياً يشكل المعالي حالة ممتازة للتحليل النفسي لأنه لم يستطع غفران تجاهله يوم ذاك معبراً اليوم عن مكبوته الداخلي عبر ردة فعل مباشرة وواضحة وصريحة ألا وهي تجاهل جيله الشعري العراقي برمته بعد سنوات طوال عندما سيقوم بإصدار أنطولوجيا للشعر العربي باللغة الألمانية.

يرى القارئ أننا في السطور أعلاه لسنا أمام تحليلات للنصوص بل أننا أمام (علم إجتماعٍ ثقافي) أو (علم نفس شعريٍ) نحاول عبرهما تفسير الأسباب التي تدفع البعض الى القفز على الواضح والتشبث بالفاتر. هل إن المشكلة هي ظاهرة محلية رهينة ببعض الأسماء في الثقافة العراقية لوحدها أم أن ثقافتنا العربية تعاني الأمر نفسه وإن بتلوينات وتفصيلات مغايرة ؟ نظن أن الظاهرة عربية عن جدارة لكنها عراقياً من الوضوح بمكان بسبب شراسة متأصلة في الممارسة الاجتماعية العراقية نحن أول الناقدين لها علناً، من دون جدوى.

وعلى ما يبدو فإن بعض المحذوفين من تينيك الأنطولوجيتين لا يمتلكون شيئاً مغرياً من عالمنا الفاني هذا سوى القصيدة لوحدها التي قاسى البعض منهم من أجلها أكثر من ثلاثين عاماً من الحرقة والمحبة والصدق.

جنيف – أكتوبر ٢٠٠٠

مصادر ومجاميع شعرية

آدم حاتم:

أديب كمال الدين: البديل، محاولة لاستقراء التجربة السبعينية، مجلة الطليعة الأدبية ٥-٦-١٩٨٧

أديب كمال الدين: تفاصيل، مطبعة الغري، النجف ١٩٧٦

أديب كمال الدين: جيم، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٣

أديب كمال الدين: ديوان عربي، دار الرشيد، ١٩٨١

أديب كمال الدين: نون، مطبعة دار الجاحظ، ١٩٩٣

أسعد الجبوري: أدعو الشباب الشعري إلى ثورة على البابوية، جريدة (السفير) اللبنانية بتاريخ ٢٧-٨-٢٠٠١

أسعد الجبوري: نسخة الذهب الأولى (١٩٨١-١٩٨٥)، الطبعة الثانية، نصوص الإبداع، دمشق ١٩٨٨

إسماعيل شاكر الرفاعي: ملاحظات حول ظاهرة الثقافة الرسمية، مجلة (الثقافة الجديدة) العراقية ١٩٩٨

إلياس حنا إلياس : "بلاغة" شاكر لعيبي لا بياض يعادل ورق الرسائل، مجلة (اليوم السابع) بتاريخ ١٠ نيسان ١٩٨٩

ابن بسام : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الثاني / المجلد الثاني، بتحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت

ابن حجة الحموي المنشور في ذيل (المستطرف) ج٢

الخطى: علي عيدان عبد الله، مطبعة أزهر بغداد ١٩٧٧
الطليعة الأدبية ، مقالة عن جيل السبعينات، سنة ١٩٧٨
اللحظة الشعرية: مجلة يصدرها فوزي كريم، لندن، العدد٣-١٩٩٣
المحبي: خلاصة الاثر في أعيان القرن الحادي عشر)، ج٣، مكتبة خياط، بيروت، دون سنة النشر
المقدسي : أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مكتبة خياط، بيروت، دون سنة النشر
برهان شاوي : أوسيب ماندلشتام- مختارات شعرية ونثرية، ترجمة عن الروسية، دار الجمل ١٩٩٣
برهان شاوي : يوسف برودسكي-مختارات شعرية ونثرية، ترجمة عن الروسية، دار المدى ١٩٩٨
برهان شاوي: تراب الشمس، من ابتهالات المريد الشريد القادم من أريدو حيث هبطت سفن السماء، إلى السيدة التي اسمها يضيء مدينة معتمة، Leudinghausen، ألمانيا ١٩٩٧
برهان شاوي: رماد القمر، ما بقي من مسلة المنشد الأعمى القادم من سيبار، عن الفضيلة التائهة، سيدة النور والحكمة، وزارة الإعلام والثقافة- الإمارات العربية المتحدة، أبو ظبي١٩٩٩
برهان شاوي: شموع للسيدة السومرية، من ابتهالات المنشد الأعمى الضائع في متاهة المعبد الأبيض في أوروك إلى سيدة النخل والصمت والأسرار المعلنة، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن ٢٠٠١
برهان شاوي: ضوء أسود: نشيد حب عراقي، Leudinghausen، ألمانيا ١٩٩٧
برهان شاوي: مراثي الطوطم، عن رابطة الكتاب والصحفيين والفنانين الديمقراطيين العراقيين في المانيا الإتحادية سنة ١٩٨٣.
بلند الحيدري : خفقة الطين، بغداد ١٩٤٦
بلند الحيدري: حوار عبر الأبعاد الثلاثة، منشورات وزارة الإعلام العراقية

بلند الحيدري: حوار معه في مجلة (الكفاح العربي) بتاريخ ١٩٩٣/٩/٦، الصفحات الثقافية.
جابر محمد جابر: قصائد ملعونة، مطبعة أزهر بغداد، ١٩٧٧
جبار الكواز: سيدة الفجر، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨
جريدة (الصحافة) التونسية في ١٥-٣-١٩٩٥ بتوقيع عبد الرحمان..، وهو عبد الرحمن مجيد الربيعي
جلال زنكابادي (أو جلال وردة): جلالستان: قطوف ١٩٦٥-١٩٩١، دون سنة نشر
جلال زنكابادي: فضّولي البغدادي ١٤٨٠-١٥٥٦ سلطان الألم، في مجلة (بارش) العدد ٤ سنة ٢٠٠١
جلال زنكابادي: مشهد الشعر الهندي المعاصر، قراءة، في مجلة (كولان العربي) العدد ١٢ بتاريخ ٢٥ أيار ١٩٩٧،
جلال زنكابادي: نسيمي البغدادي ١٣٦٩-١٤١٧ شاعراً رائداً ومفكراً ثائراً، في مجلة (بارش) العدد ٢ سنة ٢٠٠٠
جلال زنكابادي: هكذا شطح الكائن مستقبلئذ، ملحمة مضادة، ١٩٩٣، من دون ناشر ولكنها مطبوعة في الغالب في كردستان العراق.
جليل حيدر: مقالة في ملحق جريدة (الجمهورية) بتاريخ ١٩٧٨/١٢/٩
جمال جمعة: الرسم بالمدن، منشورات الصوت، الدانمارك سنة ١٩٩٠
جمال جمعة: الناسوت ١٩٨٧، دون الإشارة إلى دار النشر
جمال جمعة: النصوص الإسكندنافية، منشورات دار صحارى، هنغاريا، بودابست، سنة ١٩٩٢
جمال جمعة: الهوامش والتتمات، منشورات الصوت (دانمارك) ودار الفارزة (جنيف)، سنة ١٩٩١
جمال جمعة: كتاب الكتاب، الدانمارك سنة ١٩٩٠
جمال مصطفى: أطلس البارحة، منشورات صحارى، بودابست ١٩٩١

جمال مصطفى: أمطار بلا سبب على الأحدب الشاعري ونايه الطاعن في النسيم، منشورات الصوت، الدانمارك ١٩٨٨
جمال مصطفى: الصندوق الأسود، دار الجندي، دمشق ١٩٩٨
جمعة الحلفي: ساعة ويذبل الزيتون، شعر شعبي، بغداد، ١٩٧٦
جمعة الحلفي: مللیت، شعر شعبي، بيروت، ١٩٩٢
جيل الثمانينات. جيل الحرب، مقابلة في مجلة (حراس الوطن) الرسمية المعبرة عن لسان حال الجيش العراقي، العدد (٣٨٧) سنة ١٩٨٧، أجراها عدنان الصائغ مع ١٦ شاعراً.
حاتم الصقر : الأصابع في موقد النار، بغداد
حاتم الصكر: مواجهات الصوت القادم، دراسات في شعر السبعينات، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦
حاتم الصكر: ينبغي مساعدة القصيدة بوسائل الإعلام، حوار محمد عيد إبراهيم، جريدة (الوطن) القطرية السبت ٢٠٠١/١١/١٠
حسام الدين محمد: من العزلة إلى الانفصال عن الذات والعالم، جريدة (القدس العربي)، الشهر الخامس ١٩٩٦
حسب الشيخ جعفر : الطائر الخشبي، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٧٢
حسب الشيخ جعفر: زيارة السيدة السومرية، وزارة الثقافة، بغداد ١٩٧٤
حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، بغداد سنة ١٩٨٦
حسين الموزاني: الحنين إلى الخواء، ملاحظات حول أحكام ياسين النصير، جريدة (بريد الجنوب) الأسبوعية، السنة الثالثة، العدد ١٣٦ بتاريخ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٩٧
حسين الموزاني: القفز فوق الظل، الخوارج والدواخل في تكوينات ياسين النصير وتصويناته، جريدة (بريد الجنوب)، السنة الثالثة، العدد ١٤٤ بتاريخ الاثنين ٢٦ كانون الثاني (يناير) ١٩٩٨
حمد شهاب الانباري : القداس الجنائزي، مطبعة الجامعة بغداد ١٩٨٥

حميد العقابي: واقفاً بين يدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ١٩٨٧
حميد قاسم : رقيم أبين، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد ,١٩٩٣
حميد قاسم: سفر النار، دراسة نقدية في الظواهر الفنية في الشعر العراقي الحديث ١٩٧٤-١٩٩٤، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٠
حميد قاسم: قداس الطفولة الهرمة، مطبعة ثويني، بغداد ١٩٨٤
حوار السبيعينات، حوار نظمته جريدة (القادسية) ضم الشعراء: سلام كاظم، كمال سبتي، يونس ناصر عبود، زاهر الجيزاني، بتاريخ ١٢-٣-١٩٨٦
خالد المعالي: مقابلة أجراها معه سامر أبو هواش: كل الكلام الدائر حول الحداثة الشعرية في العالم العربي هو كلام مشعوذين، جريدة (المستقبل)، السبت ٦ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠١
خزعل الماجدي: أناشيد اسرافيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٤
خزعل الماجدي: خزائيل، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩
خزعل الماجدي: متحف السبعينيين، جريدة (الجمهورية) بتاريخ ١١-٢-١٩٨٨
خزعل الماجدي: يقظة دلمون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية ١٩٨٠
خليل الأسدي: أنت الإقامة أنت السفر، خليل الاسدي، دار الرشيد ١٩٨٠
خليل الأسدي: تراتيل بدائية، وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨
دعوة لكتابة القصيدة اليومية، تحويل الحلم الفردي إلى حلم جماعي، غزاي درع الطائي، خزعل الماجدي، عبد الحسين صنكور، مجلة (الكلمة) العدد ٥ سنة ١٩٧٣
ديوان الشعر العراقي، منشورات البزاز ١٩٩٤
رشدي العامل : همسات عشتروت، ١٩٥١
رعد عبد القادر: جوائز السنة الكبيسة، دار الشؤون الثقافية، ,١٩٩٥
رعد عبد القادر: دع البلبل يتعجب، منشورات مجلة الأديب المعاصر، ١٩٩٦

رعد عبد القادر: مرايا الأسئلة، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩
رعد عبد القادر، مقابلة منشورة معه في جريدة (الاتحاد) الظبيانية بتاريخ ١٦ أكتوبر ٢٠٠٠
رعد مشتت: الجنود، سنة ١٩٨٢ بدون ناشر لكنها طبعت في بيروت من طرف دار الفارابي.
رعد مشتت: دللول، بالعربية والإنكليزية، من دون دار نشر ولا سنة نشر
رملة الجاسم: هذيان الأرض عند جدار الغربة، قصيدة منشورة في جريدة (البيت العراقي)، العدد المزدوج ١٧-١٨- ماي ٢٠٠١ هولندا.
زاهر الجيزاني وكمال سبتي: (أدرنا العجلة أيها الصديق)، ، مجلة (ألف باء) العدد ١٠٤٠ سنة ١٩٨٨،
زاهر الجيزاني: الأب في مسائه الشخصي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩
زاهر الجيزاني: الشعر العراقي الحديث ١٩٧٣-١٩٩٣، مجلة (كراس)، دمشق، العدد الثاني سنة ١٩٩٤
زاهر الجيزاني: انكسري يا عربة الغزاة، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦
زاهر الجيزاني: تعالي نذهب للبرية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨
زيارة مهدي: عتبات دار الرشيد للنشر ١٩٨١
ساجدة حميد الموسوي: طفلة النخل، دار الرشيد للنشر ، بغداد سنة ١٩٧٩
سامي محمد: الستينيون والسبعينيون وما بينهم، جريدة (الجمهورية) بتاريخ ٩-٥-١٩٨٣
سامي مهدي : أفق الحداثة وحداثة النمط، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨٨
سامي مهدي: الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٤
سامي مهدي: إنهم يقتلون القصائد، جريدة (الثورة) بتاريخ ٢-٩-١٩٨٤

سعدي يوسف: الأخضر بن يوسف ومشاغله، وزارة الثقافة العراقية
سعدي يوسف: القرصان، بغداد ١٩٥٢
سعدي يوسف: حوار معه في جريدة (القدس العربي)، لندن، بتاريخ ١٠-١١ شباط ٢٠٠١
سلاماً أيها الحزب: مجموعة من الشعراء العراقيين، دار الفارابي، ١٩٧٣،
شاذل طاقة : المساء الأخير، بغداد ١٩٥٠
شاكر لعيبي : الذاكرة..... ملحاحة هي الذاكرة، في العدد ٢٥٥ من (الثقافة الجديدة) العراقية.
شاكر لعيبي : مأزق الثقافة الفاشية، دمشق سنة ١٩٨٤
شاكر لعيبي: الفن القصصي العربي، هل هو فن للنساء اليوم؟، جريدة الاتحاد الظبيانية ٢٠٠١
شاكر لعيبي: إستغاثات، دار الجليل، دمشق ١٩٨٤
شاكر لعيبي: أصابع الحجر، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٦
شاكر لعيبي: الحجر الصقيلي، منشورات الآن، بيروت ٢٠٠١
شاكر لعيبي: النص وهوامشه، في مجلة (نصوص) العدد(١)، لندن، سنة ١٩٩٤
شاكر لعيبي: بلاغة: نص وعشرون تخطيطاً، دار الفارزة، جنيف ١٩٨٨
شاكر لعيبي: بُنية النص الشعري: بحثٌ في النواة، بحث المنشور في العدد ٢ من مجلة (الأربعائيون) في مصر، (١٩٩٢؟) الصفحات ١٣٠-١٦٠
شاكر لعيبي: بيان من أجل قصيدة النثر، دار الفارزة، جنيف ١٩٩٥
شاكر لعيبي: حول كتابات جديدة، مقالة في (طريق الشعب) العدد ٦٢٥ بتاريخ ١٩٧٥/٩/٢٩
شاكر لعيبي: عن الناسوتي والشعري، مقالة عن مجموعة جمال جمعة في مجلة (الصوت)، الدانمارك
شاكر لعيبي: كيف، دار المدى ، بيروت ١٩٩٧
شاكر لعيبي: ميتافيزيك، دار الفارزة، جنيف ١٩٩٦

شاكر لعيبي: نص النصوص الثلاثة، بيروت- دار العودة ١٩٨٢
شربل داغر : "بلاغة" شاكر لعيبي غرابة سياسية. الحياة ١٣-٦-١٩٨٩
شعراء جيل التسعينات في العراق: رؤية جديدة للمنجز الشعري، في مجلة (ألواح)، العدد الأول، مدريد ١٩٩٧
شعراء عراقيون في هولندا: مجموعة من الشعراء، دمشق ٢٠٠١
شوقي بغدادي : التجربة الشعرية لجيل الستينات في سورية، مجلة (المعرفة) السورية، السنة الرابعة والعشرون- العدد ٢٨٢ أب ١٩٨٥
صاحب الشاهر: أيها الوطن الشاعري، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠
طراد الكبيسي : الغابة والفصول، دار الحرية ١٩٨٠
طراد فواز الكبيسي: قراءة أولى في شعرالشباب، مجلة (الأقلام)، كانون الثاني ١٩٧٧
عادل عبد الله: مؤونة الرحيل إلى الفراغ، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٩
عباس بيضون: أبهة الخسارة، عن مجموعة لعيبي (بلاغة)، في مجلة (الناقد)، كانون الثاني ١٩٩١
عباس بيضون: أنا نسيج وحدي، مقالة في العدد ٢ من (الملحق)- جريدة (النهار) البيروتية.
عبد الجبار عباس: مرايا جديدة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨٠
عبد الزهرة زكي: اليد تكتشف، منشورات أسفار، بغداد سنة ١٩٩٤
عبد الزهرة زكي: كتاب الفردوس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٠
عبد الزهرة زكي: كتاب اليوم..كتاب الساحر، من منشورات بيت الشعر في رام الله ٢٠٠١
عبد القادر الجنابي: مقدمة لمختارات شعرية عربية، بالفرنسية، في المجلة الفرنسية poésie 1, 2001
عبد المطلب محمود: أنا صحوت من الطفولة لا تصح أنت أبداً، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠

عبد المنعم حمندي: أتيتك غداً، دار الشؤون الثقافية ١٩٨٦
عبد المنعم حمندي: أول النار، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٣
عبد علي الرماحي : محاولة قديمة في رداء جديد، جريدة (الزمان)، العدد ١٠٤٧ بتاريخ ١٥ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠١
عدنان محسن: أعيش الشعر في الحياة أكثر مما أكتبه على الورق، مقابلة في جريدة (الوفاق)، العدد ١٦٨ بتاريخ ١٥ حزيران ١٩٩٥
عدنان محسن: إلى آخره، منشورات (فرادیس)، باريس سنة ١٩٩٥
عدنان محسن: نصوص عن الغير، دار الفارزة، جنيف ١٩٩٦
عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر: جنس أدبي مستقل، أم جنس عابر للأنواع، في جريدة (الزمان)، العدد ١٠٦١ بتاريخ ٣١ أكتوبر ٢٠٠١
عقيل علي : طائر آخر يتوارى، دار الجمل، كولونيا ١٩٩٢
عقيل علي: جنائن آدم، دار توبقال، المغرب
علاء اللامي: قصائد حب باتجاه البحر، أوديسيوس إليتس، جورج سيفرس، كريكوري كورسو، توزيع دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٩
علي جعفر العلاق : الشعر العربي المعاصر في العراق، في (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين) ج٦ ص٨٣٩ الكويت، سنة ١٩٩٥
علي عبد الأمير: يدان تشيران إلى فكرة الألم، مطبعة الأديب بغداد ١٩٩٣
عواد ناصر: حدث ذات وطن، دار بابل، دمشق، ١٩٨٦
عواد ناصر: لغة المفارقات لبلوغ دهشة ما و"إلى آخره"، مقالة عن عدنان محسن
عواد ناصر: من أجل الفرح أعلن كآبتي، دار الفكر الجديد، بيروت ١٩٨٢
عواد ناصر: هنا الوردة فلنرقص هنا، دار صحارى هنغاريا، ١٩٩١
غزاي درع الطائي: الرماد في الشوارع، أين الرفاق، دار الرشيد، بغداد ١٩٧٤
غزاي درع: الشعراء الشباب ليسوا أوراقاً على شجرة التوت، جريدة (الجمهورية) البغدادية بتاريخ ٢٢-٩-١٩٧٧
غيلان: تراتيل السومري، خريف يطرق الباب ولا يدخل، دار زويل للنشر،

القاهرة، ٢٠٠٠
فائز العراقي: الينابيع، مطبعة الحلبوني، دمشق ١٩٨٤
فاروق يوسف: السبعينيون، مجلة (الأقلام)، العدد ٩- سنة ١٩٨٥
فاروق يوسف: أناشيد السكون، دار الرشيد بغداد ١٩٨٠
فاروق يوسف: الملاك يتبعه حشد من الأمراء، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٤
فاروق يوسف: شعر السبعينات بين الحقيقة والتضليل، جريدة (الجمهورية) البغدادية بتاريخ ٤-١٠-١٩٩٤
فاضل العزاوي : الروح الحية: جيل الستينات في العراق، دار المدى ١٩٩٧
فاضل العزاوي : نقد قصائد العدد الماضي، الطليعة الأدبية، للعدد ٤ ١٩٧٥
فاضل عباس هادي ١٩٦٤-١٩٨٤ : كتابات، دار الجمل، كولونيا ١٩٩٠
فاطمة المحسن: شعر المنفى العراقي، دراسة بثلاث حلقات، نشرت في جريدة (الحياة) بتاريخ ٤ و٥و٦-٨-١٩٩١
فتحي عبد الله: قصيدة النثر العراقية، مجلة (الكتابة الأخرى) المصرية، العدد ١٤-١٥ مايو، القاهرة
فرج الحطاب وجمال علي الحلاق : الرؤيا الآن: كشف في سمات الشعرية الأحدث، بغداد سنة ١٩٩٧
فوزي كريم (؟) : صوت يستوحي الأصوات ويتفرد، ناسوت جمال جمعة وتراجيديا الإنسان، مقالة في جريدة (الحياة)، لندن، أكتوبر ١٩٨٨،
فوزي كريم: المرايا الخادعة لحداثة الشكل، مقال في مجلة (نزوى) العُمَانية، العدد السابع عشر، يناير ١٩٩٩
فوزي كريم: ثياب الإمبراطور، دار المدى ٢٠٠١
فوزي كريم: قارات الأوبئة - دار المدى، ١٩٩٥
فيصل دراج : الشعراء يخترعون أسلافهم ... وأحفادهم أيضاً، في مجلة (الوسط) العدد ٣٧٣ الصادر في ١٩٩٩/٣/٢٢
قاسم جبارة: ملف، مقدمة وقصائد من إعداد سعيد فرحان، مجلة الصوت،

العدد ٣، الدانمارك
كريم الأسدي: غيوم الدماء السومرية، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٨
كريم الأسدي: قصر البداية، منشورات صحارى، بودابست ١٩٩٣
كريم عبد: أطروحة الندى، دار النديم، دمشق ١٩٨٧
كريم عبد: الدولة غير المثقفة، المركز العربي للفنون والآداب، بروكسل ١٩٩٥
كريم عبد: ثم نهدي الكلام، دار النديم، دمشق سنة ١٩٨٦
كريم عبد: خرزة زرقاء، قصص، المركز الثقافي العربي، بروكسل ١٩٩٧
كريم عبد: عزف على عود بغدادي، المركز العربي للفنون والآداب، بروكسل ١٩٩٣
كريم عبد: هدهد الشتاء والصيف، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٤
كريم ناصر: برادة الحديد، دار ازمنة، عمان ٢٠٠٠
كريم ناصر: بين حدود النفي، دار الأهالي، دمشق ١٩٨٨
كزار حنتوش: الغابة الحمراء، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩
كمال سبتي: آخر المدن المقدسة، دار الكنوز العربية، دمشق ١٩٩٢
كمال سبتي: الشعراء العراقيون الشباب، جريدة (القادسية) بتاريخ ٢-٣-١٩٨٧
كمال سبتي: القصيدة ملجأي الوحيد، حوار مع الشاعر كمال سبتي، مجلة (غجر ١) صيف ٢٠٠٠
كمال سبتي: حكيم بلا مدن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦
كمال سبتي: ظل شيء ما، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٣
كمال سبتي: وردة البحر، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٠
مجلة (الرابطة) السنة الأولى، العدد ٢ سنة ١٩٧٣
مجلة (فراديس)، العدد (٨)
محمد علي اليوسفي: "نص النصوص الثلاثة" كرنفال الحواس، مجلة (الكفاح العربي) بيروت ١٩٨٢
محمد قاسم الياسري: الأظافر والأصابع ، مطبعة أزهر ١٩٧٧

مشرق غانم: تخيلات الضرير، دار الكنوز الأدبية، بيروت ١٩٩٦
مقابلة مع ثلاثة شعراء: هاشم شفيق، شاكر لعيبي وكزار حنتوش، في (طريق الشعب)، بغداد ١٩٧٥؟
ملحق تموز الشعري: كتاب شعري من منشورات مجلة (الثقافة الجديدة)
منعم الفقير : غيمة على سفر، شعر من ترجمة سليم العبدلي، عن منشورات Politisk Revy في كوبنهاكن ١٩٨٨
منعم الفقير: أثر على ماء، عن منشورات Politisk Revy في كوبنهاكن١٩٩١
منعم الفقير: المختلف، دار العلم للتأليف والترجمة، دمشق ١٩٨٦
منعم الفقير: كتاب أسئلة العقل، عن منشورات Politisk Revy في كوبنهاكن ١٩٩٠
منعم الفقير:كتاب الرؤيا، دار أفريقيا الشرق، المغرب ١٩٩٧
مهدي محمد علي: نقد أم تهيؤات؟، مجلة (الحرية) العدد ٩٦ (١١٤٤) الصادر في ١٠ حزيران ١٩٨٤
ناجي الحازب: بانتظار الموت عنيفاً، بيروت، سنة ١٩٧٤ من دون دار نشر.
ناجي الحازب: على ضفاف الشيزوفرينا، كراس يضم قصيدة واحدة، بغداد ١٩٧٢؟
نادر سرور= نوري الجراح : "بلاغة ، نص وعشرون تخطيطاً". مجلة الناقد حزيران ١٩٨٩
نجم والي : هذا القليل من نفسي، مقالة عن عدنان محسن في مجلة (الوسط) اللندنية
نجم والي: يوم اندلعت الحرب، جريدة (الحياة)، العدد ١١٩٠١ الجمعة ٢٢ أيلول ١٩٩٥.
هاتف الجنابي: الأدب الشعبي في أوربا، مقالة في (طريق الشعب) العدد ٨٧٤ الأربعاء ٤-٨-١٩٧٦

هاتف الجنابي: انظر مقابلة معه في جريدة (الوفاق)، العدد الثاني والستون ٧-١٣/٥/١٩٩٣.
هاتف الجنابي: قراءة في أباي كونانبايف مختارات شعرية، مقالة في (طريق الشعب) العدد ٨٦٢ الأربعاء ١٩٧٦/٧/٢١ .
هاتف الجنابي: قصائد للمعركة، الامتداد والجدة، مقالة في (طريق الشعب)، العدد ٩٠٤ الأربعاء ١٩٧٦/٩/٨
هاتف الجنابي: مقابلة معه في جريدة (التآخي) بتاريخ ١٩٧٥/١٠/٦
هاتف الجنابي: نبهان يرتب الذاكرة، قصيدة في جريدة (الفكر الجديد)، العدد ١٧٢ بتاريخ ١٩٧٦/١/٣و
هاتف الجنابي: هم، أنت، نحن، قصيدة مع تخطيط لإبراهيم رشيد في (طريق الشعب) العدد ١٣٦٥ بتاريخ ٣ نيسان ١٩٧٨
هاشم شفيق : داخل الوطن ، خارج المنفى، دار الهمداني، عدن ١٩٨٤
هاشم شفيق : نظرة في ديوان أصابع الحجر، في (طريق الشعب) بتاريخ ٢١-٨-١٩٧٧
هاشم شفيق: الخطاب الحداثي في لغة التبشير الإيديولوجي، جريدة (الحياة) ص١٦ بتاريخ ١٢-١٢-١٩٩٤
هاشم شفيق: شموس مختلفة: دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١
هاشم شفيق: صباح الخير بريطانيا، دار النهار، بيروت١٩٩٤
هاشم شفيق: طيف من خزف، دار صحارى، بودابست، ١٩٩١
هاشم شفيق: قصائد أليفة، وزارة الثقافة والفنون العراقية ١٩٧٨
هاشم شفيق: من الضوء إلى قراءة تاريخ العتمة، جريدة (الحياة) العدد ١١٧٥٩ بتاريخ ٢ may مايو ١٩٩٥
هاشم شفيق: ورد الحناء، دار المسار، بيروت ١٩٩٩
ياسين النصير: أيها الأدباء في الداخل..إننا نعول عليكم، بحلقتين في جريدة (الوفاق) يوم الجمعة ١٤ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٩٧ نقلاً عن (بريد

الجنوب) التي لم تقع بين أيدينا.

يمنى العيد: في القول الشعري - دار توبقال، المغرب ١٩٨٧

يوسف الصائغ: [تجربة جيل]شعر هاشم شفيق، جريدة (الفكر الجديد)، سنة ١٩٧٧؟

الفهرس

تمهيد 5

مقدمة للشعر العراقي الحديث 11

الفصل الأول: الشاعر الغريب في المكان الغريب
بيان الحداثة الريفية 35

الفصل الثاني: السبعينيات: جيل الهوية الشعرية الكامنة
مقاربة بين (كركوك) الستينيات و(مدينة الثورة) في السبعينيات 93

الفصل الثالث: الهامشي والجوهري في الشعر العراقي المعاصر 143

ملاحق 209

الشاعر الغريب في المكان الغريب 211

السبعينيات: إرث القمع الثقافي وسطوة الأبواب الشعرية العربية 223

الشاعر الغريب في اللغات الغريبة 237

مصادر ومجاميع شعرية 249

وثائق فوتوغرافية 263

لوحة الغلاف: تلقتان لفيصل العبيدي

يسعى هذا العمل إلى تقديم صورة وصفية لحالة الشعر العراقي في سنوات السبعينات بشكل خاص، صورة يرسمها شاعر من الجيل نفسه ، وتأتي أهمية هذا العمل من الالتباس الذي أحاط الفترة السبعينية ، خاصة بسبب ما بدا ، للحظة اختلاطاً فادحاً بين العمل الشعري والإيديولوجي، ومما ساهم في اشتداد وطأة هذا اللبس هو الهجرة الجماعية التي قام بها الشعر العراقي إلى خارج البلد..

ISBN:2-84305-681-X
9 782843 056819