٢ـ سنوات الجمر والرماد!

طراد الكبيسي

آهَ مَنْ جاءَ بهم أوجهُ صُبحي
هذه السّاعة في رأسي وقلبي
يملأون الرّيح حولي:
حُزنهم، بقُيا الجراحات على الأوجهِ
وعثاءُ السّفر.
ياسين طه حافظ
(الوحش والذّاكرة)

كيف لي أن أستدعي كلّ تلك الوجوه الستّينية التي توزّع بعضها في مشارق الأرض ومغاربها!. ومع ذلك دعنا نحاول: فاضل العزّاوي، حميد سعيد، حميد الخاقاني، نبيل ياسين، صلاح فائق، صلاح النّيازي، عبد الرّحمن طهمازي، سامي مهدي، حميد المطبعي، فوزي كريم، حسب الشّيخ جعفر، سركون بولص، ياسين طه حافظ، حنظل حسين، محمد سعيد الصكّار، عبد السّتّار الدليمي، عبد القادر الجنابي، عبد الأمير معلّة، عمران القيسي، شريف الربيعي، صادق الصّائغ، مؤيّد الرّاوي، جليل حيدر، مالك المطلبي، خالد يوسف، خالد الختان، جان دمو، علي جعفر العلاّق، حسين عبد اللطيف، يحيى السّماوي، فاضل عباس هادي، رياض قاسم، خالد علي مصطفى، سلمان الجبوري... أولئك من الشّعراء مادمنا بصدد الشّعر فحسب.

* * *

أوّلاً: عندما جئتُ بغداد (من القرية ـ المدينة، هيت) ودخلتُ الجامعة بعد ثورة ١٤ تمّوز ١٩٥٨ كان قد سبقني، أو زاملني، شعراء عُدُّوا من «السّتينيين» ـ رغم أن بعضهم نشر بضعة قصائد في أواخر الخمسينات (وكنتُ قد نشرتُ قصيدتين في الأديب اللبنانية في عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧). لكنَّ الجو الثّقافي والاجتماعي لبغداد والجامعة الذي وجدنا أنفسنا فجأة فيه (وكان معظمنا انحدر إلى بغداد من قرى أو مدن أقرب إلى القرى والأرياف في كلّ شيء حاملين معنا كثيراً من قيمها وأخلاقها، وما تيسّر لكلّ واحد من الثّقافة بحسب السُّبل المتاحة له..) غَيَّر كثيراً من مفاهيمنا وأخلاقيّتنا نحو المجتمع والأدب والحياة.

وكان علينا ـ وقد تمّ تصنيفنا، حسب «المساطر» الماركسية، في خانة «البرجوازية الصّغيرة» و«المثقّفين الثّوريين» ـ أن نلعن انتماءَنا الإقطاعي والفلاّحي، فكرياً (وأخلاقياً)، وأن نندمج أو نقترب من مرتبة المثقّفين التّقدميين: البياتي، والسيّاب (قبل أن يُرمى بالرجعيّة!) وسعدي يوسف، وكاظم جواد، ومحمود البريكان.. وحتى الجواهري ومحمد صالح بحر العلوم اللذان لم نحس بالانتماء إليهما، لغة وأسلوباً.

لم تكن المرتبة ولا التّراتبيّة تعنياننا كثيراً قدر ما كان يعنينا أن نمتصّ إنجازاتِ روّاد التّجديد الشّعري العربي ـ من العراق ولبنان ومصر وسوريا ـ وأن يكون لنا «صوت» مختلف.

كُنّا «شباباً» توّاقين إلى المعرفة والإبداع، وممتلئين حماسةً سياسيّةً إلى التّغيير.. لكنّنا، خلافاً لِمَنْ «وحّدوا» بين لغة الشّعر ولغة السّياسة، فصلنا بين اللّغتين؛ فقيل: «ثوريّون» في السّياسة، «برجوازيون» في الأدب! وظلّت هذه «التّهمة» تلاحق السّتينيين إلى وقت متأخّر!

ثانياً: إذن لم يبدأ تاريخ «السّتينيين» من منتصف العقد كما يذهب البعض، بل من أوّله، وبعد ثورة ١٩٥٨ مباشرةً، لما أحدثته من تغيير في بنية المجتمع وما انفتح من آفاق ثقافية. ورغم أنّ الفوضى والتّطاحن السّياسي في فترة حكم عبد الكريم قاسم وبعد سقوطه قد

أثرا كثيراً وكانت لهما انعكاساتهما على الثّقافة والمثقّفين، إلاّ أنّ الحقيقة هي أنّ الدّفعة الأولى من جيل ٦٠ كانت تبحث عن مشروعها الشّعري التّجريبي الخاص وسط الفوضى والعماء وهيمنةِ جيل الرّواد وجيل الخمسينات الذي كان في ذروة قوّته؛ وأذكر منهم: صلاح نيازي، محمّد سعيد الصكار، حنظل حسين، سلمان الجبوري، عبد السّتار الدليمي، ياسين طه حافظ، سامي مهدي، فاضل العزّاوي، طراد الكبيسي، حسب الشّيخ جعفر، خالد علي مصطفى... وكان معظمهم طلبة في الجامعات.

حين كنّا شباباً كنّا «ثوريّين» في السياسة، و«بورجوازيّين» في الأدب!

ولكن ينبغي الاعتراف، أيضاً، أنّ معظم شعراء هذه الدّفعة من الستّينيين «تغيّبوا» أو «غُيّبوا» لبعض الوقت (الأعوام ٦٣ ـ ١٩٦٦) عن السّاحة الثّقافية (إمّا بسبب السّجن أو بسبب الأمور المعيشيّة) حتّى إذا ما عاد مَنْ عاد إلى بغداد وتجمّعوا في مقهى «البلدية» كانت مجموعة ستّينية مُوزّعةً نفوذها في الصّحافة الثّقافية والمقاهي الأدبية. ولم تلبث أن صدرت مجلّة الكلمة في كانون ثاني ١٩٦٧ لتلُمَّ الجَمْع الشّتات.

ثالثاً: كما ينبغي ألاّ ننسى أنّ معظم جيل الروّاد والخمسينات لهم عطاؤهم ووجودهم الفاعل في السّاحة الثّقافية. فقد طوّروا تجربتهم بشكل متميّز، وكُلٌّ وفق طريقه الخاص. ولا يستطيع أحدٌ اليومَ أن ينكر «تلمذته» على هذا أو ذاك، بهذا القدر أو ذاك.. كما لا يستطيع أحد أن ينكر أنّ جيل الستّينات، في ذروة عطائه ونضجه، قد أثّر بهذا الشّاعر، وبهذا القدر أو ذاك، من جيل الرّواد والخمسينات؛ وأعني بالتّأثير، بشكل خاص، دفعَه إلى مسالك التّجريب.

رابعاً: ليس صحيحاً أن تنسب فئةٌ معينة، من هذه المدينة أو تلك، لنفسها قيادةَ المشروع الستّيني. فلهذا المشروع أبعادُه الوطنية والقومية والعالمية. إنّه مشروع تَكَافَلَ في إنجازه جميعُ أدباء البلد على اختلاف منازعهم ومواطنهم واتّجاهاتهم السّياسية والثّقافية وأصولهم الأثنية، فضلاً عن أنّه مشروع عربي لم ينفردْ به قطرٌ دون آخر، ومن كلّ حسب طاقته وإمكانياته. كما أنّ له امتداداته مع الثّورة العالمية (ثورات الطّلبة والشّباب) على شكل الأنظمة السّياسية والاجتماعية والثّقافية، فضلاً عن الثّورات التّحررية: الثّورة الفلسطينية، وثورات التّحرّر العربي في الشّمال الإفريقي، وثورات التّحرّر في أمريكا اللاتينية (ثورة جيفارا)... إلخ.

خامساً: صحيح أنّ العقد الستّيني كان عقدَ توسيع قاعدة بناء الاشتراكية في العالم الثّالث خاصة، والدّعوة إلى الحرية، وإشاعة الثّورات ضدّ كل المحرّمات الاجتماعية والمؤسّسات الفكريّة القمعيّة في السّياسة والدّين والجنس والثّقافة.. وصحيح أنّ هذه غدتْ موضوعات الشّعر الأساسية، وبالتّالي فإنّ القصيدة راحت «تميل إلى إغناء القارئ بالرؤيا والأفكار التي تساعد على تكوين موقفه الخاص من الأشياء التي تجابهه».. فقد كان العصر آنذاك، كما قال صدقي إسماعيل، عصرَ يقظة للضمير الإنساني؛ والشّاعرُ المعاصر هو شاعر بمقدار ما يضع يده على ضمير الإنسان في عصره، وتكون اللّفظة والصّورة في تجربته الفنية تجسيداً لهذا الضّمير في إيمانه واضطرابه، في سعادته وشقائه.. وهكذا صار مصير الشّاعر العربي المعاصر أن يَرِدَ الينبوعَ أبداً[1].. وبهذا وحده يمكن تقديم وجهة نظر جديدة في الحياة والأشياء.. وكان هذا أوّل وأهم سؤال واجهه الشّاعرُ الستّيني: كيف يرتبط بالحلم والمستقبل والجقيقة، خائضاً حروباً مستمرّة ضدّ انغلاقات المجتمع، ضد البيروقراطية، ضد العبودية، ضد الاستغلال، وكاتباً قصائدَه بدمِه عندما تقتضي الضّرورة، كما فعل ذلك بايرون ومن بعده لوركا!.. ولكن ما هو صحيح أيضاً أنّ العقد شهد أكبر نكسة وإحباط في حياة المواطن العربي بعد صعود جماهيري واسع.

سادساً: لم يخرج الشّاعر الستّيني من معطف هزيمة حزيران ١٩٦٧، ولا من خندق المقاومة فحسب. بل خرج، أوّلاً، من جلده الذي مزّقته سياطُ الرّجعية وأنظمة الاستغلال والقمع. وحين وجد نفسه عارياً اندفع في تيّار الثّورة العالمية التي لم تكن ثورةً على مستوى السّياسة والنّظم الثّقافية والتّربوية فحسب، بل ثورة على مستوى اللّغة وطُرق التّعبير. فكان أن راح يؤكّد انتماءه الطّبقي والايديولوجي، إلى صفّ الفقراء والمظلومين والمنبوذين في أي زمان ومكان كانوا. وبديهي أن يُقال بأن شعراء هذا الجيل لم يكونوا سواء، من حيث مستوى التّعبير أو وعي الاختلاف والاقتراب من متطلّبات العصر وحركيّة الكون والأشياء.

البيانات الستّينية

يُمثّل «البيان»، عادة، الموقفَ النّظري لأية حركة فنية أو سياسية.. لجماعة، أو فرد.. وتنبني على أسسه الخطواتُ العملية في اتّجاه التّغيير في القصيدة أو حركة المجتمع.

والستّينيون، وبتأثير مباشر للبيانات السّريالية، لاسيّما في البيان الشّعري، أصدروا عدّة بيانات، نذكر منها على سبيل المثال ثلاثةً تُجسّد وحدة الموقف الستّيني: سياسيّاً وثقافيّاً وفنّيّاً.. باتّجاه التّغيير والتّمرّد على الفكر اليقيني وفكر النّكسة، بينما يظلّ الاختلافُ أساسياً في كتابة القصيدة أو بناء اللّوحة.. إلخ.

أولها: «البيان الشّعري» (مجلّة شعر ٦٩ ـ ع ١) وقد أكّد على:

١ ـ أنّ كتابة الشّعر لا تتمّ إلاّ من خلال صبوة الرّوح للتماسّ مع الحقيقة التي تُعذّب كياننا.

(١) مجلّة شعر ٦٩ ـ ع ٤/ص ١١١ ـ ١١٢.

٢ ـ وأنّ الشّاعر الحقيقي هو مع المستقبل دائماً.

٣ ـ وأنّ أيّ قيد يُفرض على القصيدة هو قيد على الحقيقة ذاتها. لذا فهو مرفوض. والنّظرة المحليّة دون وعي شامل للعصر ولمستقبل الإنسان نظرةٌ طفوليّة ضيّقة.

٤ ـ وأنّ القصيدة الثّورية هي التي تعمل على تغيير العالم من خلال نسف أضاليل الماضي والحاضر، وإعادة تركيب العالم داخل رؤية شعرية جديدة.

٥ ـ وأنّ الشّاعر مطالَبٌ بألّا يخون شعره، ويُزيّف مشاعره سواء لإرضاء الذّوق العام أو كسب ودّ هذه الجماعة أو تلك.

الثّاني: بيان جماعة الفنّانين التّشكيليين، وهو يلتقي مع «البيان الشّعري» من حيث فهمُ جوهر الفنّ الحديث وموقف الفنان إزاء العالم، لذا فقد أكّد على:

أهمّ البيانات الستّينيّة في العراق بيان مجلّة «شعر ٦٩» وبيان جماعة الفنّانين التشكيليّين، وبيان مجلّة ٢٠٠٠.

١ ـ أنّ الفن ممارسة موقف إزاء العالم، وعمليّةُ تجاوز مستمرّة واكتشافٌ لداخل الإنسان من خلال التّغيير. وهو بهذا رفض عقلي لما هو موجود خطأً في تركيب المجتمع. وبذلك يصبح عملية خَلق متّصل، يقدّم فيه للوجود الإنساني، عالمَه المستقلّ عن طريق الخط واللون والكتلة.

٢ ـ أنّ الفنّان محاربٌ يرفض إلقاءَ سلاحه عندما يجعل من نفسه ناطقاً باسم العالم، وباسم الإنسان. وهو يحيا بتضحية دائمة إزاء عالمه معبّراً بذلك عن رغبة عامّة حادّة في رفض أقنعة التّزييف.

٣ ـ أنّ وحدة النّتاجات الفنية عبر التّاريخ تضع الفنّانَ في مركز العالم وفي بؤرة الثّورة. فالتّغيير والتّجاوز وجهان للتّحدّي الواعي لكلّ ما يحيط بعالمه من قيم اجتماعيّة وفكرية متخلّفة.

الثالث: أمّا البيان الثّالث، فقد أصدرته مجموعة من أُدباء المغرب الشّباب لمناسبة إصدارها مجلّة جديدة باسم ٢٠٠٠ جاء فيه:

نحن اليوم، أكثر من كلّ الأيّام الأخرى القديمة، غرباء. وتأتي مجلّة «ألفين» من أجل أن يلتقي كلُّ الغرباء في بيت واحد يضعون له ديكوره بأنفسهم، يختارون له لونه بأنفسهم، لا أحد يفرض عليهم من الخارج ذوقَه. لكن هذه الغربة لا تعني الانفصال بقدر ما تعني الرّفض. إنّ غربتنا إيجابيّة. ولأن غربتنا إيجابيّة فهي لا تكتفي بالرّفض السّلبي العدمي، بل تعلن ميلادَ جيلٍ آخر بمفهوم مغاير للحياة، وللثّقافة، وللفكر، تعلن ميلاد «أطفال» أكبر من أن يظلّوا تحت وصاية الفكر الرّجعي[٢].

(٢) نشرت ملخّصاً له مجلّة الطليعة المصرية ـ يونيو ١٩٧٠، ص ١١٠.

أين الدلالة في البيانات هذه؟

إنّها، إضافَة إلى ما ورد فيها من أفكار ومواقف ومنطلقات في الدّعوة إلى التّغيير والتّجديد ورفض الوصاية من أحد، تؤشّرُ على ظاهرة عامّة في الوطن العربي والعالم توحّدت فيها مشكلةُ الإنسان في الجوهر، واختلفتْ في المظهر. فكان لابدّ من تجاوز النّظرة الواحديّة إلى الأشياء، ورفع القداسة عن الفنّ والإنسان لأسباب سياسيّة أو عشائريّة أو عاطفيّة. وفي هذا الإطار تأتي صرخة محمود درويش «ارحمونا من هذا الحبّ القاسي» حين راح بعضُ النّاشرين والنّقاد، باسم «الثّورة» و«أدب المقاومة»، يتاجرون ويهرطقون حول «شعر الأرض المحتلّة» ويحيطونه بقدسيّة لا علاقة لها بالشّعر والفن؛ مع أنّ شعراء الأرض المحتلّة أنفسهم طالبوا النّقد بتقييم تجربتهم في ضوء المعايير الفنية والقيم الجمالية نفسها التي يُقيَّمُ بها الشّعرُ العربي. وقد اعترف محمود درويش بأنّنا لا نغنّي الآن؛ ولكنّنا بهذا الاعتراف الشّديد، الشّبيه بالغناء، «نقاوم محاولة الإيقاع بيننا وبين هذا الوطن الملتفّ على كلّ الأجساد الحيّة والميّتة».

الشّعر الثّوري

لاشكّ أنّ انطلاق الثّورة الفلسطينيّة، وهزيمة حزيران ١٩٦٧، فجّرا الواقع العربي ووضعا قضيّةَ الثّورة والتغيير في صدارة مهام الشّعر. وبتعبير آخر، فقد طُرح ما اتُّفِقَ على تسميته بالشّعر الثّوري، الذي عرّفه أدونيس بقوله: «إنّ الشّعر العربي الثّوري هو الذي يُعلن موتَ كلّ ما يُميت الإنسانَ العربي. ومن يعشِ الثّورةَ، سواء في الإبداع بالكلمة أو في الإبداع بالعمل، يعرف دوره العظيم في تكوين الإنسان الجديد. فالثّورة هذه، النشوةُ الإنسانيّة، بامتياز تمحو الأزمنة، تُقرّب البعيدَ، تفتح عالماً جديداً لا يتناهى»[٣].

وبمعنى آخر، فإنّ الشّعر الثّوري هو الشّعر الذي لا يكتفي بوصف الثّورة أو العالم أو الإنسان، بل هو الذي يُفجّر طاقةَ التغيير والتحوّل. ولكي يُفجّر، ينبغي أن يتمتّع بأعلى قدر من الحرّيّة الفنّيّة في استيعاب/ وإعادة صياغة كلّ ما له قيمة في تطوّر الفكر البشري والثّقافة البشريّة خلال أكثر من ألفي سنة.

ومن هنا، فقد حدّد الشّعر الستيني قضيّته الإبداعيّة في مسألتين مترابطتين:

١ ـ مسألة الحرّيّة، حرّيّة التعبير والأشكال.

٢ ـ علاقة الثّورة بالتّراث.

ودون أن ندخل في التفاصيل التنظيريّة لهاتين المسألتين ـ فقد كُتب عنهما في حينها الكثير ـ نقول: إنّ الشّعر الستّيني ـ بكلّ ما كان يكتنزه الشّاعر من غضب ومشاعر التمرّد والإحباط والرّفض وإيمان بالمستقبل والحُلم بالثّورة في آن واحد ـ اعتبر المسألة الأُولى (حرّيّة

(٣) مجلّة الكلمة آذار ١٩٦٩، ص ٤١.

التعبير والأشكال) حقّاً مقدّساً له لا يجوز المساس به. ولستُ أشكّ في أنّ قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» التي سمعناها من الشّاعر نفسه لأوّل مرّة في جلسة ضمّت عدداً من الشّعراء في بيت أحد الأصدقاء

اعتبر الشعرُ الستّيني حريةَ التّعبير والأشكال حقّاً مقدّساً لا يجوز المساس به.

في بغداد (أثناء انعقاد مؤتمر الأدباء العرب عام ٦٩) ونشرتها أوّلاً مجلّة شعر ٦٩ كان لها تأثيرها البارز في أكثر من شاعر في اتجاهين:

(١) نَسْف الشكل التقليدي للقصيدة المعاصرة.

(٢) الجرأة في إعادة العلاقة بالتّراث وقراءته. فلقد قال منها مثلاً: «تقدّموا، فقراءَ الأرض، غطّوا هذا الزّمان بأسمال ودمع غطّوه بالجسد الباحث عن دفئه.. المدينة أقواس جنون، رأيت أن تلد الثّورة أبناءها. والسّلاطين والأغنياء، دائماً، حاولوا أن يوقفوا خَطْوَ الحياة في كتاب، يضمّونها داخله.. ولكنَّ الشّاعر يمحو ما في الكتاب بسؤالاته، والكتاب كان دائماً سيف الخليفة».

وتبدأ قصيدة حميد سعيد «الثّورة من الدّاخل»:

اعتذرتُ لكم.
لم أكن في مواسمكم فارساً يمتطي
ظلَّ سيف الخليفة

وخرج فاضل العزّاوي إلى «شوارع الجزيرة العربيّة» يصرخ، داعياً إلى نسف العالم القديم، وبناء عاصمة جديدة:

أين الإنسان المطرود من الجنّة؟ هذا الجالس في مقهى العالم يصطاد الألفاظ؟
هذا القادم من حرب الأيّام الستّة؟
هذا الواقف عند بيوت المنفيين؟ تعال إليّ من النّافذة الأخرى لنؤلّف جيش العودة،
حيث نقاتل في صفّ المنسيين ونبني عاصمة أخرى للعالم.

وسمع فوزي كريم نصيحة أبيه الذي قال: «حرفُ الذي لا يقاتل مثل الحصى». فغادر إلى بيروت في أعلام الثّورة الفلسطينيّة ـ إذا لم تخني الذّاكرة ـ مغنّياً للقتل:

وعن القتل أغنّي،
ودم الأحياء المهمل بين الياقة والعُنق أغنّي،
والتّهمة وهي تزاحم خَطْو النّاس أغنّي..

لقد ردَّد الكثيرون «ثورة داخل الثورة»، وكان فيلم «مصرع جيفارا» يُعرض في إحدى صالات بغداد فيلهب المشاعر. ولم تكن دعوة «تفجير اللّغة» من الدّاخل بعيدة عن هذا المفهوم «الثّوري». لكنّ المشكل أنّ النّموذج الثّوري الشّعري أو البطل، ارتبط بظاهرة الاغتراب بين النّصّ التراثي، والنّصّ العالمي أو بين النّصّ المثالي والنّصّ الواقعي، فبدا وكأنّ مصرع جيفارا يُعاد في مصرع القصيدة. لقد بدا الشّرخُ واضحاً بين الرّغبة والتحقّق؛ وما تحقّق كان في قلّة قليلة من القصائد.

لقد اتّكأت الدّعوة إلى الثّورة على استثارة كلّ الثوّار والفقراء والمقتولين والهامشيين في التّاريخ العربي واستيحائهم، فضلاً عن استثارة التراث الصوفي خاصّة، لغة ومواقف: من جلجامش، إلى أبي ذر الغفاري، فصاحب الزنج، والحسين، والعيّارين، والشّعراء الصّعاليك، والحلاّج، والنفّري، وإخوان الصّفا، والقرامطة، والمعرّي، والقصص القرآني.. وأصبح هؤلاء وسواهم رموزاً للرّفض والتمرّد والثّورة. ومع أنَّ البعض كان يفتقر إلى الحسّ التّاريخي الحقّ وديناميكيّة التّاريخ، فإنّ ممّا لاشكّ فيه أنّه كان هناك اتّجاهٌ ثقافيّ يحاول أن يستحضر، لا الأدب العربي والتّاريخ العربي منذ أقدم عصوره فحسب، بل الأدب في العالم كلّه حسب الأماكن؛ وهذا ما ولّد إحساساً عامّاً باللاّزمانيّ والزّماني معاً، فمكّن الشّاعرَ الستّيني من تحديد موقعه في الزّمان من جهة، وانتسابه لعصره بوعي حادٍّ من جهة ثانية. وكان الشّاعر الستّيني، في ذلك، أكثرَ ميلاً إلى «الرّوافض» في التّاريخ والرّؤية، وإلى إخضاع كامل التجربة التّاريخيّة لإعادة التقييم والخَلْق والتكوين.

اللّغة والشّكل

لم تكن لغة الستينيين واحدة؛ فقد كانوا جميعاً يجتهدون في أن تكون لكلّ واحد لغته الخاصّة البعيدة عن الكليشيهات الجاهزة والعبارات المكرورة. فكان ثمّة تباين واضح بين لغة فاضل العزّاوي البسيطة التي تقارب لغةَ الكلام المحكي، وبين لغة خالد علي مصطفى أو حميد سعيد أو عبد الأمير معلّة التي تتمسّك بالفصاحة العربيّة مع تباين في الاقتراب والاغتراف من لغة الموروث، بينما يتواسط شعراء آخرون في الجمع بين البساطة والفصاحة.

وعلى العموم فقد كان الستينيّون يحاولون خَلْق لغة قادرة على استيعاب تجاربهم الجديدة عبر استخدام جديد للمفردة وفي علاقات اللّغة مع ميل بارز إلى الاستعارة، واللّغة المستعارة من التراث الشعري والصّوفي بشكل خاصّ، حيث منح هذا اللّغةَ بُعْداً جديداً ولوناً جديداً وعلاقاتٍ لغويّةً مثمرةَ الدّلالة، ويمكن ملاحظة شيوع ألفاظ وعبارات بعينها.

وأمّا في مجال الشّكل، فقد طوّر الستّينيّون خاصّتين متميّزتين:

الأولى: كسر الحدود الشكليّة الفاصلة بين الشّعر والفنون الأخرى، إذْ جرت الاستفادةُ من الرّسم والمُلْصَق والقصّة والرّواية والتصوير والسيناريو.. ويمكن أن نُذكّر بقصائد فاضل العزّاوي بعد تجارب سعدي يوسف في مجموعتيه **السّاعة الأخيرة والليالي كلّها**، وبقصائد صادق الصّائغ وحميد سعيد وسامي مهدي وطرّاد الكبيسي/ ولن ننسى التّجربة الرّائدة في القصيدة البَصَريّة لقحطان المدفعي في ديوانه **فلول** الصّادر عام ١٩٦٥.

الثانية: خاصيّة الجريان أو التدوير. ومع أنّها ليست جديدة في الشّعر العربي الحديث، ومعروفة في الشّعر المرسل العربي ولدى

العديد من شعراء القصيدة الحديثة ـ كما سبق وأشارت إليها نازك الملائكة ودرسناها في بحث خاصّ ـ إلاّ أنّها لدى الستينيين لم تعد ظاهرة عروضيّة أو استكمالاً يقتضيه المعنى... بل ظاهرة فنّيّة تنبع من طبيعة تجربة القصيدة نفسها، حيث تنعكس تقنّيّاتُ الفنّ الدّرامي من تعبير وتشكيل وتصوير وحوار.. فضلاً عن عنصري الزّمان والمكان. وكان لحسب الشّيخ جعفر في هذا المجال دور وتأثير مُميّز.

أمّا على مستوى الإيقاع فقد جرتْ محاولاتٌ عديدة لتنويعه، إمّا عن طريق تنويع الأوزان خلال القصيدة الواحدة، أو بإدخال مقاطع نثريّة خلال المقاطع الموزونة أو بإطالة الشّطر الشّعري واعتماد الوقفات الدّاخليّة.

آباء الستّينيّين

ليس صحيحاً القول بأنّه «لم يكن للستّينيّين في العراق آباء». فلم يولد الستّينيّون سفاحاً، وأصولُهم تدلّ على «بُنوّة» لهذا الشّاعر أو ذاك من الشّعراء الروّاد والخمسينيين، وبالذّات السيّاب والبيّاتي وسعدي يوسف وأدونيس وصلاح عبد الصبور.. بل يمكن القول إنّ تأثير أدونيس في أواخر الستّينات وأوائل السبعينات كان واضحاً ومباشراً في عدد غير قليل منهم.

نعم، كان للستينيين من الشّجاعة و«الغرور» بحيث أرادوا أن يخلقوا الأدب من جديد خارقين كثيراً من «قوانين» قصيدة الخمسينات على مستوى الشّكل واللّغة وطُرق التعبير والأفكار والموضوعات.. الخ. ولكنّهم لا يمكنهم إنكار «تلمذتهم» ـ في بداياتهم في الأقلّ ـ على قصيدة الروّاد والخمسينيين، قبل أن يتمرّدوا على تلك القصيدة ويحقّقوا إنجازهم بقوّة واندفاع، حيث بلغت الحركة الستينيّة قمّة تألّقها في العام ١٩٦٨، وحافظت على قوّتها وإنجازاتها حتّى منتصف السبعينات؛ بل إنّ النّار التي أشعلتها في الأدب العراقي والعربي ماتزال متّقدة حتّى الآن، لدى عدد من أبرز شعرائها وأدبائها، رغم انقطاع العديد منهم أو انطفائهم.

إنّ فرصة الستّينيين هي فرصة العقد الذي ولدوا فيه. وإذا صحّ القول إنّه جيل ولد من الرّماد، فالرّماد هذا هو رماد الحرائق التي أشعلتها انكساراتُ المرحلة والثّورة التي عمّت العالم، سياسيّاً وثقافيّاً: فكانت هناك هزيمة حزيران ١٩٦٧، وأفكار تشي جيفارا وثورته، وأفكار اليسار الأوربي الجديد، وثورات الطّلبة والشباب، وحركة البيتلز، وعودة التروتسكيّة، وإعادة قراءة الدادائيّة والسرياليّة، وانتشار السارتريّة، واندحار الجدانوفيّة في الفكر والثّقافة، وخيبة الأمل في الأحزاب التقليديّة من اليسار إلى اليمين. وفي ذلك «الخراب الجميل» على حدّ تعبير أدونيس، وجد الستينيّون أنفسهم، وكان عليهم أن يواصلوا هدمَ العالم القديم ليقيموا على أنقاضه ومنها، العالمَ الجديدَ الذي يحلمون به.

لقد قرأ الستينيّون التراث العربي، شعراً وتاريخاً وفلسفة وأدباً، كما قرأوا كلّ ما وصل إليهم من التراث الإنساني، شعراً وأدباً وقصّة وفلسفة وسياسة.. بالقوّة التي قرأوا فيها الأدبَ والفكرَ المعاصر، عربيّاً وإنسانيّاً... ولكنّ الشيء المحبَّب والأقرب إليهم كان الخارج عن المألوف: تعبيراً أو لغة أو موقفاً وفكراً. وقد شهدت فترة الستّينات ما لم تشهده أيّة فترةٍ من ازدهار السّوق الثقافي: كتب ومجلّات تغصّ بها المكتبات والأرصفة والعربات بأرخص الأثمان، ممّا هو «مُحرّم» وغير مُحرّم، قبل تلك المرحلة وبعدها.

بهذا الكمّ الهائل من مصادر الثّقافة والتنوّع في الاتّجاهات والأفكار والأساليب، عمّق الستّينيّون وعيَهُم، وأسّسوا قاعدتهم الثقافيّة، وحدّدوا مواقفهم من الماضي والحاضر، واختاروا أن يكونوا مع المستقبل، سائرين في **دروب الحرّيّة** بـ **قوّة الأشياء**، محفوفين بالقلق الكافكوي، ومنتظرين **الذي يأتي ولا يأتي!**

الذّات المنفردة

لقد انشغل الشّعراءُ خلال الخمسينات وبعض من الستّينات بمعارك حركة التحرّر العربي ضدّ قوى الاستعمار والصهيونيّة. وكان هذا يتطلّب أو تطلّب من الشّاعر إذابةَ ذاته، أو التعبير عنها من خلال ذات الجماعة. فكان ما أُطلق عليه الشّعرُ الجماهيري أو السّياسيُّ أو الثّوري... الخ الذي أوجد بدوره النّقدَ الاجتماعي.

لكنَّ الستّينيّين شعروا بأنّه يجب العودة إلى الذّات الخالقة للفنّان ورؤيا الشّاعر الخاصّة في الفكر والفنّ والواقع، لا رؤية الجمهور للفنّ والواقع والعلاقة بين الفنّ والحياة. وقد كان لـ **ماركسيّة القرن العشرين، وواقعيّة بلا ضفاف** ونقد **الإنسان ذو البعد الواحد** وغيرها، تأثيرُها البارز في تعميق الوعي بالحياة والفنّ والفكر.

لقد كان الشعراء الستّينيّون متحالفين مع الفكر التقدّمي والاشتراكي ومع حرّيّة الإنسان، ومتحالفين ـ في الوقت نفسه ـ مع حرّيّتهم في اختيار أدواتهم التعبيريّة وبُنى قصيدتهم الشكليّة. لقد ميّزوا بين الخطاب السّياسي الشعري، وسياسة الشّعر كخطاب سياسي. فالشّعر كعمل إبداعي ثوري لم تعد مهمّته التعرّض للعالم القائم فعلاً بقدر ما أصبحت مهمّته السّعي إلى خلق عالم آخر. ومادامت أداة الشّعر هي اللّغة، فينبغي أن تكون أداةً إبداعيّة لعمليّة خلق حقيقيّة. فـ«رسالة الشّاعر الذي يحقّ له أن يعتبر نفسه ثوريّاً أو مجدّداً هي أن تضيف تقاليد لغويّة جديدة، وأن يبتكر تعابير راسخة يمكن أن تصبح جزءاً من التراث».

والحقيقة أنّ الشّعراء الستّينيّين قد وعوا ما تقدّم، كلٌّ حسب فكره ورؤيته الخاصّة. فالشّعراء الستّينيّون لم يكونوا واحداً.. بل واحديّون: كلّ واحد له عالمه الفنّي وأُفقه الثقافي الخاصّ حتّى عندما يلتقون في المذهب الإيديولوجي الواحد:

سياسيّاً، منهم: بعثيّون، وشيوعيّون، وتروتسكيّون، وغيفاريّون،

ومستقلّون وطنيّون، ولامنتمون. وقد يجمع الواحد، أحياناً، في سلّته أكثر من فاكهة!

وثقافيّاً، منهم: القريب من التراث العربي الكثير الاستعارة منه، ومنهم مَن يَمْتَحُ معظم بضاعته من الآداب الغربيّة، وخاصّة «الرّافضة» والسرياليّة، فقد كان العصر في رأي بعضهم عصر السرياليّة، حقّاً!

وشعريّاً، منهم الذي يكتب قصيدة الوزن (التفعيلة) ومنهم الذي يكتب قصيدة النثر، ومنهم من يجمع بين الاثنتين.

ومع ذلك فقد كانوا متّفقين على خصوصيّة المرحلة، وضرورة التجديد والانطلاق بالقصيدة نحو آفاق جديدة. وكانت لهم منابرهم التي كانوا يسطرون على معظمها سيطرةً كاملة. من المجلّات: **الكلمة والأقلام وشعر ٦٩ وألف باء والأديب المعاصر**. ومن الصحف اليوميّة التي كان معظم مَنْ يشرف على صفحاتها الثقافيّة من الأدباء الستينيين، نذكر **الأنباء الجديدة، النصر، الثورة العربيّة، العرب، صوت العرب، التآخي، اللّواء، المنار، الجمهوريّة**، وقبلها **البلاد، الحرّيّة، صوت الأحرار**. أمّا عربيّاً، فقد وجدوا مجالاً رحباً، لهم في مجلّات **الآداب، مواقف، شعر، غاليري ٦٩**. وأمّا المقاهي الأدبيّة التي كانت بمثابة منتديات لقاء وحوار وتبادل التجارب فيمكن أن نذكر: مقهى البلديّة، البرازيليّة، حسن عجمي، البرلمان، مقهى ابراهيم (مقهى المُعقّدين) وسواها.

مجلّة الكلمة

وإذْ نحن بصدد تجربة الشّعراء الستّينيين وما أحدثوه، وللأمانة التّاريخيّة والفنّيّة، ينبغي أن نشير إلى الدّور الكبير لمجلّة **الكلمة** وصاحبها حميد المطبعي الذي أدارها بشجاعة وإخلاص، حاملاً الأدب الجديد والكتابة الجديدة، ومدافعاً إلى حدّ الهوس عن قصيدة النثر، ومتجاوزاً حتّى حدود قناعته الإيديولوجيّة، فاتحاً **الكلمة** على وسعها لجميع الأدباء الجدد دون تمييز بين انتماءاتهم الإيديولوجيّة والسّياسيّة. فعلى صفحات **الكلمة** التقى جميعُ الأدباء الستينيين وعددٌ غير قليل من الأدباء الروّاد والخمسينيين الذين يؤمنون بالجدّة والحداثة، مستثنياً شعرَ العمود الذي يثير في نفسه القَرَفَ! ولإخلاص حميد المطبعي ومواصلته إصدار **الكلمة**، التفّ حوله الأدباء الستينيّون وشجّعوه وأمدّوا مجلّتَه بكلّ ما بمستطاعهم ماديّاً وأدبيّاً من أجل الاستمرار.

لقد كان حميد المطبعي أديباً يمتلك كلّ مؤهّلات «المُبشّر الرّسولي». فقد كان مُبشّراً بالأدب الستّيني، ومُبشّراً بقصيدة النّثر، ومُبشّراً بأدباء ما بعد الستّينات والسبعينات، ومُبشّراً بأنّ الأرض يرثها الأدباءُ المخلصون لوجه الأدب الخالص، ومُبشّراً بموت الشّعر العمودي وأساطينه ومن كان منهم في السّاحة الأدبيّة ـ لهذا السّبب أو ذاك ـ ممّن لم يكونوا إلاّ من أعجاز نخل خاوية!

لقد اكتنزت مجلّة **الكلمة** بما اكتنز به العقدُ الستيني من عطاء أدبي ثرّ، واجتراح للتجارب بجرأة وحرّيّة لم تشهدهما أيّةُ فترة أو صحيفة في تاريخ العراق المعاصر. فمع الالتزام السّياسي والموقف الفكري الواضح من قضايا الأمّة ومشكلات العصر (ينبغي أن نذكر أنّ قلّة قليلة جدّاً من الأدباء الستينيين لم يعيشوا تجربة السجن أو الاعتقال والملاحقة على اختلاف انتماءاتهم السّياسيّة والفكريّة) إلاّ أنّهم من جانب آخر كانوا شديدي «الالتزام» ـ إن جاز التعبير ـ بحرّيّة التعبير والتشكيل الفنّي. وكانت **الكلمة** بدورها حريصةً على حرّيّة الكاتب والفنّان في التعبير والتشكيل وجدّته أكثر من حرصها على أيّ شيء آخر. ففي الوقت الذي كانت فيه فوق الميول والاتّجاهات السّياسيّة والثقافيّة، كانت مفتوحة لجميع الميول والاتّجاهات السياسيّة والثقافيّة والفنّيّة. وبذلك كانت الأداة الصادقة الحاضنة لكلّ تلك التجارب ـ التجريبيّة منها بشكل خاصّ.

الوزن والإيقاع

ومسألة الوزن والإيقاع من المشكلات التي جابهها الستّيني لسببين:

١ ـ رتابة الإيقاع في القصيدة الحديثة نتيجة رتابة التفعيل الواحد المكرّر.

٢ ـ اتهام القصيدة الستينيّة بالانفلات من الوزن وفوضويّة الإيقاع أو غيابه!

فكان أن جاءت الخياراتُ التالية:

١ ـ قصيدة النثر.

٢ ـ االتنويع في التفاعيل داخل القصيدة الواحدة/حسب نظام تتالي المقاطع، أو التداخل بينها.

٣ ـ اعتماد الموسيقى الداخليّة الناشئة عن الألفاظ والصّور والمواقف..

وبعبارة أخرى، فقد تمّ اعتبار أنّ موسيقى القصيدة لا تتعلّق بـ «التفعيلة» أو «النبر» فحسب، وإنّما توجد في هيكلها العامّ كوحدة. ذلك أنّ الهيكل يتكوّن من نمطين: نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانويّة التي تحملها الألفاظ، متّحدَيْن دون انفصام. فمن الخطأ الادّعاءُ بأنّ موسيقى الشعر تنشأ عن صوته المجرّد وبصرف النّظر عن معناه الأوّل ومعانيه الثانويّة؛ أي أنّ الإيقاع ليس ما يحدثه نظام المقاطع، بل هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله ندرك لا صوت الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور كذلك.

٤ ـ وإذا أُضيف إلى ما تقدّم: البناء الدّرامي، الحوار، المونولوج، عنصر الصّراع.. تكون القصيدة بذلك قد اغتنت وتنوّعت إيقاعيّاً.

والحقّ أنّه لا يمكن أن ندّعي هنا أنّ جميع الشّعراء الستينيين كانوا واعين لهذه المسألة، أو على أقدار متساوية في فهمها وإنجازها.. ولكنّ الشيء الأكيد أنّ هذا الجيل الستيني الذي خرج من رماد المحارق الوطنيّة والقوميّة ونكباتها المتتالية، هو جيل التحدّي والإرهاص بالثّورة في الشعر والسّياسة والاجتماع والجنس. وقد جاء

شعره شعراً يتفجّر عن حسّ مأساوي إزاء العالم والإنسان والحضارة المعاصرة، دون أن يسقط في العدميّة أو التفاؤل الخادع بالمستقبل، لأنّه كان يُدرك جيّداً أنّ قوى القمع لابدّ أن تجد الوسيلة لاحتواء اندفاعاته الثوريّة.. وهو ما حصل!

أسئلة الشعر الافتراضيّة وإجاباته

لقد أراد الستينيّون تحقيقَ أهداف مركزيّة أساسيّة، أو الإجابة عن أسئلة افتراضيّة، نلخّصها فيما يلي:

١ ـ إعادة الوحدة الكلّيّة إلى هذا الوجود الإنساني المُجزّأ، والسعي إلى خلق الإنسان الكوني. وهذا يعني، في الشّعر، النظرَ إلى القصيدة كوحدة كلّيّة لا تتجزّأ في عناصرها المكوّنة لها.

٢ ـ وَصْلُ حلقات التّاريخ المنقطع، لا بمعنى النظر إلى الماضي كوجود مستقلّ يجب استعادته، بل كوجود ممتدّ في الحاضر الذي ينتج المستقبل. وهذا يعني أيضاً أنّ التجربة الإنسانيّة ـ بما فيها التجربة المُجسَّدة في قصيدة ـ زمانيّة ولازمانيّة في آن واحد.

٣ ـ وهذا يعني أنّ الشعر الثّوري، المغيِّر، هو الذي يرتبط بوعي حركة التّاريخ وانحرافها، كما يرتبط بوعي الحرّيّة وقدرتها في الخلق. فبدون هذا الوعي لا سبيل إلى التغيير والثّورة ضدّ القوالب الجاهزة، وضدّ التخلّف والقهر والعبوديّة. فتاريخ الفنّ، كما قال غارودي: «ليس تاريخ وعي الذّات، بل تاريخ خلق الذّات».

٤ ـ إنّ التجارب الثوريّة في العالم، في اللّغة والأدب والفنّ والسّياسة والاجتماع.. إلخ، ملك للجميع، ولكنّها يجب أن تذاب في مياه المُخيّلة الوطنيّة أو القوميّة، لتخرج جديدةً لها خصوصيّة الإنسان المحلّي، ومأساويّة الإنسان الكوني.

٥ ـ ورفض الستينيّون أن يكون الشّعر وصفاً أو سرداً أو استفزازاً لعواطف القارئ وكسباً لمشاعر الجماهير، بل هو كشف لحقيقة سرّيّة أو رؤيا لما وراء المرئي. ولهذا لا عجب إذا وجدنا الشّاعر الستّيني لا يتورّع عن اعتبار نفسه نبيّاً أو رئيساً يدرك ما لا يدركه سواه، ويتغوّر العوالمَ الداخليّة للإنسان والكون، شأنه شأن ذلك الصوفي الذي انكشفت أمامه الحجب مستغرقاً في قضيّته التي هي قضيّة الإنسان والثّورة والمستقبل. ولكنّه يرى دمه مطلولاً مثل دم الحلاّج، فيردّد مع نفسه:

«الآن بلغت اليقين، وقد استعجلت الفرح».

ولكن نتيجة هذا أن شاهدنا طغيان «الأنا» ووقوع الشّاعر في «شطحات» مونولوغيّة بضمير المتكلّم المأزوم.

المفارقة الستينيّة

لعلّه من المفارقة أنّه بعد أكثر من عشر سنوات من الصّخب الستّيني يأتي بعض شعرائه ليُدينوا الأدب العربي عموماً بقولهم إنّه «أدب بلا جذور»، أي أنّه في لغته وفكره وتجاربه «غير عربي»، وبالتّالي فالدّعوة إلى كتابة أدب عربي جديد تصبح ضروريّة ومطلوبة.

ثمّ يأتي شاعر آخر، بعد السنوات نفسها، ليُحلّل ويضع للأدب العراقي القوانين التي يجب أن تحكمه!

ففي مقالتين كتبهما الشّاعر ياسين طه حافظ: «الأدب العربي الجديد بلا جذور» و«لكي نكتب أدباً عربيّاً جديداً»، ذهب إلى أنّ الأدب العربي الجديد «أدب لا يملك مواضيعه ولا لونه ولا طعمه الخاصّ»، «فهو لا يملك صيغه التعبيريّة المتميّزة الخاصّة»، و«سَلب موضوعاته من آداب العالم» فهو «جَمْعُ قصاصات ومقتطفات وأكوام عبارات» وهو فقير التجارب الشخصيّة، فاقد للنكهة المحلّيّة، فاقد للرّؤيا الخاصّة[٤].

أمّا فاضل العزّاوي، فبعد استفاضة «تحليليّة» مطوّلة، وبعد سنوات من الكتابة «الثوريّة» يأتي ليعيد صياغة قوانين الكتابة التي وضعها سارتر، للكاتب العراقي: «لمن نكتب؟ إلى جانب مَن نكتب؟ وكيف نكتب؟» دان فيها «التشبّه بالكُتّاب الغربيين»، و«النقّاد البرجوازيين»، وأدباء «البرجوازيّة الصغيرة» الذين يزعمون أنّ ما يكتبونه «أدب ثوري» بينما «ليس هو سوى صياغات فكريّة ساذجة».. الخ داعياً إلى الوقوف مع الشّعب الكادح ومع بُناة الثّورة والاشتراكيّة والكتابة «للجماهير، للعمّال، والفلاّحين والجنود والموظّفين الصّغار وسوّاق التاكسيات أيضاً»![٥]

وبغضّ النّظر عن هذه «الكليشيهيّة» الذّائعة في الأدبيّات الماركسيّة ـ وبغضّ النّظر كذلك عمّا ذكره الشّاعر ياسين طه حافظ في مقالتيه المذكورتين ـ فإنّ شعر الستينيين من منطلق «التفرّد» «التجاوز» وربّما الغرور أيضاً واستمرار التجريب دون توقّف لاستثمار أفضل ما في منجزات الرّواد والخمسينيّين، قد سقط كثير منه في «شطحات» صوفيّة، واغترابيّة ما بين التراث العربي من جهة، والتراث الغربي من جهة ثانية، وفي تعالٍ على البناء الواقعي الموضوعي المُجسَّد إلى تهويمات لفظيّة تغوص في غموض سببه تشوّشُ الرّؤية أو الافتقار إلى المعادل الموضوعي الصلب.

لكن هذا ـ وهو شيء مألوف في كلّ حركة ـ لا يحجب حقيقةَ تلك الرّوح الديناميكيّة التي كانت للجماعة الستّينيّة لإنجاز ما أنجزوه ـ كما ذكرنا ـ. فتلك الطّاقة التي كانت سمةً بارزة من سمات جيل الستّينات، كما قال سركون بولص، ليست في نهاية المطاف غير روح جماعيّة دافعة وتوّاقة، هي الرّمز الحقيقي لتلك الفترة القلقة. لا تاريخ للستينات يمكن أن يُكتب دون أن يدور حول تلك الرّوح ودورها في استقطاب أكثر التيّارات جموحاً وتفرّداً لتصبّ في بؤرة مشتركة من حيث التطلّع على الأقلّ، إن لم يكن من حيث النزوع، والأهداف، والتراتبيّة في الاطّلاع والقدرة على تجسيد تلك الرّوح والكشف عنها بما يناسبها من الحيويّة في لغة جديدة. فالبحث عن تلك اللّغة الجديدة الخاصّة به، عن صوته، كان دائماً هو الهاجس الأقوى[٦].

(٤) مجلّة الكلمة العدد ٤، تمّوز ١٩٧٣، والعدد ٥، أيلول ١٩٧٣.

(٥) مجلّة الكلمة العدد ٣، أيّار ١٩٧٤.

(٦) مجلّة فراديس ع ٤/٥، آب ١٩٩٢، ص ٤٢.