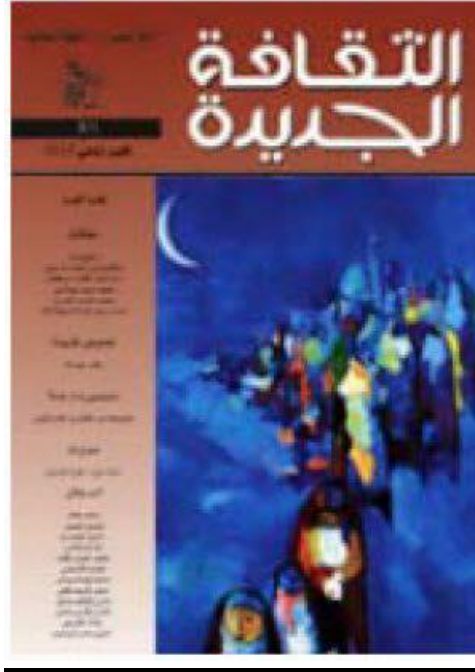


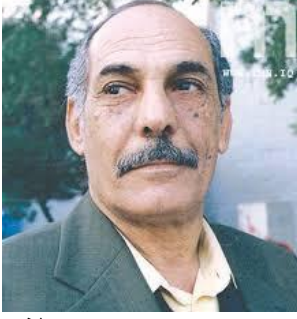
مواد ملف "أدب وفن" - مجلة الثقافة الجديدة
العدد 371 - كانون الثاني 2015



أحمد خلف
ياسين النصير
ناجح المعموري
جاسم عاصي
خضر حسن خلف
مهدي القرشي
هيثم بهنام بردى
حسن كريم عاتي
د. مثنى كاظم صادق
د. خليل شكري هياس
د. خليل محمد إبراهيم

كلمة "أدب وفن"

مَنْ يَهْمَش مَنْ؟



احمد خلف

يعتقد الكثير من المثقفين ان فعل التهميش يصدر اساسا من اشتغال المركز على الاقصاء المقصود للفئات التي لا تنسجم وطروحاته سياسيا واجتماعيا وثقافيا, اي الفئات او الشرائح الاجتماعية المقصية , وغالبا ما يعاني المهمش من انحسار دوره الاجتماعي في الحياة اليومية, ويقع فعل التهميش على فئة المثقفين الواعين لدورهم والعارفين بقابلياتهم الذاتية على التطوير والتجلي اكثر من سواهم, أولئك الذين يستنكرون عادة كل طروحات الفئة المسيطرة على رؤوس الاموال, ونعتقد ان من هنا تبدأ لحظة الافتراق التاريخية بين المتن والهامش او بين المركز والاطراف, حيث تتكدر رؤوس الاموال والثروة الوطنية بيد فئة صغيرة لها قدرة التحكم بنبض الشارع او حياة المثقفين بالذات وغالبا ما يقع فعل التهميش او الاقصاء المتعمد على نوع معين من الادباء والفنانين المبدعين الذين يمكن لهم ان يتبوأوا مكانة تفوق مكانة من يقوم بفعل التهميش والاقصاء للقابليات الكامنة في داخل واعماق ذلك المهمش, عندئذ يسعى من هو في طليعة المشهد الثقافي او الأدبي الى تحطيم وتمزيق صورة ذلك المهمش الذي يجد في نفسه الطاقة والقابلية على التحرر بل الانعتاق من اسر التهميش الى حالة او وضعية تتسم بالتفوق على نفسه او فرض خطوة ملموسة الى امام اي محاولة الانتقال من الظل الى اطراف الضوء وربما الى أعماقه.

لا تتم هذه الخطوة بدون ثمن ولو مجرد احساس نفسي بالانحراف عن سير خط الجماعة المهمشة التي كان ينتسب اليها ذلك المهمش المتطلع الى عالم الضوء (ويحمل معظم المهمشين فكرة مركزية عن تهميشهم من قبل المنظمات او الكيانات السياسية او الرسمية: هي فكرة الاضطهاد بانواعه المعروفة: السياسية والاجتماعية والثقافية, ويزداد مركب الاضطهاد السياسي لدى هذه الشريحة او الفئة كلما اتجه نظام الحكم نحو الشمولية والتفرد بالسلطة ومارس نوعا من انواع الاقصاء تجاه خصومه السياسيين الآخرين, اي تثبيت المركز على حساب أطرافه).

ويميل المهمش الى نوع من انواع العزلة وهي عزلة ارادية اي صدرت باختيار المنعزل وغالبا ما يكون الوسط الاجتماعي والسياسي هو الدافع الخفي للعزلة وان جاء ذلك بصورة غير مباشرة, ولتوضيح مفهوم المهمش ترى "سعاد العنزي" في كتابها - المهمشون في الادب: (المهمش بشكل عام هو من يقصى بشكل متعمد من

نسق إنساني اجتماعي وثقافي غالب، ومهيمن على الفضاء المكاني والزماني الذي يتحرك به الفرد، ولنلاحظ ان المهمش يختلف عن المنفي، فالمنفي قد يكون اختار المنفي، فهو منفي باختياره الإنساني المحض، لكن المهمش هو معزول عن قصدية تقف خلف هذا الغياب. والمهمش هو حاضر ولكنه يغيب عن ذهن المجتمع لأسباب عدة.)، وتأتي الفقرة المجتزأة هذه على فعل الاقصاء، ونعتقد ان الاقصاء متأت عن تخطيط وقصدية سياسية او اجتماعية تفوق حالات التهميش التي يمكن التحايل عليها من قبل بعض المهمشين الواعين لدورهم في الحياة الاجتماعية وربما السياسية ويكون المجال مفتوحا امام المهمش كلما اقترب من الفئة المتحكمة او المنتسبة للسلطة وهو بهذا قد يدفع ثمنا لم يفكر به من قبل وقد يدخل هذا الثمن من باب المساومة والتنازل للآخر الذي يمتلك القوة والمال في الوقت الذي لا يمتلك المهمش اي شيء مادي يعطيه للآخر، لذا يمكن ان يعتبر في عرف المهمشين الآخرين مجرد شخص طاريء ومتواطيء مع فئة او طبقة تسعى الى تهميش من وقع عليه التهميش الحقيقي، وبهذا الفعل الجدلي يكون المهمش قد مارس فعل التهميش على احد ابناء فئته حالما حاول ذلك المهمش ان يفتح كوة في جدار الصمت المتعمد والمقصود.. ويبدو فعل التهميش والاقصاء، تاريخيا، بعيد الغور في حياة العديد من المجتمعات والشعوب على مر الحقب والعصور، ولعل المثل البارز في التاريخ القديم هو نموذج الثائر العالمي الشهير "سبارتكوس"، فهو خير دليل على ان افعال تهميش الفئات المسحوقة ليس امرا عجيبا، وفي مجتمعنا الاسلامي لدينا خير مثال هو الثائر الحنيف ابو ذر الغفاري، ومن الفئات التي خلدها التاريخ الثقافي مجموعة الشعراء الصعاليك، ولعل سيدهم في الصعلكة كان عروة بن الورد، وكل واحد من هؤلاء الثائرين يمثل عصرا من العصور المنصرمة، ونمطا من العيش والتعامل اليومي مع الحياة آنذاك، اما نموذج العصر الحديث فهو الثائر الأرجنتيني غيفارا، لهذا لا يمكن للاقصاء السياسي والاجتماعي ان يحدد بفترة زمنية او مرحلة من مراحل التطور التاريخي للمجتمعات في العالم.

وغالبا ما يلجأ المهمشون الى اعلان عدم الرضا او حالة رفض القبول بما تطرحه الفئة الحاكمة او السلطة، وذلك لاختلاف النزعة والتوجه في معالجة القضايا التي تهم المجتمع، ويتصدر هؤلاء المهمشين: المجموعة المثقفة من شعراء وادباء وفنانين تشكيليين ومسرحيين، الذين لم يجدوا الفرصة المناسبة للنهوض بنتائجهم الأدبي والفني ونشره على الملأ كما هو الحال لدى ادباء الكيانات والمنظمات المنضوية تحت حماية سلطة اوحزب او جماعة، والتي تدرك خطورة ما تطرحه السلطات من النوايا والأهداف قد تجرّ البلد الى محن كثيرة، وليس بعيدا ان يكون عدم الرضا نابعا عن حالة من حالات الغيرة او الحسد الشخصي بل وحتى الفئوي وليس نتيجة لموقف او وجهة نظر متكاملة الرؤيا والاتجاه الفكري، وتلك لعمرى، هي اسوأ حالات عدم الرضا والاختلاف مع الآخر الذي يملك كل شيء، اذ ينبغي لعدم الرضا ان ينبع من موقف متكامل سياسيا واجتماعيا وثقافيا ايضا.

غير ان الكثير من المهمشين على مستوى الثقافة والفنون يتناسون الدور الذي يلعبه فعل التهميش في المحصلة الأخيرة وذلك عندما يضطر المركز او السلطة او الكيان السياسي الى الاستعانة بالمهمشين في الغالب الأعم من الأمور والقضايا التي تعني ما تعنيه تحريك مأكنة الجماعة او الدولة وعلى اقل تقدير تنشيط فاعلية العمل الجماعي الذي يصبّ في مصلحة الكيان او الدولة التي تنوي استغلال طاقة المهمشين في بلدانها.

ان هذا الاحتياج الاضطراري قد لا يتكرر، ولكن المركز او المتن يعلم ان الهامش او الاطراف اثبتت وجودها ومن المحتمل انها ستدخل حلبة الصراع غير المتوقع بين الاطراف وبين المركز وبهذا سيقوم الهامش بدحر المتن اذا احسن ادارة الصراع الذي لا مفرّ منه.. وتسعى المعارضة السياسية في اي بلد من بلدان العالم الثالث الى اعلان رفضها لفعل التهميش، وتتهياً - عادة - الى خوض غمار الصراع من اجل الوصول الى السلطة عن طريق الاقتراع في الدول التي تؤمن بنهج التعددية، غير انها (المعارضة السياسية التي تعاني التهميش) وحالما تفوز باستلام مقاليد الحكم تبدأ بدورها في تهميش من كانوا اسياذ الموقف ويعتبرون هم المركز ويتحكمون بمصائر خصومهم، ويصبح من كان قد جرى عليه فعل التهميش والاقصاء قد تبادل المواقع مع خصومه ليصبح هو في المركز مستقطبا الاخرين الى ظلاله، وقد يتطلب منه ذلك تعطيل القوانين التي كانت تخدم السلطة السابقة لتحل محل الفئة التي كانت تمارس التهميش ضدها، ولا يعيد ميزان القوى الى وضعه الطبيعي الا اذا بدأ الصراع مجدداً، لنعرف اخيراً:

- مَنْ يهمش مَنْ ؟

فى الحدث الادبى

على طاولة وزير الثقافة الجديد



صوّت مجلس النواب يوم 18 تشرين الاول 2014 بالأغلبية على ترشيح فرياد راوندوزي وزيرا للثقافة في التشكيلة الحكومية الجديدة التي يرأسها د.حيدر العبادي.

وراوندوزي هو رئيس تحرير جريدة "الاتحاد" البغدادية ونائب سابق في البرلمان وقيادي في الاتحاد الوطني الكردستاني، وهو مهتم بالثقافة بشكل عام وبالثقافة واللغة العربيتين بشكل خاص، وجاء توزيعه وسط مقاطعة دامت لسنوات من المثقفين العراقيين بشتى ألوانهم للوزارة احتجاجا وتذمرا. وهذه القطيعة تجعل من مهمة الوزير صعبة اذ عليه أولا أن يعيد ثقة المثقفين بمؤسستهم الحكومية قبل أن يفتح ملف الثقافة والمثقف في بلد هو بلد الثقافة والحضارة قبل النفط والتمر والدينار. وحزبنا الشيوعي العراقي أكد في برنامجه الذي أقره المؤتمر الوطني التاسع 2012 بأن إعادة بناء المشهد الثقافي - الابداعي في بلادنا تتطلب جملة سياسات وإجراءات ومعالجات أساسية، وبدورنا نضعها على طاولة الوزير راوندوزي لتعينه في اداء عمله والنجاح في مسعاه:

1 . اعتماد إقامة مشروع ثقافي وطني، انساني النزعة، وديمقراطي المحتوى، يكون حاضنة لكل التيارات الداعية الى بلورة هوية وطنية منفتحة متجددة، تحترم التعددية الثقافية والفكرية، وتتفاعل مع سائر روافد الفكر العالمي وتياراته.

2 . تحرير الثقافة من قيود الفكر الواحد والرأي الواحد، ومن الجمود والانغلاق وكل سمات الفكر الشمولي، وضمان عدم تسييس المؤسسات الثقافية للدولة أو تسخيرها لمصالح حزبية أو مذهبية، ورفض تهميش المثقفين والمبدعين، واحترام استقلاليتهم، ورعايتهم وتكريمهم والاحتفاء بانجازاتهم.

3 . السعي إلى تكريس الرؤية السليمة الى الثقافة باعتبارها وسيلة لارتقاء الانسان روحياً، وشرطاً لأنسنة المجتمع وتحقيق نهضته .

4 . التزام الدولة بدعم العملية الثقافية وإدارتها بالتعاون والتنسيق مع الوسط الثقافي ومنظّماته غير الحكومية، وتمويل النشاط والانتاج الثقافي مع احترام استقلاليتهم وتأمين ما يتطلبه ذلك من مرافق حديثة في المحافظات كافة: مكتبات بكل أنواعها ومتاحف ومسارح ودور سينما وقاعات عرض وغيرها.

5 . حماية الموروث الثقافي المادي - من آثار ومبانٍ تراثية ومعالم تاريخية ومخطوطات ومطبوعات وغيرها - والشفاهي، والحفاظ عليه .

6 . تبني الدولة سياسات ثقافية تهدف الى تشجيع الفكر والابداع، والى تأمين تفتحهما وانتشارهما، وبناء المؤسسات الضرورية لتحقيق ذلك، وبضمنها مجلس وطني للثقافة، وتعنى برعاية الثقافة والفنون وتأمين متطلبات تطورها المستديم .

- 7 . إصدار تشريعات تكفل حرية الفكر والتعبير والابداع والنشر، وتحمي حقوق الملكية، وتمكّن المنظمات الثقافية، غير الحكومية، من ممارسة دور مؤثر في الحياة الثقافية .
- 8 . تفعيل دور المثقفين والمبدعين والنخب الثقافية على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية والسياسية، في رسم واعتماد التوجهات والخيارات الوطنية في شتى مجالات حياة المجتمع، وبلورة الرؤى وإنتاج الأفكار والتصورات، لإثراء الحوار والمساهمة النشيطة في استشراف المستقبل .
- 9 . إدامة الوسائج العميقة بالمثقفين العراقيين (علماء وفنانين وأدباء وأكاديميين) في المهجر، وحفز تواصلهم مع الوطن، وتشجيعهم على العودة إليه، وتيسيرها .
- 10 . تبني الدولة تخصيص نسبة لا تقل عن 1% من الدخل الوطني سنوياً لدعم الثقافة، وتشجيع التنوير والتحديث الثقافي، ولحماية وحفظ الموروث الثقافي .

"الثقافة الجديدة"

دراسات نقدية

إستهلال نظري قراءة في طرائق شعرية حديثة



ياسين النصير

ولد في القرنة بالبصرة انتقل الى بغداد عام 1970، حل في هولندا لاجئاً 1995، مؤلفاته النقدية: له اكثر من 22 كتاباً فضلاً عن ثمانية كتب تنتظر الطبع كتب قصة اوبريت (بيادر خير) أول اوبريت عراقي في البصرة 1969، له اوبريتات ونصوص مسرحية اخرى.

عضو الهيئة الادارية لاتحاد ادباء العراق 1973 – 1978، عمل سكرتيراً لرابطة نقاد العراق وعضواً لهيئة تحكيم المسرح في العراق وعضواً لتحرير مجلات، الاديب المعاصر، الثقافة الجديدة، التراث الشعبي، والسينما المسرح، اعتمد الانسكلوبديا البريطانية في كتاباته في المسرح العراقي، يرأس مؤسسة اكد للثقافة والفنون بهولندا منذ تأسيسها عام 2000 ولان،

عضو قيادة اتحاد ادباء العراق

ليست هذه مقدمة عن الشاعر رعد فاضل فقط، إنما هي مقدمة لوجهة نظر خاصة بطريقة تناولنا للشعر، سيكون رعد فاضل البوابة لظاهرة يشترك فيها معه عدد آخر من الشعراء المتقاربين ابداعاً

أو أعماراً أو تجربة. ربما ستخالف المعالجة مألوف المسارات النقدية الشائعة، وربما قد تتأخر عنها، ولكن دون أن تدعي اجتراح منهجية نقدية متكاملة، وفي كل الأحوال ستكون وجهة نظر، ربما تقودنا لو أمعنا النظر في أبعادها إلى أن يكون النقد فيها مخلصاً للشعر، وسنجد أننا لم نطرق باباً واحداً من طرائق معالجة الشعر، ونعدّه الكفاية أو المنهجية الوحيدة، إنما تفتح المقدمة مناهج وطرقاً فنية يمكن لأي ناقد مجتهد أن يمارس ما يراه فيها لمعالجة الشعر. الطريقة الاجرائية هذه نقدية أيضاً، بمعنى أنها تضع مفرداتها تحت منظار النقد، لذلك هي لا تعنى بوضع خطوات اجرائية دون أن يكون بناؤها نقدياً أيضاً، من جهة أنّ الكتابة النقدية عن أيما شاعر لا يمكن أن تؤدي وظيفتها ضمن انتاج الشاعر الواحد نفسه، وإنما تكون المنهجية الإجرائية أقرب إلى التحقق المنهجيّ عندما تضع في الوقت نفسه شاعراً أو أكثر جوار الشاعر الأساس الذي ستتناوله، لأن أية فكرة نقدية مستخلصة من الشاعر موضع الدراسة لا تجد كامل تحققها في إنتاج الشاعر الواحد، ربما ستجد نقبضها لدى الشاعر الثاني أو الثالث، وربما ستجد تطويراً لها عند الشاعر الثاني أو الرابع، وربما ستجد ما يخالفها عند عدد آخر من الشعراء، وعندئذ لا يكون نقدنا عن شاعر ما محدداً به فقط، بل تكون آراؤنا عنه وعن عدد من الشعراء المجالين والمختلفين أو المتفقين معه، وجهة نظر نقدية عن ظاهرة شعرية مهمة يشترك فيها عدد من الشعراء. ويبقى الأساس في النقدية التي ستوفر لدينا مجموعة من الآراء والأفكار عن الشعراء الآخرين هو تكوين أرضية نقدية للكتابة اللاحقة عن تشعبات الظاهرة.

في مرحلة معينة من تطوّر المجتمعات تنشأ أفكار أساسية وكبيرة تمتلك رؤية كونية وجوهرية لا يمكن لشاعر بعينه الإحاطة بها واستيعابها، بل ستجدها عند عدد من شعراء المرحلة، وتجد جذورها ومرجعياتها عند عدد آخر من شعراء ومثقي ومفكري مراحل سابقة، وكلها تنصهر في بوتقة الوجود النقديّ لشعراء مرحلة قادمة، لهذا السبب عندما بدأت بدراسة الشاعر فوزي كريم، وضعت إلى جواره الشاعر كريم كاصد، وكنت كلما ابتدأت بفكرة وجدتها في شعرية فوزي أجدها متشعبة في أشعار وتوجهات كريم كاصد أو فاضل العزاوي أو سامي مهدي أو شعراء آخرين، دون أن يعني ذلك أنها غير مكتملة في شعرية فوزي، إنما لضخامة معطياتها ولتأويلاتها العديدة يمكن أن تجد ظلالاً لها أو تشابهاً أو احتذاء في أشعار آخرين، لأنّ الفكرة الكونية من السعة والتطوّر بمكان بحيث لا تستوعبها قصيدة، أو مجموعة قصائد، أو شاعر، إنما تشير القصائد إليها أو إلى ما يناقضها أو يخالفها.

وهكذا يكون تأليف أي نص نقديّ عن شاعر ما، في حقيقة أمره، تأليفاً عن ظاهرة لمجموعة من الرؤى النقدية والفكرية عند عدد من الشعراء الذين ينحون منحى متقارباً ومختلفاً عنه. فالشعراء: فوزي كريم، فاضل العزاوي، حسب الشيخ جعفر، ياسين طه حافظ، علي جعفر العلق، وكاظم الحجاج، وآخرين، تعاملوا مع الواقع العراقيّ المضطرب بأحداثه وأفكاره، بطرق فنية مختلفة، ولكن معالجاتهم تركّزت حول فكرة مركزية بؤرية مفادها؛ هل تشكّل أحداث العراق ميزة للقصيدة الحديثة؟، هذه الرؤية سلكت لتنفيذها مناهج ورؤى شعرية ونثرية مختلفة، ففي شعر فوزي كريم كانت رؤيته لأحداث الواقع العراقيّ ذاتية مشبعة بروح برومويوسية قلقة، وكانت الرؤية في شعر كريم كاصد للموضوع نفسه، رؤية اديولوجية واضحة التوجهات والأفكار الماركسية المنتمية لحقيقة جدلية أنّ تشكيلات المجتمع العراقيّ من الهشاشة بحيث لم تستطع مواجهة البنى التدميرية الذاتية والموضوعية.. وكانت الرؤية عند فاضل العزاوي، رؤية نقدية مشبعة بالسخرية والهزاء، وكانت عند سامي مهدي رؤية انتمائية مبرّرة وحقيقية يجد فيها تحققاً غير نقديّ لما يجري، وكانت عند حسب الشيخ جعفر مجرد مرجعية تضيق بينها الفواصل والمراحل، وكانت عند سعدي يوسف انتمائية نقدية أول الأمر ثم تدميرية لهذه الانتمائية، ثم بحثاً عن خصوصية قلقة له فيها. وهكذا لا يمكن أن تستوعب ما حدث في المجتمع العراقيّ أيّة ممارسة شعرية لشاعر واحد. وبما أنّ نقدنا

شخصاني في كل المراحل أغفلنا دراسة الظاهرة، واستبدلناها بدراسة الشاعر، وها أنا أبدأ مع الشاعر رعد فاضل، واضعاً إلى جواره الشاعر: رعد عبد القادر، والشاعر هاشم شفيق، وفي الأفق عدد آخر من شعراء السبعينيات، لدراسة ظاهرة العلاقة بين الجسد والطبيعة والأشياء، وهي ظاهرة عامة ولكنها تكتسب في الشعرية منهجية رؤيوية خاصة. سيكون كل شاعر منهم له طريقته في هذه الرؤية، ومن خلالهم يمكننا تكوين أفكار مركزية تغذي الشعرية بطرائق فنية جديدة. ومع أن كل شاعر منهم مختلف عن الآخر من جهة الأدوات والرؤية، والثقافة، فقد وجدت ثمة مشتركات عليا بينهم، نزلت في قصائدهم بطرق تنفيذية مختلفة، وهذا يعني أن ثمة رؤية بؤرية كونية لهذه الظاهرة، لا تعالج بطريقة واحدة، ففي كل معالجة تجد نفسها في مظهرات بنوية مختلفة.

إن الأفكار الكونية البؤرية، تجدد نفسها وتمحوها في كل مرحلة، لا لتستبدل ثيابها، وإنما لتطور آليات وجودها، فكل فكرة كونية كبيرة وبؤرية هي فكرة إمبريالية، لأنها تجدد نفسها كلما مرت بأزمة، فالأشياء، على سبيل التمثيل، لا تجد لها طريقة واحدة للتعامل الشعري معها، فهي عند رعد فاضل، أشياء منبثقة من علاقة الجسد بالطبيعة، لتتحول إلى تكوينات جديدة لا تمت بصلة لجذورها، إنما تحمل في أحشائها مثنولوجيا غائرة وتطلعات للمستقبل، أشياء رعد فاضل موضوعه ضمن ممارسة حادة وخلاقة. بينما الأشياء عند هاشم شفيق تبدو وكأنها أشياء خارجية أول الأمر، وقد تعامل الشاعر معها بمنطق أدبيولوجي، لكنها في المحصلة أصبحت أشياء التي استخلصها من بين قبائل الأشياء، عندما خلط معها تجربته، لتصبح معرفة نقدية وأدوات دخول إلى مناطق اجتماعية. أما الأشياء عند رعد عبد القادر فتدخل بيت القصيدة دون أن تنتمي للشاعر أو للطبيعة، أشياء بكيونتها المستقلة، احتوتها لغة شعرية متفردة باستقلالياتها.

هذه ثلاث طرق للشعرية مع الأشياء لا يمكن حصرها عند شاعر واحد، ولكن يمكن الكشف عن مستوياتها عندما تكون كتابتك في الأنية نفسها عن واحد من الشعراء الثلاثة، عندئذ يكون توصيفك النقدي لها في شعر أحدهم واضحاً بمستوياتها كلها. فالكتابة عن فكرة ما عند رعد فاضل، لا تكتمل إلا عندما توشّر تماثلها أو نقيضها عند رعد عبد القادر أو عند هاشم شفيق، عندئذ يكون تأليفك قد مهّد أرضية لرؤية ظاهرة الأشياء بتدرجات مختلفة. فالفكرة المحورية لا يحتويها إنتاج شاعر واحد، ولا يمكنها أن تكتمل في شعرية شاعر واحد أيضاً، كما أن الكتابة النقدية عن شاعر ما لا تصبح مكتملة دون الكتابة عن الشعراء الآخرين.

أما طريقة تنفيذ هذه المنهجية الإجرائية، فتتطلب الكتابة عن الشعراء الذين يشتركون في الظاهرة، وهو ما ألزمت نفسي به مع الشعراء: رعد فاضل، رعد عبد القادر، وهاشم شفيق، وكذلك مع كريم كاصد فيما يخص العلاقة المشتركة بين المواضيع الاجتماعية والفنية مع فوزي كريم.

لقد ينسنا تماماً من طرائق ومناهج النقد المألوفة والأكاديمية التي قد لا تؤدي بنا إلى التغلغل في القصيدة والإخلاص المنهجي للشعر، فمعظم ما يقال نقدياً؛ إما استعارة لمنهجيات الإيديولوجيا أو لعلم الاجتماع أو لعلم النفس أو للألسنية أو للوصفية أو للنصية، أو للتفسيرية وغيرها، وإما أن يكون النقد خبط عشواء، تتداخل فيه الانطباعات بالمواقف الشخصية، الشلالية بالآراء المبسرة. وإما أن يبقى حبيس الآراء التي قيلت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عن جماليات الأعمال الكلاسيكية الراسخة والقوية، ويغض الناقد الطرف عن إنجازات القرن العشرين بعدها أعمالاً غير مستقرة وسريعة ومقتضبة. ولم يستقر البحث الجمالي عن الفنون والآداب إلا في ستينيات القرن العشرين عندما ظهرت حركات فكرية جديدة: البنيوية، الألسنية، الانثروبولوجية، النصية؛ بأثواب فلسفية ونقدية جديدة، قاربت ليس بين الشعراء والأدباء المتقاربين زمنياً، إنما بين الفنون والعمارة والاقتصاد، المدينة والأسواق، الإعلان والفوتوغراف، التشكيل والسينما، تنظيم المدن والحرية

وحقوق الإنسان، وغيرها من المواضيع التي تشترك في انتاج الظاهرة الاجتماعية، لكنها متباعدة الحضور في النتاج الأدبي والفني فيما قبل النيووية والألسنية والانثروبولوجية. وحقيقة الأمر أن هذه المناهج لم تطرح أيضاً مكتملة القواعد كي تكون رؤيتها للنص الشعري كافية، إنما طرحت وهي ضمن وعي وتجربة تيار نقدي عربي غير مكتمل الأداة، لذلك، وبالطبع ليس تكفيراً لأحد، ولا إلغاءً لمجهود، نقول، ومن باب الإجهاد: لنطرق طرقاً ورؤى نقدية مختلفة، مثل النقد الفضائي، وسنجد أننا لن نخسر شيئاً بقدر ما نؤسس لمحاولة قد يكتب لها التوسع والنجاح والتوسع، وقد يكتب لها الفشل أيضاً، فالنقد يخضع للتجريب والمران وليس للدرس التعليمي. محاولة نقدية يقف وراءها هدفان: الأول؛ تأكيد التصور عن كيفية المعالجة الفضائية للنص، والثاني؛ تأكيد ما أسميته سابقاً بحركة ثانية لقصيدة الحداثة الشعرية العربية. والهدفان إشكاليان، أي أنهما بينيان ويهدمان نفسيهما في آن معاً، إذ ليس من ثنائية للشعر ما بين جيد/ رديء، مقبول/ غير مقبول، شعري/ غير شعري، أبيض/ أسود، اجتماعي/ ذاتي، قابلة لأن تصبح مناهج نقدية جديدة، مثل هذه الثنائيات التي طبعت تيارات النقد والفلسفة في أوروبا، يجري اليوم تجاوزها والبحث عن الما بين فيهما، عن المشترك المحذوف الذي يؤلف نسيجاً عضوياً لمربع هيغلي جديد. النقدية الفضائية تعيد للزمن حضوره من خلال إعادتها للمكان، فالفضائية هي المابينية للزمان والمكان، هي ما ينتج عن الصراعات الاجتماعية، ولكن لن يؤدي إلى أي انحياز لأتيا طرف من أطراف تلك الصراعات، إنه الناتج المستقل الذي يهيئ نفسه للدخول في صراع جديد مع الناتج عن ما بينية أخرى. النقدية الفضائية هي الكتابة بيدتين اثنتين كما يقول ديريدا: هما يدا الزمان/ والمكان، أي لا يقال شيء دون أن يكون القول فضائياً.

لا يتخلّى نقدنا العام عن طروحات النقد السابقة، ولكنه يحركها باتجاه مغاير، لأن أدوات بحثه مغايرة، ومن هنا فهي مغايرة جديدة، وكلّ جديد يحمل مخاطر نموّه وموته معاً. عصرنا الراهن يجب أن يُنظر إليه بمناهج متحركة، فنحن نسير وبمعيّتنا محفّة نار، قد تشعل ذاتها وتشعل ما حولها، وقد تولّد ذاتها، وقد تتطوي على رماد، وقد تسهم في إشعال حقل من التأمّلات. من هنا وجدت عبر معالجات نقدية لنخبة من الشعراء أنني في الطريق المفترضة إلى تأكيد جزء من هوية قصيدة الحركة الثانية للحداثة، تلك القصيدة التي لمّا توصّف نقدياً بعد، ولكنها موجودة بقوة ضمن نثار هائل من التجارب الشعرية، أمّا مردّد عدم التوصيف هذا فذلك لأنّ نقدنا لم يبحث بجديّة في الشعر بعد حركته الأولى، كونه عدّ كلّ نتاج شعريّ حديث منتماً لحركة السياب ونازك وريعل الحداثة الأولى، وهذا اجحاف كبير بحقّ التجارب المجتهدة التي اختطّت طريقاً مغايراً لكلاسيكيّات القصيدة الحديثة.

إنّ ما أكتبه هنا عن رعد فاضل، وما كتبته عن فوزي كريم، وعن شعراء سابقين ضمّتهم كتبي النقدية السابقة يمكن أن ينطبق جزء كبير منه على قصائد شعراء آخرين، كما وجدت أنّ نخبة الشعراء الذين اخترتهم للكتابة بالطريقة النقدية الجديدة هذه، يمكنهم رسم خارطة لقصيدة الحركة الثانية للحداثة الشعرية. مثل هذه الحركة موجودة غير أنّها في حاجة إلى من يغذّي التوجه النقديّ لها/ معها/ أو حتّى بالصدّ منها، لأنّ اكتشافك ملامح لحركة ثانية للحداثة الشعرية، يعني أنّك تغامر نقدياً بطروحات قد لا يتفق معك بها آخرون. والسؤال الذي يفرض نفسه، هل ما زالت الشعرية العربية ضمن منطق حركة الحداثة الشعرية الأولى؛ حادثة السياب ونازك والبياتي وأونيس والحيدريّ والبريكان وغيرهم.. قائمة؟، أم أنّ ثمة تطوراً بنيوياً جرى على بنية ومفردات تلك الحركة، وجعل من الشعرية العربية الحديثة مجالاً لأن تغتني بكشوفات الحداثة وما بعد الحداثة، وبانتاج طرق فنية جديدة مكّنت الشعرية من أن تتغلغل في أبعاد نفسية واجتماعية غير تلك التي تعاملت معها قصيدة حركة الحداثة الأولى. فقصيدة الحركة الثانية للحداثة "نقلت ما هو صميمي إلى التجربة الشعرية، والقيام بفعل سحري وخلق في الوقت نفسه يغامر بتفجير الأطر الجاهزة،

والقضاء على الأشكال المستخدمة للغة وفنّ نظم الشعر بفعل المدّ الروحي" (1) لعلّ إشارة أدونيس لدلالة "اللغة الثانية" وهو يتحدّث عن قصيدة النثر بداية لقصيدة الحركة الثانية للحدثا الشعرية، ولعلّ درامية وتركيبية قصيدة صلاح عبد الصبور خطوة في ترسيخ قصيدة الحركة الثانية، ولعلّ ثورة الماغوط الصاخبة في قصيدة النثر طريقة مرنة وصعبة لتخليص القصيدة من شوائب الذاتية والغنائية، ولعلّ قصيدة درويش المشبعة بنثرية الشعر واحدة من تحولات الشعرية الحديثة، وهكذا ثمة تجارب شعرية كثيرة خلّلت طرائق قصيدة الحركة الأولى، فلم تعد قصيدة أخرى تكتب على طريقة قصيدة السيّاب، أو نازك، أو البياتي، فقد أغلق السيّاب والرّجيل الأول إنتاج الشعرية على نفسه، لذا بقيت حركة قصيدة الحدثا الأولى مرتبهة بما أنتجوه. كما أغلق الجواهريّ القصيدة العمودية على إنتاجه، ولم تعد أية قصيدة عمودية تجاور أو تتحدّى تكوينات الجواهري.

الشعرية الحديثة مفتوحة وليست مغلقة، ولعلّ شعرية أدونيس الهائلة في تمرّداتها واحدة من الخروقات الكبيرة لقصيدة الحركة الأولى للحدثا، ففيها رؤية أسلوبية جديدة مصحوبة برؤية فلسفية وأرضية نقدية واستنهاض للفضاءات الواقعية والمتخيلة، وهكذا يمكن القول عن تجربة سعدي يوسف الشعرية المرنة والمتشعبة، واليومية، والرمزية، والواقعية، والخيالية، هذه التجربة التي صنعت مناخها ولغتها ونجاحاتها واختلافاتها تعدّ من أكثر التجارب الشعرية التصاقاً بتحوّلات المجتمعات واللغات واللهجات الاجتماعية، كما أوحّت تجربة محمود درويش الواسعة التي أسبغت الشعرية على النثر وشعرية النثر على الشعر، فكانت بأفقهها المتسع تطوي قضايا تاريخية ومعاصرة، وتغوص في الميثولوجي والواقعيّ لاستخلاص تجربة نضالية مستمرة ومرتكزة على وعي بالميثولوجي والواقعيّ معاً، فالتجربة النضالية للشعر الثوريّ الفلسطينيّ فتحت آفاقاً جديدة لم تستوعبها حركية مناهج النقد التقليدية. كلّ هذه الخروقات في طرق وأساليب قصيدة الحركة الأولى للحدثا الشعرية، أصبحت مشروعة للحديث عن حركة ثانية لقصيدة الحدثا الشعرية، بوصفها قضية مهمة ومنطقية، بل بوصفها ضرورة نقدية.

من هنا، أقول: ما أكتبه الآن عن رعد فاضل لا يخصّ رعد فاضل وحده، وما أكتبه عن هاشم شفيق، ورعد عبد القادر، وكريم كاصد، وفوزي كريم، وكاظم الحجاج، وغيرهم ليس خاصاً بهم فقط، بقدر ما هو تلمس منهجيّ لتطوّرات القصيدة الحديثة، بخاصة بعد ظهور تيارات شعرية مهمة فيها : كقصيدة غير اليوميّ والمألوف، وقصيدة النثر، وقصيدة الوثيقة، وقصيدة الكولاج، والقصيدة الكونكريتية، وقصيدة الشارع، وقصيدة الصرخة، وغيرها من الأشكال الشعرية المتمردة والحديثة. فتمة ثورة عارمة حالياً عن: الروح، والجسد، والأدبولوجيا، والمجتمع، والإنسانية، والحرية، والحقوق، والمرأة، والحروب، والثقافة، وهي ما يمكن أن تشكل الأرضية الجديدة لقصيدة الحركة الثانية للحدثا، وللكتابة، وللقراءة، وللتنظيم، وغيرها. صحيح أنّ هذه المجالات كانت موجودة، ولكن طرق تناولها الآن تتضمن منطق تطوّر مجتمعاتنا في المراحل الحديثة. اليوم أضفت التغيّرات العالمية، ومناهج البحث، وتيارات الفلسفة والعولمة، والتقنية الإتصالية الهائلة على المواضيع أساليب بحث جديدة مما أدّى إلى ظهور طرق منهجية فيها مغامرة توازي ما حملته هذه الموضوعات من كشوفات لمستوياتها الاجتماعية والإنسانية، فلم تعد لغة الشعر ذاتيّة بالكامل، ولم يعد موضوع القصيدة تعبيراً عن موقف محدّد، إنما الشعرية اليوم طاقة من محفزات تشوير الأفكار، لذلك ابتدأنا مع بعض الشعراء بأدوات نقد جديدة لتلمس وجود تلك المواضيع في اهتمام الشاعر.

كل هذه الأسئلة لم تكن موجودة في مناخات قصيدة الحركة الأولى للحدثا، إلّا بشكل جنينيّ ومبهم، ولذلك كانت قصيدة الحركة الأولى للحدثا الشعرية تميل إلى استيعاب العالميّ للكتابة عن المحليّ، وجعل المحليّ أولاً، في حين أنّ الطرق النقدية الجديدة تدفع الشاعر إلى أن يستوعب كلّ ما هو عالميّ لكي يكتب عالمياً، إنّ ما حدث من تغيّر بعد الحرب العالمية الثانية، هو من مهّد لظهور أنتلجنسيا عراقية ثورية مؤمنة بالتغيير، وكانت أدواتها للتغيير عالمية؛ أحزاب تقدمية، حركة

الشباب، تنظيم عمالي، ثقافة متصلة بالعالم، مصادر استيرادات عالمية، ربط العملة العراقية بأسواق المال، الخ...، ولكن الذي حدث أن تياراً محلياً جرف كل هذه القوى الثورية فنقل أدبيولوجيا التغيير إلى الشعر والثقافة بالطريقة الصائتة والجماهيرية والثورية المباشرة والنضال اليومي المباشر، وجعل منها أثواباً لهذه النهضة. الأسئلة التي ولدت من رحم التناقضات العراقية والعربية بعد الخمسينيات وإلى اليوم، لم تجب عليها قصيدة حركة الحداثة الأولى، ولا المتغيرات البنيوية التي طوّرتها وجدّدت فيها، كما لم تجد هذه الأسئلة طريقها إلى الرواية، بل لامستها بطريقة خجولة سطحية وهامشية، وأبقت الروح والقلق الوجوديين قائمين دون أجوبة، مما جعلهما رهناً بمواقف شخصية الكاتب.

هذه الأسئلة تُستحضر الآن بقوة، وأعني بالآن؛ مرحلة ما بعد 2003، والتي ستكون فاصلاً مهماً بين معارف وطرق واستنتاجات مهمة في حياة المجتمع العراقي. لأن لم يجد المثقف والمفكر العراقيان الطريق لاقتناص جوهر هذه الأسئلة ضمن أبعادها، وثمة سؤال وجودي آخر للثقافة العراقية، هو؛ إلى أي مدى ستبقى الثقافة العراقية عاجزة عن قياس التحوّلات والتبدلات البنيوية التي جرت على المجتمع العراقي دون أن تفهم جدلية هذه التغيرات الاجتماعية؟، وللأسف إن ما أتى بعد 2003 من وضع مربك، زاد في تعميق الهوة بين الأسئلة تلك وبين الثقافة، وهو ما يجعلنا نعول على المثقفين وانتاجهم للقلق، لأن يرصدوا من زواياهم الاجتماعية العلنية والمخفية، جزءاً من تحوّل المجتمع بعد 2003، ولكن عليهم أن يرصدوها بأدوات تحديث غربية.

حرارة الرؤية النقدية التي أدعو إليها توازي الرغبة الحقيقية في إنتاج قصيدة حديثة مغايرة لقصيدة حركة الحداثة الأولى، ومطابقة للقلق العالمي الذي يبحث عن الشظايا في رماد كوني تختلط فيه الأضواء والعواصف والغيوم والأمطار والحروب والمتفجرات، بحيث لا تجد منفذاً لأن ترى جثة الشاعر في هذا المطبخ الكوني، فالطريقة التي ستولد فيها الأشياء مغايرة لأية طريقة نعرفها عن الخلق، قصيدة الشاعر لغة تولد بموته:

لا تمسّوا جثة الشاعر.

خلّوها، مثل جرّة عسل، ملقاة على العشب

تدثرها الفراشات

ويحرسها باز / وعصفور.

جاء الشاعر بكلّ أشياء الطبيعة لحماية جسده. هل ثمة صراع بين الجسد والطبيعة؟، أعني بين الحواسّ ومؤثرات العالم الخارجي؟. هل ثمة استجابة ناقصة للجسد إزاء العالم الخارجي؟، أم أن ما في الطبيعة يكفي لتدمير الإنسان بحيث يلجأ الشاعر إلى كتابة القصيدة - التعويذة كي يصون نفسه من شرورها؟. أشياء وأفكار هي موضع الصراع الذي اختطه الشاعر رعد فاضل كي يواجه به عالمه الداخلي والخارجي معاً، فأحياناً يلجأ إلى أفعال هندسيّة، كأن يُنزل ضوءاً من الشمس ليسقطه على الأرض، ويروح متأملاً خياره في أن ينتمي إلى الضوء أو إلى ظلمة الأرض، فيصبح العالم مختصراً لديه بعمودية الأضواء وأفقيّة الحياة اليومية. هذا التكوين الفضائي الهندسيّ أتاح له أن يستنهض قواه الجسدية لمواجهة غموض الطبيعة، وأن يعيد ترتيب بيته الفكريّ فأنهض عبر ذلك جملة من القوى منها: الطفولة التي كانت بيتاً لكلّ ذكرياته التي هي ليست حكايات إنما أفعال كانت تكتب بالملاحظة، فالطفولة لا تموت في الكائن ولكن العزاء في ألاّ يتذكّر أحد طفولته "ويل لمن لا يقدر أن يتذكّر طفولته، أن يدركها من جديد في داخله، كجسد في جسده الخاصّ/ كدم جديد في الدم القديم: فهو يموت منذ أن تتركه" كما يرى فرانز هيلينز(2). ومنها المرأة التي وجد في جسدها قارّة سابعة غير مكتشفة بعد كما يقول حسب الشيخ جعفر، فراح يتأمل عينيّه ويديه وقدراته، ليكتشف أنها الطبيعة المضمرة القادرة على صياغة مشاعر هاربة من الحياة اليومية، ومنها الأدبيولوجيا الذاتية التي وجد فيها تحقّقاً لنفسه وهي تستنشق عطر الأشياء، ووجد أيضاً الأشياء

نفسها، تلك التي أستهضرت من الحياة أو التي فرضت نفسها عليه، ووجد البيت/المأوى- صنو الطبيعة والجسد؛ تكوين أمومي تشترك فيه كلّ مثنولوجيات الفضاء الأعلى: السماء، الضوء، الشمس، النور، العواصف، النيازك.. الخ/ والفضاء الأسفل: القبر، الحفرة، الملجأ، الجسد، الأنثى. ليخلق من جمع الفضاءين، فضاءه الشخصي، فكان عمودياً وأفقياً في آن، داخلياً بصوته، وخارجياً بما يُروى عنه، ولن تكون حكايته مسرودة من طرف واحد، فالطبيعة تروي منها جزءاً، والجسد جزءاً، والأنا المطلقة جزءاً، ويبقى الكثير غير مروٍ بانتظار حائك الكلام كما يقول صاحب كتاب العقد الفريد.. فجسد الشاعر (جثته) ممثلة مثل خلية عسل، حراسها أولئك المثنولوجيون: الصقر والباز، كونها رمزاً للقوة، ورمزاً مغايراً لسياق أيّ تكوين ساكن، وثمة ملائكة تحرس مخاوف الجسد، تظلل فراشات ليست مسمّاة ولا هي من التي تحترق بالضوء. هذه المجالات التي انفتحت عليها شعريته، من الصعوبة أن تلمّها أبيات شعريّة مقفاة، وقصيدة فيها حكاية مروية، وحادثة يمكن أن يشترك فيها آخرون/ هذه القصيدة أرادها رعد فاضل ضدّ القصيدة الشعرية المكتوبة بقافية وروي وبيت منضبط ودقة في السياق، لذلك كتبها بطاقة النثر الشعريّة لمرونة صورته، وسهولة مشاعره واختلاط أحاسيسه، لمواجهة الطبيعة/ والعالم الخارجيّ بأداة مُغامرة متمردة وحرّة. فالطبيعة المرثّة بقواها، قادرة على احتواء أية قصيدة بأفعال ذاتية، أو إذا ما كتبت بطريقة تقليدية، من هنا نجد في حركة القصيدة الحديثة الثانية قوّة غير مرئية؛ هي تلك التي تنتج عن تضافر الطبيعة والجسد لاستخلاص موضوعات كونية يمكن أن تكون عمودية/ وأفقية، فردية/ وجماعية..، والشاعر يعيش تلك الظلال التي تتوسّط الأعالي/ والقاع، الزمن الحاضر/ والزمن الماضي، هنا على العشب أو هناك في مجاهل الضوء حيث تبدأ أشيأؤه: تحكي/ ولا تُحكي، تقول/ ولا تُقال. ودائماً ثمة مجهولٌ في القول وغرابة، فالشاعر لا يكتفي بأن يقول، بل يتوقّع ما سوف يحدثه هذا القولُ عبر قصيدته.

هوامش:

- 1- قصيدة النثر من بولدير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة د. زهير مجيد مغامس، دارالمأمون، بغداد، 1993، ص 66.
- 2 - شاعرية أحلام اليقظة، باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر بيروت 1993 هامش ص 118 .

رسالة الجاحظ في "القتافذ في يوم ساخن"
الدلالة المتنوعة لـ "مرآة الغريبة"



ناجح المعموري

تولد 1944، اكمل الابتدائية والمتوسطة والاعدادية في الحلة، خريج دورة تربوية. عين معلماً في الكوت 1964 ونقل لأسباب سياسية الى وظيفة في الضمان الاجتماعي حتى تقاعده في 1988/3/31.

نشر اول قصه في ملحق الجمهورية 1964/12/24. اصدر في القصة والرواية والملحمة والأسطورة والتوراة والنقد الاسطوري اكثر من 30 كتاباً عن دور نشر في بغداد - السليمانية - اربيل - اللاذقية - دمشق - بيروت - عمان . حالياً نائب الامين العام لاتحاد أدباء العراق.

(للإنسان على الجسد حق الانتفاع فقط.. توماس الاكوييني)

تبدو عنوانة هذا المقال مثيرة للاستغراب والتساؤل وحسبياً العلاقة بين رواية فلاح رحيم "القنفاذ في يوم ساخن" كرواية جديدة وبين رسالة غير شائعة للجاحظ هي "مرآة الغريبة" وسنحاول قراءة العلاقة في دلالتها الفنية والبنائية.

وقبل الحديث عن "مرآة الغريبة" اذكر بان استثمارها في الرواية، امتداد لتوظيفات فلاح رحيم لكثير من المعارف المتنوعة، واجتهد على تدويرها في السرد واكتفى بما استطاعت على رسمه كقوة فاعلة فيه، ولعل الرؤى الفلسفية، الأكثر حضوراً في رواية : "القنفاذ في يوم ساخن" بالإضافة لثنائية الاستشراق وما بعد الكولونيالية. كشفت هذه الحوارات عن آراء فكرية ومواقف نقدية معروفة - على سبيل المثال لادوارد سعيد عن الاستشراق ، لكنني لمست حضوراً لـ "كيت وايتلام" حول الفجوة الكبيرة الكامنة في قراءات ادوارد سعيد، التي تجاهلت تماماً التاريخ ولم تدرسه باعتباره خزان سرديات قابلة للفحص.

هذه الملاحظة وحضورات عدد من المفكرين مثل كير كغارد / ماركس / فوكو / جاك دريدا / بارت وغرامشي الذي ارتضى الانزواء وراء مفردات القوة وسلطة الثقافة المهيمنة.

هذا الاحتشاد بآراء ومفاهيم بوصفها مكوناً سردياً وفي أخرى أشار لها بوضوح تام ومن الاستثمارات المكشوف عنها هي "مرأة الغريبة" للجاحظ وقد تظهر هذا في مكان معرفية وثقافية ويعني لي على الأقل بان المبدع المتشكل بشكل ممتاز، قادر على أغناء عمله الأدبي بشحنات مانحة طاقة جيدة. (كان من عاداتها أن لا تغادر المكتب الى أية جهة دون أن تنظر في مرآتها وتجدد مكياجها. وقد علقت ضاحكة وهي تراني أراقبها بفضول ذات مرة، أنها لن تخرج لمواجهة النفاق إلا بعد أن تضع القناع. قلت لها حينها أن الجاحظ قد ذكر في رسالة الحنين الى الأوطان "مرأة الغريبة" التي تبقى دائماً مجلوة لا تشوبها شائبة لكثرة تحديق الغريبة الى وجهها لما يعتربها من قلق وتحوط، فأجابت أن "الجاهز" هذا رجل عميق الإحساس، ولم أشأ أن أحدثها عن أمجاد المعتزلة التي دفنها غبار السلفية والجمود) ص253.

يرتبط كلام الجاحظ مع فضاء الهوية وعقل له مكونات صحراوية أنتجت ثقافة مرتبطة مع الجغرافية الصحراوية الشاسعة، والتي يستحيل فيها التوفر على الاتصال والتواصل، وان كان ذلك ممكناً فإنه يحصل بفترات متباعدة كثيراً. ما قاله الجاحظ متأثراً من كون البدوي (يوغل دائماً في الصحراء) كما قال سعيد الغانمي ويقترن كلام الجاحظ حول "مرأة الغريبة" مع العزلة والغربة، عزلة المرأة التي لم تجد زوجها بعد الاقتران لفترة طويلة. وغربتها حقيقية بعد مفارقة أهلها، وغيبة زوجها. أكثر ما يساعدنا على دعم هذه القراءة هي رسالة الجاحظ المعنونة "الحنين للأوطان" هذه العلاقة أكثر تمركزاً وحضوراً في سلوك وتصرفات المرأة وليس الرجل لان المرأة هي المغادرة لمكانها / وطنها، أما الرجل فان ابتعاده مؤقت وحتى وان طال كثيراً.

قال سعيد الغانمي: (ينبسط المكان في الصحراء، ويدور الزمان على نفسه. لان هذا لا يعني انه لن يظهر سردياً، بل يعني انه سيتحول الى زمنين: زمن الحياة، وزمن الموت. وكذلك يصير المكان مكانين. ان صراع الحدود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في الصحراء. لابد من استثمار أي شيء متاح للدفاع عن الحياة) / سعيد الغانمي / ملحمة الحدود القصوى / المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني / المركز الثقافي العربي / بيروت / 2000 / ص15//.

يرسم لنا رأي الغانمي ما يساعدنا على توظيف كلام الجاحظ للفضاء الذي أنتجه وليس لفضاء آخر، لأنه كما قلنا نتاج الصحراء الشاسعة وضغوطها الحياتية والنفسية وتفاصيل ذلك كثيرة كشف عنها الشعر العربي القديم واعتقد بان محاولة فلاح رحيم لاستثمار مرآة الغريبة لم يكن دقيقاً، لان ساندرا، والآخر بشكل عام، عرف كثيراً وبوقت مبكر الأماكن المختلفة والمتنوعة، والتغاير هذا لا يعني شيئاً ولا يشكل بؤرة ثقافية ضمن اهتماماته الحياتية.

تنطوي العلاقة واضحة بالمرأة وسط فضاء صحراوي موزع بين مكانين، على الرغم من تشابههما وتطابقهما. لكن الزمن مغاير مثلما قال الغانمي، زمن الحياة وزمن الموت. والثاني هو الضاغطة أكثر على الكائن البدوي. وتستكين المرأة الصحراوية للحظة مصيرها الجديد. بضغوط الغربة والعزلة التي شعرت بها بعد التحول الحاصل بحياتها. ومعاينة المرأة باستمرار هو الذي جعلها نظيفة، ومجلوة، ولا بد أن تكون هكذا، حتى تتمكن الغريبة من رؤية وجهها جيداً. مثلما تفتح لها

تصورات عن حضور آخر، حتى لو كان رمزياً أو متخيلاً. رؤية الوجه في المرأة، دلالة على وجود آخر وتكسرت هذه المزاولة المستمرة والعزلة قليلاً وتزعزع التناسي للذي افترقت عنه. انها ترى وجهها الذي يذكرها - حتماً - بوجوه مماثلة له، هذا التذكير يفضي الى ما يشبه الرحلة من اجل حلم صعب ومعقد في فضاء الصحراء.

قال الجاحظ : قالت أعرابية إذا كنت في غير اهلك فلا تنسى نصيبك من الذل / الجاحظ / الحنين للأوطان / سلسلة اللغة والأدب / دار الرائد العربي / بيروت ط2 / 1982 / ص14 // .

عند الاطلاع على رسالة الجاحظ "الحنين الى الأوطان" بدقة سنكتشف بأنها مكتوبة بلسان ذكوري بسبب هيمنة الثقافة الفحولية وتكاد تكون الشواهد التي اختارها الجاحظ من بين الكثير الذي قالته، ذات علاقة مباشرة مع الرجل. ولم تتضمن رسالة الجاحظ إلا حكاية واحدة عن امرأة وما ذكره الجاحظ عن "مرأة الغريبة" متأت من المثل الشائع والمعروف (.... وفي المثل "أوضح من مرأة الغريبة" وذلك أن المرأة إذا كانت هدياً في غير أهلها تتفقد من وجهها وهيئتها ما لا تتفقده وهي في قومها وأقاربها - فتكون مراتها مجلوة تتعهد بها أمر نفسها / سبق ذكره ص 15 //

المرأة واحدة في تمثيلات الجماعة الصحراوية. هي حاضرة بحدود ضيقة جداً. وقال ابن خلدون بان البدو في القفار يعيشون على ما سميناه بتجربة الحدود القصوى، أي الوجود على حافة الحياة وحافة الموت... ولهؤلاء رأسمال رمزي يقويهم باستمرار عن فقدانهم الدائم لرأسمال مادي / سعيد الغانمي / سبق ذكره ص 27 // لذا بالإمكان التعامل مع مرأة المرأة بوصفها رأسمالها الرمزي، غريبة كانت أم في موطنها الصحراوي / أو القروي، كما أن المرأة مطمئن نفسي مهم للمرأة، لحظة اقتناعها بجمالها وهذا حاصل دائماً، فغير الجميلة حافلة بالجمال.

المرأة مختلفة الدلالة بالنسبة للمرأة الصحراوية / البدوية عن الأخرى الغربية وسأحاول تقديم آراء عدد من المفكرين الغربيين عن المرأة والتي اختصرت الموقف الفلسفي بالتعامل معها. وتوضح هذه الآراء تبايناً واختلافاً وكذلك اتفاقات، تكاد تكون هي المشتركة، على الرغم من الاختلاف في الشكل. وبعد الكشف عن الآراء، ستقرأ علاقة "ساندرا مع المرأة .

لم تكن ساندرا غريبة في صور، لان الآخر يتجه دائماً نحو الفضاءات الجديدة ليتعرف عليها ويكتشف كل ما هو ممكن، هذا ما أكدته محاولتها لاكتشاف الحياة في أماكن أخرى، حتى توصلت الى فروق واضحة في التبادل التجاري والسلعي.

الآخر مجبول منذ فتوته على الترحال ومعرفة العالم. وحتماً يحمل بذهنه تصورات كثيرة عن الشرق أنتجها الاستشراق، اعتقد بان اندفاعها بحماس لإقامة علاقة مع سليم متأت من تمثيلات الاستشراق لفحولة الشرقي.

لم تضع مكياجها قبل الخروج باعتباره قناعاً، تواجه به ومن خلاله النفاق بالخارج. لأنها لم تضعه سابقاً، بل بعد أن ضعفت علاقة سليم بها . انه وسيلة ساندرا لإثارته وتحفيز الشرقي الكامن في

الداخل. المكان - صور - ضاغط على ساندرا لأنها واجهت متاعب نفسية وأكثرها قسوة تبديات ثقافة، لم تستطع التعايش معها ومعرفتها بشكل جيد.

(سألتني ذات مرة ان كنت قد عشت في بلد لا اعرف لغته فقلت لا، قالت إياك أن تفعل لان الأمر يشبه أن يصحو المرء فيجد انه فقد القدرة على الكلام وأصيب بالصمم) ص 253 //

هناك أسباب ثقافية وراء قلقها واضطرابها وخوفها من عالم ما زال مرتبطاً بماضيه المحشو بالأمجاد . عالم تخاف عليه من التداعي في لحظة ما . كل هذه التصورات كامنة وراء مسعاها لوضع المكياج ، محاولة للتستر ، مثلما هو وسيلة إثارة للبديوي / سليم . وعلى الرغم من أن الاغتراب سبب مركزي مثلما سنرى لكني - أيضا - اعتقد بان التحديق بالمرأة محاولة لإزاحة وباء الجسد مؤقتاً من خلال ما تراه من جمال الوجه المنعكس في المرأة. ولابد من الاقتراب أكثر للمرأة عبر الفلسفة التي أجمعت على موقف متماثل مثلما ستكشف لنا النصوص المتوفرة لدينا عن المرأة . وأبرزها حضوراً ما قاله لا كان من ان التمرني يركز الذات، ويؤهل الكائن لاستعادة كينونته.

أتضح هذا الرأي في نص شعري للشاب نيتشه، وهو من نصوصه الأولى يفضي بنا الرأي الفلسفي الى تأكيد ما عرفنا من تمركزات الآخر في علاقته مع الشرق . وساندرا بحاجة الى حضور تمركزها مع الشرق / سليم وكأنها تعيد من جديد كل ما تعرفه عن الشرق، حتى تكرر كينونتها. وأنا اعتقد من أن سليم استعاد "مرأة الغريبة" في روايته، لأنها تفتتح دلاليّاً على كشوف ضرورية وجوهرية عن الآخر الذي عاش معه في مدينة صور التي اغتنت بالآخر الغربي والعربي، لان المرأة محفزة للدنو الثقافي من الطرفين.

تبدو المرأة ممثلة للطبيعة في المجتمع البرجوازي وصارت رمزاً لغزياً "للإغواء الذي لا يقاوم وللعجز كما قال كل من ماكس هوركهايمر وادورنو في كتابهما جدل التنوير/ ص92.

بمعنى أنها تعاود السيطرة كما لو أنها في المرأة، ويكشف لنا هذا الرأي الذي ذهب نحو الثورة الصناعية وتأثيراتها على الحضور النسوي بالمجتمع البرجوازي الذي تخندقت المرأة فيه حاملة معها عناصرها المعروفة لحظة علاقتها المباشرة بالطبيعة، والتي منحتها تجوهرراً في الأسطورة والدين، وهذا ما تبدى عبر الإغواء والعجز. أما العلاقة بالمرأة فهي استدعاء كل الطاقة الاغرائية بجسدها وتستحضره قوياً، لان المرأة / الجسد إغواء وإغواء، مثلما فيها العجز كما ورد ذلك في كتاب جدل التنوير. تستنهض المرأة وهي تحقّق بالمرأة كل الكامن بداخلها. وترى وجهها جميلاً ومثيراً، ويحفزها هذا كي تكون قوية وجبارة. وتتماهى امرأة الغريبة مع هذا المفهوم أيضاً، لان جمالها يحصنها ضد الغربة، ويحفزها من اجل استحضار الجسد بديلاً لاستدعاء الوطن رمزياً.

مرأة هي الحياة

ذواتنا فيها ترى

لذلك ندعوها بالرغبة الأولى

عن التطلع إليها لا نتقطع / ديوان نيتشه ص29.

التوافق واضح بين جان لا كان ونيتشه. حيث الأنا أكثر حضوراً عبر العلاقة بالمرأة. والذات / الكائن هو الذي يرى. ولحظة اكتشاف المرأة ودورها الخطير، كانت الذات حاضرة وظلت بمعنى "مرأة الغريبة" لها علاقة بالكينونة والوجود الحقيقي للكائن. لان المرأة معبرة - لحظة التحديق - عن إرادة تتسع عن تصورات لها علاقة مباشرة بالكينونة. لأننا لا نستطيع عزل الإرادة عن الوجود / الكينونة.

تقترب المرأة بالمكان. هذا واضح في مقولة الجاحظ وآراء الفلاسفة. للمكان تصورات والذات كائن من حيث هو تصور كما قال شوبنهاور: تعطل التمرئي ينطوي على سكون الذات وانتهاء التصورات والتخيلات.

الذات / الأنا مع المرأة حضور موضوعي / حقيقي للكائن تعطل العلاقة، تحول الذات / الكائن الى مجموعة من السرديات باقية للأبد. تتبدى في النص النيتشوي رؤيته المعبر عنها شعرياً حيث قال في نص - صورة من حجر - : في قليل من الكلمات توجد كثير من المعاني. هذا صحيح ويتمظهر لنا في نصه الشعري الخاص بالمرأة والذي سيحيل القراءة الى تلمس ضروري للحظة الابتداء في الموقف النيتشوي، عندما كان شاباً واختزل كثيراً من المواقف ذات الصلة المباشرة بالانطولوجيا وعلاقة الكائن بها، وكيف تتبلور أصواته متضحة وسط الكينونة الإنسانية. ونص نيتشه كاشف مبكر عن ثنائياته المعروفة عن الابولونية والديونيسيسية، وتمثلت حاضرة في تجربته الشعرية. ونص امرأة هي الحياة - نصه الأول وسنشير الى نصه الأخير للاستعانة به في قراءة ("مرأة الغريبة": وهو "عن الماء - والريح / المجموعة الكاملة ص 310) انه مجموعة من المقاطع الايقونية، العلاقة وثيقة بين المرأة والماء ولم يكن حضورهما في ديوان نيتشه إعتباطاً، بل ينطوي على وعي تام للثنائية الموجودة.. انهما معاً يوضحان لنا انطباعاً واحداً. المرأة توفر للكائن فرصة ان يحرق بجسده كمرئي فقط وموجود لكائن آخر / للاستفادة أكثر "سمية بيدوح / فلسفة الجسد / ص99 //

هذا النص كما قلنا - عن الماء - مديح - يفضي عنوانه للأسطورة الإغريقية الخاصة بـ "نرسيس" الأكثر حضوراً في الثقافة والعلوم الإنسانية، ولا أجد ضرورة لتفاصيل هذه الأسطورة لأنها معروفة كلياً. وتتبدى العنونة - عن الماء - عن امرأة رمزية أخرى غير المرأة التي ذكرها الجاحظ أو حتى نيتشه في نصه الأول الذي تحدثنا عنه بمعنى أن نيتشه جعل من المرأة استهلالاً للحياة ومن الماء أقبالاً للحظة تعطل الذات / الأنا وتوقف الكينونة. وتمظهر عبر النصين الموقف الفلسفي للفكر الغربي الموزع بين الابولونية والديونيسيسية والحياة معنى واحد طويل. والخلاص يكمن في الموت كما قال ريتشارد شاخ (ان اغتراب الممثل أمام الإله كما يصفه بيرانديللو، هو اغتراب في الصميم كاغتراب الإنسان أمام نظره في المرأة على أن صورته المنعكسة منزوعة منه والى أين يتم

تصديرها؟ الى الجمهور والترينيامين / العمل الفني في عصر اعادة أنتاجه تقنياً / / نشوان محسن
دماج / مجلة نزوى / العدد 69 / السنة 2012.

هذا النص دراسة والتر بنيامين يضعنا أمام فرصة تعرف لحالة الاغتراب والوحشة التي عاشها والتر بنيامين الذي وضع حداً لحياته بالانتحار. ولم تكن حالة الاغتراب حالة فردية، بل تكاد تكون عامة في المجتمعات الغربية. حيث يشعر الكائن بأنه غريب، لكنه لا يهتم بما فيه الكفاية بادراك ذلك او بابداء الضيق به كما قال ريتشارد شاخت .

تتمظهر معانيه ساندر لوجهها في المرأة عن حضور واضح للوعي والإدراك بأهمية دورها، حتى تتغلب على غربتها الحقيقية، المختلفة عن غربة الآخر العربي، مثل سليم ، لان غربته تمثل خلاصاً له ولو مؤقتاً من ذاكرة متآكلة بالكدمات.

مرآة الغربية أكثر وضوحاً في التمثيل القوي لجسد ساندر وحضوره الإنساني الفعال، عبر طاقة العقل المانع كل التفاصيل، لدوره الكوني والحياتي. حيث تسيد ديكارتيّاً مرآة الغربية مع ساندر استقادت من تمركز العقل ثقافياً وزاغت عنه حاصلة على فضاء مفتوح لجسدها الذابل لكثرة مزاولاته الجنسية حتى يؤكد. حضوره فالممارسة اللذية ممنوحات العقل الديكارتية (لان الإنسان يعيش جسداً مدمجاً في وسط العالم ومسألة الجسد تطرح عند مرلوبونتي في إطار الوعي بالعالم وإعادة تشكيل رؤية جديدة له) / سمية بيدوح / فلسفة الجسد / دار التنوير / بيروت / 2009 / ص86.

أما بالنسبة للمرأة الصحراوية فان علاقتها مع المرأة تمثيل غير معلن عن سبات العقل وإخضاع المرأة لضوابط الصحراوية والثقافية البدوية التي اعتبرت جوهرية مصانة، لأنه ارتبطت مع الجماعات الصحراوية حتى يحوز كينونته والتمرني هنا له وظيفة مغايرة كلياً عن ساندر.

الانضباط والحشمة والصبر، والخضوع لنظام اجتماعي وثقافي قاس جداً، هو المحفز لها في مواجهة وجهها مراراً، حتى تستعيد فضاءها الأول وتعلن حفاظها على كل ما استلمته منه. المرأة لها دور خاص ارتباطاً مع النظام الثقافي والاجتماعي والسياسي، ولا يمكن توحيد الرمزية بالمرأة في فضاءات مختلفة. استدعاء فلاح رحيم لمرأة الغربية من رسالة الجاحظ "الحنين للأوطان" استدعاء ثقافي فقط.

نعرف بأن العلاقة بالجسد هي احدى الوسائل المساعدة لنا كي نعرف العالم وندركه وما تقوم به الغربية الصحراوية صحيح مثلما ينطبق على ساندر (حيث ان جسداً هو "هذا الموضوع العجيب الذي يستعمل أجزاء خاصة كرمزية عامة للعالم وتبعاً لذلك هو ما به تستطيع معايشة العالم ومهمة وإيجاد دلالة له" ان الجسد الخاص يتصف ببقائه في حين يمكن للأجسام الخارجية أن تبتعد عني وعن مجالي البصري، يبقى جسدي الخاص حاضراً حضوراً مستمراً يوفر لي احساساً

مزدوجاً من قبيل أنني عندما المس يدي اليمنى بيدي اليسرى يكون جسدي نفسه لامساً وملموساً /
سمية بيدح / فلسفة الجسد / دار التنوير / بيروت / 13 //

مثلاً ذكرت لا يمكن ترحيل ما قاله الجاحظ في رسالته متجاوزاً التاريخ الطويل وإسقاطه على
ساندرا، واقتراح وحدة ما بينها وبين المرأة الصحراوية، ومثلما قال والتر بنيامين في الحقب
التاريخية الكبرى يتغير - بتغير نمط وجود المجتمعات الإنسانية - نمط وأسلوب وعنها (ادراكها
الحسي) فالنمط والأسلوب اللذان ينتظم منهما وعي الإنسان لا يتأتيان من خلال الطبيعة فقط ، بل
وأيضاً من خلال التاريخ / والتر بنيامين / العمل الفني في عصر إعادة انتاجه تقنياً / ت : نشوان
محسن دماج / مجلة نروي ص 69 / 2012

العلاقة بين ساندرا والمرأة، متحولة ومتغيرة بسبب تحقق، العلاقة بين الكائن وما تفرزه حياته من
تطورات هائلة بينما ظلت المرأة الصحراوية ناقصة / مثلومة، بسبب آلية الأعراف ومهملاً في
الثقافة البدوية، والمعاناة بالمرأة استعادة أو استجداء لزمناً كانت فيه أكثر أحساساً بالتآلف مع
المحيط الأسري. ساندرا أكثر وعياً ومعرفة بجسدها وكأنها تعيد إنتاج مقولة بول فالبري "ان تعرف
نفسك بنفسك جسدياً" والمرأة الصحراوية كانت وستبقى رهينة السائد الموروث والمتداول عن
الجسم، هذا هو ما تعرفه، أما ساندرا فهي مختلفة، وأكثر عمقاً وإدراكاً وحساسية بالعلاقة بجسدها
والفوارق كبيرة بين المجالين.

وبالإمكان توظيف رأي نيتشه من أجل التوصيف الدقيق لشخصية ساندرا (الجسد عقلك الكبير وهذا
العقل الصغير الذي نسميه وعياً ليس سوى أداة صغيرة ولعبة في يد عقلك الكبير ، يمكن خلق
أفكارك وأحاسيسك كائن أكثر نفوذاً حكيم مجهول سكنك انه جسديك) / سمية بيدوح / فلسفة الجسد /
دار التنوير / سبق ذكره ص 13 //

واعتماداً على هذا الرأي الانقلابي على النصوص الميتافيزيقيا ندنو أكثر للعلاقة بين ساندرا والمرأة
وقد جعلت منها رهاناً فلسفياً محركاً لحدثاً هذا الاكتشاف (مسألة الجسد) وهو عودة جادة الى
أصالة سؤال. كيف أحياء؟ لكن بجسدي كما قالت سمية بيدوح. انها تراهن على وجودها النيتشوي
خارج القطيع وتتمركز في الحياة الديونيزوسية. أما الغربية الصحراوية فهي ضائعة وسط ثقافة
قطيع متوارثة لذا مرأتها مجلوة، حتى ترى وتكتشف شيئاً ينقذها من الضياع ويحفز لديها الحنين
للأوطان. أخيراً المرأة الصقيلة هي التي معدة لقبول الصورة الشخصية / محي الدين بن عربي /
ماهية القلب / تحقيق قاسم محمد عباس / دار المدى / دمشق / 2009 / ص 105.

اليومي والمعاش في الشعر



جاسم عاصي

تولد 1945 الناصرية، عمل في التعليم الابتدائي بين 1964 – 2008، بدأ النشر منذ عام 1965 بمقالة ردا على ما كتبه (د. يوسف عز الدين) في ملحق صحيفة "الجمهورية" الاسبوعي عن الشعر الحر، صدر له اكثر من عشرين كتابا اولها الخروج من الدائرة – قصص – مطبعة الغري – النجف – 1974، و اخرها جدل الوجود وفلسفته في لوحات الفنان بشير مهدي – وزارة الثقافة 2013. له اثنا عشر كتابا منجزا وتحت الطبع بين قراءات ومقاربات ودراسات وسيرة وتجارب وروايات وقصص. فاز بجائزة مؤسسة ناجي النعمان – لبنان لدورتها لعام 2006، فاز بجائزة وزارة الثقافة للابداع الروائي عام 2010، وكلاهما عن روايته (انزياح الحجاب ما بعد الغياب). تنقل بين الناصرية والبصرة ثم استقر في كربلاء منذ عام 1967، وحاليا عضو في قيادة اتحاد أدباء العراق.

لم يكن جديداً على الشعر وهو يخوض في غمار المعاش واليومي. أو لنقل الجاري في الوجود، ونعني به أيضاً أن يقترب من حراك الحياة. ف (سعدي يوسف ويوسف الصائغ وكزار حنتوش وحسن النواب) شعراء تميزوا في كونهم يتناولون من خلال شعرهم ما هو مألوف للارتقاء به إلى مصاف الشعر. ولما كان هذا المألوف من البنيات المسكوت عنها، فقد اصطلح عليه الهامش أيضاً، ثم أن الشعر في أغلبه هو نتاج الهامش. ولكي يكون ذلك أكثر قدرة على التماثل مع الواقع كان لزاماً عليه أن يأخذ مساحة ممكنة في حراك الثقافة والأدب، بما يؤهله ليكون مركزاً من بين المراكز. فثقافة الهامش كانت في حُقب سابقة قد تيوأت مركزها الذاتي والموضوعي، ومن مثل هذا التسيد خلق البديل المتسيد. بمعنى صعود نتاج الهامش إلى المركز، بحيث خلقت في مشهدها مراكز في الإنتاج الأدبي، خصوصاً ما تعارف عليه بثقافة وأدب المحافظات، التي اكتفت ذاتياً أن تكون مركزاً بعبطائها ونتاجها المتميز. سقنا هذا السطور لا لشيء، سوى أننا بإزاء تجربة من هذا النوع، طالعنا بها الشاعر (الطيب جبار) عبر ديوانه الشعري (ذات زمان... الظلام كان أبيض) ذلك لأنه في مجمل ما كتب من شعر كان ينحو منحى الاكتفاء بما هو مألوف ومعاش وهامش، لكي يضعه موضع الحوار والمجادلة. ولكي نُحدد دوافع قراءتنا لهذه التجربة نذكر إن تجربة كهذه، لا بد لها أن تجترح لها توجهاً ذاتياً، يصب في عموم التجربة ولا يحذو حذوها بالكامل – لاسيما وجود قصائد واكبت حراكا كهذا في سبعينيات القرن الماضي، كما أكده الناقد (حاتم الصكر) في زاويته (كتابة

بقلم الرصاص) وكما ذكر الناقد والمترجم (عبد الله طاهر البرزنجي) في نهاية الديوان مثل هذا التوجه عند الشاعر (الطيب). هذا التوجه - كما نراه - ينطلق من رؤية خاصة محفوفة بروح نقدية، مدعومة بنمط نقدي سياسي كخلفية فكرية، دون التفريط بالشعرية في الشعر. التجربة هنا تبدأ من قدرة الشاعر على سحب اليومي - السياسي والاجتماعي - نحو حاضنة الشعر. وهو بذلك واكب حركة الرواد بهذا الشأن بالرغم من أنه شاعر ينتمي إلى رجيل الحداثة الأولى في شعر الكرد، إلا أنه تعامل مع الظواهر بذاتية مختلفة. بمعنى وفّر الشعر كخطاب جمالي قبل أن يتوفر على السياسي كخطاب آخر مغاير. وهي منطقة أجدها صعبة إذا ما قيسست بعوامل الغواية اللغوية واستطراد الأفكار وانثيال اللغة وتماديها في سبر الممكن. وظيفة الشعر على هذا المستوى تتحدد في حوار الواقع، عبر فحص بنيته الداخلية. أي أن الشاعر يتعامل مع المضمّر من خلال المرئي، واستجلاء مكوّنه باعتباره يفرز ظاهرة. وهذه الظاهرة تُشكّل ضاغطة على الواقع، يصل إلى صياغته بالشكل الذي تفرضه اجتهاداتها. والشاعر هنا لا تعنيه مرئيات الحراك، ولا إفرازاته السلبية والإيجابية، بقدر ما يتعامل معها على أنها بنية محو لما يتوجب أن يكون عليه الوجود. بمعنى فحص ما بداخل الظاهرة، وقياس نتائجها، وكشف كينونتها. لذا نجد (الطيب) يمارس سلطة الرؤى والمعرفة المغايرة والتي تُشكّل قانونه الخاص كشاعر وليس كمحاور سياسي أو اجتماعي. أي يعمل على بلورة موقف الجمال من كل ما يراه في الواقع. فهو يدخل بحذر إلى اليومي سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو أخلاقياً. محاولة منه لاسترداد الهوية الصحيحة للأشياء. أي الهوية الذاتية والموضوعية لحراك الواقع، وتفسير بنية الظاهرة للكشف عن داخلها المحفوف بلحاء يتناسب مع بنية الأهداف. وفي هذا لا يجرّح في الآخر باعتباره مغايراً، بقدر ما يحتكم للظاهرة التي يراها بمنظاره الشعري الخاص أو الجمالي العام. لذا سيكون تعاملنا قراءة مع المكوّن الشعري وكيفية تأمله مع ما نراه ونحسه مشاركة مع الشاعر.

العنوان ودلالاته:

العنوان ينطوي على دلالة زمانية ماضية في (ذات زمان) لكنها أيضاً تعكس مفارقة في شكل الخط بين (الظلام والأبيض) إذ لم تفصل بينهما (كان) لتحيلهما إلى سبب ونتيجة مثلاً، أو مفارقة تضاد بين صورتين، مما يدفع لتصور مفارقة، انطلاقاً من فهم (الظلام) باعتباره سواداً وعتمة و(الأبيض) باعتباره مكشوفاً بالضوء. لكننا نرى غير هذا. منطلقين من فهم اللون بما يحيطه تشكيلياً. مرتبطاً بالزمان والمكان، متأثراً بما حوله ومحيطه، حيث يُصاغ بالشكل، ويتخذ له قواماً خاصاً. من هذا تكون دلالة (الظلام) هنا دلالة وجود، أو دلالة مكان ثابت بذاته متغيّر بمواضعه. أي علاقته بكل المكوّنات، منطلقاً من العلاقة بين الزمان والمكان. من هذا نرى أن الأبيض لم يكن نتيجة للأسود كما توحي جملة العنوان، بل منطلقة من علاقتهما بفاصلة (كان) أي ثبات المكان وتغيّر الزمان. وما صفة اللون إلا تعبير عن كينونة عابرة. إذ نلاحظ على جملة العنوان تكرار زمن الماضي في (ذات زمان ...) مقرون بنقاط ثلاث تضرر عبارة مبتورة، ثم (كان) الفاصلة بين كلمتين. وهذا يضعنا تماماً أمام الدلالة السياسية والاجتماعية حصراً. بمعنى ما نراه (ظلاماً) أي أسود الآن كان (أبيض) أي نهارة. وهذا مركز الدلالة التي بشر بها العنوان. وقراءة المتن الشعري كما سنرى، تؤكد مثل هذه القراءة للثريا، وهي العلاقة القائمة على المفارقة الشعرية، وتجنب تحويل الخطاب الشعري إلى خطاب سياسي.

أما عناوين القصائد، فإنها هي الأخرى كانت على بساطة، تحجب المعنى الذي تتوفر عليه القصيدة. فهي عناوين لا تهتم ببلاغة التركيب، بقدر ما تُعلن عن قصديتها التي قد توهم المتلقي. لكنها تبتعد عن المباشرة من خلال شروعيها في التعامل مع المعنى من باب الشعر كما ذكرنا وكالاتي:

- دعاية انتخابية / جملة تُشير إلى نوع من الفعل السياسي الواضح . لكن ما نراه ضمن القصيدة هو فعل الشعر . بمعنى التعامل مع هذه البنية بلغة أخرى قادرة على إظهار النقيض دون أن تُعلن عنه . ثم تمارس فعل الكشف من خلال الخاصية الذاتية للقائمة التي تُعلن عن نفسها، بعد ذلك إخفاء الهوية الذاتية عبر الكشف عن التقارب والتوائم بالأهداف . كذلك إعلان بنية النقد غير المباشر للفعل السياسي دون الإعلان عن الفعل النقيض . بمعنى كانت التورية واضحة بين العنوان والمتمن .

- ذات زمان .. الظلام كان أبيض / وواضح المغزى في هذا كما بينا ونحن نقرأ العنوان الرئيسي .

- يوم أموت / جملة تُعلن عن ظواهر ما بعد الحدث . وفي هذا احتمالات في الرؤى المترتبة، وهي في جملة ما يراه الآخر تنطوي على نوع من التأسى .

- السليمانية / يظهر لنا كونه يُشير إلى نص ينص على سيرة مدينة . لكنه في واقع الحال يضم عتباً على مدينته، مشكلاً حواراً يكشف من خلاله نوع الأسى الذي يكابده .

- مرثية الرماد / عنوان يؤكد ذاته، لأن متن القصيدة يتشعب ليعطي للثراء معنى آخر، لعل الفقدان للصور المرتجاة واحدة من الأحلام الغائبة . من هذا نرى أن الرثاء الذي كان يُشير إلى التلاشي المنوه عنه بالرماد مطابقاً للفضاء الذي عالجتة القصيدة .

- أنشودة المستقبل / عنوان يتطابق مع المتن، وهو نوع من الطموح الذاتي .

من كل ما تقدم نجد أن الشاعر يمنح القصيدة عنوانها بتلقائية لا تبتعد عن تلقائية القول الشعري، بل تتحرف القصيدة عن مسار عنوانها، غير أنها تؤكد مساراً شعرياً خالصاً . وهذه التورية ما يؤكد بلاغة العنوان في بنيته الداخلية .

المتن الشعري :

يتعمد الشاعر في متونه الشعرية أن يتخلى عن إيقاع القصيدة الخارجي، والتمسك بإيقاعها الداخلي . لاسيما نحن أمام شعر مترجم، والترجمة تُفقد الشعر مناخه اللغوي . غير أن (الطيب) يحاول التمسك بفضاء قصيدته عبر ما يُهيئ من مناخ شعري يمتلك إشراقه ونبوءته وجعلهما قيد الاستيقاظ . كذلك الحفاظ على غنائية القصيدة التي لا تتمكن الترجمة من نقل إضمارها، لأنها السدة والأحمة للشعر . فالصورة الشعرية والغنائية وجمال المبنى العام ووحدة القصيدة تشكّل الإيقاع العام واللبنة التي يؤسس عليها الشاعر معنى حراكه الشعري في كون صورته الشعرية تتوالى على تناغم وتراتب يواكب خطابه الجمالي، وليس خطابه السياسي المرتكز على مجموعة رؤى ذاتية للوجود . فالشاعر ومن خلال ما ترشحه القصائد من مظان شاعر يرشح ثقافة ذاتية واضحة . بمعنى متعددة لديه مصادر المعرفة . وهذا ما أكدّه المترجم في مداخلته، وأكدته القصائد .

ففي قصيدة (دعاية انتخابية) يوزع الشاعر رؤاه على مجموعة قوائم لا يسميها ولا يضع لها علامة ما كالأرقام . وهذا يعني نوعاً من الإشارة إلى تشابه حراكها . وفي هذا أيضاً موقف ناقد لما يراه وما يعيشه . وما كلمنا (نظن، نستحسن) إلا نوع من التأسى على ما يجري . ولعل عنوان كل قائمة يفرز ظاهرة، لكنه يقفلها بملاحظة تُشير إلى ما أتت عليه القراءة في كون ما أعلنت عنه القوائم يُتيح للرأي أن يقدم ويؤخر في ترتيبها دون أن يؤثر على ما تعلنه من مبادئ .

إن الظن يعكس المشاعر ذات البعد المحمل بالشك . لذا كان مبتدأ المقطع :

(نحن نظنّ، يمكن...)

أن تكحل عيوننا

برغوة الاهتزاز .

نجعل قطعة من الضباب

حجاباً .

نملأ جيوبنا،

برائحة الالتفات.
نضع الأمثال والجكم في ماعون،
نأكلها بالسكين والشوكة
كفاكهة لذيذة)

فبين الظن واليقين مسافة. صحيح إن الشك هو مبتدأ الأسئلة، لكن الوضوح في الإجابة، لا يتم كما يسترسل المقطع في عكس ما هو على النقيض من ذلك . فكل ما هو مسترسل هو من باب التمني. لكنه في مقطع آخر يليه، والذي تكون فيه اللازمة (يُستحسن) يرفدها بعبارة قصيرة اعتراضية (إن أمكن ...) وهذه العبارة التي تلحقها ثلاث نقاط تعني أن الحوار في هذا الأمر ربما هو غير ممكن. فالـ (يُستحسن) هنا ملغمة بالرفض وعدم القبول. لكن صوت الشعر يتدفق احتجاجاً وجدلاً بما يوحي في هدوء الشعر وتلقائيته :

(نحن نستحسن، إن أمكن...
زيارة النهر المنسي ،
إيقاظ الندى الناعس ،
للنبع ،
نغسل الحزن النحيف للقوم
بأحلام الشتلات،
عند الرجوع ،
نزرع قشرة العفونة
ونشرب حفنتين
من ماء الخلود .)

في هذين المقطعين ثمة استخدامات للمفردات بفعالية دلالية. فكل المفردات ذات قيمة محافظة على فضاء القول، سواء بالأسى أو التمني، تحت لافتة (نظن ونستحسن) وبهذا يمكننا تأكيد ذلك بالخطاطة التالية:

المقطع الثاني

النهر المنسي
إيقاظ
نملاً
ماء الخلود

نشرب

المقطع الأول

نكحل
نجعل
قطعة الضباب
الأمثال والجكم

نأكلها

ومن هذا يمكننا الوقوف على تأثير وحيوية المفردة في تحقيق التصور والرؤى التي تُحسب بالشعر، سواء كانت بالتمني أو الأسى. إن الخوض في هذا المضمار، ونقصد فيه اليومي وحصراً السياسي، يجعلنا في مركز الوجود، فالإبداع لا يتخلّى عن الحياة. لكنه يدخل باقتدار من باب الجمال، كما فعل (الطيب) أو كما تنبه إليه وتجاريه حركة الشعر في كونها لا تكون تابعة - داعية - بقدر ما هي نوع من الارتقاء والرفعة بمشهد الحياة، بعيداً عن حركة التابع والمتبوع. لذا نجد (الطيب) يواصل كشف المستور في ما يرى ويحس ويتوقع الحدوث. مستلهماً التجربة، مجارياً حسه الجمالي وقدرته على فهم العلاقات والجماعات المنضوية في منظومات جديدة تخلقها طبيعة الصراع الدائر في الوجود -

الواقع اليومي - . ولعل مقطعا آخر جارى من خلاله الطبيعة، ونزوع الحس الشعري نحو براءة الوجود المتمثل في حيوات الطبيعة. وهي عودة فيها شيء من الرومانسية، لكنها من النوع الذي يخفي احتجاجة درءاً لتأثير المباشر في الشعر:

(نحن نستحسن، إن أمكن...

أن نعدّل...

الألم المقوّس للشجرة

برحيق خيال الغابة.

نتوضاً...

بغبار سموم الحنان.

نجعل تويجات الشفقة

ميدالية

لصدر الحبيب.

نداوي الجرح الأبيض..

للأسطورة،

بدقيق فحم الكلمة.

من أجل الحفاظ

على توازن جدران الروح،

نتناول قليلاً

من فيتامين الأسس والجذور .)

ولنرقب كيف اشتغلت المفردات التي لم تبتعد عن موقع التمني. لكنها ببنييتها وتشكلها داخل الجملة الشعرية منحنتاً تصوّراً فيه احتجاج مضمّر. وهي آلية شعرية يشتغل عليها الشاعر. فتعامله مع المفردة - كما يبدو لنا - تلقائي، غير أنه محفوف بالحدز والترقب. بمعنى تدفعه ذائقته الشعرية باتجاه الاختيار الأمثل للمفردة، ووضعها موضع الصوت الكاشف والمحتج. وهنا لابد من تشخيص مثل هذه المفردات وموقعها وورودها مع المفردات الأخرى :

(نعدّل _____ الألم) وهذا الألم لم يأت إلا من تقوّس الشجرة. وهو نوع من عدم

الابتعاد بالشعر عن مناخه الذي هو الطبيعة. ولكن كيف

يُعدّل؟ سؤال يقود إلى الطبيعة أيضاً. أي برحيق خيال الغابة .

(نتوضاً _____ سموم) والسموم هنا تنكئ في معناها على الحنان الذي نفترضه

من سياق الجملة فيه شائبة تخص المصادقية .

(الشفقة _____ ميدالية) فالشفقة هنا نقبض تصوّر الحنان، والميدالية دليل

الاعتزاز. والعلاقة بين الاثنين فمحددة بصفاء أسطورة الشعر،

وعلاقتها ببياض الجرح لأسطورة البقاء.

(فحم الكلمة _____ الحفاظ - توازن) وواضح المرمى في كيفية المحافظة على نقاء

الأشياء، وذلك بالعودة إلى (الأسس والجذور).

هذه الرؤى الشعرية تمكّنت من فحص المشهد اليومي، ولكن بلغة وحديثيات الشعر، وحصرها الشعر الذي يبني جملته على نقاء وتوازي وتوائم وتعاشق معرفي ووجداني. في هذه القصيدة يتزامن تصعيد الإيقاع الشعري عبر حراك المفردة التي زخرت فيها المقاطع، وهي تجاري المشهد بتصعيد متواصل يكشف عن انفعال شعري وجداني، ينم عن موقف منفعل وحريص. إن بلورة الحس الوطني لا يأتي بالخطابات المباشرة وإنما بالاحتكام إلى الشعر باعتباره ثورة احتجاج وإن تغيّرت أنماطه ما بين الرواد والمحدثين مفهوماً - كما ذكر الناقد (البرزنجي)، من هذا نرى أن هذه القصيدة

لا تُقلل من بنية القصائد الأخرى للطيب، بل انفردت بخطابها الجمالي الذي دخل المعنى من مجال فيه إشكالية وليس، غير أن الشعر وهو يحوم في فضائه لا تستعصي عليه الممارسة الذكية كما رأينا ضمن سياق القصيدة الطويلة.

في قصيدة (ذات زمان ... الظلام كان أبيض) نجد أن التنقيط أولاه الشاعر أهمية من بين علامات التنقيط الأخرى، لأنه يعني في صدارة ما يعنيه هو المسكوت عنه في النص. وهنا وكما ذكرنا أن التنقيط الذي تلا (ذات زمان) يعني في العنوان مجموعة ما هو مسكوت عنه. وفي عنوان القصيدة هذا المعنى وآخر يعني توالي ما سيُعرض في المتن، أي فاصلة شرح وكشف. وفعلاً تبدأ القصيدة في كشف الأزمنة بعد (ذات زمان) لتضعنا أمام حالات عكسية لما يجري. وهو تصوّر حسي تخلقه الصور المثالية في القسم الأول من القصيدة المرتبطة بالماضي على نحو:

(ذات زمان ... الدنيا كانت جميلة،
الأرض ... كانت عشب الورد
أصيص اللآليء ،
سلة الفراشات،
شرنقة للصمت .

ذات زمان ... الظلام كان أبيض.
ذات زمان ... الحياة كانت حلوة،

لعبة التقافز
ليلاً ...
نسج الحكايات،
شواء الشعر -
ولعبة الطاقية)
وتبدأ رحلة الآن:

(الآن ...
الريح تُضرب عن الهبوب،
لا تنزل من الأعالي،
الجدول غاضب،
يتسلق الجبل.

الجبل يتلاقى مع الجبل.
والتل يعاكس التلّ
الأيدي لا تتعانق.
والشفاه لا تتلاصق)

هذه المقارنات أكثر مكشوفية عما أنت عليه القصيدة (دعاية انتخابية) لكنها أيضاً لم تتخل عن نمط الشعر. لقد اكتفت بالمقارنة، والعمل على السياحة في حيوات الطبيعة التي هي سمة بارزة في كردستان ومنها (الجبل، التل، السهل، الغابة، الحكايات والأساطير، الريح، النهر) وإلى ما هنالك

من مسميات لصيقة بالطبيعة، معبرة عن جمالياتها في الحضور والفعالية، والاضمحلال زمن تتوقف فعاليتها .

إن فعالية المفردة ذات العلاقة بالطبيعة، والتي ذكرناها، تُقيم علاقات ذات نمط أسطوري، فهي بسبب تعلقها بالمكان الاستثنائي والأزمنة ذات المتغير الحاد، سواء على الإنسان أو على مفردات الطبيعة فإنها تخلق مثل هذه المنظومة الأسطورية، بسبب التوفر على علاقات جديدة، تنمهي فيها الحدود القصوى بين الواقعي والمتخيل. هذه المنظومات اشتغل عليها الشعر بعامة، وشعر (الطيب) بخاصة. ليس فقط من خلال ورود حكايات أسطورية راسخة في الثقافة الشعبية الكردية، بل لكونها تخلق علاقات حيوية تخرج عن الإطار الواقعي باتجاه الخارق. وفي تاريخ الكرد الكثير من الأحداث التي خلقت أسطورتها، وغدت من مرويّات الأزمنة، كالأنفال ومجزرة حلبجة. تضاف هذه الرموز التاريخية إلى ملاحم وقصص وأساطير وحكايات الشعب الكردي طيلة نضاله من أجل الحرية والخروج من ربة الاستعمار الداخلي والخارجي .

من هذا وغيره يمكننا أن نشخص ما يكتبه الشاعر (الطيب جبار) في كونه يخلق علاقات لغوية تستتب صورها الأسطورية والحكاية، معلناً عن ممارسة شعرية خاصة. ولعل قصيدة (شعر قليل الملوحة) باهدائها لشاعر متميز، وعلامة واضحة ذات خصائص ذاتية في حركة شعر الكرد هو (لطيف هلمت) تعني الكثير. فهي قصيدة تؤكد على العودة إلى عالم الشاعر وهو يحمل وزر الأزمنة من (ظماً المياه / جوع الأرغفة / سكون الغدير / تتأوب القيط) وإزاء هذه العودة فإنه يعلن عن (لن أحداث الشتيمة / لا أزور بيت الحقد / لا أرافق الضحكات المستعملة / أترك رقصة اللاجدوى / غرقتي المملوءة بملاحم الودّ / أغسلها يشعاع المعنى / أشعل شموع الجمل / أعطر نفسي بشذى العنوان / أجعل قطعة من ضوء الشمس دفترًا / بيت قصيدة " الشاهنامه " قلمي / أتمدّد هادئ البال) وتتواصل القصيدة لتجمع كل نزوع الشاعر في الحياة، خاصة كتابة الشعر وما يعنيه لديه حراك القصيدة. إنه يقدّم تجربة في الكتابة، ولكن من خلال صور شعرية مستندة إلى كل جمال الطبيعة وفعالية حيواتها. الشاعر هنا على الرغم من أنه يطالع شاعراً (هلمت) إلا أنه يستقدم حيثياته الشعرية، ويستحضر رؤيته المكثفة للشعر وحيواته الكامنة في الطبيعة.

إن الشعراء الكرد مولعون بالطبيعة. وهذا ما لاحظناه في شعر (قوباد جلي زادة، شيركو بيكس، كزال أحمد) على سبيل المثال، في كيفية تطويع مفردات الطبيعة لرؤى الأسطورة في الشعر، وخلق منظوماتهم الخاصة، والمنبعثة من رؤاهم لمصادر الطبيعة كما فعل (شيركو) في (الكرسي) و(قوباد) في (فان إيروتيك) و(كزال) في رموز الثقافة الشعبية. إن الشاعر (الطيب) يعمل على تأسيس نمطه في هذا المجال. وبالتأكيد كان وكما رأيناه في هذا الديوان، وفي ديوان (قصائد تلتفت إلى الأمام) في صياغة أسطوره.

في قصيدة (حين أموت) استلزم منه الأمر إلى وضع الخاص متقدماً على العام. وهي حقيقة موضوعية، في كون العام يتشكّل من مجموع الخواص. فالقصيدة تواكب مجريات ما سوف يحدث من بعد غياب الأنا، بروح لا تبتعد عن الطبيعة وصورها، فهو يجدد نظرته لتشكيل تلك المفردات وعلاقاتها البنيوية على هذا النحو أو ذاك من مثل:

(يوم أموت ،

كرة الشمس...

تتدحرج نحو سطح الأرض.

.....
الأرض تتألم أحشاؤها

وتنتفخ.

.....

الماء ... ينزلق ويسقط على قفاه،
أطرافه الأربعة تتخلَّع

.....
يوم أموت،
التراب ... يُهيل الطين على رأسه وكتفيه
لا يأكل ولا يشرب،
كالمجنون ...)

وتتواصل القصيدة في نثر شعريتها باتجاهات مختلفة وصاعدة، ذات التبئير المركزي، في كشف الواقع وذبوله واضمحلال عناصره المركزية، مستغلاً براءة الطبيعة وحيواتها للتعبير عن مجريات ما يراه ويعيشه . فمرة باتجاه الأسطورة، وأخرى ببوصلة التاريخ وثالثة بمنحى يؤكد أحقية براءة رموز الوجود في بيئة كردستان. المهم يُشرك الشاعر كل عناصر الوجود، لأنها تشكّل اللبنة الأساس في تشكيل الإنسان وتاريخه:

(يوم أموت،
كرة الأرض...
تتوقف عن الدوران.

.....
يوم أموت،
زلزال...
يشقق السماء
الدنيا تصبح حالكة.

.....
وكل الناس
عدا بضعة
يسبحون ويبحثون
عن سفينة نوح.
لا يلحقون بها
وتضيع أيضا)

فالقصيد هنا تبعث الحياة في ما هو ذابل، لثُعطي صورة مغايرة للواقع. إن المرايا التي تنتشوف في صفحتها شعرية الشاعر تتخفى وراء المسميات التي هي من ينابيع الحياة في الطبيعة. وما تعطيلها أو ذبولها سوى مجازات الشعر الطموح للصّور الأكثر نصاعة وبراءة. ليس أمام الشاعر غير الطبيعة وعناصرها، ليس من أجل التغني بوجودها وسحرها، وإنما بجعلها المقياس الذي تتحرك في مجالها رؤى الشاعر ونقديته للواقع .

في ما نجد قصيدة (السليمانية) نموذج لقصيدة مكان بامتياز. فهي تحفر في ذاكرته، مظهره جماليته وسحره. فالانتماء إلى المكان مشروع حسي يتداخل مع تاريخ الفرد والجماعة. وتكون القصيدة متغنية بالمكان الخاص، بالرغم من إظهار ما أضافته الأزمنة بالمدينة. إذ تبقى غنائية الشاعر متوفرة على التغني بالمكان - المحلة - التي لها تاريخ غائر:

(يا موقد ناري
ومرتع راحتي ،
يا عصب جذور بقائي،
أين الشعر الذي...

يُعطى مذاقك؟
أين لشعر الذي...
يُعلن للملا
جراحك وأحزانك؟ .
أين الشعر الذي...
يتدثر بشجاعتك؟
أين الشعر الذي...
أين الشعر...
(أين ؟)

إن (الطيب جبار) يستشرف الأمل وهو في أشد حالات الصراع مع الأشياء، التي قد تبدو محبطة للرائي والقارئ للشعر. إلا أنه يتعامل معها بشعرية محفوفة بالتروي واليقظة وضبط النفس. فشعره بالرغم من تلقائيته، إلا أنه يخضع لقدرة الشاعر على الصياغة التي تقدم مستويين من الطرح هما؛ الظاهر والمضمّر. وهذا راجع إلى اللغة الشعرية التي تُكتب بواسطتها القصيدة، فهي تؤكد بلاغتها وغناها من خلال سهلها الممتنع الذي يتطلب اليقظة في معرفة ما تضمّره هذه اللغة الشعرية من جهة، وما تؤكد من إيقاع يتجاوز لغة الترجمة. فالفضاء الشعري يوحى بشعرية واضحة، وجهد بلاغي أكثر وضوحاً.

إن وراء هذه القصائد شاعر مثقف. وهذا يكفينا معرفة بمرجعية الشاعر ومعجمه اللغوي. كذلك مصادره الأخرى التي حفّزت ذائقة الشعرية لتلوين القصائد بحراك الأسطورة المستلهمة مفرداتها من البيئة الجبلية الغنية بالرموز.

- طيب جبار / ذات زمان ... الظلام كان أبيض / منشورات الغاؤون 2010 ترجمة عبد الله طاهر البرزنجي.

شعر

الريب



خضر حسن خلف

ولد بالبصرة 1952، بدأ كتابة الشعر منذ منتصف السبعينيات، يمارس التعليم في مدارس البصرة، صدر له: ولد كالحهوة / مجموعة شعرية من منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق 2007، أرسّم أسنلتى لسواي وأمضى / مجموعة شعرية من منشورات دار الساقى 2007- بيروت ليفوز هذا الديوان بالجائزة الثالثة في مسابقة ديوان شرق/غرب الثانية، أشبه بهديل شفيف / من منشورات دارالشؤون الثقافية/ وزارة الثقافة لمناسبة بغداد عاصمة الثقافة العربية، له دراسات نقدية منشورة في الصحف والمجلات.

لقد أمسكتُ بك أخيراً يا صاحبي
منتشياً تحت مظلة العمر الذابل
متلبساً

بالانكفاء على غرامك بالأحلام
لقد أمسكتُ بك

ترتعش كعصفور مُبلل
وأنا الذي حاولتُ تدجينك من قبلُ
على سطوح سني عمري
وبين دفتي يومياتي ، روحاً
لا تتقمص إلا قامتك
ولا يليق توهجها إلا بقامتك
روضتك

على أن لا تتخرط بالحزن حدّ الملل
وأن لا تחדش نعومتك بالفرح
أتذكرُ يا صاحبي
حين راودتنا فكرة أن نرود القمم
ونمسك السماءَ

جفَلتُ في منتصفِ الحلم
فانفرطتُ حباتُ الحماسة
أُعرفُ

أُتني إحتفلتُ بذكرى غيابك
عن القصائد

قبل حربٍ من الخوفِ والارتباب
وحين حطتُ أوزارها بالقرب مني
لاحث ثمار أوجاعها انتكاساتٍ معلّبة
فتمرّع الوهم بالكلماتِ معي على السواثر
ونثرتها قصاصاتٍ ذهبتُ مع الريح
ربما إلّقطها مجنّدٌ مجبرٌ على مقاتلتي
وقراها بأدبٍ جم

على غير عادةِ الأصدقاء
لقد أمسكتُ بك يا صاحبي
أمسكتُ بك!

ولكنني أصارحك القول:
لقد فعلتُ حسناً!
فعلتُ حسناً

فما عادتُ حماقاتنا البريئةُ
قمصاناً ورديةً
نرتديها وقتَ نشور المساء

وما عادَ السكوتُ من ذهب
ففضّة الكلام
أوضحتِ العلامةَ الفارقةَ
وقد أخضعها الساسةُ
للمزايداتِ وأضاعوا الحلم
يا صاحبي
أنتَ تعرفُ قبلَ غيرك
أنّ ما تبقى مَتّي هو اجس
ولا ملاذَ لها غيرُ ظلّ الكلام
وهي غسيلي للنسيان
ولا أشعرُ أنني عالقٌ
بينَ هذا الألم الذي يضيءُ
والأحلام
ولستُ على استعدادٍ
لأنّ أُبدّلَ كل ذلك
بأية حياةٍ أخرى ،
وأنتَ معي!!

جماهير الترفك لايت



مهدي القرشي

ولد في مدينة الحى على نهر الغراف. نال البكالوريوس في الادارة والاقتصاد من الجامعة
المستنصرية، وعام 1997 ينال شهادة بكالوريوس أخرى من الفنون الجميلة - قسم السمعية
والمرئية في جامعة بغداد.
اصدر مجموعته الشعرية الاولى (اليد الحافية) عام 1995 بطريقة الاستنساخ ووزعت بشكل
محدود، ثم أصدر عام 1997 مجموعته الثانية (اخطاء) عن دار الورقاء للطباعة والنشر (دار
وهمية) وطبعت بطريقة الاستنساخ ايضا، أما مجموعته الثالثة (انا واحد... وانت تتكرر) فقد

صدرت عن دار الشؤون الثقافية - وزارة الثقافة ببغداد، وله مخطوطتان هما (اوراق ثقافية)
و(ريش التكنوقراط). عضو اتحاد ادباء العراق.

مزدحمة الارجل تطوي عناء الارض
وتستنطق قهر الماضي
يهشونها صوب رمالهم
أصغي الى شواطئها
وهي تصنع مراياها الباذخة الشهوة
السماء جفت اضرعها
والآه .. ألم يتسع
يستحوذ على الجهات الخمس
ويسيح في السادسة هواء فاسد
فيما الآخرون مرتدون ما في الغيمة
فعلام نمحو أهداب الفرح
ونرمم أجسادا ترتعش في كل الفصول؟
مع أول صوت منبه
باللهات تمتليء افواههم
ينادون على بضاعتهم الساخنة
رغم تأبطهم تاريخ عائلة مغروسة في المجهول
لم يتوقف السائق لاحتساء
قدح
الشاي
الساخن
يؤلمني مجدك أيها الاخضر
تبدو مترعا بالدفء
تخطف أنظار سائقي السيارات الفارحة
والوقت كخارطة تعبت فيها الريح
تهداً الارجل المزدحمة
وتعقد هدنة مع عناء الارض
بائعو الشاي السفري
مروجو الصحف اليومية
ماسحو زجاج السيارات الأنيقة
العازف لحن (سميط) حار
يتهجى أزهار الأمعاء
أو يسمع أجراس المعدة

الشحاذون بعاهات وطنية
المتسولات، منقبات بدعاء لا ينفع
بائعو المناديل المعطرة بالخشونة

.....

الأصفر يقضم نصف الحزن
رغم اغترابه ... أو ذبوله
الكل يبدأ برسم خارطة
وسلام

وأمان
الأصفر كربيع عراق
أخف من رمشة عين
وابخل من غيمة صيف
وأسرع من شهوة مومس
وأضيق من قميص مراهقة
او بنطال جينز وقح
يلتصق على كل الربوات
لما يفتح الأحمر عينيه اللتين تشبهان النبيذ
المحرم وجوبا
تلتصق الاجساد على أبدان السيارات
لترويج البهجة
أحدهم يمسح زجاج سيارة امرأة
عيناه تخترقان قميص الفتنة
فتثملان

يقتنص عطر الأنثى
يتبأر

لكن عينيه تخذلانه
تستمر يده بالمسح على سطح زجاج السيارة
وعيناه تمسحان ما تبقى من عشق نافر
هي تعرف ان الغيمة ستمطر
والأودية جاهزة للّمْ جنون الأطفال
لكن الضوء الاخضر
يفترس الأحلام
وتمضي..

٢٠١٤ / ١٢ / ٢١

قصص قصيرة

قصص قصيرة جداً



هيثم بهنام بردى

ولد في نينوى عام 1953، عضو اتحاد أدباء العراق، أصدر: الغرفة 213/ رواية 1987، حب مع وقف التنفيذ/ قصص قصيرة جداً 1989، الليلة الثانية بعد الألف/ قصص قصيرة جداً 1995، عزلة انكيدو/ قصص قصيرة جداً 2000، الوصية/ قصص قصيرة 2002، الحكمة والصيد/ مسرحية للفتيان 2007، الذي رأى الأعماق كلها/ كتاب انثيلات 2007، مار بهنام وأخته سارة/ رواية 2007، قديسو حدياب/ رواية 2008، تليباثي/ قصص قصيرة 2008، التماهي/ قصص قصيرة جداً 2008.

أصدر الأديب خاص ايشوع بربر كتاباً عنوانه (حبة الخردل) وهو دراسات نقدية لنقاد وقصاصين وشعراء تناولوا تجربته في كتابة القصة القصيرة جداً مع مقدمة ضافية بقلمه. وكتب عن تجربته: د.عمر الطالب، ناجح المعموري، جاسم عاصي، سليمان البكري، د.نادية هناوي سعدون، يوسف الحيدري، عبد الستار البيضاوي، صباح الانباري، وآخرون. حائز على جائزة ناجي نعمان الأدبية اللبنانية لعام 2006، والجائزة الأولى في مسابقة القصة القصيرة التي أقامتها دار الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة العراقية عام 2006 عن قصته القصيرة "النبض الأبدى".

إقتناص

إلى القاص المبدع المتألق فرج ياسين

لا يمكن قط تصور هذه اللحظة النادرة، هي تبدو كلقطة تتقاطر أمام الموق الدهشة المصلوبة على هامات وجوه صافنة، وكتصوير بطيء مركز على دقائق اللحظات المبهمة تنتالي الصور، بدءاً بذلك البدن الجامد الصاغر المكدود المتأصر بحميمية مع المقعد الخشبي الحائل المشرف من عل على خط سكك القطار الذي طال انتظاره، الذي -ربما- مرّ دون أن يوقظ هذه الهامة المتسرلة المقنعة بالقبعة العريضة السوداء، بحيث لا يبدو من الوجه سوى الحنك الحليق المدبب، وعنق مطمورة بالياقة المتقصفة لمعطف مطري بلون الرصاص، أو ربما لم ولن يمر القطار، تاركاً المدى يغرق في وهج لحظة مأزومة مختنقة بصفير ريح مبجوحة هوجاء تغلغ جذاذات أوراق عشيبات

تعامل معها الخريف المتأخر فجعلها مومياءات تتقاذفها أقدام الريح، فتنزع الأوراق البنية العريضة أبدانها عن الساق وتلعب - بحرية سجين أعتق بغتة- بتياء أي، ذات اليمين وذات الشمال، حتى تلتصق بثنيات بدن عربة قديمة تفرش أقدامها الوسنانة على فولاذ السكة، والأنكى هو تضامن الريح والمطر، مطر ناعم غزير دافق بارد يتكاتف مع الريح المعولة في دوامات مسعورة تعبت بأطراف المعطف المنكود للرجل المكدود فتتسلل شأبيبه إلى أذيال البنطال الممزق، فما تند عن الرجل المتعاضد والمتأصر مع المقعد الخشبي أية نائمة تدل على أي رد فعل، بل يبدو للناظر من غير بعيد كأي ديكور مكمل لمحطة قطار قفراء، أشجارها باسقة شبه جرداء تتنتحب مأزومة متألّمة بفعل الخريف وغائلته التي لا ترحم، وفي الطوار البعيد بناء قديم بأجر عتيق مكشوف ونوافذ مغطاة لا تقصص عن أي شكل من أشكال الحياة، ما لا يمكن تصويره قط هذه الفرصة المفقدة لمشهد خريفي نادر يتمنى أي رسام اقتناصه وهو مجبول بالإضمحلال والزوال: البناية، الأشجار، الرصيف، الليل، العربات، والمصاطب الفارغة العديدة، باستثناء تلك التي يجلس عليها رجل انزاحت مقدمة قبعته فبان في فيئها سمات ناحلة ناصلة بلحية سوداء حنية غامقة، وعينين مسيلتين وتفاحة آدم صافنة جامدة على غير العادة، وفي حضنه الذي انكشف في فسحة طرفي معطفه كتاب مفتوح على آخر صفحة، تصفعه الريح وتطهرة أو تدنسه مزن مطر مدرار، فيشعر المحظوظ القانص لهذه اللحظات النفيسة أن ريشته تخلّقت كل شيء، وعندما يتأبط الرسام لوحته ووجدانه مغتسلا بفيض الشعور الدافق الذي يترجم نجاح افتضاضه كنه حياة ساحرة غريبة هاربة، فاتته الثيمة التي تجعل اللوحة مكتملة، لو... فقط، رفع طرفه وعانقت عيناه الغراب الهاجع في قمة عمود شاهق، وهو ينظر بفجبة ومحبة ولوعة وحنان إلى جسد الرجل الذي سيكون السبب في تفرده وزهوه وتألقه وعنفوانه، وربما لديمومة إنواجهه في طوايا الكتب وفي الذاكرات لقرون قادمة .

التدرع

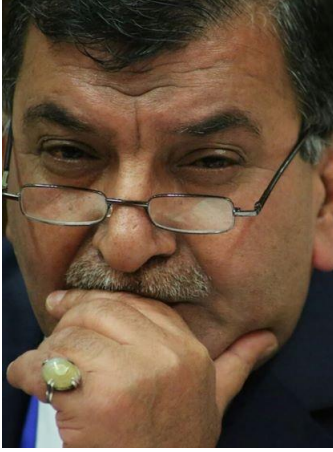
التدرع مفردة غير سائغة بالنسبة لوديعة التوافق إلى التحرر، ولكنها بالتحديد هي التي تترجم جمار رؤاه تجاه نفسه، وتجاه ما يحيط به، فهو يتدرع بالعنمة التي تسبغها على وحشية روحه تلك النظارة البلاستيكية بعدستها السوداوين، لكي تضيف على هيئته تلك السمة التي تجعل الرائي له، بجلسته المتفردة على مصطبة حائلة اللون، ووجهه نحو أمواج اليم التي تباري بهديرها اصوات النوارس المتصاخبة فوق صارية زورق مفرد كأرملة ثكلى، يخمن أن هذا الكائن رزئ بمصيبة أو جائحة، ولا يتصور قط أن هذا الأدمي المتدرع بالخواء والسأم والعدمية، ليست هيئته تلك سوى محاولة ظافرة للتمويه، بينما هو في حقيقته غارق حتى أذنيه في خطاه الوثاقة الطائرة نحو المدينة الفاضلة الفارحة الساحرة المسورة بسور ليلكي تحفه في عناق حميم أورااد البيبونو الحندقوق، بعيون وامضة بارقة متطلعة نحو الحلم.....

عشق

إنها تتخابث في تغنجها وابتسامتها التي تجهد بغباء هاوٍ صلد الذهن أن تتلبس بالإيهام وهي تلمح القامات المهفهفة حول قدها البلوري العاجي الذي يجعل النسمة الهائلة لا تهناً برخي لويحظتها المتقصفة في آهاب التشكل المجهول الآتي، وجسدها الثري بالبراءة الطفولية، والتوثب الشبابي البكر يرتدي عمق اللحظة التي هيمنت على القدود الهيف المتطلعة بشوق نحو جسده المنتفض على الصهوة وهو يطعن ويركل ويطعن بحسامه ودرعه ومهمازيه، يشاركه في فتوته حصانه الأصهب

بغرته الرمادية حول المنخرين، وثمة في أقصى المدى فتاة غيداء تعصف بمريلتها عواصف ترابية، تجعل من تفاصيله مشهداً لن يتهياً لأحد سوى الحاذق الذي يقتنص المحال. والمحال هنا انجلاء هذا السحر الخرافي الباذخ لقد أنثوي ناضج، لكمثرى تتقصف كيائها الحلو تحت ضربات منقار شحور، ومن ثم تعاوده الحيرة والدهشة وهو ينقل عينيه بينه وبين ذلك الذي تستعير من الدمامة روحها وهو يمتطي حصانا تنز منه العطونة والزناخة، ولا تستوعب أخيلته دخيلة السؤال....
-هل تعشقه، وهي المولودة من الفجر، من عمق سجايا الشفق؟.
وتعاوده الحيرة وهو عاجز عن موازنة طرفي المعادلة...
-أم تعشق أفعاله، هذا المولود من المغيب، من عمق سجاج الغسق؟.....

(...م)



حسن كريم عاتي

قاص وقانوني، صدر له: "خطوط متعامدة" مجموعة قصص 1997 على نفقته الخاصة، "اليوسفيون" رواية 2004 عن دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، "عزف منفرد" مجموعة قصص 2007 عن دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، "أثر الزمن في خلق البنية الدلالية في الرواية" نقد 2012 عن الدار العربية - بيروت، وله قيد الطبع "الرمز في الخطاب الادبي" نقد. نال جائزة الابداع لعام 1998 عن مجموعته "خطوط متعامدة" نال قبلها جائزة الشباب لعام 1999 من الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.

ما يطفئ لظى الفؤاد، يضرمه مجدداً بمجرد ملامسة أنامل غضة أو خشنة مفاتيح صغيرة على لوحة لا تزيد مساحتها على مساحة راحة الكف. فضاء تسبح فيه جمهرة العشاق الصادقين منهم والكاذبين . كأنهم في حراك ثوري لاقتحام سجون الطغاة. يحدوهم خطباء نذروا انفسهم لقضية غامضة حقاً، هل هي هوس بالاتصال الجسدي، ام تعبير صادق عن انتماء لا يتصف بالتوحيد الا

من خلال الالم. يتفرقون بين اقطاب المكان وان جمعهم المكان نفسه، لا تمنعهم حواجز او اختلاف ازمنة او اوقات، فما اتيج لهم عبر ذلك اللوح الصغير يمنحهم قدرة تخطي عقبات الدنيا، وان كانت الحبيبة في قفص او رياض يفصلها عنهم بحور سبعة بينهم أهوال توردها الحكايات التي ترنم بها العشاق لإظهار شجاعة اوهوس او مغامرة او صدق عشق. وليس هم بحاجة الى جرعة شجاعة لتقوية القلب، فلا حضور مباشر للآخر وان كان حاضراً، و لا غياب له وان غاب عبر اطفاء ذلك الجهاز السحري .

رسائل، بعض منها مقتضب وآخر مسهب، تسبح في فضاء خيال لا يحده سوى قدرة المرسل على التخيل، بعض منها مضحك وبعض آخر مؤلم حد البكاء، مع غياب الملامح سوى ما تشي به الكلمات من رسم لصور غير واقعية لاولئك المتناجيين، لايمكن عدها ممثلة لهما، بقدر، ما كان يعمل به خيالي انا في تصور الملامح والاعمار والقسمات والازياء و احياناً التحصيل الدراسي، ونوع الاختصاص، فالجميع مخبوء تحت غطاء الكلمات على اللوح المضيء .

يكفي ان اقرأ رسالة المرسل حتى يرسم الذهن ملامحه وشيئاً من تكوينه الشخصي. فرسالة مطولة تضيء الشاشة الان، تقول: // اثنان متناقضان، صبري وحبك، بدءاً يتأكلان. الاول عدتي لمكافحتك والثاني وبائي الذي يجب ان أشفى منه، احاول جاداً صمود الاول، انك تفقدني بالتدريج، ولا اعرف ان كنت قاصدة ذلك ام من دون قصد، أصبحت رسائلك مؤلمة لي، لذا ارجو الغاءها. أجرب الجفاء عسى ان أنجح. واطنك نبيلة كي تساعدني في صدي عن مراسلتك ان خانني صبري. الجأ اليك منك، فهل أنت قادرة لانك المذنبه بحقي . اقتحمتي عالمي، قد يكون بنية خبيثة، لست بريئة من دمي، ارجب بصدق كراهيتك، فهل لك من النبل ما يساعدك على تخطي ازمة الضمير لديك، ووباء العشق لدي. عطشي لجفائك. فاصنعي مني نفسي القوية قبل معرفتك، وساكون شاكراً لك مرتين: حياتي بالوصل الاول، وقتلي بالجفاء الذي أتمناه . //

على الرغم من مساحة الرسالة التي تأخذ بحساب الشركة (9) وحدات، كل وحدة منها تصلح رسالة مستقلة بذاتها. فإنها تنم عن ألم ممض لمرسلها. وان محاولته اصطناع الجفاء تحمل في داخلها توسلاً عميقاً للتوصل. حتى ان الاستعانة بالمفردات واصفاء صفات النبل لقاتلته استجداء لحبها بطريقة ذكية، وهو ما يرجح لدي انه على مستوى جيد من التعليم، وقد يكون ممتها للكتابة او يتخذها هواية له، مجرد تخمين، لا امتهلك الدليل عليه. قد يخطئ مثل هذا الاجراء لتداول الخطوط بين المشتركين، يكفي استنتاجي لذكاء المرسل ان يقرن رسالته بالجملة الاخيرة // وقتلي بالجفاء الذي أتمناه . //

اعود لارشيف المرسل لمعرفة تفاصيل تغني بعض الشيء تصوراتي . ففي رسالة سابقة عليها : //ممرود القلب! إنك قاتلتي يا ابنة الروعة، وليس لي من ذنب سوى تلبية ندائك.. هل استحق كل هذا الالم؟ استحق ما انا فيه (بيو زايد) من ايدي// . وقد تثير في بعض الرسائل على قصرها الضحك منها: // يابه دروحي// . من دون ان تشي هذه الجملة بنبرة صوت المرسل او الاشارة المصاحبة لها. فهي قد تقترب من الحياد بين الحب والكره بمعزل عما يحيط بها، وباجابة الطرف الاخر المرسومة في ارشيف ملف الخط :// صار للمرة الثانية تقول دروحي، راح صدك اروح وارحك مني، لازم مضوجتك، خوش مصطلحات لغوية، هي هيچ تاليهه، خلي نفصها ليش داخين، اشكرك عزيزي . //

تسري عدوى العشق في اوصالي، تتنمل اطرافي، احياناً. نشوة بكلمات ترسم عوالم اللذة الى اقصاها. سماوات مرصعة بنجوم العشاق ، تيرق مع كل رساله يحملها الاثير لتمر عبر شاشتي التي اتابع من خلالها طلبات العملاء، او المتابعات اليومية، فأشترك معهم في رسم ثورة يتزعمها كل عاشق دون دراية منه، عالم يتسع لعواطف متناقضة حد لا يمكن الجمع بينهما في اية سماء سوى

سماء العشق. ففي رسالة اخرى: // لحظة واحدة من ملامسة خدك لكتفي، لحظة واحدة من النظر في حياء عينيك، لمسة واحدة لكفيك الغضبتين، اتمس السعادة بذروتها، لحظة تستحق ان ابيع الدنيا من اجلك. لا تظنين بي سوء تجاهك، فكلي لك ولا امتلك سوى فرح استعمارك لي، هل تعرفين انسانا أحب اغلاله مثلي؟ ويعلن ذلك صراحة. بل أنت نفسك لا تملكين ما أمتلك من شغف، إنك اقل عشقا مني. لذلك لك ان تتدल्ली. لكن ليس لك ان تدعي التفوق فيه، كوني ما تشائين، واصنعي الجفاء، لكن ليس بوسعك الهرب بعيداً عني، فاجتياحي لك لابد ان يحدث... ويحدث //.

حلفت باجحة خلقتها لي الرسالة بعيداً عن المكان. احس بخفة عجيبة، فلا أتذكر حاجة لطعام او شراب، تحلق الروح مع كلماتها الى ذروة الانتشاء. عالم من الفراشات تطلق معي بالوان زاهية فاقدة الحذر تحط على يدي، فوق رأسي، أنفي، انفخ بما يشبه الهمس عليها كي تعاود التحليق، يعزلني الانتشاء عن الحضور في المكان. زادتني رغبة في اعادة قراءتها الجملة الاخيرة منها، عاودت القراءة مرات لا يحضرنى عددها .. // فاجتياحي لك لابد ان يحدث // قربتني الى عشق الكلمات التي تبوح بثقة من حب الاخر، ما أصابني بالخيبة اجابة الطرف الاخر: // لم اتمالك نفسي، بكيت حين قرأت رسالتك هذه فرحاً، حزناً، لا ادري. جميل: تستوقفك مثل هذه اللحظات! اما انا فهي زوادتي لأيام القحط. اجمل ما املك. لكني قد أضحي بها لعلمي أذنبت بهذا الحب؟! لم أرد ان نصل الى هذا الحد، ولكن...//.

أفبق من هول الاجابة ، وتتقاذف الفراشات مذعورة امام ناظري هاربة من حلمي، كأنها طيور قطا فزت من اغفاء مرعبة. ولا اعرف سبباً لرفض لا يرتبط لدي بأي تفصيل سوى خيالي. تصيبيني كآبة العشاق، مرض يتمدد على مساحة الجسد ويتسرب في اوصاله. فتعلو وجهي صفرة. تراني مرة انهض متناقلة من ازمة يمر بها غيري تصلني عداوها عبر الكلمات المرسومة على الشاشة، واحيانا اخر انهض بخفة من دون وقار، كأنني في فرح يتيح تخطي اسلوب العمل المعتاد والحشمة المطلوبة من دون مداراة لوضعي كأنتي .

قد تكون بعض من الرسائل ما يشي بمحاولة صلح، تساعدني على اعادة التوازن النفسي الذي يضطرب بفعل تحليقي العالي في سموات العشاق. يكفي ان اقرأ: // مسموح لي ان اقول: صباح الخير... ام لا؟ // فأدرك انها محاولة مفضوحة لطلب الغفران، وما يرسم الابتسامة على وجهي اجابة الطرف الاخر: // ليش لا عيني السلام لله. صباح النور. شو اخبارك؟ ما بظن منيح! // ومن تركيب الجمل ادرك انها من لغتين محليتين لبلدين مختلفين، فيصبيني الفضول بالعودة الى ملف الخط، لأقرأ: // صباح الفل والياسمين إن شاء الله منيح، كيفك شو اخبارك خبرني مشان الله بحبك انا// وهو ما يجعل الضحكة تفلت وبهقهة اكتمها. اجابة الاخر: // مشان الله بحبك !! يجي الليل ونشوف مشان الله تبقى بحبك لو تصير زعل ..//.

ما يدفعني للشكوك بشخوص المتناجين عبر الشبكة، وصول رسائل متناقضة، او حين يمتنع احدهما عن الرد، قد يكون اجاب عن الرسالة عبر خط آخر او وسيلة صوتية لا يمكن تعقبها من خلال شاشتي. او قد يكون مشتركاً في شركة اخرى غير الشركة التي اعمل بها. او خط آخر من الشبكة نفسها. وهو ما يقطع التواصل ويمتنع علي معرفة ان كانا هما اللذين بدءا مشوار الحوار الصامت عبر شاشات تومض بالالوان والصور وبحروف تسبح في فضاء العواطف، ولا ادري حقيقة ارتباطها بواقع او من صنع خيال المرسلين لها .

بدايات مشوبة بالشك دائما في جدية الطرفين، او في معرفة شخوص المرسلين لها، تارة يترنمان بشغف، واخرى يتخاصمان من دون مبرر واضح لي، ولا اعرف ان كانا قد التقيا فيما سبق، او ان شبكة الاتصالات الجديدة في حياتنا أتاحت فرصة البوح من دون استحياء، وبحدود لا يمكن رسمها الا من قبلهما، لذلك في ظني اخذا مداهما. قد يكونا مراقبين يتسليان بعبارات تخفف من زخم

انفعالهما، او انسانين يحتم عليهما الواقع الشخصي الافتراق، ويستعيزان عنه، برسائل تؤكد الشوق. ولا تؤكد اللقاء المباشر بينهم .

لم يكن من بد، الا اتباع الحذر الشديد، فيما اسلكه من سبيل يروي عطشي وفضولي للاشتراك في عوالم اعشقها بخوف مع خشية الدخول اليها، خصوصاً بالنسبة لامرأة تحذر من ان تمسك متلبسة بممارسة العشق عبر عشق غيرها، ويعد انتهاكاً فاضحاً للخصوصية التي راهنت عليها الشركة التي اعمل بها، واعتمدتها سبيلاً لدفع العملاء للاشتراك بخطوطها بوصفها كاتمه اسرارهم .

تسري العدوى في اوصالي، واشعر بتتمل اطرافي، بل يصاب، احياناً، ذهني بما يشبه الذهول لأتهم نفسي بالبلادة امام وقائع شخصية يومية اتجاهلها، ليس لسبب وجيه قدر ارتباطها بوضعي النفسي الذي يدفعني الى ما يشبه التخدير. لا تجد الكلمات الوحشية المرتبطة بالانفعال طريقها الى ذهني او طرف لساني. ولا اجد ضرورة متابعة اخبار الاحداث المحزنة من حوادث يومية للقتل والتفجير، على بشاعتها. توقفت عن متابعة نشرات الاخبار المحلية او الدولية، واستعضت عنها بجهاز هاتف يمتلك خاصية تسجيل مواد غنائية، انتقيها بدقة بالغة لضيق حجم استيعابه. أضع سماعة الهاتف في اذني، واعزل نفسي عن العالم الذي يحيط بي، ولا أفيق الا على مكالمة من صديقة او من البيت، أجيب، واعاود الاستماع الى ما اشتهي من اواصر قربى مع العشق نفسه عبر كلمات تبوح بها كلمات الاغاني . يكفي ان اقرأ رسالة مثل : // أطفئ لظا القلب بشهد الرضاب/ ايتها المرأة الكارثة ، الا تجيبي؟! أعرف ستزعين من هذا الوصف!!!!!!// فيرسم خيالي صورة العاشق يسبح في فضاء اغنية السيدة، وبرحاب المتصوف الذي يربط بين عشقين احدهما للرب، فضحتنا أمانينا بادخال المعشوق عليه، انه تبادل عواطف ادرك: ان الرب خلقها لتكون هكذا او هذا ما أظنه . فالمرسل وان اصطنع القوة عبر الاستعارة او الوصف، فان توسله مفضوح لدي، وان عده توسلا غير مغل، ويبقى متمسكا باهداب الكرامة من دون سفكها، وبين استجداء العطف من المعشوقة، معادلة تصلح بين متكافئين في الوعي. وترجح كفة المرسل ان كان متوقفاً. لكن رسالة اخرى، مثل: // احلام بنفسجية أيقظتها اناملك حين لا مست شغاف القلب، واحيته من موات.. قيلات..// تجعلني في عالم مضطرب من المشاعر فلا شيء يساعدني في تخيل اجواء المرسل الا الدخول اليه، فلا اشارة خارج هذا العالم عبر كلمات أعرف مصدرها او اشعر بها، فيرسم الذهن صوراً، سرعان ما يلغيها، لاحتمال اختلافها عن الواقع، لكنها تتيح فرصة أوسع للتأويل، بوابة الحلم، الى عوالم العشاق غير المحدودة، وابتكاراتهم المذهلة في الوصول الى المعشوق، عبر الكلمة او الاشارة او الايماء او.... أنها افاق ادرك استحالة الاحاطة بها، كأنهم اعضاء في منظمة سرية تتوخى الحذر ولا تستطيع الكتمان. فالبوح شرط العشق المؤذي الاول، والكتمان شرطة المؤذي الثاني النقيض. فالجمع بينهما يخرج قروحا في ارواحهم العطشى الى البوح، ويجعلهم في منظمة تتسع لهم من دون قيادة او ادارة او برنامج او اتفاق. يختبئون في ساحة الكتمان ولا يدركون انفسهم الا وهي تسبح في ميدان البوح من دون دراية، واحياناً بتعمد، لفقدان قدرة الكبت .

ما تتيحها الشاشة شذرات من حالات متناثرة، متناقضة اكثر الاحيان، لا يربطها تواصل حدث، ولا تمتد لأفق تسمح به الاشارات فيها لخلق تصور يعزز به اكتمال الصورة. فيرهب الخيال بالقفز بين فضاءات تعشقها الروح واخر تنفر منها. فتبقى قلقة مرهقة من دون بصيرة للمرئي المتناثر امامها، حروفا ملونة على شاشة تتسع لكل ما يراد القول فيها والكتابة عليها .

فلم يكن اختياري لمتابعة خط احد المشتركين بناء على معرفة مسبقة بأي تفصيل يرتبط به، ولم تكن الرغبة في التواصل معه، سوى استمراره هو والطرف الاخر على اكمال ما يبداً، وهو ما يتيح لي فرصة اكبر لمعرفة اطراف الحوار، غير ان الاخر لم يكن من بين المشتركين في خطوط شركتنا، فيجعل من المجاهيل المرتبطة به اكبر من المشترك في خطوط الشركة التي اعمل بها .

بدأت المتابعة من دون تمييز اي من طرفي الحوار، ان كان ذكراً ام انثى، لكنها اتضحت لي فيها بعد، بدأ احدهما :

//مساء سعيد، ويوم هاني، واعصاب باردة، واحساس متواصل بالسعادة//. بداية هادئة لا تغري بالتواصل، لكن اجابة الطرف الاخر التي ظهرت على خط المشترك في شبكتنا أظهر المخبوء. الذي لم يكن بالامكان الوصول اليه عبر الرسالة الاولى: // من اين تأتي السعادة والهنة وبرودة الاعصاب، واحنة وضعنه ملخبط، سويتلك زعله. وكان من الممكن اليوم ان نلتقي ، لا أبصر اي بصيص امل لهذا الحب//. تحرك الفضول لدي، وتوقعت احتدام النضال بين عنصرين من عناصر منظمة العشاق السرية التي تفضحها الشاشة امامي، حاول الاخر وبطريقة ارسال سريعة تنم عن مدارات للحدث ومحاولة التغلب عليه: // لم ازعل مطلقاً، ولكن اوردته مثالا على سبب زعلك انت، يا ممسوسة بالغضب. //

رسالة اتاحت لي بوضوح تمييز رسالة الرجل عن المرأة. فالطرف الاخر من خط الشركة المنافسة تمثل العاشق، لكن حجم المجاهيل بقيت مثلما بدأت، أشرت رقمي الخطين على ورقة مستقلة، لمعاودة كشف ما يخبأه عن الجميع وتفضحه الشاشة امامي، واتستر انا عليهما وعلى نفسي من فضح اسرارهما وتلصصي عليها .

يطول صمت الكلمات على صفحة الشاشة الخاصة بالمشاركين وكأن اي منها لا يرغب في إعادة محاولة التواصل. او ان التواصل انقطع فعلاً. ما حدا بي الى التفكير الجدي للتحويل الى خط آخر وان كان يتطلب البحث من جديد عن روافد اروى بها ظمأ سكن الجوارح، غير ان رسالة ظهرت على الشاشة جعلت الامل يعاودني: // قد يكون واقعياً ما تعتقدينه من انعدام الامل، مشدوه ولا اعرف التصرف الذي يناسبك يبدو لي استرخصت نفسي كثيراً بالحاحي، ولم تكن من غاية لي سوى اظهار اعتزازي بك يبقى احترامي لك كبيراً، ومازلت اظنك رائعة، وقد تحكم الايام لاحقاً بقاء جميل او قطيعة كاملة.. تحياتي واحترامي... ووداعاً. //

اذا كان توقعي ان القطيعة محتملة الوقوع على ضوء فتور رسائلهما، فان هذه الرسالة أكدت الوداع، وتركت فرصة التواصل او النهاية الكاملة للايام، بدا الوجوم على وجهي، كأنني اودع جسدين وروحين سيضرمان في نار الفراق في مكان ما من مساحة عمل منظمتهن السرية لا اتمكن من البوح بها، او التدخل لاصلاح عطب العواطف، التي لا اعرف مكمّن الخلل فيها، انتظر حلولاً تقودها ايام تأتي مثلما قالت الرسالة، لا اعرف ان كانت تطول حتى نهاية الايام نفسها؛ ام سيبحثان عن مسارب جديدة للتحايل على قرارهما والعودة الى اتون عواطف تلتهب. غير ان الانتظار، وان قصر يدفعني للقلق. فلا اعرف ان كانا قد اختارا طريقة اخرى للتواصل؛ من لقاء او مكالمة، او رسائل عبر خطوط اخر، وحين تنتهي مناوبتي، واعد كسيرة القلب، محبطة العواطف، كأنني أعود بجراحات ارواح انتمنت عليها، لا اقوى على مواساتها او ايجاد الدواء لها، لا ارغب بمحادثة احد، واتوق شوقاً للبقاء اطول مدة من يوم العمل امام الشاشة وهو ما ينافي طبيعة العمل ويخرجني والمناوب التالي في العمل على شاشة واحدة، أترك شاشتي بفؤاد تنزف جراحاته، على امل التواصل في يوم العمل التالي، يأخذ خيالي رسم وقائع واحداث يتولى الذهن صياغتها بطرائق تروق له كثيراً. اخفي ما عملت على اظهاره بتميز، وأضع عمل الحاسبة على المتابعات العامة لشبكة الاتصالات .

دفعني الشوق الى الحضور المبكر ليوم العمل التالي، تحدوني الرغبة في وصول ايضا مائمه بينهما، قد يكونا تواصلا بعد نوبة العمل او في الليلة نفسها، اعتصر القلب شوقاً لكلماتهما تتراقص بابيض او اسود او بالوان زاهية، ايا كانت الطريقة التي يتخذانها. فهي كافية لتدخلني في عالمهما الذي ارتكس في ارض رملية لا تترك خلفها اي اثر لغرقهما فيها، سوى شاهد واحد لا يعلمان

بوجوده، لم أفاجأ برسالتين: واحدة منها كانت قد رسمتها الشاشة في ملف الخط في وقت متأخر من ليلة أمس: // هذا أنت كما توقعتك صحيح أنك تحب، ولكن لا تعرف كيف؟ تكابر وتفضل الانسحاب على أن تواجه. الفرصة لا تتكرر مرتين لك، في كلمة إذا اردت ان تحب تحرر، اراك . اراك مقيداً، او انك لا تعرف كيف تحب وتحرص على استمراره...// . اكدت الاخرى انهما كابدا الليل ولم يذقا طعم النوم؛ مثلي انا المسهدة باحلام غيري واشجانهم في عالم تضطرم فيه الاشواق وتزخر بامواج بحر متلاطم لا تعرف فيه المشاعر الاستقرار. تأكد لي ذلك بالكلمات الاخيرة من الرسالة الثانية: // عجيب أمرك، عجيب... ارى نفسي بين نقيضين فيك . شكراً على التهديد. واطنك قادرة على تنفيذه. فرصة رائعة تستحق العناء والالم واكرر ماقلته قبلاً. لست نهاز فرص ولا اجيد ذلك، ارجوك: انك تستمرئين الالم . ولم اكن انهزامياً، تمرين بقرار يصعب عليك اتخاذه.. ولك الحق كله. اقدر ما أنت فيه.. ولكنك تمارسين ظلماً سافراً و لا تدريين . اغضبي، ثوري، هدي، هدي، وزيدي من وعيدك، واتهميني بما ترغيبين فلن تخسريني مطلقاً كصديق.//

ساد سكون مريع.. اشاهد الاشياء من حولي تتحرك بصمت، دون تفسير لحواراتها او طبيعة تحركها، شاشة أخرى اوسع فتحتها عيناى على من يحيطني، أصبت بذهول اللحظة المفاجئة لكليهما؛ ولم يفتح لاحتمال التواصل سوى جملة في الرسالة الثانية: (فلن تخسريني مطلقاً كصديق). حيث تفتح افقاً متحايلاً على العشق عبر طريق يحفظ له كرامته ويقوده الى المعشوقة، وان كان الطرف الاخر قد قرر القطيعة فعلاً، فلن تتمكن تلك الكلمات من الوصول الى غاياتها. انها لعبة ذكية، ويبدو انهما يلعبانها معاً، ويدركان حدود ما تقودهما اليه، فلا يكاد يقدح احدهما باشارة الا كان الاخر قد اتخذ تدبيراً لاحباطها، وهو ما يؤكد لي رغبتهما بالتواصل الحقيقي، غير انهما يخشيان اللقاء او يؤجلانه .

ذهب ظني الى ان ايا من الاثنين قد لا يبعث اية رسالة في وقت قريب، فسهاد الامس الذي اوضحه لي توقيت تسجيل الرسائل، ومضامين الرسائل تبعد احتمال التواصل القريب، لذلك، ان كان هنالك امل في تواصلهما، فلن يحدث، في ظني، في وقت اتمناه قريباً وقد لا يكون خلال مدة مناويتي، أبني تخيلي عن اي منهما عبر تصورات قد لا تتفق مع واقعهما، فكل ما اعرفه كلمات ترسم على الشاشة، وقد تساعدني اللغة على معرفة تكوينهما النفسي في بعض جوانبه، ولكن معظم تفاصيل ما يحيط بهما يبقى مجهولاً، ويحاول الذهن رسمه بطريقة تعتمد اشارات اللغة حسب، لكن رسالة الرجل التي ناقضت تصوراتي ادركت منها انه راغب في التواصل بطريقة غريبة: // لا حول ولا قوة الا بالله ام (...). صباح الخير.// . فكانت الاخرى قد احبطت محاولته باجابته بسرعة لم اعدها في رسائلها السابقة: // انا لله و انا اليه راجعون، يلهكم الصبر.. صباح النور ابو (...).//. انهما يؤنان حبهما عبر رسالتين قصيرتين، مدعيان موته لدى كليهما. فيكونان قد شيعا جثة حبهما عبر الاثير، لا يمكن تصور عدد جثث الحيوانات المقتولة عشقا في سماءات المحبين عبر هذه الطريقة او طرائق وئد متعددة، تجعل منها منثورة في فضاءات الهيام ، لا تندس في ثرى، ولا تستقر على ارض، فتبقى معلقة لا تقوى على البوح، ورؤيتها تبيح سرها. ذلك ما تصورته بما يشبه الكائنات الشفافة تعيش بيننا وتسمع حواراتنا وتشاركنا في كل شيء، سوى البوح بما لديها . نتجاهلها دون دراية منا، وتثير الشفقة في نفوسنا ان تذكرنا واحدة منها ولا نظنها قريبة منا، وان لامستنا او طالعت قسمات وجوهنا، واحست بفرحنا او حزننا كأئنات تبقى قريبة منا واكثر الاحيان تعيش فينا، هامة الا من اشارة تثيرها فتطفو على سطح ذاكرتنا، تدفعنا للتأفف، والحسرة، و احيانا للنحيب، قد تكون كلمات اغنية، او كلمة لازمة بعينها، او اشارة او ملامح وجه، او نوع زي تدفع بها الى الظهور، غير انا نخمدها قبل ان تطفئ جمره القلب، فتكشم الاضلع بقسوة على لظى فؤاد يحترق مانعة خروج اشارات حرائقه الى الخارج، ليعود المكبوت بصمت نوم قلق، ويستيقظ في وقت آخر غير محسوب، سرت من دون ان يدريا خلف جنازة شفاقة حلقت للتو في فضائهما. مشاركة تأبين

ميتهما معاً، فاصبحنا الثلاثة، وبعلمهما اثنان حسب، من نشارك في مأتم لا نعرف متى ينتهي وان كنت اقلهما احتراقاً. فما يعتمل في صدري من اجلهما، غير الكثير من تفاصيل حياتي اليومية، فأصبحت عاشقة بعشقهما، واتمنى ما يتمنيان. تواصل صمتهما، وان بقيت اتربص بأية إشارة لاية رسالة من المشتركة في خطوط شركتنا بغير الرقم المطلوب او باتصالات أخر. لكنها لا تقي بهدف ابتغيه .

وصلتها رسالة: // السلام عليكم.. لديكم حواله لدى شركة (....) يفضل زيارتنا خلال اليومين القادمين من الساعة 10 صباحاً وحتى 3 بعد الظهر.// ما فاجأني كثرة الرسائل الاخرى التي وصلتها، جميعا تسأل عن السلامة من انفجار حدث قبل قليل في منطقة سكنها او عملها، لا اعرف، فانساع تفجيرات اليوم تجعل من احتمال كونها في اي منها ممكنة، جميعها تتوخي الاطمئنان. غير ان الطرف الاخر المرغوب باتصاله لم يجلب الاثير رسم صورته على مساحة الشاشة. وان كان ذلك ليس مستبعدا لذا بدا هذا الطرف يتضح لي من بعض المعلومات التي حملتها الرسائل، مثل صلة القرى: (عمتي.. خالتي...) للاطراف المرسله. بل ان احداها اضافت من المعلومات ما أثلج صدري ودفعني الى حفر قنوات جديدة في طريق معرفته، منها: (السيدة م.م.) ويبدو من طبيعة الكلمات المستخدمة في الرسالة، انه صديق قديم للعائلة، وان اقتصرت رسالته على الاطمئنان على سلامتها. العاشق احتواه الصمت (صمت الشاشة) ولم يظهر في سماء العشاق التي اسبح فيها، حتى انتهاء المناوبة، لكن عند العودة في يوم العمل التالي، إتضح ان اتصالاتهما تأخذ مداها بصورة افضل خلال ساعات الليل. فقد رسمت الشاشة رسالة من الخط الاخر: //ان شاء الله سالمين. سمعت بالانفجار بالي يمكم، ان شالله كلكم بخير. دگيت ما حصلت.// فكان الجواب ملاصقا لهذه الرسالة: // شكراً .. سالمين والحمد لله.// فعرفت من مفردة (دگيت) محاولته التواصل الصوتي الذي لا ترسمه الشاشة، انهما يستعيضان بقناة لا يمكنني متابعتها، وتؤكد وجود صلة سابقة على المراسلات التي كنت قد بدأت بمتابعتها. لذا لم يحمل اليوم الثالث من رسائل سوى اربع كلمات للسيدة (م....) وللآخر. بدأت بها: // صباح الخير// من دون (ابو ...) التي صاحبت رسائل الافتراق الاول عند التأبين. فكان الاخر قد فهم الرسالة باجابة مماثلة: // صباح النور// . وعلى حجم الاقتضاب الذي تميزت به الرسالتان، ادركت انهما عادا الى لعبة الذكاء التي يلعبانها، بدأت السيدة في الصباح الثالث من دون الاشارة الى الكنية، في محاولة العودة الى اسميهما فقط دون التذكير بالارتباط بالآخر البعيد الذي يشير الى وضعهما الاجتماعي؛ كما اعتقد، وقد دخلت معها في لعبة الذكاء، حسب ظني، في محاولة تفسير ما تخفيه الكلمات وهو ما سلكه الرجل في رسالة اليوم الرابع الذي استقر به السيدة (م...): // ام ... صباح الخير ... ام...// . وهو ما نجح فيه ليفجر الغيظ فيها عبر تكرار (ام...) لمرتين في حين لم تبدُ هذه الاشارة مستفزة لها في رسائل التأبين :

//صباح النور . راح نبقة نتبادل تحايا الصباح؟ كانت بدايتنا جيدة وقوية. لكن عنادك ومكابرتك اوصلتنا لهذا الحد، قتلت الفرحة التي كانت في قلبي . لو كنت تحبني لما صبرت لحظة على زعلي. نصيحة ان تغير من اسلوبك. فالحبيبة لا تستحق منك ذلك. قاس..انا لست بزوجتك انا الحبيبة .//! انفجار حلقت به، مع ما اظن، الاخر حلق قلبي به في آفاق تتسع للفرق بالمشاعر، لتكتب في سموات الهيام اشارات متفائلة لايقاظ جثة أبناها معاً منذ ايام بألم ممض، وهو ما يخلق المعجزات في دنيا خلت منها، انهما يعيدان الدم ليجري في اوصال كنت اظنها تخشبت بفعل عناد الاثنين ومكابراتهما معاً .

اعرف انهما يتألمان، لكنهما لا يعرفان مطلقاً حجم مشاركتي لهما في ألم لم ارتكب ما يوجبه، سوى فضولي على عالم يثير الدهشة في صورته والوانه وكلماته. عالم ساحر وسحري، يستحق كل هذا الالم فقط للاطلاع عليه. فكم يستحق للعيش فيه؟! أفيق مذهولة امام مفردات تمتلك قدرة استدراج

الآخر الى فخ القبول دون اذلال منها له، انها مناجاة توقعت الاجابة السريعة عنها، فما توحى به الرسالة الرضا والقبول، فالجمل الاخيرة وان كانت تدفع الى النصح والتوجيه، فانها مغرية حد لا تترك فرصة للمراوغة. اذهلنتني اجابته، وقفت حائرة أمام إصراره على الرفض: // السيدة المدمرة: لقد استعدت قلبي منك، مضرجا بدمه، كثير الطعنات. اداري جراحاته، انه بين يدي يتعافى. يعاتبني. يقول: لم تضحي بي ببسر؟ الم أكن اميناً معك حين أمرتني بالصوم عن العشق؟ تتركني بيد من تتهمك بالانهزامية! وبأنك لا تعرف العشق؟ وتتوعدك بالهجران. وان لا تكرر لك الفرصة في حب لا أمل فيه؟ وتتعامل معك بغرور (ولا تعتذر) كأنك طفل؟؟ وتكيل لك التهديد بلغة النصح!؟ قلت: ماذا افعل وقد أحسنت الظن بها !! قال: ان لم تخجل مني فحافظ على كرامتك؟ حينها ادركت ان القلب قد تغير. لذا سيدتي أخرج بالرد عليك، لانه ينظر الي بتوسل، ويقول : تب. //...

بانفعال شديد وددت توجيه مفردات السب والشتم اليه، وبحركة غير ارادية ضربت على منضدة الحاسبة، وانا أصبح ما يشبه رسالة سبق اطلاعي عليها: (يا به دروح) . لم يكن في تصوري ان احداً يمكن ان ينتبه الى ما يحدث لي، فكنمت ما لوكه بين فكي (ابن الكلب هسه وكت كرامه) .. لقد اعتمد في اجابته على بناء حكايتي، وهو ما يستدر العطف حد الشفقة، وبممتلك الرفض حد القطيعة، ادرك انها لم تكن بالسذاجة التي تنطلي عليها حيلته باستخدام الكلمات، بما يوحي بالقبول والرفض في آن، انها لعبة الذكاء المدمرة للاثنيين معاً، واطنهما سيحطمان الجثة التي أبناها واعادا الحياة اليها لتركها في العراء مرة اخرى من دون تأبين هذه المرة، اترقب ما يحدث على الشاشة، واخشى اجابتها على اجابته، واعرف لا بد من اجابة للتواصل او للقطيعة؛ نهائياً ام مؤقتاً، لا يمكن عد فرصة التواصل متاحة ان هي قرأت الرسالة بصورة القطيعة، وهو ما دفعني الى ان اكتب بالنيابة عنها ما ارغب في ذاكرتي لرسالة اتمنى ان تكتبها. لا يمكن لي التدخل مباشرة في عالم ينمو ويزدهر او يتداعى ويندثر امام ناظري، اشاركه الفرح او احس بالمه، من دون صوت لقهقهة فرح، او لشهقة بكاء، لكن رسالة سريعة منه الحققت برسائلته اثلجت الفؤاد وجعلته يطمئن لما يأتي: // يستمع القلب الى (جددت حبك) ويدندن مع الاغنية يبدو انه يشفق للعودة اليك، اعرف انه قليل الصبر. //.

ابتسم في سري واقول: (تلاخك روحه) لكن الامر ليس مؤكداً، مازالت توجساتي توقعني في القلق، وان كانت الرسالة الاخيرة تدفع الى التفاؤل .

بترقب تضرب دقات القلب الضلوع الى الخارج، لم يطل الوقت حتى باننت كلماتها تتراقص على الشاشة بفرح: // عجباً..وصلت رسالتك اسرع من البرق يبدو انك كتبتها منذ فترة، انا لا اصدق ما قرأت: ان لك قلباً؟! لا ادري ماذا اقول! لم اعهد فيك مثل هذه القسوة وهذه الاتهامات لا أحب ان اذكرها. ماذا جرى لك. اريد ان اراك حتى اجعل قلبك يتعافى، فهو بحاجة الى علاج. من جدد حبه؟ خلي قلبك القاسي يفيدك. //

بي حاجة ملحّة الى ان اقفز في الهواء وارقص طرباً واذيع سرهما امام جميع موظفي الشركة، بل ذهب بي الانفعال حد الخطورة على عملي، كنت راغبة في اخبار المدير التنفيذي للشركة عن الدور الذي لعبته الشركة في فرح اظنه اصطبغت به جميع الخطوط بل اصطبغت به سماءات العشاق. فرح غامر يدفعني الى نزع رداء الحشمة والوقار لامرأة تابعت خطوات عشق لاثنيين لا تعرفهما من دون حياء، ساعدها في ذلك الكتمان شرط الحب الاثير. يفيض من جوانبي ويغمرنني شذى عطرهما وما خلقاه في سمائي المزدهمة بالغيوم ويهطل فيها المطر مدراراً بانتظار بذرة حب انتظر منذ زمن يد رجل تزرعها في فؤادي لتورق وتنمو شجرة مزدهمة الثمار كثيرة الافياء. ادرك نشوة القلب، واشكرهما على ما حققاه لي من سعادة وبؤس؛ دفعت دماء جديدة في حياتي التي كنت اظنها سكنت. لم يتأخر الرجل عن ارسال رسالته التي اصبحت فيما بعد قبل الاخير فجاءت: //

سيدتي: انه يعود اليك .. وأتمنى ان ترأفي به .. ينظر الي ويقول: (أما زلت عازما على التضحية بي). أحاول ان اطمئنه، واقول له بنشوة: سيدي انها تستحق ذلك.//.

اعترف لها بكل ما تريد وسلمها ما ترغب واستسلم من دون ذلة او مهانة. لم تتوقف الكلمات الراقصة على الشاشة فجاءت رسالته الاخيرة :

//سيدتي : لك ان تختاري مكان اللقاء وتاريخه وتوقيته، واياك ان تهمني الى القلب لانه (ملعون) سيهرع اليك قبلي.//. وتوقف الخطان عن التراسل .

لم يكن خط السيدة (م....) قد صمت، لكن الخط الاخر للعاشق، اختفى من صفحة الشاشة، ولاستحالة ظهور اشاراته على شاشتي الا من خلال خط السيدة (م...) او اي خط اخر مشترك في شركتنا، فان امتناعها عن التواصل معه عبر شبكتنا وضعني في منطقة مظلمة من التتبع، وان كانت الرسالتان الاخيرتان توجي بالتفائل وتصرح بالصفاء، الا ان سماوات العشاق كثيرة القلب فهي بين غيوم تهطل مدراراً في غير اوانها او جفاف حد تشقق القلب جعلني هذا الاحساس في توجس من تحقق اللقاء الذي وعدت به الرسالة الاخيرة من عدمه .

ففعني الفضول الى محاولة الوصول للعاشقين عبر خط الشبكة الرسمي لاضفاء المصادقية على المكالمة، ورفع الشكوك عن تفسير الاتصال لاغراض شخصية، للتواصل مع الاثنين من دون تصور مسبق عما سيحدث من تبعات. كان خط السيدة (م....) مسجل في شركتنا لكن ما يدفع للحيرة خط الاخر العاشق، لذلك فضلت الاتصال به مباشرة بحجة الاستفسار عن وثائق تسجيل الخط.. اشعر بدقات القلب تطغى على صوت نغمة الاتصال، اترقب بخوف صوته، لا اعرف ان كان مثل لغته رقيقاً، مطواعاً مثل رضوخه لنداء القلب والروح.. أم خشناً مثل خصامه وحدته، قد يكون حالما مثل تحليق فراشة، او مخيفاً كأنقضاض عقاب. صوت نسائي يأتي عبر الهاتف، اثار استغرابي حين عرفت بنفسني (شركة ... تتصل بكم رجاء الرقم.... من المتحدث...).

افلت الجهاز من يدي فارتطم بحافة الحاسبة وانا اسمع صوتها (م....م....) تلعثمت وتاهت الافكار.. كيف يكون الخط الاخر للسيدة (م...) نفسها هل كانت تستعمل الخطين معاً للتراسل بتقمص شخصية العاشق والمعشوق معاً؟

في حين كانت السيدة (م...) على الطرف الاخر من الخط تضع جهازي الاتصال في حجرها وتتنادي بغضب على ابنتها لدفع عربتها لايقالها الى غرفة نومها، وهي تدمدم :
- متطفلون ... ناس ما تستحي!!

قراءة في قصائد العدد الماضي

مثابات لقصائد العدد السابق



د.مثنى كاظم صادق

دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها / نقد لسانيات النص والخطاب / الجامعة المستنصرية.
عضو اتحاد أدباء والكتاب العراق. عضو نقابة الفنانين العراقيين . عضو رابطة النقاد العراقيين.
حصل على التكريمات الآتية: درع التربية من المديرية العامة لتربية ديالى عام 2011. كتاب
شكر من المجمع العلمي العراقي عام 2013. ساعة الجواهرى من اتحاد أدباء العراق عام
2013. درع التميز من الحكومة العراقية لجهوده العلمية والثقافية عام 2014. درع السياب
الأدبي عام 2014. درع مهرجان الكميث الثقافي عام 2014. شهادة تقديرية في مهرجان المربد
عام 2014. نشر دراساته ومقالاته الأدبية والنقدية في صحف كثيرة، فضلاً عن مشاركته في
الندوات والمهرجانات.

لما كان (الشعر هو التعبير) بحسب نازك الملائكة ، فهذا يعني أن على الشاعر أن يكون معبراً ..
بيد أن هذا التعبير يذهب صوب الجمال بكسر لغة التقليد . بين يدي ثلاث قصائد لشعراء لهم
تجربتهم الشعرية الواعية .. تدور هذه القصائد حول الذاتي والموضوعي ، ضمن معماريتها المشيدة
ضمن محمولها الرؤيوي غير المموه إذ يفرش هؤلاء الشعراء (بساطهم الشعري) فكانت هذه
القراءة فيه :

1 . قصيدة : (صورة أبي ...) للشاعر ألفريد سمعان :

يمتلك الشاعر قداسة خاصة للأب .. ضمن معطيات العنوان مروراً إلى المتن فالنص قد خصص له
، فالخزين الوجداني الذي يحمله له يبدو واضحاً ، من خلال الاستعارات التي توشح بها النص
(يعانق الشمس) (جداول الشتاء) (يمتطي ذاكرة يابسة) إلخ ... إن القصيدة (سيرية) ذات
ميكانزمات هادئة شكلت موقفاً ذاتياً للابن إزاء أبيه ، بدليل أن النص يكرر الفعل الماضي (كان)
بدءاً من مقدمة القصيدة ، مروراً بالمتن (كان أبي يضاجع الأفياء) (كان إذا تمردت عليه أشجان
العصافير ..) (كان أبي إذا مرت زوارق الفجر ..) (كان أبي يقول ...) (كان أبي حديقة تفيض
..) إن التكرار علامة بارزة في النص ، وله مقصدية غير التوكيد ، بل له دلالة نفسية قيمة ؛ لأنه
يسلط الضوء على ثوابت حساسة في النص ، تظهر مدى تعلق الشاعر بأبيه ، وإعلاء شأنه
بالتكرار الذي يمتاح بوصف هذا الأب .. وحالاته الذاتية فالأب .. يشتري الدموع من أي حانوت لا
لشيء ، بل لأن العصافير وأشجانها متمردة عليه ... إن توليفة الصورة في القصيدة جاءت متحركة
... غير مستقرة فوالده نائب الحركة وتقترن غالباً هذه الحركة بردة فعل مشهيدة لحركة الآخر ،
فهو يقول عن أبيه عندما تمر (زوارق الفجر على أهداب بيتنا الصغير يغادر النوم يطرد الأنفاس
من أوكارها ...) فهو أب نشيط مبكر .. وفي النهاية يقم أباه بمساحة شاسعة من الوجدانية ،
فيصفه بأنه (حديقة تفيض بالثمار والكرامات يعشق الزهور ..) إذ أسهمت النهاية في منح بنائية
النص إطاراً تكاملياً أطر صورة الشاعر نفسه الذي هو صنو أبيه أو يكاد .

2 . قصيدة (رجل .. كأنه متحف) للشاعر كاظم اللاليز :

النص يفتح ببنية طلبية تصديقية تحيل إلى التذكر (هل تتذكر ضياء يوسف حسن؟) وهذه البنية
تمتاح من الاسم الثلاثي الدقة وعدم النسيان فهو راسخ في ذاكرة المتسائل ، ثم ما يلبث أن أجاب (
مدرس الفيزياء الضخم .. كأنه الجبل) فيترشح عن الإجابة بنية تشبيهية ذات نسغ شكلي يتصل مرة
أخرى بتشبيه آخر لصوت المسؤول عنه (هل تتذكر صوته المجلجل الهدار يعصف في القاعات ..
كأنه الرعود ؟) إن بنية التذكر هذه ما هي إلا علامة لامة لصوت الماضي المؤثر في الشاعر
الماضي الضخم شكلاً وصوتاً ، ويقترب الشاعر من قيمة المتذكر الثقافية فهو مثقف شعر / تاريخي
.. للوصول بعدها إلى طرح القضية ، فدلالة التخيير (خيره البعثيون بين أثنين : الدخول في
الحزب أو الخروج من المدرسة) وضمن عملية الاختيار كان الجواب مبطناً ؛ لكي يكون الخيار
المأساوي (لم يعد أحد يسمع صوته يلعلع في القاعات ولم يعد طلابه يحبون درس الفيزياء) إن

اختمار تجربة الشاعر بالمحيط جعلت ذاكرته مواراة بالوجد ... الوجد الذي جعله يطرح قضية تكبيل الآراء ، وجعلها مقيدة بالقطب الفكري الواحد .. وإلا فسيكون مصير المعاند بـ (وظائف ليس لها مع إسحق نيوتن أية قرابة : كاتب ضبط في المحكمة الشرعية تارة يدون إفادات المطلقات ويشرب دموع الأرامل ، موظف أرشيف في دائرة التقاعد ...) فيتجه بالمذكور إلى إيماضات شعورية صوب انكفاء الكيان للمتقف العراقي الحقيقي بزجه بحرب لا ناقة له فيها ولا جمل فـ (في السنة الثامنة للقتال حينما نفذ وقود الحرب أو كاد ألبسوه بسطالاً وبيرية وحشروه في فوهة مدفع وقذفوا به في الأرض الحرام) فالشاعر هنا لا يترجم حالة آنية لحظوية حدثت للمتقف الإنموزج ، بل يجعل من التراص الشعري سيرة حياة الثقافة في العراق منذ تولي البعث للسلطة ، وتنكيلهم بالمتقف وصولاً إلى جعل الثقافة برمتها كسيحة بوصفها ذات احتياجات خاصة (أمس في عيادة الطبيب رأيت ضياء يوسف حسن على كرسي متنقل) وينتقل الشاعر بنا من البنية التعبيرية إلى بنية انفعالية مرجعيتها الصوت المدوي لضياء يوسف حسن الذي خبا وخفت (لم أنس صوته فأعددت لدويه أذني غير أنني لم أسمع إلا هممة خافتة وصوتاً مبهماً مختفياً كأنه يخرج من قبر ... آه) وبهذا شيد الشاعر نصه فجعله صرحاً لمعاناة ثقافية راسخة تتراءى ضمن صورة مؤلمة من صور الحياة العراقية وهذا ما جعل الشاعر يسخط على الحياة فيخاطبها (أيتها المومس التي يسمونها الحياة لماذا أنت هكذا دائماً ؟ تغدرين بأبنائك الطيبين) وبذا ينتهي النص ببنية تساؤل أيضاً، لكنها بنية تصورية بالأداة (لماذا) ذات المحمول الطلبية الأقوى من (ما) بغية استدامة التعجب السماعي باستعمال كلمة (دائماً) التي دلت على هذه الاستدامة.. استدامة الغدر... بالأبناء الطيبين !!!

3 . قصيدتان (ملكة/ كابوس نصي..) للشاعر صادق الطريحي:

تقف في نص الطريحي علي بنية النداء التي تستدعي الالتفات (أيتها الوقحة الجسور) (أيها الوجه القصي) فالنداءات تنتمي إلى دائرة التشخيص فقد شخص المنادى الأول والثاني بـ (الوقاحة الجسورة والوجه بالابتعاد) ثم يذهب بنا إلى مساحة حسية تقضي إلى الوعيد في النداء الأول (لا عاصم اليوم لك مني لا سور يأويك ولا رعية تثق بصلاتك) ففي النص تناص واضح مع قصة الطوفان ، وحكايته مع كنعان بن نوح ... فالشاعر عواطفه طوفان جارف لكل شيء فلن يعصم حتى (الملكة) منه .

يبدو أن الشاعر أراد من نصه أن يمتص بعض الشخص ضمن آلية التناص لكي يبرز من هذه (الملكة) ، فهو ينفي عن الآلهة منحها (صرحاً مموها لكي تريني ساقيك الصقيلتين كالسجنجل ومع أنني أطلب عرشك الشهوي فلانص ملكي يحرم النظر إلى نهديك) فحضور الملكة بلقيس وقصتها مع سليمان واضح في النص ضمن سمات مشهيدة معروفة ، وهي دخولها إلى قصر سليمان أو هيكله ووطنها صرحه الممرد .

تنتمي بنية التناص عند الشاعر إلى عوالم داخلية وتراكمات ثقافية ، يجعله ذلك يستحضر بنيات شعورية تحيل إلى الرمزية غالباً ، فهو يقول : (لا صوت بكاء من خلفك فيصرفك عني) إذ يتلاقح نصه هذا (المخالف) لنص شهير قاله (امرؤ القيس) هو (إذا ما بكى من خلفها انصرفت له / بشق وتحني شقها لم يحول) إذ يعقد صلته بين شاعر المعلقة المتباهي بفحولته وبينه .. إذ إن الشاعر الجاهلي طالب ثأر أبيه لكن والد الشاعر (مات بالسرطان المنضب فلا ثأر لي اليوم) إذ ينفي شاعرنا نفياً بليغاً ومؤكداً عدم وجود الثأرية عنده موظفاً لا نافية للجنس التي تنفي من حيث المعنى النص نفياً قاطعاً إذ يقدر خبرها بالمحذوف (لا ثأر موجود لي) فعدم وجود الثأر لديه لأن من تسبب بموت أبيه هم (الجميع) الذين شاركوا في خراب العراق وتظهر معالم التسليح السلمي عند الشاعر بقوله : (اليوم نص وغداً نص) إذ لاشيء عنده سوى النص ، سوى الكلمة يحارب بها ..

فليس عنده (اليوم خمر وغداً أمر) كما هي عند امرئ القيس .تنتمي السمات المكتنزة ضمن تجربة الشاعر الشعورية إلى معادل رمزي ينتمي إلى أبعاد سديمية (لا تكتملي أيتها القصيدة فمازلت قصياً عن إدراك الجنون) .

قراءة في قصص العدد الماضي

الوجع العراقي وتنوع الرؤى السردية



د. خليل شكري هياس

مواليد 1972 موصل – نينوى، حاصل على شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية من جامعة الموصل / كلية التربية 2007/8/20، حالياً رئيس قسم اللغة العربية بكلية التربية/ الحمدانية / جامعة الموصل، عضو اتحاد أدباء العراق، عضو المجمع العالمي للغة العربية ومقرها بيروت، صدر له: سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات من منشورات اتحاد كتاب العرب – سوريا، 2001، القصيدة السيرذاتية: بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمي، أربد – الأردن، 2009، له أكثر من (15) كتاباً مشتركاً في النقد والادب العربي الحديث، نشر العديد من البحوث في المجالات العربية والعراقية، شارك في العديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات العراقية والعربية.

تقوم الرؤية في النص السردى – بشكل عام – على إدراك المؤلف لعناصر عالمه في النص، ومن ثم تنظيمها بكيفية ما، عبر منظور سردي يلبسه المؤلف للسارد يعالج بموجبه علاقات السارد مع المكونات النصية الأخرى ومع العالم، إنها "وجهة النظر التي تحكم وضع الراوي (السارد) في القصة: فإذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي السرد فإن (الرؤية) هي (الطريقة) التي ينظر بها الراوي إلى الأحداث عند تقديمها أو هي (وجهة نظره)، ومن هنا تلازم هذان المصطلحان وتداخلتا: فلا راوي من دون رؤية، ولا رؤية من دون راوٍ" [1] فالرؤية – إذاً – تدل على موقع خارجي ينطلق منه الراوي في إرسال الحكي، والإرسال يتوقف على علاقة الراوي بالمروي له، وبذلك يكون الراوي هو الواقع الإجرائي لتعيين الرؤية [2]. وإنّ تمظهر الأخيرة يقترن بالكيفية التي يتمظهر بها الراوي في النص، فكل تحديدات الرؤية تتمركز "على الراوي، الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يروي به بأشخاصه، وعلى الكيفية التي من خلالها أيضاً – في علاقته بالمروي – تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي" [3]، من هنا تأخذ الرؤية خصوصية في كل جنس أو

نوع سردي، فهي في السرد الروائي غيرها في السرد القصصي، وغيرها في السرد السير ذاتي، وغيرها في السرد الرسائل، مع الاحتفاظ بخصائصها المشتركة التي تتوافر في السرد بشكله العام . هذا التمايز الرؤيوي الذي نجده في كل نوع سردي يفرضها طبيعة كل نوع من حيث الخصائص والسمات النوعية، فالسرد القصصي القصير – الذي نحن بصدد دراسته- يفرض نوعاً من الرؤية تتناسب وتتأقلم مع طبيعة هذا النوع القائم على الإختزال والتكثيف والإيماء والإيحاء، والضربة السردية -إذا جاز لنا أن نوظف هذا المفهوم على غرار الضربة الشعرية التي تأتي في نهاية القصيدة القصيرة- التي تمنح النص إحياءً سحرياً، تجرد ما هو يومي من ضغط التاريخ والواقع وتمنحه طاقات دلالية عبر إنزياحات وصور تقترب في الكثير من النصوص القصصية من النص الشعري، كما تتجلى أيضاً في مرتكزات أخرى من مثل المفارقة، والحكاية، وكسر أفق التوقع، والانزياح، وبنية الاستهلال والاختتام، ووحدة الموضوع([4])، وهذه المرتكزات كلها تتطلب وعياً إبداعياً يتجاوز الزاد اللغوي إلى التجربة الاستكشافية في المنطقة الإبداعية بحثاً عما هو جديد في عالم الإبداع، على الرغم من الضغط الكبير الذي تمارسه المساحة المكانية الصغيرة من الورقة في القصة قياساً بالمساحة المكانية من الورقة في السرد الروائي .

هذا الضيق المساحي في السرد القصصي يتطلب رؤية مركزة، تضيق معها العبارة وتتسع الدلالة، فالمكان والزمن والشخصية والحدث تصاغ على وفق رؤية وصياغة مركزيتين تحتشد بالدلالات والعلاقات المحتملة بينها، وهو ما يؤكد عليه (لـ أوتول) من " أن العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات، من الناحية الفعلية، علاقات لا نهائية "([5]). على أن هذا التكثيف الرؤيوي الذي تضيق معه العبارة وتتسع الدلالة بطبيعته يتطلب تعاملأ خاصاً في اللغة، وتتوالأ أدق وأخص للتقنيات المتبادلة بين فنون السرد، واستثماراً أمثل لروح العاطفة التي تعد مرآة النص لتزيدها خصباً وثراءً، إذ ليس التكثيف – بعد كل ذلك - اقتصاداً لغوياً حسب، بل بناءً متماسكاً يسبك كل التقانات في لوحة تعبيرية تبقى على روح النص وتوجهه الخلاق([6]).

من خلال ما تقدم تغدو الرؤية مقولة مركزية تحمل في طياتها كل الأبعاد التي من الممكن أن يعطيها المبرر للمبار، ومن خلالها يتم توجيه النص الوجهة التي يرتأىها المؤلف / الراوي. كما تكون الحلقة الجامعة لكل عناصر السرد، فغيرها تتشكل، ومن خلالها يتم تقديم كل عناصر النص السردية، إنها العنصر المهيمن على مجموع الخطاب، إذ يبدو عالم النص مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الراوي- المؤلف- وفق خطة مرسومة([7]). فالزمان والمكان بوصفهما عنصرين مهمين في النص السردية " شكلان سابقان – خارج نطاق التجربة – لتأملنا، مشروطان بطبيعة وعينا، إنهما حدس خالص"([8]) يشكلهما وعي المؤلف على وفق زاوية رؤية معينة يبتثها في خيوط النص، ويتصورها المتلقي ويعيد تشكيلها من جديد([9]). وما قلناه في الزمكان ينطبق على بقية عناصر النص، فالحدث –مثلاً- لا يُنقل إلى النص بحرفيته وكما وقع في الواقع، إذ لابد أن نميز بين الواقع وإشكالاته في الوجود وما يقابله في السياقات النصية، فالإنسان بوصفه متلقياً ومنتجاً، لا يدرك الواقع إلا ملفوظاً، أي من صيغ لغوية لا متناهية، ويستطيع باستعمال قدراته التخيلية أن يركب عوالم ووقائع جديدة يحذو فيها حذو الواقع المدرك عنده لكنها تكون من إبداعه، وبتلك الصيرورة يمكن أن ينتقل الواقعي إلى واقع إدراكي أقرب منه إلى واقع تخيلي، أو واقع إبداعي([10]).

وعلياً أن لا ننسى قضية مهمة في الرؤية وهي أنها تنهض على استعمال حاسة البصيرة، وملكة الخيال، وحركة الذهن جميعاً، ولا يمكن أن تُمثل في واقع الفعل، إلا إذا تم تصويرها في الذهن تصويراً أشبه ما يكون بالشريط السينمائي([11]).

من هذا المنطلق الرؤيوي تسعى قراءتنا معاينة الوجد العراقي في قصص العدد الماضي الذي سعى فيها كل من القاص حسين رشيد في ثلاثياته الموجعة (ثلاثية جثة، ثلاثية الرئيس، ثلاثية

(تك تك تك) إلى رسم صورة الموت بأشكاله المختلفة عبر رؤى سردية متعددة ، والقاص محمد عبد حسن في أوراق مضمخة بالوجع (أوراق مهمة كتبها رجل غير مهم) والذي عاين جانباً آخر من الوجع تمثل بالموت المعنوي في مدن المهجر وموانئها التي يغدو فيها ملك الموت زائراً متوقفاً في أية لحظة، وساكناً ثقيلًا في مخيلة الشخصية الرئيسة القابعة في النص.

ومن المشتركات التي حضيت بها قصص القاصين، أنها تنتمي إلى منطقة الحداثة، وتحاول في بعض لمساتها العبور إلى سواحل ما بعد الحداثة، عبر محاولاتها التجريبية، التي ظهرت جلية في نصوصهما، على مستوى الشكل أو طرق السرد أو زوايا الرؤية وتقنيات معالجتها، فحسين رشيد يستعين بتقانة المونتاج في هندسة نصوصه وتوزيعها إلى تشكيلات ثلاثية تقرأ قرأتين، فكل قصة من قصصه الثلاثية يمكن أن تقرأ قراءة مستقلة عن الثلاثية وتشكل بنية قرائية مستقلة مكتملة البناء والدلالة، ويمكن أن تقرأ على أنها بنية جزئية من جسد النص الثلاثي الذي يحده عنوان رئيس واحد يتفرع منه عناوين فرعية، ثلاثة، ويتجلى التجريب عنده أيضاً في طبيعة التوظيف الدلالي لفكرة دقات الساعة ذات الإيقاع الموسيقي، والزمني، والحركي (تك تك تك)، والتي تغدو في نصوصه غنية الدلالة، فمرة تكون رمزاً حياتياً (أغنية فيروز تك تك يا ام سليمان)، ومرة رمزاً زمنياً (الساعة)، ومرة رمزاً للموت حين يتحول إلى نقطة الصفر التي معها تصل العبوة إلى مرحلة الانفجار، هذا فضلاً عن الإيقاعي التراكمي لعناوين ثلاثية التكتكة، التي تأتي مفردة (تك) في عنوان القصة الأولى، وثنائية (تك تك) في القصة الثانية، وثلاثية (تك تك تك) في القصة الثالثة، وهو في ثلاثياته هذه يقترب من منطقة الريادة، إذ لم أجد - على حد علمي المتواضع - مثل هذا التناول على صعيد التشكيل والتوظيف .

أما محمد عبد حسن فيتمثل التجريد عنده بالتلاقح الأجناسي الذي يقيمه بين القصة وأدب المذكرات، ويتمثل في الخلطة الزمنية ومن ثم الأحداثية، التي تجعل من السرد لا يحتكم إلى المنطق التتابعي، ليغدو البناء فيه للوهلة الأولى مقطعة الأوصال، مهشمة العناصر إلى حد ما، فالسرد يبدأ من نقطة النهاية بتمهيد للذات الراوية لفضاء التشرد والضياع، حيث المصير المأساوي الذي تنتهي إليه الذوات العراقية التي تعاني من ظلم التهجير، وينتهي بورقة تجسد فضاء الاعتقال من قبل السلطة للشخصية الرئيسة، تسبقها ورقة تجسد فضاء السجن، وقيلهما تمهيد للورقتين يجسد حالة الضياع التي تعاني منها الشخصية الرئيسة المقدمة من قبل الذات الراوية في المنافي، هذا فضلاً عن تحولات بين السرد بضمير التكلم، والسرد بضمير المخاطب. وكل ذلك من شأنه أن يجعل نص محمد عبد حسن يتجاوز السرد الحداثي إلى سرد ما بعد الحداثة .

يتخذ (الموت) في قصص حسين رشيد - بوصفه عنصراً مكوناً للوجود , وجزءاً مهماً من جدلية الكون القائمة على ثنائية الحياة/الموت- دالاً رئيساً في تشكيل فضاء نصوصه, عبر رؤية تراجمية تُفَعِّل من دراما الحياة في بلد الحرب والويلات (العراق), وتشعرن النص بطاقة موضوعاتية وجودية طالما وقف عندها المبدعون وتجولوا في منطقتها, مانحين لأنفسنا - بوصفنا ذواتاً قرائية - الحق في التمرد على صيغ الإقفال والحصر والتقييد التي عادة ما نواجهها في الدراسات المنطلقة من الشكل , أو المتمرسه فيه , مما يجعلها أقل فاعلية في الاقتراب من جوهر النص في الغالب , وأكثر إسهاماً في توسيع الهوة بين روح المؤلف وروح القارئ التي كثيراً ما عزف البنيويون على أوتارها , فأما تو المؤلف من حيث هو مؤسسة , وجردوه من كل ما لديه , حتى تلك الأبوية التي تكفل تاريخ الأدب بإقرار سرده وتجديده[12]

إن القراءة الموضوعاتية المؤطرة بالتشكيل الجمالي هي التي تبعث النبض في النص وتكسبها شعيرية خاصة، عبر ما تبثه من طاقة فضولية عند القارئ تشده وتعطيه الدافع، لاقتحام النص بقوة، هي قوة اللذة المرتبطة بمراقبة ما يدور في النص، ونزع الحجاب عن ما هو مخبوء، ليفضه ويهتك حياؤه، يجوبه ويثقب أسوار النقص فيه، مكوناً بذلك علاقة جدلية بين القارئ

والنص ،علاقة تقوم على التفاعل والتحول ،والتنافس والاشتراك ،والاتفاق والتضاد([13]). إلا أن هذا الكلام لا يعني موقفاً سلبياً من الأشكال، أو استثنائاً للموضوع على حساب الشكل، لأن الكتابة الإبداعية تستهدف عادة الوصول إلى جوهر الأشياء والموضوعات لاكتشاف إمكاناتها الجمالية وقابليتها على إظهار مواطن الثراء والفتنة فيها، وفي الآن نفسه تسعى جاهدةً إلى الاحتفاظ بجماليات نوعها الأدبي، لذا فالنص الإبداعي ينطوي على مضمون شكلي، وشكل مضموني في غاية التداخل والتفاعل والانعكاس .

تتشكل شعرية الموت في نصوص حسين رشيد عبر رؤية مونتاجية ذات أبعاد ثلاثية، يوحي بها العنوان الرئيس لمجمل القصص المعنون بـ (ثلاثيات)، وهو في الآن نفسه يوحي بعلاقة تشكيلية للمدرسة التكعيبية التي تعطيك أوجهاً مختلفة للجوهر المطروح في اللوحة، لتشكل كل قصة صورة من صور الموت القسري من جهة، ورؤية ضديه تصارعية، تقدمه راوٍ خارجي، يحرص على البقاء خارج الأحداث من جهة ثانية، مولداً بذلك انفصال النص عن ناصه، إذ يتحول الأخير إلى مجرد وسيط أدبي بين المرسل (النص) والمرسل إليه (القارئ)، فينقل للأخير أخباراً وأحداثاً عن الشخصية أو الشخصيات القابعة في النص، موجداً بذلك مسافةً فاصلة بين منطقته والمنطقة التي توجد فيها الشخصيات ولو ظاهرياً، في مسعى من المؤلف لخلق مقصدية بؤرية مفادها، أن ما يقدم هنا في هذه النصوص من فواقع مؤلمة لواقع عراقي شاخص وبارز للعيان لا يحتاج إلى إي تدخل مني .

تهيمن في الثلاثية الأولى (ثلاثية الجثة) ثنائية الحب والكراهية المعبرة عن موقف المؤلف من الموت وصانعيه بكل ما تحملها هذه المفردة من معاني ودلالات ومواقف وفلسفة. تتجلى هذه الثنائية عبر صراع غير كفوء بين حب الحياة الذي يتمثل في الإنسان العراقي الذي يعاند الموت اليومي على الرغم من معرفته المسبقة من أنه يحيط به من كل جانب (في البيت، في الشارع، في السيارة، في مكان العمل...)، وبين الكراهية التي يحملها صناع الموت، المزروعون في كل شبر من أرض الوطن، وتتجلى هذه الكراهية المفرطة في لا إنسانية العدو في قصة (خيطة)، عندما يُمثل بالجثة، وكل ذلك يتم عبر رؤية مونتاجية مماثلة في الموضوع، مستقلة في الهوية، إذ تقدم الذات الراوية قصصاً ثلاثة مماثلة في ثيمتها الرئيسية المجسدة للموت المرهب، ولكن لا يربطها خيط سردي واحد:

((نقلوا الجثة إلى المستشفى لإصدار شهادة الوفاة، الطبيب لاحظ انتفاخ بطنه وهو شيء عادي كون الجثة رميت في العراق، لكن الفضول جعله، يرفع الغطاء، ويفتح أزرار القميص، ذهل، شق على طول بطنه، لحم بخيط، طلب مقصاً، فتح الخيط، عقدة بعد أخرى، حتى انتهى منه. شقت البطن على الجانبين، أخرج من داخلها الرأس، واختفى الانتفاخ)). فالمقطع قيد الرصد يكشف عن تمظهر مرعب للموت يقترب من اللاتصور، واللامعقول الذي يسعى السارد إلى خلقه في أفق توقع القارئ في مسعى منه إلى نزع إي صفة إنسانية أو خلقية عن الآخر القاتل الذي يعمد إلى ترهيب المجتمع. في القصة الثانية من (ثلاثية الجثة) تحضر ثنائية الحياة والموت، لتتصارع فيما بينها وتتبارى، يحضر فيها النهر مقاوماً شرساً لأجندة الموت التي أخذت تستشري في المدينة المنهكة والمنسحبة على القرى أيضاً:

((لم تعد المدينة تحتل ما يجري، تقسمت، توزعت، تجزأت، تقاطعت، تناحرت، وهذا ما حدث لكل القرى المحيطة بها والتابعة لها. لكن نهر المدينة ظل يمر بها، وفروعها تسقي بساتين قراها، رغم كل حزنه، ومرارته، وتبدل لونه، فتارة يكون طبيعياً، وأخرى يتحول أحمر، وثالثة وهي الغلبة تجده أسود. الشيء اللافت في هذا النهر أن الأسماك تتكاثر فيه بشكل عجيب وربما هناك هجرة إليه، عكس المدينة التي هجرت من أغلب سكانها)).

وتزداد هذه المقاومة أكثر عندما يغدو النهر وسيلة مهمة لاستمرارية الحياة، فيغدو ملجأ للأسماك وهي تفر من أماكنها الأصلية، ومصدراً لقوت الناس وهي تستخرج رزق عائلته منه: ((رجل يجلس على حافة النهر، غرس سنارته في قاعه منتظراً سمكة، ربما تسد رمق عائلته، وآخر نزل إلى جرفه، بشبكة، امرأة تتوسطهم تغرف بدلوها، وتنادي على صاحب الشبكة، أما رأيت "سعيد" اليوم))

لكن الموت في حضوره العنيف في نهاية المشهد يحوّل متعة البحث عن القوت لشخصيات القرية، إلى إنذار ووعد شديدي اللهجة لهذه الشخصيات من جهة، ومحاولة لتخريب العلاقة بين النهر والشخصيات من جهة أخرى: ((لحظة السؤال ثقلت الشبكة بادر بسحبها. أعادت السؤال على صاحب السنارة ما أن التفت لإجابتها تحركت سنارته، سحبها بقوة، الاثنان يسحبان، ويسحبان، والمرأة تنتظر الجواب، لتجيبها السنارة برأس سعيد، مثلما إجابتها الشبكة بجسده)).

إن المؤلف في هذا النص على الرغم من سعيه إلى استثمار معالم الطبيعة والحياة استثماراً حياً في سبيل خلق مشهد حياتي متفاعل ومنفتح، إلا أنه لم يستطع تغافل الحقيقة العراقية المرة الماثلة في ثقل الموت الجاثم على صدر الوطن.

في القصة الثالثة من (ثلاثية الجثة) تلتقط الرؤية المونتاجية صورة أخرى من صور الموت المرهب الحامل في طياته الكثير من الحقد الأعمى الذي لا يسلم منها حتى عالم الأموات، عندما يرسل إليهم موتاً آخر لا تبقي على معالم الأجساد، لتختلط ببعضها البعض، في مسعى من الذات المؤلف لرسم صورة الإرهاب البشعة:

((قبل نهاية الدوام الرسمي بقليل، دخل إلى الثلجة ليتأكد من عملها، وبعد أن تفقد كل الأدراج، وصل إلى درج الجثة التي وصلت مؤخراً، سحبها، ارتفعت أبخرة التبريد، تفحص الجثة بشكل جيد، لفت انتباهه شكل ونوع الملابس، مد يده في جيب القميص، لم يجد شيئاً، تفقد جيب البنطلون الأول، تحول إلى الجيب الثاني، اصطدمت أصابعه بشيء حاول سحبه لم يأت بسهولة، شدة بقوة، وإذا بصوت دوى هائل، خلط كل الجثث)).

في هذه الواقعة السردية تتجلى بشاعة الموت لتقضي إلى تأس عميق، ووجع عظيم، تحاول الذات الراوية زرعهما في متلقيه وهو يخوض معركة القراءة المؤلمة للواقع العراقي الرازح تحت وطأة الموت اليومي الذي لا يقبل ترك الأرض العراقية.

ينحو حسين رشيد منحى رؤيويّاً آخرَ في (ثلاثية الرئيس) حين يعتمد في لقطاته الممنجة على المونتاج الترابطي الذي يتم فيه تقديم مجموعة لقطات متتابعة تربطها موضوع واحد، لتغدو في النهاية القصص القصيرة الثلاث (صورة، فحولة، إغتيال) بمثابة القصة الواحدة، القصة الأولى (صورة) تستند في بنيتها النصية على بنية الإستهلال التي تعمل بمثابة العتبة القرائية التمهيدية لما سيتمظهر في القصتين اللاحقتين، إذ يعتمد القاص فيها إلى تقديم صورة الرئيس من خلال لقطة سينمائية تقلمن المشهد المصور عبر راوٍ خارجي يشابه في دوره دور المصور الكاميراتي وهو يلتقط كل ما يدور حوله من أحداث ويرصد حركة الشخصيات في الزمكان :

((ثمة تجمع وتصفيق وهتافات، شخص ببزة عسكرية، يتوسط حلقة أولى من رجال مدججين بالأسلحة وحلقة أخرى أوسع قليلاً، رجل آخر نال ما نال، من دفع، وسحب، وضرب، حتى نال مبتغاه بالوصول إلى الرجل صاحب البزة الخاكية. لتدفعه أكف أخرى. لكنه أصر على ذلك وتدافع مرة أخرى حتى مزقت ملابسه، وبج صوته من كثرة ما نادى وهتف. لينتبه له الرئيس وهذا ما تبين فيما بعد، ملوحاً بيده: دعوه يمر. لم يكن مصدقاً ما سمع وما أن دنا منه حتى ارتمى على يده يقبلها لكن أكف الرجال سحبته بقوة، سأله الرئيس عما يريد، الرجل لم يكن يطمع بشيء

سوى أخذ صورة مع الرئيس يعلقها في غرفة الضيوف. التقطت الصورة، وتم إيصال نسخة منها إلى بيت الرجل مؤطرة. وفعلاً علقها بغرفة الضيوف، الأمر الذي أثار حفيظة زوجته، التي تعلم مدى كره زوجها وحقه على الرئيس، وحين طلبت منه تفسيراً لذلك، قال لها: منذ اليوم لن أكون مضطراً للهروب من الرفاق، حين يدهموننا منتصف الليل، والذهاب في قاطع الجيش الشعب)).

تشتغل الرؤية التشكيلية هنا على تقديم صورة الرئيس عبر مستويين قرائيين: ظاهري مباشر، يقدم الرئيس بصورة القريب من شعبه والحريص على معرفة أحوالهم وتقديم يد العون لهم، مما جعله محبوباً من قبلهم، على نحو ما نرى من تدافع الناس من أجل الوصول إليه، وآخر باطني مغاير، يعطي الوجه الآخر للرئيس، المتسلط والقامع لشعبه، مما يكشف عن علاقة تبعية قائمة بين سلطة قاسية، وبين جمهور مستلب الإرادة ليس له إلا الخنوع لهذه السلطة على نحو ما نرى من الشخصية المركزية الساعية بقوة إلى النقاط صورة مع الرئيس على الرغم من كرهاها له، كي تتخلص من بطش رجاله الذين كثيراً ما يدهمون بيته ليسوقوه إلى الجيش الشعبي.

هذه الثنائية القرائية المتناقضة تعكس البنية الثقافية السائدة في المجتمع العراقي في تلك الفترة، إبان حكم الرئيس والمتصفة بالمرأوة ولبس القناع، ونكران الذات التي لم تستطع الصمود أمام السلطة، والقاص بذلك يطرح قضية مصيرية تتمثل في صراع الذات العراقية الواقعة بين كماشتي الغياب/ والحضور، غياب الذات وحضور القناع، بين ما تشتهي من حياة كريمة ومصانة لكنها غائبة، وحياة حاضرة مقنعة تضم في طياتها الكثير من المأساوية بكل تفاصيلها.

الصورة المأساوية تتجلى أكثر في القصة الثانية (فحولة) من (ثلاثية الرئيس)، حينما يتوغل المؤلف أكثر في الواقع العراقي وما يعانيه من تسلط لا يكاد ينفذ منه أي عراقي، فالشخصية المركزية في القصة مسلوقة الإرادة، وغير قادرة على التحرر من السلطة حتى في بيتها، الذي تصله منهكة وغائرة في التعب:

((في تلك الأيام كان التلفاز، بقناتين وإذاعتين، الأولى مخصصة للرئيس تعرض زيارته، وأخباره، وصورا من المعركة، وقناة أخرى تعيد ما بث في اليوم الماضي، والإذاعتان بذات النسق. لكن رغم ذلك كان الناس يتابعون التلفزيون، عسى وعل، أن يتمتع الرئيس بعطلة يوماً ما .

وهي من ضمن هؤلاء الناس، كانت تتابع زيارة الرئيس الأخيرة، واستعراضه أمام الحشود، وكيف التقط صورة مع الرجل، متحسرة على حالها وحال زوجها، الذي كان يطرق الباب في تلك الأثناء. فتحت له الباب، وسارت أمامه وهي تدرم بكلمات قرف وملل. وهو صامت دخل الحمام أبدل ملابسه، وارتمى على الفراش، وقبل أن يغط بنومه، قرأت عليه اسطوانة كل يوم، ترى ماذا سيحدث لو كنت أنت الرئيس، فالشبه بينكما كبير، لكن تباً لذلك القدر، وتباً لك)).

الذات الراوية هنا تكرر الصورة الانهزامية التي تعيشها الذوات الكائنة في النص والتي تتمثل بتحول الشخصيات إلى شخصيات مسيرة من قبل السلطة، حتى في مشاهدة التلفاز المكرس للرئيس، فالشخصية الرئيسة (الزوج) مثلاً شخصية دون هوية أو موقف، مسلوب حتى من اسمها الذي لم يفصح عنه المؤلف، وليس لها غير السير على وفق ما هو مرسوم لها، وشخصية الزوجة المتدمرة من الواقع دون أن تكون لها قدرة على التغيير، فنراها مستسلمة لهذا الواقع المر، وفي ذلك إشارة سيميائية واضحة لغياب الفعل بسبب الخشية من المصير الحتمي الذي تنتظره أي شخصية مناهضة للسلطة، مما يعكس حقيقة الأزمة النفسية التي تعاني منها الشخصيات، والمؤلف بذلك يقود النص إلى منطقة الفعل الأحادي من جانب السلطة التي تعمد دائماً إلى قيادة الذات العراقية إلى منطقة الغياب الفعلي في سياق تصاعدي، يصعد بالأزمة شيئاً فشيئاً نحو الذروة التي سيجدها القارئ أمامه في القصة الثالثة (إغتيال)، عندما يكشف القارئ في أفق توقع مكسور أن الرئيس الذي كان في مطلع القصة الأولى راعياً وساهراً على راحة الشعب، أنه خائن كبير له:

((لكنه اليوم السادس والزوجة حائرة لاختفاء زوجها، ولا تعرف أين تذهب ومن تسأل، فسكنهم كان ضمن المنطقة المحصنة وخروجها لم يكن بالشيء الهين، لكنها كباقي الناس كانت تراقب، وتسمع، وتصمت. في اليوم السابع وفي ذات وقت عودته المعهودة طرق الباب، وفتحت لكن هذا المرة من غير دمدمة، بل قبلته، واحتضنته بقوة، حيث كانت تلك الليلة حمراء بكل شيء، لكن شكا راودها، ببعض تصرفاته معها وخاصة في الفراش، كما انتبهت إلى ..، لتعود إلى نشوتها وهي تدمدم "يحيي العظام وهي رميم"))

فالنص الأخير يفصح عن مفارقة مشهدية تتمثل في شخصية الشبيه التي يستعين بها الرئيس في تظليل شعبه، والإيقاع بخصومه من جهة، وتتمثل بوضاعة الرئيس (الراعي) _ كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته _ حين ينام في فراش شببيه المقتول بالنيابة عنه. وهنا يصل المؤلف بالحالة المساوية العراقية إلى ذروتها، ليعكس صورة أخرى من الوجد العراقي المأزوم .

إن ثلاثية الرئيس بلقطاتها القصصية هذه ترسم فضاء سردياً قوامه الموت بنوعيه المادي، ممثلة بموت شخصية الزوج الشبيه، والمعنوي ممثلة بعدم فاعلية الشخصيات في الوقوف بوجه الرئيس الذي يرتكب ما يرتكبه دون محاسبة أو خوف من أحد، مما يلغي أية إمكانية لرفد الحياة العراقية في تلك الفترة بالحركة، ففي الوقت الذي تمعن الذات الراوية في النظر إلى الحاضر (المعظلة) وما يغلفه من وجع وألم، فإنها لا ترغب بالتحرك نحو ماضيها المتمخض عنه هذه المعظلة، ولا نحو المستقبل الذي قد يغير أو يقضي على المعظلة، مما يرفع من حجم المأساة والمناجاة إلى وضع تراجيدي.

وتختلف زاوية الرؤية لحسين رشيد في ثلاثيته الأخيرة (ثلاثية تك تك تك)، عن سابقتها عندما يتخذ المؤلف من الزمن مرتكزاً رؤيويّاً رئيساً في القصص الثلاث، إذ يجعل من المؤشر الزمني (صوت تكتكة الساعة) بنية فاعلة في تشكيل وقيادة البنى النصية الأخرى في القصص، خالقاً بذلك إيقاعاً قرائياً يحمل في طياته الكثير من الرؤى القرائية، كما أن الرؤية الممنتجة في هذه القصص تتخذ بعداً تشكلياً آخر عندما تخلخل خط السير الزمني الذي وجدناه متتابعاً في الثلاثيتين السابقتين، ليكون سيراً استرجاعياً واستباقياً حسب مقتضيات الرؤية السردية التي يهندسها القاص، خالقاً بذلك (مفارقة زمنية) لا تنقيد بالتصاعد الزمني المتسلسل في سرد الحكاية، الخاضع لمبدأ السببية، بل تعمل على تغيير مسار واقعية الحكاية وخطية البناء التصاعدي عبر تسيير هذه المتواليات في مسار زمني فني ترتب فيه المتواليات الحكائية ترتيباً جمالياً تخضع لزاوية رؤية شخصية، ([14]) فالقصة الثانية التي تتوسط القصتين تعود عن طريق الإسترجاع إلى زمن ماضٍ عن زمن القصة الأولى في مسعى من القاص لإضاءة النص الأول، وتغذية النص اللاحق بما يعزز من جوهر موضوع الثلاثية القائمة على مظهر فضاء الموت المُرهب .

الرؤية الزمنية للقصة الأولى تناولت الواقع العراقي في زمن الإرهاب وما رافق ذلك من ظلم وقسوة لم يسلم منها حتى البيت العراقي، والقاص بذلك يستكمل صورة العدو القاتمة، عبر تحقيقه مشهداً سردياً دمويّاً يقتل كل شيء، (الزمن) ممثلة بتكتكة الساعة، و(المكان) بتفجير البيت، (الجمال) ممثلة بأغنية فيروز، إنتهاءً بـ (الشخصيات الساكنة في الزمكان)، والتي تمثل جوهر الحياة:

((تك، تك، تك، أميال الساعة المنضدية تلاحق بعضها البعض وهي تقف على الرقم سبعة، ما يعني الاستيقاظ. في المطبخ كانت تك، تك، تك، أخرى ترددها فيروز وهي تنادي على أم سليمان وزوجها الذي كان يجمع الخوخ والرمان. الزوجة تنادي على زوجها طالبة منه أن يأتي بالصمون والبيض أو القيمر من المتجر القريب.

تك أولى تعيد التنبيه، وتك ثانية تطلقها فيروز لكن (تك) (تك) كانت تنتظر الرجل الذي إندمج مع الأغنية أمام الباب وما أن فتحه إنتهت التك الأولى، صمتت (التك) الثانية بعد أن دوت التك الثالثة.))

ينهض النص في تشكيل أسلوبيته، على مفردة (تك) المزودة بقدرة تصويرية ودلالية عالية تعمل على نسج خيوط السرد، مع تحولات في التوظيف تغدو معها المفردة ثيمة بؤرية تشتغل في أكثر من منطقة دلالية، فهي مؤشر لسريان الزمن المتسارع في أول النص (تك، تك، تك، أميال الساعة المنضدية تلاحق بعضها البعض)، وهي رمز للحياة عندما تغدو نوتة موسيقية وصوتاً غنائياً (تك، تك، تك، أخرى ترددها فيروز وهي تنادي على أم سليمان وزوجها الذي كان يجمع الخوخ والرمال)، وهي رمز للموت الذي جاء في البنية الختامية للمشهد السردي عندما يغدو صوتاً للعبوة الملصقة بباب البيت (تك) (تك) (تك) كانت تنتظر الرجل الذي إندمج مع الأغنية أمام الباب وما أن فتحه إنتهت التك الأولى، صمتت (التك) الثانية بعد أن دوت التك الثالثة)، والمؤلف في رؤيته السردية هذه يعمد مرة أخرى إلى إنتصار الموت على الحياة، إنسجماً مع فضاء الموت الذي يرتثيه المؤلف أن يسود ثلاثياته القصصية .

القصة الثانية – كما أشرنا آنفا- تشتغل في منطقة زمنية ماضية عن زمن القصة الأولى عندما تعيدنا الذات القاصة إلى العقد الثمانيني من القرن المنصرم أيام الحرب العراقية الإيرانية وإن لم تصرح بها، لكن القرائن الحكائية في النص تشير على نحو لا تدع شكاً في الذات القارئة على أنها هي، والتي حملت في طياتها الكثير من الموت المجاني، وزرعت في النفوس العراقية الكثير من الحزن والمآسي، وكل ذلك قدمتها الذات القاصة بروية ذاكراتية، استعانت فيها بالتقانة الذاكراتية في رسم خطوط السرد:

((ظلت أغاني فيروز تدور معه وخاصة (تك)، (تك، تك) يا أم سليمان حتى أصبحت نشيده الخاص، إذ رافقته مراحل الدراسة حتى تخرج من الجامعة إلا أن فرحة التخرج ظلت مسروقة، فالجرح الشقية دائرة منذ سنين، ولا بد من تأدية الخدمة الإلزامية التي تمتد شهوراً وسنين، الشهور الأولى التي قضاها في التدريب على السلاح. ومع أول معركة إندلعت شرق البصرة، زج مع جمع من الجنود في الصفوف الأولى، منهم من قضى نحبه، ومنهم من فقد، ومنهم من أسر. لكنه مع جندي آخر أضلا الطريق فعاد يردد نشيده الفيروزي ومع خطواتهما الحذرة، سمع (تك، تك) تحت قدم زميله وقضى نحبه و(تك) أخرى سرقت ساقه ليعود بعد سنين إلى أمه متكئاً على عكاز موقوف بعدما وقع أسيراً)).

تشرع الذاكرة بآلياتها الذهنية والبصرية على إستدعاء ذكريات ظلت حاضرة في كينونة الشخصية المركزية التي نجدها حاضرة في ثلاثية التكنكة، من ذلك ذكرياتها السمعية مع صوت فيروز (ظلت أغاني فيروز تدور معه وخاصة (تك)، (تك، تك) يا أم سليمان حتى أصبحت نشيده الخاص)، وذكرياتها الأحداثية (في الجامعة، وفرحة حفلة التخرج المسروقة من قبل الحرب، وساحة التدريب، والإلتحاق بالجبهة، إنتهاء بالمشهد الفجائي الذي يرى فيه انفجار اللغم تحت أرجل رفيقه الوحيد الناجي معه من بطش الهجوم الأخير، الذي قضى عليه وأخذ منه هو أحد رجليه)، وكل ذلك على أنغام التكنكة التي تأخذ هنا أيضاً -كما هي الحال في القصة الأولى، وكما سنراها في القصة الثالثة- دور القائد الأوكستري لمعزوفة السرد، والذات القاصة بهذه التوليفة بين الذاكرة والسرد إنما يؤكد على واقعية القصص المجسدة للوجع العراقي، والسائرة بشكل أو بآخر إلى سرد سيري لتاريخ شعب مورس عليه أبشع أنواع الظلم والحيث.

تشرع الذات القاصة منافذ القراءة في القصة الثالثة (تك تك تك) على أكثر من لقطة مشهدية، تشتغل فيها التقانة المونتاجية على توليف ثلاثة لقطات سردية، تبتدئها بلقطة استهلاكية تقصح عن مزاوله الشخصية المحورية التي شاهدها حاضرة في الثلاثية مهنة تصليح الساعات:

((وسط كومة من الساعات مختلفة الأحجام والأنواع والماركات، تمر ساعات يومه مع تكتكة عقارب الساعات ورقاصات البندولات، تدور حول أرقام وجهات تختلف الأوقات في مدنها، نال شهرة واسعة لمهارته ودقته في تصليح الساعات، كما إشتهر في انتقاء الساعات الأنثيكية التي لم تعد تسعها جدران المحل)).

تنطوي البنية الاستهلاكية هنا على مقصدية تمهيدية للقراءة، تحاول معها الذات القاصة وضع الذات القارئة على طريق القراءة عبر ردها بجملة مؤشرات قرائية، لعل أبرزها البعد الاجتماعي للشخصية الكائنة في النص، والمتمثل بإنتمائها إلى الطبقة الكادحة التي تعمل لتعيش، وهذا المؤشر يقودنا إلى مؤشر أعمق يتمظهر بتأثيرات الحرب السابقة والحالية على الشخصية والتي حالت دون أن تتمكن الشخصية من الانتقال إلى الطبقات الإجتماعية الأكثر بجموحة في الحياة.

اللقطة الثانية جاءت مصحوبة بمؤشر قارئ مهم يتمثل بحب هذه الشخصية لأغنية فيروز (تلك تك يا ام سليمان) التي شكلت لازمة سردية جوهرية والتي أسهمت بشكل فعال في رسم خارطة السرد في النصوص الثلاثة:

((كان يفتتح يومه بفيروز، وذات وقت جاءه رجل يحمل كيسا يحوي ساعة جدارية ثمينة، كانت خلفية عقاربها صورة الرئيس. وقبل أن يتحدث مع الزبون، نادى عليه جاره، ليغلق صوت المذياع ويستعيز عنه بدعاء أو قراءة مباركة من القرآن مثلما أسماها، لكنه تجاهل الأمر وعاد إلى زبونه الذي طلب منه رفع صورة الرئيس وإبدالها بصورة أخرى كان يحملها معه هذا بعد أن أكد ما قاله جاره، الأمر الذي دفعه إلى تجاهله في بادئ الأمر ومن ثم رفضه)).

ولعل أهم ما في المقطع من علامات قرائية، التحول الثقافي الذي يطال بنية المجتمع، فبعد أن كانت ثقافة الغناء هي السائدة في المجتمع والتي ظلت ملازمة للشخصية الرئيسة في مراحل كثيرة من حياتها، نجد أن ثقافة التدين هي التي تنسبد الساحة وتبدأ بزحمة الثقافة السابقة وفي ذلك إشارة واضحة للصراع الدائر بين العلمانية التي كانت مسيطرة لحقب طويلة على الساحة العراقية، والحركات الدينية التي أخذت تبسط نفوذها بشكل واضح وكبير. فنرى في المقطع أصواتاً تتنادى باستبدال سماع الأغنية بسماع القرآن الكريم. كما يفصح النص عن تحول آخر سياسي هذه المرة، يتجلى في استبدال صورة الرئيس التي كانت تقبع في خلفية الساعة، بصورة أخرى، والذي يكشف عن انتهاء حكم الرئيس الذي قاد حرب الشرق كما يسميه القاص، بعهد سياسي جديد ليس أحسن حالاً من العهد السابق كما كشفت عن ذلك ثلاثيات القاص، وكما سيفصح عنه المقطع الأخير :

((ومر يوم وآخر وآخر، وذات صباح وهو يهّم بفتح محله وجد كيساً عُلق عليه ورقة بيضاء دون في أعلاها "أرجو تصليح الساعة" وبعد إن فتح باب المحل وهو يتفحص الساعة الثقيلة بعض الشيء، كان يسمع تكتكة أخرى بداخلها لكن عقربها والرقاص متوقفان، الأمر الذي دعاه إلى كشف السبب، إلا إنه لم يتمكن فعقرب آخر ورقاص كانا يتسابقان للتطابق فوق بعضهما)).

فالمقطع الذي جاءت بمثابة البنية الختامية في النص، يفضي إلى النتيجة التي آلت إليها الصراعات بين الأطراف المتواجدة في الساحة العراقية، العلمانية منها والدينية فضلاً عن السياسية بكل توجهاتها وأيديولوجياتها المتضادة مع بعضها، والتي تصل حد التصفية أحياناً، واللقطة المأساوية هذه إنما تؤكد وتعزز ما أراد أن تجسده الذات القاصة على طول مسار الثلاثيات من تأطير لفضاء الموت الذي تمرأى لنا بأشكال مفاجئة هيجت الوجد العراقي الذي ظل حاضراً في الذات العراقية لعقود من الزمن، في مسعى من الذات القاصة إلى تقريب التجربة من اهتمام القارئ بغية إشراكه في النص، لأنه ((المساحة التي يرى فيها المبدع أثر تجربته مرئية ومشاهدة أمامه، كما أنه يشعر بالارتياح من خلال مشاركة الآخر بما يعاينه))([15]) من هنا تنبع فلسفة النص الإبداعي

شعراً كان أم سرداً في جانب من جوانبه، الذي لابد أن يتوفر على شرطه الإنساني المنبثق عن المرسل والرسالة والمرسل إليه .

القاص محمد عبد حسن في (أوراق مهمة كتبها رجل غير مهم)، ينحو منحى سردياً مغايراً تماماً في تجسيده الوجد العراقي، على الصعيدين التشكيلي والرؤيوي، على الصعيد التشكيلي يعتمد إلى الإفادة من أكثر من نوع أدبي، في نصه السرد، فنراه يشرع نافذة القصة على حقل المذكرات – تحديد المذكرات الخاصة التي تقترب مما هو يومي- الذي يعدّ نوعاً أدبياً خاصاً ينتمي إلى عائلة الجنس السيري بأنواعها المختلفة، وهو بهذا التلاقح الاجناسي، أنما يفتح آفاق النص بأقصى امتداداتها لتستوعب تقانات النصوص الإبداعية الأخرى مع الاحتفاظ بحدود التجربة بوصفها موضوع النص، النابع من كيان ثقافي ومعرفي له وجوده الفعلي خارج النص، وله وجوده التخيلي داخل النص.

هذا الانفتاح الاجناسي أوجد منطقة حرة أتاح لقاص فرصة مناسبة للانفلات من قيد الشكل الاجناسي القصصي ومنحه طاقة وفاعلية إضافية استطاع من خلاله تعميق الخصائص الفنية والجمالية لهذا الشكل وإسعادها بخصائص فنية وجمالية للشكل الملحق معه في مسعى منه لإعطاء الشكل قيمة جمالية أكبر من جهة، وتقريب النص من التحرر والانتماء الكلي إلى نداء الأعماق ومنحه حرية التكيف مع شكله الجديد المهجن من أكثر من نوع أو جنس.

ولعل من أهم ميزات المذكرات الخاصة، أنها تقترب بشكل أو بآخر من السرد السيري، كما أن الراوي بوصفه شاهداً يقوم ((بمراجعة مدونات سبق وأن سطرها في ظروف معيّنة، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة وراهنه تتجه إلى التاريخ و الأحداث والموضوعات والقضايا))([16]). وقد تعتمد الكتابة شبه المعاصرة وتكون مجزأة، وليس لها أي شكل خاص ([17]). ولا نجد فيه الترتيب التصاعدي من (ولادة، فالطفولة، فالصبا، فالفتوة، فالرجولة)، الذي يشكل أحد الشروط الأساس في السيرة الذاتية ([18])، وفي المذكرات ((يكون الراوي أكثر حرية في سرد مرويات معيّنة وإغفال أخرى على النحو الذي يطابق سياستها وغايتها المرجوة، قياساً بتلك الحرية التي يتمتع بها الراوي السيري)) (الذاتي، والغيري، وتخضع لاشتراطات فنية وموضوعية معيّنة))([19] .)

وعلى الصعيد التشكيلي أيضاً نرى أننا نغادر منطقة القصة القصير جداً الذي تجولنا فيها مع القاص حسين رشيد، إلى منطقة القصة القصيرة، ولا شك أن ثمة تمايز بين المنطقتين في طبيعة توظيف المرتكزات السردية والذي يتطلب حتماً مغايرة في طبيعة الرؤية التي تصيغ السرد بكل آلياته ومرتكزاته، وتخلق الفضاء القرائي.

ومن المؤشرات القرائية المهمة في نص محمد عبد حسن، عتبة العنوان التي جاءت منسجمة مع الطبيعة التلاحقية في هذا النص عندما يحمل في طياتها، علامات أجناسية قريبة من السرد المذكراتي والمتمثل بمفردة (أوراق) المفتوحة على معنى عدم الاكتمال، أو التجزئة أو عدم التسلسل في الرؤى والأفكار، كما الحال مع طبيعة المذكرات والتي أشرنا إليها قبل أسطر، وهي ما نراها شاخصة في المتن وفي أكثر من موضع سردي منه عند هجرة الشخصية المركزية إلى الأهازج للعمل:

((ولمّا اعتدْتُ على ذلك وظننْتُ أنه يمكنني أن أبدأ، طرقت بابي ذات مساء فتاة أهوازية وبعثرت أوراقاً من جديد لينتهي الأمر ببند الورق إلى قصاصات صغيرة أدون عليها يوميات العمل قبل نقلها مساءً إلى السجل الذي أحتفظ به في غرفتي)).

ومنه وجوده في سوريا للغرض نفسه:

((إلا أن الأمر بقي عند مجموعة ملاحظات ومواضيع غير مكتملة مزّقتها كلها قبل انتقالها ليبقي المشروع مؤجلاً كما هي الحياة بالنسبة لي.))

كما أن صيغتها الخالية من التعريف تفتح باب هذه الأوراق على أكثر من جنس أدبي، وهذا الأمر ينسجم مع طبيعة المتن التلاحقي بين القصة والمذكرات.

هيكلية السرد في هذا القص المذكراتي، تفتح أبواب القراءة على بنية استهلاكية يضطلع بها راوٍ ذاتي يحصر مهمته بإرسال رسالة النص الإستهلاكية إلى المرسل، من أجل قراءة مرسومة الخطوط إلى حد ما، لأن هذه الإرسالية لا تنضبط مع النص التخيلي، كما تنضبط مع النص النقدي أو غير الأدبي، إذ تقتصر مهمتها الإرسالية على ضمان القراءة المنطقية والجيدة للنص، في حين أنها في النص التخيلي تسعى إلى تقديم مفاتيح قرائية، وإن كانت هذه المفاتيح مضمون بها، كونها أمام عمل أدبي، غير أنها تجعل بيننا وبين المؤلف ميثاقاً قرائياً [20]، لا يمكن للقراءة من تجاهله وهو يلج إلى أغوار النص، والقراءة بذلك تكسب فضلاً عن صفة التوالي في الولوج إلى عمق النص، صفة التعالق أيضاً ما بين الاستهلال وبؤرة المتن.

تجسد البنية الاستهلاكية فضاء الهجرة القسرية التي طالت العراقيين جراء ظلم الحكومة والحروب المتكررة وما صاحبها من ويلات ومأس اجتماعية، وأول ما تطاله يد القراءة صورة المهاجر الذي يركب المخاطر بحثاً عن مكان يمنحه إنسانيته المفقودة:

((حين تقرر الرحيل .. تتفقد أمتعتك، وكلما اقترب موعده أكثر تعيد ترتيبها من جديد، ما كان مهماً قبل شهر يصبح أقل أهمية بعد أسبوعين، ثم ينتقل من حقيبة إلى أخرى قبل أن يستقر أخيراً قريباً من الباب مع الأشياء التي أصبحت زائدة، تتعلق بها عيناك، ويمنعك خواء جيبك العاجز عن دفع غرامة الوزن الزائد.. يمنحك من النظر إليها، يدير رأسك بعيداً عنها)).

المقطع المنتخب للمعانية يفصح عن علاقة عدائية بين الذات الكائنة في النص والمنفى، الذي يفقد الذات كل شيء حتى أشياءه الخاصة وملابسه، ليجعلها ترزح تحت هاجس العزلة والفردية وعدم التأقلم مع المحيط الذي يتساوى فيه مع ضيق الداخل - النفس - ليحدثاً أزمة نفسية تطبق الخناق على الذات ليفضيا بالنهاية إلى رسم فضاء مغلق وعدائي يجبر الذات على تمركز انوي غربوي، فلا تستطيع بذلك التأقلم، مع المكان ولا مع ساكنيه، فتتحول المدينة والغرفة الوحيدة التي تعيش فيها إلى مجرد مكان مؤقت، حاوٍ للجسد، لا يحس الكائن فيه بأي انتماء حقيقي:

((كنت في (الزاوية)، وهي مدينة لا تبعد كثيراً عن مدينة (زواره) .. المنفذ البحري الذي يستخدمه المهربون لرفد السواحل الإيطالية بالمهاجرين غير الشرعيين، موقعي هناك جعلني محطة لبعض من أعرفهم، والكثير ممن لا أعرفهم كصاحب الحقيبة، من العراقيين وهم في طريقهم لركوب البحر.. الأمر الذي جعل زاوية الغرفة الوحيدة التي أسكنها تمتليء بالأمثلة. كان المبحرون يخرجون بحقائب كبيرة تصغر تدريجياً، حتى إذا كانت محطتهم الأخيرة قبل الصعود إلى الزورق لم يبق معهم غير كيس من النايلون يضم قطعتين من الملابس الداخلية وربما سروالاً من الجينز ومنشفة صغيرة يلف بها رأسه بعد أن يصعد إلى الزورق. هذا الأمر جعل أكياس النايلون تتكاثر في زاوية الغرفة بأكثر من لون، الحقائب، وكلها قديمة شبه ممزقة، تتراص واحدة جنب الأخرى.. ومن ثم فوقها)).

فالذات هنا على خلاف تام مع المكان (المدينة والغرفة)، وتنتظر له على أنه مكان للغربة والقسوة والفظاظة، والتهيه، مكان يحضر فيه الجسد، وتغيب الروح وبشكل يوحي بلا سطوة المكان على الذات الفاعلة فيه. فتغدو الذات غريبة في المكان، ويغدو المكان غريباً عن الذات، لذلك تقف متحفظة ومتوجسة أمامها، لا تدرك منها إلا المظهر الخارجي، فهو آخر - إذا ما عاملناه معاملة الكائن المشخص - مختلف صورة وجوها ويثير الغربة عند الذات التي لا تشعر بتماهيه واندماجه معه.

في ظل هذه التوطئة السردية لفضاء الهجرة تنتقل الذات القاصة عبر راوٍ ذاتي إلى تقديم الشخصية المركزية (صاحب الأوراق/ المذكرات) التي كانت هي الأخرى تشارك الذات الراوية عالم التيه والبحث عن مكان تستقر فيه:

((هكذا كان شأن الكثير من الأشياء التي بقيت معي. حقيبة سوداء واحدة، تشبه تلك التي كان يحملها الحلاقون قديماً، كانت تنتقل من مكان إلى آخر، فمرة كنت أخبئها بعناية أو أضعها ظاهرة مع بقية حقائبي، وليلة واحدة فقط بقيت مرمية قريبة من الباب، ولكنها لم تبق هناك الليل كله، الذي جعلني أستيقظ فرغاً للبحث عنها هو الشخص الذي أودعها لديّ قبل أن يغيب، رأيته ينتصب أمامي واقفاً طالباً حقيبته، ولما كنت تائها وسط فوضى الأشياء التي تحيطني لم أستطع إيجادها بسرعة، وكان يلح عليّ، أراه خلفي في كل خطوة أخطوها، استيقظت فرغاً.. وكان قدح الماء الواقف عند رأسي فارغاً، وفي طريقي إلى المطبخ لملئه وقعت عيناى على حقيبته مرمية قريباً من الباب، اتجهت إليها فوراً.. حملتها ووضعتها مع أمتعتي. لم أكن أعرف الرجل، اسمه الأول فقط هو ما بقي في ذاكرتي التي لا أعول عليها، الليلة التي قضاه معنا بقي فيها صامتاً، لم يتحدث كثيراً، بل ربما لم يتحدث أصلاً، كنت أراه جالساً محتضناً حقيبته، شبح ابتسامة يطفو على شفثيه حين كنا نضحك بصوت عالٍ)).

لعل من أولى الملاحظات القرائية على هذا المقطع، أن الذات الراوية تروض القارئ وتهيئ أفق تلقيه قبل الولوج إلى بؤرة النص المتمثلة بهذا الكائن المهاجر الذي يحمل معه همه الوجودي، وحقيبة تلخص هذا الوجود الذي يحاول - كما يفصح عن ذلك السرد لاحقاً- تدوين بعض مآسيه على أوراق ((دفتر مغلف بورق ملون ومربوط بسلك رفيع أحمر بذات الطريقة التي تربط بها الهدايا))، إذ تعمل الذات الراوية على تقديمه من الخارج وتكشف عن حالة الخواء والضيق والعزلة التي تعيشها الشخصية (بقي فيها صامتاً، لم يتحدث كثيراً، بل ربما لم يتحدث أصلاً، كنت أراه جالساً محتضناً حقيبته، شبح ابتسامة يطفو على شفثيه حين كنا نضحك بصوت عالٍ)، وتأتي بنية الحلم لتقوم مقام الرقيب على الذات الراوية، فتنبهها على أهمية تلك الحقيبة التي تحمل في طياتها تاريخ إنسان مهجر ترك وديعته الثمينة/ جذاذات من حياته بيدها، وعلى الذات أن تحرص على هذا التاريخ من الضياع أو التلف.

وبولوجنا إلى أوراق هذه الشخصية نتكشف لنا أن الرؤية السردية التي انبنى عليها هذا النص تقوم على نسقين سرديين، الأول خاص بالبنية الاستهلالية التي قاد دفتها راوٍ ذاتي سرد لنا فضاء الهجرة، وقدم من خلاله الشخصية الرئيسة التي سيترك لها المجال في النسق الثاني عبر أوراقه المتروكة عند الراوي، من أن تروي قصتها عبر مذكرات شخصية دونتها وهي تخوض غمار الهجرة القسرية في أرض الغربة، فنرى في هذه الأوراق نقفاً من حياة التشرد بين الأهواز، وسوريا، وعمان، التي لم تجد فيها الشخصية نفسها، لذلك ظلت في تخطيطها تعيش حالة القلق واللامنطقية مع حياتها اللامنطقية:

((لماذا هذا الإصرار على أن تكتب بتسلسل منطقي! ما هو المنطقي في كل ما جرى ويجري لك؟ الفوضى التي عشتها، إنقلها على الورق ما دمت، حتى الآن، عالقا وسطها، ربما يتاح لك، في وقت آخر، زمان تكون فيه أكثر هدوءاً.. بصرك يسرح في مساحات خضراء شاسعة.. أو تكون جالسا بمواجهة بحر هادئ تبدو مياهه كمرآة صقلت للتو، إعادة النظر في أوراقك التي تنوي كتابتها لتعيد ترتيبها من جديد)).

إن الذات الكائنة في النص والتماهية مع راويها على الرغم من توظيف ضمير المخاطب - لأن الذات تخاطب نفسها- تضع نفسها أمام سؤال يحمل في طياته الكثير من اللوم والحسرة (لماذا هذا الإصرار على أن تكتب بتسلسل منطقي! ما هو المنطقي في كل ما جرى ويجري لك؟)،

وتختصر بلغة تحمل الكثير من الجلد والاصطبار سنيها الملغومة بالدلالة المأساوية، توحى بها صيغة الاستفهام الإنكاري الحاملة لجوابها معها، وفي محاولة من الذات لتخفيف المأساوية التي تخيم في النص، تتطلع الذات إلى مستقبل أفضل يتيح لها كتابة مشروعتها في الحياة في مسعى منها للتخفيف عن المعاناة المتولدة من أسئلة الذات المصيرية من جهة، وتمنحها قدرة أكثر على المواجهة من جهة أخرى.

وكسراً لأفق توقع القارئ الذي ينتظر من الذات الكائنة في النص أن تقدم أوراقاً من الهجرة، تعود الذات إلى الوراء، إلى ماضيها العراقي ليختار من الذكريات أحلكها، ماضٍ مفعم بالوجع العراقي المر، الممزوج بحياة السجن والهروب منه، والسجن يقترن في مفهومه العام بفناء انغلاقى سلبي، بحجب الحياة أو اختزالها في مكان واحد ضيق تحده جدران أربعة وباب أبرز ما فيه المفاتيح التي "تدور في اقفال الأبواب والمنافذ لكي تحجب العالم الرحب"، وتكون الحد الفاصل بين الخارج والداخل"([21]) وتبرز بذلك جملة دلالات تتضافر فيما بينها لتشكل فضاء السجن ومن أبرز هذه الدلالات "المصير المجهول، والخوف والقيود، والبرودة، والجوع، والقلق، والوحدة، والعدائية والهبوط، والموت والعدم"([22])، غير أن هذا المفهوم العام للسجن لا يمكن تعميمه على كل السجون إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أن المكان يحمل تناقضه معه، وأن أي طرف من هذا التناقض يتشكل تبعاً لرؤية "القوى التي تؤمه وتقيم فيه، لأن وجود الفضاء مرهون بتواجد الشخصيات النصية أو الفواعل"([23]) - حسب مصطلح غريماس - لذلك نجد أن السجين السياسي مثلاً، يختلف في رؤيته للسجن عن السجين السارق مثلاً أو الداخل إليه بتهمة مخلة بالشرف أو القتل. ومن هذا المنظور تتشكل خصوصية السجن عند كل سجين، فنرى رؤية ضدية لمفهوم الحرية، المرتبطة في أكثر صورها بدائية بالحركة ويأتي السجن ليقيد هذه الحركة في المستوى السطحي. أما المستوى العميق المتشكل من جدلية العلاقة بين الإنسان والمكان، فيكشف عن مفهوم آخر للحرية يتشكل من "مجموع الأعمال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوة ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"([24])، فنراه متألماً أو لنقل متأقلاً مع فضاء الداخل ولا يفكر بالخارج الذي لا يختلف من وجهة نظره عن الداخل.

القاص محمد عبد حسن، في الورقة الأولى يقدم الوجه المظلم للسجن، بوصفه مكاناً للمظلومين، الذين ترجمهم حكوماتهم في السجن تعسفاً وجوراً:

(("أنت" .. أشار لي . أراه بوضوح ، على بقايا ضوء السراج الذي أوشك أن ينطفئ، جالسا فوق كرسي حديد، تمتد ذراع خشبية من تحت إبطه حتى تلامس قدمي فيما يحتفظ ببندقيته، بكثا يديه، حاشراً مؤخرتها بين فخذه . قبل أن يحل المساء عليك أن تضطجع ، تهیی لك مكانا ترقد فيه ، هذا في أول الليل ، أما في آخره .. فترتب الأجساد نفسها بطريقة ما .. بفوضى دونها لا تتسع هذه القاعة لثلاثمائة شخص . أمس كنا أربعمائة . بقي البعض واقفاً إلى الصباح على قدم واحدة، وكنت جالسا أول الليل، ألصق فخذي بصدري، بعدها وجدت لجثتي مكانا فوق الآخرين .. فنمت)).

تقدم الذات السجن على أنه مكان مغلوق وعدائي، يمارس فيه السجن ومن خلفه سلطته القمعية، أشنع أنواع الظلم والتعذيب، يتحول معه السجين إلى كائن لا هوية له ولا ذات، حتى اسمه يسلب منه، (" أنت " .. أشار لي .)، وإستراتيجية اللاتعيين في وصف السجن وساكنيه الذين لم يفصح عن أسمائهم ولا أية سمة من سماتهم، التي يوظفها القاص تشي عن مقصدية معينة تعمق من الإمعان في محو كينونة السجين وتحويله إلى مجرد كائن عديم لا فائدة مرجوة منه من وجهة نظر السلطة، ويتحول معها السجن إلى مستنقع موبوء بكل أنواع القهر والطغيان والقسوة والظلم.

أما الورقة الثانية فجسدت مشهد اعتقاله من قبل السلطة، والذي كان حسب المنطق التسلسلي للأحداث أن يأتي قبل الورقة الأولى، لكن القاص يؤخرها لمقصدية قرائية تتماشى مع طبيعة

اللامنطق الذي صرح به قبل الشروع بتقديم أوراقه، ويتماشى مع طبيعة نصه المنتمي إلى ما بعد الحداثة، والحامل لكثير من مؤشرات التجريب:

((أما أنا .. فلم أكن دخلتُ (معهد البتروكيمياويات) هذا من قبل أو حتى وصلت إلى بابه ، وها أنا أقف في طابور طويل مع معتقلين كثر حملتنا سيارة (إيفا) عسكرية من فندق (حمدان) وسط البصرة مخترقة شوارع (الاستقلال) باتجاه نهر (الخورة) ، ومع كل شيء أراه كانت ذاكرتي تنقد . اجتزنا نصب (عتبة بن غزوان) وكانت منصته فارغة، كان مختبئاً .. ربما يكونون قد اعتقلوه .. أو ترك المدينة مثل الكثير من أبنائها فيما بدت واجهة بناية (الإعدادية المركزية) بائسة أكثر من أي وقت آخر رأيتها فيه ، تخترقها القذائف في أماكن عدة وكان بابها الخشب الكبير محطماً ترقد إحدى ضلفتيه على السلم المؤدي للمدخل في حين تندفع الضلفة الثانية إلى الداخل كاشفة مدخلا كئيباً تركته كل أشكال الحيوانات التي عبرته منذ عقود)).

إن النظرة القرائية لمشهد الاعتقال، تعزز من حجم المأساة التي تمر بها الذات العراقية وهي تمارس ضدها كل أنواع الظلم من تشريد وسجن واعتقال من جهة، وترصد تمايزاً واضحاً في رؤية القاص لأمكنة الداخل العراقي، والخارج الهجروي من جهة أخرى، فبينما كانت أماكن الخارج تتشابه وتتساوى لديه، فهي بالنسبة لديه ليست أكثر من حاوٍ للجسد، تغدو أماكن الداخل مشعة بالأحاسيس والمشاعر، لذا تقدمها الذات الراوية والكائنة في النص تقديماً رؤيويّاً ذاتياً تحمل معها تاريخها الحافل بالذكريات في حضان هذه الأمكنة التي غدت هي أيضاً تمارس عليها أنواعاً من الظلم وبطش السلطة، فنصب عتبة بن نافع إما معتقل أو هارب من بطش السلطة، والإعدادية المركزية مطعونة بقذائف السلطة وبائسة أكثر من أي وقت مضى، هذا التقديم المؤنس للأمكنة تعكس حالة من التمازج الروحي بين الذات والأمكنة التي عاش فيها، فغدت جزءاً رئيساً من كينونته. الأمر الذي دفعها في النهاية إلى طرح سؤالها الوجودي المخيف:

((لم يتعمد هذا السائق تعذيبي؟ أم تراه يسدي إلي معروفاً وهو يمر بي من هنا قبل أن يحملني إلى مكان قد لا أعود منه أبداً ؟)).

ولأن المجهول كان يصارعها دائماً في حياتها، لذا عمدت الذات أن تجعل نهاية المشهد مفتوحاً على كل الاحتمالات:

((خبأنا النخل. كانت جذوعه تحف بأجسادنا ونحن نركض فيما سعفه المتدلي ينشق أمامنا كأنشقاق قصب كثيف أمام اندفاعه قوية لـ (مشحوف) بصدر عال... ومع أول الصباح بدأت الجذوع تبتعد والقامات تستطيل لتستقر هناك، في الأعلى، حيث الريح تلاعب أطراف السعف كعادتها منذ الأزل..))

هكذا إذاً رسمت الذات القاصة- لنا نحن معشر القراء- خيوط النص التي دارت في فضاء الوجد العراقي من جراء الموت المعنوي الذي تتعرض لها الذات الكائنة في النص، وجسدت تجربة الإنسان العراقي برؤية إنسانية شاملة تربط الذات بعصب القضية، فتجعل من نفسها معادلاً موضوعياً لذات جمعية تشاركها المصير، ذات منها انبثقت الذات القاصة والذوات الكائنة في النص، وإليها تعود في إنتمائها، ولعل مسوغ الربط عند القاص محمد عبد حسن، كامن في كبر حجم القضية وفداحة فجاعتها، إذ تجمع كل الذوات في بوتقة الهم الواحد، وهو ضياع الذات العراقية وتشردها بعد أن سلبت منه حق المواطنة على أرضها وبين ظهرائي أهلها، لتموت في كل يوم موتها المعنوي المسرمد.

الهوامش والإحالات:

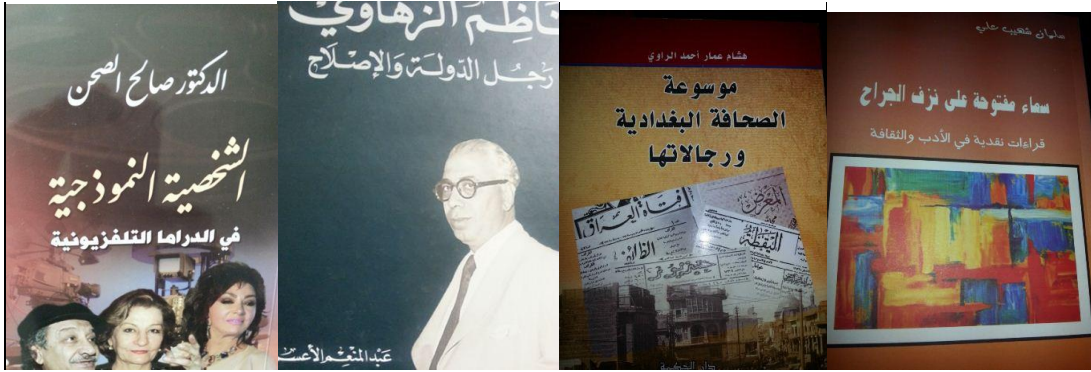
[1] شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005

- [2]) جمالية العلامة الروائية : الرواية العربية أنموذجاً، جاسم حميد جودة ، أطروحة دكتوراه، بإشراف، أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، 2002: 96 .
- [3]) تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط2 ، 1993: 284 .
- [3] (ينظر: القصة القصيرة جداً ، مقاربة بكر ، أحمد جاسم حسين ، منشورات دار عكرمة للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، 1997 : (فهرست المحتويات).
- [4]) >>> Analytic and Synthetic Approaches to Narrative Structure >>> P.157 L.M.O Tool, See<<Style and Structure in Literature>>
- نقلا عن المتخيل السردى: 64
- [5] (القصة القصيرة جداً ، مقاربة بكر: 39-40 .
- [6]) بنية النص السردى : من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1993: 61.
- [7]) ينظر: الزمان الوجودي، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955: 135.
- [8]) الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن، أطروحة دكتوراه ، إشراف أ.د. عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، 1992: 9.
- [9]) الفضاء الروائي : الرواية في الأردن نموذجاً، عبد الرحيم مرashedة، سلسلة كتب الثقافة (34)، وزارة الثقافة، عمان، 2002: 36-37.
- [10]) في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالة المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1 ، 1998: 159 .
- [11]) ((لذة النص ، رولان بارت ، ترجمة : فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 : 33 .
- [12]) ((الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 1998:
- [13]) نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلايين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية المشتركة والشركة المغربية للنشر المتحددين، بيروت - الرباط، ط1، 1982 : 175 - 185، وينظر: جمالية العلامة الروائية: 46 .
- [14]) التجربة الشعرية في الأدب العربي المعاصر: دراسة تحليلية لتجارب شعراء الحداثة العربية، هشام محمد عبد الله فارس، أطروحة دكتوراه، بإشراف أ.د. إبراهيم جنداري جمعة، جامعة الموصل، كلية التربية، 2001: 32 .
- [15]) موسوعة المغامرة الجمالية للنص الأدبي، محمد صابر عبيد، كتاب مخطوط: 718.
- [16]) أدب السيرة الذاتية في فرنسا : المفاهيم والتصورات ، فيليب لوجون ، ترجمة ضحى شبيحة، مجلة الثقافة الأجنبية ، بغداد ، العدد 4 لسنة 1984: 33.
- [17]) الذات ممحوة بالكتابة: حول الصراع السيزيفي في سيرة فدوى طوقان الذاتية : رحلة جبلية - رحلة صعبة، حاتم الصكر، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، المجلد 2، العدد 1، لسنة 1993: 114
- [18]) موسوعة المغامرة الجمالية للنص الأدبي: 718.
- [19]) ينظر: العتبات: جيران جينيت من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، تقديم: د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط1، 2008: 118، 123.

- (20) (21) بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن ، الشخصية)، حسن بحراري، المركز الثقافي العربي، بيروت – دار البيضاء ، 1993: 56.
- (22) الفضاء الشعري عند السياب، لطيف محمد حسن، اطروحة دكتوراه ، إشراف أ.د. عمر محمد مصطفى الطالب، جامعة الموصل، كلية الآداب، 1992: 46.
- (23) شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لأدوارد الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (82)، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2000: 98.
- (24) م. ن: 95.

مكتبة الثقافة الجديدة

الزهاوي بين الدراما والصحافة والنقد



عرض: سلام القريني

الشخصية النموذجية

في الدراما التلفزيونية

تأليف: د. صالح الصحن

يقع في 208 صفحة من القطع الصغير من إصدارات دار ومكتبة عدنان للنشر والتوزيع - بغداد 2014، ويذكر الكاتب التلفزيوني والإذاعي صباح عطوان في مقدمته: ان صالح الصحن يسعى عبر دراسة متأنية الى تأسيس مرتكزات للعاملين في حقل الدراما عندنا وعند غيرنا ليفهموا قبل ان يتعلموا كيف تبني الشخصية الدرامية في النص وبذا فانك تجد ان الرجل على دراية تامة وفهم سليم ممنهج بخصائص الفعل الدرامي وبناء الشخص في النص ودور الفعل المباشر والفعل الثانوي . وعلى نحو مؤثر وقد ابلى واحسن حين اختار للتحليل الدرامي شخصيتين متناقضتين في مسلسلين مختلفين تماما بما يعد منها ترويا تعليميا مهما للجيل الطالع.

اما المؤلف فقد اعتبر المعالجة الدرامية التلفزيونية عملية لاتخلو من الاشكالية فقد وظفت وفق الالهواء والاتجاهات حتى اصبحت تشكل مصدر قلق وتأثير سلبي على المشاهد.

الكتاب يعد مادة دسمة للدارسين والمتابعين للمشهد الفني العراقي الذي يحتاج الى وقفة جادة من اجل اعمال رصينة مقبلة، واحتوى على اربعة فصول مهمة: الفصل الاول اختص بالحديث عن الشخصية النموذجية بين المفهوم والمصطلح، فيما الفصل الثاني تناول آلية بناء الشخصية النموذجية، أما الفصل الثالث فكان عن المعالجة الدرامية للشخصية النموذجية، في حين انفرد الفصل الرابع بالنماذج التحليلية للدراما التلفزيونية والذي تضمن العمل الشهير (عالم الست وهيبة) ومسلسل (العمة نور) انموذجين.

ناظم الزهاوي

رجل الدولة والإصلاح

تأليف: عبد المنعم الاعسم

هو من اصدارات دار الوراق للنشر ومركز الزهاوي للثقافة والتراث لعام 2014 وجاء بـ 3737 صفحة مع الملاحق المصورة.

يتناول الاعسم في مطبوعه الجميل والممتع, سيرة حياة شخصية اجتماعية وسياسية مارست عملها في حقبة تاريخية مهمة من تاريخ العراق الحديث, هو الشخصية الوطنية الاستاذ الراحل ناظم الزهاوي, الذي عرف عنه الاجادة في كيفية توظيف الخبرة في العمل وحسن التخطيط والسجل المهني النظيف في بناء الدولة وخدمتها في مراحل وأنظمة سياسية واجتماعية مختلفة ومتناقضة وبانسجام عميق مع النفس مكيفا نفسه تبعا لمقتضيات الحياة وضروراتها.

يورد المؤلف انه بالرغم من الحياة القصيرة التي عاشها الزهاوي والتي لم تزدد عن اربع وخمسين سنة, عاشها في ظروف صعبة من الغربة والاعتلال الصحي ما حال دون كتابة مذكراته.

كما ركز المؤلف ايضا على واحدة من اهم ملاحظاته التي وجدها في جميع كتابات الزهاوي الا احترامه الشديد لمقولات الفكر الماركسي داعيا الى ضرورة التجسيد المستمر والمتابعة لأدوات التعامل مع المستجدات وتطوير المعارف والممارسة وسبل الحياة للحاق بأسئلة المستقبل.

الكتاب جميل في تجليده وصياغته وهو من القطع الكبير ويحتوي ثمانية فصول، وكل فصل يضم اربعة فروع متنوعة ابتداء من منابت الشخصية وانتهاء بالخروج من المنطقة الاسترلينية، وعناوين الفصول كانت الاتي: الفصل الاول / عصر الزهاوي، الفصل الثاني / القرية , الوالد , الجد، الفصل الثالث / من الجامعة الى الحياة، الفصل الرابع / حزب الاتحاد الوطني، الفصل الخامس / اعتقاله والمعركة العمالية، الفصل السادس / موظف كبير ومؤتمن، الفصل السابع / من الملكية الى الجمهورية، الفصل الثامن / الجمهورية – رجل دولة. كما ضم الكتاب عددا من الملاحق المهمة عن: نشوء البرلمان الانجليزي ودوره في تكوين الديمقراطية، وعن خصائص الصناعة

ومستلزماتها، مع مجموعة مقالات للراحل الزهاوي منها: العهد الاكبر، نشوء الديمقراطية والأسس التي قامت عليها، المجتمع الانكليزي ابان الحكم النورمندي، المجتمع كيف يقاس صلاحه وفساده، ومن الوثائق: حزب الاتحاد الوطني ودور ناظم الزهاوي في المؤتمرات باعتباره عضو لجنة مركزية، تاريخ الحركة الديمقراطية في العراق.

هذا وزين الكتاب في صفحاته الاخيرة بصور جميلة تظهر الراحل الزهاوي كرجل دولة حاضرا في اماكن عديدة ومناسبات مختلفة.

وفي الخاتمة كتبت أمنية ان يكون هذا المنجز محطة لمواصلة البحث في الجوانب الاخرى من حياة ناظم الزهاوي والأفكار والقيم التي التزم بها.

موسوعة الصحافة البغدادية ورجالها

هشام عمار احمد الراوي

هذا الكتاب يقع في 232 صفحة من القطع الكبير، وصدر بغلاف ملون جميل عن دار الحكمة / لندن 2013، وجاء في المقدمة: (يجري الحديث عن تاريخ صدور اول صحيفة عراقية (زوراء) حتى بلغ مجموع الصحف الصادرة في العراق مع بداية ثلاثينيات القرن العشرين وهناك المئات من الجرائد والمجلات والنشرات توزعت على الموصل والنجف والبصرة وكركوك وبغداد وكان لها النصيب الاكبر والاهم من هذه الصحف).

متن الكتاب ضم عدا المقدمة ستة فصول: الاول / الصحافة البغدادية قبل الانقلاب الدستوري العثماني 1908، والثاني / الصحافة البغدادية الصادرة حتى الاحتلال البريطاني للعراق، والثالث / الصحافة البغدادية من الاحتلال البريطاني الى بداية الحرب العالمية الثانية 1938، الرابع / الصحافة البغدادية اثناء وبعد الحرب، الخامس / صحافة بغداد في الخمسينات حتى ثورة تموز 1958، السادس / الصحافة الصادرة بعد ثورة تموز 1958 لغاية 1968.

تكمن اهمية الكتاب بأنه استوعب الفترة الممتدة من 1869 لغاية 1968 فسرد تاريخ الصحافة البغدادية التي عبرت عن الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والأدبي الذي يعيشه المجتمع العراقي عامة والبغدادية خاصة خلال فترة الاحتلالين العثماني والبريطاني والدور الذي لعبته هذه الصحافة.

وضم الكتاب - ايضا - نبذة مختصرة عن اعلام الصحافة في كل مرحلة من هذه المراحل الحياة الصحفية ، فيما ضم الفصل الثاني في طياته ستة ابواب مختلفة منها على سبيل المثال الصحافة السياسية والصحافة الادبية وحتى العسكرية، وأما الفصل الثالث فاحتوى اربعة عشر بابا ولكن ظهرت فيه عناوين للصحافة الدينية والصحافة التعليمية والقانونية والحزبية والتجارية والاعلامية والرياضية...الخ، في حين ضم الفصل الرابع عشرة ابواب وتميز بالحديث عن الصحافة النسوية

والطبية وصحافة الطفل، أما الفصل الخامس فاحتوى احد عشر بابا، والفصل السادس كان فيه ثلاثة عشر بابا حيث برزت صحافة النقابات والاتحادات والجمعيات.

يضاف للكتاب ميزة اخرى تجلت بنشره لقانون المطبوعات العراقي لسنة 1931 مع صور لبعض الصحف الصادرة وقتذاك.

سماء مفتوحة على نرف الجراح

قراءات نقدية في الادب والثقافة

المؤلف: سلمان شهيب علي

الكتاب من القطع المتوسط ويقع في 307 صفحة، وهو من اصدارات دار الجواهري لعام 2014 وتتناول في فصلين قصاصين وأدباء اعجب المؤلف بهم وبأرواحهم الادبية اعجابا خالصا وليس ادعاء " كما يذكر هو.

في فصله الاول تناول كتابات تشيخوف وسان جون بيرس وثورة اليأس عند غوغول فضلا عن دون كيشوت مع فانوس ديوجين . وايضا قرأ الكاتب شهيب فلسفة الفن والجمال عند هيربرت ريد كما درس موبي ديك والشاعر عمر الخيام وألقى نظرة معاصرة على رباعياته، وتحدث عن الصورة والحدث عند بيغي.

اما الفصل الثاني فخصص الى: قراءة في المجموعة القصصية (موسيقى صوفية) للقاصة لطفية الدليمي الى جانب 31 قاصا وشاعرا منهم مدين الموسوي وعباس اليوسفي ملقبا الضوء على مختلف الجوانب من ابداعاتهم وتحدث عن الواقعية السحرية والواقع والخرافة وقرأ التشكيل الفني والجمالي.. الخ.

الموسوعي حميد المطبوعي ادلى برؤيته متسائلا: عن سبب اختيار المؤلف سلمان شهيب علي بعضا من القصاصين فخصهم بنقده وميزهم عن اخرين، وأجاب: لأنه يتلاءم معهم روحا ورؤية ونكهة فهو ذو مزاجية خاصة.

الجدير بالذكر ان الدراسات المقدمة في الكتاب كانت قد نشرت في الصحف العراقية في اوقات مختلفة ومن الاهمية بمكان ان يجتمع هذا الجهد المعرفي في وعاء واحد لتعميم الفائدة علما ان الكاتب قاص صدرت له مجاميع قصصيه عديدة.

من واحة "أدب وفن"

الموشح:

كانت بداية



اد. خليل محمد إبراهيم

ولد ببغداد عام 1943، وكفّ بصره في العام التالي بسبب الرمد. دخل معهد المكفوفين عام 1954، وتمت دراسته مع الأسوياء ابتداءً من الصف الخامس الابتدائي. تخرج في آداب بغداد في 1969/ 1970. عيّن مدرسا لسنوات، وواصل التدريس والدراسة لينال الدكتوراه عام 2003، ويصبح أستاذا جامعيًا. حضر أكثر من 70 مؤتمرا علميا وندوة ثقافية وورشة عمل، ومهرجانا شعريا بوصفه باحثا أو شاعرا، ونشرت له الصحف والمجلات السيارة أكثر من ألف مقال في مختلف الاتجاهات، ونشرت له المجلات العلمية المحكمة؛ أكثر من مائة بحث. تم طبع بضعة كتب له؛ فيها ما هو أدبي أو خاص بالمعوقين؛ موجه للعلماء ولغير المختصين، كما ان له ما هو موجه للأطفال، وله أكثر من عشرين كتابا معدا للطبع. رشح عن قائمة التحالف المدني الديمقراطي في الانتخابات البرلمانية الاخيرة.

إلى شاعر مجيد

أشركي نورا إذا الشعرُ سما

منبرا للحبِّ وسطَّ الغلَس

فالهوى يسمو وينمو مثلما

يرتقي روح الصبا بالقبس

يا مغاني الحبِّ من وادي الشباب

أغدقي سعدة على روض الورود
واشربي ألحانَ وجدٍ وعذاب
وشقاءٍ ووفاءٍ وصدودٍ
وانثري في الصحبِ أحلاما عذاب
واحلمي صحوا وسكرا ووعود
واشتكي هجرا وشوقا كلما
خُفَّتِ عينا تُبْثَلَى بالنَّفْسِ
فالهوى شوقٌ وهجرٌ إنما
قد جرى الحبُّ بمجرى النَّفْسِ
يا أمني الصبِّ أنغام الهوى!
هل إلى صبٍّ مُعَنَّى مِنْ سبيلٍ؟
شاعرٍ عَنَى وَعَنَى وهوى
مستقيم الجدِّ أو مُضْنَى يسيلُ
أدمعاً في العينِ والقلبِ سوى
أنَّهُ يبتدغُ الشعرَ الجميلُ
يشتهي الشعرَ الذي قد سلما
ويُعَنِّي للهوى المُخْتَلِسِ
أيها القلبُ الذي قد أضرمنا
بالهنا أشرقَ شروقَ الأشمسِ
عرِّف القلبَ على وردٍ كريمٍ
مرهفِ الحسِّ رفيعِ العمْدِ
مُلْهِمِ النفسِ له قصدٌ سليمٌ
يجتلي الشعرَ اجتلاء الخُرْدِ

وأنا يا صاحب القلب الكليم
أتخطّى عنده كالولد
أشربُ الفنَّ شراباً مُلهماً
وأعيشُ العمرَ عيشَ الأخرس
إذْ غداً زيدٌ وعمرٌ مُعلّمَا
يسبِّحُ الشاعرَ وسَمَ الخرس
يا زمانَ الخيرِ مشتاقٌ إليك!
كيف حالُ الشاعرِ الحرّ الأبى؟
تركَ القلبَ كطيّرٍ في يديك
مستجيراً من عرامِ الكلبِ
أم غداً المأمولُ مرهوناً لديك
مثلَ مأسورٍ بقلبٍ أغلبِ
يلثمُ القلبَ سعيداً مثلما
تلثمُ النحلةُ خدَّ النرجس
فيطيرُ الحسنُ لحناً برّماً!
بالذي أخرجَهُ من مجلسي؟
يا أهيلَ الصبرِ كم صبركُم
كم تعيشون على عودِ أملٍ؟
كم تموتون جوى أمرُكم!
مدنفُ القلبِ يُعنيهِ الغزلُ؟
لا تقولوا شفقكم سكرُكم
فحبيبُ القلبِ سكرانُ المُقلِّ
لاعبٌ بالقلبِ لعباً لملما

مُقَلَّ الحَبِّ وَهُدَبَ النُّعَسِ
وانثنى من غصنٍ بانٍ حُلماً
بالكرى في روضٍ صَحْوِ الأنفَسِ
حلمُ بغداد الذي قد عذبا
شاعرا غناه في ظل المحال
فاستوى شوقُ بها أو قد صبا
نحوها وعيٌ أديبٍ ذي خلال
شَفَّهَ الودَّ وأضناه الإبا:
حينما ألهمه الهَمُّ فقال
جاذك الغيثُ إذا الغيثُ همى
يا زمانَ الوصلِ بالأندلسِ
لم يَكُنْ وصلُك إلا حلما
في الكرى أو خلصة المختلسِ

نقرأ لهم في أعدادنا المقبلة:

آوات حسن أمين

احمد جاسم محمد

جودت جالي

د.فالح الحمراني

سميع داود

صبيحة شبّر

كاظم السيد علي

محمد رشيد السعيدى

مروان عادل حمزة

معين جعفر محمد

مقداد مسعود

يوسف أبو الفوز