فاضل العزاوي

الرائي في العتمة

شهادة

منشورات الجمل

فاضل العزاوي

الرائي في العتمة

هكذا تكلم عابر المتاهات عن زمانه

منشورات الجمل

فاضل العزاوي، شاعر وناثر، وُلِد في مدينة كركوك في العراق. درس الأدب الإنكليزي في جامعة بغداد والصحافة والعلوم السياسية في جامعة لايبزج وحاز على درجة الدكتوراه عن أطروحة حول الثقافة العربية. عمل في الصحافة العراقية والعربية وأصدر مجلة الشعر ٦٩. نشر أكثر من عشرين مجموعة شعرية ورواية وكتاباً نقدياً، فضلاً عن الكتب التي ترجمها عن الإنكليزية والألمانية أو اليهما. كما ترجم العديد من أعماله إلى اللغات الأخرى مثل الإنكليزية والألمانية والفرنسية والإسبانية والإيطالية والسويدية والنرويجية والهولندية والتركية والفارسية والكردية والصينية والإندونيسية والهندية. غادر العراق في مطلع ١٩٧٧ ويعيش منذ العام ١٩٨٣ في برلين ككاتب متفرغ ينشر أعماله بالعربية والإنكليزية والألمانية. صدرت له عن منشورات الجمل أعماله الشعرية في مجلدين والعديد من رواياته وترجماته الشعرية والروائية.

فاضل العزاوي: الرائي في العتمة، هكذا تكلم عابر المتاهات عن زمانه
الطبعة الأولى ٢٠١٦
كافة حقوق النشر والترجمة والاقتباس
محفوظة لمنشورات الجمل، بغداد ـ بيروت ٢٠١٦
تلفون وفاكس: ٠٠٩٦١ ـ ٠١ ـ ٣٥٣٣٠٤
ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

© Al-Kamel Verlag 2016
Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

القسم الأول

نزهة في متاهة

تملك حوريات البحر سلاحاً أكثر مضاء من أغنيتهن، وهو صمتهن بالذات. ورغم الإقرار بأن مثل هذا لم يحدث قط، فإنه يمكن تصور أن أحدا ما ربما يكون قد أفلت من غنائهن، ولكن بالتأكيد ليس من صمتهن.

فرانز كافكا ـ «الأمثال»

ضوء يبرق في الظلام

ذات يوم وكنت وحيداً
أجالس مستوحشاً في المغارة نفسي
وفي قلبي الضوء يبرقُ مرتعداً في الظلام
رأيت العصور تمر أمامي
براياتها ومواكبها الصاخبات
مجللةً بحرير الليالي
وتفتح لي في الأعالي
كتاب حياتي
فقلبته صفحة بعد أخرى
لأعرف أي صحارى سلكتُ، وأي جبال صعدتُ،
وكيف قطعتُ بلا نجمة أو دليل
كل هذا الطريق الطويل
بادئاً قصتي دائماً من جديد.

كان يا ما كان...

ذات يوم ممطر في الشتاء قبل عقود من الزمان وصل إلى مطار شونفيلد الواقع في مدينة برلين الشرقية، شاعر شاب في حوالي الخامسة والعشرين من عمره، نحيل البنية، بادي الهزال، لم يكن يحمل معه سوى حقيبة كتف جلدية عتيقة متآكلة، دس فيها أغراضه القليلة التي ظل يحملها معه طوال شهور من مكان إلى آخر، وليس معه في جيبه سوى ورقة مئة دولار وسبعين ماركاً ألمانياً كانت هي كل ما قد بقي معه من النقود القليلة التي جاء بها من العراق، بعد أن دفع لمزوري الجوازات ثلاثمئة دولار ليدبروا له الأوراق التي سوف يحتاجها للصعود في الطائرة التي ستقله بعيداً عن الخطر المحيق به وتحط به في بلد الأحلام. وكان قد مضى كل شيء لحسن الحظ على ما يرام. لم يكن صعباً بالطبع على شرطة المطار الشرقي، وهم المدربون على الشم من بعيد، اكتشاف حقيقة الجواز المزور الذي قدمه لهم، بل انهم كانوا يعرفون به منذ اللحظة التي صعد فيها إلى الطائرة في مطار دمشق، ولكن ما كان ذلك ليهمهم في شيء ما داموا يعرفون أنهم سوف يرمون به حالا وراء الجدار الذي كان يفصل ما بين الشرق والغرب. في الواقع، انهم كانوا يشجعون من طرف خفي وصول أمثاله من المسافرين، معتقدين أنهم سيزيدون بذلك من عبء غرمائهم في الجانب الآخر من العالم.

*

تذكر الشاعر الآن القلق الذي استبد به حينذاك وهو يرى الطائرة تتأهب للهبوط، إذ راح يمني نفسه بعبور هذا الحاجز الأخير بلا مشاكل والذي كان قد هيأ نفسه لكل ما يمكن أن يصادفه فيه، فقد حفظ عن ظهر قلب السيناريو المحتمل الذي سيمر به بعد قليل والجواب عن كل سؤال قد يواجهه في الطريق. كان قد عقد العزم بالطبع على أن يتقدم مثلما يفعل الجميع بطلب اللجوء حال بلوغه المدينة، ولكن كان عليه أن يجد أولا من يمكن أن يدله إلى المكان الذي ينبغي عليه الذهاب إليه لفعل ذلك، ولذلك كان قد احتاط للأمر عندما حصل من معارفه الذين خلفهم وراءه والذين يتهيأون هم أيضاً للسفر على عناوين أشخاص عراقيين وعرب يقيمون في المدينة، بينهم شاب كان قد التقاه فيما مضى أكثر من مرة في مقهى البرلمان في بغداد. وقد جرى كل شيء بسرعة غريبة مثل حلم لا يكاد المرء يشعر به، فما كاد الشرطي يدقق جوازه حتى وجد من جره جانباً بعيداً عن المسافرين الآخرين وجعله يسير داخل ممر ضيق انتهى به إلى باص يحرسه شرطيان، أغلق أبوابه بعد أن صعد فيه مسافرون آخرون كانوا يجرون حقائبهم وراءهم وانطلق بدون توقف عابرا المدينة في رحلة ربما استمرت ساعة من الزمان قبل أن يتوقف في ساحة مزدحمة بالسيارات والمارة ويفتح أبوابه ليهبط منها الجميع. وبدون أن يسأل أحدا عرف أنه قد بلغ الآن ساحة بانهوف تزو الواقعة وسط المدينة، طبقا للسيناريو الذي كان قد مر به الذين سبقوه في الطريق الذي كان يسلكه هو الآخر الآن.

*

ومع ذلك ظل غريباً عن كل ما يحيط به، حتى لكأنه كان قد وصل البارحة فقط، رائيا نفسه سائحاً بطريقة ما، رغم كل السنين الطويلة التي أمضاها في تلك المدينة والتي كان قد عاش كل تحولاتها وتقلبات

الناس فيها، حتى انه كان يتعمد أحياناً مخاطبة الناس الذين يلتقيهم صدفة بالإنكليزية وليس بالألمانية، وكأنه يريد أن يقول لهم «أنظروا، إنني لست منكم!» بل كان يلجأ أحياناً إلى وسائل غريبة في إثارة فضول الآخرين به، فذات مرة، إذ كان عائدا من رحلة إلى بلد لم يعد يتذكره الآن خاطب موظف الجوازات في مطار تيغل في برلين باللغة الإنكليزية وهو يقدم له جواز سفره الألماني، متعمدا إثارة شك الرجل فيه، وكأنه يريد أن يقول له «أنظر، إنني أحمل جواز سفر ألمانيا مثلك، ولكنني لا أتكلم لغتك، ولا تستطيع أن تفعل شيئاً ضدي!» في الحقيقة، كان يريد بذلك، ربما بطريقة صبيانية بعض الشيء، الإنتقام من كل المهانات التي كانت قد لحقت به في الماضي في مطارات العالم، حينما كان يسافر بجواز بلده الأول المثير للشك دائماً. كان غالباً ما يرى الآخرين يتدفقون أمامه منسابين في الطابور حتى إذا ما وصل هو وقدم جوازه جروه جانباً وراحوا يفتشون كل طية في ثيابه كما لو أنه مهرب مخدرات أو لص سطا لتوه على أحد البنوك، وحتى حين كانوا يخفقون في العثور على ما يمكن أن يثير شبهتهم كانوا يمطرونه بأسئلة غبية لا يعرف كيف يجيب عنها أو يتركونه في أفضل الأحوال ينتظر في غرفة ضيقة ما ويغيبون عن ناظره بعد إغلاق الباب عليه حتى يستبد به الملل ولا يجد حتى من يمكن أن يسأله عن الذنب الذي ارتكبه. في الحقيقة، لم يكن مثيراً للشبهة في المطارات وحدها وإنما حين كان يسير في الشارع أو يقصد دائرة ما أيضاً، حتى لو تعلق الأمر بالتبرع بالدم مثلاً، إذ سيعتقد الطبيب أن دمه قد يكون فاسدا زاخرا بالميكروبات، على عادة كل المهاجرين القادمين من بلدان الحروب والمجاعات واللحى الطويلة. لم يكن بالطبع كل هذا النوع من الأفكار والوساوس صحيحاً دائماً، لكنه كان يوحي به لنفسه ليبرر طريقته الغريبة في الحياة. فقد فضل دائماً أن يختبئ داخل

السرداب الذي اختلقه لنفسه حتى حين يكون وسط الناس بكل ضجيجهم وصخبهم. وهو على أي حال لم يكن يعيش في عزلة تامة عن الناس كما قد يتبادر إلى الذهن، فهذا أمر ليس ممكنا، إذ كان عليه أن يغادر شقته الصغيرة مرتين أو ثلاث مرات في الأسبوع على الأقل، لهذا السبب أو ذاك، لكنه كان يحتفظ دائماً بمسافة ما مع كل ما يصادفه في طريقه. وهو لم يكن يفعل ذلك لاعتقاده باستفحال الشر في العالم أو لرغبته في الإبتعاد عن البؤس الذي كان يراه صفة ملازمة للكثير من البشر، وإنما لأنه كان يجد سلواه في عزلته التي كان قد أدمن عليها مثل مرض لا فكاك منه. كان وحيداً حتى العظم.

*

حين كان هناك في بلده البعيد ظل مترددا شهوراً عدة خشية افتضاح سره الذي كتمه حتى عن أقرب الناس اليه، قبل الإفلات من المصيدة، حيث راح يبحث بحذر عمن يمكن أن يدبر له مثل ذاك الأمرالخطير، ولم يقدم على مخاطرته التي كان يمكن لها أن تقوده إلى الموت لو وقع في واحد من الفخاخ التي كانت تنصبها المخابرات لإصطياد كل من يفكر بالفرار، إلا عندما عرف أن وحدته المخيمة في معسكر قريب من مدينة القرنة سوف ترسل إلى جبهة عبادان التي كانت تدور فيها معارك ضارية منذ شهور. فقد تملكه إحساس غريب بأن ذهابه إلى تلك الخطوط الأمامية للحرب سوف يعني موته حتما بهذه الطريقة أم تلك، فإن لم تفتك به رصاصة أو قذيفة مدفع من وراء أحد سواتر العدو فإن كتائب الموت التي كانت تقف دائماً في الصفوف الخلفية وراء الجنود شاهرة أسلحتها الموجهة إلى ظهورهم سوف تقتله إذا ما اضطر للتراجع لسبب ما، فقد كان التراجع محرماً مهما كان السبب، وفي أفضل الأحوال فإنه كان قد يجرح ويؤخذ أسيرا أو يتهم بالجبن فيعدم بعد نهاية

المعركة أمام وحدته برصاصات سوف يدفع أهله هو بالذات ثمنها لسوء تربيتهم له، طبقا للبيانات العسكرية في وصف من يجبن في المعركة.

لم يكن قد بقي أمامه في الحقيقة سوى يومين أو ثلاثة ليتدبر أمر فراره الذي ترك الكثير من الأثر على كامل حياته وقلبها رأسا على عقب، وهو ما لم يندم عليه قط بعد ذلك رغم كل المرارات التي ذاقها في غربته الطويلة. وهكذا انسل ذات صباح عبر العديد من الحواجز العسكرية المقامة على مفارق الطرق بفضل هوية مزورة حملها في جيبه باعتباره طالبا في كلية الهندسة حتى بلغ مدينة السليمانية التي مكث فيها أسبوعا، متخفيا عن الأعين المراقبة اليقظة للإنضباط العسكري والجواسيس الذين كانوا ينتشرون في كل مكان من البلاد، في بيت مهرب كردي اسمه كاكه حمه استلم منه عشرين دينارا ليعبر به على البغال مع ثلاثة شبان آخرين وفتاتين من بغداد العديد من الجبال الوعرة في الطريق إلى تركيا. ولكنه لم يصل إلى تركيا، فبعد أسبوع من السير عبر ممرات الجبال في مناطق محرمة أرغم سكانها على مغادرتها فصار كل ما يتحرك فيها هدفا عسكريا وسط الثلوج المتراكمة والإلتفاف بعيداً عن الربايا الصغيرة التي كان الجيش أقامها على قمم الجبال لصد غارات المقاتلين الأكراد الذين كانوا يتحصنون عادة في مناطق وعرة تهاجمها الطائرات بين الحين والآخر، فيفرون لاجئين إلى الكهوف أو التحصن وراء الصخور الكبيرة انتهت القافلة إلى قرية صغيرة مكونة من بضعة بيوت طينية على سفح واد تغطيه الأشجار.

إعتقد الشاعر أنهم سوف يمكثون هناك يوما أو يومين قبل مواصلة السفر إلى تركيا، ولكنه كان مخطئاً في تقديره، فقد اختفى كاكه حمه رش في اليوم التالي بعد أن سلمهم إلى رجال يرتدون الشراويل الكردية رغم انهم كانوا عربا فاقتادوا الرجال إلى مسجد القرية الطيني، مقدمين

لهم وجبة من العدس مع الخبز. وهكذا مكث الشاعر الهارب من الموت شهورا طويلة وسط الموت ثانية قبل أن يفلت من المصيدة التي قادته الأقدار اليها.

.....

هذه مقدمة لقصة لم تكتب بعد، تكاد تكون حكاية عاشها كثيرون قبلي وبعدي، قادتهم الأقدار إلى منفى العالم، حتى إن اختلفت تفاصيلها من شخص إلى آخر، بل وحتى إن اختلفت بعض الشيء عن قصتي أنا بالذات، فما يهم في الأمر هو الصعود في أي سفينة تحملك في البحر الهائج إلى بر الأمان، غير آبه بأمواجه العاتية أو هائب من المخاطرة بحياتك ذاتها.

هكذا تكلم عابر المتاهات في وحدته.

الوصول إلى الوادي الموحش

تقول كتب الأساطير التي تبدو أكثر حقيقية ومعقولية من القصص الواقعية التي يرويها الهاربون من بلدانهم إنه حين بلغ الشاعر القادم من مدينة ك النائية، الواقعة خلف الجبال، مفترق طرق يلفه الظلام في واد موحش بعيد، بعد أن سار طويلاً في شوارع تلتف على نفسها أو تمتد بعيداً إلى قارات ما كان قد بلغها أحد من قبل، تارة تحت المطر والثلج وأخرى تحت الشمسِ اللاهبة، عصفت الحيرة بروحه الباحثة عن مستقر لها فراح يغذ الخطى بين زمان وزمان، رائيا نفسه، وهو يتعقب ظله الطويل الممتد أمامه، يسير في ممر في غابة تنتهي إلى متاهة بحجم الكون كله، جعلته يتوقف، قائلاً لنفسه مواسياً ومشجعاً:

ما ضرك إن ضعت مرة أخرى بعد أن ضعت العمر كله، ما دمت تعرف أنك ستصل ذات يوم مهما طال السفر إلى مدينتك الأخرى، كما في الأساطير الأولى! آه، دع كل شيء وراءك وسر دائماً إلى الأمام! إتبع نداء قلبك وحده حتى إن لم تكن ثمة علامة هادية في الطريق الذي ستسلكه في مقتبل الزمان، إذ لكل طريقه التي كتب عليه أن يسلكها دون سواها».

مفكرا في كل ذلك سمع هاتفا يناديه من ماضيه:

«إسمع أيها الشاعر السائر في المنفى! لتكون جديرا بحياتك أنصتْ

إلى هدير الكرة الأرضية وهي تشق مجراها في سديم الكون، حيث الظلام نفسه سيدلك على الطريق».

ثم حين انقشع ضباب العصور أمام ناظريه وحل الزمان الجديد رأى فرحا طريقه التي كان قد بحث عنها طويلاً تمتد أمامه فمشاها وهو يغني مبتهجا غير آبه بربح أو خسارة:

هذا الوادي الموحشُ يكتظ لصوصا
لكني أقطعه وحدي
لا أخشى أحدا
فأنا لا أملكُ في سرجي ذهباً أو فضة.

هذا الوادي الموحشُ يمتد أمامي
مقطوعاً بصخور تومضُ مثل مرايا في الشمس
فأجرُّ بغالي خلفي وأغني فرِحا
وحدي.

في هذا الوادي مطرٌ يهطلُ مدراراً
ما من كهف يؤويني
وأنا لا أملكُ خيمة
واذا ما جاء السيلُ وفاض التنور
من يحملني في قاربه الجانح؟

لكني أمضي، أحمل في كفي جمرةَ قلبي
أُشعلُ نيراني في حطبِ العالم
وأجالسُ أشباحاً تأكلُ من مائدتي.

هذا الوادي أعبره وحدي
والريحُ تغذ الخطو ورائي.

هكذا تبدأ قصة الشاعر الذي أراد الوصول بعد ضياع طويل في مدن العالم وصحاراه إلى بيت يلتقي فيه الجميع «في زيارة قصيرة» إلى العالم، كما يقول البرت آينشتاين، لـ«يتمم كل منهم ذكريات الآخر» على حد تعبير فلوبير.

*

ثمة نزهات هنا وأخرى هناك
نزهات في الشوارع بين الناس وأخرى في مدن الأشباح
فامضِ يا رجل المنفى، إمضِ
الى حيث تقودك قدماك
واكتشف متعة الخطى المتعبة.

وجد، هو الهابط من الجبل، أنه قد مرت عليه سنون كثيرة، بعيداً عن العالم، لكنه ما كاد يرى الحقول تمتد أمامه والشمس تظلل الوادي حتى رفع يديه وحيا الموجودات كلها، متذكرا ماضيه الآفل حين كان يقطع العالم كله مشياً على الأقدام، ممتلئاً بفرح الإكتشاف.

فكر: كم أنا محظوظ رغم كل شيء.

يوم واحد يكفيني لأعيش حياتي كلها،

يوم واحد يكفيني للموت أيضاً.

قلبي قال لي، لا تغلق عينيك، بل افتحهما، كما لم تفعل من قبل، وانظر أمامك دائماً لترى الوادي يمتد عميقا حتى النهاية، منتظرا قافلته كالعادة. فاهبط إلى واديك لتكون وحدك القافلة، لتكون الليل ونهاره، لتكون الملاك والشيطان، الملك وحاشيته. لا شيء هنا يخرج عن قانونه، كن واثقاً من ذلك.

هكذا رمى بذاره في الحقل وانتظر المعجزة.

على لوح خشب عائم

أجل، لقد بدا لي وأنا في عز ظهيرة حياتي أنني انتهيت من الكثير الذي خلفته ورائي، فهيأت نفسي لاستقبال ما تبقى أمامي من عصر ظل يسحرني بعواصفه وبروقه ورعوده التي تضرب قلبي.

هكذا أدركت وأنا أجلس في غرفتي في المنفى، مدخنا السيجارة بعد الأخرى ومحدقا من وراء نافذتي ذات الستائر الحمراء المسدلة في ندف الثلج المتساقط المتراكم فوق أعالي أشجار الزيزفون المتراصة على رصيف الشارع أن علي أن أشكر الله الذي ادخرني لكل هذا الزمن الجديد الذي حتى إن عجزت عن أن أكون جزءاً منه بعد أن ضللت الطريق طويلا، مثلما حدث ذات مرة لأليغري دانتي وهو بين الحياة والموت في طريقه إلى مدينة الفردوس صحبة شاعره الأثير فيرجل، فلسوف أكون الشاهد عليه على الأقل.

أفلم يكن هذا هو ما أردته دائما؟ أن أعبر العاصفة في الليل المدلهم، أن أجذف في أعمق المحيطات غير هياب من حيتانها الهائلة وأقراشها الفاتكة وأن آكل جلدة فردة حذائي إن اقتضى الحال، كذلك البحار الغريق في إحدى قصص الكولومبي غارسيا غابرييل ماركيز المبكرة؟ ومع ذلك قلت لنفسي مطمئنا، رغم قلة ما أعرفه عن الحيتان: ربما ليست كلها من فصيلة موبي ديك، ذاك الذي كان يثير الرعب في قلوب أكثر البحارة جسارة في معجزة هيرمان ميلفل التي سحرتني حين

قرأتها أول مرة قبل سنين طويلة. أفكر: ربما تركتني الأقراش الفاتكة أيضاً لأنعم بوحدتي المختارة في خضم هذه الأمواج الهادرة على لوح الخشب العائم الذي أتشبث به، فأنا، بعد كل حساب، لست ذلك الصياد المنحوس في قصة همنغواي الشهيرة «الشيخ والبحر» وما اصطدت يوما سمكة هائلة بحجم سمكته التي أثارت رائحة دمها المختلط بالمياه المالحة شهية وحوش البحر فتبعت قاربه الشراعي المترجرج الليل كله، لكنه، وهو يخوض حربه وحيدا، راح ينهال عليها ضربا بمجذافه المكسور:

ـ لن أجعلك تفوزين علي في معركتنا الدائرة منذ الأبد.

شاهد على العالم

في مدينة الإسفلت انا في بيتي. مزود منذ البداية
بكل سر مقدس للموت:
بالصحف والتبغ والبراندي.
مرتاب وكسول وراض في النهاية.

أنا ودود مع الناس. أعتمر
قبعة مائلة وفق عاداتهم.
أقول: إنهم حيوانات نتنة بشكل خاص جدا.
ثم أقول: لا يهم ذلك، أنا كذلك أيضاً.
بيرتولت بريشت ـ من قصيدة «عن المسكين ب. ب».

أنظر فأرى النجوم تتألق مثل لآلئ درية بعيدة في قبة السماء الزرقاء والبحر يضج بكائناته الغريبة، مكتفيا بنفسه.

ما هذا الذي أقوله؟ أين أنا؟

ماذا يهمني من الحيتان والأقراش كلها، وأنا على اليابسة، هنا في قارة أوروبا الباردة؟

أنهض وأزيح الستائر جانباً لأتأكد من موقعي في العالم. أعرف أن ثمة ملاحم صاخبة تدور في أماكن قصية من العالم وأنا هنا في غرفتي هذه في برلين، أحدق عبر زجاج النافذة في العمارة المقابلة التي لا تبعد عني سوى بضعة أمتار. ومع ذلك فإن ما يحدث هنا، حيث تتنزه النساء عادة عاريات، مقبلات، مدبرات داخل شققهن الدافئة، ليس أقل حميمية من شعور بحّار بالوحدة وسط الأمواج الهادرة بعد أن اغرقت الرياح العاتية سفينته التائهة. ثمة ما يحدث هنا وهناك، بعيداً عني، لكنه يهمني بطريقة ما، ربما بسبب هذه الشمس الباردة المريضة التي أطلت الآن قليلاً من وراء كتل السحب الهاربة فانعكست على زجاج نافذتي المغلقة. أخمن أن الأمر ليس بالبساطة التي أعتقدها، فما دمت اخترت السكن في العالم توجب علي أن أدفع الثمن كله، ولو بالتقسيط. لذلك رأيت أن أرتدي بدلتي البنية التي لم أعد أتذكر حتى متى اشتريتها ومن أي متجر وفي أي بلد. فتحت النافذة قليلاً رغم البرد لأشم رائحة العالم في الخارج، وهو ما أفعله دائماً كلما هممت بمغادرة غرفتي المخنوقة برائحة التبغ، حيث أعمل وأدخن وأنام أيضاً، مستمتعا بأكداس الأوراق والكتب المتناثرة حولي، بعيداً عن التلفزيون الذي يظل مفتوحا عادة في النهار وغالبا حتى ساعة متأخرة من الليل في صالة الاستقبال بدون أن يكون ثمة من يشاهده.

يروي البير كامو أن حكيما ما من الشرق تضرع إلى الله أن يدخر حياته لزمن مثير آخر يعيشه، بعد أن مل حياته في الغابة بين الوحوش. أفكر أنني ذلك الحكيم الذي ربما كنته في حياة سابقة ألغيت لسبب ما، فها قد استجاب الله لدعائي ومنحني فرصة العيش في هذا الزمن الأكثر إثارة بين الأزمنة كلها:

زمني أنا بالذات.

*

هكذا ولكي أكون شاهداً على العالم الذي أعيش فيه، وقبل ذلك شاهداً على نفسي وتاريخي، جلست ووضعت هذا الكتاب الذي أردته أن يكون دليلاً لي وليس لأحد آخر غيري، داخل المتاهة التي وجدت نفسي فيها فقطعتها حتى نهايتها المريرة.

الحق، إنني أردت دائماً أن أضع كتابا يكون كل شيء ولا شيء في آن، بدون عقدة وحل أو ما يشبه ذلك من التقنيات المألوفة في عالم الكتابة، رواية بلا محور أو مركز، كما كان يحلم بها فلوبير، مثلما يحدث في الرأس، حين يتنقل المرء بلا إرادة منه بين أكثر الأفكار تناقضا وتنافرا، وهي أفكار ورؤى وأحاسيس تتدفق من عاطفة سحرية تضعها في سياقها الخاص بها وتمنحها معناها.

كنت قد أنجزت في الحقيقة الكثير من نصوص كتابي هذا خلال أعوام منفاي الطويلة، على شكل شذرات وتأملات ورؤى ظلت مهملة في أدراجي، لا أعرف ماذا أفعل بها، رغم انها تقول الكثير عني، سواء في العلاقة مع نفسي وتاريخي أو مع العالم الذي أعيش فيه، حتى وجدت مكانها أخيراً في هذا الكتاب الذي صنع نفسه بنفسه، كتاب يصعب تصنيفه ضمن أي جنس سائد، ولا ينتمي إلا إلى نفسه.

قالت الروح: كن! فكان.

ما من مدينة بعد هذه المدينة

إعتقدت زمناً طويلاً أن أفضل ما أفعله بحياتي هو أن أغلق باب غرفتي علي وأمكث فيها، بعيداً عن شرور العالم. هذه هي مغارتي إذن: غرفة معتمة في الشتاء في مدينة بروسية، لم يصلها أحد قبلي من الرحالة العرب القدامى. حين نجوت من الفخاخ التي نصبوها في طريقي أردت أن أهرب مرعوبا إلى أبعد ما يمكن أن تحملني قدماي اليه، أن أبلغ مدينة لا يعرفني أحد فيها، بوجه جديد وطاقم جديد، مع ربطة عنق تليق بمقام شاعر مثلي.

آه، أنتم أيها الشرطيون الذين ظللتم تتجسسون وتتلصصون علي ليل نهار، بدون كلل، منذ أن ولدتني أمي،

آه، أنتم أيها الجلادون الذين طالما انتظرتموني في سراديبكم المعتمة على أحر من الجمر، مدخنين السيجارة بعد الأخرى

إعلموا أنني جردتكم من سلطانكم وتركتكم لوحدتكم القاسية، حين خرجت، طالباً حظي في هذا العالم.

وأنتم أيها الجواسيس الذين تعقبتموني دائماً

اذهبوا على دراجاتكم البائسة

وأبلغوا الإمبراطور بأن مجده الدموي انتهى:

الآن هنا يبدأ مجدي، أنا الشاعر.

*

حين يكون المرء قد أمضى كل هذه السنين الطويلة في المنفى لا يعود ثمة فارق كبير بين الليل والنهار. يفقد الليل وظيفته المألوفة كزمن للنوم، مثلما يتخلى النهار عن دعوتنا للعمل. وفي بلد مثل ألمانيا التي أعيش فيها ليس ثمة ليل ونهار أساساً بالمعنى الذي يعرفه الجميع، فأنت هنا قد تفني عمرك كله بدون أن ترى شروق الشمس أو تتأمل غروبها. في شهور الشتاء الطويلة لا يستمر النهار هنا سوى بضع ساعات، وهو نهار يبدأ بالظلام وينتهي به أيضاً. نهار عابر لا يكاد يكفي لفعل أي شيء. ما تكاد تضرب موعداً مع صديق أو صديقة في المقهى نهارا حتى تجد نفسك في الليل.

في الماضي الذي خلفته ورائي في الشرق الذي تحول عندي الآن إلى ما يشبه الحلم أو الخرافة كان يمكن لي أن أخرج إلى الشارع وأسير تحت الشمس، لأفكر في ما يمكن أن أفعله بنفسي. أما الآن فعليّ أن أفتح نافذة غرفتي وأحدق في العتمة. في البداية، حين كنت لا أزال أعتقد أن العالم على ما يرام، كثيراً ما كنت أخرج لأسير فوق الثلج بحذاء الشتاء. كان بياض الثلج الساطع يغريني على النزهة، ملتفا بمعطفي الفرو، قبل أن أجلس في مقهى دافىء قريب وأحدق في الأشجار، مزدهية ومضيئة في الثلج، حتى دفعت الثمن غالياً حين وجدت نفسي أطير في الهواء فجأة لأمضي ستة أسابيع في المستشفى. بعدها حرمت من هذه المتعة أيضاً. في كل عام يدخل المئات من الناس المستشفيات في ألمانيا، بسبب الإنزلاق على الجليد.

ولكن ماذا يمكن للمرء أن يفعل حين تكون مثل هذه الشهور طويلة

حتى لكأنها بلا نهاية؟ ليس ثمة بد من البقاء في البيت في انتظار الربيع، وهذا ما أفعله غالبا. في البداية كنت أشعر بالأسى، ثم ألفت الأمر حتى أصبحت العزلة متعة، لا يكدرها سوى ضجيج العالم في الخارج. وبالطبع فإن هذه العزلة لا تشبه تلك العزلة التي كان يلجأ إليها القديسون والأنبياء في غابر الزمن. فما تكاد تفتح المذياع أو التلفزيون أو الأنترنيت حتى تجد نفسك في قلب العاصفة. كل المصائب تحدث على بعد خطوات منك. قنابل تنفجر هنا وهناك وترى القتلى ينزفون في بيتك فتتلطخ يداك وأنت تحملهم إلى السرير. خبر عن أم قتلت أولادها الستة. سياسيون يكذبون بالجملة وأعاصير تقتل الآلاف. في الماضي، حين كان المرء لا يزال يعيش في قريته أو مدينته الصغيرة، كان يمكن له أن يعيش خالي البال سنين طويلة، لا علاقة له إلا بالناس القريبين منه. ولم يكن أحد من هؤلاء ليموت إلا نادراً أو بضربة من القدر. حينذاك كنا نشكو من الملل، أما الآن فليس لنا سوى الإنصات إلى عصفور ت. س. اليوت المنذر في «الرباعيات الأربع»، مزقزقاً: «اذهبوا، اذهبوا، فالجنس البشري لا يستطيع أن يتحمل كل هذا القدر الكبير من الواقع.» وهكذا ولكي أواسي نفسي على تحمل مصائب العالم أفكر في كل تقلبات التاريخ الماضية التي شهدتها حتى الآن. ماذا يمكن أن أطلب أكثر من هذا الزمن المثير حتى القتل؟

ذات مرة كنت أسير في أحد شوارع مدينة بريمن مع الهولندية هاخر بيتيرس، وهي شاعرة شابة حقق ديوانها الأول أعلى المبيعات، عندما التفتت إليّ قائلة: «آحسدك لكونك من بلد ضاج بالمشاكل. هناك الكثير الذي يمكن أن تكتب عنه. في بلد مثل هولندة لا يكاد يوجد ما يستحق الكتابة عنه». وهذا هو تقريباً نفس ما قاله سلمان رشدي في لقاء معه ذات مرة: «من حظ الكاتب أن يعيش في أزمنة مضطربة مثل أزمتنا هذه».

ربما كان كل ذلك صحيحا، إذا ما اعتبرت نفسك مجرد متفرج أو مراقب في الحفلة، كما يفعل الكاتب الغربي، أما حينما تدفع ثمن ذلك كله بأعصابك يكف الأمر عن أن يكون موضوعاً محايداً ومسلياً يمكن أن ترصده عن بعد، لأنه سيدخل في حياتك مثل ورم يفتك بك بلا رحمة. لا يشكل المنفى بالنسبة لي مشكلة تتعلق بالحنين أو ما يشبه ذلك من العواطف، بقدر ما يتعلق بمعنى وجودي ذاته. فقد اعتبرت المنفى دائماً مكتبا أعمل فيه بحرية. المشكلة هي انك لا تكون هنا ولا هناك. تنتمي إلى الهنا والهناك بنفس القدر الذي ترفضهما أو تنفصل عنهما، مثلما ينتميان هما أيضاً اليك ويرفضانك في آن. في مثل هذه المنطقة الحرجة من انعدام الوزن تصبح الكتابة وحدها المنقذ في الطريق الذي تكون قد أرغمت على السير فيه بعد أن بلغت النقطة التي لا رجعة بعدها.

كل حياتي تقريباً مكرسة للكتابة، حتى بدون أن أعرف ان كان ذلك يعني شيئاً. أستيقظ لأكتب، وحين أعجز عن الكتابة، وهو أمر غالباً ما يحدث لي، أجدد نفسي وربما حياتي بالقراءة. شقتي مليئة بآلاف الكتب التي لا أعرف أين أضعها. تحت سريري على الأرض تتراكم عشرات الكتب الجديدة والقديمة بمختلف اللغات، الإنكليزية والألمانية والعربية والتركية. أقرأ كثيراً في الليل والنهار. ويصعب علي النوم ان لم أقرأ حتى الانهاك. قراءاتي باللغة العربية آصبحت نادرة جداً الآن. لا أقرأ إلا لبعض الآصدقاء القلائل. وفي مقابل الألمانية التي كانت طاغية على قراءاتي في الآعوام الأولى من المنفى صارت الإنكليزية هي الطاغية بعد ذلك.

*

في ذاكرة الصحراء العربية التي تزداد ظلاما مع الزمن، ليس ثمة سوى الريح تمسح كل أثر يتركه الشاعر في الرمل، حتى ليخيل لي أحياناً أنني ظللت طوال حياتي أكتب للأشباح.

الليل في الخارج. غرفتي مليئة بالدخان. أنهض وأفتح النافذة، لأطرد الهواء الفاسد.

أبدأ نهاري بسيجارة وأنهي ليلي بسيجارة أيضاً. ليس ثمة ما يدعو إلى الشكوى. شكراً لله، أقول لنفسي، ما زلت قادرا على الكتابة.

نفق إلى روح الكون

ثمة تجربة روحية عميقة مررت بها ذات مرة حين كنت أرقد مريضا على السرير، متدثرا حتى قمة رأسي بلحافي تعصف بي الحمى في مستشفى «سانا كلينيكوم ليشتينبرغ» في برلين، أعاني من التهاب الرئتين الذي شل كل قواي قبل تشخيصه من قبل طبيب شاب أمر بإجراء فحص لكل أحشائي الداخلية بـ«الألترا شال»، فوضعت داخل نقالة دفعتها ممرضة شابة، ليس بعيداً كثيراً عن غرفة الفحص داخل ممر طويل ومضيء قبل أن تتوقف بي أمام غرفة مغلقة. حين قرعت الباب قبل أن تفتحها رأيت من مضطجعي على النقالة الغرفة تغرق في الظلام. كان من الواضح أن لا أحد في الغرفة. تركتني لصق الجدار قائلة أن ثمة من سيأتي ليعتني بي. وبالفعل ما كادت تمر سوى بضع دقائق حتى ظهرت طبيبة أشعلت ضوء الغرفة المعتمة ودفعت بسريري إلى الداخل، معلنة: «سيكون الأمر سهلاً. ما من حاجة لنزع الفانيلة، يكفي أن ترفعها إلى الأعلى.» وحين فعلت ذلك مرغت بطني وظهري بمادة بدت دهنية حتى نهاية الخصر، قائلة إنها سوف تفحص كل الأعضاء الموجودة ما بين الصدر والخصر. ثم راحت تمرر جهازاً صغيراً مربوطاً بكومبيوتر أمامها على كل بقعة في جسدي، متابعة على الشاشة الصور المنقولة أمامها.

أوضحت لي بعد دقائق من الفحص أنها لم تجد في السديم الذي يغلف داخلي التهابا في أي عضو من أعضائي. من أين يأتي المرض

إذن؟ كان تحليل الدم الذي أجري لي في اليومين الأخيرين يتضمن إشارات قوية صادرة من عضو مصاب مثل نداءات استغاثة لا يعرف مصدرها. ولكن كان لا يزال ثمة تصوير الصدر بالأشعة والذي أجرته لي ممرضة عادت بي إلى الطبيب الذي كان ينتظرني في الغرفة التي كنت فيها قبل ذلك، وهو طبيب شاب على قدر كبير من الحيوية بادرني حال وصولي بالقول «لقد أفلحت لحسن الحظ في العثور على الطبيبة المسؤولة عن عملية التصوير، رغم انقضاء وقت عملها. كان الوقت ليلاً، حيث يكون وقت العمل الرسمي لقسم التصوير قد انتهى». لكنه ابتسم لي «تدين لي الطبيبة بأفضال لي عليها». كانت التقارير قد انتقلت إلى كومبيوتره، فراح يتفحص أولا صور الألتراشال ثم بادرني قائلاً: «كل شيء على ما يرام، لكنا سنعثر على مصدر المرض.» ثم هتف بعد لأي: «هو ذا، لقد عثرنا على ما نبحث عنه.» فقفزت من النقالة، مسرعا اليه. «إلتهاب في الرئتين!» ثم راح يريني الفوارق اللونية بين الرئة اليمنى واليسرى والتي تشير إلى المرض، موضحا أنني سأمكث عندهم حتى أشفى تماماً، فمثل هذا المرض يمكن أن يكون قاتلا رغم أن علاجه ليس صعبا.

كل هذا يبدو طبيعيا تماماً، فالمرء قد يمرض وربما يموت أيضاً، لولا ما حدث لي بعد يوم من ذلك. لا أدري إن كان ذلك قد حدث بسبب المرض ام الأدوية التي حقنت بها عن طريق العروق. كان الوقت ليلا وأنا ملتحف في سريري حين أغمضت عيني. لكني بدل أن أنتقل من النور إلى الظلام، كما يحدث حين يغمض المرء عينيه، رأيت ما لم أره في حياتي كلها. فقد انبثقت فجأة أمامي عوالم ملونة تنبض بالضوء. رأيت ممرا يسطع ويضيء كل ما يحيط بي، ممتلكاً القدرة على الإمساك بكل ما يمكن أن أتصوره لأقوده بنفسي إلى أنأى بقعة في الكون. خيل

لي أنني وسط ما تعتبره الفيزياء ثقباً أسود قد نتنقل عبره بين الأكوان يوما ما، كما يتنبأ بعض العلماء السحرة، سوى انه لم يكن أسود وإنما نفق يتلألأ مثل جوهرة في واقع آخر، ربما كان الجنة، واقع أبعد من كل واقع رأيته من قبل، في مملكة السحر النائية. لم أكن أنا نفسي مرئياً، بعد أن صرت القوة الخفية التي تمسك بالأشياء كلها. فما كان يمتد أمامي هو الكون الذي بدا أنني أقطعه داخل ما يشبه سفينة نوح كنت ربانها، أقودها بنفسي مثل أي بحار قديم.

وسط تلك البهجة الغامرة من أسطع الألوان صار بإمكاني أن أبدل المشهد، كما أشاء. كل ما كان ينبغي علي أن أفعله هو أن أفتح عيني لحظة ثم أغلقهما لأجد نفسي في مشهد آخر.

في ذلك الغمر الكوني من شلالات النور فكرت في الأنبياء والقديسين الذين كانوا قد تحدثوا في كتبهم المقدسة عن رؤاهم الغريبة وأسفارهم في قلب ذلك الواقع الآخر الذي لا يتجلى إلا لمن امتلك قوة النظر بالروح، بدل العينين.

كنت قادرا على أن أقود نفسي بنفسي وسط نفق النور إلى روح الكون وأن أفعل كل ما يمكن أن يخطر ببالي: أن أستدعي مثلاً ملاكاً كنت واثقاً من انه سيهب من مكمنه في الأبدية ليمد يد العون لي، سوى أنني فكرت في أمر آخر قد يبدو غريباً على من لم يمر بالتجربة.

في تلك اللحظة السحرية بالذات بزغت في رأسي فجأة فكرة أن أكتب رواية أكاد أقول إنني أنجزت كل معمارها الشاهق في تلك الليلتين الغريبتين من حياتي. ففي الثقب المفتوح على نفق يمتد بلا نهاية انفتح المشهد كاملاً أمامي مثل فيلم تجري أحداثه في الأبدية، مجلل بكل سعادات العالم.

عن الشمس والثلج

حل الشتاء أخيراً بعد صيف دام طويلاً هذه المرة. فقد تساقط الثلج في الليلة الماضية وراح يتساقط بلا انقطاع منذ ذلك الحين فغطى كل شيء في الخارج بعد أن ظلت الشمس تطل، مرسلة أشعتها ولو بوهن من وراء الغيوم بين الفينة والأخرى حتى نهاية شهر تشرين الأول، وهو ما لم يألفه الناس في هذه البقعة من العالم. ولم يكن حتى تشرين الثاني وكانون الأول شهرين قاسيين تماماً، كما في السنين الخوالي، حيث لم ينخفض مؤشر المحرار الزئبقي المركون في الشرفة قرب أصص النباتات الذابلة في البرد إلى ما دون العشر درجات نهاراً، وظل فوق الصفر بأربع أو خمس درجات ليلاً. ولكن حتى هذا الطقس الساحر صار مدعاة للأسى في نظر بعض الناس الذين يجأرون بالشكوى من كل ما لا يتفق مع ما يدور في رؤوسهم من خيالات وأحلام. فحين حلت أعياد الميلاد لم يكن الثلج قد هبط بعد، وهو ما انتظره الكثيرون حتى قبل شهور من ذلك، فأعياد الميلاد بدون شوارع وأشجار وأسطح بنايات مجللة ببياض ناصع يعكس الضوء نحو الأعلى ويبدد الظلام المثقل للروح تفقد الكثير من رونقها في نظرهم، مرددين بتذمر وكأنهم يحتجون على نزوات الغيوم التي تتراكض في السماء كخيول نافرة وتقلبات الرياح التي كثيراً ما تغير مساراتها: لقد تغير العالم حقاً! كان الثلج يهمي في الخارج حين ولد المسيح قبل ألفي عام، أما الآن فإن عليه أن يولد ثانية ليسقط

الثلج، ولكن إذا كان ثمة من لا يشك في أن مريم العذراء وضعت وليدها القادم لافتداء خطايا العالم في مغارة مليئة بالقش، فإن تساقط الثلوج في مدينة مثل بيت لحم التي تسوطها الرياح الدافئة الهابة من البحر يبدو أمراً غير قابل للتصديق، صنعه خيال شعبي أوروبي مولع بالمعجزات لأضفاء لمسة رومانسية على القصة كلها.

في انتظار البرابرة

بغداد في عام الصفر.....

في الأبدية أجلس، أنتظر وصولهم.

أنظر في بغداد فلا أرى سوى الصمت ولا أسمع سوى العتمة. كلهم اختفوا، لا أحد هنا. مدينة متروكة للأشباح، تنزف من ألف جرح مفتوح في جسدها الضامر، مدينة مر بها الغزاة جيلا بعد آخر، ملأوا فمها بصمت التاريخ الأعمى قبل أن يقتادوها معهم إلى المسلخ.

أهبط إلى الشارع، أجلس على الخرائب التي خلفها البرابرة القادمون من كل فج عميق وراءهم، خرائب حياة مسروقة من زمن ناء جرفته الريح وطمرته الرمال.

ليس ثمة سوى أنقاض وحجارة.

أجلس هنا على صخرة ما، مواجها فراغ العالم في العتمة، أجلس وأنتظر مع كل المنتظرين الآخرين قتلتي الذين أعرف أنهم في الطريق الي.

أقول لنفسي: لقد تأخروا اليوم قليلا. لكنهم سوف يأتون بالتأكيد. أريد أن أصرخ ثم أدرك أنني فقدت حتى الفم الذي به أصرخ. مامن كلمات في فمي لأشتمهم. رجل لا اسم له أنا، لم يعد ثمة أحد ينطق باسمي. هل أملك اسما؟ ماذا أفعل باسمي؟ هنا لا أحد يملك اسمه،

الموت وحده يعرف أسماءنا التي نسيناها. نعرف الصمت وحده. أرقام خرساء نحن، مثل كل الضحايا، أرقام تتكاثر كل يوم في نشرات الأخبار والإذاعات، تتكوم فوق بعضها، فنرى أشباح أبنائنا الذين اقتادوهم إلى ركن ما في شارع منسي ما وقطعوا رؤوسهم، نرى أحفادنا الذين نسينا حتى ضجة طفولتهم حين كانوا يلعبون هنا. ثم استكثروا علينا حتى أن نكون أرقاما، ألغوا الأرقام، أعطونا الصمت وحده، صمتنا الجارح مثل ورم سري يكبر في القلب.

في النهاية جاؤوا كما يجيئون دائماً، ملأوا فمي بالتراب فخرست. لم ينطق أحد باسمي بعد ذلك، لم أنطقه أنا أيضاً. كان علي أن أنساه مثل كل الأشياء الأخرى التي نسيناها.

في العتمة أجلس، أنتظر وصولهم.

أعرف أنهم هناك في مكان ما في هذه المدينة الميتة. أعرف أنهم يشحذون الآن سيوفهم وسكاكينهم الصدئة التي ادخروها جيلاً بعد جيل منذ ألف عام.

أمس مساء، مغطين رؤوسهم بأقنعة سوداء، وصلوا إلى هنا، إقتادوا كل من أمسكوا به، كما يفعل القصاب بخرافه، إلى المذبح. أخذوا ما يكفيهم منا، ليوم أو يومين.

إنهم يقتلوننا قليلاً قليلاً لئلا تنقطع سلالة ضحاياهم.

حكماء هم أيضاً. يعرفون أنهم لا يوجدون بدون دم يذكرهم بالوحش الرابض في مغارتهم الحجرية.

*

في الزنزانات الأكثر عتمة إلتقى الشاعر صنوفاً من الجلادين:

رأى جلادين يحبون عملهم وآخرين يكرهونه،

جلادين يمارسون طقوسهم وفق العادة وآخرين عن هوى.
عرف جلادين حليقين وآخرين بشوارب ولحى مصبوغة،
جلادين بشعور طويلة وآخرين برؤوس صلعاء،
جلادين يضحكون وآخرين يبكون،
جلادين بربطات عنق وآخرين بعمائم،
جلادين بدناء وآخرين نحفاء،
جلادين أثرياء وآخرين فقراء.
حينذاك قال مخاطبا نفسه:
ـ آه، إن كان هؤلاء يشبهونني حتى في نزواتي، فكيف تسنى لي إذن أن أكون الضحية؟

*

ثمة من يقرع الجرس
إذهبْ وافتحِ الباب، إذ ربما جاءت
شجرة تبحث عن حديقة
ربما هبط ملاك ضال يسأل عن الطريق إلى الجنة
او ربما التقيت نفسك، وقد عدت شاباً
لترتكب ثانية كل حماقات حياتك.

آه، لا تطرد أحداً من زائريك،
ففي البيت متسع للجميع.

*

بين حين وآخر كنا نمد أيدينا إلى جيوبنا فنخرج جملة من كاندنسكي أو رامبو، نقرؤها واثقين: «سنهدم هذا العالم لنعيد بناءه من جديد». أغرب ما في الأمر أن العالم انهدم من تلقاء نفسه ذات يوم فجأة، فلم نعد نعرف حتى كيف ننجو بأنفسنا من تحت أنقاضه.

*

كان الدرويش القادم من بعيد قد جلس بعد أن قدم معجزاته في مدينة ك على جذع شجرة مرمية على جانب الطريق، كمن ينشد الراحة، فقصدته ليجعلني واحداً من مريديه، مناديا إياه:

ـ سلاما أيها الدرويش!

لم تند عنه أي نأمة. إذّاك مددت يدي إلى كتفه وهززته قليلاً بلطف، فمال جانباً وهوى على الأرض، مما جعلني أطلق صرخة رعب وأرجع إلى الوراء، مصاباً بالدهشة والذهول. كان الدرويش ميتا.

ـ يا للهول، ما يكاد المرء يعثر على درويش يتبعه حتى يجده قد مات!

*

منذ فترة مبكرة من حياتي وأنا أعاني من عيني. لم يكن الأمر يتعلق بعجزي عن النظر، وإنما بالإفراط في النظر، حتى تحولت حياتي مع الزمن إلى جحيم، سوى انه كان جحيماً خاصاً بي، ينفجر وينفث الحمم في داخلي وحدي. ما أكاد أنظر إلى شخص ما يقف أمامي حتى أرى عظامه وراء البدلة التي يرتديها واللحم الذي يكسو جلده. في الوليد في المهد كنت أرى شيخوخته، وفي الجسد الحي بذرته العفنة التي ستقوده ذات يوم إلى الموت. وإذا ما نظرت إلى الزمان قطعته من البداية إلى النهاية، مشياً على الأقدام. لا لست يائساً، فأنا لم أؤمن أبداً بالأمل

واليأس وما كان يهمني أن يذهب العالم إلى الجحيم أو ينتهي إلى الجنة. كل ما في الأمر هو انني كنت أرى ما لا يرى، فيرعبني أنني أرى، معتقداً أن من الأفضل للمرء ألا يرى. ذلك يمنحه اليقين الذي يحتاجه ليعيش والثقة بالسعادة ليطمئن. ولكي أكون سعيداً كنت أغمض عيني وأسير في أكثر الشوارع ازدحاماً بالمارة، قائلاً لنفسي:

سيرى الأعمى ما لم يره المبصرون.

لماذا تزرع شجرة في المنفى؟

«أملأ كيسي رملا

وأؤسس في المنفى وطني».

من قصيدتي «الصحراء» ـ ١٩٧٢

في البدء كان المنفى، وهو منفى بدأ كعقاب إلهي مع أسطورة الخليقة ذاتها. فحين رفض إبليس أن يسجد لآدم لاعتبارات مبدئية طرده الله من الجنة إلى الجحيم وحرمه من العودة اليها. ثم تتكرر القصة ذاتها مع آدم وحواء. فقد تركهما الله يعيشان في الجنة (الوطن الأصلي) بيد انه نهاهما عن أمر واحد فقط وهو ألا يأكلا من ثمرات الشجرة المحرمة (شجرة المعرفة) التي غالباً ما تصور بأنها شجرة تفاح. لكن فضولهما المعرفي جعلهما يعصيان أمر الله ويأكلان من التفاحة المحرمة.

وهكذا نفاهما الله من الجنة إلى الكرة الأرضية التي اعتبرها دار تجربة لهما. فإذا ما أثبتا هناك وسط الأهوال والمصاعب حسن سلوكهما فإنهما سيعودان ثانية إلى الجنة في الحياة الأخرى.

ومع الزمن ترسخت فكرة المنفى والملكوت دينياً واتخذت أبعاداً مختلفة أخرى. تروي الأسطورة الدينية أيضاً أن آدم نفى قابيل الذي قتل

أخاه هابيل إلى مكان آخر يقيم فيه، كعقاب له، وهو عقاب كان يكاد يعادل حكم الموت عليه. وفي الحضارة الإغريقية كان حكم المنفى يأتي تاليا لحكم الموت على الشخص. ولعل أشهر المنفيين في التاريخ هو الشاعر اللاتيني اوفيد الذي كتب أجمل ملاحم الحب.

في الفترة الأولى من تاريخ البشرية، حيث كان الناس يعيشون على شكل مجموعات صغيرة في الكهوف والأحراش كان نفي أي فرد من أفرادها وطرده يعني الحكم بالموت عليه، لأن أساس قدرة الإنسان على مقاومة الطبيعة والتغلب على الصعاب كان يعتمد قبل كل شيء على وجوده داخل جماعة متعاونة في ما بينها، وهو قانون يشمل حتى الحيوانات والحشرات.

وفي التاريخ العربي ما قبل الإسلام كانت أقسى عقوبة تنزل على أحد أفراد قبيلة ما هي الطرد والنفي، مما يمنح الجميع حق سفك دمه، بدون أن يجد من يدافع عنه، وهو عرف تلتزم به القبائل العربية حتى اليوم.

ولكن الأمر اتخذ بعداً سياسياً مع إعلان الدعوة الإسلامية. فقد هاجر عدد كبير من المسلمين الأوائل إلى الحبشة، هربا من اضطهاد قريش لهم، مشكلين بذلك أول حركة منفى في التاريخ الإسلامي. ثم أعقبت ذلك هجرة النبي محمد ذات ليلة بصحبة أبي بكر الصديق من مكة إلى المدينة، بعد أن عرف بنية أهل قريش على قتله. وهو بهذا المعنى لاجيء سياسي، كانت حياته معرضة إلى خطر مباشر، وتنطبق عليه كل مواصفات اللاجيء السياسي في عصرنا.

لكن الأمر اختلف مع نشوء الدولة الإسلامية التي رفضت أي شكل من أشكال المعارضة، ملغية بذلك حكم النفي كعقوبة لتحل بدلاً عنه

القتل بالسيف، فاتخذ المنفى طابع الهروب للنجاة بالجلد عند معارضي السلطة المدركين للخطر، وهو تقليد عبر كل القرون الماضية وظل حيا حتى الآن.

*

في هذه الليلة، في غرفة ما في المنفى، أقف وأحدق في نافذة مغلقة على الشتاء. أضع عواطفي على المنضدة، أعلق تاريخي على المشجب، وأحلم أن أبني بلداً يكون جمهورية لرجل واحد هو: أنا.

في هذه الليلة أجلس وحيداً في مقهى ما وأطل على التاريخ من وراء الزجاج الذي يفصلني عنه. أحتسي قهوتي وأحدق مثل زائر غريب في الجيوش التي تعبر الصحارى والقادة الذين يمتطون خيولهم أو يقفون في سيارات مكشوفة، رافعين أيديهم إلى الأعلى، مزهوين بميدالياتهم وأزيائهم الملونة. أنظر إلى الملوك فوق عروشهم، إلى شطارة اللصوص ومرح المهرجين، إلى سطوة الجلاد وكبرياء المشنوق، وأقول لنفسي: «هيا انهض أيها الكسلان واشترك معهم في هذه الحفلة الصاخبة».

ـ آه، كثيرون هم القادة

وقليلون هم الجنود.

آه، كثيرون هم عازفو الأبواق

وقليلون هم المغنون.

في هذه الليلة أعود، أنا الجندي الفار من المعركة، منهكاً مثل ملك مخلوع يبحث عنه جنوده ليقطعوا رأسه.

أتكئ أخيراً على شجرة توت وأنام، رائياً في أحلامي أصدقائي الذين قتلوا في المعركة يعودون ثانية إلى بيوتهم، يكبرون ويشيخون مثلي ثم يموتون بصمت.

وفي الصباح أرى صعلوكا، ربما كان ديوجين يتجول في الشوارع والطرقات، تحت أشعة الشمس الساطعة، حاملاً في يده المرتجفة فانوسه الأبدي. أقول: «أي جنون هذا؟ تحمل فانوساً في النهار، أفلا يكفيك ضوء الشمس؟».

يحدق الصعلوك الحزين في عيني طويلاً قبل أن يقول بحكمة: «ألا ترى كم العالم مظلم يا صديقي؟».

*

في الماضي، كنا نقرفص في المعتقلات، نستمع إلى ضجة الشوارع وأبواق السيارات من خلف الجدران، أو ننصت إلى أبوذية شرطي فقير يتكئ على بندقيته، مغنيا للريح.

وفي البلدان البعيدة كثيراً ما كنا نردد مع بيرتولت بريشت: «لماذا تزرع شجرة في المنفى وأنت عائد غدا؟».

ما كان في إمكاننا حينذاك أن نجيب عن السؤال.

هكذا ظلت الأعوام تفلت من أيدينا والجسد يهرم ويتهرأ مثل سروال بال. حينذاك اعتقدنا أن الأبدية نفسها تمتد أمامنا، أما الآن، فما نكاد نحتسي فنجاناً من القهوة حتى نكون قد بلغنا النهاية.

إسمع يا عزيزي بيرتولت بريشت: سواء أزرعنا شجرة في المنفى أم لم نزرع، لن تكون ثمة عودة إلى ما لا عودة اليه.

*

كل شيء في بلداننا كلام. الكلام مقدس، حتى لكأنه عصا سحرية قادرة على تحويل التراب إلى ذهب خالص. قال العربي دائماً: «لتكن العدالة، لتكن الحرية!»، فلم يحدث شيء، ومع ذلك ظل يواصل لعبته. السؤال: هل العربي سيريف، ذاك الذي يحمل صخرة لا يقوى

على ايصالها إلى قمة جبل ايفرست أم أنه موسى الذي يقف إزاء البحر، آمرا إياه أن يجف ليعبره أصحابه الهاربون؟

ثمة خطأ في الأمر بالتأكيد. فقد كان ينبغي على سيزيف قبل كل شيء أن يجلب معه رافعة وحمالين أشداء، وكان أفضل لموسى لو استأجر مركبا ينقله مع أتباعه إلى الضفة الأخرى، فهو أكثر أماناً، بدل اللجوء إلى كل هذه المعجزات المضحكة التي لم يعد يؤمن بها أحد.

في بيت المستر كافكا

سوء حظ دونكيشوت لا يكمن في رؤياه الفانتازية
وإنما في صحبة تابعه سانشو بانسا.

فرانز كافكا

في كل مرة أكون فيها في براغ أذهب لزيارة البيت الذي عاش فيه فرانز كافكا في القلعة. ذلك البيت المصبوغ بطلاء أسود لا يذكرك بروح كافكا بقدر ما يقصد تقييمه. بيت صغير مكون من غرفتين متداخلتين، بائستين بلوحة وضعت جنب الباب، تحمل اسم فرانز كافكا. بيت يفترض فيه امتلاك القدرة على تذكيرك بكاتب أسيء فهمه دائماً، تماماً مثل أبطاله الذين يسيء الكثيرون فهمهم.

قررت في إحدى زياراتي تلك، ربما بسبب الشمس الدافئة، الصعود إلى القلعة، مشياً على الأقدام. لكنني لسوء الحظ أضعت الطريق إلى البيت، كما يحدث معي غالبا: زقاق يؤدي إلى زقاق آخر، وما من نهاية لذلك كله. كانت قد مرت سنوات عدة على آخر مرة كنت فيها في براغ. فعلى الرغم من أن كل شيء في قلعة براغ كان لا يزال على حاله، بدون تغيير يذكر، كان من الصعب على الذاكرة استعادة التفاصيل.

وأخيراً تخليت عن ثقتي بذاكرتي وقررت أن أسأل أحداً ما عن

الطريق، معتقداً أن الجميع يعرفون حقيقة البيت الأسود الذي أقصده، لأسباب سياحية على الأقل. كان ثمة شاب وشابة في حوالي العشرين من عمرهما يجلسان على مصطبة تحت شجرة في زاوية من الشارع ويتغازلان:

ـ صباح الخير، إنني أبحث منذ مدة عن بيت كافكا ولا أعثر عليه. هل يمكن لكما أن تدلاني عليه؟

رد الشاب بكل طيبة:

ـ آه، أنت تبحث عن بيت المستر كافكا!

ردت الفتاة مستغربة:

ـ لا أعرف أحداً باسم المستر كافكا.

قلت:

إنني لا أبحث عن المستر كافكا وإنما عن بيت كافكا.

سأل الشاب:

ـ وماذا يعمل المستر كافكا؟

قلت بنفاد صبر:

ـ لم يعد يعمل شيئاً مع الأسف، لقد كان أعظم كاتب عاش في براغ.

رد الشاب:

ـ يؤسفني انني لا أعرف أحداً باسم المستر كافكا. لا بد أنه انتقل إلى مدينة أخرى.

عندما مات فرانز كافكا في العام ١٩٢٤ كان في الأربعين من عمره، لكنه ورغم عمره القصير اخترق بنظره عصرنا هذا الذي يسوده الخوف.

كل شيء مكرس من أجل الاستحواذ على عقل الإنسان وعواطفه. كتب كافكا ذات مرة يقول: «سوف تتحول الأكذوبة نفسها إلى نظام عالمي».

المجتمع الذي تحدث عنه كافكا هو مجتمع الخوف الذي وصفه في إحدى حكاياته: «لا حظت الفأرة أن خوفها هو الذي يدفعها مباشرة إلى السقوط في الفخ. تشكت من ذلك، لكن القطة ردت عليها أن ما ينقصها هو تغيير اتجاهها فقط ـ ثم افترستها».

هذا الموقف الكافكوي يتجلى أيضاً في شخصية غريغوري سامسا في «المسخ»، ذاك الذي يستيقظ ذات صباح فيجد نفسه وقد تحول إلى حشرة هائلة، ممتلكاً كل وعيه الإنساني، ولكن بدون قدرة لجعل نفسه مفهوما من قبل الآخرين.

وهو أيضاً نفس الموقف الذي نراه عند جوزيف ك في المحاكمة، ذاك الذي يعتقل ذات صباح بدون أن يكون قد قام بأي عمل شرير، حيث توجه إليه تهمة لا يعرف أي شيء عنها، ثم يدان ويشنق.

أما مساح الأراضي ك في رواية «القصر» فيجهد نفسه للدخول إلى قصر أحد النبلاء، بعد أن جرى استدعاؤه لذلك، لكنه كلما أصر على الدخول جرى صده ورفض أكثر.

عندما عرف فرانز كافكا، الدكتور في علوم القانون والحقوق والموظف في مؤسسة لضمان العمال ضد الحوادث، في العام ١٩١٧ أنه مصاب بتدرن في الرئة كتب يقول: «يبدو انني سوف أخسر هذا الكفاح أيضا».

عند كافكا يمتلك الإنسان ظلا يخترق الروح مثل ضوء خاطف، وهو ظل يكافح الإنسان من أجل إزالته، فالهدف الإنساني في النهاية هو امتلاك الحقيقة والصفاء، سوى أن المرء محكوم دائماً بدخول غابة الشوك الأبدية، حيث يوجد موقفان فقط: الحقيقة أو الكذب.

اللاشيء المطلق

ثمة شيء أكثر تريد أن تقوله،
سوى انني لا أفهمك
بيننا يمتد جسد الواقع الهائل.

ميروسلاف هولوب من قصيدة «ضباب»

في مسرحية السروال الكوميدية للكاتب الألماني كَارل شتيرينهايم، وهو ابن لثري مصرفي من لا يبزج تفقد سيدة بورجوازية سروالها فيدور الحديث على خشبة المسرح حول هذا الموضوع المبتذل وحده، ولكن لأن السيدة، وهي زوجة موظف كبير في الدولة أضاعت سروالها الذي ينبغي أن يظل أمره مكتوما كموضوع، في نفس الوقت الذي يعبر فيه صاحب الجلالة السوق، تتحول القصة إلى مأساة. ثم تتدارك الفضيحة في آخر لحظة ليعود كل شيء إلى ما كان عليه ويسود الصمت، حيث يظل العالم البورجوازي محافظاً على تماسكه القديم، ولكنه تماسك نحو الخارج فقط.

*

ليس الإشكال سياسياً فحسب، وإنما هو في جوهره ميتافيزيقي

أيضاً. فمنذ أن نشر جان باولس رؤياه عن خطبة المسيح الميت الذي يطل من سقف العالم ويعلن بأن الله قد مات وصل الأدب إلى العدمية التي قال نيتشه انه رأى طوفاناتها بعينيه، وحل اللاشيء المطلق مكان الأمل الذي طالما تعلقنا بأذياله.

لاشيء هنا سوى هاوية مليئة بالفراغ.

حتى أولئك الذين ما زالوا يمتلكون الجرأة على تقديم الأجوبة اختاروا لأنفسهم مكاناً يتأرجح بين اللا والنعم، بين الخوف والأمل، بين الغموض والوضوح، بين التشكيل والفوضى، بين الحل والتدمير، بين الحياة والموت، بين الملاك والشيطان.

*

كل هذا الطريق الطويل
الى قارة ما رأت مثلها في الخليقة عين
بين منفى ومنفى تدور
تجر وراءك تاريخك المستحيل
تمتطي فرسا تحته الريح تجري
تائها لست تدري
أنت أين.

*

في قصة للكاتب الايطالي دينو بوزاتي بعنوان «البيت ذو الطوابق السبعة» يصل غوسيب كورت في صباح يوم من آذار بعد رحلة بالقطار تستمر يوما إلى مدينة ما لا نعرف اسمها، قاصداً مركزاً مشهوراً للعلاج. كان يعاني من حمى خفيفة ومع ذلك يفضل السير على الأقدام حتى

المستشفى، حاملا بيده حقيبته الصغيرة. فعلى الرغم من أن مرضه كان بسيطاً فقد نصح بقصد هذا المصح الذي لا يعالج فيه سوى هذا المرض. يتكون المصح من سبعة طوابق. يوضع بعد الفحص في الطابق السابع للحالات البسيطة، حيث يبلغه الطبيب بأن الأمر يتطلب أسبوعين أو ثلاثة من البقاء في المصح. ونفهم أن كل طابق نحو الأسفل يشكل مرحلة أكثر صعوبة في المرض، حتى إذا ما بلغ المرء الطابق الأرضي يكون قد انتهى تماماً ولم يبق أمامه سوى انتظار نهايته. بعد يوم من البقاء في هذا البيت يطلب منه إسداء معروف إلى سيدة حضرت مع ولديها بالانتقال إلى غرفة أخرى حتى يكونا قريبين منها. ولأنه لا توجد غرفة شاغرة إلا في الطابق السادس يوافق على الأمر كإجراء مؤقت. وهكذا يبدأ بالإنحدار بمختلف الأعذار وعن طريق الخطأ حتى يبلغ في النهاية الطابق الأرضي، وهو الطابق السابع، حيث لا أمل له في النجاة بعد ذلك.

*

كان كافكا يرى أن الإنسان يوجد في موقف يشبه الوقوف وسط نفق طويل، لا ضوء في بدايته ولا في نهايته، لأن ما نسميه الواقع الفعلي يتخفى دائماً وراء قناع لا يسمح لنا برؤية ما يقع وراءه، مما يسلبنا القدرة على امتلاك إدراك حقيقي لما نعيشه، شظايا الواقع وحدها، شظايا الزمان والمكان، عبثية أن نكون هكذا، تتجلى لنا من بعيد، لكن من دون قدرة على فهمها. ما يبقى لنا هو الحس بها فقط. هذا الموقف هو الذي جعل ريلكه ينظر إلى كل بحث كبحث عن ملجأ، ذلك السعي المدمر للذات للوصول إلى الله:

«أطوف حول الله،

حول البرج القديم،
أطوف حوله آلافا من السنين».

هكذا يقول ريلكه في «كتاب الساعات» ثم يعلن في مكان آخر «الطريق إليك بعيدة بطريقة مخيفة، ولأن أحداً لم يسلكها منذ زمن طويل، صارت قاحلة».

لقد أرعبت جملة نيتشه حول الله الميت ريلكه وجعلته يشعر بالتهديد «كيف يمكن للمرء في عصر الله الميت أن يحقق ذاته كإنسان بدون أن يتملكه الشك؟» وفي النهاية يتساءل «ترى ما الذي ستفعله أيها الله حين أموت؟» ثم يجيب هو نفسه «معي سوف تفقد معناك».

سؤال كيركجارد المستمر أبداً

فكرت كثيراً منذ فترة مبكرة في السؤال الذي كان كيركجارد قد طرحه أولا ومن ثم هوسرل وبعدهما سارترعن الإشكالية القائمة حول العلاقة بين ما هو ذاتي وموضوعي أو ما هو داخل وخارج. في الحقيقة إن هوسرل هو الذي أوجد الأساس الفلسفي لذلك السؤال وليس كيركجارد الذي كان رائيا أكثر من كونه فيلسوفا في اعتباره الذاتية هي الحقيقة أو ما كان يسميه بـ«الحميمية» التي استفاد منها سارتر إلى أقصى الحدود. فرغم أن الحميمية تدخل كجزء فقط في الفينومينولوجيا، إلا أنها تشكل جوهرها الحيوي، باعتبارها افتراضا يحاول أن يصور الإمكانية التي تنتقل بها معرفة العالم الخارجي إلى العقل.

يصعب علينا اليوم التفكير خارج مفهوم تقسيم العالم إلى ذات وموضوع، بيد أن الأمر لم يكن كذلك قبل القرن السابع عشر«عصر النهضة» الذي ظهرت فيه فكرة تقسيم الموقف من الأشياء إلى الطبيعي والعلمي. فقد حاجج غاليليو نقاده بأنه ما دامت الريشة تدغدغنا في مواقع معينة من جسدنا وليس في غيرها، فهذا يعني أن الدغدغة توجد فينا وليس في الريشة، وهو رأي قوبل بنفس عدم الفهم الذي حاولت الفينومينولوجيا فيما بعد إثبات عكسه.

في واقع الحال أن الفهم الأسطوري المنحدر إلينا من العصر ما قبل العلمي لا يزال قائماً في قلب الأدب والشعر بالذات. إننا لا نزال نضفي

الصفات البشرية على الأشياء، إذ «تكون الألوان عندنا حارة أو باردة، الألحان الموسيقية حادة، والمروج حزينة». ها هنا يحول العقل ما هو موضوعي إلى ذاتي. إننا لا نزال نتحدث بطريقة الرواقيين عن غائية الأشياء التي قال عنها باسكال ذات مرة: غاية المفتاح هي الفتح وغاية الخطاف هي السحب.

ومع ذلك نعرف أن الغابة لا تكون حزينة بذاتها ولا السماء مقببة، إنها فقط تبدو كذلك لنا وهكذا إذا ما قبلنا بالدليل الذي تقدمه الحواس لنا، إذا ما اعتقدنا أن العلاقة بين الأشياء ليست أكثر «حقيقية» من الأشياء ذاتها، فعند ذاك يتحتم علينا الاستغناء عن مطلب استخراج أي معنى من الكون، إذ لا ينبغي للعلم في رصده للعالم الخارجي أن يقودنا إلى واقع ميتافيزيقي أعلى، كما لا ينبغي للذات أن تفرض نفسها على الأشياء أو على مفهومنا عنها.

عن الزمان الأول

كلا لن نعرف قط متى يبدأ الليل فعلا
ولا حتى أين ينتهي
ولكن ذلك، بايجاز، لا يكاد يملك أي معنى.

فيليب سوبو ـ السابح

سيطرت الرؤية العلمية على طرق معرفتنا للواقع، وهو انجاز هائل حققته حضارتنا الجديدة في فهم إشكالية وجودنا في الكون، بيد انها انتزعت في الوقت ذاته من الواقع روحه، قاضية على كل أمل لنا في النجاة. مع موت الله النيتشوي اكتشفنا بؤس وجودنا في الكون. ولكن رغم كل القوة التي امتلكها العلم في زمننا فإنه ظل عاجزاً عن الإجابة عن السؤال الميتافيزيقي المتعلق بمعنى وجودنا والذي قد لا يستطيع الإجابة عنه أبداً.

يقول ستيفن هاوكنغ الذي ربما كان أهم عالم فيزياء فلكي بعد آينشتاين، وهو يتحدث عن بداية خلق الكون، في مقابلة أجرتها معه مجلة دير شبيغل الألمانية ذات مرة «تفترض نظرية الإنفجار الأول أن الكون بدأ بانفجار مفرد في الزمان الأول. إن هذا يمكن أن يوحي بالطبع

أنه لا بد أن يكون أحد ما أو شيء ما قد خلق هذه المفردة الواقعة في قديم الزمان. ولكن العلماء يتخطون هذه المشكلة بادعائهم أن الكون أو بالأحرى «الطاقة» في الزمان الأول، كأمر ضروري في عملية الخلق، هما أبديان. وبذلك يعطون انطباعاً، كما لو انهم يحاولون أن يثبتوا عدم وجود ٱلله رياضياً. وفي إجابته عن سؤال آخر يقول «لقد عرضت بأن نشوء الكون يمكن أن يكون قد جرى بطريقة أتبعت فيها قوانين الفيزياء». وعندما يسأل: لماذا يوجد الكون، ولماذا توجد تبعا لهذا الكون الحياة البشرية؟ يجيب: أعتقد أننا نملك فرصة جيدة في اكتشاف القوانين التي تتحكم بالكون. ولكننا لن نجيب بذلك عن السؤال لماذا يوجد الكون؟ ربما كان هذا سؤالا لا معنى له».

«لا يمكن للسؤال أن يكون هكذا بدون معنى. فأنت نفسك تقول في كتابك (تاريخ موجز للزمان) إن الإجابة عن سؤال لماذا يوجد الكون سيشكل الإنتصار النهائي للعقل البشري. حينذاك سيكون في إمكاننا أن نطلع في الواقع على مخطط الله».

هاوكنغ ـ ربما لا توجد إجابة عن السؤال: لماذا يوجد الكون؟ ولكن إذا كانت ثمة إجابة نعثر عليها، فسوف نعرف بقدر ما يعرف الله.

وقبل ذلك كان هاوكنغ قد كتب «إذا كان الله قد خلق البداية بطريقة غير مفهومة بالنسبة لنا، فلماذا اختار أن يجعل بقية تطور الكون تحكمها القوانين التي نفهمها؟».

كل هذا يقودنا بالطبع إلى الدين والميتافيزيقا ثانية». كتب القس اوغسطين، موجها خطابه إلى أسلاف هاوكنغ: ما الذي كان يفعله الله قبل أن يخلق الأرض والسماء؟ ثم أجاب هو نفسه: كان يعد الجحيم لأولئك الذين يطرحون مثل هذه الأسئلة.

ولكن يبدو أن الكنيسة نفسها لم تعد تخشى الجحيم. فقد عقد الفاتيكان ذات مرة في ثمانينات القرن الماضي مؤتمراً حول آخر النظريات الفلكية، دعا إليه هاوكنغ أيضاً. في ذلك المؤتمر ألقى البابا كلمة طالب فيها العلماء أن يدرسوا تطور الكون، ولكن فقط حتى الإنفجار الأول، وهو عمل الخلق، الذي لا ينبغي للعلماء أن يتطفلوا عليه في نظره. مطلب يقرب من الفكاهة.

لقد احتجنا إلى ما يقرب من نصف القرن العشرين لنكتشف أن الأمر لم يعد يتعلق بالثقافة أو حتى بالدين وإنما بالوجود، كما كتب أندريه جيد الذي كان هو نفسه تأملياً في أعماله الأولى. لم يكن قد تم التمييز في الحقيقة حتى مالرو بأنه إذا ما أرادت الثقافة أن تظل حية توجب عليها ألا تفصل نفسها عن الوجود، وبالطبع عن سؤال الوجود نفسه. وفي النهاية أنتج العلم نفسه، هو الذي قضى على الميتافيزيقا القديمة، ميتافيزيقاه الخاصة به، الأكثر صعوبة والتي جعلته يقترب، ويا للغرابة من الرؤية الشعرية ذاتها.

لقد كرس آينشتاين وبعده هاوكنغ حياتهما للعثور على نظرية كونية شاملة تفسر الكون كله مثلما توحد في الوقت ذاته بين أبعاده اللانهائية، كما وصفها آينشتاين في نظريته عن النسبية العامة وحركة الجزيئات المتناهية في الصغر التي تصفها نظرية الكم لنيلس بوهر وفيرنر هايسينبيرغ وايرفين شرودينغر، وهو ما لم يتحقق حتى الآن، ولكن ما هذا؟ هذا المسعى لا يختلف في الحقيقة عن المسعى الرومانسي نفسه للوصول إلى ما أسماه فولفغانغ مينزيل قبل قرنين من الزمان «الشعر الكوني» أو «الكونية»، حيث يتطلع الشعر إلى رؤية كلية، تشمل الوجود كله، تكشف الأسباب وتبحث عن الملغز، وعن السر الذي يقف وراء كل وجود.

يلتقط ميروسلاف هولوب، وهو عالم ميكروبايولوجي تشيكي نشر الكثير من البحوث العلمية أيضاً وشاعر عالمي كبير في الوقت ذاته، هذه العلاقة التي لا تزال تحير عالماً فيزياوياً مثل هاوكنغ في قصيدته «أجنحة»:

عندنا
خارطة كون
للميكروبات،
عندنا خارطة ميكروب
للكون.

ثم يختم قصيدته:

هذا هو ما يمنحنا الأجنحة.

كتب نوفاليس، واسمه الحقيقي فريدريش فون هاردينبيرغ الذي مات شابا على طريقة الرومانسيين قائلاً «إن على العالم أن يتغير رومانسياً ليعثر المرء على معناه الأول ثانية». صار الله نفسه كينونة داخلية قال عنها شلاييرماخر «لا يتعلق الأمر هنا بالميتافيزيقا ولا حتى بالأخلاق وإنما بمرأى الكون، منبثقاً من العاطفة الأكثر داخلية».

الخيال والمعرفة

لندرك الأهمية الهائلة للخيال، عند ابتداع الأدب، طبقا لايرنست فيشر في كتابه «ضرورة الفن»، يتوجب علينا العودة إلى ما هو عبادة وثنية في الجذور ما قبل التاريخية للفن، تلك المرتبطة بالسحر، «المدد السحري في السيطرة على عالم واقعي، لا يكون متوقعاً». في تلك المراحل المبكرة من تطور البشرية كانت كل الأشكال الكامنة للثقافة (الدين، العلم، الفن) تتوحد في شكل واحد: السحر.

يرى ألبرت آينشتاين في مقابلة معه نشرت في العام ١٩٢٩ في الـ«ساترداي ايفيننغ بوست» أن الخيال أكثر أهمية من المعرفة: «المعرفة محدودة أما الخيال فيحيط بالعالم كله.» وبالنسبة لفنان مثل بيكاسو يكون الواقع دائماً عقلياً أو مقصوداً، حيث تمتزج الحقيقة بالوهم والفكرة بالحلم والفنطازيا. أما بالنسبة لي فإن «ما هو واقعي» يتخذ مسارب مختلفة تماماً، وفي الحقيقة فإن ما نقوله حول الواقع يعتمد غالباً على ما لا نعتبره واقعاً. فما أراه وأسمعه وأمسه هو نتاج علاقة ما بيني وبين الأشياء المحيطة بي. إنني أضفي شيئاً مني على أشياء العالم. فالبوذية مثلاً ترى أن الواقع شيء خلو من الوصف، شيء لا شكل له يشكل كل الأوهام. وحتى في الفيزياء نكون أقل ثقة بوجودنا. ليس الخيال والفنطازيا والسحر نتاجاً للواقع فحسب وإنما جزء منه أيضاً. فرغم أن التراث السحري ظل يغير باستمرار أشكاله إلا أنه لا يزال حياً،

ليس فقط في الأساطير والحكايات، وإنما أيضاً في لغتنا، في معتقداتنا، وقبل كل شيء في الفن والأدب. فالرغبة في العودة وراء إلى مصدر اللغة، كنوع من «النهل من الينبوع»، أصيلة وغريزية. كتب الشاعر الألماني شيلر ذات مرة: «ثمة حنين عند كل شاعر إلى لغة أصيلة وسحرية.» ولكي نحقق ذلك لا نحتاج إلى العودة قرونا إلى الوراء لنلتقي أسلافنا المنسيين ونتعلم منهم أسرارهم، لأنهم ما زالوا أحياء بيننا، كأرواح معتمة. في الحقيقة إننا استخدمنا ولا نزال نستخدم نفس استعارات اللغة السحرية لأسلافنا. وربما جعلنا هذا نرى كيف طورت شعوب الشرق فكرة «النص المقدس»، الكتب التي يفترض أن الروح القدس هو الذي كتبها. إنه لمدهش ومثير حقاً أن نرى الآن أيضاً كيف يرتل تلاميذ المدارس في كل البلدان العربية ويحفظون عن ظهر قلب آيات القرآن الكريم، بل وكيف يفعلون ذلك أيضاً مع قصائد كتبت قبل ١٤٠٠ عام لشعراء ما قبل الإسلام مثل امرئ القيس وطرفة بن العبد والنابغة الذبياني.

ولكن هذا لا يخلو بالطبع من إشكال. فهو يمكن أن يعتبر نعمة مثلما يمكن أن ينظر إليه أيضاً كنقمة. فمن جهة يعني التعلق بـ«قمة الماضي الذهبية» لبعض الناس تأكيد هويتهم الثقافية المجيدة، لكنه يمكن أن يعتبر في نظر آخرين كسياج حديد عازل يبقي كل القيم الحديثة وإنجازات عصرنا خارج المعبد المقدس. في الحقيقة إن الصراع الثقافي والسياسي والاجتماعي الحقيقي كله يدور هنا ضمن هذا المجال. فقد ظل سؤال: «كيف ينبغي لنا أن نتعامل مع ماضينا ونفسره؟» طوال عقود السؤال الأكثر أهمية بين الأسئلة كلها بالنسبة للعرب. وهو سؤال يشكل جوهر الكتابة العربية الحديثة أيضاً. فقد واجه العديد من الشعراء والكتاب العرب هذا السؤال بعد الحرب العالمية الثانية وحاولوا التعامل

معه في نصوصهم. أحد أهم شعراء هذه الموجة كان العراقي بدر شاكر السياب الذي استخدم تحت تأثير قصيدة ت. إس. اليوت الشهيرة «الأرض الخراب» الأسلوب الأسطوري لإيجاد تواز ما بين ما هو عصري وضارب في القدم. بعض أبطاله ورموزه كانت إغريقية، ولكن أيضاً بابلية وسومرية. أما ت.إس. اليوت الذي استنسخ هذا الأسلوب من رواية يولسيس لجيمس جويس فقد أعلن بكل وضوح: «بدل الأسلوب الوصفي علينا أن نستخدم الآن الأسلوب الأسطوري.» فبالنسبة له كان أسلوب يولسيس يمتلك نفس أهمية النسبية العامة لآينشتاين. السياب أدرك هذه الأهمية، فاستخدم الأسلوب الأسطوري في بعض قصائده لينتقد زمن العرب الحالي. ولكن لم يكن سهلاً بالنسبة له العثور على التضادات التي تشكل التوازيات. فقد استنتج ديكلان كيبرد في مقالة له حول يولسيس أن خط السير بين الأسطورة البدائية والواقع الراهن يتكون من شارع ذي اتجاهين. فقد أظهر جويس عظمة البطل القديم من أجل أن يبرز صغر البورجوازي المدجن، فيما سعى اليوت في الأرض الخراب إلى إظهار عظمة اليونان القديمة وإنكلترة الإليزابيثية ليسخر من الرجال الجوف في العواصم الحديثة. هذه التقنية بلغت نهايتها في العقود التالية. فقد نظر العديد من كتاب الأجيال الجديدة العرب إلى المشكلة بعين أخرى. فلكي يواجهوا المبادئ الدينية الرامية للوصول إلى القمة الذهبية لما يسمى بـ«الماضي المجيد»، حاولوا الإمساك بهذا الشبح العاوي ودفعه إلى خارج المعبد، عن طريق إحضار الماضي إلى الحاضر لتجريده من كل أرديته الثيولوجية. ولكي يفعلوا ذلك استخدموا التقنية السحرية والشعرية، مازجين الواقع بالخيال، الميثالوجيا بالمعرفة الحديثة، الفكاهة بالتراجيديا، الحياة اليومية بالسرمدية، خالقين بذلك نمطاً تسميه الفيزياء الفلكية بمنظور «بلوك يونفيرس»، وهو موديل تكون

فيه كل فترات الزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل) واقعية بنفس القدر، فلا يعود الأمر بعد العثور على متوازيات بين واقعين متنائيين، وإنما تدجين النمر المقدس وجعل الذئب يعيش بسلام مع الخراف. باختصار: جعل اللعبة جديرة باللعب والعالم يستحق العيش فيه.

في أحد دواويني الشعرية، وهو بعنوان «من نافذة مفتوحة في طبق طائر» حاولت أن أعيد كتابة واحدة من أكثر القصص قدسية في تاريخ الإسلام، قصة ليلة إسراء النبي محمد إلى السماء السابعة. في هذه القصة نرى رئيس الملائكة جبريل يصطحب النبي محمداً إلى قبة الصخرة في القدس، حيث سيقوده، منطلقين من هناك، من سماء إلى أخرى في طريقهما إلى الله. في هذه الرحلة يلتقي محمد كل الأنبياء القدامى ويتحدث اليهم وتأتي الملائكة لتسلم عليه. بعد أن يرى كل هذه المعجزات يبلغ عرش الله الذي يكلمه. ثم يعود في الليلة ذاتها إلى مكة، وفي اليوم التالي يأخذ بالحديث عن رؤياه ولقائه المعجز مع الله، لكن المشركين يسخرون منه ويسألونه أن يصف لهم القدس وبواباتها ليروا فيما إذا كان يكذب أم يقول الحقيقة. يجد محمد نفسه في وضع صعب، فهو قد عبر القدس في الليل ولم ير شيئاً في الظلام. هنا يسرع جبريل ليمد له يد المساعدة: يحمل مدينة القدس كلها على كتفيه ويضعها أمام محمد الذي يبدأ بوصف كل طريق وبوابة في المدينة.

في كتابي تتخذ الرواية مجرى آخر:

منشغلاً بالذهبِ المدفون عميقاً
في صحراءِ حياتي
إنشق الكون أمامي وانفلق التاريخ ورائي

فإذا بي أشهدُ حشداً من أعراب غرباء
هبطوا من أطباق طائرة
قادمة من أبعد نجم في الأبدية
في باحة بيتي في منفاي النائي
مثل لصوص يحتطبون الليل
في أيديهم راياتٌ تخفقُ في الريح
ومشاعلُ تبرقُ بين الأشجار

ما أردته في كتابي لم يكن متعلقا بالعثور على متوازيات بين الزمن الأرضي والزمن المقدس أو السعي لخلقه، وإنما باستخدام الرؤيا الميثالوجية بعد تجريدها من دلالاتها الدينية لتشكيل بؤرة ورؤيا جديدتين لكتاباتنا.

في العام ١٨٠٠ استنتج الناقد الألماني فريدريش شليغل أن الأدب الحديث ينقصه المركز «مثلما كانت الميثالوجيا بالنسبة للقدامى». فالتنوير الذي جاء به القرن الثامن عشر علمنا التأمل في العالم الواقعي، بعد تجريده من كل شروحاته الأسطورية. ولذلك قال الشاعر وليم بليك «علي أن أخلق نظامي الخاص بي». أعتقد أن التحدي الحقيقي الذي لا يزال يواجه الكتاب العرب هو خلق مثل هذا النظام.

خارج المغارة

هو ذا الباب ينفتح أمامك، فتخرج من كهفك إلى زمان حلمت أن تكون فيه سيدا، تبني فيه عاصمتك بنفسك. ها هنا ينتهي فصل كنت فيه الشاهد على عالم رأيته ينزف دما من قلبه الذي طعنه لصوص كانوا مختبئين في أقصى أحلامك المتروكة في الصحارى ليبدأ فصل آخر تكون فيه السيد الذي يقود حصانه في أوعر البوادي ليقول الكلمة التي لم ينطق بها فم من قبل. إسمع أيها الشاعر المتكئ على ماضيه المرير مثل مسعى بلا أمل، إسمع يا رجل المنفى: لا يهم إن كنت رأيت الحزن يتدفق في الأنهار والسماء تمطر حجارة من سجيل، لا يهم أن تنتهي رحلة ملوكك المجوس الثلاثة إلى متاهة لم تنرها نجمتهم الهادية، لا يهم أن تبدأ أنت الآخر كل شيء من جديد، حتى إن فاتك قطارك الأخير، ففي النهاية ليس ثمة ما تخسره، إذ لا خسارة أو مغنم هنا. اللعبة وحدها هي ما يجعل الكون يواصل أبديته.

النص المقدس والنص المدنس

بعيد هو العالم وبعيدة هي الدروب
ما بين بلد وآخر
وكثيرة هي الأماكن التي خبرتها جميعاً،
رائية المدن كلها من الأبراج،
الذين يأتون والذين يغادرون.
بعيدة عن الشمس والثلج كانت الحقول،
بين السكك الحديد والشوارع، بين الجبل والبحر
وفم العالم كان بعيداً يضج بالأصوات في أذني
وأنا أخطط أغاني للتنوع في الليالي.
في جرعة واحدة شربت الخمر من خمس كؤوس حتى الثمالة
فيما أربع رياح جففت شعري المبلل في بيتها المتغير.

إنغبورغ باخمان ـ من قصيدة «بعيد هو العالم»

يظن بعض النقاد الآيديولوجيين أن في إمكانه الإنتقاص من قيمة الكتابة الجديدة إذا ما وصمها بالمشاكسة. صفة تقرب من التهمة على لسان أولئك الذين ترعبهم شراسة النص الجديد في انتهاك ما يعتبرونه

مقدسا في المعايير التي يكيلون بها الأدب، بدون أن يدركوا أن ما يعتبرونه مشاكسة يرتبط في جوهره بمسعى الكاتب أو الشاعر إلى أن يمزق بنصه الجديد الأكاذيب والخرافات والأساطير التاريخية المنسوجة حول الحياة، أن يهدم مجد الأوثان الحارسة لباب المعبد، أن يمس النسغ الحقيقي الذي يسري داخل شجرة الحياة وأن يجعلنا نواجه مصيرنا بأسئلة زماننا، أي أن يتبنى كل ما يمنح الكتابة تلك اللمسة السحرية التي تجعل منه عملية إبداع خارج المألوف، ولكن أيضاً ضد الواقع البارد.

هناك كتابة محنطة، هي ركام من النصوص بالفعل. كل نص يشبه أباه وحواء تنحدر دائماً من ضلع آدم. هو ذا العقل العربي الذي لا يؤمن إلا بالأحادية ويكرر نفسه إلى الأبد يقف هاتفاً في البرية: أنا الشمس ولا جديد تحتي. حالة سايكولوجية تدعو إلى الرثاء.

إنهم إذ يفعلون ذلك يدينون التفرد باسم الرؤية المعممة، بدون أن يعرفوا بأن كل كاتب حقيقي هو متفرد بطريقة ما، والكاتب الذي يعجز عن أن يكون متفرداً يصبح جزءاً من الركام المضاف إلى ركام التاريخ الكثير. التفرد هو صنو الأصالة، أي أن يكون المرء نفسه وأن يحمل تلك الدمغة التي تميزه عن سواه. من المؤكد أننا نحمل داخلنا تراث البشرية كلها ونتأثر ببعضنا ونعرض أفكارنا ومفاهيمنا لوهج أفكار الآخرين ومفاهيمهم، بيد أن كل واحد منا يظل يحمل وجها خاصاً به وشكلا لا يتكرر قط، رغم كل هذه المليارات من البشر. إنها حكمة الطبيعة التي أهدتنا هذا التفرد، صانع الإصالة، الذي به وحده تعزف الحياة سيمفونية أصواتها الهائلة التي لا عد لها، فندرك كرمها وغناها.

على الكاتب الحقيقي أن يكون شرسا حين يتعلق الأمر بالغباء، لأن

مواقف الكاتب تجاه زمنه وطريقة حياته هي التي تضفي على كتابته معناها الحقيقي في النهاية.

*

يقول ماكس فريش في كتابه (مونتاوك) عن إنغبورغ باخمان التي عاش معها ثلاث سنوات إنهما أرادا استئجار شقة بشرفة تطل على روما كلها، إلا أن صاحبة البيت بدت أنها تفضل تأجيرها لدبلوماسي أميركي، فما كان من باخمان إلا أن تندفع غاضبة مثل ابنة ملك لم يعترف بها، لتقول لصاحب الشقة:

- Senta, siamo serittori.

ـ إسمعي، إننا كتاب! ولسوف نحصل على الشقة المطلة على روما.

لقد عمدت إنغبورغ باخمان التي حققت شهرة كبيرة وهي بعد في العشرينات من عمرها، كأبرز كاتبة نمساوية بعد الحرب العالمية الثانية، بل كأهم شاعرة تكتب باللغة الألمانية، إلى أن تقدم صورة جديدة للشاعر، هي أقرب ما تكون إلى صورة الساحر، مؤكدة دائماً على كرامة وكبرياء الكاتب. إننا جميعاً متورطون مع الآخرين، وهي ورطة لا ينبغي لنا أن نسقط تجاهها، وإنما أن نواجهها بكل حرية أعماقنا الداخلية.

تقول سوزان سونتاغ في مقالة لها حول سيزار بافيس الذي كانت إنغبورغ باخمان تحب أعماله إن إشكالية العلاقة مع الآخر كانت تدفع باخمان إلى العدوانية ليس فقط تجاه زملائها الكتاب ونقادها وإنما أيضاً تجاه أولئك الذين لا علاقة لهم بالأدب، بل وحتى تجاه المارة في الشارع.

في واحدة من أجمل قصصها وهي «اوندينا تذهب» تخرج حورية

بحر من المياه، تقف على الساحل وتشتم العالم كله قبل أن تقفل عائدة إلى البحر الذي يمثل الأبدية.

في آخر قصيدة كتبتها في حياتها القصيرة تقول: .

ما من شيء يأتي أبداً

لن يكون ثمة ربيع قط

تقويم الألف سنة يخبرنا مقدما بذلك.

من الخرافة إلى العلم

تتضمن فكرة الحداثة مفهوما لتطور معين في التاريخ الإنساني، بدأ في الغرب أولاً ثم أصبح قضية كونية شاملة. وإذا كان ثمة التباس عربي في فهم فكرة الحداثة فإنه ناتج عن التقصير مرة في وعي لحظة الحداثة العربية بذاتها وأخرى في علاقة هذه اللحظة بالروح الكلية للحداثة الكونية، بسبب اختلاف البنى التاريخية وتطورها، أي اكتشاف معنى واتجاه وصلة القومي والمحلي في تجليه الحداثي بما هو حداثة كونية شاملة، كأفق مفتوح على المستقبل. ويتعمق الإلتباس أكثر عندما يقصر بعض المنظرين العرب الحداثة على الأدب وحده ويعزلونها عن مجالات الحياة الأخرى، بل أن ثمة من يعتبر الحداثة قضية لغوية ويعود إلى معناها في القواميس العربية ويتحدث عن حداثة اولى في العصر العباسي، خالطاً بين فكرة التجديد التي يمكن أن تحدث في أي زمن وفي أي مجتمع وبين مفهوم الحداثة كفاصل بين زمنين في التاريخ البشري، بدأ قبل خمسة قرون وما زال مستمرا حتى الآن.

لقد أدت الحداثة التي قامت على نهاية العصور الوسطى، ولأول مرة في تاريخ العالم، إلى الإنتقال من المجتمعات المغلقة إلى المجتمعات المفتوحة ومن محلية الحضارات الزراعية القديمة إلى الحضارة الكونية المرتبطة بالصناعة والتكنولوجيا. ولكن سمتها الأساسية هي الإنتقال على مستوى العالم من العقل الأسطوري إلى العقلانية ومن

الخرافة إلى العلم. وفي ظل هذا التطور الجديد الذي يعكس روح الحداثة أصبح الترابط بين المجتمعات البشرية قائماً إلى الحد الذي يستحيل فيه أن ينعزل أي مجتمع عن محيطه العالمي.

*

مع نهاية ثمانينات القرن العشرين التي اقترنت بانقلاب هائل في الوضع السياسي للعالم، نجم عن الموت المفاجىء بالسكتة القلبية للأنظمة الاشتراكية الستالينية التي كانت قائمة في أوروبا الشرقية ومن ثم في روسيا نفسها التي تركت ثورتها آثاراً عميقة على القرن العشرين طيلة ٧٣ عاماً، بدا العالم وكأنه يقف على مفترق جديد، لا أحد يعرف إلى أين ستؤدي به طرقه. لم يكن كل ذلك وهما، وإن اختلط الوهم بالحقيقة. فقد ظهر من يعلن أن التاريخ قد بلغ نهايته القصوى وأن علينا أن نتقبل الشكل الجديد الذي بلغه العالم كحقيقة أبدية ستعيشها كل الأجيال المقبلة ـ فوكو. واستبدل آخرون أوهامهم القديمة بأوهام جديدة، قادتهم مؤقتا على الأقل إلى معارك دامية، ما كان يمكن لها إلا أن تدور على هامش التطور الجديد، رغم كل الدماء التي سفحت من أجل ذلك. وما بدا انه مفترق طرق جديد اتضح انه هو الطريق القديم نفسه، وقد صفت على جانبيه هذه المرة أكاليل الغار.

من المؤكد أن ثمة منتصرين ومهزومين في تلك المعركة التاريخية التي شهدها القرن العشرون. فمع الهزيمة التي لحقت بشكل معين للسلطة، يقوم على الفرض والوصاية، بدا الحلم نفسه متهما. فما كان يقدم نفسه كيوتوبيا عن المستقبل السعيد الذي سوف يشمل العالم انهار تحت ثقل الواقع الحقيقي الذي قام في الأغلب على شعارات فقدت مع الزمن بلاغتها. كان الأمر يتعلق بنهاية يوتوبيا معينة بالذات، ولكنه ألقى بظله الثقيل على كل يوتوبيا أخرى: العودة ثانية إلى السؤال النيتشوي: ماذا نفعل في عالم مات فيه الله؟

العابر والمطلق

الصاعد من وسط الحفرة يؤخذ بالفخ.

أشعياء الاصحاح الرابع والعشرون

إننا يمكن أن نفهم حدود هذا التطور الجديد على المستوى السياسي، كمرحلة انتقالية في تاريخ العالم نحو أشكال أخرى سوف تنشأ من ضرورات الواقع الفعلي نفسه. وربما لن يجد السياسيون كثيراً من الصعوبة في التعامل مع الحقائق الواقعية المجردة، أي القبول بما يقع تحت متناول أيديهم وفي ضوء الممكن وحده، متخلين عن دعاواهم القديمة في تغيير العالم دفعة واحدة على هواهم. وربما أدى هذا بصورة ما إلى نهاية السياسيين البونابارتيين، لا لنقص في القدرة على الحلم أو الرؤيا، وإنما لأن السياسة ستكون محكومة بالواقعية أكثر من أي وقت آخر.

ثمة حدود لن يستطيع أحد من القادة القدامى بعد الآن تجاوزها بدون أن يعرض نفسه للهلاك. وبهذا المعنى سيفقد هؤلاء الكثير من ألقهم السابق الذي كان يحول بعضهم إلى صنم فوق البشر. ورغم أن بعض السياسيين العرب ما زال مولعا باستخدام الكلمات الرسالية

الطنانة، ولو بنبرة دينية خرافية هذه المرة، فإن هذه المفاهيم تكاد تكون الآن شتائم في قاموس الكثير من الشعوب الأخرى. القائد السياسي الآن ليس سوى مدير للواقع خلال فترة محددة من الزمن، وهو يعتمد في اتخاذ قراراته على عدد لا يحصى من الخبراء في الدولة والمجتمع. هذا التطور يعني ارتقاء بالمجتمع البشري إلى مستوى جديد من الوعي بذاته: تأكيد سلطة المجتمع التي لا ينبغي للفرد مهما كان موقعه أن يحتكرها لنفسه.

*

ولكن ما يبدو ايجابيا في السياسة يشكل الآن واحدة من المشكلات الكبرى التي يواجهها الأدب، ونعني به ذلك الأدب الذي ظهر بعد الإنقلابات السياسية التي عصفت بالعالم. فاذا كان في إمكان السياسي أن يكتفي بالتعامل مع الواقع ضمن إمكانات الواقع المباشر نفسه، سواء امتلك رؤيا لمستقبل التاريخ ام لم يمتلك، فإن الكاتب يعيش على رؤياه الفكرية والجمالية لمستقبل الواقع الذي يكتشفه كل مرة بطريقته الخاصة به، وهو واقع آخر لا تخترقه الروح وحدها وإنما يتشكل في ضوء كل الأسئلة الوجودية. فبقدر ما ترتبط السياسة بالعابر في الحياة يرتبط الأدب بالمطلق فيها مهما بدا لصيقاً بالعابر. وهو لا يوجد لقدرته على الإلتزام بحدود الواقع، كما تفعل السياسة، ولكن لقدرته على كسر حدود الواقع ومنحه تلك اللمسة التي تحيله إلى مطلق، قيمة متكررة في الزمن تشكل جوهر الإبداع نفسه. يوضح بيكاسو «ليس الواقع هو ما أراه وإنما ما أفكر فيه»، الواقع الميتاواقعي.

إننا ونحن نخلق الواقع كما نفكر فيه، وليس كما هو عليه، نبعث إله نيتشه الميت من قبره ثانية لنكون قادرين على الأمل.

*

لكل واقع واقعه المضاد الذي يوحي به الأدب دائماً، ومن هنا امتيازه وخطورته في الحياة.

الكتابة ضد الخوف

وهكذا يعول في داخلنا اليوم
الصوت الذي لا يزال طليقاً
الصوت الذي لا يزال عاصياً
ضائعاً بين الآلات والقوميات المخبولة
الذي لا يزال يتوق ليخرج
الذي لا يزال يتوق إلى البلبل البعيد
الذي يتوقف ثم يبدأ ثانية
يتوقف
ثم يبدأ ثانية
يتوقف
ثم يواصل ثانية
الطائر مغنيا هو ما يجعلنا سعداء.

لورنس فيرلنغهيتي من «الشعر الحديث نثر، لكنه يقول الكثير»

لقد ألقيت على عاتق الكاتب وهو يتخذ مواقفه تجاه زمنه المهمة

الأصعب في تاريخ الكتابة: أن يحرر قراءه من الخوف الذي يجعلهم يصمتون مثل أبي الهول، ولكنه لكي يفعل ذلك توجب عليه أن يحرر نفسه هو نفسه من الخوف قبل ذلك، أي أن يجهر بالحقيقة ويتحدث عن السروال المفقود في حضور الإمبراطور.

يتساءل هنري ميلر في أحد كتبه: «من هو البطل؟» ثم يعلن: «إنه ذاك الذي يقهر خوفه.» كل كتابة حقيقية هي كتابة موجهة ضد الخوف، ولكنها وهي تفعل ذلك ستثير في الوقت ذاته الخوف عند الكثيرين الذين لا يجرؤون على الحرية. مثل هذه الكتابة لا تثير شكوك الحاكمين وحدهم وإنما أيضاً عداء كل العاجزين عن الحرية، لأنها تجرؤ على القول بقدرتهم على أن يكونوا أحراراً إن تخلوا عن خوفهم الذي يفتك بأرواحهم. لقد تجسدت تلك القوة الغامضة التي تمسك بتلابيبنا حتى من دون أن نراها، تلك التي تنبأ بها كثير من الكتاب منذ زمن طويل، متخذة شكل فخ بحجم العالم كله لا نستطيع الإفلات منه، مثلما تحولت الأكذوبة إلى نظام عالمي يحتكر الحقيقة لنفسه. إنه الخوف وقد اتخذ هذه المرة طابعا كونيا شاملا أصابنا بالخرس حتى اننا نسينا اللغة. كتب كافكا ذات مرة «أية أيام هي هذه التي أقضيها هنا؟ لماذا كل شيء مبني بصورة سيئة، حيث تنهار البيوت العالية بدون أن يجد المرء سببا خارجيا لذلك؟ إنني أصعد على الحطام وأسأل كل من أقابله: كيف حدث كل ذلك لمدينتنا؟».

*

تشعر القدم بالقدم حين تمس الأرض.

بوذا

كل كتابة هي فعل مثقل بالذنب والوسواس اللذين يضمرهما الإبداع، ذلك لأنها تستهدف أن تقول شيئاً، أن تؤثر فينا أو أن تشير إلى ما يتخذ معناه داخل الكتابة على الأقل. ومع ذلك ثمة كتاب يوهمون أنفسهم في فترات تاريخية معينة بأنهم قادرون على ابتداع كتابة في الفراغ، ولكنهم إذ يفعلون ذلك إنما يخونون أنفسهم وقراءهم على حد سواء. فالكاتب لا يقدم لقرائه المجهولين أفكاره ومواقفه والطريقة التي ينظر بها إلى العالم وإنما أيضاً حساسيته الأكثر عمقا تجاه الحياة. إنه باختياره الكتابة يرتضي أن يخرج من نفسه إلى الآخر، حيث يكون مخترقا بضوء كتابته.

من هذا الإتصال بالآخر تنشأ تلك العلاقة المعقدة التي تختلف عن علاقاته الحياتية الأخرى، فهو إذ يكتب وينشر ما يكتبه إنما ينقل إلى الآخر موقفه من قضية ما، من شيء ما، من حرب ما، من فعل ما، بل انه ـ حتى عندما لا يبدو الأمر كذلك ـ لا ينقل موقفه فحسب وإنما يصطدم به بموقف الآخر، حيث تنشأ علاقة ديالكتيكية مع القارئ تجعل الغائب حاضرا، بل وتعيد بعث الموتى من قبورهم لتمنحهم الطاقة على الكلام ثانية.

يقول هاغ كينر في كتابه «عصر إزرا باوند»: «أراد فلوبير من الفنان، وهو وحيد كالله، ان يكون في مكان ما خارج عمله، وهو أمر مستحيل: مستحيل لأن الكلمات تقال من قبل شخص ما».

في محاضرة ألقاها خورخي لويس بورخس باللغة الإنكليزية ما بين العامين ١٩٦٧ ـ ١٩٦٨ على طلبة جامعة هارفارد بعنوان «لغز الشعر» وظلت مفقودة فترة طويلة من الزمن مع محاضرات أخرى، حدد فيها طبيعة هذه العلاقة بالعودة إلى القس بيركلي الذي كتب يقول إن مذاق

التفاحة لا يكمن في ذاتها، فهي لا تستطيع أن تتذوق نفسها، ولا في فم آكلها، وإنما في الإتصال بين الطرفين.

أما ايمرسون فيرى أن الأشخاص الموتى يولدون ثانية ويبعثون إلى الحياة داخل كهفهم السحري (المكتبة) الذي يضج بهم حالما تفتح صفحات كتبهم. وفي رأي بورخس أن الكتب ليست سوى مجرد رموز ميتة. ولكن ما يكاد يأتي القارئ الصحيح ويفتحها حتى نشهد بعث الكلمات من رقادها.

رغم أن معلمي البشرية الكبار من بوذا والمسيح وحتى النبي العربي محمد كانوا متحدثين كبارا، لا كتابا، فإن تعاليمهم ما كانت لتعبر التاريخ لو لم تدون في كتب تقرؤها الأجيال التالية لهم. ومع ذلك اعتبرت الكتب خطرة حتى أن الكنيسة رأت في وقت ما أن وضع الكتاب في يد الجهلة كوضع السيف في يد الأطفال. وفي مقابل هذه الفكرة التي نجد ما يماثلها في التراث الشعبي العربي أيضاً، حيث كان ثمة من يعتقد بأن قراءة الكتب تؤدي إلى الجنون، ظهرت في الشرق نفسه فكرة الكتاب المقدس التي تجعل من الله مؤلفا له. وبالطبع حين يكون الله هو المؤلف فإنه يستحيل نقده، ولكن الحقيقة، كما يرى برناردشو، هي أن كتاب الأناجيل الأربعة لم يكتبوا الإنجيل فحسب وإنما اخترعوا المسيح ذاته، تماماً كما اخترع أفلاطون سقراط.

*

نعتقد أننا نتصرف ونفكر بشكل حر، لكن الحقيقة هي أن آخرين هم الذين يفكرون ويتصرفون داخلنا. مفهوم الثقافة نفسه ينطلق من فكرة أن الثقافة هي القيمة التي يمكن تكرارها. يتعلق الأمر هنا بعادات وتقاليد ونماذج استحالت إلى أساطير تنتقل من جيل إلى جيل.

يرى توماس مان آن الكثير من عناصر الإنسان الفرد تنتمي إلى العالم الخارجي.

*

بقدر ما يؤثر الكاتب في قرائه يتأثر هو الآخر بموقفهم منه. إنه في الحقيقة يستمد كل مادته من العالم الخارجي ثم يعيدها مرة أخرى إلى العالم بعد أن يكون قد ضاغها بطريقته الشخصية وأضفى عليها المعنى الذي يريده. فمنذ اللحظة التي يقرر فيها المرء أن يكون كاتبا يفقد سريته الشخصية ويصبح مفتوحا أمام الجميع، قضية عامة. إنه باختياره هذا الموقف (أن يكون كاتبا) يفقد أي إمكانية للإختباء، إذ عليه أن يكشف أسرار روحه أمام الآخرين المرة تلو الأخرى بنفس الدأب الذي يتناول فيه طعامه اليومي. وفي زمن مثل زمننا لا يمتلك هذا الكشف ضمن العملية الإبداعية قيمته إلا من كونه رؤيا شخصية مرتبطة بالكتابة كخلق، واذا ما اضطر إلى أن يصمت، عامداً إلى ما يسمى في الأدب الألماني «الهجرة الداخلية» فذلك لأن الكتابة ذاتها تصبح مستحيلة.

حول المجد والشهرة

في العام ١٩٤٩ وجدنا أنفسنا سوية في روما، ونحن نحضر مؤتمرا لمجلس السلم العالمي. بعد إحدى الجلسات خرجنا نتسكع في أحد الشوارع العمالية. عرفه المارة، فدعوه إلى حانة صغيرة ليتناول كأسا من النبيذ معهم. عانقوه وسمحوا له أن يحمل أطفالهم بين يديه، مدهشينه بإشارات حب نابعة من القلب. يندر أن يكون هؤلاء الناس قد شاهدوا لوحات بيكاسو وحتى إذا كانوا قد فعلوا، فثمة الكثير مما لم يفهموه. ومع ذلك أدركوا أنه، وهو الفنان الكبير، يقف إلى جانبهم.

ايليا اهرنبورغ ـ «مذكرات»

لا أعتقد أن ثمة كاتبا عربيا يمكن أن يبلغ به الضلال حد الإدعاء بأنه يعيش على الأرباح التي تدرها عليه مبيعات كتبه. لقد ظل طه حسين يعمل في الجامعة مثلما عمل نجيب محفوظ موظفاً في الدولة حتى تقاعده. وقد عمل حتى بعد ذلك ولو اسمياً في جريدة الأهرام التي وفرت له مكتبا خاصاً به مع راتب يضمن له الإنصراف الكامل إلى الكتابة. أما توفيق الحكيم المعروف ببخله فقد ترك بعد موته ثروة تقدر بمليون جنيه كان قد ورثها من أسرته الإقطاعية.

ومع ذلك فإن الكاتب الحقيقي لا يستطيع إلا أن يكتب. إنه قد يكتب لنفسه قبل كل شيء ولكن طموح الاعتراف بموهبته لن يفارقه، وهو اعتراف يظل في الحقيقة أبعد من طموح الحصول على المال يتعلق بالمعنى الذي يضفيه هو نفسه على كتابته. فالاعتراف به يعني الاعتراف بدوره الاستثنائي داخل المجتمع. ومهما بدا زاهداً بالمجد فإن المجد يأتي تاليا للاعتراف به.

لا شك أن ثمة ما هو شخصي في الأمر، بيد انه يظل في الجوهر قضية اجتماعية. فلكي يحقق الاعتراف به من قبل الآخرين ينبغي له الوصول إلى الاعتراف بنفسه أولاً، كما يرى الكاتب الأميركي أرثر ميلر، أي أن يكون مبدعاً حقيقياً.

في زمن مثل الزمن الذي نعيش فيه يمكن لوسائل الإعلام أن تخلق نجومها الشعبيين، فما يهم في النهاية في نظرها هو الحصول على المال. أكيد أن النجاح يتألق أكثر حين يكون مربحاً أيضاً، ولكن المال ليس دائماً توأماً للنجاح. أما في العالم العربي فإن النجوم لا يصنعون وإنما يولدون نجوما، لألف سبب وسبب قد لا تكون له علاقة بالإبداع الحقيقي، ويظلون كذلك إلى آخر حياتهم. مثل هذا المجد لا يهم الكاتب الحقيقي الذي يستحق مجده خارج شروط السوق التي تباع فيها الأرواح. إنه مجد يملك شروطه القاسية: ينبغي على الشاعر أو الكاتب أن يثبت لنا في كل مرة جدارته بالمجد الذي يرتبط باسمه. لا يحتكر المجد وإنما يعرض نفسه في كل مرة للإمتحان ويضع نفسه على المحك.

هذا وحده يبقي جذوة الإبداع متقدة دائماً.

رحلة إلى التاريخ

أثارتني دائماً رحلة كريستوفر كولومبوس التي تشكل بداية الأزمنة الحديثة التي ما كان يمكن للعالم بدونها أن يكون على ما هو عليه. معها انتهى طور في التاريخ وبدأ طور آخر. ولم يدرك كولومبوس نفسه المأخوذ بفكرة المغامرة حتى النهاية القيمة التاريخية الحقيقية للإنجاز الذي كان قد حققه. ومعها أيضاً بدأت فكرة الحداثة التي غيرت برؤيتها الجديدة للحياة في القرون التي أعقبتها وجه العالم وقلبته رأساً على عقب. هكذا انتهت مرة وإلى الأبد العزلة بين العالم القديم والعالم الجديد ضمن تطور مستقبلي موحد للحضارة الإنسانية على المدى التاريخي لأول مرة في تاريخ البشرية. وهكذا صار كولومبوس أهم شخصية ظهرت في الألفية الثانية غيرت وجه العالم.

ولكن تلك الرحلة التي غيرت التاريخ والتي بدأها كريستوفر كولومبوس قبل أكثر من خمسة قرون بأسطوله المؤلف من ثلاث سفن (سانتا ماريا، نينا، بنتا) في الثالث من آب (أغسطس) ١٤٩٢ بدأت، ويا لغرابة التاريخ، بواحدة من أكبر الجرائم التي ارتكبت في تاريخ البشرية. فما اجتذب كولومبوس إلى تلك الأرض الجديدة ليس حبه للعلم والكشف وإنما الذهب.

قراءة مذكرات كولومبوس المثيرة عن رحلته تلك لا تقدم لنا المتعة فحسب وإنما تكشف لنا عن الحقيقة المرة أيضاً:

السبت ١٣ تشرين الأول (أكتوبر) ١٤٩٢

(اليوم الأول بعد الوصول)

لاحظت ولم أكن الوحيد الذي لاحظ ذلك أن بعض الهنود يضعون قطعة من الذهب في ثقب يحدثونه في أنوفهم. لقد استبدلوا الذهب الذي يجهلون قيمته كما يبدو بقطع من الزجاج.

الإثنين ١٥ تشرين الأول (أكتوبر) ١٤٩٢

(بعد الهبوط في الجزيرة التي أطلق عليها كولومبوس اسم سانتا ماريا)

هنا أيضاً استقبلنا الهنود بالهدايا. سألناهم عن الذهب فعرفنا منهم أن ثمة أناسا في الجنوب صحونهم وأساورهم من الذهب.

الثلاثاء ١٦ تشرين الأول (أكتوبر) ١٤٩٢

(الإتجاه جنوباً)

إكتشفت جزيرة كبيرة أخرى أسميتها فيرناندیا، ولكننا لم نجد ذهبا هنا أيضاً.

الخميس ١٨ تشرين الأول (أكتوبر) ١٤٩٢

(بعد الهبوط في جزيرة ساوميتو)

لم نجد في ساوميتو ذهبا أو مدينة أو ملكا.

الخميس ١ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٤٩٢

(كولومبوس يكتشف كوبا بالصدفة)

جلب لنا السكان المحليون الفواكه والصوف والببغاوات. منعت جميع الذين معي من استلام أي شيء منهم حتى يدرك الهنود أخيراً أن

الشيء الوحيد الذي نبحث عنه هو الـ«نوكاي» التي تعني في لغتهم الذهب وربما الفضة أيضاً.

الثلاثاء ٩ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٤٩٢

(بعد أن تعرف كولومبوس في كوبا على البطاطس والتبغ)

بعد غد أواصل السفر، فليساعدني الله في العثور على الذهب والتوابل والبلدان الجديدة.

الأربعاء ٢١ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٤٩٢

حملت بعض الناس من الجزر معي في السفينة.

الأحد ٦ كانون الثاني (يناير) ١٤٩٣

عثر بنزون على ذهب أكثر مني. احتفظ بنصفه لنفسه ووزع الباقي على رجاله. كما قام باقتناص عدد من رجال وبنات الهنود الحمر لأخذهم إلى اسبانيا وبيعهم هناك.

هذه مقتطفات من يوميات الرجل الذي قهر محيطاً لم يعبره أحد قبله عن وقائع رحلته الأسطورية. هذا الرجل الذي حصل على المجد كله لم يكن يعرف حتى معنى المجد. والأكثر ايلاما هو أن يكون التقدم البشري الذي حققته رحلته قد بدأ بكل ذاك العار الذي يرويه هو نفسه لنا حتى بدون أن يدرك معناه. إنه التاريخ الذي لا يسمع سوى صوت نفسه، وهو يختار أبطاله وضحاياه بطريقة لا يتوقعها أحد.

اللامتناهي الكوني

هل كان غزو الفضاء الخارجي وإطلاق المركبات الفضائية نحو الكواكب الأخرى صدمة للعقل البشري؟ الجواب هو لا ونعم في الوقت ذاته. فقد كان الإنسان قد فكر منذ القرن التاسع عشر بهذه الإمكانية، مثلما درس العلماء الكثير من التفاصيل المتعلقة بهذه الرحلات الكونية، كما نشرت الألوف من القصص والروايات العلمية الخيالية التي تتحدث عن الإنسان وهو يسافر بين الكواكب ويخوض الحروب ضد كائنات من كواكب أخرى. لقد كان كل ذلك ممكنا، كخيال. ولكن عندما تحول الخيال إلى حقيقة شعر الإنسان أن مرحلة في تاريخ البشرية قد انتهت وبدأت مرحلة جديدة أعمق وأغنى وأبهى من كل المراحل السابقة. وعاد العلم مرة أخرى ليحرز المركز الأول في صياغة شكل تطور الحضارة الإنسانية الحالية والقادمة.

فقد أدى غزو الفضاء الكوني لا إلى تعميق معارفنا العلمية وظهور علوم جديدة فحسب وإنما إلى تطورات هائلة في لغة العلم والفلسفة أيضاً، بل إلى ظهور فلسفات كونية. وثمة كثير من العلماء الذين يعتقدون الآن أن مجتمع المستقبل سيكون مجتمعاً مرتبطاً بالكواكب الأخرى بعمق، بمعنى أن المجتمع الإنساني سوف يتحرر من أسر الأرض ويعتمد في مواصلته الحياة على موارد الكواكب الأخرى. فالكرة الأرضية تنضب اليوم بعد الآخر وتستهلك بسرعة غير قابلة للتجديد،

في حين يزداد عدد سكان الأرض بصورة مخيفة. إن تاريخ حفر المناجم وإقامة المصانع على القمر والمريخ وعطارد قد لا يتحقق خلال نصف القرن المقبل، طبقا للتنبؤات الأميركية، ولكن لا بد من أنه سيتحقق خلال قرن من الزمان.

وإذا كان قد كتب علينا ألا نشهد ذلك اليوم الجديد على البشرية فيكفي أننا استطعنا تصوره منذ الآن، وربما بكثير من الثقة أيضاً.

*

منذ طفولتي وأنا اهتم بالعلم، وبالذات بما يسمي بفلسفة العلم. ولو لم أكن شاعرا لاخترت ان أكون عالما في الفيزياء الفلكية، لقد سحرتني الشعرية الكامنة في الكون وغموض الخلق واسئلة الوجود والعدم والمعني واللامعني والتي حاولت ان اعكسها في اعمالي، منذ عملي الاول المنشور الذي تحدثت فيه عن الوحدة في كون مهجور، في كون غادره الوعي، يعيش لذاته. ثمة امور غامضة، غير مفهومة تماماً بالنسبة لي في كتاب هوبكنز، ولكن ها هنا يكمن سحره، فعندما سئل هوبكنز في مقابلة اجرتها معه مجلة دير شبيغل الألمانية قبل مدة بأن ثمة امورا في الكتاب يصعب علي القارئ العادي فهمها، اجاب: وماذا في ذلك؟ انا نفسي لا افهم الكثير مما يتضمنه كتابي. ان هذا يذكرني بشكوي القراء من غموض الشعر، من دون ان يعرفوا ان الغموض يرتبط بالمعني نفسه. لا اعتقد ان هوبكنز كان يتعمد التواضع عندما قال جملته تلك. ففي المتاهة الكونية التي لا بداية لها أو نهاية، حيث تمور مليارات المجرات، ويفقد الزمن معناه، تتداخل الحقيقة باللاحقيقة، والوهم بالواقع، كما لو اننا داخل اسطورة كبري بحجم الكون، داخل قصيدة حلمية مكتوبة بالعدم والوجود، بالوضوح والغموض، هذه البنية الكونية

التي يتساوي فيها الخيال مع الحقيقة تدخل في جوهر معظم قصائدي ورواياتي، مانحة اياي الطاقة علي ان اقول لنفسي معزياً، وأنا اتنزه فوق هذه الكرة الأرضية المرمية في الطرف الاقصي من مجرة درب التبانة مثل ذرة رمل في صحراء لا نهائية: شكراً لله الذي جعلنا قادرين علي كتابة الشعر، إذ بدون ذلك ماذا كنا سنصنع بأنفسنا!

المعنى واللامعنى

فلسفات فضاء ـ كونية

أردت المعرفة
فسمحوا لي بالسؤال وحده
أردت الضوء
فسمحوا لي بأن أحترق فقط.

بير لاغيركفيست (الأعمال الشعرية)

إنتهت عملياً مع تطور الفيزياء الفلكية في القرن التاسع عشر فكرة «الثابت» الذي يعكس خرافة فكر مولع بالخلود، حيث تم التوصل إلى أن الأرض والمجموعة الشمسية والشمس مثل كل أجرام الكون الأخرى هي في حالة حركة وتغير ونمو مستمرة، وبذلك جرى القضاء على فكرة النظام الثابت والمتناسق للفضاء الكوني. فالسندباد الأبدي سوف يظل يرحل باستمرار، مأخوذاً بنداء الأقاصي.

مع البداية الفعلية لرحلات الفضاء أصبحت المشكلات الفلسفية التي تطرحها الرحلات الكونية تهم أعداداً كبيرة من الناس، منتجة لنا العديد من الفلسفات الفضاء ـ كونية التي توحي بقدرة الإنسان على أن يطور

الكون نفسه. كل اكتشاف حاسم في العلوم الطبيعية يؤدي بنا إلى جمالية كونية جديدة تقوم على سبر العلاقة الإنسانية الأكثر تعقيداً بين الوعي والكون، ذات وظيفة رؤيوية إلى العالم والحياة، أي اكتناه موقع الإنسان في العالم، أصل العالم، مغزى الحياة وطابع التقدم الاجتماعي، مقدمة لنا مفاتيح عملية المعرفة ذاتها.

يقول جيورجي غريتشكو في كتابه «١٢٦ يوماً داخل مركبة فضاء»: «يشبه رائد الفضاء الفنان الذي يجهد نفسه لاستخراج ما هو جوهري وممثل من كتلة تمتلك تفاصيل ثانوية أو أقل أهمية.» لقد أدت رحلات الفضاء إلى ظهور لغة جديدة لم تكن موجودة من قبل، فبإمكاننا الآن الحديث عن فضاء ـ كونية العلوم، بمعنى دمج حقائق الفضاء الكوني بالإبداع الإنساني فوق الأرض. هذه العلاقة في الحقيقة ليست جديدة، فمنذ زمن طويل والفضاء الكوني يؤثر بأشكال مختلفة على الحياة فوق الأرض: المعنى الرؤيوي للتصورات الميثالوجية. إننا نعيش في كوكب مفتوح بأكمله على الفضاء الكوني، فالأرض لم تنشأ فقط داخل هذا الفضاء وإنما هي نتاج له يتغير بفعله. فاذا كانت التصورات الدينية تأخذ بنا بعد موتنا إلى السماء فإننا في الحقيقة موجودون الآن وفي هذه اللحظة بالذات في السماء. ها هنا نصطدم دائماً بالواضح والغامض، بالمعنى واللامعنى، بالحقيقي والوهمي، بالمخطط والصدفوي ليس في البنية الفيزياوية لقوانين الكون وإنما في البنية الميكروسكوبية للمادة نفسها. ثمة دائماً ملحمة كونية لا يطالها حتى الخيال تحدث في زمان لا يكون زماناً إلا بالعلاقة بقانونه الخاص به.

إزاء هذه الاوديسة السحرية يلتصق الكائن مرغما بالمرئي، لكنه وهو يحشر نفسه في مثل هذه الزاوية المتناهية في الصغر يتدرع بأوهامه التي يتشبث بها ليظل قادرا على الحياة.

ذات مرة في معبد بوذي

أتيحت لي الفرصة ذات مرة لزيارة مدينة تايبيه في تايوان، فقصدت معبداً بوذياً مع ثلاثة أو أربعة من الشعراء الذين قدموا من مناطق مختلفة في العالم. كانت ثمة آلهة عدة في غرف خاصة بها مفتوحة على الباحة، كل واحدة منها مختصة بأمر ما مثل الصحة والعافية والمال والعائلة والحب والنجاح في العمل. لكن كانت ثمة إلاهة تستطيع أن تطلب منها كل ما قد يخطر ببالك، فسميتها إلاهة الطلبات الحرة. قدم لي أحد الرهبان الواقفين هناك بعضا من أعواد البخور التي أشعلتها وغرستها في صندوق الرمل الموجود أمام هذه الإلاهة التي أثارت اهتمامي أكثر من غيرها. ثم قلت لمرافقتي الجميلة فيكي: «أكيد أن هذه الإلاهة لا تعرف أي لغة من اللغات التي أتحدثها، فماذا أفعل؟» ردت علي بكل وقار: «لا يهم، قل ما تريد، وسأترجمه إلى اللغة الصينية.» وقفت بخشوع وقلت: «أيتها الإلاهة الطيبة إمنحيني القدرة على أن أكتب القصيدة التي لم تكتب!».

كلما كتبت قصيدة جديدة رأيت تلك الإلاهة البوذية تبتسم لي من بعيد، مقدمة لي وحدتها الخاصة بها في قصيدة لن يكتبها أحد غيري.

ناظراً إلى الأسفل من مركبة فضاء

١

ما تكاد سفن الفضاء أو المحطات الكونية تقطع المسافة التي تشكل مجراها حتى تكون قد اجتازت ظل الكرة الأرضية. ها هنا يتعاقب الشفق وحمرة المغيب بسرعة شديدة، فيما الليل الذي يفصل بينهما لا يدوم سوى نصف ساعة. ففي المدار الكوني ليس ثمة ليال بيضاء، خالية من النجوم، كما تصورها بوشكين، وإنما ليال شديدة العتمة وأخرى استوائية، ذات نجوم شفافة، غير متوهجة، معلقة فوق المجال الأرضي.

تكون تفاصيل سطح الأرض في الليالي غير المقمرة بالنسبة للعين المجردة غير واضحة، يصعب تمييزها، ما عدا النيران الكبيرة والغازات الملتهبة والبروق التي تضرب النصف الصيفي من الكرة الأرضية. ففي الليالي يقل وصول الضوء إلى الأرض بحوالي مليار مرة عما يكون عليه في النهار، حيث تقتصر المصادر الضوئية الليلية على التماع المحيط العلوي والسماء النجمية، لذلك يكون التضاد الشفاف خابياً إلى درجة أنه لا يمكن للمرء أن يتوقع، بعد تكيف العين على الظلمة، أكثر من رؤية الغيوم على خلفية المحيطات، وهذا فقط عندما لا تقل زاوية انحناء الغيوم عن درجة واحدة. هناك في الليالي لا يمكن حتى تحديد نهايات البحار والمحيطات، أضوية المدن نفسها تبدو مثل بقع ملتمعة، سابحة في خلفية معتمة.

تنير التفريغات الكهربائية عبر غلالة غيوم المحيط الأرضي بعض المناطق المنفردة، فاذا ما كانت ثمة بروق مكثفة سيرى المرء مقاطع من سطح الأرض المنبسطة خلفها، بدون انقطاع تقريباً. أما البروق نفسها فلا نراها، لأن التفريغات الكهربائية تتم مباشرة خلف الغيوم، حيث يكون توتر البروق الضوئية شديداً إلى الحد الذي يحس فيه المرء بانعكاسها على المركبة الفضائية ذاتها.

للوهلة الأولى تبدو أنوار الأرض أشبه بالنجوم. إن مصباحا بقوة ألف واط يقع مباشرة تحت المحطة الفضائية سوف يبدو في نفس التماع النجم القطبي، ولكن بعد لحظات يدرك المرء أن الكرة الأرضية بأضويتها الحمراء المتوهجة هي شيء آخر غير السماء النجمية.

لقد ظللنا حتى الآن نراقب من عمق الأرض الآثار المتوهجة التي تتركها النيازك. ولكن عندما نطل من زاوية كبيرة فوق المحور تبدو صورة الكرة الأرضية رتيبة بفعل الإمتصاص والإنعكاس، فيما يشكل الأفق المرئي للأرض حداً متلاشياً، معتماً، يسبح بين السماء النجمية والأرض. وهكذا عندما تنحدر النجوم المضيئة أو الكواكب خلف هذا الأفق المرئي فإنها لا تغيب فوراً عند النظر إليها وإنما فيما بعد، ذلك لأن الأفق الحقيقي أعمق في الواقع من ذلك بكثير، حيث يكون القسم العلوي أخضر والقسم السفلي أحمر.

٢

الإشارة الأولى لشروق الشمس تكون واضحة جدا، يمكن لنا أن نشاهدها ونحن فوق الأرض بالعين المجردة. فعندما تقع الشمس بنسبة ١٥ إلى ١٧ درجة تحت الأفق يكون في إمكاننا رصد الإشارة الأولى للشفق المنبلج. وفي الأفق الليلي المرئي يظهر شريط رمادي متقد،

يتحول إلى الزرقة كلما ازدادت حركة المراقب باتجاه الحدود التي تفصل ما بين الضوء والعتمة لنصف الكرة الأرضية.

أما المساحة الضوئية التي تقع تحت منطقة الشفق فتكون متنوعة للغاية، حيث تتم الإنتقالات اللونية من الأحمر إلى الأصفر، إلى البرتقالي، طبقا للطروف الجوية في المحيط الأرضي، مؤثرة في منطقة الإنعكاس.

ما أثار دهشتنا هو ما شاهدناه لمرة واحدة فقط في رحلتنا الأولى، فقد رأينا قبل شروق الشمس وفي المحيط الأرضي كتلة مضيئة، تعمي البصر، تبدو مثل شمس مشوهة تخترق محيط الأرض. ترى هل كان ما رأيناه وصورناه مجرد سراب؟

٣

لا يعني شروق الشمس فوق الأفق أن أشعة الشمس تغمر في الوقت ذاته النصف الخاضع للمراقبة من سطح الكرة الأرضية. هذا الوضع يتحقق فقط حين يكون المراقب في نقطة معينة تسمى النقطة الرابعة، وهي النقطة التي تلي شروق الشمس في خط الأفق، فيما الضوء الذي يغمر الحافة يعود إلى انعكاس أشعة الضوء من المحيط، لا إلى الأشعة المباشرة الصادرة من الشمس.

تدرج اللون الأحمر في الأفق النهاري أفقر مما هو عليه في الشفق. في الوسط تغمر الغيوم ما لا يقل عن ٨٠٪ من السطح العلوي للكرة الأرضية. أما في النهارات الصافية فتبدو في الأفق حدود بيضاء، شفافة، على ارتفاع حوالي ١٥ إلى ١٨ كيلومترا فوق الأفق الحقيقي للأرض.

وقائع غروب الشمس تسير بطريقة معاكسة لشروق الشمس. ففي

غضون دقائق قليلة يمكن للمرء أن يشاهد بوضوح ظل الأرض على المحيط الجوي، حيث تبدو حدود المغيب ممسوحة ومتعرجة، بفعل تأثيرات الإنحناء، حيث لا تعود الشمس هي المصدر.

يبدو القمر للوهلة الأولى عند النظر إليه عبر غلاف الكرة الأرضية مشوها كالشمس تماماً. ومع ذلك فإن القمر هو الهدف الأنسب للرؤية بسبب شفافيته، حيث يمكن لنا التعرف على الطبقات والشرائح المعتمة المحيطة به. ثمة طبقات مكثفة. رأينا ذات مرة شريطاً ضوئياً يتلاشى داخل مقطع القمر.

تمحو الطبقات الأرضية التراكيب الدقيقة للقمر وهي تنبض، ذلك أن أشعة القمر وهي في طريقها إلى المراقب لا تنحدر عمودياً على الغلاف الأرضي: الضوء يتكسر.

٤

على طول خطوط العرض الشمالية والجنوبية المرتفعة في فصل الصيف وعلى ارتفاع ٨٠ كيلومتراً كان يمكن لنا أن نرى الغيوم الليلية المضيئة بلون الفضة: غيوم من جليد كريستالي دقيق. رأينا هذه الغيوم الليلية المنيرة وهي تغطي الأفق الحقيقي للأرض حالماً دخلت مركبتنا الفضائية منطقة خطوط العرض المرتفعة بأربعين درجة.

جيورجي غريتشوف ـ من «١٢٦ يوماً في مركبة فضائية»

حول الأقنعة

هل الكتابة قناع لساحر يدهشنا بما لا نتوقعه منه؟ وماذا يكون عليه الشاعر الذي لا يعرف كيف يرتدي قناعه الذي يغطي به وجهه؟

إنتشرت في فترة ما في الشعر العربي فكرة القناع حتى صار من مألوف العادة أن يتحدث النقاد عن قناع الشاعر أكثر من حديثهم عن الشاعر نفسه. ولربما كان أحد أشهر الأقنعة في الأدب العالمي هو قناع فريدريش نيتشه في عمله المدهش «هكذا تكلم زرادشت». فقد تلبس نيتشه شخصية زرادشت ليكتب ما أراد له أن يكون الإنجيل الخامس عن نبي مات إلهه. وفي الأدب العربي ظهر عمل جبران خليل جبران «النبي» الذي قلد به عمل نيتشه، متخذا من شخص المصطفى قناعا له. وواصل هذا التقليد بعد ذلك شعراء عرب كثيرون غيره.

ولكن لماذا الأقنعة؟ هل المهم هو الوجه ام القناع؟

ربما لا يوجد شعب على وجه الأرض لم يعرف الأقنعة في تاريخه. في الحقيقة إن تاريخ الأقنعة هو تاريخ الثقافة ذاتها. فقد استخدمت الأقنعة في المراحل البدائية الأولى من تاريخ البشرية. وكانت لهذه الأقنعة مهماتها المختلفة. فقد ارتداها المصريون القدامى في مواكب الموت. وارتبطت عند الإغريق بالتراجيديا واقترنت في القرون الوسطى بالسحر. وهكذا ارتبطت الأقنعة بالدين والمسرح والسحر كوسائل إتصال

بالأبدية أو كطريقة للتخفي أثناء التمثيل، مضفية طقساً سرياً وسحرياً غامضاً على المشهد كله، حيث يصير القناع وجها آخر للإنسان يناقض وجهه الحقيقي، جاعلاً من الواحد اثنين. وهنا يختفي الوجه الأول ليحل بدلاً عنه الوجه المقنع.

هذه الرمزية التي تمتلكها الأقنعة انتقلت إلى عصرنا أيضاً. ففي المظاهرات الصاخبة في الغرب غالباً ما نرى متظاهرين يرتدون أقنعة: وجوه موتى، وجوه سياسيين وحاكمين. ما يفعله هؤلاء المتظاهرون ليس نزوة عابرة منهم ولا هو مجرد رمز يشير إلى الموت وإنما تأكيد لتلك العلاقة الغامضة التي تنشأ بين القناع والمتفرج. وربما كان الإرهابيون هم أفضل من يدرك التأثير المرعب للقناع. فعندما يشهر الإرهابي رشاشته بوجهه الإنساني المألوف لا يحدث التأثير المطلوب في الخصم، إذ يظل رغم رشاشته إنسانا ذا ملامح تعكس إنفعالاته. أما القناع فيجعل منه كتلة غامضة، مجرد آلة للموت ضمن علاقة سرية بين العين والقناع.

إرتبط تاريخ الفن المعاصر وبخاصة الرسم بالأقنعة التي اكتشف الرسامون دورها السحري، وهو دور ربما كان الفن الإفريقي أول من عكسه. فالمحارب الذي لايرتدي قناعه يفقد قوته السحرية والساحر لا يكون ساحرا بدون قناعه. أقنعة كثيرة لكل شيء: أقنعة للحب، أقنعة للموت، أقنعة للحرب.

من هؤلاء المحاربين السحرة تعلم سلفادور دالي الكثير من ألعابة البهلوانية. فقد كان هاجسه منذ الطفولة إثارة الدهشة عند الآخرين، وهو هاجس لازمه حتى النهاية. فقد ألقى ذات مرة محاضرة في لندن وهو يرتدي زي غواص مثلما تنزه في الشارع الخامس بنيويورك، مرتدياً زي

بابا نويل. حينما سئل: كان يمكن أن تكون مهرجاً كبيراً، أليس كذلك؟ أغمض عينيه مفكرا: هذا صحيح فالرسم لا يمثل سوى جزء من عبقريتي.

كان يؤكد دائماً أن ما يريده من لوحاته هو إرعاب مشاهديها، تماماً مثلما يفعل المحارب الإفريقي المقنع وهو يهز رمحه في وجه ضحيته.

أما الشاعر الأميركي الين غينسبرغ فقد دخل قاعة المحكمة المكارثية التي اعتبرته معاديا لأميركا واستدعته للتحقيق معه في ظل ظروف الحرب الباردة مرتديا زي رائد فضاء، محولا المحكمة إلى مهزلة.

ولكن كل هذه الأقنعة من أقنعة بيكاسو وحتى أقنعة السوبرمان والوطواط واللص فانتوماس تكاد تكون بدائية إزاء ما تعتبره السايكولوجيا المعاصرة «قناعاً داخلياً». فثمة أقنعة غير مرئية يرتديها الجميع: قناع للزوجة والبيت، قناع للعمل، قناع للشارع، قناع للصديقة، قناع للسياسة.

كلنا نلعب، ولكن من يلعب دور الشيطان يتحول هو الآخر إلى شيطان، كما يقول المثل الألماني. وماذا في ذلك ما دمنا نعرف أن الشيطان وحده يمكن أن يشعرنا بوجود الملاك في مكان ما من العالم.

بطل من «آخر الملائكة» في لندن

ثمة حادثة طريفة وقعت لي بعد نشر «آخر الملائكة» باللغة الإنكليزية، فقد اتصلت بي الصديقة مارغريت اوبانك، ناشرة مجلة بانيبال التي تصدر باللغة الإنكليزية في لندن، ذات مرة، مبلغة إياي بأن شخصا ما كتب إليها يطلب الحصول على عنواني الإلكتروني للكتابة إليّ حول أمر يتعلق بروايتي «آخر الملائكة» وتسألني إن كنت أوافق على ذلك.

كان الرجل الذي سوف أسميه هنا جون، إذ لا أعرف إن كان يوافق على ذكر اسمه أم لا، مأخوذا بعالم مدينة كركوك الذي تصفه الرواية والأجواء التي تدور فيها أحداثها. فقد كتب إليّ رسالة طويلة نوعاً ما، قال فيها إنه بريطاني يعيش في لندن، ولكنه مولود في كركوك التي أمضى طفولته فيها، وبالذات في نفس الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية وفي نفس المكان الذي تصفه والذي كان يعيش فيه الانكليز.

والأكثر من ذلك أن والده كان مثل شخصية المستر ماكنلي في الرواية مهندسا في شركة نفط العراق IPC، يقيم مع أسرته في منطقة «عرفة» التي تقع في «نيو كركوك»، وكان عندهم سائق محلي أيضاً مثل حميد نايلون، باستثناء أن اسمه كان عبدالله. وهو يرجو، بنفس روح الفكاهة المعروفة عند الإنكليز، ألا تكون أمه أيضاً شبيهة ببطلة الرواية «هيلين ماكنلي» التي كانت تنتقل من عشيق إلى آخر. وقد اضطرت

الأسرة، كما في الرواية، إلى مغادرة كركوك والعودة إلى بريطانيا، بسبب التطورات السياسية التي شهدها العراق في العام ١٩٥٨.

وقد رددت بالطبع على رسالته برسالة تكاد تكون اعتذاراً، أوضحت فيها أن الأمر يتعلق برواية خيالية، ولا علاقة لها بسلوك والده أو والدته. ورغم أن شخصية حميد نايلون وقصته مع هيلين ماكنلي وجورب النايلون حقيقية وتتعلق بأحد أقاربي فإنها لا تعني أن كل الإنكليزيات كن يتصرفن بنفس الطريقة المستهترة للمسز ماكنلي.

رد علي جون برسالة أخرى قال فيها إنه يعتبر «آخر الملائكة» أجمل هدية حصل عليها حتى الآن، إذ لم يخطر حتى في خياله أن يأتي كاتب عراقي ويكتب بمثل كل هذه المعرفة عن أماكن طفولته وحياته هناك. ثم أبلغني أنه اشترى العديد من نسخ الرواية ليوزعها على إخوانه وأصدقائه.

ذات مرة في كركوك

ذات مرة في السبعينات رافقني الصديقان، الروائي الأردني غالب هلسا والناقد التشكيلي والقاص عادل كامل، في زيارة لي مع سالمة صالح إلى أهلي في كركوك، قمنا فيها أيضاً بزيارة صديقنا القاص جليل القيسي في بيته الواقع في منطقة التبة، مستصحبين معنا الصديق جان دمو، فاحتفى بنا جليل القيسي على عادته بكل ما لذ وطاب من طعام وشراب.

في تلك الجلسة وأثناء الحديث عن الأدب وبتأثير الشراب انتابت جليل القيسي حالة عاطفية من التواضع جعلته يعلن أن كل كتاباته فاشلة وتخلو من أي قيمة لها، فالمرء لا يستطيع أن يكتب إلا ما يقدر عليه. ولكن بدل أن يرفض المرء انتقاصه من قيمة نفسه ويرفع من معنوياته انبرى جان دمو فجأة قائلاً بالكثير من التشفي: «هل رأيت؟ لقد اعترفت الآن فقط بالحقيقة التي كنت تنكرها. كنت أقول لك دائماً أنك كاتب فاشل ولا تعرف الكتابة، لكنك لم تكن تصدقني».

إنفعل جليل القيسي، ومع ذلك جاهد ليسيطر على نفسه برهة، مردداً على عادته في اللجوء إلى المقتبسات، البيت الشعري المشهور:

يا ضيفنا لو زرتنا لوجدتنا نحن الضيوف وأنت رب المنزل

بيد أنه لم يحتمل الإهانة فهجم فجأة بالحذاء على جان دمو الذي راح يردد مستنكرا:

ـ لقد اعترفت أنت نفسك بأنك كاتب فاشل، فلماذا الزعل؟

كل هذا يبدو لي مفهوما الآن، فالغيرة الإبداعية، وهي بالطبع غير الوقاحة أو قلة الأدب التي ينفرد بها مع الأسف بعض كتابنا، يمكن أن توجد في أي ثقافة. فقد كانت كاتبة كبيرة مثل فيرجينيا وولف تغار من جيمس جويس وتعتبره كاتبا رديئا، فيما كان جويس نفسه يتعمد التدخين حين يكون مع مارسيل بروست المريض بالربو ليزعجه ويقلقه. وكان والت ويتمان يحسد شاعرا مشهورا أقل منه موهبة بكثير. أما تولستوي العظيم فكان يرفض المشاركة في أي مؤتمر أدبي يحضره دستويفسكي. ويقال إن ما جعل جان بول سارتر يرفض جائزة نوبل هو انها منحت لألبير كامو قبله.

*

من بين أفراد مجموعتنا في كركوك كان جليل القيسي الوحيد الذي بدأ الكتابة في العام ١٩٥٦ باللغة الإنكليزية، ربما بتأثير رحلته المخفقة إلى أميركا أو لأن لغته العربية في تلك الأيام لم تكن بمستوى يؤهله للكتابة بها. وفي فوضى حياتنا كان جليل القيسي أكثرنا قدرة على التنظيم والاستفادة من وقته. كان يعمل موظفاً في مؤسسة المنتجات النفطية التي كان الكاتب نجيب المانع مديرها والتي كدت أعمل فيها أنا الآخر، فقد أصدر نجيب المانع أمراً بتعييني في مؤسسته عندما أبلغه جليل بأنني أبحث عنن عمل، لكنني سافرت في آخر لحظة إلى بغداد لدراسة الأدب الإنكليزي في جامعة بغداد، متبوعاً بعتب جليل القيسي وحزنه لابتعادي عنه وبحث نجيب المانع عني والذي ارتبطت بعلاقة

صداقة وثيقة معه فيما بعد عندما انتقل هو الآخر إلى بغداد. ولأن وقت جليل القيسي كان أضيق من وقتنا فإنه كان يفرض على نفسه نظاما صارما للقراءة والكتابة، يبعده بعض الشيء عن لقاءاتنا اليومية، ولكنني كنت ألتقيه مرة واحدة في الأسبوع على الأقل، غالباً في بيت أهله. وحين انتقلت إلى بغداد كان بيتي هو بيت جليل القيسي أيضاً، إذ كانت له غرفته التي يقيم فيها كلما جاء إلى بغداد، هاربا من ملل حياته في كركوك، وحاملا معه كتاباته الجديدة التي كان يهمه كثيراً أن نقرأها ونناقشه فيها، غالباً في جلسات يشترك فيها صديقنا المشترك نجيب المانع أيضاً.

كان جليل القيسي بعكسنا جميعاً يملك دفترا يسجل فيه ملاحظاته على ما يقرؤه، مقتبسا أي جملة يجدها جميلة ويستخدمها أثناء المناقشة أو الحديث. كان أول نص قرأه علينا، كما أتذكر، مسرحية كتبها باللغة الإنكليزية عن شاب يتأتئ في كلامه. لم أعد أتذكر المسرحية جيداً بعد كل هذه الأعوام، ولكن المناقشة التي دارت حولها ما زالت عالقة بذهني. كان أثر الكاتب الأميركي تينسي وليامز وخاصة في مسرحيته «مجموعة الألعاب الزجاجية» واضحا عليها. وقد دفعته كثيراً لمحاولة الكتابة باللغة العربية. بذل في الحقيقة جهوداً مضنية استمرت أعواما حتى نجح في اختراق حاجز اللغة. كان أفضل نص قرأته له فيما بعد قصة نشرت في مجلة الأداب في العام ١٩٦٤ ثم فاز بجائزة مسابقة القصة القصيرة التي أجرتها مجلة حوار.

وفي الوقت الذي لم تكن علاقاتنا، نحن أصدقاء جماعة كركوك، تخلو من الشجار والغيرة الطفولية حول الكتابة دائماً، كان جليل القيسي أكثرنا بعداً وترفعاً عن المماحكات والمنافسات الأدبية بيننا، وكان يحبنا جميعاً بدون حدود كدراويش في محراب الأب المقدس. وإذ كنا نغادر

العراق واحداً بعد الآخر، بعد سنين من ذلك، كان يسرع قادما من كركوك إلى بغداد، وينصح لنا بعدم المغادرة. وحين جاء لتوديعي أنا الآخر حين قررت مغادرة العراق في بداية العام ١٩٧٧ قال لي بحزن: «أنظر ما حدث بالذين رحلوا. إنهم لا يكادون يكتبون شيئاً.» ثم إذ يرى إخفاق مسعاه يبادر إلى كشف حقيقة مشاعره: «هذا ليس عدلا. إنكم تذهبون وتتركونني هنا وحدي». وهي مشاعر لم أفهمها تماماً إلا الآن، حينما صرت أراهم يرحلون الواحد بعد الآخر في سفر لا عودة منه، تاركينني هنا وحيداً في هذا العالم، غير العادل.

القس السوريالي

كان الأب الشاعر يوسف سعيد، أو «أبونا» كما اعتدنا على مناداته منذ أيام صبانا الأولى، قد دعاني أكثر من مرة لأكون ضيفا عليه في السويد، متعهداً بأن يذبح لي بقرة على حد قوله، ولكن كان ثمة دائماً ما يشغلني عن تلبية رغبته الكريمة، حتى تلقيت دعوة إلى مهرجان شعري يعقد في مدينة مالمو السويدية كان الأب الشاعر يوسف سعيد قد دعي إليه هو أيضاً، فاتصل بي ليتأكد من حضوري، فقلت له: لن أفوت هذه الفرصة، ينبغي أن نلتقي ثانية لنستعيد بعضا من ذكرياتنا الجميلة في كركوك ونغتاب الشعراء السيئين على الأقل، كما كنا تفعل في الماضي. وهكذا أمضينا بضعة أيام سوية في الفندق الذي جمعنا، حيث تألق الأب يوسف سعيد كعادته رغم التعب الذي كان باديا على وجهه.

إلتقيت الأب يوسف سعيد لأول مرة حين كنت لا أزال تلميذا في المدرسة المتوسطة في كركوك. كنت قد نشرت قصيدة قرأها أبونا، كما يبدو، فراح يبحث عني ويسأل كل من يعرفه ليدله إليّ ويتعرف علي. ولكم أن تتصوروا تعابير وجهه حينما اكتشف أن الشاعر الذي يبحث عنه لا يزال صبيا لم ينبت شاربه، في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة من عمره، ولكنه لم يشعرني قط بذلك، بل والأدهى من كل ذلك أنه لم يكن يجد غضاضة في الجلوس معنا، نحن جماعة أصدقاء كركوك

الشبان، في مقاهينا أو حتى في زيارة بيوت بعضنا القريبة من وسط المدينة، وهو بردائه الكهنوتي الأسود دائماً، أو دعوتنا لزيارته في كنيسته التي كانت تقع على طريق محطة القطار والتي أراد لها أن تكون ما يشبه المركز الثقافي، فضلاً عن كونها بيتا من بيوت الله.

يعترف أبونا بكل وفاء، كدليل على عظمة روحه، أنه تعلم منا، نحن الشبان الصغار، الكثير ليس في الشعر فحسب وإنما في النظر إلى الحياة أيضاً، فقد كان يكتب حين تعرف علينا الشعر العمودي التقليدي، لكن مناقشاتنا معه قادته إلى الشعر الحديث، وبالذات إلى السوريالية التي وجد نفسه فيها.

لقد كسر الأب يوسف سعيد كل الحواجز التي تفصل ما بين البشر، باسم المذهب أو الدين أو السياسة، مؤكداً أخوة الإبداع قبل أي شيء آخر. ولا أعتقد أنه جعلنا في يوم ما نشعر بأننا مختلفون أو انه أقرب إلى الله منا، بل أنه لم يكن يخطر حتى في بالنا أننا ننتمي إلى قوميات وطوائف ومذاهب وأديان مختلفة، ولم يحدث قط أن أشار أحد ما إلى ذلك.

لم يكن ارتباط الأب يوسف سعيد بالشعر والأدب مجرد ممارسة لهواية ما، وإنما طريقه في الوصول إلى الحقيقة التي كرس كل حياته من أجلها.

في قرية عائمة

أنظر من نافذة غرفتي إلى شارع «طريق البحيرة البيضاء» الذي يطل عليه بيتي في برلين فأرى أكواخا من القصب والبردي تطفو فوق سطح الماء، حيث يمتد مدى هائل لا نهاية له، أرى سماكين معدانا يقفون وسط مشاحيفهم ويوجهون فالاتهم إلى أسراب أسماك نافرة، مصيبين واحدة أو ربما أكثر من واحدة منها، وأرى صبايا وصبياناً عراة يقودون جواميسهم بين القصب. وفي البعيد ثمة طيور ملونة قادمة من قارات أخرى تحلق عاليا أو تجفل مفزعة وصاخبة فجأة من بين غابات نباتات تشكل جزرا طافية متناثرة هنا أو هناك.

أين أنا؟ في برلين أم في مكان آخر؟

في الحاضر أم في تاريخ آخر اختلط فيه كل شيء؟

كانت القرية نفس القرية التي كنت قد زرتها قبل سنين طويلة مع سالمة، فاستضافنا آدم وزوجته عفراء في صريفتهما العائمة وقدما لنا أرغفة رز مع الشاي والقيمر. لقد أمضينا حينذاك بضعة أيام بتنا فيها في بيوت المعدان، كما عثرنا على فندق مجاني عائم من ألواح الخشب يطلقون عليه اسم «الفندق السياحي العائم». كان مهجورا تماماً وإن ظلت أسرة نومه الثلاثة باقية فيه، فسكان الأهوار لا يمكن أن يقيموا في مثل هذه الكتلة العائمة من ألواح الخشب. ولكنه بدا مناسباً لنا، فقد

كانت ثمة كراسي ألمنيوم في الشرفة، حيث يمكن أن أجلس وأحدق في المعيديات وهن يقدن قطعان جواميسهن الغارقة حتى أعناقها في الماء أو يعدن مساء من مناطق قصية في الأهوار، محملات برزم القصب والبردي. وكان يمكن للمرء أن يسمع بين الحين والآخر أغنية ريفية حزينة تنطلق من بعيد عن حبيب إختطفته المدينة. وفي الليل الداكن تحت قبة من النجوم المتلألئة كانت بنات آوى والذئاب تعلن عن حضورها بعويلها الجارح الطويل والخنازير البرية بصخبها بين الأحراش.

كنت قد قمت بالعديد من الأسفار داخل الهور، أنا القادم من الشمال، وتعرفت على أقارب أصدقاء كانوا لا يزالون يقيمون هناك مع جواميسهم في صرائف مفتوحة على الرياح الأربع وتقلبات الطقس، فأخذت باللغة الجنسية الفاضحة التي كانت النساء يتحدثن بها في حضور أزواجهن وأقاربهن بدون شعور بالخجل أو الحياء اللذين يسمان لغة نساء المدن ورجالها. وذات مرة حين توجب علينا أن نعبر نهرا غير عميق كثيراً تعرى الجميع نساء ورجالا من ملابسهم وحملوها فوق رؤوسهم فيما ولجت النهر بكامل ملابسي فراحوا يضحكون علي، ساخرين مني، معتبرين فعلتي نكتة من نكات الحضر، فدفعت ثمن حماقتي تلك غاليا، إذ مرضت وعانيت من الحمى أياما.

في مرة أخرى إذ كنت في ضيافة أسرة من المعدان في صريفتهم المنعزلة ظلت الأمطار تهطل طوال الليل فانقطعت كل الطرق المؤدية إلى المدينة، مما أرغمنا، وكنت برفقة أصدقاء وصديقات من بغداد، على أن نمتطي الخيول للوصول إلى قرية أخرى قد نجد فيها سيارة تقلنا إلى المدينة. وقد قيل لنا إن القرية لا تبعد سوى شمرة عصا، ولكن شمرة العصا هذه تطلبت منا نهاراً كاملاً لنقطعها. ولما لم أكن معتاداً على امتطاء الخيول فقد تهرأت مؤخرتي. وكان دليلنا، وهو أعرابي من

المنطقة، يشجعنا بالقول: «لم يبق سوى القليل» حتى بلغنا نهرا عريضا هادرا توجب علينا أن نجتازه في مشحوف تعصف به الريح وترجه السيول، وحين بلغنا الضفة الأخرى بعد الفزع الذي أصابنا وجدنا أنفسنا تائهين في برية من الوحول التي خلفتها الأمطار، بعد أن ودعنا دليلنا الأعرابي الذي عاد بالخيول إلى قريته. كان يمكن لنا أن نهلك في تلك البرية التي أغرقتها الأمطار لولا أن سيارة شرطة مرت مصادفة بعد ساعات من الضياع وأنقذتنا من تلك المتاهة التي بدت لي بلا نهاية.

كان يمكن لي أن أهلك هنا أيضاً، سوى انني وأنا أسمع عبر نافذتي المفتوحة معدانا يرطنون بالألمانية في الشارع أفكر في الذهاب إلى مقهى يؤمه الأعراب من أمثالي لعلي أجد من يدلني على طريق الخروج من هذه المتاهة القائمة في الصحراء الأوروبية القارسة. فألكسندربلاتز لا تبعد سوى شمرة عصا عن بيتي.

آه، أكاد أموت عطشاً، فاسقني من ماء الذاكرة، قال إلياس كانيتي قبلي.

الشمس تشرق من وراء الغيوم

شذرات

حين أعجز عن الكتابة أكون قد بلغت القعر تماماً. واذا ما اتفق ذلك مع فصل الشتاء القارس المكفهر في اوروبا والذي لم أطقه أبداً رغم كل الأعوام الطويلة التي أمضيتها فيها يتملكني الشعور بمرض العالم كله من حولي.

ليس أصعب من أن أرى الأكذوبة ترتدي بدلة الحقيقة، فيتبعها الأغبياء مطبلين، مزمرين.

لم أعد أخشى البرد والجليد، إذ كلما سافرت حملت في حقيبتي شمسي معي.

السوط هو القلم الذي يكتب به الجلاد على جسد ضحيته شهادة موته.

حياتنا جميعا، نحن أبناء الأزمنة الحديثة، ملبدة بالغيوم المرعدة.

كلنا أسرى تناقضات تكاد تكون بلا حل. مرغمون على الانفتاح على زماننا. محكومون بالسفر إلى ابعد البحار، حيث لا عودة إلى النبع ثانية لأن النبع نفسه يكون قد اختفى أثناء ذلك. وبذلك نشبه، كما يقول الشاعر الألماني الكبير ريلكه، الوردة التي تتفتح في الشمس إلى أقصاها ثم لا تعود قادرة على الانغلاق ثانية على نفسها.

أرتجف برداً حين أجد أشجار حياتي قد يبست والأحراش صارت حطبا جافا، وما من برق يشعل النار في الغابة.

كثيرة هي الينابيع التي تصب في نهر حياتي، لكن الينبوع الذي أرجو ألا ينضب في يوم ما ما دمت على قيد الحياة هو الثقة بجدوى ما أفعله في هذا العالم.

أفرح حين أرى الشمس تشرق من وراء الغيوم، حين أجلس في المقهى وأدخن، حين أجد حلا للقصيدة أو الرواية التي اكتبها، حين أكون وسط الناس الذين أحبهم. حين يفاجئني أحد ما بعمل جميل كتبه.

بعد كل هذه الأعوام التي أمضيتها في المنفى لم يعد ثمة معنى حتى للأمل. الكتابة وحدها تجعلني أعيش بدون أن أنتظر شيئاً من العالم.

أسمع صوت الأبدية حين أكون في الصحراء حيث تشكل السماء خيمة من نجوم دانية أمد يدي فأكاد ألمسها. لم تعد غابات أوروبا

تغريني كثيراً. مللت منها. انها مليئة بالخنازير التي تهاجم كل من تقوده الصدفة اليها. ومع ذلك أظل كل عام أنتظر الربيع بلهفة العاشق الذي ينتظر حبيبته على رصيف محطة قطار.

ظللت طوال حياتي أبحث عن **زهرة** تقطفني.

أسوأ عادة في العالم هي أن تنتظر أحداً ما لا يأتي، والأسوأ من ذلك كله هو أن يكون هذا الأحد امرأة اشتريت لها باقة من زهور سوف تتركها على المائدة حين تغادر المقهى.

أكره قلة الأدب التي قد يعتبرها بعض الأغبياء ضربا من الجرأة. الصراحة تعني أن تحب الأخر وتحترمه ولا علاقة لها بالتجريح الذي قد يمارسه البعض من الناس ضد بعضهم الآخر.

لا شيء أجمل من أن تكتشف فجأة أنك لست نسياً منسياً وأن ثمة من لا يزال يتذكرك حتى الآن.

انني قد أحتقر موقفا أو حالة ما كالغباء مثلاً وقد أصطدم به، لكنه يظل في رأيي وضعا إنسانيا يجب تفهم أبعاده. أما الكراهية فحالة مرضية تنتقل بالإنسان إلى ما هو أسوأ من الحيوان الكاسر.

ثمة نجاح تجاري خاضع لشروط السوق. كثيرون هم الذين يعرضون

الآن بضائعهم في السوق ويجدون من يروج لها بأحب الأسماء لجمهور مخدر منذ الأبد.

أسوأ ما في الحياة البشرية هو الزمن الذي يمر فلا نستطيع أن نوقفه. والأسوأ من ذلك ان خريف العمر ليس حتى خريفا، فلو كان خريفا لأعقبه الربيع ولو بعد شتاء. لن أعترف أبداً بمثل هذا الخريف التافه. انني أرفضه، احتجاجاً على لاعدالة الحياة.

أحلم بالمستحيل وحده، فما عداه ليس سوى أضغاث أحلام.

أريد أن أكون قديماً وجديداً في آن كالشمس حين تشرق كل يوم من جديد. لذة الاكتشاف وحدها تمنح الحياة معناها.

انني أنتظر الربيع في كل الفصول، وليس في الخريف وحده. وبذلك أشبه الدببة بشكل ما. أختفي في مغارتي (شقتي) الشتاء كله ولا أطل برأسي على العالم إلا حين أسمع زقزقة الطيور. انه الربيع أخيراً. شكراً لله، أقول لنفسي، ما زال العالم بخير.

لم أسأل نفسي قط لماذا أكتب الشعر أو أقرؤه. لأن مثل هذا السؤال يعني كما لو انني أسأل نفسي لماذا أستمتع بغروب الشمس أو أحلم ليلاً أو أيضاً لماذا أعيش.

رغم ان كل شاعر كبير يحلم بالوصول إلى الأبدي فإنه يدمغ عميقا بروح زمنه. ولأنني أعيش في زمن مثير جداً لا أملك خيارا آخر سوى الكتابة عن هذا الزمن الذي أعرفه أكثر من أي زمن آخر.

ماذا يمكن للمرء أن يفعل حين يجد نفسه بين اتجاهين في مفترق طريق: عليه أن يسلكهما معا، يقول الشاعر غريغورو كورسو.

الأدب للشعب سؤال لا يكاد يملك معنى. على الأدب قبل كل شيء أن يكون أدبا حقيقيا. وحين يكون كذلك يكون للشعب أيضاً. الشعراء والكتاب وقراؤهم ينتمون إلى الشعب أيضاً، أم ينبغي علينا أن نقدم تعريفا جديداً للشعب؟

القسم الثاني

المهرجان السحري

يقولون إنه قبل زمن غير طويل علق سان بول رو قبل أن يذهب للنوم لافتة على باب بيته في كاماريه يقول فيها: الشاعر يعمل.

أندريه بريتون ـ «البيان السوريالي» ـ ١٩٢٤

الشاعر في العالم

في أعوام طفولتي اجتذبني التراث العربي القديم، فأخذت بالايقاعات السحرية للغة القرآن وفخامة الشعر العربي الكلاسيكي وأسطورية عوالم «ألف ليلة وليلة" والقصص الغرائبية الأخرى التي كنت أسمعها من الكبار، قبل أن أصل إلى الشعر العربي الحديث الذي كان قد انطلق من العراق بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بفترة وجيزة. إنني إذ أفكر الآن في ذلك الماضي البعيد أشعر بأنني أدين بالكثير للتنوع الثقافي الذي كان قائماً في مدينة كركوك الصغيرة، تاركا أعمق الأثر في تكويني الثقافي والشعري. فقد أعطتني تلك المدينة الواقعة في شمال العراق والمعروفة بآبار نفطها التي كانت تملكها شركة (IPC) البريطانية والتي يتحدث سكانها أربع لغات هي العربية والتركية والكردية والآشورية، إضافة إلى الإنكليزية التي كانت سائدة بين عمال النفط، ما لم أحصل عليه في أي مكان آخر من العالم: اللعب بالشعر مع الحياة.

كان السكارى التركمان عندما يعودون في آخر الليل من الحانات إلى بيوتهم سيرا على الأقدام، وقد استبدت بهم النشوة، يغني بعضهم بصوت مرتل وعال رباعيات شعرية يطلقون عليها باللغة التركية اسم» خوريات«، يؤلفونها في اللحظة ذاتها. ما يكاد الشاعر ينتهي من إلقاء قصيدته عن الحب أو غدر الزمان حتى يرتفع صوت آخر من شارع أو زقاق بعيد ليجيب عليه برباعية شعرية تناسب الحال. فيرد عليه الشاعر

الأول بقصيدة جديدة، يجيب عليها الشاعر الآخر أيضاً. وقد يتدخل شاعر ثالث ورابع في ذلك الحوار الشعري الذي يستمر فترة من الزمن بين أناس لا يعرف أحدهم الآخر. هؤلاء الشعراء كانوا ينسون قصائدهم الليلية تلك، بيد أن الناس الذين استمعوا إليها كانوا يحفظون أجملها وينشرونه في المدينة في اليوم التالي، بدون أن يعرف أحد اسم مؤلفيها المجهولين.

*

لم أكن قادرا بعد على كتابة الشعر، ولكنني كنت أعرف أن كل ما يحيط بي ينبض بالشعر، مما وفر لي ذخيرة هائلة من الذكريات والإنطباعات والأحاسيس التي ما زالت تتملكني حتى الآن.كان أحد أقاربنا، وهو درويش بشعر طويل ينحدر حتى الكتفين، غالباً ما يصطحبني معه إلى حلقات الذكر الصوفية التي كان الدراويش يقيمونها في كل ليلة جمعة في مساجدهم الواقعة في المناطق الكردية من مدينة كركوك. كنت أقرفص على الأرض محدقا بدهشة في رجال يطعنون أنفسهم بالحراب، بدون أن تنسكب قطرة دم واحدة منهم، أو يضربون بأيديهم على دفوف من صيجان كانت توضع فوق النار حتى تتقد حمرة. في أحيان أخرى كنت أشارك أنا أيضاً في حلقات الذكر الجماعية، حيث يؤدي المرء برأسه أولا ومن ثم بكل جسده حركات تتكرر إلى ما يبدو أنها بلا نهاية حتى يبلغ المرء ما يسمى بحالة النشوة، فاقداً كل شعور بما يحيط به. في تلك اللحظة التي تنهار فيها كل الحدود التي تفصل الدرويش عن العالم، كما لو أنه في رحلة لا نهاية لها داخل الكون، يكون قد بلغ النقطة السحرية العليا التي يتركز فيها معنى الوجود كله. وهي تشبه بطريقة ما نفس النقطة العليا التي تحدث عنها أندريه بريتون، باعتبارها جوهر الشعر، رغم اختلاف الأهداف وطرق الوصول

اليها. لقد قادني ذلك في فترة تالية إلى أن أدرك أن الشعر لا يرتبط بما هو سائد وظاهر في الحياة اليومية إلا لكي يبلغ تلك اللحظة المركزة في الوجود الإنساني. إنها لحظة الكشف الكامل، رغم كل الغموض الذي يحيط بها، وهي المعنى كله رغم أنها قد تبدو بلا معنى خارج اللذة الحسية التي نشعر بها في الروح والجسد معاً.

*

ولكننا إذا كنا نتجه إلى الأعلى فذلك لأننا نريد أن نهبط في الآن ذاته إلى آخر قعر في الحياة الإنسانية، لندافع عن الكرامة الجريحة للضحية في كل مكان بوجه جلادين ملطخة أيديهم بالدماء وآخرين يرتدون ثياب الملائكة. في منفاي الألماني المستمر منذ ربع قرن وقبل ذلك في سجون الدكتاتوريات العسكرية التي أمضيت ثلاثة أعوام فيها اكتشفت القوة المضمرة التي يمتلكها الشعر كنار متقدة طاردة للذئاب العاوية في زماننا.

لا يوجد الشعر في منطقة خالية من البشر. إننا نكتب لكي يقرأنا الآخرون، مدركين أننا نعيش في عالم يمتلىء بالأوهام التي يروج لها كهنة من مختلف الأصناف، يدعون معرفة الطريق إلى الفردوس. الأكاذيب نفسها تتحول إلى بضائع معروضة في السوق، بضائع آيديولوجية، بضائع قومانية، بضائع مذهبية. إن كل ذلك يحدث من أجل السيطرة على روح الجمهور وعقله وكسب ولائه بأكثر الطرق بدائية وبربرية. لم يعد المرء يحتاج حتى إلى التفكير، إذ ثمة دائماً من يفكر بدلاً عنه. إنهم لا يقررون لك فقط نوع البدلة التي ترتديها وإنما كيف تمارس الحب أيضاً. ها هنا يأتي الدور الاستثنائي للشعر ليواجه الأكاذيب والدجل وينزع الأقنعة عن وجوه بائعي الأوهام الكثيرين، عبر

تأكيده على الحقيقي المنزوي تحت أكداس من الكتابة الدعائية السائدة والمكررة والغوص إلى قعر أعمق المحيطات لإلتقاط جواهره. وهو إذ يذكرنا المرة تلو الأخرى بما هو حقيقي في الحياة فذلك لأنه يضع المعرفة ضد الدجل والبراءة ضد البربرية والفرادة ضد التعميم والذاكرة ضد النسيان، وقبل كل شيء الإبداع ضد النمطية.

*

عندما نشرت في العام ١٩٦٩ «البيان الشعري» اعتبرت الحرية جوهر كل شعر يكتب في زمننا، ليس فقط عبر اعتبار الحرية مادة القصيدة وإنما أيضاً شكلها ولغتها، كنقيض للعبودية المفروضة على العقل والمخيلة والتي تنجم عن تواطؤ الواقع مع الوهم. فاذا ما عدنا إلى تاريخ الشعر نفسه فسوف نجد أن الأشكال والمضامين وحتى اللغة كانت تتغير من زمن إلى آخر مما يلغي فكرة الشكل المقدس المبتذلة التي يدافع عنها بعض الشعراء والنقاد حتى اليوم. والأكثر من ذلك: إذا ما أردنا أن نعي حركة التاريخ نفسه، تلك الحركة التي أوصلتنا إلى حضارة عصرنا، فسوف نكتشف أن كفاح البشرية كان في جوهره دائماً كفاحا ضد الأغلال والأوهام المقدسة التي التصقت بالثقافات خلال سيرها، كفاحا استهدف أساساً تحرير الفكر والعاطفة من سطوة الأكذوبة وإعادة الإعتبار إلى الحرية كمصدر لكل إبداع في التاريخ. إن هذا يفرض على الشاعر مستوى استثنائيا في فهم الحرية، سواء في ما يتعلق بالفرد أو الجماعة. ولأن عمل الشاعر نفسه هو انبثاق في الحرية فإنه سوف يكون معاديا بالضرورة لكل ما هو ملوث ومدجل ومدجن في الحياة.

*

من السهل التعرف على القشرة الخارجية للقصيدة، بيد أن الأمر

يزداد صعوبة حالما نحاول الدخول إلى الغابة الداخلية للعملية الشعرية، إذ لا شيء يوجد مسبقا، وإذ المعنى هو إشارة إلى معنى آخر أكثر بعداً وتخفياً. هذه السرية التي تملكها القصيدة تكاد تكون معادلة لنفس الهندسة السرية التي تتجلى في معمار الكون، حيث المعنى واللامعنى يشكلان بنية واحدة ويكملان بعضهما، مثلما الحياة والموت.

الشاعر يرى العالم دائماً بعين المكتشف، حيث كل شيء ينهض أمامه للمرة الاولى، مثل كولومبوس جديد يصل إلى قارات لم ترها عين من قبل. وهنا لا يكون المعنى محدداً ونهائياً، وإلا فسد بعد حين مثل أي معنى آخر، وإنما معنى مفتوح على معان أخرى توحي بها القصيدة أكثر مما تبوح بها. الشاعر الحقيقي يدرك أكثر من غيره أن كل قول هو قول نصفه في الضوء ونصفه الآخر في الظلام، وهو يستثمر ذلك حتى النهاية.

ولأن الشاعر يدخل كل مدينة للمرة الاولى، على العكس من الكاهن أو العقائدي الذي يرى ما كان قد رآه دائماً، فإنه لن يمتلك سوى عينيه اللتين سوف تعكسان لنا حركة الحياة الضاجة أو تخترقان الأعماق الداخلية، حيث البراكين الهادرة والبحار المضطربة دائماً. وهو بذلك يقلقنا، يصدمنا، يثير الشك في قلوبنا، لأنه يقلب المعنى كفعل سحري متحول إلى رؤية ورؤيا، كاشفا في الواقع إمكاناته السرية المختزنة. إن فعله يشبه، حتى بدون أن يكون مقدسا، فعل المسيح الذي سار فوق الماء، مثيراً دهشة متفرجيه.ولكن إذا كان المسيح قد أراد بفعله ذاكِ أن يقدم واحدة من معجزاته لخرافه الضالة لتؤمن به، فإن الشاعر يقدم لقرائه حقيقة الحياة، بدون أي مقابل.

ها هنا تلتقط العين الداخلية التي يفترض أنها تختزن أعمق معرفة

بإشكالات الإنسان الوجودية وأعماقه السحرية وطواطمه التاريخية، عبر مخيلة الشعر التي تعيد تركيب كل شيء من جديد، صورا تمتلك ألوانا أخرى لا يمكن رؤيتها خارج القصيدة. وهنا أيضاً تمتزج الفكاهة بالمأساة واللعب بالوظيفة والحلم بالواقع والملموس بالذهني والمعنى باللامعنى، كنفي للكتابة اليقينية العبوس الخالية من المرح.

كان نيتشه قد كتب ذات مرة يقول: «في داخل كل فنان حقيقي طفل يريد أن يلعب». ولكنني كنت قد عرفت قبل ذلك معنى طفولة الشعر وبراءته وقدرته على اللعب في صوت اؤلئك الشعراء المجهولين في كركوك، الذين كانوا يذكرونني دائماً بأن الشاعر الحقيقي يلعب على قارعة الطريق من أجل نفسه قبل كل شيء، مبتهجاً بالعالم وكاشفاً أسرار روحه أمام الآخرين، حتى بدون انتظار الاعتراف به. كل شاعر حقيقي هو في أخر المطاف شاعر على قارعة الطريق.

إنني أرى اليوم أيضاً، إذ أكتب أي قصيدة جديدة، ذلك الشاعر العائد من الحانة إلى بيته، يسير أمامي مترنحا في زقاق ما، مطلقا قصيدته في الليل ليطرد النعاس عن عينيه والهموم من قلبه، ولكن أيضاً لينسى وحشة الطريق التي يعرف أن عليه أن يقطعها وحيدا.

الصعود إلى النقطة العليا

Alpha and Omega

القصيدة خدعة صممت لتخلق مزاجاً عند القارئ،
شبيهاً بمزاج مؤلفها لحظة تشكيلها.
القصيدة ـ في الحقيقة «ربيع مبكر».
حرارة الصباح على جبل ثلجي عال: ٣٤ درجة فهرنهايت.
الثلج يتساقط والمطر ينهمر
فيما حقول الثلج تتألق ندية ببياضها الرمادي
وأنت ترى الماء يرتفع باستمرار في الأنهار.
طقس معتدل، عاصف.
معتم عموماً.
هو ذا الثلج يسقط كثيفا بدون انقطاع شمال الألب.
الإنهيارات الثلجية أغلقت النفق رقم ١١ للسكك الحديد الجبلية
الفنادق في زيميرنغ تعج ببرجوازيين أثرياء، شريفي المحتد، يجهدون ليربحوا في أيام قليلة أخرى من هبوط الأسعار والخ، فيما الشمس تزدرد الثلوج.

الأرض متخمة، إن لم نقل مشبعة، وهو ما يجعل الماء الفائض يتدفق مسرعا نحو الأنهار.

المزارع متفائل

فيما هيلكا الشابة تطهر الحقل لاستقبال زهور الربيع.

بيتر التينبرغ ـ «ما هي القصيدة؟»

في فضاء يتجلى مثل صورة مسجلة ثمة مليار شمس تعمي عيني، هادرة منذ الأبدية، حتى إن كنت لا أسمع ضجتها، مما يجعلني أجلس كل يوم على كرسي ما وراء مرصدي في الشرفة وأحدق في أحوال الكون. أرى غاليلو غاليلي يقف مبتهجاً قربي ويقول: «أنظر، ثمة جبال من نار في مهرجان قائم، لا شهود له». ها هي مجرة أندروميدا (المرأة المسلسلة) تنتشرهناك، فتسقط منها الأبعاد. من يمكن أن يتحدث عن مكان أو زمان؟ حسنا، لم تعد تهمني القوانين الفيزيائية. ليذهب اسحاق نيوتن إلى الحديقة ويراقب تفاحته الساقطة، ليؤسس باول ديراك ميكانيكا الكم. ما يعنيني هو ميكانيكا الشعر، تلك التي تتمثل روح القوانين المتحكمة بالكون للوصول إلى نقطة التماس التي يلتقي عندها كل ما هو معرفي وروحي في حياة القبيلة البشرية. وهنا يلتقي الشعر الفيزياء الفلكية في مسعاها: الوصول إلى معنى وجود الكون من خلال اكتشاف قانونه الموحد.

ثمة سحرية دائماً في القصيدة ترتبط بما هو مدهش وغريب في عمل المخيلة. وهنا لا يملك المدهش والغريب قيمة فعلية إلا إذا انبثق من خط التماس، حيث تتقاطع المعرفة الإنسانية والتجربة الروحية والتاريخية. وبالطبع لا ننتظر من القصيدة أن تقدم لنا حقائق علمية

ومعرفية، فذلك ليس من شأنها. إن ما تقدمه أخطر من ذلك بكثير: إنها تفتح المخيلة على كل معرفة قادمة، محررة إيانا في آن من عجزنا عن التماس مع الحقيقة التي قد نحس بها، ولكن بدون أن نفهمها تماماً. هل تستغربون من حقيقة أن الشاعر نفسه قد لا يفهم معنى كل ما يكتشفه شعريا؟ إن ذلك يحدث حتى في العلم. في مقابلة أجراها كلاوس فرانكه وهنري غلاس مع ستيفن هاوكنغ قال عندما سئل عن صعوبة فهم أفكاره ونظرياته في كتابه (تاريخ موجز للزمن): «أنا أيضاً لا أفهم كل أفكار كتابي، فلو كان الأمر كذلك لتعرفت على خطة الله». هذا الاعتراف المثير في مجال العلم نفسه هو في الحقيقة قاعدة كل شعر حقيقي. فلو كنا ندرك كل الأسرار التي تنطوي عليها المخيلة لما احتجنا إلى الشعر أو الفن أساسا. وإذا ما حدث ذلك ذات يوم فلن تكون له علاقة بالإنسان الذي نعرفه.

عن فكاهة العالم

ثمة من يكتب قصائده حين يكون حزينا، تبرح به الآلام، أما أنا فقد تعلمت أن الشعر يرتبط بالفرح أكثر من أي شيء آخر. يحدث هذا ليس فقط عند كتابة الشعر وإنما عند قراءته والإنصات إليه أيضاً. قراءة الشعر كانت دائماً بالنسبة لي مناسبة للبهجة والمرح والسحر. فهي ترتبط بالعاطفة الأخفى لأنها تمس سلكا ما في أرواحنا، سلكا قد لا يكون مرئيا سوى أنه قادر على ايصال بعض الكهرباء إلى حياتنا ولو للحطات، ولأنها تسمو بنا من حالة إلى أخرى تجعلنا نرى صورا أخرى خارج حدود العالم المرئية التي تفرضها العادة علينا.

أما الفكاهة التي تشكل روح الحداثة في الشعر فتكسر أحادية الرؤية وعماء الآيديولوجيا وتهبط بالآلهة إلى الأرض لتجعلها أكثر إنسانية. أتذكر الآن ما كان الشاعر الأميركي مارك فإن دورين قد قاله ذات مرة في مقابلة معه نشرتها مجلة نيوزويك: «ما من شاعر عظيم في العالم لم يملك صفة المرح والفكاهة. قصائد ملتون خالية من المرح، أما شكسبير فيملك كل مرح العالم في شعره، ولذلك فإنه أعظم بمئات المرات من ملتون».

وفي الوقت ذاته ترتبط السحرية بالقصيدة وقراءتها، خاصة في الليل، فهي تكمن أساساً في صلب العملية الشعرية التي تعني الخلق وقبل ذلك في اللغة نفسها. ما تكاد تضع كلمة جنب أخرى حتى يبزغ

شيء ما لم يكن موجوداً من قبل. والأكثر من ذلك أن القصيدة تظل مجرد رموز من حبر على الورق، غائبة عن الأنظار ومرمية في وحدتها الخاصة بها، ولكن ما تكاد تفتح الكتاب وتقرؤه حتى تستيقظ القصيدة من رقادها وينبعث الشاعر من أبديته مهما طال غيابه عنا. الكلمات هنا مفاتيح دخول إلى عالم القصيدة فيما القصيدة نفسها مفتاح للدخول إلى بيت الشاعر الذي سيكون مرغما على استقبالنا فيه، مهما كان موقفنا منه أو موقفه منا، فقد خرج الأمر من يده منذ اللحظة التي نشر فيها قصيدته.

كل حديث عن الشعر يظل ناقصا، إذ لا توجد وصفة واحدة للشعر الذي يمكن أن يتخذ أشكالاً وأنماطاً لا نهاية لها. بعد كل الزمن الذي أمضيته في كتابة الشعر أجد نفسي الآن أيضاً في ذات الموقع الذي انتهى إليه الشاعر الأرجنتيني بورخس حين قال لطلابه ذات مرة: «ليس لدي ما أقدمه لكم سوى الحيرة.» في كل مرة أكتب فيها قصيدة جديدة تنتابني مثل هذه الحيرة التي تسبب لي الحمى أحياناً من فرط العاطفة التي تتطلبها القصيدة.

في كل مرة علي أن أتعلم كيف أكتب القصيدة.

حول تجربتي الشعرية
الإيقاع الخاص

بدأت كتابة الشعر مبكرا، وقد نشرت أول قصيدة لي وأنا في الرابعة عشرة من عمري، نشرت في جريدة «اليقظة» اليومية البغدادية وكانت قصيدة نثرية. ورغم انني تعلمت الوزن في فترة مبكرة أيضاً فانني كنت معجبا بقصائد حسين مردان التي كان يطلق عليها اسم «النثر المركز»، مثلما كانت تستهويني الترجمات النثرية للشعر الإنكليزي والأميركي والفرنسي والتركي بصورة خاصة. وأتذكر أنني قرأت في تلك الفترة المبكرة من حياتي ترجمات لبعض قصائد والت ويتمان والتركيين ناظم حكمت واورهان ولي، وطاغور واراغون وبوشكين. كما كانت مجلة «الأديب» اللبنانية تنشر بين الحين والآخر قصائد نثرية لصاحبها البير أديب ولآخرين. وفي تلك الفترة أيضاً كنت قد قرأت بعض قصائد جبرا إبراهيم جبرا النثرية. وكانت الصحافة تطلق عادة على هذا النمط الذي يتخلى عن الوزن والقافية اسم «الشعر المنثور»، وهو توصيف كان يصيبني بالقرف ولم أستخدمه قط في حياتي. وفي رأيي أن قصيدة النثر العربية (أي القصيدة التي تكتب أبياتها نثرا وتتخلى عن الوزن والقافية وهو مفهوم يختلف عن مفهوم قصيدة النثر الأوروبية التي تملك معنى آخر) نشأت بتأثير الترجمة النثريةِ للقصائد الأجنبية، كما حدث في

أوروبا أيضاً قبل ذلك من خلال تبادل الترجمة بصورة خاصة بين اللغتين الإنكليزية والفرنسية.

كنت مطلعا على تراث الشعر العربي القديم الذي كنت أحفظ الكثير من قصائده عن ظهر قلب، مثلما كنت متابعا للشعر الحر الذي ظهر في العراق: بدر شاكر السياب، عبدالوهاب البياتي، نازك الملائكة، بلند الحيدري.. الخ. لكني لاحظت الفارق بين ما تقوله القصيدة العمودية والقصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة) والقصيدة المكتوبة نثرا. فقد كان الوزن يفرض طريقة معينة في قول الأشياء، بحيث غالباً ما يقع الشاعر تحت أسر صوت الوزن الخارجي المكرر في آلاف القصائد السابقة. أما القصيدة المكتوبة نثرا أو المترجمة فكانت تقوم على الصوت الشخصي وتتطلب الإبتكار ولا تملك سوى ايقاعها الخاص بها والذي يخلقه الشاعر في كل مرة من جديد. ومع ذلك بدا لي أن ثمة خطراً يهدد هذه القصيدة، وهو خطر يتعلق بالقدرة على خلق الايقاع الضروري في القصيدة والإفلات من إغراء الآستسهال الذي حول الكثير من القصائد النثرية التي تكتب الآن أيضاً إلى ما يشبه الخاطرة القائمة في الأغلب على المناجاة الذاتية والمونولوغ الإنشائي والإفتقار إلى وحدة القصيدة. إن كثيراً من قصائد النثر التي تكتب في هذه الأيام تشبه القصيدة العمودية القائمة على وحدة البيت لا وحدة القصيدة، حيث لا يكاد يوجد ما يشد أبياتها أو أجزاءها إلى بعضها.

لقد أفادتني تجربتي في كتابة القصيدة النثرية كثيراً في كتابة قصيدة التفعيلة الحرة، حيث جهدت منذ البداية أن أحول الوزن إلى وسيلة لخلق الايقاع الشخصي بصياغة تمتلك بساطة وسهولة القول النثري. وقد وجدت أن بحر الخبب (او قرع الناقوس) الذي غالباً ما تجنبه الشعراء العموديون هو الأكثر طواعية في منح الشعر دقة النثر وفي إفلاته من

الرنين العالي القائم على الايقاع الخارجي المفروض. ولعل قصيدتي «غربة يولسيس» المكتوبة والمنشورة في العام ١٩٦٠ هي أفضل ما يعكس هذه المحاولة التي كررتها فيما بعد في عشرات القصائد الأخرى في بداية وأواسط الستينات، والتي نشرتها في مجلة «شعر» (مثل قصيدتي «روميو العجوز» و«المهرج والراقصة») و«المثقف العراقي» وجريدة «المنار» و«الثورة العربية»، وفيما بعد في «مواقف» و«الموقف الأدبي» و«الف باء» («تعاليم ف. العزاوي إلى العالم» وهي قصيدة تمزج النثر بالشعر) ثم قصيدتي «أنا الصرخة، أية حنجرة تعزفني» وحتى نشر قصيدتي الطويلة جداً «الصحراء» وديواني «الشجرة الشرقية».

في الفترة الكركوكية التي سبقت انتقالي إلى بغداد للدراسة في الجامعة في العام ١٩٥٩ كنت قد كتبت أكثر من مئة قصيدة نثرية، لم أنشر سوى بعضها، فيما سلمت معظمها لوالدتي لترمي بها في التنور، حيث خيل لي جنوني أنني يجب أن أبدأ من جديد. وفي بغداد أيضاً كتبت الكثير من القصائد التي كانت تصادرها الشرطة السرية في كل مرة أعتقل فيها.

لقد انتهيت منذ نشر «البيان الشعري» في العام ١٩٦٩ إلى القناعة بحق الشاعر في استخدام كل ما يساعده للوصول إلى القصيدة التي يريدها، فالشعرية ليست وليدة الوزن أو التخلي عن الوزن وهي لا تقتصر على اللغة وحدها، وإنما يمكن الحس بها وإدراكها في اللوحة والموسيقى والعمارة والمسرح والرقص ولكن أيضاً في الفلسفة والكتب المقدسة، بل في الطبيعة والحياة ذاتها. هناك قصائد كثيرة موزونة أو نثرية تخلو من تلك اللمسة التي تفجر شعريتها، مثلما توجد مثلاً روايات تتضمن أجمل ما كتب من شعر في العالم: يولسيس لجيمس

جويس، هكذا تكلم زرادشت لنيتشه، الأمير الصغير لأكزوبري، الشيخ والبحر لهمنغواي، خريف البطريق لماركيز.

*

إحدي مشاكل القصيدة العربية الحديثة، وبالذات القصيدة النثرية، هي انها تبني نفسها في الأغلب علي صيغة المناجاة الذاتية الرومانسية التي تغري الشاعر بحرية الانتقال من قول إلى آخر ضمن شكل فضفاض يقوم علي سيلان الصور المجانية، وهو أمر يكاد يكون مشابها للقصيدة العمودية التي تقوم علي وحدة البيت، لا علي وحدة الموضوع وتمتلئ بكل ما يمكن ان يخطر في بال الشاعر، مثل جراب الشحاذ الذي يرمي بداخله كل ما يحصل عليه. مع هذه القصيدة انهار ذلك العنصر الضروري الذي قام عليه الفن الحديث كله، وهو وحدة الموضوع، حيث للكلمة دورها في السياق العام لقول القصيدة، ولكل حركة لونية علاقتها البنيوية بالتشكيلة الكاملة للوحة، ولكل ضربة صوتية اثرها الكامل في الايقاع العام للقطعة الموسيقية. وبالطبع يمكن للشاعر ان يحقق وحدة القصيدة بوسائل مختلفة، تعتمد علي مهارته كشاعر، بيد ان الأمر ليس كذلك دائماً، إذ يمكنك في الاغلب ان تحذف مقاطع كاملة منها من دون ان تحس باختلال الشكل أو حتي ان تستبدل مقطعاً بمقطع آخر أو أن تضيف مقطعاً من قصيدة لشاعر ما إلى مقاطع لقصيدة من شاعر آخر ويظل الأمر مألوفا. واذا كانت للقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة أمراضهما، فإن المرض الاخطر الذي اصاب القصيدة النثرية العربية هو النمطية ووهن الشكل الواحد، في حين ان فكرة قصيدة النثر تقوم في الجوهر علي غني أشكالها وتعددها اللانهائي.

جهدت منذ البداية ان اكتب قصيدة أخري لا تختلف عن قصائد

الشعراء الآخرين فحسب وإنما تمتلك كل قصيدة مفردة ما يميزها عن سواها من قصائدي ولها فكرتها الخاصة بها ضمن بناء يصعب ان تحذف كلمة واحدة منه. ان استخدام البنية القصصية في بعض قصائدي لا علاقة له في الحقيقة بالجمع بين جنسين أدبيين، كما يعتقد بعض النقاد، وإنما برؤيا القصيدة ذاتها لموضوعها وطريقتها في الكشف. وفي النهاية فإن في كل قصيدة، مهما كان شكل تحققها، قصة ما، تشكل البؤرة التي يبني عليها الشاعر عمله.

تجارب القرن العشرين الشعرية

تعرفت قبل سنين أثناء مهرجان شعري انعقد في باريس على الشاعر بيير جوريس، وهو أستاذ للأدب الإنكليزي في جامعة نيويورك كان قد أصدر مع جيروم روثينبيرغ، وهو أيضاً أستاذ أدب، أنطولوجيا شعرية شاملة بـ ١٧٥٠ صفحة، صدرت باللغة الإنكليزية عن جامعة كاليفورنيا بعنوان «قصائد للألفية» عن الحركة الشعرية العالمية في القرن العشرين. وهنا يهمني أن أقدم إشارات إلى بعض النقاط التي تضمنتها مقدمة العمل:

ـ ثمة شعور عام بأن شعر القرن الماضي كان قبل كل شيء إكتشافا للأشكال الجديدة للغة والوعي والعلاقات الاجتماعية/البايولوجية، تارة عن طريق التجريب وأخرى عن طريق إعادة تفسير الماضي البشري.

ـ كل تقاطعات الشعر/الفن التي انهدمت فيها الحدود التقليدية بين الفنون (المستقبلية، الدادائية، السوريالية... الخ) قادها شعراء وشكلت الشعرية مركز الحركة فيها.

ـ إرتكزت التجارب الشعرية على عمل الحلم وأشكال الوعي المتغيرة، منذ انطلاق تجارب الحلم السوريالية في العشرينات وحتى التجارب النفسية للستينات وتأملية السبعينات وما بعد ذلك، حيث صارت اللغة ذاتها أداة الرؤيا.

ـ العودة إلى مفهوم الشعر كجنس تمثيلي، إبتداء من المستقبلية والعروض الدادائية وقصائد الصوت العفوية وحتى «الشفهية الجديدة» والاستعراضية وأعمال صوت النص لمراحل ما بعد الحرب العالمية الثانية.

ـ تجارب اللغة، بما في ذلك أعمال «شعر الصوت» و«صوت النص» وكذلك تجارب لغات جديدة ولغات متفرعة، كانت تقع فيما مضى على هامش حركة الأدب.

ـ الشعريات الإثنية وما يرتبط بها من إعادة تقييم للماضي وللشعريات البديلة في الحاضر: توسيع المديات الثقافية التي يوجهها الحس بالتقاليد القديمة والمستمرة، تلك التي يقع النبض الشعري في مركزها، وشن هجوم واسع على فكرة الهيمنة في الفن والحياة داخل الثقافة الأوروبية «العالية»، وهو هجوم أدى في القسم الأخير من القرن الماضي إلى بلورة حركات اكتشاف الهويات الخاصة.

ـ مواصلة الإرتباط المتبدل في علاقته بالحركات السياسية والاجتماعية (السوريالية في خدمة الثورة) خلال ما صار بطريقة بطولية، وأحياناً كارثية، عصر الآيديولوجيات.

ـ التأكيد على حس الإثارة واللعب في الشعر (لتفجير الوجود النقي وإدخال التوتر إلى اللغة، كما ترى غيرترود شتاين) من أجل تجلي عمل العصر بكل ألوانه وليصبح الشعر نفسه حياة مدهشة.

حول تجربتي الروائية
عين الرؤيا

كنت في الخامسة والعشرين من عمري حين بدأت كتابة روايتي الأولى «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» التي نشرت في العام ١٩٦٩ في العراق والتي اعتبرها بعض النقاد أول رواية ميتاقصية مبكرة في الأدب العربي، والميتاقص هو بالطبع أحد أشكال الرواية المضادة الأكثر تجليا. كان ذلك في الحقيقة مفاجأة لكل الذين يعرفونني شاعرا، لا قاصا، وكانوا يتوقعون مني أن أنشر ديواني الأول الذي تأخر نشره حتى العام ١٩٧٤. فقد اخترت السير ضد القاعدة العامة. معظم الروائيين بدأوا حياتهم الأدبية بالشعر: جيمس جويس، همنغواي، فوكنر... الخ. لكنني كنت أعرف ما أقوم به، وهو أمر يتعلق بفهمي للشعر والرواية معا ونقدي للنمط السائد منهما. فقد بدت لي الرواية الواقعية حينذاك شكلا يخون الواقع الحقيقي بإدعائه محاكاة واقع يفترض انه يمتلك تاريخاً وحيداً للمكان والزمان وحركة شخوصه، في حين أن العلوم الحديثة وبالذات الفيزياء النظرية كانت قد توصلت منذ العام ١٩٤٨ مع الفيزيائي الأميركي الكبير ريتشارد فينمان إلى أنه يمكن أن يكون للواقع كل تاريخ ممكن. صحيح أن الأمر يتعلق هنا بمنظومات فيزياء الجسيمات، إلا أنه قدم لي بعداً آخر للواقع البشري: تعدد الإحتمالات في المسار الذي

يمكن أن تسلكه هذه الشخصية أم تلك ومحاولة نقد الرؤية الآيديولوجية الأحادية للواقع من خلال انفتاح النص على أكثر من تأويل واحتمال.

ومع فرويد تعرفنا على الأغوار الداخلية الأكثر خفاء للإنسان، الواقع الحقيقي الذي يضمر كل طواطم وسحرية الوجود.

*

الرواية الواقعية التي نشأت منذ أكثر من قرنين من الزمان تعكس في الحقيقة روح زمنها الذي ظهرت فيه وهي روح اختلفت كثيراً !الآن، بفعل الفهم الأعمق الذي حققه الإنسان المعاصر لنفسه وموقعه في هذا العالم. لم يتغير فهمنا للواقع وحده وإنما أيضاً منظورنا إليه في الطريقة التي يتجلى بها لنا. يقول بيكاسو الواقع هو ما أفكر به. وهنا لا يكون الواقع مجرد علاقات صارمة بين الإنسان ومحيطه، ذلك لأنه يختلط دائماً بالأوهام والأحلام والنوايا وطريقة النظر والحالات النفسية والمواقف... الخ.

يروي خورخي لويس بورخيس في واحدة من محاضراته التي كان قد ألقاها في جامعة هارفارد ما بين ١٩٦٧ و١٩٦٩ حادثة عن الرسام الأميركي ويسلر. كان ويسلر في مقهى في باريس وكان الناس يناقشون الطريقة التي تؤثر فيها الوراثة والبيئة والموقف السياسي للأزمنة.. الخ في الفنان عندما قال ويسلر «الفن يحدث». وكان يعني بذلك أن ثمة ما هو غامض في الفن ويكون عفويا، في حين يقدم الناقد هيوغ كينر لنا في كتاب له بعنوان «عصر باوند» نفس الجملة، ولكن منفية هذه المرة. ففي رأيه أن الفن لا يحدث وأن بيكاسو كان قد رأى ذلك في العام ١٩٤٣، فالدراجة في نظره هي اعادة صياغة للثور. «عين الرؤيا ترى أنظمة الترابط. أكيد أن الدراجة ليست الثور، لكنها تملك نفس البنية، حيث

يكون جزء من الصورة موجوداً في العقل الذي أوجدها.» أعتقد أن كلتا الجملتين صحيحتان: التأكيد على العنصر الميتافيزيقي في الفن لا يلغي العنصر المرئي للواقع. ما يهم في الفن، ومن ضمن ذلك الكتابة الروائية هو الطريقة التي يتحول فيها الثور إلى دراجة.

أكيد أن الرواية الواقعية ارتبطت بالحداثة، ولكن الحداثة استنزفت طاقاتها الأولى الآن وباتت عرضة لنقد يستهدف فكرها الأصولي. وهذا هو الأساس الذي قامت عليه الرواية المضادة في الثقافة الأنكلوأميركية. هذا النقد الذي توجهه الرواية المضادة للرواية الواقعية لا يقوم في واقع الحال على رفض محاكاة الواقع مباشرة فحسب ولا على المعنى الذي تضفيه هي على الواقع وإنما قبل كل شيء على مواضعات الرواية الواقعية، مقترحة أشكالا جديدة بديلة تتيح حرية أكبر للروائي في تقديم رؤياه الفنية. يشير الناقد لاري مكافري في كتاب له بعنوان «فن الميتاقص» إلى «أن الروائي الضد ينتقد بشكل غير مباشر الأشكال القديمة ويقترح زوايا نظر جديدة إلى العلاقة بين القص والفنان والواقع.» أما الروائي ميلان كونديرا فيرى أن الجزء الأكبر من الإنتاج الروائي الراهن يتكون من روايات لا تنتمي إلى تاريخ الرواية: اعترافات ذات طابع روائي، ريبورتاجات ذات طابع روائي، تصفية حسابات ذات طابع روائي، سير ذاتية ذات طابع روائي، مكاشفات ذات طابع روائي، احتضارات ذات طابع روائي... إلى ما لانهاية. وهو يرى أنها كتابات لا تقول شيئاً جديدا، خالية من أي طموح جمالي، لا تحدث أي تغيير في فهمنا للإنسان أو للشكل الروائي، ويتم التخلي عنها بنفس السرعة التي يتم الإقبال عليها.

*

حين كنت لا أزال تلميذا في المدرسة الإبتدائية كتبت الكثير مما يشبه الشعر، قصائد على الطريقة العمودية أولا، بدون معرفة بالبحور الشعرية، ثم قصائد تفعيلة وقصائد نثرية، معتقداً أن الشعر هو الأدب كله وما عداه يظل أدنى مرتبة منه. ولكن الأمر لم يكن يخلو من تناقض ما كان بإمكاني إدراكه حينذاك. فرغم انني حفظت الكثير من القصائد عن ظهر قلب وقرأت لشعراء قدامى ومحدثين مثل المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي نواس وأبي تمام والبحتري وامرئ القيس وأحمد شوقي ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي وأحمد الصافي النجفي فإن كتابي المفضل دائماً كان هو كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي قرأته مرات لا تعد، فملأ طفولتي بسحر لم أعثر عليه في أي نص آخر: شهرزاد التي لا تتوقف عن قص الحكاية بعد الأخرى لتبعد عن عنقها سيف شهريار المسلول، ثم صورة مدينة بغداد التي كانت تمثل العالم كله بتجارها وشعرائها ومتسوليها ولصوصها وجواريها وأسواقها وحاناتها، حيث يختلط الواقع بالسحر والفانتازيا بالايروتيكا والحكمة بالمغامرة. ورغم انني كنت أخجل أن أخبر أحداً أنني أقرأ «ألف ليلة وليلة»، خشية أن يسخر مني، حيث كان الجميع تقريباً يعتبرونه كتابا تافها لا يمت للأدب بصلة، فانني كنت أسير في الحقيقة في طريقين في آن. كنت أجرب أصابعي على كتابة الشعر، ولكن هوى النثر كان يقودني إلى نبع الحياة الحقيقية. ولم أعرف إلا في فترة تالية من حياتي أنني حاولت دائماً في كل ما كتبته أن أوحد هذين الطريقين في طريق واحد أسلكه لأظل وفيا لنفسي.

وقد فطنت إلى هذا المسعى الناقدة الأميركية م. لينكس كوالي، فكتبت في موقع (أرابيك ليتريتشر إن إنكلش) تقول: «رغم أن الكاتب فاضل العزاوي معروف على نطاق واسع باللغة الإنكليزية كروائي (حيث

قوبلت رواياته آخر الملائكة، القلعة الخامسة، المسافر وصاحب الخان بالترحاب) فإن العزاوي ربما يكون معروفا أكثر في اللغة العربية كشاعر.» وهي ترى «أن كلا الأمرين صحيح، لأن الجوهري في عمل العزاوي هو التحرك بين الشعر والنثر.»

وإلى جانب كتاب «ألف ليلة وليلة» كانت هناك قصص أخرى تثير خيالي الطفولي مثل القصص الشائعة عن الأبطال العرب في الجاهلية والروايات الدينية، وبالذات رواية «الإسراء والمعراج» التي تنتهي بقصة كنت أجدها ساحرة جدا. فحينما روى النبي في اليوم التالي قصة إسرائه من قبة الصخرة في القدس إلى السماء سأله الكفار لإحراجه أن يصف لهم المدينة المقدسة، فاحتار النبي إذ أنه مر بها ليلا ولم ير شيئاً مما يسألونه عنه، لكن جبريل هب لنجدته فحمل مدينة القدس على كتفيه وجاءه بها، باسطاً إياها أمامه، فراح يصف كل باب ومدخل وطريق وحارة حتى بهت المشركون أنفسهم من تفاصيل ما رواه لهم. لقد ظل كل ذلك عالقا بذهني إلى أن اكتشفت بعد زمن أن بنية «الكوميديا الإلهية» لدانتي، وهي واحدة من أهم الأعمال الأدبية في التاريخ، تقوم أساساً على نفس بنية قصة «الإسراء والمعراج». فالدليل جبريل الذي يقود النبي يتحول إلى الشاعر فرجيل عند دانتي والسماوات السبع في المعراج، حيث يمر النبي بأنبياء وملائكة وشياطين، بقديسين وشريرين، ويرى في طريقه الجحيم قبل الوصول إلى العرش، منصتا إلى دليله الذي يعرفه بالجميع تشبه نفس العوالم التي يمر بها دانتي ودليله فرجيل.

*

كل هذا امتزج بذكريات طفولتي عن مدينة كركوك التي شكلت وعيي الأدبي الأول ومنظوري إلى العالم الذي أعيش فيه. فقد عشت

ثنائية أو ثلاثية أو رباعية اللغة منذ طفولتي. في البيت والمدرسة كنا نتكلم العربية وفي الشارع التركمانية وأحياناً بعضا من الكردية حين نقصد الشورجة ومحلة إمام قاسم أو الآشورية حين نقصد حي نيو كركوك لنغازل الفتيات اللواتي كن يخرجن عصرا ليتنزهن في الشوارع المشجرة. وكان والدي العامل في شركة نفط العراق قد أرسلني وأنا لا ازال في الصف الأول الإبتدائي إلى معلم آشوري اسمه جبرائيل يسكن في منطقة القورية ليعلمني الإنكليزية. ولكي يتأكد من أنني أسير في الطريق الصحيح كان يصطحبني معه أحياناً إلى مقر عمله في بابا كركر ليجعلني أتدرب على الحديث مع المهندسين الانكليز العاملين هناك.

لم يكن التعدد اللغوي في الحقيقة ما يثير انتباهي حينذاك، فقد كنت أعتبر ذلك أمراً عادياً جداً، وإنما الفولكلور المرتبط به والمتجلي على شكل قصص وحكايات وأغان.

فقد كنت أسمع والدتي، وهي تغسل ملابسنا، تردد مع نفسها أغاني عربية جميلة عن ثورة العشرين والبطولات العربية، ومن بينها أغنية عن الشيخ ضاري الذي قتل الكولونيل ليتشمن في خان النقطة. وفي الليالي كان يمكن لي أن أسمع السكارى التركمان حين يعودون ثملين من الحانات يغنون بصوت عال رباعيات شعرية ساحرة يحفظها الكثير من الناس الذين سمعوها.

*

ما ذكرته هنا ليس سوى إشارات إلى بعض من مظاهر حياة قامت عليها تجربتي الكتابية أو نشأت داخلها، مشكلة في الوقت ذاته ذخيرة ذكرياتي التي ما كان يمكن لي أن أكون بدونها. ذكريات حياة قد لا تخلو من القسوة والاضطراب والفقر مثل أي حياة أخرى، ولكنها كانت

قادرة ـ بالنسبة لي على الأقل ـ إلى تفجير براكين من عاطفة ربما كانت هي ما جعل مني كاتبا، عاطفة ربما كانت شبيهة بتلك التي تحدث عنها الكاتب البرتغالي خوزيه ساراماغو ذات مرة واعتبرها ضرورية لكل إبداع حقيقي. كان ساراماغو يقضي عطلاته وهو طفل مع جديه في قرية تدعى أزينهاغا. وفيما هو هناك أصيب جده بنوبة قلبية فكان عليهم أن يأخذوه إلى لشبونه للعلاج. يقول ساراماغو متذكرا: «خرج جدي إلى فناء البيت، حيث توجد بضع أشجار تين وزيتون، وراح يحتضنها الواحدة بعد الأخرى وهو يصيح وداعا، لأنه كان يعرف أنه لن يعود إليها ثانية».

ولكن لكي يكون المرء كاتباً عليه أن يكرس كل حياته من أجل ذلك. ولحسن الحظ أو سوئه حدث ذلك معي، لأسباب لم تكن واضحة لي حينذاك، في فترة مبكرة في حياتي. يروى أن الروائي الكبير سنكلير لويس قد دعي ذات مرة ليتحدث أمام طلاب أحد الصفوف عن عمل الكاتب، فوقف أمامهم وسأل: «كم منكم هنا جاد حقاً في أن يكون كاتبا؟» فرفع الجميع أيديهم. حينذاك سأل لويس: «حسنا، إذا كان الأمر كذلك، فلماذا أنتم هنا وليس في البيت تكتبون؟» ثم خرج مغادرا القاعة.

لا لم يصل الجنون بي حد ترك الدراسة، فقد كنت مبرزا بين أقراني، وكان ثمة الكثير من الوقت دائماً للقراءة والكتابة. ففي الليالي حيث يهجع الجميع كنت أظل ساهرا مع الكتاب الذي أقرؤه أو القصيدة التي أكتبها، معتقداً بجد في حكمة شطر البيت القائل: «ومن طلب العلى سهر الليالي»، بدون أن تكون عندي أي فكرة عن تلك العلياء المرجوة سوى متعة علياء الكتابة. في الحقيقة، لم أكن أكتب الشعر وحده وإنما النثر أيضاً. فقد كنت أجد في بعض النثر جمالا يتفجر شعرا أكثر من الشعر نفسه. وكثيراً ما دربت نفسي على ما كنت أعتبره ضروريا

بالنسبة لي، كأن أصف صخرة على حافة نهر، أو أن أراقب الناس حين يمشون، أو أن أرصد ظلي وهو يغير اتجاهه طبقا للشمس أو أن أصادق شجرة ما وأناديها بإسم ما. ولم يكن يزعجني سوى الإنشاءات المدرسية الغبية المقررة، من نوع «إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر» أو «كيف قضيت العطلة الصيفية؟». ولكن أفضل تدريب لي على الكتابة تحقق عن طريق آخر، وهو كتابة الرسائل الغرامية. كنت قد اشتهرت في محلة جقور، عن طريق أقراني في المدرسة، بكوني كاتبا بارعا، فانتهزت الفتيات، وهن في الأغلب أميات، ذلك ورحن يتملقن والدتي لتجعلني أكتب لهن سرا رسائل غرام إلى عشاقهن المسافرين أو الموجودين في مدن أخرى، غير هيابات من الإفصاح عن عواطفهن الجياشة أمامي، فقد كنت في نظرهن صبيا صغيراً لا يخشى خطره حتى إن كان بارعا في تدبيج رسائل الغرام. كن يأتين ويبحن لي بما يجول في قلوبهن المعذبة فأحول أشواقهن إلى نجاوى ما كان يمكن للمنفلوطي نفسه أن يكتب أفضل منها، رغم انني كنت أحاول تقليده في أسلوبه العاطفي المنمق.

*

وإذا كان الشعر قد ظل هو السائد في كتاباتي الأولى، فلأنه لم يكن ثمة سوى قاصين وروائيين معدودين في العراق ولا يكادون يحظون بأي تقدير في المجتمع، بعكس الشعراء الذين كانت صور بعضهم توضع داخل إطارات ذهبية وتعلق في المقاهي إلى جانب صورة الملك، مثل الشاعر التركماني هجري دده. أما الرصافي والزهاوي فكانا على كل فم. وفي المقابل لم أجد كتابا لقاص أو روائي عراقي لأقرأه إلى أن عثرت حينما انتقلت إلى المتوسطة على بعض قصص عبدالمجيد لطفي وجعفر الخليلي التي لم تترك أي أثر علي، بعكس مجموعة قصصية واحدة ممتازة كانت قد صدرت في العام ١٩٥٤ كما أعتقد لعبدالملك نوري

بعنوان «نشيد الأرض». هذا النقص في الإبداع العراقي لم يعد مهما بالنسبة لي، حين رحت أقرأ لكتاب عرب مثل جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وتوفيق الحكيم وطه حسين ويوسف إدريس ونجيب محفوظ. ولكن الإنتقالة الكبيرة في وعيي الأدبي تحققت حين انفتح أمامي المشهد الأدبي العالمي، عن طريق قراءة روائع الأدب الروسي في القرن التاسع عشر والتي قام سامي الدروبي بترجمتها ونشرتها دار اليقظة السورية (تشيخوف، غوركي، غوغول، تورجينيف، دستويفسكي، تولستوي). أتذكر أن كتب غوركي كانت ممنوعة في العراق، لكن صديقا لي أعارني رواية «الأم» باللغة التركية (طبعة العام ١٩٠٠ في اسطنبول) فعكفت على قراءته بكل دأب، فكان أول كتاب أقرؤه بالتركية. وفي الوقت ذاته تقريباً تعرفت على الأدب القصصي الأميركي (مارك توين، وليم سارويان، إرسكين كالدويل، همنغواي، جون شتاينبك، فوكنر) والأدب الفرنسي (بلزاك، هوغو، ستاندال، فلوبير، سارتر، كامو، سيمون دي بوفوار، يونسكو، بيكيت) أما الأدب الإنكليزي القديم والحديث فقد درسته في الجامعة. وهنا لا بد لي أن أشير بعرفان كبير إلى ما تعلمته من رواية «دونكيخوته» لسرفانتس، تلك الرواية التي تكاد تكون معجزة كتابية.

*

لقد نشرت خلال هذه الفترة الكثير من الشعر والعديد من المقالات الأدبية. ولم أحاول كتابة القصة سوى مرات قليلة. والقصة القصيرة الوحيدة التي نشرتها كانت في العام ١٩٥٨، تحت تأثير أسلوب همنغواي، وهي عن شخص في قارب يحاول الوصول إلى جزيرة ما، ربما هربا من آخرين يلاحقونه.

في الحقيقة، لم أفكر بشكل جاد في كتابة القصة ومن ثم الرواية إلا في الفترة التي أمضيتها في السجن بعد انقلاب ٨ شباط ١٩٦٣. فبالإضافة إلى القصائد التي كتبتها في المعتقلات والسجون التي تنقلت فيما بينها، مخفيا إياها في حشايا وطوايا بطانيتي والتي هربت بعضها مع المراجعين فنشر في مجلة «الآداب» اللبنانية ومجلات وصحف أخرى، كاتما عن محرريها حقيقة أنها مرسلة من السجن، أنجزت كتابة مجموعة قصصية ومسرحية طويلة والعديد من المقالات، فضلاً عن كمية كبيرة من المذكرات التي دونتها بشكل روائي عن التعذيب في الزنزانات المرعبة، عن الضحايا والجلادين. ولسوء حظي أنني تركت كل ذلك في السجن لدى بعض الأصدقاء عند إطلاق سراحي، خشية أن تصادر إذا ما تعرضت إلى التفتيش، على أمل أن أعود لاسترجاعها بعد ذلك في واحدة من الزيارات الشهرية. ولكنني حين عدت في الزيارة التالية قيل لي إن أحداً ما أطلق سراحه، فأخذها معه. وبالطبع لم يظهر أي أثر لهذا الشخص المزعوم حتى اليوم.

تجربة ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ وانهيارها والصراعات الدموية التي ارتبطت بها، فضلاً عن المعرفة الجديدة التي اكتسبتها بالضحايا والجلادين في السجون والمعتقلات وتداعي الأوهام الرومانسية التي كانت رائجة ذات يوم عن المستقبل السعيد الذي يصنعه أبطال مصنوعون من طينة أخرى وحكماء وقديسون مستوردون من الجنة، حررتني مرة وإلى الأبد من عماء الروح الذي سبب لنا كل ذاك العذاب. لم يكن الأمر متعلقا بالسياسة بقدر ما كان فكريا. فلكي أكون نفسي كان علي أن أكون حرا بالفعل وقبل كل شيء في النص الذي أكتبه. في ظل هذا الوعي بالمكان الذي أقف عليه كتبت نصي الروائي الأول «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة»، ما بين العام ١٩٦٥ و١٩٦٧، وهو

نص طليعي بدا صادماً للكثيرين في كل شيء، من العنوان وطريقة الكتابة والموضوع وحتى اللغة الجديدة ودمج الأجناس الأدبية ببعضها والملحمية والفكاهة وحضور المؤلف والتصعيد الميتافيزيقي للواقع الذي يختلف منظوري إليه عن منظور الواقعية الفوتوغرافية. فالواقع في تجليه دائماً هو «ما نفكر فيه»، كما يقترح بيكاسو، أي أن ما هو مادي في انعكاسه وعيا يرتبط دائماً بالخيال، في مزيج سحري يشكل جوهر الفن.

*

كان في امكاني بالطبع ان أصدر حينذاك ديواني الأول، بيد انني وجدت ان «المخلوقات الجميلة» تعكس هواي الأدبي أكثر من أي نص آخر وتشكل كسرا للحدود التي تفصل الانماط الأدبية عن بعضها من أجل الوصول إلى نص يبتكر شكله الخاص به، ممتلئاً بالكثير من الظلال الفكرية والسياسية والفلسفية المنبعثة من آخر قعر في المخيلة.

فقد تعمدت في المخلوقات ان أدمر البنية الشكلية للمادة التي اتعامل معها قبل ان أخلقها حلميا من جديد وأن أجعلها تبدو تلقائية في الكثير من مقاطعها. نص وصف بالتجريبية ولكن أليس كل كتابة حقيقية جديدة هي كتابة تجريبية بمعني ما، أي الخروج علي ما هو مكرر ومؤسس؟ كل ما هو عمل استثنائي اليوم يمكن ان يتحول إلى عمل كلاسيكي في الغد. ان عصرنا هو عصر الكسورات والخروقات الكبري في الأدب والفن والعلم. وبهذا المعني لن تكون ثمة قيمة أدبية حقيقية لكتابة عربية تظل أسيرة أشكال الماضي. حينما كتبت نص المخلوقات الجميلة في أواسط الستينيات وأشرت في مقدمته القصيرة إلى كونه نصاً مفتوحاً، لم يكن مفهوم النص المفتوح قد ظهر بعد، ولكن المؤسف هو ان ظروف

النشر العربية البدائية لم تسمح بوصول هذا النص المبكر إلا إلا عدد محدود جداً من القراء.

*

تدور أحداث هذه الرواية المنشورة في العام ١٩٦٩ حول مخترع شرير يتوصل إلى صنع جهاز يحيل سكان المدينة إلى تماثيل من حجر. وحيث لا يوجد أحد سواه يبدأ نزهة الحرية الموحشة داخل المدينة الميتة، بعيداً عن عيون الناس ومؤامراتهم، في انتظار قاتليه القادمين من مدن أخرى. في المقدمة القصيرة التي كتبتها لهذا العمل قلت: «إذا كانت الرواية في الماضي سعيا لتقديم وجه سياسي أو تاريخي أو أخلاقي فإن هذه الرواية لا تريد اكتساب مثل هذا المجد. في هذه الرواية يعود كل شيء إلى نفسه ويكتسب براءته الخاصة به حتى في اللغة، حيث تصبح الرواية قصيدة ومسرحية وفيلما ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته، بدون أن تعني ذلك.» وبعد عشرة أعوام حين نشرت روايتي «الديناصور الأخير» التي تتناص مع «المخلوقات الجميلة» وتنظر إلى موضوعها من زاوية نظر جديدة رويت في البيان الذي نشره المؤلف وبطله الذي يتسمى بالكثير من الأسماء كيف أنهما قصدا ذات مرة الرقيب الحكومي في وزارة الثقافة ليوافق على نشر «المخلوقات الجميلة» بعد تأخير استمر شهوراً، حيث ظل الكتاب ينتقل من رقيب إلى آخر بدون أن يغامر أحد بالموافقة على نشره. كان كل رقيب يضع خطوطاً حمراء تحت جمل، مقاطع طويلة وأحياناً فصول بأكملها. وأخيراً انتهى إلى يد رقيب عجوز طيب، يرتدي نظارات طبية سميكة، لم يكن قد التقى في حياته كلها بديناصور واحد. وكان على هذا المسكين أن يقرر عما إذا كانت الدولة توافق على نشره أم لا. فكان في

حيرة من أمره. وقد قال للمؤلف وديناصوره الذي كان قد تبعه إلى هناك:

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

فانفجر المؤلف محتجاً على هذا التدخل الفظ، إلا أن الديناصور تدخل مطمئنا المؤلف:

ـ إن هذا لا يغير من الأمر شيئاً، إذ سأظل موجوداً على أي حال، بل إن هذا يجعل العمل أكثر إثارة.

تساءل الرقيب مستاء: كيف؟

أجاب الديناصور: أقصد أن تشترك أنت أيضاً معنا في وضع هذا النص التاريخي.

فبدأنا نحذف ونحذف حتى كادت تظهر عظام الديناصور. وقد توصلنا أحياناً إلى طريقة غريبة للنجاة من الحذف. كان المؤلف يعترض مثلا: ولكنني لا أجد ما يغيظ في هذا المقطع!

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

فيرد المؤلف ببرود: حسنا، لنكتب طوكيو.

ويضغط الرقيب بإصبعه على نظارته فوق الأنف مندهشا:

ـ هل يمكن أن نفعل ذلك؟

فيتبرع الديناصور بالقول:

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

ويستعذب الرقيب اللعبة: أنت تتحدث هنا عن الحياة في السجون والمعتقلات.

ـ ضع بدلاً عنها الحياة في المعامل والحقول.

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

ـ ستكون أول رواية تقرأ بالشفرة.

لقد كتبت مقالات ودراسات كثيرة عن المخلوقات الجميلة والديناصور الأخير في العراق وخارجه. فقبل أعوام نشر الدكتور الأردني أحمد خريس كتابا بعنوان «الميتاقص في الأدب العربي الحديث» هو في الأساس رسالة دكتوراه اعتبر فيه العملين من أوائل الأعمال العربية التي قدمت مفهوما كاملا عن بنية الميتاقص الما بعد حداثية والتي تخرج على القواعد المألوفة لكتابة الرواية التقليدية وتقترح منظورا جديداً إلى العالم. وثمة نقاد اعتبروا المخلوقات عملا شعريا في الأساس حتى انهم نشروا مقاطع من المخلوقات باعتبارها شعرا، وهو أمر لا يضيرني، وإن كنت أقترح «النص المفتوح» كتسمية بديلة، وأعني بذلك أن تنتج الصياغة نصا متعدداً في تأويلاته يمكن أن يقرأ ه القارئ كما يشاء، وبمعنى ما إشراك المتلقي نفسه في إضفاء المعنى على النص الذي يتعامل معه، بعيداً عن أي تبشير آيديولوجي أو مسعى يدعي المعرفة بنوايا الآلهة. كان شوبنهاور يتشكى من أن ثمة روايات خربت حياة الكثير من الناس عن طريق ايهامهم بأفكار مضللة، وينصح كيركجارد الروائيين بأن يتعلموا الكلام بدون سلطان. أما أنا فكنت أريد أن أجعل القارئ نداً لي من خلال «فكرة اللعب» التي يعتبرها نيتشه أساس كل عمل فني حقيقي.

*

لقد اخترت بنشري «المخلوقات الجميلة» السير ضد القاعدة العامة. معظم الروائيين بدأوا حياتهم الأدبية بالشعر: جيمس جويس، همنغواي، فوكنر... الخ. لكنني كنت أعرف ما أقوم به، وهو أمر يتعلق بفهمي للشعر والرواية معا ونقدي للنمط السائد منهما. فقد بدت لي الرواية الواقعية حينذاك شكلا يخون الواقع الحقيقي بإدعائه محاكاة واقع يفترض انه يمتلك تاريخاً وحيداً للمكان والزمان وحركة شخوصه، في حين أن العلوم الحديثة وبالذات الفيزياء النظرية كانت قد توصلت منذ العام ١٩٤٨ مع الفيزيائي الأميركي الكبير ريتشارد فينمان إلى أنه يمكن أن يكون للواقع كل تاريخ ممكن. صحيح أن الأمر يتعلق هنا بمنظومات فيزياء الجسيمات، إلا أنه قدم لي بعداً آخر للواقع البشري: تعدد الإحتمالات في المسار الذي يمكن أن تسلكه هذه الشخصية أم تلك ومحاولة نقد الرؤية الآيديولوجية الأحادية للواقع من خلال انفتاح النص على أكثر من تأويل واحتمال. ومع فرويد تعرفنا على الأغوار الداخلية الأكثر خفاء للإنسان، وهو وجه آخر للواقع الإنساني.

*

بعد «المخلوقات الجميلة» نشرت في العام ١٩٧٢ رواية «القلعة الخامسة» التي رفضت الرقابة في العراق السماح بنشرها، فهربتها مع صديق مسافر إلى زكريا تامر الذي كان يشرف على منشورات اتحاد الكتاب العرب في سوريا حينذاك فقام بنشرها. ثم أقدم المخرج بلال الصابوني على إخراجها للسينما، في فيلم أعد له صنع الله ابراهيم السيناريو وحصل على أكثر من جائزة في المهرجانات الدولية. وبعد ٣٧ عاماً من نشر الرواية جرت ترجمتها إلى الإنكليزية فظهرت أولا في طبعة أميركية مجلدة وأخرى شعبية، مثلما صدرت في طبعة بريطانية عن دار

نشر ثانية، كما ترجمت إلى التركية. ومن المقرر أن تصدر ترجمتها الألمانية عن دار دورليمان في زيوريخ.

كل أحداث الرواية تدور داخل السجن وتكشف التعذيب الذي يمارس ضد المعتقلين. ولكن لم يكن هذا هو كل ما تريد الرواية أن تقوله، فالجميع يعرفون حقيقة ما يقوم به الجلادون في السجون والمعتقلات ضد ضحاياهم، فبدون رؤيا فكرية وفلسفية وجمالية لمثل هذا الموضوع الذي لم يكن أحد قد تناوله من قبل، كان يمكن للرواية أن تصبح مجرد شهادة شخصية بمضمون سياسي بحت، لا علاقة لها كثيراً بالأدب، أو على الأقل نمط الأدب الذي أسعى إلى تحقيقه. فبدل أن تكون شهادة على زمن معين بالذات، وهذا موقف سياسي محدود، أردتها أن تكون شهادة على الزمن العراقي، بل الزمن العربي والشرقي كله، وبدل أن يكون نموذجي بطلا ملتزما جعلته شخصا عاديا، يعتقل مصادفة بعد غارة للشرطة السرية على مقهى في الباب الشرقي، بدون أن يكون قد ارتكب أي ذنب. ثم ينتهي به الأمر إلى معتقل القلعة الخامسة بدون أوراق، فيمكث في المعتقل العام بعد الآخر، متروكا ومنسيا.

في «القلعة الخامسة» أردت أن أضع البراءة في مواجهة البربرية التي تدمغ كل الأنظمة التي مرت بالعراق، مثلما حاولت أن أكشف عن دائرية القمع، حيث تنتهي الرواية بنفس مشهد البداية الذي يستعاد، أي أن القصة سوف تظل مستمرة حتى إن تغيرت أسماء أبطالها. وفي مجتمع قائم في بنيته على كل ما يسلب المرء حريته، بل وحتى حقه في الحياة، لا يمكن للمرء أن يكون نفسه، فالخيار الوحيد المطروح دائماً هو أن تكون معنا أو ضدنا.

تقوم فكرة القلعة الخامسة على مجموعة من الرؤى الفكرية

والفلسفية. كانت الأحزاب السياسية تضفي دائماً نوعا من القداسة السطحية على الضحية المعماة بالآيديولوجيا الشمولية. لكن تجربتي في الإعتقال وخبرتي السياسية بالناس علمتني أن ثمة جلادا مؤجلا ينتظر فرصته يتخفى غالباً في عذاب الضحية نفسها. ستقلد الضحية جلادها بدل أن تدرك بؤسه. وهنا المأساة. الأسوأ من ذلك كله أن جرح الضحية القديم النازف من الإهانة التي لحقت بها قد يجعلها أكثر فتكا من أي جلاد عادي آخر، حين يستبدل التاريخ دورها فتمتلك السلطة لغسل جرحها. وهنا تضع رواية «القلعة الخامسة» البراءة المتمثلة في بطلها المركزي في مواجهة الجلاد والضحية معا، لكنه يظل مع ذلك محكوما بدائرة لا نجاة له منها، حيث يرغم هو البريء أن يتقدم الصفوف ويعلن انتسابه إلى ما لا ينتسب إليه في الحقيقة. والأهم في «القلعة الخامسة» هو كشفها عن دائرية القمع الذي يظل يتكرر حتى النهاية بين الضحية والجلاد، إذ تنتهي الرواية بنفس المشهد الذي كانت قد بدأت به.

*

وإذا كنت في «القلعة الخامسة» قد قدمت أسطورة الضحية قبل كل شيء، فإن رواية «مدينة من رماد» التي كتبتها في العام ١٩٧٦ والتي لم أفلح في نشرها إلا في العام ١٩٨٩ والتي صدرت ترجمتها الإنكليزية فيما بعد بعنوان «المسافر وصاحب الخان» قدمت رؤياها هذه المرة عن الجلاد. فقد أثارت اهتمامي دائماً العلاقة القائمة بين الجلاد والضحية، حتى انني بت أعتقد أن الضحية هي الوجه الآخر للجلاد نفسه، أو كما يقول بودلير في واحدة من إشراقاته الشعرية «أنا الجرح والسكين». البطل هذه المرة معاون أمن يعمل في مديرية الأمن العامة. وقد استوحيت فكرتها من واقعة حقيقية، عشتها بنفسي. تدور خطة «مدينة من رماد» حول معاون أمن يجد صديقا قديما له معلقا من يديه في زنزانة في

الدائرة التي يعمل فيها. ومن هنا تبدأ تلك العلاقة الملتبسة بين الطرفين: الحب من جهة والكراهية من جهة أخرى، حيث ترتطم براءة الماضي بقسوة الحاضر. صمت الضحية يشعر الجلاد بالمهانة فيحاول الإنتصار على الضحية من خلال السطو على زوجته، ولكنه إذ يفشل في انتزاع أي اعتراف من صديقه يلجأ إلى الشراب، وبعد فضيحة له في أحد الملاهي وحملة فاشلة ينظمها لاعتقال صديقة الضحية في الكلية بطريقة حمقاء تتسبب في إضراب الطلبة يجري ايقافه من العمل، ثم ينتهي به الأمر مرميا على الرصيف بعد أن صدمته سيارة كانت تترصده، فلا نعرف إن كان من قتله من المناوئين للحكومة ام من الحكومة ذاتها. وهكذا نرى أن الفكرة الرئيسة للرواية تقوم على إشكالية تتخذ مختلف المسارات والتجليات: بقدر ما يدمر به الجلاد ضحيته تدمر الضحية جلادها. وهو حكم يشمل التاريخ البشري كله.

وما بين العام ١٩٧٠ و١٩٧٤ نشرت في المجلات الأدبية العراقية والعربية عدداً من القصص القصيرة التي ضمتها فيما بعد مجموعتي القصصية الوحيدة التي نشرت في دمشق بعنوان «الهبوط إلى الأبدية بحبل».

*

ثم جاءت الرواية الخامسة «آخر الملائكة»، وهي رواية حاولت أن أكتبها حين كنت لا أزال في العراق، فعجزت عن ذلك، ومع ذلك ظلت تعتمل داخلي ما يقرب من عشرين عاما، كتبت خلالها العديد من الكتب الشعرية والنثرية وحاولت نسيانها والتخلي عنها. ثم فجأة وكان ذلك في مساء يوم ١٢ نيسان (ابريل) من العام ١٩٨٧ انبثق أمامي عالم «آخر الملائكة»، بأبطالها ومشاهدها ووقائعها، ولكن الأهم من ذلك هو

اكتشاف الطريقة التي أكتبها بها. وفيما بعد عرفت أن ما كان ينقصني حين عجزت عن كتابتها قبل ذلك هو تجربة حياة المنفى التي منحتني العاطفة التي كنت أحتاجها للتعامل مع تاريخ العراق، وهو في الوقت ذاته تاريخ الشرق كله، وقبل كل شيء تاريخي الشخصي أنا بالذات. فاذا كان برهان عبدالله يعكس الكثير من ملامح طفولتي في محلة جقور في كركوك، فإن حميد نايلون وخضر موسى وقدرية والأسيرين المفقودين العائدين داخل منطاد من روسيا هم من أقاربي حقا.

«آخر الملائكة» رواية مليئة بالأسرار والشعرية. كل فصل فيها يتضمن مستويات مختلفة من القول والمعنى، بل ثمة ما انكشف أمامي، أنا المؤلف، بعد الكتابة، كما لو انني كنت مسحورا عند كتابته.

يصعب علي هنا أن أقدم ملخصا للبنية المركبة للرواية وبناء فصولها، إذ ما يهمني هنا هو الإشارة إلى الروح الملحمية التي تكتنف السرد، حيث يختلط الواقع بالأسطورة والحقيقة بالحلم والبطولة بالفكاهة والبشر بالملائكة والشياطين، وهي روح تستدعي قرونا من ثقافة الشرق، على حد قول الناقد الإنكليزي كولن ولسن، مؤلف كتاب «اللامنتمي»، في نقده لرواية «آخر الملائكة». فما يمكن أن يوصف بالسحرية في «آخر الملائكة» قد يوهم البعض بواقعية ماركيز وبورخس السحرية، لكنه يظل أقرب إلى روح فانتازيا دستويفسكي في عمليه «المثل» و«التمساح» وإلى كافكا في «المسخ». وفي الحقيقة فإن العنصر الخيالي في «آخر الملائكة» يمت بصلة أكبر إلى سحرية «الف ليلة وليلة» والأساطير الدينية العربية والشرقية ولكن أيضاً إلى أعمال مثل «الاوديسه» لهوميروس و«الجحيم» لدانتي. فشخصية درويش بهلول الذي يمثل الموت مثلاً مقتبسة من التراث العربي، وصعود برهان عبدالله إلى

السماء في نهاية الرواية يمكن أن يستدعي إلى الذهن صعود المسيح، طبقا للأناجيل الأربعة.

كانت «آخر الملائكة» في الحقيقة العمل الذي فتح الطريق آمام أعمالي الأخرى لتنقل إلى اللغة الإنكليزية بصورة خاصة، رغم انه كان قد نشر لي قبل ذلك في أميركا ديوانان شعريان هما «في كل بئر يوسف يبكي» و«صانع المعجزات». في البداية قام موقع «ووردس وذوت بوردرس» الأدبي الأميركي بنشر الفصل الأول من الرواية بعنوان «حميد نايلون» فحدث ما لم يكن في الحسبان. فقد حقق الفصل نسبة قراءة لم تبلغها أي مادة من قبل، حسب إعلان الموقع، حيث بلغ معدل القراءة الشهري ما بين ٢٥٠٠ إلى ٣٠٠٠ ولمدة عامين متواصلين، مما جعل الجامعة الأميركية في القاهرة تقدم على نشر الرواية في طبعة مجلدة، كما اشترت حقوق نشرطبعتها الشعبية في الوقت ذاته واحدة من كبريات دور النشر الأميركية وهي دار «سايمون اند شوستر» العريقة التي توزع كتبها على النطاق العالمي.

*

في «كوميديا الأشباح»، وهي روايتي السادسة، أقدمت على محاولة تكاد تكون مغامرة كتابية، حينما اعتقدت بما كان يراه جيمس جويس وهو أنك تستطيع أن تنجز أي شيء بقوة اللغة وحدها: أردت أن أعيد كتابة تاريخ البشرية من خلال نص ملحمي لبطل نلتقيه في مصح عقلي يصر أنه آدم الذي ظل حيا طوال كل هذه الآلاف من السنين منذ هبوطه إلى الأرض، رغم انه يبدو في الخامسة والعشرين من عمره. ثم يلتقي بملاك يبلغه أنه قد تقرر العفو عن ذنبه الذي ارتكبه هو وحواء حين أكلا من التفاحة في الجنة وطردا منها وأنه قد طلب منه إعادته اليها. وهكذا

يبدأ آدم رحلته مع دليله الملاك، وهي رحلة شبيهة برحلة دانتي الذي يقوده الشاعر فيرجيل عبر الجحيم إلى الجنة، سوى انها هذه المرة رحلة فوق الكرة الأرضية، عبر الحاضر والماضي والمستقبل، حيث يمران بالمدن المدمرة والحروب الناشبة والدكتاتوريات المتعاقبة في التاريخ، ويتنزهان في شوارع مكة في الجاهلية، ويريان المسيح على صليبه والشيطان يفاوض فاوست على روحه، مثلما يمتزج ذلك كله بذكريات مقاهي بغداد وشارع الرشيد ومشاهد مدن العالم وقاراته، بقصص الحب والخيانات، والوصول أخيراً إلى المنفى.

ولكن غنى الموضوع بشعريته العالية وانفتاحه اللانهائي على الحياة البشرية جعلني أظل أعمل في النص حتى بعد نشره، حيث أضفت أجزاء جديدة اليه، مثلما أدخلت الكثير من التعديلات التي وجدتها ضرورية للوصول إلى نص مفتوح على كل قصص العالم أو ما يسميه سلمان رشدي «بحر القصص». في نهاية «كوميديا الأشباح» نلتقي شهرزاد ـ وهي محررة لزاوية القصة في إحدى المجلات العراقية. تقول لآدم الذي ينتهي به المطاف إلى المنفى:

ـ لا تحزن يا آدم، لا يهم إن لم يصدق المحققون الأغبياء هنا حكايتك التي قصصتها عليهم واعتبروها رواية مختلقة من نسج الخيال. سوف أبتكر لك قصة أخرى لا يمكن أن يشك بها أحد.

والقصة التي تقصدها شهرزاد بالطبع هي قصة «كوميديا الأشباح» التي سوف تعيد نسجها من جديد، وربما المرة بعد الأخرى.

*

أما روايتي الأخيرة «الأسلاف» التي صدرت في العام ٢٠٠٢ فهي في الحقيقة روايتان متداخلتان في رواية مركبة واحدة، حتى أن إحدى

دور النشر الأميركية اقترحت على مترجمي إلى الإنكليزية أن تنشر الرواية الداخلية وحدها. لم يكن سبب مثل هذا الطلب فنيا، بقدر ما كان سياسياً يتعلق باعتبارات ما جرت تسميته بـ«الربيع العربي». الرؤيا التي تقدمها «الأسلاف» هي رؤيا ميتاواقعية ضمن قصة يدعي الشيطان أنه هو الذي كتبها وطلب من المؤلف أن يضع اسمه عليها، أما الرواية الداخلية وهي بعنوان «قصر الذكريات» وتشكل حوالي نصف الرواية (ما يقرب من ٢٠٠ صفحة) فهي من وضع بطل الرواية الذي يعيش مع أربعة دكتاتوريين سابقين يعيدهم الشيطان من الجحيم إلى الحياة، فيلقى القبض عليهم ويوضعون في متحف يتفرج فيه الناس عليهم، فيقرر الكتابة عنهم وعن حياتهم الماضية، مذكرا إيانا بالكثير من ملامح الدكتاتوريين العرب ومؤامراتهم وقصصهم.

*

وفي النهاية، لا بد لي من أن أعترف أنني لا أشعر بالكثير من الغبطة حين يشطرني البعض إلى شاعر وروائي، وكأن ثمة بونا شاسعا بين الأمرين. وهنا أميل إلى أن أكون كلاسيكيا ـ حديثا، إذا صح التعبير في علاقتي بالأجناس الأدبية. فقد كان الشاعر في نظر السومريين والبابليين والآشوريين والإغريق القدامى راوي قصص في شعره، كما في ملحمة كلكامش والإلياذة والأوذيسه والكوميديا الإلهية. ولم يحدث الإنفصال بين الشعر والقصة إلا في القرن الثامن عشر، حين حل الإنسان العادي في الرواية مكان البطل الخارق. أما الشعر فقد وجد ضالته في التعبير عما هو عاطفي. ولكن انحسار الشعر الغنائي تدريجيا أمام مد القصيدة الحرة والقصيدة النثرية والحس بالشعرية كقيمة ليس في النثر وحده وإنما أيضاً في الفنون الأخرى مثل العمارة والرسم والسينما فتح المجال أمام الرواية لاستعادة بعض من خصائص ماضيها الملحمي القديم، فثمة

روايات كبرى مثل موبي ديك ويولسيس والشيخ والبحر وخريف البطريق تكاد تكون أنهارا شعرية ليس في لغتها فحسب، وإنما أيضاً في موضوعها وطريقة صياغته ومعناه. إنني أعتقد أن العالم الإنساني قائم أساساً على الشعر والقصة، فأنت تلتقي الشعر، كما يقول بورخيس في كل زاوية، في الحب والسعادة وفي شروق الشمس وغروبها، وبالتأكيد في وضع كلمة جنب أخرى. أما القصة فموجودة في كل مكان، فالصحف تمتلئ بقصص السياسة والرياضة والجرائم. وفي الأساس فإن القسم الأعظم من الكلمات هو قصص بحد ذاتها مثل كلمات الشيطان والملاك والجنة والجحيم التي لا يمكن فهم معناها بدون القصص المرتبطة بها. أكيد أنني لا أريد هنا أن ألغي استقلالية الأجناس الأدبية، ولكنني أرى أن الفنون تتقارب وتتداخل مع بعضها وأن سجن المؤلف أو منشئ النصوص داخل شكل أدبي واحد لم يعد مناسباً لروح العصر، وأن من حق الكاتب الحديث أن يستعيد صفته القديمة كـ«صانع» وهو المعنى القديم للشاعر.

حول فن الكتابة

لست موهوما بما انجزته وأشعر بالقلق في كل مرة أكتب فيها عملا ما، ثمة كثيرون يعرفون كيف يسوقون انفسهم مثل أي بضاعة، حيث يصبح التسويق هو الغاية، لكن ما يهم الشاعر أو الكاتب الحقيقي ليس الشهرة ولا حتي المجد الذي تجلبه الظروف الطارئة، كما هو عليه الأمر في العالم العربي، وإنما قناعته هو نفسه بالعمل الذي يكتبه. قال جان بول سارتر ذات مرة ان علي المرء ان ينتظر مرور قرن علي الأقل علي عمله ليتأكد مما إذا كان ما أنجزه يستحق البقاء حقاً.

*

لا أحب القصائد العبوس، ذات الدم الثقيل واليقينيات المطلقة. عرفت منذ البداية قيمة المفارقة والفكاهة في تبديد القتامة الشعرية وانغلاق المعني. ربما كان الإختراع الأكبر الذي عرفه العصر الحديث كما يرى اوكتافيو باث هو السخرية والفكاهة. الفكاهة تنحدر بالآلهة من عليائها السماوي إلى الأرض وتنتقل بالنص المقدس إلى خارج المعبد. كل فكاهة العالم منثورة في رواية «يولسيس» لجيمس جويس، أما «المسخ» لفرانز كافكا فهي اكتشاف لفكاهة المأساة.

*

قد تصدم قصائدي القارئ، بيد انني لا اتعمد الأمر، كل ما اسعي

للعثور عليه هو الصاعق اللغوي الذي أفجر به الفكرة التي آمل ان يصل اشعاعها المضمر إلى القارئ.

*

يعتبر ماركيز الجملة الاولي مفتاح الرواية التي يكتبها، اما انا فاعطي اعتبارا خاصاً للبداية التي تتجاوز حدود الجملة الاولي، مدركا اهمية ان أحدد للقارئ منذ البداية شكل ومستوي اللعبة التي أنوي القيام بها معه، انني أفكر كثيراً في العالم الذي أعكسه في اعمالي، أحياناً تتراكم المادة في الذهن، ولكن الشكل يظل غائبا، مما يعني ان ثمة نقصا في الرؤيا، فقط حينما تجد المادة شكل تحققها الأفضل ضمن الرؤيا التي يقصدها الكاتب تصبح الكتابة ممكنة. لقد احتجت إلى أكثر من عشرين عاماً للعثور علي الشكل الذي كتبت به روايتي آخر الملائكة. كل عمل فني من الشعر إلى الرواية هو في الحقيقة لعبة خلق، أحياناً يترك تغيير جملة واحدة في رواية اثره في كل الفصول الاخري، وحينما أغيّر كلمة في مطلع قصيدة أو في خاتمتها يتوجب علي البحث عن العلاقات الجديدة التي نشأت بسبب ذلك.

*

ترتبط النهاية عندي بالطريقة التي أكتب بها العمل، حيث يظل التوتر قائماً حتي الفقرة أو الجملة أو الكلمة الأخيرة التي ما يكاد يبلغها المرء حتي يتوهج العمل كله ثانية ربما بطريقة لا يتوقعها المرء، وهو يرتبط بالمعني الفكري الاعمق للرواية أو القصيدة. من دون ذلك يفقد العمل الكثير من امتيازه. في «المخلوقات الجميلة» يتكرر المدخل حرفيا، فاتحا الطريق لرواية اخري يمكن ان يرويها القارئ نفسه، وفي «القلعة الخامسة» تشير النهاية إلى فكرة الدائرة المرتبطة باستمرار الارهاب الذي

تتكرر من خلاله الضحية، وفي «آخر الملائكة» تظل النهاية مفتوحة مثل الحلم نفسه.

*

برهان عبد الله، المنقذ، والذي شبهه الناس بالمهدي المنتظر لم يمت، رغم ان جنود يأجوج ومأجوج قد حاصروه من كل الجهات، إذ انه يرفع يديه ويحلق بهما عاليا. لا يتعلق الأمر بقوة غيبية سحرية انقذته من الموت ولا حتي بالأمل الذي تتشبث به العامة من الناس، كل ما في الأمر هو انه ما كان يمكن له ان يموت بعد ان اكتشف الحقيقة، صحيح انه شهد نهاية كل الاشياء الجميلة وعاش ما يشبه أهوال يوم القيامة، بل وفقد كل فرصة للنجاة إلا أنه تشبث بكبريائه واخلاصه لنفسه عندما خجل من ان يتواري كالآخرين داخل الحفر والمغاور. قوته الداخلية هي التي جعلته يحلق عاليا مانحا الأمل للعامة الذين سوف ينتظرون عودته ثانية ذات يوم.

*

المشهد الحلمي في «آخر الملائكة» لا يقتصر في الحقيقة علي النهاية وحدها وإنما يشمل الفصل الأخير كله، وهو في رأيي يشكل ذروة الرواية، وقد بذلت الكثير من العاطفة في كتابته حتي انني كنت أمرض وأصاب بالحمي بعد الانتهاء من كتابة أي مقطع فيه. لا اعتقد ان أي نهاية أخري غير تلك النهاية كان يمكن لها ان تعكس روح العمل وتعمق أسراره الخفية الكثيرة.

*

مفهوم الكتابة الميتاواقعية هو أكثر شمولية ودقة مما عرف في كتابة أمريكا اللاتينية بـ الواقعية السحرية، وهي تسمية شعرية مقتبسة أساساً من

السينما الايطالية، بعكس الميتاواقعية التي ترتبط بتاريخ تطور الأدب نفسه وتمتد إلى أكثر العصور ايغالا في القدم مثلما تشمل التيارات الطليعية في الأدب الحديث. فبعكس الكتابة الواقعية الآلية يقوم مفهوم الكتابة الميتاواقعية علي مزج الواقع بكل العناصر الخيالية المرتبطة بالحياة الإنسانية، أي انه يذهب إلى ما هو أبعد من سطح الواقع الظاهري إلى الواقع الاشمل الأكثر غموضا، كما يفكر فيه المرء، علي حد قول بابلو بيكاسو، حيث يصبح الحلم نفسه جزءاً من بنية الواقع نفسه. كل الأدب العظيم الذي كتب حتي الآن انطلق من هذا المفهوم، ابتداء من ملحمة كلكامش وأوديسة هوميروس وكوميديا دانتي الإلهية وألف ليلة وليلة ودون كيشوت سيرفانتس ورحلات جوليفر وروائع شكسبير وروايات كافكا ويولسيس جيمس جويس وحتي الكتابة السوريالية والواقعية الفانطازية والطليعية.

*

حاولت في آخر الملائكة ان اعكس الواقع، عبر تجليات المخيلة الجمعية الشرقية وان أحول حيا صغيراً مهملا في كركوك إلى مركز للعالم كله، بل الكون بأجمعه، لم يكن همي علي الاطلاق عكس التوليفة الاجتماعية لمدينة كركوك ولا النبش في الارث الشعبي وإنما خلق أسطورة الحياة ذاتها من خلال مزج الواقع بالحلم والجزء بالشمولية الكونية.

*

يفتتح جاك دريدا كتابه «الكتابة والإختلاف» بقول من فلوبير: «بلاستيكية الأسلوب ليست بنفس حجم الفكرة الكاملة... عندنا أشياء كثيرة ولكن ليس ثمة ما يكفي من الأشكال».

ويرى الناقد لاري مكافري في كتابه «فن الميتاقص: «ان الروائي الضد ينتقد بشكل غير مباشر الأشكال القديمة ويقترح زوايا نظر جديدة إلى العلاقة بين القص والفنان والواقع».

*

تشكل موضوعة الضحية والجلاد جوهر التاريخ الإنساني كله. ثمة دائماً جلاد وضحية، ليس في السياسة وحدها وإنما في كل ما يرتبط بالحياة الإنسانية. بقدر ما يهدم الجلاد الضحية تهدم الضحية جلادها. هذا هو ديالكتيك التاريخ نفسه.

*

كل عمل جديد للشاعر أو الكاتب هو امتحان جديد له، يشعر الكاتب الحقيقي وهو يكتب عمله الجديد كما لو انه لم يكتب أي عمل من قبل. الكتابة الحقيقية هي ضد الوصفات الجاهزة التي يكرر فيها الكاتب نفسه، ثمة شعراء يظلون يكتبون طوال حياتهم القصيدة ذاتها، مغلقين انفسهم داخل شكل واحد يتكرر في كل مرة وثمة روائيون يفعلون الأمر ذاته ايضاً. يكفي ان تقرأ قصيدة واحدة لهم لتستغني عن كل ما عداها، وهنا ترتبط البانورامية بمدي غني الرؤيا وتعدد اشكالها، وايضاً بالبراعة الفنية ومعرفة علاقة الموضوع بطريقة كتابته، حيث يندمج الشكل نفسه بالمعني.

*

«الشياطين» لدستويفسكي رواية تتألف من ٦٠٠ صفحة في حين تبلغ الملاحظات التي دونها دستويفسكي في الاعداد لكتابتها ٤٠٠ صفحة.

*

تعلمنا تجربة الكتابة ان ثمة الف طريقة لصياغة جملة ما، عارفين ان بينها جملة واحدة هي ما ينبغي علي الكاتب الوصول اليه. انني لا اشتغل علي الجملة وحدها وإنما علي الفقرة والفصل والنص ايضاً، مثلما اجهد للسيطرة علي الايقاع العام للعمل وعلاقاته المتداخلة، تماماً كما يفعل الموسيقي مع سمفونيته والرسام مع لوحته، حيث يكون كل شيء مرتبطاً بكل شيء. احاول ان افكر بكل كلمة في العمل حينما اكتب جملة جديدة. هناك روائيون عرب كبار ينسون أحياناً ارقام بيوت ابطالهم أو أسماءهم أو حتي ينسون ما حل بهم، أعرف كاتباً عربياً معروفاً أرسل بطلته في سفرة إلى أوروبا، لكنها ظهرت في اليوم التالي جالسة في مكتبها، وتشكت مترجمة نجيب محفوظ الالمانية من التناقضات الناجمة بسبب النسيان في رواياته، واذا كنت أهتم باللغة فذاك لأنني أعرف أن الأدب العظيم يرتبط دائماً بجمال اللغة التي يكتب بها الكاتب وغناها والطاقة الهائلة التي يمكن ان تشع بها.

*

يصعب علي أن أقدم تعريفا واحداً للشعر، لأنني لا يمكن أن أضع أي حدود أمام حرية الشاعر في الوصول إلى ما هو شعري في الحياة. لا حدود للطرق التي يسلكها الشاعر في الوصول إلى القصيدة، بيد أنه إذ يعتبر الحرية شكل ومحتوى قصائده سوف يكون حراً في اختيار أدواته ووسائله التي سوف تختلف بالضرورة عن أدوات ووسائل الشعراء الذين يكتبون الشعر كعادة اجتماعية حميدة. ها هنا تلتقط العين التي تختزن أعمق معرفة بإشكالات الإنسان الوجودية وأعماقه السحرية وطواطمه التاريخية عبر مخيلة الشعر التي تعيد تركيب كل شيء من جديد صوراً تمتلك ألواناً أخرى لا ترى خارج القصيدة. وفي النهاية يكتب الشاعر

قصيدته لا لكي ينقذ البشرية من جحيمها، واعداً بالفردوس، فهو قد انتهى من الجحيم والفردوس معا، وإنما ليقول حقيقة الحياة نفسها.

*

كثيراً ما أفكر في النص الذي أريد أن أكتبه حين أرقد في السرير، عائماً بين النوم واليقظة، حيث أنوء تحت ثقل أفكاري التي أجهد أن أتذكرها في اليوم التالي لأدونها على الورق. هناك قصائد قليلة حلمت بها وكتبتها في النوم. لكنني أفكر في نصوصي عادة حتى حين أكون في القطار أو المقهى لأكتبها تاليا حين أكون في غرفة عملي. بعض نصوصي يقع ضحية النسيان بالطبع، بدون أن أفقد الأمل في استعادته ثانية.

*

يرتبط الإبداع دائماً بالإنجاز الفعلي الذي يحققه الكاتب في حياته، وليس بالإدعاءات الفارغة، إذ كل عمل في الحقيقة هو امتحان جديد لقدرته على الإنجاز. وهنا يكمن ذلك السحر الآسر للكتابة: أن تتحدى نفسك في كل مرة. وما دام المرء معافى فإن عليه أن يكتب إذا كان كاتبا بالفعل، يمتلك ما يهمه أن يقوله، والا ما فائدة الصحة بالنسبة للكاتب، كما قال سارتر ذات مرة في مقابلة معه، إن لم يستغلها في الكتابة؟ لقد اخترت أن أكون كاتبا وعلي أن أبرر ذلك أمام نفسي على الأقل. وإذا ما أخفقت في عملي هذا فإن الذنب كله يقع علي وحدي.

*

إكتشاف قيمة كتاب أو كاتب ما عملية معقدة للغاية. فقد كانت فيرجينيا وولف، وهي كاتبة مبدعة بدون شك، تسخر من رواية مدهشة مثل «يولسيس» لجيمس جويس، مثلما كان تولستوي الكبير ينتقص من قيمة شكسبير، بل إن كاتبا مثل أندريه جيد، وكان مستشارا لإحدى دور

النشر الفرنسية قد أوصى بعدم نشر رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، بدعوى انها رواية مملة، مرتكبا بذلك ما اعتبره فيما بعد خطأ حياته.

*

بقدر ما يهمني أن أقرأ امرأ القيس والمتنبي وأبا تمام والبحتري والمعري والجاحظ وابن المقفع والحلاج يهمني أن أقرأ أيضاً شكسبير وغوته وشيلر وريلكه وتولستوي ودستويفسكي وسرفانتس وهيغو وبلزاك وستاندال وعمر الخيام وحافظ الشيرازي وهوميروس وفرجيل وأفلاطون وملحمة كلكامش... الخ. والسؤال: كيف يمكن لكاتب ما أن يكتب بدون تراث ما يركن اليه؟ إن من يتهموننا بالتنكر للتراث، لا يعرفون كما يبدو أن كل كلمة في اللغة، ونحن نكتب باللغة، تتضمن تاريخا سحريا طويلاً من التراث.

لقد وجدت دائماً الكثير من المتعة في قراءة الكتب القديمة، مثلما اكتشفت السخف الذي يتضمنه بعضها أيضاً.

*

في اوديسه هوميروس التي تعتبر أول بيان للحضارة الغربية رفض يولسيس أن يمر بحوريات البحر بدون أن يستمع إلى غنائهن الذي يغري البحارة برمي أنفسهم في خضم الأمواج الهائلة للوصول إلى الصخرة السحرية. لقد اختار المعرفة رغم عذابها كبديل للجهل المتمثل في الصمت الذي فرضه البحارة على أنفسهم حين سدوا آذانهم بالشمع، ذلك الصمت الذي اعتبره فرانس كافكا لغة مثل أي لغة أخرى: أجل إن غناء الحوريات قد خلب لب يولسيس، لكنه كان قد احتاط للأمر فشد نفسه بأوثق الحبال إلى صارية سفينته التي سيشق بها عباب البحر إلى ايثاكا البعيدة.

المهرج والفنان ـ غزو اللاعقلي

في العام ١٩٣٨ ألقى الرسام الألماني ماكس بيكمان (١٨٨٤. ١٩٥٠) محاضرته الشهيرة في لندن بعنوان «حول رسمي» والتي قال فيها: «ما يهمني في ما يتعلق بعملي هو المثال الذي يكمن خلف الواقع الظاهري. إنني أبحث انطلاقاً من الحاضر المعطى عن جسور توصلني إلى اللامرئي. ولكن إذا ما أردت التوغل في اللامرئي فعليك أن تتوغل عميقا وبقدر ما تستطيع في المرئي.» هذا التحليل لا يكتسب أهميته فقط من معرفة أعمال بيكمان الفنية وإنما أيضاً من فهم العديد من أعمال اتجاهات الفن الحديث.

فاذا كان الكثير من نقاد الفن ينظرون إلى فن القرن العشرين باعتباره فنا مضادا، أي أنه خرج على تقاليد الرسم المعروفة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فإنهم ينطلقون في موقفهم هذا من افتراض أن الرسم يعني رسم ما قبل القرن العشرين. ولكن افتقاد التواصل التاريخي، هذا إذا كان ثمة انقطاع كلي بالفعل، ينبغي أن يرتبط بالثورات الكبرى التي حدثت في القرن العشرين، تلك الثورات التي تمتد من الفكر إلى السياسة والعلوم والتكنولوجيا.

ففي أوائل القرن العشرين وبفضل اكتشافات علماء من أمثال سيغموند فرويد الذي اكتشف الحركة النفسية ـ الداخلية للإنسان، وألبرت آينشتاين الذي اكتشف قوانين لانهائية الكون فقد الرسامون الثقة

في الشكل الخارجي للعالم والوجود الإنساني، ذلك الشكل الذي ارتبط بفن الروكوكو والانطباعية. في القرن العشرين فقد الرسام ايمانه القديم بالكثير من القيم السائدة بعد أن هزت الحرب العالمية الأولى ضميره الذي جرح بقسوة. لم تكن الدادائية مثلاً اتجاها معاديا للأخلاق والفنون القديمة بقدر ما كانت سخرية سوداء من عالم اكتشف فيه الفنان بطلان كل القيم التي مات من أجلها الملايين من الجنود، معتقدين أنهم يقاتلون من أجل حرية أوطانهم، في حين انهم كانوا يموتون في الحقيقة، دفاعا عن مصالح الإحتكارات الكبرى. ومن الرفض الدادائي المطلق انطلقت السوريالية لتكتشف الأعماق الداخلية للإنسان (أحلامه، أوهامه، حقائقه السرية، انشطاراته الداخلية)، ذلك الجانب غير المرئي من الإنسان والذي لا يمكن الوصول إليه إلا عبر الرمز والإشارة، تماماً كما يفعل السحرة الإفريقيون حين يحولون القوى الكونية إلى ايقاعات يعبر عنها بالرقص.

كتب كاندنسكي ذات مرة: «إنني أهدم العالم لأعيد بناءه بالشكل الذي أريد.» هذه الجملة تلخص في الحقيقة كل تاريخ الفن في القرن الماضي من بيكاسو الذي يدمر أشكاله ويمنحها وجوها وحركات مختلفة إلى بول كلي الذي ينتقل بنا إلى عالم سحري عبر مخيلة الطفولة، إلى فرانسيس بيكون الذي يعيد مرات كثيرة رسم الشكل ذاته (وهو في الأغلب صورة فوتوغرافية) ضمن حركات مختلفة.

الشكل في فن القرن العشرين يكاد يكون كل شيء، والمعنى هو الشكل أولا، ذلك الشكل الذي يستفيد كثيراً من فن المعمار والملصق والإعلان، مستثيراً الذاكرة وباعثاً على التأمل، بدون أن يقول شيئاً معيناً بالذات.

*

كتب الرسام الكبير هنري روسو الذي كان يعمل موظفا في الكمارك ذات مرة رسالة إلى بابلو بيكاسو يقول فيها: «نحن الإثنين أكبر رسامين، أنت بأسلوبك المصري وأنا بأسلوبي الحديث».

لقد حمل روسو معه دلالة هذه الجملة الملغزة إلى القبر في العام ١٩١٠. ومع ذلك فإنها ليست جملة بدون معنى، فروسو لم يكن مجرد رسام فطري وإنما أحد أهم رواد الرسم الحديث. ولم يعد من الصعب الآن تصور الروح المصرية عند ذاك الشاب الذي كانه بيكاسو حينذاك. ولكن مفهوم بيكاسو عن العصرية كان يختلف عن مفهوم روسو الواقف في الطرف الآخر: كلما كان المرء أكثر مصرية كان أكثر عصرية.

ما من فن أثر في تطور الفن الحديث بطريقة ملموسة وعميقة أكثر من فن الأقنعة والطواطم الذي استمد منه بيكاسو شكل غيتاراته التكعيبية. أما الرسامون الأقل موهبة فلم يحتاجوا إلى أكثر من نقل هذه الأشكال، حتى أن فرانز مارك نفسه نقل شكل حمار من الفن المصري مع قناع من الكاميرون. أما رودان فكان يملك هو نفسه مجموعة من التماثيل المصرية. فبعكس بيكاسو الذي حول هذه الأشكال إلى أشكال معاصرة ظل معظم الفنانين الآخرين ضمن نفس المفهوم الذي امتلكه روسو عن هذا الفن. فقد استغرب حتى ماتيس نفسه من القرابة الكبيرة بين التماثيل الزنجية والفن المصري. أما جيوكوميتي فكان يرى أن حقيقة الفن تكمن في الأسلوب الذي يرتبط به، مشيراً بذلك إلى المنحوتات المصرية. هذه القرابة لا تتعلق في الحقيقة بالتأثيرات وحدها وإنما بتوجيه نظر المشاهد إلى ديالكتيك ما هو متمرد ودائم في الفن. وهذا أمر لا يمكن أن يفهم إلا على مستويين: الرجوع إلى الأشكال الأولية التي تمثل التحول عن مفهوم الفن الطبيعي في القرن التاسع عشر، أي التمرد على ما هو قائم، وهو تمرد يشكل في الوقت ذاته ارتباطاً

بالقواعد الأساسية لثلاثة آلاف عام من الفن، حيث توجد مساحة كافية للتجديد عبر تحطيم القواعد.

*

مبدئياً، أنا ضد كل مبدأ.

تريستان تزارا

عانى سلفادور دالي، وهو ابن موظف حكومي، كثيراً في طفولته، بسبب من أن والديه أطلقا عليه نفس الإسم الذي كان يحمله شقيقه الوحيد الذي مات في العام ١٩٠١.

بذل سلفادور الكثير من الجهد ليؤكد شخصيته الخاصة تجاه شقيقه الميت، إذ غالباً ما مثل في طفولته دور المختنق، راميا بنفسه على الأرض، مستمتعا بإثارة خوف والديه ومذكرا إياهما بموت ابنهما الأول، مثلما كان يقدم على المغامرات الخطرة مثل القفز من فوق السطوح العالية، ولكنه لم يكن يفعل ذلك بدون متفرجين يتطلعون إليه بقلوب واجفة.

كان هاجسه منذ الطفولة هو إثارة الدهشة عند الآخرين، مرتديا ملابس غريبة، وهو هاجس لازمه حتى النهاية. فقد ألقى في لندن محاضرة وهو يرتدي زي غواص، مثلما تنزه في الشارع الخامس بنيويورك وهو في زي بابا نويل.

- كان يمكن أن تكون مهرجاً كبيراً؟

أغمض سلفادور دالي عينيه قبل أن يجيب:

- هذا صحيح، فالرسم لا يمثل سوى جزء من عبقريتي.

لم يستطع دالي أن يحرر نفسه من سطوة شقيقه الميت إلا من خلال ادعاء جنون العظمة الواعي: «الفارق الوحيد بيني وبين أي مجنون هو انني لست مجنونا». ولكنه كان يخشى الجنون، ففي طفولته قطع رأس وطواط بأسنانه وهشم جسم قنفذ بضربة مطرقة. وفيما بعد ظهر هذا القنفذ المهشم في العديد من لوحاته. وليس واضحا إن كان يعاني من الهلوسة ام يستثيرها. ثمة من يقدم له وجبات طعام وحشية: بيض مقلي مع رؤوس بشرية، من بينها رأس الشخص الذي كان قد تحدث إليه لتوه.

إنكب دالي في العشرينات مبهوراً على دراسة كتابات التحليل النفسي عند سيغموند فرويد وتوصل إلى أنه هو نفسه يعاني من جنون خفيف واضطراب نفسي. وفي الوقت ذاته شعر بالإنجذاب إلى السوريساليين في باريس، الرسامين والشعراء الذين كانوا يبشرون بواقع جديد يقع في ما وراء الوعي، حيث تهيمن الفانتازيا على الفن ويختفي العقل الواعي.

يصعب على المتفرج أن يدرك الحافز وراء لوحة من لوحاته: أجزاء بشرية تطوف القفار الإسبانية، أعضاء بشرية تغير مواضعها، حمير تنبت مثل العشب، رجال بأثداء نسائية، أسماك تخوض مبارزة ثيران، ساعات متوقفة فوق أشجار ميتة.

لقد اعتاد دالي أن يقول: «الناس يحبون الأسرار، وهذا هو ما يجعلهم يحبون لوحاتي». وعما إذا كانت لوحاته تعكس ما وراء وعيه يقول: «الدور الذي يشغله ما وراء الوعي في لوحاتي محدود، لكن ما وراء الوعي عند المشاهد هو الذي يتفجر حين يقف أمام أعمالي»، مشيراً إلى أن المتفرجين كثيراً ما يسألونه عن معاني لوحاته، وهي معان لا يمكن أن توجد إلا عندهم. وفي كتاب عن سيرة حياته يرى أنه مدين

لزوجته غالا التي كانت تكبره بإثني عشر عاماً والتي كانت قد أحبت قبله كلا من ماكس ايرنست وبول ايلوار بالتفريق بين الحلم والواقع، بين المقاصد الأثيرية والإختراعات العملية: «ينبغي على المرء أن يثير الإضطراب، فكل ما هو متناقض يصنع الحياة».

وكان يرى أن هتلر أحد أكثر السوريالييين جنونا وقسوة. ولذلك أرسل إليه كتابه «غزو اللاعقلي» ليخيفه. ولكن هل كان يمكن لهذا أن يخيف شخصا مثل هتلر؟ بالطبع، فقد كان هتلر يؤمن بالغيب.

لقد أدخل دالي فكرة المهرج إلى الفن الحديث بطريقة لم يفعلها أحد قبله، إذ حول نفسه إلى مهرج، مثلما حولنا نحن أيضاً جميعاً إلى مهرجين في حفلة الحياة، عبر مخيلة مدهشة، أرادت أن تحرر الفن من عماه. فقد كتب في يومياته: «لست أنا المهرج وإنما هذا المجتمع الهازئ بوحشية والذي لا يعترف وهو غارق في سذاجته بمن يقدم نفسه بطريقة جادة فقط ليخفي جنونه بصورة أفضل».

«لقد ولدت وفي داخلي شخص آخر ميت، يعيش معي.» هذا الميت الذي حمله سلفادور دالي معه حتى النهاية جعله ينظر إلى الحياة من زاوية أخرى، من تلك الزاوية التي يصعب على الكثيرين النظر منها: وحدة الموت والحياة، إمتزاج الواقعي بالمتخيل. ثمة جد مدهش يواجهنا في اللحظة التي نشعر فيها بفكاهته التي تعيد خلق الأشياء. من جثة الذبيحة الحيوانية يخرج الطفل البشري. إنه الدم يقطر من ماضي آدم وعريه. ولكن ثمة خلف كل شيء في العالم بهجة سرية. من البيضة يخرج الرجل بقبعته ويركض في الحقول. رجل يلتهم نفسه. سراويل تركض في الريح وسلفادور دالي يهبط من القمر.

رفض سلفادور دالي كل الآيديولوجيات، معتبرا أندريه بريتون نفسه

واعظا آيديولوجيا. ورغم انه غادر باريس إلى أميركا عندما احتلت القوات الألمانية المدينة وعاش فيها حتى نهاية الحرب، ولم يعد إلى إسبانيا إلا بعد سقوط فرانكو ونهاية حكمه، فإنه لم يأبه بالسياسة: «السياسة أكبر خطأ يرتكبه الفنان. ما من أحد يعرف عما إذا كانت فينوس شيوعية ام فاشية».

كان دالي يعلن باستمرار عن عبادته للمال حتى أطلق عليه بريتون لقب سلفادولار، بيد انه كتب فيما بعد عن فكاهة حبه للمال، قائلاً: «ما من شيء أحب إلى نفسي من العيش في بيت كله من الذهب، على أن يكون الذهب كله مخبأ تحت البلاطات والسلالم. يا له من معين للرضا العميق أن تكون الوحيد الذي يعرف أن كل ما يمسه المرء هو من الذهب، حيث يضع جميع الزوار أقدامهم على الثروة بدون أن يشعروا بها. وكتتويج لكل ذلك ينبغي أن يكون غطاء المراحيض من الذهب ويطلب من الجميع أن يقضوا حاجاتهم على المعدن الأثمن والأغلى بين كل المعادن».

قوة الصوت الكلية
حول موسيقى الإحتجاج

كل الموجات الأدبية والشعرية والفنية التي شهدها القرن العشرون إرتبطت بهذا الشكل أو ذاك بفكرة الإحتجاج ضد كل ما هو لا إنساني في حضارتنا الجديدة، وهي فكرة تجلت في الفنون الأخرى أيضاً، وبالذات في موسيقى الشباب في الغرب. ففي الستينات دمغ أولئك الشبان الذين خرجوا من ليفربول العقد كله بموسيقاهم التي تحولت إلى ظاهرة غنائية مثيرة للدهشة. ثم بدأ منذ ثمانينات القرن الماضي ما أطلق عليه النقاد حينذاك اسم «الموجة الجديدة في الموسيقى»، تلك الظاهرة التي شملت كل التطور الذي لحق بموسيقى الروك، وهو تطور تضمن مظهرين هما الجدة والطابع الجماهيري لها، في محاولة لردم الفجوة التي ظلت قائمة بعد انتهاء موجة البيتلز، لتكون مثلها حركة موسيقية تشمل العالم كله.

. يشير محتوى هذه الموسيقى، كما يقول الناقد الموسيقي الألماني شتيفان لاش الذي أصدر كتابا بعنوان «موسيقى الروك» بعد تحليل محتوى مئات الأسطوانات، إلى التركيز على الاستخدام الاستفزازي للغة من خلال التشديد على بعض الحروف والمقاطع، فضلاً عن اللجوء إلى كل الطرق الأسلوبية التي قد تخطر على البال.

ومثلما في الأدب والفن كله فإن الأمر يتعلق في الموسيقى أيضاً بالأزمة الروحية التي يعيشها العالم في مرحلته الجديدة، وبالبحث عن منفذ للخروج من المأزق الذي انتهينا اليه.

لقد دفع الواقع الذي ظل يفقد طابعه الروحي باستمرار تجاه هيمنة الاقتصاد والسعي وراء الربح بأي ثمن الكثير من الشبان إلى المعارضة ورفض كل شيء. فإذا كان الناس يرتدون الملابس المكواة النظيفة فإنهم لجأوا إلى ارتداء الملابس المهلهلة، غير متورعين من تحويل أجسادهم إلى معارض متنقلة: شعور ملونة، أقراط في الآذان، وشوم في كل مكان. وماذا في ذلك، إذا كان العقلاء أنفسهم قد باعوا أرواحهم للشيطان، لقاء الربح المادي وراحوا يثيرون الحروب ويغزون البلدان الأخرى ويرتكبون أبشع الجرائم، باسم الإنسانية ذاتها؟ من المؤكد أن كراهية هؤلاء، شتائمهم، راديكاليتهم، تمرداتهم الموجهة ضد عالم الكبار، رغم طرافتها، ظلت فردية وعفوية، زادت من هامشيتهم داخل المجتمع.

تقول إحدى أغانيهم الإنكليزية:

فارغون نحن وعاطلون عن العمل، نموت ضجراً

وما من مستقبل لنا.

من الطائرة نرى دروب المراعي،

مناطقكم، مدنكم الكبرى

من فوق منصة المسرح نرى الذين لا وطن لهم

أرواحاً هائمة

لن تجد نفسها أبدا.

ها نحن نتقاسم معكم الهزائم

مدركين بأن كل شيء آيل إلى الإنهيار.

*

ثمة من يمنحك الصمت، إذ صمتك في الحقيقة هو صمت الآخر الذي لا يوقظ عندك الرغبة في أن تقول ما تريد قوله.

بيتر بروتزمان

إذا ما تحدث الموسيقيون اليوم عن الموسيقى الحديثة فإنهم سوف يوردون بالتأكيد اسم بروتزمان الذي يستمد شهرته من ارتباط أسلوبه الخاص بأصالة التقاليد والجذور. إنه فنان لا يساوم، سواء عند التعبير عن نفسه أو حين يتعلق الأمر بالأصالة الموسيقية. وهو يرى أن عمق الحاضر يرتبط بعمق الماضي، والوجود الإنساني نفسه ما كان ليتحقق بدون الجذور التي تظل تترك تأثيرها عليه حتى النهاية.

بدأت شهرة بروتزمان في العام ١٩٦٨ حين كانت ثورة الشباب والطلبة تهز المجتمعات الغربية والشعور بال«نحن» يمتد ليشمل أوروبا كلها، ذلك الشعور الذي انعكس تأثيره على وعي الموسيقيين أيضاً.

يقول بروتزمان: «كان العام ١٩٦٨ عام الأوركسترا الكبرى، حيث كنا نلتقي كأصدقاء ونعزف كالمجانين». وعلى أي حال فإن تأثير هذا الرجل على الموسيقى الحديثة يتحدد، كما يشير إلى ذلك الناقد الموسيقي الألماني بيرت نوغليك، بالتيارات السياسية والاجتماعية التي أثرت في عصرنا. فقد اتبع بروتزمان، وهو يشبه في ذلك بيكاسو وطريقة تطوره في الرسم مختلف الأصوات الشائعة في عصره، ولكن بدون

التزام نهائي بها، حيث تجلت عبرها ما كان مایاكوفسكي يسميه بـ«قوة الصوت الكلية».

ركز بروتزمان في البداية على صخب العصر وايقاعات الثورة التي كانت تريد تغيير كل شيء، من السياسة وحتى الجنس. كان كل شيء يتداخل عنده مثل حلم بعيد، نشأ عبره شعوره بموسيقاه التي جعلته يسير في الطريق المضاد الذي جلب له لقب «الطفل المشاكس». لم يكن في البداية أكثر من مجنون مبهور بالعالم الذي يحيط به، كما يقول هو نفسه عن نفسه. ولكن إسهاماته أثارت الكثير من الإلتباسات حول عبقريته الفذة وطريقته في الأداء. ولكن هل ثمة إبداع ممكن في زمننا خارج الإلتباسات التي يمكن أن يثيرها؟

تجليات المخيلة

لم تظهر الرواية الحديثة بشكلها النثري المستقل إلا في عصر النهضة، وبالذات مع نشر رواية دونكيخوته لسيرفانتس في العام ١٦٠٥، وسواء تعلق الأمر بالشعر أو الرواية فإنهما يعكسان عندي على الأقل، الحساسية الجمالية ذاتها، ولو بطرق مختلفة. في الأدب الإنكليزي والألماني مثلاً يطلق على الكاتب الكبير لقب الشاعر، حتى وإن لم يكتب قصيدة واحدة في حياته. فالشعرية تشكل جوهر كل عمل عظيم يكتب، سواء أكان شعرا أم نثرا. وبالنسبة لي يصعب فهم شعري جيداً بدون نثري ولا نثري بدون شعري، فهما يتداخلان ويكملان بعضهما الآخر. إن إثنين من أعمالي الأولى وهما «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» و«الديناصور الأخير» يمكن قراءتهما تارة كقصيدتي نثر وأخرى كنصين روائيين أو الأمرين معا في آن. وعلى أي حال، ليس غريباً الجمع بين الشعر والنثر، فقد نشر الكثير من الروائيين الكبار العديد من المجموعات الشعرية، ولكن أجمل الشعر نقع عليه في الحقيقة في نثرهم، وبالذات عند كتاب من أمثال نيتشه وجويس وكافكا.

لكي تكون الكتابة جديدة عليها أن تمسك باللحظة التاريخية التي يتغير فيها العالم من حال إلى حال، كما فعل سرفانتس الذي سطر بيان

نهاية القرون الوسطى، ودانييل ديفو الذي أشر بداية المجتمع البورجوازي في عمله «روبنسون كروسو» الذي يعلي من قيمة الإنسان الفرد.

ما من كاتب يمكن أن يتنبأ مقدما بما سيكون عليه مصير كتابه حين يكون بين يدي القارئ، فللكتب مصائرها مثل البشر تماماً وثمة دائماً عوامل كثيرة قد تؤدي إلى رواج كتاب ما أو عدم رواجه، وهي عوامل قد لا تكون مرتبطة بالضرورة بمستوى العمل ذاته.

تعلمنا التجربة العالمية أن أعظم الأعمال يمكن أن تطمس مؤقتا، حين يسيطر الغوغاء والرعاع والجهلة على المشهد الثقافي وينتهي التنوير لصالح الخرافة.

أعتقد أن أفضل ما قدمته جماعة كركوك للأجيال اللاحقة من الشعراء والكتاب هو موقفها الأخلاقي في رفضها التنازل رغم كل العسف الذي تعرضت له، تارة من قبل السلطة، وأخرى من قبل العميان الآيديولوجيين، عن حقها في حرية إبداعها وسعيها في أن تكون مكتشفة وحديثة ومبدعة ضمن شروط زمنها، منصتة لنداء المستقبل السحري بدل النوم داخل كهوف الماضي المعتمة.

ما من شاعر أو كاتب يحقق كل ما يحلم بتحقيقه. نهاية الحلم تعني نهاية الكتابة ذاتها. أما ما حققته على مستوى الشعر فيرتبط بمفهومي عن

الشعر ومنظوري إلى العالم الذي أتعامل معه وطريقتي في القول. ومع ذلك أشعر أن حياة واحدة لا تكفي لقول كل ما أريد قوله. والأسوأ من ذلك أن المرء يموت في الوقت الذي يكون قد تعلم فيه كيف يكتب بطريقة أفضل، كما يقول الكاتب الكولومبي ماركيز.

ثمة من يقرأ الماضي بعين الماضي في حين انني أدعو إلى قراءته بعين الحاضر. هذا يعني أن حدثا ما وقع في الماضي قد يفهم بطريقة مختلفة الآن عما كان يفهم به في القرن التاسع عشر أو قبل ألف سنة مثلا. من كان يقرأ كتاب «ألف ليلة وليلة» قبل قرن أو قرنين أو ثلاثة كان يفهم منه شيئاً آخر غير الذي نفهمه منه نحن الآن. بل أن تاريخ الأدب العربي ظل يحتقر هذا الكتاب ولا يعتبره أدبا أساساً، في حين أننا نراه اليوم واحداً من أهم الكتب التي وضعتها البشرية في كل تاريخها. قراءة الماضي بعين الماضي هي أساس كل الكوارث التي يشهدها العالم العربي منذ عقود، ليس لأنها تعني نفي الحاضر إلى الماضي فحسب، وإنما أيضاً إلغاء كل المعرفة البشرية الجديدة والتنكر للعلم، وفي النهاية امتهان التراث نفسه باسم الحفاظ عليه بعد تحويله إلى صنم لا حياة فيه. قراءة الماضي بعين الحاضر هي الوسيلة النقدية الوحيدة التي تمكننا من امتلاك أجمل وأعظم ما في ماضينا وإنقاذه من سجنه المدجج بالتخلف الفكري.

جهدت منذ البداية ان اكتب قصيدة أخري لا تختلف عن قصائد الشعراء الآخرين فحسب وإنما تمتلك كل قصيدة مفردة ما يميزها عن

سواها من قصائدي ولها فكرتها الخاصة بها ضمن بناء يصعب ان تحذف كلمة واحدة منه. ان استخدام البنية القصصية في بعض قصائدي لا علاقة له في الحقيقة بالجمع بين جنسين أدبيين وإنما برؤيا القصيدة ذاتها لموضوعها وطريقتها في الكشف. وفي النهاية فإن في كل قصيدة، مهما كان شكل تحققها، قصة ما، تشكل البؤرة التي يبني عليها الشاعر عمله.

ترتبط السوريالية كطريقة في الأدب والفن بفترة تاريخية معينة وبأسماء معروفة انتهت منذ زمن بعيد، وقد ظهرت تحت تأثير الفرويدية التي شكلت كشفا علميا جديداً في زمنها. إنجازها التاريخي الأكبر يتركز في ان وسائلها في الاستبطان الداخلي والتدفق الأسلوبي والحلمية صارت جزءاً من عملية الإبداع الأدبية نفسها، بعيداً عن أي عصابية آيديولوجية أو تمذهب أدبي.

كل كتابة جديدة تريد أن تكون أصيلة وغير مقلدة تتضمن التجريب، أي بمعنى انها لم تصبح بعد كتابة مؤسسة. حينما نشرنا أعمالنا الأولى في الستينات لم يكن أمامنا سوى أحد خيارين: إما أن تقلد الشعر العمودي المؤسس منذ قرون أو أن تغامر بكتابة شعر جديد مختلف، لا سابق له. كان من الممكن بالطبع تقفي أثر بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وأدونيس في النظم على طريقة قصيدة التفعيلة التي لم تكن قد تحررت تماماً من سطوة ايقاع القصيدة العمودية وطريقتها في القول. ولكن حتى هذه القصيدة لم تكن قد تحولت بعد إلى شعر مؤسس ورسخت نفسها كتقليد أدبي في تاريخ الأدب العربي،

إذ كان روادها أنفسهم لا يزالون يحاولون ويجربون في قصيدتهم. هناك شعراء اقتفوا بالطبع خطى قصيدة السياب أو البياتي أو أدونيس، ولكنهم كانوا أدنى موهبة منهم وظلوا في دائرة ضيقة من تقليد ما لا يزال هو نفسه تجريبيا. أما ما يتعلق بي فقد انطلقت من أفق آخر، خاص بي: أسلوبيا، تطويع التفعيلة لامتلاك بساطة القول النثري والتخلص من البلاغة الرنانة لصالح لغة بسيطة ولكن حية، التخفف من القافية والإيقاع التقليدي الخارجي للتفعيلة وايجاد ايقاع داخلي يشمل القصيدة كلها، مزج الوزن بالنثر، الكتابة الحلمية المتدفقة، تجريب قصيدة الكتلة الموازية لقصيدة النثر الأوروبية، ولكن ضمن الايقاع العروضي والذي صار يطلق عليه تالياً اسم القصيدة المدورة، ومن ثم تجربة كتابة قصيدة النثر وقصيدة النثر (بمعناها الأوروبي). وأخيراً رؤيا جديدة إلى العالم ومضمون مختلف.

كل شاعر أو كاتب يهيم غراماً بنفسه أو بمنجزه ليس سوى حمار يعتلف أوهامه. الكاتب الحقيقي يقف بإجلال ورهبة وتواضع أمام الألوف من مبدعي العالم الكبار في الماضي والحاضر. كان بورخس يتعمد الإنتقاص من قيمة منجزه وفوكنر يقول إن كل أعماله لا توازي عملا واحداً لدستويفسكي أو شكسبير، وكافكا لم يأبه حتى بنشر أو إكمال أعماله التي ظل معظمها ناقصاً. في النهاية كلنا نرمي بحجارتنا في الظلام ولا نعرف إن كان ثمة حتى من سيتذكر بعد حين إن كانت حجارتنا قد كسرت زجاج نافذة بيته أو شجت رأسه ذات يوم. تاريخ الأدب يعلمنا أنه يصفي نفسه دائماً وبكل قسوة ليس فقط من كتابه

التافهين وإنما أيضاً من الكثير من الأسماء التي ربما كانت قد أشغلت الدنيا في زمانها بصخبها وضجيجها، بل وحتى بشهرتها. ونحن جميعاً لسنا بمنجى عن هذا الحكم.

حداثة الكتابة تتضمن دائماً الفكاهة والسخرية والمفارقة وقبل كل شيء فكرة اللعب بالمدهش والفانتازيا والمتخيل الذي يتفوق على الواقعي من خلال تماسه مع ما هو أبعد منه، ضمن البنية السحرية للوجود.

أسطورة المتنبي

تمتلك الثقافات الكبرى في العالم عادة أساطيرها الخاصة بها، كجزء من آلية عملها الداخلية، ولكن أيضاً كإنعكاس متجل إبداعيا لمنظومة القيم التي تشكل هوية أمة ما من الأمم في فترة تاريخية معينة قد تمتد طويلا. فالمتنبي بهذا المعنى هو المقابل العربي لشكسبير الإنكليزي ودانتي الإيطالي وغوته الألماني وسرفانتس الإسباني وبوشكين الروسي. ولكن الفارق يظل كبيرا. فالأسطورية الرمزية التي يمتلكها المتنبي تظل خاصة بالعرب وحدهم، في حين تشع الأسطورية الرمزية لشكسبير وغوته ودانتي وسرفانتس داخل الثقافة الإنسانية كلها.

إن ما يعادل هؤلاء في نظر العالم ليس المتنبي وإنما كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي يشكل هدية العرب إلى العالم. ولهذا الأمر إشكاليته التي تدفعنا إلى تأمل الظاهرة: لماذا يكون المتنبي أسطورة عند العرب في حين أنه يكاد يكون مجهولا عند الآخرين؟ لماذا يعتبر العرب المتنبي القمة التي ما بعدها قمة في حين لا يجد العالم في شعره ما يمكن أن يثير اهتمامه؟

لقد تعرض المتنبي كثيراً للنقد، غالباً من قبل حساده، وهو نقد تقليدي شكلاني تركز دائماً تقريباً على أخطائه اللغوية أو سرقاته الشعرية، ولكن ما من أحد تعرض لمفاهيمه الفكرية أو الأخلاقية بالنقد، لأنها كانت مفاهيم سائدة لا يكاد يفكر أحد في احتمال ضلالها.

فالمتنبي لا يدعو إلى العبودية فحسب وإنما أيضاً إلى ضرب العبيد بالعصي، ولم يكن بالتأكيد من دعاة السلام، فالسيف يشكل في نظره قيمة عالية جداً والحرب تملأ نفسه بالهوى، وهو يرتزق بشعره بدون خجل، شاتما من كان قد امتدحه قبل ذلك.. الخ. وهنا ينبغي القول إن هذه القيم التقليدية ظلت قائمة حتى الآن، ولو جزئيا داخل الثقافة العربية. فقد اعتبره بعض القومانيين العرب الممثل الأفضل للروح العربية. كما لا يزال ثمة حتى اليوم شعراء يعتاشون على امتداح كبار القوم، بطريقة أسوأ مما فعله المتنبي نفسه بها.

ومع ذلك فإن المتنبي يملك ما لا يملكه الشعراء الآخرون من صنفه: قدرة مدهشة على استخدام اللغة وكشف لتفاصيل تتفجر شعرا ومعرفة عميقة بالأنسان وقبل كل شيء بنفسه. فهو ينقل لنا دائماً الشعور بأنه يتحدث عن نفسه حتى عندما يتعلق الأمر بالآخر. ومديحه في واقع الحال لسيف الدولة أو لغيره هو مديح موارب لنفسه. وما يمكن أن نعتبره اليوم تضخما مرضيا للذات هو بالذات ما يشكل جوهر أسطورته. فقد مثل المتنبي نموذجاً للشاعر الذي يدرك فرادته، ولكنه يعاني في الوقت ذاته من الموقع الذي وجد نفسه فيه، وهو نموذج لا يزال قادرا على إثارة المخيلة العربية.

في مدن العالم
كل شيء مختلف في كارتاخينا

حلقت الطائرة بنا في حوالي التاسعة صباحا من مطار مدينة ميدالين الكولومبية متجهة إلى مطار العاصمة بوغوتا الذي بلغناه بعد ساعة من الوقت تقريباً، حيث انتقلنا بعد ذلك إلى طائرة أخرى صغيرة حلقت بنا هذه المرة نحو مدينة كارتاخينا التي كان غابرييل غارسيا ماركيز قد أمضى شطرا من حياته فيها حين كان لا يزال بعد يافعا في العشرين من عمره، يشق طريقه في عالم الأدب والكتابة والصحافة. كانت إدارة مهرجان ميدالين الشعري العالمي الذي حضرته في العام ٢٠٠٩ قد اقترحت علينا أنا والشاعر السويسري كلاوس ميرتز (شاعر وقاص كبير بالألمانية نشر حوالي ثلاثين كتابا) المشاركة في ندوة شعرية يقيمها لنا اتحاد كتاب مدينة كارتاخينا الواقعة على المحيط الهادي.

سررت بتلك الدعوة التي بدت لي مناسبة تماماً ولا تخلو من الإثارة، فقد كنت أتممت لتوي قراءة كتاب «عشت لأروي» الذي يتحدث فيه ماركيز عن ذكرياته في العديد من المدن التي عاش فيها، ومن بينها كارتاخينا التي أمضى ليلته الأولى فيها في الحبس. فلأنه لم يكن يملك سوى أربعة بيزات في جيبه وهي غير كافية لدفع ايجار الفندق حتى لليلة واحدة قضى شطرا من الليل على مصطبة في حديقة

عامة بدون أن يدري أن ثمة منعا ليليا للتجول في المدينة، بسبب ظروف الحرب الأهلية التي كانت سائدة حينذاك. فقد ساومه الشرطيان اللذان قبضا عليه أن يقدم لهما بعض السيجاير ليتركاه، لكنه لم يكن يملك سوى عقب سيجارة كان قد احتفظ بها لليله الطويل، ولذلك اقتاداه معهما ليشتري لهما بعض السيجاير التي تباع مفردة بالبيزات القليلة الموجودة في جيبه. وفي أثناء بحثهم عن السيجاير في المطاعم والبارات التي تؤوي روادها حتى ساعة رفع حظر التجول في الصباح، يصلون إلى حفلة قائمة في مطعم فيدعون لتناول عشاء مجاني على حساب صاحبة الحفلة، قبل أن يودع الشرطيان ماركيز الشاب الذي لم يكن يعرف أين يقضي ليلته تلك في زنزانة مخفر للشرطة حتى الصباح.

وفيما بعد تأكد لي أنا أيضاً من خلال القصة التي عشتها في كارتاخينا والتي سوف أرويها لكم هنا كم كان ماركيز على حق عندما دون على لسان صاحبة الفندق ما اعتبره نبوءة سوف تنفعه مدى الحياة:

ـ سوف ترى أن كل شيء مختلف في كارتاخينا.

*

كنا نتوقع أن يكون ثمة من ينتظرنا كالعادة في صالة استقبال القادمين في المطار عند وصولنا ليأخذنا إلى الفندق المخصص لنا ويبلغنا ببرنامج زيارتنا وينظم لنا جولة لمشاهدة بعض معالم المدينة، والتعرف على شعراء المدينة وكتابها. لكن كم خاب أملنا حين فوجئنا عند وصولنا بأن لا أحد هناك ليستقبلنا، وهو أمر ليس غريباً فحسب وإنما يفتقر إلى اللياقة. انتظرنا بعض الوقت في الصالة الوحيدة للمطار الصغير ورحنا نحدق في الوجوه لعل أحداً ما يأتي ويتفضل علينا بإنقاذنا من ورطتنا في

الوصول إلى مدينة نائية في الطرف الآخر من العالم لا نعرف أحداً فيها، معتذرا عن تأخره في الوصول إلى المطار بسبب المواصلات مثلا.

ومع ذلك لم آبه كثيراً بغياب مضيفينا، فقد حدث لي مثل هذا الأمر مرات عدة من قبل. فذات مرة وأنا قادم من نيويورك إلى واشنطن لم أجد سائق السيارة الذي كان يفترض فيه أن يكون في انتظاري ليقلني إلى الفندق. ولكن الأمر لم يكن مقلقا كثيراً فقد كان في إمكاني أن أستقل سيارة أجرة وأقصد الفندق الذي كنت أعرف عنوانه. لم يكن المطار كبيراً وكأي مطار محلي كان المسافرون قد خرجوا في دقائق بدون إجراء فحص للجوازات. ولذلك رحت أتسكع على مهل في ممرات المطار حتى اهتديت إلى شخص يحمل كارتونة بإسمي عند صالة استلام الحقائب الواقعة في الطرف الآخر من المطار وفي يده هاتف نقال يتصل به بأحد ما. قال الرجل إنهم يستخدمون الهاتف عادة في الإتصال بالضيف ومعرفة مكانه، ولأنني أسافر دائماً بلا هاتف ظن الرجل أن أفضل مكان ينتظرني فيه هو أمام قاعة استلام الحقائب، بدون أن يعرف أنني كنت مسافرا بحقيبة يد صغيرة فقط حتى أتجنب التأخير.

المرة الثانية كانت أكثر خطورة حين لم أجد أحداً (وكنت قادما من لندن) ينتظرني في مطار بلفاست، بايرلنده الشمالية، ليأخذني بسيارته إلى مهرجان شعري يعقد في مدينة أرماغ التي تبعد أكثر من ساعة من بلفاست. لم يكن الأمر ليبدو غريباً جداً لولا أن ايرلنده الشمالية ومن بينها بلفاست والمدينة التي أقصدها كانت تشهد في تلك الأيام أسوأ حالات الحرب الأهلية الطائفية الدائرة بين الكاثوليك والبروتستانت منذ عقود، حيث القنابل تنفجر في المحلات العامة والهجمات تشن على مراكز الشرطة وصدامات الشوارع تكاد تكون يومية.

بعد انتظار استمر أكثر من ربع ساعة لجأت إلى استعلامات المطار التي اتصلت أكثر من مرة هاتفيا بإدارة المهرجان، لكن عبثا، فقد كان الهاتف مغلقا، لوجود المسؤولين داخل ندوات المهرجان الذي كان منعقدا. وهكذا لم أجد بداً من استئجار سيارة تقلني حتى باب المهرجان، إذ لم أكن أعرف عنوان الفندق الذي سأقيم فيه، غير آبه بالمبلغ الكبير الذي ستكلفه مثل هذه السفرة بالتاكسي والذي ستدفعه إدارة المهرجان بالطبع. وأخيراً حين وصلنا المدينة بدا لي أنني صرت خارج أوروبا، فقد كانت ثمة ربايا تكاد تكون قلاعا محصنة في مناطق مختلفة من المدينة، قال لي السائق إنها مراكز عسكرية للشرطة التي غالباً ما تتعرض للهجوم، اما الشوارع فبدت شوارع أشباح تكاد تكون خالية من البشر. وفكرت مع نفسي: «أي مهرجان شعري عالمي يمكن أن يعقد في مثل هذه المدينة المحكومة بالخوف!» ولكن أغرب ما في الأمر أن المهرجان نجح وكأن الناس كانوا يريدون أن يعبروا بحضورهم للاستماع إلى الشعر عن كل ما هو جميل ومضاد للبربرية في الحياة.

أما المرة الثالثة فقد وقعت في الصومال قبل أن تمزقها الحرب الأهلية، فقد وصلت إلى مقديشو بدعوة من وزارة الثقافة فيها، بدون أن أجد أيضاً أحداً ما في انتظاري، ولكن حل مثل هذا الأمر لا يكون عادة صعبا في بلداننا التي تكون الفوضى فيها هي القاعدة والنظام هو الاستثناء. فلأنني أعرف مثل هذا القانون وأعرف كيف تجري الأمور في بلد مثل الصومال صعدت في سيارة أجرة وطلبت من سائقها أن يأخذني إلى أفخم فندق في المدينة، وبالفعل كان الفندق الذي وصلته هو نفس الفندق المخصص لإقامتي.

*

في كارتاخينا بدا الأمر مختلفاً بعض الشيء، بسبب اللغة. في واقع الحال يصبح كل شيء سهلا جداً حينما تجد أحداً ما يتكلم معك بواحدة من اللغات التي تعرفها، ولكنك ستعاني الكثير حين ينعدم مثل هذا الشرط. فبعكس العديد من البلدان التي تكون اللغة الإنكليزية شائعة فيها، يتقلص نفوذها إلى حد كبير في الكثير من البلدان الناطقة بالإسبانية. حتى في الولايات المتحدة الأميركية نفسها ثمة ملايين من المهاجرين اللاتينيين الذين لا يتحدثون الإنكليزية. وفي كل الأحوال، فإن الإسبانية، كما يؤكد الخبراء، هي اللغة الوحيدة التي يمكن أن تزاحم الإنكليزية كلغة عالمية سائدة في المستقبل.

كان جميع المسافرين الذين قدموا معنا في نفس الطائرة إلى كارتاخينا قد غادروا صالة المطار التي أقفرت تماماً بعد دقائق قليلة، فلم يعد ثمة أحد غيرنا، أنا وصاحبي الشاعر السويسري، في ذلك المطار المحلي الصغير. ولما أدركنا اليأس أخيراً خرجنا من الصالة إلى الهواء الطلق ورحنا ندخن في المدخل لتهدئة أعصابنا المتوترة، مفكرين في طريقة ما نحل بها المشكلة. لحسن الحظ كنا قد تركنا حقائبنا في مدينة مادلين ولم نجلب معنا سوى حقيبتي كتف صغيرتين. لم تكن في حقيبتي سوى بيجاما وأدوات حلاقة ومنشفة وكتابين من كتبي وبعض نصوصي المترجمة إلى الإسبانية. ولم يكن محتوى حقيبة صاحبي ليختلف كثيراً عن محتوى حقيبتي. وهو أمر خفف عنا الكثير من عناء الحركة.

لم يكن الأمر خطيرا، ففي أسوأ الأحوال كان يمكن لنا أن نستقل سيارة أجرة تنقلنا إلى فندق ما في المدينة، لنحاول من هناك البحث على مضيفينا، شعراء كارتاخينا الغائبين ومديري المهرجان المنتظر الساهين.

في مدينة مادلين كانوا قد زودونا ببعض العناوين وأرقام الهواتف التي يمكن لنا الإتصال بها، تحوطاً للطوارئ، ولكنني كنت قد نسيتها في الفندق هناك أو لم أهتم بحملها معي، إذ كنت واثقاً أنني سأجد في المطار من ينتظرنا كالعادة على أحر من الجمر، إعتماداً على كرم الضيافة الذي قابلنا به الكولومبيون دائماً وحبهم الجنوني الذي يكاد يخلو من أي مثيل له في العالم للشعر والشعراء. فقد ظلوا يعاملوننا في كل مكان حللنا فيه كنجوم سينما أو زوار هابطين من سماء أخرى. وكان عدد الجمهور الذي يحضر قراءاتنا الشعرية التي غالباً ما كانت تعقد في الملاعب والميادين العامة لا يقل عن خمسة أو ستة آلاف شخص (من يصدق ذلك!)، حيث تلاحقنا أسراب من الفتيات الجميلات للحصول على تواقيعنا، حتى أن واحدة وهي مدرسة أدب طلبت مني بخجل إن كنت أسمح لها بالصعود إلى غرفتي لتعرب لي عن إعجابها بقصائدي بطريقة أكثر حميمية. فهل يعقل بعد ذلك أن يتخلى شعراء كارتاخينا عن شاعرين قادمين من آخر العالم ويتركوهما هكذا في العراء؟ ولكن لما يئس صاحبي الشاعر السويسري كلاوس ميرتز من الحصول على أي عون مني راح يقلب حقيبته وجيوبه بحثا عن رقم الهاتف المطلوب حتى عثر عليه في النهاية لحسن الحظ. وهنا كان علينا أن نبحث عن هاتف ما لنرى ما الذي حل بمضيفينا الغائبين. ولكن لا جدوى، فقد قضت الموبايلات كما يبدو على ضرورة وجود هواتف ثابتة في بعض المطارات على الأقل، حتى عثرنا في النهاية على شرطية أمن في المطار تحمل في يدها جهازا كبيراً نوعا ما يشبه اللاسلكي، أبدت استعدادها لمساعدتنا. إتصلت بالرقم الذي زودناها به، فجاء الجواب الغريب بأنهم لم يبلغوا بموعد وصولنا ولكنهم سوف ينتظروننا بعد ربع ساعة في صالة الفندق الذي أعطونا عنوانه. لم يكن ذلك صحيحاً بالطبع، فقد

تأكدنا فيما بعد أن مهرجان مادلين كان قد أبلغهم بساعة وصولنا. عندما حاولنا أن نكافئ الشرطية ببعض النقود لقاء المكالمة رفضت ذلك بكل إباء، ثم استدعت لنا سيارة أجرة وطلبت منا ألا نعطي السائق أكثر من خمسة دولارات، طبقا لتسعيرة المطار. يا للرخص!

وهكذا اكتشفنا كم كان ماركيز جائرا في حكمه على شرطة كارتاخينا الذين سلبوه حتى عقب السيجارة الذي كان يحتفظ به لليله الطويل.

*

حين وصلنا الفندق الصغير كان في انتظارنا رجل في حوالي الخمسين من عمره يبدو غريباً بربطة عنقه الحمراء المنقطة بالزرقة وقبعته القش وبدلته البيضاء العتيقة الحائلة اللون التي تذكر المرء بزمن مضى، قال عن نفسه بإنكليزية مهلهلة إنه صحفي يتولى رئاسة اتحاد الكتاب في كارتاخينا وقدم لنا رجلا عجوزا يمتلك هيأة شحاذ حقيقي ظل يبتسم بلا توقف وامرأة ربما كانت في الستين من عمرها، بسنين أو ثلاث أسنان ترتدي ثوبا فضفاضا باليا مع نعل بلاستيكي أطول من حجم رجلها وتتكئ على كتفه بطريقة غرامية باعتبارهما شاعرين جاءا يرحبان بنا. وبالطبع لم يكن أي منهما يفهم من الإنكليزية شيئاً، لذلك ظلا يبتسمان لنا بلا انقطاع كبديل عن اللغة. ثم غادرونا لنأخذ قسطاً من الراحة على حد قولهم، واعدين إيانا بالعودة مساء ليرافقونا في جولة في المدينة وتقديمنا إلى كتابها وشعرائها. ولما كنا جائعين إتجهت مع صاحبي الشاعر السويسري إلى المطعم الذي عرفنا بعد جهد جهيد أنه يقع في الطابق الأول، إذ لم يكن أحد في إدارة الفندق يعرف كلمة واحدة من الإنكليزية، وهنا فوجئنا مرة أخرى بما لم نكن نتوقعه، فما أن أطللنا برؤوسنا من المدخل على داخل المطعم حتى بدا لنا أننا نقف في فوهة

حمام بخار حقيقي: كانت ثمة مناضد بلا أغطية وبضع مصاطب وكراس تتكوم فوقها كائنات تشبه الأشباح راحت تحدق بنا مستغربة ومندهشة من وجودنا المتطفل في مثل ذاك المكان.

هنا التفت إلى صاحبي الشاعر السويسري قائلاً:

ـ ليس هذا مكاناً لتناول الطعام. مستحيل، لنذهب ونعثر لنا على مطعم ما في المدينة، معقول بعض الشيء.

وهكذا انحدرنا إلى الشارع المزدحم بحوانيت صغيرة تبيع كل شيء، كما لو اننا في سوق تقليدية من أسواق الشرق القديمة. كان الشارع يمتد بموازاة الساحل المفتوح على المحيط، ورغم الرغبة في اكتشاف المدينة، فضلنا البحث عن مقهى أو مطعم مكيف نلجأ اليه، فقد كان الجو حارا إلى حد لا يطاق، فضلاً عن البخار المدوخ الذي كان يتجمع فوق وجوهنا ويسيل عرقاً ودبقاً يلتصق بالجسد. وفيما كنا نسير لاهثين في الشارع كان ثمة ما يشبه الكرنفال قائماً على مدى الساحل الوسيع، حيث تتناثر الأجساد شبه العارية فوق الرمل أو تتراكض نحو جرف المحيط الهادي الذي بدا مستكيناً وراكداً، وكانت ثمة خيول «سياحية» تعدو هنا وهناك يمتطيها سياح أميركيون عجائز في الأغلب، مولعون بإظهار قدراتهم الخارقة، يعصف بهم الحنين إلى أمجاد فرسان الغرب الأميركي المتوحش.

وأخيراً عثرنا على مطعم بدا لنا حديثاً ومكيفاً ومزدحماً بالناس، تناولنا فيه وجبة شهية من السمك قبل أن نعود إلى فندقنا القريب، مشيا على الأقدام.

*

كان مضيفونا المفترضون قد وعدونا بالمرور علينا عصرا، ولكنهم

حين تأخروا علينا هذه المرة أيضاً قررنا انتهاز الفرصة واكتشاف المدينة بدونهم. ثم عرفنا فيما بعد أن أحداً منهم لم يأت أساساً لاصطحابنا، كما وعدونا. كان صاحبي السويسري قد حصل على عنوان مركز المدينة الكولونيالية القديمة ببيوتها المبنية بالطابوق الأحمر ومتاجرها ومقاهيها ومطاعمها التي تظل مفتوحة حتى ساعة متأخرة من الليل، مستقطبة أعداداً كبيرة من السياح الأميركيين المتقاعدين بالذات. كان المساء لا يزال في أوله، ومع ذلك بدت الساحة الواقعة أمام الفندق مقفرة تماماً، تجوسها قطعان من الكلاب السائبة النابحة. لم نشأ الطلب من موظف الفندق أن يدبر لنا سيارة أجرة، إذ كنا واثقين من أنه لن يفهم شيئاً مما سنقوله له. لكن الحصول على سيارة أجرة لم يكن أمراً صعباً، فقد كانت ثمة سيارات أجرة تقف على مقربة من الفندق بانتظار الزبائن. زودنا السائق بالعنوان وصعدنا في السيارة التي سارت بنا طويلاً في شوارع معتمة تكاد تخلو من البشر حتى بلغنا أخيراً المدينة القديمة، بحوانيتها ومطاعمها المضيئة والسياح الذين يملأون شوارعها وأزقتها. وهكذا أمضينا الليل نتنقل بين المقاهي والمطاعم والبارات ونتجول في الشوارع قبل العودة ثانية إلى الفندق في ساعة متأخرة من الليل.

في الصباح خرجنا مرة أخرى إلى المدينة لنتناول الفطور ولم نعد إلا عند الظهيرة حيث وجدنا هذه المرة أربعة من مضيفينا بانتظارنا ليأخذونا إلى موقع القراءة الشعرية المنتظرة. وهكذا خرجنا معهم. كنا نتوقع أن تكون هناك سيارة ما للنقل، لكنهم أبلغونا أن المكان قريب جداً ولا يتطلب ركوب سيارة. شمرة عصا، كما يقول العراقيون. وهكذا بدأنا سيرنا تحت شمس حارقة في جو وخم يخنق الأنفاس، ولكن لا بأس ما دام المكان قريباً. بيد أنني بعد مسير استمر نصف ساعة على الأقل شعرت أنني هالك لا محالة قبل الوصول إلى المكان الموعود. توقفت

وقلت لهم: «إسمعوا أيها السادة، لست مستعداً لمثل هذه الرحلة الماراثونية، أطلبوا لي سيارة أجرة وسوف أدفع من جيبي»، لكنهم أكدوا لي أننا قد وصلنا تقريباً، خمس دقائق أخرى ونكون قد بلغنا المكان. ولكن الأمر تطلب عشرين دقيقة أخرى على الأقل. وحين وصلنا أخيراً كنت أسبح في العرق والدبق ولا أكاد أقوى على السيطرة على خطواتي. لذلك ألقيت بنفسي على مصطبة ما في ظل شجرة وارفة في محاولة يائسة مني لاسترداد أنفاسي المقطوعة. وفي أثناء ذلك رحت أفكر: هل يمكن لأي إنسان عاقل في العالم أن يحضر في مثل هذا الحر القاتل في الظهيرة قراءة شعرية ما حتى لو كانت لشكسبير نفسه وقد بعث من أبديته؟ ثم حين سألت بعد أن اجتزت المحنة:

ـ حسنا، أين ستكون القراءة؟

رد علي أحد المنظمين: هنا، أليس مكاناً جيداً للقراءة؟

ـ ماذا؟ ألا توجد في المدينة قاعة يمكن أن نلجأ إليها في مثل هذا الحر القاتل؟

وجاء الجواب المفحم:

ـ كل مكان يوجد فيه الناس يكون صالحا لإلقاء الشعر.

*

كان المكان ساحة دائرية صغيرة تحيط بها الأشجار وثمة تمثال ضخم من المرمر في الوسط بدكة عريضة تحيط به لأحد الأبطال الوطنيين. وكان هناك باعة متنقلون يعرضون بضائعهم من التماثيل الصغيرة والصور الفوتوغرافية التذكارية على سياح قليلين بالشورت والفانيلات يجوبون المكان، ولكن لا أثر لأي جمهور محتمل جاء ليستمع إلى الشعر. وكان ثمة أيضاً فتى يعزف على الأكورديون وفتى

وفتاة يرقصان ويقدمان ألعابا بهلوانية مسلية، وفي نهاية كل وصلة يرمي لهم السياح ببعض القطع النقدية الصغيرة.

سألت صاحبي السويسري ساخرا: «يبدو أن هؤلاء أيضاً جزء من مهرجاننا الشعري؟».

أجاب: «ولا يهمك، سنحصل نحن أيضاً على حصتنا من عطايا المحسنين بعد قراءة قصائدنا. يبدو أن الشحاذة قد تطورت إلى الحد الذي جعلنا نقطع المحيط الأطلسي حتى نستجدي بضع بيزات من المارة هنا على ساحل المحيط الهادي».

وفي أثناء ذلك انضم إلينا شاعر وشاعرة من كولومبيا قالا إنهما جاءا ليشاركانا القراءة. ثم حين أعلن مضيفونا بداية الحفل لم يكن ثمة سوى بضعة أشخاص يقفون في مواجهة التمثال الذي بدا حزيناً وكأنه يرثي لحالنا. كل ذلك لم يؤثر في عريف الحفل الذي ارتقى ناصية التمثال وراح يشيد بحماسة متوقدة بمواهبنا الشعرية وقدومنا من المانيا وسويسرا للمشاركة في مهرجانهم الشعري العتيد واللقاء مع جمهور كارتاخينا المحب للشعر والشعراء.

حين رأيت كل ذلك أبلغتهم أنني متعب جداً بسبب الطقس ولا أستطيع المشاركة في مثل هذا المهرجان العظيم الذي ينبغي أن يظل حكرا على الشعراء الكولومبيين وحدهم.

لكنهم رفضوا قبول اعتذاري: «لا يمكن ذلك، هل يعقل أن تأتي من آخر الدنيا إلى كارتاخينا ولا تلقي شعرا على جمهورها المتلهف لسماع قصائدك؟».

- ولكن لا أحد هنا يفهم لغة قصائدي. ما فائدة إلقاء الشعر بصوتي؟

ـ هذا ليس مهما، أجمل ما في الشعر هو الايقاع والجمهور سوف يفهم ذلك.

لكن الشاعرة الكولومبية التي بدت في نهاية الثلاثينات من عمرها همست في أذني: «خذ الأمر كمزحة، قل أي شيء».

وهكذا إذ وجدت نفسي محرجاً وحتى أتجنب المزيد من سوء التفاهم صعدت على الناصية، وقلت متكئاً على قوائم حصان التمثال إنني سأقرأ قصيدة قصيرة لي نظمتها باللغة السومرية القديمة ورحت أهذي بكل ما يخطر ببالي في اللحظة ذاتها، بكلمات أحاول أن أستعيدها الآن من الذاكرة:

مطر

مطر

مطر

في غابة يذرعها السياب في ضجر
طولا وعرضا ساعة السحر
يوصوص الظلام بالخطر

مطر

مطر

مطر

وفي العراق دائما

سفينة

تغرق في الطوفان

حين هبطت صفق لي بضعة أشخاص متعبين من الوقوف، وصعد أحدهم، ممتدحا ايقاعات اللغة السومرية القديمة التي نظمت بها قصيدتي ومعاتبا إياي على قراءتي القصيرة جدا، والتي أثارت المزيد من فضول الجمهور، على حد قوله، ثم ليقرأ بعضا من قصائدي التي كانت موجودة عندهم بالإسبانية. وفيما كان الشعراء يصعدون الدكة واحداً بعد الآخر ويلقون قصائدهم انزويت جانباً لأجلس على مصطبة ما وأدخن على هواي. ثم انضمت إلى الشاعرة الكولومبية بعد أن ألقت بعضا من قصائدها، حيث روت لي أنها ليست من كارتاخينا وإنما من مدينة أخرى في المنطقة وانها تقيم في نفس الفندق الذي أقيم فيه. ثم سألتني عن رقم غرفتي في الفندق لتمر علي ليلا حتى نتناقش حول مستقبل الشعر في العالم، ولكن يبدو أن أحداً ما من جماعة المهرجان سمعنا وهو يتلصص علينا، فقال ضاحكاً بفجاجة:

ـ لا تصدقها، إنها لن تستطيع الإفلات من قبضة زوجها الذي يرافقها. فهو لا يتركها تغيب عن ناظره لحظة واحدة.

فردت عليه الشاعرة الكولومبية:

ـ أنت تخرف يا رجل.

ثم التفتت الي، وكأنها تتحداه:

ـ إننا في نفس الطابق وسأمر عليك حقا.

قلت:

ـ مرحبا بك.

وهكذا ما كاد هذا الحفل الغريب ينتهي حتى اختفى مضيفونا الكارتاخينيون وكأن الأرض ابتلعتهم ولم يبق معنا سوى الشاعرة الكولومبية وشاعر آخر من المدعوين، فقررنا الإحتفال بانتهاء المصيبة التي دبرها لنا اتحاد كتاب كارتاخينا، على طريقتنا الخاصة، حيث قصدنا مطعماً قريباً وشربنا ما تيسر من الجعة والنبيذ. وفي طريق العودة على مقربة من الفندق استوقفتنا سيدة وقفت لتسلم علينا وتعرب عن أسفها لعدم تمكنها من حضور حفلنا بسبب انشغالها في أمور أخرى. فعرفنا أن السيدة تعمل وزيرة للثقافة في كارتاخينا وقد بلغ بها اللطف حد انها قدمت لنا كراسا أخرجته من حقيبتها اليدوية عن برنامج وزارتها الثقافي وأبدت استعدادها لتقديم أي عون قد نحتاجه خلال وجودنا في المدينة، فقلنا لها إننا عائدان غداً إلى ميدالين وإن كل شيء على ما يرام، وحين فارقتنا قالت الشاعرة الكولومبية المرافقة لنا إنها تلقي الوعود جزافا، ما دام الأمر لا يكلفها شيئاً.

*

في المساء قررنا، أنا وصاحبي السويسري، توسيع مدى اكتشافنا للمدينة، سائرين في شوارع وأزقة لا نعرف أسماءها ومتنقلين بين العديد من البارات والمقاهي والمطاعم كآخر ليلة لنا في مدينة كارتاخينا. في أثناء ذلك عرفت من صاحبي أن طائرتنا سوف تقلع في حوالي الثالثة ظهرا من اليوم التالي وسيكون أمامنا الكثير من الوقت للخروج مبكرا إلى المدينة لاكتشاف المزيد من معالمها، لكنني اعتذرت عن مرافقته هذه المرة، فقد رأيت ما يكفي من المباني والكنائس والشوارع ولم أكن

قادرا على احتمال المزيد من الحر ولذلك اتفقت معه على اللقاء في الفندق في الثانية عشرة ظهرا من اليوم التالي، للتأكد قبل وقت معقول من السفر أن مضيفينا ذوي السلوك الغريب قد دفعوا أجور الفندق عنا على الأقل، حتى لا نفاجأ بالأمر في آخر لحظة.

عندما استيقظت في اليوم التالي كانت الساعة تشير إلى الثامنة صباحا، فأخرجت أوراقي وجوازي لأكون جاهزا للسفر، وبالصدفة المحضة ألقيت نظرة على بطاقة الطائرة فاذا بموعد اقلاع طائرتي ليس الثالثة بعد الظهر وإنما الثامنة والدقيقة الخامسة والثلاثون صباحا. فقد حجزوا لنا على طائرتين مختلفتين، وهو ما لم يخطر على بالنا. لم يكن قد بقي على الإقلاع سوى نصف ساعة وكنت لا أزال في السرير. لم يكن ثمة وقت حتى للتفكير بما ينبغي أن أفعله، فقد ارتعبت من فكرة أن أنتظر يوما آخر أو ربما أكثر من يوم في مدينة لا أعرف أحداً فيها، إذ كنت واثقاً أنني لن أرى وجه أحد من مضيفينا خلال ذلك، فضلاً عن صعوبة تدبير شراء بطاقة سفر جديدة في مدينة لا يكاد أحد فيها يتكلم غير الإسبانية. ولذلك قررت المخاطرة بمحاولة الوصول إلى الطائرة قبل إقلاعها مهما كلف ذلك من ثمن. في دقائق قليلة ارتديت ملابسي وهبطت مسرعاً إلى الاستعلامات، حيث سلمت المفتاح وطلبت سيارة أجرة كانت تقف لحسن الحظ أمام الباب. صعدت وأفهمت السائق بالإشارة أنه لم يبق على إقلاع الطائرة سوى عشرين دقيقة وأعطيته مقدما ضعف المبلغ المطلوب، مما جعله يقود سيارته بسرعة صاروخية مشابهة للطريقة التي يقود بها جيمس بوند سيارته في أفلامه حين يطارده رجال العصابات، ناهبا الشارع بعد الآخر وتاركا كل شيء وراءه. وهكذا وصلنا قبل خمس دقائق من موعد الإقلاع. فاندفعت راكضاً إلى كابينة

فحص البطاقات، ولكن قبل أن أصل استوقفني شخص يبدو انه أحد موظفي المطار وسألني بلهفة:

ـ «ميدالين؟».

أجبت بفرح روبنسون كروزو حين صعد إلى سفينة النجاة، مغادرا جزيرته الموحشة:

ـ أجل، أجل، ميدالين.

فرحنا نهرول سوية إلى الطائرة التي بلغناها في اللحظة الأخيرة بالفعل.

ما كدت أجلس في مقعدي حتى شعرت أنني حققت بالفعل إنجازا كبيراً بإفلاتي من مدينة لا أعتقد أنني سأعود إليها ثانية حتى لو نصبت ملكا على الشعراء فيها، أو كان مضيفي هو غابرييل غارسيا ماركيز نفسه.

عن فرادة نازك الملائكة

حينما كنت أدرس في بداية الستينات في كلية التربية في بغداد كنت أرى نازك الملائكة تتنقل بين الصفوف، حاملة في يدها إضبارات لا بد انها كانت تتضمن محاضراتها التي تلقيها على طلبة اللغة العربية الذين لم أكن واحداً منهم، فقد كنت طالبا في قسم اللغة الإنكليزية. ورغم انني كنت قد قرأت حتى قبل أن أنتقل إلى بغداد للدراسة وفي مرحلة مبكرة دواوينها «عاشقة الليل» و«شظايا ورماد» و«قرارة الموجة» فلم أجد في نفسي الشجاعة لأوقفها وأعلن لها عن إعجابي بقصائدها ذات النبرة العاطفية الغنائية الحزينة التي كنت أفتقدها في قصائد زملائها الآخرين من الشعراء الذين انتقلوا بالشعر العربي من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة أو إلى ما صار يعرف خطأ بـ«الشعر الحر» الذي كانت نازك الملائكة أول من اقترحه كمصطلح. لم يكن هذا الشعر الذي ينسب الفضل في ابتكاره إلى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب شعرا حرا بالمعنى الغربي للمصطلح، فهو شعر يلتزم من الناحية الشكلية التفعيلة التقليدية ولا يختلف عن الشعر العمودي إلا بحرية الشاعر في عدد التفعيلات التي يستخدمها في البيت الواحد. ولكن هذه الحرية قلبت الشعر العربي رأسا على عقب، متيحة للشاعر منظورا آخر إلى موضوعه وفي طريقة التعبير عنه.

لم تكن نازك الملائكة أو السياب أول من ابتكر هذا الشكل الجديد

في كتابة القصيدة، فقد سبقهما آخرون في ذلك، ولكن أهميتهما تكمن في ابتكار قصيدة جديدة تختلف كثيراً عن الطريقة التي تنظر فيها القصيدة العمودية إلى العالم الذي تتعامل معه. من خلال قصيدة نازك والسياب صار الشعر أكثر التصاقا بالحياة الحقيقية للإنسان وأكثر حساسية في التعبير عن مواقفه من العالم الذي يعيش فيه. فالصوت هنا هو صوت الشاعر الشخصي والخاص والاستثنائي، مقابل الإيقاع الخارجي الذي شكله تاريخ طويل من القصائد المكررة المسطحة، تاريخ يرتبط بعقل لم يعد راهنا وبقيم لا تكاد تنتمي إلى عصرنا الذي نعيش فيه. نازك بهذا المعنى شاعرة رائدة فتحت الباب للقصيدة العربية الحديثة التي سارت بالتجربة إلى أقصى مدياتها، رغم أن نازك نفسها لم توافق على هذا المآل. فإذا كانت نازك تبدو مبتكرة ومجددة في قصائدها وكتاباتها النقدية الأولى فإنها صارت فيما بعد أكثر صرامة ومحافظة في تقييم التجارب الشعرية الجديدة، في محاولة منها لتقييد القصيدة الجديدة باشتراطات جديدة أو قديمة، ولكن أيضاً للجم التطور الكبير الذي شهدته القصيدة العربية التي أعقبت قصيدة الرواد.

لم تكن نازك الملائكة مكثرة في كتابة الشعر، فقد نشرت خمسة دواوين، واحد منها هو مطولة شعرية كانت قد كتبتها في بداية العشرينات من حياتها بعنوان «مأساة الحياة وأغنية للإنسان»، لكنها لم تنشرها إلا في العام ١٩٧٠، وهي مطولة من ٥٠٠ صفحة تلتزم بها الشكل العمودي. كان ديوانها الأول المنشور هو «عاشقة الليل» قد كرس سمعتها كشاعرة كبيرة. ورغم انه ديوان يلتزم هو أيضاً الشكل العمودي إلا أن نبرة نازك الرومانسية الحزينة سحرت الكثيرين، فضلاً عن لغتها الرصينة الخاصة بها. أما سمعتها كشاعرة مجددة فقد جاءت مع ديوانيها

«شظايا ورماد» و«قرارة الموجة»، في حين شكل ديوانها «شجرة القمر» خيبة بالنسبة للكثير من شعراء الحداثة.

ولعل ما يلفت النظر في تجربة الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة هو توقفها عن كتابة الشعر طوال أربعة عقود من الزمن، وهو أمر يبدو لي على علاقة كبيرة تارة بمفهومها عن الشعر وأخرى بروحها الرومانسية الغنائية. ربما يمكن أن ننسب ارتدادها عن روحها التجديدية الأولى إلى النزعة الأكاديمية التي هيمنت على تنظيرها للشعر، أما توقفها عن الكتابة فيرتبط بطبيعة شعرها. فإذا كان من الممكن لفتاة شابة في العشرينات أو أوائل الثلاثينات من عمرها أن تتأثر بشاعر مثل كيتس وأن تكتب شعراً رومانسياً يتفجر عاطفة، فإنه صار من الصعب عليها إمتلاك مثل هذه العاطفة في فترة تالية. وما كان في إمكانها الإنتقال إلى فهم جديد آخر للشعر ينتقل بها إلى عوالم ورؤى أخرى. ولكنها امتلكت ما يكفي من الشجاعة والإخلاص مع نفسها لتتوقف عن الكتابة.

نبوءة رامبو

الفن أكذوبة تجعلنا ندرك الحقيقة.

بيكاسو

الحياة تقلد الفن أكثر مما يقلد به الفن الحياة.

اوسكار وايلد

كان رامبو يريد أن يحول الأصوات إلى ألوان. أما الدادئيون ومن بعدهم السورياليون فقد طرحوا فكرة تحويل كل الناس إلى فنانين. كما اعتقد الكثيرون طوال عقود عدة أن الفن وحده قادر على تقديم صياغة جديدة للإنسان الحديث. وثمة آخرون رأوا أن الفن العظيم الذي يبدعه الفنانون الكبار سوف يختفي في المستقبل ليحل بدلاً عنه الفن الذي يمكن أن يبدعه أي إنسان عادي.

ولكن يبدو أن هذا المستقبل كان قريباً جداً، فما تحقق الآن لا يرتبط فقط بنبوءة رامبو عن تحويل الأصوات إلى ألوان وإنما أيضاً بالنبوءة السوريالية التي تقول إنه سيأتي يوم يكون فيه كل الناس فنانين. فكل ما يحتاجه المرء الآن ليبدع لوحات ساحرة هو أن يمتلك برامج كومبيوترية تقوم بأعقد الأعمال الفنية التي يعجز عن صنعها كبار

الفنانين، محققة بذلك واحداً من الأحلام القديمة للبشرية: فصل أو دمج مختلف الألوان مع بعضها أو تحويل الموسيقى إلى رسوم.

ثمة أجهزة الآن تلتقط الأصوات ضمن إشارة كهربائية وتحولها إلى أشكال، دامجة مختلف الأصوات ومظهرة احتمالاتها والتغيرات التي تطرأ عليها، وهو أمر أمضى ملحنون كبار من أمثال فاغنر وبيتهوفن وباخ وريمسكي كورساكوف أعواما طويلة من حياتهم في تحقيقه. لقد صار في إمكاننا أن نرى ما نسمعه. فعندما تعزف السمفونية السادسة لتشايكوفسكي تنفجر الألوان والأشكال على الشاشة. وفي كونسرتو لباخ تظهر صور هادئة وألوان رقيقة. ويكون الأمر مختلفا مع موسيقيين آخرين.

إننا هنا أمام لعبة جمالية مثيرة: ثمة ساحر خفي يحول الأشياء إلى نقيضها أو ينقلها من حال إلى حال، متيحا لنا جميعاً أن نكون فنانين من الطراز الأول. ومع ذلك لا نعرف تماماً إن كان هذا التطور يعني إغناء للفن التجريدي المعاصر أم انه بشير بانقراضه كفن قائم على الموازنة بين ايقاع الألوان وحركتها؟ كل ما نعرفه هو أن الانترنيت الذي حول الجميع إلى كتبة قد هبط باللغة إلى أسفل درك لها، مما يجعلنا نشك في قيمة وجدية الدعوى السوريالية والدادائية التي أرادت إنهاء أرستقراطية الفن وتحويل جميع الناس إلى فنانين.

المهرج والحقيقة

كثير من الكتاب والفنانين الكبار في العالم من نيتشه إلى بيكاسو اهتموا بالعالم الغريب والطريف الذي يقدمه السيرك، بل ان بيكاسو صور الحياة كلها في اللوحات التي رسمها في العامين الأخيرين من حياته كحلبة سيرك ضاج بالمهرجين والأشباح. أما نيتشه فكان يسند الحقيقة إلى المهرج الذي يكتشفها وهو يموت.

ثمة غرائب في السيرك، يصعب حتى تصديقها، فقد درب أحد المهرجين في عرض جرى تقديمه في المانيا خنازيره على تحريك ذيولها وفقا للايقاع الموسيقي الذي تسمعه، مما جعل الصحافة تمتدح مواهبه الخنزيرية، إذ يندر أن يلجأ أي سيرك إلى الخنازير لصعوبة السيطرة عليها.

ولكن ثمة فناناً روسياً يدعى فلاديمير دوروف قدم معجزة خنزيرية مذهلة، عندما جعل أحد خنازيره يهبط بالمظلة من الجو، بل انه درب أحد خنازيره للسير وفق الطريقة العسكرية البروسية الألمانية، مناديا عليه بلغة ألمانية مفككة «أنت أيها الخنزير فيلهلم!»، مما حدا بالسلطات الألمانية التي شعرت بالإهانة إلى منع ظهوره مرة أخرى.

وقام مهرج ألماني ـ فرنسي بعمل لم يسبقه إليه أحد عندما جعل

ثلاثة من ديوكه تصيح في وقت واحد كلما أراد ذلك، بل انه درب خنازيره على رقص الفالس مثل أي راقص ماهر.

ولكن أغرب هذه القصص جميعاً هي قصة المهرج ميشيل غازي الذي أطلقت خنازيره النار عليه وقتلته. هل يعقل ذلك؟ أجل، لقد درب خنازيره على إطلاق النار على الهدف بمسدس كان يركزه على مسند بطريقة معينة. وكان الجمهور يضج بالصراخ كلما أصابت خنازيره الهدف. أحد خنازيره أخطأ الهدف ذات مرة وأصابه في يده، لكنه لم يأبه بهذه الإصابة البسيطة وواصل تقديم اللعبة حتى النهاية. في اليوم التالي مات المهرج بسبب تسمم في الدم.

يقول المهرج الروسي اندريه نيكولاييف: «ليس المهرج هو من يضحك جمهوره فحسب، وإنما هو ذاك الذي يقول الحقيقة التي لا يجرؤ أحد بالجهر بها خارج الحلبة». هذا المهرج الذي يبدو شاباً ساذجاً يغير أشكاله بنفس السرعة التي يغير بها ثيابه، فهو يتحول تارة إلى دمية وأخرى إلى بهلوان، ولكنه شاعر أيضاً تتدفق الأشعار من فمه مثل صنبور ماء. «وماذا في ذلك؟» يقول، موضحا «في قلب كل شاعر ثمة مهرج يقول الحقيقة». ويكمل قائلاً: «إنني أعني بذلك الشعراء والمهرجين الحقيقيين فقط».

فكر موظفو الدعاية في سيرك أميركي بطريقة لتفادي الإفلاس الذي كان يتهددهم فاهتدوا إلى طريقة لم يكونوا متأكدين تماماً من جدواها، وهي بيع روث الفيلة داخل أكياس نايلون صغيرة. ولكم كانت دهشتهم كبيرة عندما رأوا في صباح اليوم التالي أن أعداداً هائلة من الأميركيين جاءت من كل مكان، وانتظمت في صفوف طويلة، واقفة بصبر لشراء «زهور الفيلة».

صورة الشاعر في شبابه

حين أستعيد الآن ذكريات طفولتي في كركوك ينتابني شعور كامل بالفقدان، ربما كان شبيها بذلك الشعور الذي انتاب آدم حينما طرد من الفردوس. لم نكن أغنياء، فقد كان والدي يعمل في شركة النفط البريطانية التي كانت رواتبها تثير حسد العمال الآخرين رغم قلتها. وكان قبل ذلك قد حقق بعض النجاح حينما التزم التموين الحكومي خلال فترة الحرب قبل أن يفقد ثروته الصغيرة ثانية.

كان عمله في الشركة قد علمه احترامه الشديد لحضارة الغرب وإعجابه بالتقدم. حينما أنهيت الصف الأول الإبتدائي وحلت العطلة الصيفية أمسك بيدي وأخذني إلى معلم آشوري اسمه جبرائيل كان يسكن في منطقة القورية وقال لي إنه سيعلمني اللغة الإنكليزية، وهكذا توجب علي أن أقطع كل يوم طريقا طويلة جداً لطفل في مثل عمري، مشيا على الأقدام، إذ لم تكن ثمة باصات حينذاك، لأتعلم اللغة الإنكليزية.

كانت والدتي قد ورثت بيتا كبيراً عن والدها، تاجر الأغنام، الذي كان يملك أكثر من بيت، عشت فيه حتى مغادرتي إلى بغداد، وهو نفس البيت الذي جعلت «برهان عبدالله»، بطل روايتي «آخر الملائكة» يقيم فيه. كانت تلك الفترة من حياتي هي فترة العيش بين الناس واكتشاف العالم. مثل كل الصبيان الآخرين غالباً ما كنا نلعب كرة القدم

في المحلة. وفي تلك الأيام أيضاً كانت ثمة عصابات من الصبيان في كل محلة، لها قادتها وأعلامها الخاصة بها، تشن بين الحين والآخر الحرب ضد عصابة ما في محلة أخرى مجاورة. أتذكر أنني اشتركت ذات مرة في واحدة من هذه الحروب، كجندي نفر بلا سلاح. لكنني لم أصب بأذى لحسن الحظ، فقد فر جيشنا حين رأينا طفلا كبيراً نوعا ما يطعن بضربة سكين.

في المدرسة الإبتدائية كنت متفوقا دائماً، وفي امتحان البكالوريا كنت الأول على كل مدارس كركوك. في المدرسة المتوسطة والثانوية كرست معظم وقتي للأدب والكتابة، ولم أعد أهتم كثيراً بدروسي، كما كنت أفعل سابقا، لكنني لم أرسب في حياتي كلها.

كنت لا أزال في المتوسطة عندما فزت في مسابقة الخطابة لمدارس كركوك فجرى ايفادي إلى بغداد للمشاركة في مسابقة مدارس العراق للخطابة. لكنني لم أفز. لم أنتبه إلى السبب إلا فيما بعد. فقد كانت كلمتي إنسانية أكثر مما ينبغي، تتضمن بضعة أبيات من ناظم حكمت، مع الإشارة إليه بالإسم وتخلو من أية إشارات دينية. وكان الأساتذة المحكمون جميعاً من التيار التقليدي السائد في العراق حينذاك.

في المتوسطة أيضاً أقامت شركة الآي بي سي ذات مرة مسابقة أدبية لتلاميذ مدارس كركوك بعد زيارة منشآتها، لكتابة مقالة عن مشاهداتهم. فزت بالجائزة المغرية حينذاك وقدرها عشرة دنانير، لكنهم أشركوا معي فائزا آخر من التلاميذ: موفق، إبن متصرف مدينة كركوك. وهكذا أتيحت لي الفرصة لألتقي بالرجل الأسطورة، مدير شركة النفط، المستر تيسو الذي سلمنا الجائزة بنفسه.

*

في المدرسة الإبتدائية حفظت قصائد لا عد لها من الشعر العربي من كل الفترات لأبرز الشعراء، كما قرأت كتبا تراثية كثيرة في التاريخ والفلسفة والأدب والفقه، كانت موجودة في إحدى المكتبات الدينية في كركوك وكنت قبل ذلك قد قرأت القرآن عند الملا قبل دخولي المدرسة. ولكن الكتاب الذي أثر في عميقاً جداً والذي ظللت أقرؤه المرة تلو الأخرى بدون أن يفقد سحره حتى الآن هو كتاب «ألف ليلة وليلة». كل ليلة كانت شهرزاد تحولني، أنا الطفل العاقل نهارا، إلى شيطان في الليل، بقصصها الإيروتيكية ومغامرات أبطالها، فاتحة أمامي أبواب العالم كله ومانحة إياي كل ما حلمت به في حياتي. في الإبتدائية أيضاً قرأت للمنفلوطي وطه حسين والعقاد وجبران والحكيم والرصافي والزهاوي والجواهري وعبد المجيد لطفي، وكنت معجبا بلغة الرافعي الفخمة بصورة خاصة. وفي حدود الصف الخامس الإبتدائي إكتشفت حسين مردان والسياب والبياتي عندما اصطحبني والدي في زيارة له إلى بغداد فعثرت على سوق السراي بنفسي، لأنه كان يقع قريباً من الفندق الذي أقمنا فيه في شارع الرشيد، فاقتنيت العديد من كتبهم. أما نازك الملائكة فقد حصلت على ديوانها «عاشقة الليل» بعد قليل من ذلك.

*

في الصف الثاني الإبتدائي نظمت أول قصيدة لي. كانت قصيدة من بضعة أبيات أقلد فيها قصيدة للأطفال كانت موجودة ضمن كتاب القراءة. كان ذلك بالطبع نوعا من اللعب. فقد قلت لنفسي وأنا أقرأ قصيدة «من اليوم تعارفنا.... ونطوي ما جرى منا» إنني أستطيع أن أفعل ذلك أيضاً. قبل الدخول إلى الصفوف صباحا كان ثمة تقليد حينذاك يسمى تحية العلم. كان يطلب من التلاميذ أن يقوم أحدهم بإلقاء قصيدة يحفظها عن ظهر قلب، فكنت غالباً التلميذ الذي يقوم بذلك. بعد حين

رحت أنظم القصائد بنفسي وألقيها على التلاميذ بدون أن أكشف أنها قصائد لي. ربما كان ما شجعني على ذلك هو الإحترام الكبير الذي كان يوليه المعلمون وحتى الناس العاديون للشعراء، فقد كان شعراء مثل الرصافي والزهاوي والشاعر التركماني دده هجري يمتلكون مواقع تكاد تكون مقدسة في أفئدة الناس في كركوك. كانت صورهم المؤطرة معلقة على جدران المقاهي إلى جانب صورة الملك وأمه الأرملة الملكة عالية. وفي الوقت نفسه ربما أعجبني أن ألعب دور «الطفل المعجزة». فقد حاولت وأنا في الإبتدائية أيضاً أن أقلد أديسون، مكتشف الكهرباء وقمت بتجارب، شكراً لله أنني لم أدفع حياتي ثمنا لها، مثلما حاولت استنباط بعض المعادلات الرياضية. وأخيراً ألفت كتابا يتضمن كل محاولاتي هذه: قصائد وحكايات وأمثال ونتائج تجاربي الفيزياوية والرياضية، فضلاً عن تجاربي في التنويم المغناطيسي على أصحابي، أسميته «الحياة»، ملصقا على غلافه الأول صورتي.

أتذكر أنني نشرت في الخامسة عشرة من عمري أول قصيدة لي من الشعر الحر بعنوان «رماد العودة»، وهي قصيدة طويلة أرسلتها إلى الشاعر اللبناني يوسف الخال الذي كان يشرف على القسم الثقافي في مجلة «المجلة» البيروتية، فكانت مفاجأة كبيرة بالنسبة لي عندما وصلت المجلة إلى كركوك وفيها قصيدتي منشورة على صفحتين، إلى جانب قصائد شعراء بارزين.

كل حياتي ارتبطت بالشعر منذ تلك الأيام، حيث رحت أتابع باهتمام الحركة الشعرية العراقية والعربية والعالمية، منتبها إلى أهمية الشعر الإنكليزي بصورة خاصة، مما جعلني أولي اهتماماً خاصاً بتطوير لغتي الإنكليزية، عن طريق استعارة أحدث الكتب البريطانية والأميركية التي كانت توفرها «المكتبة الأميركية العامة» والتي ظلت قائمة حتى ثورة

١٤ تموز، حيث نهبت كل كتبها في اليوم الأول من الثورة من قبل الرعاع وبيعت للبقالين الذين راحوا يستخدمون ورقها في صنع أكياس السكر والشاي.

*

بعد انتهاء دراستي الثانوية قدمت أوراقي إلى القسم الإنكليزي في كلية التربية فقبلت نظرا للدرجة العالية التي كنت قد حصلت عليها في مادة اللغة الإنكليزية. لم تكن بعداد جديدة علي، فقد زرتها مرات عدة من قبل ونشرت في صحفها ومجلاتها. ذهبت إلى بغداد وأنا أعرف كل شعرائها وكتابها من خلال القراءة لهم، مع إدراكي لمستواي الخاص بي. ثمة شعور ينتابني حين أتأمل مسيرة حياتي بأن كل ما أعرفه الآن كنت قد عرفته قبل ذلك في كركوك. وإذا كان ثمة دور للزمن فإنه دور يتعلق بالمزيد من التعميق لتلك المعرفة الأولى، فضلاً عن النضج والخبرة الحياتية التالية بالطبع. لم أكن مجهولا تماماً حين انتقلت إلى بغداد وأنا في التاسعة عشرة من عمري. أتذكر أن الشاعر بلند الحيدري الذي لم يكن يعرفني شخصياً اعتبرني إلى جانب سعدي يوسف أفضل شاعرين بعد الرواد في مقابلة معه في جريدة «صوت الأحرار». بعد ذلك وأنا ذاهب لأحضر إحدى أمسيات إتحاد الأدباء التي كانت تقام كل يوم أربعاء إن لم تخني الذاكرة استوقفني بلند الحيدري الذي كان يقف أمام الباب الداخلية للمبنى مع شخص آخر، حين رآني صبياً غريباً، مطالباً إياي ببطاقة العضوية، فسلمت عليه، قائلاً: «أنا فاضل العزاوي، شكراً يا أستاذ بلند على إشارتك الكريمة إلى اسمي في الجريدة.» بعدها أقيمت لي أمسية شعرية قرأت فيها قصيدتي الطويلة «غربة يولسيس» فعلق عليها ناظم توفيق وحسين مردان وبلند الحيدري بالكثير من المحبة والحماسة لي. من الطرائف أن سعدي يوسف اعتقد أنني لا بد أن أكون

قد أمضيت شطرا من حياتي في العمل بحارا في إحدى السفن التي تمخر عباب المحيطات، ما دمت أملك كل تلك الخبرة والمعرفة عن البحر. فقلت له: «إنني لم أر بحرا في حياتي».

*

تشكلت جماعة كركوك من أصدقاء في أعمار متقاربة، جمعنا هوى واحد هو حبنا المشترك للكتابة والأدب والفن والثقافة. كنا نضع الإبداع فوق أي اعتبار آخر. لم تكن تعنينا قومية الشخص أو طائفته أو دينه، مع ايمان شديد بفكرة الحداثة التي كانت تعني في نظرنا الطريق الوحيدة الممكنة لإنهاء تاريخ طويل من التخلف والبؤس. كانت الثقافة في نظرنا تعني ثقافة العالم كله، مع ارتباطنا بروح عصرنا. لذلك كنا نقرأ لكل المبدعين بلا استثناء ونكتشفهم، الواحد تلو الآخر. ولأننا كنا لا نزال جميعاً تلاميذ في المدرسة فقد كنا نكرس معظم وقتنا للقراءة والكتابة. ومن هذا المنظور الإنساني المنفتح أولى العديد منا اهتماماً خاصاً بتعلم اللغة الإنكليزية التي فتحت أمامنا أفقا واسعا للوصول إلى أهم الاعمال الأدبية في العالم: كنا نقرأ لشعراء وكتاب أميركيين وأوروبيين، لا أعتقد أن أحداً في العراق كان قد سمع حتى بأسمائهم. كما كنا جميعاً نتحدث إلى جانب اللغتين العربية والإنكليزية لغتين أو ثلاث لغات أخرى: التركية، الكردية، الآشورية. كنا نلتقي عادة في مقاهينا الخاصة أو في بيوتنا المفتوحة للجميع ونمضي الساعات الطويلة في المناقشات الأدبية والشعرية حول أهم كتاب العالم، ونتخاصم مع بعضنا حول نصوصنا الخاصة.

*

إنتقل معظم أصدقاء جماعة كركوك في أواسط الستينات إلى بغداد

فأتيحت لهم الفرصة للإلتقاء بالكثير من الأدباء القادمين من كل أنحاء العراق، فكان من الطبيعي أن يشكلوا صداقات جديدة، مثلما التفت حول هذا أو ذاك منهم مجموعة جديدة من الشعراء والكتاب، فلم تعد العلاقة الأدبية تقتصر عليهم وحدهم مثلما كان عليه الأمر في كركوك. وهذا من طبيعة أمور الحياة. المهم هو أنه كان لا بد لكل منهم بعد مرحلة التحضير الأولى في كركوك أن يشق طريقه الخاصة به بنفسه، حيث حقق كل منهم ما استطاع تحقيقه بعد ذلك. ففي آخر المطاف يظل الإبداع عملا فرديا تماماً، فالقيمة لا تنجم عن الإنتساب إلى هذه المجموعة أم تلك وإنما عما يكون كل كاتب وشاعر قد أنجزه بنفسه منفردا.

لقد احتفظنا جميعاً بالعلاقات التي كانت قائمة بيننا، باستثناء الشاعر قحطان الهرمزي الذي خاصمنا وانفصل عنا في فترة مبكرة، مما أثر كثيراً على تطوره الإبداعي ومستواه. كان قحطان في الحقيقة يساريا شديد الإعجاب بالبياتي وناظم حكمت ولوركا ونيرودا ومكسيم غوركي، إلا انه اختلف معنا بعد ثورة ١٤ تموز ثم هجرنا، احتجاجاً على اقترابنا من الشيوعيين الذين كان يرى، هو التركماني، أنهم قد انتهوا إلى الوقوع تحت هيمنة أطراف قومانية شوفينية كردية. في الواقع إن تأييدنا للشيوعيين بعد الثورة قام أساساً على اعتبار واحد، آيديولوجيا على الأقل، وهو أنهم الحزب الوحيد الذي افترضنا أنه يمثل الوحدة العراقية، بعكس الأحزاب القومية التي اعتقدنا أنها تضع الجزء مقابل الكل وتفرق بين العراقيين إعتماداً على رابطة الدم البدائية. كنا بإتجاهنا يسارا ندافع في الحقيقة عن العلاقة الوثيقة القائمة بيننا كأصدقاء ومبدعين بدون أن يفكر أحد منا في أنه يختلف عن الآخرين لكونه عربيا

أو كرديا أو تركمانيا أو آشوريا أو مسلما أو مسيحيا. كان جوهر الأمر في نظرنا يتمثل في الصراع بين التخلف والحداثة قبل أي شيء آخر.

*

رغم اننا كنا نولي اعتبارا كبيراً للإبداع العراقي إلا أنه لم يكن بدون نقد أيضاً ولم يكن مفتوحا للجميع. كنا نولي بالطبع احتراماً كبيراً للسياب والبياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري وحسين مردان، فضلاً عن تقديرنا لكتاب من أمثال نجيب المانع وجبرا إبراهيم جبرا وعبد الملك نوري ونكن الكثير من الحب للفنان جواد سليم. لكننا كنا ندرك في الوقت ذاته ركة كتابات العشرات من الشعراء والكتاب الذين كانوا يملأون الساحة الثقافية حينذاك والذين محا الزمن، على عادته وكما يفعل دائماً، أسماءهم بعد ذلك من ذاكرة الإبداع.

*

بعد انقلاب الثامن من شباط ١٩٦٣ وكنت في الصف الأخير في الكلية أعتقلت وحكم علي بالسجن لمدة ثلاث سنوات. حينما أطلق سراحي في العام ١٩٦٥ عثرت على عمل صغير في مجلة فنية شهرية اسمها «القنديل». كنت أحرر تقريباً معظم ما فيها. وكانت تملك مكتبا أنيقا جداً استخدمته في كتابة أعمالي واستقبال أصدقائي. ثم عثرت على عمل في جريدة «المنار» التي كانت تعتبر الجريدة الأولى في العراق. كان عبدالله الخياط، وهو أحد أفضل الصحافيين وأثقفهم في العراق قد أسند إليّ مهمة الترجمة من الإنكليزية وكتابة بعض المواضيع الثقافية والسياسية، والإشراف أحياناً على بعض الأبواب. لم يكن ذلك العمل يتطلب مني أكثر من ثلاث ساعات في اليوم، عادة بين الرابعة والسابعة مساء، مما أتاح لي إنهاء دراستي بعد إلغاء فصلي من الكلية. كان ذلك

تمرينا مهما لي على تعلم الكتابة السريعة مع مراعاة الدقة وجمالية التعبير. وهكذا تعلمت الكتابة بدون مسودات، إذ كان ما أكتبه يذهب مباشرة إلى المطبعة. لقد وفر لي عملي في المنار ذخيرة مهمة من المعرفة القائمة على متابعة التطورات الثقافية والأدبية والفكرية في العالم. فقد كانت الجريدة توفر لي معظم الجرائد اليومية الإنكليزية والأميركية الكبيرة مع ملاحقها الأسبوعية، فضلاً عن أهم المجلات السياسية والثقافية، وأحياناً الكتب أيضاً، مما جعلني في قلب الأحداث الثقافية المهمة في العالم. وفي الوقت ذاته كنت أحرر الصفحة الثقافية في جريدة الثورة العربية، وهي واحدة من الصفحات التي طرحت الكثير من أفكار ونصوص الحداثة الشعرية والأدبية للجيل الستيني، مثلما كانت شقتي الواقعة على نهر دجلة في أبي نواس محطة للكثير من أصدقائي الشعراء والكتاب.

*

كان عملي في مجلة ألف باء نوعا من «البحث عن ملجأ آمن» على حد التعبير الذي ساد في أزمنة الحروب. فقد طلب مني العمل في جريدة الثورة الحزبية ورفضته، مما جعل المسؤولين ينفونني إلى جريدة بغداد اوبزفر الإنكليزية. ثم طلبتني مجلة ألف باء بدعم من بعض الأصدقاء، فتوليت إدارة التحرير التي يتركز العمل فيها على مراجعة المواضيع وتدقيقها لغويا وصحافيا، فضلاً عن توجيه عمل المحررين. كان ذلك يتطلب مني الكثير من الوقت، لكنه كان يعفيني من الكتابة الصحافية التي كنت أدرك مساحة الحرية الضيقة فيها. لذلك لم أنشر في مجلة ألف باء سوى ما يشبه الخواطر الذاتية في الصفحة الأخيرة لفترة من الزمن تحت اسم مستعار هو «نهار جميل» وبعض القصائد والقصص والنصوص الأدبية.

في فترة عملي هناك صارت المجلة تضم أفضل الكتاب والصحافيين والرسامين ومعظمهم من اليسار، مع ترسيخ هويتها كمجلة فنية عامة. ذات مرة حين احتج سعد قاسم حمودي، رئيس المؤسسة العامة للصحافة في اجتماع مع المحررين على نهج المجلة في تكريس أغلفتها للفتيات «العاريات» وكأنها مجلة تصدر خارج العراق، إذ لا شيء فيها عن «الثورة» على حد قوله، قلت له بصراحة: «إذا كنتم تريدون تحويلها إلى مجلة حزبية، فيمكنكم أن تستبدلوا بالعاملين فيها آخرين حزبيين يكتبون عن سياسة البعث، لأنك تعرف جيداً أن كل العاملين فيها هم من أفضل صحافيي العراق ولكنهم مستقلون. ولا أعتقد أنك يمكن أن تطلب منهم أن يكونوا انتهازيين.» فقال لي: «سوف نفعل ذلك.» ولكن لم يكن من السهل فعل ذلك، فقد كان الحزبيون القلائل في المجال الصحافي والثقافي يحتلون أعلى المراكز، رغم قدراتهم المحدودة. وفي الوقت ذاته لم يكن المتشددون والمتعصبون قد سيطروا بعد تماماً على الوضع. كان الضغط يختلف من رئيس تحرير إلى رئيس تحرير آخر. فقد جلب أحد رؤساء التحرير مصارعا في المخابرات كان ضمن طاقم حماية شخصية متنفذة للغاية في الحكم وأسند إليه تحرير الصفحات الرياضية فرفضت أن أنشر له كلمة واحدة رغم كل تهديداته المبطنة لي، فقد كان يجهل حتى كتابة كلمة مثل «هذا» أو «لماذا». لكن معرفتي بتطور الأمور جعلتني أدرك قوة العاصفة العاتية القادمة والخطر الذي تشكله على كاتب مستقل مثلي. فبذلت المستحيل لأغادر العراق بأي ثمن، حتى أفلحت في الحصول على زمالة من إتحاد الصحافيين في ألمانيا الديمقراطية. لقد انتهزت تلك الفرصة رغم انها لم تكن ما أرغب فيه، فقد كانت رغبتي تكمن في إكمال دراستي للأدب الإنكليزي في

بلد مثل بريطانيا مثلا. ولكنها مكنتني من الإفلات من الحصار الذي كان يحيط بي في نهاية العام ١٩٧٦ وبداية العام ١٩٧٧.

*

ثمة من يعتقد أننا جيل أكثر حظوة من الأجيال التي أعقبتنا، فقد أفلتنا من الفخ الذي كان ينتظرنا وعشنا ظروفا أكثر رحمة. في الحقيقة، لم يكن الأمر سهلا بالنسبة لنا. فقد مررنا نحن أيضاً بالجحيم. وإذا كنا قد بقينا على قيد الحياة فبالصدفة وحدها. الفارق بيننا وبين الأجيال التالية هو اننا ربما كنا أكثر عناداً وجنوناً وتمسكاً بالقيم الثقافية والأخلاقية التي لم نكن مستعدين للمساومة عليها.

لقد اعتقلت مرات عدة وعذبت وفصلت من الكلية وأمضيت ثلاثة أعوام في السجن. وأخيراً انتهيت إلى هذا المنفى المستمر منذ عقود والذي أعرف أنني سأظل أعيشه حتى النهاية المريرة. وطوال ثلاثين عاماً أيضاً ظلت كتبي ممنوعة في العراق واعتبرت مارقاً ومرتداً في قائمة مخابراتهم المنشورة عن المثقفين.

حظ الكاتب الحقيقي يكمن في عمق ثقافته وأصالته، كمنقذ من السقوط، فهو سواء في مواجهة قمع الدكتاتورية أو الاحتلال وعماء أعوانه أو بربرية الإرهاب وغباء طائفيته أو مسخرة مرتدي العمائم الذين يستهلكون الدين مثل أي بضاعة رخيصة أخرى معروضة للبيع والشراء، يمكن أن يدمر، على حد قول همنغواي، ولكنه لن يفقد الثقة أبداً بنفسه. إن ما أبقاني على قيد الحياة حتى الآن هو انني كنت قد أدركت مبكرا أهمية الاستقلالية الفكرية والسياسية للكاتب في مجتمع مثل المجتمع العراقي، حيث السياسة صنو الجهل والكرامة نفسها تباع وتشترى باسم آيديولوجيات الظلام في سوق النخاسة.

في «آخر الملائكة» يظل برهان عبدالله، أحد أبطال الرواية، يتبع طوال حياته ثلاثة ملائكة يفترض أنهم يحملون الربيع إلى مدينته. في نهاية الرواية يكتشف برهان أن ملائكته التي وضع كل أمله فيها لم تكن سوى شياطين مقنعة في جيش الدمار المبشر بيوم القيامة.

*

لكل شاعر طريقته وأسراره الخاصة به في كتابة قصيدته، وربما احتفظ ببعض هذه الأسرار لنفسه حتى لا يكشف عن طريقة صنعته. وفي كل الأحوال، لست من النمط الذي يجلس كل يوم ليكتب قصيدة ما كواجب لا بد منه، فأنا لست شاعر خواطر تسجيلية أو مناجيات مكررة، حيث ترتبط القصيدة عندي دائماً بفكرة شعرية ما تتطلب الكثير من التأمل. كما أنني أشتغل على القصيدة التي ربما كتبتها مرات عدة قبل الوصول بها إلى شكلها النهائي، معتبرا اللعب الفني جزءاً من العملية الإبداعية ذاتها. ثمة قصائد أشتغل عليها أحياناً شهورا عدة وأخرى قد لا تكتمل إلا بعد سنوات. ولكن الأمر ليس هكذا دائماً، فقد كتبت قصيدة «الصحراء»، وهي تكاد تكون ديوانا كاملا خلال شهرين فقط. وأذكر أنني كتبت ذات مرة مجموعة كبيرة من القصائد خلال رحلة في باص. شعوري باكتمال القصيدة هو ما يحدد زمن كتابتها.

*

مصطلح «الواقعية السحرية» عام يختلط فيه الكثير من الإتجاهات والمدارس الفنية، وهو يتجلى ضمن تيار السينما الايطالية «الواقعية الجديدة» قبل أن يبرز في أدب أميركا اللاتينية. ولكن جذوره تمتد أبعد من ذلك. فإذا قرأنا كافكا، وهو قد سبق بعقود ماركيز الذي يعترف بفضله عليه، سوف نلاحظ في أعماله هذا البعد الفانتازي أو الخيالي

للواقع (رواية المسخ مثلا)، وهو ما نعثر عليه عند دستويفسكي أيضاً (رواية البديل أو قصة التمساح)، وهو بعد موجود في الحقيقة في أعمال عدد كبير من كتاب العالم. في الأوديسة لهوميروس مثلاً يتحول البحارة إلى قطيع خنازير، فضلاً عن الكثير من التحولات الموجودة في النص. ما أريد التأكيد عليه هو أن المنظور السحري إلى العالم قائم وموجود منذ زمن طويل في قلب الأدب. ماركيز نفسه يعترف أيضاً بأنه استفاد أساساً من التراث العربي، وبالذات من حكايات «ألف ليلة وليلة».

*

حاولت منذ الستينات كتابة ما أسميه «القصيدة السمفونية» والتي تعني في نظري استخدام أنماط مختلفة من الإيقاع والأصوات داخل القصيدة الواحدة، ومن ضمن ذلك إيقاع النثر نفسه، مثلما حاولت أن أكسر نمطية الأوزان الشعرية وغنائيتها الخارجية لأمنحها بساطة التعبير النثري وسيولته باتجاه غنائية خاصة بي. أما النص المفتوح فقد جربته في أول عمل نشر لي وهو «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» والذي اعتبره العديد من النقاد والأكاديميين أول عمل عربي يطرح فكرة النص المفتوح ومفهوم الميتا ـ قص الذي انتشر بعد أكثر من عقد من ذلك. مقدمة العمل نفسه تقول أنها كتابة توحد بين الأجناس كلها: الشعر، الرواية، القصة القصيرة، المسرحية، المقالة... الخ، من أجل الوصول إلى كتابة من نمط مغاير.

آثار أقدام إلى المدينة الأخرى

كثير جداً من أفضل عقولنا
ببساطة ليس بمستوى
الفوضى العامة لثقافاتنا المتصادمة....

لورنس فيرلينغهيتي ـ «الشعر الحديث نثر،
لكنه يقول الكثير»

شيء ما، أحد ما، شبح ما تعقبنا جميعاً عبر صحراء الحياة وسبقنا، غير آبه بنا، قبل أن نكون قد بلغنا السماء.

في الطريق ـ جاك كيرواك

كل كتابة يخوضها الكاتب هي امتحان جديد لقدرته على الإبداع. ها هنا يكمن ذلك السحر الآسر للكتابة: أن تتحدى نفسك في كل مرة. في الحقيقة يدفع الكاتب ثمن إبداعه غاليا، إنه يموت مرارا من أجل ذلك في حياته.

إنني أكتب، كما لو انني سأموت غداً، وحينما يحدث لي أن أعجز

عن الكتابة، وهو ما بليت به أكثر من مرة في الماضي، أرى نفسي معلقا من رأسي في الفراغ، شاعرا بدنو أجلي. لقد عشت دائماً من أجل كتابتي وحدها، إذ بدون ذلك ما كان ليكون أي معنى لحياتي، بعد أن عشت فيما مضى، لسوء حظي، لغير الكتابة أيضاً، حيث أهدرت سنوات من عمري تحت وطأة الأمل بما لا أمل فيه حينا، واليأس من الأمل حينا آخر. كان الألم يشل كل قواي غالباً وأنا أشهد من منفاي هنا موت أجمل أحلامنا وآمالنا التي عكسناها دائماً في كتاباتنا. هل كان كل ما قلناه صرخة في واد؟

أعترف أنني فقدت الثقة مرات عدة حتى بجدوى الكتابة. ماذا يعني أن تكتب قصيدة، فيما الألوف يقتلون ويستباحون كل يوم؟ ماذا يعني أن تتحدث عن الحرية والحقيقة في عالم يسوده القمع والموت والكذب والغباء والدجل؟ في الثمانينات، انتابتني رغبة جارفة في أن ينساني الجميع، بل وأردت أن أعرب عن شكري لبلابل السلطان المغردة التي ألغت كل ما يمكن أن يذكر الناس بي، باعتباري شيطانا يستحق النسيان، معزيا نفسي: كلا، لن أكتب لمثل هؤلاء الأغبياء، شاعرا بسعادة أن أكون غائباعن مثل تلك الحفلة الوثنية.

ولم أستعد روحي إلا بعد أن أقنعت نفسي بأن على الكاتب، حتى حين يريد أن يكون شاهداً على زمنه، أن يترك لنفسه مسافة شخصية تفصله عن العالم الخارجي، وأن يدرب نفسه على حقيقة أنه يكتب لنفسه قبل أن يكتب لأي أحد آخر في العالم. فهو يملك فرصة واحدة للحياة، لا تتكرر أبدا، وعليه استثمارها، مهما كانت مريرة، حتى حافتها القصوى.

ومع الزمن أدركت أن خراب العالم نتيجة طبيعية للفشل الشامل

المستمر منذ عقود عدة في العثور على جواب صحيح لإشكاليات مجتمعاتنا العربية: كيف يمكن أن نكون مبدعين في زمننا الذي يباغتنا دائماً بأنواره الجديدة، بدون خوف من خيانة أنفسنا؟ من سوء حظنا إن الكفاح الذي خضناه ضد الهيمنة الاستعمارية على بلداننا انتهى في الأغلب إلى هيمنة الدكتاتوريات العسكرية التي لم تكن قادرة على النظر إلى المواطن إلا باعتباره جندياً سيء التدريب وإلى الشعب إلا باعتباره فوجاً من الصعاليك. فقد اعتقد هؤلاء الحكام، وهم ينظرون إلى العالم من ثقب فوهات بنادقهم، أن قوة الآخر (الغرب) تكمن قبل كل شيء في كمية الأسلحة التي يملكها، فأرادوا أن يكونوا مثله من خلال وهمهم الخاص بهم، بدون وعي معنى التقدم في زمننا، وهو معنى يتنافى أساساً مع الروح العسكرية التي كانوا يبررونها بدعوى تحرير فلسطين، ولكن الفكاهة المرة هي انهم لم يربحوا أي حرب خاضوها ضد الآخر. الحرب الوحيدة التي كانوا يربحونها دائماً هي حربهم ضد شعوبهم. في ظل الهيمنة الدكتاتورية العربية، سواء أكانت عسكرية أم طائفية دينية شمل الإنمساخ الحياة كلها. لم يعد الأمر يتعلق بورع اشتراكي أو قوماني أو إسلاموي في قلوب هؤلاء المغتصبين بقدر ما كان يعني رغبتهم في تأميم الإنسان العربي الذي لم يعد يملك سوى الحق في التصفيق لهم.

في الثقافة العربية لا يختلط الذهب بالتراب فحسب، وإنما غالباً ما يكون التراب أغلى من الذهب. إن ثقافة ينعدم فيها شرط الحرية، تارة باسم الآيديولوجيا وأخرى باسم الأضاليل الدينية البدائية، سوف تؤدي بالضرورة إلى سيادة الأشباح على المنظر العام. وما دام المجتمع عاجزا عن أن يشكل قوة ثقافية مادية يرتكز إليها الكاتب، فإن الكثيرين سوف يقعون في أحضان الحاكم القادر على تعويضهم عن كل ما لم يقدمه لهم

المجتمع، أو يشكلون مافياتهم الخاصة بهم، تلك التي تؤسس مجدها على الكذب الذي تعرف كيف تسوقه إلى العالم. هذا النمط من الثقافة لا يمكن إلا أن يكون مضللا. هناك كتاب وشعراء مستعدون لبيع أرواحهم للشيطان من أجل الوصول إلى النجومية، عارفين أن النجم في الثقافة العربية لا يكون نجماً إلا إذا تبنته جهة تملك النفوذ والقوة والثروة. فبعد حرب الخليج مثلاً رأينا طابورا طويلاً من المثقفين العرب ينقلبون فجأة على أنفسهم ويغيرون الثوب الذي ارتدوه دائماً، ليس لأنهم اكتشفوا الحقيقة، وهو أمر مشروع، إذ يمتلك الإنسان الحق في الخطأ أيضاً، وإنما لأنهم لا يوجدون أساسا، بدون سيد يتبعونه.

*

الشاعر بمعناه القديم، أي ذاك الذي يولد فطريا كشاعر ولا يجيد سوى صناعة الشعر، يوشك على الإنقراض الآن. كان ذلك مقبولا في الماضي قبل أزمنة الحداثة، حيث تتضمن القصيدة معارف القوم وتعكس عصبياتهم بدون الإخلال بوظيفتها الاجتماعية أو الجمالية. أما الآن، فقد انحسرت وظيفة القصيدة إلى الحد الذي يصعب فيه التعرف عليها.وإذا كانت لا تزال ثمة قصائد تتوسل عواطفنا الهشة فإنها تعتاش في الأغلب على بقايا فهمنا الرومانسي للعالم الذي نعيش فيه وتستغل ذلك بكل جشع.

أما قصائد الرأي الآيديولوجية فغالبا ما تتصنع المعرفة الآلهوية في زمن لم يعد فيه مكان للآلهة. ولذلك راح الشعر منذ نهاية ستينات القرن الماضي ـ إنني أتحدث عن حركة الشعر في العالم ـ يميل إلى أن يكون شعرا مشاعا، يكاد يمارسه الجميع. كل تلاميذ المدارس مثلاً يتدربون على كتابة الشعر، وهم يكتبونه بنفس الطريقة التي يكتبون بها مذكراتهم

وخواطرهم للتعبير عن أنفسهم وعواطفهم. ولا شك أن القصيدة، وخاصة ما صرنا نطلق عليه في اللغة العربية اسم قصيدة النثر هي الأسهل منالا وشخصانية من كل الأجناس الأدبية الأخرى. وفي مقابل ذلك يقل اليوم بعد الآخر عدد الذين يقرأون الشعر، ضمن الشعور المتزايد بعدم جدواه وفائدته وعجزه عن الصعود إلى مستوى الأجناس الأدبية الأخرى الأكثر إثارة، ولكن أيضاً لافتقاره عند الكثيرين إلى السحرية التي طبعته في الماضي.

ليس هذا في الحقيقة حجة ضد الشعر، وإنما ضد التكرار النمطي الذي استهلك نفسه في اعتيادية أقواله ومواضيعه وأشكاله المكررة. إنه في الحقيقة إشارة إلى ضرورة الخروج من مفهوم الشعر بشكله السائد إلى شكل جديد قادر على الحياة في زمن مثل زمننا. وهو لا يعني بالتأكيد الدعوة لقتل الشعر وإنما لبعث الروح فيه وتخليصه من ثقل الدم الذي يعاني منه ليكون أكثر جاذبية وإمتاعا ضمن فهم جديد للشعرية.

*

هناك قصائد ميتة وقصائد حية. كثير من قصائد الحداثة تقوم على السيلان اللغوي الفضفاض أو المناجيات العاطفية الرومانسية التي تفتقر في الأغلب إلى أي فكرة جوهرية تجعلنا على تماس مع الحقيقي في الحياة. إننا قد نجد فيها جملة جيدة هنا وأخرى هناك، ولكن أبياتها أو سطورها تتكدس فوق بعضها، بحيث لن يصعب علينا أن ننقل مقاطع من هذه القصيدة لنضيفها إلى تلك فلا يتغير الأمر كثيراً، تماماً كما هو عليه الأمر في القصيدة العمودية التقليدية التي يمكنك أن تحشوها بكل ما يطيب لك.

ركيزة كل شاعر بالتأكيد هي رؤياه الداخلية الروحية ومخزون وعيه

للعالم الذي يعيش فيه وحساسيته ومعارفه وتجاربه الشخصية. وهنا يدخل الحس النقدي في اختيار مادته التي يتعامل معها وأهمية قولها. طريقة كتابة القصيدة وتنفيذها على الورق تختلف من شاعر إلى آخر، إذ ثمة تقنيات قد يحتفظ الشاعر بأسرارها لنفسه. في ما يتعلق بي تفرض القصيدة نفسها طريقة تنفيذها. وهي تخضع دائماً لمراجعة نقدية صارمة ومتكررة. وبصورة عامة أخضع كل شيء في القصيدة لحساب عسير وأجهد أن أجعل كل ذلك يبدو عفويا.

*

القصيدة الحقيقية لا يمكن إلا أن تكون ضد بربرية التاريخ، لكن ثمة قصائد رديئة تنحدر بالشاعر إلى مستوى مهرج الخليفة، ضمن مفهوم ينتمي إلى عصور الإنحطاط، إلى ما قبل العصر الحديث وظهور فكرة الحداثة التي حررت المبدعين لأول مرة في التاريخ من التبعية الاقتصادية السابقة التي كانت تجعل الشعراء يقفون على باب السلطان، حاملين قصائدهم الطويلة في أيديهم لمدحه تارة وشتم أعدائه تارة أخرى. فالمبدع بعد ظهور الطباعة والمجتمع الصناعي المدني لم يعد يبيع نتاج فكره للحاكم أو السلطان وإنما للقراء بدون تحديد، وبالتالي للشعب. وقد انتهى في الحقيقة الواقع القديم، حينما لم يكن الشاعر يتقن شيئاً آخر سوى صناعة الكلام الذي يحتاج إلى من يشتريه منه.

في مقابل فكرتي المديح والهجاء اللتين سادتا بصورة خاصة في الشعر الحر في الخمسينات، ولو كلافتات سياسية هذه المرة، شق الشعر العربي طريقه إلى ما هو أبعد من الأغراض التقليدية القديمة عندما اكتشف الشعر أنه يستطيع أن يفعل شيئاً واحداً وهو أن يكون شعرا حقيقيا. فعندما يكون الشعر حقيقيا يمنحنا تلك الحساسية التي تصعد بنا

إلى مستوى آخر من الإنسانية التي تتحد فيها غايات الشعر مع مسعى كل الفنون والعلوم الأخرى. هذه الحساسية هي التي تجعلنا ننظر بمرصاد قلوبنا إلى كل ما في الحياة.

*

لا أضع فاصلا بين الحداثة والتراث، لأنني أقرأ التراث بعين الحداثة، مثلما أقرأ الحداثة كتتويج للتراث الإنساني كله. خصوصية ثقافتي العربية لا تمنعني من أن أرى الأفق الموحد للحضارة الإنسانية الجديدة التي أنتمي اليها.

لقد انتهى الزمن الذي كانت فيه الثقافات القومية تنغلق على نفسها وتتناثر مثل جزر منفصلة في بحر. كلنا ننتمي الآن إلى كوكب واحد انهدمت فيه الحدود بين الشعوب والناس ونعيش في الأساس المشاكل ذاتها، على الرغم من الفجوات الحضارية التي سوف تتلاشى في مستقبل قد لا يكون بعيدا.

*

تقوم القصيدة الحديثة على أرضية أخرى تختلف كثيراً عن الأرضية القديمة للقصيدة العربية التقليدية، وتكتسب أهميتها من روحها الطليعية المرتبطة بإشكالات زمنها ومن فهم جديد للشعر، يختلف عن الكثير من الفهم السائد للشعر، مثلما تشكل امتداداً للعشرات من الشعراء الطليعيين في العالم كله. وسواء إقتنع القارئ بنص شعري من هذا القبيل أو رفضه فإن عليه أن يعرف قبل ذلك الأرضية التي يقف عليها مثل هذا النص ومعناه.

لا شك أن هذه الكتابة الجديدة، وهي ذات طابع تجريبي، قد ظهرت أولا في الغرب، كرد فعل على نخبوية الأدب، وربما كان

الشاعر الألماني كريستيان مورغنشتيرن أحد ممثليها الأوائل في بدايات القرن العشرين ضمن ابتكاره للقصيدة البصرية والصوتية التي تحولت على يد الحركة الدادائية إلى ثورة مضادة لكل الأدب القديم، امتدت من زيوريخ إلى باريس وبرلين وجنيف ونيويورك وشملت مبدعين كبارا من أمثال هوغو بال، هانس أرب، تريستان تزارا، ماكس ايرنست، فرانسيس بيكابيا، فيليب سوبو، مارسيل دوشامب، ماكس راي... الخ. واذا ما عدنا إلى وثيقة «دادا ـ المناخ» من العام ١٩٢٠ فسوف نطالع المفهوم التالي: «تتوجه دادا، باعتبارها التعبير الأكثر حيوية عن زمنها ضد كل ما يبدو مستهلكاً ومومياتياً وراسخاً». وبذلك صعد الدادائيون العلاقات الأكثر بدائية وعفوية إلى مستوى الواقع المحيط بهم. وبالطبع، جعل الدادائيون الشعر ينفتح على الفنون الأخرى، وبخاصة الرسم والموسيقى. ففي «بيان دادا، آكلة لحوم البشر» نقرأ: «إنهضوا، كما لو انكم تقفون أمام العلم الوطني، كما لو انكم تقفون أمام دادا التي تعني الحياة، فهي تتهمكم بحب كل ما هو متأبه، فقط حين يكون غالياً جداً».

قامت الدادائية في الحقيقة على فكرة الفضيحة التي ظلت إحداها تعقب الأخرى بطريقة أنهكت روادها خلال الأعوام الخمسة الأخيرة من عمر الحركة، مما جعل أندريه بريتون ينفصل عنهم في العام ١٩٢١، وهو نفس العام الذي زار فيه بريتون سيغموند فرويد في عيادته في فيينا، وبعد أربعة شهور من ذلك نشرت مكتبة شكسبير الشهيرة في باريس رواية (يولسيس) لجيمس جويس التي اعتبرها السورياليون الذين خرجوا من ر حم الدادائيين حدثا أدبيا مدهشا. في نهاية العام ١٩٢٢ ألقى أندريه بريتون محاضرة في مدريد أعلن فيها نهاية الدادائية. وفي نفس الشهر صدر البيان السوريالي الأول، حيث واصلت السوريالية ما انتهت عنده

الدادائية، مركزة قبل كل شيء على اكتشاف الحياة الداخلية والحلم واللاوعي والجنون ضمن كتابة تقوم على العفوية والدهشة.

*

لقد انتهت السوريالية هي الأخرى كمدرسة منذ زمن طويل، مثلما انتهت قبلها الدادائية، ولكن الروح الإبداعية التي تفجرت من خلالهما ما زالت قائمة في صلب الأدب الحديث كله والتي ترتبط بكل الحركات الطليعية التي ظهرت منذ الستينات وحتى الآن، ليس كدوغما وإنما كوسائل كتابية تقع تحت تصرفنا.

كل الحركات التي تنتمي إلى ما بعد الحداثة قامت في الحقيقة على نفس الحلم الرومانسي القديم: رفض المجتمع الصناعي واغتراب الإنسان عن محيطه الطبيعي. أما الفكرة الأخرى، وهي فكرة تكاد تكون ملازمة لجميع الثقافات الهامشية، فقد تجلت في ذلك المفهوم الرومانسي أيضاً حول كسر كل الحدود الت تفصل الفن عن الحياة من أجل الوصول إلى «الأصالة الجذرية». وفي الستينات ظهر شكل جديد يقوم على «اللاشكل» في الفن وكسر الحدود الصارمة القديمة بين الأشكال الأدبية والفنية. كما ظهرت فكرة الكتابة التي تقوم على الجمالية العفوية، كاسرة فكرة الاستمرارية للشكل الروائي المغلق والمحدد مسبقا، فضلاً إلى استخدام أساليب المونتاج والقطع والتأكيد على أهمية القيم المبتكرة وغير المتوقعة، بهدف تحرير القارئ والمستمع من عاداته الأدبية القديمة. يعترف وليم س. بوروز، مؤلف «العشاء العاري» أن تسلسل المادة في كتابه قام على الصدفة وحدها أثناء إعادة تنظيم المقاطع وطبعها. هذه الفكرة وجدت تجليها الأفضل في الموسيقى الحديثة، حيث غالباً ما يجري القطع والمزج واعادة المزج في

الأستوديو. وفي قصائد غينزبيرغ يمكن للمرء ملاحظة الكثير من الانكسارات اللغوية الايقاعية، حيث يعتمد الشاعر على العمليات النفسية أثناء التنفس، وهو يشير إلى ذلك بالقول: «إنني لا أتصور فكة ما كما ألفظها وإنما كما أفكر بها، وهذا يعني دفقا من الصور والكلمات التي تؤدي إلى ظهور شيء آخر يختلف عما ألفظه ببطء».

لقد أولى العديد من شعراء وكتاب ما بعد الحداثة إعتبارا مطلقا لفكرة أنه ينبغي على اللاوعي وحده أن يوجه الإنجاز الفني، متحداً بالتأثيرات المحيطية كالذبذبات والمعطيات الروحية. هذه النظرة قادتهم إلى الشك العميق بكل ما هو مخطط وعقلاني في العمل الفني. فقد سعى كيرواك مثلاً، كما يقول هو، إلى التعبير عن «التدفق اللامتوقف للروح»، مع إهمال للقواعد والأصول الكتابية، للوصول إلى المفترق الذي يبدأ عنده التفكير المختلف الآخر. كل عمل منظم بدا لهم خاضعاً للرقابة وبعيداً عن الحقيقة. وقد حاول بوروز أيضاً أن يعكس مباشرة «العمليات النفسية»، مانحا نفسه لديناميكية الحواس وخبرات اللذة والعنف، عبر تجليات حلمية وكابوسية في آن. هذه الرؤيا عكست رغبة عارمة في السقوط في الاندماج بكل شيء، حيث لا يهم إن كانت الموسيقى تعزف العازفين ام أن العازفين هم الذين يعزفون الموسيقى.

*

كلنا نعرف أن الأدب العربي في العقود الأولى من القرن العشرين كان لا يزال بعيداً عن حركات الحداثة الغربية. وحتى إذا عدنا إلى حركة الرواد الشعرية العربية التي كرست نفسها في الخمسينات فسوف نرى أن مثالها كان يكمن في مدرستين هما «الواقعية النقدية» من جهة و«الواقعية الاشتراكية» من جهة أخرى، بفعل ضغط الحركات السياسية عليها،

حيث كان من المطلوب من الشاعر أن يعبر عن أهداف حركة التحرر الوطني وأن ينتقد الأوضاع الاجتماعية البالية. ولكن الأمر اختلف اعتبارا من الستينات، فقد انفتح العالم العربي ثقافيا على الغرب ضمن التطور التكنولوجي الهائل بطريقة كبيرة، مثلما أدت التطورات السياسية في البلدان العربية إلى تعميق الوعي الفردي بإشكالية الشاعر الإنسانية واكتساب فهم أعمق للعملية الجمالية.

فجأة وجد المبدعون أنفسهم أمام تاريخ طويل من حركات الحداثة الغربية التي لم تعرفها الثقافة العربية من قبل. ورغم أن بعض هذه الحركات كان قد انتهى منذ عقود في موطنه فإنه بدا مؤثراً وتجديدياً داخل الثقافة العربية. إن قصيدة تنشر الآن في برلين أو باريس أو لندن سوف تقرأ بطريقة مختلفة عما يفعله القارئ العربي. هناك سوف تبدو تقليداً في حين انها قد تبدو هنا ممثلة لآخر صرعة في الحداثة العربية. فاذا كان القارئ الأوروبي قد تلقى صدماته الحداثية في ما يتعلق بالأدب والفن منذ قرن من الزمان على الأقل وتجاوز ذلك فإن القارئ العربي ظل بعيداً عن ذلك حتى فترة متأخرة. وهنا نواجه السؤال: من أين نبدأ؟

إن كل هذا بدأ ينتهي الآن، فقد دخل العالم منذ التسعينات الماضية مرحلة جديدة من تطوره تتمثل في انهدام القيود الآيديولوجية والثقافية التي كانت تفصل بلدان العالم عن بعضها، مثلما اتسعت حركة الهجرة من الجنوب إلى الشمال بطريقة لا مثيل لها. كما لم تمر فترة سابقة شهد فيها العالم الغربي كل هذا العدد الكبير من الشعراء والكتاب والفنانين العرب الذين يعيشون فيه، وربما كان عددهم الآن لا يقل عن عدد أولئك الذين يعيشون في أوطانهم. هذه الظاهرة أدت إلى انفتاح المشهد الغربي أمام المثقفين العرب، مثلما أدت إلى اتساع حركة الترجمة أيضاً.

وهنا يجد الكاتب العربي نفسه أمام مدى كامل من حركات الحداثة وما بعد الحداثة ويتوجب عليه أن يختار طريقه بينها وبما يجعلها تتفق مع شروط الحداثة العربية التي عليه هو نفسه اكتشافها، وهي مهمة ليست سهلة دائماً. فهو لا يستطيع أن يكون مجرد مقلد للحداثة الغربية والا فقد عمله كل قيمة له، كما أنه لا يستطيع أن يغفلها لأنه يعيش في عالم تتداخل فيه الثقافات. والأكثر من ذلك أن تكون للحداثة التي يقدمها معنى يهمنا، نحن القراء العرب، ويؤثر فينا أيضاً.

*

لقد بدأت المشكلة العربية في مواجهة الحداثة منذ أول لقاء بها في القرن التاسع عشر، ولكن الخروج من أسر القرون الوسطى بكل مخلفاتها وأفكارها لم ينته حتى الآن ولسوف يستمر زمنا طويلاً آخر. لا تتعلق المشكلة هنا، في السياسة والعلوم كما في الأدب والفن، بأن نتفق على نقل الغرب إلينا حتى نكون حديثين، وإنما بأن نكون أنفسنا وحديثين في آن. وهذا يتطلب الاشتغال على الحداثة مرة كحركة كونية وأخرى كحركة ملموسة داخل الواقع العربي. ولكي نفعل ذلك ينبغي علينا أن نكون أكثر من ناقلين ومقلدين، وهو أمر يتعلق بالإبداع الذي يؤسس نفسه في كل المجالات. صحيح أنه لا يمكن لأحد أن يظل بعيداً عن النار الملتهبة في زمانه، لكن عليه أن يدخر ما يكفي من الحطب لتظل ناره متقدة.

*

وهنا إذ نتحدث عن الشعر العربي نقول إن نماذجه الجديدة المتقدمة أفلحت منذ ستينات القرن الماضي في أن تكرس إلى هذا الحد أو ذاك مفهومها عن طليعية الكتابة العربية في تأكيدها على فكرة الحرية التي

تشكل جوهر الحداثة في مواجهة القداسة المضفاة على الأشكال المتحولة مع الزمن إلى أوثان لا حياة فيها، كاسرة أحادية الرؤيا في التعامل مع الفن والكتابة.

كل شاعر يملك بالتأكيد الحق في اختيار الشكل الذي يناسب قصيدته، سواء أكان هذا الشكل عموديا أم حرا أم قصيدة نثر، ولكن بات من الواضح أن لكل شكل حدوده الخاصة به لقول ما يريده ومستواه ومعناه التاريخي. وفي ظني أن النمطية التي ارتبطت بالشعر العمودي وطريقته في النظر إلى العالم وغنائيته الخارجية المقولبة تعكس روح الأزمنة القديمة قبل كل شيء ويصعب عليها التعبير عن حساسية الزمن الجديد.

ولكن مثلما للقصيدة العمودية مشكلاتها فإن للقصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة) وقصيدة النثر مشكلاتهما أيضاً. فالقصيدة الحرة اختصرت العروض العربي إلى أربعة أو خمسة بحور واكتفت ببضع تفعيلات تحولت مع الزمن إلى نمطية جديدة من نوع آخر. أما القصيدة النثرية فأدت في غياب النقد الجاد أو ضعفه إلى اختلاط الجيد بالركيك وكسرت كل الحدود التي عرفناها سابقا بين الكتابة المبدعة والكتابة السطحية العابرة.

في القصيدة العمودية نملك تاريخا طويلاً من الإبداع وقواعد بلاغية صارمة وألوفا من الكتب النقدية، وفي قصيدة التفعيلة نحكم على الشاعر على الأقل من خلال معرفته بالوزن الشعري وإبداعه في استخدام البحور. ولكن ما الذي يمكن أن نطلبه من القصيدة النثرية حتى نعتبرها شعرا؟ هذا ما لم يتضح تماماً أمام القارئ العربي حتى الآن.

*

طوال عقود ظل النقاد العرب يتحدثون عن الشعراء الرواد الذين يفترض أنهم ابتكروا ما نسميه اليوم بالشعر الحر، وهو أمر يتضمن الكثير من الإلتباس في فهم معنى الريادة، بسبب خطأ في فهم جوهر حركة الحداثة العربية نفسها. يقول بعض نقاد ومؤرخي الأدب العربي إن السياب ورفاقه كانوا أول من كتب قصائد تقوم على اختلاف عدد التفعيلات بين شطر وآخر، على طريقة الشعر الإنكليزي، وهو أمر غير صحيح، فقد سبقهم باكثير وبيرم التونسي وشعراء عديدون آخرون، وهو أمر شكلي على أي حال ولا يعني الكثير، لأن أهمية السياب والملائكة والبياتي تكمن في أمر آخر وهو انهم كانوا شعراء مبدعين أضافوا حياة جديدة إلى الشعر العربي.

إننا نعرف أن الشعر العربي شهد في مراحل مختلفة من تطوره أشكالا خرجت على العمود، بل أن القرآن نفسه، بلغته وطريقة صياغة جمله، حيث يختلط الوزن باللاوزن أحياناً أو حين يفتتح بعض السور بمفاتيح مثيرة للمخيلة هو الريادة الأولى في تفجير شعرية النثر. ويأتي بعد ذلك النثر الشعري الذي نجده عند بعض المتصوفة العرب. إن بعض كتاباتهم لا يتطلب سوى إعادة تنظيمه ليتحول إلى قصائد نثر.

إنه لمن السخف حقاً الإعتقاد أن حداثة الشعر العربي أمر منفصل عن وعي الحداثة ذاتها وإشكالاتها وأسئلتها داخل المجتمع العربي. وهذا يعني أن الريادة الأدبية التي تعني تجديد الأدب العربي وربطه بروح عصره تبدأ بالضرورة مع البدايات الأولى لتجديد المجتمع العربي والوعي الذي يتصل بها. لقد بدأت الريادة الحقيقية في الشعر العربي الحديث في مطلع القرن الماضي، حين نشر أمين الريحاني أول قصيدة نثرية له في العام ١٩٠٢ في مجلة (الهلال) المصرية تحت تأثير ديوان «أوراق العشب» لوالت ويتمان، كما يقول هو نفسه، وتبعه بعد ذلك

جبران خليل جبران الذي أثر بعمق في حركة الحداثة الأدبية العربية، ثم جاءت مي زيادة ورشيد أيوب، حيث امتدت الحركة وشملت العديد من البلدان العربية. وثمة من يعتقد أن الشاعر جميل صدقي الزهاوي كان أول من نشر قصيدة منثورة في جريدة (المؤيد) المصرية في بداية القرن الماضي وظهرت له قصيدة مماثلة في ديوانه «الكلم المنظوم» في العام ١٩٠٨، مثلما نشر قصائد نثرية أخرى في (الهلال) وجريدة (العراق)، مطلقا نبوءته المعروفة «هذه هي طريقة الشعر في المستقبل».

الإنتقال من القصيدة العمودية إلى القصيدة النثرية هو الذي فتح الطريق في الحقيقة أمام كل المحاولات الشعرية التالية، على الرغم من كل الركة الثقافية والشعرية التي صاحبت هذا الإنتقال. وفي ظني أن قصيدة التفعيلة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية وانتشرت في الخمسينات شكلت مساومة تاريخية ضرورية وتراجعا أمام سطوة الذوق العربي التقليدي واعتياده غنائية الإيقاع. الحياة هي التي فرضت هذا التراجع المؤقت إلى قصيدة التفعيلة لتكون جسرا إلى القصيدة النثرية الأكثر نضجاً وعمقاً وحساسية وارتباطاً بالحياة. فالقصيدة النثرية التي ظهرت في بدايات القرن الماضي لم تكن تملك أي تراث عصري عربي، ضمن مناخ ثقافي واجتماعي وسياسي متخلف. كانت قفزة ثورية وصعبة من منطق تقليدي جداً للشعر إلى منطق آخر، يختلف عنه تماماً. وإذا ما أردنا أن نطبق هنا قوانين الجدل الهيغلي على الظاهرة نقول إن صراع الشكلين أدى بعد نصف قرن إلى ظهور شكل ثالث، يحمل شيئاً من خصائص وسمات كل منهما ويختلف عنهما في الوقت ذاته. وبالفعل فإن قصيدة التفعيلة الحرة حافظت على جوهر القصيدة العمودية (الموسيقى) ولو ضمن نظام جديد، مثلما اقتبست من القصيدة النثرية طريقة تشطيرها واقترابها الشعري من مواضيعها. وكما استفادت قصيدة

التفعيلة الحرة من القصيدة النثرية في البداية فإن القصيدة النثرية الجديدة انحدرت من رحم قصيدة التفعيلة الحرة، مستفيدة من إنجازاتها وخبراتها، بعكس القصيدة النثرية التي ظهرت في بدايات القرن الماضي، حيث كانت علاقتها بالقصيدة العمودية علاقة قطع في كل شيء. وقد استفادت القصيدة النثرية في مرحلتها الثانية من الظرف الثقافي الجديد المختلف عن ظرف بداية القرن العشرين، فقد اتسعت حركة الترجمة التي تركت الكثير من التأثير فيها، كما أصبح الشعراء أكثر ثقافة ومعرفة باللغات الأوروبية وشعرها، مما أدى ليس إلى إغناء الشعر العربي فحسب، وإنما أيضاً إلى تطور مدهش داخل اللغة العربية نفسها.

القسم الثالث

السيف والروح
هادم الأوثان داخل المعبد المقدس

«هل تعرف يا فونتان ما يدهشني أكثر من أي شيء آخر؟ عجزالعنف في الحفاظ على أي شيء. ثمة قوتان فقط في العالم: السيف والروح. في النهاية ينهزم السيف دائماً أمام الروح».

نابليون

الشاعر في السجن

مريرة كانت رحلتنا، حتى لكأنها الموت؛

ومع ذلك تمالكت نفسي لأقص عليكم هذه الحكاية،

وأكتب لكم عن كل ما رأيته هناك.

إفتتاحية «الجحيم» في «الكوميديا الإلهية» لدانتي

كنت أجلس على الأرض في زنزانتي في سجن الحلة ألعب الشطرنج مع زميل لي حينما سمعت الحارس ينادي على اسمي، فنهضت لأرى ما يريده مني. قال لي الحارس، مستعجلا إياي:

ـ هيا جهز نفسك، سوف تنقل إلى بغداد بعد قليل.

قلت مستغربا، وقد فاجأني الأمر:

ـ خير، إطلاق سراح إن شاء الله!.

نظر إليّ مستهزئاً:

ـ من أين يأتيكم الخير؟ أي إطلاق سراح؟ أنت تحلم. ارتد ملابسك بسرعة واتبعني!

ثم أضاف بعد أن رآني واجما وحائرا بعض الشيء:

ـ خذ أيضاً متاعك معك، فقد يطول سفرك.

ـ ماذا؟ هل تقرر نقلي إلى سجن آخر؟

ـ لا تستعجل، سوف تعرف ذلك بعد قليل من مأمور السجن، العجلة من الشيطان.

*

كنت محكوما بالسجن ثلاث سنوات، أمضيت عاماً ونصف العام منها، متنقلا بين العديد من المعتقلات والسجون، لذلك لم أعرف سببا يجعلهم يقررون نقلي ثانية إلى بغداد. وبدا لي أنهم ربما يريدون إعادة النظر في الحكم الذي كان قد صدر علي، اعتماداً على أضابير لجان تحقيق الحرس القومي الملطخة بالدماء في سراديب تعذيبهم المعتمة، بعد أن نشرت حكومة عبدالسلام عارف الجديدة نفسها كتابا أسود عن الجرائم التي ارتكبها الحراس القوميون ضد ضحاياهم من المعتقلين الذين كانوا يرغمونهم على الاعتراف بكل ما يمكن أن يخطر على البال من جرائم حتى أن فتى لم يحتمل التعذيب اعترف ذات مرة بأنهم يخفون طائرة هليكوبتر في بستان يملكونه وأخذهم معه ليدلهم عليها. كان مستعداً ليعترف أن ملكة بريطانيا نفسها تقود أعمال التخريب التي تقوم بها منظمتهم الثورية من أجل الإفلات من التعذيب ولو لبضع ساعات.

إن أصعب ما في التعذيب هو أن يظل المرء حيا رغم كل آلامه، حيث يصبح الموت وحده ما يمكن للضحية أن تهزم به جلادها. ولكي نفهم ذلك علينا أن نعود القهقرى إلى فترات مختلفة من تاريخ العراق الحديث، حيث كنا نرى بين الفينة والأخرى زعماء سياسيين ورجال دولة كبارا يظهرون على شاشة التلفزيون ويعترفون بكل ما يطلب منهم،

آملين أن يقودهم ذلك إلى الموت الذي سيعني نهاية محنتهم مع جلاديهم. بل أن أحدهم وهو جنرال كان حاكما عسكريا عاماً للبلاد ذات يوم وقاد هو نفسه الكثيرين إلى المؤت ظهر على شاشة التلفزيون ذات مرة وراح يعلن بكل وقار:

ـ أجل، كنت أعمل جاسوسا مدسوسا منذ البداية.

فيرد عليه المذيع الذي يستجوبه، وكأنه يستغرب ما قاله الرجل ضمن المسرحية التي يمثل هو الآخر دوره فيها:

ـ كيف؟ هل يعقل هذا؟ ولماذا؟

فيرد عليه الجنرال:

ـ بلى، بلى، كنت والله العظيم جاسوسا جندتني وكالة المخابرات المركزية الأميركية، طمعا بالمال، إنني أعترف بذلك.

كانت فلسفة التعذيب الذي يمارسه الجميع بكل همة في ظل كل العهود العسكرية الدكتاتورية التي مرت بالعراق، وفيما بعد في ظل الاحتلال الأميركي وهيمنة سدنة الظلام الذين يستلمون رسالتهم عادة من الله نفسه على الحكم، تقوم دائماً على فكرة تحويل الضحية إلى حطام ليكون جديرا بالعيش في ظل راياتهم المرفرفة عاليا فوق خرائب فراديسهم المفترضة الملأى بالحوريات العاريات والغلمان المخلدين. ففي قصر النهاية الذي صار رمزا للتعذيب الذي كان يمارسه الجلاد المعروف ناطم كزار، طالب المدرسة التكنولوجية السابق ومدير الأمن العام بعد انقلاب ١٩٦٨، كانت مهمة الكنس وتنظيف المراحيض العامة تسند دائماً إلى الوزراء السابقين المعتقلين، أما من كان رئيسا للوزراء كطاهر يحيى وعبدالرحمن البزاز فكان يتولى منصب رئيس الكناسين

بحكم التسلسل الوظيفي ويقود فريق العمل بنفسه، مصدرا أوامره اليهم كالعادة: «هيا يا وزراء، حان وقت الشغل!».

في صيف العام ١٩٦٣ عندما كنت موقوفا في سجن بغداد المركزي كان الحراس القوميون يرغمون الأساتذة الجامعيين المعتقلين معنا على تولي مهمة تنظيف المراحيض وكنس قاعات السجناء العاديين وتنظيفها. ولم يعد سرا بالطبع ما فعله الأميركيون بالمعتقلين في سجن «أبو غريب» من انتهاكات جنسية يندى لها جبين البشرية. أما الإسلاميون فيفضلون كما يبدو الإغتصاب واستخدام المسدس كاتم الصوت وقطع الرؤوس أحياناً لشحنها في سلال مغطاة بالقش إلى التجار في الشورجة، وأخيراً إحياء طقس صلب المسيح على الطريقة الرومانية في الشوارع والساحات العامة والرجم بالحجارة حتى الموت أو حرق الضحايا أحياء في احتفالات عامة. وهنا يتساوى الجميع، إذ لا فرق كبيراً بين جلاد وآخر، مهما اختلفت الأسماء التي يطلقونها على أنفسهم والأقنعة الآيديولوجية التي يضعونها على وجوههم.

*

عندما رزمت فراشي وحملته مع متاعي القليل على كتفي قادني الشرطي إلى مكتب مأمور السجن الذي أبلغني أن ثمة أمراً بنقلي إلى موقف السراي في بغداد في انتظار محاكمتي مجدداً من قبل المجلس العرفي العسكري على قضية لم يكن يعرف عنها شيئاً، فظللت أضرب أخماسا بأسداس، بدون الوصول إلى نتيجة. ترى ما الذي يريدونه مني هذه المرة بعد أن حكموا علي بالسجن ثلاث سنوات عما اقترفته من آثام في نظرهم؟ ومع ذلك كنت قد وطنت نفسي مع الزمن على ألا أكترث بما يمكن أن تأتيني به الأقدار. فقد كنت يائسا تماماً من أي

احتمال في الإفلات من المصيدة التي انتهيت إليها في «جمهورياتهم الخالدة أبد الدهر». ففي ظل ما شاهدته وعشته وأنا لا أزال بعد في مقتبل حياتي فقدت ايماني الطفولي الساذج القديم بما كانوا يدعونه العدالة والإنسانية وأدركت أن بربرية ما قبل التاريخ قد تسفر مثل ذئب مخبول عن أنيابها من جديد حين تسود روح القطيع بين الناس، فيعود الإنسان وحشاً لا حد لضراوته.

لا أعرف أي جنون ملائكي جعلني أعتقد وأنا لا أزال فتى أن في إمكاني أن أغير العالم وأن ثمة مسؤولية أخلاقية تلزمني كشاعر وكاتب شاب أن أقاوم البؤس الذي كنت أشهده في كل مكان، وأن أطلق صرختي، مهما بدت خرساء، ضد الليل كله، حتى اكتشفت أن الخيار الوحيد الذي تركوه لي لأفعل ذلك كان هو أن أتحول أنا نفسي إلى ضحية في لعبة خاسرة في كل الأحوال. ومع ذلك فإن اكتشافي لتلك الحقيقة التي قادتني إلى ما وراء مفهوم الخير والشر واعترافي بها بدل التشبث بذيل أوهام متعالية على واقع بؤس العالم وهمجية الوعي البشري قد منحني القوة التي كنت احتاجها لمواجهة مصيري الفردي، فحين يكون المرء محكوما بالسجن ثلاث سنوات ومفصولا من الجامعة ومعزولا عن عالمه وبعيداً عن أقرب الناس إليه ولا يكاد يملك فلسا في جيبه لا يعود ثمة ما يخشى أن يخسره بعد ذلك. لم يعد حتى الموت نفسه يخيفني بعد أن رأيت كل ذلك الموت في حياتي.

*

في موقف السراي في بغداد أبلغت مندهشاً بالتهمة الجديدة الموجهة إليّ والتي سيحاكمني المجلس العرفي العسكري عليها، وفق صياغتهم الخاصة لها: العثور عند التفتيش على قصائد ممنوعة مخفية تحت فراش

المتهم أثناء وجوده في معتقل العيواضية في العام ١٩٦١، وهي خواطر من الشعر المنثور موجهة ضد سياسة الحكومة والجمهورية الخالدة.

قصة تكاد تكون سوريالية تماماً، بل أنها، والحق يقال، تصلح أن تكون قصة يكتبها فرانز كافكا بالذات. كنت قد أوقفت في العام ١٩٦١ مع عدد من طلبة كلية التربية في بغداد بعد اجتماع احتجاجي في نادي الطلبة، ألقيت فيه كلمة ضد الدكتاتورية العسكرية، ولكن تدخل الرجل الطيب الذي كان يتعامل معنا مثلما يتعامل مع أولاده، الدكتور يوسف عبود، عميد الكلية، والمقرب من الزعيم عبدالكريم قاسم، جعلهم بعد أكثر من شهرين من الإعتقال يلغون القضية ويطلقون سراحنا، فانتهت بذلك القصة.

ومع ذلك لم تنته القصة بالنسبة لي كما يبدو، فقد حدث أثناء وجودي حينذاك في موقف العيواضية ببغداد، وهو سرداب تحت الأرض، أن عثروا خلال تفتيش مفاجئ لنا تحت البطانية التي ألتحفها على قصائد كنت قد كتبتها قتلا للوقت الكثير الذي كنا نملكه، ومن بينها قصيدة طويلة لا أزال أتذكر عنوانها وهو «المسيح يصلب مرة أخرى»، بعد أن كان جمال سري، وهو رجل أمن يعمل هناك، قد لمحني وأنا أخفي شيئاً ما تحت فراشي، فاعتقد أنه منشورات سرية جرى تهريبها إلينا بطريقة ما.

أوضحت أثناء التحقيق الذي جرى معي أنني عضو في اتحاد الأدباء العراقيين وأن القصائد التي عثروا عليها تحت فراشي هي قصائد لي كتبتها أثناء توقيفي كجزء من هوايتي الشعرية، موضحا أنها كتابة أدبية لا علاقة لها بالسياسة أبدا. لكن معاون الأمن الذي حقق معي ظل يصر على أنها كتابات شيوعية ممنوعة. لم يكن من اللائق أن أقول له إن أكثر

ما أبغضه في الأدب هو ما ما كان الشيوعيون يطلقون عليه يومذاك اسم «الواقعية الاشتراكية»، ولكن حتى لو عرف ذلك لما اهتم به، فقد كان كل ما يريده هو الايقاع بي بأي ثمن.

وللبت في الأمر، وربما أيضاً بتدخل من الدكتور يوسف عبود، تشكلت لجنة من أربعة أو خمسة من الأساتذة الجامعيين الذين قرروا بعد استجواب شكلي أجروه معي أن ما يعتبره الأمن أدلة جرمية ضدي هو في الحقيقة قصائد ذات طبيعة أدبية بحتة يمكن نشرها في أي جريدة من الجرائد العلنية. وبذلك انتهت القضية التي لم يسألني أحد عنها بعد ذلك حتى الإشعار الذي تلقيته الآن بعد ثلاث سنوات بتقديمي إلى المحكمة العسكرية العرفية بسبب ذلك.

كان الأمر أشبه ما يكون بالمهزلة في ظل التغييرات التي شهدها العراق. فالتهمة هي انها قصائد تهاجم حكومة عبدالكريم قاسم التي كانوا هم أنفسهم قد أسقطوها بالدبابات والطائرات وحفلات الإعدام بالرصاص، حيث يقتضي منطقهم نفسه أن أكافأ عليها لا أن أحاكم بسببها، إن كانت تهاجم حكومة عبدالكريم قاسم حقا. ولكن القصائد لم تكن في الحقيقة سوى ذريعة للإنتقام. وكنت أعرف أن المنطق هو آخر ما يمكن أن يخطر ببال العسكريين المتعصبين في المجالس العرفية، فهم يقسمون البشر دائماً إلى أصدقاء وأعداء. فإن لم يعتبروك صديقا لهم فأنت عدو لهم بالضرورة، وحينذاك لن تنفعك أي حجة لإثبات براءتك أو للدفاع عن موقفك.

*

قبل أن أسرد تفاصيل تلك الرحلة المثيرة التي قادتني من الحلة إلى بغداد ومن بغداد إلى البصرة ومن البصرة إلى بغداد ثم العودة ثانية إلى

الحلة، وأنا أجر للحاق بالمحكمة العسكرية التي لم أفلح في الوصول إليها إلا بعد أعوام من ذلك كما سترون في نهاية هذه القصة، أجد ضرورة في أن أبدأها أولا من تاريخ لا يمكن أن يمحى من الذاكرة أبداً هو تاريخ ذلك الموت الذي عصف بالعراق في الثامن من شباط ١٩٦٣، رغم أن مأساتنا كانت قد بدأت قبل سنين من ذلك والتي صرت أنا نفسي بطلا فيها بقوة الواقع.

ربما لا يدرك من لم يعش ذلك التاريخ أن الكثير مما يحدث في بلد مثل العراق يحدث غالباً بمحض الصدفة، وهي صدفة قد ترفعك إلى السماء السابعة أو تحط بك أسفل سافلين. وحتى بقاء المرء حيا يظل رهنا بها. فقد كان يمكن لي أن أموت أو أن أقتل أكثر من مرة مثلما مات الكثيرون غيري، سواء برصاصة طائشة من أحمق في الشارع أو من قاتل يترصد خطاي في الظلام أو تحت سياط جلاد ما في زنزانة سرية في معتقل ناء في صحراء. أجل، لقد نجوت من الموت بأعجوبة أكثر من مرة، وهو ما ينبغي لي أن أشكر الله عليه الآن.

عندما اعتقلت مساء اليوم الثالث من ذلك الإنقلاب الذي هاجم فيه الإنقلابيون المتظاهرين ضده بالطائرات وقصفوهم، كما حدث عند ساحة وزارة الدفاع، وكان قد صدر البيان رقم ١٣ الذي خول كتائب الحرس القومي التي كانت تتكون أساساً من طلبة جامعيين وعمال عاطلين عن العمل ومصارعين ورياضيين فاشلين وموظفين ببدلات بإعدام كل من تأسره من الأعداء والخصوم المنتمين إلى قبائل سياسية أخرى، في شقة قريبة من شارع السعدون، ليس بعيداً عن ساحة الزهور، أنزلوني باللكمات والعصي من الطابق الأول الذي كنت فيه إلى الشارع، مع زميل آخر لي كان معي، وأسندونا إلى جدار بنايتنا التي بدت ساكنة بشكل غريب تحت ضوء مصابيح باهتة متباعدة وحكموا

علينا بالموت، مقررين إطلاق النار علينا، بدعوى اننا هربنا من الشقة حينما جاؤوا «يمشطون» المنطقة، باحثين عن الأعداء، وكان ذلك في نظرهم دليلاً على المقاومة وسوء النية. وهنا تدخل الحظ السعيد، ففي اللحظة التي كان فيها الحراس الموتورون يوجهون فوهات رشاشاتهم إلينا ويضعون أصابعهم على زناد رشاشاتهم، وصلت سيارة جيب عسكرية مسرعة هبط منها ضابط شاب ربما كان في الثلاثين من عمره، وهو يشهر مسدسه، متبوعا بعدد من الجنود المسلحين وراح يصرخ بهم:

ـ قفوا، ما ذا تفعلون؟

توقف الحراس القوميون مرتبكين وخفضوا رشاشاتهم:

ـ سيدي، لقد قررنا إعدامهم، إنهم معادون للثورة.

سأل الضابط:

ـ معادون للثورة، ماذا يعني ذلك؟ ما هذه الخرابيط؟

رد أحد الحراس:

ـ لقد هربوا عندما قرعنا عليهم باب الشقة ورفضوا أن يفتحوا لنا الباب، وانظر ما الذي عثرنا عليه عندهم، كتب باللغة الإنكليزية، لا بد أنهم جواسيس يا سيدي.

وانبرى واحد آخر منهم قائلا، ربما ليبرر قرار قتلنا:

ـ سيدي لقد رفضوا أن يشتموا عبدالكريم قاسم، عندما طلبنا ذلك منهم.

تجاهل الضابط ما قاله الحارس القومي واقترب مني سائلا، وهو يلقي نظرة على بعض الكتب التي حملها بيده:

ـ هل هذه الكتب لك؟

قلت:

ـ نعم إنها لي. إنني طالب أدب إنكليزي في الجامعة. لقد هربنا حقاً خوفا، لتجنب الأذى الذي يمكن أن يلحق بنا، ففي مثل هذه الظروف يمكن أن يحدث أي شيء.

ـ ولماذا لم تشتموا عبدالكريم قاسم؟

أجبته مبررا:

ـ لا يليق بنا أن نشتم أحدا، هذا أمر يتعلق بالكرامة.

رد ساخرا وهو يحدق في عيني:

ـ مثقفون على الطريقة العراقية! هل لو شتمت أحداً ما سيقلل ذلك من قدرك؟

ثم جرني أنا وزميلي الذي التزم الصمت إلى سيارة الجيب الواقفة وسط الشارع وقال آمرا الحراس القوميين:

ـ هيا انصرفوا إلى عملكم، سوف آخذهم معي لأسلمهم إلى مركز الشرطة للتأكد من هوياتهم قبل إطلاق سراحهم.

وفي الطريق قال لنا مؤنبا:

ـ أي غباء هذا الذي يملأ رؤوسكم! هل يستحق الأمر كل هذه المجازفة؟ هل عبدالكريم قاسم هو الله حتى ترفضوا شتمه؟ كس أم العالم كله!

منذ ذلك اليوم لم يغادرني قط الشعور بأنني أعيش في «الوقت الإضافي» أو «الوقت الضائع» كما يسميه لاعبو كرة القدم، فقد كان يمكن لي أن أقتل وتنتهي هذه القصة التي لن يسمع بها أحد، مع شعور

بالعرفان للقدر الذي ارتدى بدلة ضابط مجهول لم أعرف حتى اسمه وأنقذ حياتي.

*

في مركز شرطة البتاويين الذي استلمنا من الضابط الشاب بدا كل شيء عاديا. سجلوا أسماءنا وقالوا لنا إنهم سوف يسلموننا لمديرية الأمن العامة الواقعة في السعدون للتحقيق معنا. وحتى يتم نقلنا إلى هناك رموا بنا في موقف المركز، وهو سرداب واسع تحت الأرض، مزدحم حتى الإختناق بالموقوفين، ما كدنا نهبط إليه حتى نادى الشرطي الواقف في الباب، مخاطبا بعض النزلاء الذين هبوا لاستقبالنا:

ـ يا جماعة عندكم ضيوف اليوم، إنهم من ربع الزعيم.

ما كاد يقول ذلك حتى ضج السرداب بهتاف كورالي موحد:

ـ وحدة، حرية، اشتراكية.

ثم هجموا علينا وراحوا يركلوننا ويصفعوننا بعد أن أسقطونا أرضا، حتى صاح بهم الشرطي:

ـ يكفي، يكفي، اتركوهم، لقد نالوا جزاءهم!

في الساعة أو الساعتين اللتين أمضيناهما في ذلك السرداب المزدحم بأكثر من خمسين أو ستين موقوفا عرفنا أن معظمهم كانوا قوادين ولصوصا ومجرمين قتلة راحوا يأملون بأن يطلق الإنقلابيون سراحهم حين يسمعون هتافاتهم المؤيدة ويعتبرونهم مناضلين وثوريين مثلهم. ولم يكن بينهم سوى اثنين أو ثلاثة من المعتقلين السياسيين الذين كانوا هم أيضاً قد تعرضوا للضرب قبلنا.

كل هذا كان في الحقيقة مجرد بداية لقصة لم تبدأ فعلاً إلا في مديرية الأمن العامة واستمرت طوال سنين في رحلة بدت لشاب مثلي

في العشرين من عمره بلا نهاية، ما بين معتقل ومعتقل، ما بين سجن وسجن، ما بين موت في الحياة وحياة في الموت، وكأن كل ما يحدث معي أو أمامي فيلم كتب قصته الشيطان وأنتجه مخرج مجنون لا هم له سوى الإنتقام من كل ما يمتلك قيمة في الحياة.

حينما وصلنا إلى مبنى مديرية الأمن كانت الساعة تشير إلى حوالي العاشرة ليلا وثمة رجال بملابس مدنية يحملون الرشاشات يقفون عند البوابة تحت لافتة كبيرة، علقها الإنقلابيون، خط عليها باللون الأحمر «يا أعداء الشيوعية اتحدوا!»، فاستقبلونا بوابل من الشتائم والصفعات والركلات حتى قبل أن يعرفوا أي شيء عنا، ثم أوقفونا في الفناء قريباً من الجدار حيث جاءنا إثنان يحملان قضيبين مطاطيين يهزانهما في يديهما وقالا إنهما هما أيضاً طالبان في الجامعة مثلنا ثم سألنا أحدهم:

ـ لماذا أنتم ضد الثورة؟ لماذا تدافعون عن دكتاتور مثل عبدالكريم قاسم؟

رد زميلي: نحن طلبة ولم نفعل شيئاً.

قال أحد الشخصين وهو يرفع يده بالقضيب في وجهينا:

ـ «حسنا، لتثبتوا براءتكم اهتفوا ضد الزعيم والشيوعيين».

التزمنا الصمت:

ـ زين، اهتفوا إذن ضد البعثيين.

واقترح الآخر:

ـ حسنا، إهتفوا «يسقط الله»، فأنتم لا تؤمنون به، أليس كذلك؟

كان من الواضح لي أنهما يستمتعان باللعب معنا، كما يستمتع القط

باللعب مع الفأر قبل الإجهاز عليه، وأن لا خلاص لنا من الفخ الذي وقعنا فيه، لذلك قلت له:

ـ نحن لا نتدخل في السياسة، ولن نهتف ضد أي أحد.

قال:

ـ حتى ضد ميشيل عفلق.

ثم أضاف:

ـ هيا اهتفوا بصوت عال يسقط ميشيل عفلق القواد، ابن القحبة.

قلنا: لن نشتم أحدا.

ما كادا يسمعان ذلك حتى انهالا علينا ضرباً بالقضبان مع سيل من الشتائم قبل أن ينضم إليهما آخرون راحوا يصفعوننا ويركلوننا بدون توقف. وكان ثمة من يصرخ مستنكرا:

ـ مبدئيون، كلاب لا يشتمون أحدا، سوف نقتلكم جميعاً يا أبناء القحاب.

وأخيراً جاء من أنقذنا من أيديهم وقادنا إلى موقف الأمن، واضعا إيانا في زنزانة مستطيلة كبيرة نوعا ما، لم يكن فيها سوى شخص واحد قبلنا، وهي الزنزانة اليسرى القريبة من المراحيض وأغلق الباب علينا، فشعرنا أننا قد نجونا.

*

ينسى المرء مع الزمن الكثير من الوقائع التي عاشها أو التي مر بها، مهما كانت قاسية ومؤلمة، لكن ثمة ما يظل عالقا بالذاكرة حتى النهاية مثل جرح لا يندمل أبدا. كانت ثمة ثلاث زنزانات أخرى في موقف مديرية الأمن العامة، أعرفها جميعا، إذ كنت قد أمضيت في العام

١٩٦١ أكثر من شهر فيها، زنزانتان واسعتان بعض الشيء، متقابلتان عند المدخل، ثم الزنزانة التي كانوا قد رموا بنا فيها في مواجهة زنزانة ضيقة صغيرة، مع فناء من بضعة أمتار ينتهي بالمراحيض، ولكن بدون أي حمامات للإغتسال. كانت الغرفة خالية تماماً من أي فراش أو بطانية فتوجب علينا أن نجلس ونضطجع على الأرض العارية في مثل ذلك الشهر القارس من شباط، إذ كان من الخيال أن نطالب في مثل ذلك الوضع بتزويدنا بالأفرشة أو أن نحتج على بؤس حالنا، ولكن كل ذلك بدا لنا ترفا يمكن الاستغناء عنه في مواجهة مشكلة الرجل الآخر المرمي في ركن من الزنزانة. كان الرجل وهو في حوالي الأربعين من عمره مصابا بطلقة في بطنه ويصرخ طوال الوقت، طالبا نقله إلى المستشفى لعلاجه، بدون جدوى. كان ثمة من يأتي حين يشتد عويله ويصيح به من خلف الباب ذي القضبان الحديد:

ـ إخرس يا قواد، هذه عاقبة من يقاوم الثورة. لماذا المستشفى؟ سوف تعدم في كل الأحوال.

وكان الجريح يتوسل:

ـ أرجوكم، خذوني إلى المستشفى، أقسم بالله أنني لم أفعل شيئاً.

فيردون عليه:

ـ بل كنت تطلق الرصاص علينا وأصبت في المعركة، أين أخفيت سلاحك؟ سوف نتركك تموت مثل أي كلب.

وهكذا ظل يئن واضعا كفه على جرحه النازف طوال الليل الذي بدا أطول من الأبدية نفسها، بدون أن نكون قادرين على فعل شيء من أجله. كان الصمت يخيم على زنزانتي المدخل المتقابلتين اللتين لم تكونا تضمان بعد سوى عدد قليل من المعتقلين، مقطوعا بين الحين

والآخر بصرخات آتية من الغرف الخارجية، حيث توجد مكاتب رجال الأمن والمحققون والجلادون أو بدوي طلقات رصاص في الشارع. لم ننم بالطبع لحظة واحدة تلك الليلة، متوقعين أن يأتي من يأخذنا ليطلق الرصاص علينا، ولكنهم كما يبدو كانوا مشغولين لحسن الحظ بآخرين كثيرين غيرنا، فقد كانت المقاومة في اليوم الثالث من الإنقلاب لا تزال مستمرة في العديد من شوارع وأحياء بغداد. كان ما يقلقني أكثر من أي شيء آخر هو أن يموت الرجل الجريح الذي صار يتوقف عن الأنين بين الفينة والأخرى، فاقداً الوعي لبرهة من الزمن، قبل أن يعود إلى نفسه ثانية. ورحت أتساءل مع نفسي «ماذا نفعل إن مات؟ هل ينبغي أن ننادي على الحارس الذي كان يقف عادة خارج بوابة الموقف المغلقة؟» في الصباح فقط وكان الرجل أقرب إلى الموت منه إلى الحياة جاؤوا وحملوه إلى الخارج، بدون أن يكفوا عن شتمه وتهديده بالقتل. لا أعرف إن كانوا قد أخذوه إلى المستشفى ام إلى مكان آخر ليطلقوا عليه الرصاص.

في الصباح بدأت أفواج المعتقلين تتدفق على الموقف، وهم في الأغلب موطفون وعمال التحقوا بأعمالهم فالتقطوهم من مكاتبهم ومراكز عملهم أو قبضوا عليهم خلال عمليات مداهمتهم للأحياء السكنية المعروفة بميولها اليسارية حتى امتلأت زنزانتنا إلى الحد الذي لم يعد ممكنا فيه سوى الوقوف على القدمين. ومع ذلك ظلوا يدفعون بالمزيد من المعتقلين طوال ثلاثة أيام إلى زنزانتنا، فكنا نظل واقفين ملتصقين إلى بعضنا الليل كله. ومما لا أنساه أبدا، وهو أمر قد يبدو أشبه بالخيال، أنني في بعض تلك الليالي الثلاث كنت أغفو أحياناً واقفا فلا أسقط أرضا.

لم يكن رجال الأمن قادرين على التعامل مع هذا العدد الكبير من

المعتقلين، لذلك لجأوا إلى نقل الكثيرين منهم واحداً بعد الآخر إلى المعتقلات والسجون الأخرى والنوادي الرياضية والبيوت التي احتلها الحرس القومي بعد اعتقال أهلها أو طردهم منها لتكون معتقلات خاصة بهم. ولأنه كان من المستحيل عليهم البحث عن معلومات عن كل من قادته الصدفة اليهم في مثل تلك الفوضى كانوا يلجأون إلى الضرب لعلهم يظفرون بما يبغون الوصول إليه بأسرع ما يمكن وربما أيضاً بحكم العادة. ولكن الأمر كان يختلف مع من يعرفونه أو يعتبر اسماً معروفاً لديهم، فقد جاؤوا بالشاعر محمد صالح بحر العلوم، وهو شيخ كبير السن وعلقوه من يديه بالنافذة إلى الأعلى في زنزانة منفردة مواجهة لنا فظل هكذا طوال الليل بدون أن تصدر منه حتى نأمة واحدة. وفي تلك الأيام الأولى أيضاً جلبوا المحامي حمزة سلمان من سجنه في نقرة السلمان، مكبلا بالأغلال في رجليه ويديه وشدوه إلى النافذة في نفس الغرفة التي كان فيها الشاعر بحر العلوم الذي نقلوه إلى مكان آخر. كانوا قد منعوا عنه الطعام فقمت بتهريب سندويتشه إليه خفية أثناء خروجنا إلى الباحة الصغيرة. في المساء جاء الحراس القوميون وأخرجوه من الزنزانة وجعلوه يقرفص على الأرض قليلا، مكبلا بالسلاسل، قبل أن يقتادوه معهم إلى النادي الأولمبي ويطلقوا النار عليه. كنت قد تعرفت على حمزة سلمان حين اعتقالي في الموقف العام ببغداد قبل ذلك بشهور، وأوحى لي فيما بعد بشخصية «سلام» في رواية «القلعة الخامسة».

*

كانت الساعة تشير إلى حوالي العاشرة صباحا عندما جاء الحارس واقتادني إلى غرفة خارج الموقف في الممر الذي تقع فيه مكاتب العاملين في الأمن للتحقيق معي. طلب مني المعاون الذي كان يجلس

وراء مكتبه وأمامه كومة من الأوراق أن أعترف بكل ما لدي من معلومات حتى لا يضطر إلى استخدام وسائل أخرى معي، بينما وقف ورائي شابان كان من الواضح أنهما من المختصين بالضرب وراحا يزعقان بي:

.: هيا قل كل ما عندك ولا تجعل السيد المعاون يزعل عليك، وإلا كسرنا لك أضلاعك.

كان من الواضح لي أنهم في خضم ذلك الطوفان من المعتقلين وفوضى الإنقلاب لا يملكون شيئاً ضدي وأنهم يلعبون معي نفس لعبتهم القديمة التي كنت أعرفها والتي سوف يبدأونها بالتأكيد بالضرب.

قلت: ماذا تريدون مني؟ إنني طالب في الكلية ولا أعرف حتى سببا لاعتقالي، فأنا لم أرتكب أي ذنب.

ما كدت أقول ذلك حتى انهالا علي ضربا وجرني أحدهم من شعري فانقلب الكرسي الذي كنت أجلس عليه وسقطت على الأرض، ورأيت أحدهم يسحب عصا كانت مركونة جانبا، راح يضربني بها، شاتما إياي بلا انقطاع. حاولت عبثا حماية وجهي ورأسي، فيما كان المعاون الذي لم يغادر مكانه يطلق الشتائم ضدي صارخا ويهددني بالويل والثبور. لا أعرف كم استمر ذلك، لكن كل ما أذكره الآن هو أنني كنت مرميا على الأرض ألهث منقطع الأنفاس حين لمحت شخصا أسمر متين البنية ويميل إلى الطول يدخل الغرفة. لم أتبين ملامحه في البداية وأنا في موقفي ذاك حتى رأيته ينحني علي ويقول مندهشا:

ـ آه، هذا فاضل! مرحبا يا فاضل.

لم أرد عليه. توقف رجلا الأمن عن ضربي. سأله معاون الأمن المسؤول عن التحقيق:

ـ هل تعرفه يا معاون قاسم؟

ضحك الرجل الذي كان قد سلم علي وقال:

ـ أعرفه، ماذا تقول؟ كنا سوية في نفس الصف في الثانوية وكان صديقا لي قبل أن يختار الطريق الخطأ. إنه شاعر وأكثرنا ثقافة وموهبة، ولكن الله ابتلاه بمرض الأفكار الهدامة.

ثم التفت إليّ وقال مؤنباً:

ـ ألم أقل لك يا فاضل إن طريقك هذا سوف يؤدي بك إلى الهلاك؟ أنظر ماذا فعلت بنفسك!

وخرج بدون أن يضيف شيئاً آخر، وهو يدمدم مع نفسه.

كان ذلك الرجل هو قاسم حمد الذي كان زميلا لي بالفعل في نفس الصف خلال مرحلة الدراسة الثانوية في كركوك. كان منتميا إلى حزب البعث، ومع ذلك ظلت علاقتي به قائمة، وإن شابتها خلافاتنا السياسية التي لم تدفعنا إلى حد القطيعة أو الشجار. وحين أكملنا الدراسة الثانوية ذهب كل منا في طريق مختلف: انتميت أنا إلى جامعة بغداد لدراسة الأدب في حين انتمى قاسم إلى كلية الشرطة في بغداد، ضمن السياسة التي اتبعها حزب البعث حينذاك في إغراق الشرطة والجيش بالموالين له.

لم أعر اهتماماً لظهور قاسم حمد الدراماتيكي حتى انني لم أرد عليه بكلمة واحدة، لكنني لاحظت أن معاملتهم لي ولهجتهم معي تغيرت بعض الشيء، إذ لم أضرب بعد ذلك حيث جعلوني أجلس على الكرسي ثانية وراحوا ينصحون لي بالاهتمام بمستقبلي.

بعد قليل دخل الغرفة رجل متوسط الطول ونحيف نوعا ما، يرتدي بدلة أنيقة برباط وقدم نفسه لي بأدب:

ـ هل تعرفني؟ أنا مالك سيف، لا بد أنك سمعت بإسمي وتعرف قصتي.

رغم هذه المفاجأة التي لم أتوقعها قلت بتلقائية:

ـ يؤسفني أنني لم أسمع باسمك ولم يحصل لي الشرف بسماع قصتك.

إبتسم وهو يربت على كتفي بكفه:

ـ لا يمكن لك أن تخدع شخصا مثلي أيها الشاب، فقد مر علي كثيرون من أمثالك وكانوا يصلون دائماً إلى النهاية ذاتها ولكن بعد أن يكونوا قد دفعوا الثمن غالياً.

ثم أضاف بنبرة أبوية:

ـ إسمع ما أقوله لك، أنت تضحي بنفسك من أجل قضية خاسرة وأناس لا يستحقون ذلك. إنهم يستغلون أمثالك من المثقفين ويضحون بهم من أجل أهدافهم الخاصة. مكانك الصحيح هو في الكلية التي تدرس فيها وليس هنا.

ثم خرج تاركا الغرفة.

كنت بالطبع أعرف قصة مالك سيف، وهو صابئي كان يعمل معلما في العمارة، كما أعتقد، فقد عثرت قبل ذلك في مكتبة الكلية على نسخة من الموسوعة السرية التي كانت مديرية الأمن العامة قد أصدرتها وفيها كل تفاصيل قصة مالك سيف الذي تولى قيادة الحزب الشيوعي فترة من الزمن ثم ارتد وراح ينكل برفاقه، مسلما إياهم إلى السلطات، حيث جرى تعيينه مستشارا أو خبيرا في مديرية الأمن العامة.

كان مجيء مالك سيف للحديث معي غريباً بعض الشيء، إذ لم تكن حالتي ولا المعلومات التي يملكونها عني تقتضي ذلك، فقد كنت

في نظرهم واحداً من ألوف المعتقلين الذين جيء بهم من كل حدب وصوب، حتى أن معاون الأمن الذي كان يحقق معي هددني بأنني قد أمضي ستة أشهر في المعتقل إذا ما أصررت على موقفي. ولكن اتضح لي السر بعد ذلك من خلال تعليق للحارس الذي أعادني إلى زنزانتي. فحينما ترك قاسم حمد الغرفة راح يروي غاضبا وربما حزينا قصتي لزملائه الآخرين وكان مالك سيف حاضرا بينهم، فأراد الرجل أن يظهر شطارته كجميل يسديه لقاسم الذي صار يملك نفوذا كبيراً باعتباره بعثيا أصيلا وليس مجرد معاون أمن بحكم المهنة، بإقناع صديق قاسم القديم بالعدول عن أفكاره ومواقفه الهدامة أو ربما كان قاسم نفسه قد طلب منه القيام بدوره ذاك معي.

وفي كل الأحوال فإن مجرد معرفتهم بوجود علاقة صداقة سابقة بيني وبين قاسم، رغم انه شهد ضدي بطريقة أغاظتني وأحرجتني ولم يقل شيئاً لصالحي، جعلتهم يتعاملون معي بطريقة مختلفة تماماً، لا ضرب فيها ولا شتائم، مثلما ركز المحقق بعد ذلك في أسئلته على أمور عادية تتعلق بهويتي مثل الإسم والمهنة والعنوان وعما إذا كنت منتميا إلى حزب سياسي وعن سبب اعتقالي، مدونا أجوبتي كما هي بدون تدخل من قبله.

هذه الحادثة صارت بعد سنوات الأساس الذي بنيت عليه رواية «مدينة من رماد» التي نشرت في العام ١٩٨٩ وصدرت ترجمتها الإنكليزية في العام ٢٠١١ بعنوان «المسافر وصاحب الخان».

وهكذا انتهى هذا الفصل الذي جعلهم بعد أيام من ذلك يقررون نقلي إلى الموقف العام ـ القلعة الخامسة في بغداد مع عدد آخر من الذين انتهى التحقيق معهم في انتظار تقرير مصيرهم لتبدأ ملحمة أخرى

قادتني بعد شهرين من ذلك إلى معتقلات الحرس القومي التي كانت تمارس التعذيب حتى الموت مع ضحاياها ومن ثم الإنتهاء إلى معسكر خلف السدة، حيث كانوا يأتوننا بين الحين والآخر برجال مغطاة رؤوسهم بأكياس سوداء ولا تبين منهم سوى عيونهم للكشف عن رفاقهم المتخفين بين حشود المعتقلين، وبعد ذلك النقل إلى سجن بغداد، حيث وضعت في زنزانة ملاصقة لزنازين الإعدام، وعشت أياماً في خيمة نصبت للمعتقلين الأكراد (بينهم صالح اليوسفي، عضو الوفد المفاوض الذي جرى اعتقاله بعد فشل مفاوضاته في بغداد) في ساحة السجن، وأخيراً التسفير إلى سجن الحلة. ولكن لأدع كل ذلك الآن جانبا، وأكمل رواية حكايتي التي لا تزال ناقصة والتي كنت قد بدأت بها هذه الذكرى لذلك الزمن الضائع من حياتي.

*

إقتادوني إلى سيارة نقل مغلقة ومخصصة لنقل المعتقلين مع ستة أو سبعة شبان آخرين بعد أن قيدوا كل إثنين منا بسلسلة واحدة. كان جميع الآخرين هم من البعثيين الذين كانت حكومة عبدالسلام عارف قد بدأت باعتقالهم، متهمة إياهم بارتكاب جرائم مختلفة والذين جيء بهم من مراكز أخرى في المدينة. طوال الطريق ظل شريكي في القيد يعلن عن مخاوفه:

- سوف يستلم الشيوعيون السلطة، لقد أعادوا تنظيم أنفسهم.

ثم يكرر:

- سوف يقتلوننا جميعا.

لم يكن الرجل، وهو شاب أسمر يميل إلى البدانة، ربما كان في الثلاثين من عمره، مخطئاً كثيراً في تقديراته، فلو قيض للشيوعيين

الوصول إلى السلطة لانتقموا من أعدائهم البعثيين شر انتقام، ولكن ذلك لم يكن أكثر من كابوس يعكس خوف مثل ذلك الشاب الذي بدا لي أنه كان جلاداً من أن يدفع ثمن جرائمه التي ارتكبها.

ما كدنا نصل إلى موقف السراي ويبدأ المفوض المسؤول بتدوين أسمائنا لتوزيعنا وفق اتجاهاتنا السياسية على الزنزانات حتى تناهى إلى أسماعنا صوت جوقة كبيرة راحت تردد بصوت عال وبدون انقطاع أغنية وحيدة خليل المشهورة:

سبحانه الجمعنا بغير ميعاد

أحباب وتلاقينا، تعاتبنا وتراضينا

هذا اليوم أجمل يوم عدنا

سبحانه الجمعنا بغير ميعاد.

فضحك المفوض وقال ساخراً:

ـ ها هم الشيوعيون يرحبون بكم، لقد عرفوا بوصولكم.

كان موقف السراي صغيراً جدا، وهو مخصص أساساً للتسفيرات أو التقديم إلى المحاكم، حيث يتكون من ثلاث غرف كبيرة نوعا ما وغرفة صغيرة جداً ومرحاض واحد، مع فناء ربما بلغ طوله خمسة عشر متراً وعرضه ستة أمتار كانت الغرفتان الأولى والثانية تضمان عادة الموقوفين العاديين من القتلة واللصوص والقوادين والمهربين والمجانين، أما الثالثة والغرفة الصغيرة فكانت مخصصة في كل العهود تقريباً للمعتقلين السياسيين، وهم عادة من الشيوعيين واليساريين. فكان ظهور البعثيين هذه المرة مشكلة بالنسبة للشرطة، إذ ما كان يمكن وضعهم مع الشيوعيين الذين قد يفتكون بهم. لذلك خصصوا لهم غرفة على السطح. لكنني أبلغت المفوض أنني لست معهم، فوضعني حيث يجب أن أكون.

حينما انفتح الباب ودخلت كان كورس من عشرين أو ثلاثين معتقلا لا يزال يردد بغبطة:

سبحانه الجمعنا بغير ميعاد.

***

مكثت بضعة أيام هناك قبل أن يأتوا ويأخذوني ذات صباح في سيارة مقفلة إلى معسكر الرشيد ليحاكمني المجلس العسكري على تهمة لا أعرف عنها شيئاً، بدون شهود أو محام يدرأ التهمة عني، فزج بي في غرفة ما هناك وظللت أنتظر دوري. مرت ساعة وساعتان وثلاث ساعات بدون أن يسأل أحد عني حتى مللت الإنتظار. ثم جاء أخيراً من قال لي: «لقد تأجلت المحاكمة إلى موعد آخر سوف تبلغ به. المحكمة مشغولة جدا.» فأجبته منزعجا: «وما ذنبي أنا، كنت أريد أن أنتهي من هذا الأمر أيضاً.» فنظر إليّ الشرطي شزراً: «سوف تحصل على ما تريده، يبدو أنك مستعجل على الحكم عليك. لا أحد يخرج من هنا بأقل من بضع سنوات سجن.» سكت، مفكرا مع نفسي، ليكن ما يكون، فحين يلقى بك في الجحيم لا يعود ثمة فارق بالنسبة لك بين نار ونار، وسيكون العذاب هو ذاته في كل الأحوال.

عدت إلى موقف السراي وانتظرت أياماً قبل أن يأتوا ويأخذوني ثانية إلى المحكمة الغارقة في الشغل حتى الأذنين، فانتظرت هناك كما انتظرت في المرة الأولى، ولكن بدون جدوى، فأعادوني إلى مستقري في انتظار موعد آخر لمحاكمتي. ثم حدث ما لم أتوقعه أبداً، إذ جاؤوا ذات مساء وقالوا لي إن المحكمة انتقلت إلى البصرة وأمرت بتسفيري إلى هناك للحكم علي. وهكذا نقلت إلى محطة القطار وقد وضعوا القيد

في يدي، مع امرأة شابة في حوالي الخامسة والعشرين من عمرها ترتدي العباءة، بحراسة شرطيين سوف يرافقاننا الليل كله حتى البصرة.

صعدنا في عربة درجة ثانية فجلست أنا والفتاة على مقعد واحد فيما جلس الشرطيان على المقعد الآخر إزاءنا. كان أحد الشرطيين في حوالي الخمسين من عمره والآخر يبدو أصغر منه وقليل الكلام. قدمت لهما السيجاير مثلما اشتريت لهما وللفتاة بعض الساندويتشات من الفلوس القليلة التي كانت معي، لأجعلهما يتخففان في رقابتهما علينا والتعامل معنا. وحين سألني الشرطي الأكبر سناً عن مهنتي، ولم يكونا يعرفان أي شيء عني أو عن الفتاة قلت له:

- مدرس.

فسأل عن سبب توقيفي:

- شنو؟ لازم عركة.

فأيدت قوله:

- عركة بسيطة بين أصدقاء، تنتهي إن شاء الله بخير.

فقال مطمئنا إياي:

- مو مشكلة، لقد خمنت ذلك حالما رأيتك.

ثم التفت سائلا الفتاة عن قصتها، فقالت:

- ماكو شي، تحقيق هوية، متوهمين باسمي.

كنت متأكداً أن الفتاة تكذب هي الأخرى وتحاول طمأنتهم مثلي. تجنبت الدخول في أي حديث معها بحضور الشرطيين الجالسين إزاءنا واللذين راحا يتثاءبان بعد قليل وقد بدا الإنهاك عليهما، فنهض الشرطي

الأصغر سناً واضطجع على مقعد فارغ في الطرف الآخر من العربة، ثم سرعان ما تناهى إلينا صوت شخيره.

سألت الفتاة: «هل أنت من بغداد؟» قالت: «كلا، إنني من البصرة، لكنني كنت عند أقارب لي في بغداد.» يبدو أن حديثي مع الفتاة شجع الشرطي الجالس إزاءنا والذي كان يقاوم النعاس هو الآخر على أن يمد يده بالمفتاح ويفك الطرف الأيمن من القيد الذي كان يشد يدي ويشد معصم يدي اليسرى إلى معصم اليد اليمنى للفتاة، قائلاً إنه يريد أن يغفو قليلاً هو الآخر فالليل طويل وعليه أن يطمئن علينا من أي محاولة للإنسلال أو الهروب. لم تعترض الفتاة، كما شعرت أنا الآخر براحة أكثر في تحرر يدي اليمنى على الأقل من القيد. ومع ذلك قلت له:

ـ ولماذا نهرب؟ وإلى أين؟ كن واثقاً أننا لن نرمي بأنفسنا من هذا القطار المسرع؟

رد معتذرا، وهو يضطجع على المقعد المواجه لنا، بعد أن نزع حذاءه:

ـ أعرف، أعرف، ولكنها التعليمات، ماذا نفعل؟

جرت الفتاة يدينا المقيدتين إلى تحت عباءتها فوجدت كفي فوق فخذها، شاعراً برجة كهربائية في أعضائي كلها، فهذه هي المرة الأولى بعد أكثر من عام ونصف العام أقترب فيها من امرأة وألمسها. ورغم انني كنت قد دربت نفسي على الاستغناء عن كل شعور إنساني في عالم لا يعرف معنى للحياة فإن هذه اللمسة الملأى بالعاطفة والحنان من الفتاة جعلتني أسترد بعضا من روحي القديمة. فقد أدركت الفتاة أنني كنت في محنة وأرادت مواساتي على طريقتها، مثلما روت لي خلال رحلة الليل الطويلة الحقيقة عن نفسها وهي أنها كانت تعمل عاهرة في أحد بيوت

الهوى السرية في البصرة فطعنت بالسكين شخصا ضربها وهربت إلى بغداد حيث ألقي القبض عليها، وهي الآن عائدة للتحقيق معها ومحاكمتها على فعلتها. أخبرتها أنا الآخر بأنني طالب كلية وسجين سياسي وإنني ذاهب إلى البصرة لمحاكمتي أمام المجلس العرفي، وحين سألتني إن كان أهلي يزورونني قلت لها إنهم يعيشون في مدينة بعيدة ويصعب عليهم الوصول إليّ. ما كدت أقول لها ذلك حتى رأيت الدموع في عينيها، لكنني طمأنتها بأنهم على اتصال بي وأن الأمر ليس سيئاً جداً. كانت قد غطتنا بعباءتها وتكورت، واضعة رأسها في حضني.

في الصباح كنا قد وصلنا البصرة التي ما كنت قد زرتها من قبل، فاقتادنا الشرطيان اللذان كانا قد اطمأنا إلى عدم رغبتنا بالهروب، بدون قيود هذه المرة إلى ما بدا لي أنه سراي الحكومة، بسبب كثرة أقسامه وتزاحم الناس فيه، حيث جرى إيقافنا كما أتذكر في ممر أرضي تحت شجرة وراح الشرطي الأصغر سناً يسأل عن المكان الذي ينبغي ايصال كل منا، أنا والفتاة، إليه قبل أن يعود ليأخذ الفتاة معه والتي ودعتني بكلمات طيبة وإبتسامة مشجعة، فظللت أنتظر مع الشرطي الأكبر سناً أوبته، لكنه حين تأخر كثيراً ذهب الشرطي الآخر أيضاً ليستطلع الأمر، فانتبهت فجأة إلى أنني أقف وحيداً بين الناس بدون أي حراسة، فخطر لي أن أهرب. كان كل ما أحتاجه هو أن أختلط بالناس القادمين والذاهبين وأخرج من الباب معهم بدون أن أثير شكا. لكنني لم أكن قد فكرت بالأمر أساساً قبل ذلك وما كنت أعرف أحداً في مدينة أجد نفسي لأول مرة فيها، فضلاً عن انني لم أكن أملك ما يكفي من النقود لأقيم في فندق حتى لليلة واحدة أو استقل سيارة تنقلني إلى بغداد. وحتى إذا هربت ماذا يمكن أن أفعل بحياتي؟ سأظل مطارداً دائماً وعاجزاً عن العثور على أي عمل. كل ذلك مر في لحظة واحدة في ذهني، فتخليت

عن الفكرة وظللت أتمشى في الممر ذاته جيئة وذهابا في انتظار عودة الشرطي الذي ظهر أخيراً وهو يتلفت يمنة ويسرى، بادي القلق، لكنه ما كاد يراني واقفا في مكاني حتى استعاد أنفاسه وفرح وجاء يبشرني:

ـ تأجلت المحاكمة، المجلس العرفي رجع إلى بغداد.

سألت:

ـ وماذا أفعل في البصرة؟

ـ لا شيء، ستعود معنا الليلة إلى بغداد.

بعد ساعة أو ساعتين وأنا أمد يدي أبحث عن شيء ما داخل سترتي عثرت على نصف دينار لم يكن لي. فعرفت أن الفتاة دسته في جيبي خلسة خلال رحلتنا الليلية الطويلة بالقطار، رغم انها كانت تعرف أننا لن نلتقي بعد ذلك أبدا.

لا أتذكر كيف أمضيت بقية ذلك النهار في البصرة. لا بد أنهم احتجزوني في موقف ما، ومع ذلك لا أتذكر أنني كنت في أي زنزانة في البصرة. كل ما أتذكره الآن هو انني كنت مرة أخرى في القطار العائد إلى بغداد مع نفس الشرطيين بصحبة عجوز ريفي مجنون لا يكاد يكف عن ترداد عبارة أثيرة إلى نفسه وهي «شنو هالطركاعة!»، متصورا أن ثمة بئرا أمامه وأنه سوف يسقط فيها «ها.. ها... شنو هالطركاعة!» ثم يأخذ بالبكاء والتوسل والصراخ.

هذا المجنون الريفي مكث بضعة أيام في موقف السراي قبل نقله إلى مستشفى الشماعية، نائماً خارج الغرف في الفناء، إذ ما كان أحد يريده أن يكون معه، بل أن بعض الموقوفين العاديين راح يسخر منه

ويتخذ منه وسيلة للتسلية «ها.. ها.. دير بالك، باوع زين قدامك!» فيصرخ مهتاجاً «ها ها شنو هالطركاعة!» قبل أن يسقط في البئر.

كان عدد الذين لا يملكون مكاناً في غرف الموقف ويعيشون في العراء لا يقل عن عشرة أشخاص. كان السياسيون يوفرون مكاناً لرفاقهم في زنزانتهم مهما ضاق بهم المكان، لكن الأمر كان يختلف مع الموقوفين العاديين الذين كانوا يطبقون قانون الغاب في ما بينهم، بتواطؤ كامل مع الشرطة المرتشين. فقد كان القتلة وتجار الحشيش والقوادين الأقوياء يتصرفون كسادة يهابهم الآخرون، لهم غلمانهم الذين يخدمونهم كجوار لهم. أما الضعفاء والذين لا يملكون مالا يدفعونه كجزية لهم فكانوا يضربون ويطردون خارجا. لكنهم كانوا يتجنبون كقاعدة أي تماس مع السياسيين أو تدخل في شؤونهم، وكان السياسيون يتعاملون بمثل ذلك أيضاً معهم. ومما جرح ضميري إلى الأبد ما شهدته ذات مرة حين هبط المطر مدرارا فجأة فهرع بعض الذين يعيشون في العراء إلى المرحاض الوحيد ليحتموا بسقفه واقفين، ولكن حين زاحمهم آخرون على المكان جرت بينهم معركة سالت فيها الدماء، مختلطة بزخات المطر. ذلك المنظر الذي لا أنساه ما دمت حيا جعلني أفكر في البؤس البشري في مواجهة كل الدعاوى الكاذبة عن التقدم الذي يفترض أننا قد حققناه في عصرنا.

بقيت أياماً أخرى أنتظر أن يرأف المجلس العسكري بي ويحاكمني، لكنهم بدل أن يقتادوني إليه مثل كل المرات السابقة جاؤوا وقالوا لي:

ـ لا محاكمة، ستعود إلى سجنك في الحلة.

لم أعرف ما حدث: هل ألغيت القضية أم تأجلت؟ لم يقل لي أحد ذلك. لقد حالفني الحظ قليلاً هذه المرة، فلو لم ينشغل المجلس

بآخرين غيري لما خرجت بغير حفنة من سنين أخرى يضيفها إلى سجني، حيث يكفي حضورك وحده أمامهم، مهما كانت تهمتك متهافتة، أن يصدروا عليك ما يحلو لهم من حكم، بدون حسيب أو رقيب طبعا.

*

فرحت جداً بالعودة إلى قاعدتي التي كنت قد تركتها ورائي، فقد كان سجن الحلة أفضل مكان يمكن أن أقضي فيه أيامي العاطلة، فقد كانت إدارة السجن غير آبهة بالسياسة وتقلباتها وما كان يعنيها من أمر السجناء السياسيين شيء سوى سير الأمور بلا مشاكل. والأكثر من ذلك أنها كانت قابلة للرشوة، فقد حدث أثناء وجودي في السجن أن أطلق سراح بعضهم، ومن بينهم طبيب كان محكوما بالسجن عشر سنوات، لقاء مبلغ ٦٠٠ دينار إتفق عليه أهله مع مسؤولي السجن والأمن. ورغم السرية المحيطة بالموضوع عرفت كيف يفعلون ذلك: كانوا يغيرون فقط تاريخ إطلاق السراح فقط، فبدل أن يتم ذلك بعد سنوات يكون التاريخ بعد شهر مثلاً، مثلما يزودون الشخص بجواز سفر يتيح له المغادرة. وبالفعل فإن ذلك الطبيب الشاب الذي قصد أميركا حال خروجه أفلت من المصيدة بهذه الطريقة. وبصورة عامة كانت إدارة السجن متساهلة مع السجناء السياسيين وتغض النظر عن كل ما تعتبره ممنوعا مثل الحصول على أجهزة راديو. حتى أن أصدقاء لي كانوا قد حصلوا ذات مرة على قنينة عرق ودعوني إلى مشاركتهم الشرب في زاويتهم خلسة، ليتجنبوا انتقاد زملائهم المتشددين لهم. ولكن سلوك إدارة السجن مع السجناء العاديين الذين كانوا يحتلون جناحا خاصاً بهم ولا يكادون يختلطون بنا كان مختلفا تماماً، فقد شاهدت أكثر من مرة سجناء توضع أرجلهم في الفلقة وسط الساحة ويضربون بالعصي.

كانت أبواب الزنزانات تظل مفتوحة ليل نهار، مع ساحة واسعة لا تكاد تتوقف الحركة فيها، حيث تجد العشرات من السجناء يسيرون جيئة وذهابا بين جدار وجدار أو يجلسون في الزوايا يحوكون النمنم، صانعين منه محافظ وعقوداً وأقراطاً ملونة ليقدموها هدايا لأحبائهم في مواعيد الزيارات. ولسمعتي بينهم كشاعر وكاتب لم يكن مسؤولو السجن يكلفونني بالقيام بأي عمل، بل يتركونني أنام حتى الظهيرة، بعد أن أكون قد أمضيت معظم الليل في القراءة والكتابة. والأكثر من ذلك هو انني كنت أملك ما يكفي من الكتب باللغتين العربية والإنكليزية وما يكفي من الورق لأواصل كتابة قصائدي ومذكراتي التي لم أكن أعدم وسيلة لتهريبها إلى الخارج أيضاً. وقد أفلحت بالفعل في العام ١٩٦٤ في تهريب قصيدتين طويلتين لي وهما «إنني اؤمن بالريح» و«قضية هاملت» إلى مجلة «الآداب» اللبنانية فنشرتهما في عددين من أعدادها. لم أبلغ الدكتور سهيل ادريس، رئيس تحرير المجلة، في المظروف الذي أرسل إليه عن طريق البريد العادي في بغداد بوجودي في السجن، فقد كنت أعرف أن ثمة رقابة على الرسائل المرسلة إلى خارج العراق. فإذا ما اكتشف الرقيب العسكري الحقيقة فإنه لن يصادر القصيدة وحدها فحسب، وإنما قد تكون سبباً في توجيه تهمة جديدة إليّ وهي مواصلة نشاطي السياسي من داخل السجن ومحاولة تشويه سمعة الحكومة التي كانت تدعي ليل نهار أنها جاءت لتزيل الظلم الذي لحق بالناس على يد من سبقها. وفيما بعد، في العام ١٩٧٠ أثناء زيارة لي إلى بيروت أبلغني الشاعر العراقي بلند الحيدري الذي عمل فترة مع سهيل إدريس كمحرر للشعر في المجلة أنهم كانوا يعرفون بحقيقة وجودي في السجن، بل انهم اعتبروا نشر قصائدي محاولة للضغط على الحكومة العراقية لإطلاق سراحي. فقد كان بلند الحيدري نفسه قبل عام من ذلك موقوفا

معي في «معتقل خلف السدة» في بغداد، مع أدباء وفنانين معروفين آخرين مثل علي الشوك ويوسف العاني. ثم حين أطلق سراح بلند الحيدري، بوساطة من الملا مصطفى البرزاني كما كان يقول، ترك بغداد وسافر إلى بيروت التي أقام فيها. كنت أعرف بلند الحيدري من اتحاد الأدباء وكان قد كتب عني بحماسة قبل ذلك. لذلك أطلعته أثناء وجودنا في معتقل خلف السدة على بعض القصائد التي كنت قد كتبتها سرا على ورق السيجاير وأخفيتها في طوايا بطانيتي وهربتها من معتقل إلى آخر، فاستغرب أن أكون قادرا على الكتابة وسط مثل ذاك الدمار.

كانت تصلني كتب بالإنكليزية أيضاً، من بينها كما أتذكر رواية أرثر كويستلر «ظلام في الظهيرة» ورواية د.ج. لورنس «عشيق الليدي تشاترلي» ورواية سومرست موم «القمر وستة بنسات» ورواية جورج اورويل «حقل الحيوان»، فضلاً عن الكتب العربية التي كانت تصلنا أحدث إصداراتها من بيروت والقاهرة. وفي ظل ذاك الوقت الوافر كتبت مئات الصفحات عن ذكريات السجن والكثير من القصائد والقصص القصيرة التي فرطت بها بسذاجة عندما تركتها ورائي في السجن عند اطلاق سراحي، حفاظا عليها من احتمال تفتيشي ومصادرتها، لأعود وأسترجعها فيما بعد أثناء إحدى المواجهات. لكنها كما يبدو كانت قد وصلت إلى بعض المسؤولين السياسيين الجامدين فكريا فوجدوها ضارة وقرروا هم أنفسهم مصادرتها، حيث ادعوا كذبا حين رحت لأستعيدها أن أحداً ما قد أطلق سراحه وأخذها معه. فكان ذلك صدمة لي ما زالت تؤرقني حتى الآن. فقد حرموني مما لا يمكن تعويضه أبدا، مؤكدين لي الحقيقة التي كنت قد اكتشفتها قبل ذلك في زمن سجني وهي أن الضحية نفسها غالباً ما تتوق إلى تقليد جلادها.

في ذلك الخريف من العام ١٩٦٤ كان ثمة ما بدأ يتغير في المزاج

السياسي العام، فقد كانت الدولة نفسها ممزقة بين أكثر من اتجاه: عسكريون تتحكم بهم روح الإنتقام القديمة في مواجهة أجنحة قومية انتقلت، ربما بتأثير من اتجاه جمال عبدالناصر الاشتراكي والحملة العالمية ضد القمع والإرهاب في العراق والتحولات الآيديولوجية داخل الحركة الشيوعية العالمية نفسها إلى مواقع فكرية وسياسية أقل تشنجاً وأكثر وعياً وتفتحاً على اليسار. وبدأت السلطة تحاول باستحياء تخفيف الضغط الموجه ضدها بإطلاق سراح بعض من ألوف الذين كان الحرس القومي قد اعتقلهم وسامهم سوء العذاب. أتذكر أن طاهر يحيى، رئيس الوزراء، نفسه زارنا ذات مرة في السجن، ملقيا نظرة متفحصة على المكان، بدون أن ينبري أحد منا للتحدث اليه، مثلما لم يفه هو الآخر بكلمة واحدة. وخرج مثلما جاء وكأن شيئاً لم يحدث. بعد أيام من ذلك وصلت لجنة شكلتها وزارة الدفاع من عسكريين وقضاة، معلنة عن رغبتها في إعادة النظر في الأحكام الصادرة من المجالس العرفية العسكرية. حققت اللجنة مع من طلب منهم ذلك ولم أكن أحدهم، فقد كنت فاقداً الثقة بأي عمل تقوم به الدولة، بل وكنت أخشى أن يؤدي حضوري أمام اللجنة إلى ما هو أسوأ حتى من الحكم الصادر علي. كنت في الحقيقة قد بلغت الضفة الأخرى من اليأس وغاضبا على البشرية كلها، حتى انني قبضت على نفسي متلبسا بأفكار جنونية حول خوفي حتى من احتمال اطلاق سراحي ورحت أفكر مع نفسي، كيف يمكن لي أن أعيش في الخارج، أنا العاطل عن العمل والمفصول من الدراسة؟ لا يمكن لي أن أعود خائبا إلى أهلي في كركوك، وماذا سأفعل هناك؟ في السجن كنت أملك على الأقل مكاناً أنام فيه، ولكن أين أذهب إذا ما وجدت نفسي في بغداد ثانية؟

ثم حدث ما لم أكن أتوقعه أبدا، إذ صدر بيان رسمي نشر في

الصحف بإعلان العفو عني وإطلاق سراحي، ففوجئت به وكأنني أخرج إلى العالم لأول مرة في حياتي. أمام بوابة السجن وقبل أن أصعد في سيارة الشرطة التي سوف تنقلني إلى مديرية الأمن العامة في بغداد لإطلاق سراحي وجدت أحداً ما جاء بسيارته وظل يتنظرني حتى خروجي. كان ذلك صديقا قديما لي من كركوك لم أره منذ سنين، قرأ خبر إطلاق سراحي في الجريدة فجاء ليصطحبني معه. مفاجأة وفاء لم أتوقعها حتى في أحلامي. وقد تبعنا بسيارته حتى بغداد وظل ينتظرني ساعات أمام مديرية الأمن حتى خروجي إلى الشارع، فاقتادني إلى بيته الذي مكثت فيه أياماً قبل أن أدبر أموري.

ولكن هل نجوت أخيراً حقاً من الفخ الذي وجدته في طريقي؟ ما زال في القصة بقية تستحق أن تروى.

*

بعد شهر أو شهرين من ذلك عثرت على عمل صغير في مجلة جديدة اسمها «القنديل» كنت أحرر معظم موادها، أتاح لي أن أدفع ايجار غرفتي وأعيل نفسي. وبعد ذلك بقليل عينت محررا ومترجما براتب جيد في أهم جريدة يومية كانت تصدر في العراق حينذاك وهي جريدة «المنار»، فضلاً عن تحريري الصفحات الثقافية في جريدة «الثورة العربية». وفي الوقت ذاته أكملت دراستي الجامعية بعد إلغاء فصلي. كانت مقالاتي السياسية والأدبية وترجماتي وقصائدي تنشر بصورة يومية في الصحف والمجلات. في خلال عامين من ذلك تكرس اسمي في بغداد كصحافي وكاتب معروف، إذ غالباً ما كنت أدعى لإجراء مقابلات معي في التلفزيون والإذاعة أو حتى لحضور الحفلات الرسمية حتى انني تلقيت ذات مرة دعوة من رئيس الجمهورية نفسه، بدون أن تطاوعني

نفسي لتلبيتها. كما توطدت علاقاتي وصلاتي وصداقاتي مع أناس متنفذين في المجتمع والدولة من مختلف الإتجاهات: رؤساء تحرير ووزراء ورجال دولة وقادة سياسيون وفنانون ومثقفون. لقد استمر ذلك حتى حرب حزيران ١٩٦٧ التي أدت إلى زخم ثوري منقطع النظير ورفض لكل السياسات القائمة على القمع والدكتاتورية. وسط ذلك الغليان الثوري حدثت المفاجأة ثانية: تلقيت بلاغا من المجلس العرفي العسكري، نشر في الصحف، بتقديمي إلى المحاكمة.

ولكن أي محاكمة؟ في البداية اعتقدت أن الأمر يتعلق ببيان كنت قد وقعته مع أكثر من عشرين شخصية بارزة في المجتمع، طالبنا فيه بالديمقراطية وإطلاق سراح جميع السجناء السياسيين وإعادة المنفيين. ولكن لا، إذ لم يعتقلنا أو يحقق معنا أحد حول ذاك الأمر. صار كل وضعي مهدداً مرة أخرى، ولكن هل يمكنهم النيل مني هذه المرة أيضا؟

ما كاد أصدقائي الكثيرون يطلعون على الخبر حتى اتصلوا بي لطمأنتي «لا تهتم بالأمر مهما كان شأنه!» وبالفعل اتصلوا بمحام يعرفون بعلاقاته الوثيقة مع أجهزة الدولة فتطوع مجانا ليس فقط للدفاع عني وإنما لجلب كل المعلومات المتعلقة بالموضوع: إنها نفس القضية القديمة التي أخذوني بسببها إلى البصرة ذات يوم والتي تأجلت المرة بعد الأخرى. لقد وجد المجلس العرفي العسكري كما يبدو الوقت أخيراً بعد حرب حزيران ليحاكمني على قضية هزلية من عهد عبدالكريم قاسم. ولكي يطمئن بالي أخذني صديق آخر قبل أيام من المحاكمة لمقابلة المدعي العام الذي كان من عائلة القشطيني كما أتذكر، فشربنا الشاي معه. واتصل آخرون برئيس المحكمة، مثلما أُبلغ الشاهدان وهما من الأمن بعدم الشهادة ضدي.

وهكذا بدأت المحاكمة بمرافعة كاد يطلب فيها المدعي العام بتقليدي وساما على المستوى الرفيع لثقافتي وقصائدي. ولكن حين حضر الشاهد الأول، وهو معاون أمن كان يكرهني، سبق له أن شارك بتعذيبي في الأزمنة الماضية، بدا محرجاً ومتردداً في التراجع عن شهادته المدونة ضدي حيث قال إن قسمه بالقرآن يفرض عليه أن يقول الحقيقة وهي أنني كنت الأكثر ثورية وألقي الخطب وأحرض الطلبة ضد السلطات.

فرد عليه رئيس المحكمة:

ـ وماذا في ذلك؟ كلنا ثوريون.

ـ ولكنه كان يتبنى الأفكار الهدامة. الجميع يتحدثون عنه، كتاباته التي صادرناها تظهر ذلك.

ـ أنت لا تصلح أن تكون حكما في مثل هذا الأمر المتعلق بالأدب والثقافة.

أما الشاهد الثاني فكان شرطي الأمن جمال سري الذي كان قد دلهم هو نفسه ذات مرة على القصائد التي عثروا عليها تحت بطانيتي وكان الأكثر ملاحقة لي. قال جمال وهو يضع يده على القرآن:

ـ كل ما يقال عن المتهم باطل. إنه إنسان من أطيب الناس ولم يصدر منه أي عمل سوء.

ـ ولكنك قد شهدت ضده فيما مضى.

ـ كنا متوهمين يا سيدي، نعتمد على الإشاعات.

وقدم المحامي هو الآخر دفاعاً مجيداً عني أشار فيه إلى المركز الذي احتله في الحياة الثقافية العراقية وتهافت التهمة الموجهة إليّ.

لم يكن صعبا بالطبع بعد ذلك معرفة الحكم الذي سوف تصدره المحكمة علي لتنهي به هذه القضية التي ظلت عالقة تطل برأسها بين الحين والآخر طوال كل تلك السنين.

في طريق العودة من المحكمة صعد جمال سري في السيارة التي أقلتني إلى المدينة وجلس جنبي، شاكيا لي كيف انه خسر حياته بالعمل مع أناس يشبهون الذئاب في ضراوتهم وكيف انهم رموا به في النهاية مثل كلب في الشارع.

حين وصلنا وغادرنا السيارة لحق بي طالبا مني بحياء أن أكافأه على شهادته في الدفاع عني بقنينة من العرق فاشتريت له بضع قنان، مثلما وضعت في جيبه دينارا أو دينارين، مازحا معه:

ـ أرأيت يا جمال، كيف أن الأخيار ينتصرون على الأشرار في النهاية؟

رد وهو يكاد يبكي، مودعا:

ـ الحياة غريبة، سأشرب الليلة في صحتك.

ثم مضى، غائبا في الزحام.

في مملكة الآيديولوجيا الرسالية

كل شيء يتخفى في كل شيء،
والأفق يتحدث.

جورج هوغنيه ـ لغز الصور

لا يفرق بعض النقاد بين الأفقين السياسي والجمالي للأدب والفن، مرة كإنتماء إلى الواقع الفعلي، وأخرى كرؤيا لواقع متخيل يخلقه الكاتب أو الفنان بنفسه ويمنحه المعنى الذي يريده هو نفسه. إنه بعمله هذا لا يمس الآيديولوجيا المعلنة إلا شكلياً في حين أن جذوره الحقيقية تنحدر عميقاً في مكان آخر. إن عالم بيكاسو الفني لا علاقة له بعالم ستالين ومعسكرات اعتقاله وجلاديه ومؤامراته. ولو قيض لبيكاسو أن يعيش في ظل نظام ستالين لربما انتهى به الأمر إلى المشنقة. تشير الوثائق التي نشرت بعد سقوط الإتحاد السوفياتي إلى أن ستالين كان قد قرر التخلص من الشاعر التركي ناظم حكمت الذي كان قد لجأ إلى الاتحاد السوفياتي، بدعوى كونه جاسوسا للغرب. وطبقا لاعترافات سائق سيارة ناظم حكمت الروسي فإن الأوامر كانت قد صدرت إليه لافتعال حادثة سير تودي بحياته. ولم ينقذ الشاعر الذي ظل جاهلا حتى

النهاية بما يدبر له سوى موت ستالين الفجائي. هذا الإكتشاف المتأخر ليس غريباً على أي حال، فإن ناظم حكمت كشاعر يقول الحقيقة من أفق آخر هو أفق الشعر، ربما كان أخطر على ستالين من كل أعدائه الآخرين الذين كانوا يحاربونه سياسيا. وإذا لم يكن ناظم حكمت واعيا بالخطر الذي كان يشكله على ستالين، ربما لسذاجة في وعيه السياسي للطبيعة المزدوجة للدكتاتور، فإن ستالين كان يدرك هذا الخطر تماماً على نفسه.

*

هوميروس لم يملك مسكناً
ودانتي اضطر إلى أن يترك بيته
لي بو وتوفي تاها في الحروب الأهلية
التي ابتلعت ٣٠ مليون إنسان
ويربيديس هدد بتقديمه إلى المحاكم
وشكسبير المشرف على الموت أغلق فمه
فرانسواز فيليون لم تبحث عنه آلهة الفن وحدها
وإنما الشرطة أيضا
مدعوا بـ«المحبوب».
ذهب لوكريز إلى المنفى
هكذا فعل هاينه. وهكذا أيضاً فر
بريشت، محتميا بسقف القش الدانيماركي.

بيرتولد بريشت ـ «هجرة الشاعر»

*

إننا نفرق بين مستويات مختلفة في الرؤية إلى العملية الفنية، وهي مستويات تتحدد بالعلاقات القائمة بين الإبداع والنظام والآيديولوجيا. فبقدر ما يمتلك الإبداع استقلاليته الخاصة به بعيداً عن متطلبات النظام والآيديولوجيا، يختلف النظام عن الآيديولوجيا أيضاً، مهما كان الأثر الذي تتركه الآيديولوجيا فيه. وفي الوقت الذي يرتبط فيه الإبداع بالرؤية الفردية لواقع متخيل، يعبر النظام عن مصلحة الذين يمسكون بالسلطة الفعلية ضمن واقع ملموس، في حين تؤدي الآيديولوجيا دور الكاشف الضوئي الذي يفترض أن يضيء طريق النظام. وهنا إذ نلتقي الأخطاء التي يمكن أن يرتكبها النظام والأوهام التي قد تنشأ في قلب الآيديولوجيا ذاتها، يظل الفنان الحقيقي بمنجى عن هذه الأخطاء والأوهام، لأن ما يريده ليس تأكيد صحة النظرية التي تهم الفلاسفة والباحثين ولا الدفاع عن مصلحة الحاكمين الفعلية، وهو ما تفعله السلطة بشرطتها وجلاديها وسجونها، وإنما أن يمنحنا حساسية جمالية جديدة تجاه الحياة ذاتها وأن يعمق فينا المعرفة بشرطنا الإنساني.

*

هذا الفارق بين الحلم الذي يخلقه كل فنان بنفسه والحدود الصارمة للآيديولوجيا المتحولة إلى نظام يعكس هوى الذين يمسكون بالسلطة، والذي لم تفهمه حركات سياسية كثيرة، هو الذي قاد الكثير من الكتاب والشعراء والفنانين إلى إنتاج أعمال أدبية وفنية ركيكة باسم الإلتزام السياسي والآيديولوجي مثلما دفع السلطة القائمة في الواقع إلى قمع الكثير من الكتاب والفنانين الذين ظلوا أوفياء للأفق الإنساني لفنهم وكتابتهم، بعيداً عن متطلبات العمل السياسي اليومي العابر.

والأكثر من ذلك أن رؤية الكاتب أو الشاعر قد تكون على النقيض تماماً من رؤية السياسي للواقع في لحظة تاريخية معينة. فالسياسي ينطلق

من المصلحة الآنية في تقييم حدث معين، في حين ترتبط الرؤية الأدبية والجمالية للحدث ذاته بما هو شامل ومطلق في التجربة الإنسانية، حيث يصعب غض النظر عن التناقض بين الموقفين. وهنا لا يكتسب الشاعر أو الكاتب قيمته من الصمت على ذلك التناقض أو الكتابة عن الزهور في الوقت الذي تسيل فيه الدماء وإنما في اتخاذ موقف من الزمن الذي يعيش فيه، ينبثق من الأفق الأشمل لتجربته الأدبية والشعرية والفنية، هو في الحقيقة موقف أخلاقي قبل أن يكون سياسيا.

عندما حدثت انتفاضة ١٧ حزيران في العام ١٩٥٢ في ألمانيا الشرقية والتي قمعت بالقوة بادر بعض الكتاب المرتبطين بالنظام إلى إدانتها، ولكن شاعرا وكاتبا كبيراً مثل بيرتولت بريشت، ما كان يمكن لأحد الشك في مدى ارتباطه بالماركسية، رغم أنه لم يكن حزبيا، كتب قصيدة قصيرة واحدة بعنوان «الحل» جعلت النظام كله يرتعش:

بعد انتفاضة ١٧ حزيران
أوعز سكرتير اتحاد الكتاب
بتوزيع منشورات في «ستالين آليه».
كان يمكن للمرء أن يقرأ فيها
إن الشعب فرط بثقة الحكومة فيه
وإنها لا يمكن أن تستعاد
الا بعمل مضاعف.
أفلم يكن أكثر بساطة، لو أن الحكومة
حلت الشعب
وانتخبت غيره؟

*

إعتقد شعراء وفنانو الحداثة الأوائل، متبعين خطى الشاعر وليم بليك الذي كان قد عاش في القرن التاسع عشر أن تحرير الشعر من قيوده يمكن أن يحرر عقل الإنسان أيضاً. في الحقيقة، إن جوهر الحداثة الذي يمتد إلى عصر النهضة في القرن الثامن عشر وإلى الرومانسية كان قد عكس دائماً التوتر القائم بين نمو الدولة الشمولية والتأكيد المستمر على حق الإنسان في الحرية. ففي التعامل مع الصراعات السياسية والدينية والاجتماعية لم يكن الشعراء والكتاب مجرد «مشرعين جهلة» في أفكارهم التي يعرضونها، كما تصور شيلي، وإنما مغيرون باللغة التي يكتبون بها أعمالهم، مما أدى إلى ظهور فكرة الشعر كأداة للتغيير، وهو التغيير الذي تحقق داخل القصيدة نفسها قبل أي شيء آخر، كقضية تتعلق باللغة والبنية ضمن علاقتهما بالرؤية الشعرية ذاتها. وقد فهم هذا التغيير كإبتكار أخلاقي للشعر، بل وحتى للغة ذاتها في نظر بعض المجددين الذين استقوا من ديكارت شعاره الذي أراد به ألا يكون ثمة أحد قد سبقه في مسعاه، بدون أن ينتبهوا إلى أن الماضي الجديد نفسه هو نتاج ماضيات كثيرة سبقته.

*

إعتقد الكثيرون أن القرن الحادي والعشرين قد يكون أكثر رأفة من القرن الذي سبقه، ذاك الذي كان يمتد مثل رواق طويل من زجاج شفاف يرى المرء عبره ملايين الضحايا الذين تناثروا هنا وهناك، منسيين ومهجورين حتى من أقرب الناس اليهم. لكنهم كانوا مخطئين هذه المرة أيضاً مثلما أخطأوا حينما اعتقدوا أن القرن العشرين ربما اختلف عن القرن التاسع عشر. فقد ظلت اليد العليا التي تدون كتاب التاريخ المفتوح تختلق كل الأسباب التي تجعلنا نرى الأرض تهتز تحت أقدامنا والزلازل تضرب مدننا فتحيلها إلى خرائب. كان ثمة ما فسد وانتهى

زمانه في القرنين معا، مما فتح شهية الطامحين من كل صنف. في الثامن والعشرين من حزيران ١٩١٤ أطلق شاب صربي متعصب يدعى برانسيب النار على ولي عهد إمبراطورية النمسا ـ المجر فرانز فيرديناند في سيراييفو وأرداه قتيلا. فكان هذا كافيا لتشن هذه الإمبراطورية التي كانت توشك على نهايتها الحرب على صربيا بعد شهر من ذلك. وفي خلال أيام كانت ٢٧ دولة قد دخلت الحرب ضد بعضها الآخر، وكأنها جميعاً كانت تنتظر مثل هذه اللحظة. كل دولة كانت قد وضعت عينها على بعض من أراضي دولة أخرى، ولكن الضحية الكبيرة التي كانت تنتظر الآن من يفترسها هي الإمبراطورية العثمانية التي لم يعد يشك أحد في أنها قد انتهت بعد أن كانت قوة عالمية مهيبة الجانب طوال قرون من الزمن. ومع ذلك ظلت الحرب الأولى ناقصة، فقد كان ثمة من افترس أكثر مما ينبغي وثمة من لم يحصل على أي شيء، فجاءت الحرب العالمية الثانية بعد ٢٢ عاماً فقط من نهاية الأولى لتقسيم الغنائم بطريقة أكثر عدالة.

وهكذا اكتفى العالم بالحروب الصغيرة هنا وهناك خلال العقود الأربعة التالية حتى ظهرت أعراض المرض على واحدة من الإمبراطوريتين الكبيرتين اللتين ظلتا تتحكمان بمصير العالم. فقد ماتت الإمبراطورية السوفياتية فجأة، فاجتذبت رائحة الفريسة الذئاب من جديد.

*

طوال عقود من الزمن شكل نقد الرأسمالية وخوائها الروحي أحد الأسس التي قامت عليها اتجاهات الحداثة الغربية. فعلى الرغم من كل النقد الذي كان يوجه إلى الأنظمة الشمولية المتخفية وراء عدد لا

يحصى من الألقاب المفرغة من معانيها، لم يكف الكثير من الكتاب والشعراء في العالم عن الايمان ببديل أكثر إنسانية يتجاوز الرأسمالية والاشتراكية معاً حتى بدا فجأة أن كل شيء قد حسم بطريقة جعلتهم يشكون أساساً في مخططات يوتوبياتهم القديمة. لم يعد ثمة سوى الواقع البارد للحياة التي لم يعد أحد يعرف إن كانت تسير إلى الأمام ام تتقهقر إلى الوراء، بعد أن فقد أدلاء الأرواح الضالة القدامى في متاهة الواقع إمتيازات رسالاتهم القديمة، فاتحة الطريق أمام وحوش جديدة بلحى محناة بالدين وعمائم ملونة مستوردة من الجنة، مسوخ أكثر فتكا خارجة من كهوف الماضي المقدسة العيدة، ومدججة بالخرافات والأضاليل. هو ذا العالم هناك وعليك أن تقبل به، كما هو عليه، رغم كل الفضيحة التي تحيط به، والأسوأ من ذلك كله هو أن أدلاء الأرواح القدامى قد غيروا جلودهم القديمة المتهرئة على عجل أو ستروها ببدلات اقتنوها كيفما اتفق ونصبوا أنفسهم أدلاء إلى نفس العالم الذي كانوا قد شتموه ألف مرة من قبل.

قال الرائي حين رأى كل ذلك: في زمن الأشباح يقتات الناس على الظلام، عارفا أنه ليس عندما يجدر قول الحقيقة يقل عدد قائليها وإنما عندما لا تكون قابلة للبيع.

صاحب الفخامة الدكتاتور

من بنى طيبة، ذات البوابات السبع؟
في الكتب توجد أسماء الملوك.
هل نقل الملوك الكتل الصخرية؟
وبابل التي دمرت مرارا
من شيدها كل تلك المرات؟ في أي من بيوت
ليما المشعة بالذهب أقام عمال البناء؟
الى أين ذهب البناؤون مساء عندما اكتمل سور الصين؟
روما العظيمة
ممتلئة بأقواس النصر. من بناها؟ على من انتصر القياصرة؟
هل ملكت بيزنطة المغناة كثيراً قصورا لسكانها فقط؟
حتى في اطلنطا الأسطورية، حين ابتلعها البحر
كان الغرقى يزعقون على عبيدهم.

الإسكندر الشاب غزا الهند.
هل غزاها هو وحده؟
القيصر هزم الغاليين.

ألم يكن عنده طباخ على الأقل؟
فيليب، ملك اسبانيا بكى حين غرق أسطوله.
الم يبك أحد آخر معه؟
فريدريش الثاني انتصر في حرب الأعوام السبعة.
من انتصر سواه؟
كل صفحة نصر.
من طبخ وليمة النصر؟
في كل عشرة أعوام رجل عظيم.
من دفع النفقات؟
اخبار كثيرة جدا.
أسئلة كثيرة جدا.

بيرتولت بريشت ـ «أسئلة عامل قارئ»

يرى الكاتب الإسباني فرناندو آرابال الذي كتب «رسالة إلى فرانكو» أن الكاتب الذي يستمد قيمته من رضا الدكتاتور يصبح هو نفسه الضحية الأكثر بؤسا. لقد أمضى أرابال فترة من شبابه في ظل الفاشية الفرانكوية وتعلم هناك الدرس. إن رسالته التي وجهها إلى الدون فرانسيسكو فرانكو موجهة إلينا قبل أن تكون موجهة إلى الدكتاتور، إلى كل الذين يرغمون على الهتاف والتصفيق له، ليظلوا على قيد الحياة فقط. ولكن هؤلاء هم نفس الذين خرجوا حينما حان الوقت ليعلنوا نهاية الفاشية في إسبانيا. إنهم قد يرغمون في مرحلة ما على التصفيق حتى لفرانكو، لكنهم سوف يعتبرون ذلك إذلالا لهم فينتفضون انتقاما للجرح الذي

تركه في قلوبهم. ومع ذلك تتبدى لغة أرابال عن عاطفة إنسانية نادرة تخجلنا، نحن الذين نمتلىء بالحقد والضغينة على جلادين أقل شأنا من فرانكو، ذلك لأنه يتحدث عن الحب لا الحقد، وهنا يكمن الفارق في العاطفة بين من يجعلنا نحتفي بالحياة وبين من يلغي الحياة ذاتها:

صاحب الفخامة

أكتب إليك هذه الرسالة بدافع الحب.

هل كان أرابال يعني ذلك؟ أو يمكن أن نحب جلادينا حقا؟ يوحي لنا أرابال أن الجلاد نفسه ليس سوى ضحية التاريخ الذي يصنعه، رمز أكثر مما هو كائن فردي، رمز يشير إلى ظلام الواقع الإنساني كله، ولذلك فإنه يطمح إلى أن يتحرر الدكتاتور الضحية من حيوانيته وأن يسترجع طفولة الإنسان المفتقدة فيه:

صدقني، هذا يعني أن الوقت قد حان لتكون سعيدا، لتهجر العالم المحيط بك اليوم، هذا العالم القائم على الإضطهاد والحقد والسجون والخير والشر.

إن أكثر الأمور غرابة في نظر أرابال هو أن الدكتاتور إنسان أيضاً مثل كل الآخرين، إنه يفضل أصنافا معينة من الطعام ويكره أخرى، بل انه يقدر أن يصافحنا، فنظل نشعر بضغط أصابعه المعروقة حتى آخر لحظة في حياتنا:

في طفولتي أخذوني إلى حفل برعايتك

عندما وصلت بين مظاهر التصفيق والتهليل

استقبلك علية القوم بالحفاوة والتكريم

هناك تقدمت إليك طفلة صغيرة أعدت لهذا الغرض وسلمتك باقة ورد

ومن ثم راحت تنشد قصيدة تمرنت عليها ألف مرة
فجأة وقد غلبها التأثر أجهشت بالبكاء
فقلت لها وأنت تمسح على خدها
لا تبكي فأنا إنسان كالآخرين.

أجل، إن الدكتاتور يشبهنا، إنه مثلنا تماماً، له عينان ويدان وفم وأنف ومخرج، يصاب بالزكام ويأرق في الليالي، بل انه حتى يقبل طفلته أيضاً. كل ما في الأمر هو انه يرى أنه يصنع التاريخ بالحبال والمشانق، ممتلكا الحقيقة كلها وحده، معتقداً أن عليه أن يحمل السوط دائماً بيده ليقود خرافه التي نصب نفسه راعيا عليها.

إنه يهدينا الموت بقانون أو بدون قانون، فلا يعتوره القلق من انه يعدم بذلك إنسانا ما من فرصته في الحياة إلى الأبد. فكلما أوغل في الدم فقد الموت معناه لديه، فهو قادر على أن يرتكب أبشع الجرائم ثم يذهب إلى بيته ويسمح لطفلته أن تمتطي ظهره أو يستمع إلى نكتة من مرافقه أو طباخته فيغرق في الضحك.

*

في رأي الكاتب الكولومبي غابرييل ماركيز أن الدكتاتور كائن يعاني من الوحدة، تماماً مثل الشاعر، مخلوق يعاني أزمة وجودية ويحاول تبرير وجوده. ففي حين يتجه الشاعر إلى الإبداع لإنهاء وحدته يعتبر الدكتاتور نفسه أقرب إلى الإله، بسبب السلطة المطلقة التي يملكها. السلطة لعبته والبشر هم القطع التي يحركها. ولذلك فإنه لا يمكن أن يقبل أبداً أن تكون هناك قطعة تتحدى سلطانه أو تتمرد على أوامره. إنه في الحقيقة إنسان مريض، يعاني من نقص وجودي يمزق روحه، فيحاول التغلب عليه بتحويل نفسه إلى صنم.

*

في أعوام منفاي الطويلة كتبت العديد من الأعمال عن شخصية الدكتاتور. ربما كانت قصيدتي الطويلة التي نشرتها في العام ١٩٩١ بعنوان «في رثاء شبح» هي القصيدة الأكثر تجريحا للدكتاتور. فقد أردت فيها أن أصفي حسابي مرة وإلى الأبد مع كل دكتاتور غارق في أوهامه. ولم أجد وسيلة أفضل لتسوية حسابي هذا معه إلا بتحويله إلى مهزلة. لم أكن قادرا على النظر إليه بجدية حتى إن أردت الطعن به، فلو فعلت ذلك لاعترفت به بطريقة ما.

إن ما يهم الدكتاتور هو أن ينظر بجد اليه، فالدكتاتور لا يصبح دكتاتوراً إلا من خلال وهمه بكونه يقف فوق البشر وأنه كائن يشبه الله، وكلما زادت قدرته على التحطيم إعتبر وجوده في التاريخ استثنائيا. ولذلك أردت أن أجرحه في أقدس ما يتظاهر بامتلاكه بأن أحوله إلى مجرد نكتة عابرة مثل كل فكاهات التاريخ الأخرى.

في هذه القصيدة جعلت الدكتاتور يختبئ داخل مغارة صنعها لنفسه. أتراه كان قد قرأ قصيدتي فوجدت الفكرة هوى في نفسه؟

أحياناً كنت أجعلك تختبئ داخل مغارة ما
ثم أبحث عنك مثل طفل يلعب
فأجد العنكبوت قد أكمل نسيجه
والحمامة تحتضن بيوضها
حينذاك كنت أقف أمام الفوهة وأنادي عليك ضاحكا:
هذه اللعبة لن تنطلي علي، فلتخرج!
فتخرج حزينا، لاعنا ملائكة رحمتك التي خذلتك.

وتنتهي القصيدة بهذين البيتين:

أيها الديناصور الهارب من تاريخه

إنني أعيدك إلى مغارتك.

*

يعرض الأنثروبولوجي الكبير كلود ليفي شتراوس في كتاب مهم له، نشرته منظمة اليونسكو في العام ١٩٥٢ بعنوان «العرق والتاريخ» فكرة جديرة بالتأمل، تتعلق بالتنوع داخل المجتمعات الإنسانية وفي ما بينها. إنه يرى أن ثمة حدا أعلى لا يمكن للمجتمعات الذهاب إلى أبعد منه، كما أنها لا يمكنها كذلك أن تنزل إلى ما دونه بدون خطر. وهنا إذا ما طبقنا هذه الفكرة عن التنوع على الثقافة في العالم العربي نرى أن التنوع لا يشمل الإطار القومي وحده وإنما يمتد داخل كل التجمعات التي يتشكل منها المجتمع. فحتى الفئات والطبقات والأوساط المهنية والطائفية تمتلك خصوصيات تعلق كل واحدة منها عليها أهمية كبيرة. بدون هذا التنوع والخصوصية تتحول الحضارة البشرية ذاتها إلى جسد ساكن، إلى مستنقع راكد سوف يتعفن مع الزمن. ولكن ذلك لحسن الحظ أمر يكاد يكون مستحيلا، بسبب الميل الإنساني إلى التمايز وتحقيق الذات وإرادة عدم البقاء في فراغ. وهكذا لا يأتي التنوع الثقافي والتمايز بسبب العزلة بقدر ما يعبر عن العلاقات التي توحد الجماعات، وهو أمر لا ينبغي أن ينسى أبدا.

أما الأنظمة الدكتاتورية فتنطلق على الأغلب في موقفها من منطلق أعمى، حين تضع كل من لا يؤمن بآيديولوجيتها في صف الأعداء، مضفية في الأغلب صفة القداسة التي يمتلكها الدين على هذرها الآيديولوجي القائم على الإنشاء والعواطف المجانية.

وهنا يخيل لي أن المعركة السياسية الثقافية تمتلك أهمية أكبر حتى

من المعركة العسكرية. لم يعد الأمر الحاسم بعد انهيار جيوش العديد من الدكتاتوريات السافرة أو المضغوطة في علب مفرغة من الهواء بماركات ديمقراطية شكلية، بدون مقاومة أحياناً، الحصول على المزيد من الأسلحة وعسكرة المجتمع، وإنما القدرة على كسب المعركة الفكرية القائمة على العقل، لا العواطف المتشنجة والهوى. وهنا يتحمل الكاتب الكثير من المسؤولية تجاه اللاعدالة، سواء في وطنه أو في العالم. لقد هاجم جان بول سارتر فولتير، لأنه لم يتخذ دائماً الموقف الذي تفرضه عليه مسؤولية الكتابة. أما تولستوي فقد وجه العديد من الرسائل إلى القيصر نيقولاي الثاني، مدينا الإنحطاط الذي كانت قد بلغته القيصرية.

الصورة الفوتوغرافية الأولى لهتلر

ومن يا ترى يكون هذا الصبي بثوبه المزركش؟
إنه الطفل أدولف، الولد الصغير لأسرة آل هتلر!
أتراه يكبر يوما ليكون دكتوراً في القانون الدولي؟
أو مغنياً في دار الأوبرا بفيينا؟
ترى لمن ستكون هذه اليد الضئيلة، هذه الأذن، هذه العين،
هذه الأنف الصغيرة؟
لا نعرف لمن سيكون هذا البطن المملوء حليباً:

لعامل طباعة، لطبيب، لتاجر، لقسيس؟
ترى أين سيحل الدهر بهؤلاء «الحلوين» في النهاية؟
في حديقة ما، مدرسة ما، مكتب ما، مع عروس ما،
ربما مع ابنة رئيس البلدية؟

حين ولد قبل عام
هذا الملاك الغالي، نور شمس أمه، قرص العسل،
لم يكن ثمة نقص في العلامات، لا على الأرض ولا في السماء:
شمس الربيع، زهور الجيرانيوم على النوافذ،
عازف الأرغن المتسول يغني في الفناء،
ثروة تهبط بضربة حظ، ملفوفة بورق وردي،
بعدها، بعد القليل من العمل، رأت أمه حلمها المصيري:
حين يشهد المرء حمامة في الحلم فذلك يعني وصول أنباء سارة،
واذا ما اصطادها أحد ما فسيأتي ضيف طال انتظاره.
ثمة دق، من هناك؟ إنه قلب أدولف الصغير يدق.

مصاصة صغيرة، أقمطة، خشخاشة، مريلة،
صبينا النطاط، شكراً لله، دقْ على الخشب، بخير
يشبه والديه تماماً، مثل قط صغير في سلة،
مثل كل الصغار في ألبوم أي أسرة أخرى.
هسسسس، لا لن نبكي ثانية، يا سكرتي،

فالكاميرة ستلتقط لك من الأسفل صورة هذه القلنسوة السوداء.

ستوديو كلينغر، شارع القبور، بروناو،
وبروناو مدينة صغيرة، لكن عزيزة على القلب،
شركات جادة وجيران ملتزمون،
رائحة خميرة عجين، صابون ذو لون رمادي،
وما من أحد يسمع كلابا تعوي، ما من آثار أقدام قدر.
مدرس تاريخ يحل ياقة عنقه
ويتثاءب حول الواجبات البيتية.

فيتسلافا تشيمبورسكا ـ من ديوان «ناس على الجسر»

خارج المعبد

لست أنا المهرج!

ولكن هذا المجتمع المستهزئ بوحشية لا يعترف وهو في سذاجته بمن يقدم نفسه بجد فقط، حتى يخفي جنونه بصورة أفضل.

سلفادور دالي

لا أجد مخرجاً من المحنة التي نعيشها جميعاً إلا بتغيير قوانين اللعبة كلها، فقد أدت التطورات السياسية التي شهدها قرننا الجديد إلى تدمير كل الأسس التي يقوم عليها التقدم التاريخي. إن أخطر ما يمكن أن يبتلي به شعب ما هو أن ينشطر على نفسه ويفقد تلك الروح التي تجعل من كل مواطنيه إخوانا. كانت الدكتاتورية قد عملت بكل غباء على شطر المجتمع إلى أتباع وأعداء، أما نظام الطوائف الذي أعقب ذلك في العراق فقد حول البلاد إلى كانتونات وغيتوات تتحكم بها عصابات لا تقل ضراوة عن الذناب، حيث يمتلك عمليا كل حي استقلاله الخاص به والذي لا يمكن أن يدخله كل من هب ودب، بدون أن يعرض حياته للخطر. في مجتمع مثل هذا لا يمكن إلا أن يسير كل شيء بالمقلوب.

ثمة خطر دائماً في أن تقع الكتابة نفسها في أي واقع ممسوخ تحت وطأته لتصبح جزءاً من آلية هلاكه. فما أكتبه لن يقرأه من يريد أن يفجر نفسه بالتأكيد، ولا يهمني أن يقرأني من يكفرني أو يطلب رأسي، كما لا يمكن لي أن أنحدر بكتابتي لاكون مع هذا الطرف الأعمى ضد ذاك الطرف الأعمى. ولذلك لا مناص من التعالي على الجنون العام بنفيه من خلال كتابة أدب يؤكد على ما هو خلاق وحقيقي وأصيل وإنساني في الحياة. سئل جيمس جويس ذات مرة: «ماذا كنت تفعل خلال الحرب العظمى (الحرب العالمية الأولى)؟» فأجاب: «كنت أكتب يولسيس، ماذا كنت تفعل أنت؟».

لا يمكن للشاعر أو الكاتب الحقيقي إلا أن يكون حراً. أما الرافعات الحزبية فتسيء إلى الأدب أكثر مما تخدمه. الشعراء والكتاب السيئون وحدهم يتكئون على ما هو غير أدبي للتعويض عما ينقصهم. المبدع الحقيقي يضمر في كل ما يفعله أرفع ما في عصره من قيم، بل ويتخطى ذلك ليكون رائيا لمستقبل التاريخ أيضاً.

لا يحتاج المرء أن يكون آيديولوجيا حتى يدرك كل هذا الخراب العربي ويرفضه، بعد أن تحول الكثير من الآيديولوجيين والكهنة أنفسهم، بمختلف أصنافهم، إلى شهود زور في محكمة يعقدها يهوذا نفسه. يكفي الشاعر والكاتب أن يمتلك ضميرا حيا لينأى بروحه ونفسه عن هذه الحفلة القائمة في معبد الشيطان.

يقول فيكتور هيجو: «لا شيء أقوى من فكرة حان أوانها».

المشكلة هي أن الذين يعتبرون أنفسهم مسؤولين عن الزمن القديم غالباً ما يتجاهلون هذه الحقيقة التي تعني نهايتهم. فعندما تعلن الفكرة الجديدة عن نفسها يرفعون في وجهها السيف الذي يبدو في نظرهم أكثر مضاء. إنهم قد ينتصرون مؤقتا، ولكن النصر النهائي سيكون للفكرة، مهما كان الثمن المدفوع للتاريخ.

إنني أتعامل مع العالم كمثقف، وليس كمحترف سياسة. المثقف الحقيقي ينطلق في تقييم أي ظاهرة من منطلق امتلاك أعلى معارف عصره وبطريقة لا تتعارض مع القيم الأخلاقية والجمالية التي يعكسها في عمله الإبداعي، وهو محرر وهادم أوثان، لا كاهنا في المعبد. أما السياسي، في صورته القائمة في الواقع، فينطلق من براغماتية غالباً ما تفقد بوصلتها في تعاملها مع الممكن فيضيع معها حتى الهدف البعيد المعلن الذي يرفعه كلافتة تقدم دعاية عن مستقبل قد لا يأتي أبدا. وفي حين يحول الشاعر العابر إلى مطلق غالباً ما ينحدر رجل السياسة بالمطلق إلى العابر، وحين يفعل ذلك وهو في السلطة تنمسخ الدعاوى ذاتها وتتحول إلى أكذوبة قد يرددها الكثيرون، ولكن بدون أن يصدقها أحد.

أنا شاعر ومنشئ نصوص، ولا يمكن أن أسمح لنفسي في أن أكون معلقا سياسياً في الشعر على هذا الحدث أو ذاك. لا أملك موقفا سياسياً منعزلا عن كامل مواقفي الأخرى، فما هو سياسي في شعري قد يتجلى في أي جملة أكتبها عن أي شيء آخر في الحياة.

كرمنا الروحي تجاه الضحية وحده هو ما يجعل منا بشرا أسوياء.

الكاتب الذي يسمح لنفسه أن يكون أداة في يد نظام أو حزب أو طائفة يتحول بالضرورة إلى ضحية، مهما كانت الإمتيازات التي قد يحصل عليها، وربما حتى بدون أن يدرك ذلك.

ولكن أسوأ ما يمكن أن تفعله الضحية هي الإقتداء بسلوك جلادها، حين تحاول أن تلطخ كل شيء بالوحل، انتقاما من الإهانة التي تكون قد لحقت بها.

حين تحدى إبليس الله وهو على ما هو عليه من القوة والجبروت كان في إمكان الله القادر على كل شيء أن يزيله من الوجود في لحظة واحدة، بل وحتى قبل أن يسمح له بإعلان بيان عصيانه، لكنه كما تقول الأسطورة، قد قبل رهان الشيطان وتحديه له ومنحه كل الحرية والحق في خوض المعركة ضده على روح آدم.

هذه الفكرة الدينية (التي لا يبدو أن رجال الدين قد تعلموا منها شيئاً على مر العصور) تشكل في الحقيقة أساس وجوهر كل ديمقراطية في العالم. فمهما كنت شريرا، حتى لو كنت الشيطان نفسه، فانني أضمن لك الحق في أن تتحداني وتعمل ضدي بكل حرية. بل انها أكثر تسامحا حتى من ذلك. فمهما كان الحاكم عظيما فإنه لن يبلغ شأو الله بالتأكيد ومهما كان المعارض شريرا فإنه سيظل أقل شرا من الشيطان بالطبع.

ينقل الشاعر ما هو مقدس إلى خارج المعبد ليجرده من كل ما ليس له، يهبط بالسماء إلى الأرض ويمرغ كل وثنية بالوحل.

لا ترتبط الخيانة السياسية عند بعض الزعماء «الهابطين من السماء» بالضعف الشخصي وانحطاط الوعي السياسي والأخلاقي فحسب، وإنما أيضاً بهشاشة البنية الاجتماعية وبمستوى التطور الذي بلغه المجتمع، تلك البنية السياسية التي تجعل الخيانة السياسية ممكنة.

أرى أن الدكتاتوريات السابقة التي عشنا في ظلها كانت تحترمنا حقا، ولو بطريقتها الخاصة، بعكس ما يحدث الآن. كانت تشعرنا بأهميتنا وخطورتنا كشعراء وكتاب ومفكرين ومثقفين، حين كانت تعتقلنا وتزج بنا في السجون أو حتى حين تقتلنا. أما هؤلاء المسوخ الجدد، وهم جهلة من طراز فريد، فلا يكادون يشعرون حتى بوجودنا، باعتبارهم من سلالة أخرى غير سلالتنا. كنا في الماضي حين ننتقد الدكتاتورية ونتصدى لها نجرحها حتى النزف والإيلام، أما هؤلاء فلا يملكون حتى ما يمكن أن يُجرح فيهم. إنهم ليسوا سوى أشباح خارجة من العدم في طريقها إلى العدم ثانية.

الشيطان بيننا

الضجة التي أثيرت ذات يوم حول رواية «آيات شيطانية» لسلمان رشدي كشفت عن العديد من المشاكل الصادمة، فلم يكن الدفاع عن سلمان رشدي في الأغلب أكثر من قناع لصراع بين نظامين من القيم ومستويين في الرؤية إلى العالم، وقبل كل شيء إلى ذريعة لصراع سياسي وتصفية حسابات، كانت تنتظر أية شرارة لتتحول إلى نار مضطرمة. في داخل مثل هذه الغابة المظلمة، حيث تتداخل المصالح السياسية مع دعاوى الاستفزاز المتعمد أو غير المتعمد والدفاع عن حرية الفكر وحقوق الإنسان مع نداءات القتل وتظاهرات إحراق الكتب، أصبح من الضروري الفصل بين هذه النوايا وإظهار طابعها الحقيقي المضمر، بعد فضح طابعها الظاهري الذي ارتبط باسم سلمان رشدي. فالمشكلة دائماً أن هناك دائماً من يخلط الليل بالنهار، تارة باسم الليل وأخرى باسم النهار. كم من رجل صعد منصة المشنقة باسم مبادئ يفترض انها جاءت لتحرير الناس! وكم ألفا من المثقفين يقبع في سجون مجتمعات لا تكاد صحفها تكف عن الغناء عن أشكال الديمقراطية المزعومة في بلدانها! الأكذوبة المتحولة إلى أنظمة قامعة في الشرق تواجه في الغرب بأكذوبة تجهد أن تظل متسترة، قائمة على التمييز بين حق الناس في الشرق وحقهم في الغرب. ولعل أفضل من عبر عن هذا الموقف هو شيخ الأزهر الذي أعلن أثناء الضجة حول «آيات شيطانية»

أن الشريعة الإسلامية لا يمكن تطبيقها إلا على من يعيش في البلدان الإسلامية.

وهكذا تحول الأمر من دفاع عن حقوق الإنسان وحرية الفكر إلى قضية فقهية: أين يحق قتل الكاتب وأين لا يحق قتله؟ وفي الحقيقة إن الدفاع عن سلمان رشدي في الغرب لم يتم باعتباره كاتباً مهدداً بالإغتيال وإنما لأنه يحمل الجنسية البريطانية قبل كل شيء. فقد تم في إيران وغير إيران دائماً إعدام وقتل العشرات من الكتاب والفنانين، بدون أن يدافع عنهم أحد. كان الخطاب الموجه إلى هذه البلدان طوال عقود من الزمن «أنتم أحرار في قتل من تريدون من مواطنيكم (وفي أحيان كثيرة كان ثمة تحريض معلن لذبح اليسار، وبالطبع السكوت على المجازر)، ولكن لا تقتربوا ممن يحمل جنسيتنا، سواء أكان مسلما أم لا». لم يكن ثمة من يريد أن يفهم أن الأمر يتعلق بعقلية كاملة لا يمكن أن تجزئ نفسها: أن تكون شيئاً ما في الداخل ونقيضه في الخارج. لا يمكن أن تكون ديمقراطيا في بلدك وتصدر أصفادك إلى دكتاتوريات العالم وتدرب شرطته السرية على أفضل وسائل التعذيب في آن.

نهاية زمن التواضع

نموذج هاينريش بول، وهو أحد أعظم كتاب ألمانيا في النصف الثاني من القرن العشرين يشكل ظاهرة تستحق التأمل حقا، فهو لم يكن في كتاباته ومواقفه مجرد ضمير يقظ في مواجهة الدولة أو ممثل للقوة الأخلاقية التي تمتلكها الكتابة المرتبطة بالحقيقة وإنما أحد النقاد الجذريين للديمقراطية الغربية التي تمارس القمع هي الأخرى بطريقتها الخاصة بها مثل أي نظام آخر، بل انه يرى انها يمكن أن تنتقل إلى الفاشية إذا ما وجدت نفسها محاصرة أو داخل مأزق لا مخرج منه. تذكروا كيف انتهك الرئيس الأميركي جورج بوش الدستور الأميركي نفسه في غوانتانامو، وكيف انتهك القانون الدولي عندما غزا العراق.

لقد كتب هاينريش بول في معظم أعماله، ومن ضمنها قصة «الشرف المفقود لكاترينا بلوم» وفي آخر كتاب له قبل وفاته «نساء أمام مشهد نهري» عن الطريقة التي تظهر بها القوة وكيف تتطور وإلى أين تؤدي. لقد فعل ذلك في الحقيقة منذ العام ١٩٤٧ وحتى روايته «الحصار بعناية»، فاضحا حقيقة السلطة التي تهيمن على كل العلاقات داخل المجتمع. فقد وجد هاينريش بول أن من واجبه الإصطدام باللاعدالة والعوز الصارخ والبؤس الأخرس. لم يكن مبتكرا للقصص بقدر ما كان مكتشفا لها كراوية للحقيقة: التحرر من الشعارات والثرثرة والحضور غير المباشر والذهاب إلى ما هو أبعد من الزمن الذي تعالجه قصصه، داعيا إلى التدخل في الصراع القائم ومعلنا «نهاية زمن التواضع».

واجب عدم إطاعة الدولة

Satyagraha

يرتكز المنطق الذي يقوم عليه تكتيك المقاومة غير العنفية على الاقتناع بأن الخصم قادر على التعلم ومستعد لتغيير موقفه والتراجع عنه. هذا التكتيك يستهدف إثارة المشاعر عند الآخر بطريقة تجعله يفكر بشكل سليم. والناس الذين يستخدمون هذا الأسلوب يريدون نشر حقيقة يعتبرونها مهمة جداً بالنسبة للحياة الإنسانية: عدم الإنحناء أمام الأقوى. وإذا كانوا يستغنون عن أي لجوء إلى العنف فذلك لأنهم يؤمنون بقوة الذين لا قوة لهم وانتصارهم في النهاية.

وجه مارتين لوثر كينغ ذات مرة نداء إلى حكام أميركا البيض الذين كانت كلاب شرطتهم تمزق لحوم مواطنيه السود قبل أن يقذف بهم خلف القضبان: «إن قوة عذابنا أكبر من قوة سلطتكم العاجزة عن إضافة آلام أخرى إلى آلامنا. إفعلوا بنا ما تشاؤون، ومع ذلك سوف نظل نحبكم، منادين قلوبكم وأرواحكم إلى أن نكسبكم إلى جانبنا».

أما المهاتما غاندي فقد وصف مفهومه للمقاومة غير العنفية بكلمة satyagraha الهندية التي تعني التمسك بالحقيقة. هذا الرجل، ذو الحجم الضئيل الذي قاد المقاومة السلمية في بلاده ضد سلطات الاستعمار البريطاني، يقول عن طريقته هذه: «أود أن أقنع كل إنسان بأن العصيان

المدني حق أولي من حقوق كل مواطن، ولكن من غير الممكن الاعتراف بهذا الحق بدون أن يتعرف الإنسان على إنسانيته».

ولكن ثمة مشكلة تواجه هذا المفهوم في مواجهة الأنظمة الدكتاتورية التي تُنسف أهم مبدأ تقوم عليه المقاومة السلمية وهو العلنية القادرة على كسب الرأي العام إلى جانبها. فالصرخات التي يطلقها الذين قد يتعرضون لأبشع أشكال التعذيب داخل السجون في الكثير من بلدان التخلف يندر أن يسمع بها أحد. وإذا ما أفلحت في اجتياز الحدود إلى الخارج فذلك هو الاستثناء.

والقاعدة العامة التي تقوم عليها المقاومة غير العنفية هي الإرتباط بالرموز والإشارات، فكلما زاد القمع الذي تمارسه الدولة أصبحت أشكال الإشارات أكثر اختصارا، حيث تختفي الكلمات التي تعبر عن محتوى المقاومة لصالح الرموز المختصرة. ففي النرويج مثلاً ظهرت فجأة الدبابيس المثبتة على سترات أطفال المدارس أثناء الاحتلال النازي. وفي مرة أخرى لجأ الناس إلى ارتداء القبعات الحمر، كإشارة إلى مقاومة الاحتلال.

وفي أماكن أخرى من أوروبا لجأ الناس إلى حمل أزرار بلاستيكية فارغة من أية كتابة. ولكن هذا الفراغ المتروك كان يقول الكثير الذي يعرفه الناس، بدون أن تعرض حاملها للملاحقة، فالخصم لا يستطيع أن يعاقب الخصم أحداً على هذه المساحة الفارغة، رغم معرفته بالرسالة التي تحملها.

وفي كل الأحوال تتطلب المقاومة بدون عنف الاستعداد للتضحية حتى الموت. فالموت هنا ليس مجرد رمز للإحتجاج ضد الواقع وإنما اتهام الآخر وإرغامه على تغيير موقفه. يقول غاندي منطلقا من موقفه

المثالي: «ينبغي لأقسى القلوب ولأجف الضمائر أن تلين أمام الشمس الغاربة للعذاب الخالي من الغضب والحقد.» فالهدف هو خلق الوعي عند الآخر.

في العام ١٨٥٠ وضع الأميركي هنري تورو كتابا بعنوان «حول واجب عدم إطاعة الدولة»، تحول تاليا إلى انجيل لتحرير الزنوج من العبودية في الولايات الجنوبية. يقول تورو: «إذا كان القانون موضوعا بطريقة لا تملك معها أي حق في العدالة فإنني أقول لك: أخرج على هذا القانون».

حين يكون الرئيس روائياً

ثمة ظاهرة برزت في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي، وهي أن كتابة القصة القصيرة والرواية امتلكت قلوب بعض الحكام العرب وصارت تستهويهم أكثر من ادارة دفة الحكم المثيرة للأعصاب والجالبة للمشاكل. فعلى الرغم من أن الكاتب العربي هو الأكثر فقراً بين كتاب العالم فإن مجد الكتابة يضفي عليه، كما يبدو، هالة تثير حسد حتى اولئك الذين يملكون السلطة والثروة والجاه.

لا شك أن الأمر كان ينطوي على ما هو إيجابي فيه أيضاً، فهو اعتراف بالقوة التي يمتلكها الأدب. والتاريخ نفسه لا يخلو من حكام كانوا كتابا وفلاسفة وشعراء. فقد اعتبر ونستون تشرتشل مثلاً واحداً من كبار الكتاب باللغة الإنكليزية مثلما كان ماو تسي تونغ وهوشي مينه شاعرين وستالين نفسه وضع العديد من الكتب الفلسفية. كما يعتبر سنغور الافريقي أحد الشعراء المهمين باللغة الفرنسية، وضمن هذا السياق نفسه كان الزعيم الليبي معمر القذافي قد أصدر أولا كتابه الأخضر الذي تضمن «نظريته العالمية الثالثة» ثم نشر بعض القصائد الحرة قبل أن ينتقل إلى كتابة القصة القصيرة، حيث صدرت له عن «دار رياض نجيب الريس» مجموعة قصصية بعنوان «القرية القرية وانتحار رائد الفضاء»، انعقدت لدراستها في طرابلس ندوة نقدية كبيرة شارك فيها العديد من النقاد المصريين والعرب.

ثم جاءت المفاجأة من العراق، حين صدرت في بغداد رواية بعنوان

«زبيبة والملك» (١٦٠ صفحة مع أربعة رسوم ملونة داخلية وغلاف تظهر فيه غانية مغرية بفستان سهرة ينسدل حتى الأرض يصلح لممثلات السينما في هوليوود، يكشف عن كتفها اليسرى وهي تتمخطر، حاملة في يدها وردة، داخل قصر من قصور ألف ليلة وليلة) (بعد الاحتلال الأميركي للعراق رفع رسام أسترالي دعوى في المحاكم ضد وزارة الثقافة أو الحكومة العراقية، لاستخدامها لوحة له كغلاف للرواية بدون موافقته، وحصل كما يقال على تعويض بربع مليون دولار عن لوحته التافهة تلك). لقد خلت الرواية من اسم كاتبها الذي اكتفى بأن وضع على غلافها عبارة «رواية لكاتبها»، وهي رواية توحي بأنها مطبوعة كما يبدو على نفقة «كاتبها» نفسه، إذ ما من اشارة حتى إلى دار النشر التي قامت بطبعها ولا إلى سنة طباعتها، كما هو مألوف. وقد دونت على الغلاف الأخير عبارة تقول «يعود ريع هذه الرواية إلى الفقراء واليتامى والمساكين والمحتاجين والاعمال الخيرية». أما سعرها فهو ١٥٠٠ دينار أي ما يعادل دولاراً واحداً. وبالطبع لا تكمن المفاجأة في القيمة الفنية والفكرية لهذه الرواية وإنما في حقيقة هوية مؤلفها الذي يوحي لنا منذ البداية بأن الأمر يتعلق بالرئيس العراقي صدام حسين. فقد ورد في التمهيد القصير للرواية والمؤلف من صفحة واحدة: «بتاريخ شباط ٢٠٠٠ التقى السيد الرئيس القائد صدام حسين (حفظه الله ورعاه) بعدد من كتاب القصة والرواية وطلب منهم كتابة روايات طويلة لكي يأخذوا مداهم عندما يكتبون ويعالجون شؤون الحياة خلال أحداثها». ثم يختتم كاتب الرواية تمهيده بالقول: «وقد تلقف نجيب غيور من أماجد العراق هذه الكلمات البديعة، فكانت هذه القصة ـ الرواية التي بين يدي القراء الآن... ولكنه لم يشأ أن يكتب اسمه عليها تواضعاً، شأنه شأن أبناء العراق الذين يبذلون النفس والنفيس ولا يتحدثون عن جليل ما يفعلون.. وكانت الرواية بقلم (كاتبها)».

ليس هذا هو الايحاء الوحيد الذي يشي بهوية كاتب رواية «زبيبة والملك». فقد نظمت الصحافة ومحطات التلفزيون العراقية حملة واسعة للدعاية للرواية، مثلما تولت الدوائر الرسمية مهمة بيعها للمراجعين الذين يقصدونها، والأكثر من ذلك ان الرواية مكتوبة بنفس اللغة السياسية التي يستخدمها الرئيس العراقي صدام حسين عند القائه خطبه المعروفة مثلما تتضمن أفكاره الخاصة به وتعكس العديد من المواقف التي عاشها ومن بينها المؤامرات التي حيكت ضده من بطانته ذاتها داخل قصره وقدراته الخارقة التي كثيراً ما أشار إليها مثل اكتشافه للمتآمرين من نظرات عيونهم.

ولكن كل هذا يظل أمراً ثانوياً بالنسبة لما هو جوهري في القصة كلها. يقول كاتبها انه استغنى عن وضع اسمه عليها تواضعا، وهذا أمر محير في الحقيقة، لأن كتابة الرواية لا تعني شيئاً بذاتها، إذ يمكن للرواية أن تكون ناجحة ومثيرة فنيا فيقبل عليها القارئ أو ان تكون هزيلة وفاشلة فتتعرض للنقد الذي يكشف عن عيوبها. وحينما يضع الكاتب اسمه على الرواية التي كتبها فذلك ليكون مسؤولاً عن نجاحها وفشلها في الوقت ذاته، وهي مسؤولية لا تتعلق بالأفكار والشعارات السياسية التي تتضمنها وإنما بمدى عمقها الإنساني وبراعة صياغتها ضمن العالم الذي يخلقه الكاتب. وهنا يجد حتى كبار الكتاب العالميين من دوستويفسكي وجيمس جويس وهيرمان هيسة وتوماس مان وحتى مارسيل بروست وارنست همنغواي وسارتر وكامو وماركيز وبورخيس أنفسهم أمام ذلك التحدي الذي لا مفر منه في كل مرة ينشرون فيها عملاً ما: تحدي تاريخ كامل من الابداع الروائي والقصصي في العالم. ولذلك يصعب حتى على أمثال هؤلاء الكتاب الكبار أن يعتبروا أعمالهم دررا فريدة تتطلب الاستغناء عن نشر أسمائهم عليها تواضعاً. انهم

يضعون اسماءهم على اعمالهم لكي يقول الاخرون رأيهم فيها، وهو رأي قد لا يسرهم دائماً.

ولكن استغناء كاتبنا عن وضع اسمه على روايته لا يخلو من فضيلة، إذ انه يحرر الناقد ويعفيه من أي اعتبار غير اعتبار الأدب نفسه، ولذلك فإننا سنتعامل مع هذه الرواية هنا، باعتبارها رواية لكاتب ناشئ مجهول، يصدر عمله الروائي الاول. منذ البداية يتساءل المرء عما إذا كانت «زبيبة والملك» رواية حقاً أو قصة أو قصة ـ رواية، كما يقول كاتبها في تمهيده لها. تبدأ هذه «الرواية» التي يمكن وضعها خارج تاريخ الرواية كله بطريقة تكشف عن ضعف فهم كاتبها لأبسط مقومات كتابة العمل الروائي: «ما أكثر الغرائب والعجائب، بل الجولات ومستوى الفعل العظيم. وحتى المعجزات في العراق!» بمثل هذه اللغة السياسية المباشرة التي تفتقر إلى أي عمق فكري ومعرفي يستطرد كاتب هذا النص في اثبات معجزات العراق قديماً وحديثاً حتى يبلغ قوله: «ألم يهبط آدم وحواء إلى العراق بأمر الله؟ ويولد إبراهيم عليه السلام فيه؟ وتنتسب إليه النبوة والأنبياء لمرحلة ما بعد نبي الله إبراهيم وما بعد ذلك، إلى آخر رسول نبي هو محمد صلى الله عليه وسلم؟! وهل ثمة من يستغرب من أي غريب، قياساً بالسياق الدارج إذا ما حصل خارج السياق في العراق؟!».

بعد كل هذه «الدلائل والاثباتات» التي تتصدر الرواية يتساءل كاتب «زبيبة والملك»: «ألم تنهض روح رسالة الأمة من جديد في العراق، معطرة بأريج النبوة وبركتها، بل وما يوصل الحي بما هو في ذمة الخلود من نبض دمائه، قبل وأثناء أم المعارك الخالدة..» حتى نجده يقول: «أليس من العجب العجاب، بل وما يقرب من وصف معجزة أن ينهض راكباً حصانه، ممتشقاً حسامه ليقول: ها أنذا العراق وحدي على الأرض..الخ».

هذا الإنشاء الذي صيغ بلغة ركيكة مليئة بالأخطاء اللغوية والنحوية والأسلوبية مع الأسف هو المدخل الذي أراده الكاتب لروايته هذه، حيث ينقل لنا بعد ذلك حكاية كان قد سمعها وهو طفل من امرأة عجوز عن ملك اسمه «عرب» يخرج إلى الفلاة بموكبه فيلتقي بامرأة جميلة متزوجة في مقتبل عمرها اسمها زبيبة، تستضيفه في كوخها، ساحرة اياه بمعرفتها وبساطتها فيقع في غرامها، ويدعوها إلى قصره الذي تظل تتردد عليه، قاضيا الكثير من وقته معها، مهملاً نساءه الأخريات.

وبالطبع تقع زبيبة في حبه أيضا: «وبعد أن كان الملك لا يسأل عن أي شيء وحال تفعله مع زوجها ولا يغار عليها منه باعتباره زوجها، صار يغار عليها حتى من الهواء والماء». ثم إذ يتحدث عن فمها نراه يقدم نصائحه للرجال حول ضرورة الاكثار من القبل والتقبيل، قائلاً: «ان هذا هو الأساس سواء حضر الجنس أو غاب عنهما». أما بقية «الرواية» فهي حوارات طويلة مبسطة بين الملك وزبيبة في مخدعه حول المملكة والشعب والأعداء والنساء والمكائد والحب.

وفي خلال ذلك تقع حادثتان لاغتيال الملك يصفهما الكاتب ببضعة سطور فحسب، احداهما بتقديم طعام مسموم اليه، تشك فيه زبيبة فجأة من دون سبب ظاهر وتنبه الملك إليه فينكشف المتآمرون، وفي المرة الثانية يقدم أحد المتآمرين ومعهم زوجة الملك الأولى على اغتياله بالسيف، لكن زبيبة تتلقى السيف بصدرها فتجرح، وفي النهاية تغتصب زبيبة في طريق العودة من قصر الملك إلى كوخها، ثم تكتشف ان الذي اغتصبها هو زوجها، نكاية بالملك وتآمراً ضده، حيث يصبح اغتصاب زوج زبيبة لزبيبة بداية المؤامرة التي يهجم فيها المتآمرون على قصر الملك فتقع منازلة كبرى (أم المعارك) بين أعوان الملك الذين ينضم اليهم الشعب الذي تقوده زبيبة التي تقتل في المعركة، وهي منازلة ينتصر فيها الملك على اعدائه ويهزمهم في النهاية شر هزيمة ومعهم

زوجته الاولى التي يسجنها في حجرة داخل قصره، معلنا للملأ انه كان قد تزوج من زبيبة في حياتها، لتكريمها والاعلاء من اسمها امام الشعب.

ومع ذلك لا تنتهي القصة هنا، إذ يعقد مجلس الشعب اجتماعاً كاريكاتيرياً مضطرباً ينقل أحداثه الكاتب بطريقة لا علاقة لها بالأدب والفن وكتابة القصة، وهو اجتماع ينتهي بالكلمات التالية: «دوت عاصفة من التصفيق في القاعة، أعقبها هتاف بحياة الشعب، وكل ماجدة بهية، وبالجيش، وبكل فارس صنديد... واللعنة على كل طماع على حساب الشعب، أو رعديد».

ثم تنتهي الرواية بموت الملك، فيما الاجتماع منعقد، ولذلك يختمها كاتبها بالشعارات التالية: «رحم الله من مات.. والمجد للشهداء.. والمجد لزبيبة.. عاشت زبيبة.. (كيف تعيش زبيبة وهي ميتة؟) عاش الشعب.. عاش الجيش».

من الواضح ان الكاتب أراد لقصته أو حكايته هذه أن تكون رمزية، فهو يرمز بزبيبته إلى الشعب الذي يفترض انه يحبه: «أحببتك يازبيبتي على هذا الوصف لأحب الشعب فيك ومن خلالك». ولكنه لم يقدم لنا سبباً مقنعاً واحداً جعل زبيبة تقع في غرامه كمناضل وتهجر زوجها من اجله وتقضي الليالي الطوال معه في مخدعه سوى انه ملك يملك السلطة والجاه، وقصته نفسها تشير إلى أنه كان يعيش بعيداً عن الناس، محاصراً بين جدران قصره مثلما ظل المستغلون يسرحون ويمرحون في أرجاء مملكته، فهو يغضب مثلاً عندما تقول له زبيبة انه يخدم الشعب في حوار بينهما:

«ـ لا تقولي ان في قدراتي ما يخدم الشعب وإنما قولي ان فيها ما يسدي جميلا إلى الرعية، لأنني سيد الشعب لا خادمه.

ـ عفوك يا جلالة الملك، نعم أنت سيد الشعب وخادمه أيضاً.

ـ لا لست خادمه يا زبيبة».

وفي كل الأحوال فإن حب البطل للشعب في هذه القصة لا يتجاوز حدود الكلام وحده، إذ يظل الشعب حتى النهاية ساكناً في أكواخه في نفس الوقت الذي يظل فيه الحاكم يرتع في قصره المنيع الذي تخلو جدرانه حتى من النوافذ.

ثم أليس عيباً على امرأة متزوجة، حتى إذا كانت لا تحب زوجها (الذي هو ابن عمها في القصة) أن تسلم نفسها بهذه الطريقة لرجل غريب، مهما كانت منزلته، وبخاصة ان القصة مليئة بالمواعظ عن الأخلاق والقيم العربية؟ وفي النهاية لماذا جعل الكاتب بطل روايته زبيبة التي أراد لها أن تكون رمزاً للشعب تموت في المعركة من أجله؟ ألا تتطلب القيم العربية ان يفدي هو نفسه الشعب بدل أن يجعل الشعب يفتديه؟

وعلى أي حال فإننا نتعرف من خلال القصة على جوانب عدة من حياة ملك هذه «الرواية» الذي يعيش في العراق، فهو يكره زوجته الاولى التي تتآمر ضده، مثلما ينسب التآمر إلى اخوانه والحاشية المحيطة به، بل انه يوحي حتى بالرغبة في تغيير نظام حكمه نفسه ليحرمهم من فرصتهم في الوصول إلى السلطة بعده.

إنه حاكم مثقل بالوساوس والهموم، مأخوذ بفكرة الفرادة وحب الشعب له، ينزوي بعد انتصاره في منازلته الكبرى ضد الأعداء داخل قصره ثانية، موته وحده يفتح الطريق أمام الناس، حيث نجد رئيس مجلس الشعب يقول بعد تلقيه نبأ رحيل الرجل الذي كان بطل هذه الرواية العجيبة:

«الموت حق... لنبدأ من جديد».

نابليون ثانية

قرر بوكاسا، وهو إمبراطور سابق من إفريقيا الوسطى، كان قد أطاح به انقلاب عسكري وجعله يلجأ إلى فرنسا التي كان عميلا لها طوال حياته، مغادرة منفاه الباريسي ذات مرة والعودة إلى إمبراطوريته الضائعة. في مؤتمر صحفي عقده في باريس قبل العودة قال: «إنه يريد أن يثبت للفرنسيين أن شعبه يحبه وأنه سوف يهب ثائرا لإعادته إلى الحكم، حالما تطأ قدماه أرض الوطن».

كان هذا الامبرطور ذو الثقافة الفرنسية يتشبه بإمبراطور آخر هو نابليون بونابرت الذي حينما عاد من منفاه إلى فرنسا انضم إليه الجنود الذين كانوا قد جاؤوا لاعتقاله وأعادوه إلى الحكم بعد الزحف إلى باريس التي سقطت بين يديه حتى بدون مقاومة.

ولكن بوكاسا لم يكن نابليون بالتأكيد. ولذلك تحول مشهد عودته إلى كوميديا، فقد ألقى الجنود الذين كانوا ينتظرونه في المطار القبض عليه وأشبعوه ضربا ولكما، ثم اقتادوه، وهو مشدود بالحبال، إلى زنزانة حقيرة في انتظار محاكمته بمختلف التهم التي تدينه عشرات المرات.

وبالفعل وقف هذا الإمبراطور الذي أراد التشبه بنابليون أمام المحكمة وقد تحول إلى فأر مذعور، لا يجرؤ حتى على الدفاع عن نفسه. وماذا يمكن أن يقول؟ فالذين خدمهم طوال حياته كعميل، لا يشك في ولائه لهم، هم الفرنسيون. والذين أسقطوه هم الفرنسيون

أيضاً. فماذا يمكن أن يفعل إذا كان سادته قد اكتشفوا انه ذهب أبعد مما ينبغي وأنه لم يعد صالحا للخدمة.

كانت التهم الموجهة إلى هذا الإمبراطور المأساوي غريبة تكاد تكون مقاطع خيالية في رواية للكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز: كان الرجل من أكلة لحوم البشر، وكانت أحب الوجبات إلى نفسه هي تلك التي يعدها طباخه الخاص من لحوم خصومه السياسيين، أما ذوو اللحوم القاسية فكان يرمي بهم إلى التماسيح في بحيرة خاصة أنشأها داخل قصره أو يقدمهم هدية إلى أسوده التي كان يعتبرها دليلاً على القوة والبأس.

وبالطبع ما كان ذلك ليزعج كثيراً سادته الفرنسيين، ما دام الإمبراطور يضمن لهم النهب المستمر لثروات شعب لا يجد ما يأكله. ولكن الإمبراطور كان قد ذهب أبعد مما ينبغي في ممارسة هواياته الغريبة تلك. فقد فرض على تلاميذ بلاده الفقراء شراء القمصان التي ينتجها هو في معامل الخياطة التابعة له. ولكن التلاميذ الذين لا يملكون النقود لشراء هذه القمصان احتجوا على الأمر، فما كان منه إلا أن أمر باعتقالهم وقتل أكثر من ١٥٠ منهم.

عند ذاك فقط شعرت فرنسا أن وجوده يهدد مصالحها بالخطر، وأنه من الأفضل أن تطيح به. وبالفعل تم وضع تفاصيل الانقلاب العسكري الذي أطاح به في باريس، بإشراف كامل من المخابرات الفرنسية، بل أن البيان الأول للإنقلاب جرى تسجيله على شريط فيديو في أحد الأستوديوهات الباريسية. وهكذا عندما سقط بوكاسا وأفلح في النجاة بجلده والهرب إلى فرنسا التي خدمها طوال حياته عاملته معاملة الكلاب، بحيث دخل في روعه أن من الأفضل له أن يعود إلى بلاده التي ربما استقبلته بالورود، مثلما استقبلت فرنسا نابليونها ذات مرة، فصدقت مقولة ماركس بأن التاريخ يعيد نفسه، في المرة الأولى كمأساة، وفي الثانية كمهزلة.

الضحية والجلاد

إني لأخشي كثيراً أيها الإعرابي
أنك لن تبلغ الكعبة
لأن هذا الطريق الذي تسلكه
يؤدي إلى تركستان

مصلح الدين سعدي من ديوان «بستان الزهور»

ثمة ما يحدث الآن على امتداد الخارطة العربية، وهو من القوة بحيث أنه يمس حياة ومستقبل كل واحد منا، مثلما يوحي اتساعه وزخمه بأنه سيحدد مجرى التطور القادم في المنطقة، ربما لعقود عدة آتية. والأمر لا يتعلق هنا باحتمال النصر السريع أو الهزيمة المؤقتة في هذا البلد أو ذاك، وإنما بحركة تحول تاريخية قد تستغرق فترة من الزمن لن تكون قصيرة، متخذة أشكالا مختلفة في الانتقال من عهد إلى عهد. واذا ما أردنا وضع هذه الموجة العارمة في سياقها التاريخي الخاص بها، فإنها تشكل في نظرنا بداية مرحلة ثالثة تتداخل مع نهاية المرحلتين اللتين كان الشاعر المكسيكي اوكتافيو باز قد أشار إليهما قبل عقود كظاهرة شملت الكثير مما يسمى البلدان النامية: «هناك مرحلتان: الأولى هي

مرحلة الكفاح من أجل التحرر الوطني، والثانية هي مرحلة الكفاح ضد الدكتاتوريات التي تعقب النصر، وبخاصة الدكتاتوريات العسكرية التي تعتبر السلطة مكافأة لها على صنيعها الوطني.» أما المرحلة الجديدة فهي مرحلة الكفاح من أجل تحرير الحاضر من سطوة الماضي، بكل أشكاله الدينية والثقافية والإقصادية والسياسية.

*

قد تكون للدكتاتوريات العربية المستحوذة على السلطة منذ عقود عواطف قومية، تعلن عن نفسها في اللافتات المرفوعة في كل مكان والأناشيد التي يرددها التلاميذ في المدارس كل صباح، وقد يكون للأنظمة الاوتوقراطية ورعها الديني أيضاً. بيد أنها جميعاً محكومة تاريخيا بالفشل، ليس فقط لقصور في رؤيتها للواقع وإنما لأنها سوف تنسف نفسها بنفسها بالضرورة، حيث أن كل تقدم تحرزه سوف يهدد شكل نظامها السياسي، كما أن كل تأخر عن الروح العامة لزمنها سوف يقرب عنقها من حد الموسى.

*

ما من ضمان بأن وصول الضحية إلى السلطة سوف يفتح أمامنا الطريق إلى الجنة. فثمة تجارب كثيرة تشير إلى أن الضحية غالباً ما تقلد جلادها، وربما بطريقة أسوأ مما مضى، حينما تجد نفسها في موقع يسمح لها بذلك.

*

المشكلة الأكثر أهمية الآن والتي لا تقل خطورة حتى عن سقوط الدكتاتوريات نفسها هي السؤال عن البديل الذي سوف يعقب نهايتها، وهو أمر ربما أرق النخب الثقافية العربية أكثر من سواه. فالدكتاتورية التي

تسلب الجميع حقهم في القول والإختيار لا تفرض فقط أكذوبتها الآيديولوجية على المجتمع كدين جديد سيؤدي انتهاكه بالمرء إلى الجحيم، وإنما تلغي كل إمكانية لقيام مرتكزات سياسية فعلية تتحدى سلطانها. ففي العديد من البلدان أفلحت السلطات المغتصبة للسلطة في إنهاك كل الأحزاب والتنظيمات السياسية الديمقراطية والعلمانية، بحيث أفقدتها أي تأثير حقيقي لها داخل المجتمع.

*

لا مجال أمام الكاتب ليظل على الحياد، فهو محكوم دائماً بأن يتخذ موقفا واضحا من أي قضية تتعلق بحرية الفرد والمجتمع. وسيكون أمراً على قدر كبير من الأهمية لو سعى الكاتب إلى صياغة بديل فكري إنساني وواقعي يمكن أن يتبناه الناس ويواجهوا به فكر الدكتاتورية من جهة ومعممي الظلام الخارجين من كهوف الماضي، من جهة أخرى. وفي الحقيقة فإن المعركة الحقيقية التي تدور رحاها منذ عقود والتي سوف يشتد أوارها أكثر فأكثر هي معركة ثقافية تتعلق بالطريق الذي ينبغي أن نسلكه للخروج من نفقنا الخاص بنا إلى ضوء عصرنا قبل أن تكون أي شيء آخر، معركة بين رؤى مختلفة للعالم.

*

لا ينكر أحد أهمية الاستفادة من الحداثة الغربية. ولكنهم جميعاً يطرحون سؤالا لا يكفون عن ترداده: إذا كان العرب بحاجة حقاً إلى المعارف الغربية التي تنقصهم لإنشاء المصانع وبناء المساجد وتصميم المدن والحصول على الطائرات والدبابات لمواصلة جهادهم، فما حاجتهم إلى أنظمة الغرب وأفكاره وعقائده وتقاليده التي يفترضون أنها غريبة عنهم؟ وهم يعتبرون التكنولوجيا مجرد آلات وأجهزة محايدة، لا

علاقة لها بعقيدة الإنسان، بدون أن يدركوا أن التكنولوجيا نفسها لا توجد مستقلة عن شروطها الاجتماعية والتاريخية وقبل كل شيء عن حرية البحث العلمي.

وفي رأيهم أن الإسلام قد وضع الأساس الصحيح والنهائي لكل شيء في الحياة. فاذا ما عاد المرء إلى الأصول فإنه سوف يتفوق على الغرب. وانطلاقا من هذه النظرة المضللة التي تهبط بالدين من عليائه الميتافيزيقية إلى فخ الآيديولوجيا اعتبر هؤلاء الدعاة الدين وصفة جاهزة إلى الأبد، قادرة على حل كل إشكاليات الحداثة من خلال معادلة بسيطة تجمع بين الإسلام والتكنولوجيا الغربية.

الخطأ الأكبر الذي يرتكبه هؤلاء هو انهم يضفون على الإسلام طابعا لا يمكن أن يمتلكه، محولينه من دين إلى نظرية في الفلك والانثروبولوجيا والكيمياء والفيزياء والاقتصاد والسياسة. بعضهم ينظر إلى الأفق مترقبا، ليزف بشرى وصول المهدي المنتظر الذي سوف يقطع رقاب المشركين والضالين، فيما يحلم آخرون، وهم يفجرون أنفسهم، بالحوريات اللواتي ينتظرنهم على أحر من الجمر في متنزهات الجنة الخضراء.

*

اشتركت ذات مرة في ندوة عقدت في برلين حول الصراع الدائر في المنطقة العربية، جمعتني مع غونار هاينسون، وهو عالم اجتماع ألماني، يعمل أستاذا في أكاديمية الناتو العسكرية في روما. قال هاينسون أثناء التحضير للندوة ثم كرره أمام الجمهور إنه في الحقيقة متفائل بالصراع القائم الآن في العالم العربي، فقد استمرت الحروب الطائفية والدينية في أوروبا خمسة قرون وكلفت شعوبها عشرات الملايين من

القتلى قبل أن يكتشف الناس حقيقة الوحش الذي دمر حياتهم ويرغموه على الإنزواء داخل معبده الخاص الذي يليق به. أما في العالم العربي فيعتقد أن الأمر لن يستغرق أكثر من مئة عام.

لا أعتقد أن هذه مقارنة صائبة، فالعالم الآن ليس العالم الذي كانه في القرون الوسطى، وما يبدو لنا صراعا دينيا في الظاهر هو في الحقيقة صراع فكري بين روح الزمن الذي نعيش فيه بكل تجلياته العلمية والثقافية والأخلاقية والسياسية التحررية وأشكال من التخلف والخرافات والأوهام المنحدرة من عتمات الماضي والتي لا يمكن لها أن تستمر طويلا، رغم كل الإرهاب الذي تمارسه ضدنا.

والآن... إلى أين؟

ليس مهما في نظري أن تكتب قصيدة أو قصة عن حدث ما، وإنما أن تكون مبدعاً وخلاقاً ومكتشفاً في رؤياك حين تتعامل مع أي قضية في الحياة. لا يتعلق الأمر بالتفاعل أو عدم التفاعل مع الأحداث اليومية وإنما بأن تعرف كيف تنتمي إلى روح زمنك.

كانت الدكتاتوريات العربية خلال حكمها الطويل قد قضت على كل حركة إنسانية ساعية لتجديد حياة مجتمعاتها، مثلما مهدت الطريق أمام صعود حركات راحت تتاجر بكل ما تعجز السلطة عن التصدي له أو تتخذه هي نفسها قناعا لها.

لقد تعفنت الدكتاتوريات العربية إلى الحد الذي دفع الملايين من الناس في النهاية إلى القتال ضدها، ولكنها حين سقطت وجد الناس أنفسهم أمام سؤال المستقبل الكبير: والآن إلى أين؟ وهو سؤال حاول كل من مسه الضرر في الماضي أن يجيب عنه وفق هواه. لم تكن هناك رؤيا واضحة للمنظر الجديد وإنما أكداس من الأوهام القديمة.

لقد امتلك الناس في العالم العربي شجاعة رفض الدكتاتورية، ولكنهم عجزوا عن الاتفاق على النظام الذي يؤسسونه. ولذلك أسبابه بالطبع: فقد انحسر دور الحركات الماركسية التي كانت تملأ الساحة ذات يوم، بعد سقوط الشيوعية، مثلما تبخرت الحركات القومية التي

هيمنت طوال عقود من الزمن على السلطة والشارع معا في العديد من البلدان العربية وقادت بلدانها من هزيمة إلى أخرى.

كما يصعب الحديث أساساً عن وجود حركات ديمقراطية مؤثرة وفاعلة، فقد ارتبطت الديمقراطية لسوء الحظ في أذهان الجماهير الشعبية بالسياسات الغربية الداعمة للدكتاتوريات العربية طوال عقود الحرب الباردة، وأخيراً بالاحتلال الأميركي الذي جاء يبشر العرب بديمقراطية طائفية جعلتهم يعودون ١٤ قرنا إلى الوراء ليتقاتلوا حول من كان الأجدر بخلافة المسلمين بعد وفاة النبي.

في ظل هذا الواقع المأساوي الذي انتهت فيه المواطنة لصالح الطائفة والقبيلة لم يعد أمام الناس الغرقى ما يتشبثون به سوى قشة صائدي الأرواح الذين هبطوا بالمقدس من عليائه وحولوه إلى آيديولوجيا قائمة على القمع والإرهاب والموت والدجل والخرافة. صحيح أن الإنتفاضات العربية أثارت إعجاب العالم كله في البداية، ولكنها بدل أن تقدم ما يقنع الناس بدعواها قادتهم إلى المزيد من الفوضى التي أطلقت كل وحوش تاريخنا من كهوفها الحجرية. وهكذا أدركنا أن المشكلة ثقافية قبل أي شيء آخر: علينا أن نختار بين أن نكون مبدعين ضمن شروط عصرنا أو أن نموت مغلولين في سجن ماضينا.

تقول الحياة:

بدل أن تلعن الرياح إفتح شراع سفينتك لها
لتحملك إلى أبعد القارات!

تقول الحقيقة:

بدل أن تلطخني بالوحل
دعني أخرج عارية حتى يراني الجميع!

في نهاية القصة

والآن، إذ ألتفت ورائي أعرف أن لا عودة أبدا. إنه السير دائماً إلى الأمام بعد أن أحرقت ورائي السفن كلها، حتى بدون أمل في الوصول إلى ساحل ما.

يقول الفيلسوف: إبتداء من نقطة معينة ليست ثمة عودة. هذه النقطة يجب الوصول اليها.

لكنني أدير وجهي وأصرخ:

حسنا، لقد بلغت هذه النقطة منذ زمن بعيد، سوى أن ما يهمني الآن ليس العودة وإنما ماذا أفعل بعد ذلك؟

*

أعتقد أن علي الآن أن أنهي كتابي هذا حتى لا يطول أكثر مما ينبغي لأعود إلى المغارة التي بنيتها لنفسي فوق صخرة منفاي العالية لأستريح قليلاً وأستجمع قواي قبل أن أهبط من الجبل ثانية لأسير، كما فعلت دائماً، في الطرق والشوارع ذاتها، باحثا عن مدينتي الأخرى التي رأيتها ذات مرة في أحلامي، وهي تضيء من بعيد كلؤلؤة وسط ظلام العالم.

أيتها المدينة الأخرى أين أنت؟

إشارات وملاحظات

ظهرت مقتطفات ومقاطع من هذا الكتاب في مجلات وصحف عدة مثل عيون، كيكا، القدس العربي، الناقد، الموقف العربي، الزمان، فضلاً عن مواقع إلكترونية عربية أو إنكليزية أو ألمانية.

كل النصوص الأجنبية المقتبسة التي يتضمنها هذا الكتاب مترجمة من قبل الكاتب نفسه، إما عن الإنكليزية أو الألمانية.

نص «الشاعر في العالم» نشر أولاً باللغة الإنكليزية في «كوارترلي ريفيو اوف ليتريتشر» الأميركية كتقديم لديوان الشاعر الصادر باللغة الإنكليزية بعنوان «In Every Well a Joseph is Weeping».

نص «الشاعر في السجن» ترجم إلى الإنكليزية من قبل جوناثان رايت ونشر في مجلة بانيبال الصادرة في لندن.

نص «الرئيس الروائي» نشر في حينه بعد صدور رواية «زبيبة والملك» مباشرة ويمكن العثور عليه في الإنترنيت في العديد من المواقع.

الفهرس

القسم الأول: نزهة في متاهة ٥
ضوء يبرق في الظلام ٧
كان يا ما كان... ..... ٨
الوصول إلى الوادي الموحش ١٤
على لوح خشب عائم ١٨
شاهد على العالم ٢٠
ما من مدينة بعد هذه المدينة ٢٣
نفق إلى روح الكون ٢٨
عن الشمس والثلج ٣١
في انتظار البرابرة ٣٣
لماذا تزرع شجرة في المنفى؟ ٣٨
في بيت المستر كافكا ٤٣
اللاشيء المطلق ٤٦
سؤال كيركجارد المستمر أبداً ٥٠
عن الزمان الأول ٥٢

الخيال والمعرفة ٥٦
خارج المغارة ٦١
النص المقدس والنص المدنس ٦٢
من الخرافة إلى العلم ٦٦
العابر والمطلق ٦٨
الكتابة ضد الخوف ٧١
حول المجد والشهرة ٧٦
رحلة إلى التاريخ ٧٨
اللامتناهي الكوني ٨١
المعنى واللامعنى ـ فلسفات فضاء ـ كونية ٨٤
ذات مرة في معبد بوذي ٨٦
ناظراً إلى الأسفل من مركبة فضاء ٨٧
حول الأقنعة ٩١
بطل من «آخر الملائكة» في لندن ٩٤
ذات مرة في كركوك ٩٦
القس السوريالي ١٠٠
في قرية عائمة ١٠٢
الشمس تشرق من وراء الغيوم ـ شذرات ١٠٥
القسم الثاني: المهرجان السحري ١١١
الشاعر في العالم ١١٣
الصعود إلى النقطة العليا Alpha and Omega ١١٩

عن فكاهة العالم ١٢٢
حول تجربتي الشعرية ـ الإيقاع الخاص ١٢٤
تجارب القرن العشرين الشعرية ١٢٩
حول تجربتي الروائية ـ عين الرؤيا ١٣١
حول فن الكتابة ١٥٤
المهرج والفنان ـ غزو اللاعقلي ١٦٢
قوة الصوت الكلية حول موسيقى الإحتجاج ١٦٩
تجليات المخيلة ١٧٣
أسطورة المتنبي ١٧٩
في مدن العالم كل شيء مختلف في كارتاخينا ١٨١
عن فرادة نازك الملائكة ١٩٧
نبوءة رامبو ٢٠٠
المهرج والحقيقة ٢٠٢
صورة الشاعر في شبابه ٢٠٤
آثار أقدام إلى المدينة الأخرى ٢١٧
القسم الثالث: السيف والروح ـ هادم الأوثان داخل المعبد المقدس ٢٣٣
الشاعر في السجن ٢٣٥
في مملكة الآيديولوجيا الرسالية ٢٧١
صاحب الفخامة الدكتاتور ٢٧٨
الصورة الفوتوغرافية الأولى لهتلر ٢٨٥
خارج المعبد ٢٨٨

الشيطان بيننا ٢٩٣
نهاية زمن التواضع ٢٩٥
واجب عدم إطاعة الدولة Satyagraha ٢٩٦
حين يكون الرئيس روائياً ٢٩٩
نابليون ثانية ٣٠٦
الضحية والجلاد ٣٠٨
والآن... إلى أين؟ ٣١٣
في نهاية القصة ٣١٥
إشارات وملاحظات ٣١٦

أردت دائماً أن أضع كتاباً يكون كل شيء ولا شيء في آن، بدون عقدة وحل أو ما يشبه ذلك من التقنيات المألوفة في عالم الكتابة، رواية بلا محور أو مركز، كما كان يحلم فلوبير، مثلما يحدث في الرأس، حين يتنقل المرء بين أكثر الأفكار تناقضاً وتنافراً، كرؤى وأحاسيس تتدفق من عاطفة سحرية تضعها في سياقها الخاص بها وتمنحها معناها.

هذه الرؤى التي تقول الكثير عني، سواء في العلاقة مع نفسي وتاريخي أو مع العالم الذي أعيش فيه، ظلت تبحث عن شكل تسفر به عن نفسها كشهادة عن العالم الذي عشت فيه، حتى اكتملت في هذا الكتاب الذي صنع نفسه بنفسه، كتاب يصعب تصنيفه ضمن أي جنس سائد، ولا ينتمي إلا إلى نفسه.

ISBN 978-993335280-6