# سرديات الأجيال الأدبية في العراق

علي حاكم صالح*

فـي هـذا المقال، أتنـاول بالبحث ظاهـرة «تأريخ الجيـل» في بضعة كتب، كتبها شعراء عراقيون، كرّسوها لتناول منجزات أجيالهم ومكانتها فـي تاريخ الثقافـة العراقية المعاصرة، بما في ذلـك، أو في مقدمة ذلك، تجاربهـم الشـخصية وإدراكاتهـم[1]. هو ليس بحثاً في الشـعر، ولا نقداً أدبيـاً، إنمـا معاينة في كتابـات «تؤرخ» لأجيـال وتكتب سـيرتها الذاتية والجماعيـة: معاينة للآيديولوجي والثقافي والأخلاقي والإنسـاني فيما تطرحـه هذه الكتابـات، صراحة وضمنيـاً، من تمثيـلات، وجدل، للأنا والآخر، السـلطة والثقافة، المثقف والمجتمع. وعلى الرغم مما تنطوي عليه، بل تغصّ وتتراشـق به، هذه الكتب مـن اختلاف وتناقض، واتهام وشتيمة، وتكذيب وتصديق، وتسفيه وتمجيد، وطمس وإعلان، وتشويه متعمد مباشـر وغير مباشـر، تعلنه كلمات أو تومئ إليـه ظلال المعاني، والكلام الموارب، والإلماع والتلميح، فإنها جميعاً تنفع، بمعنى معين، لبنـاء تصور، ليس شـاملاً بالطبع، عن الثقافة العراقيـة، أو أحد جوانبها، أو عـن صورة من صـور المثقف العراقي: بحث تقـوده رغبة معرفية في الفهم والتعرّف.

الـذات الكاتبة تعرّف نفسـها فـي جميع هذه الكتب ذاتـاً تتموقع في خارطـة الشـعر العراقـي، فجميعهم شـعراء، يمزجون فـي كتاباتهم بين كونهـم شـعراء ومثقفيـن عموميين، وينظرون لأنفسـهم جـزءاً من بناة ثقافة عامة وفاعليها، هي الثقافة العراقية. بهذا المعنى، هم لا يمارسـون

الكتابة إلاّ باعتبارهم شخصيات، مهما كانت تقييماتهم لذواتهم وللآخرين، مع شخصيات عديدة أخرى، جاورتهم زمانياً ومكانياً، وحملوا هموماً ثقافية تطابقوا فيها حيناً وتناقضوا حولها، وبسببها، حيناً آخر، ولكنهم اشتركوا جميعاً في تشكيل تاريخ، كان كل جيل، وكل فرد، جزءاً من مشهده الكلي. ولن تغفل الكتابة عنهم حركية المشهد، لأنه هو أصلاً مشهد متحرك تحرك الزمان الذي تخللهم كذوات في تاريخ واحد.

لن أكذّب شهادة أحد ولن أصادق عليها، ليس فقط لأني لست في موضع الموازنة بينهم، ولا لأني لست طرفاً بمقابل أطراف أخرى، بل لأن معيار الصدق والكذب ليس معياراً صالحاً في حالات كهذه، ورغم ذلك فأنا لم أهجره تماماً في حالات واضحة لا لبس فيها. فحين تكون المغالطة بارزة لابدّ من تأشيرها. ستوزن كل شهادة بمقارنتها ومقابلتها بشهادات أخرى، وبمعيار تماسكها الداخلي، وبتشخيص الفاصل الأخلاقي والمعرفي بين الادّعاء والحقيقة، أي حقيقة ما انتهى إليه خطاب الادّعاء في الشهادة نفسها. فأنا لن أتابع المسيرة الشخصية والثقافية لأصحاب هذه الشهادات خارج شهاداتهم، ولكن هذا لن يحول دون أن أمضي إلى تلمس جوانب من عالم الثقافة.

**السلطة لها الإرشيف المكتوب، ولها أيضاً القدرة على الكتابة وتصديرها وثيقة رسمية، سوف تكون المستند الرئيس، خصوصاً في وقت كانت قنوات القول والكتابة بيد السلطة فقط، أما هم فليسوا غير منفيين**

### ١. غرض الكتابة

كلّ من كتب شهادة عن جيله، من الشهادات التي أتناولها هنا، شرع بدايةً، في عرض الغرض من كتابته. وسنرى أنها في أغلبها، تزج القارئ في متنها، لأنها كتبت كإعلان أو بشير أو نذير، فهي ليست كتابة نخبوية، إنّ ما تبغيه قبل كل شيء آخر إقناع القارئ بصدقية مضمونها، وتنافح في كل سبيل ممكن أن تجعل سردها النسخة الأصلية، رغم أن بعضهم جعل من السهو والخطأ والنقص، ولكن ليس الكذب بطبيعة الحال، إمكانية قائمة في شهادته. سامي مهدي مثلاً جعل من القارئ حكماً: «آمل ألا تكون شهادتي في هذا الكتاب إلاّ شهادة صدق، والحكم للقراء، كل القراء (١٤). وكذلك يفعل محمد مظلوم، فهو يقرّ مقدماً بعدم توافق الجميع على ما سيكتب، «ولذلك فإن فيها ما هو قابل للنقض والمناقشة والاعتراض، القبول والرفض» (١٥). وأنا سأغتنم هذه الهبات في حديثي عنهم.

لم يبغ عبد القادر الجنابي من اختياره لنصوص الستينيين وتحريرها وتوثيقها في كتاب «انفرادات» أن تكون «مجرد أنطولوجيا جامعة لتجربة الشعر العراقي الستينية، بل أردتُّه وثيقة معبرة عن البعد الذاتي الحي – نقطة الإلهام – الذي هو جزء لا يتجزأ من تجربة هذا الجيل» (١٠)، إذ «لا يمكن أن يكون هذا الكتاب مجرد توثيق أكاديمي موضوعي لفترة هي من أخطر فترات

وعي عاشها العراق الحديث على كل المستويات، وأخصبها تمرداً على الرسمي وتقاليده الاجتماعية المعطاة» (١٠). ثمة رغبة جارفة في الدفاع عن هذا الجيل، الذي تنوسي عمداً من طرف السلطة، وأريد لمنجزه وأثره أن يطمسا في المنفى الذي صار مآل العديد من الستينيين، وثمة أيضاً رغبة في رفع الحيف الذي لحقهم. يكتب: «ما من مجموعة شعرية أو فكرية في الوطن العربي كله حوربت كما حورب الجيل الذي يقدمه (انفرادات الشعر العراقي الجديد) وما من جيل تعرض إلى الخيانة كما تعرض له هذا الجيل... قمع بضراوة من قبل جميع الفئات السياسية داخل السلطة وخارجها» (٦). فضلاً عن ذلك هناك دافع آخر: «أريد أن يعرف القارئ العربي خصوصاً، أن العراق بقدر ما عرف صعودات سياسية جديدة غيرت خارطته السياسية كلياً، فهو عرف أيضاً جيلاً مواز [كذا] من التجارب الثرية في ميدان القصيدة» (١١). يمكن أن نفهم هذه الرغبة الأخيرة دفاعاً عن العراق والثقافة العراقية، إذا ما تذكرنا الوضع الذي تسمّر فيه العراق آنذاك، حيث حُشر من طرف الجميع، عرباً وغير عرب، في زاوية ضيقة، وصار بوسع كل سياسي أو حتى مثقف النيل من تاريخ العراق وشعبه وثقافته ضمن المدّ الذي رافق حرب الخليج الثانية ١٩٩١ وما بعدها. ضمن هذا الشرط التاريخي، أفهم رغبة الجنابي في مخاطبة القارئ العربي من أجل تقديم صورة مختلفة عمّا كان سائداً في العراق من سياسة نظام شمولي سعى إلى تأميم تاريخ العراق وثقافته لأغراضه الخاصة.

وكان من الطبيعي أن تظهر بمقابل هذا التوثيق التاريخي والنسخة الأخرى للثقافة العراقية، التي ظهرت في هذا الكتاب (انفرادات) وفي مجلة فراديس العدد ٤/ ٥ الصادر عام ١٩٩٢، نسخة أو رواية أخرى للفترة نفسها: الستينيات. إن الصراع ثقافي، وآيديولوجي، بعد أن انتهى سياسياً للسلطة البعثية. وشأن كل سلطة شمولية، لابد من أن تتصدى لتسفيه الرواية الضد. وسيتكفل بهذه المهمة سامي مهدي، مثقف السلطة وأحد شعرائها، ولكن أيضاً أحد أبناء الجيل الستيني. لا يعني ذلك، أنه تم تكليفه بأمر سياسي أو إداري، فالسلطة الشمولية لا تعمل بهذا المنطق ضرورةً، إنما سيكون صوت أي فرد فيها مجرد نغمة في صوتها الكلي. وسيعمل فضلاً عن ذلك على رسم صورة تظهره بأنه هو، وليس غيره، من كان أول من فكر في الكتابة عن جيله.

يحاول سامي مهدي أن يدلل على أن كتابه الموجة الصاخبة ليس مجرد رد فعل على ما كتبه آخرون عن التجربة الستينية، بأن يرجع فكرة الشروع في كتابته إلى العام ١٩٧٨، ولكن كان يرجئه رغم أنه أنجز «منه في تلك الفترة الجزء الأكبر من الجزء الأول، لأنه «كلما حاولت يطرأ لي طارئ يشغلني عنه فأؤجله» (٨)، «وقد عدت إليه عودة جدية بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ (١٩٨٨) فأنجزت الجزء الأول بأكمله، وشرعت في كتابة الجزء الثاني، فجاءت ظروف الحصار الذي فرض على العراق والعدوان الذي أعقب الحصار لتفرض عليّ تأجيلاً آخر» (٨). بيد أن مهدي كان يحدّث أصدقاءً له ومعارف عن مشروعه، فسرّب بعضهم هذه الأخبار:

«كان هناك من يلتقط ما أتحدث به، ويتصيد الأفكار التي أتفوّه بها ويجعل منها مادة لأنشطة ثقافية، وكتابات صحفية، حتى فقد المشروع طزاجته» (٩). وثمة من تلقف الفكرة في منفاه ليسبقه إلى ذلك فكان «آخر ما حدث في هذا المجال تلك الشهادات التي نشرتها مجلة «فراديس» التي تصدر في ألمانيا في عددها ٤/ ٥ الصادر عام ١٩٩٢» (٩).

ويمضي سامي مهدي في تمييز شهادته عن شهادات الآخرين، فهم يعتمدون على «الذاكرة اعتماداً يكاد يكون كلياً، وهي كثيراً ما تخون، وخيانة الذاكرة تعني النسيان والخلط والتوهم، وتعني، أحياناً، التزييف والادعاء والإيهام» (٩). أما شهادته هو، فلن تكون مجروحة، لأنه يتوفر على كل ما يحتاج إليه من مجلات وجرائد وكتب صدرت آنذاك، وهي جميعها تحت طلبه. إنه صاحب الإرشيف المكتوب، وهم أبناء الذاكرة فقط. وهذه في الحقيقة مقابلة لافتة: السلطة لها الإرشيف المكتوب، ولها أيضاً القدرة على الكتابة وتصديرها وثيقة رسمية، سوف تكون المستند الرئيس، خصوصاً في وقت كانت قنوات القول والكتابة بيد السلطة فقط، أما هم فليسوا غير منفيين، لا إرشيف بين أيديهم، ولن تقنع القارئَ كتابتُهم غير الموثقة، المعتمدة على ذاكرة، فهي مشكوك فيها، ولا يمكن تصديرها وثيقةً معتمدة. ولذلك يصف شهادة العزاوي: «ولأنه اعتمد على ذاكرته كثيراً، أكثر من اعتماده على مراجع ووثائق، وقع في أخطاء كثيرة، وهذا مما زاد في زيف شهادته وبعدها عن الحقيقة» (١٠). ويورد على ذلك شواهد، هي في حقيقتها حتى لو صحت لا تطعن بشهادة العزاوي أو تبطلها كلها. ولكنّ سامي مهدي أراد من شواهده البسيطة زرع الشك في ذهن القارئ بدايةً في كل ما كتبه العزاوي. والأطرف من هذه المقابلة إن سامي مهدي نفسه اعتمد على الذاكرة أيضاً: «الكتاب مزيج من الذكريات والانطباعات والتاريخ والنقد» (٥). فلماذا لا يصيبه داء النسيان كما يصيب غيره؟ لأن السلطة كما يبدو لا تنسى!

ولكنّ الأمر لا يقتصر على ذلك فقط، لأن سامي مهدي أراد من ذلك إلى أن يشير «إلى الفرق الشاسع بين ما يمكن أن تكون عليه شهادة مزورة تتعمد الافتراء والمغالطة لأغراض سياسية حقودة ودوافع ذاتية أنانية، وشهادة موضوعية نزيهة قد تنطوي على آراء وانطباعات شخصية ولكنها خالية من تلك الأغراض والدوافع. فتلك شهادة زور لا تستحق سوى الإعراض، أما هذه فشاهدة صدق لا يؤاخذ عليها المرء إذا نسي أو أخطأ أو انحاز إلى ذاته أو إلى غيره انحيازاً معقولاً» (١٤). ومرة أخرى، يجيز سامي مهدي لنفسه النسيان والخطأ ولكن لا يجيزه لغيره. إن الصوت الذي نسمعه هنا، في هذه الحالة تحديداً، هو صوت السلطة، التي يجوز لها ما لا يجوز لغيرها، صوت «صادق وموضوعي» ضرورة. وتصدر الأحكام الحاسمة بحق ما تكتب وبحق ما يكتبه الآخرون، فحتى لو نسي، أو أخطأ، أو انحاز، أو اعتمد على الذاكرة، فإن ذلك كله لن يجرح في شهادته، لأنه لا يمكن للسلطة إلاّ أن تقول الحق والحقيقة، فذلك حق السلطة، إنها «شهادة صدق»، بينما ستكون شهادات

الآخرين «شهادة زور لا تستحق سوى الإعراض».

ثم يذكرنا: «وبعد فإن للمرء أن يتساءل: إذا كان هؤلاء السادة على هذه الدرجة من الاستعداد للحقد والكذب وتشويه الحقائق وهم بلا سلطة ولا نفوذ، فكيف كان الأمر سيكون لو كانت لهم سلطة ونفوذ؟» (١٤، هامش١). وفي الحقيقة نحن لسنا في حاجة لأن ننتظرهم أن يكونوا ذوي سلطة ونفوذ كي نعرف ما يمكن أن يفعلوه، لأن ما كتبه سامي مهدي هو نفسه – طبقاً لمحاججته نفسها – يظهر لنا كيف يكتب صاحب السلطة والنفوذ!

لكن لماذا اكتفى سامي مهدي «بافتراءات» العزاوي الأدبية دون غيرها من «افتراءات» سياسية مثلاً؟ يجيب مهدي: «لنتجنب الانزلاق إلى مزالقه والانقياد إلى تعصب سياسي ينأى بنا عن الحقائق الأدبية» (١٠). يريد سامي مهدي أن يوجه شهادته، ومناقشته لشهادات الآخرين، وجهة أدبية محضة، من دون الدخول في السياسي، والآيديولوجي، لأنه في لحظته تلك لم يكن ليمتلك الحرية الكافية، هذا إن كان بوسعه أن يمتلكها يوماً، كما كان العزاوي وغيره يمتلكونها، فهو غير قادر، وهو الذي يعتلي منصباً في إدارات الدولة الرسمية تحت سلطة البعث، أن يناقش أشياء ويدخل في تفصيلات لطالما سعى الإعلام البعثي إلى تجاهلها ومحوها، فهي تنتمي إلى «تاريخ» لا يريد البعث «تأريخه»، وإلى فترة من الزمان جهد على تغطيتها وتفسيرها بسرديته الواحدة فقط. وأي مناقشة لآخرين، لن تفعل غير أن تستنهض سردية أخرى من رقادها، منفاها، وصوتاً آخر، كان يجب ألاّ يُسمع. إذن كان ذلك كله الغرض من الكتابة: «هذا الكتاب...أردت به رسم صورة لحركة شعرية ذات أهمية جوهرية في تاريخ الشعر العراقي الحديث، أعني حركة الستينيات، حركة الجيل الذي أحدث تحولاً ملموساً في الشعر العراقي ووضعه في إطار الحداثة الحقيقية. وقد دعاني إلى تأليف الكتاب حرص خاص على تاريخ هذه الحركة، وخشية على ضياع حقائقها الداخلية، وانطماس دورها ومنجزها في خضم الصراعات والخصومات والادعاءات، وما ينجم عن كل ذلك من آراء متضاربة تستبد بها الدوافع الذاتية والانحيازات الخاصة» (٥)

تتحكم بالشهادات التي نقرؤها هنا بنية سجالية، عنيفة، وكل شهادة جاءت في الغالب رد فعل على شهادة سبقتها وفي ضوء ذلك تندرج شهادة العزاوي في كتابه «الروح الحية». إن الهدف الأساس من شهادته هي إيقاظ الأجيال «المغفلة نقدياً» التي جاءت بعده من سباتها الدوغمائي، كما يمكن القول، الذي سدرت فيه بسبب الدور «الذي لعبه بعض من ينسب نفسه إلى الستينات في الهيمنة على المراكز الثقافية في العراق طيلة عقدين من الزمان وفي إهانة الإبداع بالانحدار به إلى مستوى شرطي فكر يحمل العصا في وجه كل من يهدد سلطانه» (٨). إذا كانت كتابة سامي مهدي تريد أن تصور لنا «المآلات السعيدة» التي بلغتها الثقافة العراقية في زمن سلطة البعث، والدور المميز الذي لعبه بعثيو الستينيات، فإن رواية العزاوي تريد أن تصور «المآلات الحزينة» عبر مناهضة رواية سلطة البعث وتصحيحها

برواية أخرى، وإبراز ما كان يحمله جيل الستينيات من ممكنات واعدة، كان من الممكن أن تتفتح فيما بعد لتنقل الثقافة العراقية إلى مستوى أسمى من الحضيض الذي انحطت إليه. «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 عميقاً في طبقات الإبداع وأطلقت روحاً جديدة لم يشهدها الأدب العربي من قبل. كان يمكن لذلك في ظل ظروف طبيعية أو سلطة متنورة أن ينمو ويتطور ليشكل أخطر بقعة ضوء في الثقافة العربية المعاصرة. لكن السلطة المتكئة على إنشاء ميشيل عفلق القومانية ارتضت السير في الطريق الآخر: تحطيم وتهميش الإبداع الحر والمستقل» (٢٧١).

ومع ذلك، فإن هذه الشهادة التصحيحية ليست تبجيلية دائماً، ولا تقريضية كما تبدو في الظاهر في الأقل. فثمة أخطاء اقترفت وأوهام نُسجت من طرف الجيل، أو الحقبة نفسها، أو من طرفه هو شخصياً. هناك نوع من نقد الوعي الذي امتلكه العزاوي في يوم من الأيام، وللحماسة التي غزت روحه، وهو نقد ما كان من الممكن أبداً أن نرى مثله في شهادة سامي مهدي المعصومة اللهم إلاّ من النقد الذي يوجهه للخصوم. يكتب العزاوي: «في زمن الأخطاء ذاك: من كان على حق ومن كان على ضلال؟ لا يتعلق الأمر هنا بإدانة أحد وإنما بالالتفات إلى تاريخ جرف الجميع معه ولم تبق لنا منه سوى الذكريات. يمكن للمرء أن ينظر إلى ذلك التاريخ من منطق زمنه الخاص به. ذلك ضروري، بيد أنه لن يكتسب أي قيمة راهنة ما لم ننظر إليه مرة أخرى بعين معرفة الحاضر، أي اللحظة الراهنة، لأننا نعرف وهو ما لم يكن ممكناً حينذاك مستقبل تلك الأحداث الماضية. وهذا يمنحنا بالضرورة وعياً أعلى بتلك الأحداث من وعي الذين صنعوها أو دفنوا داخلها. ولكنه لا يلغي حقنا في النقد سواء ضمن منطق الماضي نفسه أو منطق الحاضر الذي نعرفه الآن، لأن نتائج هذا النقد تخصنا وحدنا نحن الأحياء إزاء ماض أفلت منا إلى الأبد» (٦٧). الفارق الجوهري بين شهادة العزاوي وشهادة سامي مهدي إن الأولى تكتب عن ذكريات هي كل ما تبقى لها من ذلك التاريخ، والثانية تكتب تاريخ سلطة حازت سلطة على التاريخ، فامتلكت الحقيقة، فلا مجال أبداً للحديث عن أخطاء، أو نقد للذات، ولا يسمح بنقد الوعي. الغرضان من الكتابة مختلفان وإن اشتركا في، واتفقا على، وقائع كثيرة، وقدّما معلومات متطابقة، وتوافقا أحياناً في أحكامهما الأدبية والنقدية والتاريخية، ولكن ذلك كله يندرج في روايتين متصارعتين. كلاهما تعيدان كتابة تاريخ، العزاوي يكتب تاريخ جيل، ومن منفاه بوسعه أن يرى الأخطاء، إذ لابدّ من أخطاء أو أوهام، وإلاّ كيف، ولماذا، انتهى الأمر إلى ما هو عليه؟ أما التاريخ الذي تعاد كتابته على يد سامي مهدي، فهو التاريخ الذي أفضى ضرورة إلى لحظته تلك، حيث يكتب شهادته، لحظة تمتلك السلطة فيها كل ما يمكن لتسفيه آخرين، وتبجيل نفسها. ثمة ضرورة حتمية سعيدة تصل حاضره بماضيه. كتابة تاريخ الستينيين تندرج بهذا الاعتبار ضمن مشروع كان قائماً، مشروع لإعادة كتابة

التاريخ، رصدت له السلطة مثقفين وأموالاً وأجهزة إعلان ودعاية، وكل من يكتب ضمن هذا التوجه، حتى وإن كان من دون إيعاز مباشر، إنما هو رصيد آخر، ومن جهة أخرى هي إعادة كتابة للتاريخ من طرف منفيين، أقاموا خارج «التاريخ»، ولكنهم لا يعجزون عن كتابة تاريخهم أيضاً.

وسيورّث أبناء الجيل الواحد صراعاتِهم الثقافية والآيديولوجية والشخصية إلى قادمين جدد. وشهادة شاكر لعيبي عن الجيل السبعيني، في كتابه «الشاعر الغريب في المكان الغريب»، تستأنف الكتابة للأغراض نفسها. غير أن تغير مجريات الواقع السياسي واتجاهاته ستتحكم بالطبع بنوع هذه الأغراض. سنعرف لاحقاً أن لعيبي يشكو مرّ الشكوى من الستينيين السلطويين والمنفيين على حد سواء، لأنهم، شأن الثقافة العراقية عموماً، ابتنوا أعرافاً غير شعرية في الوقف ضد السبعينيين. ثمة «مظلومية» مزدوجة واجهها السبعينيون في رواية لعيبي: «إننا أمام اعتراف متبادل هدفه الأساسي توطيد ثقل الستينات في الضمير الثقافي من جهة، وغض الطرف من جهة أخرى، كليا تقريباً، عن الأهمية الشعرية للشعراء التالين» (٥٨). فلا يتمخض عن كتابَي فاضل العزاوي وسامي مهدي غير إهمال متعمد للجيل السبعيني. إن دفاعهما عن الشعر الستيني هو في الوقت نفسه هجوم على الشعر اللاحق. ورغم الصراعات الشرسة والمريرة بين الستينيين، فإن هذه الصراعات ذاتها إنما هي تكريس، يتذمر لعيبي، لهم دون غيرهم، وإعلاء لمكانتهم وبخس لمكانة الآخرين. يكتب: «عراقياً تظافر جهدان، متنافران ظاهرياً، في الدفاع عن الشعر الستيني. الأول يجد في السلطة العراقية الراهنة باسم اثنين من شعرائها، سامي مهدي وحميد سعيد بشكل خاص، أبرز تعبيراته...وعلى الرغم من أن دفاعه [سامي مهدي] يحاول أن يثقل كاهل الستينيين برؤية حزبه فإن النتائج التي سيستخلصها القارئ إنما هي مديح عالي الصوت لهذا الجيل بقضه وقضيضه... [و] ينافح العزاوي في (الروح الحية) عن نفسه عبر الجيل الستيني بقضه وقضيضه كذلك» (٥٧-٥٨).

**يريد سامي مهدي أن يوجه شهادته، ومناقشته لشهادات الآخرين، وجهة أدبية محضة، من دون الدخول في السياسي، والآيديولوجي، لأنه في لحظته تلك لم يكن ليمتلك الحرية الكافية، هذا إن كان بوسعه أن يمتلكها يوماً، كما كان العزاوي وغيره يمتلكونها**

وأظنّ أن فحوى كتابَي العزاوي وسامي مهدي ليس بالصورة التي يراها لعيبي، فهما كتابان ينفي أحدهما الآخر، حتى وإن بدا ظاهرياً أنهما يكرسان وجود أحدهما الآخر، تكريس النقائض، فعَبر ذلك فقط يتقدم أحدهما ويتأخر الآخر. إنهما كتابان لا يستقيمان رؤية واحدة، ولا منظوراً آيديولوجياً متطابقاً. المشكلة في قراءة لعيبي لهما، أنه يهمل الآيديولوجي فيهما، كما أهمله سامي

مهدي ولكن لدوافع أخرى مختلفة، ويبقي على الأدبي فقط، لأنه (لعيبي) معني فقط بالثقل الهائل الذي يمثله الستينيون حضوراً ولنقل أيضاً إبداعاً. ويظهر، وكما سنبين لاحقاً، أن هذا الجيل كان بالنسبة لشاكر لعيبي سدّا منيعاً تتصاغر أمامه جميع إبداعات اللاحقين، وهذه حقيقة تبرز صريحة في شهادة لعيبي. فهو يكتب: «هكذا سينمو الانطباع العام الزاعم بأن الشعر العراقي قد كفّ عن التطور بعد سنوات الستينيات، بحيث بدا أن كل صوت شعري قادم إثر الستينيين محكوم بالضرورة بالشحوب والتقليد والموات. ثمة في الثقافة العراقية تبشير بموت جميع الشعر المنتَج بعد الستينيات» (٦). لذلك، ومع ذلك، فهو أيضاً مثل سلفيه يريد من كتابه أن يكون «مناهضة الرواية الرسمية للفترة السبعينية برواية أخرى تختلف بدرجات مهمة، سواء فيما يتعلق بالممثلين الحقيقيين لها، الهامشيين والمهمشين كما المعروفين، أو فيما يتعلق بطبيعة الشعر نفسه المكتوب بروحية مختلفة في مرحلة منفى السبعينات (وكل الفترات التي تلت) مقارنة بالشعر الرسمي» (٩).

ووضع الأمور في نصابها سيكون أيضاً الغرض الأساسي لكتاب محمد مظلوم «حطب إبراهيم»، فالحقيقة في هذا الزمن صارت كما يرى «مُصنّعة بالادعاء والتنطع في الزيف وتبديل الأقنعة والسحنات وحتى الضمير» (١٤). وقريباً من سامي مهدي، المسكون بهواجس طزاجة الكتابة، يكتب محمد مظلوم عن لغط كان يرصده عن بعد، ويلتقط خططه، يصدر عن عراقيين سكنوا عمّان «بعد أن انفتح المنفى العراقي بلا ضوابط ولا ملامح والتبس بالهجرة، وتداخلت الغربة بالاغتراب» (١٩). أظن أن لمحمد مظلوم، طبقاً لتشخيصه هذا، معياراً كان يجب أن يطبق على من يجب أن يلج المنفى ومن يجب أن يحرم. توحي عبارته أن المنفى فقد طهرانيته، فلقد آوى إليه من يستحقه ومن لا يستحق، فاختلط فيه الحابل بالنابل. وأظن أيضاً أن لو ترك الأمر له هو شخصياً لنفى أسماءَ لا يريدهم من «جنة المنفى» وفقاً أيضاً «لضوابط» يعرفها هو أكثر من غيره.

بأي حال، فإن فحوى هذا «اللغط» الذي يشير إليه مظلوم هو «أن دار نشر عراقية ظهرت سريعاً، واختفت أسرع، كانت تخطّط لتكليف أكثر من طرف... بإعداد الكتاب، مما دفعني إلى كتابة عمود في صحيفة الوطن العراقية المعارضة التي كانت تصدر في دمشق وكنت محررها الأدبي، بعنوان (ثقافة ردات الفعل) قلت فيه إنني سأنتظر لأرى ما سيُقال في الكتاب الموعود، وقد أستفيد منه في كتابي، لكنني شككت في ذلك المقال بطريقة التعاطي مع الموضوع وامتدّ انتظاري لإثني عشر عاماً، ولم يصدر الكتاب واختفت الدار، وانشغلت الأطراف باهتمامات أخرى» (٢٠). ولأن هذه الشهادة

**تتحكم بالشهادات التي نقرؤها هنا بنية سجالية، عنيفة، وكل شهادة جاءت في الغالب رد فعل على شهادة سبقتها وفي ضوء ذلك تندرج شهادة العزاوي في كتابه "الروح الحية".**

جاءت متأخرة زمنياً عن غيرها من شهادات الجيلين السابقين، فإنها وقفت على ركام الصراع، «وهنا قد تكمن ميزة هذا الكتاب عن بقية الكتب السابقة في كونه لا يكتفي «بالشهادة» عن عقد زمني محدد، بل يشمل قراءة لتراكم إرث الصراعات الفردية داخل النخب، وأثر مصادمات النخب فيما بينها على طبيعة العلاقة بين المجتمع والدولة بمؤسساتها الثقافية» (١٩).

تتقاسم هذه الكتب الشهادات أغراضاً متشابهة تقريباً. فبعضها لا يرمي فقط إلى إبراز ما يميز جيله عن الأجيال السابقة، بل، ويا للمفارقة، حتى عمّن سيجيء بعده. وهذا الشأن الأخير بالذات أسهم في توالي الشهادات وظهورها، ليأتي اللاحق مدافعاً عن نفسه بوجه السابق، بالضبط كما يفعل أبناء الجيل في التنكيل ببعضهم. الكتابة عن ميزة الجيل كتابة عن ميزة الذات من بين الذوات الأخرى، عن مكانتها، ودورها الرئيس في بلورة الجيل إبداعياً، ومهمتها الثانية، أي الكتابة عنه، تأبيد لهما (الجيل والذات) بوجه سلطة السياسي، وعجرفة السابق، ونقمة المجايل.

## ٢. مفهوم الجيل

جميع هذه الكتابات اتفقت على تسفيه فكرة الجيل، الذي ينحصر في عقد واحد، وسعى بعضهم إلى وضع تفسيرات أخرى تنأى عن الجيل العقدي. يكتب العزاوي: «إننا في الحقيقة ضد تلك الفكرة الصبيانية التي تفترض ظهور جيل أدبي جديد بالضرورة كل عقد من الزمان مثل جيل الخمسينات والسبعينات والثمانينات والتسعينات، وكأن ذلك يشكل بحد ذاته قيمة ما، أو أن كل عقد ينبغي أن يختلف عما سبقه بالضرورة» (٩)، ولكن لابد من تمييزات في مجرى الزمان الثقافي والفكري تكشفها نتاجات الوعي المختلفة. ويقرر أن هناك جيلاً ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، وهو جيل الرواد «فقد أدت نهاية الحرب التي قضت على الفاشية إلى تغيير حاسم في تاريخ العالم وظهور روح وطنية جديدة في البلدان المستعمرة بالذات ونزوعها إلى 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 إلى تطور مدهش في الرسم والشعر بصورة خاصة، واستمرت حتى أواسط الستينات التي شكلت انقلاباً تاريخياً من مرحلة إلى مرحلة جيل الستينات، حملت معها روحاً أخرى وعكست مستوى نوعياً أعلى للوعي باتجاه التحرير الإنساني، كلحظة جديدة ضمن حركة الحداثة الكونية الشاملة» (١٠)

ومن جهته يرى سامي مهدي أن «تسمية جيل الستينات لا تقوم...على أساس تقسيم الأجيال وفق العقود الزمنية. فليس شرطاً أبداً أن يظهر كل عقد جيل جديد، لأن ظهور جيل رهين...بحركة المجتمع وظروفه، وبإمكانية أن تتمخض هذه الظروف عن ولادة اجتماعية كما حدث في الستينات» (٣٢). ويحدد مهدي ما يسميه بالعامل الحاسم الذي «يتدخل في تحديد الأجيال والانتماء إليها. وهذا العامل هو الوعي وتجسداته على مستوى المنجز الشعري. فلا يكفي لولادة جيل جديد أن

تكـون ثمة ظروف موضوعية مواتية، بل لابد، إلى جانب ذلك، من أن يعي الجيل الجديد ذاته، أي لابد من أن يعي عـدد من أبناء الجيل الجديد حقيقة كونهم جيلاً مختلفاً، ويجترحوا مفهوماتهم في ضوء هذا الوعي، ويجسدونها في منجزهم الشـعري» (٣٠). ولأجـل هذا، أيضاً، كتب أبناء الأجيال اللاحقة سيّرهم تعبيـراً عن وعي أجيالهم، وتلبية لشروط سامي مهدي.

ويتابع شاكر لعيبي الفكرة نفسها في هجر «التقسيمات العشـرية التـي دأب عليهـا النقد فـي العراق...التي تبدو لفـرط هشاشـتها وكأنها تلقي بفكـرة القطيعـة التامة بين الشعراء المختلفين بالسن، كما بفرضية إضافات جوهرية تحدث كل عشـر سنوات، وهو أمر ليس صحيحاً أبداً إذا لم يكـن محض طرفة وفكاهـة» (١٨)، ويزيد على ذلك بقولـه «إننا نرى أن تضخيم الفروقات بين شـعر الأجيال المختلفـة هـو أمر افتراضـي متخيل، قائم علـى تراتبات وأنسـاق فكـر اجتماعـي ذي طبيعة غير شـعرية» (١٨). لذلـك يشـيد تقسـيماً آخـر مختلفـاً. فلقـد تطور الشـعر العراقـي منذ أواخـر الأربعينيات حتـى لحظته على وفق الآتي: «الفترة التي تضم الرواد والخمسـينيين... والفترة المنبثقة في بدايات سـنوات السـتينات التي حملت نفساً شـكلانياً صارخاً ونيـةً لم تتحقق بالضـرورة، كانت تلح علـى تجـاوز السـابقين ونفـي المنجـز حديـث الولادة بدعوى الذهاب بعيداً في تكسير الأشكال والموضوعات البائدة، ثم ريبتها بكل منجز شـعري لاحق لها... والفترة المبتدئة باستلام حزب البعث للسلطة في العراق ١٩٦٨ إلـى يومنـا هذا وتضم جميع ما سـمي علـى عجل بجيل السبعينات والثمانينات والتسعينات» (١٧-١٨).

أمـا محمد مظلـوم، فإنه أيضـاً كمثل من سـبقه، يندد بهـذا الإسـفاف في مفهـوم الجيل العقـدي، ويحاول أن يميـز كتابه عـن بقية الكتـب الأخرى التـي «ركزت على قضيـة الأجيـال في تاريخ الشـعر العراقـي وكأنها حقيقة مفـروغ منهـا ولـم يذهـب أي منها إلـى مناقشـة جذرية لقضيـة التجييـل قبل أن يناقش مسـألة الأجيال بالمفهوم العقـدي» (٢١). ومـع ذلـك، فإن من سـبقه، ممن وقفنا عندهم، لم يسـلموا بالتقسـيم العقدي كمـا ظن مظلوم، وإن كانوا قد عالجوا المسـألة من دون «مناقشـة جذرية» على حد تعبيـره، ولا أظن أنهم كانوا مطالبين بأن يفعلوا ذلـك. علـى أي حـال، يمثـل التصـور الجديـد، الـذي يقتبـس نموذجه من كتاب صادر باللغة الإنكليزية عنوانه «أجيـال: تاريـخ مسـتقبل أميـركا» الصـادر عـام ١٩٩٢ (٢٦)، فيعمـل علـى تكييفه على وفق مـا يمكن أن ينفعه هو في تقسيم أجيال حقبة الدولة العراقية. وميزة تقسيمه أنه أوسـع من حدود الشـعر، فهو يمكن أن ينفع «ويعمم على مجمل النشـاط الثقافي والإبداعي، الفكري والفني وحتى السياسـي في تاريخ العـراق خلال القرن الماضي [العشـرين]» (٣٣)، ومـع ذلـك فـإن مجـال الشـعر هو الأنسـب لهذا التقسـيم «لأن الشـعر هو الميراث الثقافي الأساسي ومسـتودع التجارب الشخصية والجماعية في تاريخ العراق، كما هو الشـأن في التاريخ العربي بشـكل عام» (٣٣).

ويقسـم الأجيال علـى النحو الآتـي: «الجيل الأول: جيـل البطولـة، وهـو الجيـل الذي بلـغ شـبابه العضوي

وعطاؤه الأساسي في الثقافة مع نهوض فكرة الوطن خلال ثورة ١٩٢٠، وقيام نموذج الدولة العراقية في العام ١٩٢١... وهؤلاء هو البناؤون الأصليون والآباء الناكرون للذات في وضع بناء الوعي الأول. ويمثل الجواهري والرصافي والزهاوي والشبيبي هذه الفترة»، فالرصافي والزهاوي يمثلان «تواريخ الثقافة المؤسساتية، الثقافة البرلمانية، والنضالية»، ويمثل الشبيبي والجواهري «بناة المؤسسات الثقافية... من المجمع العلمي الذي كان الشبيبي أول رئيس له، إلى اتحاد الأدباء الذي كان الجواهري مؤسسه»، وهم «الأبطال المدنيون بامتياز» (٣٣-٣٤). وقبل أن أمضي مع محمد مظلوم في تقسيماته، أود هنا أن أتساءل فقط - وما كان لتساؤلي أن يحظى بأية مشروعية لو اكتفى مظلوم بتطبيق نموذجه على الشعر حسب، لأن عباراته السابقة تتحدث عن الثقافة ومؤسساتها عموماً - من هو النموذج الأصلح لتمثيل هذه الحقبة هل هم الأسماء الأربعة المذكورة توّاً أم ساطع الحصري وفاضل الجمالي مثلاً؟ فهذان الأخيران وغيرهما آخرون، وليس ممن ذكرهم مظلوم، هما من بنى فعلياً - ولكن ليس بتوافق وليس من دون نزاع لأن الصراع كان محتدماً على تأسيس الوعي الأول - المؤسسات الثقافية والتعليمية في العراق المعاصر. إن ما يسميه مظلوم «الوعي الأول» إنما كان أحد أبرز مؤسسيه الأوائل هو ساطع الحصري. والإقرار بهذا وصف للتاريخ الفعلي، لا إشادة، ولا استنكاراً، بالدور الذي لعبه الحصري. إن إقرار هذه الحقيقة يسهم جزئياً في إلقاء الضوء على المآلات الكارثية التي انتهى إليها الوعي والوجود العراقيين، لأن بعض أسباب انهيار الوجود العراقي يعود إلى تشكيل هذا الوعي الأول نفسه.

والجيل الثاني «هو الجيل الفنان، ويمثله جيل الريادة: السياب، والبياتي، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري، والبريكان، وصولاً إلى سعدي يوسف، إضافة إلى علي الوردي، وفائق حسن» هو جيل عايش «مرحلة تكون النسيج الأول للمجتمع العراقي بصيغته الإرهاصية الأولى وشهدوا في نضجهم الفكري والعضوي قيام ثورة ١٩٥٨» (٣٤-٣٥). والجيل الثالث هو جيل الأنبياء الأقرب لجيل الثمانينات في العراق... قدموا إبداعاتهم في العمل السياسي والفكري والإبداعي خلال الستينات والسبعينات، وهم يتصفون بالثقة الزائدة بالنفس تقترب من النرجسية وبامتلاك الحقيقة في اللاهوت والسلطة، وفي السياسة وفي الثقافة، كأي أنبياء حقيقيين» (٣٥). أما الجيل الرابع والأخير (سوف نفصل لاحقاً في تمثيلاته)، فهو «الجيل البدوي» الذي امتدت مرحلته من بداية الحرب العراقية الإيرانية «وانتهاءً بانهيار الدولة القديمة بالاحتلال الأمريكي للعراق وهي زمن يستغرق ٢٢ سنة بالتمام» و«هذا هو عمر العطاء الأساس للجيل البدوي أي العمر المحكوم فيه هذا الجيل بالتعبير الأساسي عن نشاطه وسماته وتوجهاته» (٤٣)

### ٣. تمثيلات الجيل

كلّ كتابة عن الجيل كانت تطريه، وتمجده، وتنقده، وتفرز فيه بين الغثّ والسمين، الأصيل وغير الأصيل،

ولكـن في الوقـت ذاته فـإن كل كتابة لا يسـتقيم لها هذا إلاّ بعـد أن تفرز معرفيـاً وإبداعياً «جيلهـا المقدس» عن «الجيل المدنس» الذي سـبقه، أو الذي سـيلحقها. كتابة واحدة فقط شـذّت عن ذلك هو كتاب تهافت السـتينيين لفـوزي كريـم. إذ يبدو أنه ناقم على بضاعـة هذا الجيل، وأخلاقياته، وإن انتخب اثنين فقط ممثلين له، هما فاضل العزاوي وسامي مهدي، لا لأنهما الشاعران البارزان من بين الستينيين، بل لأنهما دون غيرهما من كتب سيرة هذا الجيل السـتيني. وفوزي كريم يشـبّه جيل السـتينيات في العراق بجيل السـتينيات في روسـيا القيصريـة في القرن التاسـع عشـر، الـذي صـوره ديستويفسـكي فـي روايته الشـياطين. ويسـتقصي التشـابهات بينهما رغـم الفارق الزمنـي والاجتماعـي والثقافـي. فالثقافة لـدى الجيلين مسيّسـة بصـورة تامة «وهويـة المثقف تكمن فـي انتمائه العقائـدي. والجيل منقسـم بصورة حاسـمة إلـى تيارين لكل منهما فروع، الأول يستلهم الغرب وحداثته بكل ما ينطوي عليه من تيارات فكرية وسياسـية. والثاني يتشبث بالجذور القومية بكل ما تنطوي عليه من معايير وقيم. وكل منهما يدّعي سعة الأفق التي لا تضيق باستيعاب حسنات الطـرف الآخر. ولكن تسـييس هذا الميـل الفكري يلغي أية إمكانية لسـعة الأفق المزعومة، لأن الفكرة سرعان ما تتحول إلى عقيدة عمياء» (١١). ويحدد فوزي وجه شبه آخر: «الشبه الأسـاس الذي يظلل الجميع هو اندفاعتهم المتطرفة باتجاه الأفكار المجردة، دون التفاتة إلى الواقع الأرضي، وإخضاع الفعل السياسي التاريخي المغيّر إلى أهوائهم المبدعة في حقل العواطف والمخيلة» (١٢).

ولكـنّ الجيليـن يختلفان في شـيء أساسـي من جهة علاقـة كل منهمـا بالغرب. «فنحـن كمثقفين لم تأسـرنا الحياة الغربية بحكم علاقة ملموسة، كما أسرت المثقف الروسـي، حتـى صـار يؤمن بضـرورة أن تلتحق روسـيا بعائلتهـا الغربيـة. بل أسـرنا الكتـاب الغربي، وبواسـطة الترجمة. تعلقنا بثقافة غربية على ورق سـيء الطباعة... فـي اتحاد أدباء مرحلة أول ثورة تموز تعلق أدباء اليسـار الشـبان بإضاءات همنغواي، وفي مقهى السمر بالمسافة بيـن تروتسـكي ولينيـن، وفي مقهـى المعقديـن بدخان الوجودية، وفي مقهى البلدية بفضلات الشوفينية القومية الألمانيـة... كنـا فـي الهفوة التـي يغفلها التاريـخ، هفوة لغويـة، بيانيـة، وليدة وهن اسـتثنائي في القوة الإنسـانية الحيـة»، وكان «فاضـل العـزاوي فـي حماسـه السـتيني أبـرع ممثلي هـذه الهفوة اللغويـة، البيانيـة» (١٨-١٩). أما سـامي مهـدي فقد «أنكر ترهات اليسـار الماركسـي المتغـرب، وعانق شـوفينية لا تقل عـن الأولى خطورة» (١٤).

بمقابـل هذا الهجوم الشـامل، هناك مـن أبناء الجيل السـتيني نفسـه من يصور هذا الجيل بصورة مختلفة إلى حد بعيد. عبد القادر الجنابي، مثلاً، يرى أن نتاج الستينيين الشعري هو أفضل «ما للعراق المعاصر من شعرية يمكن الافتخـار بها» (٤٩٥)، «ففي خلال أعوام قليلة فقط قدم هذا الجيل رؤية جديدة إلى الكتابة والعالم والحياة وأبدع أجمل النصـوص وأعمقها في الأدب العراقي الحديث» (٦). ولكنّ لشاكر لعيبي رأياً آخر، إذ يرى أن «كثرة كاثرة مـن شـعراء السـتينات لا يمتلكـون زمام قصيـدة مقنعة.

إننا أمام معادلة غير منطقية ظاهرياً: بقدر ما كان هناك من خرق ومن مغامرة كانت هناك نزعة شعرية شكلانية تخفي ضعفاً شعرياً ما، استسهالاً في مكان ما، بل نسياناً للمناطق الداخلية للشعر» (٤٤-٤٥). والستيني سامي مهدي يجرّد الجنابي من كل أهلية ليس فقط من الشعر بل حتى من الإدلاء بشهادة عن الستينيين (١٤، هامش ١). وغالباً ما يضفي أحدهم الشرعية على ما كتب من خلال تزييف ما يكتبه آخرون. فقبل أن يدلي سامي مهدي بشهادته، يسارع، كما مرّ بنا، إلى تزييف شهادات العزاوي وآخرين، التي ظهرت في مجلة فراديس العدد ٤/ ٥ عام ١٩٩٢، ويقول عن الجهد الذي بذله في كتابته عن جيله بأنه جهد «لم يبذله أحد سواي» (٩). ويورد دليلاً على ذلك زيف شهادة العزاوي في العدد نفسه، ويصف هذه الشهادة بأنها «كتبت بدافعين بعيدين عن روح الشعور بالمسؤولية: أولهما دافع سياسي عدائي، وثانيهما دافع ذاتي نرجسي» (١٠). ويأخذ على العزاوي توهم هذا الأخير «أن موقفه السياسي سيلمّع موقفه الأدبي ويزكيه، بينما العكس هو الصحيح» (١٠). إن هذا التعبير الذي يلجأ إليه سامي مهدي لتسفيه شهادة العزاوي هو في وجهه الخفي محاولة للدفاع عن النفس، لأنه يريد أن يفرض على القارئ، والمتابع عموماً لتاريخ الشعر في العراق ولمواقف المثقف العراقي، معياراً يجعل من الموقف الأدبي سبيلاً لتلميع الموقف السياسي وتزكيته. إن تكذيب الآخر، وتسفيهه، سبيل يندرج ضمن آلية تمثيل الأنا كمركز للجيل، فرغم مصارحة هؤلاء الكتاب قراءهم بأن شهاداتهم نسبية، وقابلة للطعن والنقد، فإن ذلك كله مجرد تمويه ومناورة تتلبس لبوس المحايدة كي تسلم القارئ إلى القناعة التي يريد أن يوصلها الكتاب إليه: وهي مركزية موقع الكاتب ضمن جيله كله. فالعزاوي، مثلاً، في نظر سامي مهدي له قيمة تاريخية لا قيمة إبداعية (٢٣٤).

بعد أن رمى سامي مهدي شهادة العزاوي وغيره بالكذب والاحتيال، يلتفت لاحقاً إلى جماعة كركوك، التي درج العديد على النظر إليها مركزاً للجيل الستيني. فكيف يرى سامي مهدي جماعة كركوك؟

«هم جماعة دخلوا الأدب فرادى، وجاءوا إلى بغداد فرادى... وحين حلوا في بغداد لم تقم بينهم صلات قوية... إنهم لم يكونوا على وئام... [و] كان كل أديب من هؤلاء يعرف أكثر من لغة محلية، ولكنه لم يكن يتحدث بها خارج كركوك إلاّ في حالات نادرة وبيئات خاصة... كان كل منهم يشعر بالاغتراب، وكانت لهذا الاغتراب أسبابه، تشابهت أم اختلفت، ولكنها على أية حال أسباب سياسية، أو عائلية، أو دراسية. كان في حياة كل منهم إخفاق أو أكثر في إطار هذه الأسباب. وكانت

**إن رواية العزاوي تريد مناهضة رواية سلطة البعث، وتصحيحها برواية أخرى، وإبراز ما كان يحمله جيل الستينيات من ممكنات واعدة، كان من الممكن أن تتفتح فيما بعد لتنقل الثقافة العراقية إلى مستوى أسمى من الحضيض الذي انحطت إليه.**

تغذي إحساسهم باغترابهم هذا قراءات معينة... وكان الحل هو الرحيل إلى بغداد أو غيرها. بل لقد ذهب بعضهم إلى اتخاذ لقب عربي وما هو بعربي، فهم بين كردي وتركماني وآثوري، ومنهم من يجمع نسبين في آن واحد، أحدهما عن أبيه والآخر عن أمه. غير أن اغترابهم لم يبرأ في بغداد، ولم يجدوا في ما كتبوه ونشروه خلاصاً لهم. ولذا كانت هجرتهم من كركوك مجرد مقدمة لهجرة أخرى أبعد منها. ومثلما جاءوا إلى بغداد فرادى خرجوا منها فرادى... ولكن من لم يتفقوا في كركوك، ولم ينسجموا في بغداد، ما كان لهم أن يتفقوا أو ينسجموا في الخارج... لقد ذهبوا شتى... ذهب كل منهم في صقع، وبينه وبين الآخرين ألوف الأميال... ومع ذلك، فقد تميزوا عن أدباء سائر المحافظات بنزعة أدبية راديكالية، أبرز ما فيها الميل إلى التغريب وكتابة الشعر المتحرر من الأوزان، ولهذا في رأينا أسباب هي أسباب اغترابهم نفسها، زيادة على جهلهم (باستثناء العزاوي) بأوزان الشعر العربي، وتواضع مستوياتهم التعليمية، وغربتهم عن التراث العربي» (٨٠-٨٣).

لقد أطلتُ الوقوف عند رأي سامي مهدي بجماعة كركوك لخطورته ودلالته، ولكي يفصح عن نفسه، فهو في الحقيقة موقف كاشف عن أشياء عديدة: عن الآيديولوجية القومية العربية، التي يمثلها مهدي هنا خير تمثيل بنظرتها الشوفينية الفوقية لكل من هو غير عربي، وعن نوع الازدراء الشخصي بهم، الذي لا تفهم أسبابه إلاّ كون شهادة سامي مهدي هي ليست إلا نوعاً من التنافس غير السليم على ادعّاء حيازة تراث، توفر له السلطة التي ينتمي إليها فرصة الفوز به في الثقافة الرسمية في الأقل. فالغربة عن التراث التي يصمهم بها، هذا إن كانت هي بحد ذاتها وصمة، ليست مما يمكن أن يوصم به الفرد ما لم يكن ثمة موقف رسمي يرى في المنحرفين عن ذلك انحرافاً عن «تراث معتمد» مفروض قسراً يجب أن يتبعه المثقف. وهذه وصمة شاعت في الثقافة العراقية، لاسيما في الستينيات، فأطلقت لفظة الشعوبي، مثلاً، على كل من لا يجاري الآيديولوجية القومية، بصورها المختلفة كافة، ولا ينضوي تحت عباءتها. ورأي مهدي عمّا يسميه اغتراب جماعة كركوك يريد أن يجعل هذا الاغتراب خاصاً بهم لأنهم بالشكل الذي صورهم به، لا لأنهم جزء من حالة عاشتها الثقافة العراقية لا فرق في ذلك بين جماعة كركوك وغيرهم.

يريد سامي مهدي أن ينسب لهذه الجماعة اغتراباً، ويمنح نفسه الحق في تفسير منشأ هذا الاغتراب. ولعل جوهر هذا الاغتراب الذي تستشعره جماعة كركوك يكمن في كونهم ليسوا عرباً، فعملوا، طبقاً لرواية سامي مهدي، على ستر هذا الاغتراب وتغطيته بألقاب

**هناك نوع من نقد الوعي الذي امتلكه العزاوي في يوم من الأيام، وللحماسة التي غزت روحه، وهو نقد ما كان من الممكن أبداً أن نرى مثله في شهادة سامي مهدي المعصومة اللهم إلاّ من النقد الذي يوجهه للخصوم.**

عربية نسبوها لأنفسهم، ومع ذلك، ظلت لعنة الاغتراب تلاحقهم من كركوك إلى بغداد، ولربما زادت غربتهم في «عاصمة العروبة»، لذلك قرروا الهجرة من البلاد بأسرها. إن هذا التفسير الشوفيني الذي يدلنا عليه كلام سامي مهدي يتطابق تماماً مع الآيديولوجية التي حكمت الدولة العراقية الحديثة لاسيما في مرحلتها البعثية التي كان هو أحد مثقفيها. لا يصدر كلام كهذا يحاول أن يجد في أنساب الآخرين علة اغترابهم إلاّ عمّن رسخت في قناعته وممارسته، ضمن قناعة رسمية مؤدلجة أوسع، أن مجرد نسبة الآخر إلى غير العروبة سيكون كافياً لتجريده من حق الانتماء إلى المكان والتراث.

ولهذا السبب فيما أظن سارع فاضل العزاوي في كتابه الروح الحية، الذي ظهر بعد كتاب سامي مهدي، إلى التشديد على أصله العربي. فمادام الخصم قد سعى إلى تجريده من هذه المزية الماهوية، فكان لابد له من إثبات العكس. يكتب العزاوي: «في طفولتي ولأنني من عائلة عربية في مدينة تقطنها أكثرية تركمانية، تتباهى بأصولها العثمانية وتتهم العرب بالخيانة والتعاون مع الإنكليز في الحرب العالمية الأولى ضد أخوة الدين الأتراك وتعتبرهم متخلفين بالمقارنة مع التقدم الذي حققته تركيا على يد قائدها القومي كمال أتاتورك، امتلكت شعوراً عميقاً بكوني أنتمي إلى أمة ذات حضارة عظيمة» (٣٢)، ويثبت بعد ذلك أصل عائلة والدته، «التي تنحدر من عشيرة الجبور»، أما والده فكان من عشيرة العزة التي «كانت تقيم في منطقة الخالص في ديالى» (٣٣). وفي موضع آخر من كتابه ينوه إلى أنه يعتبر الرابطة القومية «فوق كل اعتبار» (٢٧٤).

إن مسألة الأصل الاجتماعي، ستظهر بارزة في «مظلومية» رواية شاكر لعيبي للجيل السبعيني. فهو يرى أن التشكيك في إبداع السبعينيين ذو أصل اجتماعي غائر في نفوس المدينيين. إن أسماءً ذات تصويت جديد حلّت في المشهد، قوبلت باشمئزاز مديني طبقي مترفع. «فلنقل الآن بروح رياضية» يكتب لعيبي «إن هذا التشكيك ربما كان بسبب الأسماء (حنتوش) و(مطشر) و(مشتت) التي لا تفوح بأنفاس الكبار العطرة. سوى أن السبب الأعمق هو من طبيعة سوسيولوجية تتعلق بطبيعة التطور الحضري والثقافي الذي شهده العراق في أواخر الستينات على وجه الدقة. كانت المدينة العراقية، منذ بزوغ الدولة العثمانية، تزرع اليأس في روح الجنوب الذي تطلع منه تلك الأسماء. وكانت تتهمه بشتى التهم وبعضها صحيح تماماً... كان جيل السبعينات العراقي... يطلع من طبقات جيولوجية غير معهودة من قبل وكانت أغلبيته المطلقة تنحدر ممن يطلق عليه في العراق (الشروقي) ذي الدلالات السالبة أو من مدن شعبية... لم يكن أحد ليصدق على ما يبدو أن إبداعاً شعرياً يمكن أن ينبثق من مكامن طالما جرى الغمز سابقاً من وعيها وريفيتها... إننا نحسب أن تدفق الريف ذي الامتدادات الخرافية والطقسية والجنائزية القريبة كلها من روح الشعر، قد أزعج، شعرياً، أبناء المدن المستتبين والمقتنعين بتفوقهم العقلي والروحي» (٨٦-٩٠). ولكن ثمة أسماءً كان لها قبل شاكر لعيبي والستينيين حضورها البارز في ساحة الشعر العراقي

رغم انحدارها هي الأخرى من نفس البيئة الجنوبية، فبدت له كما لو أنها تنقض ما يذهب إليه، فسارع، من دون روية، إلى تمييزهم عن منحدرات جيله: «لم يكن السياب ينتمي إلى عائلة معدمة وكان سعدي يوسف مدرّساً منذ الخمسينات» (٨٧).

اللافت في ما يكتبه لعيبي أنه «يقر» بتمامية صحة بعض مما كان يُتهم به «روح الجنوب» من طرف الدولة العثمانية. وبالطبع يمرّ لعيبي على هذه النقطة سريعاً من دون أن يفصّل فيها، لكن يبقى السؤال في ذهني قائماً: إذا كان بعض هذه الاتهامات صحيحة تماماً، فمن يدرينا ما إذا كان بعضها الآخر صحيحاً تماماً أيضاً؟ شاكر لعيبي حتى وهو في لب صراعه ضد هذه الرؤية التبخيسية للجنوب، التي يميزها هو دون غيره، والتي يكتب عنها هو دون غيره، يندرج من دون أن يدري في تلابيبها من خلال «التبعيض»؟

ويدين لعيبي الستينيين بما تحمل قلوبهم ولغتهم من قسوة تجاه الأغيار: «ثم هذه النبرة القاسية، الشرسة، غير الودية التي تسم غالبية نقود الستينيين. السؤال هو: ألا توجد إمكانية أخرى للغة غير هذه، لغة رحيمة، حنونة، لغة إنجيلية، وإن اختلفت جوهرياً مع خصومها؟» (٨٥). ومع ذلك، فإن الشاعر الذي يطالب غيره بالرحمة والحنان، لم يكن حنوناً ولا رحيماً، ولم تكن لغته إنجيلية، إذ لا يفتأ يكيل الاتهامات الساخرة والقاسية: فهو لا ينعم على منعم الفقير بغير أنه «إعلامي بارع ومقنع» (١٨١)، أما خالد المعالي فإنه «برهن على قدرة كبيرة في مجال النشر والعلاقات العامة» (١٨١-١٨٢)، لا أكثر. وليت الأمر توقف عند هذا، فهو لم يدّخر تهماً أخرى، هذه المرة ليست ساخرة حسب، بل تبغي التسقيط تماماً، وهو نفسه يصف ما سيكتبه عنهم بالقسوة «ثمة الكثير من القسوة فيما نقول» (٢٤١)، مسوغاً قسوته: «لكن ثمة الكثير جداً من القسوة في خياراتهما وثمة الكثير من الادعاء والتعالي في ممارساتهما الثقافية في السنوات العشر الأخيرة. هذان الشاعران يسعيان سعياً حثيثاً لكي يأخذا الدنيا غلاباً. وعلى ما يبدو يمكن أن تؤخذ الدنيا غلاباً لكن هل يؤخذ الشعر غلاباً؟» (٢٤١-٢٤٢)، ولأنه هنا يجعل من نفسه معيار الشعر وحارسه، ينبري يكيل هذه التهم، التي تنزلق إلى مهاوٍ خطيرة في ثقافتنا العراقية، ولأنه يعرف ذلك جيداً لم يتردد عن الجهر بها: «دون اتهامات سهلة لسنا من أنصارها نقول إن انفتاح (فراديس) الجنابي – المعالي ومن ثم (عيون) المعالي على الثقافة العبرية، وبالشكل الذي قدمت فيه إلينا خاصة اهتمامهما المبالغ فيه ببعض الشعراء الإسرائيليين المعاصرين، يقع أكثر من معنى ومن سؤال... وفي الحقيقة فإن هذين الشاعرين يهتمان، ترجمة وشعراً، بالشعر اليهودي المعاصر، أكثر من اهتمامهما بشعر مواطنيهم ومجايليهما العربي. ألسنا أمام العجب العجاب؟ (ملحق، ٢٤٥). لم يتحرر الشاعر المنفي، الذي ميّز نفسه عن شعراء الداخل، كما سنرى، من دور الرقيب، الآيديولوجي هذه المرّة، على أفعال الآخرين، أو ما بدا له أنها كذلك. والقارئ، الذي يفاجأ، بهذا الكمّ من التهم، والتسقيط الشخصي، يقف حائراً أمام نوع وشرط العلاقات الإنسانية، التي ينسجها

الشاعر وغيره مع بعضهم بعضاً. إن تهماً كهذه، ستظل معلقة في الهواء مثل مقصلة يحركها لحظة الطلب، لتثير من تثير، وتستجلب تعاطفاً وتأييداً زائفين وممجوجين.

الستينيون، الذين يؤرخون ظهور نتاجاتهم، وولادة روحهم الحية في الفترة بين سقوط حكم البعث في أواخر العام ١٩٦٣ حتى تموز ١٩٧٣ (العزاوي، ١١)، – أو موجتهم الصاخبة «من بداية عام ١٩٦٤ حتى نهاية عام ١٩٧٠» (سامي مهدي، ٧) – كانوا على العموم قد عاشوا فترة يسميها العزاوي «الانفراج النسبي الذي

**الفارق الجوهري بين شهادة العزاوي وشهادة سامي مهدي إن الأولى تكتب عن ذكريات هي كل ما تبقى لها من ذلك التاريخ، والثانية تكتب تاريخ سلطة حازت سلطة على التاريخ، فامتلكت الحقيقة، فلا مجال أبداً للحديث عن أخطاء، أو نقد للذات، ولا يسمح بنقد الوعي.**

أعقب تلك العاصفة الدموية» (١١)، ويسميها فوزي كريم «هدأة صمت» (٢٠)، والسبعينيون، كانوا مازالوا يجدون منبراً إعلامياً لا يمثل السلطة، كما أن السلطة نفسها لم تبلغ بعد حدود الشمولية. أما الثمانينيون فلقد شبّوا على صوت قرع طبول الحرب، وهيمنة سلطة شمولية استثنائية، أطبقت على جميع منافذ الحياة والثقافة. وكان من نتائج هذا التحول الكارثي في شكل السلطة أن لجؤوا إلى وسائل وحيل يمررون بها كتاباتهم. «فمن ذا الذي يستطيع»، يكتب محمد مظلوم، «أن يقول للسلطة لا بفم ملآن وبوضوح، دون أن يفقد حياته؟» (٢٦١). وسلكوا في سبيل ذلك كلّ سبيل ممكن لا يفقدهم في الوقت نفسه روح الإبداع. وقصيدة النثر كما يرى مظلوم كانت أشبه بملجأ يلجؤون إليه لأنها بعكس القصيدة الموزونة والعمودية «لا تلبي أغراض السلطة» (٣٤٤). إن الشاعر لا يستطيع مواجهة السلطة، ولكنه «يستطيع فقط مراوغتها بخطاب ملغز، وإزعاجها، بمستويات تعبيرية، تبدو غير مفهومة بالنسبة لها، وتنطوي على شفرات كثيرة» (٢٦١). أما الأسطورة فكانت محاولة لإيجاد أفق تعبيري يمنح الشاعر قدراً من الحرية داخل سجن كبير بعد أن كانت الأسطورة عند الأجيال السابقة دليل نزوع حداثي (٣٧١-٣٧٢). وعلى النحو نفسه كان الرمز الصوفي يقوم مقام «سواتر منيعة» (٣٩٢).

ورغم تفهمه للجوء الشاعر إلى أساليب التعبير هذه في ظل سلطة لا تُقهر، يتعجل مظلوم، فيما أظن، في وضع الملامة على النقد العراقي في تلك الفترة، لأنه نقد ظل «في حيّز المعالجة النصية»، فلم يتقدم النقد خطوة إلى الأمام «رغم أن ممكنات قيامة المرحلة من ركود الفترة كانت متوفرة تماماً (و) متاحة إلى حد بعيد» (٤٠٦). ويبدو لي حكم مظلوم ظالماً في هذه الصدد، لأنه يطالب النقد، النقد الذي يبتغي الوضوح في العادة، بقول أشياء واضحة عن نصوص شعرية هي نفسها تتوسل الغموض كملجأ. فإذا كان قد وجد للشعر مسوغاً في تعكزه على الأسطورة، والرمز الصوفي، وتلغيم النص وغير ذلك مما

يعين الشاعر على مواجهة السلطة بالهرب منها، كان عليه في الوقت نفسه أن يلتمس العذر للنقد في سجن نفسه «في حيّز المعالجة النصّية». بل كان العذر في حالة النقد أوجب وأوجه منطقياً، لأنه إذا كان الغموض من طبيعة الشعر، فإن الوضوح من طبيعة النقد. والناقد كما الشاعر تماماً لا يستطيع الوقوف بوجه السلطة: فأي ناقد هذا الذي كان يجرؤ على توضيح ما غمض من رمزيات قصيدة ما، وأن يكشف ألغازها. ولأبسّط القول: حسناً فعل النقد ذلك، بأن تستّر على الشعر الملغز ولم يعرضه واضحاً أمام السلطة، كي يسلم الشاعر والناقد في ملجئهما معاً!

على أية حال، إنّ تمثيلات الكتّاب لأجيالهم تشهد نوعاً من إضفاء الأهمية والأولوية على الذات نفسها، وإن جرى ذلك بصورة غير مباشرة. فبعد ملاحظات وتنويهات يؤكدون فيها جميعاً نسبية شهاداتهم، وقابليتها للطعن والنقد – يصف سامي مهدي، مثلاً، شهادته بأنها «موضوعية نزيهة قد تنطوي على آراء وانطباعات شخصية ولكنها خالية من...الأغراض والدوافع» (١٤) الذاتية الأنانية – فإنّ المحصلة النهائية لكل شهادة على حدة، عَبر تسفيه الآخرين، والتقليل من أدوارهم، وعَبر دورة سجالية تتقوى بها، ننتهي أمام ذات كان لها قصب السبق على غيرها. والتمثيلات التقييمية التي يطورها الستينيون عن جيلهم غالباً ما تأتي بالمقارنة مع جيل الرواد السابق عليهم. والجنابي لا يتهيب أبداً من وصف انحراف الستينيين عن جيل الرواد بالقطيعة المعرفية: «فالقطيعة مع معطيات جيل الرواد الشعرية، كانت باتجاه القصيدة وليس باتجاه إيديولوجية بديلة. قطيعة معرفية قوامها: على الإبداع أن يقصي عن وظيفة فطرته للتغيير أي غرضية اجتماعية مقصودة يفرضها بؤس الإدراك الأيديولوجي للواقع المعطى، لأن في الإبداع الحر من الأفكار الهدامة ومن لهب النية الثورية ما يقطع عليه أنفاسه فلا يسعه إلا الاندفاع إلى رحب الشوارع مهدماً مواخير الوضع الراهن وممزقاً أعلامه الدنيوية والزمنية» (١١). وتهديم ما يسميه الجنابي «مواخير الوضع الراهن» يرتقي في عرفه إلى قطيعة معرفية. متيّماً بالتهديم، يفرض عبد القادر الجنابي، ضمناً، تعريفاً للشعر يتجاوز صلة الوصل والاستمرارية بمن سبق، مؤكداً الفصل، والانقطاع، فهذا هو بالضبط محصلة استعماله لمفهوم القطيعة المعرفية، الذي راج سنوات طويلة، ولاكتْه ألسن لمناسبة وغير مناسبة. وستتكرر هذه المجانية والاعتباطية في استعمال هذا المفهوم عند شاكر لعيبي. فشعراء الجيل السبعيني، المنفيون تحديداً قد بزّوا غيرهم؛ لأن العديد منهم «قد توجهوا إلى دراسة السينما... والمسرح والفن التشكيلي مضيفين معارف جديدة إلى معارفهم الشعرية. ليست هذه الانفتاحات إلا واحداً من الأدلة الجديدة على القطيعة المعرفية في ثنايا جيل واحد ينهل أساساً من ذات أصول الشعر العراقي» (٧٨)، ويصف لعيبي هذه القطيعة بأنها «قطيعة سعيدة في الحقيقة، أنعشت الشعر في المنفى في مقابل قمع ما فتئ يراقب اللغة الشعرية في الداخل، التي تأقلمت، رغم النوايا الحسنة لكتابها وربما أصالتهم، وتروضت عبر هذا القمع» (٧٨).

«القطيعة المعرفية» حدثت، في مفهوم الجنابي، بين جيله وجيل الرواد، أما عند لعيبي فلقد رفعت رأسها

داخل الجيل الواحد، ولكنه الجيل الذي توزع بين داخل وخارج. يعلن لعيبي، دون غيره أو أشدّ من غيره، أن ثمة انفصالاً بين الثقافة العراقية داخل العراق وتلك التي خارجه. يكتب لعيبي: «إننا مع أولئك الذين يرون اتجاهين شعريين تطورا بطريقة منفصلة الواحد عن الآخر، في الداخل والخارج على التوازي... بالنسبة لنا توجد ثقافتان. ونحن نستخدم كلمة الثقافة هنا بمعناها المجازي العريض... ولولا خوفنا من التهمة لقلت ثمة عراقان» (١٤٨). وتمييزه هذا هو، كما يبدو، من بديهيات «العقل السليم» (١٤٨). فما سمات كل منهما؟

ثقافة الداخل «متهافتة، وجلة، خوافة، مداحة، لكنها ذكية لدى الجيل الأقدم ومتهورة بعض الشيء لدى الأحدث، تكاد أن تنسى حرفة الكتابة وتختط نهجاً لغوياً وأسلوبياً متسقاً مع البرنامج الأيديولوجي للدولة العراقية الراهنة، إنها ثقافة داخل ربما يكون مضطراً للعب اللعبة ولكنها تلعبها على أية حال من دون مغامرة وجودية كبيرة، ثقافة هي في أحسن الأحوال تأوهات وبكائيات وآلام جمة، بعضها فج للغاية وبعضها متألق جداً وغالبيتها تظن أن الألم الكبير هو وحده الكفيل بخلق أدب» (١٤٨). أما حين يتذكر أسماءً ظلت في الداخل ولم تسكن معه فردوس الخارج الإبداعي، مثل محمد خضير وطهمازي والبريكان (ودائماً في حقل الأدب فقط)، فإنه يؤكد أن هؤلاء المبدعين ينتمون «في الحقيقة إلى الثقافة العراقية في خارجه»، وينبهنا من الغفلة، فيقول: «علينا ألاّ ننسى أن هذه الأخيرة [ثقافة الخارج] هي التي دفعت إلى تعريف تلكم الأسماء إلى الوسط الثقافي العربي، وكتبت عنها» (١٤٩).

في الحقيقة ثمة شيء صادم، ومتنفج، يستغفل عقل القارئ، في ما يكتبه شاكر لعيبي: لأننا إذا ما صدّقنا ما يكتب، فهذا سيعني أن البريكان، الشاعر الخمسيني، الذي كتب الشعر قبل أن يولد لعيبي نفسه، وطهمازي، الذي نشر قصائده، ومحمد خضير الذي نشر قصصه، في الستينيات، كانوا ينتظرونه كي يعرّف الوسط الثقافي العربي بهم، ويكتب عنهم. والأغرب من ذلك كلّه أنه ينسب منجز هذه الأسماء إلى ما يسميه بثقافة الخارج. إن عباراتٍ وأحكاماً كهذه، هو الذي يزن كلامه بميزان الذهب (٧٧)، ليست غير مسؤولة فقط، بل مصابة بالعمى. فبأي معيار يضمّ لعيبي نتاج هذه الأسماء، وغيرهم آخرين كما يؤكد هو نفسه، إلى ثقافة الخارج، التي تشكلت، كما يرى، في المنفى؟ في هذه التفصيلة بالذات، لا يسعني إلاّ القول إن لعيبي أخطأ مرتين، المرة التي ذكرتها تواً، التي يصادر فيها نتاج مثقفي «الداخل» لصالحه في الخارج، والمرة الثانية حين اختار اسمين: البريكان ومحمد خضير بالذات. الأول منهما ليس فقط كان المنفى خارج تفكيره، بل العالم من حوله كان منفاه، والثاني كان مواطناً أبدياً. أما إذا كانت الجودة والأصالة والإبداع هي معاييره، فلا معنى على الإطلاق إفراغ «الداخل» منها.

وكي يؤكد السمات التي ينسبها للثقافة داخل العراق، يشير إلى أنه يشمّ (يشمّ فقط) «حتى في الأقلام الخارجة مؤخراً عن [كذا] العراق روائح» في كتابتهم: «استخدام مفردات بعينها، الذهاب بإطلاقية ما، في حدة ما، في

الصوت الجهوري المتوتر وفي انعدام المراجع الفكرية والفلسفية الجديدة، أي انعدام القدرة، أحياناً كثيرة، على اختيار زوايا نظر جديدة غير تلك المتعلمة في العراق» (١٤٨). طبعاً لم يقدم لعيبي أمثلة على ما يقول، كي نرى ونلمس ونقرأ، ولا نشم فقط، حقيقة ما يقول. ولكن هل بوسعي هنا، وبصورة مفارقة، أن أجعل كتابته هو نفسه عيّنة على هذا الذي يصفه؟!

على أي حال، ثمة روح أخرى لا علاقة لها بالثقافة والفكر والحس الإنساني السليم تسكن صياغات كهذه، روح من وجد نفسه بعيداً فلعن الجلاد والضحية معاً.

**إن لعيبي يشكو مرّ الشكوى من الستينيين السلطويين والمنفيين على حد سواء، لأنهم، شأن الثقافة العراقية عموماً، ابتنوا أعرافاً غير شعرية في الوقوف ضد السبعينيين. ثمة "مظلومية" مزدوجة واجهها السبعينيون في رواية لعيبي.**

وإليك تقريره الآتي: «لقد بقي من بقي من السبعينيين وخرج من خرج وفق قناعات عميقة وليس، فقط، بسبب شروط قاهرة أو مؤاتية سمحت لهذا وذاك بالبقاء أو الخروج. هذه النقطة مهمة لأنها تشهر، على طريقتها، مسؤولية الشاعر أمام القصيدة وفي التاريخ الثقافي الوطني. لقد كان الشعراء متساوين ضمن الشروط الموضوعية للبلد، لأن ما كان متنازعاً عليه ليس سوى القناعة، ومن ثم المصالح الفردية» (١٣٩). على عكس ما ذهب إليه محمد مظلوم، الذي بدا كما لو أنه يريد إصدار حرمان كنسي على بعض من سكن المنفى، فإن لعيبي يندد بكل من ظل في العراق ولم يشاركه الخروج المقدس.

وثقافة الخارج، يراها لعيبي، «طلعت من النسغ العربي – العراقي لكي تخرج في رحلة طويلة، في منفى سمح لها بأن تلتقي بزوايا نظر مختلفة، بأساليب وقواعد لعبة ولغات شعر ومحطات نثر غير ثابتة، ثقافة صارت شيئاً آخر غير ذلك الأصل الثقافي العراقي الأول المتبقي (بسبب المرتكزات الفكرية العصية على الحركة) في مكان ثابت. هذه الثقافة المنفية لا هي بالمتفوقة على أصلها ولا المتنكرة له ولا المتماهية معه لكن المبتعدة، يقيناً، خطوات جوهرية عنه» (١٤٨).

إحدى سمات هذه الكتابات، قيد الدراسة، افتقارها للضبط المفاهيمي، واحتدام مناقشاتها إلى الحدّ الذي لا تناقض فيه الوقائع فقط في عيون بعضهم، بل تتناقض مقدماتها النظرية والتاريخية مع ما تنتهي إليه الكتابة أيضاً خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالدفاع عن الذات، أو الجيل ككل. ومثالاً بارزاً على ذلك أن شاكر لعيبي الذي يشطر الثقافة العراقية إلى شطرين: الداخل والخارج، كان هو نفسه من نقم على كل من يقول بالقطيعة بين الأجيال الشعرية. ويشخص هذه الظاهرة بأسباب اجتماعية. يكتب: «يوفّر المناخ الثقافي والسياسي والتراتبات الاجتماعية والعائلية في العراق المناخ الملائم لترسخ فكرة القطيعة بين الأجيال التي هي واحدة من خرافات الشعر العراقي» (٦). ورسوخ هذه الخرافة، كما يسميها، تعينه على تمييز «العلة الأصلية في صعوبة حوار الأجيال في العراق» (٦). في هذا الموضع، تفصح

الكتابة التي تريد «تأريخ» فترة من الأدب في العراق عن أنها لا تؤرخ، إنما هي تدافع وتهاجم حسب إلى الحد الذي تفقد فيه السيطرة والتحكم بالمفاهيم والأحكام التي انطلقت منها، أو تناقض ما عدّته سلفاً في مقام البديهيات. يقاتل لعيبي آباءً، بلند الحيدري وسعدي يوسف (٧)، ويدخل معركته ضدهم بروح المتسامح والمعترف بالاختلاف، لذلك يؤمن «بأن تقليداً رحيماً قائماً على أساس الاعتراف بالآخر يجب أن يتوطن، منذ الآن، في ثقافتنا بوصفه النقيض الجوهري للفكرة الثابتة في العراق القائمة على إلغائه أو على الأقل التقليل من شأنه الشعري. ثمة ضرورة للإيمان بتعايش الإبداعات المتنوعة والمتصارعة الكفيلة، لوحدها، بإغناء مسيرة الشعر العراقي والعربي» (٨). وحين يفرغ من ذلك يستحيل هو أباً على طريقته الخاصة. فكيف لنا، والحال بالشكل الذي بين أيدينا الآن، أن نقيم الاتساق والانسجام المنطقي والمفاهيمي بين المقدمات والنتائج، أو داخل النسيج النظري للكتابة نفسه؟

أغلب هذه الكتابات هي كتابات منفيين جاءت لتمثل الصوت الضدّ بمقابل صوت رواية السلطة الشمولية التي هيمنت شيئاً فشيئاً على مقدرات البلاد كلها، وكانت الثقافة إحدى وسائلها لتحقيق هذه الهيمنة. وكتاب سامي مهدي هو، في الكتابات قيد الدراسة، الممثل الوحيد لصوت هذه السلطة. ولكنه لا يقف بمقابل رواية مجايليه فقط (عبد القادر الجنابي، فاضل العزاوي، فوزي كريم)، إنما سيظل يؤدي الدور نفسه بمقابل الأجيال الجديدة الأخرى رغم أن شهادته كانت تتجه، ولكن في الظاهر فقط، لمقارعة روايات مجايليه الضدية، لأنّه لا يمثل رواية السلطة للثقافة في الستينيات حسب، بل روايتها الرسمية لطول الفترة الزمنية التي تحكمت بمجرياتها أيضاً.

في الستينيات اختلف البعثيون، كما يرى سامي مهدي، عن غيرهم، فأمام المحاكاة السطحية والزائفة لما يرد من أفكار وشعارات، وصرعات فكرية، التي شملت الجميع، كان البعثيون «أقوى حصانة من الآخرين تجاه هذه الأفكار وأكثر حصانة في التعامل معها، وكان هذا واضحاً ليس في مواقفهم فقط، بل في ما كتبوه من شعر ونثر أيضاً. وقد يبدو من الصعب استكشاف ذلك والتدقيق فيها، غير أن من بين تلك الأسباب، إن لم يكن في مقدمتها، الفطرة القومية التي استثارها فيهم حزب البعث العربي الاشتراكي، والتربية التي غرست فيهم حبّ الأمة والاعتزاز بتراثها والإيمان برسالتها المتجددة، والتي علمتهم أن الانفتاح على الثقافة الإنسانية يجب ألاّ يكون امتثالاً لها وضياعاً فيها، بل تلقيها بوعي ومحاورتها وتحديد الموقف الخاص والخلاق منها» (٢٤). هذا الدور الذي ينسبه سامي مهدي للبعثيين، لا يريد أن يكتب سردية الستينيات فقط، بل يريد أن يثبتها على امتداد الفترة الزمنية التي أعقبت الستينيات حيث كان البعثيون أسياد السلطة. وسيعزو إلى «ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨» فضائل: «وأمدتنا ثورة ١٧-٣٠ تموز ١٩٦٨ بطموحات جديدة» (٧٠)، كما أن هذه «الثورة» ساعدت «إلى حد كبير» على أن يحسم الستينيون الصراع الثقافي لصالحهم «وذلك بفرضه

وجوده، وشيوع إنتاجه الأدبي، وسيادة مفهوماته، وتنحي إنتاج الأطراف الأخرى ومفهوماتها، وتراجع أدوراها في الحياة الثقافية ومؤسساتها القديمة والجديدة» (٦١). ويذكر «بعض المنجزات» بهذا الصدد، غير أن الستينيين الذين حسموا الصراع لصالح جيلهم، حسب تعبيره، ليسوا غير البعثيين، أما الستينيون الآخرون، ومن بينهم الأسماء التي نتناولها هنا (عبد القادر الجنابي، وفاضل العزاوي، وفوزي كريم)، فهم بالتأكيد الأغيار، الذين يقعون خارج الثقافة العراقية الرسمية. أما لماذا تنحى الآخرون، وتراجعوا، فهذا سؤال سوف يجيب عنه باقتضاب شديد: «وخلال هذه السنوات عاودت الكتابة أسماء كانت قد انسحبت... بينما آثر آخرون الرحيل إلى خارج العراق لأسباب ودوافع شتى» (٦٤).

إن هذه الشهادة، هي التي دفعت العزاوي إلى أن ينبري لتقديم نسخة أخرى لجيل الستينات، وإلى دحض نسخة سامي مهدي البعثية. يكتب: «إن كتاب الموجة الصاخبة ليس كتاباً تسجيلياً أو نقدياً أو مراجعة لحقبة تاريخية معينة بقدر ما هو كتاب للكذب، يستهدف الإساءة وتشويه حق الكاتب في حرية كتابته واستقلالها عن التبعية للسلطة، أي سلطة» (٢٦٠). ويزيد على ذلك بقوله: «بذل سامي مهدي كل جهوده لمقاومة الحركة طيلة كل تلك الأعوام من منطلقات محافظة متعصبة ولم يحاول... الاقتراب من الحركة إلا بعد أن كانت قد فرضت نفسها على كامل الحياة الثقافية في العراق... إنني لا أريد هنا أن أبعد سامي مهدي عن الحركة الستينية بعد أن أثبت كتابه «الموجة الصاخبة» أنه لم يفهم معناها قط، وإذا كان قد فهمه في وقت ما فإنه يحاول الاحتيال عليه الآن لتبرير ما لا يمكن تبريره في المنظور الستيني للكتابة» (٢١٢).

يضع العزاوي الجيل الستيني في سياقه المحلي والعالمي، ويشير إلى «توافق تاريخي خاص بين الشرط الكوني والمحلي» (١٠) أسهم في صياغة روح هذا الجيل الحية، «وهو توافق يصعب الحديث عن مثيل له في أي بلد عربي آخر، 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» (١٠). أما الجنابي، فيرى أن ما قدمه جيل الستينيات من تجارب إبداعية فذة «لا يضاهيها، في أي بلد عربي آخر سوى، بشكل ما، تجارب جيل الستينات المصري في ميدان القصة» (١١-١٢). يبدو عقد الستينيات في تصور العزاوي زمناً كونياً واحداً. إن «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. لقد اتفقت الشروط الداخلية مع الشروط الخارجية ضمن لحظة تاريخية نادرة المثال بطريقة يصعب الفصل بينها. في تلك الأيام بدا العالم وكأنه يسجل مصيراً جديداً للبشرية كلها» (١٦٤).

كان تمثيل الجيل، ورفعه إلى المركز، يجري رفقة إبعاد الرواد إلى منزلة أدنى. فالعزاوي يشير إلى أن فكرة الريادة، التي استبدت بجيل الرواد قد «حولت أنبياءه مع

الزمن إلى ما يشبه الأصنام التي تحرس باب المعبد» (٨). ومع ذلك، فإن «العلاقة بين الستينيين والرواد ليست علاقة حاضر بماض وإنما علاقة داخل الحاضر، أي داخل زمن الحداثة» (١٢٤). ولكن الرواد ظلوا يقاربون الحداثة بمفهوم التجديد الشكلي «أما الستينيون... فقد بدأوا من الضفة الأخرى، نقد الحداثة العربية المشوهة من منظور جديد، اكتشاف قيمة الفانتازيا، الإيروتيكية (الصدمة، الدهشة)، الاستبطان الداخلي، الكتابة الآلية، الحلمية، الواقعية المفتوحة، وفي السياسة، مقاومة الدكتاتوريات والقمع والدعوة إلى الحرية السياسية والفكرية والاجتماعية، تلك العناصر التي تشكل جوهر الحداثة العربية الفعلية» (١٢٥-١٢٦)

شكّل الجيل الستيني، لاسيما العزاوي، عند شاكر لعيبي عقدة لابد من مواجهتها حدّ أنه رسم ردود أفعال معينة على كتابه: «إننا نتوقع الشر الذي سيجابه به كتابنا الحالي ونرى منذ الآن أوجه الاعتراضات: إنه يخفي بدوره قول الأهمية الاستثنائية لمؤلفه ولبعض الأسماء الأخرى في خلق جيله، إنه يعيد، حرفاً بحرف النقد الموجه إلى لغة وشعر الستينيين من طرف أوساط متخلفة، لم تفهم، سيقول العزاوي، فحوى التجربة الستينية» (٨٥). إن «الشرّ» الذي يتوقعه لعيبي يوحي، في هذا السياق، بآفة مزمنة لابدّ من أنها كانت تسود البيئة التي يتوجه إليها كتابه بالعرض والنقد والتحليل، ولابدّ من أن ثمة قراءً شرّيرين يتربصون بما يكتب ويقول. لم يأت اختياره لكلمة «الشرّ» هنا اعتباطياً ولا كانت زلة قلم، إنما اختارها بعناية وقصد ليعبّر ويكشف عن طبيعة العلاقة التي تسود بين مثقفين. والشر لا يصدر إلاّ عن عدوّ. فلماذا تبلغ علاقات مثقفين يقيمون في المنفى الواحد نفسه هذا المستوى من الشر المستطير؟

**كلّ كتابة عن الجيل كانت تطريه، وتمجده، وتنقده، .... كتابة واحدة فقط شذّت عن ذلك هو كتاب تهافت الستينيين لفوزي كريم. إذ يبدو أنه ناقم على بضاعة هذا الجيل، وأخلاقياته.**

ثمة بالتأكيد سبب، من بين أسباب أخرى، هي التي دفعته إلى رفع السلاح بوجههم، وإلى توقع شرّهم. وعلينا أن نتذكر هنا أن الستيني فاضل العزاوي لم يتردد عن أن يصف الأجيال التي أعقبت جيله بالغفلة النقدية (٨)، وهو حكم لا شك في أنه لا يثير الحنق فقط، بل سيثير ردود أفعال لن تتردد في تسفيهه. يكتب لعيبي: «سيكشف القارئ لوحده بأن الهدف المعلن لتلك الكتابات [كتابات الستينيين] ليس سوى الترويج لشعرائها وإبراز مساهماتهم الشخصية في بلورة مشروع شعري، لا نجد غضاضة في مديح نواياه. لم يشهد الشعر العراقي من قبل مثل هذه الحمى الكلامية في الإعلان عن مجد الذوات الشخصية... هذه الحمى أعلنت مرات عن نبرة شرسة لم تكن تقتصد باستخدام أقسى النعوت في وصف مخالفيها» (٣٩). وبعد أن انتقص الستينيون في رواية العزاوي ممّن سيأتي بعدهم، قابل لعيبي السيئة بسيئة مثلها، فأبدى استغرابه من كل تلك الأوصاف التي يدّعيها الستينيون: «منطقياً يمكن التساؤل عن السياق

الثقافي، عن التراكم المعرفي الذي يمكن أن يقود إلى شعرية أصيلة، مزعومة، إبان حقبة الستينات العراقية؟ كيف يمكن لثقافة كانت تخرج بصعوبات معتبرة من عمود الشعر، لمجتمع نصف أمّي، لا تقرأ أغلبيته المطلقة، كيف يمكن لساحة ثقافية كانت تمور بالأقلام المحافظة، المتخلفة من أن تتفتق هكذا، كما لو بمصادفة خلاقة، عن نزعة تجريبية، جد معارة، صادمة ومستقبلية كما يقال لنا؟ أي تطورات في البنية الثقافية المحلية كانت تسمح بمثل تلك الانفرادات الطليعية المفاخر بها؟» (٤٥). وفي حمأة هذا الهجوم الشامل، ينسى لعيبي أن تساؤلاته هذه ستشمل جيله هو أيضاً، جيله الذي جاء بعد الستينيين مباشرة. كما شكّ في تمكنهم من الانجليزية التي يدّعون تضلعهم فيها (٥١)، أما إبداعهم فهو «ليس سوى تقليد ذكي حيناً وأقل ذكاءً حيناً، للنص الأمريكي الرافض، وإنه بمعنى من المعاني طلع في سياق غائم، مترف عند البعض ومحمل بالقليل أو الكثير من الادعاء في مقابل (قصيدة عواء)» (٤٦). ويستشهد بمقالة كتبها هاشم شفيق، يثبت فيها الأخير «بأن قصيدة العزاوي «لنخرج إلى العالم وننسفه بالقنابل» إنما هي محاكاة لقصيدة غينسبرغ (عواء)» (٤٦، هامش ٢٣). أما «شاعرية سامي مهدي المعترف بها تبرهن في المقام الأول على أنه يغترف من منابع القصيدة الحديثة في طبعتها السابقة على جيله الستيني. ما يتبقى بشأن تمكنه من بضع لغات أوربية، ومن قدراته مترجماً وبالتالي مطلعاً على الحداثة الأوربية من داخلها، يظل هذا كله في إطار ذات الأكذوبة التي ابتلينا بها» (٤٩-٥٠). والتجاوز الذي يفترضه الستينيون لتجربتهم الشعرية سمةً تميزهم عن نتاج الرواد، فهي، عند شاكر لعيبي، «مفردة تتجوهر غامضة في قاموسهم النثري»، ومصطلح «كان يعني بالدرجة الأولى صدم الذائقة بالأثمان كلها، بل مجانياً مرات ومن دون عدة عارفة. لا نعثر إلا نادراً، وفي أمثلة قليلة...على مثل هذه العدة لأنها، ببساطة، لم تكن متوفرة موضوعياً رغم الجهود المخلصة لشعرائها» (٥٤).

**يحدد فوزي كريم "الشبه الأساس الذي يظلل الجميع هو اندفاعتهم المتطرفة باتجاه الأفكار المجردة، دون التفاتة إلى الواقع الأرضي، وإخضاع الفعل السياسي التاريخي المغيّر إلى أهوائهم المبدعة في حقل العواطف والمخيلة".**

وعلى عكس ما يسميه العزاوي نهاية الآيديولوجية التي امتدت بضع سنوات في الستينيات، وهي «الظاهرة التي أدت إلى تفجير أكبر قدر من الحرية الفكرية والإبداع داخل الثقافة بالذات فهي نهاية الوصاية الآيديولوجية والحزبية على الناس» (١٥٦)، أي الفترة التي شهدت تحرر الفرد، أقول على العكس من هذا التصور، يرى محمد مظلوم أن مفهوم الجيل نفسه يعود في منشئه الأصلي إلى الستينيات ذاتها، ولهذا مغزاه كما يرى. لقد «كانت مرحلة الستينات في العراق أرضاً أولى لإنبات هذا المصطلح. وهي عهد نشاط سياسي في العراق امتدّ

في حمّى التعدّد الأيديولوجي الذي ولّد صراعاً مريراً انعكس على مجمل التاريخ السياسي للعراق لاحقاً، فحلت عقلية الإلغاء والتهميش والمحو، بدل عقلية الحوار وحرية الاختلاف. سادت الإبدالات وانسحبت المقترحات، لذلك كان الجيل صورة أخرى من صور الاستظهار بالكتلوية، والنزوع إلى كيمياء الجماعة، في مجتمع لا مكان فيه للفرد بفرديته وكيانيته الخاصة وخلاصة وجوده، ولا ينظر إليه خارج كونه ملحقاً بأصل (الجماعة) ولا إطار له خارج هذه الجماعة وبمختلف تسمياتها» (٥٧).

والثمانيني محمد مظلوم كان، بحكم تأخره زمانياً، قد وقف أمام مشهد حرب الأجيال والشعراء، فكان لابد أن يجد لذلك تفسيراً: «هنا لابد من الإشارة إلى أن الجدل القائم بين الأجيال أخذ منحى إبدالياً لا اقتراحياً، متأثراً بجدل الأيديولوجيا، بمعنى أن كل جيل يأتي ليعلن عن نفسه بديلاً لما سبقه... كان الستينيون أول من ارتكب هذا الخيار القاسي الذي سترتدّ قسوته عليهم مع الأبدية السبعينية... كانت الجماعات أو التكتلات، داخل الجيل الواحد، (في الستينات والسبعينات) تمثيلاً لنزوع أيديولوجي ونفسي أكثر من كونها كناية عن اختلاف في الرؤيا الإبداعية أو الافتراضات النصّية. من هنا بدأ التياران السياسيان الرئيسيان في العراق «القوميون والماركسيون» يجذران النظرة الكتلوية للإبداع وصار لكل منهما شعراؤه الذين يتبناهم، ويروج لقصائدهم ويبشر بهم كتيار» (٥٨-٥٩).

بمقابل ذلك اتسم جيله بما يأتي: «لم يعلن الثمانينيون أنفسهم جيلاً في البداية، ولعلهم يمتازون عن شعراء العقدين السابقين بأنهم لم يصدروا أي بيان شعري، كما لم يكثروا الادعاء عن منجزات ومشاريع شعرية غير متحققة، لكنهم كانوا كثيري الكتابة والمغامرة حياة وشعراً، كثيري التحاور والقراءة، قليلي النشر والتنظير. وتلك واحدة من سمات «الجيل البدوي» التي ستبقى ملاصقة لأفراد من هذا الجيل لسنوات طويلة» (٦٨)، لم يدخل الثمانيني في صراع مع جيل يسبقه، كما فعل السابقون، لأنه وجد نفسه في عالم مختلف تماماً: عالم حرب يُراد له أن يكون وقودها. فكان سؤاله الرئيس هو سؤال الموت «لهذا لم تكن أزمة هذا الجيل مع خارج معلن فحسب، بل كانت أساساً، مع ظلام غامض يكاد ينطّ من أعماقه لحظة وقوفه على الساتر الترابي عندما تشتدّ المعارك أيام الهجوم» (٧٣)، وجد الثمانيني نفسه فرداً بمواجهة سلطة لا تجارى ولا تنازع، بينما كان بعض من سبقوه منضوين في كتلة ضد سلطة (٧٤). يتميز الثمانينيون، برواية محمد مظلوم، بأنهم لم يدخلوا الصراعات الآيديولوجية التي غاص في أوحالها السابقون، وذلك «بفعل الفراغ السياسي» (٦٠). «وفيما كانت الصراعات داخل تيارات الأجيال السابقة تنطلق من أرضية سياسية بالأساس، فإن تيارات شعراء الثمانينيات اختلفت وتقاطعت في محيط الشعر، والثقافة، والرؤيا إلى العالم، والإنسان، [و] الأشياء» (٦٩). فما هي تمثيلات البدوي التي يتقمصها محمد مظلوم، ويريدها لجيله تمثيلات تميزه عن غيره؟

يميز محمد مظلوم تمثيله لهذا الجيل عن بقية

التمثيلات التقليدية الشائعة عن البدوي التي أنشأها الديني والمديني وعالم الاجتماع «في صياغة خارجية... بمعنى أنه [البدوي] نتاج أفكار الآخرين وتصوراتهم عنه» (٤٥)، وعليه فإن تمثيل مظلوم للبدوي سيكون، بالمقابل، تمثيلاً من الداخل لأنه وجيله عانوا وعاشوا حياة البدوي.

الجيل البدوي: «مغامرون ومتنوعون وغير مرغوب بهم (كذا) ويتسمون بعلاقة تنازعية مع المؤسسات... إن نموذج الجيل البدوي غير متوافق، ليس مع محيطه المؤسساتي فحسب، بل مع تراث الدولة، ووصايا أجداده وآبائه من الأجيال السابقة، فهو لا يقر بنموذج البرلمان الذي أسس البطل المديني، وهو لا يملك براعة الجيل الفنان في الامتثال والتمثيل. وهو أيضاً غير معني بثورة جيل الأنبياء» (٣٦-٣٨). «والبدوي المحلي بلا وطن يصيغ له هويته السياسية المستحدثة فهو صورة لشخص ما قبل الدولة، وهو في الوقت نفسه ليس مواطناً إذ لم تترسخ لديه هذه القناعة رغم أنه كان محارباً للدفاع عن حدود سموها له وطناً، وهو لم يتمتع بحق المواطنة حتى وهو يقتل في الحدود الإقليمية التي لم يتدخل في اختيارها» (٤٧)، كما أنه جيل مرتحل «لا أرض له وله كل الأرض» (٤٨). وللتدليل على الترحال البدوي لهذا الجيل سيكون شخص محمد مظلوم نفسه مثاله الأبرز: «وعلى هذا الأساس ستكون أول هجرة واضحة، على أساس إعادة تمثيل أسطورة البدوي بين شعراء هذا الجيل هي عندما خرجنا أنا والشاعر باسم المرعبي من بغداد إلى كردستان وكنا نترحّل هناك بين حدود إيران وحدود سوريا طيلة شهرين في رحلة هروب لم تنته عند عبور نهر الخابور نحو سوريا، وعند ملتقى التفرق والشتات أعني (الماء) الذي يمثل إحداثيات أساسية في بوصلة البدوي» (٤٩). «بل إنني شخصياً» يستطرد مظلوم «بقيت لثلاثة عشر عاماً بلا جواز سفر، ومع هذا عبرتُ الحدود باتجاه العراق مرتين وزرت بيروت مرّات ومرّات، كما يتنقب البدو والرعاة بالرياح ويعبرون الصحارى» (٥٠).

لأن «الجيل البدوي» تمتع بصورة مفارقة: كانوا كثيري الكتابة وقليلي النشر، كما وصفهم محمد مظلوم، تستبد روح شعرية بكاتب سيرة الجيل، فيتقمص صورةّ للبدوي تعوض عن انعدام الفعل والحيلة. إن سيل الأوصاف التي يتمتع بها البدوي سيثبتها مظلوم تمثيلاً للجيل الثمانيني، وسيبدو هذا التمثيل كما لو أننا نتعرف على ملامح أول مرتحل عراقي عبر الحدود من دون جواز سفر!

إن ما أسهم في هذه المنزلقات هو البنية السجالية الحادة والعنيفة أحياناً كثيرة، وما ترتب عليها من منابزات وصلت حيناً حد المهاترات كما مرّ بنا، وتدافع وتكتل من طرف اللاحق بوجه هجوم شنّه السابق، وهكذا. وثمة سبب آخر أسهم، كما أظن، في ذلك أيضاً. إن شهادات المنفيين، الخارجين على السلطة، هي شهادات أشخاص يرون أجيالهم قد كفّت عن الاستمرار والنمو داخل الثقافة الأمّ بسبب خروجهم، الذي يكاد يكون شبه جماعي في العقود الثلاثة قيد الدراسة، ولسعي السلطة الذي لم يكل لتحريم تداول

منجزهم وحتى أسمائهم، فلم يبق لهم جميعاً، وكنت قد أشرت إلى ذلك أيضاً، غير ذاكرة تتسع وتتضخم كلما طال الغياب، وكلما أيقنوا باستحالة العودة أو إرجاع الروح لجذوة انطفأت. في شرط كهذا تصبح الكتابة عن تاريخ توقف، وعن ذات تعطلت عند حدود زمان ومكان سابقين. ذات مستلبة، ترى أنها مازالت تتعرض لقمع مستمر رغم غيابها، فترد على القمع بكتابة ذاتها جوهراً غير مسبوق ولن يتكرر.

وحتى الأمكنة (المقاهي على نحو خاص التي تناولها أغلبهم بحنين طافح ولكن مفهوم بطبيعة الحال) التي ارتادوها هي الأخرى قد زالت فعلياً وحلّت أخرى محلّها. ورسخت في الذاكرة مثل صورة توقفت الحياة فيها عند لحظة معينة، فليس من داخل جديد، ولا الذين كانوا فيها قد خرجوا. يختتم وليد جمعة شهادته في «انفرادات»:

مدنٌ جبتُها
مدن بالمئات
لو تخيرتَ أبهجها
ولوّنتَها مثل لعّابةٍ
وأجريتَ عليها نسيم السكينة
لم تكن حلوةً وحبابةً
كضجة دربونة في هذيج المدينة!

بمقابل ذلك تماماً، كانت شهادة سامي مهدي. وهي شهادة لجيل يمثله سامي مهدي نفسه لا غير، لأنه هو النسخة التي استمرت في المكان والزمان، وحازت عليه، فكانت صياغتها لماهيتها وتعريفها الجامع المانع تكريساً لوجودها ونفياً لغيرها. وفي كلتا الحالتين، وأنا أتحدث عن شرط لاإنساني وغير سوي، كان ردّ الفعل، الذي أظهرته الكتابة، أو تحكم بالكتابة، هو نفسه تقريباً رغم الاختلاف الجذري بينهما فيما يتعلق بالشرط الوجودي والنفسي الذي صارتا إليه.

**عبد القادر الجنابي، مثلاً، يرى أن نتاج الستينيين الشعري هو أفضل "ما للعراق المعاصر من شعرية يمكن الافتخار بها"، ولكن لشاكر لعيبي رأياً آخر، إذ يرى أن "كثرة كاثرة من شعراء الستينات لا يمتلكون زمام قصيدة مقنعة.**

أود أن أختم هذا المقال بالقول إن البنية الرئيسة لشهادات الأجيال عنيفة في الغالب، وتسقيطية لا تتوخى دائماً الفهم والمعرفة، بقدر ما تتوخى البحث عن أخطاء الآخر وهناته وضعفه. كل شهادة تتسقط من الأخرى أخطاءها، وهي تنتظر ذلك وتتوقعه وترجوه. يكتب العزاوي: «كانت اللوحة السياسية في عراق منتصف الستينات متنوعة، تحمل أثراً من كل لون، أكسبها ذلك الغنى الثقافي الروحي الذي أضفى على الحياة بهجتها المفتقدة منذ زمن طويل. وكان سرّ ذلك كلّه يكمن في ضعف الدولة وكفّها عن التدخل السافر في حياة الناس، ذلك النزوع الذي يشكل الجوهر الفعلي لكل الدكتاتوريات»، وتعقيباً على هذه العبارة يكتب فوزي كريم، الموسْوس بامتياز حسب توصيف حسن

**أطلتُ الوقوف عند رأي سامي مهدي بجماعة كركوك لخطورته ودلالته، ولكي يفصح عن نفسه، فهو في الحقيقة موقف كاشف عن أشياء عديدة: عن الآيديولوجية القومية العربية، التي يمثلها مهدي هنا خير تمثيل بنظرتها الشوفينية الفوقية لكل من هو غير عربي**

ناظم[٢]: «في النص التباسات مربكة، فكيف يكون كفّ الدولة عن التدخّل السافر في حياة الناس جوهراً فعلياً لكل دكتاتورية؟» (٢١). وفي الحقيقة، ليس في عبارة العزاوي «التباسات مربكة» غير قابلة للحلّ، إنما فيه، في أسوأ الأحوال، سوء تعبير، فهو يريد أن يقول، ولربما لم يحسن القول، وهو أمر لا يخلو منه كتاب، إن التدخل السافر في حياة الناس، وليس الكفّ عن ذلك، هو النزوع الجوهري للدكتاتوريات.

وقوفي هنا عند هذه الملاحظة الجزئية تشخص، بمنطق القراءة الأعراضية، عرضاً متفشياً يمكن استظهاره، واستنطاقه، في كتابات أجيال ثقافتنا العراقية. إن فوزي كريم، شأنه شأن فاضل العزاوي وسامي مهدي، وشأن الآخرين أيضاً، يقرؤون بعضهم بعضاً ليس من أجل الفهم، دع عنك المتعة، بل لأجل البحث، وقسر البحث، عن هفوات وأخطاء، ولم يتردد أحدٌ لحظة واحدة في حمل كلام الآخر بداية محملاً سيئاً. فالآخر لا يكتب إلاّ الزيف والخطأ، وحري بنا «الإعراض» عنه كما أمرنا سامي مهدي. إنه صراع بالمعنى الحقيقي لا المجازي على تراث، وأدوار، وتاريخ.

## الهوامش

* علي حاكم صالح أستاذ الفلسفة في جامعة البصرة، كاتب ومترجم، درّس في جامعات عراقية وعربية، من مؤلفاته «الوقوف على حافة العالم: محمود البريكان وسركون بولص» (٢٠١٣)، و«المجتمع اللاإجتماعي: دراسة في أدب فؤاد التكرلي» (٢٠١١). ومن ترجماته بالاشتراك مع حسن ناظم: كتب هانز جورج غادامير «التلمذة الفلسفية» السيرة الذاتية لغادامير، (٢٠١٢)، «الحقيقة والمنهج» (٢٠٠٧)، «طرق هيدغر» (٢٠٠٧)، «بداية الفلسفة» (٢٠٠٢).
وهذا البحث جزء من بحث أوسع يتناول الموضوع نفسه.

١ هذه الكتب هي :١. انفردات الشعر العراقي الجديد، الجزء الأول: الستينيون، اختيار، توثيق وتقديم عبد القادر الجنابي، منشورات الجمل، ١٩٩٣. ٢. الموجة الصاخبة: شعر الستينات في العراق، تأليف سامي مهدي، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤. ٣. الروح الحية: جيل الستينات في العراق، تأليف فاضل العزاوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط٢ ٢٠٠٣ (وكانت الطبعة الأولى ظهرت ١٩٩٧)، ٤. الشاعر الغريب في المكان الغريب: التجربة الشعرية في سبعينات العراق، تأليف شاكر لعيبي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٣. ٥. تهافت الستينيين: أهواء المثقف ومخاطر الفعل السياسي، تأليف فوزي كريم (والكتاب مجموعة مقالات، وعنوانه هو عنوان إحدى هذه المقالات)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، بغداد، ط١، ٢٠٠٦. ٦. حطب إبراهيم أو الجيل البدوي: شعر الثمانينات وأجيال الدولة العراقية، تأليف محمد مظلوم، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٧. وستكون جميع إحالاتي في المتن على هذه الطبعات.

٢ حسن ناظم، إضاءة التوت وعتمة الدفلى، حوار مع فوزي كريم، دار المدى، ط١، ٢٠١٣، ص ١٠.