فاضل العزاوي

الروح الحية

جيل الستينات في العراق

مدونة
Riyadh
Hamza

/http://riyadhhamza.blogspot.com

الروح الحية

جيل الستينات في العراق

Author:Fadil Al-Azzawi
Title : The Vital Spirit
The 60th Generation in Iraq
Al- Mada P.C
First Edition : 1997
Second Edition : 2003
Copyright © Al- Mada

اسم المؤلف : فاضل العزاوي
عنوان الكتاب : الروح الحية
جيل الستينات في العراق
الناشر : المدى
الطبعة الاولى : سنة ١٩٩٧
الطبعة الثانية : سنة ٢٠٠٣
الحقوق محفوظة

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص.ب: ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦ - تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company P.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.

فاضل العزاوي

الروح الحية

جيل الستينات في العراق

مدونة
Riyadh
Hamza

«أفلح أحدهم في أن يرفع الحجاب عن وجه الإلهة زايس. ولكن ما الذي رأى؟ لقد رأى أعجوبة العجائب، رأى نفسه هو بالذات».

نوفاليس

الالتفات وراء الى الأمام

يثير مصطلح «جيل الستينات» الأدبي في العراق الكثير من الالتباس حتى عند أولئك الذين ينسبون أنفسهم اليه ، حقا او باطلا ، من منطلق أنهم كتبوا ونشروا هم أيضا في الستينات أعمالا اتسمت بالجدة واختلفت الى هذا الحد او ذاك عن كتابات سابقيهم من الشعراء والأدباء مثلما يوحي ضمن القراءات النقدية الملتبسة له بالانقطاع عما قبله او بعده كما لو أنه جزيرة عائمة وسط البحر ، سكنها ذات يوم عدد من الشعراء والكتاب المغتربين عن زمنهم ومجتمعهم وثقافتهم . والأكثر من ذلك أن «جيل الستينات» تعرض في البداية من جهات سياسية مختلفة الى الاتهام بنشر روح اليأس والهزيمة وتبني «المدارس والأفكار البورجوازية المنحطة» والتنكر للحركة الثورية[١] .

أما الآن فقد عاد نفس شاتميه القدامى ليشتموه تارة بدعوى «التبشير الآيديولوجي» وأخرى بتقديم النصح له بضرورة عزل الكتابة الأدبية عن الموقف السياسي للكاتب أو الشاعر[٢] . وهناك «ستينيون» أيضا يخلطون الليل بالنهار ، زاعمين أن الحركة الستينية قامت على أكتاف «اليسار» ـ والحمد لله! ـ الذي ضم الشيوعيين والبعثيين معا على حد قولهم ، أي الضحايا الذين كانت آثار السياط لاتزال على ظهورهم ونفس جلاديهم القادمين من ٨ شباط ١٩٦٣ ، بدون الإشارة الى أي تغير او تطور في

علاقاتهم بأحزابهم القديمة ، وآخرون يجرؤون على القول ، لأسباب ليست أدبية بالتأكيد بأن الستينات كانت «بعثية عند أفضل ممثليها»[٢] .

وفي الوقت ذاته ما زال «جيل الستينات» يثير الحساسية للجيل الأكبر منه ، ذلك الجيل المأخوذ بفكرة الريادة التي حولت أنبياءه مع الزمن الى ما يشبه الأصنام التي تحرس باب المعبد . أما الأجيال التي أعقبت «جيل الستينات» فانها تشعر ، وهي المغفلة نقديا كل الإغفال ، بوطأة الدور الذي لعبه بعض من ينسب نفسه الى الستينات في الهيمنة على المراكز الثقافية في العراق طيلة عقدين من الزمان وفي اهانة الإبداع بالانحدار به الى مستوى شرطي فكر يحمل العصا في وجه كل من يهدد سلطانه .

*

إن كل هذه الدعاوى تقوم في الحقيقة على التباسات لا تتعلق بسوء فهم «ظاهرة الستينات» وحدها وانما أيضا بالأزمة الشاملة للثقافة العربية كلها وبالطريقة التي ندرس بها الظواهر الفكرية والجمالية في زماننا من جهة وبانحطاط العقل الذي تراجع أمام الأهواء العارمة من جهة أخرى ، حتى صارت الجرذان تقضم الحديد بدون أن تثير اهتمام أحد . أول الأخطاء التي التصقت بـ«جيل الستينات» هو النظر اليه على أساس العمر او العقد الزمني الذي ظهر فيه ، وكأن كل من كتب لأول مرة في الستينات كان واحدا من أبطالها . أما الخطأ الثاني فهو الإعتقاد بأن تلك الستينات كانت مدرسة أدبية او فنية موحدة ، يمكن وضع الجميع في سلتها الفضفاضة او أنها من صنع مبدعي مدينة واحدة . ثالث الأخطاء هو اعتبار الستينات مجرد نزوع شكلي عند بعض الشعراء والكتاب لتجديد الكتابة ، على غرار ما فعله الجيل السابق لهم .

في أواسط الستينات ، عندما ظهرت الأعمال الستينية الاولى التي شكلت بذرة الاتجاه الجديد كانت التسمية التي أطلقت على الظاهرة هي «الموجة الجديدة» و«الكتابة الجديدة» و«أدب الإحتجاج» و«أدب الرفض» و«الكتابة الطليعية» و«الكتابة المضادة» و«الكتابة الحرة»

و«اللاقصيدة»... الخ . ولم يظهر مصطلح «جيل الستينات» الا بعد سنوات من ذلك ضمن الكتابات النقدية وغالبا من قبل خصوم الحركة الجديدة . ومع ذلك لم يكن ثمة ما يضير في تبني هذا المصطلح الذي يعبر عن ظاهرة عامة بدل التسميات الاخرى الأكثر ضيقا ومحدودية . ولكن القبول بهذا المصطلح الواسع كان يعني أساسا الاشارة الى روح معينة سادت الستينات وفضاء آخر للحداثة ، لا إعلان الستينات مدرسة فنيه او اتجاها أدبيا واحدا ، الا اذا أردنا أن نربط الستينات باتجاه أدبي محدد وعند ذلك يصعب الحديث عن جيل كامل نطلق عليه اسم «جيل الستينات»[٤] .

*

أثرت روح الستينات كعقد متميز في تطور الوعي بزمننا ، زاخر بالأحداث ، ليس على المستويين العراقي والعربي فحسب وانما على المستوى العالمي أيضا ، بطرق مختلفة ، على الكتاب والفنانين الجدد وتركت تأثيراتها على نمط كتاباتهم وإبداعاتهم التي تنتمي الى اتجاهات جمالية مختلفة ، تعكس هوى كتابها قبل كل شيء . إن ثمة فوارق أساسية في الاتجاه الجمالي بين قاص مثل جليل القيسي وآخر مثل محمد خضير او عبدالرحمن الربيعي . ولا شك أن شاعرا مثل صلاح فائق يختلف عن شاعر مثل صادق الصائغ مثلما يختلف أنور الغساني وجليل حيدر وسركون بولص ومؤيد الراوي عن آمال الزهاوي ومالك المطلبي وسامي مهدي وخالد علي مصطفى . ولكن هذا الاختلاف الفني لا يمنعنا في الوقت ذاته من التعرف على الأثر الذي تركته روح الستينات في كتاباتهم والطريقة التي تجلت بها وشكل الوعي الجمالي الذي اتخذته .

إننا في الحقيقة ضد تلك الفكرة الصبيانية التي تفترض ظهور جيل أدبي جديد بالضرورة كل عقد من الزمان مثل جيل الخمسينات و السبعينات والثمانينات والتسعينات ، وكأن ذلك يشكل بحد ذاته قيمة ما ، او أن كل عقد ينبغي أن يختلف عما سبقه بالضرورة . واذا كانت غيرترود شتاين

وهمنغواي قد تحدثا عن «الجيل الضائع» وهو جيل ما بين الحربين ، وبعد ذلك حديث النقد الغربي عن «جيل ١٩٦٨» . فاننا نستطيع أن نتحدث عن جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية في الأدب والفن العراقيين (الرواد) ، على الرغم من أن العراق نفسه ظل بمنجى عن ويلات تلك الحرب . فقد أدت نهاية الحرب التي قضت على الفاشية الى تغيير حاسم في تاريخ العالم وظهور روح وطنية جديدة في البلدان المستعمرة بالذات ونزوعها الى الاستقلال وتأكيد طابعها القومي على أساس جديد من الاقتراب من فكرة الحداثة الكونية . تلك الروح هي التي أدت ضمن الشروط الذاتية المناسبة لها في العراق حينذاك الى تطور مدهش في الرسم والشعر بصورة خاصة ، واستمرت حتى أواسط الستينات التي شكلت انقلابا تاريخيا من مرحلة الى مرحلة (جيل الستينات) ، حملت معها روحا أخرى وعكست مستوى نوعيا أعلى للوعي باتجاه التحرير الانساني ، كلحظة جديدة ضمن حركة الحداثة الكونية الشاملة[٥] .

*

هذه الروح التي دمغت عقد الستينات على المستوى العالمي كظاهرة تحريرية سوف نوضح أسبابها ونكشف عن تأثيراتها في الأدب والفن ضمن كتابنا هذا تجلت عربيا في العراق أكثر من أي مكان آخر لتوافق تاريخي خاص بين الشرط الكوني والمحلي ، وهو توافق يصعب الحديث عن مثيل له في أي بلد عربي آخر ، مما أضفى على كتابة الستينات العراقية ذلك الطابع الإستثنائي الذي مثل الجوهر الفعلي الحي حتى الآن لحركة الحداثة العربية وانتقل بالكتابة الجديدة من حال الى حال .

على المستوى الكوني غيرت الستينات بحساسيتها الانسانية الجديدة الكثير من الرؤى المحافظة القديمة وفتحت الطريق أمام التحرير الشامل للإنسان من أوهام وعبوديات فكر الماضي (الحركة النسوية ، التحرير الجنسي ، اعلان موت الآيديولوجيات الشمولية ، رفض كل سلطة وتقديس العفوية ، مقاومة الرأسمالية والاشتراكية الستالينية على حد سواء... الخ) .

وفي الأدب والفن أعطت الأولوية لحرية المخيلة والبساطة التعبيرية والرؤى البلاستيكية . ملغية القواعد الذهبية للأدب الرفيع (الطليعية . التجريبية ، الكونكريتية... الخ) .

هذه الحساسية الجديدة دخلت في الحياة السياسية والفكرية والأخلاقية والأدبية للناس في الغرب وغيرت الكثير من مواقفهم ورؤاهم الى أنفسهم والى ابداعهم ، كجزء تحريري من ثقافة طويلة مرتبطة بالثورة التاريخية الشاملة المستمرة للحداثة والتي بدأت قبل قرون . إن ما حدث في الغرب لم يحدث في العراق بالطبع . فاذا كانت الحركة الستينية هناك قد اتخذت طابعا جماهيريا وخاضت طيلة أعوام معارك شوارع عنيفة ضد السلطات فانها اقتصرت في العراق على الأدب والفن وحده ، بدون أي قاعدة شعبية فعلية تسندها . والأكثر من ذلك انها لم تتعرض الى قمع السلطة وحدها وانما وجدت نفسها وجها لوجه مع الأحزاب الشمولية التي شعرت بالخطر على آيديولوجياتها ، فشهرت كل ما تمتلكه من أسلحة سائدة في وجهها ، في مجتمع متخلف فكريا لم يكن يعرف قيمة للمرء الا في انتسابه الى هذه القبيلة اوتلك .

*

لقد امتلكت الحركة الستينية العراقية فرصتها لتقدم نفسها ثقافيا وأدبيا ضمن الكثير من التباسات التطور في مجتمع مثل المجتمع العراقي بعد فترة قصيرة من سقوط حكم البعث في أواخر العام ١٩٦٣ ، ضمن الانفراج السياسي النسبي الذي أعقب تلك العاصفة الدموية . وقد استمرت تلك الحركة التجديدية ، على مستوى الفكر والموقف والابداع رغم الهجمات القاسية التي كانت تتعرض لها حتى تموز ١٩٧٣ ، عندما أعلنت «الجبهة الوطنية» بين حزب البعث العربي الاشتراكي الحاكم والحزب الشيوعي العراقي . فقد تضمن البرنامج الثقافي لتلك الجبهة التي افتقرت الى أي شكل من الشرعية الديمقراطية ما يمكن اعتباره تحريما لكل الابداع الستيني من

خلال اعلان الجبهة الحرب ضد ما أسمته «الأفكار والنظريات الليبرالية» . والأكثر من ذلك ان الجبهة حددت العمل الثقافي باطار الاتفاق السياسي بين الحزبين . بين ليلة وضحاها وجد الستينيون المضادون أساسا لفكرة إخضاع الإبداع للسلطة أنفسهم عمليا ، اذا ما أرادوا مواصلة إبداعهم ، تحت رحمة شرطة جديدة للفكر ، بطريقة لم يشهد لها العراق مثيلا من قبل[٦] .

في مواجهة ذلك الواقع الصعب كان ثمة من فضل أن يطرق أبواب حزب البعث . ليضمن سلامته وآخرون لجأوا الى الحزب الشيوعي ، آملين في حمايته لهم وكتعبير عن ابتعادهم عن السلطة ، وبخاصة أن الصراع الخفي تارة والعلني تارة أخرى بين البعثيين والشيوعيين ظل مستمرا في ظل الجبهة أيضا واتخذ أشكالا مختلفة . في الأعوام الخمسة للجبهة التي انتهت بطريقة مأساوية في أواسط العام ١٩٧٨ لم يتم الاجهاز على الرؤية الستينية فحسب وانما جرت محاولات بائسة لتزوير حقيقتها ومعناها ، بل ولنصب رواد جدد لها ، راحوا يفتعلون المعارك فيما بينهم ، بعد أن تكفلت الرقابة الحكومية بطمس أسماء روادها الحقيقيين الذين اضطر الكثيرون منهم الى مغادرة العراق ، حفاظا على حقهم في حرية الابداع .

*

في الثمانينات والتسعينات بلغ الانحطاط الثقافي المرتبط بفكر السلطة وحروبها وقمعها المستمر لأي بادرة فكرية حرة حدا يصعب تصوره ، بحيث وجد العديد من كتاب السلطة القدامى أنفسهم مطرودين من الحفلة أمام جيش جديد من أميي الثقافة الذين يعتبرون الابداع جزءا من وسائل الاعلام على حد تعبير أحدهم[٧] في فترة مبكرة من الثمانينات . لم يعد الابداع محاولة للوصول الى حساسية انسانية جديدة تجعلنا أكثر وعيا بزمننا وعصرنا وقضايانا وانما معلقات مديح كاذب في كل الأحوال للحزب الحاكم ودعاية مخجلة للحرب والقتل والارهاب . أدت في النهاية الى خراب كل شيء في العراق .

ولكن إذا كانت السلطة قد نجحت بشرطها الفكرية ، ذات الدعاوى الملفقة ، وسجونها ومعتقلاتها وارغامها المئات من الكتاب على الهجرة والعيش في المنفى منذ عشرين عاما ، هربا من جحيم الدكتاتورية المحتكرة للوطن نفسه ، في إطفاء النار الستينية التي شكلت التحدي الحقيقي لفكرها القوماني ، ذي الطابع الريفي من جهة والعسكري الدكتاتوري من جهة أخرى ، فان الروح التي انطلقت في الستينات والتي هي أبعد من صراع الأجيال ، كجوهر لإبداع الجميع ، يرتبط بالحرية ، مهما كان الجيل الذي ينتمون اليه ، ما زال يجوب كشبح فوق العراق ، في صمت مبدعيه الاختياري ولكن أيضا في أعمالهم التي تتداولها الأيدي سرا ، وكتابات المئات من شعراء وكتاب العراق المشردين في كل أصقاع العالم .

*

لا تشبه الستينات العراقية أي عقد آخر من العقود التالية التي مرت بالعراق . إن الأمر لا يتعلق هنا بتجديد شكلي مجرد للكتابة كما يتوهم بعض نقاد الأدب ومؤرخيه وانما بتحول كامل في الوعي الفكري والسياسي والاجتماعي ، فرضته الأحداث التي عصفت بكل الأسس القديمة التي كانت تشكل الصورة الفردوسية عن العالم والحياة . هذا الانتقال من شكل للوعي الى شكل آخر له هو الذي كشف لنا عن قصور الحركة التجديدية الأدبية الاولى التي كانت قد بدأت بعد الحرب العالمية الثانية . لم يعد الأمر يقتصر على صراع بين شعر التفعيلة والشعر العمودي ، بين الوزن واللاوزن ، بين القافية واللاقافية وانما صار يتعلق قبل كل شيء بمحتوى الكتابة ذاتها والمثل التي تتبناها وتدافع عنها والطرق التي تسلكها في الوصول الى قرائها .

إن ما نسميه «جيل الستينات» في العراق هو طفل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ الذي بلغ سن الرشد في أواسط الستينات . أما الرواد فقد كانوا آباء هذه الثورة التي بشروا او أوحوا بها ، من منطلقات آيديولوجية ذات طبيعة شعبية او قومية ، ظلوا أسراها حتى النهاية . لم يكن أمام الرواد ما يتعلمونه

من الثورة . لأن ذلك كان يعني الانقلاب ضد أنفسهم وضد كل رؤياهم القديمة ، في حين كان وعي أطفال الثورة بالحياة والعالم يتشكل عبر الثورة ذاتها ، عبر انتصاراتها واخفاقاتها على حد سواء .

لقد عاش أولئك الأطفال المهرجانات الاولى للثورة وسحرتهم بحار مظاهرات ومسيرات البشر الراقصين والمغنين في الشوارع المتحولة الى أعياد قائمة ليل نهار وانتموا الى كل ما اعتقدوا أنه سيقودهم الى الحلم بعالم جديد ، حاولوا أن يصنعوه بأيديهم . ولكنهم وهم يفعلون ذلك ما امتلكوا رؤيا خاصة بهم . فقد كانوا لا يزالون أطفالا وكان فكر الآباء هو الذي يقود خطاهم الى الجنة المنتظرة . لقد توجب عليهم أن يجتازوا الجحيم حتى يدركوا القصور في رؤيا آباء الثورة ، وقد دفعوا ثمن ذلك غاليا .

*

لا تكمن قيمة جيل الستينات في ما يعتبره بعض النقاد صراعا تقليديا بين الأجيال وانما في النقد الذي وجهه الإبداع الجديد الى وعي حركة التحرر الوطني في لحظة وصولها الى السلطة . فقد جرفت الدماء التي سكبت في الثورة كل تلك الأفكار والقيم البدائية والعاطفية عن الانسان البطولي والمستقبل السعيد الذي طالما تغنى به الشعراء . من المؤكد أن الأمر حمل معه الكثير من الخيبة ، ولكنها كانت خيبة ضرورية لتطهير الأرواح من الوهم الذي ولد كل ذاك العذاب .

بقدر ما يهمني الحديث عن فكر الستينات ومنطلقاتها السياسية والفلسفية والاجتماعية والجمالية ، يهمني أن أصف الطريق التي قادتنا الى ذلك الوعي الجديد بزماننا ، في لحظة تاريخية اتفقت فيها الشروط المحلية مع الشروط العربية والعالمية والتي سوف ندرسها تاليا ، كأساس للإقتراب من الظاهرة التاريخية . ولكي أفعل ذلك كان علي أن أضيء ، من خلال تجربتي الشخصية مع الأحداث التاريخية التي أنضجت وعي الحداثة الجديد الذي ظهر في الستينات وشكل منطلقها الابداعي ، الطريق التي أدت الى

الفرادة الستينية عبر ارتباطنا بأجمل الأحلام التي انهارت دفعة واحدة في النهاية على الصخرة القاسية للدكتاتوريات العسكرية المتعاقبة وأوهام أنبياء الثورات والانقلابات . انها تجربتي الخاصة . ولكنها جزء من تجربة عامة عاشها الجميع . بطريقة قد لا تختلف كثيرا الا في التفاصيل ، وفي الضفة التي كان يقف عليها المرء حينذاك .

*

انني إذ أراجع هنا تاريخ زمن الأحلام وأفككه وأنقده على المستويين ، السياسي والفكري بالذات ، ربما بطريقة قد لا يتحملها أولئك الذين يصنفون الناس الى أعداء وأصدقاء . لا أفعل ذلك لأشكك في النية الطيبة لأحد او في التقليل من شأنه ولا أمنح نفسي الحق في الضغينة ، فهذا ليس غرضي من وضع هذا الكتاب ولا أريده ، بل أنني لا أنزه نفسي أيضا من ارتكاب الحماقات والأخطاء التي ما كان يمكن لشاب حالم في مثل عمري حينذاك أن يتجنبها . ففي التاريخ الذي أصفه كان يمكن للجلاد أن يتحول بسهولة الى ضحية وللضحية الى جلاد . بل أنهما كانا يتبادلان الأدوار مع كل انقلاب في الوضع . ولكي أكون مخلصا مع نفسي أقول إنني أقف إجلالا أمام الضحايا المجانية للجميع وأشعر بالرصاص الذي مزق صدورهم في صدري وبحبل المشنقة الذي التف على أعناقهم في عنقي ، خارج كل التقسيمات والصراعات الحزبية ، القديمة منها والجديدة . لا يهمني هنا أن أقدم إدانة أخلاقية لأحد كطرف في معركة خسرها الجميع وانما أن أساعد الجلاد ، الآن على الأقل ، للتعرف على الدم الذي يلتصق بيديه ليحرر نفسه من نفسه ، وأن أمنح الضحية الحنان الذي افتقدته في لحظة موتها ، وقبل كل شيء أن أقول الحقيقة .

*

في زمن الكراهية والبغضاء والأكاذيب والدماء المسفوحة الآن ، الدماء البرينة التي لا تملك حتى فما تصرخ به ، لاشيء أهم في نظر الكاتب

الحقيقي من امتلاك الشجاعة على قول الحقيقة ، لأنها وحدها الضمان ضد الجريمة ، ومن تمجيد الحياة داخل خيمة الموت نفسها ، لا شيء أهم من إعادة الأمل الى القلب المطفأ لشعب جريح ينزف منذ عقود ، مسحوقا تحت جزمات الديكتاتوريات الدموية وأوهام منقذي الأرواح الضالة .

ولكن لا بد هنا من التأكيد على أن الأمر في واقع الحال أبعد من العراق ويتعلق بتجربة حركة الحداثة العربية كلها وبالمسعى العربي للوصول الى حساسية جديدة ليس في الكتابة وحدها وانما في السياسة أيضا ، وقبل ذلك في الحياة كلها . إن خصوصية التجربة هنا ترتبط في الوقت ذاته بالتجربة العربية اولا ومن ثم بالتجربة الإنسانية ضمن وعي أشمل لفكرة الحداثة الكونية .

ذات مرة قرأت جملة ألمانية كتبها صبي من أصل عربي في السادسة عشرة من عمره في دفتره المدرسي : «لا يمكن للحياة أن تطاق بدون يوتوبيا» . أعتقد أنه محق في اكتشافه الذي فاجأني به ، سوى أنني كنت أود أن أقول له : «ذلك صحيح تماما ، ولكن لا ينبغي للجحيم أن يكون طريقنا اليها» .

إن كل ما كتبناه في الماضي او ما نكتبه الآن يرتبط في نهاية المطاف بذلك البحث المضني عن ممر آخر الى المستقبل ، غير ممر الجحيم الذي سلكناه حتى الآن . واثقين من الغنى والتعدد اللانهائي لطرق الحياة المفتوحة أمامنا .

فاضل العزاوي

برلين ـ شتاء ١٩٩٥

الفصل الأول

زمن الأحلام

شهادة السائر بين قطرات المطر

«كل ثائر بسيفه ذبيح».

من قصيدة «قضية هاملت» ـ ١٩٦٤

«لقد نمت طويلا ، وهاأنذا أستيقظ» . هذه الجملة التي نقلتها عن فريدريتش نيتشه وصدرت بها قصيدتي «إنني أؤمن بالريح» التي هربتها من معتقلي في سجن الحلة فنشرت في مجلة «الآداب» البيروتية في العام ١٩٦٤ لم تكن جملة عابرة في حياتي . كنت قد تعرفت على نيتشه في فترة مبكرة من صباي ، فترك أعمق الأثر في وعيي بالكتابة ورؤيتي الى الحياة ، الى جانب دستويفسكي الذي هزني كزلزال منذ أن قرأت له لأول مرة وأنا لا أزال تلميذا في المدرسة روايته «ذكريات بيت الموتى» .

في السجن الذي أمضيت فيه ما يقرب من العامين لم يكن ثمة أحد أقرب الى قلبي وفكري من نيتشه ودستويفسكي وكافكا . هناك عرفت أن الانسان كائن لا يمكن لأحد التنبؤ بمستقبله . إن جوهره إذا ما كان علينا أن نتحدث عن الجوهر هو ما لم يكنه أبدا وما لا يمكن لنا أن نعرفه قط . كان علي أن أتساءل عن نفسي وأن أحاول الهبوط الى داخل قلبي ، أن أتعرف على الرجل الذي يسكن جلدي . لم يكن صعبا علي الإمساك به وجره من رجليه الى الخارج مثل جنين يولد في كل مرة ، بيد أنني كنت أباغت به دائما . كائن ملفوف بكيس حماية ، منكفىء على نفسه ، مقذوف في ظلام وحدته الخاصة . وأدهشني أنني لم أعد أعرف نفسي تماما . كان علي أن أقرص أذني لأتعرف على رأسي الذي كان يتأرجح فوق هيكل ذاك الشبح الذي يحمل

اسمي . في أقصى وحدتي جهدت أن أتشبث بآخر أوهامي ، لأواجه الجدار الإسمنتي لأوهام العالم ، ذلك لأنني لم أكن جديرا بعد بأن أكون حرا حتى النهاية . كان ثمة الكثير الذي ينبغي علي أن أهدمه بأظافري وأصابعي المدماة قبل بلوغ الضفة الأخرى .

*

في حربي الخاصة مع نفسي بحثت عن حلفاء محتملين ، ناشدا السلوان عندهم . هناك أدركت كيف يمكن للنص العظيم أن يكون منقذا للروح . لم أعد أقرأ بدافع العادة وانما بقوة الحقيقة التي كنت أسعى بكل طاقتي للوصول اليها . لقد اختفت الصورة الفردوسية للعالم مرة والى الأبد من حياتي ، تلك الصورة المنحدرة تارة من براءة الطفولة وأخرى من التفاؤلية السياسية التي كانت تقودني دائما الى يوتوبيا المستقبل السعيد . وكان علي أن أدرك داخل نفسي المستويات المتعددة لفهم ما أقرؤه . وبدا لي إن من لم يعبر الجحيم لن يدرك سوى ظلال المعنى في النص العظيم . هناك قراءة معرفية وأخرى حسية . وقد تتحول القراءة المعرفية او الثقافية للنص الإبداعي الى ما يشبه بلاهة الإختصاص ما لم ترتبط بحس عميق بروح النص والخبرات الحياتية والفكرية التي يقدمها لنا .

كنت في الرابعة والعشرين من عمري ، مأخوذا بنداء الأبدية العميق ، ذلك النداء الذي كنت أسمعه من وراء الأسوار فأتبعه ، عائدا الى الحياة التي كنت أسمع ضجتها من بعيد . كان السجن يفتح كل ليلة أبوابه لي في أحلامي فأخرج الى الشارع : مارة يسيرون على الأرصفة ، حافلات خشبية يتراكض وراءها صبية حفاة بدشاديشهم المهلهلة المتربة ، ومقاه تطل على نهرفي ليل ، حيث يقرفص صيادو سمك على جرفه الرملي ، قرب فوانيسهم ، ملقين شباكهم في الماء الذي كنت أسمع صوت ارتطام أمواجه ، سائرا بين الجراديغ المتناثرة على ضفة غارقة في الظلام . كثيرا ما كنت أنسى أنني موجود في مدينة إسمها الحلة ، تلك المدينة التي أتذكر حتى اليوم كل شبر

في سجنها ، ذي القلعتين ، بقواويشه الكثيرة التي ما كانت لتغلق أبوابها قط ، بمصابيحه المضيئة ليل نهار ، بغرفة إعدامه الرطبة التي أمضيت أياما عدة فيها . كان الحراس والسجناء القدامى يروون لنا كفكاهة قصة بعض المثقفين الذين حجزهم الانقلابيون في العام ١٩٦٣ ، في هذه الغرفة التي تفوح برائحة الموت ، بعد ان غصت الغرف والقواويش الأخرى بالمعتقلين . وقد شاءت الأقدار أن يكون بين هؤلاء المثقفين المساكين الشاعر عبدالرزاق عبدالواحد الذي ضربه حراس السجن بقسوة ، لشهرته في كتابة قصائد المديح للزعيم الذي كان الإنقلابيون قد أعدموه مع العشرات من ضباطه ضمن موجة قتل اجتاحت العراق كله . في الليلة الاولى التي أمضاها صاحبنا الشاعر في غرفة الإعدام انهارت أعصابه فراح يصرخ تارة وتارة يلقي مقاطع من قصائد ، يشتم فيها عبدالكريم قاسم . في النهاية لم يجد الحراس وسيلة لإسكاته سوى إخراجه من الغرفة وضربه ثانية ثم إعادته اليها . ولكنه بعد أن استرد أنفاسه بدأ يصرخ من جديد ، طالبا مقابلة قادة الإنقلاب ، بدعوى انه يرتبط معهم بصداقات قديمة . وسواء أكان عبدالرزاق عبدالواحد قد أصيب حقا بلوثة مؤقتة من الجنون أم أنه كان يمثل دورا فانه أفلح في النهاية في مغادرة تلك الغرفة الرهيبة الى مكان آخر ، حيث جرى إطلاق سراحه بعد فترة قصيرة من ذلك .

هذه الغرفة المظلمة الرطبة التي قيل لنا إن حوالي عشرين رجلا وامرأة قد أعدموا فيها تحولت الى ما يشبه محطة توزيع . كان القادمون الجدد يحشرون فيها أحيانا ويمكثون أياما قبل نقلهم الى القواويش الأخرى . لم تكن قد بقيت من المشنقة سوى حفرتها التي غطيت بلوح خشبي ، كان الكثيرون يتجنبون النوم فوقه ، بدعوى غير مبررة وهي ان اللوح قد ينهار تحت ضغط ثقلهم فيسقطون في الحفرة . وكان بعض المعتقلين المرحين يزيح اللوح جانبا ويهبط في الحفرة ، ممثلا دور المشنوق . اما الرياضيون فكانوا يتعلقون بعمود ربما كان جزءا من المشنقة ويقدمون لنا حركات بهلوانية مثيرة

ومسلية ، وهو أمر لا يخلو من المغامرة ، فلو انهار العمود تحت ثقلهم او شاهدهم الحراس وهم يفعلون ذلك لدفعنا الثمن غاليا ، بالسياط على جلودنا والنقود من جيوبنا الخاوية .

*

ان صورة مدينة الحلة لا تزال غائمة في ذهني حتى اليوم . فهي لا ترتبط بذهني الا من خلال سجنها الذي طبع صورته في ذاكرتي الى الأبد . كانت مدينة لا أعرفها ولم أعرفها رغم انني أمضيت ما يقرب من العام ونصف العام فيها . هل الإقامة في السجن تمنحني الحق في أن أدعي أنني عشت فترة من الزمن في تلك المدينة التي تكاد تكون قرية أثرية من الماضي ؟ كلا ، لا أعتقد ذلك . أجل ، لقد عشت هناك ولم أعش . لم أكن قد رأيت تلك المدينة من قبل ، رغم أنها لا تبعد كثيرا عن بغداد ، او ربما مررت بها مرور العابرين فلم تترك أثرا في روحي . لكنني كنت أعرف بابل التي لا تبعد عنها سوى كيلومترات قليلة . في الوحدة القاسية للسجن ، بالنسبة لشاب في مثل عمري حينذاك ، قدمت لي بابل المهجورة الكثير من السلوى والعزاء . كنت أسير ما بين جدارين في الساحة ، جيئة وذهابا وأستعيد صورة الحياة في بابل القديمة ، تلك الحياة التي سحرتني أكثر من اي حياة أخرى ، مذ حصلت وأنا في الخامسة عشرة من عمري على جميع مجلدات كتاب « قصة الحضارة » لول ديورانت ، فقرأتها بمتعة وفرح من اكتشف كنزا ، لا يعادله اي شيء آخر في الحياة . وبالفعل فان هذا الكتاب الساحر ترك أعمق الأثر في تكويني الثقافي وحتى تكويني السياسي ، فقد منحني القناعة بشمولية الحضارة ، كجهد مشترك للجنس البشري كله وعمق حسي بالتنوع الثقافي التاريخي وتداخل الفنون والآداب والعلوم .

ان أحد الأجزاء التي لا تنسى في هذا السفر المدهش هو ذاك الذي يتحدث فيه المؤلف عن الحياة اليومية في بابل : العاهرات المقدسات اللواتي ينتظرن في ممرات المعبد الغرباء الذين يأتون ليأخذوهن معهم ، حيث يصبح

الجنس نمطا من العبادة والصلاة . آه ، لكم حزنت للمتزوجات الزاتيات اللواتي كن يعاقبن بطريقة بربرية . كن يربطن بصخرة ويرمى بهن في النهر . لقد أوحى لي هذا الطقس الوثني ، حينذاك ربما تحت تأثير قصيدة« الأرض الخراب » للشاعر الأميركي الأصل والبريطاني الجنسية ت . س . اليوت ، بكتابة قصيدة عن امرأة تقتل غرقا في الماء . ذلك الموت لم يكن في نظري حينذاك موتا وانما غسل تطهيري للروح من الذنوب . لكننا نظل نسمع الصرخة المتحدية اليائسة للمرأة المحكومة بالموت :

سوف أعود مرة أخرى اليكم ذات يوم مشمس بعيد
فانتظروا حورية تخرج من مملكة المياه
حاملة في كفها بشارة الحياه
الى الذين سوف يولدون من جديد .

كنت أتجول كل يوم داخل خرائب بابل التي أحرقتها الشمس العراقية الساطعة ، مانحا مخيلتي الحق في استعادة أبهة جنائنها المعلقة التي كنت أبحث في ممراتها التي تظللها الأشجار عن فتيات بابليات بأردية بيض يتنزهن عند الغروب ، منتظرات السحرة والمنجمين والشعراء العائدين من مجلس الآلهة . في المساءات كنت أسير في شارع الإحتفالات ، عابرا بوابة عشتار ، تحرسني الأسود ويحيط بي الكهنة ، متجهين الى المعبد . كنت أقف امام شريعة حمورابي وأسأل :

ـ ماذا فعلت لأستحق كل هذا العقاب السماوي ؟

ـ لقد قاومت قورش وشتمت الإسكندر المقدوني الذي جاء ليموت هنا ، ولذلك أمر نبوخذ نصر عبيده بأن يضعوا النير في عنقك ويأخذوك الى المذبح .

آه ، لقد كانت بابل كأس الفضة التي ملأتها الآلهة خمرا وأسكرتني بها . بابل مطرقتي التي سوف أرفعها في وجه العالم . لا مكان للدموع في العينين . النوم ، ومرة أخرى النوم في القاعة الطويلة بين جندي ريفي من

القوة الجوية ومعلم مرح من الأعظمية ، يتذكر زوجته ويبكي كلما سمع في الإذاعة أغنية لفيروز .

وسط الدم والتعذيب أدركت لأول مرة حقيقة البؤس الإنساني ورأيت التاريخ أمامي : لعبة خاسرة بين الضحية والجلاد .

*

أفكر : ما من لعبة أكثر إثارة من تلك التي تقوم بين الضحية والجلاد ، لأنها تقوم على الايمان بالحق . لا تصبح الضحية ضحية الا لاعتقادها بأن دمها يسكب من أجل الحقيقة ولا يصبح الجلاد جلادا الا لايمانه بأن سياطه تقود البغال التي تجر عربة التاريخ . ويا للمهزلة! ينظر كل منهما في عيني الآخر قبل البدء بالعمل . انهما لا يخجلان من بعضهما ، كما العادة بين الغرباء ، فالحدود التي تفصل البشر عن بعضهم تهدم بدافع التحدي الذي هو الوجه الآخر للصداقة الملتبسة التي تقوم بين الطرفين . ان كلا منهما يحتاج الى الآخر ليتأكد من نفسه ، فالفكرة التي لا تُقمع لا تكون جديرة بالحياة ، والجلاد الذي يضرب ضحاياه بالورود يكف عن دعواه بامتلاك الحقيقة المطلقة . ولكن ، ويا للغرابة! في اللحظة التي تنز فيها سياط الجلاد في الهواء ، هاوية فوق ظهر الضحية ينهدم شيء ما داخل الاثنين . ان ما انهدم قد لا يكون مرئيا للنظرة الاولى ، ولكنه سوف ينتشر مع الزمن مثل ورم سرطاني حتى يشمل القلب كله . يهدم الجلاد الضحية بقدر ما تهدم به الضحية الجلاد . يهدم الجلاد في الضحية قدرتها على الحب وتهدم الضحية في الجلاد ثقته بنفسه .

في الزنزانات الأكثر عتمة تظل اللعبة مستمرة ، من أجل شرف التاريخ الملطخ بالدم .

*

منذ العشرين عاما من عمري انفضح امام عيني المراقبتين الوحش الذي يكمن خاتلا داخل كل سلطة ، منذ أن شعرت بسياط الجلادين على جلدي وبساطيلهم العسكرية فوق رأسي ووجهي . وفي الانقلابات عرفت معنى

الجحيم الذي تهدد به الأديان الكافرين بها . في كل ليلة وكل نهار كانت اللعبة تتكرر . يظهر الجلادون الممتلئون فتوة وحماسة ويقتادون ضحيتهم الى غرفة ما ، جدرانها ملطخة بالدم ، ثم ينهالون عليها بالعصي المطاطية والمقابض المعدنية ، وهي معلقة من كتفيها بمروحة سقفية تدور . كانوا يتباهون أمامنا بابتكار طرق للتعذيب لم تخطر في بال أحد من قبل . لم يكن الجلادون شريرين في الواقع ، حتى انهم كانوا يستشيروننا أحيانا في الطرق التي نحبذ تعذيبنا بها . كانوا في الأغلب طلبة جامعيين ، رياضيين وموظفين ، يقمعون بأوهام أيديولوجيتهم أوهام أيديولوجيا ضحاياهم ، معتقدين أن قضبانهم وسياطهم تصنع التاريخ العربي الجديد ، حيث تعوي الضحايا ، محدقة في يوتوبيا المستقبل البعيد .

فكاهة جلادين وعويل ضحايا . ثمة أيد كثيرة ملطخة بالدم . ثمة قلوب مفزوعة . هو ذا الدم ينبثق مثل نافورة والله يموت . لعبة مثل اي لعبة أخرى . أذكر ان الجلادين كانوا يلومون ضحاياهم متوسلين ، اذا ما رأوهم يفرطون في الصراخ أثناء التعذيب الذي كان يستمر حتى يشعر الجلادون أنفسهم بالانهاك والتعب :

ـ أي رجال أنتم! انكم تصرخون وتفسدون علينا عملنا . لا ينبغي للبطل أن يصرخ . الصراخ يفسد متعة اللعبة .

كان قاسم وهو جلاد شاب ، عاطل عن العمل يحفظ أناشيد مؤثرة عن الحرية والسعادة والعمال والمستقبل الإشتراكي للأمة العربية يغنيها لضحاياه في فترات الإستراحة ، يفضل قضاء أوقات فراغه ، جالسا على الأرض مع الذين كان قد عذبهم قبل ذلك ، متحدثا لهم عن غرامياته وراويا لهم النكتة بعد الأخرى ، بل أن حبه لضحاياه كان يدفعه الى المبيت بينهم في نفس زنزانتهم الخانقة للنفس فوق بطانية مفروشة على الأرض . روى ذات مرة ان ثمة فيلما جميلا يعرض في إحدى دور السينما في بغداد فتأوه مخرج شاب كان معتقلا معنا ، مبديا حسرته على عجزه عن رؤية ذلك الفيلم الذي قال انه كان ينتظر

عرضه بلهفة منذ فترة طويلة . في المساء جاء قاسم وطلب من مخرجنا الشاب أن يرتدي ملابسه :

ـ ماذا هناك ؟ هل سيطلق سراحي هكذا فجأة ؟

أجاب قاسم ضاحكا :

ـ كلا . ستأتي معي لتشاهد الفيلم الذي انتظرته طويلا . سوف تجلس لصقي . ولكن تأكد من انني لن أتوانى عن قتلك إذا ما خطر لك الهروب مني .

هذا الشاب الذي أصبح فيما بعد مخرجا في التلفزيون شاهد فيلمه ذاك والمسدس بين أضلاعه .

وفي مرة أخرى عذب قاسم أحد ضحاياه ، وكان طالبا في كلية التربية ، عاريا بضربه على قضيبه المرة بعد الأخرى ، بعصا في يده ، بعد أن عرف ان له خطيبة تنتظره في الخارج . كان يهدده ضاحكا :

ـ سوف أحرمك من متعة مضاجعة حبيبتك . ينبغي أن تقرر : الدفاع عن المبادىء او الاحتفاظ بأيرك الجميل للحبيبة المنتظرة .

كان خيارا صعبا بالفعل .

بعد ذلك راح قاسم يروي لضحاياه بتفصيل كيف انه داعب في البداية عضو ضحيته حتى انتصب ، فانهال عليه عند ذاك بالعصا وجعله ينزف دما . في زاوية من الزنزانة كان الشاب الضحية يبكي :

ـ ماذا سأقول لحبيبتي ؟

وأطلق الجلاد ضحكة مواسية :

ـ بعد يومين او ثلاثة سوف يستعيد قضيبك عافيته . لا تكن موسوسا هكذا .

ذات مساء تحدى جلاد طائش ضحيته التي كانت معلقة من كتفيها بمروحة سقفية :

ـ أنت جبان حقا . لماذا كل هذا العويل والصراخ ؟ سوف آخذ مكانك بدون أن تند مني حتى آهة واحدة ، لأثبت لك الفارق بيننا وبينكم .

أنزل الضحية وطلب من رفاقه الجلادين الذين كانوا يشاركونه الضرب أن يعلقوه ويضربوه ، كما يفعلون مع الآخرين ، بدون اي رحمة :

ـ سوف أثبت لهم أننا من معدن آخر .

ولكنهم ما كادوا يعلقونه بالمروحة حتى ملأ صراخه المكان وراح يشتم رفاقه ، طالبا إنزاله . ويبدو أنه أدرك بعد ذلك أن الأمر ليس لعبا ، اذ راح يعامل ضحاياه بكثير من الاحترام والتقدير ، حتى انه صار يقدم كأسا من العرق الزحلاوي للضحية قبل اقتيادها الى غرفة التعذيب ، قائلا :

ـ خذ بضع رشفات حتى يخدر جسمك .

وكان ثمة جلاد آخر ، مفرط السمنة ، ربما تجاوز وزنه المئة والخمسين كيلوغراما ، يدعى محمد القيسي كما أذكر ، أنيطت به مهمة واحدة فقط هي الجلوس فوق صدور او ظهور ضحاياه الذين كانوا يختنقون تحت ثقل مؤخرته . وقد أدى سوء طالع أحد هؤلاء أن تفلت من جلادنا البدين ذات مرة وهو يحاول الجلوس فوقه ضرطة جعلت الضحية المرعوبة تطلق ضحكة مدوية وأغرق الجلادون الآخرون أيضا في الضحك . بيد ان جلادنا البدين تدارك الموقف بسرعة بديهة ، معلنا :

ـ هكذا أضرط فوق مبادئكم .

وانهالت الضربات فوق الضحية :

ـ إعترف . لماذا ضحكت ؟ أنت تسخر منا ، أليس كذلك ؟

وصمد الشاب :

ـ لن أعترف أبدا .

ما كان بإمكان الضحية أن تعترف بضرطة جلادها ، اذ أن مثل هذا الإعتراف كان يمكن أن يؤدي الى عواقب وخيمة . وبدأ الجلاد البدين يصرخ ، مستفزا ضحيته :

ـ لقد سمعتك تضرط . إعترف أنك قد ضرطت .

حاول الشاب أن يخفف من وطأة الأمر :

ـ وماذا في ذلك ؟ المناضلون يضربون أيضا .

بعد عشرة أعوام من ذلك التقيت أحد هؤلاء الجلادين . كنت ذاهبا لزيارة صديق لي ، عين مديرا عاما في إحدى المؤسسات الثقافية فاذا بالجالس على مكتب سكرتيره الخاص هو جلادي القديم . ما كدت أدخل الى غرفته المؤدية الى غرفة المدير العام حتى نهض ليسلم علي . كان يتوقع وصولي وربما توقع أن أكون قد غفرت له ماضيه . رغم المفاجأة وذاكرتي التي تجعلني عادة أنسى الوجوه العابرة في حياتي ميزت جلادي المختفي وراء قناع الزمن . ألقيت عليه نظرة متجاهلة ودلفت الى غرفة مديره بدون أن أقرع الباب ، فظل واقفا لا يعرف ماذا يفعل . في مرة أخرى التقى صديق لي ، كان في المعتقل معي ، بأحد هؤلاء الجلادين يسير خالي البال في الشارع فأمسك به وضربه .

*

ولكن لم يكن الأمر كله فكاهة مروية بالدم . ففي سراديب الحرس القومي لم أنس لحظة واحدة الشاعر الإسباني فريدريكو غارسيا لوركا الذي اقتاده جلادوه الذين كانوا يحملون أيضا إسم « الحرس القومي » ذات فجر الى الموت . هناك أدركت الأخوة التي توحد الجلادين مثلما أدركت أخوة الضحايا .

كان الجلادون يأتون بين الحين والآخر الينا ويقرأون علينا قرار إعدامنا الصادر من الحاكم العسكري العام ، رشيد مصلح ثم يعصبون عيوننا ويسندوننا الى جدار ما ويطلقون النار في الهواء . كانت تلك حفلات إعدام وهمية ، دفع ثمنها الكثيرون غاليا . في مواجهة ذلك الموت المسرحي الذي كنا نجهل طبيعته كان ثمة من يهتف متحديا « الموت للقتلة! » او يغني النشيد الأممي على عادة الشيوعيين في مواجهة الموت ، وهو النشيد الذي كان قد نقله الكاتب اللبناني اليساري رئيف خوري الى العربية :

هبوا ضحايا الإضطهاد

ضحايا الجور والاستبداد
بركان الفكر في اتقاد
هذا آخر انفجار .

وفي الزنزانات الأكثر عتمة كان المعتقلون الآخرون يسمعون صوت الرصاص فينكفئون على أنفسهم ، معتقدين ان رفاقهم قد أعدموا بالفعل . اما العائدون من الموت فكانوا يرمون في غرفة أخرى ، بعيدا عن أنظار الآخرين الى حين . لم يكن كل ذلك الموت مسرحيا . فقد كان ثمة من يموت تحت التعذيب وثمة من مزقت رصاصات الحرس القومي صدره .

في معتقل مديرية الأمن العامة التي كانت تقع في منطقة السعدون والذي وجدت نفسي فيه بعد ثلاثة أيام من إنقلاب شباط ١٩٦٣ الدموي رأيت الشيخ الكبير الشاعر محمد صالح بحر العلوم معلقا من يديه بالنافذة ، بحيث لا تمس سوى أصابع رجليه الأرض في غرفة صغيرة لصق المراحيض . لقد ظل كذلك طوال الليل بدون أن تصدر منه نأمة واحدة .

إنني أتذكر حتى الآن بحزن شديد المحامي حمزة سلمان الذي كنت قد التقيته قبل شهور من ذلك في القلعة الخامسة من الموقف العام ببغداد فصادقني ، قابلا مني اعتراضاتي العلنية على الكثير من قراراته وآرائه ، رغم انه كان مسؤولا عن السجن ، ولم أكن أنا سوى شاعر في مقتبل عمره يمتلك عيني طفل ، يقول الحقيقة بطريقة صادمة لم يألفها السياسيون . كانوا قد جلبوه في الأيام الاولى من الإنقلاب من سجنه في «نقرة السلمان» الصحراوي ، وهو مكبل بالسلاسل في يديه ورجليه ووضعوه في غرفة ضيقة ، رابطينه ببابها المشبك الحديد ، مانعين عنه الطعام فقمت بتهريب ساندويتشة اليه في غفلة من حراسه ، ربما كانت آخر وجبة تناولها في حياته . بعد ذلك وصل جلادوه الذين اقتادوه معهم الى واحد من نوادي الموت الكثيرة التي كانوا قد اتخذوها مقرات لهم وأطلقوا النار عليه .

*

ثمة من ملأ قلبي مرارة الى الأبد .

لم يكن فيصل الحجاج صديقا مقربا مني ، ولكنني كثيرا ما كنت ألتقيه في الجامعة . كان قائدا نشطا ، متوقد الحيوية في حركة الطلبة . مقتله المأساوي ملأني بالحزن طويلا ، ليس لأنه قتل بطريقة وحشية وانما لأنه مات حتى بدون أن يعرف أنه سيموت . كان فيصل الحجاج معتقلا في قصر النهاية مع كثيرين غيره وقد تعرض الى أكثر الطرق وحشية في التعذيب . لم أكن معه ، حيث كان القتلة يختارون ضحاياهم بين الحين والآخر ، كما يختار القصاب خرافه التي سيقودها الى الذبح . بيد أن رفاقه الذين كانوا معه رووا لي فيما بعد قصة موته المأساوي التي لم تغادر ذاكرتي قط بعد ذلك .

ذات ليلة جاؤوا اليه ونادوا عليه . أراد أن يستبدل ثيابه . منعوه حتى من انتعال حذائه ، زاعمين ان الأمر لن يستغرق طويلا . حشروه في شاحنة عسكرية مع سبعة وعشرين آخرين من رفاقه . كان الوقت ليلا . في الفجر توقفت الشاحنة وسيارات الجيب التي رافقتها ، فهبط منها الشبان الأسرى المغلولون الى بعضهم ، حيث وجدوا أنفسهم في بادية مقفرة . فجأة شهر الجلادون أسلحتهم وراحوا يطلقون النار عليهم من رشاشاتهم الروسية ، مصطادينهم الواحد بعد الآخر ثم رموا بجثثهم في حفرة موحدة كبيرة ، كانوا قد أعدوها قبل ذلك وأهالوا عليها التراب . لقد قتلوا ودفنوا جميعا في منطقة « الحصوة » التي لم تكن تبعد كثيرا عن مدينة الحلة التي قادتني الأقدار اليها .

« في الماضي ، في الماضي فقط ، كنت أسير خلفهم بسيارتي الصغيرة ، قاصدين الليل . وكان يجلس الى جانبي شبح لا أعرفه ، فيما قبع ثلاثة مسلحين في المقاعد الخلفية . لم أكن أعرفهم . كانوا يجلبون لنا كل يوم مزيدا من الناس ، وفي أحيان أخرى كانوا يدخلون بوجوه عابسة وينتزعونهم منا . لم يكونوا يتكلمون كثيرا معي ، وكنت أشعر أنهم يبغضونني بشكل ما . كانت ثمة سيارة أخرى تتبعنا . بعد ساعة انحرفت السيارات وأخذت تسير على الرمل ثم توقفت فهبط الجميع . هبطت أنا أيضا . قال رئيسهم :

«هيا انزلوهم!» هبطوا . كانوا يرتجفون في ليل آذار العابق برائحة الورود البرية . وقفوا صفا واحدا ، فيما كانت البنادق مصوبة الى صدورهم . كنت أقف ، متكأ على مقدمة سيارتي ، أحدق في اللعبة . فكرت إنني سوف أخسرهم . وبدأوا يغنون فيما كان عشرة رجال يصوبون بنادقهم باتجاههم . دوى الرصاص المرعد في الليل ، فسقطوا على الرمل . شعرت بالأسى لفقدانهم . دوى الرصاص ثانية وثالثة .

عدت ، يملؤني الحزن فيما ظلوا هناك يحفرون قبرا واحدا كبيرا لثمانية وعشرين رجلا ، لم يحلقوا ذقونهم منذ أسابيع»[١] .

في العام ١٩٧٦ كان فيصل الحجاج يبزغ ثانية من موته في واحدة من قصائدي :

«صرخات مبهمة تعبر من ثقب الباب . هناك ظلال لجنود ببنادق فوق جدار زيتوني . في منتصف الليل أتى الحارس ، نادى بضعة أسماء . كانوا يرتجفون من الخوف . وقال : «تعالوا !» كان الشاب يفكر في أمه : «أين حذائي ؟» قال الشرطي : «بلا أحذية ، أسرع!» ومضوا . خفتت أصوات الليل أخيرا . ثم سمعنا عشر رصاصات في الظلمة . إذ ذاك نهضت بصمت ولبست حذاءه للذكرى»[٢] .

الآن أجلس هنا وأفكر في ذلك الشاب الذي لم يكن صديقا لي في حياته التي ما أثارت اهتمامي قط . كان واحدا مثل الجميع . ألتقيه فنتبادل التحية او نشترك في مظاهرة طلبة يهتفون ضد الدكتاتورية وربما نجلس مع آخرين في نادي الطلبة ، نحتسي قهوتنا ونغازل فتيات يشجعننا من طرف خفي او معلن . ومع ذلك ظللنا بعيدين عن بعضنا . موته في ذلك الفجر الصيفي هو الذي جعله قريبا مني ، قريبا أكثر من أي وقت آخر في حياته .

لم يقتل فيصل الحجاج لجريمة ارتكبها ولم يقف أمام محكمة أصدرت عليه حكم الموت . كل ذنبه هو انه لم يكن واحدا من القتلة . كان مرميا هناك في زاوية من زنزانة ، بين جرحى يئنون من الحمى عندما جاؤوا اليه ، تفوح

من أفواههم رائحة العرق واقتادوه خارجا . ربما فكر أنهم سوف يطلقون سراحه وربما ما فكر في الموت أبدا . هم وحدهم كانوا يعرفون أنه سيموت بعد قليل .

عندما دوى رصاص جلاديه في ذلك الفجر في الفلاة حلقت عصافير كثيرة مفزعة . في لحظة ما ، لحظة قصيرة هي كل أبديته ، أدرك أنه يقف أمام الموت الذي ما كان يعرف حتى كيف سيكون . ولم يكن يعرف شيئا آخر يفعله سوى انتظار غيابه المرير[٢] .

*

في العام ١٩٥٨ وكنت لا أزال شابا في الثامنة عشرة من عمري طلب مني أن أحمل السلاح وأرتدي الملابس العسكرية ، فرفضت أن أفعل ذلك . كان السؤال الذي طرحته على نفسي : هل يمكن للشاعر أن يقتل إنسانا حتى اذا كان عدوا له ويظل مع ذلك شاعرا ؟ وحتى اليوم لم تفارقني فكرة ان الجندي الذي يقتل عدوه حتى في الحرب لا يختلف عن اي قاتل آخر وان الحروب في آخر الأمر ليست سوى جرائم كبرى ، تزور حقيقتها الاجرامية ، بدعوى الوطنية او المبادىء . لقد التقيت في العراق في كل العهود مثقفين يتباهون بالقوة العسكرية ويحلمون بمجد السلطة ، وكأن ذلك هو مفتاحنا السحري الى الفردوس ، غير مدركين حقيقة أن الايمان بالقوة يولد الفاشية والإرتباط بالسلطة ، مهما كانت طبيعتها ، يسبب عماء يلغي كل إنسانية الإبداع .

*

في طفولتي ولأنني من عائلة عربية في مدينة تقطنها أكثرية تركمانية ، تتباهى بأصولها العثمانية وتتهم العرب بالخيانة والتعاون مع الإنكليز في الحرب العالمية الاولى ضد إخوة الدين الأتراك وتعتبرهم متخلفين بالمقارنة مع التقدم الذي حققته تركيا على يد قائدها القومي كمال أتاتورك ، امتلكت شعورا عميقا بكوني أنتمي الى أمة ذات حضارة عظيمة ، مع حب عميق للتركمان

والأكراد الذين كنت أعيش بينهم . كان كل أصدقاء طفولتي في المحلة او المدرسة هم من التركمان والأكراد والآثوريين والأرمن ، وما كان أحد منهم يعتبرني مختلفا عنهم . لم تكن عائلتنا طارئة على المدينة ، فقد كان تاريخ عائلة والدتي التي تنحدر من عشيرة الجبور في محلة جقور يمتد الى ما قبل مئة عام على الأقل . وفي الحرب العالمية الاولى كان إثنان من أشقاء والدتي قد تطوعا في الجيش العثماني وقتلا على الجبهة الروسية في جبال القفقاس . اما والدي المولود في كركوك أيضا والعامل في شركة النفط فكان لا يزال يمتلك بعض العلاقة مع أقاربه في عشيرة العزة التي كانت تقيم في منطقة الخالص في ديالى ، مدعيا القرابة مع الشيخ حبيب الخيزران الذي كان يروي لنا قصصا عن علاقاته الوثيقة بالانكليز . وكان بعض أقارب والدتي في الريف يزورونا بين الحين والآخر . وفي إحدى المرات جاء أقارب لوالدي وعرضوا عليه الحصول على حصته في الأراضي التي يبدو ان الحكومة كانت قد وزعتها على عشيرته في منطقة الخالص . لا أعرف ماذا حل بتلك الأرض . ربما تنازل عنها لغيره لقاء بضعة دنانير او لم يهتم بالأمر أساسا . هذه العلاقات الواهية التي لم تعد تمتلك اي قيمة خاصة انتهت تماما مع جيل الأبناء الذين فقدوا كل صلة بماضي الأبوين ، والتي لم تعنهم قط في أي وقت مضى .

امتلكت حسي المعادي للإستعمار البريطاني ودوره في العراق ، بتأثير والدي العامل في شركة نفط العراق في كركوك والذي كان يروي لنا قصصا مثيرة ومسلية تملؤنا بالفخر عن بطولات القبائل العربية في الحرب ضد الانكليز في الرارنجية والرميثة أثناء ثورة العشرين والمعارك التي خاضوها ببسالة ضدهم ووالدتي التي كانت تحفظ العديد من الأغاني التي تمجد الشيخ ضاري الذي قتل الكولونيل ج . اي . ليشمان . ولكن بدون التخلي عن الإعجاب بالتقدم العلمي والحضاري عند الانكليز . فبعكس ما يحدث الآن في الكثير من البلدان العربية كانت الثقافة ومظاهر التمدن والتحضر في مدينة كركوك قبل أربعين عاما تحظى باحترام يقرب من التقديس .

في المدرسة الإبتدائية شجعني معلمي الذي كان من الإخوان المسلمين على زيارة مكتبتهم التي كانت عامرة بالكتب التراثية وتلك المعادية للشيوعية . فقرأت عددا كبيرا من كتب التاريخ والفلسفة والفقه والتفسير والأدب والسياسة من الغزالي والماوردي وحتى حسن البنا وسيد قطب . لقد حزنت عندما سمعت بإعدام سيد قطب الذي كنت قد قرأت كتابيه في النقد الأدبي وحول الصور الفنية في القرآن ، بدون ان يترك اي أثر في فهمي الثقافي حينذاك . وبصورة عامة بدت لي مواقف الاخوان المسلمين ساذجة ومثيرة للريبة . لم يكونوا مقبولين فحسب من النظام الملكي وانما كانوا يؤيدونه ويعارضون كل حركة معادية له مهما كانت ، فضلا عن ان المدينة كلها كانت تتحدث عن علاقة مسؤولهم الأول في المدينة بالانكليز . كتبهم المعادية للماركسية والاشتراكية ، فضلا عن الكتب السياسية التي كنت أستعيرها من المكتبة الأميركية الموجودة في المدينة هي التي حفزتني في الحقيقة للتعرف على الماركسية . كنت أقرأ تلك الكتب بالمقلوب ، اي أستمد منها الحقائق والمعارف التي يعرضها المؤلفون حول الماركسية ، أكثر من اهتمامي بتفنيداتهم . أحد هذه الكتب التي استفدت منها كثيرا كان كتاب «الإله الذي فشل» باللغة الانكليزية والذي ضم شهادات لكتاب كبار كنت أحبهم مثل ريشارد رايت وستيفن سبندر . وفي مكتبة كركوك العامة عثرت على كتاب بعنوان «الاشتراكية» لمؤلف انكليزي ، إسمه رامزي ماكدونالد ، فقرأته بدون أن أفهم الكثير منه . كان كتابا عن الاشتراكية الاجتماعية التي ما كنت أعرف شيئا عنها .

في الخامسة عشرة من عمري تعرفت لأول مرة على ماركسيين شبان ، راحوا يروون لي قصصا مرعبة عن التعذيب الذي تمارسه الشعبة الثانية في دائرة الأمن مع المعتقلين السياسيين ويبدون رأيهم في الخلافات الفكرية القائمة داخل الحزب الشيوعي العراقي ، فضلا عن إعجابهم بجمال عبدالناصر . من بين هؤلاء الأصدقاء القدامى صلاح شامل الذي كان يسكن

في زقاق يتفرع من محلة جقور باتجاه منطقة المصلى ويدرس في معهد تدريب المهني التابع لشركة النفط ويتحدث الانكليزية بطلاقة ، وعبداللطيف بشر اوغلو القادم من طوزخورماتو ليدرس في معهد التدريب المهني أيضا والذي أصبح فيما بعد أهم شاعر تركماني في العراق وأصدر العديد من دواوين الشعرية . من صلاح شامل سمعت لأول مرة بأسماء قادة شيوعيين مثل حميد عثمان الذي كان يلقب ببطل التعذيب وبهاءالدين نوري الذي أعاد تنظيم الحزب الشيوعي بعد إعدام فهد . وهو الذي زودني برواية «الأم» لمكسيم غوركي باللغة التركية المكتوبة بحروف عربية (طبعة ١٩٠٠ في استانبول) . ومنه أيضا حصلت على اولى كتب الأدب الإنكليزي ، دالا اياي على مكتبة « يوجين » الصغيرة التي كانت تقع لصق سينما « العلمين » في شارع الأوقاف وتختص ببيع الكتب الانكليزية وحدها .

وكان ثمة أصدقاء آخرون لي قد اعتقلوا لمدة بضعة أيام وهم لا يزالون تلاميذ في المدرسة : قحطان الهرمزي ، يوسف الحيدري ، أنور الغساني ، لاستلامهم نشرات سرية ممنوعة من شخص وشى بهم[٤] . وفي العام ١٩٥٦ اعتقل قحطان الهرمزي ثانية في البيت ، بسبب المظاهرة التي حاولت الإنطلاق من سينما « العلمين » ، تضامنا مع مصر ضد العدوان الثلاثي عليها ، رغم انه لم يكن مشاركا فيها . كان ذلك نمطا من الاعتقال الاحترازي لمنع خروج اي مظاهرة أخرى . وحتى نتجنب الوقوع في فخ الشرطة قررنا التوقف عن لقاءاتنا اليومية في المقهى بضعة أيام ، كما قمت بإخفاء قصائدي الكثيرة ، وكانت بينها قصيدة طويلة عن معركة كاورباغي العمالية في كركوك . ولكننا سرعان ما تناسينا الأمر وعدنا الى لقاءاتنا اليومية في المقهى ، محومين مساء حول الزنزانة التي لا أذكر الآن كيف عرفنا بوجود قحطان الهرمزي فيها . كان قحطان الهرمزي قد وضع في زنزانة داخل ثكنة الفرقة العسكرية الثانية والتي كانت تقع وسط المدينة تماما ، مقابل المقهى الذي كنا نقضي فيه أماسينا في الصيف ، قارئين على بعضنا آخر القصائد او

القصص التي كنا قد كتبناها . في تلك الأيام كنا معجبين بجمال عبدالناصر وبالكفاح الذي يخوضه من أجل تحرير مصر والأمة العربية . ولكن أفقنا كان يشمل العالم كله . فقد تعلمنا من شعراء مثل ناظم حكمت وفريدريكو غارسيا لوركا وأراغون ونيرودا الايمان بوحدة المصير الإنساني وبالمستقبل الجديد الذي ينتظر البشرية .

ولذلك عندما أعلنت الجمهورية وجدت نفسي في قلب العاصفة ، رائيا ان تاريخا جديدا قد بدأ في العراق ، ذلك التاريخ الذي كان يهمني أن أقذف بنفسي داخل عواصفه .

*

لم أحزن عندما سمعت بمقتل الملك فيصل الثاني وعبدالإله وأفراد العائلة المالكة الآخرين ، فقد اعتبرت القضاء عليهم شرطا ضروريا لإنتصار الثورة . لم أكن أملك حينذاك ما يكفي من الوعي النقدي او الخبرة السياسية لأفهم معنى ما يحدث أمامي . إني لأستغرب الآن كيف أنني لم أفكر حتى بالأمر ، بيد أنني أدركت في فترة تالية ان الايمان المطلق بحقيقة ما ، لا يطالها النقد يمكن أن يقود الناس ، ليس الى العمى ونسيان إنسانيتهم فحسب وانما أيضا الى الجريمة .

لقد احتجت الى سنوات طويلة ، مليئة بالقهر والأخطاء والإحباطات لأدرك حقيقة ما حدث في فجر الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ وآثاره المدمرة على كل التطور اللاحق الذي عاشه العراق ، ليس لأنني صرت من هواة الملكية التي ارتكبت هي الأخرى الكثير من الجرائم وانما لأنني خبرت أكذوبة الفردوس الذي تغسل أرضه بالدماء . في ذلك اليوم امتلكت القسوة شرعيتها السياسية والثورية في نظر الجميع وفجرت البربرية والوحشية المخزونة داخل الوعي الجمعي للمجتمع الذي استعاد روح قرون الإنحطاط الماضية . فعندما اقتحم الرئيس عبدالستار سبع العبوسي ، وهو عسكري جلف وفظ ، مع جنوده قصر الرحاب خرج الملك فيصل الثاني وأفراد أسرته الآخرون من رجال

ونساء ، حاملين الراية البيضاء ، معلنين الإستسلام . بيد أن عبدالستار سبع العبوسي الذي كان قد تلقى أوامر صارمة من العقيد عبدالسلام عارف بتصفيتهم بدون استثناء أمر جنوده بإطلاق النار عليهم فقتلوا جميعا وهم في ثياب النوم في فناء القصر(٥) .

هذه المجزرة المروعة لم تكن كافية في نظر عبدالسلام عارف الذي وجه نداء جنونيا من الإذاعة ، حال بلوغه نبأ مقتل الجميع ، الى المواطنين يدعوهم فيه الى مهاجمة قصر الرحاب وقتل عبدالإله الذي كان يعرف أنه قد قتل ، بدعوى استمراره في مقاومة الثورة . وهكذا زحف ألوف من الريفيين الفقراء على القصر ونهبوا ما فيه ثم ربطوا الجثث بالحبال وراحوا يجرونها وراءهم في شوارع بغداد قبل أن يعلقوا ما تبقى من جثة عبدالإله على عمود كهرباء أمام وزارة الدفاع في باب المعظم .

ما من أحد جرؤ حينذاك على أن يدين هذه الروح الغوغائية عند الطغمة العسكرية وأن يرى وراء هيجان الجنرالات العاطفي إستعدادهم لإرتكاب اي جريمة بدون أن يرف لهم جفن او أن يفكر في الآثار السياسية والنفسية التي سوف تتركها هذه الدموية على حياة الناس في المستقبل . ما من حزب سياسي من الشيوعيين والديمقراطيين الوطنيين وحتى البعثيين والقوميين دان ذلك التمثيل بالجثث وتلك الطريقة البربرية في الإنتقام من الخصوم السياسيين . بل أن العماء بلغ بالمجتمع حد اعتبار السحل بالحبال تعبيرا عن الإرادة الشعبية في الدفاع عن الثورة ، متجليا في الهتاف الممجد للحبال والذي كان يمكن للمرء أن يسمعه في كل العراق . لم تكتسب كلمة الثورة وحدها هالة القدسية وانما أيضا كل الوسائل والأساليب التي ارتبطت بها ، من الاعدام الجماعي في قصر الرحاب وحتى السحل والتمثيل بالجثث وتعليقها في الميادين العامة . وبدا أمرا عاديا ، بل وضرورة وطنية أن يقتل المرء من يمكن أن يكون عدوا فعليا او محتملا للنظام الجديد . وكان قادة الثورة المولعون بالتهريج ، ومعهم الأحزاب السياسية الكبيرة يعمقون في

ضمير الناس بطريقة عاطفية هذه الروح الإنتقامية الهوجاء والمصابة بالخبال ، باعتبارها دليلا على الثورية التي أصبحت المعيار الوحيد لقياس إنسانية الإنسان .

*

هذا السلوك البربري في انتهاك حرمة الحياة الانسانية كان يمتلك في الحقيقة جذوره في البربرية التي مارسها النظام الملكي نفسه . فبالاضافة الى التعذيب الذي كان يتعرض له مناضلو الحركات الثورية (الشيوعيون بصورة خاصة) ومن ضمن ذلك قلع الأظافر والفلقة والكي بالسيجاير ، فان النظام الملكي لم يتردد في إطلاق النار على السجناء المضربين عن الطعام وقتلهم ، كما حدث أثناء «مجزرتي سجن بغداد والكوت» في العام ١٩٥٣[٦] . كما أقدمت هذه السلطات على إعدام العديد من قادة حركة مايس (مايو) ١٩٤١ . وقد تكرر الأمر لآخر مرة في العام ١٩٥٦ عندما أقدمت السلطات حينذاك على إعدام اثنين من قادة مظاهرات مدينة الحي وتعليق جثثهم في الشوارع . وكان اعدام قادة الحزب الشيوعي العراقي ، وتعليق جثثهم في الميادين العامة في العام ١٩٤٩ ، رغم كل الاحتجاجات الدولية ، بدعوى قيامهم بقيادة المظاهرات من داخل السجن لا يزال ماثلا في ذاكرة الكثير من الناس الراغبين في الانتقام .

في الحقيقة إن جذور العنف تمتد عميقا داخل التاريخ العراقي . فرغم ان اولى الشرائع والقوانين في تاريخ البشرية قد ظهرت في بلاد ما بين النهرين فان هذه البلاد تعرضت مرات كثيرة الى الغزو الخارجي والنهب والسلب والقتل الجماعي ، حيث كان السادة الجدد يقضون على السادة القدامى بأكثر الطرق بشاعة . أما عامة الناس فكانت تعبر عن ولائها للسادة الجدد بالتطرف في الإنتقام من سادتها القدامى حتى لا تتعرض هي نفسها الى الضرر . في العهد العباسي وما بعده كان من مألوف العادة أن ينهب الناس أموال كل من يتعرض الى غضب السلطان من الولاة والحكام . ومن

يقرأ تاريخ العراق في القرون الأربعة الأخيرة التي سبقت الاحتلال البريطاني سوف يعثر على قصص رعب ، تعصى حتى على الخيال نفسه . كان الإبن الخائن يسلم أباه الحاكم الى الغزاة الجدد ليضعوه في قارب من القير ويشعلوا النار فيه وسط نهر دجلة وهو واقف بينهم يتفرج على المشهد . واذا ما احتل الفرس الشيعة جزءا من العراق أعدموا رجال الدين السنة ونبشوا قبور أئمتهم . واذا ما استعاد العثمانيون السيطرة ارتكبوا الجريمة ذاتها مع الشيعة . في ظل الهيمنة العثمانية تحول العراق الى رماد ومسخت روح الناس الذين تعلموا الاحتيال على زمنهم للبقاء على قيد الحياة وأصبح العنف الوحشي شريكهم في حياتهم اليومية .

ومن البنية القبلية للمجتمع انتقلت روح العصبية الى الأحزاب السياسية ، ومن بينها الأحزاب الثورية التي يفترض أنها ضد كل قبلية . فقد استبدل الناس قبائلهم القديمة بقبائل الأحزاب السياسية الجديدة التي تملك هي الأخرى شيوخها ومجالسها الخاصة بها تماما مثل كل القبائل الأخرى . ومثلما لا يجد ابن القبيلة نفسه الا في قبيلته أصبح المرء لا يجد نفسه الا في الحزب الذي ينتمي اليه . اما بقية الأحزاب فهي بالضرورة قبائل أخرى قد تدخل في حرب ضدها او تتحالف معها طبقا لما يقرره شيخ الحزب ومجلسه الخاص به .

عندما كنت في الجامعة كانت ثمة فتاة شيوعية تحب شابا بعثيا ، وهو أمر بدا أشبه بالكفر في نظر التنظيم الحزبي . لا أعرف كيف انتهت القصة ، الا أنني متأكد من أمرين : إما أنها تركته او أنها تركت الحزب .

القبيلة لا تعترف بالحياة الشخصية لأبنائها الا باعتبارها جزءا من الحياة العامة للقبيلة . وهي تملك أرضا خاصة بها ، لا تسمح للغرباء بالرعي فيها او انتهاك حرمتها من قبل أعدائها . في الفترة التي أعقبت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ ظهرت في كل العراق فكرة «المناطق المقفلة» التي كانت تعني أن يفرض حزب ما بالقوة سيطرته على منطقة ما ويطرد كل من ينتمي الى حزب مضاد او منافس منها . وكان ذلك يتم بطرق إرهابية دنيئة : الإعتداء العلني ،

الإستفزاز ، الشتائم ، إشعال النار في أبواب البيوت ليلا ، الإغتيال في وضح النهار وتسجيل الجريمة ضد مجهولين من قبل الشرطة المتواطئة في الأغلب مع القتلة .

هذه الوسائل التي ما كان الزعيم الأوحد عبدالكريم قاسم نفسه بعيدا عنها مورست على نطاق واسع ضد الشيوعيين والأكراد والمسيحيين في الموصل وكركوك بصورة خاصة وأدت الى نزوح ألوف الأسر من المدينتين باتجاه بغداد في الأغلب ، مما أدى الى ظهور غيتوات متناثرة تحول فيها مئات الألوف من الناس الى لاجئين ومشردين داخل ما كان يعتبر وطنهم . كما كانت سببا في مغادرة ألوف الأسر المسيحية للعراق والهجرة الى الولايات المتحدة الأميركية . لا أحد يعرف تماما عدد ضحايا الإغتيالات اليومية حينذاك ، فالسلطات العراقية لا تهتم بنشر مثل هذه الحقائق المخجلة التي تدينها ولم تكن لتوجد صحافة حرة تجرؤ على أن تفعل ذلك ، ومع ذلك فاننا نعرف ان عدد الضحايا يبلغ المئات وان الدم قد لطخ الكثير من الأيدي والضمائر .

أعترف انني فقدت في تلك الأيام الشعور بحقي في الوطن او بأخوتي المفترضة مع مواطني . أي وطن هو هذا الذي يمنعني من الجلوس في مقهى في الكرخ او التنزه في شارع في الأعظمية! كانت الكلبية السياسية عند الناس قد بلغت حد أن يكشر القومي والشيوعي عن أنيابهما في وجه بعضهما إذا التقى أحدهما الآخر صدفة في الطريق ، بدون التورع عن الهجوم والاشتباك بالأيدي او تبادل الشتائم في أفضل الأحوال . لم يعد هناك مواطنون يشعرون بالانتماء الى بعضهم ، وانما أصدقاء وأعداء في قبائل سياسية متورطة في حروب طاحنة فيما بينها ولم يعد هناك وطن ينتسب اليه المرء وانما حي يضمن سلامته .

*

بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ واجه المجتمع العراقي إشكالية حقيقية ظلت مطمورة تحت الشعارات الثورية العاطفية . فقد أزيحت طبقة كاملة من الحكام

واحتلت مكانها طبقة العسكر ، وهي الطبقة الأكثر تخلفا ودموية وغطرسة داخل المجتمع . المدنيون في كثير من المواقع الادارية أرغموا على ترك مقاعدهم للضباط الذين أصبحوا سادة المجتمع الجدد ، بدون اي معرفة بالادارة او حتى بالسياسة . وبالطبع فان المستوى الثقافي لقائدي الثورة وهما عبدالكريم قاسم وعبدالسلام عارف ما كان ليزيد كثيرا عن مستوى عواطفهما الهائجة وأوهامهما الراسخة بالبطولة التي كانت تضفيها عليهما مظاهرات الشارع . وعندما تصنع الأقدار أبطالها من الجهلة يصبح الجهل هو الثقافة السائدة والإحتقار هو اللغة الوحيدة في التعامل مع الحياة . فالبطل المزور تاريخيا لا يكون بطلا الا عن طريق إلغاء الآخر .

ذات مرة واجه عبدالكريم قاسم إحدى المظاهرات التي رفعت بعض المطالب مؤنبا : « أنا الذي صنع الثورة ، لا أنتم » . ولعل من أطرف ما كان الزعيم الأوحد يفعله مع وزرائه أثناء غياباته عن اجتماعات مجلسهم هو انه كان يترك لهم واحدة من خطبه القديمة المسجلة على شريط والتي كان ينبغي عليهم الجلوس والاستماع اليها حتى النهاية . وبالطبع فان خطبة الزعيم كانت تستمر أحيانا ساعات ، مقطوعة بتصفيق الشعب وقصائد الشعراء المداحين . لم يكن الوزراء المساكين يجرؤون حتى على الشكوى ، ولذلك كانوا يظلون يستمعون الى خطبة ربما سمعوها عشر مرات من قبل ، مدركين ان ظل الزعيم يمتلك نفس القوة الكامنة في الأصل . ولم يكن الزعيم ليبيض الا خطبة ذهبية ، تبعد الأرواح الشريرة عن الشعب .

لقد أتيحت لي الفرصة ذات مرة أن أستمع عن كثب الى العقيد عبدالسلام عارف ، وهو يلقي واحدة من خطبه العجائبية . لم يكن قد مر سوى اسبوعين اوثلاثة أسابيع على الثورة عندما جاء عبدالسلام عارف الى كركوك ليلتقي بجماهيرها التي احتشدت في ساحة للعب كرة القدم ، تابعة لشركة نفط العراق . كان معظم الجمهور من الشيوعيين الذين رفعوا لأول مرة لافتات تحمل شعار المنجل والمطرقة وأخرى أثارت دهشتي من قبيل « تايوان جزء لا

يتجزأ من البر الصيني » . بدا الأمر مثيرا حقا مثل فيلم فكاهي . فقد ظهر القائد الثاني للثورة والى يمينه مرشد الإخوان المسلمين في المدينة المحامي نورالدين الواعظ الذي تولى تقديمه بكلمة ضد الالحاد والكفر ، تخللتها الآيات القرآنية ، على جمهور ظل يطلق بدون انقطاع الهتافات الشيوعية .

بدا العقيد المعروف بسرعة انهيار أعصابه منزعجا من هذا الإستقبال الذي لم يكن يتوقعه ، لكنه تمالك نفسه ، ربما ببعض الجهد ، وراح يتحدث بما يشبه هذيان المجانين عن ثورة سماوية ، إلهية وخاكية . كانت خطبة أشعرتني حقا ، أنا الذي كنت في الثامنة عشرة من عمري ، بالخجل من نفسي للإستماع الى مثل ذلك المستوى الثقافي واللغوي المتدني . عندما شعر الرجل أن كلماته لا تجد صدى لدى الجمهور المستمع الذي كان يهتف في الواقع ضده أسقط نفسه على الأرض فوق المنصة ، متظاهرا بالإغماء مما جعل حراسه ومضيفيه يرشون الماء على وجهه ويساعدونه على النهوض ، معلنين نهاية الحفل ، بسبب تعب العقيد تحت شمس آب اللهاب . منذ تلك اللحظة أدركت أن ثورة يقودها مثل هذا الرجل الأمي ، بكل البلاهة التي أظهرها لا يمكن أن تكون الثورة التي أحلم بها .

*

مع اعلان الثورة انتهت عمليا جميع الأحزاب التي امتلكت الشرعية في وقت ما في ظل الحكم الملكي ، ومن ضمنها تلك الأحزاب الوطنية والمعارضة مثل الحزب الوطني الديمقراطي وحزب الإستقلال واحتلت الأحزاب المقموعة والسرية مكانها في أفئدة الناس . فاذا كان الحزب الشيوعي قد ابتلع الحزب الوطني الديمقراطي فان حزب البعث قد ابتلع هو الآخر حزب الإستقلال . ولذلك أسبابه التي لا يصعب فهمها . فقد كان الشيوعيون رغم كل الضربات التي وجهت الى تنظيماتهم في الماضي حزبا ذا قواعد ذات علاقة مباشرة بالناس في حين ان الحزب الوطني الديمقراطي وحزب الإستقلال كانا يملكان وجوها سياسية معروفة ، ولكن بدون قواعد تنظيمية . والأكثر من ذلك ان

الحزب الوطني الديمقراطي الذي شارك العديد من قادته في حكومات عبدالكريم قاسم لم يقدم نفسه كقوة مستقلة تملك مقاصد واضحة ، يمكن أن تستقطب حولها الفئات الشعبية ، مثل عودة العسكر الى ثكناتهم والدفاع عن الديمقراطية وإجازة الأحزاب السياسية بدون استثناء وإجراء انتخابات تعيد الحياة البرلمانية الى البلاد . وبدا كامل الجادرجي ، رئيس الحزب حينذاك معزولا حتى من أقطاب حزبه الذين فضلوا السير وراء الدكتاتورية العسكرية لضمان مصالحهم الإقتصادية ، منتهيا في آخر الأمر الى الصمت والإنسحاب عمليا من الحياة السياسية بعد أن أصبح محمد حديد المندفع في تأييد عبدالكريم قاسم وحده الحزب الذي لم يعد قائما في الحقيقة .

وفي ظل تطور الحركة القومية العربية والتأثير السحري لجمال عبدالناصر الذي كان يدعو الى الوحدة العربية الفورية ويرفع شعارات الحرية والإشتراكية لم يعد لحزب الإستقلال ما يقوله او يفعله في المرحلة الجديدة . فرغم ان حزب البعث كان حزبا صغيرا جدا فانه بدا الحزب الأكثر ارتباطا بنهج عبدالناصر الوحدوي . وقد ساعد على نموه بصورة خاصة داخل الجيش والشرطة الصراع الذي نشب بين عبد الكريم قاسم وعبد السلام عارف على القيادة[٧] والإنشقاق الذي وقع داخل الحركة الوطنية العراقية . فقد حصل البعث على الكثير من أنصاره من أولئك الحاقدين على الشيوعية قبل كل شيء ، وبينهم ضباط عسكريون مغامرون وأبناء إقطاعيين تضررت مصالحهم ورجال أمن ارتبطت حياتهم بمعاداة الشيوعية ، فضلا عن أولئك الذين كانت تحركهم عواطفهم القومية المخلصة .

وفي الوقت ذاته تدفقت الى الحزب الشيوعي العراقي أعداد غفيرة من فقراء الريف النازحين من الجنوب ، ذوي التقاليد القبلية المتخلفة وجنود وضباط صف أرادوا ان يعبروا عن ولائهم لعبدالكريم قاسم بالإنضمام الى الحزب الشيوعي الذي ألغى الحدود بينه وبين الزعيم وتصدى لعبد السلام عارف الذي كان قد حصل على صفة المتآمر بعد شهور قليلة من الثورة . كما

رأى المسيحيون في الحزب الشيوعي ، بسبب طابعه اللاديني وهدمه الفوارق القومية والطائفية بين العراقيين ، الحزب الأقرب الى قلوبهم ، في مواجهة عبدالسلام عارف الذي كان يتظاهر بإسلامية تخيف غير المسلمين وبعروبة تثير الفزع في قلوب غير العرب[٨] .

*

هذا التطور الذي ارتبط بثورة تموز منذ شهورها الاولى عكس ظاهرتين على قدر كبير من الخطورة :

الظاهرة الاولى تمثلت في انتهاء دور السياسيين القدامى الذين كانوا يملكون الخبرة والتجربة في إدارة الدولة ، لصالح قادة ثوريين شبان أمضوا حياتهم السياسية كلها في العمل السياسي وتربوا على العزلة الفكرية في الأوكار الحزبية وعلى توقع عنف الأعداء ضدهم دائما . وبعضهم انتقل فجأة ضمن ظروف سرية العمل الحزبي من السجون وسراديب التعذيب الى قيادة المجتمع ، بدون أي مؤهلات سوى القدرة على الصمود الجسدي الذي كان يعتبر المعيار الأهم والأوحد أحيانا في اختيار قيادات الأحزاب السرية .

لم يكن معظم هؤلاء الذين تولوا القيادة يملك مستويات تعليمية عالية ، فضلا عن روحية ونفسية فقراء السجون التي لازمتهم فترة طويلة من الزمن ودمغت سايكولوجيتهم بها . ولكن اذا كان ذلك مهما حقا في الفترة الماضية للبقاء على قيد الحياة فان المرحلة الجديدة كانت تتطلب ما هو أكثر من القدرة على الصمود في المعتقلات ، كانت تتطلب مثقفين يدركون روح زمنهم ومعنى الكفاح الذي يقودونه ، بدون خوف او وجل أمام السلطة .

في العام ١٩٥٨ وصل بهاءالدين نوري وعبدالله كوران الى كركوك بعد مغادرتهما سجن بعقوبة الذي كانا قد أمضيا فيه العديد من الأعوام . كنت أحد الذين وجهت اليهم الدعوة للإلتقاء بالقائد الشيوعي الذي كان يملك سمعة أسطورية حينذاك وشاعر الكرد الأول الذي كنت قد قرأت بعض أشعاره ، مترجمة الى اللغة العربية .

لم تكن ثمة حدود لإعجابي بهما . كان يهمني التعرف على تجربتيهما والتعلم من العمق الكامن وراء ذلك كله . كنت أجلس صامتا في البيت الذي استضافهما ، متفحصا بعيني كل حركة يقدمان عليها . بدأ بهاءالدين نوري الكلام بحديث كله شكوى من سجانيه ، ثم نزع قميصه فجأة وهو جالس على الأرض وراح يرينا آثار التعذيب التي كانت ظاهرة فوق جسده . لقد فعل ذلك أمامنا ، نحن الذين كنا نعتبره أسطورة ، كما لو أنه يقدم شكوى ضد جلاديه أمام محكمة تطالبه بتقديم الأدلة . لم يكن بهاءالدين نوري يعرف بعد تماما انه لم يعد سجينا يطيع أوامر حراسه الريفيين وانما أحد الذين سوف يقررون مصير العراق في الأعوام القادمة .

*

إن ما اعتبرته سذاجة في التعامل مع الحياة والرهبة أمام السلطة ، ذاك الذي عاشته حركات ثورية كثيرة أخرى (أثناء كومونة باريس لم يجد العمال الذين كانوا قد سيطروا على المدينة كلها وسيلة أخرى للحصول على المال الذي يحتاجونه سوى الذهاب الى مدير البنك للتفاوض معه حول ذلك . لكن مدير البنك طردهم شر طردة . ولم يدر في خلدهم ان البنك نفسه أصبح ملكا لهم) . كان في الواقع الذي ما كان بإمكاني إدراكه حينذاك صفة تكاد تشمل جميع الذين قادوا الحركة السياسية في تلك الفترة الملتهبة من تاريخ العراق . فقد ساد دائما داخل الحركة الثورية ذلك المفهوم البطولي الذي يقول إن القائد الجيد هو المناضل الأكثر قدرة على الصمود أثناء التعذيب ، وهو مفهوم لا يفرق بين عمل الحزب في ظل ظروف علنية وعمله في ظل ظروف سرية وارهابية ، بين عمل الخلية الحزبية وقيادة البلد ، بين الصلابة البدنية المطلوبة في ظروف إستثنائية والطاقة التغييرية للمعرفة والثقافة داخل المجتمع وفي طريق بناء الدولة .

في كتابه «أوكار الهزيمة» يروي هاني الفكيكي قصة نموذجية تتعلق هذه المرة بأحد قادة البعث في الأيام الاولى التي أعقبت ثورة ١٤ تموز

١٩٥٨ . يقول الفكيكي إن علي صالح السعدي الذي كان حينذاك عضوا في القيادة القطرية روى له «كيف زار عفلق مع بعض أعضاء القيادة فاستقبلهم في بهو الفندق أحد الضباط ورافقهم الى حيث المصعد الكهربائي . وعندما فتح باب المصعد تردد علي وتملكه الخوف من الدخول الى تلك (الغرفة الحديدية) الصغيرة ، مؤثرااستخدام السلم» . يقول هاني الفكيكي بعد ذلك ، نقلا عن علي صالح السعدي أيضا «إن الحزب الذي أراد توحيد الأمة العربية لم يكن عضو قيادته قد رأى مصعدا كهربائيا حتى عام ١٩٥٨»[٩] .

*

اما الظاهرة الثانية فقد تجلت في الإنتقال من الشكل المدني للحكم الى الشكل العسكري ، حيث أصبحت حياة المجتمع كله انعكاسا للحياة القائمة في الثكنات . لم يعد الأمر يتعلق بالإنتاج والبناء وتغيير حياة المجتمع ثقافيا وانما بالدفاع عن الثورة وتمجيد العسكرية وتأليه الزعيم . وهكذا جرت عسكرة المجتمع مرة عن طريق المقاومة الشعبية وأخرى عن طريق الحرس القومي مثلما اختفت المحاكم المدنية وحلت بدلا عنها المحاكم العرفية العسكرية التي كانت تحكم على هواها . في ظل الهيمنة العسكرية على الحياة أصبح كل انتهاك للكرامة الإنسانية مباحا .

في العام ١٩٦٢ وكنت لا أزال طالبا في الجامعة وعضوا في اتحاد الأدباء العراقيين اعتقلت لمدة شهرين بتهمة «التشرد» لأنه لم تكن ثمة تهمة أخرى يمكن توجيهها الي . وهكذا تعلمت أنه في ظل الدكتاتورية العسكرية لا يملك الإنسان الحق حتى في حياته .

في السجون والمعتقلات وساديب المواقف في مراكز الشرطة في مدن كثيرة في العراق التقيت أناسا ظلوا محجوزين ومنسيين أعواما طويلة بدون تحقيق او حتى تهمة توجه اليهم . كانوا غالبا ما يتركون وتضيع أوراقهم فلا يعرف أحد أي أقدار ساقتهم الى مصائرهم تلك .

ثمة قصص عشتها بنفسي تفوق حتى قدرة الخيال نفسه على تأليفها . في سجن الحلة رأيت أطفالا صغارا في المدرسة المتوسطة . كانوا في الرابعة او الخامسة عشرة من عمرهم عندما اعتقلوا في الديوانية ، لأنهم كتبوا بعض الشعارات المعادية للإنقلابيين على الجدران في العام ١٩٦٣ . بعد أن أسقط عبدالسلام عارف والضباط الآخرون الذين كانوا معه ذلك النظام الذي أصدروا هم أنفسهم « كتابا أسود » عن جرائمه التي ارتكبها ، كان يفترض أن يطلق النظام العسكري الجديد سراح هؤلاء الأطفال ، لكنه بدل أن يفعل ذلك قدمهم الى المحكمة العسكرية العرفية التي حكمت على كل منهم بالسجن عشرين عاما لأنهم دافعوا عن العمل الذي قاموا به ، بدون أن تكون لهم علاقة بأي حزب .

*

لقد أدركت بربرية الدكتاتوريات العسكرية وأكذوبة إنسانية ثورات الجنرالات في فترة مبكرة من حياتي . ولكنني ارتكبت خطأ كبيرا عندما اعتبرتها شكلا من أشكال الصراع بين قوى التقدم والرجعية ، لا علاقة له بالجوهر الإنساني للثورة .

كنت في العشرين من عمري ، عائدا من الجامعة في بغداد الى بيت أهلي في كركوك لقضاء العطلة الصيفية معهم ، عندما اعتقلت لأول مرة بدون اي ذنب ارتكبته او عمل قمت به . كل ما في الأمر هو ان معلما سخيفا لي في المدرسة الإبتدائية ، يسكن في محلتنا كان قد التقاني فتجاهلته ولم أسلم عليه فأبلغ صديقه مفوض الأمن التركماني الذي كان جارنا أيضا وحثه على الانتقام مني . أعتقلت وأنا في البيت ، حيث صودرت جميع قصائدي التي تم العثور عليها بين أوراقي . ولما كانت الكتب كثيرة في مكتبتي فقد اختار مفوض الأمن كتابين اعتبرهما ممنوعين وهما « أنشودة المطر » لبدر شاكر السياب (طبعة مجلة شعر الاولى) ورواية « الشيخ والبحر » لإرنست همنغواي .

لم أكن قد قمت بأي فعل أستحق أن أعاقب عليه . مع ذلك أمضيت أسبوعا لا ينسى من حياتي في موقف «القشلة» قبل أن يطلق سراحي بكفالة قدرها خمسون دينارا ، كما أتذكر . كان الموقف ، وهو اصطبل قديم للخيل ، قاعة كبيرة غير منتظمة الشكل ومغلقة ، ذات زوايا وتعرجات ، تنفتح على مستطيلات تشبه الغرف . وفي نهاية القاعة كانت توجد المراحيض والمغاسل التي علقت خرق بالية أمامها بدل الأبواب . لم تكن ثمة شبابيك وانما فتحتان او ثلاث فتحات صغيرة بسعة الكف في أعلى الجدار المطل على شارع أطلس مقابل مكتب «الإخوان المسلمين» القديم .

كان عدد المعتقلين المحشورين في ذلك المكان يقدر بالمئات : عمال نفط ، فلاحون ، طلبة ، موظفون ، معلمون ، محامون ، مقاولون ، لصوص ، قتلة ، قوادون ، دراويش وجنود من كل القوميات والطوائف . أكراد من إمام قاسم والشورجة والقرى القريبة ، عرب من الحويجة ، تركمان من القورية والمصلى ، آثوريون وأرمن من شارع تكساس والتبة ويزيديون نازحون من سنجار الى كركوك يتكومون جميعا متلاصقين فوق أرض عارية مبللة بالمياه القذرة التي تسيل اليها من المراحيض والمغاسل المهدمة ويدوس بعضهم فوق بعض عندما يحاول الوصول الى مكان آخر . كان البخار المتصاعد في ذلك الصيف اللاهب ودخان السيجاير قد حول قاعة المعتقل المغلقة الى حمام تركي ، يصعب التنفس فيه ، فعمد الكثيرون الى التخلي عن ملابسهم والإكتفاء بسراويلهم الداخلية القصيرة . مشهد لا يمكن أن يتخيله المرء حتى في جحيم دانتي .

في ذلك الأسبوع الخرافي الذي قضيته هناك إنتفخ رأسي بطريقة غريبة فأصبح أشبه ما يكون بالكرة ، وهو أمر لن يتكرر ثانية في حياتي ، رغم أنني شهدت معتقلات وسجونا كثيرة بعد ذلك . كنت شابا ولم أكن قد ذهبت الى الطبيب في حياتي ، ولذلك رحت أضحك على نفسي ، مفكرا في كتابة قصة عن رجل ينتفخ رأسه حتى يصبح في حجم منطاد صغير ، يرتفع به عاليا حتى الغيوم .

*

في ظل الدكتاتوريات التي تعاقبت على العراق عرفت عذاب أن يكون المرء مثقفا حقيقيا وأن يظل محتفظا بضميره . القمع هو الذي جعلني أكبر فجأة وأدرك بؤس العالم الذي أعيش فيه . الكتابة ، لا السياسة هي ما كانت تمنح حياتي معناها ، ولكنني لم أعتبر الكتابة في أي وقت مهنة محايدة ، كأن يكون المرء بقالا أوصانع أحذية . وقد تطلب مني ذلك دائما أن أكون مستعدا لدفع الثمن . واذا ما كنت قد ألقيت بنفسي دائما في عواصف الزمن الذي عشته فلأنني أردت ألا يغيب عني اي شيء ، طامحا في أن أصل بكتابتي الى أعمق معرفة بنفسي وبالحياة قبل أن أقبل بفنائي الخاص .

ساعيا وراء ضوء الحقيقة البعيد عني قرأت أعدادا لا تحصى من الكتب وأحببت كتابا وفلاسفة وشعراء وفنانين وعلماء من كل الأزمان ، كنت أحاورهم ليلا ونهارا كأصدقاء يرافقونني حتى في أحلامي . كم مرة التقيت سارتر وكامو وبريتون وبيكاسو وفان كوخ وغوغان في مقهى! كم مرة صافحت ماركس وفرويد وغاليلو غاليلي وبوذا في الطريق ودعوت كافكا ودستويفسكي وابن المقفع الى وليمة ، تقيمها الأشباح في غرفتي! كم مرة رافقت إليوت الى أرضه الخراب وغرقت مع شيلي في البحر ووقفت مع كوليردج في حضرة « كوبلاي خان » او أنشدت معه « أغنية البحار القديم »! كم مرة أضعت نفسي داخل معادلات آينشتاين في كون بلا بداية او نهاية ، اوتسللت الى آلة زمن ايج . جي . ويلز خفية فوصلت الى آخر الزمان! كم مرة قرأت حكايات ألف ليلة وليلة فامتلأت طفولتي بالسحر! كم مرة رتلت القرآن ترتيلا او أنصت الى صوت عبدالباسط عبدالصمد ، صاعدا الى السماء! كم مرة مسدت لحية دده هجري ، شاعر كركوك التركماني الكبير الذي كان الناس يعلقون صوره في المقاهي الى جانب صورة الملك فيصل الثاني!

إذا ما بدت جذوري في المستقبل فلأن شجرتي قد أتت أُكُلها في الماضي . إمرؤ القيس هاربا من صحراء الى أخرى . المتنبي القتيل ، متروكا

للنسور والضباع ، والمعري الأعمى ، حاملا تحت أبطه « رسالة الغفران » . كلكامش وأنكيدو والأفعى . المعراج وتلك الرحلة المثيرة الى السماء ومدينة القدس التي حملها جبريل على كفيه الى مكة ليصفها النبي الذي عبرها ليلا فلم ير معالمها جيدا . مغامرات سيف بن ذي يزن في مدن الجن . دانتي في معجزة كوميدياه الإلهية وشكسبير الهابط الى آخر قعر في القلب الإنساني . اوذيسة هوميروس العابرة للقرون ويولسيس الذي سمعت معه ، مشدودا الى صارية سفينته ، نداء الحوريات المضلل والساحر . كتاب التوراة الذي رافقني دائما . اكزوبري الذي التقيته لأول مرة في العام ١٩٥٦ في مكتبة « يوجين » في كركوك ، حاملا في يده كتابه « ريح ورمل ونجوم » . أجاثا كريستي تقتل ضحاياها واحدا بعد الآخر في جزيرة الموت . حسين مردان في قصائده العارية ومطر السياب يهبط فوق العراق الجائع فيثمر الشجر . وحدة روبنسون كروزو في جزيرته . طواحين هواء دونكيخوته وتابعه الأمين سانشو بانسا . قراصنة الأفلام الأميركية في أعالي البحار . مارلون براندو المدهش وجيمس دين الطائش . مارلين مونرو العابرة مثل حلم ورباعيات الخيام بصوت أم كلثوم . حزن أسمهان وألحان عبدالوهاب . أغاني الخوريات التركمانية في آخر الليل في شوارع كركوك وقصائد الصوفيين في حلقات الذكر الكردية . موسيقى باخ وبيتهوفن على أسطوانات حجرية .

*

انني إذ أتذكر كل ذلك الآن فانما لأحدد غربة الثقافة أمام بؤس جهل الجنرالات . بيد أن هذه الثقافة التي وفرتها للطفل الذي كنته حينذاك مدينة صغيرة مثل كركوك ظلت مخفية عن الأنظار وخرساء في خضم التيار السياسي السائد الذي كان قد جرف أفضل مثقفي العراق معه وتحول الى تقليد دفعنا ثمنه غاليا في فترات القمع التالية . لم يكن العراق قد عرف حتى ذلك الحين المثقف النقدي المستقل القادر على قول يمكن أن يستمع اليه الآخرون المنضوون تحت لواء هذا الإتجاه السياسي او ذاك . وكان الصراع من الحدةِ

بحيث يصعب على الكاتب او الشاعر أن يطرح نفسه كقوة ثقافية وإبداعية مستقلة . لو أن نقد بدر شاكر السياب للشيوعيين الذين كانوا قد تبنوه في لبداية قام على أسس رؤيوية وفلسفية عميقة وقاده الى مستوى أعلى ثقافيا وإبداعيا لوضع الأساس لدور الكاتب او الشاعر في حياة مجتمعه .

ولكن ذلك لم يحدث . فالنقد الذي وجهه الى الشيوعيين لم يكن ليفرق كثيرا عن لغة المهاترات التي كان يطالعنا بها صحافيون مبتذلون في جرائد مثل «الفجر الجديد» و«بغداد» ، يحصلون على فضائحهم من دوائر الأمن . والأسوأ من ذلك هو أنه لجأ الى نشر اعترافاته تلك والتي وضع لها عنوانا فضائحيا «كنت شيوعيا» في جريدة «الحرية» المقربة من البعثيين ، كإعلان عن انتقاله من خندق الى آخر ، رغم انه كان يكره أن يكون في أي خندق .

كانت سذاجة السياب السياسية رغم كل ارتباطه السابق بالحركة الشيوعية وريفيته الرومانسية التي دمغت فكره قد جعلته يتوهم القدرة على كتابة مشابهة للنقد الذي كان قد وجهه شعراء وكتاب من أمثال ستيفن سبندر وايناسيو سيلوني وريشارد رايت في كتاب «الإله الذي فشل» الى الشيوعية والذي روجت له وكالة المخابرات المركزية ، بل أن رسائله الى بعض أصدقائه تفضح حقيقة طموحه لترجمة اعترافاته الى اللغات الأوروبية ، كمدخل لقبوله واحتضانه في الغرب .

لم يكن السياب الوحيد الذي انتهى الى هذا المأزق الذي أضر به وبإبداعه الشعري بالتأكيد وانما كل ذلك الجيل الذي ينتسب اليه ، سواء أولئك الذين ظلوا ملتصقين بأحزابهم فاعتاشوا على أوهامها ، رغم الثمن الباهظ الذي دفعوه بسبب نضالهم المخلص ، او الذين استبدلوا ولاءاتهم بولاءات جديدة ، او الذين صمتوا أمام القمع ، وكأن ما يحدث أمامهم لا علاقة لهم به .

وفي العهد الثاني من حكم البعث ، رغم المقاومة الشديدة التي أبداها عدد كبير من مبدعي الستينات للإحتواء الحزبي ، دفاعا عن حق الكاتب في حرية وأستقلالية موقفه وكتابته ، انتقل الكثيرون بكل أثاث بيتهم القديم الى

مبنى حزب السلطة للإقامة فيه ، كأضمن طريقة لضمان عيشهم وتصنيعهم كنجوم أدبية جديدة داخل المجتمع .

ولكننا نعرف الآن أن الأصوات الستينية المستقلة التي قمعت بضراوة من قبل الجميع كانت أثمن ما امتلكته الثقافة العراقية في كل تاريخها وكان في إمكانها ، لو أتيحت لها الفرصة ، أن تفتح الطريق الى الحرية والديمقراطية الغائبتين وأن تحرر السلطة ذاتها من أوهامها الكثيرة التي قادتها الى إرهاب المجتمع وشن حربين مدمرتين .

في مقابل الثقافة النقدية التي أعتبرها جوهر كل حداثة في الكتابة العربية في العراق راح الشعراء والكتاب يتبارون في نظم قصائد المديح للحاكم او يمجدون الحروب . وفي الوقت الذي كان فيه العشرات من الكتاب والشعراء والفنانين يدخلون سراديب التعذيب التابعة للأمن او يفرون الى خارج الحدود كان المثقفون الذين وجدوا سعادتهم في خدمة القمع يكيلون لهم الشتائم او يصمتون على القمع في أفضل الأحوال .

ولذلك تكتسب الكتابة الستينية في نظرنا أهمية خاصة ، ليس فقط لأنها قدمت أعمالها بحساسية ثقافية وجمالية جديدة وانتقلت من الكتابة الرومانسية للرواد الى الكتابة الجديدة وانما لأنها اكتشفت قبل كل شيء حرية الكاتب والفنان وأعادت الإعتبار الى دور المبدع داخل مجتمعه وفي زمنه ، كضمير حي خارج كل سلطة او وصاية . ولكن ها هنا أيضا يكمن سر ذلك العداء المعلن تارة والمستتر تارة أخرى للتقاليد الأدبية الجديدة التي ظهرت في الستينات . ومن المؤسف أن هذا العداء ظل يجرجر نفسه حتى اليوم ويتخذ أشكالا مختلفة ، رغم انهدام كل حججه على المستوى التاريخي .

بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ فقد المجتمع العراقي وحدته السابقة بطريقة تكاد تكون شبيهة بما يحدث الآن في بعض البلدان الإفريقية ، حيث كل قبيلة تسعى للقضاء على القبيلة الأخرى . ورغم كل الدعاوى الوطنية والقومية التي

كان الجميع يرددونها لم يعد الإنتساب الى الوطن او المجتمع يشكل رابطة تشد العراقيين الى بعضهم . تشتت العراقيون شذر مذر وانشطر المجتمع الى طائفتين ، لا تتوانى إحداهما عن الفتك بالأخرى .لم يعد ثمة معنى أن تكون عراقيا وانما أين تقف والى من تنتمي . في الماضي كنا نفخر أن يكون الجواهري او جواد سليم عراقيا ، اما الآن فقد صار التصفيق يأتي من طرف في الساحة والشتائم من طرف آخر ، ليس لأن ما يقوله يثير إعجابنا او قرفنا وانما لأنه واحد منا او ضدنا .

في انقلاب شباط (فبراير) ١٩٦٣ أطلق الانقلابيون النار على نصب الحرية لجواد سليم في الباب الشرقي وهرع الرسام فائق حسن فقتل حمامات السلام البيض المحلقة في جداريته المعلقة في ساحة الطيران ، دافنا جثثها وراء طبقة كثيفة من الصبغ ، مثلما كان القتلة السائبون في الشوارع يقتلون الضحايا . كان هذا أخطر ما يمكن أن يمر به مجتمع من المجتمعات المعاصرة باعتباره الشكل السياسي للحرب الأهلية في ظل انعدام البنية الديمقراطية للحياة

*

منذ الأيام الاولى للثورة بدأت الهيجانات العاطفية للضباط الذين استولوا على السلطة . كل حلقة راحت تتآمر ضد الأخرى . من هو البطل : عبدالكريم قاسم ام عبدالسلام عارف ؟ كان الوجه الظاهر للصراع سياسيا يتعلق بقضايا مثل الوحدة العربية والديمقراطية ، في حين أن باطنه الحقيقي كان يخفي كل طموحات الضباط الشخصية في الوصول الى كرسي السلطة الأول .

لقد أتاح الزمن لعبد الكريم قاسم ومن بعده عبد السلام عارف أن يحكما العراق ، ولكن لا عبدالكريم قاسم طبق الديمقراطية ولا عبدالسلام اقترب حتى خطوة واحدة من الوحدة العربية . كلهم كانوا في الحقيقة مصهورين من معدن واحد : الغطرسة العسكرية والغباء والجهل . لا أعتقد أن الأمر كان سيختلف كثيرا لو أن قائدي الثورة كانا ضابطين غير عبدالكريم

قاسم وعبدالسلام عارف ، لأن آلية الصراع ذاتها كانت ستظل قائمة ، وهي آلية لا ترتبط بالبنية القمعية للجيش وحدها وانما أيضا بغياب النضج السياسي والثقافي داخل الحركات السياسية وفي المجتمع العراقي .

في تلك الفوضى الشاملة انشطر المجتمع العراقي الى جبهتين ، واحدة منها تلهث وراء عبدالكريم قاسم والأخرى وراء عبدالسلام عارف . لقد بدا الأمر صراعا بين اليسار الذي كان الشيوعيون يقودونه واليمين الذي كان يقف فوق أرضه كل المعادين للشيوعية ولعبدالكريم قاسم في حين انه كان في الواقع صراعا بين أشكال من التخلف السياسي والاجتماعي والثقافي ، وبصورة أجلى بين أشكال من القمع والدكتاتورية والوصاية للسلطة العسكرية .

فاذا كان البعثيون والقوميون قد حاولوا المرة تلو الأخرى قلب النظام القائم فليس لأنهم كانوا ضد الدكتاتورية العسكرية وانما لأنهم كانوا يريدونها لأنفسهم . كل الإنقلابات المتعاقبة التالية أثبتت هذه الحقيقة . بعد انقلاب ١٩٦٨ رد البعثيون في جريدة الثورة الناطقة بلسانهم على الشيوعيين الذين كانوا يطالبونهم بحصة ما في الغنيمة : «هل يعقل لمن يستولى على السلطة أن يتنازل عنها للآخرين ؟» طبعا لا يعقل ، ما دام قانون اللعبة يقوم على الشطارة في تنظيم الإنقلابات وليس الأرتهان الى رأي الشعب في انتخابات ديمقراطية .

اما الشيوعيون الذين كانوا يملكون الكثير من الضباط والجنود ، فضلا عن قوتهم الكبيرة في الشارع وبين المثقفين ، فقد ظلوا يأملون في أن يضطر عبدالكريم قاسم في النهاية الى الإنحياز اليهم ، واضعين في تقديرهم أن إحباط أي انقلاب قد يدبره الطرف الآخر سوف يجعلهم سادة الموقف من جديد .

الصراع الذي نشب بين الطرفين كان في واقع الحال ، رغم كل الشعارات البروليتارية من جهة والقومية من جهة أخرى صراعا مزق الأساس الذي يقوم عليه التقدم التاريخي : وحدة المجتمع . ولا يبدو لي ان أحدا ما كان يملك

الفطنة لينبه الى الخطر المحيق بالمجتمع العراقي ، ومعه بكامل حركة التحرر العربية . فقد كانت الناصرية والدعوة الى الوحدة العربية والعواطف الفائرة التي يفجرها أحمد سعيد ، المذيع المصري المعروف بأحاديثه الطنانة في إذاعة «صوت العرب» ، كل ليلة قد ألغت كل سؤال يمكن أن يطرحه المرء على نفسه : ما هي الأسس التي ستقوم عليها الوحدة ؟ وحتى إذا افترضنا ان الوحدة بين مصر وسوريا كانت قد قامت على أسس صحيحة ، وهو ما أثبتت الأيام عكسه ، فان العراق ذا الطابع القومي المتعدد كان يختلف عن سوريا . وفي واقع الحال فان الشعار الذي رفعه البعثيون والقوميون ، مطالبين منذ الأيام الاولى للثورة ، بالوحدة الفورية لم يكن شعارا خياليا فحسب وانما يفتقر الى النضج السياسي والثقافي أيضا . فاذا كان البرلمان السوري قد اتخذ قرار الوحدة فانه لم يكن يوجد في العراق أي مؤسسة شرعية منتخبة لتتخذ قرار الوحدة الفورية ، بل لم يكن هناك حتى مجلس عسكري لقيادة الثورة . من كان يمكن أن يتخذ مثل هذا القرار المصيري ؟ من كان يملك الشرعية والحق في أن يفعل ذلك ؟ لا أحد .

واذا كان الشيوعيون قد رفعوا شعار الاتحاد الفيدرالي ، وهو الشعار الذي بدا أكثر واقعية ، فانهم فعلوا ذلك من منطلق سياسي لإحباط شعار الوحدة الفورية . ومثل كل الآخرين فانه لم يخطر في بال القادة الشيوعيين أيضا أن يدعوا الى الإحتكام الى الشعب ، الى تحقيق الديمقراطية السياسية واجازة الأحزاب وإجراء انتخابات تنهي الحكم العسكري وتؤسس حكما مدنيا منتخبا يملك وحده الحق في اختيار شكل الوحدة او الاتحاد مع الجمهورية العربية المتحدة التي كانت قائمة حينذاك .

في الحقيقة ، لا البعثيون والقوميون كانوا قادرين على طرح مثل هذا المطلب ولا الشيوعيون . فاذا كان اؤلئك أسرى عبدالناصر وعبدالسلام عارف ، وهما عسكريان بالطبع ، فان هؤلاء كانوا أسرى عبدالكريم قاسم ، العسكري أيضا . ورغم ان الشيوعيين عارضوا شعار الوحدة الإندماجية بذريعة

رفض الدكتاتورية العسكرية لجمال عبدالناصر فانهم غضوا النظر عن الدكتاتورية العسكرية لعبدالكريم قاسم ما دامت موجهة ضد أعدائهم ، بل وأضفوا عليها كل الصفات الديمقراطية التي قد تخطر بالبال . وفي المطاف الأخير فان هذا الصراع لم يكن سوى صراع بين ضباط يريد كل منهم ان يكون «الزعيم الأوحد» .

*

لم يعادل ايماني العميق بالوحدة العربية في أي وقت سوى ايماني بالحق الفردي والإجتماعي بالحرية والعدالة والتطور . بيد أنني رفضت دائما أن يكون هذا الايمان تابعا للهوى او الوهم . فاذا كنت اؤمن بالحرية والعدالة والتطور فذلك لإعتقادي أنها تفتح أمامي ، كفرد ، ولكن أيضا أمام شعبي وأمتي الطريق الى الإنسانية الجديدة التي أنشدها . واذا كنت اؤمن بالوحدة العربية فذلك لإعتقادي أنها ستوفر لي ولشعبي وأمتي فرصة أفضل في الوصول الى الحرية والعدالة والتطور . إن وحدة ثمنها المزيد من الإرهاب والدكتاتورية والتخلف لا تكتسب أي قيمة في نظري ، وهي غير ممكنة التحقيق لحسن الحظ ، كما علمتنا تجاربنا القاسية الماضية . ونحن نعرف الآن أن الوحدة لا تتحقق أيضا من خلال الدكتاتوريات العربية ، مهما كانت عواطفها القومية . وكان خطأ القوميين هو أنهم أرادوا تحقيق الوحدة بالعاطفة ، مع نفي شرطها الديمقراطي .

ان الايمان الحقيقي بالوحدة العربية في نظري يبدأ بالكفاح من أجل إقامة أنظمة ديمقراطية حرة فعلا في الوطن العربي كله ومنح شعوب الأمة العربية الحق في أن تخوض صراعاتها السياسية بنفسها وأن تعبر عن رأيها بحرية . في ظل الديمقراطية الكاملة وحدها يمكن للحدود أن تفقد معناها ، وللثقافة الموحدة أن تنمو وتزدهر ، للأقتصاد المنعزل ان يتداخل ويتشابك ، للرقابات البدائية المهينة أن تزول وتختفي ، للبرلمان العربي المنتخب الموحد أن يتخذ قراراته الموحدة ، للقيادات السياسية أن تلتقي باستمرار

وتضع الأسس العامة للتطور ، وللناس أن يعملوا بحرية ومساواة في الأجور ويتنقلوا بين مدن وطنهم العربي ببطاقات الهوية وأن يقولوا رأيهم في كل شيء .

إن هذا يمكن أن يتحقق حتى مع وجود الدول القطرية . ولكن هذه الدول سوف تفقد مع الزمن مبررات وجودها ، لتصبح الوحدة العربية حقيقة ثابتة . إن أمرا مثل هذا يبدو الآن أقرب الى الخيال . ولكنه إذا كان خياليا فذلك لأنه ما من أحد مستعد لمنح شعبه الحق في الكلام . أما أنا فأعتقد جازما أن امتلاك الشعب العربي لمثل هذا الحق الذي هو جزء من حقوق الإنسان المعلنة سوف يفتح أمامه الطريق الى ضفة أخرى غير تلك الضفة التي متنا فوقها طيلة عقود من الزمان . إن من هدم فكرة الوحدة القومية وألحق بها أفدح الأضرار هو الفكر القوماني العربي نفسه ، الحامل في قلبه بذرة الدكتاتورية العسكرية .

*

والآن إذا ما عدنا ثانية الى التجربة العراقية فسوف نرى انه كانت ثمة جبهة وطنية قائمة بين الأحزاب الرئيسة في العراق منذ العام ١٩٥٧ وكان في الإمكان تجنيب المجتمع العراقي ذلك الإنشطار الذي حدث داخله والذي أدى الى كل الكوارث التالية لو امتلكت القيادات الحزبية حينذاك وعيا أرقى من العواطف الهائجة للضباط المولعين بالإنقلابات . ومن المؤسف ان الثقافة العراقية ، بكل أشكالها السياسية والفكرية والسايكولوجية لم تكن تملك المنهج الضروري لتحليل الواقع الجديد وإضاءته ، فقد كان المثقفون تابعين للسياسيين حتى في عواطفهم . لم يكن هناك غير الفكر الماركسي الأصولي المبسط والفكر القوماني الذي إستمد مفهومه عن الإشتراكية القومية وعداءه الشيوعية من الفكر القومي الغربي في نهاية الثلاثينات وبداية الأربعينات ، ذلك الفكرالقائم على إنشاء ميشيل عفلق ، ذي الطابع الصوفي الرومانسي . لقد دفع الشعب العراقي ثمن ذلك غاليا .

كل ما حدث بعد ذلك كان جزءا من محنة الوعي هذه : المظاهرات والمهرجانات المشتركة تتحول الى ساحات معارك ، حيث كل طرف يحاول منع الآخر من رفع شعاراته . ضباط يتكتلون حول عبدالكريم قاسم وآخرون حول عبدالسلام عارف . أحمد سعيد يحرض في إذاعة صوت العرب العراقيين على الثورة ويشيد بعبدالسلام عارف . الشيوعيون يهتفون لعبدالكريم قاسم ويشتمون عبدالناصر ، رافعين شعار «الديمقراطية الشعبية» . القوميون والبعثيون يرفعون شعار «لا شرقية ولا غربية ، فلتسقط الصهيونية» والذي سوف يحور بعد فترة قصيرة الى «لا شرقية ولا غربية ، فلتسقط الشيوعية» . عبدالسلام عارف وضباطه ينتقلون الى التآمر ضد عبدالكريم قاسم . إعتقال عبدالسلام عارف وتقديمه الى المحكمة العسكرية العليا التي كانت تلقب نفسها بمحكمة الشعب ويتولى رئاستها العقيد فاضل عباس المهداوي ، ابن خالة عبدالكريم قاسم . محاكمات المهداوي تتحول الى مهرجانات للفكاهة والخطابة والشعر ، تلقى فيها أردأ قصائد الشعر العمودي الحماسي وتستمر كل جلسة ساعات طويلة . في إحدى الجلسات يلقي ٢٧ شاعرا قصائدهم . تصفيق وشتائم دائما ضد المتهمين المذعورين . الشيوعيون يسيطرون على النقابات والاتحادات الشعبية . مظاهرات كبرى تخطب في الشوارع «على عناد صوت العرب يخطب القباني» . ولم يكن حافظ القباني سوى مذيع ، جهوري الصوت في محطة إذاعة بغداد . الشيوعيون يقررون عقد مهرجان للسلام في مدينة الموصل بهدف احباط انقلاب كان يجري تدبيره في الخفاء وكسر المقاومة القومية فيها . الضباط القوميون ينفذون انقلابهم ويسيطرون على مدينة الموصل لمدة ثلاثة أيام ملاحقين الشيوعيين ورامينهم بالرصاص . الإنقلاب يواجه بمقاومة شديدة من قبل الشيوعيين والأكراد وتدور معارك دموية في الشوارع .

*

هذا هو باختصار المشهد العام الذي أدى الى تلك الإنتهاكات الفظة التي وقعت في مدينة الموصل في شباط (فبراير) العام ١٩٥٩ . لقد أدت مغامرة قائد اللواء الخامس عبدالوهاب الشواف الطائشة الفاشلة والتي لم تكن تملك أي حظ في النجاح الى انفلات كل الحقد الكامن في مجتمع متخلف ، مشطور سياسيا ، يعتبر فيه الفرد كل من يخالفه في الرأي عدوا بالضرورة ، يستحق القتل . وهكذا قام الشيوعيون المدعومون من الفلاحين الأكراد المسلحين الذين انحدروا من الجبال والجنود المؤيدين لعبدالكريم قاسم بالهجوم على القوميين والبعثيين والتنكيل بهم بعد انهيار حركتهم بطريقة وحشية ، حيث جرى سحل الجثث بالحبال في الشوارع وتعليقها على صنارات القصابين وأعمدة الكهرباء(١٠) .

إن ما حدث من جرائم جارحة للضمير الإنساني في الموصل من الطرفين يفضح هوج عاطفة العامة التي يوحى اليها بامتلاك السلطة في مجتمع متخلف ، تأسس تاريخه على القمع والارهاب مثلما يشي بالعماء الذي يولده الايمان بالفردوس الأرضي الذي يعترض الشيطان طريقنا اليه . في مثل هذا المجتمع الذي قد تقوده الأقدار الى الانشطار لا يتعلق الأمر حتى بالحصول على النصر في المعركة وانما بالإنتقام قبل أي شيء آخر ، كعمل رمزي ضد التاريخ تتحول فيه الضحية نفسها الى جلاد . العدو هنا لا يقتل فحسب لإنهاء شره وانما ينبغي أن يمثل به ، كفعل إعلاني عن سلطة الضحية . وكلما كانت الضحية القديمة في الدرك الأسفل من السلم الإجتماعي كلما كان هوسها أكثر جنونا وتطرفا . مثل هذه الضحية التاريخية لن تجرؤ الا على ما قد يوحى به اليها من سادتها الجدد . إنها قد تندفع ، هادمة كل الحواجز ويصعب الإمساك بلجامها ، ولكن ذلك لا يحدث الا بعد أن تكون قد تلقت إشارة رمزية بذلك .

نقلت الثورة التشوه الروحي والعماء الفكري الى داخل المجتمع العراقي ، محولة عمليات القتل الى مهرجانات شعبية . وكان أول من فعل ذلك هو

عبدالسلام عارف الذي وجه نداءاته المعروفة بمهاجمة القصور الملكية والفتك بمن فيها . إن جرائم الموصل التي أظهرت الطابع الغوغائي للجماهير لا يتحمل مسؤوليتها الشيوعيون وحدهم وانما أيضا أولئك الضباط الطائشون المندفعون الذين أقدموا على تلك الحركة التي لم يكن لها أي أمل في النجاح وداهموا بيوت الشيوعيين وبدأوا مسلسل القتل والمجازر .

إن خطأ القيادة الشيوعية الأكبر حينذاك يكمن في أمر آخر : السكوت على تلك الجرائم ، بل والقبول بها ، باسم الدفاع عن الجمهورية . ففي خلال تلك الأشهر الستة التي فصلت بين ما حدث في الموصل وما حدث في كركوك والتي شهدت نموا شيوعيا نادر المثال لم توجه القيادة الشيوعية وهي في أوج قوتها كلمة نقد واحدة ضد جرائم القتل والسحل وتعليق الجثث . وقد بلغ العماء الآيديولوجي بها في تلك الفترة حد اعتبار الحبل رمزا للثورية ، بل إن الشعار المفضل الذي راحت الجماهير تهتف به ليل نهار في مواكب مظاهراتها هو «ماكو مؤامرة تصير والحبال موجودة» . وهكذا انقسم الشعب الى فئتين : ملائكة وشياطين . الملائكة تمسك بالحبال في أيديها لتصطاد بها الشياطين التي كانت تتآمر في الظلام ضد الزعيم الأوحد الذي «لا ينام» وهذه إحدى صفاته ، والذي رأى الفقراء في مدينة الثورة صورته البهية بكامل قيافته العسكرية مطبوعة على وجه القمر .

إن أهم نقد يمكن أن يوجه الى القيادة الشيوعية حينذاك هو أنها لم ترتفع بوعيها عن المستوى البداني لمهوسي الشارع . فلو أن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي العراقي انتقدت حينذاك ، وهي في أوج نصرها ، هذه الأساليب الغوغائية والجرائم التي ارتكبت في مدينة الموصل وأدانتها ، لما تكرر الأمر ثانية في مدينة كركوك في تموز (يوليو) من العام ١٩٥٩ . لقد اتخذ الأمر هذه المرة طابعا قوميا ضد التركمان الذين كانوا يعتبرون أنفسهم في صراع مع الأكراد من جهة والشيوعيين المتحالفين مع الأكراد من جهة أخرى .

لقد دان المكتب السياسي للحزب الشيوعي العراقي أعمال القتل والسحل التي وقعت في كركوك ونسبها الى المندسين وعملاء شركة النفط الذين يفترض أنهم تغلغلوا في أوساط الجماهير . هذا الموقف جاء متأخرا بحيث فقد كل قيمة له . فالحزب لم يقرر إدانة هذه الأعمال الا بعد أن دانها عبدالكريم قاسم في خطابه الغاضب المشهور الذي ألقاه في كنيسة مار يوسف وهاجم فيه بكل شدة الفوضويين الذين ارتكبوا جرائم القتل والسحل . ومنذ ذلك اليوم حصل الشيوعيون على لقب «الفوضويين» الذي ظل لصيقا بهم طيلة حكم عبدالكريم قاسم . كان ذلك الخطاب إشارة الهجوم على الشيوعيين والتنكيل بهم ، وهو هجوم لم يتوقف قط ضدهم . ومع ذلك ظل حب الشيوعيين للزعيم الأوحد قائما رغم أنه كان حبا يائسا ومن طرف واحد .

*

إنتهى العرس الثوري الذي دام شهورا قليلة فقط ، فقد اقتنع عبدالكريم قاسم أن الشيوعيين ليسوا أقل خطرا على حكمه من غيرهم . وهكذا بدأ واحدة من أكثر الهجمات ضراوة ضدهم ، أستخدمت فيها أكثر الأساليب إرهابية . وتقدر سعاد خيرى ، قرينة زكي خيري الذي كان عضوا في المكتب السياسي للحزب الشيوعي حينذاك ، وهي نفسها شغلت مراكز قيادية بارزة ، في كتابها «ثورة ١٤ تموز» عدد الشيوعيين الذين اغتيلوا في تلك الفترة بما لا يقل عن ٥٠٠ شخص .

هذا الإنقلاب في موقف الزعيم الأوحد لا علاقة له كثيرا بحوادث كركوك ، رغم أنه اتخذها ذريعة لضرب الشيوعيين . فهو لم يظهر مثل هذه العواطف الإنسانية النبيلة تجاه ضحايا الموصل قبل شهور من ذلك ولم يوجه حتى كلمة لوم الى مرتكبي جرائم القتل والسحل . كان دافع عبدالكريم قاسم سياسيا هذه المرة ، يتعلق قبل كل شيء بالدفاع عن زعامته الفردية . في الأول من أيار (مايو) ١٩٥٩ نظم الشيوعيون بمناسبة يوم العمال مسيرة هائلة ، اشترك فيها حوالي مليون إنسان ، رفعت شعار إشراك الحزب

الشيوعي في الحكم . ورغم الفضيحة اللغوية للشعار الذي أصبحت فيه صفة المرفوع مجرورة حتى يستقيم السجع مع الشطر الأول الذي جرى فيه جر الفاعل وحذفت من الحزب أداة تعريفه أيضا «عاش الزعيمِ عبدالكريمِ ، حزب الشيوعي بالحكم مطلب عظيم» ، فضلا عن خطأ محتواه الذي يوحي بأن الحزب يريد الحكم لنفسه ، فانه أصبح الشعار المحبب الى قلوب مطربي الشعب المغنين في الشوارع ليلا ونهارا بطبولهم ودفوفهم التي ألهت الناس حتى عن العمل الذي كانت تحتاجه الثورة . ولكن ما كان يهم عبدالكريم قاسم ليس الأخطاء النحوية في الشعار وانما معناه السياسي ، وهو معنى كان قد اتضح له تماما قبل فترة من إلقاء خطابه الذي انقلب فيه على الشيوعيين وفقد الثقة فيهم بعد ذلك حتى آخر يوم من حكمه ، رغم أن الحزب عاد وخطأ ذلك الشعار الذي جر الويلات على الناس . ومع ذلك ظل الحزب مهتما جدا باظهار حسن نيته تجاه الزعيم وميالا الى كسبه ، ربما بنفس الطريقة التي جرى فيها كسب فيديل كاسترو في كوبا . بيد أن عبدالكريم قاسم كان قد اتخذ قراره الذي لا رجعة عنه .

ما حدث في كركوك لم يوفر له الفرصة التي كان ينتظرها فحسب وانما زاده قناعة بخطرالشيوعيين . ففي لحظات سيطر الشيوعيون في كركوك على الفرقة العسكرية الثانية وفرضوا هيمنتهم على المدينة . وكان في إمكانهم تحريك تلك القوات ، بما فيها القوة الجوية ، ضد بغداد لو أرادوا ذلك . في كنيسة مار يوسف لم يبك عبدالكريم قاسم على ضحايا التركمان في كركوك وانما على نفسه .

صحيح أن الشيوعيين لم يكفوا عن الهتاف باسمه ، ولكن كان ثمة دائما تهديد مضمر في ما يقولونه او يفعلونه ، وهو تهديد ربما شعر به هو بالذات ، كدكتاتور في السلطة ، أكثر من اي شخص آخر . وحتى عندما أطلقت النار عليه بعد فترة قصيرة من ذلك في منطقة «رأس القرية» وهو يجتاز شارع الرشيد بموكبه وأصيب بجراح ، بتدبير من تنظيم حزب البعث الذي كان

يقوده حينذاك فؤاد الركابي ، فانه فضل أن يمد اليهم يد المصالحة على البقاء تحت رحمة الشيوعيين ، فعفا بعد فترة عن الذين حاولوا قتله وأطلق سراحهم ، رافعا شعاره المشهور « عفا الله عما سلف » ، على الرغم من أن البعثيين والقوميين رفضوا حتى النهاية مصافحة اليد الممدودة اليهم .

في الحقيقة إن عبدالكريم قاسم الذي كان قد أحبط من قبل محاولات إنقلابية قومية وبعثية عدة بسهولة ويسر وشهد تأييد الجماهير له ما كان يعتقد أساسا بقدرة القوميين والبعثيين على الإطاحة به . ولكنه ما كان يعرف أن كل يوم يمر عليه في الحكم يبعده عن مهرجانات نصره القديمة وانه يكاد يكون معزولا تماما عن أي قوة حقيقية داخل المجتمع العراقي . وبالفعل فان الشيوعيين كانوا الوحيدين الذين قاتلوا الى جانبه ضد انقلاب ١٩٦٣ . ولم يكن قتالهم من أجله وانما للدفاع عن أنفسهم في وجه المجزرة التي كانوا يتوقعونها . ولو قيض لهم القضاء على الإنقلاب لربما أطاحوا هم أنفسهم هذه المرة بعبدالكريم قاسم . هذا ما كانوا يقولونه على أي حال .

*

بعد ذلك انفتحت أبواب الجحيم على الشيوعيين ، حيث استخدم عبد الكريم قاسم كل القوى المعادية للشيوعية لتحطيم الحزب الشيوعي العراقي مثلما استخدم الشيوعيين من قبل لتحطيم الحركة القومية ، رغم ادعائه في خطبه بأنه فوق الميول والإتجاهات ، وكأنه كائن خرافي قادم من المريخ ، لا علاقة له بالصراعات الدائرة حوله . ما كادت تمر سوى أيام قليلة حتى ظهرت صحف كثيرة مثل « بغداد » و« الفجر الجديد » و« الحرية » كرست كل صفحاتها للطعن بالشيوعيين بمانشيتات فضائحية : قصص عن الشيوعي حسن الركاع الذي يفترض أنه كان يعذب ضحاياه بإطلاق العقارب عليها وشخنوب الناهض من موته في الجنازة التي شيعها الشيوعيون ، مقاومات شعبيات إغتصبهن رفاقهن ، شيوعيون يمزقون القرآن ، شيوعيون مسيحيون يعلنون استقلال قرية « تلكيف » ويلغون دين محمد!

كان من الواضح أن مديرية الأمن العامة هي التي تقف وراء العديد من هذه الصحف وتزود محرريها بالقصص . ثم ظهرت جريدة «الثورة» التي تولى رئاسة تحريرها يونس الطائي ، أحد أقرب أصدقاء عبد الكريم قاسم والرجل الذي توسط بعد ذلك في التفاوض بين الزعيم وانقلابيي ٨ شباط (فبراير) ١٩٦٣ عندما كانت الدبابات والطائرات تقصف وزارة الدفاع ، وكان من بين محرريها الشاعر بدر شاكر السياب ، المندفع في الإنتقام من ماضيه السياسي . لم يكن سرا ان عبد الكريم قاسم هو الذي يقف وراء هذه الجريدة التي كانت قد أخذت على عاتقها مهمة التشهير بدون حدود بالشيوعيين .

في الوقت ذاته أخذت قوات الأمن تطارد الشيوعيين وتلاحقهم بدون هوادة في كل مكان ، مما أرغمهم على الإنتقال ثانية الى الأساليب القديمة في العمل السري وكلفهم الكثير من الضحايا ، بدون مقاومة تقريبا وجعلهم يفقدون الموقع بعد الآخر أمام القوميين والبعثيين الذين انضموا الى الحملة بحماسة الإنتقام لإزاحة الشيوعيين عن طريقهم قبل الإنقضاض على الحكم . وبدت اللوحة في تلك الأيام سوريالية تماما .

كان القوميون والبعثيون والإخوان المسلمون الذين لا يخفون نواياهم ضد الزعيم الأوحد يطاردون غالبا بتشجيع من رجال الأمن والمسؤولين أنفسهم الشيوعيين المصفقين لعبدالكريم قاسم ، بدعوى شتم الزعيم . وبدأت «فرق الموت» تنفذ عملياتها في وضح النهار . إغتيالات للشيوعيين في كل مكان وخاصة في الموصل وكركوك . كان القتلة يطلقون النار على ضحاياهم في اي وقت وفي اي مكان ثم يواصلون سيرهم وكأن شيئا لم يحدث . ما من شهود أبدا ، لأن أي شاهد سوف يتحول بالضرورة الى متهم بارتكاب الجريمة . وكان يعقب كل عملية اغتيال اعتقال عدد من الشيوعيين ومحاولة الصاق التهمة بهم . كان كل شيوعي في الموصل بالذات مشروعا للقتل . ولم تفعل قيادة الشيوعيين شيئا ضد هذه الجرائم اليومية المستمرة سوى توصية

أعضائها بعدم الإنجرار الى الاستفزاز والذي كان يعني الإستسلام الكامل والاستهانة بالأرواح .

*

لم أفقد في أي وقت ايماني بظهور مجتمع أكثر عدالة وإنسانية وحرية في المستقبل ، واثقا من أن الإنسان الحالي ليس سوى خطوة على طريق الإنسان القادم الذي سوف يحرر نفسه وروحه من كل الأغلال والأكاذيب والأوهام التي انسلت الى تاريخ البشرية التي سوف تسقط الفروق بين أفرادها أينما كانوا وكيفما عاشوا ، ليكون جديرا بفرصة الحياة . ورغم انني أعرف المسافة البعيدة التي تفصلني عن هذا المجتمع فانني لم أفقد الأمل قط ، على المستوى الشخصي ، في أن أكون جزءا منه وواحدا من بناته . هذا الأمل هو الذي يجعلني الآن أكتب قصائد وأؤلف روايات وكتبا ، مثلما جعلني دائما . فقد ارتبط الوصول الى هذا المجتمع الإنساني الحر في نظري منذ البداية بالإبداع الذي يؤسس نفسه على الحرية . وبقدر ما ملأني هذا الايمان بالهوى فانني لم أقتنع قط بالشوارع المعبدة للأيديولوجيا . بل أنني اكتشفت منذ البداية ، ولكن ليس بالوضوح الذي أملكه الآن ، وربما بالحس الطبيعي للحياة ، أن مقتل الشيوعيين يكمن في استبدال شجرة الحياة الخضراء بالنظريات الرمادية على حد تعبير الشاعر الألماني الكبير غوته والذي طالما ردده لينين نفسه . وكم تمنيت لو نسي الشيوعيون كل تلك المقتبسات التي يفحمون بها معارضيهم وتعاملوا مع الواقع مثل اي إنسان في الشارع . ولكن جملة لينين كانت جاهزة لتسكت كل من يجرؤ على ارتكاب مثل تلك الحماقة «لا حركة ثورية بدون نظرية ثورية» . ولم يكن أحد قادرا على السؤال عما إذا كانت النظرية بطبعتها الستالينية ثورية حقا ؟

لقد حرم الشيوعيون من كل حق في الدفاع عن أنفسهم في مواجهة سلطة لا هم لها سوى تصفيتهم . ثم اهتدت القيادة الى ذلك الشعار الذي حاولت به تبرير أزمتها السياسية والفكرية وهو « كفاح ـ تضامن » الذي كان

الآيديولوجيون السوفيات قد ابتدعوه . وكان ذلك يعني أن تكافح ضد الجوانب السلبية في نظام عبدالكريم قاسم وتتضامن مع الجوانب الايجابية فيه في آن . كان عليك أن تمتدح عبدالكريم قاسم بشفتك العليا وأن تشتمه بشفتك السفلى . والسؤال : إذا كان مثل هذا الأمر ممكنا مع الدكتاتور الزعيم الذي كان يرسل بالشيوعيين أفواجا أفواجا الى السجون ويرفض حتى الإعتراف بهم كحزب علني (بعد إجازة عدد من الأحزاب التي لا تشكل خطرا عليه ، من بينها حزب داوود الصائغ الشيوعي المزيف) والذي أوقف صدور جميع صحفهم ، بل وحتى الصحف القريبة منهم ، ولم يتردد حتى عن اعتقال شاعر يساري مثل محمد مهدي الجواهري الذي كان رئيسا لإتحاد الأدباء ومن ثم إطلاق سراحه بكفالة مهينة قدرها خمسون فلسا ، تفضح مدى صبيانية العقل الدكتاتوري في التعامل مع الآخرين ، فلماذا لم يكن ذلك ممكنا أيضا مع القوى الأخرى التي كان يفترض في الحزب أن يخفف من حدة عدائها له ؟ في الحقيقة أن القيادة الشيوعية كانت مأسورة بسحر السلطة التي يمسك بها الزعيم . وإذا كان السوفيات قد دفعوا الشيوعيين العراقيين الى ذلك الرهان الخاسر على قاسم فان الضباط المقربين من قاسم والشيوعيين على حد سواء قاموا بتغذية ذلك الوهم الذي ظل قائما حتى النهاية وهو أن الزعيم سوف يكتشف الحقيقة في النهاية ويعود ، ربما دامع العينين وآسفا ، ليحتضن الشيوعيين من جديد . لقد أسهم الشيوعيون مثل غيرهم بقسط كبير في خلق ذلك الإنشطار العمودي المرعب داخل المجتمع ، بدعوى الدفاع عن الجمهورية ، ولكننا نعرف جميعا أن ذلك الإنشطار بالذات هو الذي قضى على الجمهورية في نهاية المطاف .

في زمن الأخطاء ذاك : من كان على حق ومن كان على ضلال ؟ لا يتعلق الأمر هنا بإدانة أحد وانما بالإلتفات الى تاريخ جرف الجميع معه ولم تبق لنا منه سوى الذكريات . يمكن للمرء أن ينظر الى ذلك التاريخ من منطق زمنه الخاص به . ذلك ضروري ، بيد أنه لن يكتسب أي قيمة راهنة ما لم ننظر اليه

مرة أخرى بعين معرفة الحاضر ، أي اللحظة الراهنة ، لأننا نعرف وهو ما لم يكن ممكنا حينذاك مستقبل تلك الأحداث الماضية . وهذا يمنحنا بالضرورة وعيا أعلى بتلك الأحداث من وعي الذين صنعوها او دفنوا داخلها . ولكنه لا يلغي حقنا في النقد سواء ضمن منطق الماضي نفسه او منطق الحاضر الذي نعرفه الآن ، لأن نتائج هذا النقد تخصنا وحدنا نحن الأحياء إزاء ماض أفلت منا الى الأبد .

*

من المؤكد أن بنية التخلف داخل المجتمع العراقي ، بكل أشكاله السياسية والإقتصادية والثقافية ، أثرت على مجرى التطور العام منذ تشكيل الدولة العراقية ، بيد أن علاقة التابع بالسيد في ظل الهيمنة البريطانية شوهت كل إمكانية للتطور الطبيعي وامتلاك الهوية الخاصة المستقلة ، حيث ظلت الكلمة الأخيرة دائما للسادة البريطانيين ومدراء شركة نفط العراق ورجالهم المحليين الذين ينفذون رغباتهم على حساب كرامة الشعب العراقي ومصالحه وشروط انتقاله الى الزمن الجديد لحضارة القرن العشرين . وإنه لأمر مثير للإنتباه حقا ، أن هذا السيد الديمقراطي في بلاده ، مارس في العراق من خلال السياسيين المرتبطين مصيريا به ، أسوأ أشكال القمع والدكتاتورية وتزييف الديمقراطية والحياة البرلمانية وتحريم الأحزاب السياسية والإستناد على شيوخ العشائر الأميين . وإذا كان العراق قد بدا بعد سقوط الملكية بدون أي تقاليد ديمقراطية او فهم للحريات المدنية فذلك لأن الحكم الملكي نفسه سد الطريق بكل غباء أمام تطور المجتمع وأقام بناء قائما في الفراغ سرعان ما انهار فوق رأس الجميع .

وفي الوقت الذي كانت فيه حركة التحرر العربية في أوج اندفاعها وصعودها زج هذا النظام نفسه في تحالفات غربية مضادة ، كان في إمكانه أن يظل خارجها مثلما فعلت البلدان العربية الأخرى ، بدون أن يضر ذلك بأمنه الخاص . بالعكس : إن دخوله في حلف بغداد كان أحد أسباب سقوطه . ولم

يكن التظاهر بالخوف من الخطر العسكري للدب الروسي ليقل عن ذلك هزلية . فالروس ما كانوا ليجرؤوا على الوصول الى العراق بدون المخاطرة باندلاع حرب عالمية جديدة . وهو ما كانوا يتجنبونه بأي ثمن . وحتى إذا افترضنا وقوع مثل تلك الحرب فما كان للغرب او للشرق أن يسأل إن كان العراق في حلف بغداد أم لا قبل احتلاله .

كل ذلك مهد طريق العراق الى الانقلابات العسكرية التي تكللت بثورة ١٩٥٨ التي أطاحت بالنظام الملكي نفسه . إن بعض أكثر الثوريين اندفاعا حينذاك في تأييد الثورة ومعاداة الملكية يتساءل اليوم : أولم يكن أفضل لو لم تحدث الثورة أساسا ؟ فالثورة التي يفترض أنها جاءت لتحرير الشعب وضعت مصير العراق في يد الضباط المغامرين وكرست أبشع الدكتاتوريات التي ظلت الواحدة منها تعقب الأخرى منذ ما يقرب من أربعة عقود من الزمن حتى تحول العراق بكل طاقاته الإقتصادية والثقافية في النهاية الى خرابة ينعق فيها البوم . وإذا ما قارنا بين ما حدث من انتهاكات وجرائم في ٣٤ عاما من الملكية وبين ما حدث في ما يقرب من أربعة عقود من جمهوريات العسكر فلسوف تنفطر قلوبنا حزنا ومرارة على سيول الدماء التي سكبت مجانا باسم ألف أكذوبة وأكذوبة ، روجها هواة الإنقلابات وأدلاء الأرواح الضالة في جنة الدكتاتوريات . ومع ذلك يظل مثل هذا السؤال فارغا وخاليا من المعنى ، فالنظام الملكي السابق في العراق يتحمل قبل الجميع مسؤولية الدمار الذي حل بالعراق تاليا . وهذا يعني أن إخفاق النظام الملكي في خلق أساس دستوري وديمقراطي للحكم وعجزه عن فهم متطلبات مرحلة التحرر العربية حينذاك وتسليم السلطة الى عناصر متهمة بالخيانة الوطنية وتزييف الانتخابات البرلمانية في كل مرة هو الذي منح الضباط المغامرين المبرر لإسقاط النظام وجعل الملايين من العراقيين يتدفقون الى الشوارع لتأييده . وسواء أكان النظام الملكي أسوأ ام أفضل من دكتاتوريات العسكر فإنه فرط بفرصته ضمن آلية تطوره الخاص مثلما فرطت الدكتاتوريات العسكرية

بفرصتها بعد ذلك والتي سوف تدفع ثمن فشلها هي الأخرى بهذه الطريقة او تلك .

إن تقييم ما حدث عبر أربعة عقود من الدكتاتورية في العراق ينبغي أن يبدأ بيوم ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ نفسه . ففي هذا اليوم أوجد الإنقلابيون الأرضية النفسية للإرهاب والقتل والسحل ضد الخصوم السياسيين داخل المجتمع عندما ارتكبوا جريمة تخلو من أي مثيل لها في تاريخ كل الإنقلابات التي حدثت في العالم . فقد أعدموا أسرة بكاملها وأبادوها منذ فجر ذلك اليوم ، في حين أنه كان في إمكانهم إعتقال بعض أفرادها وتقديمهم الى المحاكمة . حدث ما لم يحدث في الثورة الفرنسية نفسها في القرن الثامن عشر حيث كان النبلاء يقدمون على الأقل الى محكمة شعبية قبل اقتيادهم الى المقصلة . وحتى في الثورة الروسية فان القيصر وأفراد عائلته لم يقتلوا الا بعد شهور من الثورة ، لقطع الأمل أمام أتباعه الذين كانوا يخوضون الحرب ضد البلاشفة . والأكثر إجراما حتى من القتل نفسه تسليم جثثهم الى أيدي رعاع الشوارع لسحلها وتمزيق أشلائها قبل تعليقها على أعمدة الشوارع . ألم تكن هذه الجريمة التي بدأ بها العسكر عهدهم «المثال الثوري» الذي تكرر في الموصل وكركوك ؟

*

إن الإشكالية الأكبر لحركة التحرر الوطني العربية ، ليس في العراق فحسب وانما في الوطن العربي كله ، في الطريق الى الحداثة ، كلحظة فيها ،وفي البحث عن الهوية الخاصة وشروطها الجديدة ، هي أن العسكر هم الذين قادوها ودمغوها بطابعهم الخاص ، لسببين أحدهما واقعي والآخر وهمي : أولا ، لأنه لم تكن ثمة قوة إجتماعية ناضجة قادرة على قلب الأنظمة القديمة التي نشأت في رحم الهيمنة الأجنبية وظلت تابعة لها ، وثانيا ، لأن العرب اعتقدوا بسبب صراعهم مع إسرائيل التي نشأت فوق أرضهم وامتهنت كرامتهم وبسبب الأحتلالات الأجنبية الأخرى (البريطانية ، الفرنسية ،

الايطالية) لبلدانهم أن التحرر الوطني ومن ثم الحداثة يعنيان قبل كل شيء امتلاك القوة العسكرية القادرة على مواجهة إسرائيل والغرب الإستعماري .

وقد أدى وضع مصير حركة التحرر العربية بيد الضباط الى تناقضات لا نهاية لها بين مضمون الحركة وشكل تحققها . فبدل أن يؤدي التحرر من الهيمنة الأجنبية الى المزيد من الحرية في الداخل فرض القادة العسكريون قيودا أقسى وأكثر صرامة وشمولية مما مضى ، معتبرين الوطن معسكرا ينبغي أن يسور بالأسلاك الشائكة والمواطن جنديا سيء التدريب والشعب فوجا تحت الإنذار . وفي بلد مثل العراق وربما في بلدان أخرى أيضا أصبح العسكريون هم السادة الجدد للمجتمع ، فقد كان يحق للجندي البسيط أن يتقدم في صف الإنتظار مثلا على كل المدنيين ، مهما كانت درجاتهم[١١] . وطوال كل أعوام الدكتاتوريات المتعاقبة ظلت المحاكم العسكرية هي التي ترفع بيدها سيف العدالة الصارم الذي طالما قطعت به رؤوس المواطنين المشاغبين الذين ينتهكون التعاليم المقدسة للجنرال الأب . وفي كل العهود لم تكن ثمة صفة أحب الى قلوب هؤلاء من صفة «القائد» و«الزعيم» .

كان الجميع يلهجون بشعارات الحرية والعدالة والوحدة والإشتراكية والديمقراطية ويخونونها في الواقع الفعلي في آن ، بدون وعي في الغالب . إن أسوأ ذكرى حملتها في حياتي عن الأغاني والأناشيد العربية كانت عن تلك التي تمجد الحرية : كنت أسمعها كل يوم من الإذاعة وأنا متكىء على جدار ما في السجن .

ولكن الأمر لا يقتصر على أخطاء الضباط وجرائمهم وحدها ، فقد كان الجميع أسرى أوهام تنبع من معين لا ينضب : التخلف الإجتماعي والثقافي التاريخي تارة والايمان الأعمى بالوصفات الجاهزة للسحرة الآيديولوجيين تارة أخرى . فمثلما آمن القوميون العرب بالأساطير والأحلام التي ابتكرتها العواطف فتحولت مع الزمن الى عقائد راسخة ، آمن الشيوعيون العراقيون مثل غيرهم من شيوعيي العالم بامتلاك بطاقة عبور أبدية من الجحيم الى الجنة ،

صالحة للإستعمال في كل المجتمعات وفي كل الأزمان . لم يكن أحد يعرف تلك الحقيقة التي ما زالت مجهولة ومهملة من قبل محترفي السياسة العرب وهي أن تغيير أي بنية قديمة وتجديدها (الثورة) ، كما في الأدب والفكر أيضا ، يتطلب معرفة عميقة بتلك البنية ذاتها وعلاقاتها مع البنيات الأخرى ومدى اتفاقها مع شروط وروح زمنها ، وهو ما اتفقنا على تسميته في الحقل الفكري بالإبداع . ولكن ضرورته في حقل السياسة أكثر خطورة وأهمية . وإذا ما شئنا الدقة فان الإبداع الفكري يتداخل مع الإبداع السياسي ويضيء أمامه الطريق . وإذا كان من الصعب على السياسيين وحدهم القيام بهذه المهمة فانه يصبح شرط كل كتابة إبداعية حقيقية في مجتمعها وزمنها .

إن القيمة الحقيقية لأي كاتب عربي سواء أكان شاعرا ام كاتب رواية ام ناقدا ام مفكرا تكمن في الإمساك بهذه الروح النقدية قبل كل شيء : أن تهدم وتبني في آن ، أن تحفر ممراتها بين دهاليز الواقع المعتمة ومنارات الحلم البعيد الذي يرتبط باليوتوبيا ، أن تكتشف العلاقة بين الخاص والعام ، بين المحلي والعربي والعالمي ، بين الحاضر والمستقبل . ولكن هذه الروح النقدية لم تكن غائبة في عمل السياسيين وحدهم وانما في عمل المبدعين أيضا ، لأن الوصول الى تلك الروح كان يتطلب فهما جديدا لدور الكاتب والشاعر في مجتمعه غير ذلك الدور القديم الذي كان يجعل منه ناطقا باسم القبيلة ومادحا لها وشاتما لأعدائها . كان يتطلب أن يكون ناقدا ورائيا وصانع قيم جديدة . وهو أمر لم يكن سهلا ، لأن فكر التخلف كان يعتبر كل ناقد كافرا او عدوا بالضرورة ينبغي رجمه . ولم يكن ثمة من يجرؤ على صعود صليب لن تبكي تحته حتى مريم المجدلية .

*

رغم أننا لا نريد أن نحرم أحدا من نواياه القومية والوطنية والإنسانية الطيبة والنبيلة فان الأخطاء كانت شاملة . فقد رفع البعثيون والقوميون منذ الأيام الاولى للثورة شعار «الوحدة الإندماجية الفورية» المعمدة بالدم

واعتبروها المهمة الأولى لهم ، وهو أمر نعرف الآن أنه ما كان ممكنا تحقيقه في ظل تلك الظروف ، وحتى لو حدث فانه كان سينتهي بالتأكيد الى الفشل ، بأسرع مما انتهت اليه الوحدة مع سوريا . ومن مفارقات القدر أن القوميين والبعثيين الذين هيمنوا على السلطة في العراق بعد ذلك طيلة عقود لم يفعلوا أي شيء من أجل الوحدة العربية ، بل وربما أثبتوا في الواقع الفعلي وليس في الشعارات والنوايا أنهم الأكثر عداء للوحدة العربية بين كل الآخرين . ولننظر ونتعجب فقط من كل تلك المعارك التناحرية اليومية بين القوميين والشيوعيين والدماء المجانية التي أريقت في كل مكان من العراق باسم وهم الوحدة الإندماجية الفورية .

وفي الوقت ذاته لجأ الشيوعيون الى تشكيل قوة هائلة غدت في النهاية عبئا عليهم وفي غير صالحهم وحشدت ضدهم الأعداء ، لسبب بسيط وهو أنهم ما كانوا يعرفون أساسا ماذا يفعلون بها . إن من حق الشيوعيين بالطبع محاولة كسب الناس الى جانبهم ، ولكنه حق لا يكتسب أي معنى او قيمة الا في ثلاث حالات : في ظل الديمقراطية البرلمانية للحصول على أعلى نسبة ممكنة من الأصوات ، في ظل الدكتاتورية استعدادا لإسقاطها ، في ظل حكم الحزب نفسه .

كل هذه الشروط لم تكن قائمة في الواقع او في مفهوم الحزب الشيوعي . لم تكن هناك ديمقراطية برلمانية بالطبع ولا حتى نية لإجراء انتخابات حرة . في المقابل كانت ثمة دكتاتورية عسكرية قائمة ، بيد أن الحزب أضفى عليها كل صفات الديمقراطية الشعبية ، وفي فترة تالية عندما انتقد جوانب معينة في سياسة السلطة القمعية ووصفها بالدكتاتورية فانه لم يتخل حتى النهاية عن تأييده للزعيم عبد الكريم قاسم ولم يعمل على إسقاط النظام . وفي العام الأول من الثورة تصرف الحزب كما لو أنه يمتلك السلطة حقا ، بحيث توجب عليه أن يتحمل وحده وزر ما كان يعتبره دفاعا عن الجمهورية ، في حين أن الأمر كان يتعلق بسلطة عبدالكريم قاسم نفسها .

الأكثر من ذلك هو أن الحزب كان ممنوعا أساسا من التفكير باستلام السلطة ، لتخوف موسكو من عواقبه العربية والدولية المحتملة ، وهو تخوف كان ثمة الكثير الذي يؤيده . فلو أقدم الحزب الشيوعي على اي خطوة حينذاك لتسلم السلطة عن طريق انقلاب عسكري لقاد ذلك العالم الى أزمة أخطر من أزمة الصواريخ السوفياتية في كوبا وأدى الى انهيار كامل حركة التحرر العربية وتشكيل جبهة عربية ـ غربية ضد النظام الشيوعي ولفرضت عليه مقاطعة شاملة ، لا قبل له بالصمود أمامها ، وربما أدى أيضا الى التدخل العسكري المباشر من قبل دول مثل ايران وتركيا ، بدعم من الغرب .

إن اتساع تنظيم الحزب الشيوعي ونفوذه داخل المجتمع العراقي أضر ، وهنا المفارقة حتى بالحزب الشيوعي نفسه ، لأنه قاده الى أنفاق لا منافذ لها وكان سببا في دخول عشرات الألوف من الناس الى السجون وسفك الكثير من الدماء بدون طائل او جدوى في الحساب الأخير للتاريخ .

إن أول الأخطاء التي ارتكبتها القوى السياسية الكبيرة حتى قبل تنفيذ الثورة هو أنها ارتضت ضمن «جبهة الإتحاد الوطني» التي كانت قد تشكلت في العام ١٩٥٧ (الحزب الوطني الديمقراطي ، حزب البعث العربي الإشتراكي ، حزب الإستقلال ، الحزب الشيوعي العراقي) أن تضع مصير الثورة بيد الضباط المغامرين . ومن المفارقات المثيرة للإنتباه أن برنامج «منظمة الضباط الأحرار» التي كانت قد تشكلت في ذلك الحين أيضا كان أكثر وضوحا ودقة وجذرية ، بل وتأكيدا على الديمقراطية وحقوق الإنسان من ميثاق «جبهة الإتحاد الوطني» الركيك بصورة عامة والذي استبدلت فيه الأهداف التاريخية بالمطالب الآنية العابرة مثل تنحية وزارة نوري السعيد ، حل المجلس النيابي والغاء الأحكام العرفية . فقد تضمن برنامج «منظمة الضباط الأحرار» ، كما أوردته وثيقة للحزب الشيوعي العراقي نشرت في العام ١٩٥٨ ، نقاطا ذات مستوى سياسي وثقافي متطور ، تعكس جوهر حركة التحرر العربية : إسقاط النظام الملكي وإقامة النظام الجمهوري المبني على

أساس الديمقراطية البرلمانية وضمان الحرية واحترام حقوق الإنسان العالمية ، عودة أعضاء مجلس قيادة الثورة الى ثكناتهم بعد انتهاء فترة الإنتقال ، تحقيق الإصلاح الزراعي ، إقامة نظام اللامركزية الذي يضمن للأكراد حقوقهم القومية ، ترك أمر البت في قضية الوحدة مع الجمهورية العربية المتحدة الى الحكومة القادمة . ورغم شكي في ان تكون «منظمة الضباط الأحرار» قد تبنت مثل هذا البرنامج ، لأنها كما يقول اللواء الركن عبدالكريم فرحان الذي كان عضوا فيها ، لم تكن تحتفظ بأي وثيقة خطية[١٢] ، فضلا عن أن البيان الأول للثورة أغفل تماما أي إشارة الى الالتزام بالديمقراطية البرلمانية او اللامركزية او عودة الجيش الى ثكناته بعد إجراء الانتخابات العامة ، فانه كان من الواضح أن عبد الكريم قاسم وعبدالسلام عارف قد جاءا ليبقيا ، بل وليعملا على احتكار الثورة لنفسيهما ، حتى أنهما رفضا تشكيل مجلس لقيادة الثورة من رفاقهما الضباط ، ولم يطالب عبدالسلام عارف بتشكيل مثل هذا المجلس الا لمنافسة قاسم وبعد أن تعرض مركزه للخطر . ورغم أن ثمة علاقة تعاون ما كانت قائمة بين «جبهة الاتحاد الوطني» و«منظمة الضباط الأحرار» فان المنظمة لم تكن بأي حال من الأحوال جزءا من الجبهة او تابعة لها او منفذة لسياستها . إن هذا يفسر أساسا ضعف الدور الذي لعبته الجبهة بعد قيام الثورة ، بدون أن يكون لها رأي حتى في اختيار الوزراء المدنيين .

في الحقيقة أن الجبهة اختارت منذ البداية السير وراء العسكريين مما أدى بعد نجاح الثورة الى تمزق شملها ، لأن صراعات العسكريين انتقلت اليها ، وهو أمر ما كان ليتخذ هذا الشكل الحاد من الصراع لو أن العكس كان قد حدث ، أي أن يكون العسكريون الأداة الضاربة للجبهة ومنفذي إرادتها السياسية . ولكنه ما كان ليمكن أن يحدث ، لأن تلك الجبهة التي غالبا ما جرى الحديث عنها بكثير من المبالغة ولدت ميتة في الأصل . فالحزب الوطني الديمقراطي الذي كان يمثل أهم ركائز تلك الجبهة لم يكن يملك سوى إسمه .

وكان بلا قاعدة تنظيمية لرفضه أي شكل من التنظيم السري . ولم يكن لحزب الإستقلال وجود تقريبا بعد أن احتوت قواعده الأحزاب القومية . كان هناك حزب البعث بالطبع ، الا أنه كان حزبا صغيرا بالقياس الى الحزب الشيوعي المتمرس طويلا في العمل السري . إن استعراض أسماء الضباط الأحرار قبل الثورة يظهر لنا أن الحزب الشيوعي وحده بين أحزاب الجبهة كان يملك تنظيما داخل الجيش ، على الرغم من أن عدد الضباط القوميين غير المنظمين والمعجبين بجمال عبد الناصر كان كبيرا .

تباين القوى الحقيقي والرمزي داخل الجبهة أدى الى نتائج مأساوية في واقع ما بعد الثورة . فالحزب الوطني الديمقراطي الذي يفترض أنه الأكثر ايمانا بالديمقراطية بين أحزاب الجبهة الأخرى عوض عن ضعف قاعدته الشعبية باحتلال العديد من المقاعد الوزارية في مجلس وزراء الدكتاتورية العسكرية وأصبح محمد حديد ، نائب رئيس الحزب ، حتى انفصاله وتشكيل «الحزب التقدمي» ، الأكثر قربا من عبدالكريم قاسم وتأييدا له . أما صراع الضباط الشيوعيين مع الضباط القوميين والبعثيين حول السلطة والمراكز فقد عكس نفسه على الشارع مثلما انعكس صراع الشارع على الضباط أيضا ، باعتبارهما القوتين الوحيدتين اللتين أسهمتا مباشرة في صنع الثورة . ومع نشوب الخلاف بين قاسم وعارف إختار كل طرف أن يقف وراء أحدهما ، رغم أنهما لم يكونا يمثلان أيا من الطرفين . وهكذا أصبح انتصار قاسم في صراعه ضد عارف انتصارا لطرف سياسي على آخر ، اقترن بكل مظاهر الدموية .

*

السؤال الآن هو : هل كان من الممكن تجنب ما حدث ؟

أجل كان ذلك ممكنا من الناحية النظرية ، ولكنه لم يكن ممكنا في الواقع الفعلي ، أي ضمن شروط تخلف الوعي السياسي والثقافي لكامل الحركة الوطنية العراقية وضعف فهمها لشروط انتقال حركة التحرر الوطني الى السلطة وطريقة ممارستها لها . ها هنا كان ينبغي للمثقفين والمبدعين أن يروا ما لا

يراه محترفو السياسة الغارقون في لجة الأحداث : الجوهري والعابر ، الشامل والمحدود .

إن كل ثورة تريد أن تعكس معنى وهدف حركة التحرر الوطني في بلد مثل العراق لا بد لها من أن تدرك الأسس التي تقوم عليها الحداثة بمستوياتها وعلاقاتها وتشابكاتها المحلية والعربية والكونية ، بعد الأنتقال الى السلطة ، كلحظة فيها تختلف عن لحظة ما قبل السلطة . إن هدف حركة التحرر الوطني هو ليس الثورة بحد ذاتها وانما التغيير التاريخي للمجتمع ، أي الإنتقال من لحظة الى أخرى ومن زمن الى زمن جديد . وهنا تكون المهمات الأساسية للثورة ، وهي مهمات لحظة الحداثة تلك في الوقت ذاته : تعميق الوعي بالحرية الفردية والسياسية والإجتماعية عبر إنهاء كل أشكال القمع القديمة واحترام التنوع داخل المجتمع وفي الفكر والإبداع ، اكتشاف الهوية وطابع العلاقة مع الآخر ، وقبل كل شيء نقد الماضي وتفكيكه للوصول الى لآلئه المطمورة تحت الأنقاض والتي يهمنا أن نقدمها كهدايا الى الحاضر .

ولكن ما من ثورة او لحظة حداثة ممكنة في مجتمع ينشطر على نفسه ، بحيث يصبح الخلاف في الرأي او العقيدة او الإنتماء الحزبي سببا للجريمة . ومن سوء حظ الثقافة في العراق أنها لم تكن قد بلغت حينذاك درجة من النضج يؤهلها لكي تقدم مفكرين وكتابا وشعراء وفنانين قادرين على الوقوف خارج ذلك الإنشطار المدمر للحياة وإدانته من موقف استقلال الإبداع الفكري . وهنا إذ نلقي باللوم على عاتق الضباط في صراعهم الغريزي على السلطة وعلى محترفي السياسة لقصورهم في وعي جوهر الحركة التاريخية فاننا لا نعفي مبدعي تلك الفترة من طفولة وعيهم لدورهم المستقل والإستثنائي الخاص ، ذلك الوعي الذي أضاف إبداعهم الى الأسلحة التي كان يتقاتل بها الخصوم ضد بعضهم . من المؤكد أنني لا أريد هنا أن ألغي حق المبدع الثقافي في الإنتماء الى هذا الحزب او ذاك ، هذه الحركة او تلك ، الا أن ذلك لا ينبغي أن يكون عائقا أمام استقلالية رأيه وحقه في معارضة حزبه أيضا عندما تقتضي الضرورة

ذلك . إنني أشير هنا الى موقف شاعر شيوعي مثل لويس أراغون الذي دان بكل قسوة التدخل السوفياتي في المجر في العام ١٩٥٦ وفي تشيكوسلوفاكيا في العام ١٩٦٨ ، وظل مع ذلك عضوا في الحزب الشيوعي الفرنسي . ولكن ثمة كتابا وشعراء آخرين مثل أندريه بريتون وغونتر غراس استقالوا من أحزابهم احتجاجا على مواقف اعتبروها خاطئة ، لامتلاكهم وضوحا أكبر للرؤية ، وربما أيضا كجزء من ضغطهم على أحزابهم . طيلة أربعة أعوام من حكم عبدالكريم قاسم عاش العراق ما يشبه حالة الحرب الأهلية غير المعلنة ، في ظل انعدام أي شرط للديمقراطية ، حتى أن كل فئة كانت تعامل خصومها السياسيين الذين تضعهم الأقدار بين يديها بأسوأ مما يعامل به المرء أسرى عدوه في الحرب . إن دماء آلاف الضحايا لوثت وجه الوطن ، ليس دفاعا عن حرية الوطن ، بالتأكيد ، وانما من أجل قضايا خاسرة ومضللة في كل الأحوال . لقد دفعنا جميعا ثمنا باهظا ليد التخلف الممدودة مقابل موتنا ، في حين كانت الحياة كلها تمتد أمامنا .

*

الوعي الجديد الذي امتلكته في السجن ، بعد أن رأيت أصلب المناضلين يتحولون الى حطام ، والشبان البعثيين الذين كانوا في مثل عمري وربما امتلكوا نفس صبواتي ينقلبون الى جلادين ، لم يكن غائبا عني طوال كل السنوات الماضية ، ولكنه كان مخدرا لنقص في وعيي لدور المثقف في حياة مجتمعه ، ذلك الدور الذي لا يمكن الا أن يكون نقديا . ولسوء حظي فان مثل هذا الدور لم يكن غائبا في العراق وحده وانما في الوطن العربي كله . كان جميع الشعراء والكتاب تقريبا يضعون فوق صدورهم بطاقات انتمائهم وينشدون اللحن ذاته ، وإن بكلمات مختلفة . أما الذين لم يكونوا يملكون مثل هذه البطاقات (وهم قليلون) فلم يكونوا يقولون أي شيء على الإطلاق ، يهم شابا مثلي . وهنا أعترف بالأثر الكبير الذي تركه كتاب مثل سارتر وكامو وكويستلر وبريتون وجورج اورويل ويونيسكو بمواقفهم

وكتاباتهم السياسية والفكرية على تشكل وعيي الجديد لدور الكاتب في مواجهة قضايا زمنه .

كانت أسئلة كثيرة تحرق رأسي حينذاك . في أقصى انتمائي لم أفقد قدرتي على النظر الى ما هو أبعد من النظريات والآيديولوجيات ، الى مستقبل الحياة ذاتها . كنت أنتمي الى الحلم بفردوس سوف يعم في يوم ما العراق والوطن العربي والعالم ، معتقدا ان الثمن المدفوع في الحاضر هو ضريبة الوصول الى ذلك المستقبل . بسبب رومانسيتي هذه كنت مستعدا للسير فوق النار من أجل إنهاء بؤس العالم . واذا كانت الماركسية قد سحرتني فليس لأنها آيديولوجيا للهيمنة الطبقية وانما لأنني وجدت فيها الرؤيا التي سوف تحرر التاريخ البشري من أوهامه وأساطيره وتجعلني أكثر حرية في التعامل مع مصيري وفي قبول موتي الشخصي في النهاية . كان يهمني بطريقة ما أن أطمئن قبل رحيلي من الحياة على مصير البشرية .

لم أكن مجرد رقم في المعادلة . قبل أن أقرأ ماركس وإنجلز ولينين وبليخانوف كنت قد قرأت بعضا من كتابات كانت وكيركيغارد وهيغل وسارتر وكامو وميرلو بونتي . ومثلما عرفت ناظم حكمت ولوركا ونيرودا واهرنبورغ وغوركي عرفت أيضا ت . س . اليوت وباوند ورامبو وبودلير وهمنغواي ودستويفسكي وتشيخوف وفوكنر وعددا كبيرا آخر من الكتاب الغربيين والعرب . وكنت أتابع باهتمام أفضل الكتابات والمناقشات التي تنشرها المجلات البيروتية والقاهرية . كان ما يسحرني في الماركسية هو رؤيتها الديالكتيكية الى الحياة ، لا تعاليمها الجاهزة التي تقيس كل شيء بالمسطرة وتحاول الإجابة عن كل شيء . ولذلك أحببت لغة ماركس الدقيقة ، ولكن المتوهجة بالشعر ونفرت من كتابات لينين التي كنت أجدها سياسية عابرة وصحافية . وقد أحببت سارتر بدون حدود لمحاولته التوحيد بين ما هو إجتماعي وما هو فردي : عقد قران صعب بين الماركسية والوجودية .

*

في الحقيقة إن الماركسية في بلدان غير متطورة صناعيا مثل العراق تكتسب طابعا وطنيا يطغى على جوهرها البروليتاري وترتبط بأفكار حركة التحرر الوطني أكثر من ارتباطها بالصراع الفلسفي التاريخي بين المفهومين المثالي والمادي في تفسير العالم ضمن تطور الفكر الغربي . هذا الطابع الوطني الذي يفرضه الواقع على الماركسية في البلدان النامية يولد الكثير من الإشكاليات والتناقضات والتحديات التي تتطلب حلولا وأجوبة تختلف بالضرورة عن الحلول والأجوبة الماركسية في تحليل بنية المجتمع الغربي . وهنا تفقد الماركسية معناها ، بل ويمكن أن تمسخ وتتحول الى ضد ما تريد الوصول اليه ما لم تصغ في كل مرة من جديد داخل علاقات الواقع الملموس والفكر القومي الذي تؤسس نفسها فيه . وهذا يتطلب عملية إبداعية وفكرية لا يمكن أن تتضمنها أي وصفة معدة في الماضي او في مكان آخر ، بعكس ذلك الإعتقاد الذي يحول الماركسية الى ما يشبه الدين الذي يملك تعاليمه المقدسة ، بسبب العجز او الكسل الفكري او صنمية الايمان الأعمى الذي تمتد جذوره الى خرافية الفكر نفسه .

إن النوايا الوطنية او القومية او الطبقية او الدينية التي تجعل درويشا ما مثلا يقرر الإنتماء الى حزب ماركسي ، بدون أن يفرط بعلاقته بالله ، تكشف ضرورة الصياغة الوطنية الخاصة للماركسية في كل مجتمع . وبالفعل فان عشرات الألوف من الناس الذين انتموا الى الحزب الشيوعي فعلوا ذلك في الأغلب بدوافع وطنية ، وليس لإطلاعهم على فكر ماركس الفلسفي . وقد قال فهد (يوسف سلمان يوسف) ، مؤسس الحزب الشيوعي العراقي ، نفسه أمام المحكمة التي حكمت عليه بالإعدام ، إنه كان وطنيا قبل أن يكون شيوعيا ، بمعنى أنه توصل الى الماركسية عن طريق الوطنية[١٢] . وكان هذا يتطلب في رأيي ، وهو ما لم يحدث ، بسبب الاستبدال الأممي للماركسية بالستالينية ، تقديم صياغة وطنية خاصة للماركسية ، ليس في مجال السياسة وحدها وانما في مجال الفكر والفلسفة أيضا . وفي رأيي أن فكر ماركس يظل

فكرا خاصا به ، ولكن أي استفادة منه في مجتمع او زمن آخرين ، تغيره بالضرورة وتصوغه من جديد ، بحيث يصبح ماركس عنصرا هاديا فيه وليس كله ، إلا إذا اعتبرنا الماركسية تعاليم هابطة من السماء ، وهي ليس كذلك كما نعرف بالطبع .

الأصولية الماركسية هي في الحقيقة النظير للأصولية الدينية . ليست الماركسية وحدها تتغير ، لتتفق مع شروط زمنها ومكانها ، وانما الدين نفسه أيضا . إن إشكالية الستالينية لا تتبدى فقط في أنها حولت الماركسية ، وهي فلسفة ديالكتيكية للتغيير المستمر الذي لا يتوقف ، الى دين ، وانما أيضا لأنها أضفت على هذا الدين رؤيا أصولية . فمثلما يرى الأصوليون الدينيون أن الأجوبة الدينية خالدة وتصلح لكل زمان ومكان يرى الستالينيون أن الماركسية بقراءتهم الخاصة لها تملك وحدها الحقيقة الأبدية ، على الرغم من أن هذه الرؤيا تتناقض أساسا مع المفهوم الديالكتيكي نفسه في تفسير وتحليل الظواهر الطبيعية والتاريخية .

إن في إمكان الماركسية مثل أي فلسفة أخرى او دين أن تدخل في بنية ما ، ولكنها لا تستطيع أن تفعل ذلك بدون الإتفاق مع شروط تغيير البنية التاريخية الجديدة ضمن عملية إبداعية شاملة . واذا ما حاولت فرض نفسها ، كما حدث في بعض البلدان ، فانها سوف تؤدي الى مسخ الواقع نفسه .

وهنا ينبغي أن نفرق بين مستويين من الإقتراب : الماركسية كرؤيا فلسفية عامة والماركسية كحركة داخل الواقع . فمثلما تدخل الرؤيا في الواقع وتؤثر فيه يؤثر الواقع في كل مرة بالرؤيا وينقدها لتتفق مع شروطه الإجتماعية والتاريخية الجديدة ، منتجا أشكالا لا عد لها من الماركسيات . إن ما يبقى بعد ذلك من ماركسية ماركس هو جوهرها الفلسفي ذو الطابع الإنساني ، لا أجوبتها وحلولها الجاهزة . وحتى بالنسبة الى الدين الأكثر قداسة فانه لا ينجو من التكيف مع الواقع ويعيش العملية ذاتها .

*

لقد أدى التردد والعجز ، في ظل هيمنة العقل الستاليني ، ليس في العراق وحده ، الى اغتراب الواقع عن النظرية والى تناقضات لا حل لها . فقد ظل الحزب مثلا فترة طويلة من الزمن يغفل أي حديث او حوار مع الدين ، كما لو انه غير موجود أساسا ، رغم ان الدين كتراث ثقافي وتقاليد وعادات يشكل روح كل مجتمعات الشرق . وفي الوقت الذي كان فيه الحزب طرفا في جبهة الإتحاد الوطني ظل نظامه الداخلي يؤكد على دكتاتورية البروليتاريا في ممارسة السلطة ، كهدف مستقبلي . ولكنه كان في الواقع العملي يعني الرغبة في الانفراد بالسلطة ، بدل تبني الديمقراطية كشكل للحكم ، مما أعطى الآخرين المبرر لفرض دكتاتورياتهم هم بالذات ، وباسم الشرعية الثورية أيضا[١٤] .

هذا التناقض بلغ أقصى مدى له وقاد الوضع في العراق الى الكارثة في فترة تالية عندما تحالف الحزب الشيوعي في العام ١٩٧٣ مع حزب البعث المغتصب للسلطة . فقد فهم حزب البعث من تأكيد الشيوعيين على أن الإشتراكية لا تبنى الا في ظل دكتاتورية البروليتاريا بأن هدف الشيوعيين النهائي هو الإطاحة بحزب البعث والسيطرة على الحكم . وبالطبع فان ما كان يكتسب قيمة إستثنائية حينذاك ليس التأكيد على دكتاتورية البروليتاريا ، كراية ترفرف في سماء المستقبل البعيد ، ولا الشرعية الثورية النابعة من صوفية ميشيل عفلق ، وانما الكفاح من أجل الديمقراطية للجميع ورفض أي شكل من أشكال الدكتاتورية ، سواء أكان بروليتاريا ام قومانيا عسكريا .

*

والآن ، من كان على حق : الشيوعيون الذين صفقوا لعبدالكريم قاسم ام البعثيون الذين قتلوه ورموا بجثته في نهر دجلة ، خشية أن يتحول قبره الى مزار ؟ هل كان يمكن تجنب ما حدث ؟ هل انتصرت القومانية البعثوية بقتل المئات من الذين مزق رصاص الحقد الأسود صدورهم ؟ هل تحققت الوحدة

وانتصرت الأمة العربية بزج عشرات الألوف من الناس في المعتقلات وامتهان كراماتهم بطريقة لم يشهد لها العراق مثيلا في كل تاريخه ؟

من يقدر أن يتحدث هنا عن الخطأ والصواب ؟ كل مساء كان يظهر على شاشة التلفزيون قادة كبار ، يشتمون كل ما آمنوا به طوال حياتهم ؟ ولكن هل كانوا يملكون خيارا آخر سوى ذلك ، ما دام الخيار الوحيد المتروك لهم هو خيار بين الحياة والموت ؟ وكان من حقهم أن يختاروا الحياة ، بيد أنها كانت حياة في الموت ، وهي شكل الحياة الوحيد الذي كانت الإنسانية البعثوية تمن به على الناس في تلك الأيام . هل كان من حقي أن أحقد على هؤلاء الضحايا أيضا ، هؤلاء الذين ما كانوا ينصتون قبل ذلك الى اي صوت حقيقي يأتيهم من الناس ؟

ما كنت أجد من العدل أن أحقد على الأحياء الموتى ، لأنني كنت أعرف أنهم ضحايا تاريخ لم يفهموه . لقد انتهوا تحت عجلاته ، وهذا كل ما في الأمر . البطولة ؟ إنها الأغنية التي نودع بها موتانا لنبرر لأنفسنا موتهم ، في حين أن ما يبرر هو الحياة وحدها . ليس موت البطل هو ما يثير اهتمامي وانما دم الضحية فوق يد الجلاد . كل ما في الأمر هو أن المرء يموت ، تحت التعذيب او أمام فرقة الإعدام ، قاصدا الحياة ، لأنه يظل حتى النهاية يحتقر جلاده . بدون هذا الإحتقار لا يمكن للمرء أن يختار موته . ولكن اي محنة أن يختار المرء الحياة في الموت او الموت في الحياة!

*

في قصة «دائرة الصفر»[١٥] التي كتبتها في العام ١٩٧١ يختلط الأموات بالأحياء ويعيشون بينهم الى أن يقرر الأموات ذات يوم السيطرة على المدينة ، مما يؤدي الى نشوب معركة ضارية مع الأحياء الذين يقررون مقاومتهم . في نهاية القصة يطارد الموتى شابا أفلت من أيديهم فيلجأ الى شبان أقوياء مسلحين يقفون في زاوية ما من شارع . كان الموتى يتقدمون نحوه ولذلك يصرخ بالشبان :

« ـ قاوموهم . إنهم يقتربون .

ولكنهم ظلوا صامتين وهادئين . وأخيرا كما لو أنني في حلم أمسك بي أحدهم من عنقي وقال :

ـ أيها الغبي ، لا بد أنك كنت تقاوم!

ـ ماذا ؟ هل أنتم منهم ؟

ـ يالك من أبله! إننا معهم فقط .

ـ معهم ؟

ـ لقد منحونا فرصة الموت في الحياة .

تقدم مني أحد الأموات الثلاثة وصفعني على وجهي :

ـ خذوه ، سيكون واحدا منا او معنا بعد قليل .

وأخذت أعوي حتى الفجر » .

هذه القصة التي ما كان يمكن نشرها في العراق ظهرت في مجلة «الموقف الأدبي» السورية في العام ١٩٧٢ . كانت قصة ذات أفق إنساني يشمل التاريخ البشري كله ، الا أن بعض الأدباء الرسميين الذين كانوا قد اختصوا بتفسير كتاباتنا ، تماما مثل مفسري الأحلام ، سرعان ما اكتشف أنني أتحدث عنهم ، إذ عمد الى كتابة مقالة حاقدة عنها لتنشر في جريدة الجمهورية ، ثم أوقف نشرها في آخر لحظة محرر كان يدرك المخاطر التي قد تنجم عن نشر المقالة .

*

مثل هذه القراءات والتفسيرات لكتاباتي كانت تقوم في الحقيقة على سوء فهم لموقفي الشامل . في حياتي كلها لم أكتب عملا ، أستبدل فيه الواقع بالرموز الساذجة ذات الطبيعة الهجائية مثلما يفعل بعض الكتاب والشعراء . المشكلة كانت تكمن في موقفي الفكري والسياسي والأخلاقي والأدبي المختلف . كنت أرى العالم بعين أخرى غير العين التي يرون بها الأشياء . دعاوى الأيديولوجيا كانت تعميهم حتى عن رؤية شمس النهار ،

أما أنا فكنت قد انتهيت منذ زمن طويل من الوقوف في المحطات المعتمة لاستقبال القادمين في قطار التاريخ . ما كان يهمني هو الشرخ العميق في القلب الإنساني . فقد تعلمت وسط الدكتاتوريات والقمع والأضاليل المعطرة بالإنسانية والثورية كيف أدافع عن كرامة الضحية وعن فرصة الحياة في الحياة ، فيما كان ثمة آخرون يجهدون أنفسهم وأعصابهم ليحولوا الإنسان الى جثة حتى يكون جديرا بثورتهم التي كانوا يبررون كل ما فيها .

في أقصى انحيازي السياسي أيام المدرسة والجامعة (١٩٥٨ ـ ١٩٦٢) لم أنس قط أن ما يبقي الإنسان إنسانا هو كرمه الروحي حتى تجاه من يمكن أن يكونوا أعداء له . أذكر قصة «أليعازر» لأندريه مالرو عن الحرب العالمية الاولى ، يهرع فيها الجنود الألمان لإنقاذ الجنود الروس الأعداء بعد ضربهم بالقنابل الكيميائية التي ما كانوا يعرفون بعد تأثيرها على البشر ، في بولغاكو على نهر الفستول في بولندة ، معرضين حياتهم نفسها الى الخطر ، وحاملينهم على الأكتاف الى خارج الغابة التي كانت قد تحولت الى غابة للموت .

وأشعر حتى اليوم بشيء من الأسى لعجزي حينذاك مثل الجميع عن عقد صداقات وثيقة مع الذين كانوا يختلفون معي في رأيهم السياسي ، وهو في كل الأحوال عجز مواز لعجز الآخر أيضا ، وتملؤني المرارة إذ أتذكر انفصال الشاعر قحطان الهرمزي الذي كان أحد أقرب أصدقائنا عن مجموعتنا في كركوك في أواخر العام ١٩٥٨ بعد مناقشة صاخبة جرت معه في المقهى حول الوضع السياسي حينذاك . ومع ذلك فانني حاولت أن أكون عادلا في التعرف ثقافيا على الأقل على فكر القوى الأخرى ، وبالذات على فكر حزب البعث ، ممثلاً في كتابات ميشيل عفلق ، فأصبت بما يشبه الصدمة لمستواها الفكري الضحل وطابعها العاطفي الإنشائي الذي لا يكاد يقول شيئا . وقد استغربت مع نفسي أن يكون ثمة من يمكن أن تؤثر فيه مثل تلك الكتابات الفضفاضة التي

لا أثر لأي تفكير علمي او حتى منطقي فيها . بعد انقلاب البعثيين في ١٩٦٣ أثارت دهشتي بالطبع ظاهرة ميشيل عفلق الذي أصبح الأب الروحي لنظامين عربيين ، فأعدت قراءة كتبه التي كانت موجودة في كل معتقلات الحرس القومي ، لعلني أعثر فيها على ما يبرر الظاهرة ، فازددت قناعة بالسير المقلوب للتاريخ العربي .

*

لا ليس التاكتيك السياسي هو ما كان يعنيني ولا مجد النصر وانما حساسية الضمير التي تفرغ الفعل من الأنانية . عندما بدأت في العام ١٩٦٥ أكتب عن الفعل المطلق الخالي من الأنانية والحياة المطهرة من الخيانة بدت أفكاري هذه مبهمة بعض الشيء لغياب تاريخها الذي كان ينبغي أن يعين ويوضح ، وهو ما كان يصعب فعله حينذاك ، باعتباره تاريخا كان لا يزال مفتوحا ، تاريخا لا يمكن فهم دلالته الأخيرة قبل أن نختم عليه بالشمع الأحمر . ولكن اذا ما ظلت الدلالة الأخيرة رهن المستقبل فان المنظر العام كان مفتوحا أمامي ومرئيا بكل تفاصيله .

عائدا من الجحيم وفي داخلي خبرة ألف عام من الرماد عرفت أن العنقاء التي كان يقذف بها شعراء مثل بدر شاكر السياب وأدونيس وخليل حاوي في كل قصيدة يكتبونها في النار لن تنهض من رمادها أبدا ، لأن ما خيل لهم أنه العنقاء لم يكن في واقع الأمر سوى لقلق بائس طلاه الوهم بالأصباغ وعلق الشيطان في رقبته لافتته الخادعة .

داخل زنزانتي ، مستمعا في جهاز راديو مهرب الى صوت فيروز تغني للمؤمنين في أعياد الميلاد ، واقفة في درب الآلام في القدس ، تعرفت على وجه يهوذا الحقيقي وراء قناع مخلصي الأرواح وعلى الدم النازف فوق وجه الضحية من تاج شوك الثورات وعلى الأكذوبة التي ترتدي رداء المبادىء المقدسة . تعرفت على الوهم الذي يصرخ في البرية ويفتك بأسراه . في سجني أدركت الحقيقة في صوت المذيع البطولي ، مزمجرا حول الحرية ،

في عواطف قصائد سليمان العيسى الهائجة والمعميات القومانية لمطاع صفدي وصوفية الموت في إنشاء ميشيل عفلق الذي كان يريد أن يخرج العربي الكامن في داخلي بالجلد في زنزانات التعذيب ، في إنسانية أغاني عبد الوهاب البياتي الذي كان يريد أن يحول جماجم أعدائه الى منافض للسجائر ، وهي جملة مأخوذة على اي حال من مایاكوفسكي الذي اختار الانتحار عندما اكتشف عبث صرخاته ، في عنقاوات بدر شاكر السياب وآلهته التموزية وهو يشتم في قصائده رجلا شعبيا بسيطا مثل حسن الركاع او عاملا أميا مثل شخنوب الناهض من موته ويمدح عبد الكريم قاسم في السلطة ويشتمه بعد سقوطه . هناك أدركت معنى الكلمة التي نكتبها ونظافة الفعل الذي نمارسه مثلما أدركت أنه ما من سذاجة أكثر بؤسا من سذاجة الذين تعميهم أوهامهم الآيديولوجية عن رؤية الوجه الحقيقي للحياة .

إن من حق المرء أن يؤمن بما يشاء ، ولكن لا ينبغي له أن يفقد القدرة على الرؤية او أن تقوده عواطفه الى العمى . في المدن الأوروبية يلتقي المرء أحيانا صعاليك ، وشموا أذرعهم بجمل من قبيل «هانس يحب كاترين الى الأبد » . ورغم أن الأمر لا يهمنا ، نحن السائرين في الشارع ، فانهم لا يكفون عن الإعلان عن حب ربما لم يعد قائما . الفكر العربي كله تقريبا ، وليس القصيدة وحدها ، قام حينذاك على الإعلانية . ورغم أننا لا نريد أن ندين أحدا فاننا نعرف أن هذا الذي وشم ذراعه بتلك الجملة المحفورة في الجلد الى الأبد لا يمكن أن يكون جادا او حتى سويا ، لأنه يمكن أن يقع غدا في غرام فتاة أخرى وينسى حبه الأول .

*

ثمة حادثتان تلحان علي أن أشير اليهما هنا . في العام ١٩٥٩ عندما نشر السياب اعترافاته « كنت شيوعيا » رد عليه شاب متحمس للشيوعية حينذاك ، فنشر اعترافات مضادة بعنوان « كنت بعثيا » . ولكن هذا الشاب

البعثي ـ الشيوعي عاد بعد أعوام مرة أخرى الى البعث الذي كان قد وصل الى السلطة . الحادثة الثانية تتعلق بالشاعر يوسف الصايغ الذي ظل شيوعيا حتى تجاوز الخمسين من عمره ودخل بسبب ذلك السجن وعكس انتماءه الآيديولوجي في قصائده وكتاباته ، بل أنه دعا في أواسط السبعينات الى كتابة « أدب بروليتاري » ثم انتقل الى البعث في وقت صار فيه البعث يعتبر الشيوعية جريمة وراح يدافع عن مواقف حزبه الجديد بنفس الطريقة التي دافع فيها عن مواقف حزبه القديم .

لا أريد هنا أن أحكم على السلوك السياسي ليوسف الصائغ وانما على معنى كتابته . أي كتابة تمثله : يوسف الصايغ في مرحلته الشيوعية الاولى أم يوسف الصايغ في مرحلته البعثية الثانية ؟ في رأيي لا هذا ولا ذاك . لقد حاول يوسف الصايغ دائما أن يخدعنا بأقنعته الآيديولوجية (ليس هذا تشكيكا بنواياه الطيبة) التي وجد نفسه مرغما على وضعها فوق وجهه ، في حين أن ما كان يريده هو أن يعيش لنفسه . اليأس وحده جعله ينتقل من ضفة الى أخرى ، وهو أمر يبدو لي مفهوما خارج مهنة الكتابة ، ومع ذلك ، وهنا يكمن إشكاله ، فانه لم يكف عن خلط الخديعة الشخصية بالآيديولوجيا ، موهما إيانا بأنه كان مخلصا في الحالين .

ليس يوسف الصايغ استثناء ، رغم المظهر الفضائحي للطريق التي سلكها ، لأن ما فعله كشاعر وكاتب ، يعكس الهشاشة التي كانت الدكتاتوريات العسكرية قد فرضتها على الحياة السياسية والثقافية في العراق : التشويه الروحي للإنسان .

كانت الضحية لا تجد خيارا آخر سوى أن تكون ضحية والجلاد نفسه لا يجد خيارا آخر سوى أن يكون جلادا . ورغم كل العواطف المجانية المسفوحة فان ثمة نمطين من اللاعبين هيمنا على الثقافة العربية فترة طويلة من الزمن : اللاعب الدونكيشوتي الذي كان يقاتل طواحين الهواء ، مزهوا بقدرته على تغيير العالم واللاعب الذي كان يعرف أن الأمر يتعلق بلعبة مغشوشة ، ولكنه

يظل يلعبها حتى النهاية . وحتى اذا افترضنا النية الطيبة والقناعة الفكرية والعاطفة النبيلة وراء تلك الأفعال فانها لا تقدم لنا أي عزاء ، حيث لا شيء في النهاية سوى أكذوبة شاملة وواقع مدجل .

*

في أيام السجن ولياليه أدركت قسوة أن أدفع ثمن أخطاء الآخرين حتى بدون قدرة على المرافعة . ولقد أخطأت أنا الآخر أيضا عندما لم أعبر عن حريتي دائما بطريقة تجعلني مسؤولا عن مواقفي وحدها . لم يكن الخطأ خاصا بي وانما بتلك البنية السياسية التي كانت ترمي بحريتي للذئاب . في ذلك الحين كان التأكيد على حرية الفرد داخل الجماعة يعني الإنتقال الى العدو الطبقي . لم يكن قد ظهر بعد المثقف القادر على النقد ، بدون أن يكون عدوا بالضرورة . كان مثال أرثر كويستلر وهاوارد فاست لا يزال ماثلا في الذهن . في السجن أدركت القيمة الحقيقية لمثل هذا المثقف الذي أردت أن أكونه ، ليس في مواجهة حزب معين وانما داخل المجتمع كله . ولكي أفعل ذلك كان علي أن أكون حرا حتى النهاية . لم يكن الأمر سهلا ، فقد كان علي أن أخوض حروبي وحدي ضد جيوش وقبائل ما كانت تعرف سوى حقيقة واحدة : أن تكون معها او ضدها . كانت ثمة دائما تعاليم هادية تقودك الى الجنة . أما إذا انتهكتها فلن يكون لك من شفيع .

بعد ذلك وفي العام ١٩٦٨ عندما اجتاحت الدبابات السوفياتية براغ وقضت على ربيعها هللت الأحزاب كلها ومعها الحكومة لذلك التدخل الفظ . ولم يكن المثقفون العراقيون أقل حماسة وتأييداللتدخل الذي قضى في رأيهم على المؤامرة الإمبريالية . أما أنا فقد حزنت على ربيع براغ الذي كان يعني في نظري إعطاء الإشتراكية أملا جديدا وإنقاذها من سطوة الستالينية ، مدينا التدخل ، حتى أن صديقا وشاعرا مندفعا في يساريته حينذاك لم يجد ما يقوله لي سوى أنني أدافع عن وجهة نظر وكالة المخابرات المركزية الأميركية . وقد ذكرني ذلك الصديق الذي كان قد تغير كثيرا بعد ذلك

عندما التقيته في بيروت في العام ١٩٨٠بتلك المناقشة ، حيث قال لي مازحا : « يمكنك الآن أن تؤيد التدخل السوفياتي في أفغانستان ، أما أنا فقد عارضته منذ البداية » .

*

مع العواطف التي فجرتها الثورة في قلبي ألقيت بنفسي في العاصفة ، غير مبال بموتي الخاص الذي رأيته مرات عدة يبرق أمامي . إنني أدين للصدفة وحدها إذا ما كنت قد ظللت بعد ذلك على قيد الحياة ، او كما قال لي الشاعر مظفر النواب بعد ربع قرن من ذلك ذات مرة في دمشق : « إن كل حياتنا جرت بعد ٨ شباط ١٩٦٣ في الزمن الإضافي ، إذ كان يفترض أن نموت حينذاك »[١٦] . ومع ذلك فانني لم أكن قد فكرت حتى في الأمر ، ربما لأنني كنت أعرف أنني لن أموت . كلا ما كنت أريد أن أجترح بطولة ، وما فكرت أن التاريخ سوف يكتب إسمي في أسفل دفتره العتيق الزاخر بأسماء الموتى الخالدين . كان فعل الثورة نفسه يبهرني . فيه وحده كنت أصل الى أفق تلك الحرية الغائبة ، معتقدا أنني أقاتل كجندي لا اسم له في الجيش الذي سوف يحرر العالم . ولم يكن ذلك قليلا لشاب في مثل عمري حينذاك .

لا لست نادما على تاريخي الذي خلفته ورائي ، على أخطائي وحماقاتي أيضا ، إذ بدون ذلك ما كان يمكن لي أن أكون نفسي . أشعر أنني مدين حتى للجلادين الذين أعطوني هذا الحس المرضي المرهف تجاه عويل الضحايا ، مدين للغباء فوق وجوه حاملي السياط والمحققين ، للقتلة والمقتولين ، لكرامة الرجل الذي يذهب الى موته المجاني ، بدون أن ينسى قبل ذلك أن يعقد ربطة حذائه وأن يكمم أزرار سترته ، مدين للقصيدة الكاذبة التي قادتني الى القصيدة الحقيقية ، مدين للدكتاتورية التي علمتني كيف أكون حرا ولماذا ينبغي أن أحترم حرية الآخرين .

وأنا في الرابعة والعشرين من عمري كنت قد عرفت الكثير . ما تعلمته بعد ذلك لم يكن سوى تعميق لخبراتي الاولى . في تلك الأيام منحتني جملة

إرنست همنغواي في «الشيخ والبحر» قوة إستثنائية : «يمكن للمرء أن يحطم ويدمر ، ولكنه لا ينهزم أبدا» .

عندما تركت السجن في بداية العام ١٩٦٥ كانت كل الحواجز القديمة قد انهارت في داخلي . كنت أريد أن أقضي على كل الأضاليل المقدسة التي ارتبطت بالآيديولوجيات ، بالثورات ، بالأخلاق ، بالمجتمع ، بالجنس ، بالسلطة ، بالدين ، بالقصيدة ، بالكتابة ، مؤمنا بثورة أخرى تقوم على تغيير الحياة كلها ، ثورة تغسل الثورة نفسها من الدم الذي لطخ يديها دائما ، ثورة من أجل تحرير الروح والجسد معا . ولكي أفعل ذلك وسط الموت العام كان علي أن أضفي على كتابتي روحا جديدة ، تتفق مع مسعاها : كتابة صادمة وشرسة خارج التقسيمات القديمة ، تعيد الإعتبار الى الحياة .

الفصل الثاني

أبناء الشعب

الحركة التجديدية الأولى: ١٩٤٥ ـ ١٩٦٣

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر.

من «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب

رغم ان الحرب العالمية الثانية دارت في أماكن بعيدة عن العراق الا ان نهايتها في العام ١٩٤٥ أدت الى بداية مرحلة جديدة في تطور الحركة الثقافية العراقية ، بتأثير التغيير الشامل الذي حدث في خارطة العالم ، ولكن أيضا بسبب النافذة التي كانت الحرب قد فتحتها امام المثقفين العراقيين لمتابعة ما يجري في العالم . في تلك المرحلة التي استمرت حتى الثورة في ١٤ تموز (يوليو) ١٩٥٨ ومن ثم سقوطها في ٨ شباط (فبراير) ١٩٦٣ إرتبط الشعر العراقي الحديث بأسماء عدد من الشعراء الذين غيروا خارطة الشعر العربي بجدارة وحظوا بشهرة عربية واسعة . وأعني بهؤلاء الشعراء بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة ، عبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري . كان هناك أيضا حسين مردان الذي لم يلتفت اليه بالجد النقدي الضروري ، رغم اقتحامه عوالم لم يدخلها شاعر عربي قبله . فبالاضافة الى قصائده الايروتيكية الحسية في ديوانيه « قصائد عارية » التي قادته الى المحاكمة و« اللحن الأسود » نشر أعمالا شعرية عدة ، ذات طابع حلمي ، كتبها تحت تأثير المخدرات ومن الأعماق السفلى للمجتمع ، وهي مناطق لم يكن الشعر العراقي قد بلغها من قبل ، مثل « صور شتى » و « رجل الضباب » ، فضلا عن ريادته لقصيدة النثر في العراق . ومنذ منتصف الخمسينات بدأ نجم سعدي يوسف يتوهج أكثر فأكثر مع كل قصيدة جديدة ينشرها ، وبالذات منذ ان افتتحت مجلة « شعر »

اللبنانية الصادرة في العام ١٩٥٧ عددها الاول بقصيدته «ميت في بلد سلامة» التي لفتت اليه الانظار . وكان ثمة شاعر واعد آخر من البصرة ، إسمه محمود البريكان . لم يكن قد نشر اي ديوان ، الا ان قصائده القليلة التي ظهرت هنا وهناك دلت على موهبة شعرية حقيقية .

والى جانب هؤلاء كان ثمة شعراء في ظل المشهد مثل رشدي العامل وكاظم جواد وموسى النقدي وسلمان الجبوري ويوسف الصايغ وهاشم الطعان والفريد سمعان وشفيق الكمالي وشاذل طاقة ومحمود الريفي وعلي الحلي ومحمد جميل شلش وعبد الرزاق عبد الواحد ولميعة عباس عمارة وكاظم السماوي ومحمد سعيد الصكار .

وفي طليعة الجميع كان هناك عملاق الشعر العربي التقليدي محمد مهدي الجواهري الذي كانت قصائده تعكس الوجدان الثوري للجماهير أكثر من اي شاعر آخر وتحيط به هالة اكتسبها عبر تاريخه الشعري المرتبط بتاريخ كفاح الشعب العراقي . وفي أماسي اتحاد الأدباء كان محمد صالح بحر العلوم حاضرا دائما ، مزهوا بلقب شاعر الشعب الذي كان الشيوعيون قد أطلقوه عليه في فترة الحكم الملكي ، لصموده البطولي في المعتقلات والسجون . في هذه الفترة أيضا برز مظفر النواب بقصائده الغنائية الشعبية .

*

في العام ١٩٦١ كنت موقوفا مع الشاعر مظفر النواب الذي كان قد حاز على شهرة كبيرة بين الشيوعيين كشاعر شعبي غنائي من نمط جديد في غرفة واحدة في موقف السراي الضيق . كانت غرفتنا مكرسة للسياسيين وتواجه غرفة صغيرة أخرى تضم صالح اليوسفي ، عضو المكتب السياسي للحزب الديمقراطي الكردستاني ورئيس تحرير جريدة «خه بات» الناطقة باسم الحزب ، وتقع لصق غرفتين أخريين للموقوفين العاديين من اللصوص والقتلة والقوادين والمجانين . كانت الغرف كلها مفتوحة ، تطل على فناء ضيق ، لم يكن طوله ليزيد عن ثمانية أمتار وعرضه عن نصف ذلك . لم تكن

غرفتنا تصلح لإيواء أكثر من عشرة أشخاص ولكن عددنا كان يزيد في لأغلب عن أربعين شخصا ، مما جعلنا نتفق على أن تكون لكل شخص من كل جهة من الجدار مسافة ٣٠ سنتيمترا ينام عليها وقمنا بقياس ذلك بالمسطرة وتأشيره على الجدار . ولأن المساحة ضيقة جدا لم يكن بد من النوم على الجنب دائما . ولكنني غالبا ما كنت أحتال على الأمر بالقراءة والسهر حتى الصباح والنوم نهارا في متسع من المكان غير آبه بضجة رفاق الغرفة . وأحيانا إذ يرتفع العدد عن حده المألوف ، بسبب موجة جديدة من القمع ، كنا ننام على وجبتين ، حيث يغادر الذين كانوا قد ناموا مكانهم بعد ساعات ، تاركينه للذين لم يكونوا قد ناموا بعد . كنت أختار دائما أن أكون آخر النائمين .

ومع ذلك كان الليل يبدأ دائما بغناء مظفر النواب الذي يكون قد تناول قبل ذلك فنجانا من القهوة ، مخلوطا بقليل من الزيت ، يعده له صديقه سعد الحديثي المولع بالشعر الشعبي والذي قاده هواه هذا في ثمانينات منفاه البريطاني الى كتابة أطروحة دكتوراه عن هذا الشعر ، دافع عنها في إحدى الجامعات الإنكليزية :

مرينا بيكم حمد
وحنه بغطار الليل
شمينا ريحة هوا
وسمعنا دكة هيل .

كانت أغاني مظفر النواب تمنح احتشادنا في تلك الغرفة الضيقة طابع الحفل وتنسي المعتقلين وطأة الزمن . لم أكن أملك ما يكفي من المعرفة بالشعر الشعبي لأحكم على هذا الشعر الذي أبدعه مظفر النواب ، الا أنه كان في نظري شعرا رومانسيا عاطفيا ، بروح ثقافية وجمالية تستفيد من تجربة القصيدة العربية الفصحى الجديدة ، وبالذات من طريقة بنائها والتعبير بالصور . وهو في واقع الحال شعر للمثقفين (بالمعنى الأوسع للكلمة) أكثر من

كونه شعرا موجها الى الفلاحين الذين ربما لا يتذوقونه او يفهمونه تماما . لحساسيته التي تنتمي الى المدينة أكثر من انتمائها الى تقاليد الريف . قصائد مظفر النواب قامت على كسر حاجز اللغة الفصحى في ايصال القصيدة الجديدة الى عامة المثقفين والمتعلمين عن طريق لغة محكية يشعرون بكل مفردة فيها ، فضلا عن روحها الفولكلورية العاكسة للقيم الشعبية والنضالية للناس .

لا أتذكر المرة الاولى التي التقيت فيها مظفر النواب . ربما حدث ذلك في نادي اتحاد الأدباء في العلوية . ولكنني أتذكر ذهابي اليه ذات مرة في بيت أهله في الكاظمية مع أصدقاء آخرين من الجامعة ، هاربا من الشرطة السرية التي كانت تتعقبني بعد القائي كلمة في إحدى مظاهرات الطلبة ، للعثور على مأوى لي أختفي فيه فترة من الزمن . أمضينا بضع ساعات سوية قبل انتقالي الى بيت آخر .

*

وفي القصة كانت ثمة أسماء هي الأكثر بروزا : عبدالملك نوري الذي أصدر مجموعة قصصية متميزة في العام ١٩٥٤ بعنوان «نشيد الأرض» وذنون أيوب الذي نشر أكثر من مجموعة قصصية ورواية وغائب طعمة فرمان المولع بتصوير الأجواء الشعبية وفؤاد التكرلي الذي نشر في العام ١٩٦٠ مجموعته القصصية «الوجه الآخر» ومحمد روزنامجي الذي قدم قصصا تقوم على تحليل الأعماق الداخلية لأبطاله وجيان (يحيى بابان) الذي فازت مسرحية له عن الجزائر بجائزة مجلة «الآداب» وغانم الدباغ الذي قدمته مجلة «الآداب» أيضا عن طريق قصة فازت بجائزة والدكتور شاكر خصباك الذي كان أستاذا في الجامعة ونزار سليم ، شقيق الرسام والنحات الكبير جواد سليم ونزار عباس ، المعلم الشاب الذي كان يريد ان يصدر قصصه المنشورة في مجموعة بعنوان «زقاق الفئران» وعبدالله نيازي ومهدي عيسى الصقر وغازي العبادي وموفق خضر وخضير عبدالأمير . وبالاضافة الى هؤلاء كان ثمة جيل أكبر يمثل روح البداية في القصة العراقية : عبدالمجيد لطفي ،

جعفر الخليلي وأدمون صبري الذي عمل في أواسط الستينات مترجما في جريدة «الثورة العربية» التي كنت أشرف على صفحتها الثقافية . لم يكن الجو الأدبي والثقافي يقتصر على هؤلاء وحدهم ، اذ كانت ثمة أسماء أخرى ذات حضور أدبي عام ، في طليعتها جبرا إبراهيم جبرا ونجيب المانع اللذان كانا يحظيان بسمعة ثقافية عالية . كان جبرا ، خريج جامعة كيمبردج ، الفلسطيني الذي حصل على الجنسية العراقية ، قد أصدر العديد من الاعمال الشعرية والقصصية ، (تموز في المدينة ـ ١٩٥٩ ، صراخ في ليل طويل ـ ١٩٥٥ ، عرق وقصص أخرى ـ ١٩٥٦) ولكن تأثيرها ظل أقل من الترجمات التي قدمها لأعمال مهمة من الادب الانكليزي . وكان نجيب المانع ، وهو خريج كلية الحقوق في بغداد ، قد جرب أيضا كتابة الشعر والقصة . أذكر أنني قرأت له قصة قصيرة في مجلة «المجلة» اللبنانية التي كان الشاعر يوسف الخال يشرف على الصفحات الثقافية فيها في العام ١٩٥٦ ، يحاكي فيها مطلع رواية جيمس جويس «يولسيس» . ثم انصرف ليس بدون أسى ، كما كان يقول ، الى الترجمة التي استهلكت معظم وقته وجهده . أما الرواية الوحيدة التي تركها لنا والتي نشرت في أواخر السبعينات وهي «تماس المدن» فلا تعكس تماما حقيقة ما كان قادرا على انجازه . ولحسن الحظ أنه سجل لنا جزءا من مذكراته التي نشرها مسلسلة في جريدة «الشرق الأوسط» اللندنية والتي أرجو أن تصدر في يوم ما في كتاب . وهنا لا بد من القول ان نجيب المانع ، ذا الاهتمامات الثقافية المتشعبة ، كان الأكثر تفهما بين أبناء جيله لحركة الحداثة التي شهدتها الستينات . وفي مجال الدراسات النقدية والانسانية كان هناك علي الشوك ومحمد مبارك وعلي جواد الطاهر وعلي الوردي وناظم توفيق وجليل كمال الدين .

*

في نفس الفترة ايضا ارتبطت الحركة التشكيلية بنفس الروح التجديدية التي أدت الى ظهور الشعر الحر ، عبر تشكيل الجماعات الفنية التي حاولت ان

تقدم رؤية حديثة الى الفن . وقد استمرت هذه الحركة بكل اتجاهاتها حتى ١٤ تموز ١٩٥٨ وامتحنت مفاهيمها في زمن الثورة حتى شباط ١٩٦٣ : جواد سليم ، مؤسس « جماعة بغداد للفن الحديث » ـ ١٩٥١ ومبدع أهم نصب في تاريخ العراق الحديث (نصب الحرية) في الباب الشرقي ببغداد ، فائق حسن ، مؤسس « جماعة البدائيين » (الرواد) في العام ١٩٥٠ ، شاكر حسن آل سعيد ونوري الراوي وجبرا ابراهيم جبرا الذين حاولوا تقديم رؤيا نظرية في الفن ، حافظ الدروبي ، مؤسس « جماعة الانطباعيين » ، فضلا عن أسماء كثيرة أخرى مثل محمود صبري ، قتيبة الشيخ نوري ، لورنا سليم ، نزيهة سليم ، خالد الجادر ، عطا صبري ، محمد غني ، جميل حمودي ، خالد الرحال . وفي العمارة كان قد برز اسم رفعة الجادرجي الذي صمم نصب « الجندي المجهول » وقحطان المدفعي الذي وضع تصميم مشروع حدائق الاوبرا والذي سوف يقدم نفسه لنا في العام ١٩٦٦ وتحت تأثير الحركة الستينية شاعرا أيضا عبر ديوان طليعي بعنوان « فلول » .

*

وحتى يكتمل المشهد الثقافي الذي سبق الحركة الستينية لا بد من الاشارة الى المجالات الثقافية الأخرى . في الصحافة برزت لأول مرة أسماء جديدة تركت الكثير من التأثير على ثقافة تلك الفترة : عبد الجبار وهبي (ابو سعيد) الذي قتل تحت التعذيب في العام ١٩٦٣ وشمران الياسري (ابو كاطع) الذي أصبح معبودا من قبل الفلاحين الذين كان يخاطبهم بلغتهم . وقد قدم شمران الياسري في فترة تالية رباعية روائية ، ربما كانت اول رواية عربية مكتوبة من وجهة نظر فلاحية .

وفي المسرح كان هناك يوسف العاني الذي كتب العديد من المسرحيات الشعبية المهمة ومثل فيها ، سيدة المسرح العراقي فخرية عبدالكريم (زينب) التي اضطرت الى أن تعمل خياطة وهي مدرسة اللغة العربية في أعوام اختفائها بعد انقلاب ١٩٦٣ قبل أن تعود ثانية الى المسرح وتتألق في أدوار لا تنسى

مثل دور سليمة الخبازة في مسرحية «النخلة والجيران» المقتبسة من رواية شعبية لغائب طعمة فرمان ، فضلا عن ناهدة الرماح وابراهيم جلال وخليل شوقي وسامي عبدالحميد وقاسم حول . ورغم انه يصعب على المرء ان يتحدث عن سينما عراقية فان هذه المجموعة قدمت فيلما متميزا في العام ١٩٥٦ هو «سعيد افندي» الذي عكس الروح الشعبية السائدة حينذاك . وفي الموسيقى برز فريدالله ويردي الأكثر ثقافة بين أقرانه والذي ألف سمفونية بعنوان «المنصورية» عن الليلة التي زحفت فيها قوات عبدالكريم قاسم الى بغداد واحتلتها ، والأخوان جميل ومنير بشير ، عازفا العود ، ووديع خوندة (سمير بغدادي) ، ملحن الكثير من الأغاني وزوج المغنية المعروفة مائدة نزهة ، وعفيفة اسكندر ، صديقة الشعراء ، وعبدالوهاب بلال ، أحد الذين حاولوا التنظير للموسيقى العراقية .

*

عندما عدت ثانية الى المنظر الأدبي في العاصمة بغداد في بداية العام ١٩٦٥ لم يكن اسمي مجهولا ، رغم الصاعقة التي ضربت العراق فأحرقت كل شيء . كان بعض أعمالي الشعرية قد نشر في المجلات الأدبية العربية والعراقية منذ سنين (شعر ، الأديب ، الآداب ، المجلة ، فنون ، المثقف ، الأديب العراقي) ، فضلا عن الصفحات الأدبية في الصحف الصادرة في بغداد ، حتى أن الشاعر بلند الحيدري الذي كنت أعتبر ديوانه «أغاني المدينة الميتة» واحدا من أهم دواوين مرحلة الريادة والذي لم أكن قد تعرفت عليه بعد ، إعتبرني مع سعدي يوسف في مقابلة أجرتها معه جريدة «صوت الأحرار» في العام ١٩٦٠ أهم شاعرين بعد الرواد .

في خريف العام ١٩٥٩ تركت كركوك ، مخلفا ورائي تجربة «جماعة كركوك» الغنية ، وانتقلت الى بغداد للدراسة في الجامعة ، حيث انتميت بعد شهور من ذلك الى اتحاد الأدباء العراقيين . هناك تعرفت على سعدي يوسف الذي كنت أعتبره أهم شاعر في مرحلة الثورة ، ربما عن طريق صديقه منذ

أيام الدراسة في الجامعة الناقد ناظم توفيق ، وهو مسيحي من القلعة ، كنت قد تعرفت عليه في العام ١٩٥٦ ، لاجئا الى أهله في كركوك بعد اعتقاله وفصله من التدريس . كان ناظم توفيق الذي تلقى ضربة على رأسه عند اعتقاله في العام ١٩٥٦ ، أثارت له مشاكل صحية ونفسية بالغة ، كثيرا ما يزورني في نادي كلية التربية في بغداد ، فنقضي وقتا ممتعا في المناقشات الأدبية . بعد انقلاب ١٩٦٣ قصد ناظم توفيق باريس ، تاركا زوجته وراءه . عندما التقيته بعد ثلاثة او أربعة أعوام من ذلك صدفة في الشارع قدم لي « آن » ، الفتاة الفرنسية التي كانت قد أحبته وتبعته الى بغداد ، بدون أن تعرف أنه متزوج . ذات يوم صعقت وأنا أقرأ في الجريدة خبرا يقول «الناقد الأدبي ناظم توفيق يقتل زوجته الفرنسية بضربها بحجارة على رأسها في الشارع » . أمضى ناظم توفيق أعواما طويلة في السجن . وعندما أطلق سراحه عاد الى مقره الدائم : نادي اتحاد الأدباء .

*

رغم انهماكي في العمل الطلابي فان حضوري أمسيات اتحاد الأدباء كل يوم أربعاء في مقره في العلوية جعلني أتعرف على الكثير من أدباء تلك الفترة : رشدي العامل ، الشاب النحيف المرح الذي كان مغرما بتناول الكحول ، مجيد الراضي ، محمود الريفي ، جيان (يحيى بابان) الذي كان شقيقه الأصغر الفنان خالد صديقا لي ، عبدالأمير الحصيري الذي جاء من النجف بكامل أناقته ليقدم نفسه الى الجمهور عبر أمسية شعرية في حديقة اتحاد الأدباء ، نزار عباس ، المعلم القاص الذي كان يعد نفسه وجوديا ، محمد مبارك الذي كان قد نشر بعض الدراسات النقدية وجليل كمال الدين الذي كان ينشر كل يوم تقريبا مقالة طويلة في الصحف والذي حكم عليه بالسجن ذات مرة ، لكن عبدالكريم قاسم بضغط من إتحاد الأدباء أطلق سراحه قبل أن يصل الى السجن .

أما عبد الرزاق عبد الواحد فكنت قد تعرفت عليه في العام ١٩٥٨ في نادي المعلمين في كركوك ، حيث عين مدرسا للغة العربية في إحدى مدارس

المدينة وأذكر أنني دخلت في مناقشة معه حول الوزن في أول لقاء لنا . وفي الكلية كنت قد ارتبطت بصداقة مع ياسين طه حافظ الذي كان يسبقني بعامين دراسيين ، وقد اصطحبني مرات عدة الى بيتهم الذي كان يقع في الزعفرانية ضمن الدور التي كان عبد الكريم قاسم قد وزعها على الطبقات الشعبية بأسعار رمزية وأحيانا مجانية ، فتعرفت على أهله . وفي الكلية أيضا عرفت الشاعر عبد اللطيف إطيمش وعن طريق صاحب الذي كان طالبا في الكلية تعرفت على شقيقه حسب الشيخ جعفر الذي كان في طريقه الى موسكو بعد أن حصل على زمالة من الحزب الشيوعي العراقي لدراسة الأدب الروسي في معهد غوركي . وفي الكلية كان يدرس أيضا صلاح نيازي الذي قلما كنا نلتقيه ، بسبب انشغاله بالعمل في الإذاعة . ومن بين الطلبة البعثيين في قسم اللغة الانكليزية في كلية التربية حينذاك ، وكان يعمل معلما مسائيا في الوقت ذاته ، محمد سعيد الصحاف الذي احتل العديد من المناصب الثقافية والسياسية القيادية بعد الوصول الثاني للبعث الى السلطة .

*

في غرفة بسريرين في فندق رخيص في شارع الأمين تعرفت في العام ١٩٦١ على معلم من الناصرية يكتب الشعر المنثور ، كان يتابع ما أنشره ، كما يبدو . كان ذلك الشاب المتأنق ذو الصوت الرفيع المخنوق ، والذي قدم نفسه لي هو عبد الرحمن مجيد الربيعي الذي قرأ علي بعضا من قصائده وقال لي إنه لم ينشر أي شيء من قبل . فاخترت واحدة من تلك القصائد وأعطيتها لياسين طه حافظ الذي كتب مقدمة لها باقتراح مني باعتبار أن صاحبها موهبة واعدة ونشرها في الصفحة الأدبية لجريدة «البلاد» . بعد ذلك ظل الربيعي يزورني في الكلية كلما قدم من الناصرية الى بغداد لقضاء إجازته .

وهنا يهمني أيضا أن أتحدث عن شاب كان قد نشر بعض القصائد في أعوام ثورة ١٤ تموز وصدر له ديوان كما أعتقد هو الشاعر عبد الستار الدليمي . كان عبد الستار الدليمي قد اعتقل بعد انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣

وتعرض الى تعذيب بشع أثر كثيرا على وضعه النفسي ، ومن ضمن ذلك ضربة على رأسه ، سببت له إشكالات صحية واضحة . عندما أطلق سراحه في العام ١٩٦٥ هاجر الى بلغاريا ونشر هناك العديد من الدواوين الشعرية باللغة البلغارية . آخر مرة رأيته فيها كان في العام ١٩٧٠ عندما جاء في زيارة قصيرة الى العراق واستقبلته في شقتي . في أواسط الثمانينات تلقيت خبرا مفجعا عنه : لقد قتل زوجته البلغارية وعشيقها عندما فاجأهما في السرير . أعتقد أنه لا يزال حتى الآن في سجنه في صوفيا ، دافعا ثمن الأذى الروحي والنفسي الذي ألحقه التعذيب به .

*

في اتحاد الأدباء التقيت حسين مردان الذي كنت قد قرأت وأنا في الأبتدائية كل كتبه (قصائد عارية ، اللحن الأسود ، رجل الضباب ، صور شتى ، الربيع والجوع ، نشيد الإنشاد) فأثارني بقصائده الجنسية التي قادته الى المحاكمة ، تشبها ببودلير في «أزهار الشر» وحياته البوهيمية التي جعلته يقيم فترة من الزمن في حي البغايا في الميدان ، ولكن أيضا بنمط قصائده النثرية المكثفة التي كان ينشرها حينذاك باسم «النثر المركز» . وكان قد أمضى قبل ذلك عاما في السجن بين الشيوعيين بسبب عجزه عن تقديم الكفالة التي كانت المحكمة قد فرضتها عليه . لم أكن أقرأ الصحف في تلك الفترة المبكرة من حياتي ، ولكنني كنت أشتري الجريدة التي يحرر الصفحة الثقافية فيها ، وهي جريدة «الأخبار» إذا لم تخني الذاكرة ، حيث كان ينشر بين الحين والآخر واحدة من قصائد نثره المركز . وأذكر أنه كان قد نشر في كراس صغير نقدا قاسيا ، لا يخلو من الطرافة والوقاحة ، لإحدى قصائد الجواهري . كتب يقول ما معناه عن أحد الأبيات : عندما قرأت صدر البيت أردت أن أبصق في وجهه ، ولكنني ما أن قرأت العجز حتى ابتلعت بصقتي . ومع كل متابعتي هذه لحسين مردان فان صداقتي معه لم تبدأ إلا في العام ١٩٦٨ عندما عمل في مجلة «ألف باء» الأسبوعية التي كنت مدير تحريرها .

وقد اقتادني مرات عدة الى بيته الجميل المنعزل الذي كان بعض أصدقائه الأغنياء وبينهم معماريون معروفون قد بنوه له على حسابهم الخاص . وقد عرض علي بكل كرم بيته للإقامة فيه عندما عرف أنني أبحث عن بيت لإستئجاره ، مؤكدا لي انه لا يطيق الإقامة في بيت لا يوجد فيه أحد غيره وانه لا يقصد بيته الا عندما يحتاج الى أخذ كتاب من مكتبته ، فقد كان يسكن في الأغلب في بيت أخته التي كانت تعتني بأموره . وبقدر زهوه البريء ببيته كان يتباهى بموهبته في طبخ نوع من الحساء (التشريب) الذي كان بالفعل ألذ حساء ذقته في حياتي . وقد جربت فيما بعد مرات كثيرة تقليد حساء حسين مردان ففشلت فشلا ذريعا .

كان حسين مردان بريئا مثل طفل ومأخوذا بجمال الحياة وقادرا على الحب بدون حدود واحترام موهبة الآخر وكسب مودته بدون تزلف او تملق . ولا أذكر حتى مرة واحدة امتدح فيها نفسه أمامي ، رغم أنه كان قد أهدى أحد كتبه الى نفسه باعتبار أنه لا يوجد أحد غيره في العالم كله يستحق أن يهديه كتابه . كان يحول أمجاده نفسها الى نكتة ، راويا لي وأنا غارق في الضحك كيف أنه سافر ذات مرة في بداية الستينات الى موسكو ، مندوبا عن اتحاد الأدباء ، لحضور مؤتمر للسلام فاذا به يكتشف وجود جان بول سارتر هناك أيضا . ما كاد يرى سارتر حتى أخذ كل جسمه يختض ونسي المؤتمر ، طامحا في الوصول اليه لكي يعانقه ويبلغه أنه حسين مردان ، الوجودي الأول في العراق . ولكن المشكلة ، كما يقول حسين مردان ، هي أنه لا يعرف الفرنسية ولم يكن سارتر يعرف العربية . كان في إمكان الروس بالطبع تدبير المترجمين ، ولكنهم ما كانوا ليوافقوا بالتأكيد على إجراء حوار بينه وبين سارتر حول الوجودية ، فهم لا يؤمنون الا بالشيوعية .

ورغم منبت حسين مردان الشعبي المتواضع ، وهو من بعقوبة ، وعدم إكماله الدراسة ، فانه كان يتظاهر بتقليد الأرستقراطية ، إذ كان يحمل في يده عصا أنيقة يتكيء عليها ، رغم أنه كان في الأربعين من عمره ، يزعم أنه

يعاني من مرض النقرس في ساقيه والذي كان يطلق عليه إسمه الشعبي الآخر بكثير من التفخيم «داء الملوك» ، كما لو أنه امتياز خاص به لا يمكن أن يصيب كل من هب ودب . كان يجلب مقالته غالبا في فترة الظهيرة ثم يظل ينتظرني حتى أنتهي من عملي فيقودني الى أماكن عزه القديم ، وهي في الأغلب حانات كانت ذات بهاء في يوم ما ، تقع في الأزقة الخلفية من شارع النهر على دجلة ، فينادي على الندل المرحبين به بأسمائهم . عن طريقه عرفت لأول مرة بحانات تملكها وتديرها نساء في بغداد ، كن يأتين ويمازحنه او يحتسين كأسا من البيرة معنا ، ولكنهن جميعا كن نساء من عهد مضى ، شمطاوات بوجوه مصبوغة . ورغم أن الدكتور عبد الواحد لؤلؤة يروي في ذكرياته عن جبرا أبراهيم جبرا في مقالة نشرها في مجلة «الناقد» بعد رحيله أنه لا يتذكر أن حسين مردان في فترته الاولى دفع ثمن فنجان قهوة شربه في مقهى البرازيلية فانه لم يتركني ولا مرة واحدة أدفع عني اوعنه حسابه .

كان حسين مردان قد مر بفترة صعبة هو الآخر بعد انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ ، فقد فصل من عمله في الإذاعة رغم انه لم يكن شيوعيا فظل عدة أعوام عاطلا عن العمل . ولكن أصدقاءه من الطبقة الأرستقراطية هبوا لنجدته . كانوا يلعبون معه القمار كل ليلة فيغلبهم في أكثر الأحيان ، وإذا ما خسر فان الرابح بينهم كان يعوضه عن خسارته ، بل أنه كان يملك حقا معلوما في نصيب الرابح في كل الأحوال .

بعد عمله معنا في مجلة «ألف باء» ولم يكن ما يتقاضاه منا كثيرا ، باعتباره كاتبا من الخارج ، فاتحني ذات مرة وهو في مكتبي بأنه كان يعمل في الإذاعة وقد فصل منها في العام ١٩٦٣ ويتمنى العودة اليها لضمان خدمته التقاعدية وتحسين وضعه المعاشي ، وهو أمر لم أكن قد انتبهت اليه . فقلت له : «سوف تعود اليوم الى الخدمة» . بدا غير مصدق أن يكون لي كل هذا النفوذ . كان ذلك في العام ١٩٦٩ او ربما في بداية العام ١٩٧٠ عندما كان

المرء لا يزال يحترم على أساس اسمه الثقافي ، لا انتمائه الحزبي ،الضيق ، ولعلاقتي الشخصية بالعديد من الشبان الذين احتلوا مراكز قيادية في المؤسسات الثقافية . رفعت سماعة الهاتف واتصلت أمامه بحميد سعيد الذي كان يشغل مركز نائب المدير العام للإذاعة والتلفزيون وحدثته عن فصل حسين مردان ورغبته في العودة للعمل في الإذاعة ، ولم يخيب حميد سعيد ظني فقال لي معتذرا إنه لا يملك سيارة الآن ليرسلها الى حسين مردان لتقله الى مبنى الإذاعة في الصالحية ولكن قل له أن يستأجر سيارة تاكسي ويأتي الي حالا ، لأنني سوف أوقع أمر إعادة تعيينه قبل وصوله . عندما أبلغت حسين مردان بأن أمر تعيينه قد صدر وبأنه سوف يصير غنيا قال لي : « لم أكن أعرف أنك ساحر أيضا » . ثم نهض وعانقني . كانت تلك بالفعل إلتفاتة رائعة من حميد سعيد ، لا أنساها له . ومع عمله في الإذاعة ظل يكتب لمجلة « ألف باء » حتى وفاته المبكرة في العام ١٩٧٢ .

ورغم ما يشاع حول بوهيمية حسين مردان فان المرأة كانت تشكل بالنسبة له سماء أخرى ، يراها بعين مثاليته ورومانسيته ، حتى أنه قال لي ذات مرة إنه لا يستطيع أن يتخيل امرأة تذهب الى المرحاض . ويبدو لي أنه لم يجرب في حياته علاقة حب حقيقية مع امرأة ومع ذلك كان يتحدث عن كل النساء دائما باحترام ومحبة ، ويكن الكثير من المودة لصديقاته من البغايا اللواتي كان يطلق عليهن صفات أخرى . وكانت إحداهن في إستانبول ، يقيم عندها كلما ذهب الى هناك ، ويتحدث عنها باعتزاز كما يتحدث عن أخته . أما المرأة الكاتبة او الأديبة فكانت مقدسة في نظره ومخلوقا يوجد في الحلم فقط . ولذلك عندما عرف بعلاقتي مع سالمة صالح التي كانت تعمل معنا في مجلة « ألف باء » جاء الي ونصحني أن أتزوجها بسرعة قبل أن تفلت من يدي ، على حد قوله .

كان يحب أصدقاءه ويدافع عنهم . عندما أثيرت في العام ١٩٧١ ضجة حولي ، لمقالة كنت قد نشرتها في مجلة « وعي العمال » تضمنت ما اعتبره

البعثيون تجريحا لهم ومساسا بهم وتعرضت بسببها حتى الى التهديد بالقتل وقف حسين مردان يدافع عني بكل اخلاص ، مما جعل مسؤول المكتب الثقافي لحزب البعث حينذاك ، يكلفه هو ومحمد مبارك للإتصال بي وتنبيهي الى الخطر الذي يحيق بي . وقد أفلحا بالفعل في امتصاص بعض النقمة الموجهة ضدي وتهدئة العواطف .

لم يكن حسين مردان مثقفا واسع الاطلاع على التيارات والاتجاهات الشعرية والأدبية والفلسفية في العالم ، ولكن قراءاته كانت متنوعة ، بدون رغبة كبيرة في التعمق . ولكنه كان يمتلك لغة جميلة وثرية في مفرداتها التي كان يستقي بعضها بذكاء من قاموس اللغة العامية ، مضفيا بذلك على كتابته الكثير من الحيوية .

ورغم ادعاءاته بالوجودية التي كان يفهمها على طريقته الخاصة فان فهمه للوجودية كفلسفة كان محدودا جدا . كانت فطريته تختلط بخيالاته عن حياة الفنانين البوهيميين ورومانسيته تمنحه الرغبة في أن يكون مدهشا ومحبوبا من قبل الآخرين . ولم يكن ليؤمن بشيء آخر غير الحياة نفسها والتي كانت تبهره بسعاداتها الكامنة . أذكر أنه قال لي ذات مرة : « كل ما أريده موجود هنا في الحياة أما إذا مت فقل لهم أن يرموا بجثتي للكلاب » .

عندما مات جرى تشييعه من اتحاد الأدباء بدون كلمات او خطب ، حيث وضع تابوته المغطى بالعلم العراقي في سيارة جيب نقلته الى النجف ليدفن فيها . وفي المساء عرض التلفزيون العراقي لقطات من تشييعه ، وهي كما أذكر المرة الاولى التي يكرم فيها التلفزيون شاعرا ما بتلك الطريقة .

*

في تلك الأعوام الاولى من ثورة ١٤ تموز قادتني الصدف أيضا مرات عدة الى الشعراء الثلاثة الذين حملوا اسم الرواد ، وهم بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي بدون أن أحاول فرض نفسي عليهم بطريقة قد تنتهك وحدتهم . كنت أرى نازك الملائكة في كلية التربية تهرع من صف الى

آخر وفي يدها دفتر او كتاب ما . أما أول مرة رأيت فيها السياب فكان في بغداد في الأول من أيار ١٩٥٩ . كان يقف على الرصيف في شارع الرشيد قريبا من مقهى البرازيلية يحدق مأخوذا في المسيرة الكبرى التي كانت تهدر في شارع الرشيد ، حاملة الشعارات الشيوعية . كنت مثله أتفرج على المظاهرة ، بمشاعر مختلفة بالتأكيد . وقد أوشكت أن أتقدم منه وأتحدث معه لولا خشيتي من أنه قد يعتبر الأمر مدبرا لازعاجه واقلاقه ولم أكن لأكتم عليه بالتأكيد موقفي السياسي .

في المرة الثانية ترك حزنا عميقا في قلبي ، بمظهره الشبحي وضعفه الإنساني . كان ذلك في العام ١٩٦٢ كما أعتقد . كنت جالسا في مكتب الدكتور يوسف عبود مع طالبين آخرين معي ، أدخن وأشرب الشاي ، متفاوضا حول بعض قضايا الطلبة عندما سمعنا دقا خفيفا على الباب الذي انفتح قليلا وأطل ذلك الوجه الذي ما كان يمكن للمرء أن يخطئه . نادى الدكتور يوسف عبود : « تفضل يا بدر! » ودخل بدر شاكر السياب بتردد وحذر ، كمن يمثل في حضرة إله ووقف في وسط الغرفة . كان من الواضح أنه يتابع وساطة ما . تلقاه الدكتور يوسف عبود ببشاشة ، مبلغا إياه بما ينبغي عليه القيام به . كان السياب يردد وراءه بطريقة فكاهية كل جملة يفوه بها مثل طفل يحفظ درسه . ثم انسحب الى الوراء بدون أن يدير وجهه ، وهو لا يكف عن إبداء الشكر ، كما لو أنه في حضور ملك من القرون الوسطى ، وهو ما لم يكنه الدكتور يوسف عبود الذي كان صديقا للجميع .

أما عبدالوهاب البياتي فقد رأيته أكثر من مرة ، جالسا في نادي اتحاد الأدباء ، بدون أن تواتيني الرغبة في التحدث اليه ، بعكس بلند الحيدري الذي كان واحدا من النشطين في تنظيم الأماسي الأدبية والمشاركة فيها . ثم وجدته قد سبقني بعد شباط ١٩٦٣ مع علي الشوك ويوسف العاني الى معتقل خف السدة الذي كان جليل العطية عضوا في هيأته التحقيقية التابعة للحرس القومي . وقد عرفت فيما بعد أن جليل العطية الذي لم أكن أعرفه حينذاك

بذل ما في وسعه لاطلاق سراح بعض الأدباء والفنانين المعتقلين هناك ، بدون أن يكون اسمي بينهم . ولكن كم كانت دهشتي كبيرة عندما وجدت قبل ذلك أن الحاكم الذي وقع على إضبارة التحقيق الذي أجراه الحرس القومي معي في بيت عبدالله البستاني بأقسى وسائل التعذيب ، كدليل قانوني على شرعيته حتى بدون أن يراني ، واستمر اعتقالي على أساسه هو القاص الحاكم فؤاد التكرلي .

*

في تلك القاعة الطويلة التي كانت تضم أكثر من مئة شخص في معتقل « خلف السدة » كتبت على ورق السيجاير قصيدتي الطويلة «المجوس في الصحراء » في حزيران ١٩٦٣ وقرأتها على بلند الحيدري الذي استغرب أن أكون قادرا على كتابة الشعر وسط ذلك الرعب . وحتى لا تضيع القصيدة نقلها أحد الأصدقاء واحتفظ بنسخة منها عنده ، عثر عليها الحرس القومي في تفتيش مفاجيء وصادرها . أما نسختي فكنت قد أخفيتها في ثنايا وسادتي بطريقة متقنة وانتقلت معي من معتقل الى آخر ، ناجية من كل التفتيشات الدقيقة التي تعرضت لها .

في سجن الحلة الذي كنت قد أمضيت فيه ما يقرب من عام ونصف العام عثرت على ما اعتبرته كنزا ، لا يقدر بثمن : الكتب . كان ثمة مئات من المعتقلين في هذا السجن الذي كانت إدارته بعيدة عن السياسة وقابلة على الارتشاء ، ولذلك كانت تسمح بكل شيء تقريبا من الكتب وحتى أجهزة الراديو ، مقابل ضمان الأمن من قبل السجناء السياسيين ، فضلا عن تقديم الرشاوى المناسبة . بعد سقوط حكم البعث ومجيء حكومة عبدالسلام عارف امتلكت الادارة حرية كاملة في التصرف . فمن الطرائف التي لا يمكن أن تحدث الا في بلداننا أن أحد باعة الكتب في المدينة إتفق مع مدير السجن على أن يفتح فرعا له داخل ساحة السجن الذي كان يغص بالمثقفين . وهكذا كان الرجل يأتي كل يوم ويصف كتبه أمام جدار قريب من البوابة الداخلية :

كتب بالمئات ، من بينها أحدث الكتب الصادرة في بيروت والقاهرة ودمشق ، فضلا عن مجلات مثل « الآداب » ، « الأديب » ، « شعر » اللبنانية و« الشعر » لمصرية . وكان الرجل يبيع أكثر مما تشتريه المدينة كلها من الكتب .

كنت مفلسا بالطبع ، ولكن لجنة السجن اختارتني لأكون مسؤولا عن لنشاط الثقافي والمكتبة التابعة للسجناء ومكنتني من شراء الكتب التي أجدها مفيدة وجيدة . وفي الوقت ذاته كنت أدفع الأصدقاء الأغنياء لشراء الكتب التي ما كان المبلغ المخصص يكفي لشرائها . كانت ثمة كتب كثيرة أيضا يحملها لسجناء او الزوار معهم وكتب أخرى يهربها بعض رجال الشرطة الينا ، تعاطفا و لقاء مبالغ صغيرة كنا نقدمها اليهم بين الحين والآخر . وكان من مألوف لعادة أن يترك كل من يغادر السجن كتبه وراءه . وهكذا تجمعت أعداد كبيرة من الكتب ، ليس باللغة العربية وحدها وانما بالانكليزية أيضا . وأذكر الآن نني قرأت رواية « عشيق الليدي تشاترلي » لـ د . ج . لورنس و« القمر وستة بنسات » لسومرست موم بالانكليزية هناك . وفي هذا السجن أيضا عثرت على كتب رائعة مثل « ظلام في الظهيرة » لأرثر كويستلر ورواية « الحرية ولدت في لمنفى » الحائزة على جائزة غونكور والتي نسيت اسم كاتبها ، وهي رواية رائعة عن حياة ومنفى الشاعر الروماني اوفيد و« هكذا تكلم زرادشت » لفريدريش نيتشه و« قوة الأشياء » لسيمون دي بوفوار و« دروب الحرية » لسارتر وروايات لكافكا ويونسكو وبيكيت ودورينمات ، فضلا عن الكتب لشعبية ودواوين الشعر العربي والكتب السياسية والفلسفية . وفي هذه الفترة هتممت بصورة خاصة بالكتابة الطليعية وأدب اللامعقول ، فضلا عن الوجودية لتي كانت مثار اهتمامي منذ البداية .

*

لقد وفر لي السجن رغم آلامه النفسية ، وأنا في مقتبل حياتي الأدبية ، فرصة لا تعوض : التفرغ للقراءة والكتابة ، إذ لم يكن لدي ما أفعله سوى أن أقرأ وأكتب . هناك في السجن تعلمت عادة النوم حتى الظهيرة ، كإستثناء بين

السجناء الذين ما كانوا يوقظونني الا لتناول الغداء . وفي الليل كنت أسهر في زاويتي حتى الفجر ، إذ لم تكن الأضوية تطفأ في الليل داخل القاعات ، مما جعل بعض السجناء البسطاء يتهامسون فيما بينهم : «انه شاعر وجودي» .

ذات مرة وأنا أتنزه في باحة السجن التي كنت أقطعها ذهابا وإيابا بين جدارين ، غارقا في أفكاري جاءني حسن الركاع ، وهو إنسان شعبي مرح ، بلحيته القصيرة السوداء مثل لطخة فوق الوجه ، والتي تشبه الى حد ما لحية ياسر عرفات ، كان الاقطاعيون في منطقته ، بالتعاون مع شرطة عبدالكريم قاسم ، قد تآمروا ضده وشهروا به في صحف الفضائح ، مدعين أنه كان يعذب ضحاياه أيام النهوض الشيوعي باطلاق العقارب عليها ، كما لو أنه كان يمتلك مزرعة لتربية العقارب . ومن المؤسف أن قصر نظر شاعر مثل بدر شاكر السياب الذي لم يرفع إصبعا في الدفاع عن حق حياة الألوف من الذين أسندوا الى الجدران وأطلقت النار عليهم ، بل انه امتدح القتلة ، بلغ حد شتم هذا الرجل الشعبي البسيط :

فيم تخشى كل ما فيها ؟
فان عقارب الرقاع يضمر سمها العطبا
وتزرع في الجسوم أزاهر الدم والجراح
بلا دم لهبا[1] .

سار حسن الركاع خطوات معي ثم التفت الي وقال بشيء من الخجل والتردد : «هناك ما أريد أن أبوح لك به منذ زمن . أنا الآخر وجودي مثلك ، ولكن أرجوك ألا تقول ذلك للآخرين» . فابتسمت له مطمئنا إياه بأنني سوف أحتفظ بالسر لنفسي . لا أعرف الصورة التي كان الرجل يحملها في رأسه عن الوجودية ، إذ لم أرد أن أحرمه من سحرية سره ، ولكن ربما اعتقد أن الوجودي هو الإنسان الذي يواجه مصيره بعدم اكتراث ، وهو ما كنت أحاول التظاهر به .

*

وأنا في السجن نشرت ، بالإضافة الى قصائدي التي ظهرت في مجلة الآداب التي ما كان صاحبها ذو الاتجاه القومي سهيل إدريس يعرف شيئا عني ، دراسة طويلة عن الرسام غوغان في مجلة «الأقلام» التي كانت قد صدرت لتوها عن وزارة الثقافة في بغداد ، معتمدا على جهل محرريها بمكان وجودي . والطريف أن مكافأة من خمسة دنانير أرسلت الى العنوان الذي كنت قد سجلته في رسالتي ، وهو عنوان بيت أهلي في كركوك ، فاستلمها أحد أشقائي بدلا عني . لقد حصلت على أول مكافأة لي في حياتي وأنا في السجن .

كافحت عزلتي الروحية هناك بالكتابة : عشرات القصائد ، صفحات طويلة من الانطباعات والمذكرات عن التعذيب والمعتقلات والسجون ، مجموعة قصص قصيرة ، مسرحية كنت قد سلمتها الى أحد الزوار ليرسلها الى مجلة «الآداب» ، ولكنها لم تنشر . ربما لم تصل الى المجلة أساسا . كما كنت قد أعدت كتابة مسرحية «فاوست» لغوته بطريقة طليعية وحديثة وأخرجتها بنفسي ثم قدمتها في عرض حضره أكثر من مئة معتقل وسجين .

كل هذه الكتابات تركتها ورائي في السجن ، خوفا من وقوعها في أيدي رجال الأمن الذين كانوا يصادرون كل ما هو مدون على الورق ، آملا أن أعود فيما بعد لإستعادتها . وقد قصدت السجن ، ربما بعد شهر من إطلاق سراحي ، فكانت الصدمة . قيل لي إن أحدا ما غادر السجن وأخذها معه ، وما كان أحد يعرف عنوانه . لا أعرف إن كان ذلك هو السبب الحقيقي لإختفاء تلك الكتابات . ربما أراد أحد الذين كانوا يحبون كتاباتي أن يحتفظ بتلك النصوص لنفسه ، كجزء من ذكراه الشخصية عن السجن ، وهذا هو ما أرجحه . فلو أن أحدا ما أخذها معه ليعيدها الي لما صعب عليه الحصول على عنواني ، إذ أن اسمي كان يظهر كل يوم تقريبا في جريدة العراق الاولى يومذاك وهي «المنار» وفيما بعد في جريدة «الثورة

العربية » . آمل حتى اليوم أن تلك الكتابات لا تزال موجودة في مكان ما وأنها ربما ظهرت الى الوجود في أحد الأيام .

وهكذا أضعت أعمالي للمرة الرابعة او الخامسة ، وكان علي دائما أن أبدأ من جديد . في المرة الاولى كنت قد أقدمت بما يشبه الجنون على احراق مئات القصائد التي كنت قد كتبتها قبل أن أبلغ الثامنة عشرة من عمري ، لأنني أردت أن أبدأ من جديد مع انتقالي للدراسة في بغداد . ولم يسلم من قصائد تلك المرحلة من حياتي سوى ما كنت قد نشرته هنا او هناك ، وهو لا يشكل سوى القليل جدا منها .

في المرة الثانية وكان ذلك بعد عامين صادرت الشرطة جميع قصائدي التي عثرت عليها في البيت . في المرة الثالثة تعرضنا الى التفتيش في موقف العيواضية فعثرت الشرطة على قصائد عدة لي وصادرتها . في المرة الرابعة كنت قد أعددت ديوانا كبيرا للنشر ، أودعته بسبب الخشية من الضياع او مصادرة الشرطة في بيت أحد أصدقائي في بغداد . ثم وقع انقلاب شباط ١٩٦٣ . بعد أعوام التقيت ذلك الصديق وطلبت منه الديوان فأنكر أساسا وجوده عنده . ربما كان قد أتلف الديوان أثناء انقلاب شباط بسبب الخوف او ربما قامت أمه بإحراقه مع الكتب الموجودة في البيت او ربما دفنها في مكان ما . فقد كانت عادة دفن الكتب قد انتشرت منذ نهاية العام الأول لثورة تموز . أذكر أنني حملت حقيبة او حقيبتين من الكتب في صيف العام ١٩٥٩ الى أنور الغساني الذي تولى دفنها في حديقة ما في كركوك ، آملين في العودة اليها لاخراجها من مكمنها ، عندما تعم الديمقراطية العراق ، وهو أمل أشبه ما يكون بأمل ابن آوى في الصعود الى النخلة لجني الرطب ، تلك النادرة التي كان يلذ لأنور الغساني روايتها لنا في ساعات المرح .

طيلة أعوام تملكني شعور الكفاح ضد ضياع أعمالي . وأخيرا اكتشفت حيلة الخروج من المأزق : أن أنشر كل ما أكتبه في حينه ، حيث يمكن العثور على الجريدة او المجلة ولو بعد أعوام . ولكنني فقدت الآن هذا الحق أيضا بعد

أن أغلقت أبواب العراق نفسه في وجهي ولم يعد ممكنا الوصول حتى الى أعمالي المنشورة في صحف ومجلات قديمة ، يصعب العثور على نسخ منها في الخارج .

*

فوق الموجة ، وسط البحر الهائج تحررت من أوهامي عن العالم الذي أعيش فيه واكتسبت خبرة جديدة بالطبيعة الإنسانية ما كان يمكن لي أن أكتسبها في أي مكان آخر . فقد تنقلت بين ما يقرب من عشرة معتقلات والعديد من المدن ، التقيت ألوفا من الناس وعشت مصيرهم . عرفت الجلادين مثلما عرفت الضحايا . رأيت جلادين ضحايا وضحايا جلادين . إكتشفت القوة والكبرياء ، الضعف والإنهيار في القلب الإنساني الواحد . كان ثمة من يغامر بحياته من أجل الآخرين بدون تردد ، ثم يخوض معركة دامية من أجل الحصول على زاوية أفضل للنوم داخل الزنزانة . كان ثمة من ينحب : « سوف تصبح زوجتي عاهرة إذا لم أغادر السجن » . ثم يقف أمام قضاته يتحداهم ويشتم الدولة . وكان ثمة أغنياء يدفعون رشاوى كبيرة لمدير السجن فيغير في تواريخ إطلاق سراحهم ، حاذفا الأعوام . كانوا يخرجون بعد أسبوع او أسبوعين ، شادين على أيدي رفاقهم الفقراء ، موصينهم بالصمود . بين حين وآخر كنت أرى سجناء عاديين يقيمون في قاعة أخرى يسحبون ويضربون بالفلقة أمام الجمهور في باحة السجن .

إنني أذكر الشرطي الحارس عند البوابة في الليل ، ذاك الريفي العجوز الذي كنا نتثاءب أمامه فنرغمه على التثاؤب هو الآخر حتى النوم . إنني أنصت الآن أيضا الى الأبوذيات الحزينة التي كان حراسنا يغنونها فوق السطوح ، متكئين على بنادقهم تحت ضوء القمر . إنني أذكر اليهودي الوحيد بيننا ، ذاك الذي كان يسير دائما مسرعا وكأنه على عجالة من أمره بين جدارين . ألم يكن اسمه عبدالله ؟ إسم غريب حقا ليهودي حتى وإن كان شيوعيا . أذكر النخلة اليتيمة في باحة السجن في بغداد . ترى من زرعها ؟ أذكر غرفة

الإعدام ، تتدلى في حفرتها أشباح المشنوقين ، بأفواه فاغرة وألسنة متدلية . أذكر رئيس المحكمة العسكري الذي أضاف صفة المجرم الى اسمي قبل أن يعلن حكمه ، فأثار دهشتي أن أكون مجرما بالفعل وتصورت نفسي راسكولنيكوف الذي كان يقتل الأرامل الثريات أو بطلا في رواية بوليسية للعجوز أجاثا كريستي ، تدور أحداثها داخل المعتقل . من كان مجرما : أنا أم هو ؟ أذكر ذلك الحلاق الفكاهي الذي حلق شعر رأسي بالموسى وهو يطلق النكات . هل كان سجينا أم شرطيا ؟ أذكر المرة التي بقيت فيها ثلاثة أيام بدون سيجاير . هل يمكن أن أنسى طعم السيجارة التي دخنتها بعد ذلك ؟

*

والآن : ماذا يعني كل ذلك ؟

في محاضرة طويلة ألقيتها في نادي اتحاد الأدباء في بغداد في العام ١٩٧٤ عن جيل الستينات قلت : إن جيل الستينات هو الإبن الذي جاء مع ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ . وقد اكتسب وعيه الفكري والجمالي عبر الروح الثورية المدهشة التي أطلقتها تلك الثورة ، ولكن أيضا عبر المعارك والصراعات والإخفاقات التي إرتبطت بها ، عبر الحلم والخيبة معا ، عبر النصر والهزيمة .

كانت الثورة قد بدأت بحلم كبير ، جعل الملايين من الناس تشعر انها قد امتلكت مصيرها لأول مرة في تاريخها ، ولكنها انتهت بعد أعوام قليلة بطريقة درامية ومأساوية ، مخلفة جراحا عميقة في كل قلب . الجيل الذي سبق الثورة وبشر بها ثم أصبح جزءا منها إجتاحته العواصف السياسية ، بدون امتلاك القدرة على اعادة النظر في الطريقة التي ينظر بها الى الحياة ، ليس في السياسة وحدها وانما في الأدب والفن ايضا .

بعد كل المجازر والانقلابات الدموية التي شهدها العراق ظل الشيوعيون الذين نجوا من مذبحة شباط يقرأون نفس الملخصات القديمة عن دكتاتورية البروليتاريا والبورجوازية الوطنية فيما واصل البعثيون القلائل يومذاك ، بعد

سقوط حكمهم في ١٨ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٣ قراءة إنشاء أستاذهم ميشيل عفلق «في سبيل البعث» و«في ذكرى الرسول العربي» . كانت للقوميين خطب جمال عبد الناصر وعواطف أحمد سعيد وللإخوان المسلمين القليلين في العراق تعاليم حسن البنا حول الداعية والدعاة والحلول الخالدة التي قدمها الإسلام قبل أربعة عشر قرنا ومواعظ مرشدهم العام محمد محمود الصواف الذي لجأ الى المملكة العربية السعودية وآثر البقاء هناك . وكان الأكراد بقيادة زعيمهم الملا مصطفى البرزاني يصعدون تارة الى الجبال وينزلون تارة أخرى الى المدن ضمن نفس العلاقات التقليدية السائدة وقيمها الراسخة في الأذهان . رغم كل المأساة التي أحرقت الجميع ما كان أحد قادرا على ان يراجع اي شيء ، بل ولم يظهر حتى الآن تقييم لما حدث في الثورة وما بعدها . كان الخطأ يكمن دائما في مكان آخر .

فقد رأى الشيوعيون أن البعثيين والقوميين (ولا بأس أن نضيف اليهم الرجعيين والإقطاعيين والإمبرياليين) هم المسؤولون عن الكارثة . وبعد سقوط حكم البعث قرأت تصريحا لميشيل عفلق في مجلة «نيوزويك» الأميركية او ربما في «التايم» يلقي فيه بمسؤولية سقوط الحكم البعثي على الشيوعيين الذين كانت السجون تغص بهم . كان فكر الماضي يعمي الجميع عن رؤية الحاضر . أما الانتفاضات والانشقاقات التي حدثت في أواسط الستينات داخل جميع الأحزاب السياسية مثل الشيوعيين والبعثيين والقوميين فانها كانت جزءا من الظاهرة الستينية الشاملة ، ذلك الجزء الذي عكس روح المعارضة والاحتجاج قبل كل شيء .

*

إننا لا نريد أن نشكك في نوايا أحد ، سواء اتفقنا معه ام اختلفنا . ما يهمنا هنا هو الدخول الى قلب الظاهرة التاريخية وكشف آلية عملها الداخلية . على الرغم من أن الحكم الوطني كان قد تأسس في العام ١٩٢١ فان العراق ظل تحت الإنتداب حتى العام ١٩٣٢ . كما أن بريطانيا كانت قد فرضت على

العراق مختلف المعاهدات الجائرة وآخرها إدخاله في حلف بغداد . وكان ثمة شعور وطني عام بأن الحكام العراقيين ، وعلى رأسهم نوري السعيد ، ليسوا سوى أدوات منفذة بيد الإنكليز ، الحكام الفعليين للبلاد . وقد تكرس هذا الشعور عبر سلسلة من الإنقلابات والإنتفاضات في الكفاح ضد الهيمنة الإستعمارية على العراق .

كان جوهر الحركة الوطنية العراقية كلها في العهد الملكي يتركز في عبارة واحدة هي «تحرير العراق من النفوذ البريطاني» . ولم يضف الشيوعيون الى هذا الشعار سوى بعض التوابل الطبقية والإنسانية العامة ، بينما لم يكن البعثيون والقوميون يملكون شيئا يضيفونه سوى بعض الجمل العاطفية عن الوحدة القومية . في واقع الحال ان الحركات السياسية الاكثر شعبية لم تكن تملك اي تصور واضح وعميق لنظام ما بعد التحرر من الهيمنة الأجنبية ولاشكالية الثورة مع الضباط الذين سوف ينفذونها . ولسوء الحظ فان النظام الملكي القديم كان قد شوه مفاهيم الديمقراطية والبرلمانية عبر تزوير الإنتخابات التي كان يلجأ اليها بين الحين والآخر فيفوز بها رؤساء العشائر الإقطاعيون بالتزكية ، فضلا عن الشكل الدكتاتوري للحكم (تحريم الأحزاب المعارضة واليسارية ، الرقابة على الصحف والمطبوعات ، وضع الإذاعة والتلفزيون تحت سيطرة الدولة ، إلغاء حرية الرأي ، ممارسة التعذيب) ، بحيث بدت الديمقراطية (على الطريقة العراقية او العربية) في أنظار الناس وكأنها جزء من لعبة النظام القديم . وكانت الحركات الثورية التي سيطرت على الشارع تغذي هذا الإعتقاد لضمان دكتاتوريتها الخاصة بها ، فلا الشيوعيون كانوا يفكرون بالبرلمانية والإنتخابات الحرة ولا القوميون بالتأكيد . ومع هذا التطور تضاءل نفوذ الحزب الوطني الديمقراطي حتى اختفى من الوجود ، باعتباره حزبا ينتمي الى الماضي أكثر مما ينتمي الى الحاضر . ان المعنى الأول للثقافة السياسية والفكرية والادبية والفنية حينذاك اقترن قبل كل شيء بتحرير الوطن وتأكيد الهوية الشعبية العراقية ،

موحيا بالسعادة التي تنتظر العراقيين . ولعل أفضل من صاغ هذه الرؤية منذ الأربعينات بطريقة جذابة ومغرية هو الحزب الشيوعي العراقي الذي رفع شعار « وطن حر وشعب سعيد »[٢] . ولكن سواء تعلق الأمر بهذا الشعار او بشعارات القوميين فانه ما من أحد كان يفكر في الطريقة التي تتحول فيها هذه الأحلام الى واقع ملموس . والحق انه ما من أحد كان مهتما بأن يطرح على نفسه مثل هذا السؤال . فقد كان الجميع يفكرون في أنفسهم كثوار ، لا كرجال دولة ، وكان ذلك يغمرهم بالغبطة .

*

هذا الفهم الواضح ، ولكن المبسط لاتجاه الصراع السياسي والاجتماعي في لحظة تاريخية معينة طغى في الأدب والفن ايضا . وفي الأساس كان الجواهري والسياب يعكسان الفهم الشعبي ذاته ، ولو ضمن مستويات مختلفة من الرؤية الى العملية الابداعية . ففي الكفاح من أجل التحرر الوطني يمكن ان تختلط أجيال مختلفة ومراتب ثقافية متنوعة : الريفي مع ابن المدينة ، المؤمن مع الملحد ، والقديم مع الجديد . من هذا المزيج الاستثنائي تنشأ تلك الروح التي تدمغ كل مجالات الحياة بطابعها وتؤثر فيها ، بدون ان يعني ذلك الغاء خصوصيات الصراع الداخلي والذاتي من أجل التطور الاجتماعي والثقافي ، ذلك الصراع الذي يحدث في الأعماق ويتخفى جزئيا قبل ان يطفح الى السطح في المستقبل .

فكرة التحرر الوطني تلغي المسافات بين هذا المزيج الذي يخلق حركته الخاصة به . فاليوتوبيا التي يحلم بها كل طرف تظل مؤجلة الى ما بعد النصر : القوميون سوف يحلمون بدولة قومية والشيوعيون بدولة شعبية والاسلاميون بدولة « إلهية » ، وهي الصفة التي أضفاها عبدالسلام عارف على الجمهورية بعد الثورة . كل هذه اليوتوبيات تصطف الى جنب بعضها ما دامت مجرد أحلام مقموعة خارج الواقع الفعلي وتغتذي بتلك الروح العامة التي توحدها والتي تشمل الحياة كلها وتؤثر فيها .

رغم كل الطابع الفردي للعملية الجمالية المرتبطة بحساسية الفنان واتجاه ثقافته فانه ليس صعبا العثور على تلك العلاقة التي تجعل من الجميع إخوة : العاطفة التي يعلن عنها الجواهري في قصائده التي يسوط بها الخونة والمحتلين ، معلنا تضامنه مع المضطهدين والكادحين الفقراء ، هي نفس العاطفة التي نشعر بها في قصيدة «المومس العمياء» لبدر شاكر السياب مثلا . ها هو الشاعر الذي نعرف أنه هو نفسه كان يتسلل بين الحين والآخر الى الماخور أيام كان طالبا في دار المعلمين العالية يعلن عن حزنه أمام البنت العربية التي يضاجعها الجنود الزاحفون من وراء البحار والسكارى العابرون في آخر الليل . فهذه المومس العمياء ما كانت لتبلغ هذا الدرك لولا والدها الذي كان يصد الخاطبين بدعوى أصولهم الوضيعة . ثم يختلط موقفه الإجتماعي الإصلاحي هذا بموقفه القومي والوطني ، كرمز للوطن المستباح نفسه :

لا تتركوني . . . فالضحى نسبي
من فاتح ومجاهد ونبي
عربية أنا : أمتي دمها
خير الدماء كما يقول أبي[٢] .

*

هذه الروح الوطنية نفسها تتجلى أيضا في الفنون التشكيلية . إنها تتخذ عند رسام كبير مثل جواد سليم طابع التأكيد على الهوية العراقية الشعبية (البغدادية المحلية في الأغلب) وعند شاكر حسن آل سعيد عودة الى التراث (لوحة من قصص ألف ليلة وليلة) وعند خالد الرحال شكل رموز إسلامية وفولكلورية وعند فائق حسن وحافظ الدروبي صورة خيول وجمال وأعراب وعازفي دفوف وأسواق وقباب . ولم يكن المسعى في القصة والمسرح مختلفا : تصوير الحياة الشعبية والتعاطف مع النماذج المسحوقة داخل المجتمع . ولعل أفضل مثال على ذلك هو مجموعة عبد الملك نوري القصصية

«نشيد الأرض» الصادرة في العام ١٩٥٤ ، وهي أفضل عمل قصصي ظهر قبل الثورة تؤكد هذه الرؤية الواقعية النقدية التي نجدها أيضا في قصص وروايات ذوالنون أيوب وعبد المجيد لطفي وجعفر الخليلي . أما مسرحيات يوسف العاني فتدور كلها حول أبطال من قعر المجتمع يكافحون ضد البؤس والفقر .

أكيد أن هذه المرحلة أنتجت أعمالا أدبية وفنية ذات قيمة عالية ، فالعمل الإبداعي يرتبط دائما بحساسية الفنان وحدة بصره وبصيرته مثلما يرتبط بتراث كل المراحل السابقة ويتأثر بالتجارب الفكرية والفنية الجارية في زمنه ، وهذا ما يمكن أن نشاهده في إبداع تلك المرحلة . ومع ذلك فان فارق الموقف الفكري والعاطفي المنبثق من عاطفة عامة ليس كبيرا بين قصيدة «اليتيم في العيد» لمعروف الرصافي و«المومس العمياء» للسياب . وهل تختلف عواطف عبد الوهاب البياتي التضامنية مع كوريا في ديوانه «أباريق مهشمة» عن عواطف محمد مهدي الجواهري في قصيدته عن ستالينغراد ؟ وماذا تعني العاطفية الغنائية عند نازك الملائكة ؟ أليست هي نفس الحلم الرومانسي المبهم للثوريين والذي سوف يتبدد بعد الثورة في مواجهة الواقع الملموس البارد ؟

وهنا ينبغي الاعتراف بان هذه العلاقة التصالحية بين الكاتب (الشاعر) وقرائه انعدمت في الستينات ، اذ لم يعد الكاتب يعبر عن موقف مشترك وانما عن رؤيا إشكالية ، جعلت منه نعجة سوداء في الأغلب ، بسبب انعدام القاعدة الشعبية والثقافية المستعدة لتبني رؤياه عن أفق التطور الجديد . لقد بدا بعض الستينيين وكأنهم يتعمدون إفزاع قرائهم ، بكتابات مضادة لكل ما كانوا قد تعلموه من قبل . ان هذا يفسر الى حد ما الموقع الهامشي والنخبوي لهذه الكتابات في وعي الناس ، وهو موقع أوجده التقصير في بعض الابداع الستيني الذي عزل رؤيا الحداثة عن قضايا تتعلق بالهوية والطابع التاريخي لتطور البنية الثقافية العربية . ولكن هذا يتعلق أيضا بالتفاصيل التي يختلف فهمها من فنان الى فنان وشاعر الى شاعر . ان ما يهمنا هنا هو تلك الروح العامة التي ترتبط

بمرحلة الكفاح من أجل التحرر الوطني ، بكل فكرها وعواطفها الحماسية . فاذا كان لا يمكن لأحد أن ينكر حقيقة ان هذه الروح العامة ، متجلية في الأدب والفن أيضا ، قد هيأت المناخ الذي قامت عليه الثورة فانها عجزت في الوقت ذاته عن أن تقدم اي عون للثورة المنتصرة ، بل انها هي نفسها صارت جزءا من آلية هلاك الثورة . ان «ما كان بالأمس خمرا أصبح اليوم خلا» ، على حد تعبير الكاتب الالماني الكبير هيرمان هيسه في واحدة من أجمل قصصه وهي «الطريق الصعب» . لقد ذاق الجميع حلاوة تلك الخمرة في اليوم الأول للثورة وسكروا بها . ثم ظلوا يشربون من القنينة ذاتها حتى النهاية المريرة ، لأنهم ما كانوا يملكون سواها ، وربما لم يدركوا قط ان الخمرة تفسد في القنينة المفتوحة .

*

لماذا تختلف المرحلة الاولى التي استمرت من نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى سقوط انقلاب شباط في أواخر العام ١٩٦٣ عن المرحلة الثانية (الستينات) التي بدأت بعد فترة قصيرة من ذلك واستمرت حتى اعلان «الجبهة الوطنية» بين البعثيين والشيوعيين في تموز (يوليو) ١٩٧٣ ؟ الاجابة عن هذا السؤال تتطلب بعض التفصيل :

١ ـ اذا كانت الخمسينات قد عكست صعود الحركة التحررية في البلدان المستعمرة والتابعة فان الستينات سجلت وصول أجزاء كبيرة من هذه الحركة الى السلطة . ومع هذا الوصول انتقل الصراع من صراع بين «الداخل والخارج» الى صراع بين «الداخل والداخل» ، يتعلق بقضايا أكثر تعقيدا من قضايا المرحلة الاولى ، تعكس اشكالات التغيير الشامل لهذه المجتمعات ، وهي اشكالات ثقافية قبل كل شيء . هذا التطور أدى بالطبع الى تمزيق الوحدة الوطنية للمرحلة الاولى ، وهو تمزيق لم يكن ممكنا تجنبه على اي حال ، رغم كل المحاولات الدكتاتورية لفرض الرأي الواحد على ما لم يعد واحدا .

٢ ـ غالبا ما تعجز ثقافة المرحلة الاولى عن أن تحل اشكالات المرحلة الثانية التي تتطلب ثقافة جديدة ، غائبة في الواقع ، مما يؤدي الى تجريبية ، كثيرا ما تلطخها الدماء ايضا . هذه التجريبية ما زالت مستمرة عند بعض الأنظمة منذ أكثر من ربع قرن ، بسبب عجزها عن الانتقال من فكرة «النخبة الانقلابية» الى فكرة «المجتمع المفتوح» ، وهو عجز لا يخص الأنظمة وحدها (في العراق على الأقل) وانما كل الأحزاب والحركات السياسية أيضا .

في نهاية الأربعينات وخلال الخمسينات لم يكن الأفق الفكري والسياسي لمعظم الشعراء والكتاب والفنانين العراقيين ، بغض النظر عن مستوى مواهبهم العالية ، أوسع كثيرا من أفق الحركات السياسية التي ارتبطوا او تأثروا بها او كانوا قريبين منها . لم تكن الحداثة الأدبية والفنية تعني في نظرهم شيئا آخر سوى انها انعكاس لنماذج الحداثة السياسية والاجتماعية التي كانت تقدمها لهم هذه الاحزاب والحركات ، وهي نماذج أثبت التاريخ نفسه مدى قصورها في وعي إشكالية الحداثة داخل المجتمع العراقي ، وضمن علاقاتها بالحداثة العربية والكونية .

٣ ـ كان المبدع (الشاعر ، الكاتب ، الفنان) واقعا تحت ضغط الاتجاه السياسي او تابعا له بطريقة يصعب ان نتحدث فيها عن مبدع مستقل في رؤياه ومواقفه الفكرية . انني لا أزال أذكر كيف ان شاعرا مثل يوسف الصايغ لم يكتشف الا في السبعينات (ربما بتأثير الحركة الستينية) حقيقة الضغط الموجه اليه للميل الى هذه الجهة او تلك ، متشكيا من انه ما من أحد مستعد لمنحه الحق في ان يكون مستقلا . في المرحلة الاولى كان المبدع يصنع كجزء من الدعاية السياسية لهذا الحزب او ذاك ، باعتباره «جنديا في المعركة» . ولم يكن ثمة بد من ان ينتمي المبدع ، مهما كانت موهبته ، الى هذه القبيلة او تلك حتى يحتفى بنبوغه . واذا ما ساقته الأقدار الى هجر قبيلته فانه سرعان ما كان يعثر على قبيلة جديدة تتبناه . ما يهمنا تأكيده هنا هو ان السياسي كان يقود الثقافي ويفرض عليه مستوى وعيه للحداثة المنتظرة .

٤ ـ ضمن هذا التحليل يصعب الحديث عن رؤيا مستقلة الى العالم عند شعراء وكتاب وفناني مرحلة التحرر الوطني . كانوا في الحقيقة نتاج عقل يميل الى التبسيط في الاقتراب الفكري من الظواهر التاريخية المعقدة ، واثقين من الفردوس الذي سوف نصله جميعا في النهاية . كان المطلوب هو ان يقدموا أجوبة يعرفها الجميع ، اذ كلما كان الجواب هو جوابنا بالذات كانت القصيدة تحظى بأكبر قدر من الاعجاب . وهنا سوف نلاحظ ان الانتقال من الأشكال الكتابية القديمة الى الأشكال الجديدة حمل معه الكثير من روح الماضي . ومع ذلك فان الأمر أبعد من الشكل . انه يتعلق قبل كل شيء بمعنى عملية التجديد ، على المستويين الاجتماعي ـ السياسي والثقافي ـ الجمالي .

٥ ـ كانت الشعبوية مطلب الكثيرين من الفن ، فما نكتبه او نرسمه لا ينبغي ان يكون مرتبطا بالشعب فقط وانما ان يكون مفهوما من قبله أيضا . ولذلك كانت المناقشات تدور في الصحف عادة حول سؤال فكاهي : الفن للشعب ام للنخبة ؟ وكانت تهمة « فن الأبراج العاجية » توجه الى كل ما يصعب على الشعب فهمه ، بدعوى الغموض الذي ربما كان الاستعمار وراءه . والحق ان هذا المطلب أوقع الشعراء بالذات في حيرة كبيرة . فقد كانوا هم أنفسهم شعبيين في روحهم واتجاه كتابتهم . المشكلة هي ان الشعب نفسه ما كان قادرا حتى على القراءة . الأكثر من ذلك هو ان الشعراء كانوا يكتبون باللغة الفصحى التي تتطلب قدرا من الثقافة لفهمها ، وهو قدر ما كانت تملكه سوى حلقة صغيرة من القراء والمثقفين والأدباء . ولذلك شاع في فترات معينة الاتجاه الفولكلوري ، فضلا عن الاتجاه الاجتماعي الرومانسي ، كصدى لفولكلورية الحركات السياسية ورومانسيتها الفكرية . المفارقة هي ان هذه الشعبوية كانت الهدية الأسوأ التي قدمت الى الشعب . فالحب الحقيقي للشعب كان يعني ان تغيره ، ان تخرجه من الحفرة التي انتهى اليها منذ قرون طويلة ، ان تضعه داخل فكر وثقافة الزمن الذي يعيش فيه ، لا ان تنظر اليه كفولكلور يصلح ان يكون موضوعا للوحة او قصيدة .

٦ ـ لا يصعب على المرء ان يلتقي الروح الغنائية في معظم كتابات تلك لفترة وفنها . ان هذا ليس خطأ بحد ذاته بالتأكيد ، بالعكس فان الروح لغنائية تدخل في كل عمل عظيم ، ولكنها لا تكتسب قيمتها الابداعية الا من خلال ما تريد ان تقوله ومستوى رؤيتها الى العالم . معظم الشعر المكتوب حينذاك كان أسير غنائية مقصودة لذاتها ، لأن الخطاب الرومانسي ما كان يستقيم بدون ذلك . هذه الغنائية كانت في واقع الحال الوجه الآخر للروح لغنائية السياسية : الفهم العاطفي لعالم قائم في اليوتوبيا .

٧ ـ الفهم الذي قدمه الرواد في الأدب للحداثة ظل في أفضل الأحوال في حدود معنى التجديد (وهو الفهم الذي لا يزال سائداالآن أيضا في الأدب لعربي) ، اي ان يجدد الشاعر او الكاتب أشكاله وان يأتي بالجديد لمختلف . رغم الأهمية التاريخية لنشوء مثل هذا الفهم ، كلحظة من لحظات لحداثة ، وتأثيره في تطور الأدب فانه لا يعكس الا وعيا أوليا بالحداثة التي هي شيء آخر غير التجديد الذي لا يرتبط بالحداثة الا اذا انبثق من داخلها و رتبط بمعناها وأفقها الشامل .

*

ما هو الفارق بين الحداثة والتجديد ؟ هذا السؤال ما زال يثير حتى الآن صعوبات للشعراء والكتاب العرب . بعكس الرأي الذي يقول (ادونيس مثلا) ن الحداثة موجودة في كل عصر[٤] نرى انها ظاهرة تخص عصرنا وحده ، ذلك لعصر الذي بدأ في القرن السادس عشر في اوروبا وما زال مستمرا حتى لآن . ففي هذا العصر حدثت انتقالة نوعية كبرى ، تختلف عن اي انتقالة أخرى في تاريخ البشرية . انها ليست مجرد تجديد يقوم به هذا الفيلسوف او ذاك شاعر ، وانما عملية كونية شاملة ،أدت لأول مرة الى الانتقال من الوهم الى لحقيقة ومن الخرافة الى العلم . لقد أدركنا لأول مرة منذ وجودنا فوق الكرة لأرضية موقعنا في الكون (غاليلو ، نيوتن ، آينشتاين) ونسبنا الذي لم نعد لفخر به كثيرا (داروين) . هذه الانتقالة التحريرية فجرت وما زالت تفجر ثورة

هائلة في الفكر ، العلم ، الأخلاق ، السياسة ، الأدب ، الفن . ولأن الحداثة ترتبط دائما بما هو حي وينتمي الى المستقبل فانها أفق يكتشف ، لا طريق معبدة ، ثورة شاملة ، لا تغيير محدود ، رؤيا كونية ، لا عقيدة حزبية .

هل يعني هذا ان ننسف الجسور بين ما قبل الحداثة وما بعدها ؟ ان مثل هذا النسف مستحيل ، لأن الحداثة ، وهنا مربط الفرس ، هي بؤرة الابداع الانساني في التاريخ كله . ان مادتها مبثوثة ، كشظايا منفردة او روح ، حتى في أكثر الأزمان ايغالا في القدم ، بل انه ما من حداثة بدون هذا الاكتشاف المستمر للماضي ، حيث يضفي الحاضر معناه على ابداع الماضي فيغيره ويكتشف ما هو حي ومستمر فيه . فاذا كانت ملحمة « كلكامش » مثلا قد امتلكت معنى دينيا في زمنها ، فان هذا المعنى لم يعد يهمنا الآن . اننا نغيره لنكتشف فيه معنى الحياة نفسها ، ذلك المعنى الذي نعرف انه سوف يهمنا دائما[٥] .

الأمر مع من نسميهم « الرواد » يختلف بالطبع . فالعلاقة بين الستينيين والرواد ليست علاقة حاضر بماض وانما علاقة داخل الحاضر ، اي داخل زمن الحداثة نفسه . وهنا يصبح من الضروري التأكيد على حقيقة ان الحداثة سلسلة من « العمليات » القائمة على الهدم والبناء المستمرين ، ضمن لحظات ومستويات (قومية وعالمية) مختلفة ، حيث تصبح أسئلة ما بعد الحداثة نفسها جزءا من السؤال الأشمل للحداثة الكونية المستمرة . لاشك ان « حركة التحرر الوطني » تمثل لحظة من لحظات الحداثة باتجاه التحرير الانساني ، ولكن هذه اللحظة تنتهي حال الوصول الى السلطة التي تتطلب لحظة حداثة أخرى . واذا ما انتقلنا الى الأدب والفن فان ما يهمنا في عمل الشاعر او الفنان ليس لحظة الحداثة التي يمثلها وحدها وانما مدى اتساع رؤيته للحداثة وعمقها التاريخي وطاقة الحرية التي تختزنها أسئلته الجديدة . ولذلك فان ابداع اي لحظة في الحداثة ، مهما بدا مؤثرا في حينه ، يذبل في النهاية ما لم يرتبط بأفقها الأوسع والمتحرك دائما الى الامام .

*

في الحقيقة ان مشكلة الحداثة تقذف بالكاتب العربي داخل فضاءات عدة ، متداخلة ومتقاطعة : الحداثة الغربية المستمرة بكل إخفاقاتها ونجاحاتها ، النقد الغربي للحداثة بكل عناصره اللاعقلانية والميتافيزيقية والروحية والايروتيكية والنفسية المضادة للتكنولوجيا والمؤكدة على الطبيعة والبيئة (ما بعد الحداثة) ، الحداثة العربية الناقصة والمشوهة باتجاهاتها لسياسية والفكرية المختلفة . ان عليه هنا بالذات ان يقرر اتجاه ومعنى لحداثة التي يريد ان يقدمها لنا . وفي الثقافة العربية يصعب الحديث عن حداثة لا تقوم على النقد : نقد نماذج واشكالات الحداثة الغربية والعربية على حد سواء ، مرة من أجل انجاز الحداثة العربية الناقصة وأخرى (في الوقت ذاته) من أجل تقديم إضافة نوعية ، خاصة بنا ، بروح عربية وشرقية لأسئلة ما بعد لحداثة ، تلك الأسئلة المنبثقة مما هو عام ومطلق في التجربة الانسانية .

لم يكن كل هذا واضحا في نهاية الأربعينات ، والخمسينات عند الأدباء والفنانين العراقيين الذين قادوا عملية التجديد الفني في الصراع ، غالبا على لشكل او الوزن ، مع الثقافة التقليدية . في الأساس لم يكن ثمة خلاف كبير على المحتوى بين الشعراء التقليديين والمحدثين ، ضمن الايمانية السياسية لتي كانت تفرض تطابق محتوى الحداثة على الجميع . ومع ذلك وبسبب تعقيد لعملية الابداعية وطابعها الفردي والمستويات المختلفة لثقافة الكتاب وخبراتهم الحياتية ومواهبهم لن يصعب علينا العثور في هذه القصيدة او تلك لمجموعة الشعرية حتى على عناصر ما بعد حداثية : الأسطورية عند لسياب ، الايروتيكية عند حسين مردان ، نقد الحضارة والمدينة عند بلند لحيدري ، العاطفية الحسية عند الملائكة ، الرمزية عند البياتي ، الصورة ليومية والعابرة عند سعدي يوسف .

اما الستينيون العراقيون فقد بدأوا من الضفة الأخرى ، نقد الحداثة لعربية المشوهة من منظور جديد : اكتشاف قيمة الفانتازيا ، الايروتيكية (الصدمة ، الدهشة) ، الاستبطان الداخلي ، الكتابة الآلية ، الحلمية ، الواقعية

المفتوحة . وفي السياسة : مقاومة الدكتاتوريات والقمع والدعوة الى الحرية السياسية والفكرية والاجتماعية ، تلك العناصر التي تشكل جوهر الحداثة العربية الفعلية .

*

في العام ١٩٦٠ كتبت دراسة عن ايقاع القصيدة في الشعر العراقي الجديد وقارنته بالتقطيع السمفوني ، ركزت فيها بصورة خاصة على شعر السياب وسعدي يوسف وألقيتها كمحاضرة في قاعة كلية التربية . كان سعدي يوسف قد حضر المحاضرة واقترح علي نشرها فأعطيتها له ليتولى أمرها . ثم نسيتها تماما ولم يخطر في بالي أن أسأل سعدي يوسف عنها بعد ذلك ، رغم لقاءاتنا الكثيرة . وفي نفس العام أيضا قدمني اتحاد الأدباء في أمسية شعرية أقيمت في ناديه ، قرأت فيها قصيدتي « غربة يولسيس » التي أثارت انتباه سعدي يوسف وناظم توفيق وحسين مردان فتحدثا عنها وعن نبرتها وايقاعها وأجوائها وبخاصة حديثي عن البحر وحركتها بين ما هو أسطوري وواقعي . وعندما قال لي سعدي يوسف بعد انتهاء الأمسية ، ولم يكن يعرفني بعد جيدا : « يبدو أنك قد عشت فترة طويلة في البحر » . أجبته بكل بساطة : « إنني لم أر بحرا في حياتي » . في الحقيقة انني امتلكت علاقة تكاد تكون سحرية مع البحر الذي ملأ مخيلتي مذ كنت طفلا عبر عملين أحببتهما بدون حدود وهما « ألف ليلة وليلة » و« الاوذيسة » لهوميروس ومن ثم في صباي بقصيدة كوليردج الطويلة التي تتخذ شكل الملحمة « أغنية البحار القديم » والتي يروي فيها قصة بحارة يقتلون طائر قطرس (Albatros) مقدس فتحل عليهم اللعنة ويتيهون في أعماق البحار .

الأمسية الشعرية الثانية التي أقامها اتحاد الأدباء العراقيين لي كانت في صيف العام ١٩٦١ . في تلك الأمسية قرأت قصائد قصيرة ، نشر بعضها في مجلة « شعر » اللبنانية مثل « روميو العجوز والشرفة » و« المهرج والراقصة » و« علي مردان » . كانت قصائد مركزة تعتمد على اللقطة قبل كل شيء . في

مواجهة الشعارية السياسية التي كانت سائدة في تلك الأيام وترهل البناء واللغة البلاغية والرنين الايقاعي إختارت هذه القصائد لغة كونكريتية بسيطة بدون زوائد ، حيث الايقاع كامن في بنية القصيدة ذاتها وفتحت أمامي الطريق الى القصيدة التي تقوم على القص ، فضلا الى الفكاهة واللعب داخل القصيدة وتمجيد الحياة . روميو وقد أصبح عجوزا متقاعدا في الستين من عمره يغني لجوليت ، غير آبه بسخرية الشبان منه . هو ذا يقسم بالنجوم ، لكن نجم الليل آفل . السكير العاشق الذي يتوله حبا براقصة الحانة وتختلط عنده اللغة ، لكنها لا تأبه به وتصده فيغرق في البكاء . إنه ينطفىء مع النجمة التي تنطفىء ، حيث تنتهي قصة حبه مع الليل الموشك هو الآخر على الانتهاء . وعلي مردان هو نموذج لوطي من كركوك ، يتباهى سائرا بصحبة صبي الذي يعشقه .

*

هذه القصائد التي جاءت في الحقيقة بعد مئات القصائد التي كنت قد كتبتها في كركوك ولم أنشر سوى القليل منها كرست وعيي بصورة نهائية لقصيدة الحية التي تستمد قوتها من لغة حسية ملموسة ، منقاة من التراكيب الذهنية المترهلة واللغة البلاغية ، ذلك الوعي الذي صار جزءا من الصراع الشعري الذي دار بعد منتصف الستينات في العراق . أكيد أن الحركة الستينية ، بأفقها الفكري والسياسي الجديد وبشمولها الفن كله من الشعر والقصة القصيرة والرواية والفن التشكيلي والمسرح بدأت في أواسط الستينات ، لأسباب سياسية وفكرية كثيرة سوف نكشف آلية تأثيرها على المشهد الأدبي تاليا ، الا أن بذورها وجدت قبل ذلك على مستوى الرؤية الشعرية على الأقل . ومهما بدا الأمر متناقضا فانني حتى في أعوام ارتباطي السياسي لم اؤمن قط بالنماذج الأدبية التي كانت تكتب باسم «الواقعية الاشتراكية» التي كنت أجدها مثيرة للقرف . وربما كان هذا هو السبب في أني رفضت دائما أن أنشر قصائدي وكتاباتي في الصحافات الحزبية .

شاعر واحد فقط من بين المحسوبين على تيار «الواقعية الإشتراكية» في تلك الأيام كان يحظى بتقديري هو سعدي يوسف الذي كان شاعرا أكثر من كونه سياسيا . والأكثر من ذلك إن ارتباط سعدي يوسف بالشيوعية كان ولا يزال عاطفيا ، وليس عقائديا تفصيليا ، اي بمعنى الايمان بالانسانية الشيوعية كيوتوبيا مستقبلية للمجتمع الأكثر عدالة وحرية ، وهو الضوء الذي يقود كل عمل إبداعي رغم اختلاف اسم اليوتوبيا . ولكن اذا كان هذا الموقف من الآيديولوجيا كحلم ، وهو مهم في الفن ، أبقى قصائده داخل النسغ الحي للحياة فان التأثيرات السياسية اليومية والضغوط الآيديولوجية على الحياة الثقافية أثارت له أيضا الكثير من الإشكالات النظرية في تقييم الظواهر الأدبية ومعرفة مغزاها التاريخي ، بسبب الالتباسات القائمة في الواقع نفسه .

*

في السجن وبعد تلك الرحلة الصعبة في حياتي ، بحثا عن الحقيقة . خرجت من عتمة الكهوف المقدسة الى ضوء الحياة . وأنا أنظر الى تاريخ الدم في العراق بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ أدركت أن البطل المحرر القادم على ظهر دبابة لا يمكن الا أن يتحول الى جلاد حال وصوله الى السلطة ، مهما كانت دعاواه الوطنية والقومية . فالثورة لا تكون ثورة بدون أعداء يتربصون بها ، والبطل يجب أن يثبت باستمرار أنه ما زال قادرا على تحقيق الانتصارات على الأعداء الجدد الذين سوف يتناسلون فوق سرير نوم الثورة نفسها وفي ظلام الأوكار . هناك أدركت ، في وجوه الجلادين والضحايا معا ، أن الآيديولوجيا ، مهما كانت انسانية في يوتوبياها ، فانها ليست ضمانة ضد الجريمة ، بل أنها هي ذاتها يمكن أن تصبح أداة للجريمة عندما تصبح قناعا للجهل او تعتبر أوهامها حقائق مطلقة في الطريق الذي تعبده بالضحايا الى المستقبل السعيد .

لقد فقدت الثقة بالضباط المحررين الأبطال مبكرا ، فقد تلقيت ما يكفي من سياطهم على جلدي المتقرن ، ولذلك لم يكن صعبا علي ، وبالذات بعد انقلاب الضباط المبشرين برسالتهم الخالدة في ٨ شباط الدامي ، أن أدرك أن

الثورة التي فكرت بها دائما هي الثورة التي تهدم أغلالنا التاريخية وتمنحنا الفرصة لكي نكون أحرارا حتى النهاية . لم أكن مستعدا حتى للقبول بجريمة واحدة ترتكب باسم الثورة . كان الجلادون يرتكبون كل يوم باسم مبادئهم ما لا يعد من الجرائم بينما تنتظر الضحايا فرصتها القادمة لتفتك هي الأخرى بجلاديها باسم المبادىء أيضا ، لا باسم العدالة التي ما كان أحد يفكر فيها .

كلا ، لم أكن مثاليا ، فالثورة التي حلمت بها كانت بلا دبابات او رايات ملطخة بالدم ، ثورة تحرر الجلادين والضحايا معا من أوهامهم وتعيد لهم حسهم الإنساني بالحياة . إن ما جعل تلك الجرائم ممكنة الحدوث هو تلك الثقافة الساذجة والوعي المبسط بالحياة وإشكالاتها الحقيقية ، ولكن أيضا تلك الأوهام النائمة في الآيديولوجيات الإنشائية . وفي الحساب الأخير فان الدكتاتوريات العسكرية كانت جزءا من هذه البنية الفكرية والأخلاقية داخل المجتمع نفسه . ولكي أكون منتميا الى نفسي كان علي أن أكون ضد الخطأ عند الجميع ، من أجل الجميع .

*

في العام ١٩٦٣ وأنا في معتقل «خلف السدة» في بغداد كتبت قصيدة «المجوس في الصحراء» ، طارحا على نفسي لأول مرة سؤال الشك : «كيف يربح النبي ثائرا في وطن الشيطان ؟» ثم ذلك الإكتشاف الجديد القاسي :

صرخت في العراق
وقلت : يا جمهوري العظيم
لقد رقصتم تحت كل مشنقة
لتصلبوا العراق[٦] .

وفي قصيدة «قضية هاملت» التي كتبت في سجن الحلة ونشرت في العام ١٩٦٤ في مجلة «الآداب» اللبنانية كان علي أن آمر هاملت الذي يعذبه ضميره أن يكف عن الاستماع الى شبح أبيه الحاقد السكير الذي يطالبه بالأخذ بالثأر :

هاملت
يا طفلي الذي تحبه السماء
كفى سخافات ، فبعد اليوم لن تقتل ، لن تنصتْ
الى أبيك الحاقد السكير
اسكتْ[٧] .

وهناك أيضا في العام نفسه كتبت قصيدتي «المعلقة الثامنة التي لن تعلق أبدا» عن الإخوة الأعداء الذين يفتكون ببعضهم ، ضمن نشيد رثائي للجميع :

بكينا ، صفق الأعداء
تشابكنا مع الإخوة
لعنا أمنا العذراء
خدشنا البحر في قسوة[٨] .

في هذه القصيدة التي تصف رحلة صعبة لبحارة تتقاذفهم أمواج التاريخ طهرت روحي مرة والى الأبد من الأوهام التي تشطر المجتمع الى مخلصين وخونة ، أصدقاء وأعداء .

*

هذا الوعي الجديد لإشكالية الثورة قادني أيضا الى أن أكتشف ضيق أفق الرؤيا في قصائد الرواد ومدى الطفولية في فهمهم السياسي والإجتماعي للحياة وقصور صوتهم الغنائي الرومانسي في فتح الطريق أمامنا الى المستقبل (السياب الذي يمتدح الجنرالات الدكتاتوريين ويشتم في قصائده الشيوعيين ، معتبرا نفسه طرفا في الصراع الخاسر في كل الأحوال ، وعبدالوهاب البياتي الذي حول قصائده الى بيانات آيديولوجية ونازك الملائكة الغارقة في أحلامها الرومانسية) .

وأنا في السجن كتبت في العام ١٩٦٤ رسالة الى القاص عبدالرحمن الربيعي الذي كان يشرف على الصفحة الثقافية في جريدة «الأنباء الجديدة» ، فعمد الى نشربعض ما فيها بدون الإشارة الى اسمي بعنوان « كلمات من

شاعر» . في هذه الرسالة التي كانت طويلة كما أذكر تحدثت عن جيل منتظر ، سوف يضع الأسس لأدب جديد . كما أعلنت «أن القصيدة بالنسبة لي هي إعادة بناء للعالم» ومعنى ذلك «تهشيم الشكل الطبيعي ومحاولة استثمار البنيان الروحي والصوفي في الوجود وتغيير المرئيات وإذابتها» ، إذ «أن وراء كل شيء ظاهرة داخلية هي غير الرؤيا الحسية الظاهرة» ، مؤكدا على «أن الشعر يتحول اليوم عندي الى شكل من أشكال الحلم» .

في هذه الرسالة أيضا اتخذت موقفا واضحا من شعر الرواد «بدأت أضجر من قصائد السياب ونازك ، بدون أن أنكر دورهما التاريخي ، وجميع الشعراء الذين تقوقعوا في أطر الشكل الخطابي والوصفي ، بدون أن يتجاوزوا خطوط عبوديتهم القديمة ، عبودية الفهم المتذبذب للعالم ولدور الكلمة والموضوع وثروح الشعر» . كانوا في نظري «شعراء اجتماعيين» ، كما وصفتهم في تلك الرسالة . أكتفي بهذا القدر من تلك الرسالة التي أعاد سامي مهدي نشر نصها في كتابه «الموجة الصاخبة» لأشير الى هاجس ضرورة التغيير الذي كان يتملكني في تلك الأيام ، ضمن جيل جديد أكثر إنسانية وحرية ، كنت أراه كل ليلة في أحلامي .

*

في تلك الأيام أيضا كتبت قصيدتي «إنني اؤمن بالريح» وهي آخر قصائد السجن التي نشرتها في مجلة «الآداب» اللبنانية ، حيث يتخذ الحلم شكل قصيدة ، رائيا جيلي الناهض من الرماد :

أيها الجيل الذي عشت مصيره
أيها الجيل الذي يطفح حيره
أيها الجيل الذي يحمل صلبان الحضاره
أيها الجيل الذي أعطى نهاره
في دم الله لمنفى الكلمات
هِبْ حكايانا نشيد الأغنيات

وارتعاشات نبي في الجحيم
هبْ أغانينا طريقا للنهار
يمنح الوجه القديم
ظل معنى
يهدم المنفى ويجتاز الحصار .
أيها الجيل الذي عشت مصيره[١٠] .

في أحد الأيام الاولى من شهر كانون الثاني (يناير) ١٩٦٥ ، وكان علي أن أمضي عاما آخر في السجن ، وجدت نفسي فجأة حرا ضمن عفو شمل المئات من السجناء السياسيين لتخفيف الضغط عن النظام وكإشارة الى الانفراج الجديد . وأنا داخل سيارة الشرطة في الطريق الى بغداد لم أكن أعرف ما ينتظرني هناك بعد الخراب الذي خلفته العاصفة وراءها . لم أكن أملك حتى عنوانا أقصده . ولكني كنت متأكدا من أمر واحد هو أن مرحلة جديدة قد بدأت في حياتي وأنني يجب أن أكون جديرا بها .

الفصل الثالث

الوصول الى الحداثة

تجليات الإبداع في لحظته التاريخية

«نافذة الغرفة تفتحها الريح أخيراً»

أقنعة البوذي ـ ١٩٦٥

أمضيت الليلة الاولى بعد اطلاق سراحي مع صديق وجدته ينتظرني أمام باب مديرية الأمن العامة التي كانت تقع في منطقة السعدون . كان صديقا قديما لي من كركوك ، لا علاقة له بالأدب يعمل موظفا في بغداد . لم أكن التقيته منذ سنين ، وما كان يخطر في بالي أنه سوف يأتي الى سجن الحلة ، بعد أن قرأ في الجريدة نبأ عن موعد اطلاق سراحي ، ثم يتبعني الى بغداد ويظل ينتظرني حتى المساء في الشارع قبل أن أتحرر تماما من قبضة الشرطة . قادني هذا الصديق بعد أن وضع في جيبي بضعة دنانير الى بيت خطيبته فتعرفت عليها وعلى شقيقاتها ووالدتها ووالدها الموظف الذي غمرني بكرمه .

بعد زمن بدا لي طويلا جدا كنت أجلس ثانية على كرسي أمام مائدة وأتناول طعامي ببطء ، بدل الإنحناء فوق الجرائد التي كنا نفرشها على الأرض والصحون الموحدة التي نأكل منها ، عاجزا عن مجاراة رفاق زنزانتي الذين كانوا يلتهمون طعامهم بسرعة مخيفة ، كما لو أنهم يشاركون في مباراة للأكل . وبعد زمن طويل أيضا كنت أنام على سرير ناعم وثير ، بدا لي مترفا جدا وواسعا أكثر مما أحتاجه ، بدل النوم فوق الأرض العارية او بطانية مفروشة فوق الإسمنت ، مضغوطا من اليمين واليسار بسجناء يشخرون طوال الليل تحت أضواء مصابيح لا تطفأ أبدا . قال لي مضيفي بكل

كرم : «ستكون ضيفنا الى أن تدبر أمورك!» كان ذلك كثيرا علي وشعرت أنني قد لا أستحق كل تلك المحبة وذلك الحنان .

*

بعد يوم او يومين آخرين أمضيتهما مع تلك العائلة السعيدة خرجت الى العالم ، كما لو أنني أريد اكتشافه من جديد ، شاعرا في داخلي بقوة هائلة وبثقة لا حدود لها بنفسي . بعد كل التجارب القاسية التي مررت بها ما عاد ثمة ما يمكن أن يخيفني او أن يعترض سبيلي . مثل طفل يجرب نفسه كنت أمتحن طاقتي على المقاومة : أقف متكئا على عمود ما ساعة او أكثر لأقهر الملل او أسير ساعات طويلة مرغما قدمي على السير بدون هدى . مع الحرية الفكرية التي بلغتها ما عاد ثمة من يملأ عيني في بغداد كلها . كنت أسير من شارع الى شارع ومن مقهى الى مقهى ، محاولا القبض على روح المدينة وشم رائحتها المدوخة . كنت أشبه بطريقة ما سلفادور دالي الذي راح يتفحص مدينة باريس طيلة أيام بعد وصوله اليها ، كمصارع يتفحص خصمه قبل أن يوجه اليه اللكمة القاضية .

يا إلهي ، لكم تغيرت هذه المدينة في العامين اللذين أمضيتهما بعيدا عنها! كانت الشوارع هي نفسها والناس هم نفسهم ، سوى أن روحا جديدة تسري في عروق المدينة . لم يكن صعبا علي أن أرى أن المدينة قد شفيت من جنونها القديم . لم تكن ثمة لافتات تمجد عبد السلام عارف . لا شعارات تبشرنا بالرسالة الخالدة التي كانت قد أضاعت طريقها الى الأمة العربية . على الجدران آثار جمل قديمة ، باهتة وشاحبة ، كشاهد على زمان مضى ، لا أحد يريد أن يتذكره . هو ذا شارع الرشيد الضيق بمتاجره المتراصة لصق بعضها يضج كعادته بالمارة والسيارات . لم يكن ثمة خوف في الوجوه . كان الناس قد تحرروا من ماضيهم بطريقة ما . إختفى العداء الأعمى من عيونهم وعادوا خرافا وديعة وبرينة تتنزه في الشوارع . شبان يغازلون فتيات ذاهبات الى السوق . في الشورجة كان الحمالون الأكراد والايرانيون يقرفصون أمام

لمناقل ويأكلون أسياخ التكة . وفي المكاتب لم يعد أحد يعلق على الجدار وراء ظهره صورة او لافتة دعائية تكشف عن هويته . في ساحة الميدان ، قريبا من وزارة الدفاع كان الجنود يتكدسون في مقاه علقت في مداخلها كارتونات كتب عليها بخط أحمر « يسمح للجنود بالجلوس » . ما زال الباص رقم ٤ ينطلق من محطته وسط الساحة ، عابرا شارع الرشيد باتجاه القصر الأبيض حتى ساحة الأندلس . في الماضي كنت أصعد فيه ، قاصدا نادي اتحاد الأدباء العراقيين . لا بد أنه أصبح أثرا بعد عين . واقفا أمام بابه المغلقة وجدته مقفرا ، عبثت به يد الخراب . لم يكن هناك جرس . ضربت الباب بكفي مرات عدة قبل أن يخرج الي رجل ريفي ، كان من الواضح أنه الحارس . نظر الي باستغراب بدون أن يقول شيئا فبادرته قائلا :

ـ هل أبو فرات موجود في البيت ؟

رد الرجل مستغربا :

هذا ليس بيتا . لا أحد يسكن هنا . إسأل الجيران الآخرين!

وأشار بيده الى جهة أخرى من الشارع . قاطعته :

ـ عجيب! لقد زرته قبل خمس سنوات في هذا البيت . انني متأكد من ذلك .

هز الرجل رأسه وقال :

ـ خمس سنوات! الدنيا تغيرت كثيرا . لا بد انه انتقل الى بيت آخر او ربما باع هذا القصر الكبير . الدنيا صارت غالية والناس تحتاج الى الفلوس .

قفلت راجعا ، سيرا على الأقدام حتى بارك السعدون . جلست قليلا بين الأشجار قبل أن أنهض ثانية وأسير بمحاذاة جدار مديرية الأمن العامة ، مفكرا مع نفسي : « لا بد أن ذلك الشرطي العملاق ، ذا الجثة الضخمة لا يزال واقفا في مكانه مثلما يفعل دائما ، موجها اللوم الى المعتقلين لإشتغالهم في السياسة . في إحدى المرات جمعتني الصدفة بالدكتور تحسين معلة ، الطبيب الذي عالج الجرحى الذين شاركوا في عملية اغتيال عبد الكريم قاسم في العام

١٩٥٩ واعتبر واحدا من المتآمرين الذين عفا عنهم عبدالكريم قاسم بعد ذلك ، حيث أمضينا ما لا أعرفه من الأيام داخل زنزانة واحدة . كان ذلك في العام ١٩٦٢ . لم يكن تحسين معلة قد ارتكب تلك المرة ما يمكن أن يعتبر إثما كبيرا ولذلك ظل ينتظر بلهفة إطلاق سراحه ، ممتلئا بالحنين الى خطيبته التي كانت تحمل اليه في المواجهات سلالا محشوة بكل ما لذ وطاب . كان ذلك الشرطي العملاق يؤنب تحسين معلة كلما سأله ممازحا إن كانت قد وصلت قائمة بإطلاق سراح بعض المعتقلين ، قائلا :

ـ تشتغلون في السياسة وتصيرون شيوعيين وبعثيين ثم تريدون اطلاق سراحكم . لا أعرف كيف يكون الإنسان دكتورا ويورط نفسه بالسياسة! هاي هي نومتكم . ما كو اطلاق سراح .

ذات مرة أراد تحسين معلة أن يثيره فعرض عليه معادلة مغرية :

ـ ما رأيك يا أبا اسماعيل أن تكون أنت دكتورا معتقلا وأكون أنا في مكانك شرطيا طليقا ؟ هل تقبل ؟

فاذا بالشرطي الحارس يضحك قائلا :

ـ طبعا أقبل . بضعة شهور من الراحة في الموقف ثم يطلق سراحي . وماذا في ذلك ؟ السجن للرجال .

بعد ذلك تغيرت معاملته لنا . أعتقد أنه راح يرى نفسه واحدا من طبقة الأطباء ، لا من طبقة الشرطيين التي راح يحتقرها .

*

عندما وقفت أمام بناية اتحاد الأدباء خطر لي أن أسأل الحارس عن سعدي يوسف أيضا ، فعندما ودعته في آخر مرة التقينا فيها كنا قد اتفقنا على موعد جديد . كان ذلك في الليلة التي سبقت يوم ٨ شباط ١٩٦٣ . لا أعرف اسم الحانة التي سكرنا فيها بصحبة رياض قاسم . أبلغنا سعدي يوسف أنه تعلم طريقة لصنع الصواريخ الورقية . أخرج أوراقا راح يعقدها بطريقة معينة ثم يقذف بها نحو السطح فتلتصق به . إمتلأ السقف بصواريخ سعدي يوسف

وأثارت اهتمام السكارى الآخرين . لا يبدو أن صاحب الحانة انزعج من ذلك ، فقد كانت حانة رخيصة وربما اعتبر تلك الصواريخ جزءا من ديكور المكان . في الصباح كنا نتلقى صواريخ حقيقية من طائرات الميغ الروسية المرعدة فوق رؤوسنا ، تنفجر على بعد أمتار قليلة منا فوق ثكنات وزارة الدفاع . لقد أخلفت موعدي مع سعدي يوسف مثلما أخلف هو الآخر موعده معي .

وجوه كثيرة اختفت من المدينة حتى لكأنها غير المدينة التي كنت أعرفها من قبل . ثمة عاصفة مدمرة مرت بالشوارع وجرفت كل ما كان يذكرها بالزمن القديم . كانت المدينة تبدو وكأنها تريد أن تنسى جراحها . النار أحرقت كل شيء . ولكن أين هو الرماد ؟ كان ثمة رماد كثير في الأعماق . أعتقد أنه كان رمادا ضروريا ، انبثقت منه تلك الروح الجديدة التي طهرتها آلام الماضي . وبدا لي أننا تعلمنا مما دفعنا ثمنه غاليا . فالتاريخ لا يقدم دروسه مجانا . من جثة الروح القديمة ولدت تلك الروح الجديدة التي امتلكت كل الحق في الحياة ، رغم أنها كانت لا تزال شبحا يشق طريقه في الظلام .

كان الكثيرون يشعرون بها ولا يرونها وكان آخرون لا يشعرون بها ولا يرونها . ما من أحد كان يثق برجل مثل عبدالسلام عارف وكان الكثيرون قد فقدوا ثقتهم بأحزابهم القديمة . ولكن اذا كانت الروح الجديدة غائبة عن السلطة وغريبة على الأحزاب التي ظلت تعزف نفس موسيقاها العتيقة فأين كان يمكن العثور عليها إذن ؟ كان ثمة يأس بالتأكيد ، لكنه كان يأسا ضروريا من عقل الماضي ، إذ بدونه ما كان يمكن للامل أن يشق طريقه الى قلوب ثانية . موت الوهم وحده قاد الناس الى التماس مع حقيقة الحياة .

*

إن ما حدث بعد انهيار انقلاب حكم البعث في ١٨ تشرين الثاني ١٩٦٣ ادى الى نتائج مهمة لم يفكر بها حتى الإنقلابيون الذين ظل وعيهم السياسي غامضا ركيكا ، فضلا عن عجزهم الذاتي عن التقدم الى أوضاع أكثر ديمقراطية ، مما أدى الى انهيار كامل بنائهم في النهاية بدون اي مقاومة

تقريبا . إن ما حدث لم يحدث بسبب النوايا الطيبة لعبدالسلام وعبدالرحمن عارف وانما بفعل آلية تطور الأحداث التي أوجدت واقعا جديدا .

لأول مرة منذ ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ تحرر المجتمع من فكرة القائد البطل والزعيم المحبوب من الشعب . كان القوميون والبعثيون قد صفقوا كثير لعبدالسلام عارف في الماضي . ولكن الوضع اختلف الآن . فبعد انقلابه ضد البعث انتهى منهم مثلما انتهوا منه . وفي العام ١٩٦٤ حاول أن يستميل اليه القوميين ، طارحا فكرة انشاء اتحاد اشتراكي قومي شبيه بما كان موجودا في مصر ، بتشجيع من جمال عبدالناصر نفسه . ولكن الفكرة فشلت في العراق . بسبب المواقف اليسارية الوطنية لقادة الحركة القومية ودعوتهم الى الانفتاح على الشيوعيين واطلاق سراح السجناء والمعتقلين ، ولكن أيضا بسبب المنافسات التي كانت قائمة بين المدنيين والعسكريين . بعد ذلك فقد عبدالسلام عارف كل رصيده عند القوميين . أما طاهر يحيى الذي تولى رئاسة الوزارة أكثر من مرة فقد أظهر الكثير من المرونة السياسية واللين ، قاضيا معظم وقته في لعب القمار مع شلة من الأصدقاء ، بينهم عزيز بركات ، صاحب جريدة «المنار» التي كنت أعمل فيها . كان عزيز بركات ينقل الكثير من أخباره الينا ، عارفين أنه كان يتعمد الخسارة معه في أغلب الأحيان . بعد انقلاب ١٧ تموز ١٩٦٨ اعتقل عزيز بركات ، بسبب علاقته بطاهر يحيى ومات تحت التعذيب في قصر النهاية .

أما طاهر يحيى فقد عذب وأهين بطريقة لا مثيل لها في معتقل قصر النهاية أيضا . فقد روى لي أصدقاء كانوا معتقلين معه في الفترة ذاتها في قصر النهاية كيف أن الجلاد المعروف ناظم كزار أناط به وظيفة رئيس فريق الكناسين المكون من أعضاء وزارته . هذا العسكري الذي كان قد شارك في جميع الإنقلابات السابقة اعتزل الحياة العامة بعد اطلاق سراحه ، ماكثا في بيته ، قاضيا معظم وقته أمام لوح كبير ، ملأه بدمى جنود ودبابات وطائرات . كان يضع كل يوم الخطة بعد الأخرى لحروب وانقلابات جديدة .

لقد خلف الفريق عبد الرحمن عارف شقيقه عبدالسلام بعد مقتله في حادث سقوط طائرة في العام ١٩٦٦ وهي في طريقها الى البصرة ، بضغط من العسكريين ولإبعاد الدكتور عبدالرحمن البزاز ، ذي الميول الليبرالية ، الذي كان يطمح في أن يقع الإختيار عليه . لم يكن عبدالرحمن عارف ضعيف الصلة بالسياسة فحسب وانما أيضا غير آبه كثيرا حتى بما يدور حوله . والأكثر من ذلك أنه كان يكره الإنتقام وسفك الدماء . فعندما قام رئيس وزرائه عبدالرزاق عارف بمحاولة انقلابية فاشلة ضده ، قصفت فيها الطائرات القصر الجمهوري نفسه ، لم ينكل بالإنقلابيين كما هي العادة في العراق وانما اكتفى باعتقال بعضهم فترة من الوقت ثم أطلق سراحهم .

ولكي أوضح الفارق بين الإرهاب الذي كان يمارس في الماضي والإنفتاح الجديد في الحاضر أسرد الحادثة التالية : عندما مات عبدالسلام عارف اعتبرته الدولة شهيدا وظهرت مقالات عدة في الصحف حول ذلك . في تلك الأيام وكانت أربعينية عبدالسلام عارف توشك على الإقتراب نشرت ضمن زاويتي في الصفحة الثقافية التي كنت أحررها في جريدة «الثورة العربية» كلمة ذات طبيعة فلسفية عن الإستشهاد الحقيقي والإستشهاد المزور ، مشيرا الى أن ثمة فارقا بين الموت من أجل غاية أنانية والإستشهاد الحقيقي الذي يعني البذل بدون انتظار ثمن او توقع مجد وأن الاستشهاد الحقيقي يظل صامتا حتى النهاية .

وللحقيقة فانني لم أفكر بعبدالسلام عارف عندما كتبت كلمتي تلك ولا كنت أريد الإساءة الى ذكراه في مثل تلك الأيام بالذات . كان وقع الكلمة كالصاعقة على القصر الجمهوري وعلى الرئيس الجديد . ها هو ذا كاتب ذو ميول شيوعي يشتم الرئيس الشهيد في أربعينيته . كان أحمد عبدالله الحسو ، السكرتير الصحافي لرئيس الجمهورية حينذاك قد أراد أن يظهر غطارته لرئيسه الجديد فكتب تقريرا عن مقالتي وأشفعها بمعلوماته الخاصة عني ، معتبرا الأمر إساءة متعمدة لذكرى عبدالسلام عارف . وقد استغربت

لجوء أحمد الحسو الذي كانت علاقتي به مقطوعة الى مثل ذلك التصرف الغريب معي ، فقد كان صديقا قديما لي ، بدأنا مسيرتنا الأدبية في وقت واحد تقريبا ، وعندما نشر ديوانه الأول الذي احتوى على قصائد منثورة في العام ١٩٥٦ نشرت عنه تقريظا في مجلة «الأديب» البيروتية وظللت أكن له الكثير من المودة حتى بعد أن اختلفت بنا طرق السياسة التي قادته الى الاقتراب من الإخوان المسلمين .

ولكن لننظر : أي إجراء اتخذه الرئيس عبدالرحمن عارف ضدي ؟ لم يرسل الرجل جنوده لاعتقالي والتحقيق معي ولم يبلغ حتى رجال أمنه . كل ما فعله هو انه استدعى رئيسي تحرير الجريدتين اللتين كنت أعمل فيهما ، معاذ عبدالرحيم عن «الثورة العربية» وعزيز بركات ، نقيب الصحافيين ، عن «المنار» وتحدث معهما حول الأمر . ولكن بدل أن يرتعب الرجلان دافعا بكل نبل وشجاعة عني وعن كتابتي الفكرية وثقافتي السياسية والأدبية . معلنين استنكارهما لتفسير ما كنت قد كتبته بطريقة بدائية ومغرضة . وقد أبلغني عزيز بركات ضاحكا بعد عودته من القصر الجمهوري أنه قال للرئيس أن التقرير المقدم اليه عني يخص شخصا لا علاقة لي به . وفي النهاية لم يطلب مني الرجلان حتى أن أكون أكثر حذرا في كتاباتي في المستقبل او يفرضا أي قيد او رقابة على ما أنشره .

بعد شهور من ذلك تلقيت لأول وآخر مرة في حياتي بطاقة دعوة باسمي ، موجهة الي من رئيس الجمهورية عبدالرحمن عارف ، تدعوني للحضور الى المطار في ساعة معينة للمشاركة في حفل استقبال رئيس جمهورية ضيف كان سيزور العراق . لم أكترث بالطبع بالدعوة التي بدت لي موجهة الى الرجل الخطأ وأهملتها . وفيما بعد عرفت أن الدعوات التي يوجهها الرئيس تعتبر ملزمة وأن الإعتذار عن تلبيتها يتطلب اتصالا بمكتب رئيس الجمهورية لتوضيح الأسباب .

*

في تلك الفترة استعادت الحياة منطقها الطبيعي ، فقد سقطت الهالة التي كان المسؤولون يحيطون بها أنفسهم . صحيح أن عبدالسلام عارف ظل حتى النهاية يلقب نفسه بـ« قائد الثورات الثلاث » الا أنه كان قد فقد الثقة بنفسه ، إذ ما من أحد كان يعول عليه او ينظر اليه بجد . وللحق إن عبدالسلام عارف لم يلجأ الى رشوة الكتاب والشعراء لامتداحه مثلما حدث في الفترة البعثية التالية . كل ما في الأمر هو أن الصحف اليومية كانت تكتب بين الحين والآخر افتتاحيات نشائية تمتدح فيها « خطوات الرئيس » . أذكر أن عزيز بركات كان يقول لمحررين : « لا أريد من الجريدة سوى الإفتتاحية ، أما بقية الصفحات فهي لمك لكم تكتبون فيها ما تشاؤون » . وقد اعتبرنا ذلك قسمة عادلة .

إن نهاية أسطورة « الرئيس ـ الإله » كانت أخطر تطور في الحياة السياسية العراقية ، مكنت الناس من رؤية الأمور بروح نقدية ، لا بعين مراصد الآيديولوجية . لم يعد عبدالسلام عارف في نظر الناس سوى رجل هوج وأرعن ، يكاد يكون أميا . أما طاهر يحيى فكان يوصف بـ« حرامي بغداد » لمجرد أنه كان يملك حصصا في مدينة الألعاب في بغداد . وعندما تولى الدكتور عبدالرحمن البزاز رئاسة الوزارة وحاول ادخال بعض الاصلاحات ـ يمقراطية على النظام تحت شعار « الإشتراكية الرشيدة » انبرت الصحف لأول مرة منذ سنين طويلة الى نقده بدون هوادة . كان الدكتور ياسين خليل وهو استاذ جامعي مثل البزاز ، عين رئيس تحرير لجريدة « الثورة العربية » في تلك الأيام ، يقرأ علي ويستشيرني في كتابة افتتاحياته التي كان يسوط بها سياسة البزاز القاصرة في نظره عن تحقيق التطور المرتجى . وفي فترة تالية عندما تولى عبدالله الملاح رئاسة تحرير جريدة « الثورة العربية » كان صديقه عربي الحاج أحمد ، وزير الثقافة حينذاك غالبا ما يقضي أمسياته معنا ، يدخل معه في مناقشات حول كل الأمور الثقافية والسياسية .

صحيح إن بنية النظام كانت دكتاتورية إذ ظلت الهيمنة العسكرية قائمة ، ولكن روحا جديدة من التسامح والترفع عن الصغائر والضغائن

والإبتعاد عن الوشايات كانت قد ظهرت في البلاد ، تلك الروح التي أدت الى تفجير طاقة إبداعية كبيرة في المجال الثقافي .

*

في العام ١٩٦٧ عندما اقتربت انتخابات نقابة الصحافيين التي كان عزيز بركات نقيبها اتصل بي القوميون والبعثيون والشيوعيون لتقديم قائمة يسارية في الانتخابات ضد قائمة عزيز بركات التي كنا نعتبرها محافظة ورجعية وموالية للسلطة . جرت اجتماعات عدة حضرتها أنا ومؤيد الراوي كمستقلين وممثلين لعدد كبير من الشبان الذين كانوا قد غيروا المعادلة الصحافية القديمة ، والوجه القومي التقدمي المعروف معاذ عبدالرحيم الذي اتفقنا على تقديمه كنقيب للصحافيين وفخري كريم وفائق بطي عن الشيوعيين ، فضلا الى سجاد الغازي وثامر الفلاحي عن القوميين وضياء حسن ولطفي الخياط عن البعثيين . أطلقنا على قائمتنا اسم «القائمة التقدمية» ورحنا نعبىء قوات الممثلة للأكثرية . هذا التحدي السافر أثار أعضاء القائمة التقليدية القديمة والتي كنا نعمل أساسا في صحف يملكونها هم ، فاندفع أحد مؤيديهم المتحمسين وهو أحمد الشيخلي الذي كان بمثابة حارس خاص لعزيز بركات ، نظرا لتاريخه السابق كأحد «الشقاوات» المعروفين في منطقة باب الشيخ في بغداد ونظم مذكرة وجهها الى رئيس الجمهورية عبدالرحمن عارف ومديري المخابرات العسكرية والأمن العامة يحرضهم فيها ضدي وضد مؤيد الراوي بصورة خاصة . وقد ورد في تلك المذكرة التي طبعها ووزعها أن الشيوعيين ، وفي مقدمتهم فاضل العزاوي ومؤيد الراوي المعاديان للنظام قد عادوا ثانية الى التآمر ضد الجمهورية ، مستهدفين السيطرة على نقابة الصحافيين . «ولذلك فاني أطالبك أيها السيد الرئيس باسم دم أخيك الذي طالبوا بإهدار دمه عندما كانوا يهتفون في المظاهرات إعدم ، إعدم ، محرضين عبدالكريم قاسم على إعدام شقيقك ، قائد الثورات الثلاث ، عبدالسلام عارف بوضع حد لهم»

بعد هذه الحملة الغوغائية ، فضلا عن امتناع الهيئة الإدارية القديمة عن تزويد بعض الصحافيين بالهويات والتحرش الذي تعرض له رشدي العامل عند ذهابه الى النقابة لتجديد هويته قررت قائمتنا مقاطعة الإنتخابات ، حيث أصدرنا بيانا أوضحنا فيه الأسباب التي دعتنا الى الإنسحاب من تلك الانتخابات .

لا شك أن أحمد الشيخلي شعر بعد ذلك بالكثير من الخيبة ، إذ لا عبد الرحمن عارف أصغى الى تحريضاته ضدنا ولا المخابرات او قوات الأمن أقدمت على اعتقالنا ، كما كان يأمل . بالعكس فانه جرى اختياري بعد فترة قصيرة من ذلك لأكون مدير تحرير لجريدة « المواطن » مثلما اختير مؤيد الراوي ليكون مدير تحرير لجريدة « الثورة العربية » . بعد ذلك بأعوام وعندما كنت مدير تحرير لمجلة « ألف باء » جاءني أحمد الشيخلي وشكرني على موقفي من صحافيي الجيل القديم الذين كنت أدعمهم وأمنع الأذى عنهم ، محاولا توفير أفضل وضع مالي لهم .

*

إن انتهاء أسطورة الزعيم ـ الإله وخفوت الهياج السياسي في الشارع ومحاولة الناس نسيان كوارث الماضي وخيباته وتعرض معظم القوى السياسية الكبيرة في البلاد الى الهزيمة ، وسقوط وهم السيطرة المنفردة على المجتمع ، كل ذلك أدى الى انهاء الإنشطار السياسي للمجتمع ، تلك الظاهرة المرضية الخطيرة التي ارتبطت بثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ . مع انتهاء الإنشطار السياسي استعاد الواقع الفعلي للحياة التعددية الفكرية والسياسية التي كانت قائمة دائما داخل الحياة ، ولكن بدون صراعات دموية هذه المرة وبمستوى معين من القبول بالآخر المختلف . ربما لم تنعكس هذه الحقيقة بصورة عميقة على القيادات الحزبية التقليدية بيد أنها كانت قد اكتسبت الكثير من القوة داخل المجتمع . لقد ساعدت على نمو هذه الظاهرة عوامل كثيرة ، ذات أهداف مختلفة . ففي هذه الفترة حدثت تحولات جذرية داخل الحركة القومية التي

اتجه معظمها نحو اليسار ، بل أن بعضها أعلن تبنيه للماركسية ـ اللينينية على طريقته الخاصة في فهمها وتفسيرها .

وفي الوقت ذاته انشطر حزب البعث العربي الاشتراكي الى حزبين . اعتبر أحدهما يساريا ، وكان يلقي بمسؤولية الأخطاء والجرائم المرتكبة على عاتق ميشيل عفلق وقيادته الرجعية المتطرفة ، بينما اعتبر الآخر يمينيا . وكان لا يضم سوى عدد قليل من الأعضاء ويكاد يكون بدون تأثير في الحياة السياسية . وفي واقع الحال فان معظم البعثيين السابقين ، وفي الوسط الثقافي بالذات ، كانوا يدينون بدون تردد جرائم البعث في ١٩٦٣ ويعتبرون ميشيل عفلق يمينيا حتى العظم ومسؤولا عما حدث في العراق بسبب فكره القائم على الإنشاء العاطفي والتعصب والإرهاب .

اما الشيوعيون ، بتأثير من الآيديولوجيين السوفيات الذين كانوا يبشرون بنظرية التطور اللارأسمالي ، ولكن أيضا بسبب توجه عبدالناصر الاشتراكي الجديد ، فراحوا يتقربون من القوميين حتى أنهم أوشكوا على حل حزبهم والإنضمام الى الإتحاد الإشتراكي الذي كان الحوار يدور حول تشكيله في العراق . ورغم أن الحزب الشيوعي كان قد تخلى عن هذا النهج التصفوي الذي عرف بـ«خط آب» ١٩٦٤ بقيادة عبدالسلام الناصري فان حدة العداء للشيوعيين كانت قد انكسرت وحل بدلا عنها نوع من العطف عليهم .

عندما كنت أعمل في جريدة «الثورة العربية» نشر تحسين السوز مقالة مليئة بالشتائم الرخيصة التي كنا نسمعها في الماضي ضد الحزب الشيوعي العراقي . لم يكن تحسين السوز يعمل في الجريدة ، ولكنه كان يملك بعض النفوذ الذي يستخدمه لفرض مقالاته على رئيس التحرير . وكان ثمة من يخافه ويتجنب شره . فقد كنا نعرف جميعا أنه يعمل ضمن تنظيم سياسي يقوده عبد الرزاق النايف[١] ، رئيس المخابرات العسكرية . ومع ذلك قررنا أن نتصدى له ونوقفه عند حده . تحدثت في اليوم ذاته مع ثامر الفلاحي الذي كان يملك علاقات قوية مع عناصر قومية وعسكرية مؤثرة في السلطة واتفقنا على

ن نواجه تحسين السوز وندينه على موقفه . في اجتماع ضم رئيس التحرير ومدير التحرير وثامر الفلاحي وتحسين السوز ، بالإضافة إلي أثار ثامر لفلاحي موضوع المقالة المعنية وهاجمها باعتبار أنها لا تمثل وجهة النظر لقومية ثم انبريت أنا موضحا أن مثل هذا الفكر يفتقر الى المستوى ويشكل إساءة ثقافية وسياسية لسمعة الجريدة . في النهاية أدينت المقالة واعتذر رئيس التحرير عن الموافقة على نشرها . بعد ذلك صار تحسين السوز يكافح من أجل نشر مقالاته ، متجنبا الخوض في مواضيع يمكن أن تثير استياءنا .

لقد أوردت هذه الحادثة لأشير الى أن الانشطار السياسي القديم داخل لمجتمع على أساس آيديولوجي أوشك على الإنتهاء . فقد غير الجميع تقريبا مواقفهم ومواقعهم . أصبح في إمكان المثقف القومي أن يدين الهجوم ضد لشيوعيين ، كما أصبح في إمكان المثقف اليساري او الشيوعي أن يتحدث بنفس لغة القوميين بدون حرج ، وهو تطور ما كان يمكن حتى تصوره في عهد عبد الكريم قاسم او في ظل انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ . ومن جهة أخرى أدى نشطار الحزب الشيوعي العراقي الى حزبين ، أحدهما بقيادة عزيز محمد والآخر بقيادة عزيز الحاج الذي شكل ما عرف بـ « القيادة المركزية » الى تغيير كامل في الصورة القديمة للشيوعيين[٢] . فقد أكدت القيادة المركزية على نقطة مهمة جدا بالنسبة لليسار العربي كله ، وهي استقلالية الشيوعيين العراقيين عن مركز موسكو الذي كان الجميع قبل ذلك يوجهون أنظارهم صوبه لتلقي بركاته وتعليماته . ورغم أن القيادة المركزية تورطت في مغامرات قتالية ، ما كان لها أن تؤدي الى حسم الصراع على السلطة في بلد مثل العراق وربطت مصير بعض قواعدها بمصير الحركة الكردية التي كانت واقعة تحت النفوذ الايراني فان موضوعة الكفاح المسلح كانت الشعار الأكثر استقطابا للحماسة الثورية في تلك الأيام . وقد أدى ذلك الى تعاطف قوى شابة كثيرة مع القيادة المركزية . هذا لتعاطف شكل الأساس الذي جعل القائمة الطلابية الشيوعية تفوز بأكثرية ساحقة في معظم كليات ومدارس بغداد ، في أول انتخابات طلابية تجري في ذلك العهد .

كانت الحكومة قد انزعجت من النتائج التي أسفرت عنها تلك الانتخابات فأقدمت بكل غباء على إصدار بيان رسمي ، تهاجم فيه نتائج تلك الانتخابات . بيد أنني وجدت أنه من واجبي ككاتب أن أدافع عن تلك الانتخابات وعن ضرورة احترام رأي الطلبة في اختيار ممثليهم بكل حرية . ولذلك كتبت تعليقا نشرته في جريدة «الثورة العربية» وفي نفس اليوم الذي نشر فيه رأي الحكومة أيضا .

يبدو أن ذلك أثار انتباه أحد الصحافيين المتعاطفين حينذاك مع البعثيين الذين منيوا بهزيمة نكراء في تلك الانتخابات ، فنشر في اليوم التالي تعليقا في جريدة «صوت العرب» يقول فيه : كيف يمكن لجريدة «الثورة العربية» أن تمتدح انتخابات الطلبة وتنشر في الوقت ذاته رأيا للحكومة يهاجمها ؟

هذا التنبيه مر بدون أن يلتفت اليه أحد من المسؤولين الذين ما كانوا هم أنفسهم يملكون موقفا واضحا ومحددا من الأمر . وبالفعل فان طاهر يحيى الذي كان رئيسا للوزراء ارتكب خطأ جسيما بإلغائه تلك الانتخابات ، فقد أوقف التوجه الديمقراطي الذي كانت تنهجه عناصر متنفذة داخل النظام نفسه ، مما جعله ينتهي الى المزيد من العزلة عن القاعدة الشعبية التي خاب أملها نهائيا فيه بعد ذلك .

*

في أثناء تلك العملية الجارية داخل المجتمع لعبت الصحافة دورا مهما في خلق المناخ الجديد ،سواء بصورة مباشرة او غير مباشرة ، واعية او غير واعية . ففي هذه الفترة انتهت صحافة الفضائح التي كانت طاغية في عهد عبدالكريم قاسم والتي كانت تحررها عناصر أمية وانتهازية ، ذات ميول تهريجية وارتباطات بالأجهزة القمعية وظهرت صحافة أكثر رصانة ، تستهدف اجتذاب القراء اليها من خلال المواضيع التي تنشرها ، لا عن طريق اعلان هويتها السياسية ، كما كان يحدث في الماضي .

في الحقيقة إن الصحافة مرت في هذا العهد بثلاث مراحل

في المرحلة الاولى التي بدأت في العام ١٩٦٤ برزت جريدة «الثورة العربية» التي أسست أساسا لتكون ناطقة بلسان الاتحاد الاشتراكي الذي كانت المداولات بين القوى القومية تدور حول انشائه . وقد نشرت الجريدة بالفعل العديد من المواضيع النقدية والجرينة التي كانت تدعو الى ضرورة الإنفتاح على اليسار والبدء بنهج جديد[٣] . ولكن عبدالسلام عارف وضباطه رفضوا هذا الاتجاه مما أرغم معظم القوى القومية على الإنسحاب والتخلي عن مشروع الاتحاد الاشتراكي . مع هذا الإنسحاب لم تعد الجريدة تمثل قوة سياسية معينة وانما صارت تابعة لوزارة الإرشاد والثقافة التي كانت علاقتها بالجريدة تقتصر فقط على تعيين رئيس التحرير فيوجهها وفق اجتهاده الخاص . وفي واقع الحال فان تأثير رؤساء التحرير ما كان ليزيد عن كتابة الإفتتاحية فيها ، إذ أن المحررين كانوا هم الذين يشرفون على توجيه الجريدة ، مبتعدين قدر الامكان عن المواضيع ذات الطبيعة الآيديولوجية .

عندما طلب مني في أواخر العام ١٩٦٥ او بداية العام ١٩٦٦ أن أحرر الصفحة الثقافية فيها كانت قد فقدت كل علاقة لها بالاتحاد الاشتراكي الذي لم يعد قائما حتى كمشروع . اما العاملون فيها فكانوا مجموعة من الشبان القوميين اليساريين او المنحدرين من أصول شيوعية : معاذ عبدالرحيم ، سجاد الغازي ، زيد الفلاحي ، ثامر الفلاحي ، قيس لفتة مراد . كان معاذ عبد الرحيم هو الذي يتولى الإشراف على الجريدة ، بيد أنه ما كان يتدخل في ما يكتبه المحررون الذين كانت علاقته بهم علاقة صداقة قبل اي شيء آخر . هذا الوضع الإستثنائي للجريدة حينذاك هو الذي مكنني من أن أقدم أفكاري النظرية الجديدة حول الأدب والشعر بحرية كاملة وبدون اي تدخل خارجي .

والى جانب جريدة «الثورة العربية» كانت توجد جريدة «الجمهورية» الناطقة بلسان الحكومة . كان معظم العاملين فيها هم من الصحافيين التقليديين ، كما أن مواضيعها كانت محافظة بسبب رسميتها . وما عدا الملحق الأدبي الذي ظل أنور الغساني يحرره طيلة بضعة شهور ، ما بين

منتصف العام ١٩٦٥ وشباط (فبراير) ١٩٦٦ ، وهو تاريخ التحاقه بزمالة صحافية في برلين ، وقدم فيه نماذج ذات طبيعة أدبية طليعية جديدة ، فان الجريدة ظلت ضمن الاطار التقليدي للكتابة الصحافية .

كانت ثمة جرائد أخرى ، يومية وأسبوعية ، تابعة للقطاع الخاص ، من أبرزها جريدة «المنار» التي كانت قد أصبحت الجريدة الاولى في العراق بلا منازع . لم يكن السبب يكمن فقط في حيوية المواضيع التي تقدمها ومستواها الصحافي الرفيع وتنوع القضايا العربية والعالمية التي تتناولها وانما أيضا في روحها الليبرالية التي كانت جديدة على المجتمع العراقي .

في خلال الفترة التي عملت فيها مابين ١٩٦٥ و١٩٦٧ ترجمت وكتبت عددا كبيرا من المواضيع ، حيث كان يصلني كل يوم الكثير من الصحف والمجلات الانكليزية والأميركية ، فكنت أهتم بصورة خاصة بمتابعة تطورات حركة الشباب والطلبة الغربية التي كنت أتعاطف معها والثورة الجنسية وحرب العصابات التي ارتبطت باسم المناضل الأممي تشي غيفارا ومقاومة الكتاب السوفيات للقمع الفكري وفضح الدكتاتوريات العسكرية في دول العالم الثالث وكشف المجازر المرتكبة والحروب الإمبريالية (المجزرة الأندونيسية مثلا ضد الشيوعيين ، والحرب الأميركية الإجرامية في فيتنام) . كما كنت أترجم معظم الكتابات الصحافية الساخرة التي كان ينشرها الكاتب الأميركي المعروف أرت بوخفالد حينذاك في جريدة «الهيرالد تريبون» . وفي تلك الفترة أيضا ترجمت كتبا مثيرة عدة ، نشرتها مسلسلة في الجريدة ، من ضمنها كتاب رفيقة حياة بيكاسو ، فرانسواز جيلو بعنوان «حياتي مع بيكاسو» ، فضلا عن مقابلات مع أهم الكتاب والفنانين الأوروبيين والأميركيين الجدد ومقالات عن الإتجاهات الطليعية في الأدب والفن .

كان محرك هذه الجريدة هو عبدالله الخياط ، أحد أثقف وأرصن الصحافيين العراقيين الذين التقيتهم في حياتي وأكثرهم اطلاعا وحيوية . ولكن كل ذلك لم يشفع له أمام جلاديه . فقد اعتقل وعذب بعد انقلاب ١٧ تموز

١٩٦٨ وأعدم بتهمة التجسس ، بدون إعلان حتى عن وجود محكمة حاكمته وأصدرت عليه مثل ذلك الحكم او عن طبيعة القضية التي قادته الى الموت . ولكن السبب الحقيقي لإعدامه لم يكن خافيا على الكثيرين . فعندما قام البعثيون بانقلابهم الأول في ١٩٦٣ كان عبدالله الخياط الموظف في وزارة الخارجية حينذاك ملحقا صحافيا في السفارة العراقية في أندونيسيا ، فاستقال وعارض الإنقلاب وأقام في بيروت . أما جريمته الأخرى فهي أنه كان قد التحق بدورة صحافية دراسية في الولايات المتحدة الأميركية لمدة بضعة شهور . كان هذا كافيا بالطبع في نظر الإنتقاميين لإدانته وإعدامه بتهمة التجسس ، وخاصة أنه لم يكن يملك غطاء حزبيا او آيديولوجيا من قبل أحد . لقد أعدم عبدالله الخياط بدون الكشف عن الأدلة التي تدينه ، وبالطبع بدون أن تدافع عنه نقابة الصحافيين او أن تطلب على الأقل الكشف عن ملابسات قضيته . لقد أعدم وسط صمت الجميع ، إذ من كان يجرؤ حينذاك على الدفاع عن شخص يتهمه النظام بالتجسس . وبالطبع فان الحديث عن العدالة وضرورة الكشف عن الأدلة أمران لا يسأل عنهما أحد في العراق ، إذ تكفي قناعة السلطة المعتادة على تلفيق التهم لارسال أي شخص الى المشنقة .

*

أما المرحلة الثانية في الدور الذي لعبته الصحافة فقد بدأت بعد حرب حزيران ١٩٦٧ . ففي هذه الفترة انهارت كل السدود القديمة وفرضت العناصر الثورية الشابة نفسها في معظم مجالات العمل الصحافي والإعلامي واكتسبت اللغة الصحافية روحا نقدية وجرأة لم تكن ممكنة بدون الروح الثورية التي عمت المجتمع . في تلك الفترة الملينة بالحماسة جرى نشر واحدة من أهم وأخطر المذكرات السياسية التي قدمت الى الرئيس عبدالرحمن عارف وحكومة طاهر يحيى في الصحف . لقد وقعت على تلك المذكرة مع حوالي عشرين شخصية اجتماعية وسياسية وثقافية من مختلف الاتجاهات السياسية . تضمنت المذكرة مطالب جذرية تطرح بصورة علنية لأول مرة على النظام :

* إنهاء الأوضاع الشاذة وإقامة نظام ديمقراطي برلماني في البلاد ،
* إطلاق سراح جميع السجناء والمعتقلين السياسيين ،
* إعادة جميع المفصولين لأسباب سياسية الى أعمالهم ،
* العمل على عودة جميع المثقفين الموجودين في الخارج وفي طليعتهم الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري .

بعد عام من هزيمة حزيران فقدت الدولة سيطرتها تماما على الوضع الصحافي . أخذت الصحافة تكشف الفضيحة بعد الأخرى وتنتقد المسؤولين وتنشر لشعراء وكتاب مازالوا في السجن مثل قصائد مظفر النواب التي نشر بعضها في جريدة «النصر» التي كان يصدرها عطا شهاب ويتولى سكرتارية تحريرها مؤيد الراوي ويعمل فيها قيس السامرائي (ابو ليلى) الذي التحق فيما بعد بالمقاومة الفلسطينية وانضم الى الجبهة الديمقراطية التي يقودها نايف حواتمة ، وشريف الربيعي وعارف علوان وجليل العطية الذي كان يكتب حقلا بعنوان «حكايات جهينة» . ونشرت صحف أخرى مقابلات مع قادة شيوعيين عرب معروفين . كما نشطت المراكز الثقافية التابعة للبلدان الاشتراكية في دعوة الصحافيين الى الحفلات ودفعهم الى الكتابة عن البلدان الاشتراكية . وأخذت تظهر في الصحف صفحات كاملة تنشر كإعلانات عن «كيم ايل سونغ ، القائد المحبوب من قبل ٧٠ مليون كوري» . وفي تلك الفترة أيضا برز شخص يلقب نفسه باسم «كعود» ، يقدم برنامجا في الإذاعة ، ينتقد فيه مسؤولي الدولة بجرأة نادرة ويدافع عن قضايا ملموسة للناس بلغة شعبية مباشرة ، مما جعله يصبح معبود الجماهير ، بحيث أن مجرد ظهوره في الشارع كان يجعل الناس يتحلقون حوله ويتبعونه . ثم اتضح في النهاية أن معبود الجماهير هذا لم يكن سوى عضو في المخابرات وينفذ خطتها لامتصاص نقمة الناس .

في أواخر العام ١٩٦٧ قررت الحكومة السيطرة على الصحافة الخاصة فأصدرت قانون «المؤسسة العامة للصحافة» والذي قررت بموجبه إلغاء رخص

جميع صحف القطاع الخاص وإصدار صحف جديدة . وكانت الحجة كالعادة في تأميم الصحافة هي تكريس التوجه الإشتراكي . ولأن الحكومة لم تكن تملك حزبا خاصا بها او صحافيين تابعين لها فانها قررت تعيين جميع الصحافيين في صحفها وبنفس رواتبهم السابقة . لقد أصبح الصحافيون بين ليلة وضحاها موظفين رغما عنهم عند الدولة ، فاختارني وزير الثقافة حينذاك ، غربي الحاج حمد وعبدالله الملاح الذي عين رئيسا للتحرير لأكون مدير تحرير لجريدة « المواطن » اليومية ، بسبب معرفتهما السابقة بامكاناتي في العمل في جريدة « الثورة العربية » .

ولكن تأميم الصحافة لم يغير كثيرا من الأمر ، إذ لم تكن هناك رقابة او توجيهات رسمية . كان ما يكتب في كل جريدة يعتمد قبل كل شيء على الكتابات الحرة لمحرريها ومدير تحريرها الذي يوجه العمل ورئيس تحريرها الذي يكتب الإفتتاحية ويبت في القضايا التي تتطلب إبداء الرأي فيها . كان عبدالله الملاح ، وهو رئيس بلدية سابق لمدينة الموصل ، رجلا ذا ثقافة عربية إسلامية خالية من التعصب ومنفتحا فكريا ، ومترفعا عن الصغائر . أما سجاد الغازي الذي عين نائبا لرئيس التحرير فكان واحدا من الرعيل الصحافي القديم ومعروفا بميوله الناصرية . ولم يكن ليعدل حبه لغناء أم كلثوم مع قنينة العرق التي يضعها كل ليلة أمامه سوى ولعه الغريب بجمع الوثائق عن الناس الذين يتعامل معهم ، مؤكدا على أنه قد يستفيد منها ذات يوم . وقد عمل في جريدة « المواطن » أيضا ضياء عبدالرزاق حسن الذي تولى السكرتارية الفنية ، فضلا الى سعد قاسم حمودي وسلام خياط وحسن العلوي الذين كانوا يحررون زوايا خاصة بهم . وكان فوزي كريم يمد الصفحة الثقافية بمتابعات نقدية حول الإصدارات الجديدة .

لقد نشرت المواطن الكثير من المواضيع النقدية والجرينة ، عاكسة روح المرحلة . بيد أنني اصطدمت أكثر من مرة بسجاد الغازي في ما يتعلق بتقييم حركة مايس (مايو) ١٩٦٨ الطلابية في فرنسا والموقف منها . فقد كتبت

عنها وتابعتها بحماسة شديدة ، أثارت سجاد الغازي الذي كان يعتبرها حركة صهيونية ، موجهة ضد الجنرال ديغول ، لإضعاف موقفه المؤيد للعرب حسب اعتقاده . وقد كتب موضوعا او أكثر ، عبر فيه عن رأيه ذاك .

كانت حدة العداء للشيوعيين حتى على المستوى الرسمي قد خفتت كثيرا وبدأ الشيوعيون يخرجون علنا الى الحياة العامة ثانية . ذات مرة استقبلت وفدا عن منظمة الشبيبة الديمقراطية السرية بقيادة الفنانة زينب (فخرية كريم) التي لم تكن تعرفني حينذاك شخصيا ، حيث قدمت لي بيانا عن المشاركة في المهرجان العالمي للشبيبة الديمقراطية ، طالبة نشره في الجريدة . كان ذلك أمرا جديدا تماما على الوضع السياسي العراقي حينذاك . فالشبيبة الديمقراطية كانت الإسم الثاني للحزب الشيوعي العراقي في نظر المسؤولين على الأقل . رحبت بالطبع بزينب ووفدها وقدمت لهم الشاي ، واعدا ببذل كل ما في وسعي لنشر البيان . حملت البيان بعد مغادرة الوفد الى رئيس التحرير وأوضحت له ضرورة وأهمية نشره كجزء من الإنفراج السياسي المطلوب ثم تركته ليفكر في الأمر . بعد دقائق أعاد الي البيان وقد كتب عليه بخط أحمر « ينشر » . لا أعرف إن كان الرجل قد اتصل بأحد ما او استشار وزيره الا أنه أظهر ، هو الذي لم يكن ثمة ما يشده الى الشيوعيين ، شجاعة وبعد نظر يستحقان الإحترام والتقدير .

*

إن هذا لا يعني بالتأكيد أن النظام القائم حينذاك كان يؤمن بحرية التعبير او أنه أوجد آلية ما للعمل الديمقراطي . إن ما حدث كان نوعا من الإنفلات الذي فرضه الواقع نفسه في ظل غياب فاعلية السلطة نفسها . وبصورة أدق لم تكن هناك سلطة ذات اتجاه فكري وسياسي موحد ، إذ أنها هي نفسها كانت تقوم على تشكيلة متنوعة من الإتجاهات المتناقضة المتأثرة سلبا وايجابا بالمناخ اليساري والروح الثورية الجديدة التي كانت قد عمت المجتمع . فقد خفت القمع الذي كان رجال الأمن يمارسونه ، بالمقارنة مع ما كان يحدث في

الماضي ، ولكنه لم يتوقف بالطبع . فقد أصبح هؤلاء أكثر حذرا وخوفا من احتمالات المستقبل . كانوا قد فقدوا حماسة الجلاد القديمة وفقدوا الثقة بأنفسهم ومما كان يحدث أمامهم ، بدون قدرة على فهمه واستيعابه ، بسبب تغير المعادلات القديمة التي كانوا يحفظونها عن ظهر قلب .

في إحدى المرات باغت رجال الأمن مقهى سمر الذي كان يقع في الباب الشرقي ، قريبا من سينما الخيام والذي كان أحد أوكار الجيل الستيني واقتادوا حوالي عشرين شاعرا وكاتبا ، بينهم شريف الربيعي ورشدي العامل كما أتذكر ، الى المخفر ثم أطلقوا سراحهم بعد ساعة او ساعتين . يبدو أن الأمر التبس على رجال الأمن ، فقد رأوا هؤلاء الشبان يتناقشون بحماسة شديدة حول أشخاص لم يكونوا قد سمعوا بأسمائهم من قبل . كان رجال الأمن يعرفون أسماء لينين وماركس وفهد وعفلق . ولكن من يكون سارتر وبيكيت وجويس ؟ فكروا أن الأمر ربما يتعلق بتنظيم شيوعي جديد . في المخفر عندما سألهم مفوض الشرطة إن كانوا شيوعيين او بعثيين او قوميين رد عليه أحدهم : « ما هذا القول ؟ هل تريد أن ترعبنا ؟ » وكان قد أغمي على أحدهم او تظاهر بالإغماء . أضاف شخص آخر من المحجوزين : « ألا ترى أننا نكاد نموت من الرعب ؟ أكتب : إننا عبثيون » .

سأل مفوض الشرطة : « ما معنى ذلك ؟ »

رد الشاب : « أي أننا لسنا شيوعيين ولا بعثيين ولا قوميين » .

استغرب المفوض : « إذا لم تكونوا من كل هؤلاء فلا بد أنكم من عديمي الأخلاق » .

ـ : « بالضبط تماما . كيف عرفت ذلك ؟ »

ولما لم يكن العبثيون مسجلين في قائمة أعداء الدولة أطلق المفوض سراحهم ، ناصحا اياهم بالتقليل من مناقشاتهم في المقاهي .

في العام ١٩٦٧ اتصلت دائرة الأمن العامة ، إثر وشاية ، بجريدة « صوت العرب » التي كان يصدرها محام قومي اسمه فوزي عبدالواحد ، محتجة على

الزاوية التي كانت تكتبها سالمة صالح في الجريدة ، بدعوى أن شقيقها شيوعي فخاف الرجل وأوقف الزاوية .

في الحقيقة إن ضعف السلطة أدى الى أن يستقل كل مسؤول برأيه ويتصرف بطريقة خاصة به . فالمخابرات العسكرية برئاسة عبدالرزاق النايف كانت هي نفسها تتربص الفرص للإستيلاء على السلطة في اللحظة المناسبة . ولولا اشتراك النايف ومجموعته في الإنقلاب الذي وقع في ١٧ تموز ١٩٦٨ لما تمكن البعثيون أساسا من اسقاط النظام ، فقد كان النايف مطلعا على جميع خطط القيادة البعثية ويعرف حتى مواعيد وأماكن اجتماعاتها ، ولكنه بدل أن يلقي القبض على أفرادها ويحبط الإنقلاب المقرر عرض عليها المشاركة في قلب النظام . لم تستمر مشاركة النايف في السلطة سوى ١٣ يوما ، حيث نصب له البكر وصدام حسين كمينا جروه اليه ، إذ اعتقل أثناء حفلة غداء في القصر الجمهوري كان البكر قد أقامها على شرفه . وإذا كان البعثيون قد اكتفوا بتسفيره الى الخارج فانه دفع الثمن غاليا فيما بعد عندما اغتيل في شقته في الأردن .

وكان طاهر يحيى يشكل هو الآخر قوة خاصة به بين العسكريين ، فضلا الى الضباط المتعاونين مع الحركات والتنظيمات القومية التي كانت تملك بعض النفوذ داخل أجهزة الدولة . وفي الوقت ذاته ظهرت بعض الإتجاهات الليبرالية والديمقراطية داخل السلطة والتي كان أبرز من عبر عنها الدكتور عبدالرحمن البزاز الذي تسلم رئاسة الوزارة وحاول أن يحشد حوله بعض أساتذة الجامعة والتكنوقراطيين . ولكن صراع الإتجاهات ظل قائما داخل السلطة حتى آخر لحظة من سقوطها .

*

الظاهرة التي أدت الى تفجير أكبر قدر من الحرية الفكرية والإبداع داخل الثقافة بالذات فهي نهاية الوصاية الآيديولوجية والحزبية على الناس ، بعكس الفترات السابقة . فقد كان النظام هذه المرة بدون حزب او حركة يقهر

باسميهما المجتمع او يكون قادرا على الوصول الى خفاياه الكثيرة . وفي لوقت ذاته فقدت الأحزاب التقليدية الطابع المقدس الذي كان الناس في لماضي يضفونه بسذاجة على قادتها ومواقفها وأفكارها . فقد نشأ في هذه لفترة بالذات ولأول مرة فكر متحرر من الرؤية التقديسية حتى داخل الجماعة لواحدة . كانت التجربة قد علمت الكثيرين القدرة على الشك بدل الايمان لأعمى القديم . لقد أصبح بإمكان الكثير من الماركسيين والقوميين والبعثيين ن ينتقدوا مواقف وأفكار حركاتهم وأحزابهم بدون أن يكونوا معادين لها بلضرورة .

على المستوى الشخصي لم يعد السؤال القديم قائما في نظري : أن أحب و أن أكره ؟ كنت قد عرفت أن الملاك هو شقيق الشيطان وانهما يقيمان في لغرفة ذاتها .

منطلقا من هذه الرؤية التي لم تعد ترى ما يمكن اعتباره مقدسا بأكمله او شيطانيا دائما نشرت سلسلة من النصوص الرؤيوية في جريدة «الثورة عربية» عما أسميته بـ«وحدة الجرح والسكين» ، وهو تعبير كنت قد قتبسته من شارل بودلير ، او «وحدة الجلاد والضحية» . هذه الرؤية الخارجة عى التعاليم الخالدة للسير فوق الصراط المستقيم أثارت أيضا ضغينة الرؤوس لخرسانية من كل الأصناف فاستمتعت بشتائمهم التي كانت تثبت لي كم هم ـ قصو عقل ومتعصبون .

في الوقت ذاته كنت أملك علاقات صداقة حرة مع معظم القوى اليسارية حينذاك وأدعمها حيث أجد ذلك ضروريا . ورغم أن بعض الشيوعيين كان يعتبرني ممثلا للثقافة البورجوازية (المنحطة) ، إبتداء من الوجودية وصولا ى السوريالية ، فان علاقات صداقة قوية ظلت تربطني ببعضهم الآخر ، من ينهم أصدقاء متخفون كانت المحاكم البعثية السابقة قد أصدرت قرارات ـ م بحقهم . وكان شقيق صديق مقرب مني ، غالبا ما يقيم معي في شقتي ، ضوا قياديا في الحزب الشيوعي . كان هذا الصديق على اتصال دائم بشقيقه

وينقل لي صورة كاملة عن تطور عمل الحزب ، بطريقته الخاصة الغريبة . في أوائل العام ١٩٦٥ كان هذا الشقيق يكتفي بتناول وجبات طعام بسيطة ، ثم أصبح يأكل اللحوم أيضا ، حتى انتقل أخيرا الى تناول الدجاج ، مما يعني أن الحزب أصبح قويا واستعاد موقعه بين الجماهير . وضمن القيادة المركزية كنت أعرف أصدقاء بارزين في حركة الطلبة ، فضلا عن أن بعض أقرب أصدقائي من الشعراء والأدباء والفنانين مثل ابراهيم زاير وعبد الرحمن طهمازي كان منضما اليها . أما صلاح فائق الذي عمل فترة ضمن تنظيمات القيادة المركزية في الريف فكان كلما عاد الى المدينة يفضل البقاء عندي في الشقة بدل اللجوء الى الأوكار الحزبية المعرضة للخطر .

كان ما يشدني الى هؤلاء هو الثقافة قبل كل شيء ، إذ كنا نعرف القيمة الثقافية لبعضنا ، تلك القيمة التي كانت تزيل كل الحواجز بيننا . كنت أعرف تقريبا كل ما يدور داخل صفوف الشيوعيين والقوميين من صراعات وتطورات . في الليالي التي يقيم فيها صلاح فائق عندي في الشقة كان يروي لي قصصا مضحكة ومسلية عن رفاقه الفلاحين . كانوا يخرجون في الليالي الى السرقة من القرى القريبة ، فيعودون بعد ساعات طويلة ببضعة قدور او صحون معدنية ، وفي أفضل الأحوال بدجاجة او خروف . وكان يحدث أحيانا أن يشتبكوا في معركة بالرصاص مع القرية المسروقة . وبالطبع ما كان في إمكان الحزب الإعتراض على سلوك هؤلاء الرفاق اللصوص . فالسطو على القرى الأخرى كان ولا يزال دليلا على الشجاعة والرجولة في الريف .

*

ذات مرة وأنا أسير في شارع الجمهورية ، قريبا من باب المعظم أوقفني شاب لا أعرفه . قدم نفسه لي باعتباره طالبا في أكاديمية الفنون الجميلة وقال انه يريد أن يستشيرني في قضية مصيرية . كانت مفاجأة لم أتوقعها ، إذ ما كنت أعرف أنني يمكن أن أقدم النصح لأي إنسان في العالم .

قال لي الشاب بكل بساطة :

ـ إنني عضو في القيادة المركزية ويهمني رأيك . منذ فترة وأنا أمام خيار صعب : هل ألتحق بالحركة المسلحة في الريف أم لا ؟ إن رأيك سوف يكون حاسما بالنسبة لي .

فكرت : يا ألهي من أين استمد هذا الشاب كل هذه الثقة بي ؟ إن عقوبة الالتحاق بالحركة المسلحة او التشجيع عليه يمكن أن تؤدي الى الإعدام . فها هو يغامر بمصيره لقاء ثقته بي مثلما يريدني أن أغامر بمصيري لقاء ثقتي به . كلا ، لا يمكن لمثل هذا الشاب أن يكون مدسوسا للايقاع بي . كان مأخوذا بالثقافة وبريئا مثل حمل ، إذ راح يتحدث عن أعمالي التي قال إنها قد قلبت حياته رأسا على عقب .

قلت وفي ذهني موقف مشابه كان قد واجه جان بول سارتر أثناء المقاومة ضد المحتلين الألمان : لا يمكن لي أن أطلب منك الالتحاق بالحركة المسلحة ولا أن أثنيك عن ذلك . مثل هذا القرار يجب أن تتخذه بنفسك ، فهو يمكن أن يعني لك الموت او الحياة . وفي كل الأحوال فانني لن أغفر لنفسي أن أكون مسؤولا عن دفعك الى اتخاذ قرار قد يؤدي الى قتلك او وقوعك بيد الشرطة . إنك تطلب مني أن أحرمك من حقك في ممارسة حريتك ، وهو ما لا يمكن أن أفعله .

كان ذلك الشاب الثوري هو عادل كامل الذي عمل فيما بعد معي في مجلة ألف باء ونشر العديد من القصص القصيرة ، فضلا عن بروزه كناقد تشكيلي ورسام موهوب ومؤلف للعديد من الكتب .

وفي الوسط الستيني كان ابراهيم زاير الأكثر حماسة لحركة القيادة المركزية ، رغم انه لم يكن آيديولوجيا ويتعامل مع الحياة كفنان لا كسياسي . في عام ١٩٦٩ عندما اعتقل ابراهيم زاير بعد انهيار التنظيم والقاء القبض على عزيز الحاج تعرض الى تعذيب بشع في قصر النهاية ، ترك الكثير من الندوب على روحه . كانت تجاربي السابقة قد علمتني أن الجرح الذي يصيب فنانا حساسا مثل ابراهيم زاير لن يندمل سريعا وقد يدمر حياته الى الأبد . وبالفعل

فان ابراهيم زاير ظل ينزف في داخله حتى اللحظة التي رفع فيها مسدسه في ربيع العام ١٩٧٢ وأطلق النار على رأسه كما لو أنه يطلق النار على العالم كله .

*

كانت تربطني في الوقت ذاته علاقات صداقة مع العديد من المثقفين القوميين ، وهي علاقات كانت قد توطدت الى الدرجة التي عرفت بها بانقلاب عبدالرزاق عارف قبل يوم من وقوعه . فقد أبلغني ثامر الفلاحي الذي كان يعمل معي في جريدة « الثورة العربية » وعلى صلة وثيقة بالضباط القوميين أن يوم غد سيكون حاسما بالنسبة له : إما أنه سيكون وزيرا للثقافة او يعلق على المشنقة .

في صباح اليوم التالي انتظرت البيان الأول للإنقلاب ، ولكن إذ لم يحدث شيء ما نسيت الموضوع الذي ما كنت أريد أن أبوح به لأحد . كنت لا أزال في شقتي الواقعة في « أبو نؤاس » والتي كانت تواجه القصر الجمهوري الواقع في الضفة الأخرى من نهر دجلة عندما سمعت الإنفجارات الاولى بعد الظهر . صعدت أنا وبعض الأصدقاء الذين كانوا معي الى السطح ورحنا نراقب الطائرات وهي تمرق منحدرة فوق رؤوسنا وتقصف القصر الجمهوري . كان أحد الصواريخ قد أصاب مكتب الرئيس الذي لم يكن لحظتئذ موجودا فيه فنجا بأعجوبة . بعد ذلك بدأ الإنقلابيون يذيعون بياناتهم من إذاعة بغداد التي سيطروا عليها .

كانت عواطفي هذه المرة محايدة تماما : عسكريون يتصارعون فيما بينهم بالطائرات . ما كان يهمني من سيكون المنتصر ، إذ كنت واثقا أن الأمر لن يختلف كثيرا في الحالين وشعرت بسعادة أن أكون متفرجا بدل أن أكون طرفا في الصراع . نزلت مع أصدقائي الى الشارع وسرنا حتى جسر الجمهورية ، مراقبين من هناك المعركة . في المساء كانت القوات التابعة لرئيس الجمهورية قد سيطرت على الموقف ، ففشل الإنقلاب . كان هذا الإنقلاب غريبا بعض الشيء فقد وقع بعد الظهر في حين أن الإنقلابات تقع

دائما تقريبا في الصباح ، حيث يكون الجنود في أوج نشاطهم وحيويتهم . والأكثر من ذلك ان قائد الإنقلاب نفسه كان رئيسا للوزراء . مثل هذه الإنقلابات ليست غريبة على اي حال على العالم الثالث . فاذا ما اختلف رئيس الجمهورية مع رئيس الوزراء حول أتفه قضية يصبح اللجوء الى الطائرات والدبابات قضية وطنية وقومية وطريقة وحيدة لتسوية الخلافات .

ومن بين ممثلي ما كان يسمى حينذاك «الجناح اليساري» لحزب البعث في الوسط الصحافي والثقافي كان هناك ضياء عبدالرزاق حسن الذي عاد من سوريا الى العراق بعد حرب حزيران ١٩٦٧ كما أعتقد . لقد عملنا سوية فترة من الزمن في جريدة «المواطن» ومن ثم في مجلة «ألف باء» التي كان هو في الحقيقة أحد أبرز مؤسسيها . ورغم أن ضياء حسن يعتبر واحدا من أكفأ الصحافيين في العراق وأكثرهم معرفة بالعمل الصحافي فان المسؤولين الحزبيين بعد وصول البعث الى السلطة في العام ١٩٦٨ لم يغفروا له قط موقفه السياسي السابق . فقد اعتقل ضياء حسن لمدة شهور في قصر النهاية وعندما أطلق سراحه أرغم على البقاء في الظل في حين كان الصغار يتولون أخطر المناصب الصحافية والإعلامية .

وضمن هذا التيار السياسي كانت هناك أيضا الشاعرة آمال الزهاوي التي عملت معي في مجلة «ألف باء» ثم اقترنت بزوجها عداي النجم ، مسؤول التنظيم في العراق حينذاك ، أثناء اختفائه . ثم هربا الى سوريا بجواز دبلوماسي مزور عن طريق قاعة الشرف في المطار . وعندما عادا ثانية الى العراق بعد ما يقرب من العامين أصبح عداي النجم أحد أقرب أصدقائنا .

*

كانت اللوحة السياسية في عراق منتصف الستينات متنوعة ، تحمل أثرا من كل لون ، أكسبها ذلك الغنى الثقافي الروحي الذي أضفى على الحياة بهجتها المفتقدة منذ زمن طويل . وكان سر ذلك كله يكمن في ضعف الدولة وكفها عن التدخل السافر في حياة الناس ، ذلك النزوع الذي يشكل الجوهر الفعلي لكل

الدكتاتوريات . وفي مقابل انحسار النزوع التسلطي للدولة على المجتمع كان ثمة انحسار كامل في النزوع التسلطي للأحزاب والحركات السياسية لفرض وصايتها الآيديولوجية على الناس مثلما كان يحدث في الماضي . كانت الحياة نفسها قد فرضت هذا التطور الذي مكن الشعراء والكتاب من العودة الى أنفسهم والتفكير برؤوسهم بدل التفكير برؤوس الآخرين .

هذا الإنفراج وفر الفرصة أيضا للمحتالين والأدعياء والثوريين الكذبة لكي يروجوا لتجاراتهم كلون آخر في لوحة الستينات . كان ثمة صحافيون يمتدحون طاهر يحيى ، آملين في الصعود السريع . كما ابتكر صحافي آخر عاطل عن العمل طريقة ذكية في كسب المال . كان يجلس في المقهى ويقرأ الصحف كلها ، مؤشرا بالقلم الأحمر على أي خبر او تقرير يخص البلدان الإشتراكية ثم ينهض حاملا جرائده في حقيبته السوداء ، قاصدا هذه السفارة او تلك ، مبلغا ملحقيها الصحافيين أنه هو الذي يقف وراء نشر تلك الأخبار والتقارير عن بلدانهم . كان يطلب في العادة خمسة دنانير لقاء أتعابه المزعومة ، ولكن اذا كان الملحق الصحافي بخيلا فانه كان يخفض سعره حتى نصف الدينار .

وفي إحدى المرات اضطرت الحكومة الى التدخل وألقت القبض على ثلاثة صحافيين محتالين ، كانوا يعملون في مجال جمع الإعلانات . غادر هؤلاء بغداد بالطائرة ، قاصدين أوروبا . هناك استبدلوا بدلاتهم الأوروبية بجلابيب رجال الدين وعماماتهم ، معلنين أنفسهم علماء مسلمين كبارا ، يقومون بالدعوة للتقارب بين المسيحية والإسلام ، مبدين استعدادهم لعقد مؤتمر عالمي يوحد المؤمنين كلهم في الكفاح ضد الشر . بعد مقابلات عدة أجرتها الصحف الأوروبية معهم انفتحت أمامهم أبواب الكنائس حتى وصلوا أخيرا الى البابا الذي استقبلهم بحرارة ، معلنا تأييده للفكرة . لا أحد يعرف تماما كم قبض أولئك المحتالون لقاء فكرتهم العبقرية تلك ، لكن أصدقاءهم كانوا يتحدثون عن ملايين الدولارات التي انهالت عليهم .

لقد اتخذ حزب البعث العربي الاشتراكي من هذا الوضع الذي كان سائدا في ظل حكم عبدالرحمن عارف ذريعة لإسقاطه والوصول الى الحكم . فقد ذكر الحزب في تقرير مؤتمره القطري الثامن الذي انعقد في العام ١٩٧٤ ان الوضع كان مهددا بالاتجاه نحو واحدة من أسوأ الدكتاتوريات العسكرية التي شهدها العراق[٤] . ولكن هل هذا صحيح حقا ؟ او ما هو مدى الصحة والخطأ فيه ؟

لقد نشأت أزمة نظام عبد الرحمن عارف من تناقض لم يكن صعبا تحديده : ظروف ديموقراطية نسبيا داخل المجتمع وشكل دكتاتوري عسكري متساهل للنظام ، لا يمتلك اي قاعدة شعبية حقيقية .

وهنا تتحمل القوى السياسية نفسها مسؤولية تلك الأزمة وربما أكثر من نظام حكم عارف نفسه ، المتخلف أساسا . فقد ظل الفكر السياسي العراقي المرتبط بالأحزاب التقليدية أسير الوصفات الآيديولوجية التي تحتقر الديموقراطية والبرلمانية كشكل لنظام الحكم . كانت كل فئة تخطط في الواقع للاستيلاء المنفرد على السلطة بهذه الطريقة او تلك ، من القوميين والبعثيين بجناحيهم وحتى شيوعيي الكفاح المسلح وجماعة اللجنة المركزية . لم يكن الانقلاب الفاشل الذي قاده عارف عبدالرزاق نهاية المطاف بالنسبة للقوميين الذين كانوا ينتظرون اللحظة المناسبة لإزاحة عبدالرحمن عارف . اما شيوعيو منظمة عزيز الحاج فكانوا يفجرون القنابل في الشوارع ويحلمون بالزحف الى بغداد من الأهوار . وكانت جماعة اللجنة المركزية أيضا قد وضعت في حساباتها احتمال القيام بانقلاب عسكري ، وبالذات بعد إدانة نهج آب ١٩٦٤ بقيادة عبدالسلام الناصري الذي اعتبر تصفويا . ويقول البعثيون انهم كانوا قد اتصلوا بالشيوعيين وعرضوا عليهم القيام بانقلاب مشترك ، ولكن الشيوعيين الذين ما كانوا قد نسوا بعد ما فعله بهم البعثيون في ٨ شباط ١٩٦٣ رفضوا عرضهم الذي كان يستهدف إعادة الاعتبار اليهم . في الحقيقة ان الانقلاب البعثي في ١٩٦٨ لم يأت لمنع وصول دكتاتورية عسكرية أكثر فتكا الى السلطة وانما لاستباق الآخرين المتربصين بالنظام . فالنظام الذي

أنشأه البعثيون لم يكن نظاما ديموقراطيا أوقف زحف الدكتاتورية العسكرية وانما كان هو نفسه الشكل الأكثر صرامة للدكتاتورية العسكرية المستندة على قاعدة شعبية والمنطلقة من آيديولوجيا شمولية .

*

الروح الجديدة التي أطلقتها الستينات داخل المجتمع العراقي ، متخذة شكل الانتفاضة الثقافية ، كانت ظاهرة عراقية بالتأكيد ولكنها لم تحدث بمعزل عن الروح الجديدة التي كانت تعصف بالعالم كله حينذاك . فقد اتفقت الشروط الداخلية مع الشروط الخارجية ضمن لحظة تاريخية نادرة المثال بطريقة يصعب الفصل بينها . في تلك الأيام بدا العالم وكأنه يسجل مصير جديدا للبشرية كلها . إنتفض الجيل الجديد في أوروبا وأميركا ضد كل بؤس الرأسمالية ودعاواها الفكرية والأخلاقية ، ولكنه رفض في الوقت ذاته الجمود المرتبط بفكر اليسار التقليدي ، مانحا الثورة معنى جديدا : تحرير العقل والجسد من تابوات الماضي .

في الجزائر كانت الثورة قد انتصرت بعد كفاح مرير . في فيتنام تحولت الأدغال الى فخاخ موت للأميركيين الذين كانت الطائرات تنقل جثث قتلاهم كل يوم بالعشرات الى الولايات المتحدة الأميركية . مئات الألوف من الشبان تهتف في شوارع سان فرانسيسكو وشيكاغو «أخرجوا من فيتنام!» ومن جبال بوليفيا يوجه تشي غيفارا نداءه الأخير لخوض حرب العصابات من أجل تحرير العالم كله . القوة السوداء تبرز في أميركا وكفاح الزنوج يتأجج من أجل المساواة في الحقوق المدنية . ماوتسي تونغ يعلن الثورة الثقافية ضد الحزب الشيوعي الصيني وشبان الحرس الأحمر يقتادون القادة في الشوارع وقد علقت فوق صدورهم لافتات تقول «أنا رجعي» . مئات الألوف من الطلبة تجتاح كل يوم شوارع باريس وبرلين ولندن ، رافعة صور ماركس وروز لوكسمبورغ وتشي غيفارا ، خائضة المعركة تلو الأخرى ضد الشرطة . مقاومة مسلحة في اليمن الجنوبي ضد الاستعمار البريطاني . ثورة مسلحة في أنغولا

ضد البرتغاليين . إنقلاب العقداء السود في اليونان . مجزرة العصر في اندونيسيا . إنتقال ثورة اليسار الجديد الى تشيكوسلوفاكيا . ربيع براغ والدبابات الروسية . الأحزاب الشيوعية الكبيرة في أوروبا الغربية تدين تدخل السوفياتي . ظهور الشيوعية الأوروبية . جمال عبدالناصر وقرارات التأميم . حرب حزيران ١٩٦٧ وهزيمة الجيوش العربية . منظمة التحرير الفلسطينية تقود الكفاح المسلح ضد إسرائيل وتجتذب الألوف من الشبان من كل الأقطار العربية .

التحول الثقافي الذي حدث في العراق والذي شكل الأساس الذي قامت عليه حركة الستينات الأدبية كان في الحقيقة جزءا من هذا التحول الكوني على المستويين السياسي والثقافي . وهذا يعني أن الأعمال الابداعية التي نريد أن ننسبها الى الستينات العراقية لا بد ان تكون مرتبطة بالضرورة مرة بالروح الجديدة وآلية حركتها الداخلية على المستوى العراقي وأخرى بالثورة الشاملة على المستوى الكوني .

*

يمكن تحديد ظاهرة الكتابة الستينية زمنيا بحدثين سياسيين مهمين ، أثرا بعمق على مجرى وتطور الحركة الثقافية في العراق وهما سقوط انقلاب ٨ شباط في أواخر العام ١٩٦٣ واعلان «الجبهة الوطنية» بين حزب البعث والحزب الشيوعي في تموز (يوليو) العام ١٩٧٣ . فاذا كانت الفترة التي أعقبت سقوط انقلاب ٨ شباط قد أدت الى تحرر المجتمع من الوصايات الحزبية وأتاحت للمثقفين فرصة الابداع خارج كل سلطة ، فان تشكيل «الجبهة الوطنية» ، ببرنامجها الثقافي المحدد لنمط الثقافة المطلوبة ، أعاد «رسميا وقانونيا» الوصاية الحزبية على الابداع ، بل وظهرت كتابات كثيرة تدعو صراحة الى كتابة «أدب بعثي»[٥] .

ولذلك كم يبدو لنا غريبا ما يقوله الشاعر العراقي سامي مهدي في كتابه «الموجة الصاخبة» عن جيل الستينات ، وهو يتحدث عن الشعراء

الشبان حينذاك : «ولكن الحقيقة تستدعي القول : ان البعثيين منهم كانوا أقوى حصانة من الآخرين تجاه هذه الأفكار وأكثر حصافة في التعامل معها . وكان هذا واضحا ليس في مواقفهم فقط ، بل في ما كتبوه من شعر ونثر أيضا » . لو صدقنا ما يتحفنا به سامي مهدي في كتابه هذا من أفكار أيضا حول «الفطرة القومية» و «الرسالة المتجددة» لاقتضت العدالة منا أن ننصب ميشيل عفلق نفسه رائدا للجيل الستيني . من المؤسف ان سامي مهدي لم يكتف بكل هذا ، بل راح يتحدث بطريقة عنصرية وعرقية وطائفية عن بعض شعراء وكتاب «جماعة كركوك» من غير العرب ، وكأن ذلك يحط من قيمتهم وقدر إبداعهم .

ان إشكالية سامي مهدي وهو شاعر لا تنقصه الموهبة تكمن في الأسر الحزبي لفكره القوماني وفي سوء فهمه لفكرة الحداثة التي لا يمكن أن تتجلى إبداعيا في مجتمع مثل المجتمع العربي الا عبر النقد الذي توجهه الى كامل بنية المجتمع القمعية وفي إتخاذ موقف واضح منه . ليس سامي مهدي الوحيد الذي يقدم لنا مثل هذه الحداثة النافية للحداثة أساسا . فقد رأينا في المهجر أيضا من يساوي بين الضحية والجلاد ويعتبر حزب البعث يساريا حتى بعد مجزرة شباط ١٩٦٣ مكتشفا أن الجميع كانوا ستينيين « يساريين » ، ومتجاهلا حقيقة ان إرتباط الأدباء المنحدرين من أصول بعثية أنفسهم بالحركة الستينية قام أساسا على إدانة جرائم حزبهم وابتعادهم عنه . البعثية التي مثلت أقصى التطرف اليميني في العام ١٩٦٣ تصبح يسارية في العام ١٩٦٤ . ولكن اذا ما أقصينا الغرض السياسي المفضوح من وراء مثل هذا الاعلان المتهافت فاننا سوف نرى أنه موقف يشف عن مفهوم شكلاني معاد لروح الستينات ، يتنكر ببساطة لحقيقة ان الحركة الستينية العراقية قامت أساسا لغسل الدم الذي سفح في شباط ١٩٦٣ . يقول أنور الغساني في شهادته عن الستينات في مجلة «فراديس» : « متى بدأت هذه الستينات ؟ بالتأكيد بعد كارثة شباط ١٩٦٣ . الدم أنهى وهم تموز وقذف بشبيبة فقدت ايمانها بأحزابها الى

شوارع بغداد » . ويقول شريف الربيعي : « كان عام ١٩٦٣ تاريخا بغيضا يقطر دما وبؤرا للجريمة . عند ذاك أدركنا كم كان شعار الفاشية الذي تفشى في هواء حياتنا قريبا من الخراب والفتك » . ويرى عبدالقادر الجنابي : « كانت مقرات الحرس القومي تغص بمئات الناس رجالا ونساء . مجرد المرور في شارع يقع فيه مقر من هذه المقرات كان يثير قشعريرة في البدن » ، مشيرا الى تصريح لعلي صالح السعدي ، قائد البعث في العام ١٩٦٣ ، يكشف فيه حقيقة ان انقلابيي ٨ شباط جاؤوا بقطار أميركي ، وهو ما أكدته الوثائق التي نشرت في فترة تالية ، فاضحة علاقة الإنقلابيين بوكالة المخابرات المركزية الاميركية . (فراديس ، العدد ٤/ ٥)

*

وعلى اي حال : يبدو أن ثمة صراعا « فكريا » في العراق : سامي مهدي يريد أن يثبت أن حركة الستينات الأدبية في العراق كانت (عند أفضل ممثليها) بعثية . اما خصومه من الشعراء والنقاد الآخرين فيقولون بأن الحركة كانت عميلة لمجلة « شعر » اللبنانية وان يوسف الخال « المشبوه » هو الذي كان يقف وراءها ، وهذا يعني انها كانت ضد البعثوية . ولكي يدعم هؤلاء وجهات نظرهم بأدلة قاطعة يشيرون الى ان مجلة « شعر » كانت قد نشرت قصائد لعدد من شعراء الستينات . ان ما يقوله الطرفان بالطبع ليس الا من خرافات الأولين[٦] .

فاذا كان من المفهوم المغزى السياسي لاضفاء صفة بعثية على الستينات فان الذين يحاولون نسبة الستينات العراقية الى جماعة مجلة « شعر » ينطلقون من اعتبارات شكلية تتعلق في الأغلب بكتابة القصيدة الحرة وقصيدة النثر . في الحقيقة ان حركة جيل الستينات في العراق كانت حركة أخرى إختلفت تماما عن حركة مجلة « شعر » ، ليس لأنها كانت ترى في « شعر » مجلة مشبوهة ، يديرها عدد من الشعراء المعادين للعروبة مثل يوسف الخال وأدونيس وانسي الحاج وشوقي ابي شقرا ، كما يقول سامي مهدي في كتاب آخر له بعنوان « أفق

الحداثة وحداثة النمط »[٧] ، وانما لأن مجلة « شعر » ظلت حتى النهاية أسيرة فهمها « الأدبي » الخالص للشعر ، اي انها لم تكتشف الصلة بين الحداثة الشعرية والحداثة بأفقها التاريخي العام كانتقالة تحريرية كبرى من زمن الى زمن . لم تكن تنقص مجلة « شعر » الرؤيا السياسية والاجتماعية فحسب وانما أيضا الرؤيا الفكرية والفلسفية الكاشفة للجوهر الشعري في الحياة . كان يوسف الخال يبحث عن الشعر بروح التجديد ، لا بروح الحداثة . كان ليبراليا ، ولكن برؤيا مسيحية جعلته يتوهم أن حرب الشعر هي غير حرب الواقع الذي كان يصعب عليه أن يرى إمكاناته المضمرة ، بسبب الطابع المثالي لفكره السياسي . كان ممتلئا بالضجر من اليسار العربي المنتفخ بالشعارات الساذجة عن الالتزام والحزبية ، مما قاده الى المزيد من السلبية السياسية وأفقده الرؤية الثورية الأكثر عمقا للحداثة التاريخية والشعرية على حد سواء ، رغم موهبته الشعرية الكبيرة . ان أزمة مجلة « شعر » الحقيقية التي أدت الى توقفها في النهاية لم تنتج عن الاصطدام بجدار اللغة ، كما اعتقد يوسف الخال في حينه ، وانما عن عجز المفهوم الثقافي لمجلة « شعر » عن عكس فكرة الحداثة .

كانت حركة مجلة « شعر » مشروعا ثقافيا مرتبطا بميول وحساسيات بضعة شعراء ، بدأ وانتهى بقرار منهم ، في حين اتسمت الستينات العراقية بالعفوية ضمن موجة عارمة ، ذات طبيعة سياسية وثقافية في آن ، شملت جيلا بأكمله واستمرت عبر الكتابة الحديثة كلها في العراق وامتدت من الشعر الى الرواية والقصة القصيرة والنقد والرسم والنحت والمسرح . لأول مرة ارتبطت الكتابة بالممارسة الحياتية ، حيث لا فاصل بين فعل الكتابة وفعل الحياة . ومن أجل ذلك خاض الستينيون كفاحا ضاريا ضد آيديولوجيا السلطة القمعية من جهة والآيديولوجيات الجامدة من جهة أخرى ، ضد التزوير الثقافي والنسيان والاغفال المستمر . لقد قدم الستينيون ثمنا باهظا في الدفاع عن قصائدهم وقصصهم ولوحاتهم ومسرحياتهم : الاعتقال ، التعذيب ، الفصل من العمل ، المنفى . أما الذين اغلقت في وجوههم الحدود فقد فرض عليهم ما يعرف في

دب المنفى الالماني بـ"Die innere Emigration" ، اي «الهجرة الداخلية» ، حيث يصبح الصمت نفسه شكلا من أشكال المقاومة الابداعية .

لقد حصلت حركة مجلة «شعر» بجدارة على شهرة واسعة في الوطن العربي كله ، ولكن هذه الشهرة ما كانت لتتحقق بدون واقع لبنان الليبرالي والمركز الذي تحتله بيروت كعاصمة للثقافة العربية ، حيث عشرات دور النشر والمجلات القادرة على الوصول الى اي مكان . ولم يكن صعبا كثيرا على يوسف الخال او انسي الحاج او أدونيس أن يمولوا اصدار مجلة فصلية مثل «شعر» وتوزيعها في الاقطار العربية . هذا هو الظرف الذاتي لصدور مجلة «شعر» . اما الظرف الذاتي لنشوء حركة الستينات العراقية فكان صعبا وقاسيا ومريرا في أغلب الأحيان . ففي مقابل الليبرالية التي كانت تنعم بها جماعة «شعر» كان الشعراء والكتاب العراقيون يكافحون من أجل نشر قصيدة او إعلان رأي ، معرضين أنفسهم للخطر دائما .

في المقاهي التي كنا نرتادها كان المخبرون يجلسون قريبا منا وينصتون الى مناقشاتنا او يقدمون أنفسهم ببساطة لنا فنضطر الى دفع حسابهم أيضا . كان علينا في الوقت ذاته أن نكدح حتى نضمن ايجار الشقة ومصروف الطعام . ورغم الإنفلات فان أسماء الكثيرين منا ظلت ضمن قوائم الممنوعين من السفر . في مثل تلك الأيام وبعد أيام قليلة من هزيمة حزيران توجب علي أن أقف مرة أخرى في قفص الإتهام أمام المحكمة العسكرية العرفية التي ما كانت لتطلق سراحي لولا سمعتي الثقافية وتدخل عدد من أصدقائي المسؤولين . اما الصحف والمجلات التي كنا نعمل فيها فكانت محلية ، لا تصل الى أبعد من حدود العراق .

*

اذا كانت مجلة «شعر» تمثل اتجاها شعريا فان الستينات العراقية كانت فضاء ثقافيا ، تلتقي وتفترق داخله إتجاهات أدبية وفنية وجمالية متعددة . لم يكن مستوى الوعي بالروح الجديدة وحده يختلف من شاعر الى شاعر وكاتب

الى كاتب وفنان الى فنان وانما أيضا الاقتراب الجمالي من الحداثة وعمق الوعي بها وطرق التعبير عنها ، فضلا عن حساسية وخبرة كل واحد منهم .

وفي واقع الحال فان كتابات جريئة قليلة ، ذات حساسية فنية عالية ووعي حاد بالحداثة وروح الزمن الجديد هي التي أوجدت ذلك الفضاء الثقافي الذي أثر على الكتابات الأخرى بهذه الطريقة او تلك . اما الكتابات التي أصرت على تجاهل هذا الفضاء الجديد ، كما نرى في النماذج والأشكال الخمسينية ، فقد فقدت الكثير من قيمتها رغم أن بعض روادها حاول تقليد النماذج الجديدة وسرقة لغتها ، ولكن بدون جدوى ، فقد كان وراء الكتابة الجديدة ما هو أبعد من الشكل الخارجي ، وهو الروح التي قادت الشعراء والكتاب اليها والتي يصعب اختلاقها او الاقتراب منها اذا ما ظل المرء أسير روح أخرى تنتمي الى زمن آخر .

لم تكن الستينات على المستوى العالمي كله عقدا مثل اي عقد آخر وانما مرحلة خطيرة في صلب التحولات الكبرى التي شهدها القرن العشرون ، أوحت بكل التطور المقبل . كانت الخمسينات بالنسبة للعالم كله (اوروبا وأميركا بصورة خاصة) عقد الخروج من الحرب العالمية الثانية واعادة البناء . اما الستينات فكانت مرحلة مراجعة الماضي من جهة والوثوب الى الأمام من جهة أخرى . في الستينات بالذات بدأت اليابان والمانيا صعودهما الجديد وكرست الولايات المتحدة الأميركية نفسها كقوة اقتصادية وعسكرية وسياسية كبرى . كما ظفرت معظم البلدان الافريقية المستعمرة على استقلالها . ولعل أخطر ما حدث في ذلك العقد هو الثورة التكنولوجية التي قادت العالم الى منعطف جديد ، ليس اقتصاديا فحسب وانما ثقافيا ايضا . فمع غزو الفضاء الخارجي والهبوط فوق القمر حقق الانسان واحدة من اليوتوبيات الكبرى في تاريخ البشرية واستعاد الثقة بنفسه .

ومن ناحية أخرى ألغت التكنولوجيا والاقمار الاصطناعية وظهور الكومبيوتر كل المسافات الأرضية وحولت العالم الى ما يشبه القرية

الكبيرة . ان ما حدث في النصف الثاني من الثمانينات (سقوط نموذج الاشتراكية الستالينية) كان قد بدأ في الحقيقة ، على المستوى الشعبي على الأقل ، في الستينات (ربيع براغ ، الشيوعية الأوروبية ، الكتاب والفنانون المنشقون ، اليسار الجديد) . وعلى المستوى العربي فان هزيمة حزيران ١٩٦٧ رغم كل الظرف الثوري المضاد الذي أوجدته هي التي قادت العرب لآن الى الصلح مع اسرائيل .

هذا التحول في وعي الناس هو الذي أوجد تلك الروح التي شكلت لاساس الذي قامت عليه الستينات العراقية أيضا ، وهو أساس ذاتي وموضوعي في آن . فرغم ان هذه الروح وجدت امامها إمكانات ثقافية واسعة لتعبر عن نفسها في الغرب فانها اتخذت سياسيا في الوطن العربي طابع الكفاح المسلح لذي أعلنه الفدائيون الفلسطينيون . وبصورة عامة فان الطلبة المتمردين في لجامعات الأوروبية طوروا مفهوما جديدا للثورة ، يؤدي فيه العالم الثالث دور « المركز الثوري » . وكان اليسار الأوروبي الجديد يعتبر حركات مثل « الجبهة لشعبية » التي يقودها جورج حبش و « الجبهة الديموقراطية » التي يقودها ـ يف حواتمة قريبة منه او حتى جزءا منه . وبالفعل فان الحركة الفدائية ستقبلت في أعوامها الاولى الكثير من مناضلي حركة الطلبة والفنانين والكتاب ناشطين داخل حركة اليسار الجديد .

*

وهنا لا تخطئ العين القرابة الروحية بين التيار التجديدي اليساري داخل حركة الستينات العراقية وحركة البيتنكس (Beatniks) الأميركية التي مثلها كتاب وشعراء من أمثال جاك كيرواك والين غينسبيرغ وغريغوري كورسو وفيرلنغيتي وبوب ديلان . لقد ظهرت حركة البيتنكس لتعبر عن موقف ما صق عليه اسم « الجيل المهزوم ـ Beat Generation » ، وهو الجيل الذي ـ رك في الحرب العالمية الثانية او تحمل أوزارها التالية . كان مصطلح « لجيل المهزوم » قد ظهر لاول مرة في العام ١٩٥٢ في مقالة نشرها الناقد

سليلون هولميس في جريدة «نيويورك تايمز» . ومع ذلك فان المصطلح يعزى الى جاك كيروك الذي يفترض انه ابتكره في العام ١٩٥٧ عندما قال ذات مرة : «انت تعرف ان هذا جيل مهزوم حقا» . وفي كل الأحوال فان أصل كلمة " Beat" يبدو معتما ولكن معناه واضح بالنسبة الى الأميركيين . انه يعني أكثر من الانهاك ويتضمن الشعور بكون المرء مستغلا وجريحا حتى العظم . ورغم ان جيل البيتنكس الادبي قد كرس نفسه في الستينات فانه كان قد بدأ مسيرته في منتصف الخمسينات ، متخذا لنفسه شهادة ميلاد رسمية ، تشير الى يوم محدد بالذات . ففي يوم ١٢ تشرين الاول (اكتوبر) ١٩٥٥ شارك ستة شعراء وكتاب ، بينهم ألين غينسبيرغ وجاك كيروك وغاري سنايدر في ندوة أدبية عقدت في «غاليري ستة» الواقع في ساحة ايمبيركاديرو في سان فرانسيسكو ، ألقوا فيها نصوصا جديدة لهم . في تلك الندوة قرأ غينسبيرغ قصيدته «عواء» . وكان كيروك قد أثار الانتباه بروايته «في الطريق» ، حيث كل أبطاله من منبوذي المجتمع . انهم دائما في الطريق يبحثون عن حظوظهم . عند كيروك نرى المدن الأميركية على حقيقتها : مقابر مزدحمة مرعبة ، حيث الملايين من الناس تلهث وراء الدولار لتحقق في النهاية حلمها في الحصول على قبر جميل وأنيق .

لقد أسس البيتنكس رؤيتهم الفكرية والشعرية على أساس الاعتراض والاحتجاج ضد أسطورة «طريقة الحياة الأميركية» التي واجهوها بأسطورة مضادة . واجهوا التطرف في النظافة بالعثور على المتعة في الوساخة وهاجموا مثال العصامية الأميركية ، حيث يصنع المرء نفسه من الصفر بالعمل الشاق المضني ، وامتدحوا الكسل . كما سخروا من الأخلاق البيوريتانية الرفيعة . وفيما بعد أطلق الطلبة على هذا «السباق نحو القمة» بكل احتقار اسم «سباق الفئران» .

من صلب هؤلاء الرافضين إنحدر ذلك الجيل الجديد الذي اتخذ إحتجاجه في البداية طابعا بدائيا ومعاكسا لجوهره ، عندما شكل عدد من الشبان في كاليفورنيا بعفوية عصابات تقود الدراجات البخارية وتعتدي على المارة ،

مطلقين على أنفسهم إسم « ملائكة الجحيم ـ Hell's Angels » . ولكن هؤلاء الذين ما كانوا يمتلكون اي محتوى فكري سرعان ما انقرضوا مع ظهور الهيبيين الأوائل في مطلع الستينات ، بوجوههم الشاحبة الرقيقة مثل وجه المسيح ، بشعورهم المنسدلة الطويلة ، بورودهم ، بسراويل شركة ليفي شتراوس الزرقاء المثقوبة ، بقلاداتهم المتدلية من العنق ، بسيجاير الماريوانا ، بالجنس الحر ، بسلميتهم وحياتهم الجماعية في الكومونات . كان الهيبيون التجسيد الحي للقيم الأدبية التي أبدعها جيل البيتنكس . فقد رفضوا القيم الرأسمالية لمجتمعاتهم ودعوا الى الوفاء للداخل الانساني وغزوا العالم بشعارهم المثير الذي أصبح شعارا لجيل بأكمله "Make love not war" . في كانون الثاني (يناير) ١٩٦٧ بلغت الموجة الهيبية أوج تألقها في الممارسة الجماهيرية العلنية للحب الحر الذي أقدم عليه ألوف من الشبان والشابات في متنزه « غولدين غيت » في سان فرانسيسكو . لقد ابتكرت الحركة الهيبية في الحقيقة « ثقافة مضادة » ، امتزجت فيها العناصر المضادة للرأسمالية مع التحرير الجنسي ومعاداة الحرب والعسكرية ورفض الروح الاستهلاكية وإعادة الاعتبار الى الحلم والتأكيد على المغامرة . هذه الروح المضادة تحولت في الوقت ذاته الى حركة شاملة في الفن والأدب أيضا وشكلت معنى الكتابة الطليعية الجديدة .

*

ان القرابة الروحية بين الستينيين العراقيين والبيتنكس هي أبعد وأعمق من المحاكاة الشكلية . انها قرابة الموقف المشترك من قضايا عصرهم ضمن جيل واحد ، وهي دليل على أنهم كانوا في قلب زمنهم ويدركون روحه الحية . لقد كانوا هنا وهناك جيلا مهزوما بطريقة ما . فاذا كان البيتنكس قد خرجوا من رماد الحرب فان الستينيين العراقيين قد خرجوا من رماد الانقلابات والدكتاتوريات العسكرية . واذا كان البيتنكس قد رفضوا جنة الرأسمالية وسباق فئرانها في الوصول الى الثروة فان ستينيي العراق كانوا قد رفضوا جنة الدكتاتورية وسباق جنرالاتها في صنع الهزائم القومية . ومثلهم أيضا كانوا قد

فقدوا الأمل بالآيديولوجيات العتيقة التي لم تقدم لهم سوى البؤس والشقاء . كان الستينيون يقفون داخل واقع مغلق ، محاط بجدران اسمنتية . ومع ذلك امتلكوا شجاعة أن يصرخوا ضده وأن يدينوه ، حالمين بعالم جديد تنهدم فيه كل الجدران . هذه الروح تجلت لأول مرة في قصيدتي «لنخرج الى الشوارع وننسف العالم القديم بالقنابل» والتي نشرت في العام ١٩٦٨ في مجلة «الكلمة» العراقية :

الكلمة تبحث عن معنى
والشرطة تبحث عنا في ماكنة الليل
مطرودين من الكليات الى السجن
محشوين خطايا وخرائط جنسية
محترفين الثورة في حي العمال وفي إرشيف الأمن السري
نحلم أن نملأ أنفسنا بالأفعال
او ننسف وهم العالم بالعبوات .
الشرطة في بيتي تقرأ أشعاري
الشرطة نهر ،
وأنا
طفل
أو
سمكة .

ويقول مؤيد الراوي في قصيدته «محاولة للكتابة عن قتل» ، منشدا للثورة :

في بغداد حاولت أن أتمثل مغامرة الخوف / في عمان ، دمشق أحيانا رأيت خسارة الأمم / إستغرقت في عاصمة الدنيا مقذوفا بطلقة / نمت/ نمت تحت إغواء الأعلام العديدة لما هو منسي ، فتركتك تبتعدين عن شطآن ذهبي أيتها الثورة .

ويطلق أنور الغساني نداءه الذي عكس كل تحدي جيله :

أيها الداخلون في أغلفتكم البلستيكية ، نحن الخارجين من الظلال آتون اليكم ، اننا نكاد نتناثر من الحماس لتحطيم كل شيء موجود وغير موجود ، لأن كل الحكايات بماضيها وحاضرها ومستقبلها قديمة بالنسبة لنا .

ويضيء شريف الربيعي الحلم الستيني بجملة شعرية واحدة ، تحفر مجراها في الأعماق :

موصد دون سؤالي لغة
يا لسان اللغة الأخرى
تعال .

ويسترجع صلاح فائق في قصيدة « تلك البلاد » روح الستينات ، حيث « ثكنات سمعت فيها ذات فجر جميل بموت غيفارا » ، بينما يقودنا صادق الصائغ الى زنزانة العالم التي دفن فيها :

في هذه الزنزانة الرطبة
دفنت مرتين أخريين
في داخل المبدأ ، في خارجه
ومرة دفنت في جلدك يا جيلي .

ويعلن جليل حيدر بدء الضد منذ قصيدته عن ٨ شباط بشجاعة الشاعر والمحارب معا :

صوتي طاووس مذبوح
وانا المشدود على طاحونة أخيلة وحشية .

كان الجيل الستيني في الحقيقة أول جيل أدبي يطرح بجذرية فكرة الثقافة المضادة لثقافة القرون الوسطى ، ليس في الكتابة وحدها وانما في الحياة وداخل المجتمع أيضا . فقد واجه الستينيون القومانية العسكرية بالايمان بالأخوة الانسانية ، والدكتاتورية بالحرية المطلقة ، والطهرانية الجنسية بالتحرير الجنسي الكامل للرجل والمرأة معا ، والتابوات الإجتماعية

بانتهاكها ، والاستقرار العائلي بالميل الى التشرد والصعلكة والمغامرة . والعقل الأسطوري والديني بتبني آخر الأفكار الحديثة .

كل هذا شكل أساس قرابة الستينيين (التيار الطليعي) الروحية مع البيتنكس . مع ذلك فانهم كانوا يختلفون عنهم ، ليس فقط بسبب قسوة تجربتهم الخاصة في المعتقلات والسجون ، وانما ايضا بسبب دورهم الثقافي المختلف في مجتمع مثل المجتمع العربي . في أميركا كان يمكن لغينسبيرغ أن يشتم الرأسمالية وأن يبيع ذلك أيضا . اما في العراق فكان على الشاعر ان يواجه الخطر دائما اذا ما أراد ان يكون لقصيدته معنى مضاد لشمولية المجتمع والدولة .

*

ان هذا لا يشمل الجميع بالتأكيد ، فقد كان ثمة ايضا من يكتب إنشاء شعريا ، لا علاقة له بروح الواقع العراقي والعربي ، مأسورا بتقليد القصائد المترجمة المقطوعة عن سياق حركتها التاريخية والاجتماعية والجمالية . لا الانقلابات العسكرية الدموية التي كانت تضرب العراق مثل زلازل مدمرة ولا حتى كارثة هزيمة حزيران التي هزت كامل الضمير العربي جعلت هؤلاء ينتبهون الى ما يحدث امام عيونهم ، متنكرين لحقيقة ان الشعر العظيم هو ذاك الذي ينبثق من قلب عواصف عصره وزمنه . وفي مقابل هؤلاء كان ثمة من يجهل او يغفل جزئيا او كليا ما يحدث خارج ثقافته القومية ، بدعوى مقاومة التأثيرات الغربية الضارة على الثقافة العربية .

ان كشف الطبيعة الخاصة لتجربة الستينات تضعنا امام العديد من الأسئلة : الى اي مدى استوعب هذا الشاعر او ذاك الكاتب روح الستينات ومعناها الفكري والسياسي والجمالي ؟ ما هي قيمة الرؤيا النظرية التي قدمها ؟ هل عكست كتاباته تلك الروح التحريرية الجديدة ؟ الى أي مدى ظل وفيا لها في مواجهة الآيديولوجيات القمعية ؟

انني أود هنا أن أتحدث عن ثلاثة اتجاهات داخل الستينات العراقية :

١ـ الاتجاه الطليعي الممثل لفكرة الحداثة الشاملة
٢ـ الاتجاه الشكلي ، ذو المنحى الأدبي الصرف
٣ـ الاتجاه التجديدي المواصل لتجربة الرواد

ومع ذلك لا ينبغي للمرء أن ينظر الى هذه الاتجاهات بمعزل عن تأثر أحدها بالآخر داخل الروح العامة للستينات . لقد جاء أبرز الذين مثلوا الاتجاهين الأول والثاني من مجموعة الشبان الذين عرفوا بإسم «جماعة كركوك» ومن المنحدرين من أصول ماركسية ، فضلا عن بعض الشبان المتأثرين بالثقافة الغربية عن طريق اللغة الانكليزية . اما ممثلو الاتجاه الثالث فكان يضم تشكيلة متنوعة من البعثيين السابقين والقوميين ، فضلا الى المنحدرين من أصول ماركسية . ولكن معظم هؤلاء كانوا قد تخلصوا الى هذا الحد او ذاك من أوهام وسذاجات أحزابهم وحركاتهم السياسية السابقة . ان اي تحليل للكتابة الستينية (نماذجها الطليعية) سوف يكشف لنا ببساطة حرية هذه الكتابة ومدى ابتعادها عن الحزبوية ، بل واختيارالكثير من النماذج المتقدمة موقع الصدام مع الآيديولوجيات القمعية والشوفينية والشمولية . ولذلك كم يبدو لنا هزيلا ذلك الرأي الذي يريد ان يقسم الستينات على أساس حزبي بين البعثيين والشيوعيين ، كما يفعل سامي مهدي ، مما يشير الى انه لم يفهم جوهر الحركة الستينية ومعناها السياسي حتى الآن . ان العلاقة بالحركة الستينية لا تتحدد في أن أحدا ما كان يكتب الشعر او القصة حينذاك (الأساس الزمني او العمري) وانما في تبني الأفكار والقيم الجمالية الجديدة التي ارتبطت بالستينات ، والا فانه يتوجب علينا ان نعتبر الجميع ستينيين ، من محمد جميل شلش وعلي الحلي وحتى ألفريد سمعان وهاشم الطعان وعبدالرزاق عبدالواحد . هذا المنظور هو الذي جعلني أبعد شاعرين مثل حميد سعيد وحسب الشيخ جعفر عن الحركة الستينية ، في شهادتي المنشورة في «فراديس»[٨] ، وهو أمر لا علاقة له بمستوى شعريتهما الخاص بهما ، فـ«الستينية» ليست شهادة تفوق شعرية تمنح لأحد ما ، لأن حميد سعيد

كان يمثل موقفا حزبيا في الثقافة وبعيدا تماما عن أفكار الستينات ومواقفها ، بدون ان أنكر حقيقة انه استفاد في فترة تالية من منجزات الفترة الستينية على مستوى اللغة والايقاع والشكل . اما حسب الشيخ جعفر فلم ينتبه أساسا للحركة وظل أسير اقترابه الرومانسي من العالم ، ضمن التجربة الخمسينية . ولذلك لم يكن غريبا علي ان أقرأ ، في العام ١٩٩٣ كما أعتقد ، تصريحا لحسب الشيخ جعفر في جريدة «بابل» التي تصدر في بغداد ، يقول فيه انه لا يوجد في خارج العراق سوى شاعرين هما الجواهري وسعدي يوسف وان جميع الآخرين «الذين يتابعهم ويقرأ لهم» على حد قوله ، ليسوا شعراء وانما أميون كذبة وأدعياء ثقافة حاقدون على «الثورة» . فاذا ما عرفنا حقيقة ان أبرز ممثلي الستينات موجودون في الخارج فهذا يدل على انه هو نفسه يرفض ان تكون له أي علاقة بالجيل الستيني وأفكاره ورؤيته الجمالية .

كانت الكتابة عند ممثلي الاتجاه الأول تعني ما هو أبعد من النص الأدبي المجرد وترتبط بالوعي التاريخي لاشكالية الحداثة بأفقيها العربي والكوني . الكتابة هنا ليست نصا أدبيا معزولا عن التاريخ وانما تنبثق منه وتعبر عن روحه الحية . فاذا كانت الحداثة قد اتخذت على المستوى الكوني معنى التحرير الشامل من الأوهام الآيديولوجية والدينية والطبقية والأخلاق المرتبطة بها والانتقال من العقل الخرافي الى العقل العلمي ومن الميوعة العاطفية الى الرؤيا التغييرية الثورية فان معنى كل كتابة حقيقية تريد ان تكون مؤثرة في زمنها يكمن في الاتحاد بهذه الروح وتفجير النور الكامن في داخلها . وسواء في العراق او الوطن العربي او العالم كان الكثيرون قد فقدوا الثقة بالروح التي قادت العالم الى حربين عالميتين مدمرتين والعرب الى الهزيمة بعد الأخرى والعراقيين الى الدكتاتوريات العسكرية والمجازر . من هنا ارتبط هذا التيار الستيني بالهجومية والرفض تجاه الأفكار القديمة التي اعتبرها ممثلوه مسؤولة عن كل الانهيارات ، باحثين عن طرق وأساليب جديدة في الحياة والكتابة . وبالطبع فان هذه الرؤيا التغييرية خارج الوصفات الآيديولوجية والأدبية هي

لتي فرضت التجريبية التي ترتبط بكل عمل ابداعي طليعي ، يؤسس تقاليد جمالية جديدة . ان ما أراده هذا الاتجاه داخل الحركة الستينية العراقية ، وهذا هو جوهرها الحقيقي ، كان أبعد من التحديث الشكلي المجرد : جعل ثورة لحداثة ممكنة على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والجمالية .

من أجل ذلك قاوم هؤلاء الدكتاتوريات العسكرية ورفضوا الشوفينية لقومية وخاضوا المعارك الفكرية ضد الجمود العقائدي والوصاية الحزبية . وعلى المستوى الاجتماعي خرجوا على أخلاقية قرون الاقطاع ودعوا الى تحرير الكامل للمرأة وعارضوا حملات الشرطة ضد ذوي الشعور الطويلة وفتيات الفساتين القصيرة . كما هجر البعض منهم على الأقل حياة الأسرة لآمنة ، وهو لا يزال في مقتبل حياته ، مفضلا عليها حياة التشرد والصعلكة ، مثلما دخل العديدون منهم السجون والمعتقلات واختبروا التعذيب على جسادهم . وعلى المستوى الجمالي رفضوا فكرة ان يكونوا أبناء لأحد ، رغم تقديسهم للابداع انى جاء ، مستبدلين فكرة الأبوة بفكرة الأخوة . فقد عتقدوا ان حساسيتهم الجديدة في الكتابة والفن يجب ان تكون جديدة وخاصة بهم ، بدون ان يقلل هذا من قدرتهم على التعلم من الآخرين .

وبعكس الاتجاه الأول الذي اعتبر الحداثة عملية تاريخية وكونية شاملة وسعى الى ابتكار نصه الخاص به إقتصر هم الاتجاه الثاني الذي لم يكن يملك ي رؤية سياسية او فلسفية على النص الأدبي ، غالبا كتقليد للكتابة الأوروبية وتقديس للترجمة ، بدون وعي للمعنى السياسي والاجتماعي للحداثة العربية تي تختلف بالضرورة عن الحداثة الغربية ، بسبب اختلاف شروطهما تاريخية ، رغم ارتباطهما في الوقت ذاته ببعضهما داخل الحركة الكونية شاملة للحداثة ، وهو ما يسميه باحث مثل برهان غليون بعلاقة المدنية خصوصية التجربة) بالحضارة (عالمية التجربة)[٩] . كانت الحداثة في نظر ممثلي هذا الاتجاه تعني مدى القدرة على التقليد الشكلي للنصوص الغربية . يبدو ان هذه الكتابات لم تدرك أبدا العلاقة بين النص الأدبي وأرضه التاريخية

ومعناه الثقافي وهويته . ولأنها أرادت أن تكون ما لا يمكن أن تكونه فانها أضاعت خطاها هنا وهناك . فهي لا يمكن ان تمتلك أي قيمة داخل الثقافة الغربية التي تتكدس في أسواقها مثل هذه البضاعة منذ أجيال مثلما لا يمكن لها ان تعني شيئا أكثر من التجديد الشكلي داخل الثقافة العربية ، بسبب تأرجحها في الفراغ . هذا الاتجاه الذي لم يفهم الروح الكامنة وراء الستينات . متمثلة في اعتبار الكتابة فعلا تغييريا وتحريريا في تجديد الثقافة العربية واعتبار الحرية شرط كل كتابة ورفض التواطؤ مع القمع ، انكفأ على ذاته ، مما أضفى على انجازه طابعا رومانسيا وعاطفيا يعبر عن اغترابه الروحي .

من الواضح ان هذا الاتجاه كان واقعا تحت تأثير اتجاه مجلة «شعر» اللبنانية التي ظلت حتى النهاية بلا مفهوم حقيقي وعميق للحداثة . فقد اعتقد يوسف الخال ورفاقه الآخرون ان المشكلة تكمن في الجدار الذي يشطر اللغة العربية الى فصحى ومحكية وفي الأشكال الشعرية ، بدون الانتباه الى ان هذا الجدار ثقافي قبل اي شيء آخر ، وهو جدار موجود في العديد من اللغات الأوروبية أيضا ولو بنسب مختلفة . كان الأمر أعمق وأبعد من ذلك بكثير . فلكي نغير لغة القصيدة وشكلها كان علينا أن نغير وعينا بالعالم من خلال نقد ثقافي شامل لكل الحياة العربية وأن نعثر على الأفق التاريخي للحداثة في زمننا العربي الخاص بنا وضمن إشكاليات مجتمعاتنا وثقافتنا وعلاقة ذلك بتجديد الكتابة العربية ومعناه ضمن الحداثة الكونية الشاملة . فقد ابتعدت مجلة «شعر» عن أخطر قضايا الحداثة العربية مثلا وهي الدين والسياسة والجنس . بوهم انها قضايا لا علاقة لها بالأدب او الشعر ، في حين ان اي تغيير في وعي هذه القضايا او في الموقف منها سوف يؤدي الى تغيير رؤيا الشاعر الى الحياة ويؤثر في حساسيته الشعرية ومعنى كتابته .

اما الاتجاه التجديدي المواصل لتجربة الرواد فقد شكل امتدادا للخمسينات وظل في دائرة قصيدة التفعيلة والوفاء لغنائية القصيدة وايقاعها . كان معظم شعراء هذا الاتجاه متأثرين بالسياب او أدونيس او سعدي يوسف .

بعض هؤلاء الشعراء (سامي مهدي مثلا) عبر في البداية عن عداء شديد للحركة الستينية بدعوى التمسك بالتراث ومحاربة الاتجاهات الغربية . ثم غير موقفه وحاول التعلم منها بعد ان اصبحت الحركة شاملة وجارفة[١٠] . ولكن مثل هذا السلوك كان استثناء . فقد كان أغلب شعراء هذا الاتجاه جزءا حيويا من الحركة الستينية ومنفتحين على الاتجاهات الأخرى ومتفاعلين معها ، كعنصر توازن داخلها . ومن الواضح ان قصائدهم تأثرت كثيرا او قليلا بالفضاء التجديدي في الستينات ونقد قصائد الجيل الماضي فابتعد أفضلهم عن المباشرة والخطابية واللغة البلاغية مما أدى الى ظهور قصيدة تختلف عن قصيدة الرواد وتمتلك ملامح جمالية جديدة .

واذا كنت قد تعمدت هنا الابتعاد عن ذكر الأسماء الممثلة لكل من الاتجاهات الثلاثة فذلك لأنه من الجور وضع حواجز فاصلة ونهائية بين هذه الاتجاهات الثلاثة الرئيسة في الشعر الستيني في العراق ، كما يصعب العثور على كرسي كان يجلس عليه هذا الشاعر او ذاك ولا يغادره . ان التحليل المفرد وحده لأعمال كل شاعر يمكن ان يدلنا على مدى فهمه للروح الستينية وطريقة اقترابه او ابتعاده عنها في مختلف الفترات . كان الكثيرون في الحقيقة يتعلمون تارة من خلال النماذج التي تنشر وأخرى من خلال المناقشات الفكرية التي لم تكن تتوقف حول الكتابة . وبصورة عامة فان الستينيين كانوا يتأثرون ببعضهم أكثر من تأثرهم بالشعراء الآخرين البعيدين عنهم ، مما أدى الى بروز الطابع الخاص لكتابة جيل الستينات . وفي الوقت ذاته كان كل شاعر يملك ما هو خاص به ويختلف به عن الشعراء الآخرين ، مشكلا ذلك الغنى والتنوع الذي نعرفه في التجربة الستينية العراقية .

*

وبعكس بعض الآراء النقدية التي تنعي على الستينات موقفها من التراث العربي شكل الابداع الستيني المتقدم انقلابا فكريا مهما داخل التراث العربي ، بسبب طابع نقده الجديد للتراث والمنطلق من رؤيا الحداثة . فاذا

كان ثمة من ظل يقرأ التراث بعين مثالية هي عين الماضي فان الستينيين حاولوا ان يقرأوا التراث بعين الحاضر . ما كان يهمهم في التراث ليس ركامه عبر القرون وانما عناصره القادرة على اضاءة واغناء روح الزمن الجديد .

لقد اعتاد بعض النقاد اتهام الحركة الستينية بانها ضعيفة الصلة بالتراث . وهم يقصدون بذلك في الحقيقة التطور الذي حدث في الستينات داخل اللغة وطريقة اقتراب الشاعر من موضوعه ووعيه الجديد بوظيفة الشعر . انهم هنا يحولون الفضيلة الى رذيلة وينمون عن فهم لا عمق فيه للشعرية ووظيفتها القديمة والجديدة . ان السياب لا يكون أشد صلة منا بالتراث العربي ، لأن لغته تقترب من لغة أبي تمام او البحتري او لأنه يشير الى بعض الأساطير او لأنه يفتتح بعض قصائده بالغزل على طريقة القصيدة القديمة وانما في الطريقة التي يجعل فيها هذا التراث جزءا حيا في بنية الزمن الجديد . ان التراث لا يملك قيمة كبيرة بما هو عليه في الماضي وانما بما يمكن ان يكون عليه في الحاضر . في الحقيقة ان مشكلات العلاقة مع التراث هي مشكلات الحاضر نفسه ، حيث يتحدد الوفاء للتراث بمدى وفائنا لعصرنا وزمننا و حياتنا الجديدة .

ان كل كتابة في الحاضر هي بالضرورة موقف من التراث وعلى علاقة جدلية به . وما من رأي أكثر سخفا من ذلك الرأي الذي ينكر على الكتابة الحديثة علاقتها بالتراث . انهم يريدون في الحقيقة من الشاعر ان يكون نباش قبور من الطراز الاول . وهذا أمر مختلف تماما عن تلك العلاقة الضرورية بالتراث . من أجل إزالة اي التباس أقول انه لا قيمة فعلية لأي كتابة تضع نفسها خارج العمق التاريخي للثقافة العربية وتراثها الروحي وتعجز عن أن تكون جزءا من بنيته الحضارية . ان المهمة الفعلية التي تواجه الشعراء العرب الآن تكمن في مسعاهم لابداع قصيدة عربية جديدة ، ذات طابع خاص بها ، توحد بين عمق تاريخهم وفضاء حاضرهم ومستقبلهم ، وتقول ما يعنينا خارج الاستلاب الروحي الذي يعيشه العرب الآن ، بنفس المعنى الذي يمكن ان

نتحدث فيه عن رواية أميركية ـ لاتينية او شعر ياباني . ان هذا لا يمكن ان يتحقق بالتأكيد بارغام الجميع على كتابة القصيدة العمودية ولا بكتابة ما يشبه القصائد المترجمة المستعارة وانما في انهاء ذلك الجدل العقيم الدائر حول أفضلية قصيدة التفعيلة او قصيدة النثر ، وكأن الامر صراع حول الشكل ، والتأكيد قبل كل شيء على طريقة الشاعر في الكتابة وعوالمه الخاصة به ومعنى ما يقوله لنا وعمقه وأهميته في ثقافتنا وحياتنا وتأثيره فينا ، فكريا وروحيا وجماليا ، وفي النهاية مدى قدرة نصه على عكس روح الحداثة والكشف عن أفقها الجديد . ومهما بدا تأثير الكتابة ضعيفا الآن على مجتمعاتنا الغاطسة في الفوضى والسبات فان المستقبل العربي كله يعتمد في ظل الانحطاط الراهن على مستوى الصياغة الابداعية المنتظرة لثقافتنا القومية ، وهو انجاز سوف يتجلى في الكتابة الابداعية قبل كل شيء .

العلاقة بالتراث جدلية دائما ، فبقدر ما يؤثر التراث في الحاضر يؤثر الحاضر في التراث ، اي ان معناه يكتشف في كل مرة من جديد ، ضمن اشكالات الحاضر نفسه . فما لم تندمج روح التراث بروح الحاضر يصبح الانمساخ شاملا ويعجز الواقع عن تجديد نفسه ، مثلما يحدث الآن . الشاعر الحقيقي يعكس هذا الاندماج في كتاباته ولكنه ليس ملزما ان يكون عبدا لكل ما في التراث او في الحاضر ، بالعكس انه يقاتل داخل التراث مثلما يقاتل داخل الحاضر . لا يهم ان يقرأ الشاعر كل ما في التراث من تفاهات وسخافات أيضا ، الا اذا دفعه الفضول الى ذلك . وفي النهاية لن يجد المرء في طوفان ستة عشر قرنا من الشعر العربي سوى بضعة شعراء في كل مرحلة ، يستحقون ان نقرأ شعرهم لنفهم روح زمنهم ونتعلم منهم . من المؤسف اننا نفتقر في الثقافة العربية الى الانطولوجيات المتنوعة الشائعة في الثقافات الأخرى والتي بامكانها ان تقدم الى القارىء حتى العادي الشعر العربي منذ الجاهلية وحتى الآن ضمن لتسلسل الزمني وعبر أبرز شعرائه ، مع أفضل نماذجهم الشعرية . وعند ذاك لا تصبح قضية الاطلاع على التراث تهمة توجه الى هذا الشاعر او ذاك . في

الحقيقة ان ما ينبغي ان يهتم به الناقد في عمل الشاعر هو ما يضيفه الى التراث ، لا ما يكرره فيه ، اذ ثمة نقاد عباقرة يطالبونه دائما بأن يقرأ الماضي ولكن مامن أحد منهم يطالبه بقراءة الحاضر . ان الوهم العربي كله يكمن في ذلك المسعى العبثي لابقائنا داخل الأسر البابلي للماضي ، بدعوى الأصالة . في حين ان الأصالة الوحيدة الممكنة هي ان نكون مبدعين ضمن شروط زمننا وحده ، وهذا لا يمكن ان يتم بدون النقد المتجدد دائما للتراث . يقول إلياس كانيتي في كتابه « قلب الساعة السري : يوميات ١٩٧٥ ـ ١٩٨٥ » ان « الأكثر إسهاما في الحفاظ على التقاليد هو هادمها »[١١] .

في الستينات لم يكن الموقف من التراث إحيائيا ، تلك الدعوة التي كانت رائجة منذ أكثر من نصف قرن . فقد اهتم الستينيون بنقد التراث قبل كل شيء ، ولذلك أسبابه . صحيح ان النهضة الأوروبية قامت على إحياء التراث اليوناني القديم ، ولكن ذلك لم يحدث الا لأن ذلك التراث كان منسيا وغائبا تماما عن الحياة ، ولكن ايضا لانه كان يمتلك طاقة ثورية وابداعية هائلة بالمقارنة مع الفكر الكهنوتي الجامد للقرون الوسطى . في الستينات بدا الأمر مختلفا مع التراث العربي . فالتراث العربي لم يكن مطمورا مثلما كان عليه الأمر مع التراث اليوناني ، فضلا عن ان العالم لم يكن غارقا في ظلام القرون الوسطى وضبابها . لم تكن المشكلة العربية تكمن في العودة الى التراث وانما في تحرير التراث نفسه من وطأة الماضي العاجز عن الانتماء الى الحاضر . وكان هذا يعني اتخاذ موقف نقدي من التراث ، لاكتشاف ما هو حي فيه وما هو ميت ، يستحق الدفن ، وهو قانون يشمل كل الثقافات بدون استثناء . وبصورة ما بدا للعديد من شعراء وكتاب تلك الفترة انه من المهم انتهاك القداسة التي كانت تضفى على كل شعر الماضي وفكره وأخلاقه ، كرؤيا تحريرية ضد « الأوهام المقدسة » الخانقة للحاضر . ولكي تمتلك الكتابة مثل هذه الرؤيا كان عليها ان تكون صادمة وجديدة .

*

هذه الرؤيا هي التي جعلت اتجاه الحداثة في العراق يعتبر نفسه جزءا من حركة «اليسار الجديد» في العالم وشكل تجليها الأدبي في العراق . ورغم ان الحديث عن تفاصيل هذه الحركة العالمية وتأثيراتها في العراق والوطن العربي يبدو مغريا فاننا سنحاول الاشارة هنا فقط الى ما نعتبره روحا وجدت تعبيرها في حركة الستينات العراقية أيضا . هذه الروح تجسدت قبل كل شيء في الترابط بين الاحتجاج العفوي ونظرية العفوية . وكان هذا يعني الخروج على التعاليم المقدسة والحلول الجاهزة المقننة مسبقا ، اي بمعنى اعتبار الحياة نفسها المقياس الاول والأخير لمعرفة ما يحدث في عصرنا .

ما بين الخامس عشر والثلاثين من شهر تموز (يوليو) ١٩٦٧ إنعقد في لندن مؤتمر حول «ديالكتيك التحرير» ، شاركت فيه أسماء بارزة (هربرت ماركوزه ، باول سويزي ، ستوكلي كارمايكل) . هذا المؤتمر خرج على الوقار الذي تمتلكه المؤتمرات عادة . فقد سيطر الهيبيون الذين كان معظمهم قد جاء من الولايات المتحدة الأميركية على القاعة وراحوا ينفثون فقاعات الصابون في الهواء ويعزفون الناي ، مدحرجين اوراق التواليت فوق الارض بينما جلس بعضهم الآخر داخل أراجيح متدلية من السقف في نفس الوقت الذي كانت تلقى فيه المحاضرات . كان الهدف هو تحويل هذا المؤتمر الطريف الى «مؤتمر مضاد» لفكرة المؤتمرات الجامدة المملة والى «مهرجان للتجديد النظري»[١٢] .

كان الشعار الأخطر الذي رفعه اليسار الجديد هو التمرد ضد جميع التشكيلات السلطوية القائمة ، ليس من أجل إقامة تشكيلات جديدة للسلطة وانما رفض كل سلطة على الاطلاق . فرغم ان ماركوزه نفسه جوبه مرات عدة ، كما حدث في المناقشة التي دارت بينه وبين طلبة «جامعة برلين الحرة» في تموز (يوليو) ١٩٦٧ ، بتحويل نفي السلطة القائمة الى بدائل ممكنة ، الا انه رفض إعطاء جواب قاطع حول ذلك ، مكتفيا بالاشارة الى انه لن يكون ثمة مكان في المجتمع الجديد للحروب الكولونيالية والدكتاتوريات الفاشية كما لن يكون ثمة مواطنون من الدرجة الثانية او الثالثة[١٣] .

لقد تعرضت العفوية الى نقد شديد من قبل الماركسيين المطالبين ببرنامج للحركة ، ولكن اليسار الجديد رد على هذا الشعار بشعار :

You don't need a weatherman to know which way the wind blows.

«لا تحتاج الى خبير في الارصاد الجوية حتى تعرف في أي اتجاه تهب الريح»[١٤] .

كان ذلك بالطبع رفضا للوصاية و «التعاليم» التي لم يعد يحتاجها أحد وكان جان بول سارتر يعتقد ان تلميذا في العاشرة من عمره يمكن ان يكون ثوريا ويملك الحق في ان يطالب بما ينبغي للمجتمع ان يكون عليه . واذا كان اليسار الجديد لم يمتلك صورة واضحة لما يريده فانه كان يعرف جيدا ما كان لا يريده . لقد أدرك اليسار الجديد في فترة مبكرة الاشكالات الناجمة عن التناقض الحتمي بين الايديولوجيا وحركة الحياة الفعلية والتي اتخذت في نهاية الثمانينات طابع المأساة .

هذا الوعي أدى ، كما يقول ماركوزه وهو يتحدث عن انتفاضة مايو (مايو) ١٩٦٨ في فرنسا ، الى ظهور «حساسية» سياسية جديدة ، كسرت الحدود القائمة بين المجالين الرأسمالي والشيوعي[١٥] . لقد تجلت هذه الحساسية صارخة في ذلك الشعار الذي صبغه الطلبة الفرنسيون على جدران باريس «من أجل ان نكون واقعيين نطالب بالمستحيل» . ويرى ماركوزه في كتابه «الحرية والضرورة» ان حركة الطلبة قدمت تعريفا جديدا للاشتراكية وهو ان موضوع المجتمع الاشتراكي يجب ان يكون قبل كل شيء «موضوع حساسية جديدة»[١٦] . ولكن يبدو ان هذه الحساسية الجديدة القائمة على العفوية في زمن نهاية الأيديولوجيا الشمولية وبداية الثورة العالمية في رأي ماركوزه امتلكت الكثير من الملامح الفوضوية أيضا . فقد تشكى أحد كبار منظري الاحتجاج العفوي وهو البروفيسور تيودور أدورنو ان الطلبة احتلوا في نيسان (أبريل) ١٩٦٩ حلقته الدراسية في فرانكفورت والتي كان يحضرها الف طالب في العادة وأطلقوا عليها اسم «حلقة سبارتاكوس» ، في حين قامت

طالبات كثيرات بتعرية صدورهن . وقد ذكر أدورنو بحزن انه ما كان ينبغي للطلبة ان يفعلوا ذلك معه هو بالذات فقد كان أدورنو دائما ضد جمع أشكال الكبت الايروتيكي والتابو الجنسي[١٧] .

هذه الرؤية دمغت الستينات العراقية أيضا ، وهي رؤية تشكلت أساسا ضمن التجربة السياسية العراقية والعربية المريرة . فقد دفعت الانقلابات العسكرية جيلا بأكمله الى معارضة دكتاتورية الجنرالات . وبسبب طغيان السلطة جرى رفض كل سلطة ، سواء أكانت سياسية ام دينية ام عائلية . ومع الخيبة بالاحزاب التقليدية رفض الكثير من الشبان الحلول الجاهزة والوصاية على الفرد والمجتمع . ومثل اليسار الأوروبي الجديد لم يملك الستينيون تصورا عن المجتمع الواقعي الذي يريدونه . ولكنهم اذا لم يعرفوا ما يريدونه فانهم كانوا يعرفون ما لا يريدونه . ولان الظروف الاجتماعية والسياسية كانت مختلفة عما هي عليه في الغرب نقل الستينيون العفوية والاستفزاز والتحريض الى نصوصهم الأدبية والثقافية ، كتعبير عن حساسيتهم السياسية الجديدة ورؤياهم الجمالية المرتبطة بها .

*

كانت الحركة الأدبية الستينية في العراق حركة يسارية من طراز جديد ، تاثر بها كل الجيل الشاب من الكتاب والشعراء والفنانين وهيمنت على كامل الجو الثقافي ، بحيث انحسرت امامها جميع التيارات التقليدية وخاصة في الشعر . ورغم عفويتها فانها لم تخف تعاطفها مع حركة الكفاح المسلح التي قادتها القيادة المركزية من الأهوار ودعمتها بأشكال مختلفة . وكان الكثير من الأدباء يتابع باهتمام المعارك المسلحة التي قادها بعض شبان المدن ، وفي طليعتهم خالد أحمد ركي ضد القوات العسكرية لتابعة للدولة ، والذي قتل بعد معركة دامية حرت في الاهوار ، اشتركت فيها الطائرات والمدفعية والتي وصفها القاص السوري حيدر حيدر في روايته «وليمة لأعشاب البحر»[١٨]

لقد أثارت حركة القيادة المركزية إهتمام الجيل الأدبي الشاب ، ولكن بدون الاندماج بها كما كان يحدث في الماضي . فقد فضل معظم الماركسيين داخل الحركة الستينية البقاء بعيدا عن العمل السياسي الحزبي المباشر ، فضلا عن إهمال القيادة المركزية لمستوى لغة خطابها الثقافي الذي ظل تقليديا . ان ما أثار اهتمام الستينيين حقا هو الفكرة التجديدية داخل الحركة الشيوعية ، وبالتأكيد ليس بمعزل عن سحر شخصية غيفارا الذي كان قد أصبح رمزا للكفاح العالمي ضد الامبريالية . كانت فكرة الانحراف عن السائد تشكل بحد ذاتها قيمة في نظر الستينيين . فالماركسية لا تكون ماركسية الا اذا نفيتها كسلطة ، تمتلك سجونا . وأعدتها كرؤيا للعالم ، الى داخل المجتمع ، لأن ذلك وحده يعيد اليها ثوريتها . ولذلك كانت عواطف الكثيرين مع الماركسية المنحرفة عن الماركسية الرسمية ، من التروتسكية الى الغيفارية ، باعتبارها ماركسية مناضلة خارج السلطة . واذا كانت الثورة الثقافية التي قادها ماو تسي تونغ في الصين قد أثارت الكثير من القرف فلأنها كانت مرتبطة بالسلطة من جهة ، وذات طبيعة بدائية وساذجة بشعاراتها الممجدة لماوتسي تونغ من جهة أخرى . وقد استمتع الكثيرون منا بالكتاب الذي كان الكاتب الايطالي ألبرتو مورافيا قد وضعه عن الثورة الثقافية بعد زيارة له الى الصين .

ان أحد أوجه التقصير في حركة القيادة المركزية هو انها أغفلت الزخم الثوري الكبير داخل الحركة الثقافية الستينية ، بل وربما لم تنتبه اليه اساسا . على الرغم من ان عزيز الحاج ، قائد الحركة ، كان قبل ذلك مسؤولا عن المثقفين في الحزب الشيوعي العراقي . وسبب هذا الانغلاق الذي أضر بالحركة بالتأكيد وجعلها تبدو بدون خطاب ثقافي خاص بها هو الاعتياد على العمل الحزبي بنفس الوسائل القديمة والعجز عن رؤية التغييرات الجذرية التي كانت قد حدثت داخل المجتمع . كان في امكان القيادة المركزية ان تؤثر عميقا في الوضع السياسي والثقافي . لو انها اعتنت بالجانب الفكري الجديد

في الحركة واقتربت من المثقفين على أساس برنامج يساري للتحول الديموقراطي . ان برنامجا من هذا القبيل كان يمكن ان يجتذب حتى بعض القوى المشاركة في السلطة وان يؤثر عميقا في كامل الحركة الثقافية .

*

وفي المجال العربي أحدثت هزيمة حزيران ١٩٦٧ صدعا في الضمير العربي الذي اهتز بصورة لم يسبق لها مثيل . لأول مرة منذ أعوام طويلة فقد عباقرة الخطابة العربية القدرة على الانشاء الفارغ وأصبح في الامكان نقد التخلف العربي بدون ان يتهم المرء بالخيانة القومية . لقد نبهت هزيمة حزيران المثقفين العرب الى هزال خطابهم القوماني العاطفي وأهمية حل الاشكالات المرتبطة بتحديث المجتمعات العربية والانتقال من الفكر الاسطوري الى الفكر العلمي الحديث . كانت الصدمة مهمة ، ولكنها لم تكن كافية بحد ذاتها ، فالقيام بمثل هذه المهمة التاريخية ، اي البدء بنهضة فكرية على أسس جديدة ، كان يتطلب أوضاعا ديموقراطية من جهة ومثقفين يملكون وضوح الرؤية ومستعدين للتضحية من جهة أخرى . والأهم من ذلك هو وجود المؤسسات الثقافية والاجتماعية التي تحتضن مثل هذه الرؤية وتدافع عنها . كل ذلك ظل غائبا مع الأسف ، لأن الرد على الهزيمة والذي كان يفترض ان يكون تنويريا وتجديديا تراجع امام موجة جديدة من الانقلابات العسكرية ، بدعوى التصدي للعدو وتحرير الاراضي المحتلة . وكان هذا يعني ان الهزيمة عسكرية فقط وان كل شيء آخر في حياتنا على ما يرام . وقد تجسد هذا الفهم في ذلك الشعار الذي ساد بعد الهزيمة «لقد خسرنا معركة ولم نخسر الحرب» . ولكننا نعرف اليوم اننا خسرنا الحرب ، ليس في الخامس من حزيران (يونيو) ١٩٦٧ ، وانما عندما أخفقنا في تفجير الثورة الثقافية التي تقودنا الى قلب زمننا .

مع اتساع العمل الفدائي بدا الأمر مختلفا . فالفدائيون لم يكونوا جيشا محترفا يقوده الجنرالات . كانوا شبانا مثلنا بأخلاقية ثورية أخرى . وكان ثمة

أمل او وهم في ان يشكل الفدائيون نواة التغيير الثوري للمجتمع العربي كله . انني أتذكر الحفاوة التي أحطنا بها أول صديق لنا كان قد التحق بالحركة الفدائية وهو قيس السامرائي عند عودته في إجازة الى بغداد . وبدا لنا وهو بملابسه الخاكية المخططة وبسطاله العسكري ، جالسا في مقهى مجيد يحتسي الشاي ، ممثلا فعليا للروح القتالية في الستينات . بعد ذلك التحق اصدقاء كثيرون بالثورة الفلسطينية ، كمقاتلين او عاملين في اجهزة الاعلام : عمران القيسي ، ابراهيم زاير ، مؤيد الراوي ، شريف الربيعي ، فالح عبدالجبار ، جمعة اللامي ، زهير الجزائري ، جاسم الزبيدي .

ومع صعود القضية الفلسطينية تألق اسما محمود درويش وسميح القاسم بقصائدهما الغنائية الممجدة للأرض وصمود أهلها في وجه المحتلين . أعتقد ان مجلة «شعر» التي نشرت قصائد لشعراء عرب من داخل اسرائيل هي التي نبهتني الى اسمي محمود درويش وسميح القاسم . كان ثمة شيء جديد في تلك القصائد وهو حرارة العاطفة . ثم تابعت خروج محمود درويش ووصوله الى القاهرة ، حيث عقد مؤتمرا صحافيا تحدث فيه عن أسباب خروجه وقراره الانضمام الى الثورة .

رغم التأثير السياسي الكبير للقضية الفلسطينية على جيل الستينات في العراق فان الشعر الفلسطيني ظل تقريبا في العتمة ، بسبب الشعارية والخطابية والمباشرة التي كانت سائدة في الكثير من الشعر الفلسطيني حينذاك . هذا الخوف من الطابع السياسي الدعائي في الشعر هو الذي جعل معظم شعراء الستينات يتخوفون حتى من ذكر اسم فلسطين في قصائدهم ، لأن الشعراء الخطابيين من الجيل الأكبر كانوا قد استهلكوا الإسم لكثرة ما رددوه في قصائدهم المثيرة للعواطف المجانية ضمن خطاب قومانى مبالغ ومتكبر ، لا أثر للحقيقة فيه . ومع ذلك فان الروح الثورية كانت تشع في قصائد الستينيين وكتاباتهم . فاذا كانوا قد رفضوا الشعارية العاطفية فذلك لأنهم كانوا يعتقدون ان حل القضية الفلسطينية يرتبط قبل كل شيء بحل القضية المركزية الفعلية

للعرب : الاشكالات التي تمنع العرب من الدخول الى عصرهم ومن ان يكونوا جزءا مبدعا من حضارة زمنهم .

*

الطابع الشامل والجذري الذي امتلكته التجربة الستينية العراقية جعلها تتميز عن التجارب الأخرى المحدودة في الوطن العربي وتختلف عنها ، مما يؤكد خصوصيتها كتجربة سياسية وثقافية عراقية . فما عدا تجربة مجلة « غاليري ٦٨ » التي أصدرها بعض الشبان المحاصرين ثقافيا في القاهرة ، وهي تجربة محدودة تميزت ببعض الجدة فاننا لا نجد اي حركة تجديدية على غرار حركة الستينات العراقية ، في اي بلد عربي اخر . ففي لبنان وسوريا كان الجيل الأكبر سنا مثل خليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس وانسي الحاج وشوقي ابي شقرا ومحمد الماغوط هو الذي يتصدر حركة تجديد الشعر العربي بجدارة ، ضمن نفس المنهج التجديدي لمجلتي « شعر » و« الآداب » ، اللتين عزهما الغابر . كانت مجلة « الآداب » التي قدمت العديد من الأسماء المهمة في الخمسينات مثل بدر شاكر السياب وخليل حاوي ونازك الملائكة قد ترهلت في النصف الثاني من الستينات وفقدت روحها الاولى . ولم تكن عودة مجلة « شعر » الى الصدور بعد توقفها في العام ١٩٦٤ الا محاولة يائسة لبعث الحياة في جثة . فاذا كانت « شعر » قد امتلكت ما تقوله في مرحلتها الاولى فانها لم تعد تعرف ما تفعله في صدورها الثاني سوى التحول الى مجلة تجميعية ، تغلب على موادها الترجمة ، فضلا عن ازدياد غربتها عن الروح الجديدة لحركة الحداثة العربية . ولذلك لم يعد مناص من الانتهاء منها ، بعد ان فقدت القدرة على الحياة .

في سوريا كان ثمة شعراء شبان ، مثل ممدوح عدوان وفايز خضور ومحمد عمران وعلي كنعان ، بدأوا ينشرون قصائدهم ودواوينهم التي كانت تدور في نفس الفلك الخمسيني . كان صوت السياب وأدونيس طاغيا على قصائد هؤلاء ، بدون رؤيا خاصة بهم . هذا الفهم المحافظ جعل ممدوح

عدوان ينتقد الشعراء العراقيين الشبان في مقالة نشرها في جريدة «الثورة» الدمشقية في العام ١٩٦٩ على اهتمامهم بالبحث عن أشكال جديدة ، بزعم ان ذلك يبعدهم عن «أرض المعركة»[١٩] .

وفي مصر لم يكن ثمة من يمثل تحديا شعريا لصلاح عبد الصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي اللذين كانا ينتميان في شعرهما ورؤيتهما الفكرية الى الجيل الأول من المجددين . كان أمل دنقل ومحمد عفيفي مطر وحسن فتح الباب ومحمد ابراهيم ابو سنة يمثلون الجيل الأكثر شبابا ، ولكن بدون اي اضافة نوعية جديدة . كان أمل دنقل أكثر هؤلاء الشعراء موهبة ولكن قصيدته المفرطة في غنائيتها كانت تقربها من القصيدة الشعارية المباشرة التي عرفناها في الخمسينات ، ولو بنكهة جديدة وحساسية أعلى . كانت قصيدته قصيدة رأي ، لا قصيدة رؤيا ، قصيدة معارضة سياسية تستهوي الجمهور ، لا قصيدة كاشفة ومغيرة .

الأصوات الشابة الواعدة والمهمة في العالم العربي كانت منفردة : الياس خوري ، بول شاوول ، عصام محفوظ في لبنان ، زكريا تامر ، حيدر حيدر في سوريا ، صنع الله ابراهيم ، ابراهيم أصلان في مصر . كان جمال الغيطاني ويوسف القعيد لا يزالان في بداية حياتهما الأدبية ويعملان مراسلين لمجلة « الف باء » العراقية .

ولكن رغم غليان الحياة الأدبية والفكرية في الستينات العراقية فانها وجدت الكثير من الصعوبة في تقديم نفسها خارج العراق ، لأن الصحف والمجلات التي احتضنت الانتاج الستيني كانت محلية ولا تكاد تصل الى اي بلد عربي آخر . اما المنابر العربية القليلة فكانت أضيق من أن تستوعب الظاهرة ، فضلا عن ان بعضها كان يمثل نهجا ، لا يعكس الروح الجديدة في الكتابة ، مما جعل معظم شعراء وكتاب الموجة الجديدة يتجنبون النشر فيها . وقد أشار الناقد المصري غالي شكري في مقالة نشرها في مجلة « الطليعة » المصرية في حزيران (يونيو) ١٩٦٩ بحق الى ان المجلات البيروتية لم تستطع

ان تستوعب الموجة الجديدة الهادرة في الأدب العراقي[٢٠] . وفي الوقت ذاته كان النقاد في تلك الأيام منهمكين في الحديث عن شعر الرواد بمصطلحات يتقنها الجميع ، غافلين عن دراسة الظواهر الجديدة التي ربما ما كانوا يعرفون أساسا كيف يدخلون اليها .

وللحقيقة فان أدونيس كان من أوائل الذين انتبهوا الى ظاهرة الكتابة الجديدة في العراق وفتح صفحات مجلة « مواقف » امام كتابات جيل الستينات العراقي . وعندما صدرت مجلة « الشعر ٦٩ » اقتبس فقرات طويلة من « البيان الشعري » ونشرها في العدد الرابع من مجلة « مواقف » . كما كتب كلمة اعتبر فيها البيان ومجلة « الشعر ٦٩ » « ظاهرة ـ مفترق في الشعر العراقي ، ليس لتجاوز الروح السلفية وقيمها فحسب وانما كذلك لتجاوز الاتجاهات الشعرية التي سيطرت على الشعر العراقي في السنوات الخمس عشرة الأخيرة »[٢١] .

*

في الوقت الذي كان فيه الشعراء والكتاب العرب المجددون لا يزالون في مرحلة التصدي للاتجاهات السلفية كان الستينيون العراقيون قد نقلوا الصراع الفكري الى داخل فكرة الحداثة . لم يعد الصراع قائما بين الكتابة القديمة والجديدة ، بين الشعر العمودي والشعر الحر ، مثلما كان عليه الأمر مع جيل السياب والملائكة وانما بين الاتجاهات الجديدة نفسها . وكان هذا يعني مستوى جديدا في حركة الحداثة العربية . الامتياز الآخر للحركة الستينية العراقية هو انها لم تكن مجرد حركة شعرية ، شبيهة بحركة جيل الرواد ، وانما حركة أدبية وفنية شاملة ، تجلت في الشعر والقصة والرواية والمسرحية والرسم والنحت ورافقتها كتابات نظرية ، ذات طبيعة تأسيسية .

ومع ذلك لا بد من أن نزيل هنا بعض سوء الفهم حول علاقة جيل الستينات بجيل الرواد ، تلك العلاقة التي توحي بالانقطاع الظاهري . لاشك ان الحركة الستينية اختلفت في منطلقاتها عن حركة الرواد ووجهت الكثير من النقد أيضا الى مستوى انجازها الأدبي والفكري . ولكن هل يعني هذا تنكرا

لانجاز الرواد ورفضا لهم ؟ أعتقد ان العكس هو الصحيح . في تاريخ الأدب كله ما من حركة إبداعية ، تتكشف قوتها وأهميتها الا بعد النقد الذي يوجه اليها . عبر النقد وحده يمكن ان نزيح التراب عن الذهب . ثمة ما يموت في كل حركة إبداعية وثمة ما يشكل قيمة تستمر في الزمن . ان هذا ينطبق على جيل الرواد مثلما ينطبق على جيل الستينات . في الحقيقة ان النقد الستيني للرواد هو الذي جعلنا ندرك الفارق بين شعرائه ومستوى قصائدهم ونتعلم من أخفاقاتهم ونجاحاتهم على حد سواء . ورغم ان مصادر الجيل الستيني لم تنحصر بالرواد وحدهم فان الصراع الذي خاضه الرواد هو الذي مهد طريق الستينات الى الحداثة الأعمق ضمن ظروف تاريخية جديدة . وفي آخر الأمر لا تكتسب الكتابة قيمتها من الانتماء الى هذا الجيل او ذاك ، هذه المدرسة او تلك وانما من الطاقة الابداعية التي تتضمنها والأثر الذي تتركه في حياة الناس وعواطفهم . ان الخطأ كله يكمن في ذلك الفهم القاصر الذي يريد ان يعتبر الستينات مدرسة فنية واحدة ، بدل اعتبارها فضاء ثقافيا حرا التقت وتصارعت داخله اتجاهات فكرية وجمالية شتى . هذا الفضاء الذي يهمنا الآن أيضا هو أبعد وأعمق من التفاصيل المدرسية لابداع الأجيال . انه يرتبط بالروح التي تمتلكها كل كتابة تريد ان تكون حرة ومبدعة .

الفصل الرابع

الموجة الشاملة

في خضم الحفلة السحرية للحياة

في مقهى البلدية الذي أعتقد أن الشاعر خالد الحلي هو الذي قادني اليه التقيت وجوها قديمة كنت أعرفها ووجوها جديدة عاملتني بكثير من المودة واللطف . لم تكن قد مرت سوى شهور قليلة على نشر قصيدتي في «الآداب» ، القصيدتين اللتين جعلتاني كما يبدو حاضرا بينهم رغم غيابي الطويل عنهم .

لم يكن مقهى البلدية جديدا علي ، إذ كان الصحافيون العاملون في منطقة الحيدرخانة وطلبة الجامعة القادمون من الوزيرية يجلسون فيه بين الحين والآخر . ولأن معظم الأدباء الشبان حينذاك كانوا إما يعملون في الصحافة او طلبة في الجامعة فلم يكن ثمة مقهى أفضل منه يلجأون اليه . كان واسعا جدا ، يمكن للمرء أن يتناقش فيه بدون أن يزعج الزبائن الذين كان بعضهم يتسلل في الظهيرة الى التخوت الخلفية وينام عليها . كان مقهى البلدية في أيام عزه الغابر ملهى مشهورا في بغداد ، ولكنه إذ صار مقهى شعبيا تحولت الغرف الخالية في الطابق الثاني الذي كان يلتف مثل قوس مسور على الصالة الأرضية الى مستودعات ومخازن ومأوى للمسافرين الفقراء والصعاليك على طريقة الخانات القديمة .

كان مقهى البلدية يقع في ساحة الميدان ، إزاء وزارة الدفاع من الجهة الغربية من محكمة الشعب التي كان صوت المهداوي يهدر فيها ذات يوم

والتي حولها البعثيون في العام ١٩٦٣ الى مركز للتعذيب ، كان يشرف عليه الجلاد المعروف ناظم كزار الذي عين مديرا عاما لدائرة الأمن العامة بعد انقلاب ١٩٦٨ فقاد انقلابا عسكريا فاشلا في العام ١٩٧٣ وانتهى الى إعدامه بالرصاص .

لم يكن مقهى البلدية يملك أي طابع ثقافي ، إذ كان رواده خليط اجتماعيا من كل الأصناف . فلأن المقهى كان يقع في منطقة توجد فيها تقريب كل مطابع بغداد ومكاتب الصحف كان عمال المطابع والصحافيون يقضون أوقات فراغهم فيه ، فضلا عن القوادين الذين ظلوا يديرون بيوت الهوى المتبقية رغم المنع الرسمي في أشهر منطقتين في بغداد وهما الحيدرخانة والصابونجية القريبتين من المقهى ، والمخبرين ورجال الشرطة العاملين على بعد أمتار قليلة من مركز شرطة السراي الذي كنت قد اعتقلت فيه مرات عدة . وأصحاب الدكاكين وسائقي سيارات الأجرة والجباة . ومع ذلك فانه كان مقهى مريحا حقا لقضاء فترة الظهيرة فيه ، إذ كان معظم أفراد عصابة الأدباء يكتفون بتناول « المريس » مع الشاي ، كأرخص غداء ممكن حينذاك .

كانت لهذا المقهى في الحقيقة امتيازاته الكثيرة . كان في إمكان المرء أن يقصده في الظهيرة ويجد فيه أحدا ما دائما . ولا يهم إن كانت معك نقود ام لا ، إذ سوف تجد من يدفع عنك ثمن الشاي الزهيد او أن تخرج وتدفع حسابك في اليوم التالي ، فصاحب المقهى صار يعرفنا واحدا واحدا ويكن لنا الإحترام اللائق بمثقفين يحملون معهم الكتب دائما ، وربما اعتبرنا تلاميذ مثل أولئك الذين ما كانوا ليذاكروا دروسهم الا في المقهى ، محتلين التخوت الخلفية . كان بعضنا ينسحب أيضا أحيانا الى تلك التخوت لينظم قصيدة او يكتب موضوعا للصحافة ، ولكن بدون جدوى في الغالب ، إذ كان ثمة من يلحق به ويستدرجه الى الحديث عن أي شيء .

في هذا المقهى التقيت أصدقاء كنت أعرفهم من قبل وآخرين تعرفت عليهم لأول مرة : عبدالرحمن الربيعي ، سركون بولص ، خالد يوسف ،

عمران القيسي ، جليل العطية ، رياض قاسم ، عبدالرحمن طهمازي ، شريف الربيعي ، سامي مهدي ، عبدالأمير الحصيري ، ابراهيم الزبيدي ، خالد علي مصطفى ، مالك المطلبي ، عادل عبدالجبار ، ماجد السامرائي ، عبدالأمير معلة ، موسى كريدي ، خالد الراوي ، عبدالأمير الموسوي ، موفق خضر ، طراد الكبيسي ، عادل كاظم ، أحمد فياض المفرجي .

كان أهم ما أثار انتباهي في لقاءات مقهى البلدية هو معناها السياسي والنفسي . كانوا شبانا ينحدرون من اتجاهات سياسية ظلت طيلة فترة عبدالكريم قاسم مشتبكة فيما بينها في حرب لا هوادة فيها . وفي خلال انقلاب ١٩٦٣ كان بعضهم قد تورط الى الحد الذي أصبح فيه عضوا في لجان التحقيق التي ارتكبت أخطر جرائم التعذيب ضد الخصوم السياسيين . مثل هذه اللقاءات والصداقات كانت أقرب الى المستحيل في الفترات الماضية . صحيح إن الكثيرين منهم كانوا قد هجروا العمل الحزبي ، وهو أمر يظل شخصيا وخاصا ، الا انهم أوحوا وبطريقة عفوية من خلال رابطة الأدب بإمكانية انهاء الإنشطار السياسي السابق داخل المجتمع والذي قام أساسا على الولاءات الحزبية . لقد اكتشف هؤلاء الشبان أن ثمة ما يربطهم ببعضهم ويؤاخيهم : الإبداع .

إمتلاك مثل هذه الحساسية الجديدة ما كان ممكنا بدون النقد الذي كان يوجهه الشبان المنحدرون من أصول بعثية الى دموية حزبهم وإرهابه في تصفية اليسار ، في نفس الوقت الذي كان فيه الشبان الماركسيون يتحدثون بلغة جديدة ، متحررة من العماء الآيديولوجي .

في مقهى البلدية في العام ١٩٦٥ فكرنا لأول مرة في إصدار أنطولوجيا لشعراء الموجة الجديدة : مالك المطلبي ، عبد الرحمن طهمازي ، سركون بولص ، خالد يوسف ، شريف الربيعي ، خالد الحلي ، فاضل العراوي . كنا قد اتفقنا على أن يكون عنوان الأنطولوجيا «الزمن يسقط في هاوية التجريد» ، وهو عنوان اقترحته أنا وليس عادل كاظم ، كما توهم شريف الربيعي في

شهادته عن جيل الستينات في العراق (فراديس ٤/ ٥) ، لأن عادل كاظم وهو مسرحي لا شاعر لم يكن ضمن شعراء الأنطولوجيا أساسا ، فضلا عن أن العنوان كان مقتبسا من بيت في قصيدتي «أقنعة البوذي» التي كانت قد نشرت في مجلة «القنديل» .

كان أحد ما قد اقترح أن يكتب جبرا ابراهيم جبرا مقدمة للمجموعة ، وهو ما لم نتفق عليه فقد كان الرأي السائد ان أهمية اي أنطولوجيا تكمن في رؤياها الجديدة ، وهي رؤيا كان يهمنا أن نتكلم نحن عنها لا أحد غيرنا ، مهما كانت قيمته الثقافية . عندما عرف جبرا ابراهيم جبرا بالمشروع قال خلال لقاء معه في مكتبه : «لماذا هذا التأكيد على التجريد في وقت تتجه فيه الكتابة العربية الى التجسيد ؟» كان جوابي عليه : «ليس من مهمة الشعر أن يجسد ، يكفيه أن يومئ فقط .» وفي النهاية لم تصدر الأنطولوجيا بسبب صعوبة توفير كلفة النشر .

*

المقهى الآخر الذي اكتسب الكثير من الشهرة في أوساط الأدباء العراقيين منذ أواسط الستينات وحتى نهاية السبعينات فهو ذلك المقهى الصغير الذي كان يقع في الزقاق الأول بعد ساحة التحرير بين شارع السعدون وشارع ابو نواس . كان ذلك المقهى في الحقيقة اكتشافا خاصا ببعض جماعة كركوك . في بداية العام ١٩٦٥ أجرت غرفة في بيت كبير ، كل سكانه من المسيحيين في منطقة رأس القرية ، قريبا من شارع الرشيد . كانت غرفة مزعجة وبائسة ، بسبب صراخ النساء والأطفال بدون انقطاع ، فضلا عن العقارب التي كانت تغير على الغرف في الليل . أمضيت هناك شهرا او أكثر من ذلك بقليل حتى عرض علي صديق تركماني اسمه جاسم محمد من طوزخورماتو ، يعمل معلما في بغداد أن أشاطره السكن في شقة جميلة في عمارة تقع على أبو نواس وتطل على نهر دجلة . ونظرا لأنني كنت قد عثرت على عمل في مجلة «القنديل» وجريدة «المنار» فلم يعد الايجار مشكلة

بالنسبة لي . وهكذا انتقلت الى إحدى الشقق الأربع لتلك العمارة ، ذات الطوابق الثلاثة والتي كانت تقع على بعد خطوات من ذلك المقهى الذي كان يحمل إسم صاحبه « مجيد » . في الطابق الأرضي من عمارتنا كان يقع مطعم جبار ، وهو أشهر صانع للتكة (الشقف) في بغداد ، يقصده سكارى أبو نواس فيظل ساهرا حتى ساعة متأخرة من الليل . كان يكفي أن ننادي عليه من الشرفة او نوصي بواب عمارتنا مظلوم حتى يصلنا كل ما نحتاج اليه من طعام . بعد شهور انتقل أنور الغساني للسكن معي فتخلى صديقنا المعلم الطيب عن حقه في الشقة واستأجر شقة أخرى تحت شقتنا . ثم انضم مؤيد الراوي الينا بعد انتقاله من كركوك الى بغداد . وكان جان دمو كلما قدم من معسكرية في إجازة يقيم في الشقة أيضا ، متخذا من رغبته في البقاء معنا ذريعة للفرار من الخدمة العسكرية فيتخلف شهرا او شهرين حتى يقبض عليه لإنضباط العسكري فيقضي أسبوعا او أسبوعين في الحبس قبل إعادته الى وحدته العسكرية .

في تلك الأيام كانت سهرتنا في الشقة تمتد دائما حتى الفجر ، ثم ننام لنستيقظ في الأغلب ظهرا ، حيث نتناول فطورنا في مطعم نزار ونشرب الشاي في مقهى مجيد ، جالسين على التخوت في الشارع . ثم صرنا نجلس فيه مساء قبل العودة الى الشقة . وفي الليالي غالبا ما كنا نغادر الشقة لنشرب الشاي فنجد مجيدا ومعه ابنه ابراهيم على وشك الإنصراف ، ومع ذلك كنا نحصل على استكاناتنا من الشاي الأخير قبل أن نواصل جولتنا الليلية ، أنا وأنور الغساني اولا وفيما بعد مع مؤيد الراوي ، في الباب الشرقي ، فنقصد بائع عدس للعمال على الرصيف مقابل الكنيسة الأرمنية في ساحة الطيران فنأكل من صحون ساخنة تحرق أصابعنا ، جالسين على صفائح نفط فارغة مغطاة بأوراق الجرائد . وفي طريق العودة كنا نقصد مقهى ليليا إزاء حديقة الأمة ، كل زبائنه تقريبا من العاملين في مصلحة نقل الركاب بملابسهم الرسمية ، ولذلك اعتدنا أن نسميه « مقهى الجباة » .

مع اكتشاف مقهى مجيد الذي أصبح مقرا دائما لنا لم أعد أذهب الى مقهى البلدية الا لماما وأخذ أصدقاؤنا يلتقون بنا في شقتنا او في مقهى مجيد الذي استقطب الكثيرين . كان مقهى مجيد رغم صغره يقع في مركز المدينة . فضلا عن ارتباطه بحياة الليل في ابو نواس ، بعكس مقهى البلدية الذي كان يموت تماما مع حلول الليل . وكان ثمة ما يغري في مقهى مجيد وهو نكهة شايه الذي ما كان أصحاب المقهى يبوحون بسر خلطته لأحد . كنا نسمي هذ المقهى في البداية مقهى «مجيد» ثم مقهى «أبو ابراهيم» . ولما تولى ابراهيم بنفسه شؤون إدارة المقهى صار مقهى «إبراهيم» . ولكن أعداء الحركة الستينية كانوا قد وجدوا له تسمية تشهيرية ساخرة وهي «مقهى المعقدين» وأحيانا «مقهى العباقرة» .

كان أكثرنا مواظبة على الدوام في مقهى مجيد هو مؤيد الراوي ، أثناء فترات بطالته ، ووليد جمعة منذ العام ١٩٦٨ ، فضلا الى عبدالرحمن طهمازي ومنعم حسن . كان الجميع يمرون في وقت ما بالمقهى وخاصة في المساء قبل الإنتقال الى الحانات والبارات الليلية . كان ذلك ضروريا للإطلاع على آخر الأخبار الأدبية والسياسية . وفي الوقت ذاته لم تكن المناقشات الصاخبة لتتوقف ، إذ كل شيء في الحياة هو موضوع للمناقشة ، من الكفاح المسلح وحتى السوريالية . وكان الأكثر حيرة هم المخبرون السريون الذين صاروا مع الزمن لا يخفون اعجابهم بنا . أخذ بعضهم يكشف عن هويته أمامنا ويلح أحيانا على دفع حسابنا ، لإسترضائنا وكسب ودنا . وعندما اعتقل أحد أصدقائنا ذات مرة خطأ ساعده أحد هؤلاء في الموقف . ومع ذلك لست متأكدا إن كان حضور هؤلاء المخبرين في المقهى مرتبطا بواجب موكل اليهم أم أنهم كانوا يفعلون ذلك لحسابهم الخاص ، إذ لم يصدف أن أعتقل أحد من رواد المقهى ، رغم أن كل ما هو ممنوع كان موجودا فيه .

كانت ثمة مقاه أخرى يلتقي فيها الأدباء والشعراء أيضا مثل مقهى سمر ومقهى حسن عجمي والبرلمان والبيضاء وياسين ، بيد أنها لم تزد عن كونها

مقاهي موسمية مؤقتة او مقاهي أنفار ، بعكس مقهى البلدية في منتصف الستينات ومقهى مجيد بعد ذلك . حتى مقهى البرازيلية الذي كان أهم مقهى أدبي لجيل الخمسينات جوبه بالنفور الكامل والمقاطعة من قبل الجيل الجديد ، بسبب الطابع البورجوازي لروادة بعكس المقاهي الشعبية التي كانت تشعرهم بوجودهم وسط الشعب الحقيقي .

أقمت في الشقة الاولى أكثر من عام قبل أن أنتقل الى الشقة التي كانت تقع تحتها ، بعد أن أصبح من الصعب علي أن أجد أي وقت لنفسي فيها . لم يكن الأمر يتعلق بأصدقائنا الذين كانوا يزورونني في اي وقت يشاؤون من الليل والنهار ، وانما بضابط متقاعد قبل الأوان بدرجة رئيس ، من أقارب أحد أصدقائنا ، كان قد وجد ضالته في صداقته لنا فاحتل الشقة ، معتبرا نفسه واحدا من سكانها بحيث صار نادرا ما يترك الشقة للذهاب الى بيته .

كان هذا الضابط الكبير ولنسمه «حيران» في الحقيقة أكثرنا بوهيمية وجنونا بالحياة . ما تكاد تقول له فكرة أدبية مجنونة حتى يبادر الى تنفيذها في الواقع . وكان شقيقه الأصغر «عدنان» أكثر عبثية منه . أذكر أننا كنا ذات مرة معه في السيارة فتحدثنا عن الشجاعة في مواجهة الموت والاستهزاء به ، فاذا به ينطلق بالسيارة بأسرع ما يمكن باتجاه هاوية مطلة على دجلة ، غير آبه بصراخنا ، ثم يقف فجأة فتزحف السيارة ولا يبقى بينها وبين الهاوية سوى سنتمترات قليلة . مذ ذاك اليوم اكتشفنا طريقة جديدة للوصول الى حس مكثف بالحياة أسميناها «الصدمة» . كنا كلما أردنا أن نرعب صديقا جديدا لنا نصعد في السيارة ونطلب منه أن يرينا الموت ، فيفاجئنا بصدمات لا يجدي معها أي صراخ .

في النهاية دخل صديقنا الضابط العبثي في مشروع تجاري مع أحد أصدقائنا المسيحيين لصناعة العرق بدون إجازة رسمية وبيعه سرا الى دكاكين معينة توفر العرق المغشوش لزبائنها . فاشتريا بالفعل أجهزة تقطير وقدورا ضخمة ومعدات أخرى . إضافة الى بضع دجاجات . وبعد كثرة المناقشات

الدائرة بين صديقنا الضابط وشريكه الذي يبدو أنه كان خبيرا في صناعة العرق عرفنا أن العرق يكتسب نكهته في مرحلة معينة من صنعه ، ربما قبل التقطير . اذا ما وضع المرء في داخله دجاجة او دجاجتين . لحسن الحظ أنهما لم يجد شقتنا مناسبة لإقامة معملهما فيها فاستأجرا بيتا آخر لذلك الغرض . كانت أخبار تطورات العمل في معمل العرق السري تصلنا بانتظام ، ومع ذلك لا أذكر أننا تلقينا حتى قنينة واحدة من انتاجه .

*

كانت حياتنا في شقتنا المطلة على نهر دجلة وجسر الجمهورية من جهة ومدرسة بنات للراهبات من جهة أخرى منفلتة في كل شيء . كان عملي وعمل أنور الغساني يبدأ بعد الساعة الثالثة ظهرا ، أما مؤيد الراوي فكان عاطلا عن العمل في البداية ثم عثر على عمل محدود في نفس مدرسة الراهبات التي كانت تقع تحتنا . ولذلك فاننا غالبا ما كنا نسهر حتى الفجر او الصباح ، قاضين وقتنا في المناقشات او الرسم في إحدى الغرف التي كنا قد حولناها الى ما يشبه «المختبر» : ألواح خشب ، أصباغ ، تربنتين ، قماش للرسم ، لوحات على الحائط ، حدائد عتيقة كان أنور الغساني مغرما بشرائها من سوق الهرج او جمعها من الشوارع .

في غرفة «المختبر» تلك أردنا اختبار ما كان الأدب يسميه «تيار اللاوعي» او «الطريقة الآلية» في الكتابة : التحديق بعد بضع سيجاير فاتحة للدماغ وسط الدخان الأزرق في لوحة زيتية على الجدار وترك الحرية للسان ليصف ما تراه العين او تتخيله ، قريبا من مسجل يلتقط كل ما يتحول الى كلام . لقد استخدمت هذه الطريقة في كتابة بعض أجزاء عملي الأول «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة»[1] كسجل للوحوش الفالتة داخل سرداب روحي السري .

في الحقيقة إن حركة الذهن اللاواعية كانت قد سحرتني دائما : وضع شيء بجانب شيء آخر بطريقة عشوائية على حد تعبير دبليو . س . بوروز او ما تعتبره غيرترود شتاين «إنشاء في الفراغ» .

لم أجد قط مشكلة في تقنية الكتابة . المشكلة كانت تكمن دائما في تقنية الأفكار والمشاعر . هذه الموجات التي لا تنقطع والتي تنتجها ماكنة سرية تعمل داخل رؤوسنا هي الحقل الأكثر صعوبة في الدخول اليه . ما تكاد تمسك القلم لتدونها حتى يختل توازن الموجات تارة ، بسبب بطء الكتابة في اقتناص السرعة الضوئية لتدفق الأفكار وأخرى ، بسبب العادات التي تتحكم في صياغة اللغة ورمزيتها المحدودة . لقد حلمت دائما بابتكار طريقة تمكنني من تسجيل كل ما يدور في رأسي : المعارك السرية الناشبة داخل الدماغ ، النزوات والرغبات المحرمة ، العابثة ، البانية ، الهادمة : تلك الرحلات التي تجعلني أطوف كل يوم الكون كله مرات ومرات ، ذلك الإنشاء الذي يكتب في ضوء مليون مصباح ذري داخل غابة غارقة في الضباب والظلام .

*

كنت قد قررت أن أكون كاتبا ، يكرس كل حياته للكتابة ، مبتعدا عن أي ارتباط يخضع الإبداع الأدبي للشرط السياسي او أي شرط آخر . هذه الحرية الفكرية جعلتني أصل الى مستوى جديد في وعيي لإشكاليتي ككاتب مقذوف في العالم ، يوحد بين المعنى الإجتماعي والمعنى الميتافيزيقي لوجوده الإنساني . فاذا كان المعنى الإجتماعي يفرض علي أن أخوض حرب الحرية حتى النهاية ضد كل بؤس وأوهام التاريخ من أجل تغيير الحياة فان المعنى الميتافيزيقي كان يجعلني دائما في مواجهة اللامعنى .

كنت قد بدأت أهتم بنظريات ألبرت آينشتاين التي كانت تقذف بي الى مشارف الشعر الأكثر حقيقية في الحياة ، مما قادني الى الإهتمام بفلسفة الفيزياء التي حاولت أن أمنحها معنى اجتماعيا وفرديا ، مسحورا بمعنى الوجود نفسه ولكن بلا معناه أيضا .

أسئلة لا نهاية لها كانت تصدم روحي كل يوم :

ماذا يعني هذا كله ؟ هل أملك أنا الآخر معنى ما ؟ ماذا يعني أن أكتب ؟

هل ثمة معنى للمجدالذي يتحرق اليه القادة والشعراء ؟ ما معنى أي شيء ما دمت أعرف أنني سأموت في النهاية ؟ لماذا كل هذه الأقمار والشموس ؟ الطيور والتماسيح والفيلة ؟ الجراثيم اللامرئية التي تتكاثر وتفتك بنا ؟ لماذا الأشجار والزهور والأعشاب ؟ لماذا كل هذه القوانين الفيزيائية ؟ لماذا يوجد كل شيء ثم يفسد في الزمن وينتهي ؟ ماذا يعني حتى لو عشت الى الأبد ؟ أليس ذلك بحد ذاته فعلا للملل المطلق والضجر ؟

ربما بدت هذه الأسئلة قريبة من أسئلة الدين نفسه ، سوى أنني لم أكن أبحث عن أجوبة تحيلني الى مفاهيم مثل الجنة والنار وتلك الحياة الأخرى التي تبدأ بعد الموت . كنت أعرف أنني محكوم بالزوال وملعون الى الأبد . ما كان يهمني هو أن أحضر داخل الحياة نفسها وأكتشف معناي داخل هذه الاوذيسة الكونية . ولكي أفعل ذلك كان علي أن أبحث عن المعنى في اللامعنى ، عن الوجود في العدم ، عن أسئلة الحياة في أسئلة الميتافيزيقا .

في العام ١٩٦٥ نشرت في جريدة «الثورة العربية» نصا بعنوان «نظرية الكون المهجور»[٢] حاولت فيه أن أكتشف علاقة المعنى باللامعنى او ما اعتبرته وأنا أتحدث عن عمل الشاعر والكاتب «كتابة فوق طاولة العدم» . طرح مثل هذه الأسئلة أزعج بعض النقاد الماركسيين من أمثال فاضل ثامر الذي صعب عليه أساسا فهم النص :

« ما الذي أفعله هنا ؟ إنني أنمو وأكبر وأميل الى السكون ، وذات يوم سينطفىء هذا الغسق ويرحل عني العالم ويخافني الصغار ولن أعير بالا لأولئك الذين سيتحدثون عني بعاطفة مغشوشة ، ذلك لأنني أكون قد سقطت داخل قانون الكون العبثي الذي كنت أحمله معي : الموت» .

لم أفصل الكتابة قط عن رؤيا الكتابة ومنظورها الفلسفي . لم يكن الأمر يتعلق بتجديد الأشكال الكتابية وحدها وانما قبل ذلك بمستوى الوعي الذي تقدمه هذه الكتابة بأنفسنا وبمدى العمق الإشكالي لوجودنا في العالم .

*

في مقالتي التي نشرتها في جريدة «المنار» في العام ١٩٦٥ بعنوان «ماذا بعد الشعر الرومانتيكي ؟»[٣] حاولت أن أشير الى قصور القصيدة الحرة التي قدمها السياب والبياتي ، باعتبارها ذات بعد واحد ، اجتماعي او سياسي او عاطفي . كانت القصيدة تملك وظيفة تقربها من الإعلام وتفقدها الكثير من شعريتها ، مغرقة إيانا بحماساتها اليقينية في الأوهام وحاجبة عنا رؤية الأفق الأشمل وراء ما هو رأي او عاطفة رأي او بكائية أمام أقدار الزمان .

وفي الإطار السياسي لم يكن أفق الكتاب والشعراء أوسع كثيرا من أفق الحركات السياسية السائدة داخل المجتمعات العربية . بعكس ذلك كله كان الجيل الذي حررته الإنقلابات والصراعات السياسية المخفقة من الوهم يتطلع الى تقديم نص ، مضاد للقواعد الذهبية المقدسة في الشعر العربي ، وللغة البلاغية الرنانة للقصيدة وخطابيتها وجديتها العبوس ، نص يظل معناه مفتوحا ويمكن أن يقرأ على مستويات مختلفة ، يوحي أكثر مما يقول ، يصدم أكثر مما يوافق ، تمتزج فيه الفكاهة باللوعة والواقعي بالسحري والمعنى باللامعنى ، مثل لعبة مفتوحة على آلاف الإحتمالات نظل نلعبها حتى النهاية . وهنا إذ تكتسب القصيدة بعدها السحري من التماس مع الأسئلة التي تظل بدون أجوبة فان بعدها الثوري يتحقق ليس في حرية شكلها النافية للمقدس ولغتها التي هي لغة الحياة اليومية فحسب وانما أيضا في قدرتها على نسف الأوهام التاريخية وعلى التحرير الشامل للإنسان وعقله وعواطفه من سطوة الأكذوبة المتفق عليها اجتماعيا . وبهذا المعنى صارت القصيدة الحقيقية تعني في نظري القصيدة التي تجعلنا أكثر حرية في مواجهة مصيرنا ، تلك التي تفجر في داخلنا كل الينابيع السرية البعيدة التي تصب في نهر الحياة .

في ضوء هذه الرؤيا كتبت ونشرت مجموعة كبيرة من القصائد في العام ١٩٦٥ ، يهمني أن أتحدث عن اثنتين منها هما «أقنعة البوذي» و «مهنة السيد أدورد لوقا»[٤] . إن ما جعل قصيدة «أقنعة البوذي» تختلف عن غيرها من القصائد ليس لعبتها الشكلية مثل استخدام الحروف اللاتينية

والأرقام او المفردات اليومية التي أثارت انتباه بعض النقاد وإن كان لذلك معناه أيضا وانما مستوى الرؤيا الشعرية فيها ولغتها المنقاة من الظلال العاطفية للرنين البلاغي والتهويمات الذهنية المجردة العامة والايقاع المكرر . في هذه القصيدة تختفي اللهجة الخطابية تماما ضمن صوت شخصي ومحايد . ثمة شاعر يجلس في غرفة ويتأمل أزمنة تتداخل مع بعضها ، حيث يتجاذبه الأمل واليأس :

نافذة الغرفة تفتحها الريح أخيرا ،

أتسلل بين الأوجه ، أبحث عن رجل راهن في معركة الصمت على رأسي مزق أقنعة الأجيال

في وجهي . سار ولم يترك عنوانه .

الشاعر يدرك أن بحثه بلا جدوى ، إذ «لا شيء يجيء سوى الموت» فيصرخ وهو يقترب من النهاية :

الحكمة عرت في سوق النخاسين

جلد التنين

واشتاق الملحد للجنة .

ولكن لأنه يعرف في القصيدة أنه يكتب قصيدة يقرر :

في هذا اليوم : السبت

في هذا الشهر الدافىء : آذار

في هذا العام : الخامس بعد الستين

في هدّيَ الغرفة من بيت مغلق

في هذا الشارع في البتاويين

الموقف :

أن أنهي هذا المقطع

أن أفتعل الصمت .

اما في قصيدة «مهنة السيد أدورد لوقا» فثمة انتقالات بين عناصر

متناقضة ، أسطورية سحرية وواقعية يومية ، ومزج بين ما هو سوريالي وملموس ، بين ما هو كوميدي ومأساوي ، ولعب باللغة يخلق فكاهته ومفارقاته .

ثمة سائح يبيع الأقنعة الجلدية بينما الملك الأعور في الشرفة يتحدث عن غزو الحيثيين . إننا نلتقي مخرجة عرجاء تصبغ خديها الحمرة تقدم مسرحية لجان جينيه ، سوى أن طريقتها في التلقين تخجل فراشي قسم الموسيقى مثلما نلتقي السيد أدورد لوقا الراسب في الإلقاء والناجح في اجتياز مكتبة الخلاني . من معهد الفنون ننتقل الى فندق زيا الواقع في شارع الرشيد ، حيث نرى مستشرقا في البار بقبعة من القش يشرب نبيذ التفاح . لا بد أنه زوج أجاثا كريستي التي تكتب عن بابل قصتها البوليسية .

ثمة مشاهد تروى مثل حكاية في زمن خرافي :

يقتتل الناس أمام المذبح
وأنا أتفرج من عتبة بيتي
أصطاد صقورا للتحنيط
وأفكر في مقتل شخص لم يولد بعد .

في المقطع ما قبل الأخير نعرف أن ما يحدث يحدث في رأس شاعر باحث عن الايقاع في العالم :

الفكرة تقلق رأس الشاعر بالأوزان
يذهب للسوق فيأتي بالميزان الذهبي الموعود .

بيد أنه يخجل من مسعاه في البحث عن حكمة الايقاع في عالم لا ايقاع فيه فيقرر امتطاء بغلته الجنية التي تحيلنا الى حكايات « ألف ليلة وليلة » ، راحلا كالحربة بعيدا ومنزويا ، فهنا في « نادي الإنسان الدولي » تقيم الأشباح حفلة لـ :

الحب . . . اللعبة
الشعر . . . الكذبة

الرجل . . . القحبة .
ثم في النهاية نرى الشاعر يعلن رفضه :
من أجل الكلمة تختزل العالم
أصلب في هذا المنفى
خارج شارات الحرفة
أجلد وجه الشعراء .

*

مع عملي في مجلة «القنديل» بعد فترة قصيرة من مغادرتي السجن أصبحت في قلب الحياة الثقافية ، متوليا كتابة وإعداد مواد المجلة . كان يعمل ويتعاون معنا أيضا كل من عيسى العيسى والشاعر رشدي العامل ورسام الكاريكاتير بسام فرج الذي ظهر لأول مرة في مجلة «القنديل» . هناك أيضا تعرفت لأول مرة على فتاة كانت تحتل مادتها الصفحة الأخيرة من كل عدد . تلك الفتاة التي كانت تعمل محررة في الإذاعة وتدرس الحقوق في جامعة بغداد وتكتب القصة القصيرة هي سالمة صالح التي أصبحت زوجتي بعد خمسة أعوام من ذلك .

في مجلة «القنديل» ترجمت قصة لإرنست همنغواي ، نشرت في ملحق خاص ، وأخرى لكاتب روسي عن مروض أسود وقصائد لجيمس جويس من ديوانه «موسيقى الحجرة» ، إضافة الى كتابات كثيرة أخرى موقعة او بأسماء مستعارة . ولكن أهم ما نشرته في «القنديل» كان قصيدة «أقنعة البوذي» التي قدمتها المجلة على أساس أنها «محاولة شعرية جديدة» وقصة قصيرة أعتقد أنها كانت بعنوان «الغرفة» في محاولة لكتابة قصة بدون بطل . كانت القصة تدور في عالم خال من البشر : غرفة ، كراس ، منضدة ، أوراق ، نافذة ، جدران وفأرة .

في إحدى المرات اصطحبت معي أكثر من عشرة أصدقاء من أدبائنا الشبان لحضور عرض للطعن بالسيوف ، يقدمه الدراويش في مسجد الحلاج

بالكرخ . كان عرضا مثيرا ذكرني بعروض الدراويش التي كنت أحضرها في طفولتي في كركوك . كان رئيس الطريقة ، وهو رجل مثقف عصريا الى جانب ثقافته الدينية والصوفية هو الذي دعاني لحضور العرض والكتابة عنه . في أوج الذكر المصحوب بقرع الدفوف راح يطعن درويشه الواحد بعد الآخر بالسيوف في بطونهم بدون أن تنسكب قطرة دم واحدة منهم .

عندما أجريت معه مقابلة حول الصوفية وآرائه حول الفكر الحديث اكتشفت أنه من المهتمين بصورة خاصة بالوجودية ، إذ تحدث بكثير من الإعجاب عن كتابات جان بول سارتر وألبير كامو . عندما نشرت المقابلة كان دويها على الأوساط الدينية أشبه ما يكون بالقنبلة . إتصل الكثيرون بالمجلة محتجين وألقيت خطب في الجوامع ضد درويشنا المثقف . ها هو إمام مسجد الحلاج نفسه ورئيس الطريقة الصوفية يعلن عن اعجابه بالوجودية وبسارتر بالذات! إلتقيت الرجل مرات أخرى بعد ذلك . ظل الرجل متمسكا بآرائه التي كان قد أعلنها بكل شجاعة .

وفي مرة أخرى ذهبت الى أشهر طبيب أمراض عصبية في العراق هو الدكتور اليهودي جاك عبودي وقدمت له قائمة بالأمراض التي يفترض أنني أعاني منها وهي السأم والغثيان والشعور بالوحدة والشعور بأن الآخرين هم الجحيم . وعندما طلب المزيد من التوضيح رحت أقدم له كل الأسباب الفلسفية والفكرية والأدبية التي كانت الوجودية تركز عليها . ثم سألته مرتعبا :

ـ هل تعتقد أنني مريض ؟

نظر الي جاك عبودي متأملا :

ـ أعتقد أنك مريض جدا .

بعد أن كتب لي وصفة دواء طلب مني أن أعود اليه بعد أيام ، ربما ليرسلني الى مستشفى للأمراض العقلية والنفسية .

*

والى جانب «القنديل» كانت هناك أيضا مجلة «الأقلام» التي ظلت مجلة محافظة في ما يتعلق بموقفها من حداثة الأدب . إن ما كنت أسميه حينذاك «الموجة الجديدة» و«الكتابة الجديدة» التي قامت عليها الحركة الستينية ظهر وتبلور لأول مرة في الصفحات الثقافية للجرائد اليومية والأسبوعية : صفحة «الثورة العربية» التي كنت أشرف عليها ، ملحق «الجمهورية» الذي عمل فيه أنور الغساني ، صفحة «الانسان والفكر» التي كان يشرف عليها مؤيد الراوي في جريدة «النصر» ، صفحة «الأنباء الجديدة» التي كان يشرف عليها عبدالرحمن الربيعي ، الصفحة الثقافية التي كان يشرف عليها خالد الحلي في جريدة «المنار» . أما «أبناء النور» وهي جريدة صغيرة للمكفوفين ، صدر عشرون عددا منها فقط ، فيصعب الحديث عن دور لها في الحركة الستينية ، كما فعل بعض الذين نشروا شهاداتهم في مجلة «فراديس» عن الستينات ، لأن سركون بولص لم يشرف على الصفحة الثقافية فيها الا في عددين ، كما أن إشراف محسن الموسوي عليها استمر بضعة أعداد فقط .

واذا كنت لم أشر حتى الآن الى الصفحة الثقافية التي كان سامي مهدي يحررها في جريدة «صوت العرب» فذلك لأنها لعبت دورا مضادا للحركة الستينية ، إذ بذل سامي مهدي كل جهوده لمقاومة الحركة طيلة كل تلك الأعوام من منطلقات محافظة متعصبة ولم يحاول سامي مهدي الإقتراب من الحركة الا بعد أن كانت قد فرضت نفسها على كامل الحياة الثقافية في العراق . في مجلة «ألف باء» التي عملنا فيها سوية أتيحت له الفرصة لكي يعيد النظر في فهمه السيابي للقصيدة والموقف من التراث ومعنى الكتابة الحديثة ، وينتهي من اعجابه القديم بفكر ميشيل عفلق .

انني لا أريد هنا أن أبعد سامي مهدي عن الحركة الستينية بعد أن أثبت كتابه «الموجة الصاخبة» أنه لم يفهم معناها قط ، واذا كان قد فهمه في وقت ما فانه يحاول الإحتيال عليه الآن لتبرير ما لا يمكن تبريره في المنظور الستيني للكتابة .

وفي العام ١٩٦٧ عندما صدرت مجلة «الكلمة» التي أشرف عليها حميد المطبعي وموسى كريدي وعبدالأمير معلة امتلك جيل الشبان منبرا حيويا لإبداعهم ، اولا للروح المنفتحة التي كان حميد المطبعي يمتلكها ، وثانيا لحماسته في ايصال أعداد كثيرة من المجلة الى الصحف والمجلات العربية والشخصيات الأدبية والثقافية في الخارج . في واقع الحال ان «الكلمة» كانت المجلة العراقية الوحيدة التي تمكنت في تلك الأيام من ايجاد بعض العلاقة الثقافية بين الأدباء الجدد ومحيطهم العربي الأوسع ، وهي علاقة شكلت جزءا من دفاعهم عن كتاباتهم .

*

وهنا عند تقويم المنجز الستيني يهمنا قبل كل شيء التأكيد على :

١ـ مستوى وعي التجديد في الكتابة الحديثة ورؤياها الفكرية والفلسفية والجمالية والإجتماعية والسياسية ،

٢ـ كيفية تحقق التجديد داخل النص واختلافه عن نص الرواد ،

٣ـ المعارك الفكرية التي شهدتها الستينات .

إن أحد الأسس التي قامت عليها الستينات العراقية هو الوعي بأن حركة الحداثة الشعرية التي بدأت في العراق مع جيل الرواد ظلت حتى النهاية بدون نص نظري مهم يفسر الظاهرة تاريخيا ويكشف معناها . الكتابات القليلة التي كانت موجودة لنازك الملائكة وبدر شاكر السياب ورفائيل بطي وحسين مردان ظلت في حدود التفسير الأدبي ، بمعنى التحرر من عمود الشعر العربي وتنويع القافية . وكان هذا يدل في نظري على قصور في الرؤيا ، ينعكس على الشعر نفسه وعلى ما تريد القصيدة أن تقوله . وبالفعل فان هذا القصور جعل الشعراء ينطلقون في الأغلب من مواقف انفعالية وانطباعية تجاه مواضيعهم ، وهي مواقف تشكل جوهر الرؤيا القديمة أساسا .

في مقالاتي التي نشرتها حينذاك وافتتاحيات صفحتي الثقافية في جريدة «الثورة العربية» حاولت أن أكشف عن العلاقات القائمة بين الشكل الأدبي

للنص ورؤياه الفكرية والفلسفية من جهة ودلالته السياسية والتاريخية من جهة أخرى . كنت أريد أن يكون للكتابة معنى أبعد من اللافتات الآيديولوجية او المهمات الإعلامية او البكائيات العاطفية ، أن تكون الكتابة بشكلها ومادتها وسيلة ثورية لتحرير الإنسان وفكره وتفجير حساسيته الإنسانية الجديدة . ولكي تفعل القصيدة ذلك كان لا بد لها من أن تمتلك الجرأة على الإستفزاز ، أن تكون قصيدة أخرى ، ليس من أجل الشكلية التي كان يتهمنا بها بعض النقاد ، وانما لأن القصيدة الأخرى كانت تعني وعيا آخر ، هو على الضد من الوعي القديم القاصر عن الإمساك بروح زمنه . ولأن هذه الكتابة كانت تتضمن بالضرورة مساسا بالأعمدة المقدسة كان ثمة دائما من يذكرنا بالعودة الى ماضينا الذهبي ، بدون أن يخطر بباله أن يسأل نفسه عما اذا كان هذا الماضي قادرا على الحياة في الحاضر . وبعكس ما يعتقده بعض الشعراء بأن القصيدة لا تحتاج الى بيان خاص بها ، كما فعل مؤيد الراوي في حديث أدلى به للناقدة فاطمة المحسن في العام ١٩٩٣ فان قصيدة لا بيان لها ، سواء كان هذا البيان معلنا ام مضمرا ، هي ضرب من الوهم والعبث في النهاية . هذا الفهم هو الذي جعلني أربط الحداثة بالرؤيا الفكرية والجمالية للشاعر او الكاتب : اكتشاف موقع الإنسان ومعناه في العالم .

ومثلما ذكرت في إحدى المقابلات التي أجريت معي فان البيان النظري مهم جدا في الوصول الى القصيدة الجيدة ، إذ ينبغي أن نعرف فكريا معنى ما نكتبه وموقعه . كما أن القصيدة تفرض هي الأخرى بيانها الخاص بها . وهي نفسها دائما بيان لا بد من كشف رموزه وألغازه ببيان فكري ، يساعدنا على تحويله الى قيمة ثقافية . ومع تأكيد أهمية البيان يظل الأمر الأكثر أهمية هو الفارق بين بيان وبيان ، إذ ما يضفي على البيان أهميته هو قدرته على الوصول الى أكثر المناطق بعدا في التجربة الإنسانية ، حيث ترتبط الحرية بالإبداع .

هذا الإنتقال بالكتابة من الانطباع الى الموقف هو الذي جعل النص الجديد يختلف عن النص القديم بشكله كما برؤياه . وهنا لا بد من معرفة أن

التجريبية التي قام عليها النص الستيني كانت التجلي الإبداعي الوحيد الممكن للروح الجديدة . وفي الواقع الفعلي فانه ما من كتابة حديثة بدون تجريبية . فالنص الجديد هو النص الذي ينتهك القواعد الثابتة ، وهو إذ يفعل ذلك يخرج على المؤسس ويقدم ما لا يمكن أن يكون مؤسسا ، بسبب جدته والزمن القصير الذي يملكه .

وهنا يقف النص التجريبي امام احتمالين : اما أن يكون قادرا على الحياة فيصبح ثورة تغير من فهمنا للفن واما أن ينطفىء بعد فترة ما ، كما هو الأمر مع الموضة ذات العمر القصير . ولكن حتى الموضة هي لحظة من زمن التغيير الذوقي الأوسع واتجاهه الثقافي العام والتي اعتبرها شارل بودلير الذي كان أول من ابتكر مفهوم حداثة الكتابة شرطا للحداثة . في الحقيقة إن الذين ينتقدون تجريبية الستينات هم نفس الذين وقفوا ضد التغيير ، بدعوى المحافظة على التقاليد الأدبية ، بدون أن يدركوا أن هذه التقاليد لم تعد قادرة على تمثل روح زمننا الأدبية وآن الوعي الجديد بالحياة يوجد تقاليده وقواعده المختلفة بالضرورة . إن هذا لا يعني بالتأكيد الإساءة الى التراث ، كما يدعي بعض النقاد الذين تنقصهم الفطنة ، لأن الإساءة الوحيدة الممكنة الى التراث هي أن تظل تقلده جيلا بعد آخر ، بدل أن تضيف اليه وتغنيه . النص التجريبي نفسه يصبح جزءا من التراث منذ اللحظة التي يصل فيها الى الناس . إن ثمة لحظات ثورية في التاريخ يلغي فيها الجديد الأكثر قدرة على الحياة القديم الذي يفقد حتى مبرر وجوده . لقد ظلت العربة التي تجرها الخيول قائمة طيلة قرون طويلة ، ولكن ما كاد الإنسان يخترع السيارة حتى فقدت العربة كل قيمتها . واذا كانت البشرية قد ظلت تستخدم النار او الفانوس طيلة آلاف السنين فان إقدام أديسون على صنع المصباح الكهربائي جعل الناس ينسون حتى الطريقة البدائية التي كان إنسان الكهوف والمغاور يشعل بها النار . وفي رأينا أنه ينبغي أن يمر زمن كاف على النص الإبداعي التجريبي حتى نتأكد من مدى قدرته على الحياة والطاقة التي يمتلكها ، إذ

ثمة أعمال تسبق زمنها فتظل مهملة فترة من الزمن حتى تشع ثانية في المستقبل .

أما الخاصية الثانية التي أود الإشارة اليها هنا الآن فهي اللغة الجديدة التي ظهرت في الستينات ، وهي لغة لا نجدها حتى عند شعراء حداثة مجلة « شعر » من أمثال أدونيس ويوسف الخال ومحمد الماغوط وأنسي الحاج . وإذا كنا قد اعتبرنا هذه اللغة جديدة فلأنها قد تنكرت للحلي البلاغية وترهل العبارة لصالح لغة ملموسة (كونكريتية) ، تمتلك حيوية اللغة اليومية ودقة اللغة العلمية . ولكن هذا ليس في الحقيقة سوى أحد مظاهرها ، إذ أن المظهر الثاني لهذه اللغة تجلى في تحرير الكلمة والجملة من الظلال العاطفية المائعة التي تراكمت فوقهما مع الزمن ، بحيث أصبحت الكلمة أكثر حيادية ، ولكن أيضا ذات وهج خاص يلتمع من العلاقة الجديدة التي يكتشفها الشاعر او الكاتب بينها وبين الكلمات الأخرى .

أما المظهر الثالث لهذه اللغة فهو أن كل جملة فيها مشحونة بالمعنى كبديل عن اللغة الإنشائية التهويمية التي لا تكاد تقول شيئا . إن هذا لا يعني بالتأكيد إن جميع الذين كتبوا في الستينات امتلكوا مثل هذا الحس باللغة ، إذ أن بعضهم ما زال حتى الآن أسير التهويمات الإنشائية . وفي النهاية فان حداثة اللغة هي جزء من حداثة الوعي وتعبير عن عمقه وصفائه ، وهو وعي اختلف مستواه بالطبع بين الشعراء والكتاب .

الخاصية الثالثة التي برزت في الإبداع الستيني هي التطور المدهش الذي حدث في الأشكال الكتابية والفنية ، وهو تطور شمل القصيدة والقصة القصيرة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية ، مما يشير الى شمولية التغيير الذي حدث في بنية الوعي الإجتماعي والحيوية التي انبثقت منها .

هذا التطور ظهر بأشمل وأوسع ما يكون في الشعر ، حيث يمكن تحديد بعض تجلياته في :

١ ـ التخلي الجزئي او الكامل عن القافية ،

٢ ـ الإبتعاد عن الغنائية الخارجية الطربية للأبيات المنفردة في القصيدة لصالح غنائية داخلية ، تنبثق من النص كله ،

٣ ـ استخدام بحور عدة داخل القصيدة الواحدة ،

٤ ـ المزج بين الشعر الموزون والنثر ،

٥ ـ كتابة شعر موزون على شكل مقاطع ، لا أبيات ، ضمن ايقاع يقربه من قصيدة النثر ،

٦ ـ بروز ظاهرة القصيدة النثرية الحرة ،

٧ ـ ظهور المحاولات الاولى لكتابة قصيدة النثر ،

٨ ـ ظهور المحاولات الاولى للقصيدة الطليعية المركبة التي تستخدم وسائل تعبيرية وبصرية مختلفة ، توحد بين النص الشعري والقصة والرواية والرسم والفوتوغراف والملصق والسيناريو والمسرح ، في محاولة للوصول الى الفن الواحد الذي تنعدم فيه الفوارق بين الأشكال الفنية المختلفة : قصيدة اللاقصيدة او النص المفتوح .

وفي موازاة هذه الثورة التي حدثت داخل الشكل الشعري شهدت القصة القصيرة والرواية والفنون التشكيلية ثورة أسلوبية مشابهة . ففي القصة القصيرة والرواية جرى تجاوز مفهوم الحكاية ضمن اتجاه الواقعية النقدية التي كان عبدالملك نوري أفضل من يمثلها الى نمط من الواقعية الفانتازية والواقعية السحرية وقصة تيار اللاوعي وتعدد الأصوات والقصة الشعرية والوصفية والطليعية ، بتأثير كتاب من أمثال فرانس كافكا وألين روب غرييه وناتالي ساروت وأندريه مالرو وجيمس جويس . وهنا نشير بصورة خاصة الى كتاب من أمثال جليل القيسي ، محمد خضير ، موسى كريدي ، عبدالرحمن الربيعي ، موفق خضر ، جمعة اللامي ، سالمة صالح ، بثينة الناصري ، عالية ممدوح ، مي مظفر ، زهير الجزائري ، عبدالستار ناصر ، محي الدين زنكنه ، محمود جنداري ، منير عبدالأمير ، أحمد خلف ، محمد عبدالمجيد وعادل كامل . لم يكن جميع هؤلاء من الذين شهدوا البدايات الاولى ، ولكنهم

ارتبطوا بروح الحركة الستينية وتبنوا الكثير من مفاهيمها السياسية والأدبية في فترة متأخرة نسبيا ، في نهاية الستينات والأعوام الاولى من السبعينات . مثلما تخلى عنها بعضهم بعد ذلك وتنكروا لها ، مقتربين من السلطة والنظام ومواصفات « الجبهة الوطنية » عن الأدب المطلوب .

وفي الفن التشكيلي جرت محاولات مهمة باتجاه التمايز عن أساليب الخمسينات مثل استخدام الكولاج في بناء اللوحة ، كما فعل فائق حسين في « معرض المجددين » الذي أقيم في العام ١٩٦٥ ، والبحث عن تقنيات شكلية ولونية جديدة لم يعرفها فنانو الخمسينات وتدمير الأشكال القديمة والتعامل مع التراث بطريقة جعلتهم يدمجونه « بالعناصر الزخرفية والحروفية والفولكلورية والتعبيرية » على حد تعبير شاكر حسن آل سعيد[٥] . هذه الإنتقالة في الفن التشكيلي ارتبطت بأسماء فنانين مبدعين مثل شاكر حسن آل سعيد ، ضياء العزاوي ، رافع الناصري ، هاشم سمرجي ، إسماعيل فتاح ، محمد مهرالدين ، فائق حسين ، صالح الجميعي ، عامر العبيدي ويحيى الشيخ .

وكان صدور « بيان الرؤية الجديدة » ، ذي الطابع التجديدي الذي وقعه ضياء العزاوي وخمسة رسامين آخرين ، إستمرارا لنفس المشروع التجديدي الذي قدمه « البيان الشعري » وتأكيدا على المنطلق الإبداعي والمعرفي الطليعي الذي كان الجيل الجديد يمتلكه في كل المجالات الأدبية والفنية[٦] . وضمن نفس الروح أيضا وبعد فترة قصيرة من ذلك أصدر الشاعر الكردي شيركو بيكه س مع عدد آخر من الشعراء الأكراد بيانا حول الحداثة في الشعر الكردي .

وهنا يصبح من الضروري التأكيد على حقيقة أنه مامن حركة جديدة ، تستحق اسمها بدون معارك فكرية تخوضها ضد خصومها او تقع حتى داخلها هي نفسها . وإذا كانت المعركة الفكرية التي نشبت حول « البيان الشعري » هي المعركة الأهم التي شهدتها الستينات فان ثمة معارك أخرى سبقتها ومهدت لها .

كانت ثمة أصوات محافظة ترتفع بين الحين والآخر لتشتم مبدعي الستينات ، بدون أن تثير اهتمام أحد ، نظرا لأنها كانت تشكل دفاعا متأخرا يائسا عن الشعر العمودي بالذات ، ذلك الدفاع الذي كان قد انهار أساسا في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات والذي ما كان يعنينا حتى الرد عليه . المعارك الأهم التي اجتذبت اهتمام الجيل الجديد ، سواء في الصحافة او في مناقشات المقاهي الأدبية يمكن حصرها في القضايا التالية :

ـ تجديد شكلي ام فهم جديد للحداثة ؟

ـ حرية الكتابة ام الكتابة التابعة (الالتزام) ؟

ـ إستقلالية الكاتب ام ارتباطه بالسلطة ؟

في واقع الحال إن الصراع الذي خاضه جيل الستينات جاء في البداية من خارجه ، وبالذات من بعض الشعراء والكتاب الماركسيين البعيدين عن جيلنا ، إما لوجودهم في الخارج او في السجن او لإنعزالهم عن الجو الأدبي . كنت قد لجأت منذ العام ١٩٦٥ الى التصدي لمفاهيم الواقعية الإشتراكية في الأدب والفن ، داعيا الى حرية الكتابة ومهاجما ما كنت أسميه في كتاباتي «الأدب التجاري» او «الدعائي» مثلما نشرت العديد من المقالات التي أدين فيها اضطهاد الكتاب والشعراء الروس وأدافع عن الإبداع الحر ، في نفس الوقت الذي كان فيه شخص مثل سامي مهدي يهاجمهم في جريدة «صوت العرب» ، متهما إياهم بالصهيونية بزعم أن معظمهم من اليهود . وكانت الصفحة الثقافية التي أحررها تدعو الى الإنفتاح على المدارس الفكرية والفنية الحديثة : كتابات عن إليوت ، سارتر ، كامو ، بريتون ، جيمس جويس ، يفتوشنكو ، فوزنسينسكي ، همنغواي ، شتاينبك ، جياكوميتي ، بيكاسو ، سلفادور دالي . .الخ . هذا الإتجاه أثار حفيظة بعض الكتاب الشيوعيين التقليديين الى حد اضطهاد رفاقهم الذين بدأوا يتأثرون بالإتجاه الجديد . فقد روى لي القاص جمعة اللامي والشاعر عبدالقادر العزاوي اللذان ظلا في السجن حتى العام ١٩٦٨ قصصا كثيرة عن اضطهادهما والسخرية منهما لأنهما كانا

يزودانني بكتاباتهما وهما داخل السجن فأنشرها لهما ، بدعوى أن الكتابة الجديدة انحراف بورجوازي وتضليل للطبقة العاملة ، تقف وراءه بدون شك الإمبريالية العالمية .

وعندما وصلني ذات مرة مقال من بودابست ، كتبه وائل العاني ، وهو كاتب شيوعي كان يقيم في هنغاريا ثم تحول الى البعث بعد عودته الى العراق ، يهاجم فيها أفكاري ويدافع عن المفاهيم الماركسية للواقعية الإشتراكية ، نشرته في جريدة «الثورة العربية» . ثم رددت عليه بمقالة أوضحت فيها أنني أرفض تأميم الأدب مثلما أرفض تأميم الإنسان . وفي مرة أخرى عندما نشر عزيز السيد جاسم مقالة في مجلة «الكلمة» مليئة بكلمة «يجب» التي كانت تتضمن معنى الفرض والقسر على الكاتب والكتابة رددت عليه بمقالة أوضحت فيها أن الكاتب حتى عندما يؤمن بالثورة ، لا يستلم الأوامر من أحد ، لأن الإبداع بحد ذاته هو الثورة الحقيقية . كانت مقالتي هجومية وحاسمة جعلته يرد علي بما معناه أن فاضل العزاوي اليساري في السياسة سوف ينقلب ضد أي نظام اشتراكي قد يظهر مستقبلا في العراق ما دام يرفض استلام الأوامر من أحد . لقد كان عزيز السيد جاسم محقا في ملاحظته المبكرة تلك ، لأنني ما كنت أفهم بالفعل معنى لكتابة لا تكون معارضة للسلطة ونقدية ، مهما كان شكل تلك السلطة ، بدون أن يعني ذلك بالضرورة خيانة لجوهر الحركة التي قد يؤمن بها الكاتب نفسه أيضا ، إذ ثمة دائما فاصل بين المثال وشكل تحققه ، أي بين اليوتوبيا والسلطة . الكاتب او الشاعر يمكن أن يرتبط عبر عمله الإبداعي بالأفق الأشمل والأرحب لليوتوبيا ، ولكن لا ينبغي لعمله أن ينحدر الى مستوى تبرير أفعال البشر اليومية في ممارستهم للسلطة ، لسبب بسيط هو ان السلطة لا ترتكب أخطاء فحسب وانما هي مشروع قابل للفساد دائما . ولذلك لم أفهم أبدا كيف يمكن للمرء أن يعتبر نفسه شاعرا او كاتبا وأن ينظم في الوقت ذاته المدائح لهذا الحاكم او ذاك . إنني لا أتحدث هنا عن أفراد شاذين في سلوكهم وانما عن

جيش كامل من خونة الثقافة والكتابة ، ومن مختلف الأعمار والمستويات والأجيال . هذه المعارك الثقافية الاولى بين الكتابة الحرة والكتابة التابعة كانت في الحقيقة تمهيدا للمعركة الثقافية الأكثر ضراوة والتي وقعت بعد وصول البعث ثانية الى السلطة ،تلك المعركة التي اتخذت مختلف الأشكال واستمرت حتى الآن .

*

الإشكالية الأخرى التي واجهت جيل الستينات شكلت في الحقيقة الإمتحان الحقيقي لجميع الشعراء والكتاب العراقيين . لم يعد السؤال هذه المرة هو عما اذا كان هذا الشاعر او الكاتب مجددا او محافظا وانما عما اذا كان شاعرا او كاتبا على الإطلاق . قبل وصول حزب البعث الى السلطة في تموز ١٩٦٨ كان معظم شعراء وكتاب الستينات مستقلين سياسيا وحزبيا ، رغم ميلهم العام الى اليسار . وكان هذا يشمل الكتاب المنحدرين من أصول شيوعية وبعثية وقومية على حد سواء . وكان الكثيرون منهم يملكون مؤاخذات شديدة ضد الأحزاب السياسية التقليدية ، وبالذات ضد حزب البعث الذي أغرق العراق في بحر من الدماء في العام ١٩٦٣ ، إضافة الى أفكارهم المؤكدة على ضرورة الحفاظ على فاصل بين الكتابة والسلطة .

في ظل حكم الأخوين عارف يصعب الحديث عن مثقف حقيقي ارتبط بالسلطة او دافع عنها . ولكن الأمر اختلف في ظل السلطة البعثية . في العامين الأولين بدت السلطة معزولة تماما عن المثقفين ، إذ فشلت في استمالة اي كاتب حقيقي الى صفوفها ، رغم الإغراءات التي كانت تلوح بها . لم يكن لها في البداية سوى أشخاص مثل حميد سعيد وشاذل طاقة وعلي الحلي ومحمد جميل شلش وسعد قاسم حمودي وطارق عزيز ، وكلهم لا علاقة لهم بالفكر الستيني . فقد كان حميد سعيد كادرا بعثيا قبل وصول حزبه الى السلطة ونائبا لناظم كزار الذي كان رئيسا للإتحاد الوطني لطلبة العراق ، وهو التنظيم الطلابي السري التابع لحزب البعث . ثم تولى حميد سعيد بنفسه الرئاسة بعد

أن جرى تعيين ناظم كزار مديرا عاما للأمن ، نظرا لخبرته الواسعة في تصفية الخصوم السياسيين والذي كان جميل كاظم مناف قد نشر شهادة مهمة عنه في العام ١٩٦٤ في مجلة «الآداب» البيروتية بعنوان «التعذيب» ، حيث كان ناظم كزار يعذب بنفسه بأحط الطرق الكتاب والشعراء العراقيين في مبنى محكمة الشعب الذي كان قد اتخذه مقرا لحرسه القومي ، كإشارة رمزية الى احتقاره للشعب . وكان شاذل طاقة ومحمد جميل شلش وعلي الحلي شعراء مغمورين من الخمسينات . اما طارق عزيز وسعد قاسم حمودي فلم يكونا أكثر من صحافيين حزبيين .

في الحقيقة إن هذه القضايا الثلاث (التجديد ، حرية الكتابة ، علاقة الكاتب بالسلطة) شكلت جوهر الصراع الثقافي في العراق طيلة الأعوام الثلاثين الماضية ، كوحدة مترابطة لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى ، بعكس ما يريد أن يقوله لنا بعض كتاب السلطة وشعرائها . إننا لا يمكن أن نرى في التجديد قضية شكلية مجردة ، فالشكل بحد ذاته ، كما يقول فنان كبير مثل بيكاسو ، لا قيمة له ، وهو لا يكتسب معناه الا عبر ارتباطه بالرؤيا الفكرية والفلسفية عند الشاعر والكاتب والفنان وبموقفه من القضايا المثارة داخل مجتمعه وفي زمنه . إن هذا هو الذي يجعلنا نرى بؤس أولئك الكتاب والشعراء الذين ظلوا طيلة عقود يمجدون العبودية والدكتاتورية ويشتمون ضحايا القمع وينكرون على الكتاب حقهم في الحرية . فالتجديد الذي لا يرتبط بتجديد الحياة يخون نفسه ساعة ولادته كوعي مزور وشقي للحياة نفسها . والأكثر من ذلك إن هؤلاء المزورين يتحملون هم أيضا ، أخلاقيا على الأقل ، مسؤولية كل الجرائم التي ارتكبتها الدكتاتورية .

لكي نفهم معنى الحداثة الشعرية في الستينات لا بد لنا من العودة الى أعوامها الاولى حتى ندرك الفارق مع ما حدث بعد ذلك ومعناه . وهنا أجد ضرورة للحديث عن أربع قصائد لي نشرت في العام ١٩٦٦ في جريدة «النصر» بعنوان «قصائد ميكانيكية»[٧] ، وكان تأثيرها على الجو الأدبي

والثقافي أشبه ما يكون بالصدمة . ويبدو أن ثمة من لا يزال يعاني من تلك الصدمة حتى بعد مرور عقود عليها[٨] .

في الوقت الذي كان فيه الشعر العربي الحديث خاضعا للغة البلاغية والايقاع الغنائي لأدونيس في «أغاني مهيار الدمشقي» المحملة بالشطحات الصوفية كأحدث نموذج للحداثة الشعرية وللسياب في «أنشودة المطر» بصياغات لغته الكلاسيكية وغنائيته العالية اختارت هذه القصائد التي نشرت في العام ١٩٦٦ أن تنظر الى حداثة القصيدة العربية بعين أخرى ، بل بموقف طليعي مختلف عن كل الشعر السائد حينذاك عبر :

١ـ لغة شعرية جديدة مضادة للبلاغة اللفظية وكونكريتية بسيطة مثل لغة النثر ،

٢ـ غنائية النص كله ، لا غنائية البيت المفرد ،

٣ـ التخلي الكامل عن القافية ،

٤ـ إقتراب شعري محايد من العالم ، بدون عاطفية متشنجة ، كما لو أن المرء يروي حقائق باردة ومجردة .

٥ـ الخروج على اي مرجعية شعرية ، حيث تبتكر القصيدة ذاتها ضمن قولها الخاص والشكل الذي يناسبه ،

٦ـ علاقات جديدة للكلمات داخل الجملة ، توحي أكثر مما تبوح ،

٧ـ محاولة كتابة قصيدة مفتوحة على معان لا نهائية بدل المعنى المحدد الواحد ،

٨ـ المزج بين الشعر الموزون والنثر ،

٩ـ الايهام الفكاهي برواية الحقائق العلمية كإنعكاس للايهام الكلي للحياة ،

١٠ـ إستخلاص ما هو شعري من لغة غير شعرية (حسب المفهوم السائد للشعر) ، أي قلب القاعدة الرؤيوية للقصيدة ،

١١ـ اللعب بالكلمات ودلالاتها ضمن منظور الفكاهة واللعب بالشعر ،

كموقف مضاد من اليقينية والجدية العبوس السائدة في الشعر العربي ،

١٢ـ زاوية نظر مختلفة الى الجمالية الشعرية عبر ما كنت أعتبره رؤيا كونية الى القصيدة ، توحد المعنى باللامعنى والنظام بالفوضى ، كما يتجلى ذلك في بنية الكون نفسه ،

١٣ـ الإنتهاء من قصيدة الرأي لصالح قصيدة الايحاء .

لا أنكر أن هذه القصائد الأربع القصيرة تضمنت الكثير من الصعوبة ، وربما ما زالت هذه الصعوبة قائمة ، في الوصول الى القارىء الذي يملك تصورا مسبقا عن الشعر او عادات شكلت ذائقته التقليدية للشعرية ووظيفتها الجمالية ، ولكن هذه الصعوبة هي في جوهر الفن الحديث كله . وبالتأكيد فان الأمر يزداد صعوبة مع القارىء العربي الذي يملك تاريخا كاملا من القصيدة الغنائية الطربية التي تقول له ما يعرفه هو أيضا ، كطريقة لتهدئة روحه ولمواصلة ماضيه . أما أن تقوده القصيدة الى ما لا يعرفه ، أن تكون مضادة لكل تصوراته المسبقة ، أن تتركه بدون أجوبة وتقذف به في دائرة الأسئلة ، أن تظل معانيها لا نهائية وايحائية ، فذلك ما لم يتعلمه حتى الآن . إن المشكلة ثقافية وتتعلق بمعنى الإنقلاب الحقيقي الذي حدث داخل فن الحداثة ، وهو معنى يرتبط بالمعنى المعرفي الذي بلغته حضارتنا ومفاهيمها عن الكون والانسان والحياة وأسئلتها المحيرة الغامضة ، على العكس من اليقينيات الساذجة لعصور ما قبل زمن الحداثة . فأنت عندما تقف أمام لوحة لبيكاسو او بول كلي او كاندينسكي لا تسأل عن معنى محدد (الأعمال الفنية السينة وحدها تملك معاني محددة) وانما عن الأفق الرؤيوي الذي تفتحه أمامك ، عن العمق الجمالي الذي تقودك اليه ، عن مغامرتها الخاصة في الوصول الى أنأى بقعة في قارة لم توجد على اي خارطة من قبل . واذا ما نظرنا الى الشعر العربي الجديد من منطلق المعرفة العلمية المرتبطة بالحداثة فاننا نقول إن أسوأ ما في هذا الشعر هو أنه شعر رأي ، سواء ما تعلق بشكاوى ونجاوى صيغة «أنا» الشاعر المتذمرة او المتهمة او العاطفية

السطحية او بالمعاني الإجتماعية والسياسية الآيديولوجية التي يجاهد الشاعر من أجل إقناعنا بها .

وهنا ينبغي أن نقول إن معظم الشعر العربي الذي ساد كنموذج للحداثة قام أساسا على الوعي العربي الملتبس للحداثة . فقد اعتبرت الحداثة قضية تتعلق بالإنتقال من الشعر العمودي الى شعر التفعيلة او القصيدة الحرة او قصيدة النثر ، بمعزل عن أفق الحداثة وفكرها ، باعتبارها تحولا نوعيا في التاريخ الإنساني . هذا التحول الشامل الذي اتخذ معنى الإنتقال من زمن الوهم الى زمن الحقيقة العلمية ارتبط في الفن أيضا بمعنى تحرير الإنسان وفكره وروحه من أوهام الرؤيا الأسطورية والعصبيات القومانية والأغلال السلطوية والطبقية . وكان معنى ذلك في الشعر أن يمتلك الشاعر حساسية جديدة تنبثق من قول يفتح أمامنا آفاقا لم نرها من قبل ، كبديل عن القول الماضي الذي كان يكذب علينا ، حتى بدون معرفة ذلك ، عبر عاطفة متظاهرة بامتلاك الحقيقة . اوليس فضيحة للحداثة العربية أن يكرس عشرات الشعراء العرب قصائدهم لمدح هذا الدكتاتور العربي او ذاك مثلا ، في نفس الوقت الذي يتحدثون فيه عن حداثة شعرهم ، حتى بدون أن يشعروا بالتناقض ؟ هذه الفضيحة الصارخة هي في الحقيقة نفس الفضيحة التي تصدمنا في قصائدهم الأخرى أيضا ، ولو بطريقة أكثر مخاتلة : تأبيد العبودية ...

قبل أن أقدم بعض الأفكار حول « قصائد ميكانيكية » أقول إن العنوان رغم طابعه الإستفزازي حينذاك ، وربما الآن أيضا ، أثار الكثير من سوء الفهم ، وهو سوء فهم ما كان يمكن أن يحدث لولا سيادة العقل التقليدي داخل الثقافة العربية ، ذلك العقل المؤمن بالقواعد المقدسة الخالدة في كل شيء والذي يرفض أي انتهاك لها . فالشعر السوريالي الأوروبي كان قد قام في الأغلب على الكتابة « الآلية » ذات الطبيعة العفوية . هذه الطريقة استخدمتها في كتابة « قصائد ميكانيكية » ، ولكن ضمن لعبة رؤيوية جديدة : أن تصل الى فكرة مفكر بها بطريقة آلية [الميكانيكا هي علم القوى الآلية ، الحركة

الذاتية او الترابط الذاتي ـ قاموس الكلمات الأجنبية/ باللغة الألمانية][٩] ، اي المزج بين قصدية الرؤيا وعفوية القول .

لقد كتبت تلك القصائد تحت تأثيرات فكرية محددة : النظرية النسبية لآينشتاين وميكانيكا الكم لبلانك وهايسنبرغ وهما أعظم إنجازين علميين تحققا في النصف الأول من القرن العشرين . فالنظرية النسبية العامة تصف بناء الكون كله وتتحدث عن أبعاد تقاس برقم أمامه ٢٤ صفرا من الكيلومترات ، وهو الجانب الذي نستطيع مراقبته من الكون . أما ميكانيكا الكم فتصف بالعكس من ذلك ظواهر متناهية في الصغر مثل جزء من مليون المليون من السنتيمتر . ورغم أن العلم ظل عاجزا حتى الآن عن اكتشاف القانون الذي يوحد بين النظريتين فان مثل هذه الوحدة كانت قائمة في ذهني على مستوى الرؤيا الشعرية . ولأن إسحاق نيوتن كان قد طور قبل ذلك حساب اللانهايات في كتابه المشهور الذي يحمل عنوان "Principia Mathematica" اعتمادا على الطرق الرياضية امتلك العلم معرفة أن العلاقات الميكانيكية هي التي تتحكم في الكون كله .

لم أكن أريد بالطبع أن أقدم معلومات علمية عن هذه العلاقات الميكانيكية في احتساب لانهائية الكون ، فذلك أمر يظل خارج الشعر ، ولكنني كنت أريد أن أكتشف الشعرية في هذه العلاقات الباردة الخالية من اي عاطفة . وما كان يمكن لي أن أفعل ذلك بدون أن أدمجها بالحياة الإنسانية وأسنلتها . وقد أردت أن أفعل ذلك بنبرة تظل حيادية مثل القوانين الكونية ذاتها . إن ثمة لعبا فكاهيا وسخرية ومرارة إزاء حقيقة الكون ، بل وإزاء الشعر نفسه ، حيث يدخل الايهام حتى في اللغة ذاتها ، فالمرأة المسلسلة التي تبدأ بها القصيدة الاولى مثلا يمكن أن تفهم كامرأة مسلسلة ، ولكنها في الحقيقة اسم لمجرة كونية . إنها قصائد عن الموجودات وعلاقاتها ، حيث الإنسان بكل تاريخه في خضمها . وفي كل الأحوال فان ما توخيته منها هو محاولة تقديم نموذج للقصيدة الأخرى التي كنت أسعى للوصول اليها في الستينات مقابل طوفان من القصائد الخطابية والغنائية والصوفية .

وفي ظني أن الموقف من القصائد الميكانيكية يتحدد بمدى فهمنا للعب الذي يتضمنه الفن إزاء لا نهائية المعنى في الكون ، ولكن أيضا بوظيفة الشعر : هل نطلب من القصيدة أن تكون وسيلة لإثارة العواطف السهلة التي سرعان ما تنطفىء أم أن تقذف بنا في لانهائية المعنى التي تعصى على التعبير العادي عنها ، ضمن مخيلة تبتكر العالم على هواها ؟

في تلك الأعوام نشرت عددا كبيرا من قصائد التفعيلة وقصائد النثر الحرة التي حاولت فيها الوصول الى لغة أخرى وايقاع مختلف وجديد ، لا علاقة له بكل الشعر السائد حينذاك ، ولعل أهم هذه القصائد هي «لنخرج الى الشوارع وننسف العالم القديم بالقنابل!» ـ ١٩٦٨ ، «ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية» ـ ١٩٦٩ ، «كاتدرائية العصافير» ـ ١٩٦٩ ، «نزهة المحارب» ـ ١٩٧٠ ، «تعاليم ف . العزاوي الى العالم» ـ ١٩٧١ ، «سلاما أيتها الموجة ، سلاما أيها البحر» ـ ١٩٧١ ، «أنا الصرخة ، أية حنجرة تعزفني» ـ ١٩٧١ ، وأخيرا قصيدتي الملحمية «الصحراء» ـ ١٩٧٢ ، إضافة الى مجموعة كبيرة من القصائد النثرية القصيرة التي كتبت بين العام ١٩٦٥ و١٩٧٠ .

من بين كل ما كتبت في تلك المرحلة التي قطعت في أواسط العام ١٩٧٣ بسكين الجبهة الوطنية ووصايتها السياسية تكتسب أربع قصائد (كتبت ونشرت ما بين العام ١٩٧٠ و١٩٧٢) قيمة خاصة في نظري ، وهي «نزهة المحارب» ، «تعاليم ف . العزاوي الى العالم» ، «أنا الصرخة ، أية حنجرة تعزفني» (هذه القصائد الثلاث نشرت اولا في مجلة «مواقف» ما بين العام ١٩٧٠ و١٩٧٢ ثم تضمنها ديواني «الأسفار» الصادر في العام ١٩٧٦) و«الصحراء» (نشرت اولا في «الموقف الأدبي» السورية في العام ١٩٧٢ ثم في ديوان «الأسفار») ليس فقط لأنها أكبر وأهم أعمالي الشعرية الملحمية وانما لأنها عكست بأفضل ما أردته الروح الطليعية للستينات وجماليتها الجديدة وغنى صوتها وتعدد أشكالها ومستوياتها التعبيرية وسعيها للوصول الى ضفة أخرى في الكتابة العربية . وهي قصائد لم تقم على شكل جديد في

الكتابة فحسب وانما على منظور آخر للعالم غير منظور كتابة الرواد ، كتابة شرسة من جهة ومكتشفة من جهة أخرى .

ففي «نزهة المحارب» كسر للوزن الواحد ودمج بين بحور متعددة . وفي المقطع الأخير تكوين وزني مبتكر ، لا وجود له في البحور العربية المعروفة . وهي قصيدة لم تقم على تعدد البحور وحده وانما أيضا على مزج شعر التفعيلة بالشعر النثري الحر وبشعر النثر (قصيدة النثر الأوروبية) ، عبر غنائية تنبع من العمل ذاته ومن التركيب الكامل للقصيدة .

وفي قصيدة «تعاليم ف . العزاوي الى العالم» ينتهي المفهوم التقليدي للقصيدة لصالح مفهوم جديد ، كنت قد أطلقت عليه قبل سنوات من ذلك اسم «اللاقصيدة» ، يوحد بين أشكال مختلفة حرة من الكتابة والفن ، أبعد من المزج بين الوزن واللاوزن ، حيث تدخل القصة والبيان والفوتوغراف في تركيبة القصيدة كجزء جوهري منها في محاولة للدخول الى عالم لم يكن ممكنا الوصول اليه بطرق الشعر السائدة المألوفة وانما بلغة شعرية جديدة لقول يؤلف بين الفكاهة والمأساة ، بين وحشة الإنسان الداخلية ورحلته الكبرى في الزمن والتاريخ .

وفي قصيدة «أنا الصرخة ، أية حنجرة تعزفني» حاولت ضمن صوت رثائي شخصي لجيلي أن أكثف اللغة الغنائية المتوترة التي شكلت لغة قصائدي منذ أواسط الستينات : «لنخرج الى الشوارع وننسف العالم القديم بالقنابل» ، «ها أنذا أصرخ في شوارع الجزيرة العربية» ، «كاتدرائية العصافير» و«سلاما أيتها الموجة ، سلاما أيها البحر» .

وفي رأيي ان هذه السلسلة من القصائد هي التي قادتني الى أطول عمل شعري منفرد كتبته في حياتي ، مؤلف من ٤٢ مقطعا هو قصيدة «الصحراء» التي أعتبرها نشيدا ملحميا ، يتألف من غابة من الحركات التي أردت لها أن تتدفق مثل نهر هادر يشق طريقه في قعر روحي ، متجها الى الأبدية .

*

ما بين العام ١٩٦٥ و١٩٦٧ كنت قد أنجزت كتابة نص «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» الذي لم يفتح في نشره الا في بداية العام ١٩٦٩ . فقد قدمت النص الى الرقابة في العام ١٩٦٨ لإجازته ، ولكنه ظل محجوزا عندها بدون أن يجرؤ أحد من الرقباء على إجازته او رفضه . ثم بعد شهور طويلة إصطحبني الصديق خالد علي مصطفى الى رئيس الرقباء الذي كان يعرفه شخصيا ليعمل على إطلاق سراح مخلوقاتي .

بدا الرقيب العجوز وهو يضغط بين الفينة والأخرى على نظارته الطبية السميكة حائرا في أمر هذا النص الذي قال إنه لا يعرف كيف يتعامل معه . فهو ليس نصا سياسيا موجها ضد الحكومة ، ولكن كل ما فيه يثير الريبة . وقد رويت قصة هذا الرقيب الطريف مع «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» في الطبعة الثانية للنص الذي أعدت كتابته بعنوان «الديناصور الأخير» ونشرته في العام ١٩٨٠ مع مقدمة بعنوان «ايضاح مشترك من المؤلف وبطله س الذي يلقب بالديناصور وأسماء عديدة أخرى» . قلت في هذا الايضاح :

« كان كل رقيب يضع خطوطا حمرا تحت جمل ، مقاطع طويلة وأحيانا فصول بأكملها . وأخيرا انتهت الى يد رقيب عجوز طيب ، يرتدي نظارات طبية سميكة ، لم يكن قد التقى في حياته كلها بديناصور واحد . وكان على هذا المسكين أن يقرر عما إذا كانت الدولة توافق على نشرها ام لا . فكان في حيرة من أمره . وقد قال للمؤلف وديناصوره الذي كان قد تبعه الى هناك :

ـ حسنا إذا كان لا بد من نشر هذا العمل الذي لا أفهمه فاحذف كل ما تحته خط أحمر!

فانفجر المؤلف محتجا على هذا التدخل الفظ واعتبره انتهاكا صارخا لميثاق حقوق الإنسان ومبادىء «العقد الإجتماعي» لجان جاك روسو .

الا أن الديناصور تدخل ، مطمئنا المؤلف :

ـ إن هذا لا يغير من الأمر شيئا ، إذ سأظل موجودا على أية حال . بل إن هذا يجعل العمل أكثر إثارة .

تساءل الرقيب مستاء :

ـ كيف ؟

أجاب الديناصور :

ـ أقصد أن تشترك أنت أيضا في وضع هذا النص التاريخي!

فبدأنا نحذف ونحذف حتى كادت تظهر عظام الديناصور . وقد توصلنا أحيانا الى طريقة غريبة للنجاة من الحذف . كان المؤلف يعترض مثلا :

ـ ولكنني لا أجد ما يغيظ أحدا في هذا المقطع!

ـ آه ، هذا صحيح ، ولكنك تورد هنا اسم مدينة بغداد . إن هذا يجعل الجملة مشبوهة .

فيقول المؤلف ببرود :

ـ حسنا ، لنكتب طوكيو .

ويضغط الرقيب بإصبعه على وسط نظارته فوق الأنف مندهشا :

ـ هل يمكن أن نفعل ذلك حقا ؟

ويتبرع الديناصور بالإجابة :

ـ طبعا ، طبعا ، إنها رواية مفتوحة يمكن للجميع أن يشتركوا في كتابتها .

ويستعذب الرقيب اللعبة :

ـ آه ، هذا جميل ، جميل حقا . لأول مرة في حياتي أقرأ رواية لا تكرهني . لنجد كلمة أخرى بدل « العرب » .

ـ ها . . . ها ، حسنا ضع الإسكيمو او الهنود الحمر!

ـ ولكنك تتحدث هنا عن الحياة في السجون والمعتقلات .

ـ ضع بدلا عنها الحياة في المعامل والحقول .

وهكذا انتهينا من انقاذ هذا النص الذي كان معرضا للخطر . وفرح الديناصور كثيرا :

ـ ستكون أول رواية تقرأ بالشفرة! »[١٠] .

*

أثار صدور « مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » اهتمام النقاد والكتاب ، إذ صدرت عنها مجموعة كبيرة من الدراسات خلال فترة قصيرة ، من بينها دراسات نقدية مهمة لأحمد عبد المعطي حجازي في « روز اليوسف » وأحمد خلف وجليل القيسي وعادل كامل . كما تعرضت الرواية الى الهجوم من قبل نقاد ماركسيين مثل فاضل ثامر . ورغم الشهرة الواسعة التي حققها العمل فان أعدادا قليلة منها نفذ الى الأقطار العربية حينذاك ، لعدم وجود دار تتولى توزيع الكتاب خارج العراق .

في حقيقة الأمر إنه كان يصعب اعتبار « مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » رواية ضمن المعايير التقليدية للرواية . كانت في الحقيقة رواية مضادة لكل الروايات المكتوبة قبلها ، ليس فقط في بنائها ولغتها والأساليب الكتابية التي اعتمدتها وانما في كامل رؤياها الفنية والفلسفية الى التاريخ والإنسان والحياة ، وقبل ذلك الى الفن ذاته . هل « المخلوقات الجميلة » رواية ام نص حاول الوصول الى نص تتوحد داخله كل الأنماط الكتابية ليكون « نص النصوص » ؟

لقد كتبت على الغلاف الأخير لـ« مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » أنها « قصيدة مخترع شرير » . وفي الكلمة التي قدمت بها النص بعنوان « هذه الرواية لماذا ؟ » ذكرت : « إذا كانت الرواية في الماضي سعيا لتقديم وجه سياسي او تاريخي او أخلاقي فان هذه الرواية لا تريد اكتساب مثل هذا المجد . وهي بالتالي لا تطمح بأي تحديد زمني او مكاني او جسدي لأبطالها . في هذه الرواية يعود كل شيء الى نفسه ويكتسب براءته الخاصة حتى في اللغة ، وتصبح الرواية قصيدة ومسرحية وفيلما ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته ، دون أن تعني ذلك . » وعندما أعدت كتابة النص ونشرته في العام ١٩٨٠ اعتبرته « رواية ـ قصيدة » .

*

كتبت « مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » كنص أدبي في ضوء مفهومي الفلسفي الذي صغته في العام ١٩٦٥ حول ما أسميته بـ« الكون المهجور » ،

ذلك المفهوم الذي يطرح إشكال المعنى في مواجهة اللامعنى والأخلاق في مواجهة العدم . إننا نتحرك في الحقيقة ما بين جدارين : جدار الأنا وجدار الوجود ، جدار اللحظة الآنية وجدار الأبدية . إذا كان الكون كله سوف ينطفىء ذات يوم فما معنى أفعالي إذن فوق الأرض ؟ أي أخلاق أمتلكها ؟ أي علاقات أقيمها مع الآخرين ؟ ما هو معناي وسط هذه الأجيال الغاربة والأجيال القادمة ؟ هذه الأسئلة قادتني الى مستويين من الأجوبة : المعنى واللامعنى .

إن معناي يتحدد بوجود الآخرين معي . بدونهم لا أكون موجودا ، رغم كل البؤس الذي يسببونه لي ، رغم قيودهم المفروضة على حريتي . أما لا معناي فهو جزء من اللامعنى الميتافيزيقي للكون ، حيث كل شيء الى زوال في النهاية . هذه الرؤيا تجعلني أعيش وأموت في اللحظة ذاتها ، أصرخ ، مدركا أنني أصرخ في واد ، ومع ذلك أنتصر في قلب الهزيمة .

في « مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » يحول المخترع الشرير ، وهو بشكل ما بطل الرواية ، سكان مدينته الى أنصاب جامدة (فكرة مدينة الأنصاب نجدها في قصص « ألف ليلة وليلة » أيضا) ، كرمز للحرية في عالم بدون بشر . وحيث لم يعد ثمة أحد في المدينة يبدأ البطل نزهة الحرية الموحشة داخل المدينة الميتة ، بعيدا عن عيون الناس المراقبة ومؤامراتهم الدائمة . هناك وهو في أقصى حدود وحدته يبدأ رحلة كشف معنى كل شيء في الزمن .

لكي أحول هذه الرؤيا الحلمية الى عمل إبداعي كان علي أن أبتكر شكلا لا يخون مضمونه . وفي الحقيقة إن رؤياي الفكرية هي التي أوجدت ذلك الشكل الكتابي الجديد للنص . ليس ثمة رواية كتبت من قبل بهذه الطريقة ولا ثمة قصيدة أيضا . لقد خاطرت بكل شيء لأظل وفيا لرؤياي . واذا كنت قد اعتبرت ذلك النص رواية وقصيدة في آن فذلك لأنني كنت أريد أن أهدم الحدود الشكلية التقليدية للرواية والقصيدة معا ، لصالح كتابة لا تكون حرة بمادتها فحسب وانما في شكلها أيضا ، كتابة تقوم على اكتشاف كل شيء

لحظة إبداعها ، مثل مسافر أسطوري في مملكة نائية تسجل عيناه ما تريانه للمرة الاولى .

هذه المملكة التي حاولت «المخلوقات» اختراقها هي مملكة المخيلة ، بعينين متحولتين الى بؤرتين لكل تاريخ الإنسان وأسئلته حول الوجود والعدم ، المعنى واللامعنى ، الحرية والعبث الكوني المطلق . ولكي أحقق ذلك كان علي أن أدمر المادة التي أتعامل معها ، مستفيدا من خبرات الكتابة السوريالية ، ضمن منطق فني هو أقرب الى المنطق الحر للقصيدة في الإنتقال بين العوالم التي تصفها والأزمنة التي تطوف داخلها ، جامعا بين الكتابة العفوية والكتابة المخططة في آن ، حيث اللغة نفسها جزء من بؤرة الذاكرة . وإذا كنت قد أسميت الفصول « أناشيد » فذلك لأنني كنت أطمح أن أصعد بالنص الى ما يمكن أن يكون ملحمة عصرية تقابل ملاحم الأزمنة القديمة .

*

تنتمي «المخلوقات الجميلة» الى مفهومي حينذاك عن «النص المفتوح» والذي كنت أسميه «الكتابة عند خط التماس» ، وهو مفهوم عرضه «البيان الشعري» قبل ظهوره في الغرب بأكثر من عقد من السنين . ولكي أوضح هذا المفهوم أشير الى أن تاريخ الأدب في كل الثقافات يكشف لنا حقيقة أن ظهور الشعر سبق الأجناس الأدبية الأخرى ، ولكنه إذا كان قد اكتسب مثل هذا الشرف الرفيع ، باعتباره الرحم الأول الذي خرج منه الأدب فذلك لأنه حمل معه في الوقت ذاته كل البذور الأدبية الأخرى التي تحولت الى أشجار باسقة ومستقلة في المراحل التاريخية التالية . إن كل ما نعرفه اليوم من أجناس أدبية مثل القصة القصيرة والرواية والمقالة والخاطرة امتزج بالشعر لأول الذي كتبه الإنسان ، كجزء منه ، مما جعل الشعر يمتلك كل الوظائف الأدبية المعروفة اليوم . إن من يقرأ ملحمة كلكامش او اوذيسة والياذة هوميروس او معلقة امرىء القيس سوف يرى ان القص يشكل عنصرا أساسيا في تلك النصوص القديمة ، فضلا الى وظائف أخرى ذات طبيعة إعلامية

ودعائية وآيديولوجية ، تخلى عنها الشعر في العصر الحديث بصورة خاصة . بعد أن تحولت الوظيفة نفسها الى جنس أدبي مستقل لا علاقة له بالشعر وربما تعارض معه جوهريا . وهو أمر يرتبط أساسا بفكرتنا عن الحداثة الكونية التي بدأت قبل خمسة قرون من الزمن وأدت الى انقلاب مدهش في المفاهيم والوظائف الأدبية .

هذا التحول التاريخي في العلاقة الجمالية القائمة بين القارىء والكاتب يعكس قبل كل شيء تحولا في الرؤية الفكرية والفلسفية الى الوظيفة الإجتماعية للنص . وإذا ما أردنا العودة الى الفارق بين الشعر الذي كان يكتب في الماضي وشعر الحاضر فسوف نرى أنه فارق يرتبط بمستوى الرؤية والوظيفة المرتبطة بها . إن استحواذ الشعر على الأدب كله ما كان ليحدث ، لولا الشكل البدائي لتنظيم المجتمع والسلطة والوعي الأسطوري والعاطفي للعالم الذي وجد إنسان القرون الاولى من الحضارة البشرية نفسه فيه . في مثل ذلك العالم الذي كان فيه الشعر الشكل الوحيد للقول امتلك الشعر وظيفة التعبير عما هوعاطفي وعقلي معا ، كسجل شامل للحياة الإنسانية . القصيدة لا تعبر عن الحساسية الفردية والجمعية فحسب وانما تنطوي في الوقت ذاته على القيم والآراء الفكرية والأخلاقية للمجموعة البشرية وتروي قصصها وتاريخها ومآثرها ومغامراتها في الصيد والحروب . ضمن ذلك الإنشاء الشعري العاكس لمستوى تاريخي معين من الوعي بالواقع . وبالطبع فان ما هو واقعي وحقيقي كان يمتزج بالضرورة بالعنصر الخيالي والعاطفي الذي هو السمة الأساسية للشعر . ونحن نعرف أن ظهور النثر اقترن بالتطور المادي والعقلي للمجتمعات الإنسانية وتطور أشكالها التنظيمية والضرورات الجديدة التي ارتبطت بها ، مما أدى الى أن يخسر الشعر تدريجيابعضا من وظائفه القديمة لصالح أجناس أدبية جديدة أكثر

الشكل الأدبي الأمثل لتسجيل التاريخ او المحاججة المنطقية والفكرية او تفسير الظواهر الاجتماعية والعلمية مثلما لم تعد الوعاء الأنسب لقول الرأي او احتواء الآيديولوجيا . أن من يريد فهم الإسلام لا يعود الى قراءة قصائد الشعراء الذين رافقوا الرسول العربي وانما الى القرآن والأحاديث النبوية . ومن يريد التعرف على فكر ماركس لا يقرأ مایاكوفسكي او نيرودا او أراغون وانما كتاب «رأس المال» و«البيان الشيوعي» .

ومع ذلك ظل الشعر العربي خاصة كديوان للعرب طوال قرون ، لأسباب تتعلق بالسياسة والدعاية قبل كل شيء ، لصيق وظائف خسرها في الواقع الفعلي . ولا نعدم حتى اليوم رؤية شاعر يقول ما ينتمي في الجوهر الى ما يفترض أن تقوله الصحيفة اليومية في مقالها الافتتاحي . لقد أثار هذا التداخل التاريخي بين مقاصد الشعر ومقاصد النثر إشكالات تتعلق قبل كل شيء بمعنى الشعرية والحقل الخاص بالشعر . وأولى هذه الإشكاليات هي أن كل الحقول مفتوحة أمام الشعر ، كما أمام النثر . بيد أن ما يجعل من الشعر شعرا هو منطقه الخاص به ، زاوية رؤيته لموضوعه وقدرته على تصعيد العابر في الزمن الى مستوى المطلق فيه . وفي النهاية فان الشعرية تتفجر في آخر الحدود التي تبلغها المعرفة ، عبر ارتباطها بالحدس والحس ، محتلة الحقل الذي يعجز العلم عن الوصول اليه او الإجابة عن الأسئلة الوجودية والكونية للحياة الإنسانية ومغزاها ، تلك التي يتجاهلها العلم ، لوقوعها خارج وسائله .

*

هذا الفهم للشعرية ومنطقها ، منحدرا من فكرة الحداثة ، يعيدنا تارة أخرى الى الشعر الأول الذي كان وعاء للقول النثري ، رغم التزامه بالوزن ، مثلما يرتفع بأشكال معينة من الكتابة النثرية الى مستوى الشعر .لم يعد الوزن معيارا لشعرية القول وانما الموقف من اللغة ، تلك التي اعتبرها شاعر مثل رامبو إشارات شفافة تحيلنا الى منبعها الإحساسي ، غنية بشتى الإحتمالات والتأويلات . إننا نعود الى بداية الشعر بعد أن تخلصنا من الضرورات

الإجتماعية القديمة ، لنجعل القصيدة تعيد امتلاك ماضيها ، ولكن على أساس جديد . القصيدة الحديثة لا تتردد في أن تتخذ شكل القصة او أن تستفيد من تقنية الرواية ومن أشكال الكتابة النثرية الأخرى مثلما لا تتردد في الإستفادة من المعارف العلمية والفلسفية السائدة في زمنها . ولكنها وهي تفعل ذلك تخضع كل شيء لمنطق الشعرية ، أي تذهب بالمعنى الى ما وراء المعنى الظاهر ، الى الجوهري في العابر والى المجهول في المكشوف ، والغامض في الواضح ، ضمن مزيج مفتوح على الف احتمال واحتمال .

لقد هدمت الحداثة الأدبية الكثير من الحدود التقليدية التي تفصل الأجناس الأدبية عن بعضها وجعلتها تقترب من بعضها على أساس زاوية رؤياها وبنائها اللغوي ومسعاها الفكري . إن هذا لا يعني بالتأكيد إلغاء الأجناس الأدبية لصالح نص واحد مفتوح يتضمن كل الأجناس ، بقدر ما يعكس العلاقات الجمالية الديالكتيكية في رؤية موضوع ما والحرية التي اكتسبها الفنان في التعامل مع مواده . كما أنه لا يعني أن نكتب قصة قصيرة ، نسميها قصيدة أو قصيدة نسميهاقصة قصيرة . ولكن أين يكمن الفارق وكيف يمكن أن نميز ما هو شعر عما هو نثر . فإذا ما طرحنا التحديدات المدرسية للأجناس الأدبية جانبا ، فسوف نرى أنه ما من قصيدة بدون قصة تتضمنها . كان غوته يعتقد أن الشاعر الحقيقي هو قاص كبير أيضا ، مما يجعلنا نقول الآن إن القاص الحقيقي هو شاعر كبير في الوقت ذاته . وربما كان هذا هو السبب في أن العديد من اللغات الأوروبية ، مثل الإنكليزية والألمانية تطلق على الروائي الكبير لقب «الشاعر» ، حتى إذا لم يكن قد كتب في حياته قصيدة واحدة . وفي واقع الحال ، فان أعظم روائيي زمننا مثل جيمس جويس وفوكنر وهمنغواي نشروا العديد من الدواوين الشعرية قبل أن يمارسوا كتابة الرواية او معها . وثمة كتاب ربما لم ينشروا دواوين شعرية ، بيد أن أعمالهم الروائية تكاد تكون أنهارا شعرية متدفقة مثل « مئة عام من العزلة» و«خريف البطريق» لماركيز و« يولسيس »

لجيمس جويس وكتابات كامو وسارتر ومارلو وكتاب كثيرين آخرين . ليس ذلك بالتأكيد أمرا مستغربا ، فالكاتب الكبير الذي يفهم الحاضر كممر الى المستقبل ضمن وعيه للحظة الحداثة التي يعيش فيها لاينقل الواقع كما هو وانما كما يفكر فيه : الواقع كحلم تارة وكفكرة تارة أخرى .إن وصوله الى شعرية النص لا يتحقق ضمن التقسيم السائد للأدب وانما عبر موقفه من العالم وما يريد أن يقوله في نهاية المطاف : اي الوصول الى ما يرتبط بالمطلق عبر ما هو يومي وعابر ، ضمن نص يظل مفتوحا أمام قارئه حتى النهاية ، بعد أن تخلى الشاعر والكاتب عن عادة تقديم الأجوبة الآيديولوجية التي كانت تقودنا دائما الى الفردوس .

عندما كتبت «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» اعتبرتها رواية وقصيدة في الوقت ذاته . ولم أكن مخطئا في ظني ، حتى إذا كان الأمر قد بدا فضائحيا لبعض نقادنا حينذاك . فلكي أقول فيها ما قلته ، سواء على مستوى شكلها او معناها ، كان علي أن أهدم كل الحدود التي تفصل الأجناس الأدبية عن بعضها ضمن شكل يبتكر نفسه بحرية ويتضمن مختلف الإحتمالات حتى في تحديد جنسه الأدبي . في تلك الأيام كان المقدس قد انهار في داخلي مرة والى الأبد لصالح رؤيا تستمد شرعيتها من حرية الذات وحدها ، الذات التي تهدم العالم لتعيد إنشاءه على هواها . وفي النهاية الا يتضمن هذا المسعى عودة الى نصوص الإبداع الاولى في تاريخ البشرية ، تلك التي كانت وعاء المعرفة كلها ، ولكن من منطلق آخر غير منطلق الضرورة هو منطلق الحرية الهادمة للأشكال المتحولة الى أوثان . في قديم الزمان كانت فتيات الكهوف والمغاور يسرن عاريات بحكم الضرورة . اما الفتاة التي تسير اليوم عارية في شارع ما فانها تفعل ذلك عن حرية وعن موقف محدد من العالم . العودة الى البداية تكتسب هنا معنى الحاضر المفتوح على المستقبل ، بعد أن تحول منشىء النصوص من عبد للتاريخ الى سيد للعالم .

*

بعد «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» كتبت ضمن نفس النهج الستيني في العام ١٩٧١ روايتي «القلعة الخامسة» التي طبعها اتحاد الكتاب العرب في العام ١٩٧٢ في دمشق .

في هذه الرواية التي استندت في كتابتها الى خبرتي ومعرفتي التفصيلية بالحياة في المعتقلات والسجون العراقية لم أحاول فقط تقديم شهادة شخصية عن التعذيب والقتل وانتهاك الكرامة الإنسانية في ظل الأنظمة الدكتاتورية وانما أيضا كشف آلية عمل الإرهاب في مجتمع مثل المجتمع العراقي ، حيث الإنسان مرغم على اتخاذ مواقف ، مهما أراد الوقوف على الحياد . وعندما يكون الإرهاب شاملا لن يكون ثمة حياد بين الجلاد والضحية . والأسوأ من ذلك كله هو أن الضحية نفسها يمكن أن تصبح جلادا باسم المبادىء أيضا حتى وهي في موقع الضحية .

في الحقيقة إن «القلعة الخامسة» يمكن أن تقرأ ضمن مستويات متعددة ومختلفة . فهي يمكن أن تفهم كشهادة ضد الإرهاب والتعذيب الذي تمارسه الدولة في بلداننا بأحط الوسائل المهينة للكرامة الإنسانية . أما المستوى الثاني للقراءة فيتعلق بالكشف عن آلية العلاقة بين الجلاد والضحية ، وهي آلية ترتبط بكل فكرة شمولية تدعي امتلاك الحقيقة المطلقة وبرؤية الثورة نفسها للعلاقة الإنسانية . المناضل الحقيقي يمكن أن يتهم بالخيانة عندما يصطدم وعيه الفردي بالوعي الجماعي والجاسوس نفسه يصبح مناضلا ، لا لشيء الا لإستعداده للكذب وتطمين الرغبة الفكرية للجماعة . والمستوى الثالث يتجلى في فكرة الدائرة الفلسفية ، حيث النهاية هي البداية أيضا ضمن حتمية صراع هو في الحقيقة مفروض على الجميع . وفي النهاية لا يمكن للمرء الا أن يتخذ موقف منعم ، وهو أحد أبطال الرواية «لقد كان معهم ضدهم» وموقف عزيز محمود سعيد ، وهو راوي الرواية وبطلها الرئيس عندما يعلن في النهاية أمام مأمور السجن ، وهو البريء منذ البداية : «أجل ، لقد حاولت أن أخدعكم ، ولكن كان لا بد لي في النهاية من أن أعلن عن هويتي . إنني منهم»[١١] .

*

إنني إذا كنت قد تحدثت هنا ببعض التفصيل عن تطور وعيي الأدبي والجمالي ، فذلك لأنني أعرف أعمالي أكثر مما أعرف أعمال الآخرين ، بدون أن أعزل نفسي او كتاباتي عن الأعمال الأخرى التي قدمها شعراء وكتاب عراقيون آخرون من نفس جيلي ، على الرغم من الفوارق الطبيعية التي كانت تقوم بيننا والتي أعتبرها إمتيازا للحركة الستينية ، منح كتابها الفرادة بدل أن يكونوا صورا مكررة عن بعضهم الآخر . إنني أشير هنا الى الكتابات المبدعة التي قدمها في خضم الستينات (١٩٦٤ ـ ١٩٧٣) او في فترة مبكرة منها كتاب وشعراء من أمثال محمد خضير ، جليل القيسي ، أنور الغساني ، سركون بولص ، صلاح فائق ، مؤيد الراوي ، زهير الجزائري ، صادق الصائغ ، حميد المطبعي ، جان دمو ، جليل حيدر ، عبدالرحمن طهمازي ، حسين عبداللطيف ، شريف الربيعي ، عبدالرحمن الربيعي ، يوسف الحيدري ، خالد علي مصطفى ، موسى كريدي ، مالك المطلبي ، سالمة صالح ، عالية ممدوح ، بثينة الناصري ، ميعاد القصاب ، مي مظفر ، ياسين النصير ، آمال الزهاوي ، زهدي الداودي ، جمعة اللامي ، عبدالكريم كاصد ، أحمد خلف ، عادل كامل ، عبد الستار ناصر ، محسن الموسوي ، خالد يوسف ، عمران القيسي ، محمد عبدالمجيد ، سامي مهدي ، عبدالجبار عباس ، فاضل عباس هادي ، حسين عجة ، ابراهيم زاير ، طراد الكبيسي ، محي الدين زنكنه ، فوزي كريم ، عبدالأمير معلة ، عبدالقادر العزاوي ، محمود جنداري ، خالد الحلي ، موفق خضر ، رياض قاسم ، ماجد السامرائي ، وليد جمعة ، علي جعفر العلاق ، خالد الراوي ، شجاع العاني ، حسين حسن ، نبيل ياسين ، حميد الخاقاني ، عادل كاظم ، أحمد فياض المفرجي ، صادق باخان ، عادل عبد الجبار ، خالد الخشان ، فهد الأسدي ، خضير عبدالأمير ، جليل العطية ، عزيز السيد جاسم ، إبراهيم الزبيدي ، برهان الخطيب ، سامي محمد ، عبدالرحيم العزاوي ، فالح عبدالجبار ، عبدالقادر الجنابي ، سهيل سامي نادر ، محسن إطيمش ، منير عبدالأمير .

أكتفي بهذا القدر من الأسماء ، حتى لا تطول القائمة أكثر مما ينبغي ، رغم علمي أنها قائمة ستظل ناقصة في كل الأحوال ، بسبب عجز الذاكرة عن استحضار كل الأسماء التي أسهمت بهذه الطريقة او تلك في إغناء المشروع الستيني ، حتى وإن كان بعضها قد استفاد من التجربة الستينية في نهاياتها او في فترة تالية لها .

إنه لمن المهم جدا تقييم عمل كل هؤلاء الكتاب والشعراء منفردين والكشف عن الطريقة التي تجلت بها الروح الستينية في أعمالهم . وكان يسعدني أن أفعل ذلك ، لولا أن مثل هذا العمل يتطلب كتابا آخر ، بل وأكثر من كتاب ، فضلا الى ضرورة العودة الى كامل أعمالهم ، وهو أمر يصعب علي الآن تحقيقه في ظروف المنفى ، بعيدا عن المصادر التي لا بد من العودة عليها ، بطريقة علمية وموضوعية . ما يهمني هنا هو إظهار الروح العامة للحركة الأدبية في الستينات وتحديد الإطار الأساسي لإنجازها الفكري والجمالي ومدى فهمها لفكرة الحداثة ، تارة على مستوى الحياة وأخرى على مستوى الكتابة . وما عدا ذلك فانه يظل مرتبطا بالتفاصيل وبالعمل النقدي الذي أرجو أن يواصله النقاد المهتمون بدراسة الظاهرة .

الفصل الخامس

الكتابة والسلطة

معارك الستينات من أجل حرية الإبداع

عندما وقع انقلاب ١٧ تموز ١٩٦٨ كانت الحركة الأدبية الستينية في أوج تألقها . قبل أيام من وقوع الإنقلاب بدأت أخباره تصل الينا في جريدة «المواطن» اليومية التي كنت مدير تحريرها حينذاك . وفي ليلة الإنقلاب ، حيث كنت أسهر في الجريدة حتى ساعات الصباح الاولى نقل الي المخبرون الصحافيون العاملون معي أن ثمة قوات عسكرية تتحرك الآن في بغداد ، فاعتقدنا أن الأمر يتعلق بالصراع الذي كان ناشبا حينذاك بين طاهر يحيى رئيس الوزراء وعبد الرحمن عارف ، رئيس الجمهورية ، وهو صراع ما كان يعني شيئا بالنسبة لنا . في الساعة التاسعة صباحا استيقظت على صوت مذيع محطة إذاعة بغداد ، وهو يقرأ بيان الإنقلاب الأول . ما كدت أسمع بتنصيب أحمد حسن البكر رئيسا للجمهورية حتى أدركت أن الدم سوف يصبغ العراق ثانية ، على الرغم من تأكيد الإنقلابيين على أن «ثورتهم» بيضاء هذه المرة وأن قطرة دم واحدة لم تسفك فيها .

أما عبد الرزاق النايف ، رئيس المخابرات العسكرية الذي أصبح رئيسا للوزراء ، فكنت أعرف العديدين من أعضاء تنظيمه السري مثل تحسين السوز وجميل كاظم مناف وفلاح العماري ، وهو تنظيم قومي صغير جدا ، ذو اتجاه معاد لليسار . كان من الواضح ان البعثيين المعزولين سياسيا داخل المجتمع قد تعاونوا مع المخابرات العسكرية وضباط قوميين آخرين من القصر على إسقاط

نظام عبدالرحمن عارف الذي لم يكن يعتمد هو الآخر على اي قاعدة شعبية . ولكن عبدالرزاق النايف تبنى او طرح (ويا للغرابة!) تحت تأثير بعض الأساتذة الجامعيين الذين كانوا يحيطون به ، خلال الأسبوعين اللذين شارك فيهما في السلطة ، قبل اعتقاله غدرا في القصر الجمهوري بطريقة مسرحية او سينمائية أثناء حفلة غداء كان البكر قد أقامها على شرفه ، فكرة الديمقراطية وإجراء الإنتخابات والعودة الى الحياة البرلمانية ، لمواجهة خطر هيمنة البعث على الحكم وانفراده بالسلطة . في الثلاثين من تموز (يوليو) لم يعد ثمة عائق أمام البعثيين ليقيموا واحدة من أقسى الدكتاتوريات في تاريخ المنطقة كلها ، تلك الدكتاتورية التي بذلت كل ما في وسعها لكسر الروح الحية للحركة الثقافية الستينية ، تارة عن طريق الإغراء والتلويح بالمغانم ، وأخرى عن طريق القمع المباشر والتزوير .

في البداية كان البعثيون بدون مثقفين تقريبا ، يعانون من عزلة شعبية واسعة حتى انهم اعترفوا في تقرير مؤتمرهم القطري الثامن الذي انعقد في العام ١٩٧٤ بأنهم لم يحصلوا على التأييد الا بالقطارة ، جراء جرائمهم التي كانوا قد ارتكبوها في العام ١٩٦٣ . لم يكن البعثيون قد استعادوا بعد حتى كوادرهم الثقافية القديمة القليلة التي كانت قد انسلخت عنهم . ولذلك لم يكن ثمة بد من القبول بالوضع الثقافي المستقل عنهم مؤقتا ، مع مواصلة محاولات الكسب والإستمالة بمختلف الطرق . ولكي ينجح البعثيون في مسعاهم ذاك تبنوا لغة اليسار للتأثير قبل كل شيء على مبدعي الحركة الستينية الذين كانوا يملكون في الوقت ذاته الكثير من الإعتراضات والخلافات الفكرية والثقافية مع الحركة الشيوعية أيضا . ولكن المكتب الثقافي للحزب الشيوعي العراقي (جماعة اللجنة المركزية) بدل أن يدرك حقيقة الوضع الثقافي القائم في البلد ومعنى الضغط الموجه الى الحركة الستينية ، بادر هو قبل البعثيين ، عن طريق بعض كتابه ، الى تركيز الهجوم على الستينيين باعتبارهم مارقين ومرتدين واقعين تحت تأثير الفكر البورجوازي ، بل ومعادين للنهج الوطني للبلاد . وفي فترة لاحقة لام زكي خيري ، عضو المكتب السياسي للحزب الشيوعي

العراقي ، المثقفين العراقيين صراحة ، في لقاء موسع للكتاب ، عقد في بيت هاشم الطعان وكنت حاضرا فيه مع آخرين مثل عبدالرزاق عبدالواحد وحسب الشيخ جعفر وأحمد خلف وفوزي كريم وحميد الخاقاني وصادق الصائغ وياسين النصير وإبراهيم أحمد وخالد السلام ، على عنادهم في رفض الإنتماء الى حزب البعث او التعاون معه ، داعيا إياهم للإنتماء الى حزب البعث إذا لم يكونوا راغبين في الإنتماء الى الحزب الشيوعي العراقي ، بدعوى أن الرفيق فهد كان قد أوصى « قووا تنظيم حزبكم ، قووا تنظيم الحركة الوطنية » .

هذه السياسة ، قصيرة النظر ، أسهمت في تحطيم استقلالية الحركة الثقافية ، تارة عن طريق الوصاية الحزبية وأخرى عن طريق وضعها تحت رحمة السلطة . فبدل الدفاع عن المثقفين والإعتراف بهم كقوة مستقلة عن الأحزاب القائمة والإبتعاد بالإبداع الثقافي عن الصراعات السياسية الهادفة الى الحصول على المغانم اليومية إتفق الشيوعيون والبعثيون لأول مرة في الإجتماع التأسيسي لإتحاد الأدباء في العام ١٩٦٩ ، وكنت واحدا من حوالي عشرة أشخاص أعادوا تشكيل الإتحاد ، على مناصفة الحصص بينهما ، باسم السياسة . ولما اعترضت على هذه القسمة الضيزى التي تتنكر لحقيقة الوضع الثقافي في العراق اتهمني كل من حميد سعيد الذي كان يمثل البعثيين ونورالدين فارس الذي كان يمثل الشيوعيين بمحاولة تخريب قيام الجبهة الوطنية . وأعلن حميد سعيد صراحة في ذلك الإجتماع الصاخب الذي انعقد في مقر جريدة « الثورة » : « لقد تم الإتفاق سياسيا على توزيع مقاعد رئاسة الإتحاد بيننا وبين الشيوعيين . وإذا كان الشيوعيون يرغبون في تقديم أسماء مستقلة فان ذلك سوف يكون ضمن حصتهم ، ولكنهم أبلغونا أنهم لا يريدون أي أحد منكم . » على إثر ذلك أعلنت انسحابي من الإجتماع والإتحاد على حد سواء ونهضت مغادرا الغرفة ، فلم ينضم الي أحد من الحاضرين الذين بوغتوا بذلك الصدام الأول ، سوى نجيب المانع الذي أيد موقفي وخرج ، معلنا مقاطعته للإتحاد هو الآخر .

بعد أيام قليلة من وصول البعثيين الى السلطة ، وكانت جريدة « المواطن »

التي أعمل فيها قد أغلقت ، إتصل بي كريم شنتاف ، عضو القيادة القطرية لحزب البعث حينذاك هاتفيا ، طالبا لقائي ليتحدث معي حول أمر لم يكشفه لي ، فذهبت اليه في مكتب جريدة « الثورة » التي كانت قد صدرت لتكون ناطقة باسم حزب البعث . لم أكن أعرف ما يمكن أن يطلبه عضو قيادي كبير في السلطة من شخص مثلي ، وخاصة أنني لم أكن قد التقيته من قبل . بدا الرجل مهذبا جدا ، مبديا اعجابه بما أكتبه ، وناقلا الي رغبة رفاقه في أن اؤدي دورا صحافيا وثقافيا بارزا في تحرير جريدة « الثورة » . ثم فاجأني بالقول : « هل تعرف طارق عزيز ؟ » قلت : « أعرفه بالطبع . » رد : « أنت تعرف إذن أنه أهم شخصية ثقافية وصحافية في حزب البعث ، ولكننا سوف نجعلك أهم منه . إننا نحتاجك وأرجو ألا تخيب أملي . يمكنك أن تطلب أي شيء مقابل ذلك » .

كان ذلك أمرا لم أفكر فيه من قبل وبدا لي مباغتا تماما ، الا أنني استجمعت قواي لأبدو هادئا وطبيعيا امام الفخ المنصوب لي . شكرته على ثقته وثقة رفاقه بي ، ولكنني أبلغته انني شاعر وكاتب قبل أن أكون صحافيا . ومع احترامي لطارق عزيز وثقافته فانه كاتب حزبي ، وهو ما لا أريده لنفسي ، إذ أن ما أطمح فيه هو أن تكون كتابتي قادرة على الوصول الى الناس بدون عون من أحد . إن هذا هو الذي جعلني أبتعد عن أي ارتباط حزبي منذ سنوات عدة .

قال : « إنني لا أشترط عليك الإنتماء الى حزب البعث . كل ما أريده منك هو العمل في الجريدة » .

أجبت : « يؤسفني أن أقول لك إنني لست قادرا على العمل في جريدة الثورة ، لأن ذلك سوف يمنعني بالضرورة من أن أعبر عن أفكاري بحرية » .

أصر كريم شنتاف الذي ربما ما كان يتوقع إصراري على الرفض : « هناك شيوعيون وافقوا على العمل في الجريدة . إننا نحترم أفكارك اليسارية ولن تكون مسؤولا أمام أحد غيري » .

اعتذرت له مرة أخرى وخرجت ، واضعا في حسابي أن موقفي قد لا يمر بلا ثمن أدفعه ، في وقت كان فيه الكثيرون يتهافتون للحصول على أي موقع في

جريدة الحزب التي كانت تشكل موقعا مهما للسلطة . ولكن لكم كانت دهشتي كبيرة عندما عرفت بعد يومين او ثلاثة من ذلك اللقاء بصدور قرار إداري بتعييني في جريدة «الثورة»! إتصل أحد ما بي من الجريدة وأبلغني بضرورة التحاقي بالعمل . كانت ورطة محرجة حقا ، إذ من يمكن أن يقف الى جانبي في موقف مثل هذا . ومع ذلك قررت أن أتجاهل الأمر وكأنه لا يخصني ، رافضا حتى الذهاب الى مقر الجريدة . ظل ارتباطي الرسمي السابق قائما بالمؤسسة العامة للصحافة والتي كانت تابعة لوزارة الثقافة ولا علاقة لها من الناحية الإدارية بجريدة «الثورة» . ولكن رفضي العمل في جريدة «الثورة» حولني الى عنصر فائض ، لا مكان له ، إذ أخذ الجميع يتخوفون من ايوائي ، او ربما كانوا قد تلقوا تعليماتهم حول تضييق الخناق علي ، حتى وافق وزير الثقافة الذي كان أحد أساتذتي في الجامعة على نفيي الى جريدة موجهة الى الخارج هي "Baghdad Observer" ، لكتابة التعليقات السياسية فيها على الأحداث الدولية باللغة الإنكليزية وترجمة بعض الكتابات . بعد شهرين او ثلاثة من ذلك ، وسط العديد من المضايقات المتعمدة ، أفلحت في الإنتقال الى مجلة «ألف باء» ، بطلب من ضياء حسن (مدير التحرير) ومنذر عريم (رئيس المؤسسة العامة للصحافة) وشاذل طاقة (وكيل وزير الثقافة) فتوليت الإشراف على تحرير ما ينشر في المجلة . وعندما جرى تعيين حسن العلوي رئيسا للتحرير كان أول ما فعله هو أنه عرض على مجلس الإدارة تخفيض راتبي من ٨٦ دينارا الى ٥٤ دينارا ، بدون أي سند قانوني . كان من الواضح أن تخفيض راتبي جاء كعقاب لي على رفضي العرض الذي كان كريم شنتاف قد قدمه لي للعمل في جريدة «الثورة» . قررت مواجهة القرار بلا مبالاة حتى أنني لم أعترض عليه . وبعد فترة قصيرة من ذلك عندما اعتقل ضياء عبدالرزاق حسن ، بتهمة الإنتساب الى الجناح الآخر (السوري) لحزب البعث وأمضى شهورا طويلة في معتقل قصر النهاية استدعاني منذر عريم وطلب مني أن أتولى إدارة تحرير «مجلة ألف باء» . وفي الوقت ذاته تقريبا جرى تعيين عبدالجبار الشطب رئيسا للتحرير ، وهو شاب مثقف من عائلة

بغدادية أرستقراطية ، كان قد أنهى لتوه دراسته في العلوم السياسية في لندن ، فأصبح أحد أقرب أصدقائي . كان عبدالجبار الشطب متأثرا بالثقافة الليبرالية والديمقراطية البريطانية ، ولم يكن ثمة ما يربطه بالبعثيين سوى أنه كان قد حضر مؤتمرا قوميا في دمشق أيام كان طالبا في الجامعة في لندن وتعرف على ميشيل عفلق وبعض قادة البعث ، فضلا عن صداقته الحميمة مع منذر عريم .

في تلك الأيام أيضا توطدت صلتي بعدد من المسؤولين الثقافيين البارزين الذين تعاملوا معنا بروح منفتحة ، بعيدة عن التعصب وقائمة على احترام استقلاليتنا الفكرية ، وفي طليعتهم الشاعر شفيق الكمالي (عضو القيادة القومية ووزير الثقافة فيما بعد) الذي كان يزورنا في مجلة « ألف باء » أكثر من مرة في الأسبوع ويقضي ساعات طويلة في مكتبي او مكتب عبدالجبار الشطب ، حيث يحتدم الجدل حول الشعر والكتابة . وعندما أخرج من الوزارة صار يزورنا كل مساء تقريبا ويرافقنا الى مقاهينا ، شاعرا معنا بحريته كمثقف وشاعر . كان يكره القمع وأساليب المخابرات . روى لنا ذات مرة ، وهو وزير للثقافة ، أنه كلما قصد مديرية الأمن العامة للقاء صديقه مدير الأمن العام يختض جسمه من الرعب والخوف وترتجف رجلاه رغما عنه ، حال دخوله المبنى .

بعد عودته من اسبانيا التي كان قد عين سفيرا فيها لفترة من الزمن روى لنا أن الجنرال الفاشي فرانكو كان قد أسر له في أحد لقاءاته به أنه هو الآخر من أصل عربي . وقد أطرب ذلك البكر عندما سمع به . وربما كان هذا هو السبب الحقيقي الذي دفع صدام حسين ، نائب رئيس الجمهورية حينذاك ، الى أن يقصد السفارة الإسبانية في بغداد عند وفاة فرانكو للعزاء ، مسجلا في دفترها عبارة أدهشت الجميع وهي « كان فرانكو فارس فرسان العصر » .

كان شفيق الكمالي صديقا شخصيا للبكر الذي كان يسره الإستماع الى الشعر البدوي الذي كان الكمالي يحفظ الكثير منه ، بعكس صدام حسين الذي كان ينفر منه مثلما كان ينفر منه الكمالي . عندما أزيح البكر مدح شفيق الكمالي صدام حسين بأكثر من قصيدة عمودية . كنت أعرف وأنا

أقرؤها في منفاي الألماني أنه يدافع بذلك عن حياته وحياة أسرته . بيد أن كل ذلك لم يجد نفعا . فقد اعتقل ابنه يعرب الذي كان لا يزال تلميذا في المدرسة ثم قتل في ظروف غامضة . كما اعتقل هو الآخر وتعرض للضرب والتعذيب . وعندما اطلق سراحه مات بعد فترة وجيزة بطريقة غامضة أيضا في بيته الواقع على النهر في منطقة سبع أبكار في بغداد ، وسط الصمت المطبق لإتحاد الأدباء العرب الذي كان رئيسا له طيلة سنوات .

الشخص الآخر الذي امتلك علاقات طيبة مع المثقفين المستقلين هو الشاعر شاذل طاقة (وكيل وزارة الثقافة حينذاك ووزير الخارجية بعد ذلك) . كان شاذل طاقة يتصل بي أحيانا في مكتبي في مجلة « ألف باء » مساء ويدعوني الى مكتبه في الوزارة ، حيث يظل يعمل بعيدا عن ضجة الموظفين ومشاكلهم اليومية . التقيته مرات عدة في بيته أيضا وتعرفت على ابن اخته سعد البزاز الذي كان لا يزال صغير السن ويفضل الجلوس بعيدا عنا بعض الشيء ، منصتا الى أحاديثنا الثقافية . وذات مرة ألح علي لأسجل بعض قصائدي بصوتي ليحتفظ بها لنفسه . وفي مرة أخرى روى لي أن قيادة الحزب قدمت له مسدسا ليحمله معه الا أنه رفض حتى أن يلمسه ، معلنا لها أنه ضد كل سلاح ويصعب عليه أن يجمع بين الشعر والمسدس .

كنت أعرف شاذل طاقة حتى قبل أن ألتقيه من خلال أصدقائه في الموصل ، كما كنت قد قرأت له بعض قصائده في مجموعة شعرية مشتركة مع آخرين بعنوان « قصائد غير صالحة للنشر » . كان في العهد الملكي غارقا في الديون ، مما كان يرغمه على تجنب السير في بعض شوارع الموصل ، تجنبا للدائنين . وكان قبل انقلاب ١٧ تموز يعمل في شركة التأمين العراقية مع نجيب المانع والشاعرة القاصة مي مظفر . بطلب من شاذل طاقة عندما كان وكيلا للوزارة تولى نجيب المانع ترجمة بعض الكتب المهمة لوزارة الثقافة ، كما قام بطلب منه بترجمة « مذكرات شاه ايران » ، كنسخة خاصة ليست للنشر ، لرغبة البكر في الإطلاع على الكتاب .

وهنا أيضا أجد من الوفاء الإشارة الى الدور الايجابي لبعض المسؤولين البعثيين في حماية المثقفين المستقلين من منطلق أن الإبداع أشمل وأعمق وأكثر تأثيرا من الثقافة الحزبية الضيقة . ومن أبرز هؤلاء عبدالخالق السامرائي ، عضو القيادة القطرية ، الذي كان يملك أفضل العلاقات مع الكتاب المستقلين ، عبر عزيز السيد جاسم الذي كان مسؤولا عن الصحافة الثقافية الحزبية ويرتبط بعلاقات صداقة وثيقة مع الكثير من الكتاب والشعراء . بل أن عبدالخالق السامرائي وعزيز السيد جاسم كانا يحتقران الأدباء الذين يتقربون من السلطة لأهداف انتهازية . وقد أبلغت ذات مرة أن عبدالخالق السامرائي كان قد عبر عن استغرابه حول قدرتي على تحمل العمل مع رؤساء التحرير الذين كانوا يفرضون على مجلة « ألف باء » التي أعمل فيها . وقد وقف عبدالخالق السامرائي مرات عدة الى جانبي ومنع الأذى عني . فعندما اعتقلت في العام ١٩٧٢ ، بعد أمسية شعرية كانت قد أقيمت لي في جمعية التشكيليين العراقيين ، اتصل بمدير الأمن العام وأمره بإطلاق سراحي والإعتذار لي . كما أنه تدخل ذات مرة وأرغم سعد قاسم حمودي على الموافقة على زمالة صحافية كنت قد حصلت عليها الى « مدرسة التضامن » في برلين في العام ١٩٧٣ ، بعد أن كان قد رفضها .

وكان هناك أيضا عبدالله سلوم السامرائي ، وزير الثقافة ، وصلاح عمر العلي ، عضو القيادة القطرية ووزير الثقافة تاليا ، وزكي الجابر ، وكيل وزارة الثقافة ، ومنذر عريم ، رئيس المؤسسة العامة للصحافة . كان حزب البعث في تلك الأيام منشطرا في الحقيقة بين المتعصبين المتشددين والمنفتحين المستفيدين من تجربة الماضي . كان المتعصبون الصغار بصورة خاصة ، ومعظمهم في الأجهزة الأمنية ، يضطهدون المبدعين الحقيقيين ويقدمون التقارير ضدهم الى أجهزة المخابرات .

لقد أتيحت لي الفرصة أيضا أن أتعرف عن كثب على صالح مهدي عماش الذي كان نائبا لرئيس الجمهورية عندما رافقته في العام ١٩٦٩ في زيارة الى

جمهورية المانيا الديمقراطية لمدة أسبوعين بدعوة من حكومتها ، ضمن وفد صحافي ضم بالاضافة الي ، مندوبا عن مجلة «ألف باء» ، كلا من طارق عزيز عن جريدة «الثورة» ولطيف نصيف جاسم (الذي كان يلقب نفسه حينذاك بالدليمي) عن جريدة «الفلاح» وشهيد الحديثي عن جريدة «الجمهورية» . في تلك السفرة اكتشفت التواضع الجم لعماش وثقافته التراثية وحبه الكبير لشعر الجواهري الذي كان يحفظ الكثير منه ، بعد أن كنت أحمل صورة سوداء عنه بسبب دوره في انقلاب شباط ١٩٦٣ .

في تلك السفرة أيضا توثقت معرفتي بطارق عزيز الذي أقام في غرفة واحدة مع شهيد الحديثي الذي كان يعاني من الصرع ، وبلطيف نصيف جاسم الذي أصبح شريكي في الغرفة . في اليوم الأول لوصولنا الى برلين ونزولنا في فندق «صوفيا» الذي كان يقع في فريدريش شتراسه أردنا أن نقضي سهرتنا في مرقص الفندق . كنا جميعا نرتدي ربطات عنق ما عدا طارق عزيز . رفضت عاملة المرقص إدخاله الا إذا ارتدى ربطة عنق فاضطر الى أن يصعد ثانية الى غرفته ويلبي طلبها . ولكن كم كان دهشتنا كبيرة عندما اكتشفنا أن أصغر «فتاة» في المرقص هي في الخمسين من عمرها على الأقل . ولما لم نكن نعرف المدينة فضلنا القبول بحظنا مع عجائز برلين ، حيث راقص طارق عزيز إحداهن ، زاعما أنه يؤدي بذلك عملا خيريا .

كان طارق عزيز ، وهو مسيحي من الجناح المؤيد لميشيل عفلق في كل الفترات ، قد برز بين البعثيين بعد ثورة ١٤ تموز كصحافي يكتب مقالات سياسية ، يدافع فيها عن مواقف البعث ، كما أسهم في الصراعات التي نشبت داخل حزب البعث بعد انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ . وبعكس الكثير من كوادر البعث كان يتحدث الإنكليزية التي درسها في دار المعلمين العالية . ورغم أنه كان مؤهلا بحكم صلاته ومركزه داخل القيادة البعثية لخلق جو ثقافي أكثر انفتاحا في البلاد فانه قصر علاقاته على مثقفي البعث وحدهم وركز على الصراع ضد المثقفين الماركسيين بالذات ، من منطلق ثقافي حزبي ضيق ،

أدى الى قصر كل الوظائف الثقافية المهمة في الدولة على أعضاء حزب البعث ، بغض النظر عن المستوى ، وفرض الحصار الثقافي على كل من هو خارج حزب السلطة . كانت مشكلة طارق عزيز الذي تسلم مسؤوليات كبيرة في الدولة هي رفضه قبول أي رؤية لا تكون مصبوغة باللون البعثي ، مما عزله عن أكثرية المثقفين العراقيين . ويبدو أنه هو نفسه كان يفضل العمل الحزبي على العمل الثقافي ، رغم توليه رئاسة تحرير جريدة «الثورة» لفترات طويلة . وعندما صدرت مجلة «الشعر ٦٩» كان طارق عزيز من الداعين الى تسليم رئاسة التحرير الى شاعر معروف ، ربما كان المقصود به هو «عبدالوهاب البياتي» . ثم جرى الأخذ بالخيار الحزبي ، حيث صدر قرار بتعيين حميد سعيد رئيسا للتحرير ، ولكنه لم يمارس أي دور في المجلة التي كان قد صدر قرار من مجلس قيادة الثورة بمنع صدورها بعد أيام قليلة من ذلك .

اما لطيف نصيف جاسم فقد قدر له بعد أعوام قليلة من ذلك أن يصبح وزيرا للثقافة وأن يظل في منصبه لما يقرب من ١٥ عاما حتى تصريحه الذي أثار ضجة دولية أثناء حرب الخليج الثانية ، بسبب لغته الريفية ، حول استعداد العراقيين لإلتهام الطيارين الأميركيين الذين قد يقعون في الأسر ، ولكن بدون تحديد للطريقة التي سوف يطبخون بها . كان لطيف نصيف جاسم يعمل أساسا في التنظيم الفلاحي لحزب البعث ، لانحداره من الريف ، ولذلك بدا غريبا اختياره ليكون وزيرا للثقافة والاعلام لأطول مدة في كل التاريخ الحديث للعراق ، فهو لم يكن أديبا او كاتبا ، بل أنه لم يكن يمتلك أي علاقات مع الوسط الثقافي في العراق . ومع ذلك بدا لي خلال سفرة برلين شابا منفتحا ، مستعدا للتعلم . وقد رافقني في السفرة التي قمت بها الى لايبزغ للقاء أنور الغساني الذي كان يدرس حينذاك في الجامعة . وقد دعانا أنور مع صديقته الألمانية ايلكا للسهر في مرقص فندق «أستوريا» الذي أقمنا فيه . ورغم أن لطيف نصيف جاسم كان طارئا على الوسط الثقافي الا أنه نجح في استمالة الكثير من الأدباء والشعراء والصحافيين . كان يشعرهم بصداقته

ويغـدق عليـهم العطايا ، ولكن ليس بدون ثمن ، إذ كـان يتـوقع منهم أن يكرسوا أقلامهم للدعاية للنظام . قبل لطيف نصيف جاسم كان شعر المديح قد انقرض تقريبا من الحياة الثقافية في العراق ، ولكنه أصبح في ظله الظاهرة الأكـثر طغـيـانا ، وبالذات على يد شـاعـر المـديح المـعـروف عـبـدالرزاق عبدالواحد . وربما كان سبب ذلك هو العقلية والتقاليد الريفية التي لم تكن ترى في الشاعر أكثر من مداح لرئيس العشيرة .

كان لطيف نصيف جاسم مرتبطا منذ البداية ، مثل طارق عزيز ، بالجناح الذي يقـوده صـدام حسـين ، بعكس شـفـيق الكمـالي ، رئيس اتحاد الأدباء العرب ، وسـعـد قاسم حمودي ، نقـيب الصحافيين ، اللذين كانا مرتـبطين بالجناح الذي يقوده أحمـد حسن البكر . وإذا كان طارق عـزيز أحد الذين أثروا في توجيه السياسة العراقية في ظل حكم البعث فان لطيف نصيف جاسم لم يكن أكثر من موظف حزبي ، ينفذ ما يطلب منه ، بدون أن يخامره أدنى شك في صحة الأوامر الصادرة اليه ، وهو قدر قبل به الكثير من شعراء وكتاب البعث ، مما أدى في النهاية الى نتائج مدمرة في الثقافة العراقية .

*

في العام ١٩٦٩ ناقشنا في المقهى موضوع اصدار مجلة للشعر . وكان الشـخص المـؤهل للحصـول على الإجـازة بحكم مـاضيـه البعـثي وعـلاقـاته مع المسؤولين هو سامي مهدي . ولكن عندما عرض سامي مهدي اسم خالد علي مصطفى على شـاذل طاقـة الذي كان وكـيلا لوزارة الثقـافة ليـقدم معـه الطلب إعترض شاذل طاقة على اسم خالد علي مصطفى ، لكونه فلسطينيا ، وهو ما لا تسـمح به القوانين العراقية . وعلى أثر ذلك إتصل بي سـامي مـهدي ، عـارضـا علي الإشـتـراك معه في تقديم الطلب كـرئيس للتحرير ، بينمـا يكون هو صاحب المـجلة وأن نمولها بأنفسنا . وقد خمنت أن شـاذل طاقة هو الذي اقترح عليه اسمي او أن سـامي مهدي كان قد استشاره على الأقل فيما يتـعلق بي . وكنت أعرف أن النظام في تلك الأيام كـان يسـعى مـن خلال العناصر المـتنورة داخله

مثل شاذل طاقة الى التقرب من المثقفين ويولي اهتماما للمستوى الثقافي والإبداعي . وافقت على عرض سامي مهدي من منطلق العمل على تأسيس ثقافة رصينة في العراق ، بدل اللجوء الى العزلة والإنسحاب أمام التيارات المتعصبة والمتخلفة التي كانت تحاول فرض نفسها على الجو الثقافي .

أعتقد أنني كنت مخطئا في تقديراتي . فالمشروع الثقافي الذي قدمته منذ أواسط الستينات كان موجها في جوهره ضد تحويل الثقافة ، باعتبارها ظاهرة تشمل المجتمع كله ، الى ثقافة حزبية ، مما يعني بالضرورة التصادم مع المشروع الثقافي البعثي من جهة والمشروع الثقافي الشيوعي من جهة أخرى . وقد توهمت أن في إمكان مثقفي الستينات الذين كانوا يشكلون الأكثرية الساحقة أن يفرضوا على الجميع موقفا سياسيا وثقافيا يقوم على احترام الدور النقدي والمستقل للكاتب وتأكيد حرية الكاتب والكتابة .

لقد نبه «البيان الشعري» الذي كتبته ووقعه كل من سامي مهدي وخالد علي مصطفى وفوزي كريم ونشر في العدد الأول من مجلة «الشعر ٦٩» المبدعين العراقيين لأول مرة في العراق الى إشكالية علاقة المثقف والكاتب بالسلطة من خلال رفض اخضاع الثقافة والكتابة للسلطة او للمطالب الدعائية للحزب او الدولة او جعل الإبداع خادما للحاكم ، وهو قول ما كان في إمكان شخص مثل سامي مهدي أن ينتبه حينذاك الى خطورته و تضاده مع حزبوية ثقافة السلطة . يقول «البيان الشعري» : «لقد كان الشعراء في الماضي يسيرون في ركاب الملوك ويمجدون حروبهم التافهة كما لو أنها كل شيء في العالم . أما الشاعر الجديد الذي يواجه كل بؤس العالم فلا يمكن له الا أن يكتب من داخل الجحيم ، حيث يخوض حرب الحرية حتى النهاية» .

إذ تأكد الشيوعيون والبعثيون على حد سواء من خطورة هذا الإعلان الذي قدمه «البيان الشعري» أثاروا ضجة عاصفة ، مليئة بالأحقاد والإفتراءات ضد البيان والمجلة . كان علي أن أعرف في الحقيقة أن الدكتاتورية يمكن أن تجهز على أي مشروع ثقافي ، لا من خلال الجدل والحوار ، وانما بجرة قلم .

وهذا ما حدث ، إذ صدر قرار من مجلس قيادة الثورة بمنع صدور مجلة «الشعر ٦٩» فجأة ، بعد أربعة أعداد فقط من صدورها .

كان أول من فتح النار على البيان الشعري والمجلة ، بطريقة متكبرة ومتعجرفة ، ولكن ركيكة وبائسة ، هو مجلة «الثقافة الجديدة» التابعة للحزب الشيوعي العراقي والتي كان يشرف عليها الدكتور صلاح خالص الذي انقلب بعد عامين من ذلك ضد الحزب ووضع نفسه في خدمة السلطة ومشروعها الثقافي ، عندما أصدر مجلة «الثقافة» التي كان النظام نفسه يمولها ، لمواجهة «الثقافة الجديدة» التي سحبها الحزب الشيوعي منه . فقد كتب هذا الدكتور الذي كان قد لعب دورا غير مشرف أيضا في الماضي مع الشاعر بدر شاكر السياب وطرده من جنته الشيوعية إفتتاحية غوغائية بائسة ، يصف فيها «البيان الشعري» بالإنحطاط البورجوازي وتقليد المدارس الغربية ومعاداة الحركة الوطنية . كما تبرع الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ومحمد سعيد الصكار ويوسف الصايغ مع آخرين في نظم أرجوزة هجائية ساخرة من البيان وحركة التجديد الستينية ، نشروها في جريدة «النور»[١] .

ظلت الضجة حول «البيان الشعري» في الصحف والمجلات العراقية ، ثم العربية وأخيرا محطات الإذاعة العربية في الخارج مستمرة طيلة شهور . لم يبق أحد لم يعبر عن رأيه في البيان الشعري ، بين مهاجم له ومدافع عنه ، مما دفع حسن العلوي ، مدير الصحافة في وزارة الثقافة حينذاك الى أن يرفع مذكرة الى المسؤولين يقول فيها إن الحديث عن «البيان الشعري» طغى على ما عداه بحيث لم يعد أحد يتحدث عن منجزات الثورة . وفي لجنة التعاون الثقافي العراقي ـ السوفياتي ، حيث كانت تعقد جلساته لبحث إمكانية ترجمة بعض الأعمال العراقية الى الروسية أبدى الوفد السوفياتي استعداده لترجمة أي عمل عراقي الى الروسية ما عدا «البيان الشعري» .

في وسط تلك الحملة الغوغائية جرى وأد مشروع مجلة «الشعر ٦٩» . ولكن السؤال هو : كيف ارتضى سامي مهدي لنفسه أن يدون في كتابه

«الموجة الصاخبة»مثل هذه الفقرة التبريرية الذليلة : « كانت وزارة الإرشاد تعمل على إعادة تنظيم الصحافة وإصدار قانون جديد للمطبوعات فصدر أمر بإلغاء امتيازات صحف ومجلات عديدة كان من بينها مجلة الشعر ٦٩ »[٢] . فهو يعرف أن القرار الذي صدر بإغلاق المجلة لم يكن قانونيا حتى من الناحية الشكلية ، ويشكل انتهاكا لقانون المؤسسة العامة للصحافة نفسه . كان في إمكان المؤسسة العامة للصحافة وحدها أن تقرر إغلاق المجلة ، إذ لم تكن مجلة «الشعر ٦٩ » تملك أساسا امتيازا للصدور حتى يلغى ، نظرا لحق المؤسسة نفسها في إصدار أي مطبوع او إلغائه . وهو يعرف أيضا أن منذر عريم كان قد رفض أن يتراجع أمام الضغوطات الموجهة ضده لايقاف المجلة ، مما حدا بخصوم الحركة الشعرية الجديدة للجوء الى أعلى سلطة في الدولة . ولم يصدر قرار الإلغاء من وزارة الإرشاد ، كما يزعم سامي مهدي ، وانما من مجلس قيادة الثورة ، وهو ما لا يجرؤ سامي مهدي حتى على الإشارة اليه .

*

لا يهمني أن يكون سامي مهدي صاحب الفكرة في إصدار مجلة «الشعر ٦٩ » ، فهو يعرف أنه ما كان يمكن للسلطات أن تسمح لي باصدار المجلة منفردا . ولا أريد هنا أن أنفي دوره فيها ، ولكن المجلة حملت طابعي الخاص من تصميم المجلة وتقسيم المواد وإدخال الرسم وحتى كتابة التقارير حول تطورات الشعر في العالم وقيامي بترجمة «البيان السوريالي » . وحتى من الناحية الإدارية التي لم تكن تهمني أصر رئيس المؤسسة العامة للصحافة حينذاك على أن أكون المسؤول الأول عنها وأن يظهر اسمي قبل اسم سامي مهدي . باختصار : لو كان سامي مهدي هو المحرك الفعلي للمجلة لربما ظلت تصدر حتى الآن ، ولكن كجثة ، ولم تغلق بعد أربعة أعداد فقط من صدورها . لقد أصدر سامي مهدي بعد ذلك منفردا مجلة «المثقف العربي » طيلة أعوام ، ولكن بدون أن تلفت انتباه أحد اليها ، بسبب جمودها وركة فهمها الثقافي . المهم : هل ظل سامي مهدي وفيا للروح التي أطلقتها مجلة «الشعر ٦٩ »

وللأفكار والمواقف التي قدمها «البيان الشعري» ؟ وبعد كل شيء هل دافع سامي مهدي ، منطلقا من روح البيان ، عن حق أصدقائه الشعراء في الكتابة الحرة ؟ هل وقف الى جانب الضحية التي يعلن البيان تضامنه معها وتحدى الجلاد ام أنه استبدل الأدوار ؟ هل يتضمن ما أقوله افتراء على التطور اللاحق لسامي مهدي وخلال ربع قرن من الزمان ؟

ولكن إذا كان لايهمني كفاح سامي مهدي ليثبت لي أنه كان صاحب الفكرة في إصدار مجلة «الشعر ٦٩» ، وكأن ذلك يعني شيئا بحد ذاته ، فانه يهمني أن أفضح ادعاءه حول «البيان الشعري» الذي يريد أن يختلق له دورا ما فيه ، بدعوى أنه «تداول» معي (والحمد لله!) حول النقاط الأساسية : «العلاقة بين الشعر والسياسة والتراث والمعاصرة وداخل الشاعر وخارجه وشكل القصيدة وقوانينها» كما يقول[٢] . تصوروا أن سامي مهدي «تداول» معي حول «داخل الشاعر وخارجه»! ثم هل يمكن للموقف الذي قدمه «البيان الشعري» من العلاقة بين الشعر والسياسة أن يمثل موقف سامي مهدي الذي يتفاخر بحزبيته علينا حتى اليوم ؟

يقول «البيان الشعري» : «الشاعر (السياسي) الجيد ليس ذلك الشاعر الذي يكتب بيانات سياسية تتضمن هجوما على الأعداء من جهة وتمجيدا للذين يقاتلون من أجل انتصار العقيدة او الفكرة من جهة أخرى ، ذلك لأن التأثير العاطفي الذي يمارسه الشعر لا يمكن أن يخدم المنازعات اليومية ، ذات الصفة العقلية : إنه سقوط في الجزئي الذي لا يكون قادرا على امتلاك الحقيقة التي تشع من كل الأشياء مجتمعة وفي كل الأزمان ، لأنه مقيد بفترة معينة ولأنه يصب في نهر أناني» .

أهذا هو موقف سامي مهدي من العلاقة بين الشعر والسياسة والذي يقول إنه تداوله معي ؟ حسنا لو كان هذا يمثل رأي سامي مهدي أيضا فلماذا ارتد على هذه الرؤيا وكتب قصائد من نمط «أمير القلوب» في مدح الحاكم وأخرى يحرض فيها على القتل ويشتم زرادشت الايراني الذي كان البيان الشعري قد مجده :

«احنه مشينا . . مشينا . . مشينا للحرب
عاشك يدافع من أجل محبوبته . . محبوبته
واحنه مشينا للحرب . . »[٤] .

إن شاعرا يتبنى مثل هذه الأهزوجة التافهة كموقف من حرب راح ضحيتها مئات الألوف من الناس يفقد كل حق في الحديث عن «البيان الشعري» ، بل وحتى في أن يكون شاعرا .

لقد كرس سامي مهدي الكثير من كتابه «الموجة الصاخبة» ليظهر أن موقفه من التراث كان يختلف عن موقفي ، وهذا صحيح حتى أثبت له خطأ قراءته للتراث في العام ١٩٦٩ . وفي النهاية : هل يمثل «البيان الشعري» موقف سامي مهدي من التراث ام أنه يمثل موقفي ؟ هل كان بإمكان سامي مهدي أن يكتشف في العام ١٩٦٩ أن القرآن يتضمن قصائد نثر ، وهو ما تبنته الأنطولوجيات الأوروبية في الثمانينات ؟ هل كان بإمكان سامي مهدي أن يقول في ضوء رؤيته التقليدية الى التراث إنه ما من قانون للقصيدة «فالشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء ، حتى من اللغة ، لتصبح القصيدة لوحة او صورة فوتوغرافية او مجرد رموز ومعادلات او اي شيء آخر» ؟ الم يكرس سامي مهدي حتى بعد ربع قرن من توقيعه على «البيان الشعري» كتابه «الموجة الصاخبة» ضد هذه الرؤيا بالذات ؟ ولكن الأكثر فكاهة في الأمر كله هو أن يكون قد تداول معي حول «داخل الشاعر وخارجه» والذي عنيت به مفهوم «ديالكتيك الوجود» الذي «يسقط من وعي الشاعر كل امكانات الخلاص الميتافيزيقي» ، وهو المفهوم الذي كنت قد قدمته منذ أواسط الستينات في مقالتي «نظرية الكون المهجور» وكتابات عدة أخرى .

*

إنني إذ أذكر ذلك الآن لا أستهدف حرمان سامي مهدي من حقه في التوقيع على «البيان الشعري» وانما لكشف طابع الظروف التي أدت الى إصداره ، فما دمنا قد وافقنا على التوقيع عليه فانه يرتبط بأسمائنا جميعا .

وسواء اتفق سامي مهدي معي ام لم يتفق فان توقيعه على «البيان الشعري» انتقل به من شاعر في الظل ، مقلد للسياب ، الى شاعر في قلب حركة الحداثة العربية وخدمه بطريقة ربما لم يدركها حتى الآن . ولولا تردده وخوفه وتطلعه الى المناصب الحزبية والرسمية لقدم خدمة أفضل للتطور الثقافي في العراق .

إن من الأخطاء التي رافقت إصدار «البيان الشعري» هو إشراك فوزي كريم في التوقيع عليه ، باقتراح من سامي مهدي ، فقد ارتعب فوزي كريم الذي بوغت بالضجة التي أثيرت حول «البيان الشعري» وتصرف كما لو أنه لا علاقة له به على الإطلاق ، مما جعل الوسط الأدبي يسقطه من حسابه في المعركة الدائرة حول رؤيا وأفكار «البيان الشعري» ، مثيرا الكثير من الحرج لنا حول الأسباب التي دعتنا الى إشراك شاعر ناشىء مثله في التوقيع على «البيان الشعري» الذي يبدو أنه لم ينتبه حتى الى مغزاه .

ولكن إذا كان فوزي كريم قد فر منذ البداية من تلك المعركة القاسية فان سامي ارتد في فترة تالية على أفكار «البيان الشعري» من خلال مواقفه المتعصبة وتنصله عن اتخاذ أي موقف مضاد لقمع الثقافة ، بل والإفتراء على زملائه من الشعراء والكتاب المعادين للدكتاتورية . إن كتابه «الموجة الصاخبة» بالذات خير مثال على هذا الإرتداد ، رغم انه لم يعلن قط تخليه عن مسؤوليته في التوقيع على «البيان الشعري» ، وهو ما أقدره له تماما .

وفي الوقت ذاته أنظر بكثير من التقدير الى موقف خالد علي مصطفى الرصين الذي عرف دائما كيف يفرق بين مستوى وعيه الثقافي والشعري وحرية قصيدته ومطالب العمل السياسي اليومي وحدوده ، مبتعدا عن المهاترات التي طغت زمنا طويلا على كل ما هو أصيل وحقيقي ومبدع في الثقافة العراقية ورافضا وضع أي حواجز آيديولوجية او سياسية بينه وبين المبدعين الآخرين .

من المؤسف حقا أن يتبرع سامي مهدي في هذا الوقت بالذات ، بطريقته الإرتجالية الإنفعالية ، لينفذ طلبا رسميا بشتمي والإنتقاص من دوري الثقافي في

العراق . إن كتاب « الموجة الصاخبة » ليس كتابا تسجيليا اونقديا او مراجعة لحقبة تاريخية معينة بقدر ما هو كتاب للكذب ، يستهدف الإساءة وتشويه حق الكاتب في حرية كتابته واستقلالها عن التبعية للسلطة ، اي سلطة .

ومع ذلك فانني قد قلت دائما إن سامي مهدي ليس بالسوء الذي يعتقده الكثير من المثقفين العراقيين الذين يعرفونه عن كثب . ولكي أكون دقيقا أقول إنه يمثل شخصية منشطرة ويعاني في داخله منها : عندما تتلبسه شخصية الحزبي يصاب بالعمى ويصبح مستعدا لارتكاب اي حماقة . وهو يعجز عن اتخاذ اي قرار ما لم يعد الى مسؤوله الإداري او الحزبي ، مرتعبا من فكرة ارتكاب خطأ ما قد يجلب النقمة عليه ، مما يعكس حقيقة الخوف الداخلي الذي يلازمه . كما يتملكه أحيانا ايمان أعمى بكل سياسة حزبه ، بدون أن يترك لنفسه حتى ذرة من الشك ، كما لو أن تلك السياسة من وضع الآلهة ، لا البشر . ولكنه يمتلك في الوقت ذاته جانبا طيبا ، يظهر في الغالب عندما ينسى أنه حزبي وأنه في معركة دائمة ضد « الأعداء » السياسيين الحاقدين ، وبالذات عندما يكون محاطا بمن يشعر بصداقتهم له . إن أفضل تطور في حياة سامي مهدي حدث ما بين ١٩٦٨ و١٩٧٠ ، وهي الفترة النقدية المستقلة الوحيدة في تطوره كشاعر ومثقف ، لاقترابه الشخصي من مثقفي الستينات ، والتي حاول فيها أن يتفهم المرتكزات الحقيقية للحداثة الشعرية ، أي قبل عودته ثانية الى حزب البعث . صحيح ان سامي مهدي كان قد ترك الحزب بعد سقوط انقلاب ١٩٦٣ ، ولكنه ظل يعتبر ذلك السقوط كارثة كبرى حتى أنه أسمى ديوانه الأول الصادر في العام ١٩٦٦ بـ« رماد الفجيعة » ، والفجيعة هنا هي سقوط انقلاب شباط الدموي . مع عودته الى حزب البعث نسي الكثير مما كان قد تعلمه ، مستمتعا بالوظائف الحكومية التي شغلها .

*

بعد عودة سامي مهدي الى حزب البعث في صيف العام ١٩٧٠ وهنت علاقتي به حتى فقدت كل صلة به تقريبا . ورغم أنه عين رئيسا لتحرير مجلة

«الف باء» في العام ١٩٧٢ فان علاقتي به صارت رسمية تماما حتى أنه كان يندر لنا أن نتحدث في قضايا الشعر والثقافة ، كما لم نعد نلتقي خارج مكتب المجلة . لكنه رغم برود علاقتنا لم ينس وضعي الثقافي ولم يحاول أن يفرض على المجلة حزبيين غير مؤهلين بأي ثمن ، كما أنه أتاح لي الفرصة لضم عناصر ثقافية يسارية جيدة الى التحرير .

وعندما سافرت في العام ١٩٧٣ الى برلين في دورة صحافية لمدة ستة أشهر احتفظ بموقعي كمدير للتحرير وقام هو نفسه بعملي . وعندما كنت في برلين كان أحد جواسيس السفارة العراقية قد رفع تقريرا ضدي ، موجها الى سامي مهدي وسعد قاسم حمودي ، لكنهما قاما بتمزيقه ولم أتعرض بسببه الى اي سؤال .

ومع ذلك فان ثمة فارقا بين مواقف سامي مهدي ومواقف مثقفين بعثيين آخرين من جيلنا مثل عبدالأمير معلة ، مالك المطلبي ، محمد سعيد الصحاف ، خالد علي مصطفى ، ماجد السامرائي ، عبدالجبار الشطب ، آمال الزهاوي ، عالية ممدوح ، موسى كريدي ، موفق خضر... الخ . كان يصعب على سامي مهدي أن يثق بنوايا أحد خارج حزب البعث في حين كان الآخرون ، بدون أن يقلل ذلك من ولائهم لحزبهم ، لا يتخذون من حزبيتهم جدارا يفصلهم عن الآخرين . في واقع الحال إن سلوك سامي مهدي أضر بالسياسة الثقافية لحزب البعث أكثر مما أفادها ، وهو ما لم يدركه سامي مهدي حتى اليوم .

وهنا أيضا أود أن أتحدث عن حميد سعيد ، بعد أن حاول سامي مهدي تزوير ما كنت قد قلته عنه في شهادتي المنشورة في العدد ٤-٥ من مجلة «فراديس» . إنني لم أقل أبدا إن حميد سعيد وقف ضد «البيان الشعري» او هاجمه ، ولكنني أشرت الى موقفه الخطأ الذي اتخذه مني ومن صادق الصائغ عندما أصدر اتحاد الأدباء بيانا ضدنا إثر قراءة قصيدتي «نزهة المحارب» وقراءة صادق الصائغ لبعض من شعره في أمسية شعرية . فقد كان حميد سعيد وراء صدور ذلك البيان الذي وقعه الشيوعيون أيضا والذي سوف يظل لطخة عار

في سجل اتحاد الأدباء في العراق ، كأول وآخر بيان يصدره اتحاد الأدباء ضد شاعرين في كل تاريخه . كما أنه أسهم هو وحسب الشيخ جعفر وعبدالوهاب البياتي في الحملة الظالمة التي تعرضت لها إثر مقالة نشرها لي عزيز السيد جاسم في مجلة « وعي العمال » للرد على مقابلة ، كانت قد أجرتها مع سعدي يوسف . كنت قاسيا في ردي على سعدي يوسف الذي قدرته دائما ، لشعره ومواقفه . في الحقيقة إن ما أثار السلطة ليس ردي على سعدي يوسف ، وانما فقرات معينة في المقالة اعتبرت طعنا بسياسة حزب البعث الثقافية وتحذيرا للشعراء والكتاب من الوقوع في فخ السلطة . كان نشر مثل تلك المقالة مجازفة كبيرة مني ومن عزيز السيد جاسم ، وقد مررت بعدها بأصعب فترة في حياتي ، متعرضا الى التهديد الفعلي بالقتل . فقد ظهرت مقالات لكتاب في المخابرات تشتمني بدون رحمة وعرض الأمر على المكتب الثقافي القطري لحزب البعث لمعالجة الصدع ونشرت جريدة « الجمهورية » الناطقة بلسان الحكومة إفتتاحية في صفحتها الاولى ، مكرسة لشتمي ومهددة كل من يتطاول على الثورة وأدبائها . وجاءني صديقي الشاعر حسين مردان والناقد محمد مبارك ليبلغاني بالخطر الذي يتهددني ، حيث طلب منهما أن ينقلا الي بأني سوف أتعرض الى القتل حتى إذا كنت في موسكو ، ما لم أعد النظر في موقفي الثقافي المعارض . وقد استغربت اختيارهم موسكو ملجأ لي ، لأنها كانت آخر مكان في العالم يمكن أن أقصده . كان حسين مردان ومحمد مبارك في الحقيقة حريصين علي ولا بد انهما هما اللذان أقنعا محمد سعيد الصحاف ، المسؤول الثقافي حينذاك ، بالحديث معي قبل اتخاذ اي إجراء ضدي ، مثلما عملا على حمايتي .

ثم جاء محمد سعيد الصحاف برفقة مالك المطلبي ، مدير الإذاعة حينذاك وأحد أصدقائي منذ منتصف الستينات . دخل الصحاف مكتبي وجلس على مقعد قريب من النافذة بدون أن يسلم علي . كان الشرر يتطاير من عينيه . وتبعه مالك المطلبي صامتا . تظاهرت بأنني أقرأشيئا ما ثم رفعت رأسي وقلت لهما مبتسما في محاولة لامتصاص غضب الصحاف : هل أطلب لكما الشاي ؟

رد علي الصحاف بجفاء : الى متى تظل حاقدا على البعثيين ، بسبب ٨ شباط ؟ أما حان الوقت لتنسى كل ذلك ؟

ثم وضع يده على وسطه ، حيث يوضع المسدس وقال لي مهددا : إذا لم تتخل عن أفكارك المعادية فهناك وسائل أخرى للتعامل معك .

إنني لا أكتب هذا لأسيء الى الصحاف الذي كان أحد أكثر المثقفين البعثيين انفتاحا على الأدباء المستقلين ، ولا بد انه عندما فعل ذلك كان ينفذ قرارا حزبيا صادرا اليه . والأكثر من ذلك ان الرجل بعد الحوار الذي دار بيني وبينه أمام ما يقرب من عشرين محررا في المجلة ، كانوا قد تدفقوا الى مكتبي لمتابعة الأمر ، أعلن عن استعداد حزب البعث للتفاوض معنا كأدباء مستقلين حول السياسة الثقافية في العراق ، بينما اقترح مالك المطلبي أن نفعل ذلك مع اتحاد الأدباء ، فرفضت اقتراحه ، مثلما رفضه صادق الصائغ الذي كان قد شارك هو الآخر في المناقشة ، معلنين عن استعدادنا للتفاوض مع حزب البعث نفسه حول النهج الثقافي الذي نريده للعراق ، لعجز اتحاد الأدباء عن التأثير . كان هدفي من ذلك هو ايجاد فرص أفضل للعمل الثقافي امام الجيل الذي لم يكن يثق باتحاد الأدباء القائم على توزيع الحصص بين الأحزاب ، بدون اي اعتبار للإبداع . وافق الرجل على الإقتراح ، مؤكدا على ضرورة عقد اللقاء بأسرع وقت ممكن . ولكن يبدو أن حزب البعث استكثر علينا أن ندخل في حوار معه ككتلة مستقلة ، إذ لم يتصل بنا أحد بعد ذلك ، وهو خطأ قاد البعث الى المزيد من الأخطاء في سياسته الثقافية التي استبدلت الطابع الوطني للثقافة بالطابع الحزبي .

إن موقف الصحاف المتفهم لنا في تلك الأيام الصعبة هو الذي أنقذني في الحقيقة من تلك الحملة الظالمة التي شنت ضدي . كما أقدر موقفه أيضا من احتضان شاعر مثل حسين مردان ورعايته له حتى وفاته . في الحقيقة انني كنت أعرف الصحاف من زمن الدراسة في الجامعة مثلما كان يعرفني هو الآخر . ورغم اننا كنا نقف على ضفتين متباعدتين ولم نقترب من بعضنا فان انطباعي عنه كان

ايجابيا ، بسبب هدوء شخصيته ورصانته وانفتاحه ، وهي صفات أكدها لي العديد من الأصدقاء خلال قيادته لمؤسسة الإذاعة والتلفزيون .

لنعد الى حميد سعيد ثانية : إن مشكلة حميد سعيد الذي لا أنكر أنه يمتلك الكثير من القدرة على احترام الآخر هي انه دخل المشهد الثقافي ككادر حزبي متقدم منذ البداية ، بحيث أصبح من الصعب الفصل بين حزبيته وشعره ، مما جعله يظل بعيدا عن الحركة الفكرية للستينات ومعناها الروحي والجمالي . واذا كان قد استفاد منها او تأثر بها فعلى مستوى الشكل وحده . إن حميد سعيد شاعر يمتلك موهبة شعرية لم تكتشف طريقها الحقيقي . ولعل ما أفسد عليه موهبته هو زاوية رؤياه الى العالم ، إذ ظل مخنوقا تحت ثقل ووطأة عواطفه القومانية وعصبيته السياسية ، فضلا عن أناه الطاغية ولغته الفضفاضة . وفي حال حميد سعيد ، مثلما عند حسب الشيخ جعفر أيضا ، يمكن أن ندرك خطورة الرؤيا الفكرية وأثرها على القصيدة ، وهي رؤيا لا تحدد فقط طريقة كتابة القصيدة وانما مستوى ما تريد أن تقوله لنا ومعناه . وبمعنى ما يحل التهويم اللغوي وسكب العواطف بدل المادة الفعلية التي ينبغي أن توجد في كل قصيدة .

وهنا أذكر أن صديقا لي في المانيا أراد أن يترجم بعض قصائد حسب الشيخ جعفر ، فاذا به يتوصل الى نصوص المانية مستحيلة ، فارغة تماما . ولكن إذا كان في إمكان الشاعر حشو هذا الفراغ بأي كلام رنان في اللغة العربية فانه عيب سوف تكشفه لنا الترجمة الى لغة أخرى بسهولة . والسبب هو أن حسب الشيخ جعفر ، الخمسيني في مفهومه الفكري والشعري ، عزل نفسه دائما عن حركة جيله ولم يعرف عنه سوى انتقاله من موقف التأييد للشيوعيين الى الإنضمام الى حزب البعث في العام ١٩٧٤ ونظم قصائد المديح التطبيلية كلما ضاقت بوجهه الدنيا واحتاج الى النقود .

كنت أعرف حسب الشيخ جعفر عن طريق شقيقه الذي كان يدرس معي في الكلية ، قبل أن يرسله الحزب الشيوعي الى موسكو لدراسة الأدب في معهد غوركي . وأذكر أنه التقى بي قبل سفره . لكنني لم أسمع عنه شيئا بعد

ذلك طيلة فترة دراسته . كان ينشر بين الحين والآخر قصائد رومانسية في مجلة «الآداب» ضمن نفس النسق المألوف لشعر الرواد .

في العام ١٩٦٦ قرع جرس باب شقتي في شارع «ابو نؤاس» شخص كان يحمل بيده حقيبة . لم أعرفه تماما للوهلة الاولى . كان ذلك الشخص هو حسب الشيخ جعفر الذي عاد من موسكو ، مانحا نفسه حق الإقامة عندي . بقي في الشقة بضعة أيام ثم غادرها ، محتجا على عدم وجود ورق تواليت فيها . ولكن السبب الحقيقي لفراره هو أنه كان قد وجد نفسه في شقتي وسط جو ثقافي مختلف ، لا موقع له فيه . أعتقد أنه كان قد تعرض الى السخرية من شعره من قبل بعض الأصدقاء الزائرين .

لم تترك الروح الفكرية والشعرية والجمالية والسياسية للستينات أي أثر يذكر على شعر حسب الشيخ جعفر الذي لم يدرك جوهرها ، بسبب شخصيته المنغلقة على نفسها ، مثلما ظل حميد سعيد غريبا عن هذه الروح التي كانت تثير عنده الشكوك والوساوس تجاه روادها . ومما يثبت هذه الحقيقة هو أن حميد سعيد كان من أوائل الذين دعوا في النصف الثاني من السبعينات الى كتابة وتأسيس «شعر وأدب وعلم جمال بعثي» كبديل عن الدعوة الى شعر وأدب وعلم جمال ماركسي . مثل هذه الدعوات المبنية على العواطف الحزبية واللاعقلانية شكلت الأساس لانهيار الثقافة العراقية في أواخر السبعينات ومن ثم في الثمانينات والتسعينات . ففي الوقت الذي تعرض فيه المئات من الشعراء والكتاب والفنانين العراقيين الى الإعتقال والتعذيب واضطر الكثيرون منهم الى الهرب الى خارج العراق للنجاة بجلدهم فضل المثقفون الحزبيون الصمت تجاه تلك الجريمة او التغطية عليها او حتى شتم ضحاياها ، وهو عار سوف ينبغي على الثقافة العراقية أن تدفع ثمنه طويلا .

كل هذا يدفعني الى توضيح موقفي الثقافي من السلطة ، سواء عندما كنت في العراق او بعد ذلك وأنا في الخارج ، وهو موقف يمثل موقف الكثيرين من جيلي :

ـ كنا نختلف فكريا عن حزب البعث ونعتبر اختلافنا معه من حقنا بدون أن نعتبر أنفسنا أعداء له ، بمفهوم الصراع الحزبي ، لمجرد أننا نفكر بطريقة أخرى . ولم يكن حلمنا في اي وقت استبدال دكتاتورية حزب بدكتاتورية حزب آخر .

ـ كان كل ما نطمح اليه ، في مجتمع مثل المجتمع العراقي ، هو التأثير الثقافي على حزب البعث والأحزاب الأخرى من خلال الحوار الثقافي الحقيقي والمستقل لتعمق فهمها الفكري والنظري ولتكون أكثر إنسانية وديمقراطية في التعامل مع الناس وأن تتوصل الى إدراك أن الإختلاف لا يعني الغاء الولاء للوطن وانما يعمقه وأن الهيمنة الحزبية تعني بالضرورة التفريط بالكثير من القدرات والطاقات واستبدال المبدعين بالإنتهازيين والدجالين .

ـ كان من رأينا أن الحزب ، أي حزب ، هو جزء من الكل الإجتماعي ، إذ من المستحيل أن يكون الحزب هو المجتمع كله ، كما جرى الترويج لذلك في الثمانينات . ولذلك قاومنا بضراوة فكرة « التبعيث » القسري للثقافة والمجتمع ، تلك الفكرة التي أرغمتنا في النهاية الى التخلي عن أي أمل في ايجاد إمكانية للحوار مع من نصب من نفسه شرطيا للفكر .

ـ لقد عملنا ثقافيا دائما من أجل تطور سلمي للعراق ، يتم فيه الإنتقال في النهاية الى الديمقراطية والتعددية السياسية والفكرية ، ويكتسب فيه البعث حقه في الحكم الشرعي او في الإنتقال الى المعارضة السلمية من خلال الأصوات التي يحصل عليها في انتخابات حرة ، بدل مواصلة حكم البلاد بالحديد والنار باسم « ثورة » مضت عليها أعوام طويلة ولم تعد تعني شيئا حتى لمرتكبيها القلائل الذين أبقاهم الحظ وحده على قيد الحياة .

ـ أمام القيود المفروضة على الثقافة والفكر والإحتكار الحزبي للرأي والتدخل الفظ والجاهل المرتبط بالأهواء الشخصية حتى في تفاصيل الإبداع (منع قصيدة النثر والشعر الحر والشعر الشعبي في بعض أعوام السبعينات) لم يكن ثمة بد أمامنا من التصدي لهذه المحاولات الجنونية والتأكيد على حق الثقافة والإبداع في الحرية .

هل كانت هذه المواقف موجهة ضد حزب البعث ، من منطلق العداء المسبق ، كما حاول بعض مثقفي البعث تصويرها ؟ إنني لا أزال أعتقد العكس تماما . فلو أننا نجحنا في فرض رؤيانا هذه على السلطة لأصبح العراق أخطر منارة للتجديد الحضاري في الوطن العربي كله ، ولتجنبنا بالضرورة كل الكوارث التي حلت بالعراق والوطن العربي تاليا ، في ظل الأحادية السياسية والثقافية . وكما ذكرت ذات مرة في مقالة لي[٥] ، فان السلطة فرطت بالضوء الحقيقي الوحيد داخل المجتمع عندما حاصرتنا بكل ما تملكه من أسلحة ، فانهزمنا امام القمع من جهة والعماء الآيديولوجي من جهة أخرى ، تاركين الميدان لجرذان الثقافة التي التهمت كل شيء .

*

في العام ١٩٧١ استضافتني جمعية الفنانين التشكيليين في أمسية شعرية ، قرأت فيها قصيدتي الطويلة « أنا الصرخة ، أية حنجرة تعزفني » . في اليوم التالي اعتقلت وأنا في مكتبي في مجلة « ألف باء » . أثار اعتقالي اهتماما كبيرا بين المسؤولين الثقافيين فاتصل عبدالخالق السامرائي وشفيق الكمالي وعزيز السيد جاسم بمدير الأمن حتى قبل وصولي مبنى مديرية الأمن للتحقيق معي . كما سارعت جمعية الفنانين التشكيليين بمبادرة من ضياء العزاوي ورافع الناصري الى إصدار بيان استنكاري ضد اعتقالي ، مطالبة بإطلاق سراحي فورا ، وهو اول بيان تجرؤ جهة ثقافية في ظل البعث على إصداره ضد اعتقال شاعر ، في حين التزم اتحاد الأدباء الصمت .

عندما وصلت مخفورا في سيارة الأمن الى مبنى المديرية الواقع في السعدون اقتادني رجال الأمن الذين رافقوني الى إحدى الغرف الجانبية ، طالبين مني الجلوس ، ثم جاء معاون أمن قدم لي سيجارة رفضت استلامها منه ، مثلما تجنبت الدخول معه في ما بدا لي حديثا شخصيا ، لا علاقة له به ، إذ راح يسألني عما إذا كنت قريبا لهذا الشخص اوذاك ممن قال عنهم إنه يعرفهم ، ولكن بدون أن يتطرق الى سبب اعتقالي . ثم سألني مستفزا

عما إذا كنت خائفا فأجبته بالنفي . فرد : «بل أعتقد أنك خائف ، ذلك ظاهر على وجهك» .

بعد قليل من ذلك استدعاني مدير الأمن نفسه الى غرفته . كان الرجل مؤدبا معي . طلب مني الجلوس وقدم لي فنجانا من القهوة ، مبلغا إياي بشيء من المبالغة أن الدولة كلها اتصلت به بسبب اعتقالي ، حتى قبل وصولي اليه . كان مستغربا أن تكون لي كل تلك الأهمية . ثم قال لي وهو ينظر في تقرير موضوع أمامه إنني ألقيت أمس قصيدة هاجمت وشتمت فيها الحزب والحكومة ودعوت الى إطلاق سراح المعتقلين الشيوعيين . عندما رددت عليه ضاحكا ان ذلك لم يحدث وانني لا أكتب مثل هذ النمط من الشعر الذي يشتم او يطالب بإطلاق سراح المعتقلين وضع الورقة أمامي ، قائلا : «هذا تقرير من أحد رجالنا الذين كانوا قد حضروا تلك الأمسية الشعرية» . ما كدت أنظر الى الورقة حتى تعرفت على خط كاتبها . كان ذلك وحده كافيا لأقلب قواعد اللعبة كلها ، ممسكا بيدي ورقة لايمكن أن تخسر أبدا . لم يكن الرجل يعرف بالطبع ما اكتشفته . قررت أن ألعب معه على مهل . قلت : «لقد ألقيت القصيدة امام المئات من الحاضرين ، وبينهم الكثير من البعثيين ، فصفقوا لي ولم يعترض أحد» . ثم أضفت : «ألا تعتقد أنه لو كانت القصيدة كما تقول لاعترض علي أحد من البعثيين ؟» أجاب : «أعتقد ذلك ، ولكن التقرير يشير الى أنك قد فعلت ذلك» . قلت مبتسما وهادئا : «إسمح لي أن أقول لك إن بعض رجالك مستعد حتى للكذب عليك من أجل تبرير راتبه الذي يستلمه منك . والدليل على ذلك هو هذا التقرير المرفوع اليك . إن كاتبه هو الذي يستحق الإعتقال وليس أنا ، لأنه يسيء اليكم أكثر مما يخدمكم» . بدا الرجل مبهوتا مما قلته له ، فواصلت حديثي : «سوف أثبت لك أن كاتبه كاذب ، بل وسأكشف لك حتى عن اسمه لتتأكد مما أقوله» . قال مستغربا : «لا أعتقد أنك تستطيع ذلك .» قلت : «حسنا إن كاتب التقرير هو (. . .) الذي كان يعمل عندي في المجلة فطردته لأنه كان يستلم مكافأة بدون القيام

بأي عمل حقيقي ، مهددا الإدارة بمركزه في الحزب . إنني أقول لك ذلك وأنا متأكد من أنه لا يمكن أن يقدم على مثل هذا العمل الأخرق أحد سواه . أرجو أن تكون قد اقتنعت الآن بما قلته لك» . كان ذلك أكثر مما يتوقعه الرجل . ظل مندهشا لبرهة ثم تماسك نفسه وقال متهربا : «هذه أمور تتعلق بأمن الدولة وعندنا ما يكفي من الناس للتأكد من الحقيقة .» بعد ذلك أبدى الرجل رغبته في الحصول على القصيدة ، قائلا إنه سوف يرسل غدا أحد موظفيه الى مكتبي لأسلمه نسخة منها . ثم اعتذر مني وأمر بايصالي بسيارة الى البيت ، لكنني شكرته على لطفه ، مدعيا أن ثمة ما أفعله في المنطقة نفسها .

في اليوم التالي كان اسم مخبرنا الصغير قد أصبح على لسان الجميع بعد أن قررت التشهير به في كل مكان . جاءني بعد أيام في المقهى وهو ينكر فعلته ، مهددا بأنه سوف يشكوني عند حزبه ، فقلت له باحتقار : «يمكنك أن تشكوني عند الشيطان نفسه إذا أردت ، فأنت لست سوى مخبر وضيع» . انهار أمامي في النهاية وراح يبكي متوسلا .

بعد يومين او ثلاثة من ذلك استدعاني كريم المطيري الذي كان حينذاك رئيسا للمؤسسة العامة للصحافة وقال لي انه قد تأكد من ان مخبرنا الصغير هو الذي كتب التقرير حقا ضدي ، راجيا إياي أن أتركه وأعفو عنه ، إذ سيتولى الحزب نفسه معاقبته بالطريقة المناسبة . كنت أعرف أن أحد أشقاء كريم المطيري مسؤول كبير في الأمن ، ولا أستبعد أنه هو الذي طلب منه التحدث معي .

من سوء حظ الثقافة في العراق إن هذا المخبر الأمي ثقافيا ، ذا الشخصية المهزوزة تولى في سنوات الإنحطاط ولا يزال مراكز صحافية على قدر كبير من الأهمية . إن كل موهبته تكمن في التقارير الكاذبة التي يرفعها الى الجهات الأمنية ضد الشعراء والكتاب في المؤسسات التي يعمل فيها .

*

في نهاية الستينات وبداية السبعينات تعرفت لأول مرة على عدد كبير من الشعراء والكتاب العرب ، وخاصة في العام ١٩٦٩ ، حيث انعقد مؤتمر اتحاد

الأدباء العرب في بغداد . هناك التقيت لأول مرة أدونيس وخليل حاوي وسهيل ادريس وأحمد عبد المعطي حجازي وغالي شكري ويوسف ادريس وزكريا تامر وممدوح عدوان وعلي الجندي... الخ . بعد ذلك نشر أدونيس قصيدته «هذا هو اسمي» لأول مرة في مجلة «الشعر ٦٩» . أسهمت لأول وآخر مرة في حياتي في أعمال ذلك المؤتمر وشاركت في لجانه ، كما قرأت عددا من قصائدي في ساحة مفتوحة في البصرة على ما يقرب من ألف شخص من الناس .

في صيف العام ١٩٧٠ سافرت الى باريس وأقمت في فندق في الحي اللاتيني ، فالتقيت هناك أدونيس الذي كان يزور باريس هو الآخر . كانت معي قصيدتي «نزهة المحارب» التي تحتاج الى نقل ، بسبب التشطيبات الموجودة فيها ، لكن أدونيس لم يجد ضرورة لذلك ، فأخذ مسودة القصيدة التي ظهرت بعد ذلك في «مواقف» . إنتقلت من باريس الى لندن فأقمت في غرفة عند عبدالقادر الجنابي والتقيت الشاعر صلاح نيازي الذي كان يعمل في القسم العربي لهيئة الإذاعة البريطانية وزوجته القاصة سميرة المانع ، شقيقة نجيب المانع ، فأجريت معي مقابلة إذاعية حول حركة الحداثة الشعرية في العراق . وفي بيروت ، في طريق عودتي الى العراق ، التقيت بلند الحيدري ومنير العكش ورياض فاخوري وعصام محفوظ والياس الخوري .

اما محمود درويش فقد تعرفت عليه في العام ١٩٧٢ كما أعتقد في سهرة خاصة ، أقامتها الشاعرة آمال الزهاوي وزوجها عداي النجم في بيتهما في بغداد ، كان من بين الحاضرين فيها الناقد المصري رجاء النقاش أيضا . كما تعرفت في الوقت ذاته على الشاعرة والرسامة ايتيل عدنان وصديقتها الرسامة سيمون فتال . وقد فاجأتني ايتيل عدنان عندما أبلغتني أنها كانت قد أقامت في بيروت في العام ١٩٧١ معرضا تشكيليا مكرسا لقصيدتي «نزهة المحارب» التي حولتها الى لوحات . في العام ١٩٧٤ التقيت ايتيل عدنان ثانية في بيروت فقادتني الى أمسية شعرية لبلند الحيدري ، حيث تعرفت لأول مرة على يوسف الخال الذي حضر السهرة التي أقامتها ايتيل وسيمون في شقتهما المشتركة ،

فضلا الى أصدقاء أخرين بينهم عصام محفوظ . عندما جرى الحديث عن روايتي «القلعة الخامسة» وعرف يوسف الخال أنني أمضيت أعواما في السجن راح يشتم الدكتوريات العسكرية العربية التي لا تحترم اي أحد .

لم يكن يوسف الخال شاعرا في شعره فحسب وانما في حياته أيضا ، شاعرا يعرف كيف يحب ويشعر الآخر باحترامه ، وهي موهبة تنقص الكثير من الشعراء العرب الذين ينهشون لحم بعضهم من أجل عظمة المجد الفاسدة . من المؤلم حقا أن ينتهي الآن هذا النمط من المبدعين العرب الذين كانوا يمنحون ثقافتنا سموها الأخلاقي .

*

إنني إذ أراجع الآن ما حدث للثقافة في العراق في ظل سيطرة حكم الحزب الواحد أشعر بالمرارة في فمي والألم في روحي . لقد حفرت الحركة الستينية العراقية عميقا في طبقات الإبداع وأطلقت روحا جديدة لم يشهدها الأدب العربي من قبل . كان يمكن لذلك في ظل ظروف طبيعية او سلطة متنورة أن ينمو ويتطور ليشكل أخطر بقعة ضوء في الثقافة العربية المعاصرة . لكن السلطة المتكئة على إنشاء ميشيل عفلق القومياني ارتضت السير في الطريق الآخر : تحطيم وتهميش الإبداع الحر والمستقل .

وقد فعلت ذلك بوسائل غاية في السذاجة . فرقت منذ البداية بين الكتاب ، طبقا لإنتماءاتهم الحزبية وأرغمت الكثير من الكتاب الستينيين على الصمت او الإنزواء جانبا ، فارضة المنع او الحصار على كتاباتهم وحركتهم الثقافية بمختلف الطرق المضمرة او المعلنة . فلم يعد أمامهم منذ العام ١٩٧٠ سوى تهريب أعمالهم الى الخارج ونشرها هناك ، مع المخاطرة بالتعرض للعقاب أيضا ، مثلما حدث مع عبد الستار ناصر الذي اعتقل لمدة شهور بسبب نشره قصة في الخارج ، مما أدى الى انهياره وإرغامه على التعاون مع السلطة .

ولكن الأخطر من ذلك هو أنها جعلتنا نشعر أننا مواطنون من الدرجة الثانية . ففي الوقت الذي كان فيه صبيان الثقافة يتبوأون أعلى المراكز الثقافية

كان المبدعون العراقيون الحقيقيون يعاملون معاملة الكلاب . ورغم أن سمعتي الثقافية كانت تشكل بالنسبة لي شيئا من الحماية فانني لم أفقد في أي يوم في ظل البعث الشعور بالخطر الذي يتهدد حياتي . ولم أكن موهوما في ذلك . وإذا كانت هناك فوارق نسبية في المراحل المختلفة للسلطة البعثية فانها انتقلت في أواخر السبعينات الى الإرهاب السافر ضد المثقفين ، مرغمة إياهم على الإنتماء الى حزبها بقوة العصا ، نازعة قناع الحياء عن وجهها .

فقد اعتقل شاعر مثل يوسف الصايغ وعذب بقسوة حتى ارتضى الإنتماء الى حزب البعث . ومن المؤكد انه ما كان لينتقل من زنزانة التعذيب الى مكتب المدير العام الذي احتله فيما بعد بدون المرور بمطهر السلطة . وتعرضت ناقدة معروفة مثل فاطمة المحسن الى أسوأ أشكال التعذيب ، حتى أفلحت بعد اطلاق سراحها ، مغامرة بحياتها ، في اجتياز الحدود الى الخارج . ولم يجد دعاة الرسالة الخالدة أسلوبا أفضل للتعامل مع شاعر شاب في بداية العشرينات من عمره مثل برهان الشاوي سوى محاولة تدميره نفسيا . القائمة تشمل العشرات وربما المئات من الشعراء والكتاب والفنانين الذين اختبروا انسانية البعث على أجسادهم وأرواحهم معا .

كلا ، لم يكن ذلك وليد مرحلة معينة طارئة من الخلاف الذي نشأ بين الشيوعيين والبعثيين ، وانما أسلوب أستخدم دائما ضد المثقفين الرافضين الدخول الى جنة البعث . فقد كان الثمن الوحيد في الأغلب لإطلاق سراح من تقوده الأقدار الى الإعتقال هو التعهد بالتعاون مع المخابرات والأمن ، مما أدى الى التدمير الروحي لشعراء وكتاب أعرفهم ، لم يبق امامهم في النهاية اي فرصة سوى الهروب الى الخارج لترميم الخراب الذي حل بأرواحهم .

كانت الحركة الثقافية في العراق دائما ذات طبيعة يسارية ، وكان البعث الحزب الأفقر بين الأدباء والفنانين . فلم يغفر حزب البعث ذلك لهم . ولكي يكسر شوكتهم لجأ الى استيراد المثقفين من الخارج . كان بين أولئك المثقفين العرب الذين جلبوا من كل مكان كتاب يملكون سمعة طيبة ، ولكن

الكثيرين منهم كانوا من مرتزقة الثقافة المستعدين لبيع أنفسهم للشيطان . إنني في الوقت الذي أثمن فيه المواقف الشريفة لكتاب وفنانين من أمثال توفيق صالح (رغم إخراجه لفيلم «الأيام الطويلة» فيما بعد تحت ظروف أجهلها) وغالب هلسا الذي كان واحدا منا في كل شيء حتى اقتيد ذات يوم فجأة مخفورا الى المطار بدون نقود في جيبه او حتى جواز سفر ورمي به الى الخارج وعبد الرحمن منيف (عضو القيادة القومية السابق وأحد المقربين من ميشيل عفلق) المنطوي على نفسه والمكرس كل وقته للكتابة ليظل بعيدا عن السياسة ، وغالي شكري الذي اضطر الى الهرب الى باريس لينجو بجلده من المطحنة التي وجد نفسه فيها ، أشير أيضا الى الدور الوسخ الذي لعبه بعض الذين جلبوا الى العراق في تسميم الجو الثقافي ، بل وحتى في اضطهاد الكتاب العراقيين المدافعين عن شرف وكرامة كتاباتهم .

كان بعضهم يتظاهر ببعثية كاذبة تخجل البعثيين أنفسهم . ورغم أن بعضهم لم يكن يتقن حتى الإملاء او النحو فانه كان يتصرف ككاتب كبير ، معتمدا على الراتب الذي يستلمه لقاء شرب فنجان من القهوة مرة كل أسبوع في المكتب الذي يفترض أنه يعمل فيه ، وهو راتب يعادل عشر مرات راتب اي واحد منا ، والنفخ الرسمي الفارغ المطبل لهم ، باعتبارهم كتابا كبارا مستوردين من الخارج . كان ثمة احتقار بعثي متعمد لكل ما هو عراقي ، بدعوى القومية .

عندما تشكيت ذات مرة أمام أحد المسؤولين الثقافيين البعثيين من دجل هؤلاء المستوردين وأميتهم قال لي ضاحكا : «وماذا يضيرك في الأمر ؟ إنهم في نظرنا ليسوا سوى خيول نمتطيها» . كان الرجل واهما في الحقيقة ولم يكن قادرا على التمييز بين الفارس والحصان . فقد انقلب هؤلاء المتحمسون بين ليلة وضحاها على سادتهم وأولياء نعمتهم ، حالما شعروا بنضوب النقود في النهر القديم ، رامين أنفسهم حتى الغرق في اي نهر جديد متدفق بالنقود .

في العام ١٩٨٠ رفضت السفارة العراقية في برلين الشرقية أن تجدد جوازي العراقي ، مما حرمني من حقي الطبيعي طيلة أكثر من عشر سنوات ،

أرغمت خلالها على استخدام جواز سفر كان الإخوة في اليمن الديمقراطية قد أصدروه لي . كان السفير العراقي الذي ألغى عراقيتي شخصا سوريا ، يدعي المعارضة ضد نظام بلاده ، لم يكن يحمل هو نفسه حتى الجنسية العراقية .

إنني لا أكتب هذا لقلة ايماني بالرابطة القومية التي أعتبرها فوق كل اعتبار ، وانما لأشير فقط الى الطريقة التي تدمر بها الثقافة والأقنعة التي يرتديها الدجالون في محاصرة الإبداع الحقيقي وقتله حتى بدون أي شعور بالإثم .

*

لم تتعرض الحركة الإبداعية القائمة على حرية الكتابة ، بكل منطلقاتها الجمالية ، والتي تأسست في الستينات ، الى القمع وحده وانما أيضا الى التزوير تارة ومحاولة سرقتها تارة أخرى . في أوائل السبعينات اشتعلت معركة ثقافية في الصحف ، لم تثر اهتمام أحد . بين عدد من شعراء النظام حول الشعر الجديد ، حيث راح بعضهم يقدم نفسه كممثل لجيل الرواد بينما اعتبر البعض الآخر نفسه ممثلا لجيل الستينات والذي يفترض أن «الشعراء البعثيين» جسدوه بأفضل طريقة ، على حد تلك المزاعم .

لم يكن الهدف إثارة حوار حقيقي بين جيلين وانما نسب كل ما أنجزه الجيلان الى تيار السلطة . ولم يكن بدر، معنى أيضا سعي سامي مهدي لنصب شاذل طاقة الذي لم يقدم أثرا شعريا يذكر رائدا للشعر الجديد ، معلنا في كتابه «وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق» بكل ثقة : ان «بدايته أهم من بداية عبد الوهاب البياتي وأبكر . وكان في تجربته العروضية أجرأ من السياب ونازك»[٦] . إن الأمر لا يتعلق بشاذل طاقة الا من منطلق رغبة سامي مهدي في أن يقول لنا إن حزب البعث هو المكتشف الحقيقي للشعر الحر في العراق والمؤسس لجيل الرواد مثلما حاول أن يقول لنا قبل ذلك إن الشعراء البعثيين هم الممثلون الفعليون لجيل الستينات .

هذا التزوير أثار حفيظة بعض الشعراء الذين ظهروا في السبعينات ، ربما بدون الإنتباه الى حقيقة الفخ ، فراحوا يتهمون «الستينيين» ، وفي طليعتهم

سامي مهدي ، بالاستيلاء على المراكز الثقافية والدعاية لأنفسهم وحرمان جيلهم من أي فرصة فعلية لتقديم نفسه .

إن هؤلاء على حق في اتهام أولئك «الستينيين!» الذين حاولوا أن يحتكروا كل شيء لأنفسهم ، مع استثناء واحد هو أنهم كفوا عن أن يكونوا ستينيين منذ اللحظة التي خانوا فيها فكرة حرية الكتابة . ولكن اذا كان بعض الشعراء الذين ظهروا في فترات تالية مهتما بمصير شعراء الستينات الفعليين فان عليه أن يبحث عنهم في منافيهم الموزعة في كل أصقاع الأرض . وإذا ما فعل ذلك فانه سوف يكتشف أن جيل الستينات ظل وفيا لإبداع كل الأجيال حتى النهاية .

إن أدعياء الستينات في العراق ، وكلهم صاروا مدراء عامين ورؤساء تحرير لفترات طويلة ، اعتمدوا زمنا طويلا على نفوذهم الحزبي والموقع الذي يحتلونه في هرم السلطة الثقافية ، بل وأغروا حتى عددا من النقاد ، سواء بإغراء المال او بالدعوات المربدية الكريمة بالكتابة عنهم ووضع الكتب حول عبقرياتهم المزعومة ، ولكن كل ذلك أخفق في أن يثير اهتمام أحد . السؤال الأكثر براءة الآن هو : هل سيظل أحد من هؤلاء في بال الشعر او الكتابة عندما لا تكون هناك سلطة يتكئون عليها ؟

وفي المقابل فان الشعراء الحقيقيين تلقوا قسطهم دائما من شتائم وأضاليل أنبياء الدكتاتورية ومنعت كتبهم طيلة عقود وحرم الكتاب حتى من ذكر أسمائهم او من الإشارة اليهم ، بل وضرب الخيال بشاعر مثل حسب الشيخ جعفر حد إنكار وجودهم . لقد أضفت السلطة وكتابها عليهم دائما صفة اللعنة واعتبرتهم شعراء ملعونين ، مطرودين من الجنة التي لا تفتح أبوابها الا للملائكة المسبحة ليل نهار بحمد السلطة التي آوتهم بعد يتم وأغنتهم بعد فقر .

ولكن ها هنا تكمن قوة جيل الستينات : الشاعر الحقيقي ، سواء في الداخل او الخارج ، لا يمكن الا أن يكون ملعونا . إنه يختار جحيمه عن

طواعية من أجل أن يظل على وفاق مع نفسه ، ولكن أيضا ليقول الحقيقة مثل طفل لا يفكر بالربح او الخسارة . إنهم لو وضعوا الشمس في يمينه والقمر في يساره لما تخلى عن زاويته المعتمة في جحيم الحقيقة مقابل قصر منيف في جنة الأكاذيب .

*

الشاعر (الكاتب) الحقيقي لا ينتمي الى جيله الا ليقتله في النهاية ، بعد أن يكون قد امتلك أفضل ما عنده ، لأن كل جيل ، أي جيل ، لا يمكن أن يكون أكثر من جسر في طريق عابر الجسور . لقد خلفنا الستينات المجيدة وراءنا منذ زمن طويل ، وما يهم هو ما نكتبه الآن وما سنكتبه في المستقبل . لانريد هنا أن نظل ملتصقين بالماضي وأمجاده وانما أن نعبره الى زمن آخر هو زمننا الذي نعيش فيه اليوم ، مستشرفين آفاق الزمن الآخر القادم . وسواء في اللحظة التي انتمينا فيها الى حرية الإبداع في الستينات او في هذه اللحظة التي ننتمي اليها الآن ، يظل الأمر الأكثر خطورة بالنسبة لأي شاعر هو كيف يدمج روح زمنه بروح الأبدية ، كيف يجد الخيط الذي يربط الجزء بالكل والعابر في الوجود بالجوهري فيه . لكنه وهو يفعل ذلك لا يمكن أن ينسى للحظة واحدة أن الكتابة مصباحه الذي يحمله بيده في ليل الغابة وأن عليه أن يقطع الطريق وحيدا .

الملاحق

ملحق رقم (١)

أصدقاء السوء

جماعة كركوك، ١٩٥٥ ـ ١٩٦٤

ما همك
من الدنيا ودولابها الدائر
ما دمت تعرف أن ماء جدولك المتدفق
سوف يملأ البحيرة كلها!

خوريات في المنأى

لم تكن كركوك في العهد الملكي سوى مدينة صغيرة من عدة أحياء ، يشطرها نهر خاصة صو الذي بفيض شتاء ويجف صيفا : الصوب القديم الذي تقع فيه قلعة كركوك التاريخية المشهورة والصوب الجديد الذي يعتبر مقرا لدوائر الدولة . مدينة بدون حافلات اوسيارات أجرة ، ما عدا العربات السود التي تجرها الخيول والتي لم يكن ليستقلها عادة سوى المرضى والعجائز والأغنياء . ولذلك كان الجميع يسيرون على أقدامهم من مكان الى آخر كجزء طبيعي من حياتهم اليومية . ولكنها كانت تختلف في الوقت ذاته عن معظم المدن العراقية الأخرى بالدور الذي لعبته شركة نفط العراق الانكليزية (IPC) فيها وبالطابع الذي أضفته عليها ، ولكن أيضا بحيوية تنوعها الثقافي (العربي ، التركماني ، الكردي ، الآثوري ، الانكليزي) وبالإمكانات الثقافية التي كانت تتيحها لسكانها . فبالاضافة الى مكتبتها العامة العامرة الكبيرة

الواقعة مقابل ما كان يسمى حينذاك «الجسر الجديد» كانت توجد المكتبة الأميركية الضخمة والأنيقة الواقعة وسط المدينة والتي كانت توفر أحدث الكتب الصادرة باللغة الانكليزية مثلما كانت توجد مكتبة عامة تابعة للإخوان المسلمين ، زاخرة بالكتب التراثية . وفي كل مدرسة كانت ثمة مكتبة صغيرة تعير الكتب لتلاميذها .

وفي الشوارع الكبيرة للمدينة كانت تنتشر مكتبات عدة لبيع الكتب والجرائد ، أهمها المكتبة العصرية ومكتبة اوروزدي باك التي كانت تستورد الكتب الانكليزية والأسطوانات ، ومكتبة يوجين التي تبيع الكتب الانكليزية المستعملة ، فضلا عن مكتبات الرصيف . كان كل ما يصدر في بغداد وبيروت والقاهرة ودمشق يصل الى كركوك ، مثلما كانت تصلها كتب الأدب التركي الصادرة في استانبول وأنقرة . وكانت لكركوك صحافتها أيضا : جريدة «آفاق» الأسبوعية التي كان يصدرها شاكر الهرمزي باللغتين العربية والتركية ويحررها أديب كركوك المعروف وحيد الدين بهاءالدين المهتم بصورة خاصة بالتراث العربي ، مجلة «الشفق» التي كان يصدرها باللغتين العربية والكردية القاص المحامي عبد الصمد خانقاه وشقيقه التوأم عبد العزيز .

كانت تصل الى المدينة كذلك بانتظام المجلات العربية المعروفة : «الأديب» و«الآداب» و«شعر» و«المجلة» التي كان يصدرها الحزب القومي السوري وينشر فيها أدونيس قصائده الاولى باسم «شاعر الأرض» ويشرف على صفحاتها الثقافية الشاعر يوسف الخال الذي نشر لي قصيدة طويلة على صفحتين بعنوان «رماد العودة» في العام ١٩٥٦ ، ربما كانت أول قصيدة تنشر لي ولم أكن قد بلغت بعد السادسة عشرة من عمري . عن طريق هذه المجلة تعرفت لأول مرة على بعض أفكار أنطون سعادة . كما كنت أتابع مجلة «فنون» العراقية التي نشرت لي قصيدة في العام ١٩٥٦ أيضا ، وصفحة حسين مردان في جريدة «الأخبار» .

*

شكلت مدرسة المتوسطة الغربية منطلقا مهما في تطوري الأدبي والثقافي عن طريق ثلاثة مدرسين ، أثر كل واحد منهم بطريقة مختلفة علي . كان مدرسنا للغة العربية رجلا وقورا من الموصل يدعى محمد عبدالله الحسو ، وهو أديب ضليع في الثقافة العربية ـ الإسلامية ، أثار اهتمامي بالتراث العربي وكتبه المهمة . وكانت ثمة علاقة تربطني بشقيقه الأصغر أحمد الحسو الذي كان يكتب ما يسمى اليوم قصائد نثر ، إذ أصدر في العام ١٩٥٦ ديوان شعر ، نشرت عنه نقدا في مجلة «الأديب» اللبنانية . وقد أصبح أحمد الحسو بعد سقوط البعث في أواخر العام ١٩٦٣ سكرتيرا صحافيا للرئيس عبدالسلام عارف ومن بعده لشقيقه عبدالرحمن عارف . وقد اهتم محمد الحسو بتعليمي تلاوة القرآن والخطابة فانتدبت لتمثيل مدارس كركوك في مسابقة الخطابة للعراق في بغداد .

أما المدرس الثاني فهو سنان سعيد الذي كان يعلمنا الرسم . كان سنان سعيد فنانا وأديبا مغرما بالفن الحديث ومأخوذا بفان كوخ الذي كان يعيد رسم لوحاته او يقلد أسلوبه في الرسم . عن طريقه حيث كنت أعمل غالبا في مرسم المدرسة تعرفت على كبار رسامي العالم : ماتيس ، سيزان ، بيكاسو ، غوغان ، سلفادور دالي... الخ . والأكثر من ذلك ان سنان سعيد الذي كان يتعامل معنا كأصدقاء أصدر في العام ١٩٥٥ مجلة مطبوعة للمدرسة بعنوان «صدى الشباب» فأصبحت محررا فيها ونشرت أول مقالة لي في حياتي وكانت بعنوان «الفن والحياة» . وبالاضافة الى ذلك كنت أحرر معه النشرات الجدارية . فيما بعد أكمل سنان سعيد دراسته وحصل على الدكتوراه في الصحافة ، حيث عين مدرسا للصحافة في جامعة بغداد ثم أصبح رئيسا للقسم . وكان قد دعاني أثناء عملي في الصحافة في بغداد أكثر من مرة لإلقاء محاضرات على طلبته والإجابة عن أسئلتهم .

المعلم الثالث الذي أتذكر الآن عرفانه هو صبيح المدرس الذي كان أستاذا للغة الانكليزية ويكتب أشعارا بها . أذكر أنه قال لي ذات مرة : «إذا

كنت تريد أن تكون شاعرا فلا بد لك من أن تقرأ الشعر الانكليزي بصورة جيدة .» كان يأتي أحيانا ويسجل أبياتا من قصيدة انكليزية على السبورة ويطلب منا إبداء الرأي فيها .

*

في مدرسة المتوسطة الغربية التقيت مؤيد جميل شكري (الراوي) في العام ١٩٥٥ . كنت في الصف الأول بينما كان هو في الصف الثاني . كنا نلتقي كل يوم تقريبا في مرسم المدرسة بعد انتهاء الدوام ونمكث فيه أحيانا حتى المساء ، منهمكين في إعداد النشرات الجدارية التي كان مؤيد الراوي يضع خطوطها ويرسومها بعد كتابة مواضيعها بخطي او بخطه . كان سنان سعيد الذي ساعدناه في إصدار مجلة «صدى الشباب» التي نشر فيها مؤيد أيضا موضوعا يعتمد كثيرا علينا ، تاركا مفتاح المرسم معنا . بعد الانتهاء من عملنا في المرسم كنا نجلس في مقهى ما قريب او أرافق مؤيد حتى بيتهم الذي كان يقع في شاطرلو في شارع تكساس الذي كان معظم سكانه من الآثوريين . هذه العلاقة ظلت مقتصرة علينا لفترة أكثر من عام قبل أن نتعرف على أصدقاء جدد سوف ترتبط مصائرنا بمصائرهم .

ذات يوم من العام ١٩٥٦ وجدنا على جدار مدرستنا نشرة كان قد أصدرها طلاب المدرسة المسائية ، مليئة بالتبجحات الأدبية . كان أبطال تلك النشرة التي حملت اسم «الهدف» هم قحطان جاتي الهرمزي ، أنور محمد سامي (الغساني تاليا في أواسط الستينات) ويوسف الحيدري . بدا العمل استفزازيا لنا ، نحن الذين ما كان أحد يملأ عيوننا حينذاك ، فقررنا أنا ومؤيد أن نلقن هؤلاء الأدباء الأدعياء الصغار درسا في فهم الشعر والأدب . وهكذا جلسنا في المرسم في اليوم التالي وأصدرنا نشرة مضادة باسم «السهم» الذي جعلناه يخترق «الهدف» ، بدون معرفة اي أحد من المدرسين ، كرسنا كل مواضيعها لتسفيه آراء جماعة «الهدف» ونقد أفكارهم وكتاباتهم ، ثم علقناها على الجدار قبل بدء دوام المدرسة المسائية وانصرفنا .

أحدثت نشرتنا مشكلة بين المدرستين . إستدعتنا الإدارة في اليوم التالي وأبلغتنا أنه لا يحق لنا كتلاميذ إصدار أي نشرة قبل عرض موادها على الأستاذ المشرف ، ولكن بدون توجيه اي عقوبة الي او الى مؤيد . وبصورة ما شعرنا بالفخر في عيون أساتذتنا ، فقد تحدينا المدرسة المسائية التي كانت ثانوية في حين أن مدرستنا كانت متوسطة . كان خصومنا الأدبيون من الراسبين لمدة عامين متتاليين على الأقل في صف واحد . ومن الطرائف أن يوسف الحيدري وقحطان الهرمزي المأخوذين بالأدب واصلا رسوبهما كل عام في امتحان البكالوريا ، غالبا في درس الرياضيات ، حتى العام ١٩٥٩ ، حيث شملهما قانون «الزحف» المشهور الذي مكّن الجميع من النجاح ، ما عدا أنور الغساني الذي أفلح في المحاولة الثالثة كما أعتقد من اجتياز عقبة البكالوريا بجهده الشخصي .

*

بعد تلك الضجة التي أثارتها نشرتنا جاء خصومنا ليتعرفوا علينا . كانوا أكبر سنا منا بعض الشيء . فاذا كان مؤيد يكبرني بعام واحد فان يوسف الحيدري كان أكبر مني بستة أعوام وقحطان الهرمزي بأربعة أعوام وأنور الغساني بثلاثة أعوام . وكان الثلاثة قد اعتقلوا لمدة بضعة أيام قبل ذلك لتسلمهم نشرات شيوعية من شخص وشى بهم . أصبحنا أصدقاء نلتقي كل يوم في المقهى او في بيت أحدنا ، نتبادل الكتب ونناقش قضايا الأدب ونقرأ كتاباتنا على بعضنا . في ذلك العام أيضا تعرفنا على جليل خليل (القيسي) الذي كان قد قصد أميركا ليدرس التمثيل فاضطر الى العمل كعامل مصعد في أحد الفنادق لمدة تسعة شهور ، ثم استبد به الحنين الى الوطن فعاد الى كركوك ، متخليا عن حلمه في أن يصبح نجما في هوليوود . وانضم الى حلقتنا زهدي الداوودي القادم من طوزخورماتو ليدرس في دار المعلمين الإبتدائية ، ساكنا في أحد الأقسام الداخلية التي كانت تابعة للدار . وفي تلك الأيام أيضا تعرفنا على رئيس الطائفة السريانية الأب الشاعر يوسف سعيد الذي كانت كنيسته

تقع على طريق محطة قطار بغداد . كما عرفت عبداللطيف بندر اوغلو الذي كان يدرس في مدرسة التأهيل المهني التابعة لشركة نفط العراق والذي أصبح فيما بعد واحدا من أهم الشعراء التركمان في العراق ونشر العديد من الدواوين الشعرية في تركيا وأذربيجان . واتسعت حلقتنا فشملت الممثلين عصمت الهرمزي (شقيق قحطان) وعلي حسين السعيدي الذي كان يعمل في شركة النفط ، إضافة الى عاي شكر البياتي الذي كان يريد أن يكون موسيقيا . ولكي يحقق حلمه ذاك اشترى بيانو للأطفال راح يعزف به فوق سطح بيتهم تحت ضوء القمر ، لإضفاء مسحة رومانسية على ألحانه ، فأطلقنا عليه لقب علي القمري وأحيانا علي بتهوفن . وكان ثمة شاب تركماني من أقارب قحطان يلاحقنا دائما في المقاهي بقصائده الرديئة التي يصر على قراءتها بصوته علينا ويلح على إبداء رأينا فيها . ذات مرة ونحن في المقهى قرأ علينا قصيدة بعنوان «القضيب المحموم» . فلما انتهى من قراءتها لذنا جميعا بالصمت ما عدا زهدي الداوودي الذي قال له بكل برود باللغة التركية : «إنها قصيدة لا بأس بها ، لكنني أنصحك أن تترك قضيبك المحموم يبرد قليلا قبل أن تدخله في مؤخرتك .» كانت تلك أنبه ملاحظة تفوه بها زهدي الداوودي على الإطلاق .

توطدت علاقتي بعد ذلك كثيرا مع قحطان الهرمزي الذي كان متأثرا بقصائد عبدالوهاب البياتي من جهة وناظم حكمت ولوركا من جهة أخرى ، كاتبا شعرا مقفى يعوزه الوزن ، فضلا عن حبه لقصص مكسيم غوركي ، ومع أنور الغساني الذي كان يكن الكثير من الإعجاب بعبدالملك نوري في مجموعته القصصية «نشيد الارض» وبقصص أنطون تشيخوف القصيرة . في العام ١٩٥٦ او ١٩٥٧ نشر أنور الغساني قصة قصيرة جميلة بعنوان «المقبرة» في مجلة «فنون» البغدادية ، كان تأثير عبدالملك نوري عليه فيها واضحا . ومن بيننا كان أنور الغساني الوحيد الذي لم يقترب من كتابة الشعر حينذاك ، موليا كل اهتمامه لكتابة القصة . ورغم أن أنور أخذ يكتب الشعر أيضا في أواسط الستينات ، بما يشبه الهواية ، الا أنه لم يكرس نفسه لكتابة

الشعر الا بعد ثلاثين عاما من ذلك ، إذ كتب لي في إحدى رسائله من كوستاريكا التي يقيم ويعمل فيها قائلا انه لم يكتشف أنه كان شاعرا في الحقيقة الا الآن .

أما يوسف الحيدري الذي يعرفه الجميع قاصا فقد بدأ حياته الأدبية شاعرا ، معجبا بنزار قباني ، قبل أن يهجر الشعر وينتقل الى كتابة القصة القصيرة ، في حين كان اهتمام مؤيد الراوي منصبا على الرسم قبل كل شيء . أذكر أنه رسم ذات مرة لوحة تجريدية أطلق عليها اسم «الموسيقى» ، كما ترجم عن التركية قصيدة للشاعر التركي المعروف اورخان ولي .

*

حينذاك اجتذبنا الأدب الروسي كثيرا . قرأنا أعمال غوركي ودستويفسكي وتشيخوف وغوغول وتورجينيف وبوشكين المترجمة الى اللغة العربية . ولأنني لم أحصل على رواية «الأم» لغوركي بالعربية ، إذ كانت الرقابة قد منعتها فقد قرأتها مترجمة الى اللغة التركية في طبعة تمتد الى بدايات القرن ، وكانت أول رواية أقرؤها كاملة بهذه اللغة . كما قرأت قصة «السبعة الذين شنقوا» لليونيد أندرييف في أنطولوجيا كبيرة باللغة الانكليزية . كانت أجواء غوركي الشعبية قريبة جدا من قلوبنا جميعا ، ولكن دستويفسكي هو الذي سحرني بكشفه المدهش للأعماق الانسانية . من أعماله التي أثرت كثيرا علي حينذاك رواية «ذكريات بيت الموتى» .

في تلك الفترة الممتدة حتى ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ أتيحت لي فرصة أن أقرأ عددا كبيرا من الكتب وأن أطلع على أهم الاتجاهات الأدبية والفلسفية في العالم . قرأت «طريق التبغ» و«أرض الله الصغيرة» ، فضلا عن مجموعة ضخمة من القصص القصيرة ، لايرسكين كالدويل وروايات وقصصا قصيرة لهمنغواي . كانت قصة «الشيخ والبحر» تمثل قمة إبداعية في نظري . قرأتها أكثر من مرة باللغتين العربية والانكليزية . كما أحببت مجموعة قصص قصيرة له بعنوان "Men without women" وأثارني جون شتاينبك

بروايتيه «اللؤلؤة» و«رجال وفئران» وتينسي وليامز بمسرحيته المدهشة «مجموعة الألعاب الزجاجية» . كما قرأت العديد من مسرحيات شكسبير المترجمة الى اللغة العربية والأغاني الفجرية لغارسيا لوركا وقصائد لنيرودا وأراغون وطاغور وبودلير .

وقبل ذلك في طفولتي كنت قد قرأت القرآن قبل أن أدخل المدرسة وفي المدرسة الإبتدائية حفظت الكثير من الشعر العربي القديم وأعدت قراءة أجزاء «ألف ليلة وليلة» مرات لا تحصى ، مأخوذا بعوالمها السحرية وعشت مع حيوانات ابن المقفع في «كليلة ودمنة» واجتذبني مصطفى صادق الرافعي أكثر من لطفي المنفلوطي وأحببت جميل صدقي الزهاوي ، مندهشا للحيته الطويلة التي كانت تجعله يشبه شاعر كركوك التركماني الأكبر دده هجري وللقب الفيلسوف الذي كان يطلق عليه ، وبكيت وأنا أقرأ قصيدة «اليتيم في العيد» لمعروف الرصافي ، وحزنت للطفل الأعمى في كتاب «الأيام» لطه حسين وأخذت بحكم جبران خليل جبران النبوية ووطنية محمد مهدي الجواهري وسحرت باوديسة هوميروس التي كان دريني خشبة قد نقلها الى العربية

وبتأثير النوادر والطرائف التي تنشرها مجلة «قرندل» الفكاهية التي كان يصدرها صادق الأزدي عن حسين مردان رحت أبحث عن كتبه حتى حصلت على ديوانيه «قصائد عارية» و «اللحن الأسود» في أول سفرة لي الى بغداد مع والدي في العام ١٩٥٣ او١٩٥٤ ، اشتريتهما من سوق السراي القريب من فندقنا في شارع الرشيد . لقد أثار حسين مردان حينذاك مخيلتي بخروجه على الأعراف الإجتماعية ، بحياته البوهيمية ، بمحاكمته وبالضجة التي أثيرت حوله . وعن طريق الجرائد والمجلات انتبهت الى أسماء بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري فرحت أتابع ما ينشر من شعرهم وأحاول الحصول على دواوينهم التي لم يكن من السهل الحصول عليها في كركوك .

ومنذ العام ١٩٥٦ انكببت على قراءة ت . س . إليوت بصورة خاصة باللغة الانكليزية . وبالطبع كان جان بول سارتر والبير كامو وسيمون دي

بوفوار وكيركيجارد قد وصلوا الينا عن طريق مجلة «الآداب» وأثاروا اهتمامي بالوجودية التي حفزتني بدورها لقراءة الفلسفة . ولكنني لم أمتلك المدخل الحقيقي الى الوجودية الا بعد أن درست الماركسية بطريقة معمقة بعد ثورة تموز ١٩٥٨ . ومن الكتب التي أثرت علي حينذاك كتاب باللغة الانكليزية بعنوان "Wind, sand and stars" لأنطون دي سان اكزوبيري ، اشتريته من مكتبة يوجين في كركوك صدفة في انعام ١٩٥٦ وظل معي حتى الآن بعد أن مكث أعواما طويلة في بيت أهلي في كركوك ، ومجموعة قصص قصيرة لبلزاك وكتابا «السمفونية الرعوية» و«قوت الأرض» لأندريه جيد ومجموعة شعرية كبيرة لروبرت فروست ورباعيات عمر الخيام وكتاب «مختارات من الخوريات» باللغة التركية .

*

كانت الخوريات التركية التي تكاد تقتصر على كركوك وحدها قد سحرتني دائما بسحر ايقاعها الخاص وجمال بنائها الشعري وطريقة غنائها ومؤلفيها الشعبيين المجهولين الذين لا يعرف أسماءهم أحد . والخوريات رباعية شعرية تتضمن معنى ظاهرا لفظا وآخر يتضح من السياق العام ، كان السكارى يغنونها عادة بصوت عال وايقاع جميل عند عودتهم الى بيوتهم في آخر الليل فينصت اليها الناس ويرد عليهم أحد ما في زقاق او شارع آخر بخوريات تكون جوابا على الخوريات الاولى ، فيرد عليه الأول بخوريات جديدة ، يجيب عليها الآخر ثانية في حوار ساحر حول الحب والحياة وغدر الزمان قد يستمر بعض الوقت بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر . وربما أجاب ثالث على الاثنين معا بخوريات يفترض أن يرد عليها الآخران . معظم هذه الرباعيات الشعرية كانت بنت لحظة ذلك الحوار الليلي وربما نسيها مؤلفها السكير بعد ذلك ، الا أن الناس الكثيرين الذين سمعوها كانوا يحفظون أجملها وينشرونها في صباح اليوم التالي بين الناس .

*

انني إذ أستعيد أيام كركوك أشعر بالفضل الكبير لدار اليقظة في دمشق علي وللترجمات الرائعة التي قدمها سامي الدروبي للأدب الروسي ، ولو عن طريق اللغة الفرنسية ، ولسلسلة «الألف كتاب» في القاهرة ولـ«دار الآداب» في بيروت وترجمات يوسف إدريس وعائدة مطرجي إدريس للأدب الوجودي الفرنسي بصورة خاصة . وفي الوقت ذاته فتحت مجلة «شعر» عند صدورها في العام ١٩٥٧ نافذة جديدة أمامنا للإطلال على أحدث الحركات الشعرية الغربية . ومن المجلات التي أثارت انتباهي في تلك الفترة مجلة «الفصول الأربعة» البغدادية التي كانت قد صدرت في العام ١٩٥٤ ثم توقفت والتي قرأت فيها دراسات عن الرسم العراقي والمعمار ، ومجلة «الثقافة الجديدة» بروحها اليسارية الطليعية . وفي المكتبات عثرت على المجموعة الكاملة لجريدة «الهاتف» الأدبية النجفية التي كانت قد صدرت في الأربعينات وبداية الخمسينات فاستمتعت باستعادة المعارك الأدبية التي كانت تدور في الماضي بين الأدباء وقرأت فيها لجعفر الخليلي وعبدالمجيد لطفي ، مما حرضني على قراءة المزيد من أعمالهما القصصية ، وبخاصة أنهما كانا يعتبران رائدين للقصة العراقية . في العام ١٩٧٢ عندما صدرت روايتي «القلعة الخامسة» كتب الي عبدالمجيد لطفي ، ولم نكن قد التقينا ، رسالة يعتذر فيها من أنه قد ضلل في ما يتعلق بكتاباتي ، بتأثير الحملة التي شنت ضدي حول «البيان الشعري» ويضفي على «القلعة الخامسة» في الأدب العراقي نفس الأهمية التي احتلتها قصة «المعطف» لغوغول في الرواية الروسية .

وكان أحد أهم اكتشافات تلك الأعوام الاولى من تكوني الثقافي والفكري هو حصولي على نسخة من التوراة التي وجدت فيها شعرا مختلفا لم أجد مثله في اي كتاب آخر . انه الكتاب الذي ظل معي دائما ، يسحرني بمتعة تتجدد في كل مرة أقرؤه فيها . كان حسين مردان قد حاول إعادة كتابة سفر «نشيد الإنشاد» ، ولكن الأصل ظل أجمل وأروع بألف مرة من نشيد حسين مردان . ورغم كثرة ما كتب عن قصيدة «أنشودة المطر» للسياب فان أحدا

لم يشر ، على حد علمي ، الى أنه استوحى مطلع قصيدته من « نشيد الإنشاد » . فالعينان اللتان هما حمامتان في « نشيد الإنشاد » تصبحان غابتا نخيل ساعة السحر عند السياب . ولكن شتان ما بين القول التوراتي « عيناك حمامتان » والقول السيابي « عيناك غابتا نخيل » . فالحمامتان إشارة الى شكل العينين ومقصودة ، اما غابتا النخيل فانهما مقطوعتا الصلة بالعينين ومجانيتان ، رغم جمال الصورة .

*

مستعيدا ذكريات كركوك أفكر : لماذا لم أقرأ ، أنا الذي كنت أقرأ تقريبا كل ما يقع تحت يدي ، الروايات البوليسية التي كانت شائعة بين الشبان ؟ كان الجميع يتحدثون عن اللص الظريف أرسين لوبين ، بدون أن يثير ذلك فضولي . ربما لأنني كنت أحتقر القصة البوليسية وأضعها خارج الأدب . لقد تأخر اكتشافي للقصة البوليسية حتى منتصف الستينات ، حيث وجدت فيها الكثير من المتعة أيضا ، إذ تبدأ قراءتي لها عادة في الفراش قبل النوم . قرأت ما لا يحصى من الروايات البوليسية واكتشفت ركة الكثير منها . ورغم أن أجاثا كريستي كاتبة مجدة الا أن عددا كبيرا من رواياتها يقوم على وصفة مكررة ومعادلة معروفة أبعادها مسبقا . وأنتبهت بكثير من الأسى الى عدم وجود رواية عربية بوليسية ، كما في كل آداب العالم ، وهي ظاهرة غريبة تستحق الدراسة والتأمل فيها . والسبب في رأيي هو أن تطور الرواية البوليسية يرتبط أساسا بجماهيرية القراءة في مجتمع ما من جهة ، والبحث عن التسلية في القراءة من جهة أخرى ، وهو ما لا يمكن للمرء أن يدعيه عن المجتمع العربي ، فضلا عن أن كتابة الرواية البوليسية في الغرب قد تدر الملايين على كاتبها ، في حين أن الكاتب العربي ، سواء أكان كاتبا بوليسيا أم غير بوليسي ، سوف يكافح من أجل نشر كتابه ، وربما دفع من جيبه أيضا حتى يرى عمله النور . واذا لم يكن ثمة حافز مادي لكتابة الرواية البوليسية التي غالبا ما يلجأ الناشرون الى السطو على أعمال أشهر مؤلفيها

في العالم عن طريق الترجمة ، بدون أي حقوق للمؤلف بالطبع ، فان الكاتب العربي سوف يحبذ أن يكتب من أجل المجد على الأقل ، أي ذلك النمط الذي ينتمي الى الأدب الرفيع الذي لا يحلم في الوصول الى أكثر من بضع مئات من القراء .

من أجل أن أشجع الآخرين على السير في هذا الطريق أقدمت على كتابة قصة بوليسية مسلسلة مع رسوم مرافقة لها ونشرتها كطرفة في جريدة «المنار» اليومية في أواسط الستينات ، فتحمست لها الكاتبة الصحافية سلام خياط ، آملة أن أكون الكاتب البوليسي العربي المنتظر . ولكنني خيبت ظنها عندما لم أعد المحاولة ثانية . ومع القصة البوليسية اكتشفت رواية «الخيال العلمي» فأحببت بدون حدود جول فيرن وهـ . جي . ويلز وادغار الين بو الذين قرأت وأعدت المرة تلو الأخرى قراءة معظم أعمالهم التي منحتني الكثير من السعادة . كما وجدت جاذبية كبيرة في شخصية اللص الشرير فانتوماس المجلل بالسواد والذي كان يغيب ثم يظهر ثانية . ولكن الرواية التي اعتبرتها دائما واحدة من الابداعات المدهشة للمخيلة البشرية بما تتضمنه من دلالة فكرية وفلسفية فهي رواية «فرانكنشتاين» لماري شيلي التي يتمرد فيها المخلوق على خالقه ويقرر تدميره ، منبهة إيانا مبكرا الى خطر انفلات الأمور من يد الإنسان في علاقته بالعلم . قرأت أيضا روايات أرسين لوبين ، لكنها بدت لي مملة وسطحية .

واذا كان شبان كركوك مولعين بقراءة قصص أرسين لوبين فان الفتيات كن مولعات بقراءة قصص إحسان عبدالقدوس ويوسف السباعي ، ذات الأغلفة الذهبية البراقة . حاولت أن أقرأ لهما بدافع الفضول فلم أستطع سوى قراءة بضع صفحات من هنا وبضع صفحات من هناك ، رغم انني استمتع أحيانا بقراءة الأعمال الرديئة أيضا ، ثم تركتهما ولم أعد الى قراءتهما بعد ذلك قط . ومع أن الشبان المراهقين من الجنسين كانوا يحبون قصائد نزار قباني فاننا وجدنا في «طفولة نهد» شيئا يشبه الشوكولاته اللذيذة ، رغم أن يوسف الحيدري

كان يعتقد أن الشعب العربي بعد انجازه تحرره السياسي سوف يكتشف نزار قباني من جديد ، حيث الحب هو الشاغل الوحيد للناس . يا لرومانسية يوسف الحيدري!

*

كانت رومانسية يوسف الحيدري ذات طابع خاص به ، يخفيها دائما وراء غلالة رقيقة من الفكاهة والمرح . فبعكسنا جميعا كان معجبا جدا بفريد الأطرش حتى انه كان يقلد حركات وتعابير وجهه الحزين سواء بطريقة واعية ام غير واعية ويردد مع نفسه غالبا كلمات وألحان بعض أغانيه المشهورة في أفلامه التي كان قد رآها كلها مثلما كان يمثل دور العاشق الولهان الذي يعذبه حبه اليائس . وفي الحقيقة أن وجهه لم يكن يخلو من الشبه بوجه فريد الأطرش المستطيل . وقد اشتهر يوسف الحيدري في كركوك بخصلة مثيرة للإنتباه . كان يقرأ في الكتاب الذي يحمله في يده وهو يسير في أكثر الشوارع ازدحاما بالناس . كان يمكن أن يبدو ذلك مقبولا لو أنه سار ببطء على الأقل . بالعكس كان يقرأ وهو يسير بسرعة شديدة ، كما يفعل دائما . ورغم أنه دفع ثمن هذه العادة الغريبة باهظا الا أنه لم يكف عنها . فقد ارتطم مرات عدة بأعمدة الكهرباء والتلفون كما تلقى الشتائم من نساء غافلات وجدن أنفسهن فجأة مرميات فوق الأرض وهو فوقهن .

ولكن متعة يوسف الحيدري كانت تكمن في شغفه الدائم برواية النكت والطرائف عن مدرسه أستاذ اللغة العربية ، مصطفى علي الذي كان يعتبر نفسه علامة في فقه اللغة العربية وآدابها ، متبجحا امام تلاميذه بصداقته المشكوك في أمرها مع الرصافي والزهاوي . كان يروى لهم المرة بعد الأخرى كيف أنه أفحم مناقشيه ذات مرة في المقهى فقال له الرصافي :

كفى ، كفى يا مصطفى فأنت بحر في العلوم .

كان مصطفى علي رجلا من الطراز العثماني القديم ، يعتمر السدارة ويتظاهر بالرصانة ويبدي النصح لطلابه . نادى ذات مرة على يوسف الحيدري

وقال له بطريقته التقليدية المألوفة :

ـ «لقد رأيتك أمس يا بني تسير مع أصدقاء السوء .»

ولم يكن أصدقاء السوء هؤلاء سوى نحن الذين كان الكثيرون في كركوك يطلقون علينا اسم «المثقفين» ، بشيء من الغيرة .

*

لم يجتذبني الأدب وحده وانما الرسم أيضا . في المدرسة الابتدائية حاولت أن أتعلم الرسم وقمت بنقل لوحات عدة عن طريق المربعات المعروفة ، كما شاركت في نشاط المرسم في المتوسطة ، ثم أدركت أن الأمر يتطلب الكثير من الوقت للمران ودراسة تشريح الجسم ، ولم أكن مستعدا للتضحية بالشعر من أجل الرسم . كان العديدون من أفراد حلقتنا يهوون الرسم أيضا : مؤيد الراوي ، زهدي الداوودي ، أنور الغساني . ولكنهم جميعا ظلوا في دائرة الهواية حتى النهاية . الوحيد الذي أراد دراسة الرسم هو أنور الغساني الذي انتسب في العام ١٩٦٢ الى أكاديمية الفنون الجميلة ، بيد أنه فصل بعد شهور قليلة فقط إثر انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ . عندما أراد العودة الى الدراسة في العام ١٩٦٤ طرده فائق حسن مثل أي شرطي : «لا أريدك أن تأتي الى هنا بعد الآن» .

*

بعد المتوسطة كنا نقضي الكثير من الوقت في مرسم الثانوية الذي كان يشرف عليه الرسام محمود العبيدي . كانت لوحاته وتماثيله تبدو لنا ساذجة ، رغم أنه كان يعتبر رسام كركوك الأول . إنتقاما لشرف جياكوميتي الذي كان حينذاك مثالنا في النحت قمنا ذات مرة بإلباس أحد تماثيله العارية سروالا داخليا ثم اختفينا عن أنظاره بضعة أيام حتى تهدأ أعصابه وينسى الأمر . ولكن الحادثة الأكثر جللا وقعت بعد ذلك . أقام محمود العبيدي معرضا شخصيا له في قاعة المكتبة الأميركية في العام ١٩٥٧ ، واضعا عند المدخل دفترا يسجل فيه زوار المعرض انطباعاتهم عنه . انتهزت فرصة عدم

وجوده في المعرض فدبجت له أقسى نقد يمكن أن يوجه الى أعمال فنان ما ، ناصحا له أن يترك الرسم وينصرف الى التعليم . ظل محمود العبيدي يبحث عني أياما ليضربني ، كما أبلغني الأصدقاء ، فظللت أتجنب الأماكن التي يمكن أن يرتادها فترة من الزمن .

*

في العام ١٩٥٧ اشترى أنور الغساني جهاز غرامافون مع عدد من الأسطوانات . ولأن أهله كانوا قد انتقلوا الى بيت يقع في نفس محلتنا وعلى بعد أمتار قليلة من بيتنا فانني غالبا ما كنت أجلس معه في الغرفة الصغيرة الواقعة الى اليمين عند المدخل ونستمع الى سمفونيات باخ وبيتهوفن وموزارت ورحمانينوف ونحاول أن نتذوقها ونفهمها ، اعتمادا على التعريفات الموجودة على أغلفة الأسطوانات او الكتابات القليلة المتوفرة حول الموسيقى . ولم أحصل على كتاب جيد يدلني الى الموسيقى الا في أواسط الستينات . إنه كتاب "Brandy of the Dammend" لكولين ولسون ، رغم أنه كان يعكس بالدرجة الاولى ذائقته الشخصية عبر محاولته تقديم ما يسميه «النقد الوجودي» . فهو يعلن أنه لا يستطيع الاستمتاع بموسيقى باخ وبيتهوفن وموزارت لأنهم عتيقون وهو إذا كان يكره الأشياء العتيقة فلأنها عتيقة ببساطة وهو ليس جامع تحفيات ، على حد قوله . إنها أحكام تتضمن الكثير من التطرف ، ومع ذلك فان فضيلة كاتب مثل كولين ولسون هو قدرته على أن يكون دليلا للقارىء الى الأعمال المهمة او المثيرة للجدل ، بدون الاهتمام كثيرا بآرائه الشخصية فيها .

*

لا أعتقد أن أحدا في المدينة كلها كان يهوى السير على الأقدام مثلنا . غالبا ما كان أنور يأتي الي فنخرج ونذرع الشوارع طولا وعرضا ، سائرين ببطء ، ونحن ندخن السيجارة بعد الأخرى ، بدون أن نتوقف لحظة واحدة عن الحديث او المناقشة التي كانت تدور حول كل شيء من الأدب وحتى الحب .

كانت نزهتنا تستمر أحيانا ساعات عدة قبل أن نقرر الجلوس في مقهى ما او زيارة صديق في بيته . واذا كان أنور من صنف المشائين مثلي فان مؤيد الراوي كان سرعان ما يعثر على فسحة من العشب ، يضطجع فوقها متذمرا ، معلنا تعبه ، ثم سرعان ما يستجمع قواه ليبدأ المناقشة من جديد ، او يقودنا في غفلة انغمارنا في الحديث الى مقهى شعبي ما في الطريق ، فنواصل حديثا غريبا على رواده الذين يظلون يحدقون فينا بدون أن يفهموا شيئا مما نقوله ، مدهوشين من الجدية البادية على وجوهنا .

كنا نفضل المشي عادة في الشوارع غير المزدحمة . وفي المساءات ما قبل الغروب نحبذ التطواف في شوارع نيوكركوك ، محدقين في الفتيات الآثوريات بفساتينهن القصيرة وأردافهن المكشوفة يتنزهن ، متأبطات أذرع بعضهن ، قريبا من بيوتهن ، حيث يجلس فوق الرصيف على كراس من الألمنيوم آباؤهن يدخنون ويشربون الشاي او يقرأون في رواية بوليسية عن أرسين لوبين بينما تحوك أمهاتهن او جداتهن الصوف . كان بعض هذه الفتيات يمتلك علاقات حب مع طيارين ضباط في القوة الجوية ، يتعمدون التحليق بطائراتهم المقاتلة فوق بيوت حبيباتهم ، مؤدين أخطر الحركات البهلوانية ، كتحية أولا وكإشارات متفق عليها لمواعيد غرامية ، لم يكن يفهمها بالطبع سوى العاشقات الفخورات .

*

لم تكن لنا في البداية مقاه ثابتة نجلس فيها ، إذ كنا نلتقي في الأغلب في بيوت بعضنا او في المدرسة او في الحدائق ، لصعوبة اجراء مناقشة ثقافية وشعرية حرة بصوت عال بين رواد المقهى الشعبيين الذين ما كنا نريد إثارة فضولهم او اجتذاب انتباه رجال الأمن الينا . ثم عثرنا على مقاه بدت أليفة ومناسبة لنا : في النهار مقهى في شاطرلو كان يقع على الشارع العام ، معظم زبائنه من الآثوريين ، حيث كان في إمكاننا أن نلعب البليارد أيضا ، أنا ومؤيد الراوي في الأغلب . وفي المساء كنا نلتقي في أحد المقاهي الصيفية

الواقعة في الساحة المواجهة لنادي الضباط او في المقهى الشعبي المنعزل المطل على نهر خاصة صو ، لصق حديقة أم الربيعين في التبة (التل) . وفيما بعد انتقل مركزنا الى مقهى «الجبهة» الكبير في وسط المدينة ، والذي تعلم فيه معظمنا لعبة الشطرنج التي لم أتقنها جيدا الا في السجن ، حيث تولى تدريبنا أحد اللاعبين البارزين حينذاك على مستوى العراق .

*

ولأن المدينة الفعلية كانت تقع في «صوب القورية» ، حيث توجد المكتبات والسينمات والمقاهي ومؤسسات الدولة والمدارس فان بيوت أصدقائنا هناك كانت مفتوحة أمامنا . كنا نلتقي بين الحين والآخر في غرفة الضيوف الواقعة الى اليسار في بيت أهل مؤيد الأول في شاطرلو قبل انتقالهم الى أحد بيوت شركة النفط في منطقة «عرفة» في نيوكركوك ، فنمر في طريقنا بوالد مؤيد في الحديقة الصغيرة وهو يرش زهوره بالماء من أنبوب مطاط يحمله في يده ونسلم عليه . كنا نترك دائما لوحدنا ، فنظل نتناقش طيلة ساعات ، لايقطعها سوى صوت أم مؤيد ، منادية عليه ليحمل الشاي الينا . وفي مرات أقل كنا نلتقي في بيت قحطان الهرمزي ، فنجلس في غرفته التي تطل على الشارع . كان يسدل الستائر ويغلق النافذة حتى لا يرانا المخبرون الذين قد يعتقدون أننا نعقد اجتماعا حزبيا . وبين الحين والحين كان يوسف الحيدري يقودنا الى بيتهم البعيد الواقع في طرف المدينة ، وهو بيت من الطراز الحديث كانت شركة النفط قد بنته لهم . أذكر أننا كنا في بيت يوسف الحيدري ذات ليلة في العام ١٩٥٦ بعد دخول الدبابات الروسية الى المجر والقضاء على الثورة فيها ، وفي أذهاننا أنها ثورة مضادة للاشتراكية ، التقط يوسف الحيدري محطة إذاعة بودابست العربية في جهاز الراديو فسمعنا قصيدة لكاظم السماوي ، ربما كانت بعنوان «قافلة العبيد» . كل ما بقي منها الآن في ذهني جملتها الأخيرة «فلا غد للعبيد» . في الحقيقة انني ماكنت أدرك حينذاك شيئا عما يدور في المجر ، ولكن لأن

الإذاعة والصحف العراقية كانت ضد الشيوعيين اعتقدنا أنهم على حق بالضرورة .

وما عدا لقاءاتنا في البيوت والمقاهي فاننا كنا نلتقي في الحدائق أيضا . كان أنور الغساني يأتي الي أحيانا في المساء فنخرج قاصدين حديقة المصلى القريبة ونجلس على مصطبة ما ، متحدثين عن الأدب والكتابة او عن غرامياتنا الاولى . في ضوء المصباح الواهن للشارع كنا نقرأ آخر ما كتبناه ونتعامل مع نصوصنا بروح نقدية صارمة .

*

من بين أفراد مجموعتنا كان جليل القيسي الوحيد الذي بدأ الكتابة باللغة الانكليزية ، ربما بتأثير رحلته المخفقة الى أميركا او لأن لغته العربية في تلك الأيام لم تكن بمستوى يؤهله للكتابة بها . وفي فوضى حياتنا كان جليل أكثرنا قدرة على التنظيم والاستفادة من وقته . كان يعمل موظفا في مؤسسة المنتجات النفطية التي كان نجيب المانع مديرها ، التي كدت أعمل فيها أنا الآخر ، فقد أصدر نجيب المانع أمرا بتعييني في مؤسسته عندما أبلغه جليل القيسي بأنني أبحث عن عمل ، لكنني سافرت في آخر لحظة الى بغداد للدراسة ، متبوعا بعتب جليل القيسي وبحث نجيب المانع عني . ولأن وقت جليل القيسي كان أضيق من وقتنا ، فانه كان يفرض على نفسه نظاما صارما للقراءة والكتابة ، يبعده بعض الشيء عن لقاءاتنا اليومية . ولكنني كنت ألتقيه مرة واحدة في الأسبوع على الأقل ، غالبا في بيت أهله . كان جليل القيسي بعكسنا يملك دفترا يسجل فيه ملاحظاته على ما يقرؤه ، مقتبسا أي جملة يجدها جميلة ويستخدمها أثناء المناقشة او الحديث .

كان أول نص يقرؤه علينا مسرحية باللغة الانكليزية عن شاب يتأتىء في كلامه . لم أعد أتذكر المسرحية جيدا بعد كل هذه الأعوام ، ولكن المناقشة التي دارت حولها ما زالت عالقة بذهني . كان أثر تينسي وليامز واضحا عليها . وقد دفعته كثيرا لمحاولة الكتابة باللغة العربية . بذل في الحقيقة

جهودا مضنية استمرت أعواما حتى نجح في اختراق حاجز اللغة . كان أفضل نص قرأته له وأنا في السجن قصة نشرت في مجلة «الأداب» في العام ١٩٦٤ ، ثم فاز بعد ذلك بجائزة مسابقة القصة القصيرة التي أجرتها مجلة «حوار» .

وفي الوقت الذي لم تكن فيه علاقاتنا تخلو من الشجار والغيرة الطفولية حول الكتابة دائما كان جليل القيسي أكثرنا بعدا وترفعا عن المماحكات والمنافسات الأدبية بيننا ويحبنا جميعا بدون حدود كدراويش في محراب الأدب المقدس . وإذ كنا نغادر العراق واحدا بعد الآخر ، بعد سنين طويلة من ذلك ، كان يسرع قادما من كركوك الى بغداد وينصح لنا بعدم المغادرة : «أنظر ما حدث بالذين رحلوا . إنهم لا يكادون يكتبون شيئا .» وإذ يرى إخفاق مسعاه يبادر الى القول : «هذا ليس عدلا . إنكم تذهبون وتتركونني هنا وحدي .» لقد غادر معظم أصدقاء جماعة كركوك العراق : القس الأب يوسف سعيد (١٩٦٣) الى بيروت ومن ثم الى السويد ، زهدي الداودي (١٩٦٧) الى ألمانيا ، سركون بولص (١٩٦٧) الى بيروت ومنها الى أميركا ، أنور الغساني (١٩٦٨) الى ألمانيا وبعد ذلك الى كوستاريكا ، مؤيد الراوي (١٩٧٠) الى بيروت ثم الى ألمانيا ، صلاح فائق (١٩٧٦) الى سوريا ومنها الى بريطانيا وأخيرا الى الفليبين ، فاضل العزاوي (بداية ١٩٧٧) الى ألمانيا ، جان دمو (١٩٩٢) الى الأردن . بعد وفاة يوسف الحيدري في العام ١٩٩٣ في بغداد لم يبق من جماعة كركوك في العراق سوى جليل القيسي وقحطان الهرمزي في كركوك ومحي الدين زنكنه في بعقوبة .

*

تعرفت على الأب الشاعر يوسف سعيد الذي كان رئيسا للطائفة السريانية في كركوك في العام ١٩٥٦ . ربما كان من قادني الى كنيسته الواقعة في طريق محطة القطار في كركوك هو يوسف الحيدري . كانت تلك أول مرة أدخل فيها كنيسة في حياتي . كان الأب يوسف سعيد قد سأل عني بعد

أن قرأ لي بعض قصائدي التي كانت قد نشرت في المجلات حينذاك . ربما استغرب يوسف سعيد الذي استقبلنا بكامل قيافته الكهنوتية أن يجد أمامه صبيا لم تنبت لحيته بعد ، ولكنه لم يشعرني قط بذلك .

بعد هذا اللقاء حصلت على نسخة من التوراة باللغة العربية ، أثارتني لغتها وصياغاتها الشعرية . لست متأكدا إن كنت قد حصلت على تلك النسخة من الأب يوسف سعيد ، ولكنني جعلت برهان عبدالله ، أحد أبطال روايتي « آخر الملائكة » يحصل على نسخته من التوراة من قس كان يكتب الشعر ويقيم في طريق المحطة ثم عدلت عن الإشارة الى القس في آخر لحظة ، لأن ذلك القس كان الأب يوسف سعيد الذي يعرفه الجميع . وما كنت أريد أن أضحي بالسرية الداخلية للرواية لصالح الوثائقية .

بعد ذلك تعرف الأب يوسف سعيد على معظم أصدقاء جماعة كركوك الفتيان الذين أثاروا مخيلته بعمق وعيهم الأدبي وسعة اطلاعهم وجنونهم والروح الكامنة وراء كتاباتهم . وهو يعترف بكل وفاء أن هؤلاء الشبان تركوا أثرا لا يمحى في مسيرته الشعرية وأنه بدونهم ما كان يمكن لحياته أن تتخذ مجراها الذي اتخذته . وفاء نادر ، لا يمكن أن يصدر الا من رجل يعتبر الشعر طريقه الى الله .

ما بين العام ١٩٥٦ و١٩٥٩ التقيت الأب يوسف سعيد مرات كثيرة : في المقاهي وفي المظاهرات الاحتفالية والمهرجانات الخطابية التي غالبا ما كنا نشارك فيها نحن الاثنين ، هو باعتباره رئيسا لطائفة دينية وأنا كممثل للطلبة او كشاعر فجرت الثورة كل جنون العالم في رأسه .

مثلنا جميعا عاش الأب يوسف سعيد كل اضطرابات الحياة السياسية في العراق حتى بدون أن يكون طرفا فيها . فقد اقتيد في العام ١٩٥٦ الى مركز الأمن في كركوك واستجوب في التحقيقات وأعدت له صحيفة أعمال وأخذت طبعات أصابعه ، لأنه نشر قصيدة لفتت أنظار شرطة الأمن التي اعتبرتها قصيدة شيوعية ثورية . انها حادثة تكاد تكون متطابقة مع حادثة رويتها في

رواية « آخر الملائكة » . فقد اقتادت الشرطة ذات يوم الملا زين العابدين القادري الى مركز الأمن بتهمة الشيوعية ، لأنه هاجم الإنكليز الذين كانوا قد فصلوا حميد نايلون من عمله في شركة النفط . هذه الفكاهة تحولت الى كابوس في العام ١٩٦٣ جعلت الأب الشاعر يقرر مغادرة العراق الى لبنان ، حيث أمضى سبعة أعوام هناك قبل أن ينتقل الى منفاه السويدي .

*

في العام ١٩٥٦ أثناء العدوان الثلاثي على مصر جرت محاولة لإخراج مظاهرة مؤيدة لعبد الناصر من سينما العلمين في شارع الأوقاف ، الا أن الشرطة التي كانت قد علمت بالأمر ، كما يبدو ، تصدت للمظاهرة وهي في بداية انطلاقها وفرقتها ، معتقلة العديد من الذين وقعوا في قبضتها . لم يكن أحد قد أبلغنا بموعد المظاهرة الصغيرة ، ومع ذلك اعتقلت الشرطة قحطان الهرمزي ، وهو جالس في البيت ، باعتباره واحدا من المشبوهين . ظل قحطان معتقلا طيلة ما يقرب من أسبوعين في الموقف العسكري الذي كانت نافذته العالية تطل على نفس المقهى الذي كنا نجلس فيه كل يوم . عندما أطلق سراحه قررنا تقليل لقاءاتنا الجماعية بضعة أيام حتى تخفت العاصفة . في تلك الأيام بدأت لأول مرة في حياتي أخفي قصائدي وكتاباتي ، خشية وقوعها في يد الشرطة .

في العام ١٩٥٦ أصدرت كراسا شعريا صغيرا من الشعر الحر ، طبعه أحد أصحاب المطابع لي ، بدون أن أعرف أن هناك رقابة في بغداد ينبغي الحصول على موافقتها قبل طبع الكتاب . كان أهم ما في هذا الكتاب مقدمته التي كتبتها حول الشعر العراقي وانتقدت فيه اتجاهاته السائدة . ولكن أفضل قصيدة منشورة لي من تلك الفترة هي قصيدة « رماد العودة » التي نشرها لي يوسف الخال في مجلة « المجلة » في بيروت . كما نشر أنور الغساني قصة بعنوان « المقبرة » في « فنون » وقصة مترجمة عن ايرسكين كالدويل في « الأديب » . ظهرت لمؤيد الراوي أيضا قصة كان قد كتبها هو في الحقيقة ، لكنه نشرها

كقصة مترجمة عن أحد الكتاب الأوروبيين . في تلك الفترة أيضا قرأنا نصوصا منشورة للأب يوسف سعيد ونجيب المانع في مجلة «المجلة» . ولا أشك أن يوسف الحيدري وقحطان الهرمزي وزهدي الداوودي أيضا كانوا قد نشروا بعضا من نصوصهم في المنابر العراقية القليلة حينذاك .

*

في الحقيقة ان الفترة الممتدة من ١٩٥٦ وحتى ثورة تموز ١٩٥٨ كانت فترة إعداد ثقافي وأدبي وسياسي بالنسبة لنا . قرأنا كل ما وقع بين أيدينا وكتبنا بكل فرح الاكتشاف الأول للكتابة بدون اهتمام كبير بالنشر ، مكتشفين دائما كتابا وشعراء جددا نتعلم منهم . في مجلة «المجلة» أولا ومن ثم في مجلة «شعر» عند صدورها في العام ١٩٥٧ تعرفنا لأول مرة على أسماء أدونيس ويوسف الخال ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج . كان أدونيس الأكثر ألقا بين الجميع وقد فرض نفسه شعريا في وقت مبكر . ومع ذلك فان بعضنا لم يكن يطيق حتى أن يكمل قراءة قصيدة واحدة له . كان قحطان الهرمري الذي يميل الى البساطة يفضل عليه البياتي . أما مؤيد الراوي فكان يميل الى قصائد نازك الملائكة ، بسبب عاطفيتها ، ذات المسحة الرومانسية . ولم يكن الآخرون الأقل اهتماما بالشعر يحبون البنية الذهنية الغنائية لجدلة أدونيس الشعرية وفخفخته اللغوية ، فضلا عن غياب حدود الموضوع في القصيدة . كنا جميعا نميل الى اللغة الملموسة (الكونكريتية) التي تقول ما تريده بدقة ووضوح ، مع كره للألعاب البلاغية وتراكم الكلام والافراط في الغنائية . لكن الحيوية والبانورامية في صوت أدونيس كانتا تمتلكان في نظري أهمية خاصة . وقد خضت الكثير من المناقشات لتأكيد أهميته الشعرية . في الحقيقة إن العمل الذي وطد شهرة أدونيس أكثر من قصائده الاولى هو الصياغة التي قدمها في ترجمته لجزء من قصيدة طويلة للشاعر الفرنسي سان جون بيرس بعنوان «ضيقة هي المراكب» . ورغم كل ما قيل عن الأخطاء التي ارتكبها أدونيس في فهم النص

الفرنسي فانه قدم نصه الخاص لبيرس ، وهو نص أثر بصوته وغنائيته المضمرة المشحونة بالعاطفة وغنى عالم بيرس الضاج بالحياة ، على الكثير من شعراء القصيدة النثرية العربية الحرة الذين حاولوا تقليده المرة تلو الأخرى ، بطريقة أساءت في النهاية الى قصيدة النثر العربية ، إذ جعلتها تتقوقع عند الكثيرين داخل صياغة واحدة ، في حين أن جوهر قصيدة النثر يقوم على حرية الكتابة وتعددها اللانهائي .

*

والى جانب الشعر والأدب والرسم والموسيقى لعبت السينما دورا مهما في حياتنا . فقد شاهدنا أفلاما لا تعد وترقبنا باهتمام أي فيلم جديد قد يعرض في إحدى دور السينما السبع (من ضمنها دور السينما الصيفية) . كنا نتابع بصورة خاصة تلك الأفلام التي تنسب الى «الواقعية الايطالية الجديدة» او المقتبسة من أعمال أدبية . ورغم عدم وجود فرقة مسرحية في كركوك حينذاك فان العديد من أصدقائنا كانوا يريدون أن يكونوا ممثلين او مخرجين . فقد سافر جليل القيسي قبل الجميع الى أميركا ، حالما في الوصول الى هوليوود ليكون أحد نجومها ثم عاد بعد أقل من عام ، بدون أن يفارقه حبه للسينما او المسرح . وكان علي حسين السعيدي معجبا جدا بمسرحيات يوسف العاني ويعتبر نفسه ممثلا . وقد تخلى بالفعل عن عمله في شركة النفط وسافر في العام ١٩٥٩ الى ألمانيا والنمسا لدراسة التمثيل ، ثم عاد بعد عشر سنوات ، حاملا معه شهادات غير نافعة كثيرا في العراق . معتمدا على علاقاتي الثقافية توسطت له عند المسؤولين فتم تعيينه في مؤسسة السينما والمسرح في بغداد ، حيث أخرج أكثر من مسرحية . وقد عرفت بعد أعوام من ذلك أنه قد أصيب بانهيار عصبي أثناء انعقاد مهرجان عربي للمسرح في دمشق ، حيث قيل أنه هجم على عريف الحفل واختطف المايكرفون من يده وألقى خطبة أعلن فيها أنه أعظم وأهم مخرج وممثل في العالم ، متهما الجمهور بالغباء . وفي النهاية راح يتعرى من ملابسه ، رافضا مغادرة المسرح ، مما

جعل زملاءه في الوفد العراقي يحملونه الى خلف الكواليس لتهدئته وابعاده عن الأنظار . ومن سوء حظه أنه اعتقل بعد شهور من ذلك الحادث وبدون اي مراعاة لوضعه النفسي بتهمة كاذبة عن عمله ضد النظام ، فزارني شقيقه في مكتبي في مجلة « ألف باء » ليبلغني بالأمر ، فاتصلت بكل المسؤولين الحزبيين الثقافيين الذين أعرفهم للتدخل من أجل إنقاذه . وقد أطلق سراحه بالفعل بعد ذلك .

وبالاضافة الى علي حسين السعيدي كان هناك عصمت الهرمزي الذي ذهب الى تركيا لدراسة التمثيل فيها . ورغم أن أنور الغساني لم يكن يملك أي طموح في أن يكون ممثلا فان الصدفة من جهة والإفلاس من جهة أخرى دفعاه الى أن يصبح « نجما » في فيلمين ألمانيين في السبعينات عندما كان لا يزال طالبا في لايبزغ . في الفيلم الأول مثل دور هندي أحمر يقتل حال ظهوره على الشاشة وفي الفيلم الثاني دور قوزاقي ، يطعنه جندي بحربة بعد قليل من ظهوره على الشاشة ، فيتدحرج حتى أسفل التل .

وفي العام ١٩٥٩ اشتركت أنا ومؤيد الراوي مع آخرين في تأسيس أول فرقة مسرحية في كركوك . انعقد الاجتماع التأسيسي الذي ضم حوالي عشرين شخصا في مقهى الجبهة وجرى انتخاب هيئة إدارية للفرقة . كما تقرر أن يكون عملنا الأول تقديم مسرحية جيان (يحيى بابان) عن الجزائر والتي كانت قد فازت بجائزة مجلة « الآداب » . لم ير المشروع النور ، بسبب العواصف السياسية التالية التي عصفت به . وكان مؤيد الراوي قد اشترك قبل ذلك مع بعض الممثلين في تقديم مسرحية شعبية سياسية ، لاقت رواجا في تلك الأيام الاولى من الثورة . وليس بدون دلالة أن اثنين من جماعة كركوك أصبحا في السبعينات والثمانينات أهم كاتبين مسرحيين في العراق : جليل القيسي الذي قدمت فرقة المسرح الحديث في بغداد العديد من أعماله المسرحية ومحي الدين زنكنه الذي حازت مسرحياته ثلاث مرات على جائزة أفضل نص مسرحي عربي .

وفي الغناء كانت فيروز الجديدة الصاعدة حينذاك تمثل في نظرنا شيئا يشبه الحلم بالمستوى الرفيع لكلمات أغانيهاوألحانها وصوتها الملائكي . كان قحطان الهرمزي أكثرنا حماسة لها وقد كتب قصائد عدة مهداة اليها . ولكن الغريب هو أننا جميعا كنا نضجر من أم كلثوم ولا نطيق الإستماع الى أغانيها التي كانت تستمر طويلا . في أواخر الستينات وبتأثير نجيب المانع الذي كان يقدسها حاولت أن أستمتع بالقوة الاستثنائية لصوتها ، لكن روح الطرب الشرقي في أغانيها كان ينهكني ولم أكن أجد ما يكفي من الوقت لأنصت بطريقة جادة الى أغنية قد تستمر ساعتين او أكثر ، مقطوعة بتصفيق الجمهور وتأوهاته .

*

في كركوك أيضا خضنا تجاربنا الصحافية الاولى . في العام ١٩٥٧ حصل المحامي عبدالصمد خانقاه ، وهو قاص كردي يكتب باللغة العربية على إجازة لإصدار مجلة شهرية باللغتين العربية والكردية باسم «الشفق» ، فاتصل بنا لمساعدته في تحريرها . وهكذا بدأنا ، أنا وأنور الغساني وزهدي الداوودي نزوره غالبا في مكتب المجلة الذي كان يقع إزاء حديقة المجيدية ونزوده بالمواد ونراجع له ما يرد الى المجلة من نصوص . لا أعرف كم شهرا استمرت المجلة قبل أن تتوقف ، الا أنني أتذكر أنه أخذنا معه في سيارته للمشاركة في تشييع جنازة الزعيم الكردي المعروف الشيخ محمود الذي لعب دورا بارزا في تاريخ الشعب العراقي والقضية الكردية ، وهي في طريقها من بغداد الى السليمانية ، مارة بكركوك .

ومع بداية الثورة في العام ١٩٥٨ قادنا قحطان الهرمزي الى جريدة «آفاق» الأسبوعية التي كان يصدرها منذ سنوات قريبه شاكر الهرمزي الذي كان ينتمي الى الأرستقراطية التركية في المدينة ، فسلم الرجل الجريدة لنا بعد أن كان الأديب وحيدالدين بهاءالدين يساعده في تحرير الجريدة . شارك في هذا الزحف أيضا كل من يوسف الحيدري ومؤيد الراوي وزهدي الداوودي

وأنور الغساني ، فانقلبت الجريدة بين ليلة وضحاها الى جريدة أدبية وسياسية مثيرة . في « آفاق » نشر الجميع قصائد ومقالات وربما قصصا أيضا . ذات مرة أثناء مناقشتنا للمواد التي ينبغي نشرها في العدد قال لي شاكر الهرمزي بلغته التركية الاستانبولية الأصيلة ، وكان قد تلقى اللوم من أصحابه المحافظين : « يا بني ، ان كتاباتك جميلة جدا ، ولكنها حمراء بعض الشيء . » استمرت علاقتنا أسابيع عدة مع « آفاق » حتى وقوع اختلافنا السياسي مع قحطان الهرمزي الذي قرر الإنفصال عنا بسبب انحيازنا الى الشيوعيين .

بعد تجربتنا في جريدة « آفاق » قرر عثمان خوشناو ، مدير مطبعة كركوك التابعة للبلدية ، وهو شاعر كردي كان يكن الكثير من الإعجاب بنا ويتابع الأدب العربي ، تحويل جريدة « كركوك » الرسمية الى جريدة أدبية أسبوعية باسم « كاورباغي » فاتصل بنا ، طالبا منا تحريرها له . وهكذا انعقدت اجتماعات كثيرة في مكتبه الأنيق الذي صار مقرا لنا ، شارك فيها مؤيد الراوي وأنور الغساني وزهدي الداودي ويوسف الحيدري . مما أذكره هو أنني نشرت في جريدة « كاورباغي » أول قصة قصيرة أكتبها في حياتي ، متأثرا فيها بأسلوب قصص همنغواي القصيرة . أعتقد أنها كانت تدور حول صياد في قارب يحاول الوصول الى جزيرة مليئة بالأشجار .

*

ورغم أن اهتمامنا في الفترة الاولى للجماعة كان منصبا أساسا على الأدب فان حسنا الانساني كان يشدنا الى السياسة . أذكر أننا عقدنا في العام ١٩٥٧ اجتماعا سريا حضره حوالي ١٧ كاتبا وشاعرا وفنانا من مجموعتنا لتأسيس رابطة سرية لأدباء كركوك . في ذلك اللقاء الذي انعقد في بيت مؤيد الراوي في شاطرلو قررنا عدم إطلاق اي اسم على الرابطة او وضع نظام داخلي لها ، لأسباب أمنية ، حتى لا تتخذ السلطات من ذلك وسيلة للتنكيل بنا في حال انكشاف الأمر . وكان ذلك بالفعل قرارا حكيما بالفعل . فقد كنا نعرف بعضنا وندرك أهدافنا أيضا بدون العودة الى وثائق تضر ولا تنفع . ولكننا

انتخبنا هيئة ثلاثية (قحطان الهرمزي ، فاضل العزاوي ، مؤيد الراوي) خولناها أمر تنسيق العمل الثقافي للجماعة ، وهو أمر فائض هو الآخر ولا ضرورة له لأننا كنا نلتقي كل يوم وما كنا بحاجة الى أحد ينسق عملنا . لم تختلف العلاقة بيننا بعد تشكيل الجماعة او الرابطة سوى أننا امتلكنا فترة من الزمن الشعور بروح المؤامرة وبأننا نشكل عصابة سرية ، تمتلك شيئا خاصا بها لا يعرف به الآخرون .

*

عندما أعلنت الجمهورية في العراق ، وكنا لا نزال تلاميذ في المدرسة ، شعرنا أن حياتنا قد بدأت مع الثورة . فجأة وجدنا أنفسنا وسط بحر من الناس : مواكب في الشوارع ، لافتات في كل مكان ، خطباء في الساحات ، مقاه مزدحمة كما في الأعياد ، ألوف من النساء يتخلين عن الحجاب والعباءة ، فتيات يتنزهن في المساءات المتأخرة او يعدن من الحفلات في آخر الليل وقد تحررن من الخوف ، بدون أن يثير ذلك حتى اهتمام أحد . لم تعد المدينة تنام . كانت الحفلات الغنائية والخطابية التي لا تنقطع ويحضرها عدد كبير من النساء تستمر دائما حتى ساعة متأخرة من الليل . مع الثورة استعادت المرأة حقها في الحرية . في الحقيقة ان موقف سكان مدينة كركوك من المرأة كان مختلفا حتى قبل الثورة عن موقف الكثير من المدن العراقية الأخرى . كان ثمة احترام دائما للمظاهر العصرية ولما يعتبر تمدنا او تحضرا ، ربما بفعل التأثير العلماني التركي الذي قاده كمال أتاتورك على الجيل المثقف الأكبر من تركمان العراق . كنا نسمع دائما ونحن أطفال من يتحدث بفخر كيف أن كمال أتاتورك أرغم الجميع على ارتداء الزي الأوروبي وكيف أنه كان يثبت القبعة بمسمار يدقه في رأس كل من يرفض التخلي عن الطربوش .

في محلتنا الشعبية كانت ثمة عوائل عدة ، فتياتها يرتدين الأزياء الأوروبية . النساء الوحيدات اللواتي يتحجبن كن من الجيل الأكبر سنا ، ولم يكن يفعلن ذلك في الحارة وانما عندما يذهبن الى السوق . صحيح إن كثيرا

من الفتيات كن يرتدين العباءة السوداء ، بحكم العادة الاجتماعية ، الا أنهن لم يكن يغطين وجوههن او شعرهن . ولا شك أن وجود عدد كبير من الانكليز في المدينة لعب دورا في ذلك . كان في إمكان المرء أن يرى بين الحين والآخر الانكليزيات بفساتينهن القصيرة او بالشورت يتنزهن في أسواق المدينة . وبالطبع فان المدينة كانت ترى في ذلك شكلا من أشكال التقدم ، يرتبط بالصورة الموجودة في رؤوس الناس عن «الصاحب» الانكليزي . ومن المثير للإنتباه انه لم يكن لرجال الدين يومذاك أي تأثير يذكر على الناس .

وفي الوقت نفسه فان العدد الكبير من المسيحيين في كركوك ، ومعظمهم من الآثوريين ، وقبل ذلك اليهود حتى رحيلهم الى إسرائيل في بداية الخمسينات ، كان يضفي طابعا خاصا على المدينة . كانت الفتيات المسيحيات واليهوديات سافرات ، يرتدين الأزياء الأوروبية . وفي محلة اليهود الواقعة لصق محلتنا كان العديد من الشبان المسلمين يملكون علاقات غرامية مع فتيات يهوديات . أذكر أن أحد هؤلاء الشبان وكان جارا لنا تزوج من حبيبته اليهودية حياة التي تخلت عن أهلها ولجأت اليه ، فاحتفت بها المحلة وأقامت لها عرسا رقص فيه الرجال والنساء .

وفي المناطق الآثورية كان ثمة تقليد صارخ للحياة الأوروبية والأميركية : الفتيات المتحررات وقصص حبهن ، عصابات الشبان بتسريحات شعرهم المقلدة لتسريحة جيمس دين وألعابهم البهلوانية فوق دراجاتهم الهوائية ، والعجائز الذين يجلسون على كراس فوق الرصيف أمام بيوتهم ويشربون الشاي . في منطقة شاطرلو كان الشبان قد غيروا اسم أحد الشوارع وأطلقوا عليه اسم «شارع تكساس» ، فلم يعد يعرف الا بهذا الاسم .

*

بدت الثورة لنا ، نحن الذين كنا لا نزال في بداية حياتنا الأدبية ، شيئا يشبه المهرجان الدائم الذي ظل قائما طيلة عام . فجأة احتلت السياسة حيزا بارزا في حياتنا . مع الصراع الذي نشب في فترة مبكرة بين الشيوعيين

والقوميين من جهة وعبدالكريم قاسم وعبدالسلام عارف من جهة أخرى أصبحنا مرغمين على اعلان موقفنا . لم يكن في كركوك سوى بضعة بعثيين او قوميين عرب . ولذلك فان الجبهة المؤيدة لعبد السلام عارف تشكلت أساسا من الإخوان المسلمين والاقطاعيين وأعمدة النظام الملكي القديم . وقد ساندت الحركة القومية التركمانية تلك الجبهة ، ليس حبا بعبدالسلام عارف ، وانما لمواجهة أطراف معينة داخل الحركة القومية الكردية ، لم تكن لتتردد حتى في ضرب الشيوعيين ، بهدف فرض هيمنتها على المدينة . ولأن عدد الأكراد داخل الحركة الشيوعية في المدينة كان طاغيا ، فضلا عن التحالف السياسي بين الحزب الشيوعي والحزب الديمقراطي الكردستاني (البارتي) برئاسة الملا مصطفى البرزاني ، بدا الشيوعيون في نظر التركمان كما لو انهم منحازون ضد التركمان ، وهو أمر غير صحيح بالتأكيد ، فقد كانت القيادة الشيوعية للمدينة تضم خليطا من الأكراد والعرب والتركمان والمسيحيين .

بسبب تداخل الجبهات والخنادق كان بعض المتعصبين الأكراد يرفع شعارات قومية متطرفة ، يقابلها التركمان المتعصبون بشعارات متطرفة أيضا . وكانت تحدث شجارات بين الشيوعيين والمتعصبين الأكراد في المظاهرات حول هذا الشعار او ذاك . وفي الوقت ذاته نجح الشيوعيون في كسب معظم المسيحيين الى جانبهم ، بعكس التركمان الذين عزلت غالبيتها نفسها عنهم . رغم كل هذه التعقيدات كانت الهيمنة الشيوعية على المدينة في العام الأول للثورة واضحة للعيان ، وبخاصة بعد اسناد قيادة الفرقة العسكرية الثانية الى العقيد داوود الجنابي الذي كان عضوا في الحزب الشيوعي ، والمقاومة الشعبية الى مهدي حميد ، وهوعسكري شيوعي كان قد أمضى أعواما طويلة في السجن في ظل العهد الملكي . وقد أعدمهما انقلابيو ٨ شباط ١٩٦٣ .

*

كنا نحن أصدقاء جماعة كركوك ، نلتقي كل يوم تقريبا لنناقش التطورات السياسية بخبرتنا وثقافتنا السياسية المحدودة . في البداية اتخذنا

موقفا ايجابيا من الجميع حتى أن بعضنا نشر مقالات في جريدة «الجمهورية» التي كان عبدالسلام عارف نفسه يشرف عليها . ولكن خيبتنا بعبدالسلام عارف سرعان ما تعمقت عندما قدم في الأيام الاولى الى كركوك وألقى خطبة هزيلة ، كشف فيها عن أميته وجهله ورجعيته ، محاطا بأقطاب الإخوان المسلمين في المدينة . وفي الوقت ذاته بدأت تصل الى المدينة كتب ماركسية وقومية وبعثية ، فضلا عن المقالات التي تنشرها الصحف والمجلات . في تلك الأيام قرأت لأول مرة كتابات لميشيل عفلق بالذات ولآخرين مثل عبدالله عبدالدائم ومطاع صفدي اللذين كانا من كتاب مجلة «الآداب» ، فلم أجد فيها شيئا أكثر من المعميات اللفظية والإنشاء العاطفي الذي تعوزه العلمية والقدرة على الإقناع ، بعكس الفكر الماركسي ، ذي المستوى الفلسفي الرفيع . ولأننا كنا منذ طفولتنا قد تربينا على الإخاء الإنساني وعدم الاعتراف بغير الانسان المفرد ، مهما كان انحداره القومي او الديني او الطبقي الذي كنا نعزوه الى الصدفة المحضة التي لا تعني شيئا ، بدا لنا البعثيون حينذاك حزبا للعرب والبارتيون حزبا للأكراد والطورانيون حزبا للأتراك ، وهو أمر ما كنا مستعدين للقبول به . أما الشيوعيون فقد مثلوا في نظرنا الوحدة العراقية ، حيث لا فارق بين مسلم ومسيحي او عربي وكردي وتركماني من جهة ، والامتداد العربي والعالمي ، حيث لا فارق بين شعب وشعب وأمة وأمة ، من جهة أخرى . مع الشيوعيين ، على المستوى العقائدي ، لم نؤكد هويتنا العراقية وحلمنا في الوصول الى الدولة العربية الاشتراكية الموحدة وفتح الطريق أمام الأكراد أيضا لتوحيد وطنهم المجزأ ضمن انتصار الاشتراكية في المنطقة كلها فحسب ، وانما شعرنا أننا ننتمي الى حركة إنسانية شاملة سوف تغير تاريخ العالم كله . لقد مثلت الماركسية في نظرنا في تلك الأيام الحركة العلمية الأكثر جذرية في ما يتعلق بتحرير الإنسان فكريا وسياسيا وطبقيا وجنسيا ومشروعا إبداعيا لظهور الانسان المتحرر من الأوهام وعسف الماضي . في المشروع الماركسي رأينا صورة

يوتوبيا سوف تعيد الى العالم روحه الحقيقية الضائعة وتطرد الذئاب العاوية من ليل التاريخ .

وهكذا اتخذنا ما يشبه القرار الجماعي بالانضمام الى الحزب الشيوعي العراقي . الوحيد الذي عارض رغبتنا وتصادم معنا ، من منطلقات قومية ، هو قحطان الهرمزي الذي كان في الحقيقة أكثرنا صلة بالشيوعيين في العهد الملكي . وقد حدث الصدام الحاسم في خريف العام ١٩٥٨ في مقهى في شاطرلو ، إذ شن قحطان الهرمزي هجوما قاسيا على الشيوعيين ، بدعوى تبعيتهم للأكراد ومعاداتهم التركمان ، مثلما اتهمنا بالإنسياق وراء الموجة . دخلنا معه في مناقشة حامية طويلة ، اتخذ فيها يوسف الحيدري ، ذو العواطف القومية الكردية ، موقف الحياد تماما . في نهاية تلك الجلسة الصاخبة أعلن قحطان الهرمزي انفصاله عنا . كان ذلك في الحقيقة فراقا نهائيا مع الجماعة ، أضر كثيرا بتطوره الفكري والثقافي اللاحق .

قطع قحطان الهرمزي كل علاقة شخصية له بنا وانضم الى الجبهة السياسية الأخرى . ولم أره ثانية الا بعد عشرة أعوام من ذلك عندما التقيته صدفة في الباب الشرقي في بغداد يتأمل الكتب التي كان بنّاي لا يزال يبيعها على الرصيف قبل أن يفتتح مكتبته المشهورة ، قريبا من نفس المكان . تصافحنا وجلسنا في المقهى ، حيث أهداني ديوانا كان قد أصدره لتوه . لم أفتح معه سيرة الماضي ، فالأعوام العشرة الماضية كانت قد علمتنا أن نكون أكثر حكمة وقدرة على فهم الآخر . دعوته الى زيارتي في مكتبي في مجلة « ألف باء » فاستجاب وتحدثنا عن الأدب والشعر .

كان قحطان الهرمزي قد أصدر في العام ١٩٦٠ او١٩٦١ كتابا بعنوان « أيام شديدة البؤس » عن العام الأول بعد الثورة ، عندما فرض الشيوعيون هيمنتهم على الشارع ، ذلك العام الذي تكلل بالأحداث الدامية المؤلمة التي وقعت في كركوك والتي راح ضحيتها مواطنون تركمان أبرياء ، جرى التمثيل بجثثهم بطريقة تجرح الضمير الإنساني . لا شك أن ذلك ترك الكثير من

المرارة في حياة قحطان الهرمزي عن حق ، فالضحايا كانوا كلهم تقريبا من التركمان ، مما أضفى على المأساة طابع الإنتقام القومي . ولكن ما كان ينبغي لقحطان ، في نظري ، أن يقاطع أصدقاءه الذين كان يعرف مدى ابتعادهم عن أي تحيز قومي ، بدون أن أقلل من مسؤوليتنا نحن أيضا تجاهه . وفي النهاية فان ابتعاد قحطان الهرمزي عن الجماعة عزله عن الدور التجديدي الذي قامت به جماعة كركوك داخل الحركة الأدبية العراقية منذ الستينات .

*

بعد انضمامنا الى الحزب الشيوعي العراقي عملنا أنا ومؤيد الراوي وأنور الغساني وجليل القيسي ضمن تنظيم واحد كان يقوده إحسان الصالحي الذي أعدمه انقلابيو ٨ شباط ١٩٦٣ وعلقوا جثته أمام بيت أهله . ولأن الحزب كان قد أسند الي مهمة القاء محاضرات حول الماركسية على رفاق من مستويات ثقافية مختلفة اخترت موضوع الديالكتيك كرؤيا الى العالم وطريقة في تحليل ومعرفة الظواهر الطبيعية والتاريخية . ورغم أن الأمر بدا للكثيرين أشبه ما يكون بحل ألغاز فلسفي ، فانني انكببت على قراءة الأعمال الكلاسيكية الماركسية المتوفرة بهمة عالية وانجذاب شديد الى الفلسفة . أحببت ماركس أكثر من الجميع ، ليس فقط لمستواه الفكري الرفيع وانما أيضا لصياغاته اللغوية المتوهجة وطريقته في عرض أفكاره . ولم تجتذبني كتابات لينين التي بدت لي خالية من تلك اللمسة التي تضفي على الكتابة عمق الأدب وسحره .

ومع ذلك فانني لم أعتبر ماركس في أي وقت نبيا يمسك بالحقيقة المطلقة ولا الماركسية دينا مقدسا ، بتعاليم جديدة يذهب الى الجحيم من ينتهكها او لا يؤمن بها . ورغم ايماني بالبنية المادية للكون والقوانين الفيزيائية التي تحكم الموجودات ، فان السؤال عن سر الوجود لم يفارقني قط ، مما جعلني أهتم بصورة خاصة بآينشتاين وفلسفة الفيزياء . وفي مقابل التركيز الماركسي على حركة الجماعات البشرية قادني فرويد الى الأعماق الداخلية المظلمة للإنسان المفرد . وفي الوقت ذاته تركت كتابات البير كامو وجان بول سارتر

النقدية للماركسية او الحركة الشيوعية الكثير من التأثير علي . ومهما بدا ذلك متناقضا مع التزامي السياسي ورغم أن الشيوعيين كانوا يعتبرون دكتاتورية البروليتاريا أعلى شكل للديمقراطية الشعبية فانني كنت أملك صورة قاتمة عن الحياة في الاتحاد السوفياتي والبلدان الاشتراكية . وفي العام ١٩٥٩ عندما أنهيت دراستي الإعدادية كان من السهل علي الحصول على زمالة دراسية في الاتحاد السوفياتي ، لولا رعبي الداخلي من العيش في مجتمع تحاصر فيه الشرطة الإبداع الأدبي وتطارده بالعصا ، بعكس الحياة المفتوحة في مدن مثل لندن وباريس ونيويورك التي كانت تضج بالحركات الأدبية والفنية .

*

كنت مشطورا بطريقة ما : كانت الإشتراكية في مسعاها الإنساني الأخير تعني في نظري الحرية الاجتماعية عبر القضاء على الفقر والاضطهاد الطبقي وسيادة الفكر العلمي وانهاء استعمار الشعوب ، فيما ارتبط الغرب الرأسمالي في ذهني بالحرية الفردية التي ما من إبداع أدبي بدونها . ولم أقتنع قط بذلك الشعر الهزيل الذي كان بعض الشعراء يكتبه بدعوى «الواقعية الاشتراكية» التي كانت تثير قرفي حتى كمصطلح . ورغم ارتباطي السياسي فانني ما كنت مستعدا للتنازل عن قناعاتي الثقافية في ما يتعلق بالمستوى الابداعي للكتابة الأدبية والشعرية والذي اعتبرته دائما أمرا خارج التقسيمات الآيديولوجية . كان جميع الشعراء والكتاب الذين أثروا في تشكل وعيي الشعري والأدبي من المنفردين والمتمردين : دستويفسكي ، نيتشه ، اليوت ، سارتر ، كامو ، همنغواي... الخ .

في الحقيقة انني كنت أعتبر مفهوم «الواقعية الاشتراكية» جزءا من الرؤية الستالينية الى الأدب والفن ، هدفه الدعاية السياسية لا الابداع ، واثقا من أن الماركسية برؤياها الديالكتيكية لا تتعارض في جوهرها مع حرية الكشف الفني ، واجدا العزاء في موقف رسام مثل بابلو بيكاسو قلب فن القرن

العشرين رأسا على عقب وفي اختيار العديد من الشعراء السورياليين الماركسية وفي طليعتهم أندريه بريتون وايلوار وأراغون ، بغض النظر عن خلافاتهم التالية مع الستالينية ، ولكن أيضا في انحياز لوركا وهمنغواي الى الجمهوريين أثناء الحرب الاسبانية .

ومثلما رفضت مفهوم «الواقعية الاشتراكية» رفضت كذلك مفهوم الالتزام "Engagement" الذي أراده سارتر أن يكون بديلا عن مفهوم التحزب الماركسي "Parteilichkeit" وهو مصطلح ألماني كان لينين قد صاغه في مقالة له بعنوان «الأدب والأدب الحزبي» . فاذا كان من الخطأ اعتبار الأدب جزءا من الدعاية الحزبية فان «الالتزام» السارتري حول الأدب الى وعاء للأخلاق . فقد بذل سارتر الكثير من الجهد ليضفي على الوجودية التي انطلقت من مسعى فهم الوجود الانساني كذات حية ملموسة بكل تجاربها وأحاسيسها وتفكيرها وسلوكها ، كذات مقذوفة في العالم وعلى علاقة بالآخرين ، وظيفة النظرية الاجتماعية التي امتلكتها الماركسية بتفوق . في الواقع ان الكاتب ، كل كاتب ، إذ يكتب لا يفكر عما إذا كان «ملتزما» ام لا وانما يعكس بالضرورة رؤياه الى العالم . وهنا يكون الفارق بين رؤيا ورؤيا ، بين العمق والضحالة ، وليس بين «الالتزام» و«عدم الالتزام» . وقد اختطف بعض الشعراء والكتاب القوميين العرب هذا المفهوم السارتري بطريقة ساذجة تقرب من الفكاهة ، حتى أن شاعرا عراقيا مثل سامي مهدي كتب قصيدة مديح للحاكم بعنوان «أمير القلوب» ، بدعوى الالتزام البعثي ، على حد تعبيره هو نفسه . وهكذا استبدلت الوجودية ، كفلسفة للحرية الفردية ، بدعايوية لا مكان فيها ، لا للحرية ولا للفرد .

*

وهنا إذ أتكلم على أيام عملنا السياسي في كركوك أجدني مدفوعا للحديث عن قصة لا تخلو من الطرافة . اكتشفنا في خليتنا الحزبية أن أحد أخطر منافسينا على كسب الفلاحين «نبي» كردي يدعى حمه سور ، يعيش

في قرية «شوان» القريبة من كركوك . كانت مسؤولية توسيع التنظيم في القرية قد أنيطت بخليتنا فصار إحسان الصالحي يتردد عليها مرة في الأسبوع على الأقل وينقل لنا صورة كاملة عما يدور هناك . لم يكن النبي حمه سور شخصا مجهولا ، فقد تحدثت عنه كركوك كلها عندما ظهر لأول مرة في بداية الخمسينات ، كما كنت قد التقيته قبل ذلك مع والدي الذي اصطحبني أكثر من مرة الى قرية شوان لزيارة بعض أصدقائه الذين كانوا يعملون معه في شركة النفط . كان حمه سور قد اتهم في العام ١٩٥٤ ، كما أعتقد ، بادعاء النبوة والدعوة الى مشاعية الأرض والنساء والغاءالصلاة وتحريض الفلاحين ضد الأغوات ، فاعتقل هو والعشرات من أتباعه وجرى تقديمهم الى المحاكمة . وكانت الصحف العراقية قد نشرت العديد من القصص الفضائحية التشهيرية عن هذا النبي الجديد ، من بينها الزعم بأنه لم يترك امرأة في قرية شوان والقرى القريبة منها لم ينم معها . ولكن يبدو أن المحكمة لم تجد ما تدينه به او ان المسؤولين تعمدوا عدم المبالغة في الأمر ، خشية إثارة الفتنة بين الأكراد فأطلقت سراحه هو وجماعته ، فارضة البقاء عليه في قريته .

كان حمه سور ، مستعيدا في ذاكرتي ما كان إحسان الصالحي يرويه عنه ، رجلا محبا للجدل والمناقشة ، يورد القصص الدينية أثناء حديثه ، بدون أن يعتبر نفسه خارجا على الإسلام ، ويحظى باحترام القرويين واعجابهم . كان الكثيرون منهم يطيعونه بطريقة عمياء ويثقون بكل ما يقوله لهم . ولذلك بدا لنا أن أفضل وأسهل طريقة لكسب القرية الى جانبنا هي التأثير على حمه سور لحمله على الانضمام الينا . وقد تولى إحسان الصالحي المهمة لكونه كرديا اولا ولأنه كان يمتلك علاقة طيبة به ثانيا . ولكن الرجل بدا حرنا مثل حمار ، إذ قال لإحسان الصالحي في النهاية : «إننا لا نحتاج الى الشيوعية حتى نعرف أن الأرض يجب أن توزع على الفلاحين» . وفيما بعد عين مؤيد الراوي معلما في قرية حمه سور . لا شك أن ذلك وفر فرصة طيبة لمؤيد الراوي المولع بالمناقشات للمناقشة مع حمه سور الذي لم يكن

اقل منه ولعا بها . ثم عين زهدي الداوودي أيضا في قرية شوان او ربما في قرية مجاورة لها .

في الحقيقة إن ظاهرة ظهور الأنبياء في القرى المحيطة بكركوك في تلك الأعوام كانت ظاهرة عادية ومألوفة . فقد كانت الفرق الدينية والطرق الصوفية وحلقات الدراويش منتشرة في كل مكان . أذكر أننا كنا نحضر ، ونحن أطفال ، العروض التي يقدمها الدراويش كل ليلة جمعة : رجال بشعور طويلة متدلية حتى الكتف يتخذون من الصاج المتقد تحت النار حتى الحمرة دفا يحملونه في أيديهم ويقرعون عليه ، وآخرون يذبحون أطفالا ثم يلقون بالبطانيات فوقهم ويغطونهم بعض الوقت ، فينهضون وما من أثر لقطرة دم او جرح . وكانت بيانات يوم القيامة المنذرة بظهور صاحب الزمان بعد أسبوع او ربما أسبوعين توزع في الشوارع ، فنظل ننتظر وصوله بلهفة وفضول حتى بعد فوات الأوان ونحزن لعدم التزامه بالموعد . ذات مرة رأيت حراسا من الشرطة وعلى أكتافهم البنادق يقودون موكبا مغلولا من الرجال والنساء والأطفال في مجرى نهر خاصة صو الجاف . كانوا يطلقون صيحات متقطعة بالكردية تشبه العويل : « إنه الحق ، إنه الحق » . كان الناس يسمونهم « الحقانيين » ، مشيرين الى انهم يتبعون رجلا كان قد أعلن « أنا الحق » .

*

كانت سعادة الثورة وأنا لا أزال في بداية حياتي الأدبية قد ملأت قلبي كله ، فألقيت بنفسي في العاصفة مثل من عثر على جزيرة تؤويه في يم الحياة المتلاطم . بدت لي الثورة مهرجانا لا نهاية له . لم أعد أرجع الا نادرا الى البيت ، قاضيا أوقاتي في المقاهي التي كان بعضها يظل ساهرا حتى الفجر ، نائما في بيت هذا الصديق او ذاك ، متعرفا على قادة عائدين من السجون ، عمال نزورهم في أماكن عملهم وفلاحين يأخذوننا معهم الى قراهم ، مقيمين لنا الولائم ، فنقدم لهم مشاهد مسرحية او نقرأ عليهم قصائدنا التي كان يصعب عليهم فهمها .

أذكر أن إقطاعيا عربيا من إحدى قرى الحويجة كان قد أصبح ثوريا فجأة دعانا الى قريته وأقام لنا وليمة فاخرة . في تلك القرية قدمنا مشهدا مسرحيا على شكل حوار يدور بين إقطاعي وفلاح ، فهجم هو وقرويوه في النهاية على الممثل الذي كان يؤدي دور الإقطاعي يريدون الفتك به ، فأنقذناه بصعوبة من بين أيديهم . هذا الإقطاعي الثوري سرعان ما عاد الى طبعه القديم مع انقلاب عبدالكريم قاسم ضد الشيوعيين ، إذ تقدم بشكوى ضدنا الى المحكمة ، متهما إيانا بالعمل على نشر الأفكار الإلحادية والفوضوية بين فلاحيه المسالمين . لحسن الحظ أنه لم يكن يعرف إسمي وربما يكون قد نسيني أساسا بعد أن غادرت كركوك في خريف العام ١٩٥٩ الى بغداد للدراسة في الجامعة .

*

في أواخر العام ١٩٥٨ وأنا جالس في المقهى في شاطرلو تقدم مني شاب آثوري وقدم نفسه لي ، قائلا انه يتابع كتاباتي وقصائدي ، مشيرا الى أنه يكتب هو الآخر الشعر ، عارضا علي بعض قصائده المقفاة على طريقة الشعر الحر ، ولكن الخالية من الوزن ، على عادة المبتدئين . كان ذلك الشاب هو سركون بولص الذي صار يلتقيني في المقهى او نجلس في بيتهم الذي كان يقع في التبة وراء حديقة أم الربيعين فيعرض علي ما كتبه ونتحدث عنه او عن الأدب والشعر وطرق الكتابة الجديدة . ورغم ذهابي الى بغداد ظلت علاقتي به قائمة ، إذ كنت ألتقيه في العطلات الصيفية في كركوك وكان هو يزورني في بغداد التي كثيرا ما كان يجيء اليها ، ساكنا عند أقارب له في منطقة الدورة .

مع سركون بولص تعرفنا أيضا على جان دمو الذي كان يكتب الشعر . لم ألتقه كثيرا في كركوك فغاب عن ذهني حتى قرأت له قصيدة في جريدة «الأنباء الجديدة» في العام ١٩٦٤ فتذكرته ثانية . ولكن اذا كان جان دمو قد ظل قليل الإلتقاء بنا في تلك الأيام فان صلاح فائق كان على العكس منه تماما . لم يكن صلاح فائق بحاجة الى أن يقدم نفسه ، فقد كنا نعرفه من نادي الطلبة ، بدون أن تكون له اي علاقة بالكتابة او الأدب .

كان يحضر كل يوم لقاء حلقتنا في مقهانا المنعزل المطل على النهر الجاف الذي كان بعضنا يخترقه اختصارا للطريق او تجنبا للجواسيس ، فيجلس وينصت الى أحاديثنا ومناقشاتنا التي كانت تستمر ساعات طويلة . لم نكن نعرف ما يدور في رأسه ، إذ قلما كان يفتح فمه ليقول شيئا ما ، مثيرا فضولنا بوجهه الحزين المأساوي ووداعة طبعه . كنا نمازحه أحيانا لندفعه الى الكلام او نسأله عن سبب حزنه فيبتسم ويتفوه بصعوبة بجملة ما : « لاشيء هناك » . ثم أخذ يقرأ الكتب التي كنا نتحدث عنها ، ولكنه لم يقل لنا إنه يكتب او يريد أن يكون شاعرا . مع الزمن أصبح واحدا منا ، يرافقنا في نزهاتنا ، في الحفلات ، في السينمات التي كنا نقصدها لمشاهدة آخر الأفلام ، لكنه لم يتخل قط عن عادته في الصمت والحزن . ولذلك أطلقنا عليه لقب « مالك الحزين » الذي كنا نداعبه به ، آملين في أن نمنحه بعض الفرح الذي كان ينقص وجهه .

ظلت علاقتي مع صلاح فائق قائمة طيلة الفترة التي أمضيتها في الجامعة أيضا ، إذ كان يزورني كلما قدم الى بغداد ، فنخرج نتسكع في الشوارع او نذهب الى السينما . أعتقد أننا ذهبنا ذات مرة سوية الى ملهى كان يقع قريبا من سينما النصر . كان قد بدأ اولى محاولاته في الكتابة ، معانيا من صعوبات في اللغة ، بدون أن يثنيه ذلك من التعلم باستمرار . في العام ١٩٦٣ عندما وقع الانقلاب العسكري هرب الى الجبل ولجأ الى الحركة الكردية التي آوته ضمن قاعدة للشيوعيين حتى عاد الى كركوك ثانية في العام ١٩٦٤ . ولأنه لم يكمل الدراسة الاعدادية اضطر الى الالتحاق بالجيش لأداء الخدمة العسكرية التي أكملها في العام ١٩٦٦ ، كما أعتقد .

كان سركون بولص وجان دمو أيضا مطلوبين لأداء الخدمة العسكرية ، لعدم اكمالهما الدراسة الاعدادية . واذا كان جان دمو قد التحق مرغما هو الآخر بالجيش في العام ١٩٦٥ فان سركون بولص ظل يتجنب الانضباط العسكري حتى تمكن في العام ١٩٦٧ من اجتياز الحدود العراقية ـ السورية ،

بمساعدة من الكاتب شجاع العاني الذي كان من المنطقة ويعرف المهربين ، حيث عبر من سوريا الى لبنان ومنها الى أميركا ، بعد شهور قضاها في بيروت ، عن طريق منظمة الكنائس العالمية .

وفي العام ١٩٦٢ انتقل أنور الغساني الذي كان معلما في كركوك في إجازة طويلة الى بغداد ، حيث سكن في غرفة واقعة في الطابق الثاني من بناية في شارع السعدون ، تطل على ساحة الزهور . وحتى يتمكن من تمويل دراسته اتخذ من غرفة سكنه مكتبا للخط وعلق لوحة باسم مكتبه على عمود الشارع فجاءت البلدية في آخر الشهر ، تطالبه بدفع ضريبة نصف دينار عن لوحته التي لم تجتذب أحدا من الزبائن . ثم انتسب في الخريف الى أكاديمية الفنون الجميلة لدراسة الرسم فيها ، فأمضى فيها حوالي أربعة شهور قبل وقوع انقلاب شباط ١٩٦٣ الذي مزق حلمه ذاك . لقد فرقنا انقلاب ١٩٦٣ شذر مذر . فاذا كنت قد اعتقلت في بغداد فان أنور الغساني ومؤيد الراوي وجليل القيسي اعتقلوا في كركوك ولم يطلق سراحهم الا بعد سقوط انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣ . وهرب صلاح فائق الى الجبل ثم تبعه زهدي الداوودي ، لاجئا الى الحركة الكردية التي حمته حتى عودته الى طوزخورماتو في العام ١٩٦٤ واعتقاله ، بسبب حكم سابق صادر ضده ، قضاه في سجن الرمادي . وعندما أطلق سراحه في العام ١٩٦٧ سافر بجواز مزور الى ألمانيا الديمقراطية للدراسة ومكث فيها حتى بداية السبعينات .

في العام ١٩٦٥ التقى معظم أصدقاء جماعة كركوك ثانية ، ليس في كركوك هذه المرة وانما في بغداد . هناك وفي وسط بحر جديد من الأصدقاء المبدعين القادمين من كل مكان في العراق أسهموا في إشعال نار تلك المغامرة الأدبية التي أطلق عليها اسم « الستينات » .

ملحق رقم (٢)

البيان الشعري

[آذار (مارس) ١٩٦٩]

تبدأ القصيدة تعاملها من خلال افتراض جوهري ، ذي أهمية خاصة هو أن العالم ناقص وكذلك الموجودات والأشياء . وما دام كل شيء في حالة حركة مستمرة نحو الولادة والموت فان من المستحيل البحث عن حقيقة ثابتة ضمن الزمان والمكان . وفي ظل هذه الرؤيا تصبح أفعالنا سعيا نحو المطلق الذي لا يمكن الوصول اليه الا بالسقوط في فخ الموت من أجل ايقاف الحركة الناقصة المتقدمة نحو حركة أكثر امتلاء والتي تعتبر خالقة الثقافة والبؤس والأحلام والمنازعات والحرية .

إن الوجود الذي يرفض الحركة ويكف عن ممارسة الأفعال هو الوجود النقي المتألق داخل ما هو نهائي . غير أن مأساة الإنسان وكل الموجودات الكونية هي أن الإنحراف نحو المطلق لا يتم الا عبر انحراف حياتي نحو انهاء نقص الحياة .

ولكن هل الموت خلاص ؟ لا نعتقد ذلك . إن الموت نهاية أفعالنا وهو ما يجعل منا تاريخا غير قابل للتغير والتبدل .

وإذا كانت بهجة الوجود الإنساني في ممارسة الأفعال عبر صبواتنا الى الحقيقة النهائية فان الموت يعني نهاية هذه البهجة والكف عن كل صبوة ممكنة .

إن منطقة الشعر غير محدودة بسياج الحياة او الموت . صحيح إن الشاعر يواجه الموت داخل فضاء الحياة الا أن وعيه ليس براغماتيا او

أرثودوكسيا للعالم الذي يتعامل معه . منطقة الشعر صحراء غير مرئية من قبل الآخرين . وعظمة الشاعر تكمن في قدرته على الايغال داخل هذه الصحراء الممتدة بين قطبي الحياة والموت ، بين ما هو فان وغير فان ، والقصيدة الجديدة هي التي تحدق عبر الوجود الفاني الى حلم الوجود الأخير . إنها ليست تعاملا مع ما هو وجود يومي او لحظي من جهة او وجود نهائي مطلق من جهة أخرى بقدر ما هي تساؤلات وجودية غير أنانية أمام وهم الإنثناء المطلق للعالم

سئل ياجنيافالكيا ، الحكيم الهندي : من يكون فوق الفضاء وتحت الأرض ، بين السماء والأرض ، ذاك الذي يسميه الناس الماضي والحاضر والمستقبل ؟ علام يرتكز هذا او يتقوس وينثني ؟

قال : إنه ينثني على الفراغ ويلتحم به .

ـ : وعلام ينثني الفراغ ويستند ؟

قال : ذلك ما يسميه البراهمي اللافاني الذي لا داخل له ولا خارج . اللافاني هو الرائي الذي لا يرى ، السامع الذي لا يسمع ، المفكر الذي لا يعقل ، الفاهم الذي لا يفهم .

إن هذه الحكمة الهندية تضيء صحراء الشعر الذي يجعل الأزمنة تنثني على الفراغ الذي ينثني بدوره هو الآخر على الغرفة التي لا داخل لها ولا خارج . في هذه الغرفة يقف الشاعر الذي يتحدث بلغة غامضة غير مفهومة عن الذي يسكن في كل الأشياء ومع ذلك هو غير تلك الأشياء ، عن الذي لا تعرفه كل الأشياء والذي يكون جسده كل الأشياء .

هذا الوعي الديالكتيكي ـ الوجودي للشعر ليس صوفية جديدة ، إذ أنه يسقط من وعي الشاعر كل امكانات الخلاص الميتافيزيقي ، الا أنه يضع في الوقت ذاته الإنسان أمام أكثر حقائق الحياة قسوة : كشف مأساة الوجود في عالم يكتنفه مليون سر . ترى لماذا كتب على القصيدة أن توجد في صحراء الأزمة ؟ أن تكون أشعة تخترق ظلمة الجسد والروح ، الكون والتاريخ ، مع

اكتساب القدرة على إضاءة مناطق جديدة عند كل قراءة ؟ ألا يحق للقصيدة أن تتعامل مع المسائل اليومية للإنسان ؟ ولماذا نحن نكتب الشعر ؟

حدائق الأفكار

إن أي شخص يراقب علاقات التأليف اللغوي يمكن أن يكتشف بكل سهولة حقيقة أن المنطق يشكل جوهر التركيب النثري ، باعتباره أداة ايصال وتفاهم بين الناس . إنه لغة الإتفاقات المسبقة التي تسمو حتى على الإعتبارات الطبقية . وعلى الرغم من أن عالم اللغة عالم مجرد ، يتعامل مع المعطيات والصور الكلية الموجودة في الذهن عن الأشياء فان الناس لا يجدون حراجة في إدارة عالمهم الذي يعيشون فيه عن طريق اللغة . ولكن هذا لا يعني إطلاقا أن الناس يتفاهمون فيما بينهم بصورة كاملة وعميقة عن طريق اللغة ، إذ تظل اللغة عاجزة عن نقل الشعور الحقيقي بالكلمة . فاذا قلت مثلا : « إنني جائع او جريح » فان المعنى يمكن أن يدرك بالنسبة للقارىء او المستمع عبر حالة جوع مر بها او جرح أصيب به ، وهي حالة شخصية أدت الى تكوين رؤية كلية ثابتة للشيء او الحالة . وعي المستمع دائما وعي شخصي للكلمات ، اكتسبه عن طريق التجربة او الرؤية او التصور . إن كل كلمة تمتلك أبعادا شخصية تحدد معناها . فعندما يتحدث شخص ما عن حبه لامرأة ما أفهم هذا الحب عن طريق حبي الشخصي لفتاتي . ولهذا تظل انطباعاتنا عن الكلمة متباينة ، ذات جذور شخصية . واللغة في أفضل حالات ايصالها تعتمد على حركة الذهن والذاكرة . وليس غريبا أن يخفق الذهن في لحظة معينة من التوصل الى صياغة لغوية جيدة لمسألة ما ، على الرغم من أن وعي المسألة حسيا قد يكون متكاملا عند المتحدث .

هذه النظرة الى اللغة النثرية تظهر لنا حقيقة أن عجز التفاهم الدقيق يمتد حتى الى أكثر الأمور يومية . وإذا ما أدركنا أن المنطق الشعري هو غير المنطق النثري فلن يكون من الصعب تأكيد حقيقة أن الشعر ليس لغة للايصال

اليومي بين المجموعات البشرية . فإذ يسعى النثر بجهد نحو مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو غير يومي وما هو مكشوف الى ما هو غير مكشوف ، متجها دائما الى الحقيقة التي تعذب الجسد ، البهجة التي لا تدرك في النهر ، والسر الذي يكمن وراء نزهة الإنسان داخل هذا الكوكب الذي ليس سوى ذرة رمل في صحراء الكون .

ليس من الشعر في شيء أن نتسكع داخل حدائق الأفكار المستهلكة او التي تم التوصل الى قناعة اجتماعية معينة إزاءها . فالشاعر (السياسي) الجيد ليس ذلك الذي يكتب بيانات سياسية تتضمن هجوما على الأعداء من جهة وتمجيدا للذين يقاتلون من أجل انتصار العقيدة او الفكرة من جهة أخرى . ذلك لأن التأثير العاطفي الذي يمارسه الشعر لا يمكن أن يخدم المنازعات اليومية ذات الصفة العقلية : إنه سقوط في الجزئي الذي لا يكون قادرا على امتلاك الحقيقة التي تشع من كل الأشياء مجتمعة وفي كل الأزمنة ، لأنه مقيد بفترة معينة ولأنه يصب في نهر أناني .

الشاعر الجيد حتى عندما يكون سياسيا يحاول النظر الى الأشياء ، كما لو أنه يراها لأول مرة ، وكما لو أنها من صنع يديه في الوقت ذاته . وفي مواجهة العالم الذي يتطلع اليه بنظرات محرقة يحاول تجاوز انتمائه السياسي المرحلي الى انتماء أوسع ، الى الأجيال كلها . إن الشاعر ينتمي الى حلم البشرية العام الذي لا يمكن أن يتحقق في أي زمن ، ويصبح مستقبليا على الدوام بحكم تطلعاته غير النهائية . والشاعر الذي جعل من نفسه جاسوس البشرية الذي يعرف وحده السر الذي يجهله الآخرون يسعى لتجاوز كل أنانيات الأرض والمنازعات اليومية من أجل أن يكون شاهدا على حركة التاريخ والعالم . لقد كتب دانتي عن أناس يعرفهم ، يكرههم ، يحبهم ، الا أنه أخرجهم عبر رؤياه الشمولية الى خارج نماذجهم الشخصية ، متجاوزا حدود جلودهم الى الهواء الذي يغمر سطح هذا العالم .

في « كتاب الأبطال » قصيدة لبابلو أرماندو فيرناندیز ، وهو شاعر من

كوبا الجديدة ، عن احدى بطلات الثورة الكوبية . تقول القصيدة :

إذ تتكلم باسمها تبدو موحدة
كل الأسماء القديمة للنساء
تكبر في شفتيها وحنجرتها ،
منادية اياها بأسماء الماضي كله .
هي لا تزال حجارة حية
تشير الى أسفل طرق الأرض والسماء ،
هي لنا أخت كبرى وشابة .
أيام تمر ولا تجيء . إنها ليست من السماء
ولا من الأرض أيضا ، بعينين
قديمتين بمعرفة العالم كاسمها .
لو انها عرفت فرحة عظمى
لدعتها بكل أسمائها القديمة .

هذه القصيدة البسيطة المتألقة التي جعلت من نفسها لا مجرد تكريس وتمجيد لهايدا سانتا ماريا أفلحت في أن تتحول الى قصيدة حب موجهة الى كل أم وأخت وحبيبة ومناضلة . وعبر توحيد سانتا ماريا بكبرياء الأرض الكوبية وكل نساء الماضي واحتراقها في المستقبل ، حيث لا تجيء ، أسقط الشاعر كل الأشكال اليومية للنظرة السياسية واللغة المباشرة والدعائية والوعي الزائف .

منطقة الشعر

لا يوجد قانون في العالم كله يحرم الشاعر من استغلال علاقاته اليومية الإنسانية ، بل على العكس من ذلك يأخذ الشاعر كل مادة شعره من العالم . ولكن عالم الشعر ليس هذا العالم المرئي الذي تسوده قوانين منطقية فحسب ، وانما هو (العالم المرئي + العالم اللامرئي + العالم الشخصي + الأجيال

والأزمنة) . عالم الشاعر وفق هذه الرؤيا عالم مصاغ صياغة خاصة داخل حلم يوحد كل الموجودات في لحظة واحدة ويهدمها في لحظة واحدة أيضا . والشاعر لا يتعامل مع العلائق اليومية السائدة لغرض تأكيد هذه العلائق (انها مؤكدة أصلا ضمن ما هو جزئي) ، ولكن من أجل اختراقها الى العلائق غير المدركة والتي تجعل مما هو يومي وجزئي مجرد وهم مضلل في ضوء الحقيقة الكلية للكون والوجود ، وفي مواجهة الموت . إن الشاعر نبي صعب الفهم ، غير مهادن ، يطرح داخل حفلة الحياة أسئلة في منتهى الخطورة ، قد لا تكون مجدية بالمعيار البراغماتي ، ولكنها تنبهنا الى أنفسنا والى أزمة حضور مثل هذه الحفلة . والشاعر لا يتحدث الينا عن حقائق مقررة مسبقا ، ولكن عن حقائق موجودة في داخلنا ، دون امتلاك القدرة على الإمساك بها . الشعر سعي لإنهاء نقص العالم عن طريق التوجه اليه على طائرة الحلم .

إن ولوج منطقة الشعر أشبه ما يكون بولوج مدينة أسطورية مسحورة غامضة . كل شيء يكتسب براءته خارج المعرفة المسبقة ، مع وعي وجود قوة حلمية تسيطر على المدينة المقيدة الى الأبد .

الشاعر الذي يقتحم بوابة هذه المدينة لا يمكن أن يدخلها ، كمقاتل أرضي يسعى لإنقاذ المدينة من سيطرة الساحر المختفي وراء ستارة قوته ، وانما كضيف مبهور ، واقع هو الآخر في أسر سحر البراءة ، حيث الحقيقة تغير ألوان الأشياء ، تصلبها في الزمان ، توقف الزمان وتمزج الحلم بالواقع ، المثال بالديالكتيك والحياة بالموت .

إننا لا نكتب الشعر لأنه يمثل نوعا من الخلاص بالنسبة لنا ، فالخلاص الحقيقي غير ممكن وكل بحث عن الخلاص ليس أكثر من بحث ميتافيزيقي فارغ . إننا نكتب الشعر من خلال صبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا وتبدل لون دمائنا . في الشعر نحاول منح أجسادنا الكثافة واكتشاف طرق أخرى تقودنا الى الله . إن ممر الشعر الى الحقيقة ليس ممر الكيمياء او الفيزياء او الرياضيات او الفلسفة . إنه ممر يوجد بسبب ظلال كل هذه

المعارف مجتمعة . في ممر الشعر تتوحد كل المعارف والأفكار والهموم والتطلعات في جوهر واحد يشكل مادة الشعر .

صناعة الحلم

رغم أن عالم الشعر عالم واحد الا أن ثمة سمائين لهذا الحلم . فالشاعر كائن يخلق عوالمه من أشياء الواقع ، وهي مصدر بهجته وانبهاراته وأحزانه ، فالأشجار والأرض والصحراء والبحر والليل والنهار في نظر هذا الكائن الذي يمتهن كتابة الشعر بساطه السحري الى عالم الحلم الخاص به . في القصيدة تفقد هذه الأشياء جوهرها الواقعي وتتحول الى مجرد رموز وإشارات مضينة في أفق مدفون داخل ليل الرحلة . إن ما هو واقعي مهم جدا ، باعتباره المصدر الذي يشع ، لا باعتباره النهاية المقررة . كما إن معاملة الواقعي كمصدر مشع تعني أن ما هو واقعي هو الذي يعمل على صياغة طيور الأحلام . وإذا كان فرويد يفصل بين ما هو واقع وبين ما هو حلم ويعتبر تداخلهما حالة مرضية ، يرى الشاعر أنه لا يوجد سوى عالم واحد هو عالم الواقع ـ الحلم او الحلم ـ الواقع . إن فرويد يتحدث أفضل من غيره عن الوجود الثنائي للشخص في العالم ، فحيث يمارس جسدي بهجة التماس مع الأشياء (الموقف الخارجي) يمارس رأسي بهجة الايغال في عالم الأفكار (الموقف الداخلي) . إنني إذ أسير في الشارع تكون رجلاي فوق الإسفلت ونظراتي مصوبة الى فتاة تقود سيارة ، غير أن أفكاري قد تكون في مكان آخر ، في غرفة ما ، في جثة ملقاة فوق الماء ، في عيون امرأة ما . ترى أين أنا في الحقيقة ؟ بقدر ما يكون الخارج صلدا في كل شيء ، ذا علاقات عبودية ، يكون الداخل حرا ونقيا ومتحركا . وعندما يتحول الداخل الى ملجأ للهروب من بطش الخارج يعتبر الشخص مريضا . إن صناعة الحلم في الحالات الإنسانية الطبيعية تعتبر مصيفا للجسد والفكر معا . ولكن عندما تتحول هذه الصناعة الى شركة واسعة ، إحتكارية ، تسيطر على كل شيء يقع الشخص في انفصام حاد بين ما هو خارجي وما هو

داخلي . وحتى مثل هذه الحالة المرضية يمكن أن تكون مفيدة بالنسبة للشاعر والفنان إذا كان يمتلك قدرا كافيا من العبقرية يجعله لا ينسى قضيته الاولى كشاعر وفنان . لقد كان فان كوخ كذلك في أواخر أيام حياته .

الحلم الشعري ليس حلم الهلوسة على الرغم من أنه يتضمن الهلوسة أحيانا ، ولكنه حلم الكائن الذي يغامر نحو الحقيقة ويطير مبتهجا فوق الأشياء ، داخل الأشياء ، خارج الأشياء ، من أجل اكتشاف البهجة والحزن ، من أجل تأكيد نفسه في عالم صعب ذي مناخ غير مؤكد . وإذا كان الحلم الشعري مادة كل قصيدة تكتب فان الوصول الى هذا الحلم عبر اختراق الواقع اليومي ليس سهلا على الإطلاق ، إذ أن الوصول الى مثل هذا الحلم يقتضي أن يكون كل شيء في الكون (التاريخ والسياسة والعلوم والفلسفات ، الموت والوجود والمستقبل) موجودا في الذهن ، كجوهر متحد ، عند كتابة أي قصيدة .

الشاعر العظيم هو الذي يرتفع الى السماء حيث يرى كل شيء : الأرض والبحار والناس والأشجار... الخ . ولكن هذه الأشياء تصبح صغيرة ومتلاشية كلما أوغل الشاعر في الصعود . إنه يكتشف عظمة الأشياء من جهة وضآلتها من جهة أخرى عبر هذا الطيران الأصيل نحو الحقيقة . إن الشاعر الذي يدرك عظمة الأشياء فقط ، الشاعر الذي يعيش في العالم بين الأشياء وحدها ، لا يمكن أن يصبح راوية للحقيقة . كما أن الشاعر الذي لا يعيش في العالم والذي لا يعرف عظمة الأشياء لا يمكن أن يكون شاعرا عظيما . الشاعر هو الذي يعرف كل شيء ولا يعرف ، هو الذي يقول ولا يقول ، هو الذي لا يكون في العالم رغم انه موجود فيه ، هو الذي يكشف لنا أكثر الحقائق قوة ، بدون أن يكون متأكدا منها .

كيف يمكن اكتشاف مثل هذا العالم ؟ إن بلوغ مثل هذا العالم ليس سهلا على الإطلاق ، حيث لا توجد خارطة إنسانية هادية وسط الصحراء . وعلى الرغم من أن بعض الدراسات الطبية تؤكد أن الحالة الصحية لعقل الشاعر تلعب

دورا هاما في صياغة عالمه الشعري فان الحالات المرضية كالعصاب والإنفصام والشيزوفرينيا والزهري المزمن يمكن أن تساعد على خلق أحلام غاية في الغرابة ، مهلوسة ، متضاربة ، مضيئة ومعتمة ، الا أنها بدون وعي لجوهر الحركة العامة لكل الأشياء تصبح مجرد أحلام في رأس فوضوي ، وبالتالي مجرد أحلام مسطحة لوعي مسطح .

طرق الوصول الى الحلم

إذا كانت أحلام المرضى بدون إضاءة وعي حاد للعالم تعتبر مسطحة ، فان أحلام الشعراء الميتافيزيقيين تذوب هي الأخرى خارج الأشياء . إن الوعي التأملي عنصر أساسي في الشعر ولكن لا من خلال نسيان كثافة الوجود وبهجته وأسئلته الوجودية وانما من خلال ربط ما هو شيء بما هو فكرة . والوعي التأملي الميتافيزيقي الذي يتوصل الى قناعة تقول إن الحقيقة وجود فكري مطلق خارج حركة الأشياء ، شيء معلق في الهواء ، يسقط هو الآخر في فخ الخديعة . إن أية قناعة نهائية تطرح حلولا نهائية للأزمة ستجعل من الشعر طبلا صوفيا ، ذلك لأن التأمل الوحيد الممكن هو التحديق بعيون برينة وواعية جدا في الوقت ذاته عند الطيران نحو الحقيقة ، ذلك التأمل الحلمي الذي يجعل من الشاعر ملكا عرشه الكون .

إن أية غيبوبة غير كافية ، إذ يجب على الشاعر عند الغيبوبة أن يحمل معه كاميرة تلفزيونية مسجلة . وعند العودة لا بد من عملية مونتاج كاملة ، لا من أجل الوضوح والوصول الى قيمة فنية عالية ، وانما من أجل اعداد الشريط لعرضه على شاشة الوعي . كما أن الغيبوبة الميتافيزيقية التي تقدم لنا أحلاما ميتافيزيقية غير كافية ، ذلك لأنها تطرح بعدا واحداللعالم قد يصبح من خلال البحث عن الراحة السهلة بعد الخلاص عند الشاعر .

الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول الوصول الى الحقيقة ، بطريقته الخاصة مع الإحتفاظ باحترام خاص لكل الطرق التي تساعده على الوصول ، الا أنه عبر

اختـراق هذه العـوالم المـتناقـضـة يجب الا يسـقط في أسرها ، ذلك لأن مـهنة الشـاعر ترفض أية عـبودية مقننة . الشـاعر وحش يقف ضد كل شيء ويهدم حتى نفسه عندما يجد ذلك ضروريا .

حلم القـصـيـدة في كل العـصور هو حلم التجـاوز وترسـيخ وعي جـديد لا يفرض تعاليم جديدة وانما يجعلنا نعرف أنفسنا والعالم الذي نعيش فيه . ولأن الشـاعر يعاني على الدوام من قيد الأخلاق الخارجية فان جزءا هاما من حياته يجب أن يكرس لاكتشـاف الطرق المـؤدية الى الحلم الذي يتضـمن رؤى خالقة للحياة . إن حكماء المـاضي حاولوا أن يقـربونا من هذا العالم ، غير أن حياتنا اليـومية كانـت تنسينا على الـدوام ما قدموه لنا من حكمة . وإذا كـان لابد من ايجاد مـفاتيح لمـغاليق هذا الـعالم فان المـفتـاح الأول الى الحلم هو دحر سـيطرة العـقل الواعي وتخـديره بعـد اكـتـشـاف بؤس المنطق الرياضي . كـان حكمـاء العصور السابقة يلجأون الى العزلة لمعرفة حقائق ما وراء الأشياء ، لأن العزلة والتركيز في الفراغ يوقعان العقل الواعي في شرك الخوف الذي هو بداية السلم الى الحقيقة . وعن طريق هذا الخوف الكوني تبدأ الأسئلة الخطيرة : لماذا أنا هنا ؟ ما هو العالم ؟ كيف بدأ ؟ كيف ينتهي ؟ وهل يجب أن أموت ؟ إذن لماذا جئت الى هذا العالم ؟ وإذ تنتهي مرحلة الأسئلة تبدأ مرحلة الشك في كل ما هو موجود في العالم . وعندما ينقشع ليل الشك يشـرق نهار الحقيقة : رؤى خاصة عن العالم والوجود . لقد عاش هذه التجربة أبرز حالمي الأرض : كونفوشيوس وزرادشت وبوذا .

ثمـة تجـربة أخـرى قـديمـة للذهاب الى الحلم هي تجـربة الصـوفي او الدرويش او الإنسـان البـدائي الذي ينهك وجوده المـادي عبر حـركات عنيفة ورتيبة مع تركيز فكري تام في الفراغ . وأحيانا يتخطى الحلم التكوين المادي للجسد بحيث يصبح الجسد ذاته جزءا من رؤى الحلم . إن أمثال هؤلاء الناس يمتلكون تركيزا روحيا قويا الا أنه ليس من الضروري أن يكونوا مبدعين لأنهم يفتقدون طاقة الخلق لصياغة عالم جديد من رؤاهم .

إن أكثر الطرق شيوعا في الوصول الى الحلم هو طريق المخدرات ، لأن معظم الناس الذين يقفون عاجزين أمام بؤس الأرض يلجأون الى الحشيشة او الإفيون . وطبيعي إن رحلة الإفيون الحلمية توجد عجزا كاملا إزاء رحلة الحياة . وهنا تكمن خطورة مثل هذه الرحلة الهروبية بالنسبة للشاعر . إن شعراء من أمثال كورسو وغينزبرغ وفيرلنكهيتي يتناولون باستمرار مخدرات من نمط LSD او الماريوانا تقربهم من الله عبر اختراق درجات العقل المختلفة . قد تكون لمثل هذه التجارب العصرية أهمية خاصة بالنسبة لشعراء يحاولون اغراق أنفسهم في عوالم هستيرية ، مجنونة وفانتازية ، الا أن الشاعر الحقيقي الذي يريد أن يصبح صوت كل الأجيال هو الذي يتجنب كل ما يمكن أن يبعده عن العالم الذاهب اليه . إنه لا يخاف العوالم الهستيرية او الفانتازية وليس ضدها على الإطلاق ، بيد أنه لا يمكن أن يجعل منها قضيته .

ثمة طريقة أخرى للوصول الى الوعي الحلمي وهي الكتابة عندما يكون المرء على مقربة من النعاس . « أن تكتب وأنت على مقربة من النعاس » سلّم آخر الى التفكير الحلمي ، بعد كف العقل الواعي عن المماحكة ورضاه بالهزيمة ، وتحويل هذه الحالة الى حالة يمكن استحداثها عن طريق تجارب مستمرة .

من الممكن الإستفادة من كل هذه الوسائل تجريبيا ، ثم نبذها بعد السيطرة على الحالة والقدرة على استحضارها عن طريق الوعي المحض ، وتدريب الروح على امتلاك القوة التي تستطيع تجاوز المدرج الأول للوعي الى المدرج الثاني والثالث والرابع والخامس... الخ ، حتى يصبح الشاعر في أعلى مدارج الإدراك وهو مدرج « النظر الى كل شيء عبر تركيز كل الكون والتاريخ والوجود فيه » . وعندما يكون في امكان شاعر ما أن يقف هناك ويتحدث فانه لن يكون مفهوما من قبل الآخرين ، ولكن ضوءه سيكون كافيا لإنارة داخلنا على الدوام .

وعندما تبلغ القصيدة أعلى سماء للحلم تكون موجودة في كل الأشياء : في البحر والصخرة ، في الزمان والمكان ، في الحب والعذاب .

إن الشاعر الحقيقي هو الذي يحاول فهم العالم ، لا اللعب في داخله ، ذلك لأنه معرض أن يتحول هو الآخر الى لعبة ، وهذه مأساة معظم شعرائنا الشبان الفارغين ، الطيبين ، الممثلين الأدعياء والهزليين الذين يتوهمون أن لاعب الكرة يمكن أن يحصل على اعجاب المتفرجين عن طريق بعض الحركات الشكلية التي لا تعني شيئا بالنسبة للعبة . وعندما تكون رؤى الشاعر معلقة بالحقيقة لا تهمه لعبة الأرض ، لا تهمه الأشكال والأسماء ويحتقر كل ما يمكن أن يبعده عن ساحل الإخلاص مع نفسه ومع العالم الذي يعيش في داخله .

الحلم سماء مشرقة في القصيدة ولكنه لا يمكن أن يكون سماء لأولئك الذين يعجزون عن الصعود اليها ، عبر وعي العالم الواقعي وفي ضوء العلائق التي توحد كل شيء . وحتى بالنسبة للحلم لا يمكن اعتباره عالما منفصما ، حيث نور الخارج يضيء غرفة الداخل ، كما أن نور الداخل يضيء غرفة الخارج . فالداخل يشكل رموزه من الخارج ، ومنه يأخذ معانيه وأفكاره وهمومه ، غير أنه يتشكل بطريقة خاصة به .

الموقف السياسي والرؤيا الشعرية

إذا كان الحلم جواد الشاعر الى العوالم غير المرئية فانه في الوقت ذاته صوت الرفض والتحدي للبؤس الذي يغمر العالم . إنه صوت الشاعر الذي يحتج ضد كل ما هو بربري ومعاد وخالق للعذاب . ورغم أن الشاعر صوت كل الأجيال فانه صوت عصره وأمته وشعبه أيضا في صوته الخاص . ولكن مهمته ليست فوتوغرافية إذ أنه يحاول تعيين تطلعات إنسانية كاملة عبر الحركة التاريخية للعصر والأمة . وهو عندما يغني جمال العصر وقوة الأمة ، يحاول إدانة البؤس والضعف عبر تجاوز جثث الأفكار والأحلام المنتهية الى مستقبل يعيش داخل رؤاه . إن الشاعر لا يمكن الا أن يكون مع المستقبل ، لا لأنه كائن يتجاوز حتى نفسه وانما لأنه هادم جبار أيضا . إنه عبر الموقف الكلي

الذي كونه عن العالم والوجود ، وعبر طيرانه نحو الحقيقة لا يمكن أن يقف الى جانب الأفكار المتخلفة . إن مداره هو مدار التطلع الإنساني نحو وجود أكثر امتلاء ومستقبل أكثر إضاءة . ورغم أن الرؤيا الشعرية تختلف عن الرؤيا السياسية الا أن الرؤيا الشعرية تكون في النهاية أكثر ثورية . فالموقف السياسي الذي قد يكون يوميا ومرحليا يطرح معطيات محدودة . أما الموقف الشعري فهو الموقف الناسف لكل ما هو مزيف وغير حقيقي ومعاد لحرية الإنسان ، ومغامرة نحو المستقبل عبر تجاوز العالم برمته الى عالم أفضل . إن مهمة القصيدة لا يمكن أن تغلق داخل ما هو جزئي ويومي ، سواء كان سياسيا او غير سياسي ، ذلك لأن القصيدة مساهمة كاملة في خلق مناخ الثورة النهائي . فالشاعر في ضوء مثل هذه الرؤيا محرض على الثورة والتمرد ومقاتل يحدق بعيني نسر الى المستقبل الذي لا يراه الآخرون . إن أي رحلة نحو الحقيقة هي رحلة نحو مزيد من الفهم والوعي بالتاريخ والإنسان والعالم .إنها رحلة نحو كل يوم لم يأت بعد والذي يعني مزيدا من المعطيات الجديدة .

ولذلك فان الشاعر الحقيقي هو مع المستقبل دائما ، أي أنه ثائر تقدمي يخوض حروبا مستمرة ضد انغلاقات المجتمع : ضد العبودية ، ضد الإستغلال ، ضد البيروقراطية . إن الشاعر الذي يرتبط بالمستقبل والحلم والحقيقة يتخذ موقفا عسكريا من أمراض عصره . فهو لا يدين فقط وانما يكتب قصائده بدمه أيضا عندما تقتضي الضرورة وعندما يكتشف أن موته أكثر أهمية في رحلته الإنسانية نحو الحقيقة . لقد فعل ذلك بايرون ومن بعده لوركا .

التزام الشاعر حتى عندما يكون منتميا يجب أن يكون التزاما مخلصا ونظيفا ينبع من نقاء الداخل ، حيث تتوحد كل هموم الإنسانية والوجود ، التزاما يرفض أن يحول نفسه الى بوق او كاتب تقارير ذات بعد أناني ومكشوف . ثمة شعراء (تجاريون) حاولوا الصعود على أكتاف الإلتزام السياسي ولكن أمثال هؤلاء ليسوا شعراء حقيقيين ، لأن الشاعر الحقيقي

يرفض أن يجعل من حب الآخرين له معبرا لتأكيد أنانيته الأرضية . لقد كان الشعراء في الماضي يسيرون في ركاب الملوك ويمجدون حروبهم التافهة ، كما لو انها كل شيء في العالم . أما الشاعر الجديد الذي يواجه كل بؤس العالم فلا يمكن له الا أن يكتب من داخل الجحيم ، حيث يخوض حرب الحرية حتى النهاية . الشاعر الذي يلتزم الحقيقة يقاتل من أجل الحقيقة ، لا من أجل اغراق ذاته في أنانيات المجد والشهرة ، وانما لاكتشاف وحدة كل الأشياء دفعة واحدة . الشاعر الذي يلتزم التاريخ يقاتل من أجل مستقبل التاريخ . إنه مع ضحايا التاريخ بقدر ما هو مع حركة التاريخ . الشاعر الذي يكون مع الإنسان يهدم كل العلاقات التي تشكل بؤسه . وحتى الشاعر الذي يحاول أن يكون صوت فئة ما يجب أن يعبر عن الحلم غير المتحقق للفئة ، عن المسعى النهائي ، عن الكل الإنساني الذي تذوب في داخله الفئة وتعمل من أجله ، مع امتلاك القدرة والشجاعة على تجاوز ما هو يومي الى العصر وما هو عصري الى كل العصور وما هو جزئي الى الكل وما هو واقع الى الحلم وما هو نسبي الى المطلق .

ضوء الحقيقة يأتي من الشاعر

إن الشعر يرفض الايغال داخل وهم الحياة ، يرفض أن يجعلنا جزءا مشتركا في طقوس هذه الحفلة غير المؤكدة . إن ألوفا من شعراء العالم الذين واجهوا وهم الحياة غرقوا في بحره . الا أن الشاعر ذا الوعي الأصيل والعميق لقضيته لا يمكن أن يخون نفسه كشاعر ، لأن أفضل ما يمكن أن يقوم به هو جعلنا أكثر قربا من أنفسنا للوقوف خارج الوهم ومعاناته ، دون أن نكون قادرين على الخلاص من هذا الشرك الا عن طريق الوعي . ومهما كان موقف الشاعر فانه يصبح شاعرا رديئا عندما يسهم في إغراقنا داخل الوهم من خلال اعطاء معنى اجتماعي مغلق للإنسان .

مما لا ريب فيه ان الشاعر هو القصيدة التي يكتبها ، ومن غير الممكن كتابة قصيدة مغايرة لوعي الشاعر . الوعي المسطح والسهل للعالم يوجد

قصائد مسطحة وسهلة ، اما الوعي المحترق في كل شيء فيوجد قصائد ذات وعي أعمق بالإنسان . وبصورة عامة يولد العقل الشكلي قصائد شكلية . وفي المطاف الأخير لا يمكن اعتبار الشاعر مجرد مكتشف لقارات معادية وأخرى حليفة وانما هو خالق لعوالم جديدة يتعاطف معها او يموت فيها . هناك فقط يمكن للشاعر أن يضطجع بهدوء وسلام وبهجة ، بعيدا عن عالم المؤامرات والقتل . لابد من ادراك حقيقة ان ضوء القصيدة يأتي الينا من الشاعر أكثر مما يأتينا من القصيدة ، حيث تضاف القصيدة الى الشاعر دائما .

قوانين القصيدة

القصيدة الجيدة هي القصيدة التي تكتشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون ، حيث لا توجد قوانين مقررة مسبقاً على الإطلاق الا في حدود العلاقات الإجتماعية . في ضوء هذه الحقيقة لا يمكن أن تكون هناك قصائد ذات قوانين موحدة الا اذا كانت قصائد غارقة داخل ما هو جزئي . وبصورة عامة تكتسب القصيدة أهميتها من حرية تعاملها مع العالم ، إذ بدون ذلك تصبح مجرد تابع ذليل للقصائد المكتوبة قبلها . القصيدة الحقيقية لا توجد في الوزن او القافية او التحرر منهما . إنها توجد حيث ترف أجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة ،دون اي سقوط في عبوديات شكلية معينة مهما كانت هذه العبوديات . ولذلك فان الشاعر هو أكثر الناس بحثا عن طرق الحقيقة الألف ، أكثرهم شوقا للرحلة داخل طائرات وقاطرات وعربات الشعر الى الحقيقة التي توجد في كل شيء . وحيث يكون وعي الشاعر لاشكليا يكون بناء القصيدة ديالكتيكيا ، غير مقيد بالوزن او القافية او الموسيقى او الحذلقات اللغوية بالضرورة . قد تكون الموسيقى الاوركسترالية ، قد تكون الموسيقى الرتيبة ، قد تكون القافية الموحدة ، قد تكون القافية المختلفة أساسية بالنسبة لبعض القصائد التي تكتسب قوة حركتها من هذه الأشكال ، الا أنها لا يمكن أن تكون قانونا عاما لكل قصائد العالم . فالشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة

قد يتحرر من كل شيء ، حتى من اللغة لتصبح القصيدة لوحة او صورة فوتوغرافية او مجرد رموز ومعادلات او اي شيء آخر . وبصورة عامة بدأ الشعر في السنوات الأخيرة يميل الى الإتحاد مع الفنون الأخرى : الرواية والرسم والقصة القصيرة والنحت . وليس غريبا أن يوسع دائرة هذا الإتحاد مع الفنون الأخرى في السنوات القادمة .

العودة الى الماضي والذهاب الى المستقبل

إن النظرة المتفتحة ، الأخوية والخالية من العقد ، الى القصيدة ضرورية جدا ، لأن القصيدة الجيدة لا يمكن أن تكتب من خلال وعي متعصب . وحتى الذين يحاولون الدفاع عن شكل معين للقصيدة باسم العودة الى الماضي والاتباعية يتجاهلون حقيقة انه لم تكن توجد أشكال موحدة للقصيدة على الإطلاق في اي زمن . إن لغة القرآن مثلا لغة ذات صوت شعري متفرد إزاء القصيدة العمودية التي اعتمدت أشكالا مختلفة تعتمد على تعدد البحور . وإزاء هذه الأشكال ظهر السجع الذي يتضمن هو الآخر قدرا معينا من الشعر ، بالإضافة الى الموشحات . ولعل أكثر هذه الأشكال حرية هو الشكل التركيبي في القرآن ، إذ أنه أقرب ما يكون الى شكل قصيدة النثر من جهة وقصيدة الرسم من جهة أخرى ، مع امتلاك حرية اللغة . فالقرآن يستعمل أحيانا بعض المقاطع الموزونة ، الا أن لغته في الأصل غير موزونة . وحتى عندما تكون بعض المقاطع مقفاة فانها لا تصبح قاعدة ، إذ سرعان ما تتحرر منها الجمل لتتخذ أشكالا حرة سائبة . وفي بعض الآيات إشارات ورموز صورية بحتة مثل استعمال بعض الحروف العربية المجردة .

إن عظمة القرآن بالإضافة الى كشوفاته الروحية تكمن في لغته وأشكاله . ولذلك فان محاربة الأشكال الجديدة باسم التراث محاولة غير مجدية ، لأن تراثنا العربي الغني ليس عبدا لشكل معين دون غيره . وبصورة عامة فاننا ننظر الى التراث كملهم للروح ، لا كقيد يشد أرجلنا الى الماضي . وإذا كان

الإنسان العربي وليد الماضي فان الماضي لم يعد موجودا الا كذكرى في الرأس عبر كثافة الحاضر وقوة التطلع الى المستقبل . إن حكمة الماضي التي نحملها معنا لا يمكن الا أن تذوب في هواء العصر الذي نعيش فيه والحروب التي نخوضها من أجل مستقبلنا الخاص والوعي المتطور والأفضل والعميق الذي نحمله عن العالم . إن أية قصيدة لا تذوب في هواء العصر لا يمكن أن تكون قصيدة جيدة ، والقصيدة التي تبدأ ، تكتسب ضوءها الوجودي من ضوء كل القصائد المكتوبة في العالم ، من ضوء قصائد الماضي ، من ضوء قصائد العصر ، من ضوء كل لغات العالم ، ومن ضوء القصائد التي لم تكتب بعد أيضا . إن أي قيد يفرض على القصيدة هو قيد على الحقيقة ذاتها . وأية نظرة محلية ، بدون وعي شامل للعصر ومستقبله ، للإنسان وهمومه وتطلعاته ، للعالم والكون في ضوء الأسئلة القاتلة ، لا تعني سوى تحول الشاعر الى طفل يعتقد أن العالم هو ما يراه .

لقد آن للقصيدة العربية أن تغير العالم من خلال نسف أضاليل الماضي والحاضر وإعادة تركيب العالم داخل رؤيا شعرية جديدة . لقد آن للقصيدة العربية أن تتحدث عن رحلة الإنسان الى الحقيقة عبر حضور وجدة جوهر كل الموجودات في الذهن ، حيث القصيدة آخر طلقة في بندقية هذا الكائن البدائي ، المتحرر والمعقد ، الواعي غير المتأكد ، والذاهب الى غابات عالم لا يمكن معرفة مغزاه أبدا .

أين القصيدة ؟

أين الشاعر ؟

فاضل العزاوي ، سامي مهدي ، خالد علي مصطفى ، فوزي كريم

ملحق رقم (٣)

بيان: نحو الرؤية الجديدة

(بغداد / تشرين الأول ١٩٦٩)

ثمة وحدة داخلية تضع الإنسان داخل موقف غير مرئي أزاءه . ولا شك في أن الوعي المعاصر ما هو الا عملية اكتشاف لذات الإنسان من جهة وللذات الحضارية من جهة أخرى .

فاذا كانت مرحلتنا الحضارية هي نتيجة حتمية لاكتشافات وتخط سابق من قبل الإنسان تجاه عالمه الخارجي ، فان الوجود الفعلي لن يتحقق الا من خلال الحركة الحية والتي ترفض اي هدف نهائي للوجود . فحضور الشيء في تطوره المستمر وتغيره الدائم حيث تصبح استمرارية البحث صفة ملازمة للانسان الواعي فان الفنان المعاصر كف عن طرح العالم كشيء ساكن غير قابل للتغيير ، وبذلك فان غموضه دفعه للإهتمام باكتشاف الجوهر الحقيقي للشيء ووضع نفسه إزاء التحديات الضخمة للعالم الخارجي ، وبذلك يطرح مقدرته على تجاوز حدود المظهر الذي تفرضه الطبيعة والعلاقات الاجتماعية عليه في مجال التجربة .

فاذا كان البدائيون يعزون للفن السحر ، واليونانيون يوكلون اليه كشف الجمال ، والقرون الوسطى تنتظر منه ان يوطد عالم الايمان ، فان حضارتنا تجعل منه ممارسة انسانية يمارسها انسان يحيا في احتكاك دائم بالعالم ، ويقدم من خلالها الوجود الانساني عاريا امام الحقيقة ، محققا بذلك صورة أخرى من صلة الانسان المعاصر بالعالم .

الفن ممارسة موقف إزاء العالم ، عملية تجاوز مستمرة واكتشاف لداخل الانسان من خلال التغيير ، وهو رفض عقلي لما هو موجود خطأ في تركيب المجتمع ، وبذلك يصبح عملية خلق متصل يقدم فيه للوجود الانساني عالمه المستقل عن طريق الخط واللون والكتلة ، وبهذا يكون الرفض والتمرد ، لا بشكلهما المطلق ، وجودين ملازمين لعملية الإبداع المستمرة ، والفنان محارب يرفض القاء سلاحه عندما يحعل من نفسه ناطقا باسم العالم وباسم الانسان ، وهو يحيا بتضحية دائمة إزاء عالمه معبرا بذلك عن رغبة حادة في رفض أقنعة التزييف وبهذا فهو دائم الإمتلاك لما يريد أن يقوله . إن وحدة النتاجات الفذة عبر التاريخ تضع الفنان في مركز العالم وفي بؤرة الثورة ، فالتغيير والتجاوز وجهان للتحدي الواعي لكل ما يحيط عالمه من قيم اجتماعية وفكرية متخلفة ، فالفنان الحقيقي هو الممارس لتأكيد رفضه أن يكون أسيرا لذلك الجسد المحنط من القيم الإجتماعية البالية . بل لا بد له من التمرد على العالم لكي يكون في الجهة الأخرى ليتمكن من الحكم عليه . وهو في بؤرة الثورة يتجاوز كل المعطيات الجاهزة محولا نفسه الى حلاج آخر ضد الظلم والعبودية الفكرية... فالفنان ناقد ثوري من خلال سلبية العالم المحيط به .

إن حضور الثورة يتجه الى روحية الفناء والتضحية عندما ينسف أضاليل الماضي والحاضر ويسعى لإعادة تركيب العالم داخل رؤية فنية جديدة . إن الذاتية المنغلقة او فن السلعة هي حصيلة الرؤية السطحية للعالم ولن يتحقق رفضها الا من خلال تغيرات متواصلة لكي ينقذ الإنسان من الإنسحاق الذي تمارسه العلاقات المادية والإجتماعية تجاهه . وبهذا تصبح مهمة الفنان هي في وضع تلك العلاقات من جانبها الإنساني والتي تتطور وتنمو باكتشافات وتغيرات متتابعة... إنه حالة انهاء للفكرة والعلاقة السابقة كيما ينمو من جديد ، فالجديد له رؤياه الخاصة وصوته الخاص ، والتوحد معه لن يأتي الا عن طريق مخاطبته من خلال تلك الرؤيا وذلك الصوت... فالفنان يضع مبرراته لوجود الإنسان في الطبيعة ويمنحه البعد الإنساني الى جانب بعده التاريخي ،

وبهذا يكتسب من خلال مشروعية وجوده إمكانية إعادة خلق التاريخ او ابداعه من جديد . فهو عندما يحقق من خلال السطح ذي البعد الواحد عالمه الخاص فانه يقدم للعالم حقيقة تبدو لأول مرة غير موجودة... وهو بمقدرته الإبداعية يمنحها حضورا في عالم النور لتعيننا في الكشف عن بعض الجوانب الخفية من تجربتنا الحية مما لا تنجح التصورات العقلية في إزاحة النقاب عنه .

والرؤية الفنية ليست الا صورة من صور استخدامنا لعالمنا الداخلي والخارجي . ولكن الفنان لا يستعين بذلك الا لكي يثبت دعائم ذلك العالم الذي يريد أن يبنيه من جديد . وبهذا يكون العمل الفني مظهرا لخروج عالم الفنان الى الوجود العلني . فالفنان الذي يعيش الفن كصنعة فقط ، والفنان الذي يمارس فن السلعة لا يمكن أن يصبح الشاهد التاريخي على مقدرة الإنسان في الإبداع ولا يمكن أن يكون فنانا أصيلا ما دام يجعل من نفسه حصان طروادة يحمل في جوفه جسد المجتمع الميت .

الفنان يعيش وحدة العصور كلها ويعيش في الوقت نفسه وضعه كجزء من المجتمع ، بقدر ما يشعر ان عليه أن يغير الماضي من خلال الرؤيا المعاصرة... يشعر بأن الماضي يوجه الحاضر . بين الماضي والحاضر توحد وتواجد . فاذا كانت الرؤيا الفنية هي الحضور المتحقق في اللوحة وان هذا الحضور هو ذات قلقة تبحث عن هوية حضارية تصبح الأسطورة والحس التاريخي الوسيط الذي يوصل الفنان الى عالمه الجديد . انها العودة للذات الوحيدة ليعيش فيها او يموت . فنحن نموت في وحدة ذواتنا الحضارية والإنسانية وفي وحدة تلك الذات نبدأ رحلة التغيير والخلق . لن نجد جيلا فنيا من أجيال أمتنا عاش حياته مطالبا بذلك مثلما نعيش نحن ولم ينغمس جيل مثل جيلنا في روح الوطن والبشرية بكل هذا الإلحاح مثلما ننغمس نحن . نحن مطالبون دائما بالتحدي والمواجهة لكل ما يهدد الوطن من أخطار . نعيش وسط دوامة الزحوف العسكرية للنازية الجديدة والمهددون دائما بوجودنا . نعمل من أجل التركيز والمناداة بفن طليعي يجمع الى جانب هدفه الإنساني رؤية فنية . وسنظل جيلا

يحمل روحه بكل الحاح تلك التحديات جاعلا من فنه لا وسيلة للإنغلاق على الوجود الفردي او للإنغماس في عالمه الخاص وانما رؤية يتجه بها نحو العالم بلغة ضمنية ينطق بها الفنان على طريقته الخاصة ، رافضا بذلك كل فهم ميكانيكي للفن ودوره في المجتمع والذي يحجز الفنان ضمن حدود الممكن الجاهز داخل حدود العلاقات القائمة . إن عمليات الإنسحاق التي مارستها العلاقات الإجتماعية تجاه الفنان والتي جعلت منه حاملا لأقنعة التزييف والمهادنة حينا وضحية حينا آخر ، لا يمكن أن تمتلك مشروعية وجودها الحالي وتحول دون قدرتنا على الإمتداد بأبصارنا الى ماوراء الأشياء .

فلنكن طليعة التحدي . نريد أن نكون فنانين نحمل روح الوطن والبشرية . كونوا معنا لنوحد الرؤيا الجديدة للعالم ، نمنحها عنف وتمرد الشباب ونحول أروقة الدراسة الى قلاع للتغيير ، لكي نوجد لوحة التخطي المستقلة ، اللوحة التي تهز الأعماق ، نمزق التزييف ، نفتح نهر الحياة في مجتمعنا . لا حضور لتلك اللوحة وبناء الرؤية الجديدة الا بالإنقضاض ، بالعمل المبدع ، بالذات الحضارية والإنسانية الخلاقة ، مستودع الخلق الإنساني .

لنتذكر فنوننا في وادي الرافدين وسوريا والنيل ، ولنرفض عالم الجمود والتقليد ، لنوجد العلاقة الصادقة والدائمة مع جيلنا .

علينا أن نمزق التراث لنوجده من جديد .

علينا أن نتحداه لكي نتجاوزه .

علينا أن نعترف به ، في حدود وُجوده المتحفي ونعترف بعنف وشراسة المواجهة . لنوجد في نفوسنا إرادة التخطي . لن نقتلع من جذورنا ، بل سنمدها في الأرض عميقة الغور ، عميقة الصدق ، مليئة بالحياة النشطة .

ليس التراث فنا ديكتاتوريا يشدنا اليه ويسجننا داخله ما دمنا نمتلك الموقف الحر إزاءه . إنه العجينة السهلة التي تعمل بيد الفنان الخلاق . لن نخترق تراثنا خشية الإستبعاد ، بل سنضعه في جباهنا لنخترق العالم . لنتحدث بلغة الحياة الجديدة ، برموزها ، بإنسانها الجديد . نحمل روح الإقتحام ،

روح التمرد الممزقة لكل شيء محنط . لكي نعود من رحلتنا ، حاملين الرؤية الجديدة .

نحن الجيل المطالب بالتغيير والتجاوز والإبداع نرفض القديم المحنط .

نرفض فنان التجزئة والحدود... نتقدم ، نسقط ، لكننا لن نتراجع ونحن نقدم للعالم رؤيانا الجديدة .

* الفن الحديث لغة المجتمع المعاصر... والفنان إنسان هذا المجتمع القادر على تجاوز حدود الذات الحضارية المعاصرة ، ليلتصق بنظافة خالية من كل تعصب للحضارة الحديثة في مسعى لتأكيد الوجود المبدع لهذه الأمة من خلال الفن ومن يرفض هذه اللغة أحياء محنطون .

* حرية التعبير هي حرية الثوري على كل ما يجعل الفكر مستنقعا موحلا ، وهي حرية الرؤية والتمرد على كل ما هو قائم بصورة مغلوطة في المجتمع .

* الفن كل إبداع جديد ، وهو تناقض مع الجمود وخلق متصل ، وبهذا فهو لن يكون مرآة الواقع الذي يعيشه الفنان فقط وانما هو روح المستقبل .

* النقد الفني الجيد هو الذي يوصل التجربة الفنية للجمهور ويثبت معالم الحركة الفنية الأصيلة ، بعيدا عن روح المهادنة والتزلف . بين النقد والفن عملية تواصل وتكامل . وبهذا يكون تخلفه عن مسايرة التطور إسقاطا مفجعا لتقييم الحركة التشكيلية ونموها .

* الماضي ليس شيئا ميتا ندرسه ، بل هو موقف يتخطى الزمن ليوجد تدليلا إنسانيا شاملا له جانباه التشكيلي والنفسي في آن واحد ، وبهذا فان دلالة الماضي ترى وتجدد في ضوء الحاضر واعتبار الماضي كرؤية ثابتة ليس خدعة يراد بها تجميد التجربة المعاصرة في قوالب استنفدت تاريخيتها ، وبهذا يكون التراث القومي والإنساني كله روافدنا عبر رحلتنا للتغيير والإبداع .

* إن مسألة العلاقة مع الجمهور هي مسألة اجتماعية . إن نتاجاتنا الفنية هي التي تتفاعل مع الجمهور لا نحن ، وبهذا يكون الشارع لا قاعات المتاحف نقطة الإلتصاق معه .

* نرفض العلاقات الإجتماعية الحاملة لأقنعة التزييف ونرفض ما يوهب لنا كمنة . نحن نحقق تبرير وجودنا عبر رحلتنا للتغيير .

* نمجد جيل الرواد في دورهم التاريخي لنهضتنا التشكيلية ونرفض الوصاية الأكاديمية والفكر التعليمي .

* نتحدى العالم ونرفض الهزيمة العسكرية والفكرية لأمتنا ونمجد حرب التحرير الشعبية في صدور الشهداء ، مجد هذه الأمة .

* الثورة تجاوز للقيم السلبية وبلورة لروح المستقبل وهي بهذا صانعة الإنسان الجديد ، الإنسان المتحرر ، المتخطي وجوده في سبيل تحقيق جوهره الإنساني الخاص . والفن وجه ذلك الإنسان المشرق . فالثورة والفن عطاءان ملازمان لتطور البشرية .

* ممارسة الفن رهن بممارسة الإنسان لجوهره الإنساني وأفضل ما تعمله الثورة تجاه الإنسان الفنان أن توفر له امكانية ممارسة ذلك الجوهر الرافض للوجود المتخلف والعلاقات الميتة . فالثورة المتخطية والصانعة للنموذج الثوري هي أيضا الفن المستقبلي المدهش والمحقق للرؤية الجديدة .

هاشم سمرجي ، محمد مهر الدين ، رافع الناصري ، ضياء العزاوي ، صالح الجميعي اسماعيل فتاح

ملحق رقم (٤)

قصائد ميكانيكية*

السائر فوق خط التماس

١ـ المرأة المسلسلة

للمرأة المسلسة
تختصر الأبعاد
أنبأت العلائق
عن منحنى السدم
في الجسد السرعة
الحل : أن نوقف
هذا الذي يجيء
مقتربا من حلزون الوجه
ليس تماما وفق قانون أكيد ما
يوغل أحيانا مع المجرى
تستيقظ الحركة
بفعل خط التماس .

---

* كتبت هذه القصائد الأربع ونشرت في العام ١٩٦٦ بعنوان « قصائد ميكانيكية » . ولأنها لم تظهر في أي مجموعة شعرية سابقة لي أعيد نشرها هنا بدون أي تغيير فيها ، ما عدا وضع عناوين جديدة لها مقتبسة من النص نفسه .

٢ـ الطوفان الأخير

في لحظة
ونقفل العالم .
من أجلكم يكتب هذا الفعل
يا إخوة السهولة .
تكتظ حتى حافتي بالكلمات
أرسلها : مساحة الدائرة
تبطئ نصف القطر
أعرف أقطاري فقط .

من الذي يريد أن يموت
تحت خيمتي
في الطوفان الأخير ؟

٣ـ عيون الأجداد

محتلة كتلة العلبة
تحتشد الأجساد في المعادلة :
ي = ١/ ٢ جذر الإبتداء + مسافة العالم
إذ في اعتساف العمد الواقعي
ثمة من لا يفهم الموتى
ما للجدود من عيون آسرة .
من الذي يمسك نهد الأم ؟
من الذي يواجه العناصر ؟

٤ـ ثكنات الجسد

ينصهر النظام : بالرغم من التدخل الاضافي
قد ينبغي أن نوهم اللولب
بكتلة الكثافة
ولأن كفي تنتشر
أحدس أن البحر لي .
معا نسافر الليلة
الى ثكنات الجسد المادي
وفي اللغات نكسب المعرفة
كيمياء الهموم .

إشارات وملاحظات

المقدمة:

١ـ تعرضت الحركة الستينية الأدبية والفنية في العراق ، وبصورة خاصة في أواخر الستينات وبداية السبعينات ، ضمن النهج الرامي حينذاك لتشكيل «الجبهة الوطنية» الى حملات منظمة للتشويه والحط من قيمتها ، شارك فيها شعراء وكتاب ونقاد من أجيال مختلفة بما في ذلك أفراد من الجيل الستيني نفسه ، واتخذت مختلف الأشكال والأساليب . فقد صعب على الأحزاب السياسية أن تقبل بوجود حركة ثقافية وإبداعية ، ليست مستقلة عنها فحسب وانما تشكل تحديا حقيقيا لآيديولوجياتها ومنظورها الى العالم ، بطريقة ناسفة لكل الأمجاد الشعرية والأدبية التي كان الأدباء الحزبيون قد حازوا عليها في الماضي . وكان الإتهام لا يطال فقط الأشكال التعبيرية والفنية مثل التجريبية والطليعية واللغة وانما أيضا الموقف السياسي والوطني للستينيين (معاداة الثورة ، الإرتداد الآيديولوجي ، التقليد الأعمى للغرب ، التنكر للتراث) . وإذا كنا نعف هنا عن ايراد الأسماء التي وقعت في أحبولة الدسائس السياسية وأسهمت في الحملة ، أحيانا بحسن نية مقرون بفهم غير ناضج للعملية الأدبية ، فلأن معظم أولئك الكتاب صححوا مواقفهم تلك في فترات تالية ، وضمن التطورات الفكرية المدهشة التي مر بها العالم ، ولكن أيضا بسبب اتضاح القيمة الفعلية للتجربة الستينية في مجرى حركة الأدب العربي .

ومع ذلك لا بد من الإشارة هنا الى الحملة المغرضة التي قادها الدكتور صلاح خالص في مجلة «الثقافة الجديدة» التي كان يترأس تحريرها ضد الحركة الستينية من منطلق الدفاع عن فهم ماركسي ستاليني فظ للأدب ، بدعوى «الواقعية الإشتراكية» والى الموقف الهش لقيادة «اتحاد الأدباء العراقيين» ولجونها الى حد إصدار البيانات تحت ضغط كتاب السلطة ضد الأدباء الستينيين واتهامهم بالإنحراف واستنكافها عن الدفاع عن الشعراء والكتاب الذين تعرضوا للأعتقال في مختلف الفترات .

٢ـ زعم شاعر صحافي ، ظل حتى انهيار الاتحاد السوفياتي يسبح بحمد الآيديولوجيا في مقالة له ، تعقيبا على كتابي الذي يبدو أنه لم يفهمه «بعيدا داخل الغابة : البيان النقدي للحداثة العربية» أنني أبشر بالآيديولوجيا في زمن نهاية الآيديولوجيا ، لأنني أدعو الى تغيير الحياة ، متناسيا حقيقة أن من هم على شاكلته ظلوا يشتمونني طيلة ثلاثة عقود من الزمن ، لرفضي تلقي بركات الآيديولوجيات الشمولية التي كانوا يعتاشون عليها . ومع ذلك فان هذا الناقد الجاهل لم يتوصل الى اكتشافه العبقري عني بجهده الخاص وانما كان يكرر ما قاله سامي مهدي عني في كتابه «الموجة الصاخبة : شعر الستينات في العراق» ، لتبرير ارتباطه بآيديولوجيا السلطة الشمولية ، بدعوى أنني أنا الآخر أدعو الى التغيير ، وكل دعوة الى التغيير في نظره هي آيديولوجيا . وهنا لا يمكن للمرء الا

أن يضحك من سذاجة هؤلاء المثقفين العاجزين حتى عن فهم المصطلحات التي يستخدمونها . فقد توصل شاعرنا الشاطر ، الكاره للآيديولوجيا الآن ، ولكن بعد خراب البصرة كما يقولون ، الى أنه لا ينبغي للأدب أن يقول أي شيء على الإطلاق والا تحول الى آيديولوجيا . وهو هنا لا يفرق بالتأكيد بين دعاوى الآيديولوجيات الشمولية التي تدعي امتلاك الحقيقة المطلقة التي لا يمكن أن توجد خارجها وبين مسعى الكتابة للوصول الى حساسية إنسانية جديدة ترتبط بالحياة قبل أي شيء آخر والى مواقف ناسفة لكل الأضاليل التاريخية الناجمة عن الآيديولوجيات الشمولية أساسا ، من أجل تحرير فكر الإنسان وعواطفه من الايمان الأعمى والتعصب ، والذي يشكل الأفق الحقيقي للحداثة . لا شك أن الكتابة . كل كتابة تقول شيئا ما حتى عندما لا تريد أن تقول أي شيء ، كما أن لكل فعل اجتماعي جذرا آيديولوجيا ، يرتبط بمصلحة فئة ما من الناس ، وهو قانون يشمل كل شيء في الحياة . ولكن هذا لا علاقة له بدعاوى الآيديولوجيات الشمولية التي تحتكر معرفة الحقيقة لنفسها ، لأن الموقف المرتبط بالحرية وهو ما أدعو اليه يتحقق في كل مرة بطريقة جديدة ، كفعل ابداعي غير مكرر ، يستمد جدته من جدة الحياة ذاتها ولا يقصر نفسه على فئة من الناس او فكر معين . يمكن للمتدين والملحد معا أن يكونا مبدعين في رؤية أمر ما مثلما تنعدم الحصانة ضد الخطأ والجريمة أمام أكثر الآيديولوجيات إنسانية عندما تسجن الحقيقة داخل العلب . إن ما يبقى هو قدرة الإنسان المفرد على امتلاك حساسية الوعي المرتبط بالإبداع الذي يتجلى في الكتابة مثلما يتجسد في الموقف من قضية ما .

هذه الماهية الإنسانية التي تتحقق في كل موقف بطريقة جديدة تختلف جذريا عن مسعى الآيديولوجيا الشمولية التي تفسرها الماركسية بأنها : «نظام رؤيات اجتماعية (سياسية ، اقتصادية ، قانونية ، تربوية ، فنية ، أخلاقية ، فلسفية . .الخ .) تعبر عن مصالح طبقية معينة وتشمل طبقا لذلك الأنماط السلوكية والمواقف وتشكيل القيم»

Philosophisches Wörterbuch, Band 1, S. 546, VEB Blbliographisches Institut, Lipzig 1975

وهنا يهمني أن أشير الى دراستين عن موقفي من الآيديولوجيات الشمولية ونقدي لها ، نشرتا اولا في مجلة «الناقد» ثم ظهرتا في كتاب بعنوان «عودة الإستعمار : من الغزو الثقافي الى حرب الخليج» - دار رياض نجيب الريس ، لندن ١٩٩١ ، إحداهما بعنوان «كيف تفسد الثورات ؟» وقد كتبت ونشرت قبل سقوط الأنظمة الإشتراكية في العام ١٩٨٩ ، والثانية بعنوان «من وهم الدكتاتورية الى مملكة الحرية» وقد نشرت قبل سقوط الإتحاد السوفياتي في العام ١٩٩٠ .

ومع ذلك فان الأمر يتطلب المزيد من التوضيح : لقد أدى التغيير الذي حدث في تاريخ القرن العشرين منذ منتصف العام ١٩٨٩ ، ذلك الزلزال الذي ضرب الأنظمة الإشتراكية (الستالينية) في العالم فجعلها تنهار من الداخل ، الى فوضى فكرية شاملة ، لا تقتصر على العرب وحدهم وانما تشمل البشرية كلها . فبين ليلة وضحاها انقلب كثير من الشيوعيين على أنفسهم وراحوا يشتمون كل ما آمنوا به طوال حياتهم . إن أفضل مثال لذلك الآن هو الرئيس الروسي بوريس ييلتسين الذي ظل سكرتيرا للحزب

طيلة ما يزيد عن الثلاثين عاما حتى صعوده الى عضوية المكتب السياسي للحزب الشيوعي السوفياتي نفسه . ان الأمر لا يدعو الى الدهشة ، على اي حال ، لأن ما سقط في واقع الحال هو النظام الذي كان ثمة الكثير الذي يفصله عن الآيديولوجيا التي اتخذت غطاء لتبرير الأخطاء والجرائم التي ارتكبت ضد الحياة نفسها . ولكن ما يدعو الى التأمل حقا هو استبدال هؤلاء ايمانهم بالماركسية بالايمان بالرأسمالية ، بنفس الطريقة العمياء التي سلكوها في الماضي . انهم مستعدون اليوم أيضا لإرتكاب أبشع الجرائم باسم الايمان بالجنة الجديدة التي راحوا يتطلعون الى الدخول اليها ، بعد أن تنكروا لجنتهم القديمة المتحولة الى خرائب .

ولكنهم ، وهنا المفارقة ، سيظلون أسرى نفس الطينة حتى النهاية ، لأن الإبداع سواء في السياسة او الفكر او الفن يرتبط بالحساسية الفردية التي لا يمكن أن ترى في الآيديولوجيا نظاما منتهيا قائما في الواقع الا عبر خيانة الحلم باليوتوبيا التي هي موضوع الإبداع ، تلك الحساسية التي تتأسس على تغيير الحياة دائما وتوسيع أفقها الإنساني ، لا القبول بما هو متحقق في الحاضر والذي يستبدل الحلم بالنظام . وفي الوقت الذي يشهر الكثيرون الآن خناجرهم الصدئة القديمة لذبح أكثر الأفكار إنسانية ، فانهم يفرغون تاريخ الإبداع من كل معناه ويسطحون الوعي الإنساني الجديد للحرية . إن ثمة فارقا هائلا بين الستالينية ، مهما كان شكل تحققها السياسي ، وبين الأفق الآيديولوجي للفنان او الكاتب ، وهو نفس الفارق أيضا بين الآيديولوجيا ، كمفهوم علمي لتحديد أساس ظاهرة ما ، وبين الآيديولوجيا الشمولية التي تقدم وصفاتها الجاهزة الخالدة لكل شيء في الحياة ، محتكرة الحقيقة لنفسها وحدها الى الأبد .

إن الإشكالية الأساسية للماركسية المتحولة الى نظام لا تكمن في صحة او خطأ هذه الفكرة ام تلك ، فهي مثل كل فكرة أخرى يمكن أن تنتقد وتصحح ، وانما في إزالتها الحدود بين الفكرة والواقع ، وبالأدق بين الآيديولوجيا والنظام . وبالنسبة للفنان من المهم جدا تحديد الطريقة التي تؤثر بها الآيديولوجيا في فنه وعلاقته بها .

ولكي ندخل في قلب المشكلة نشير الى أثر الآيديولوجيا في أعمال عدد من أعظم مبدعي العصر الحديث مثل فريدريش نيتشه وبابلو بيكاسو وإزرا باوند و ت . س . إليوت وجان بول سارتر ورامبو وبريتون وناظم حكمت وغويا وأراغون . . .الخ . كل هؤلاء العباقرة الكبار انطلقوا من رؤى آيديولوجية محددة تركت الكثير من الأثر على كتاباتهم وفنهم ، ولكنهم وهم يفعلون ذلك ، سواء تعلق الأمر بايمان بيكاسو بالشيوعية او باوند بالفاشية او اليوت بالكاثوليكية او نيتشه بنظرية القوة او سارتر بالوجودية او بريتون بالماركسية والسوريالية ، عزلوا فنهم عن الدعاية السياسية اليومية للايديولوجيا ، تلك الدعاية القابلة للخطأ دائما والتي هي فعل مثل أي فعل آخر . لم تكن الآيديولوجيا بالنسبة لهم ، سواء أكانت إنسانية ام غير إنسانية (وهذا يتعلق بمدى النضج السياسي للفنان) أكثر من شعور بالإنتماء الى القوة الجمعية في الحياة ، الى الأفق الذي يتخذ شكل الحلم ويعكس نفسه في الكتابة او الفن في الأغلب ، وهنا المفارقة ، بطريقة مضادة للآيديولوجيا المتحولة الى نظام او مؤسسة ، ترتبط بمقاصد الفن قبل كل شيء ، في الحقيقة إن الفنان الحقيقي لا ينتمي الى آيديولوجيا

ما لقناعته بما هو متحقق في الحاضر وانما بأفقها المستقبلي الذي يكتسب معناه منه هو بالذات والذي يكتشفه هو بنفسه ، خارج كل التعاليم المقدسة .

إن ايمان بيكاسو بالشيوعية لا علاقة له بشيوعية ستالين المتحولة الى أوامر او اجتهادات تعبر عن وجهة نظره الخاصة تجاه مسألة يومية او مرحلية ما ، وهي وجهة نظر ترتبط بالمصلحة الفردية وفي صراع السلطة على السلطة ، وليس على حلم بيكاسو الشيوعي بحرية المجتمع الإنساني النهائية في آخر المطاف . إن الفنان يعبر أيضا عما هو آني ويومي ويرتبط بالصراعات الدائرة في زمنه وعصره ، ولكن الفارق الجوهري دائما بين السياسي والفنان هو أن السياسي مهما كانت آيديولوجيته يظل لصيق الحدث الآني واليومي والعابر ، في حين أن الفنان يوحد بين الآني والأبدية ، بين اليومي والمطلق ، بين العابر والمستمر في الزمن . وفي حين يرفض السياسي اعتبار الحلم جزءا مكونا للواقع او فاعلا فيه ، يدمج الفنان الحقيقي الواقع بالحلم ، خالقا الواقع الذي يريده هو بالذات . وفي الحقيقة فان ت . س . اليوت أكثر قدرة على التعبير عن الأفق الإنساني للمسيحية من البابا نفسه ، كما أن بيكاسو أكثر عمقا في فهم الشيوعية بألف مرة من نيكيتا خروشوف الذي كان يسخر من لوحاته التي لا تفهمها الطبقة العاملة على حد قوله .

من الأمور الطريفة في الثقافة العربية الآن ضمن طرائف كثيرة أخرى هو أن بعض الشعراء والكتاب العراقيين بالذات راح يتباهى على أقرانه بأنه لم يتدخل في السياسة في أي وقت وأنه ظل بعيدا عن كل المعارك التي شهدها بلده ، مكتفيا ربما بمناجاة النجوم والقمر ، باعتبار أنه لا ينبغي للشاعر او الكاتب أن يقول أي شيء ، يهم الناس . إن هؤلاء الذين لا يقولون أي شيء حقا ربما لا يعرفون او حتى يعجزون عن معرفة حقيقة ان الشاعر او الكاتب او الفنان العربي الذي يعزل نفسه عن أفق حركة الحداثة العربية الشاملة ويخلو رأسه من أي فكرة تثير اهتمامنا ويصعب عليه أن يكون ضميرا تاريخيا للثقافة الإنسانية الجديدة داخل مجتمعه يصبح عبئا على الثقافة نفسها وأداة تمسيخ لها . ولكن بما أننا نحترم حتى حق الإنسان في الخطأ فسوف نتركهم يواصلون قول لاشيئهم ، كجزء من فكاهة الأدب في مجتمعات التخلف .

٣ـ يشير خزعل الماجدي ، وهو يتحدث عن سامي مهدي ورفاقه الستينيين من المدراء العامين ، بدون جرأة بالطبع على كشف الحقيقة كاملة ، في مقالة له بعنوان « الموجة الصاخبة : شعر الستينات في العراق » ، جريدة الجمهورية ٢٤ تموز (يوليو) ١٩٩٤ الى « انشغال جميع (هذا التمييز لكلمة جميع من عندنا) فرسان هذا الجيل بمسؤوليات ومهام ثقافية وسياسية مباشرة أفقدته طابع التحدي والرفض والمشاكسة وهي القضية التي بنى هذا الجيل هيكله عليها » .

٤ـ كنت قد ناقشت هذا الأمر بطريقة تفصيلية في محاضرة لي عن « جيل الستينات » ألقيتها في العام ١٩٧٤ في نادي اتحاد الأدباء العراقيين في بغداد .

٥ـ لا بد من التأكيد هنا على أن ثمة التباسا يتعلق بالفكرة العامية التي أصبحت سائدة في الأدب العربي عما يسمى بالأجيال الأدبية حتى صار من مألوف العادة الحديث عن جيل جديد كل عقد عشري من السنين ، وكأن الشاعر او الكاتب لايكتب الا بضعة أعوام ويكف بعدها عن الكتابة او يظل

في نفس حدود كتابته الاولى ، حتى بتنا نسمع بجيل سبعيني وثمانيني وتسعيني . ومن الفكاهة المريرة في ثقافتنا إن كل جيل صار يحمل الضغينة والبغضاء تجاه الآخرين ، مفتعلا الإختلاف مع من يفترض أنهم ينتمون الى أجيال أخرى . مثل هذا الفهم الصبياني للأدب لا وجود له في أي ثقافة أخرى ولا يتضمن أي قيمة إبداعية . فثمة شعراء وكتاب ظهروا في الخمسينات او الستينات الا أنهم لم يكتبوا أفضل أعمالهم الا في فترة تالية ، وهي ليست أفضل بالضرورة من أعمال شاعر او كاتب قد يكون في العشرين من عمره . وفي كل الأحوال فان تحديد قيمة أي كاتب لايتم لانتمائه الى هذا الجيل او ذاك او حتى هذه المجموعة او تلك ، وانما للطاقة الإبداعية الفردية وحدها ، وهي طاقة يمكن أن تسفر عن نفسها في أي وقت وفي أي مكان .

هذا يعني أن نسقط كل مفهوم يسجن الكاتب (الشاعر) داخل قفص جيلي معين لا يغادره ويظل ملتصقا به حتى النهاية . فالكاتب الحقيقي لا يتعلم فقط باستمرار وانما يتغير أيضا ويظل هاجسه دائما هو تجاوز كل ما كان قد أنجزه من قبل ، مهما كانت قيمة ذلك الإنجاز . الأغبياء وحدهم يظلون أسرى أعمالهم الاولى . هذا لايعني التنكر لها وانما محاولة الوصول دائما الى مدن لم يدخلها الكاتب من قبل والى كتابة تتعلم من كل معرفة جديدة يأتي بها الزمن .

وإذا كنت أتحدث هنا عن « جيل الستينات » فانما لتحليل ظاهرة تاريخية معينة تركت تأثيرها العميق على الفكر والإبداع ولتوضيح روح جديدة ارتبطت ببزوغ مرحلة جديدة في فهم الإنسان لنفسه وللعالم الذي يعيش فيه . هذه الروح الجديدة ، حتى إذا كانت قد ظهرت في زمن محدد ، أصبحت ملكا للجميع الآن . والأكثر من ذلك انها اغتنت معرفيا وابداعيا بعد ذلك ، كجزء من التجربة الإنسانية الشاملة . إن استخدامنا لمصطلح « جيل الستينات » هنا لا يتضمن أي معنى عقدي يضع نفسه في تضاد او اتفاق مع العقود الأخرى ، وانما لتسهيل دراسة الظاهرة التي اعتادت الثقافة الأوروبية نفسها على تسميتها بـ « الظاهرة الستينية » او ظاهرة « جيل ١٩٦٨ » التي تعني في الواقع الإنتقال من مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وإشكالات البناء التي ارتبطت بها الى مرحلة الثورة التكنولوجية والكفاح ضد شمولية السلطة . وإذا كانت الظاهرة الستينية ، كحركة سياسية وثقافية ، قد قمعت في الغرب في وقت مقارب (ولكن لأسباب مختلفة) لما حدث في العراق أيضا ، كحركة ثقافية وإبداعية قبل كل شيء ، فانها تركت آثارها العميقة على الحياة في أوروبا وأميركا ، ضمن صراع ضار ما زال مستمرا ، مثلما تركت تأثيراتها العميقة على تطور الإبداع العربي ، متحدة بكل العناصر الحية الجديدة في ثقافتنا ومشكلة المعنى الفعلي للحداثة الآن .

٦ـ « ميثاق الجبهة الوطنية والقومية التقدمية » المنشور في جريدة « الفكر الجديد » الصادرة في بغداد بتاريخ ١٩٧٣/٨/٢٦ .

٧ـ إقرأ واستمتع بمقالة بعنوان « تأملات في الأدب ووسائل الإعلام اليوم وأمس » لمنير بكر التكريتي ، حيث يقول : « الأدب والشعر هما أيضا جزء من الإعلام والدعاية ، والشعراء والكتاب هم صحفيون وفي نفس الوقت أدباء إعلاميون » ، مجلة « ألف باء » : ص٥١ ، العدد ٥٤١ بتاريخ ١٩٧٩/٢/١ .

الفصل الأول:

١ـ «من يوميات جلاد» في رواية «الديناصور الأخير» ، دار ابن خلدون ، بيروت ١٩٨٠ ، ص٥٦-٥٧ .

٢ـ قصيدة «في المعتقل» في ديوان «الشجرة الشرقية» ، ص٥٦ ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٦ .

٣ـ أورد هاني الفكيكي ، وهو أحد قادة انقلاب البعث في العام ١٩٦٣ إسم فيصل الحجاج في كتابه «أوكار الهزيمة» الصادر عن دار رياض نجيب الريس والذي ينتقد فيه التجربة البعثية في العراق ، باعتباره صديقا قديما له ، مشيرا الى اعتقاله في قصر النهاية الشهير ، الا أنه تعمد عدم الإشارة الى تعذيبه ومن ثم مقتله رغم حديثه عن العملية التي قتل فيها والتي ألقى بمسؤوليتها على عاتق العسكريين .

٤ـ إقرأ الملحق رقم (١) : «أصدقاء السوء : جماعة كركوك ١٩٥٥ ـ ١٩٦٤» .

٥ـ كانت لجنة الضباط الأحرار قد اتخذت قرارا بنفي الملك فيصل الثاني ومحاكمة ولي العهد عبدالإله ورئيس الوزراء نوري السعيد وبعض رؤساء الوزارات السابقين وعدد آخر من المتهمين بالخيانة الا أن عبدالسلام عارف كان قد عقد النية على تصفيتهم جميعا وأوكل الأمر الى الرئيس عبدالستار سبع الذي أطلق النار عليهم من رشاشته من الخلف أثناء مفاوضات الإستسلام ، فقتلهم جميعا مع ثلاثة ضباط آخرين كانوا يشكلون نصف دائرة حولهم . وادعى بعد ذلك أنه كان يمر بنوبة عصبية وانه ضغط على زناد رشاشته بلا وعي منه .

حنا بطاطو : العراق (الكتاب الثالث) ، الشيوعيون والبعثيون والضباط الأحرار ، ت . عفيف الرزاز ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٩٢ ، ص١٠٦ و١١١ .

٦ـ قتل في مجزرة سجن بغداد التي وقعت يوم ١٨ حزيران (يونيو) ١٩٥٣ ثمانية سجناء وأصيب ٨٠ آخرون بجروح في هجوم شنته ضدهم قوات الشرطة بقيادة مدير السجن عبدالجبار أيوب . وفي مجزرة سجن الكوت ـ ٢ أيلول (سبتمبر) ١٩٥٣ كان هناك أيضا ثمانية قتلى و٩٤ جريحا من السجناء الذين كانوا قد أعلنوا إضرابا عن الطعام قبل ذلك .

٧ـ يورد حنا بطاطو نادرة طريفة عن علاقة عبدالسلام عارف بعبدالكريم قاسم وصراعهما على القيادة في كتابه «الشيوعيون والبعثيون والضباط الأحرار» وهي أن عبدالسلام عارف كان أول من ابتكر الشعار المشهور الذي رفعه الشيوعيون تاليا ضده هو بالذات وهو «ماكو زعيم الا كريم» وذلك أثناء جلسة للضباط الأحرار قبل حوالي شهر من وقوع ثورة ١٤ تموز في العام ١٩٥٨ ، مصدر مذكور ، ص١٠٨ .

٨ـ يروي اللواء الركن عبدالكريم فرحان الذي يعيش الآن لاجئا في مدينة اوبسالا في السويد ، وهو أحد أعضاء اللجنة العليا للضباط الأحرار ، وذو اتجاه قومي أن عبدالكريم قاسم وعبدالسلام عارف كانا قد تآمرا قبل الثورة ضد الضباط الأحرار وشكلا كتلة مضادة للجنة العليا ، واصفا خطب عبدالسلام

عارف بعد الثورة خلال جولاته في المدن العراقية بأنها « أدت الى رد فعل عكسي ، فنفر منه الناس وأساء الى قطاع كبير من الشعب » .

اللواء الركن عبد الكريم فرحان : « ثورة ١٤ تموز في العراق » ـ الجزء الأول ، مؤسسة الكتاب العربي ، باريس ١٩٨٦ ، ص١٣٠ و١٤٤ .

٩ـ هاني الفكيكي : أوكار الهزيمة ـ تجربتي في حزب البعث العراقي ، دار رياض نجيب الريس ، لندن ١٩٩٣ ، ص٩٨ .

١٠ـ يروي حنا بطاطو أن كل قصابي الموصل وقفوا بصلابة وراء الشيوعيين ، نظرا لأن عبدالرحمن القصاب ، القائد الفعلي للحزب في الموصل ، ووالدي كل من عباس هبالة وسعيد سليمان ، وهما عضوان في اللجنة المحلية كانوا قصابين .

حنا بطاطو : العراق ـ الكتاب الثالث ، « الشيوعيون والبعثيون والضباط الأحرار » مصدر مذكور ، ص١٩٠ .

١١ـ يعترف اللواء الركن عبدالكريم فرحان بطريقة غير مباشرة أن أحد أسباب الثورة في العراق هو ضروب القسوة والذل التي لقيها الضباط « حتى تعذر عليهم الحصول على مقاعد من الدرجة الثانية في القطارات وألغي نظام حجز الأماكن الذي كانت تقوم عادة به المواقع والحاميات ودوائر الإنضباط العسكري » . فهو كعسكري لا يستطيع أن يتحمل فكرة أن الضابط إنسان مثل غيره وان عليه هو نفسه أن يدبر أمر حجز مكان له في القطارات مثل كل المواطنين الآخرين .

اللواء الركن عبدالكريم فرحان : « ثورة ١٤ تموز في العراق » ، مصدر سابق مذكور ، ص٤٦ .

١٢ـ المصدر السابق ، ص٦٩-٧٠ .

١٣ـ كان فهد قد قال في حزيران (يونيو) ١٩٤٧ ردا على سؤال قاضي محكمة بغداد الجزائية : « لقد رميت في خضم النضال الوطني قبل اعتناق الشيوعية ، وبعد اعتناقها شعرت بمسؤولية أكبر تجاه بلدي » .

ملف الشرطة المعنون « القضية رقم ٤٧/٤ » و« القاعدة » ، السنة ٥ ، العدد ٣ لشهر حزيران (يونيو) ١٩٤٧ ، ص٢ (نقلا عن حنا بطاطو : العراق ـ الكتاب الثاني ـ الحزب الشيوعي ، ص٢٣٤ ، مصدر سابق مذكور) .

١٤ـ برنامج الحزب الشيوعي العراقي (المؤتمر الوطني الثالث) ، دار الرواد ، بغداد ١٩٧٦ ، ص٩-١٠ .

١٥ـ نشرت قصة « دائرة الصفر » اولا في مجلة « الموقف الأدبي » السورية في العام ١٩٧٢ ، ثم ضمن مجموعة قصص قصيرة لي بعنوان « الهبوط الى الأبدية بحبل » ، دار بابل ، دمشق ١٩٨٩ .

١٦ـ عندما ألقي القبض علي في مساء العاشر من شباط (فبراير) ١٩٦٣ في شقة في منطقة البتاويين في بغداد خلال عمليات التمشيط التي كان يقوم بها الحرس القومي ، وكان البيان رقم ١٣ الذي يخول الحرس القومي الحق في الإعدام الفوري في الشارع لكل من يقاوم الإنقلاب او يتحدى الإنقلابيين ، قد أعلن لتوه ، قرر الحراس القوميون الذين داهموا الشقة إعدامي ، أنا وصديق آخر من كلية التربية كان

معي ، رميا بالرصاص في الشارع ، بدعوى أننا حاولنا الهرب ولعثورهم على كتب انكليزية ، كنت قد أخفيتها في السطح ، ولأننا ، وقد كان هذا دليل الإتهام الأهم ضدنا ، رفضنا الإنصياع لمطلبهم بشتم عبدالكريم قاسم للتأكد من اخلاصنا للإنقلاب . وبالفعل أوقفنا الحراس القوميون بظهور مسندة الى الجدار وكانوا على وشك إطلاق التار علينا من رشاشاتهم التي كانوا قد وجهوا فوهاتها الينا على بعد مترين او ثلاثة أمتار منا عندما مرت صدفة سيارة جيب عسكرية هبط منها ضابط مسرع مع جنوده ، وفي يده مسدس موجه الى الحراس القوميين ، ومنعهم من تنفيذ حكم الموت فينا . ثم أخذنا معه في نفس سيارته وسلمنا الى مركز قريب للشرطة ، منقذا بذلك حياتنا .

الفصل الثاني:

١ـ بدر شاكر السياب : المعبد الغريق في «ديوان بدر شاكر السياب» ، المجلد الأول ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص١٧٦ .

٢ـ في واقع الحال إن شعار «وطن حر وشعب سعيد» ليس من ابتكار الشيوعيين العراقيين وانما جرى اقتباسه في العام ١٩٤٤من الحزب الشيوعي السوري الذي كان يقوده خالد بكداش .
حنا بطاطو : «العراق ـ الحزب الشيوعي» ، مصدر سابق مذكور ، ص٢٣٩ .

٣ـ بدر شاكر السياب : الموسى العمياء في ديوان «بدر شاكر السياب» ، المجلد الأول ، مصدر مذكور ، ص٥٠٩ .

٤ـ أدونيس : بعد ثلاث عشرة سنة ، في : «البيانات» ، منشورات أسرة الأدباء والكتاب ، البحرين ١٩٩٣ .

٥ـ أحيل القارىء هنا الى كتابي «بعيدا داخل الغابة : البيان النقدي للحداثة العربية» ، مصدر سابق مذكور

٦ـ «المجوس في الصحراء» في ديوان «سلاما أيتها الموجة ، سلاما أيها البحر» ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ .

٨ـ «قضية هاملت» في ديوان «سلاما أيتها الموجة ، سلاما أيها البحر» ، المصدر السابق .

٩ـ «المعلقة الثامنة التي لن تعلق أبدا» في مجلة «الشعر ٦٩» ـ العدد الأول ، مايس ١٩٦٩ ، بغداد .

١٠ـ «إنني اؤمن بالريح» في ديوان «سلاما أيتها الموجة ، سلاما أيها البحر» ، مصدر سابق مذكور

الفصل الثالث:

١ـ كان هذا التنظيم الصغير ، المرتبط بالمخابرات أساسا ، يطلق على نفسه اسم «منظمة الثوريين العرب» ويضم إضافة الى الضباط عددا من الصحافيين وبعضا من أساتذة الجامعة ، ولكنه كان بلا أي تأثير داخل الحركة الثقافية او المجتمع .

٢ـ جرى تشكيل منظمة «الحزب الشيوعي العراقي ـ القيادة المركزية» رسميا بتاريخ ١٧ أيلول

(سبتمبر) ١٩٦٧ ، بمكتب سياسي مؤلف من السكرتير عزيز الحاج ، وحميد الصافي ، وأحمد الحلاق ، وكاظم الصفار ، ومتي هندي هندو . وقد مات أحمد الحلاق ومتي هندي هندو تحت التعذيب في قصر النهاية بعد القبض عليهم في العام ١٩٦٩ ، أما عزيز الحاج فقد ظهر يوم ٣ نيسان (ابريل) ١٩٦٩ في التلفزيون ودعا الى التعاون مع حزب البعث ، مخطئا نهج القيادة المركزية في استخدام العنف ضد السلطة وداعيا الى التعاون معها . وقد تولى عزيز الحاج بعد إطلاق سراحه منصب ممثل العراق في منظمة اليونسكو في باريس ، كما عين أحد أعضاء القيادة المركزية البارزين وهو بيتر يوسف سفيرا للعراق في فنلندة ، إضافة الى انخراط كاظم الصفار وحميد الصافي في حزب البعث ووضع نفسيهما في خدمته .

٣ـ كان من بين كتاب الجريدة في ذلك الحين فلك الدين الكاكائي ، وهو مثقف وصحافي كردي من كركوك كنت على علاقة به ، وقد أصبح منذ أواسط الثمانينات عضوا في المكتب السياسي للحزب الديمقراطي الكردستاني الذي يقوده السيد مسعود البرزاني ومسؤولا عن النشاط الثقافي في الحزب .

٤ـ التقرير السياسي لحزب البعث العربي الإشتراكي (المؤتمر القطري الثامن) ، وزارة الإعلام ، بدون مكان ١٩٧٤ ، ص٣٥ .

٥ـ ظلت الصحافة العراقية طيلة أعوام ، ابتداء من العام ١٩٧٨ ، تضج بعشرات المقالات والمقابلات التي تتحدث عن أدب بعثي وفن بعثي وعلم أخلاق بعثي ونقد أدبي بعثي وعلم تاريخ بعثي ، بل وحتى لغة بعثية ، تطابقا مع أفكار الكلمة التي كان صدام حسين ، نائب رئيس الجمهورية حينذاك ، قد ألقاها في التاسع عشر من أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧ في مكتب الأعلام حول ما أسماه « التفسير البعثي للتاريخ » و« الأيديولوجيا ذات الإتجاه الواحد » ، ولكنها ظلت محجوزة عن النشر حتى العاشر من نيسان (أبريل) ١٩٧٨ ، وهو التاريخ الذي قرر فيه البعث ليس الإصطدام بالشيوعيين فحسب وانما فرض أفكاره النظرية بالقوة أيضا على المجتمع . وقد أسهم في هذه الحملة عدد كبير من الكتاب البعثيين ، في الطليعة منهم شعراء مثل حميد سعيد وسامي مهدي وعلي الحلي وكتاب مثل الياس فرح وسعدون حمادي وصباح سلمان وصباح ياسين وحسن العلوي . ولم يكن الأمر يتطلب الكثير من العناء او الإجتهاد . فقد بدا لهؤلاء أن في الإمكان إضافة الصفة البعثية الى أي مصطلح حتى يكونوا قد وضعوا الأساس للآيديولوجيا البعثية التي أرادوا لها أن تكون بديلا عن الآيديولوجيا الماركسية .

وكان كل ذلك يتم بطريقة عاطفية وذاتية ، اعتمادا على بعض الصياغات الثقافية العامة الخالية من أي أساس علمي والمتجلية في انحيازها السياسي المطلق للسياسة البعثية وفي مواقفها القومانية من العلاقة مع الماضي والحاضر وطابع الهوية العربية في الإنجاز الفني . كل هذه الكتابات كانت تنطلق ببساطة من وهم أن « الآيديولوجيا الخاصة » لحزب البعث تنتج بالضرورة « أدبا بعثيا وفنا بعثيا وعلم جمال بعثيا ونقدا أدبيا بعثيا ولغة بعثية . . الخ . » لعل أفضل نموذج على هذا النهج المرتبط بالأوهام هو عنوان كتاب المقابلات التي أجراها حميد المطبعي مع عدد من الكتاب والشعراء : « مسائل ثقافية تبحث عن الطريق الواحد من منظور قومي » ، منشورات جريدة الثورة ، بغداد ١٩٧٨ .

وفي الوصول الى هذا الهدف القائم على التمني سلك كتاب هذه المقالات أقصر الطرق ، مكتفين ببعض

التركيبات اللغوية والتأملات الفردية ، بدون أي جهد او محاولة للبحث في الأدب كفن قائم بذاته ، واكتشاف علاقاته الإجتماعية ووظائفه ووسائله ومبادئه النموذجية كنظام علمي ـ اجتماعي .

وبصورة عامة يمكن اختصار محتوى «الأدب البعثي» ووظيفته ، اعتمادا على تحليل عدد كبير من هذه الكتابات في النقاط التالية :

ـ دعم الظواهر التي شهدها المجتمع العراقي بقيادة حزب البعث العربي الاشتراكي ،

ـ استحضار القيم العربية التي تملك محتوى انسانيا مطلقا والتي تعكس روح الأمة العربية ورسالتها الخالدة ،

ـ تجسيد الوجود العربي في إطاره القومي ،

ـ التعبير عن أهداف حزب البعث واستلهام خططه الإستراتيجية والقصيرة المدى تجاه مختلف القضايا العربية ،

ـ تجسيد التاريخ النضالي لحزب البعث .

ولأننا لم نعثر رغم كل هذه الكتابات المتكدسة في الصحف العراقية والكتب الصادرة عن الكتاب البعثيين على ما يمكن أن يكون إطارا لنظرية أدبية متماسكة ومترابطة تستحق المناقشة ، أقدمنا على استنباط هذه «النظرية» من الكتابات المتناثرة للكتاب البعثيين وتوحيد أشلائها ، حتى يسهل علينا مناقشتها على الأقل .

يتحدد الهدف النهائي لكل الفاعليات الثقافية البعثية بالإرتباط بالضرورة بالأهداف الإستراتيجية والتكتيكية لحزب البعث العربي الإشتراكي . وقد أدى هذا الفهم للأدب والفن الى إخضاع الثقافة الروحية ومتطلباتها الوظيفية داخل المجتمع للمنظور السياسي للسلطة . وفي الأغلب فان هذه الكتابات تعتمد بصورة أساسية على تفسير مقولات رئيس الجمهورية وتحويلها الى قانون للأدب والفن أيضا . وكان التقرير السياسي للمؤتمر القطري الثامن لحزب البعث قد أوضح بجلاء (ص٢٣١) منذ العام ١٩٧٤ أنه قد حان الأوان للثورة لتطوير سياسة ثقافية وإعلامية خاصة بها ، ليس للوصول الى الشعب العراقي وحده وانما الى كل الوطن العربي .

وهنا أود الإشارة الى أن أفضل من حاول أن يقدم بعض الشذرات التي يمكن الأستناد اليها في صياغة وجهة النظر البعثية تجاه الأدب بطريقة منطقية ، رغم الأخطاء النظرية التي تتضمنها ، هو علي الحلي وعزيز السيد جاسم وشفيق الكمالي وعدنان أحمد الربيعي والتي سنحاول هنا الربط بينها في محاولة للوصول الى نسق موحد لها :

١ـ الثورية ضد الحرية الليبرالية :

يشير علي الحلي في مقالة له منشورة في جريدة «الجمهورية» العراقية بتاريخ ١٩٧٦/٧/١٦ الى ضرورة رفض الحرية المرتبطة بمحتوى بورجوازي ليبرالي واستبدالها بكامل التجربة الإبداعية . وهو يرفض بصورة كاملة ما يسميه «الحرية الغربية غير المحدودة» ، باعتبار أنها مضادة للثورية . واذا ما ربطنا هذه الدعوى الى الثورية بالمعنى الذي تقصده الكتابات البعثية لوجدنا أنها لا تعني سوى الإرتباط لثقافي بآيديولوجيا حزب البعث . ومن بين القلائل الذين رفضوا هذا الفهم للثورية ، من موقف عقلاني

هو عزيز السيد جاسم الذي كتب يقول إن الحركة الثقافية لا تحتاج الى العمومية والشعارات السياسيه المحدودة . بالعكس : إنها تحتاج الى العمق الثوري والأصالة الإشتراكية وحيوية الفعل (عزيز السيد جاسم : منطلقات إشتراكية حول قضايا الثقافة والأدب والفن ـ ص١٤٢ دار وعي العمال ، بغداد ١٩٧٧) . ولكن هذا الموقف الصحيح رفض منذ العام ١٩٧٨ ولم يفقد عزيز السيد جاسم منصبه فقط في حزب البعث وانما انتهى به المطاف الى السجن .

٢ـ الإختيار الحر :

كتب شفيق الكمالي ، عضو القيادة القومية السابق ووزير الإعلام في السبعينات ، يقول إن الإلتزام لايمكن أن يتحقق بدون وعي الضرورة ، اي ليس بدون حرية الفنان الملتزم ، وليس بدون شعوره بكونه حرا (مقابلة مع شفيق الكمالي في : منطلقات ثقافية ـ أجوبة عن الثقافة العربية الثورية ، وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٧ ص٩٢) . هذا الموقف يمتلك بعدين هما :

ـ الأسلوب الحر والشكل الحر :

يدافع علي الحلي الذي يرفض حرية المحتوى للأدب في الوقت ذاته عن حرية الشكل في العمل الأدبي والفني . وهذا يعني أن الأديب هو الذي يختار شكل عمله الأدبي بدون أن يفرض عليه أحد أن يتبنى شكلا معاصرا او تقليديا .

ولكن عزيز السيد جاسم يوضح بطريقة غير مباشرة خطر مثل هذه النظرة ، مشيرا الى أن الإلتزام يمكن أن يقود الى الإخفاق ، عندما يقلص البيروقراطيون مساحة حرية الإبداع ، بدعوى الإلتزام ، ويحولون ذوقهم الشخصي الى قانون .

ـ مفهوم الحرية الداخلية :

يرى شفيق الكمالي أن الفنان الملتزم يكون حرا او يشعر بأنه حر ، حتى عندما يعيش في ظل نظام دكتاتوري إرهابي ، او يكون في السجن ، لأنه يعبر عن إرادة الحرية . وفي رأيه أن الالتزام يناقض الإلزام ، لأن كلا منهما يقف على ضفة مختلفة . أما عدنان أحمد الربيعي فيرفض أن يرى في الإلتزام مهمة لضمان الولاء السياسي وإلغاء الإبداع (القصة القصيرة والشروط الجديدة ، مقالة في جريدة «الثورة» ، بتاريخ ٢٣ مايس ١٩٨٠) .

ويعتقد عزيز السيد جاسم أن عدم كفاءة بعض الكتاب في الربط بحيوية وعمق بين الإلتزام السياسي وفكرة الحرية قاده الى الوقوع في الكثير من الأخطاء .

٣ـ إستخدام العنف في العلاقة مع المثقفين :

أكد حزب البعث منذ مؤتمره القطري الثامن على تربية الجماهير بالروح القومية العربية الإشتراكية الديمقراطية بهدف تحصينها آيديولوجيا وثقافيا ضد الآيديولوجيات والتيارات الأجنبية التي لا تتطابق مع أهدافه القومية الإنسانية (التقرير السياسي ـ المؤتمر القطري الثامن ، ص٦٦) . ولكن حزب البعث بدأ منذ العام ١٩٧٩ ، بدلا من التربية ، الى التبعيث القسري للمجتمع ، حيث جرى اعتقال أعداد كبيرة من المثقفين والكتاب والفنانين لمجرد رفضهم الإنضمام الى حزب البعث ، كما تقرر تطهير الصحافة والمراكز الثقافية والجامعة من مؤيدي الأحزاب الأخرى واللاحزبيين . وقد أطلقت تصريحات

تقول إن تعيين خريج مدرسة ابتدائية أستاذا في الجامعة أفضل من دكتور غير مخلص لأهداف الحزب .

٤ـ الثقافة ذات الإتجاه الواحد والملزمة للجميع :

ما من مقالة حول ما يسمى « الأدب البعثي » تخلو من التأكيد على خلق ثقافة ذات اتجاه واحد في تطورها . ولو اعتبرت هذه الثقافة ملزمة لحزب البعث وحده لهان الأمر بعض الشيء ، ولكنها اعتبرت ملزمة للجميع ، حتى بالنسبة للمنتمين الى الأحزاب الأخرى التي كانت مشتركة في الجبهة الوطنية ، مثلما اعتبرت ملزمة في كل حقول الفاعلية الثقافية (الرئيس القائد يتحدث الى صحافيي دار الجماهير ، جريدة الثورة بتاريخ ١/ ١/ ١٩٨٠) .

من الواضح أن معظم هؤلاء الكتاب حاولوا الربط بطريقة ملتبسة بين بعثية الأدب والإلتزام السارتري (Engagement) . فقد وصف جان بول سارتر مفهومه للإلتزام في كتابه الفلسفي الكبير « الوجود والعدم » بكونه « ترابطا بين الحرية والمسؤولية » . « إنني أحتل مكانا حيث اولد ، بيد أنني مسؤول عن المكان الذي أحتله . » (جان بول سارتر : الوجود والعدم ـ الترجمة الألمانية ، ص٦٢٧) هذا المفهوم السارتري للإلتزام لا علاقة له بالطبع بحزبوية الأدب ، لأنه بكل بساطة ينطلق من أساس فردي ، مغاير للمفهوم اللينيني حول « حزبية الأدب » . وفي حين أن الإلتزام البعثي يقوم على وضع الأدب في خدمة الحزب يقوم الإلتزام السارتري على ربط الحرية بما يسميه سارتر في الجزء الأول من كتابه « مواقف » بـ« الواقع الإنساني » الذي هو واقع فردي دائما في نظره . وفي كل الأحوال فان هذا المسعى البعثي في العدو وراء وهم تأسيس نظرية خاصة في الأدب لم يخفق ويخنق الروح الحية للثقافة العراقية لفترة من الزمن فحسب وانما أثبت ركاكة الأسس النظرية التي اعتمد عليها المنظرون البعثيون في تشكيل رؤيتهم الى العالم والتي قادتهم في نهاية المطاف الى سلسلة من الكوارث والإخفاقات .

٦ـ د . ضياء خضير : « الحق في مصادرة الآخر او الحوار بين الوردة والخنجر » ، مجلة الأقلام ، العدد العاشر ، تشرين الأول ١٩٨٩ ، ص١٣٦-١٤٣ .

٧ـ سامي مهدي : « أفق الحداثة وحداثة النمط » ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨٨ ، ص٢٢-٢٣ و٤٠-٤٣ .

٨ـ مجلة « فراديس » ، العدد ٤/ ٥ ، كولونيا ١٩٩٢ ، ص٢٥-٣٤

٩ـ برهان غليون : « الإسلام والنهضة الإجتماعية » في نزوى ، العدد ٢ ، مارس ١٩٩٥ ، ص١٤ .

١٠ـ كان سامي مهدي بعكس كل ممثلي جيل الستينات قد انتمى الى « جمعية المؤلفين والكتاب » المعروفة برجعيتها السياسية والفكرية ومحافظتها وعدائها للأدب الحديث . وفي حين كان الأدباء الشبان في أواسط الستينات يقاومون هذه الجمعية التي كانت وكرا لكل الأفكار المتخلفة كان سامي مهدي الوحيد الذي يشارك في أماسيها ولذلك انتدبته الجمعية في العام ١٩٦٧ لتمثيلها في مؤتمر كتاب آسيا وإفريقيا الذي انعقد في بيروت ومن زيارة ثلاثة بلدان عربية هي لبنان وسوريا ومصر .

11. Elias Canetti: Das Geheimherz der Uhr - Aufzeichnungen 1973 bis 1985, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 150.

12. S. Carmichael, J. Gerassi, P. Goodman, H. Marcuse, P.M. Sweezy: "Dialektik der Be-

freiung". Reinbek bei Hamburg 1969. S. 9.

13. Das Ende der Utopie. Herbert Markuse diskutiert mit Studenten und Professoren Westberlins an der Freien Universität Berlin über die Möglichkeiten und Chancen einer politischen Opposition in zusammenhang mit den Befreiungsbewegungen in den Ländern der Dritten Welt. Berlin 1957. S. 59.

14. K. Mehnert: Jugend im Zeitbruch, Reinbeck bei Hamburg 1978. S.59.

15. Herbert Marcuse: Versuch über die Befreiung. Frankfurt a.M. 1965. S. 40.

16. Herbert Marcuse: Freiheit und Notwendigkeit. in: Marx und die Revolution. Frankfurt a. M. , S. 13.

17. Die Philosophie ändert, indem sie Theorie bleibt. Gespräch mit Theodor Adorno. In: Wir leben in der Weltrevolution. München 1971, S. 161.

١٨ـ حيدر حيدر : وليمة لأعشاب البحر ، رواية ، بدون دار نشر ، بدون مكان ، بدون تاريخ .

١٩ـ « شعراء الستينات في القطر السوري » ، الشعر ٦٩ ، العدد ٣ ، تموز ١٩٦٩ .

٢٠ـ « أصداء البيان الشعري ومجلة الشعر ٦٩ » ، الشعر ٦٩ ، العدد ٣ ، تموز ١٩٦٩ .

٢١ـ المصدر السابق .

الفصل الرابع:

١ـ فاضل العزاوي : « مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » ، دار الكلمة ، النجف ١٩٦٩ .

٢ـ نشر النص أيضا في « مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة » بعنوان « الملف العلمي للمخترع الشرير » ثم نشرت مقتطفات منه بعنوان « المعنى واللامعنى ـ الكتابة فوق طاولة العدم » في « بعيدا داخل الغابة : البيان النقدي للحداثة العربية » ، منشورات دار المدى ، دمشق ١٩٩٤ ، ص٢٠٣-٢٠٨ .

٣ـ فاضل العزاوي : « ماذا بعد الشعر الرومانتيكي ؟ » جريدة « المنار » البغدادية ، بتاريخ ١٩٦٥/٩/١٨ .

٤ـ من قصائد ديوان « سلاما أيتها الموجة ، سلاما أيها البحر »

٥ـ شاكر حسن آل سعيد : « الفن يستلهم الحرف الواحد » ، بدون دار نشر ، بغداد ١٩٧٣ ، كذلك « البيانات الفنية في العراق » ، وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٧٣ .

٦ـ كتب ضياء العزاوي في مجلة فراديس (العدد ٤/ ٥) يقول إن التشابه بين « البيان الشعري » و« بيان الرؤية الجديدة » ، وهو ما كان الرسام شاكر حسن آل سعيد قد أشار اليه في مؤلف له عن الحركة التشكيلية ، يتعلق قبل كل شيء بأن « موقعي (يقصد كاتبي البيانين وهما فاضل العزاوي وضياء العزاوي) كلا البيانين ينتميان الى نفس الجيل ولكليهما أحلام وطموحات ساعد الإنفتاح السياسي في تلك السنوات على إمكانية طرحها ومناقشتها ، كما أن لكليهما خلفية ثقافية ومعرفية تمكنهما من تحديد المشترك من القيم الإبداعية ، على الرغم من كون البصري ليس هو الإبداع الشعري » .

٧ـ فاضل العزاوي : « قصائد ميكانيكية » في جريدة « النصر » ، بتاريخ ٢٢/ ١٠/ ١٩٦٦ (إقرأ القصائد في الملحق ٤) .

٨ـ زعم سامي مهدي في كتابه « الموجة الصاخبة » أنني صرفت النظر عن نشر « القصائد الميكانيكية » في اي من دواويني ، لأنني لم أعد اؤمن بها . (ص٢٧٤) ، في حين أن السبب الحقيقي لذلك هو أنها كانت قد فقدت مني ، ولذلك فانني لا أعيد نشرها هنا فحسب وانما سوف تظهر أيضا ضمن ديواني الجديد « فراشة في طريقها الى النار » . وفي الحقيقة فان ديواني الأول الذي تضمن قصائد الستينات لم يشمل أهم قصائدي المنشورة حينذاك ، وهو أمر أثار انتباه ناقد مثل الياس خوري فأشار اليه في كتابه « الذاكرة المفقودة » .

9. Fremdwörterbuch, Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1960

١٠ـ « ايضاح مشترك من المؤلف وبطله س الذي يلقب بالديناصور وبأسماء عديدة أخرى » في « الديناصور الأخير » ، مصدر مذكور ، ص٩-١١

١١ـ فاضل العزاوي : « القلعة الخامسة » ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٢ ، ص١٣٣ .

الفصل الخامس:

١ـ قدمت مجلة « الشعر ٦٩ » في عددها الثالث تقريرا وافيا عن الضجة التي أثيرت حول « البيان الشعري » وعن المقالات الكثيرة التي نشرت في الصحافة العراقية للرد على الحملة المضادة التي قادتها مجلة « الثقافة الجديدة » بصورة خاصة ، ومن بين أولئك الذين تصدوا للدفاع عن حرية الكتابة الجديدة : حسين عبداللطيف ، طراد الكبيسي ، نزار عباس ، حميد سعيد ، مؤيد الراوي ، عبدالرحمن طهمازي ، محمد حسين الصراف ، فاضل ثامر ، حميد المطبعي ، حسين مردان ، عباس البدري ، فاضل عباس هادي ، عبد الرحمن الربيعي ، غالي شكري ، ممدوح عدوان .

٢ـ سامي مهدي : « الموجة الصاخبة » ، مصدر مذكور ، ص٢٠٥ .

٣ـ سامي مهدي : « الموجة الصاخبة » ، مصدر مذكور ، ص١٩٦ .

٤ـ سامي مهدي : قصيدة « رأيت ما رأيت » في ديوان « الزوال » ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨١ .

٥ـ فاضل العزاوي : « البيان الشعري ومجلة شعر ٦٩ » ، جريدة القدس ، العدد ١٢٨٨ ، ٨ تموز ١٩٩٣ .

٦ـ سامي مهدي : « وعي التجديد والريادة الشعرية في العراق » وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ١٩٩٣ ، ص٦٧ .

الفهرست

المقدمة:

الإلتفات وراء الى الأمام 7

الفصل الأول:

زمن الأحلام ـ شهادة السائر بين قطرات المطر 17

الفصل الثاني:

أبناء الشعب ـ الحركة التجديدية الاولى 91

الفصل الثالث:

الوصول الى الحداثة ـ تجليات الإبداع في لحظته التاريخية 133

الفصل الرابع:

الموجة الشاملة ـ في خضم الحفلة السحرية للحياة 195

الفصل الخامس:

الكتابة والسلطة ـ معارك الستينات من أجل حرية الإبداع 241

الملاحق:

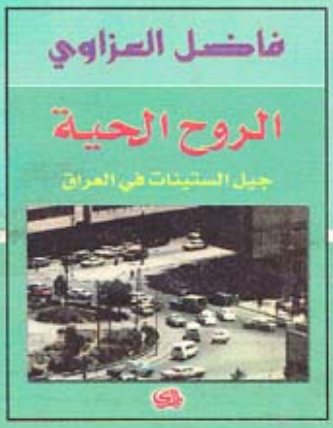
ملحق رقم (١): أصدقاء السوء ـ جماعة كركوك ١٩٥٥ ـ ١٩٦٤ 279

ملحق رقم (٢): البيان الشعري 318

ملحق رقم (٣): بيان: نحو الرؤية الجديدة 335

ملحق رقم (٤): قصائد ميكانيكية 341

إشارات وملاحظات 345



الروح الجديدة التي دمغت عقد الستينات على المستوى العالمي تجلت في العراق أكثر من أي مكان آخر لتوافق تاريخي خاص بين الشرط الكوني والمحلي، مما أضفى على كتابة الستينات العراقية ذلك الطابع الاستثنائي الذي مثل الجوهر الفعلي الحي حتى الآن لحركة الحداثة العربية وانتقل بالكتابة الجديدة من حال إلى حال.

لا تشبه الستينات العراقية أي عقد من العقود التالية التي مرت بالعراق. إن الأمر لا يتعلق هنا بتجديد شكلي مجرد في الكتابة وانما بتحول كامل في الوعي فرضته الأحداث التي اقتلعت الأسس القديمة، التي كانت تشكل صورتنا الفردوسية عن الحياة.

فاضل العزاوي يكشف في هذا الكتاب، ضمن تجربته الخاصة مع الكتابة وخبرات حياته العاصفة، أدق تفاصيل الصراعات السياسية والفكرية والشعرية والأدبية في العراق منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى منتصف السبعينات، راسماً معالم الطريق التي قادت الأدب العربي في العراق إلى إبداعه الحقيقي.

مدونة Riyadh Hamza