الطريق الثقافي

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

الثلاثاء 15 حزيران ـ يونيو 2010 - No. 31 - 15 June 2010

تشكيل

من مهرجان كان السينمائي

12

صبيح كلش
الوعي يتأسطر في لوحات معاصرة

لقاء حصري

فنون
9
الممثلة الفرنسية جولييت بيلوش :
الفن يستند إلى الحدس وهو أهم من السياسة
محمد حياوي

أمكنة
2
نعم.. لم يتلف المغول مكتبة بغداد
عبد المنعم الأعسم

رواية

3
ليلة الهرير أين نرمي جثتك
صلاح نيازي

شعر
4
فصل في الجحيم
مهدي محمد علي
خيول السماء
كريم ناصر

نقد
5
القلعة والعشاق
الهروب من القمع
إيمان عبد الحسين

موسيقى

6
فيكتور جارا
القيثارة الشهيدة والدم الذي يغني
ماجد الحيدر

رؤية
7
تراجيديا الأسى بين السياب وديلان توماس
مزاحم حسين

قصة
8
القرد ـــ حامد فاضل
إمرأة بزي رجل
وفاء عبد الرزاق

حوار

10
الروائية لطفية الدليمي
الكتابة نبع للمتع الذاتية
حسين رشيد

2
هل دمر هولاكو مكتبات بغداد؟

لوحة فنية تمثل حصار هولاكو لبغداد في العام 1258

عن المكتب الدائم لاتحاد الكتاب والأدباء العرب

كلفت من قبل الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق لحضور اجتماع المكتب الدائم لاتحاد الأدباء العرب في القاهرة، بناء على دعوة من الأمين العام الأستاذ محمد السلماوي لمناقشة موضوع حجب العراق من الأمانة العامة للاتحاد، وهو القرار الذي اتخذ بعد التغيير في 9 نيسان 2003.

وعلى مدى أربعة أيام من 1حتى 4 حزيران 2010 كنت أترقب مشاركتي في المناقشات التي تدور بين الأعضاء عن العراق، لشرح موقف إتحاد الأدباء العراقيين بعد أن أجرى انتخابات ناجحة وشفافة وديمقراطية في 3/ 4/ 2010 وفي اليوم الأخير فسح المجال لي للحديث، ولكن الحديث معي عبارة عن إجابة لأسئلة كانت معدة من قبل بعض الوفود ،وكان معظمها يدور حول مسالتين،

الأولى، لماذا لم يرد في رسالتكم التي أرسلها رئيس الإتحاد كلمة مقاومة؟.

وعندما استفسرت عن مفهوم هذه الكلمة، أجاب الدكتور حسين جمعة رئيس الوفد السوري، نحن لا نطلب منكم أن تحملوا السلاح بل قولوا نحن نقاوم، وكفى.

الثانية،طلب معلومات عن اتحاد الأدباء في العراق، هنا تدخل المندوب الليبي ليقول أن اتحادكم تأسس بناء على قرار من المحتل؟

شرحت له بهدوء أننا احتفلنا باليوبيل الفضي لتأسيس الإتحاد قبل عامين، يعني عمر الاتحاد 52 عاما ، وأن اتحادنا منظمة مجتمع مدني لا يتلقى أية معونة من الدولة أو الأحزاب ولذلك نحن أحرار ولسنا تابعين، وان الاتحاد يمول نفسه بنفسه.على العكس من بعض الاتحادات العربية التي تتبع حكوماتها ولذلك تقف موقفا غير منطقي من عودة اتحادنا لمكانه الطبيعي، فالقضية سياسية وليست ثقافية، فقال حسين جمعة نحن نجهل هذه الأمور كلها ،وطلب المزيد من المعلومات عن نشاط الإتحاد.

قلت له بالأمس بادر اتحاد الأدباء في العراق لفعالية جماهيرية لنصرة غزة وسفن الحرية،وهي مبادرة لم تقم بها أية منظمة أدبية، وذكرته أيضا أن اتحاد الأدباء في العراق قد أقام فعالية عن القدس عندما اختيرت عاصمة للثقافة العربية ولم تقم بمثلها حتى منظمات الثقافة الفلسطينية،ومع ذلك وقف المندوب الفلسطيني المندوب الفلسطيني الذي اعيدت عضويته في يوم الاجتماع نفسه عضوا في اتحاد الأدباء العرب بالتصويت ضد عودة العراق !!

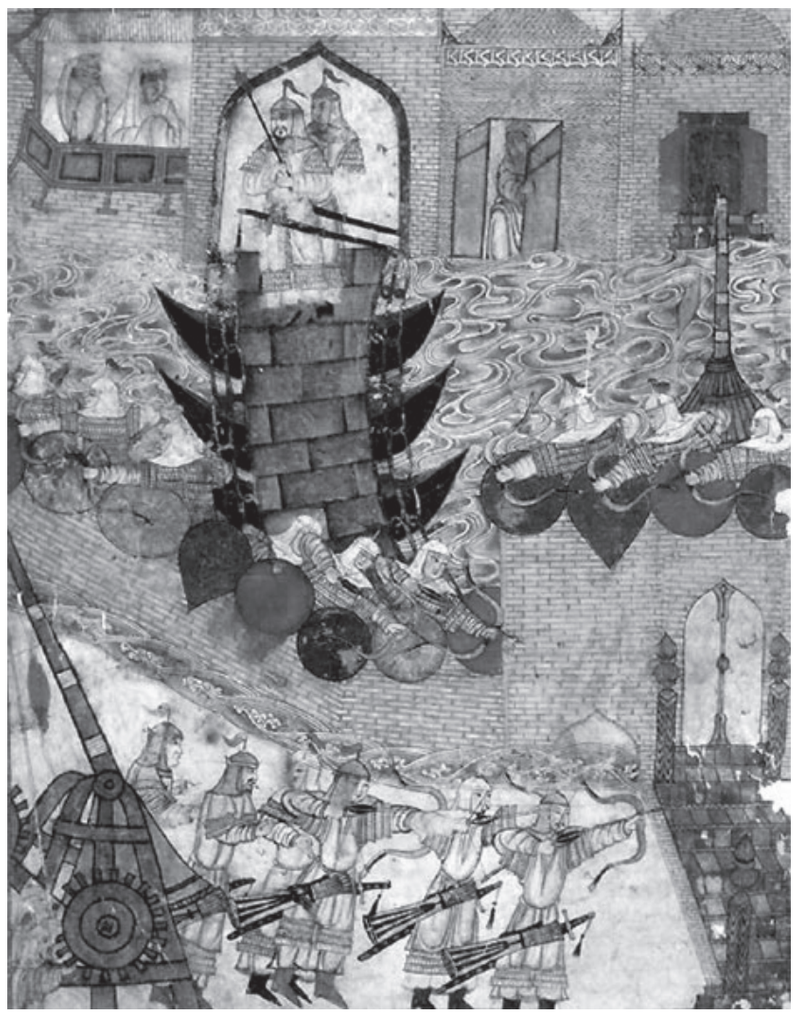
حسنا القضية سياسية إذن وليست ثقافية، ثمة أجندة تتحكم ببعض الوفود، الليبي والسوري والتونسي والأردني خاصة،ويتحدثون عن العراق كما لو كان قاصرا،أو بلدا مثل موريتانيا التي توسل المندوب السوري لقبولها ورفض طلبه، أو مثل قطر التي قبل مندوبها مراقبا ثم رفض من قبل الجميع لأنهم لم يؤسسوا بعد ما يشكل اتحادا،ونأمل أن يتلافى الأخوة القطريون هذا النقص، ومع ذلك يصر المندوب الليبي على رفض قبول العراق!!

للأمانة التاريخية، نقول أن مواقف اتحادات أدباء، المغرب والأمارات واليمن وعُمان والسودان والكويت ومصر والجزائر ولبنان، كانت مشرفة جدا، وهي أغلبية لو اعتمد مبدأ التصويت وفق المادة 11 من النظام الداخلي للإتحاد، لأصبحت النتيجة 9 أصوات مقابل 4 معارضين..، لكن الذي حدث هو أن ليبيا و تونس أصرتا على رفض مبدأ التصويت،المنصوص عليه في النظام الداخلي وهددّتا بالانسحاب من الاتحاد لو اعتمد التصويت!!. وهنا بادر السلماوي لتهدئة الوضع وقبول مبدأ إرسال وفد للعراق لاستطاع الأمور وتأجيل قبول العراق ستة أشهر أخرى لحين اجتماع المكتب الدائم في البحرين..

ياسين النصير

في ديوان بعد خراب الناصرية.. آدم يختلي بالشعر 11

نعم.. لم يتلف المغول مكتبة بغداد



عبد المنعم الأعسم

أجمعت المدونات التاريخية بصدد أحداث الدولة العباسية في القرن السابع الهجري "الثالث عشر الميلادي" على أن العاصمة بغداد أغرقت عام ١٢٥٨ م في بحيرة من الدماء غداة احتلالها على يد هولاكو، وقد فقدت- في متوسط تقديرات المؤرخين- ثمنمائة ألف من السكان، غالبيتهم من جند آخر الخلفاء العباسيين، المستعصم بالله، وأفراد الأسرة وحاشيتها والمدافعين عنها، فضلا عن أهالي المدينة الذين راحوا ضحية هوس المغول بالتنكيل في مرحلة عنوا بإثارة الرعب والخوف بين أعدائهم من العرب والفرس والأتراك والروم والمماليك، إمعانا في إضعافهم وتفتيتهم.

هل ثمة من لا يجادل في معقولية أن تقطع أكداس الكتب نهراً متدفقاً مثل نهر دجلة؟

وإذ اتفق الرواة على بشاعة أيام الاحتلال الثمانية التي شهدتها عاصمة العباسيين خلال المعارك الشرسة بين القوات المغولية الجامحة وجيش الخلافة المترنحة فإنهم اختلفوا في نقل واقعة إتلاف الكتب والمجلدات النفيسة التي تضمها خزائن ومكتبات بغداد بين من أنكر الإتلاف تماما على يد هولاكو وجنده، وبين من تجاهل الإشارة إلى ذلك أو من بالغ في تصويره أو تخبط في نقل وقائعه، الأمر الذي يحمل على الاعتقاد بأن ثمة استطرادا في الوصف وقع فيه العديد من التحقيقات والتأويلات التاريخية، استطرادا تخطى حدود الأمانة وعم بعض حوافظ الكتابة والتأليف، نقلا- أغلب الظن- عن أفراد من الأسرة العباسية وبغداديين نجوا من المذابح وبلغوا شمال إفريقيا، آنذاك، ليرووا ما حدث بزيادة في التبشيع، ما يفسر انتشار روايات إتلاف المغول لكتب العباسيين وإحراقها وإغراقها بين مؤرخين في مصر والمغرب (القلقشندي وابن خلدون) ورواة لا حقين استندوا إليهم، وغيابها أو وجودها مخففة- كما هي في الواقع- لدى شهود مرحلة الاحتلال وسنواتها مثل الطوسي وابن الفوطي وغيرهما، ولم يكن ليطعن فيما. رواه هؤلاء بزعم أنهم كانوا مضطرين إلى مجاراة المغول القابضين على زمام الدولة، فقد سجلوا أنفسهم وبالكثير من مؤلفاتهم- كما هو الفوطي- صور المذابح التي أوقعها المحتلون بالسكان وأحصى العديد منهم الخسارات التي بالأرواح والممتلكات والعوائد.

وإذا ما تملينا بهدوء، وعلى ضوء النسبية التاريخية، ما نقله مؤرخون ورواة سجلوا واقعة إتلاف الكتب على يد هولاكو فإننا لابد أن نضع أيدينا على اختلال بين في بناء الوقائع، فقد أورد ابن الساعي أن المغول "بنوا اسطبلات الخيول وطولات المعالف بكتب عوضا عن اللبن" ما يرقى إلى الشك في وجاهة التدبير، واكتفى ابن خلدون بالقول: "ألقيت كتب العلم التي كانت بخزائن العباسيين إلى دجلة"، وقال القلقشندي: "ذهبت خزائن كتب الخلفاء فيما ذهب، وذهبت معالمها وأعفيت آثارها" وأكتفى ابن تغري لأتابكي بالقولى: "إنها أحرقت" وسجل ابن المغول أن المحتلين: "بنوا (بالكتب) جسرا من الطين والماء بدلا من الآجر" وأضعف روايته الضعيفة أصلا بالقول: "وقيل غير ذلك" وبلغ قطب الدين النهرواني في التخيل مبلغ الاختلاق بقوله: (رموا كتب بغداد في بحر الفرات وكانت الكثير منها جسرا يمرون عليه ركبانا ومشاة، وتغير لون الماء بمداد الكتابة إلى السواد"، فهل ثمة من لايجادل في معقولية أن تقطع أكداس الكتب نهرا متدفقا وجارفا مثلا نهر دجلة لتصبح جسرا تعبر العامة من عليه.

أما بصائر تلك الأيام وشهودها والذين حققوا، فيما بعد، في أحداثها ووثقوا وقائعها عن قرب فلم يأتوا على أخبار إحراق الكتب وإتلاف خزائنها على يد المغول باستثناء الإشارات إلى عبث المحتلين في قصور العباسيين ومسجد الخلفاء ونهب وإحراق وإتلاف موجوداتها بما فيها خزائن الكتب الثمينة وهي لاتزيد على عشرين ألف مجلد كان قد سلم العديد منها.

لقد أرخ للقتل وأعمال الانتقام والنهب وانتهاك الأعراض أبرز علماء الحاضرة العباسية ومشاهيرها من أمثال كمال الدين الفوطي، خازن كتب المستنصرية في عهد هولاكو، واللبناني قطب الدين اليونيني، ورشيد فضل الدين الهمذاني، والمؤرخ الدمشقي شمس الدين الذهبي، ونصير الدين الطوسي الذي نقل نشاطه العلمي في مجال الفلسفة والفلك إلى مدينة "مراغه" في أذربيجان ونقل إليها من بغداد في ظل احتلال هولاكو مايزيد على ١٤ ألف كتاب من مختلف الأجناس الأمر الذي يحيط بالشكوك روايات إتلاف الكتب والقضاء على خزائنها من قبل المغول، وطبقا لابن أبي الحديد فإن هولاكو اصطفى الطوسي لمسؤولية خزائن الكتب في بغداد مما لا يصح تعيين مسؤول لامر لا وجود له.

ويشير مؤرخ معاصر "محمد مفيد آل ياسين" إلى أن أهل الحلة والكوفة والسيب كانوا غداة الاحتلال المغول "يجلبون إلى بغداد الأطعمة، وكانوا يبتاعون بأثمانها الكتب النفسية" وهي إشارة فصيحة الدلالة إلى انتشار الكتب وخزائنها في بغداد بعد الاحتلال مما تم التداول به، وطبقا للياسين فن وقائع الغزو المغولي لبغداد وحوادثه موثقة في أربعة مراجع تاريخية أولية هي "الحوداث الجامعة" وهو أرشيف حي ليوميات الاحتلال ولايعرف مؤلفه و"رسالة استيلاء المغول على بغداد" للطوسي وكتاب احتلال بغداد لرشيد الدين فضل الله ومعجم ابن الفوطي، وهي جميعا خالية من ذكر إتلاف هولاكو للكتب.

لقد أمعن المغول في الانتقام من مدينة بغداد ومن شواهدها الحضارية وقد قتلوا، بين من قتلوا من السكان، العديد من العلماء المقربين من قصر الخلافة "يقول الفوطي إنهم ١٤ عالما" منهم النساخ اللامع ابن أبي الفتح البغدادي والفقيه ابن البديع وابن القصاب والأمدي وابن أبي البقاء، ولكن تحقيقات في سيرة الإنتاج الفكري لتلك المرحلة تؤكد أن ثمة العشرات من العلماء كانوا يقومون بنشاطهم الأدبي أواخر العصر العباسي وقد استمر ذلك النشاط، ودونما صعاب، إلى ما بعد احتلال المغول وانهيار الدولة العباسية، ومنهم ابن الدوامي وابن أبي الحديد وابن أبي الجيش وابن العلقمي وابن النيار وابن طاووس والزنجاني وابن عكبر والشيخ الصوفي وابن عبدالعزيز العدل وإياز النحوي وصفي الدين الحلي والمستعصمي والقاضي

وإذ أعاد ابن خلدون إمعان هولاكو بإحراق خزائن الكتب في بغداد إلى روح الانتقام المغولية "ردا على ما فعله المسلمون بكتب الفرس" فقد أخطا هنا مرتين، الأولى، حين تحدث عن المغول والفرس كملةٍ واحدة خلافا لما هو معروف عن كونهما ملتينٍ مختلفتين، وأن المغول أبعد ما يكونون عن أديان الفرس وعقائدهم المعروفة، والثانية، حين تحدث أن المسلمين الأوائل أتلفوا وأحرقوا كتب الفرس مما لاثبت له في المصادر وما لم يأخذ به أحد من مؤرخي تلك المرحلة المعتمد على رواياتهم.

وقد يفترض أصحاب الإشارة إلى الإتلاف بأن خزائن قصر المستعصم التي أستبيحت من قبل جنود هولاكو كانت تضم كل كتب ومؤلفات العاصمة العباسية، وهي فرضية هشة إذا ما أعيدت قراءتها على ضوء الحقائق التاريخية المعروفة عن المرحلة، فإن كتب المدرسة النظامية التي أسسها الناصر لدين الله "الخليفة ٣٤" قبل سبعين سنة من الغزو المغولي بلغت حسب ابن الأثير "في الكامل" عشرة آلاف مجلد، وقد ترك لأحد العلماء أمر المكتبة وحركة التأليف، وتفيد إشارات غير قليلة أن هذا الخليفة نقل إلى المدرسة المستنصرية الشهيرة، وفي نفس الفترة، ما حمله مئة وستون حمالا من الكتب النفيسة أو ما يقدر بثمانين ألف مجلد، كما أن خزانة كتب مؤيد العلقمي وزير الخليفة المستعصم الذي قاتل هولاكو واستسلم له زادت على عشرة آلاف مجلد من نفائس الكتب وقد بقيت بعيدا عن العبث لأن العلقمي استمر في الوزارة إلى حين، فيما لاحقته شبهة التواطؤ مع هولاكو ومراسلته عشية الإغارة على بغداد، وثمة أكثر من إشارة إلى أن تجارة الكتب انتعشت في بغداد بعد أشهر من احتلال المغول لها، وأن ابن بطوطة الذي زارها بعد سبعين سنة رصد حلقات العلم والتأليف في المدرستين النظامية والمستنصرية.

وفي تنقيبات المؤرخ المعروف عباس العزاوي الخاصة بأوراق غزر المغول لانجد الإشارة إلى إغرق الكتب أو إحراقها حيث "أوقعوا بالاهلين ما لم يخطر على بال" وسجل أن الخليفة المستعصم سلم لآسريه المغول حوضا مملوءا بالذهب و٧٠٠ من النساء والسرايا وألفا من خدم، وذهب إلى أن هولاكو أبقى الشرائع على حالها وترك الشؤون تجري بمقتضى عقائد السكان حيث " يتعرض الفاتح للمؤسسات الدينية" ولكنه لا حظ "ضياع الكتب وبعض المكتبات" أو الذهاب بها إلى "مراغة".

لقد وقعت الذاكرة التاريخية ضحية المبالغة والغلو في تحميل "الأجانب" مسؤولية الكوارث التي أحاقت بالعرب، حين أخذت الروايات الكيدية عن مصائر كتب بغداد على يد المغول دونما تدقيق، وعذر هذه الروايات أن المحتلين الذين نكلوا وقتلوا ونبهوا لم يكونوا ليتورعوا عن فعلة أقل بشاعة من القتل مثل التنكيل بالكتب، وهو استطراد يحمل من الظنة أكثر مما يحمل من التوثيق وينكر الاختلاق بين دوائر الأفعال وشروطها، ويفقد حصانته إزاء المكائد السياسية واعتباراتها التي كانت، كما يبدو، حاضنة الغلو، وينتهي في خاتمة المطاف إلى تبرئة خلفاء عباسيين أمعنوا في كم الأفواه وأحرقو وأتلفوا كتبا نفيسة لاحصر لها ولاحدود لأهميتها العلمية والتاريخية والفقهية، وإلى تلفيق صورة زاهية عن العهد العباسي في طور انهياره بخاصة، حيث استسلم للمغول، بل إنهم اجتاحوا الدولة العباسية من ثغرات في إدارتها. وتشاء دورة المغالاة أن تلف بالنسيان حقيقة أن مدينة بغداد وقبل عامين من أحتلال هولاكو تعرضت إلى فيضان لا سابق له حيث التقى دجلة بالفرات وأغارا على خزائن الكتب والبشر وغمرت موجاتهما الجامحة سطوح المنازل وشاهق المنائر، مما يتعين، في الأقل إعفاء المغول من العبث بمصائر الكتب التي جرفتها تلك المياه.

أصول الحضارات.. المدن القديمة في التاريخ البشري

أر. أي .كويسفى

ترجمة باسم العوده

قبل حوالي سبعة ألاف سنة قبل الميلاد تقنيات الإنتاج الزراعي في الشرق الأوسط وصلت إلى مستوى كان فيه من الممكن دعم ألاف من البشر غير العاملين في الزراعة في المستوطنات المزدحمة بالسكان . اثنتان من هذه المستوطنات المبكرة أولهما كانت في أريحا وهى اليوم الضفة الغربية التي ترضخ تحت الاحتلال الاسرائيلي وقد بلغ سكانها حوالي ٢٠٠٠ نسمة ، أما الثانية فكانت في Catal Huyuk جنوبي تركيا وتتراوح الأعداد فيها من ٤٠٠٠-٦٠٠٠ نسمة . وهنا نلاحظ بأن سكانهما اقل بكثير من أية قرية كانت صغيرة أو كبيرة اليوم ، لكن في منظور التطور الثقافي الانسانى مثلوا الحركة الأولى للحياة الحضرية . في هذه التجمعات ومستوطنات أخرى قديمة في الشرق الأوسط ظهر

مدن

هناك تخصص مهني واجتماعي وتكوين ديني وسياسي عسكري بشكل ملحوظ ، وان التجارة أصبحت تؤثر بشكل ملحوظ وجوهري على بقاء هذه التجمعات . إن الذين يمتهنون التجارة في ذلك الوقت هم أناس متخصصون لهم علاقة مع آخرين يعتمد عليهم في مناطق بعيدة وهى حرف مثل الفخاريات والصناعات المعدنية والمجوهرات التي كانت متطورة جدا في مستوطنة Catal Huyuk كما وصل فن النحت والرسوم الجدارية إلى مستوى عال من التطور . إن المكونات الرئيسة للحضارة في مراكز المستوطنات قد جاءت سوية فالإنتاج الزراعي الفائض كان كافيا لدعم التخصيص لرجال الدين والقادة السياسيين . إن تفاعل هذه المجاميع أدى إلى انفجار في الإبداع والتجديد في حقول واسعة ومتنوعة ، لكن هذه المراكز المبكرة عزلت بمرور الزمن إلى حد بعيد وأصبحت بقعاً معزولة من المزارعين المقيمين فيها وأعداد قليلة من سكان المدينة أحيطت بالغابات والسهول الواسعة . هذه المدن القديمة يظهر عليها مزاولة التجارة بصورة واسعة كي تحافظ على الاتصالات التجارية المحدودة مع الجوار من صيادين وتجمعات أخرى مع ذلك فهي مدن صغيرة ولا تمتلك تلك الخصوصية العالية لمقارنتها مع مدن سومر والحضارات الأخرى، هذه المدن الأولى التي استقرت ولعبت الأدوار الحاسمة في استمرار تحول العصور الحجرية، وان النخبة الحاكمة وأصحاب الحرف المختصين لهذه المدن ساهموا بطرق رئيسة في مدخل الألفية الرابعة قبل الميلاد بالاختراعات الإبداعية العظيمة كاختراع العجلة والمحراث والكتابة وأدوات الصيد واستخدام البرونز ، هذه الاكتشافات ضمنت مستقبلا لنموذج مركزي لحياة حضارية للتاريخ الانساني . ومن هذه المدن القديمة هي مدينة أريحا القريبة من نهر الأردن والمياه العميقة الصافية والواحات والينابيع التي أدت إلى الاستقرار البشري حيث المدينة التي أنشئت قبل الميلاد بسبعة ألاف سنة وكانت مساحتها أكثر من عشرة هكتارات ، هذه المساحة أنشئت حولها البيوت بشكل دائري مصنوعة من الطين والقرميد جالسة على أسس من الحصى ، البيوت المبكرة كانت تحتويعلى غرفة واحدة وسرير مصنوع من الطين وسقف مقبب وبيوت أخرى تحتوى على ثلاث غرف ، هذه البيوت كانت لا تحتوى على نوافذ أما مداخلها فكانت مزودة بإطار من الخشب ودرجات سلم تهبط إلى أرضية الغرفة تحت الأرض . لايوجد هناك دليل بأن المدينة قد حصنت في المراحل المبكرة من نموها لكن بناء جدرانها التي يبلغ ارتفاعها حوالي اثني عشر قدما عندما توسعت كانت كافية لحمايتها من الهجمات المتزايدة ، كما وأحيطت بخندق حولها حفر بالتربة الصخرية . إن الحفر الشامل لهذا التشييد تطلب جهدا كبيرا وذلك لان الأشخاص الذين شرعوا فيه لم يمتلكوا المجارف والمعاول أما حصى الجدران فقد أستخرج من مجرى النهر مسافة ميل تقريبا . إن أعمال النقل والتشييد توحي لنا ليس لضخامة العمل وقوته فقط وإنما للتنظيم والانضباط بصورة جيدة جدا .

وعندما أعيد بناء أريحا في القرون اللاحقة بلغ ارتفاع جدرانها حوالي خمسة عشر قدما ، أما الحصن فقد تضمن برجا حجريا بلغ ارتفاعه حوالي خمسة وعشرون قدما والمدينة توسعت وغطت معظم المنطقة أما البيوت فقد أعطيت شكلا مستطيلا ومدخل هذه البيوت خلال أبواب ذات ديكورات خشبية جميلة ومحكمة وقد بنيت من القرميد المحسن وزودت بمواقد صنعت من الجص وطواحين حجرية لطحن الحبوب وفرشت بحصران القش بالإضافة الى ذلك هناك بنايات صغيرة استعملت كأضرحة دينية عثر عليها في المراحل الأخيرة لتاريخ المدينة . إن اقتصاد المدينة يعتمد على زراعة الحبوب مثل الحنطة والشعير وغيرها كذلك الصيد والتجارة وأيضا تربية المواشي لغرض الاستفادة من لحمها وحليبها . أما صيد الغزلان والطيور المائية فهي للمتاجرة بلحمها وريشها وجلودها ، وكانت المدينة قريبة من الأماكن التي يتوفر فيها الملح والكبريت والقار هذه المواد تزايد الطلب عليها فى ذلك العصر لذا فقد استعملت للمتاجرة ومقايضتها مع الزجاج البركاني والماس وأحجار من الأناضول وفيروز من سيناء وصدف من البحر الأحمر . التنقيبات في هذه المدينة دلت على أنها قد حكمت من قبل مجموعة قوية ومن المحتمل متحالفة مع مسؤولي الأضرحة المقدسة ، وأيضا هناك حرفيون متخصصون حيث وجدت التماثيل التي تمثل الخصوبة والآلهة . أما المدينة الثانية فهي Catal Huyuk إن التجمعات الأولى في هذا الموقع الذي يقع جنوبي تركيا أسس حوالي بسبعة ألاف سنة قبل الميلاد وهو اسبق بعض الشيء من تجمعات أريحا . إن المدينة التي تطورت في هذه المنطقة كانت أكثر شمولا من أريحا واحتوت على تنوع سكاني أكبر ، وكانت في الحقيقة المركز الانسانى المتقدم الأكثر قوة في فترة تجديد العصور الحجرية حيث وصلت إلى قمة ازدهارها فقد توسعت المدينة وشغلت حوالي اثنين وثلاثين هكتارا كما وان تعدادها وصل إلى أكثر من ستة ألاف نسمة ، بيوتها المستطيلة كانت مركزا لحياة العوائل ولتفاعل الجماعات مما يدل على أنها كانت منظمة تنظيما رائعا ، بنيت بيوتها من الطابوق الطيني المجفف وتحتوى على نوافذ عالية فتحت في الجدران والدخول إليها من خلال فتحات في السقوف المستوية المزودة بالسلالم إضافة إلى ذلك فإنها تستعمل كمداخن للمواقد التي تحويها هذه البيوت أيضا ، هذه البيوت كان بناؤها متصلا بعضها ببعضه الأخر كي يكون حصنا للمدينة ، إن الحركة داخل المدينة تكون عبر السقوف وشرفات المنازل وعندما تسحب السلالم تنفصل البيوت بعضها عن الأخر . إن معايير السكن في المدينة كانت تحكم بمجموعة من القوانين المنظمة والأكثر مهابة من تلك التي كانت في أريحا . الكثير من الأضرحة المقدسة التي وجدت كانت تشير إلى قوة الكهنة وقد بنيت هذه بنفس الطريقة كبيوت عادية لكنها احتوت على مايشبه الملجأ محاطا بأربع غرف لإقامة الشعائر والعبادات ، وقد احتوت جدران المدينة على رسوم تمثل الثيران والعقبان وحيوانات مفترسة وأشخاصاً وحشيين . عبادة آلهة الخصب والشعائر الدينية الأخرى تشير لنا بأنها مرتبطة بالموت . إن قطع المنحوتات التي عثر عليها عن طريق التنقيبات توحي لنا بأن الإله الرئيس لهذه المنطقة هي الهة فاتنة الجمال التي صورت بأشكال متنوعة كامرأة شابة ولود و كممرضة تطبب الأطفال وكأمراة عجوز مرافقة لشخص وحشي . هناك أهمية واضحة لعبادة الأضرحة والدفن المتقن كما إن ممارسات أهل المدينة تكشف الدور المتزايد للدين في حياة الناس وإن التماثيل المنحوتة باعتناء والمجوهرات الجميلة والمرايا والأسلحة التى عثر عليها مدفونة مع الميت شاهد يدل على المستوى العالي للفنون والآداب الدنيوية والبراعة التي أنجزت من قبل الساكنين في هذه المنطقة.

كانت التجارة واسعة مع الساكنين في التلال المحيطة بالمستوطنة ومع أماكن متباعدة مثل أقاليم البحر الأحمر والتجمعات القريبة منه . كذلك كانت هذه المنطقة مركزا رئيسا للإنتاج الحرفي.

ليلة الهرير لأحمد الحبوبي

أين نرمي جثّتك؟

صلاح نيازي

خلال أربع وعشرين ساعةً، عاشها المؤلّف أحمد الحبّوبي في "قصر النهاية" الرهيب، نتعرّف على أصوات لم نألفها من قبل. أصوات فقدتْ اعتياديّتها. لصرير الأبواب الحديدية لغة، لرنّة التلفون لغة، لوقع أقدام الحرّاس لغات. أمّا "نعم سيّدي" فهي لغة الذبح / أو كسر عظام الوجه والرأس.

أسوأ هذه اللغات إطلاقاً ، الحنجرة البشرية حين تكون محشوّة بزناد بندقية.

نتعرّف في هذا الكتاب على ظلام غريب لا يجلب النوم، وعلى صمتٍ مستوفز تتورّم من هوله طبلة الأذن.

كيف

كيف يُقرأ هذا الكتاب الصغير؟ وعلى أيّ محملٍ يُجمل؟ هل هو لائحة قانونية والمؤلف مُحام – لإدانة وضع سياسيّ في مرحلة ما؟ أم أنّه إدانة للإنسان كإنسان بغضّ النظر عن انتمائه الحزبي أو الطائفي؟

يقول المؤلّف "حرصتُ ...أن تكون ليلة الهرير سجلاً واقعيّاً وأميناً لكلّ ما سمعتُ، وما رأيتُ من أحداث عشتها وعايشتها، ... ليلة الهرير ليستْ عملاً روائيّاً يخضع للحبكة والصنعة ويسمح (للروائي)، أن يزوّقه بأسلوب أدبيّ وفنّي..." . لنبدأ أوّلاً بالعنوان "ليلة الهرير في قصر النهاية". يقول المؤلّف : "فالهرير لغة.. من هرّ الكلب : مات الكلب بدون نباح من شدّة البرد، أو صوت الكلب دون نباح من شدّة البرد". ثمّ يأتي المؤلف بعد ذلك إلى معناها الثاني المأخوذ من معركة صفّين، :" فقد كان البرد في تلك الليلة قارساً إلى الحدّ الذي كان يُسمع للجنود هريرٌ كهرير الكلب". إختار المؤلّف المعنى الأوّل :" أمّا أنا فقد كنتُ أهرّ من شدّة البرد، كما يهرّ الكلب تماماً وأنا قابع في تلك الزنزانة في تلك الليلة من ليل شهر كانون الثاني، أيّ يوم ٢٠ –١٩٧٠/١/٢١.

ما علاقة الإنسان بالكلب هنا، وقد تصوّر نفسَه حشرة في غثيان كافكا؟ وما علاقته بالحشرات والديدان البشرية التي شاعت في الأدب التشيكي في العشرينات من القرن الماضي؟

تنحاز الضحية إلى جلادها حين تتصوّر نفسها شيئاً دونيا أدنى بشرية، كالحشرات والهوام. بهذه الطريقة تستسلم لضروب الإهانات والتعذيب وتكفّ عن الاحتجاج. وكيف تحتج وقد انتزعتْ هي نفسُها صفاتها البشرية!

ماذا عن قصر النهاية؟

كان هذا القصر يُسمى قبل ثورة عام ١٩٥٨، "قصر الرحاب"، وهو مقرّ العائلة المالكة"، وفيه قُتل الملك فيصل شاباً مع بعض أفراد عائلته. حوّله الزبانية إلى سجن لا إلى متحف كما هو مفروض. شهد هذا القصر شرّ أنواع التعذيب. سُمّيَ القصر شعبياً بعد عام ١٩٥٨ "بقصر النهاية" أي نهاية العهد الملكي. بعد عام ١٩٦٣

أخذت التسمية منحىً جديداً، فمن يدخلْ فيه لا يخرج منه حيّاً. مع ذلك ظهرت بمرور الأيّام تفسيرات غيبية وسياسية وفلسفية. منها أنّ دم الملك فيصل الثاني يورث أو يطلب الدم، مستشهدين بشيكسبير ودم الملك دنكنْ الذي قتله مكبث، لذا أصبح اقتصاصاً من كلّ الوطنيين الذين ثاروا ضدّ الملكية أو اقتصاصاً من الذين اشتركوا في حرب فلسطين.

على أية حال، يبدأ الكتاب بهاجس، يمهّد له المؤلّف بما يلي :"كان الضباب كثيفاً يحجب قرصَ الشمس صبيحة ذلك اليوم، فيشيع في النفس الضيق والانقباض، فقد كان واطئاً مخيّماً على أسطح المنازل مطبقاً على الشارع، تتعذر معه الرؤية، ويلفح الوجوه بنداه القارس"

لم يكن الراوية في غيبوبة ولم يكن ذاهلاً لقد وطن نفسه على أجله

بهذه المقدمةُ البسيطةُ استنفرت مكونات التطيّر. فمن ناحية عطّل المؤلّف حاسّة البصر بتعطيل الشمس نوراً ودفئاً، مما زاد في حدّة الهاجس وغموضه. يأخذ المشهد أعلاه أهمية إضافية بمقارنته بالزنزانة فيما بعد حيث الظلام أسود كأنّه صلد، وحيث البرد والرطوبة قاتلان للنوم.

يحمل الراوية هاجسَه اللافح، بحكم العادة إلى غرفة المحامين للالتقاء بزملاء المهنة، ولكنّه لم يجدْ أحداً.

تدور في غرفة المحامين هذه، كما يصفها الراوية :" مختلف الأحاديث، التي تهمّ المهنة ولا تهمّها، وأغلبها أحاديث سياسية تخصّ العراق والعالم، وغرفة المحامين مجتمعٌ مفتوح لكلّ التيارات والمعتقدات تتمثل بالزملاء من المحامين أو مَنْ يؤمّها من الناس (المراجعين) وتتمتع بجوٍّ ديمقراطي"

هكذا إذاً، باحتجاب الشمس وهيمنة الضباب ، وخلوّ غرفة المحامين من أحد استشرى الهاجس. حسب الراوية غرفة المحامين بمثابة ملاذ لتفريغ التطيّر.

خرج الراوية إلى الشارع على غير هدى:" رحتُ أجوب الشوارع، لم أتفرّسْ في وجوه الناس فقد كنت مشغولاً عنهم بما أكابد من ضيقٍ في صدري لم أعرفْ كنهه، ولم أفقْ من سَرَحاني إلاّ على صدمةٍ من كتف مسرعٍ كادت تُلقي بي على الأرض... لم يعتذر الرجلُ. قال لي :"فتّحْ عيونك.. ليش نايم"

لقطة الرجل المسرع هذا تدلل على عمق هاجس الراوية الذي اتخذ الآن صيغة الغيبوبة، كما يدلل على عدوانية الشارع المتمثلة بعابر السبيل وكأنه يخلو من التسامح. يزور الراوية صديقا ليتسقّط الأخبار. يسمع منه أنباءَ قيام مؤامرة ولكنْ فشلت.كانت ردّة فعل ذلك الصديق :"الله يستر". العبارة رغم عفويّتها إلاّ أنها نامّة عن كوارث ماحقة، إذا قيست الأمور بسابقاتها.

على إيقاع :"الله يستر" خرج الراوية من محلّ صديقه، وهاجسه هذه المرة واعٍ ومستوفز. راح يتفحّص وجوه الناس: "رأيتُ الخوف مرتسماً على الوجوه، أو هكذا تصوّرتُ".

عن طريق التجربة وصل الراوية إلى ما قاله شيكسبير حينما سأل الملك جون أحد قهرماناته عن حالة الناس بعد أن سمع لغطاً، فأجابه :"الكلّ خائفون ولا يعرفون مم يخافون".

قرر الراوية الرجوع إلى البيت" وكأنّ هاتفاً دفعه إلى ذلك. فتح مذياع السيارة ، فإذا بمحمّد سعيد الصحّاف، هادر الصوت. الصحّاف يتوعد بلا رحمة وبثقة مطلقة. الصحّاف يقول عن مؤامرة إمبريالية أمريكية ورجعية. يعلن عن تشكيل حكومة ثورية خاصّة برئاسة طه الجزراوي. من صلاحيات هذه المحكمة : إصدار الأحكام وتنفيذها فوراً من غير طعن.

لم يستطعْ الراوية نوم القيلولة. "تجاوزت الساعة السابعة والنصف" مساء. اتصل بصديق هاتفيّاً، لأنّه كما يقول:" كنتُ بحاجة إلى سماع صوتٍ غير صوتي".

على هذه الصورة المفزعة انكسرتْ مرآة الراوية، فلا يدري بأيّة كسرة يرى وجهه.

انقطعت الهواجس مرّة واحدة، بوصول ثلاثة أشخاص بملابس عسكرية، وسيارة نجدة. اثنان منهما بمسدسيْن والثالث برشّاشة. بدأتْ مرحلةٌ جديدة وكأنْ انقطع تأريخ عن تأريخ.

المرحلة الجديدة ذات لغة ملغزة ومشفّرة. حُشر الراوية داخل السيارة بين العسكريين. " تناول الضابط آلة كانت موضوعة أمامه وكأنّها جهاز مايكروفون، وأخذ يردد :"هلو هلو سيّدي أنا رقم كذا...إنّ الشخص المطلوب معنا فأين نتجه به".

لو فحصنا العبارة ثانية: هلو هلو سيّدي أنا رقم كذا الشخص المطلوب..." باقتضابها الحاسم، لوجدناها خالية من أية عاطفة إنسانية بين الجلاّد وأداته. الطاعة هنا آلة جارحة لا تعرف التردد. التنفيذ يسبق التفكير.

تتجه سيارة النجدة إلى قصر النهاية. طيلة الرحلة لم يتكلّم أحد. أشبه ما تكون بجنازة تخترق المسافة، إلى حيث المثوى الأخير. في بضع دقائق كهذه يستحيل الإنسان من مخلوق إلى مسخ. كيف بدتْ له المارة في الشوارع، كيف بدت البنايات من وراء زجاج السيارة. أكانت نظرةَ وداع؟ أم أنّ الموجودات غامت في عينيه وماعت واختلطتْ؟ أفقدتْ دلالاتها وحجومها؟

لم يكن الراوية في غيبوبة ولم يكن ذاهلاً. وطّن نفسه على أجله. "وأنزل الله سكينته" وليكنْ بعد ذلك ما يكون. إنّه ملاق وجه ربّه الكريم لا محالة. ما فائدة الخوف؟ ما فائدة التوسّل؟ كالتشبث بقشّة لا تنجي.

بهذه المعادلة البسيطة في ظاهرها استحال الراوية إلى بطل من نوع ما رغماً عنه. هنا انتهى الفعل الماضي للدلالة على انتهاء المخلوق الذي كان عليه الراوية. ها هو محشور بين عسكريين. بين مسدسيْن ورشاشة. إلى قصر النهاية. "لا يُفيق إلاّ على صوتٍ يمزّق السكون الموحش، وسط غابة باسقة :قفْ"

بوقوف السيارة بارتجاج، تبدأ لغة جديدة : رادعة، ناهرة، آمرة. تبدأ صيغة فعل الأمر على أشُدّها عنتاً وصلفاً.

فعل الأمر يطيح بكلّ الصيغ الأخرى. قفْ، "أعطِ كلمة السرّ"، تقدّمْ، قفْ مرة أخرى.

(سنتعرّف على أهوال أخرى لفعل الأمر في الفقرات التالية).

مع صيغة فعل الأمر تندلق الاستجوابات المسنونة. كل الأسئلة استنكارية ساخرة من الإنسان كإنسان. فالضابط الذي أمر السائق بالوقوف، وطلب كلمة السرّ، صعد في السيارة وشرع يصيح بوجه الراوية : مَنْ أنتَ؟ مَنْ هذا المجرم المتآمر؟". لم ينتظرْ جواباً. قال له :"لنْ تأخذَ أكثر من ربع ساعة وتنتهي... مجرم".

الدخول إلى قصر النهاية، مرحلة جديدة. كلّ المراحل منقطعة عن بعضها وإنْ بدتْ متصلة. وهذا سرّ رعبها. ينتهي هنا هاجس الراوية، إلى غير رجعة. وعيه بالأشياء ثاقب. حاسّة البصر تطبع كلّ شكل، وإشارة، وحركة مهما دقّت، وحاسّة السمع تسجّل كلّ نأمة. يقول الراوية :"دخلتُ مع الضابط صالوناً فسيحاً مستطيل الشكل، يبدو أنّه المدخل الرئيس للقصر، وكان مزدحماً، ففيه شباب مسلّحون بأعداد غفيرة وحركة دائبة، وأجلتُ نظري يميناً ويساراً وإذا بمنظر غريب يتمثّل في وقوف بعض الناس ووجوههم إلى الحائط، بأزياء مختلفة، فمنهم مَنْ يرتدي البجاما، ومنهم الدشداشة، ومنهم الأفندي والمعقّل، وقد رفعوا أيديهم إلى فوق...تفصل بين الواحد والآخر أربعة أمتار تقريباً

وبجانب كلّ واحد من هؤلاء شابّ يحمل رشّاشة في حالة الاستعداد، ويمنع أيّاً منهم من الالتفات إلى الخلف، أو يُنْزل يديه إذا ما تململ من التعب، أو حاول أن يدير وجهه قليلاً، تعاجله ضربة من كعب رشّاش فيعود إلى وضعه الأوّل مواجهاً الحائط..."

عدسة العين تلتقط التفاصيل. ثمّة بشر مسلوخة عنهم آدميّتهم. وبشر بينهم وبين الموت مسافة شبر وفتر. ما من نوع ثالث. حومة افتراس بالكامل.

في هذه المرحلة، تدخل حاسّة السمع بشكلٍ رئيس. تدخل كذلك حاسّة الشمّ. ومع حاسّة البصر يتشكل أكبر ثالوث للرعب. الإنسان تفترسه حواسّه. أين المفر إذا كنت محاصراً من داخلك؟

طبلة الأذن مستنفرة، وسندانها في أعتى ارتجاف.

يقرأ أحدهم أسماء ستة أو سبعة أشخاص، وما هي إلاّ لحظات، " فإذا بصوت الرصاص يمزّق السكون بصوته الهادر منطلقاً من مجموعة من الرشّاشات تصمّ الآذان وتخلع القلوب. كان الرصاص المنهمر ليس بعيداً عن المكان الذي نحن فيه. إنه قريب. إنّه في الطابق الأسفل، وأمامنا في الحديقة استمرّ هديره أكثر من ثلاث دقائق ثمّ خفتْ حدّته وصار متقطعاً إلى أن سكت...سكتتْ زخّات الرصاص، وبعد لحظات سمعتُ إطلاقات من مسدس، بين لحظة وأخرى، فعلمتُ أنّها رصاصات الرحمة..."

يأتي بعد ذلك صوت الصحّاف في الراديو، وكأنّه صدى لصوت الرشاشات :"إنّ وجبة جديدة من الخونة قد لقوا جزاءهم...إنّهم خونة قد ذهبوا إلى مزبلة التاريخ بالخزي والعار". وقبل ذلك كان الراوية يقول :"أشمّ رائحة الدم، مخلوطة برائحة البارود تملأ الجوّ برائحة الرصاص"

تتقلص الحياة إلى مفردات قليلة :قراءة أسماء، زخّات رصاص، مزبلة تاريخ، دماء، بارود. تتقلص الحياة أكثر

حينما يقول الراوية :"وأخذ الشاب يقرأ الأسماء وعيني معلّقة بفمه"، في مرحلة تالية تعلّقت بنطق الآسم، ثمّ بالحرف الأوّل من الآسم. "كنتُ أعدّ الأسماء آسماً بعد آسم، وكنتُ أتوقّع سماع آسمي فإن أخطأه المنادي أو تخطاه، قلتُ في نفسي إنّ آسمي سيجئ وراء هذا الآسم دون شكّ، ونادى على سبعة أسماء أو ثمانية... كانت أسماع كلّ منا متعلّقة بالحرف الأوّل من الآسم، فمنه يُعرف المعنيّ والمطلوب تنفيذ حكم الإعدام فيه"

الحياة بكاملها تختزل بحرف واحد. بكلّ موجوداتها ومخلوقاتها متوقفة على حرف واحد. ما بين مناداة ومناداة، ما بين زخّة رصاص وزخّة رصاص، ما بين مزبلة تاريخ وأخرى، يتداعى العقل الباطن :"وكانت أسعد اللحظات تلك التي عدت فيها إلى طفولتي البريئة، والدنيا من حولي ضاحكة مبهجة، محاطاً بحنان الأبوين، ورعاية الأخوة، والأعمام والأقرباء... وفي الساعة الثانية صباحاً "هدأت حركة الحرّاس وراحوا يتثاءبون" فقد أعدم مَنْ كانوا موجودين في الغرف المجاورة. لم تَدُمْ الهدأة تلك إلاّ لحظات. وقع أقدام كثيرة يقترب وتدخل مجموعة من الشباب. هل جاء دور الراوية؟ راح الراوية يقرأ مع نفسه:" كلّ نفس ذائقة الموت"، فشعر باطمئنانٍ روحيّ. الراوية يُقاد إلى زنزانة أخرى. الزنزانة دامسة. لا يزيد طولها عن المترين، وعرضها عن المتر والنصف. الراوية الآن مخلوق آخر. مثانته الممتلئة لا تهادن، وقضاء حاجته كارثه.

في هذه الزنزانة الخالية من أيّ رأفة تتوالى الصور التي لم يستطع الحرّاس أن يرصدوها مهما أوتوا من تدجيج : " قفزتْ أمامي صورة أهلي...حضرت أيضاً صور أخوتي وأخواني وزوجتي وأطفالي، وأكبرهم لا يتجاوز عمره الثماني سنوات وأصغرهم عمره سنتان" هذه هي المرة الأولى التي يستحضر فيها الراوية أفراد عائلته، هل استدرجهم ليودعهم؟ أم ليستنجد بهم في وحدته؟

الظلام في هذه الزنزانة لا يجلب النوم. الوساوس لا تنقطع.

في هذه اللحظات التي تعطّلتْ فيها حاسة البصر بفضل الظلام العميم، استنفرتْ حاسّة السمع. حاسّة السمع تلتقط أربع لغات مرّةً واحدة. أوّلاً لغة البوابة الحديدية. لها صوتان فقط. عند الانفتاح ويعني الخروج قضاء النحب، وعند الانغلاق ويعني مَنْ ينتظر.

اللغة الثانية رنين التلفون. اقتصرتْ على جملة واحدة : " هلو .. نعم سيّدي..نعم سيّدي". ثمّ ينُادى على سبعة أو ثمانية أشخاص. تفتح بعدها البوابة الحديدية، وبعدها زخّات رصاص، وبعدها :" إلى مزبلة التاريخ"، على موجات الأثير.

وقع أقدام الحرس لغة ثالثة. أخطر اللغات في المعتقل. يقول الراوية :"انتبهت على وقع أقدام تقطع الدهليز ذهاباً وإياباً، خطوات (بسطال) ثقيلٌ تضرب الأرض بقوّة بوقع رتيب، ورحتُ أعدّ الخطوات التي تقترب منّي وتبتعد، لمعرفة طول الدهليز، ولا أدري لمَ كان اهتمامي لمعرفة طوله، وتوصلتُ إلى أنّ طولهَ يزيد عن الخمسين متراً"

أمام هذه اللغات الثلاث وقفت لغة رابعة عاجزة. اللغة الرابعة فضلة وعاجزة. اللغة البشرية فضلة وعاجزة.

صرخ طفلٌ في زنزانة مجاورة. صرخةُ الطفل لغة عالمية بكل معيار. أمّه تستنجد :"أريد ماء قليلاً حارّاً للطفل" الطفل يصرخ. صرخة الطفل لغة عالمية. ساد الصمت. ثمّ صرخ الطفل. الأطفال الرضّع لا يكذبون، وصراخهم أصدق الصدق. في زنزانة أخرى رجل يستنجد بتوسل، يستنجد بذلّ يريد أن يقضي حاجته. يا لله: اللعنة على كلّ معدة وما أكلتْ. هل وصل الصمم البشري إلى هذا الحدّ!

قال الحارس للأمّ :" أسكتي نامي ما من ميّ "(ماء). أيْ ليمُت الطفل.

وقال للذي يريد أنْ يقضيَ حاجته :" خرّي (إخراْ) على روحك ماكو طلعه يعني ماكو طلعه".

يتكرر الروتين : "مناداة أسماء، بوّابات حديدية تفتح، زخّات رصاص، وجبة أخرى من الخونة ذهبت إلى مزبلة التاريخ...".

لم يبقَ إلاّ الراوية.

يقول الراوية :"سمعتُ ضوضاء، وأقداماً كثيرة تدبّ في الدهليز، وتقف عند باب زنزانتي، فتساءلتُ هل تبدّل الأسلوب؟ وأين رنين التلفون؟ وهل سيأخذون الآخرين وجبة واحدة؟

امتدّت يدٌ من فتحة صغيرة في أعلى باب الزنزانة، وجاء فعل أمر:" خذْ...خذْ زقنبوتك هل أنت أطرم" (الزقنبوت : السمّ. والأطرم الذي لا يسمع). وما كان الزقنبوت سوى "خبز يابس كالحجارة"، ومعه سمع الراوية صوتاً من الدهليز ينادي "هذه آخر وجبة لكم، كلوها هنيئاً مريئاً".

ما اهمية زجاجة الساعة وقد قتل جلّادو الراوية الزمن برمته

هكذا يتواصل، ينقطع وقع الأقدام ولا ينقطع، يقترب ويبتعد. أرجوحة موت. بات لوقع الأقدام لغة متورمة جديدة. سرعتها لغة. بطؤها لغة. قربها قيامة، وابتعادها تشييع.

ربط الراوية بعفوية حاذقة مصير الإنسان بوقع الأقدام. لعبة تفتت الأعصاب.

حاول الراوية أن يكسر كسرة الخبز بالأسنان. ولم يقوَ. المثانة لا تهادن. يقول الراوية:" وأخيراً توصّلت إلى الحلّ الأمثل، وهو أن أضيف إلى ماء الزنزانة ماء مثانتي، وهذا ما فعلتُ، فما حيلتي، وما عساي أن أصنع، واسترحتُ بعدها كأني أزحتُ جبلاً عن كاهلي" يقول الراوية :"بدأ الصوت ينادي الأسماء، وذكر الآسم الأوّل، وذكر الآسم الثاني، فقلت أنا الثالث، ومرّ الثالث، فقلت الرابع، ومرّ الرابع ومرّ الخامس حتى السابع، وانتهى النداء. غضبتُ لأنّ آسمي لم يَرِدْ. أين آسمي؟ ولمَ كلّ هذا التأخير؟ ولماذا هذا العذاب؟ ألَمْ يُؤتَ بي إلَى هنا للإعدام؟ وهذه الوجبات تتلاحق وجبة بعد وجبة، فمتى يجئ دوري؟ ... أنا ميت منذ الأمس وما حياتي إلاّ فضلة وزيادة"

لم يطُلْ انتظار الراوية. ها هو الباب الخارجي يُفتح، وأقدام مسرعة تدبّ في الدهليز، وتقترب من زنزانته، وتقفْ

يُقتاد الراوية.

يتعرّف الراوية على سماء صافية وشمس مشرقة. يتعرّف على زُمر من سَكَنة الزنازين. كان عددهم سبعة عشر بمختلف الأزياء. صُفّوا بطابور، واحداً بعد الآخر بمشية عسكرية، وهم محاطون بالرشاشات. أُخذوا عن عمد ليمرّوا بساحة الإعدامات، أو حديقة الموت. يعرّفنا الراوية على حديقة الموت :" ساحة الإعدامات هذه، حديقة كبيرة تقع أمام مدخل "قصر النهاية"، يغطيها العشب. مستطيلة، يبلغ طولها حوالي سبعين متراً وعرضها أربعين متراً. اخترق طابورنا الحديقة، ورأيتُ كما رأى الجميع، أجساداً متناثرة تفترش الأرض، هي جثث الوجبة الأخيرة التي تمّ إعدامها منذ حين...كانت لأشخاص بأعمار مختلفة، وملابس متباينة، يفترشون الحديقة بأوضاع مختلفة، فهذه جثّة جندي يرتدي الملابس العسكرية وبرجله بسطال وينام على ظهره، وقد اتجه بوجهه إلى السماء، وكان وجهه واضحاً وغير مغطّى بعصابة، وبالقرب منه تضطجع جثّة على وجهها، وصاحبها يرتدي الدشداشة وحافي القدمين، وهذه جثّة تبعد عن الجثّتين قليلاً لشخص ينام على جنبه، متكوراً وقد أدخل رجليه في بطنه، وضمّ يديّه إليهما، وأدخل رأسه في صدره، وتلك جثّة أخرى تبعد أمتاراً بوضع آخر، إذْ كلّ ينام أو يموت على الجنب الذي يريحه، وهذا أمر لا دَخلَ للجلاد فيه..."

من حديقة الموت، إلى صالة، فالمحكمة الخاصّة ورئيسها طه الجزراوي. نطق الجزراوي أوّل ما نطق بـ "إسمعوا أنتم مشتركون في المؤامرة القذرة، اعترفوا... أمامكم ربع ساعة. مصير الذي لا يعترف سيكون مثل مصير هؤلاء الذين رأيتموهم في الساحة. هل سمعتم؟" ثمّ التفت الجزراوي إلى أحدهم وأمره بتوزيع الأوراق. أنكر الراوية خطّياً اشتراكه في المؤامرة، أو علمه بها. بعد ذلك جاء شخص يسأل عن عنوان كلّ واحد منهم. الراوية يعرف المحلّة ولكنّه يجهل رقم بيته. فإذا بذلك الشخص يصيح بعصبية :" أين نأخذ جثّتك هل نرميها بالشارع؟".

مع الموت يصغر القاموس. "نعم سيّدي.. نعم سيّدي" أسوأ تكرار في تأريخ البشريّة.

رأس ممتلئ بوقع الأقدام، مثانة منتفخة عن آخرها بأكبر جبل داخل الإنسان.

" أين نرمي جثّتك ، هل نرميها بالشارع؟

الموت قاب قوسيْن. أصبح الموت قاب قوسيْن. مع ذلك فهاجس الحياة لا ينقطع حتى النفس الأخير.

وصف جورج أورول، مرّة شخصاً وهو يساق إلى المشنقة. كان أورول على يقين من أنّ شعر يديّ هذا الرجل ينمو كالمعتاد. أظفاره تنمو كالمعتاد. مما أثار استغراب أورول أن هذا الشخص تفادى أثناء السير بقعة موحلة أمامه حتى لا تبتلّ أو تتوسخ قدماه.

مفارقة فوق الطاقة. كيف تُفَسّر؟

كذلك الراوية . ما يزال ذلك السؤال المفزع يرنّ في رأسه:" أين نرمي جثّتك، هل نرميها بالشارع ؟ رغم ذلك فهو الآن منشدّ إلى شيء لا علاقة له بالموت أو الحياة، ولا حتى بالجوع أو الشبع. يسرد الراوية الحدث كما يلي:" نظرتُ في ساعتي لأعرف الوقت، فإذا بزجاجتها منْزوعة من مكانها. نظرتُ إلى الأرض فوجدتُ زجاجة الساعة بالقرب من قدمي. هممتُ أنْ ألتقطها، ولكنْ جاءني هاتف أنْ لا أفعل. فما الفائدة من الزجاجة، فالساعة تؤخذ مني حتماً بعد إعدامي، ولا بدّ أن تؤخذ الساعة من دون زجاجة، وتركتُ الزجاجة في مكانها على الأرض، وتشاغلت عنها بموضوع آخر. ثمّ عدتُ إلى التفكير في الزجاجة، ورحتُ في حيرةٍ هل ألتقطها من الأرض، أم أتركها في مكانها؟

وهممتُ ثمّ عدلتُ أيضاً، وهكذا بقيت في صراع بين إقدام وإحجام، متردداً بين الالتقاط والترك، إلى أن حسمت الأمر، وبحركة سريعة التقطت زجاجة الساعة ووضعتها في جيبي"

يُفَسّر هذا المقطع المربك بعدّة تفاسير ويبقى حتماً بلا تفسير. الراوية أصبح كلاعب شطرنج ستيفان زفايج، يتصارع مع نفسه. ما أهمية زجاجة الساعة، وقد قتل جلاّدو الراوية الزمن برمّته؟ لماذا أصبحت حركة التقاط الزجاجة وهي حركة عادية، بهذه الجسامة؟ أم أنها يا تُرى حيلة العقل الباطن بالانشغال في شيء تافه لتفادي الانشغال بالموت؟

لأسباب تكتيكية عليا (والراوية من كبار القوميين)، أُجّل موت الراوية. يُطلق سراحه بكيفية ما.

الراوية الآن على الرصيف خارج "قصر النهاية" الأشجار وكذلك حركة السابلة والعربات تذكّر "بشجر الخابور مورقاً" ما من أحد حزين على ابن طريف. وابن طريف على الرصيف خارج "قصر النهاية"، أشبه ما يكون في غيبوبة. حواسّه متململة :" بقيت واقفاً على الرصيف متسمّراً لا أريد أن أتحرّك...أريد أن أشعر بحريتي المطلقة.أريد أن أمارسها. فأنا أقف الآن على الرصيف بملء حرّيتي، إذنْ فلاقفٌ ما شيءٌ من الوقت".

مرّت أربع وعشرون ساعة فقط منذ توقيفه، غير أنّ الراوية استحال فيها إلى أشكال غريبة، بالكاد تمتّ للإنسان بصلة.

الحياة خارج "قصر النهاية" أشبه شيء بالنشور بعد الموت.

شعر الراوية بحاجة إلى البكاء، حاجة الطفل ساعة يخرج من الرحم. هل ستغسل الدموع المشاهد التي محقته؟ أم أنها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن بشرية الإنسان :"وشعرت بحاجة إلى البكاء.. كيف أبكي، والناس من حولي، فماذا تقول عنّي؟ أ مجنون هذا يحدّث نفسه ويبكي؟"

بدأ الكتاب بالراوية وهو يأخذ ابنه غسان إلى الطبيب، وينتهي بالسجينة سعدية و رضيعها في الزنزانة. صرخ وصرخ وما من ماء . هل مات؟ لا يهمّ!

بدأ الكتاب بالراوية وقد اقتيد بسيارة أمّن مخفوراً، وها هو الآن داخل سيارة أجرة، فاقد الوعي إلاّ قليلاً. صاح السائق :"أيّ شارع في الصليخ أستاذ.. نحن في الصليخ"

كيف الدخول إلى البيت.. الفرح المفاجئ له مفعول الكارثة في بعض الأحيان.

هرعت إليه العائلة شيباً وشباناً وأطفالاً. تكدست عليه القبل. والراوية مذهول :" كأني مخدّر"

يقول الراوية :"أنظر في وجوههم، أفتش عن أمّي، فإذا بها مقبلة بمشيتها الثقيلة، حاملة في يدها القرآن، ورفعت يديها إلى السماء، وراحت تدعو، ولم أتمالك نفسي، فارتميت على صدرها، واختلطت دموعنا، وعلا نحيبها، وبكى على بكائنا الجميع".

وَقَعَ الفرح على ابن خال الراوية وقعاً أذهله فأفقده صوابه، فراح وهو سمين يقفز من شدّة الانفعال فوقع على المدفأة النفطية، وانجرحت رجله. لقد أنساه الفرح ألم الجرح، وراح يلطم على رأسه، دون شعور، وراح الجميع بين بكاء وضحك".

تهاوى الراوية على المقعد. "يتفحّص الوجوه. إنها شاحبة لم تعرف النوم و لا الراحة، التفّ حولي أطفالي الأربعة أتحسس وجوههم وأمسح على وجوههم".

قد تكون هذه خاتمة ناجعة لأصعب فصول المسرحية، ذلك لأن حاسّة اللمس تظهر لأوّل مرّة في الكتاب. حاسّة اللمس لا ريب، أقوى قرون الاستشعار حين يفيض الحنان، وحين يبلغ الضعف الإنساني مداه. لكنّ الراوية لم يصدّق النهاية بعدُ، فطلب الراديو. ما يزال يبثّ مارشات عسكرية. أعلن الصحّاف عن وجبة جديدة من الخونة تمّ إعدامها. عدّد المذيع الأسماء. تردّد في أذن الراوية من جديد الصوت نفسه :" وهذه وجبة أخرى من الخونة تذهب إلى مزبلة التاريخ ويعقبها بقهقهة عالية.

المارشات، نواقيس الخطر، المزابل، أين نرمي جثّتك؟

اعترفْ .

أمامك ربع ساعة فقط.

إنتباهة

دلالة العنوان
ثراء النص نصوص وتطبيقات

محمد حبيب

استهلال:

يتعيّن العنوان في العمل الأدبي بوصفه علامةً لسانية، تُحيل الى مضمون النص وتكشف بنيته الدلالية، فتُشكّل بذلك نصاً آخر موازيا للنص / المتن بتعبير جيرار جينيت، وهو تقليد يطّرد في النصوص الأدبية بمختلف انواعها وتجنيساتها، ولعل نظرةً سريعة الى مرحلة الريادة أنموذجا لذلك تؤكد ما ذهبنا اليه، وتكشف ان معظم القصائد التي كتبت آنذاك، وجزءا كبيرا من روايات الحقبة التأسيسية في السرد العربي والأجيال اللاحقة، تحمل عناوينَ مستلةً من مضامينها، حيث يُشكّل العنوان دالا يتجه بصورة مباشرة نحو مدلوله دون انزياحات أو انحرافات عن المعنى المباشر الذي يتخلل المتن، وليس أدلّ على ذلك من ديوان (انشودة المطر) للسياب، وهو الديوان الأكثر شهرة ورواجا من بين مجاميع السياب، حيث تنحو اغلبُ عناوينه منحنًى تقليديا لا يكاد يتعدى التسمية المباشرة (غارسيا لوركا، المخبر، الى جميلة بو حيرد، المبغى، بور سعيد، حفار القبور) أو الإنشائية البسيطة (غريب على الخليج، عرس في القرية، من رؤيا فوكاي، يوم الطغاة الاخير، في المغرب العربي، المسيح بعد الصلب)، وبين الرمزية التقليدية التي سرعان ماتتكشف بساطتها بعد الانتهاء من قراءة المتن (قافلة الضياع، قارىء الدم، ثعلب الموت، النهر والموت، مدينة بلا مطر)، فيما تكشف نظرةٌ سريعة على بعض مؤلفات نجيب محفوظ الروائية المنحنى التقليدي نفسه (بداية ونهاية، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، حضرة المحترم، وغيرها). ولم يقتصر هذا الاتجاه على القصيدة او الرواية، بل شمل ايضا المسرحية والفيلم السينمائي واللوحة التشكيلية وغيرها من الاعمال التي تنتمي الى الحقل الابداعي.

في مقابل هذا الاتجاه، تفرّدتْ اعمالٌ أدبية أخرى، في بلورة تقليدٍ جديد، يقوم على الانزياح والمفارقة والرمز والايحاء، حيثُ تفارق دلالةُ العنوان المتن النصي وتنحرف عنه، لكنها تظلّ مُتعالقةً معه برباط خفي، لا يتكشّفُ للقارىء إلا بعد أن تركنَ القصيدةُ الى الصمت او تقولُ الروايةُ كلَّ شيء ويتوقف السرد. ويعتمد تحديدُ دلالة العنوان وعلاقاتها بمضمون النص على كفاءة المتلقي في ادراك وتأويل هذه العلاقات واستنباط مسار تحولاتها، والوصول بالتالي الى الدلالة الكلية للنص عبر معاينة درجة الانزياح وعمق المفارقة بين الدال والمدلول (العنوان / النص).

ينتمي الاتجاه الاول الى الحقبة الرومانسية والواقعية التقليدية، فيما يندرج الاتجاهُ الثاني ضمن حركة الحداثة والتجديد والمغايرة وتجاوز المألوف في الكتابة الابداعية. وستتجه هذه الرؤية الى مقاربة النصوص التي تقترب بدرجة او بأخرى من هذا الاتجاه، دون الأخذ بنظر الاعتبار الحقبة الزمنية التي ينتمي اليها النص، فالنص، ينتمي الى الفضاء الثقافي العام، ولا يمكن حصره في خانة زمنية معينة. ولايعيب الاتجاه الاول على القصيدة مباشرتها في توظيف العنوان، بل على العكس من ذلك، فهو يبدو في كثير من الأحيان، تقنية نصية، تغني النص وتثريه، لكنّ ما يقف شاخصا بين النصين هو أنّ الحداثةَ حركةٌ في اللغة والتاريخ والابداع، وسكونيةُ النص تجذّرٌ في المألوف ومحاكاةٌ للواقع واللغة والتاريخ، بعبارة اخرى: عنصر الإبداع حاضر بقوة في النص الحداثي او النص " المتجاوز " لذاته وتأريخه، والذي يتجدد مع كل قراءة، وينفتح على مساحات واسعة من التأويل والتلقي. ولعل ما سنقوم به من تطبيقات على القصائد الثلاث، مدار وعناية هذه الرؤية يساهم ولو بشكل جزئي في بلورة هذا الاتجاه:

تطبيقات:

في قصيدة الشاعر كاظم الحجاج (نضج)"١" ينزاح العنوان عن دلالته المعجمية الى دلالة جديدة، فالنضج، لغويا، قرين باكتمال النمو، وبلوغ مرحلة الكمال، لكن التشبيه الذي تقيمه القصيدة بين شحوب الشاعر واصفراره وبين " نضج " البرتقالة واصفرارها، بالكيفية التي ورد عليها، ويضفي عليها بعدا رمزيا، يبدأ بالتشكل في ذهن المتلقي بعد أن تعقد القصيدة الصلة الوثيقة بين قطاف البرتقالة وهجس الشاعر بالموت:

إني فتىً كالبرتقالة شاحبٌ
والبرتقالةُ لا تخافَ
لكنّما ...
يَصفرُّ وجهُ البرتقالة
كُلّما قَرُبَ القطافُ !

فالاصفرار نضج بحسب المعنى المباشر الذي تريد القصيدة تثبيته بالنسبة للرمز النباتي، فيما هو هجسٌ بالنهاية بالنسبة للشاعر، أو علامةٌ دالة عليها، ويأخذ القطاف هنا معنى التجلي الفيزيقي لهذه النهاية. النهاية التي تنجح القصيدة بالإيحاء بها عبر متوالية بلاغية تقوم على الربط المحكم بين التشبيه والاستعارة، ما يمنح العنوان تفرده وثراءه، ويكشف عن عمق الارتباط بينه وبين النص / المتن، الذي يأتي في دلالته الكلية مفارقا ومغايرا لدلالة العنوان.

وتعمل بنية التضاد في قصيدة (غياب)"٢" للشاعر جمال جاسم أمين على تعميق دلالة القصيدة وتوسيع فضائها النصي بشكل تنشطر فيه البنية الكلية للنص الى بنيتين متقاطعتين تُكملانِ بعضَهما وتُضيء كلٌّ منهما الأخرى في متوالية تتراوح بين الغياب المطلق الذي تفصح عنه القصيدة بصورة مباشرة، وبين الحضور الخفي الذي تهجس به دون ان تسميه. ترد بنية الغياب في القصيدة بالصيغة التالية:

كعادتنا
في حفظ أيامنا التالفة
هذا ألبوم لغيابكِ ...
عندما كنت تمضغين غيابي كالحنظل
تقولين: لا تبتعد
كل عطر يكف عن الرائحة
وكل حجر في الغرفة يبكي
سأرى وجهك في المرآة
ولكنني هناك
لا أملك مرآة ___ على الأقل ___
تنامين
فأظلُّ بلا وجهك
.....

يتماهى المتن مع العنوان، ولايكاد ينحرف عنه، فالبنية قائمة على ترسيخ فعل الغياب وتأكيده، والغيابُ ماثل على سطح النص، وكلُّ عبارة منه تجهر بذلك، وتسمي الأشياء بمسمياتها.

أما صيغة الحضور فترد في القصيدة على النحو الآتي:

ولكي لا تأخذَني الرهبة
كي ادخل طرقا لا تكفي
أتعلمُ ...
كيف أنام بلا أجفان
أبيضّ من الوحشة في آخر العربات
أعرى ..
وأضيع
كطفل في مبغى
كي أتدربَ على الفقدان.

يفارق المتن العنوان في هذا المقطع، وينزاح عنه بدرجة كبيرة، فالحضورُ الإنساني شاخصٌ في النص عبر:

- النوم بلا أجفان = كناية عن اللانوم
- الابيضاض من الوحشة = تعبير رمزي يشير الى اغتراب الإنسان وانسحاقه
- العري، الضياع = أفعال إنسانية قاهرة
- التدرب على الفقدان = هجس إنساني كثيف بالمصير المأساوي للكائن البشري

وفيما يتكثف حضور الفعل الإنساني، تأخذ صورةُ الغياب بالتلاشي تدريجيا من القصيدة، حيث يلغي التجلي الساطع لـ (الحضور) الصورة الباهتة التي يبدو عليها (الغياب)، ليس على المستوى النصي حسب، بل، وعلى مستوى التجلي الإنساني للفعل، حيثُ الحضورُ انتماء للحياة وثباتٌ في الزمن، بينما يحيل الغياب على الموت في معنى من معانيه، أو على صورة شاحبة تَجْهدُ الذاكرة في استعادتها دون ان تُفلحَ في ذلك، وهي الرسالة أو المضمون العميق الذي حاولت القصيدة إيصاله الى المتلقي.

وكأنّ القصيدةَ تريد أن تؤكد الدلالتين معا، فهي بقدر ما تحاولُ تأكيدَ الإدانة، تنزع في النهاية الى إلغائها، وتثبيت دلالة مغايرة لها، تفضحُ الرغبةَ الانسانية العنيفة المتجه الى الحرب أكثر مما هي متجهةٌ الى السلام.

بهذا المعنى، يضيءُ انزياحُ العنوان عن المتن، الدلالةَ الكلية للنص في القصائد الثلاث، ويسعى الى تأسيس علاقات من نوع جديد، تطمح الى المغايرة والاختلاف، والخروج على نمطية التأليف، والحرص على هيمنة (الشعريّ) في القصيدة بعيدا عن الاستطرادات والمباشرة في الرؤية والمعالجة.

(١) كاظم الحجاج، غزالة الصبا، دار الينابيع للنشر، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص٢٢
(٢) جمال جاسم أمين، سعادات سيئة الصيت، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٨١ (٣) موفق السواد، أسرة الفتنة، مؤسسة أقواس، ط١، ٢٠٠٥، ص ٥٨

فصل في الجحيم
إلى روح رامبو

Mohamad Hayawi

مهدي محمد علي

خانني المتنبي
وبودلير
ضيّعني (طرفة)
مثلما ضاع
اوجعني ذو النواسات
خل (جنان) التي لا تراه
وخانتني الفلسفة
فاخفيت تحت جناحي
تصاويرهم
عن عيون جميع العيون
التي في جميع الحدود
ولكنهم- معشر الشعراء-
لم يراعوا الحدود
فضيّعني بعضهم
خانني بعضهم
ثم اوجعني خيرهم
مثلما اوجعتني الليالي
فحيّرني شأنهم
فسعيت بهم
ثم اوليت- في شأن روحي-
دلوهمو
وتنازلت مثلهمو عن
مثالهمو
وانحنيت...
بكيت...
كتبت...
محوت!
بصرة حلب
فجر 10/1/2000

حالتنا..حالة!

احتاج الى عشرة امثالي
كي اتحمّل حالي،
في العشق
وفي سعي العيش:
الخبز
المازوت
الغاز
خطى اهلي
والناس
وجاري الجاهل
احتاج الى عشرة مهديين سواي
لعرقلة الدجال الاعور في هذه الايام
بصرة حلب
15/3/1997

مزاج غائم!

هذا الماشي
في هذا الدرب
وحيدا
في هذا اليوم الشتوي
وهذا الغيم
وهذا الظهر الساكن
ماذا في جنبيه يسرّليه؟!
ماذا يدعوه الى هذا السير الغامض
في هذا الدرب
وهذا اليوم
وهذا الظهر
وهذا الغيم؟!
هل يستوقفه
احد
او شجر
او ذكرى؟!
ام سوف يظل يسير
-كما الساري في النوم-
حتى اخر الدرب
واخر هذا الغيم؟!
بصرة حلب
17/11/1996

غروب الراعي
الى روح عدّاي ابو السنحول

استحضرك الان،
واستحضر تلك السخلات
ترافقك الرحلة للمرعى
والعودة للبيت
... تتبعك الى المرعى
في الفجر
وعند غروب اليوم
ستتبع نقر عصاك الى المأوى
.. بعصاك
ستنقر ابوابا تفتح
تنقر،
والسخلة تدخل اول بيت
تنقر..
تدخل اخرى
تنقر
تنقر
حتى ينضب سربك
تبقى وحدك
تنقر في الدرب
تؤاخي روحك
وعصاك
الى فجر اليوم التالي،
كي تتبعك السخلات
الى المرعى
تخلو معهن
وروحك
والمزمار
وتنوح!
وتعود غروب اليوم
لتنقر ابوابا تفتح للسخلات
وانت بلا احد
يفتح بابا يؤويك
بصرة حلب
21/1/1997

خيول السماء

كريم ناصر

كَم طويتُ الشمعةَ بُغيةَ التأويل، كعاشقٍ ميسورٍ تغلغلَ في صيرورةِ
حبره.
قل:
أ ترضى أن أتوارى عن مرقاةِ الدرجة أم لا؟
لا أتغاضى عن نمرٍ لا تتلاشى مخالبه،
لا أُريد أن أتردَّدَ في حبسِ أنفاسي..
تقدّم
لا تذهبْ إلى الأودية، لأنَّ الرجالَ أكلوا التلال
لوّحْ لي باليد لأطمئنَّ على سلامتك،
لا تنظرْ من فُرجةِ الباب،
أخشى أن تمرقَ الريحُ كنمرةٍ لا ترحم..
ما معنى أن تذهب؟
إنَّ براعِمَ الوُرودِ قد تهرّأت
أ هناكَ ما يُعكِّر صفْوَكَ؟
ويلاه
:
حالما أُطرد الوحُوشَ سأُفتّش عن السِكَّة..
وهل ثمّةَ شكٌّ يا أخي؟
حين رأيتُكَ قلتُ للجبلِ ما هذا الصدى، وقلتُ
للنحلةِ اجرسي زهرتي،
واستمتعي بوقتِكِ الجميل
قل أنت أم أنا
من استلَّ الشعرةَ من العجينة؟
إسمع إسمع
هنا تتصدّع النخلةُ، لأنَّ الريحَ هبّت..
عوِّلْ عليَّ بدلَ أن تُعوِّلَ على الطبيب،
إتبعْ قلبكَ لترثِ الفُحُولة،
فلنتوارَ عن السلاحف، إنّها تراقبُ خُطواتنا الجليلة،
ونحن نمشي بين أفياءِ السنابل.
:
أين قلمي وقِرطاسي؟
ستطحَنُني الرَّحى حتماً، كبُنُورٍ أميرٍ قُتلَ على جُرُفِ هارٍ،
الظَبْيُ فرَّ في الحال،
العُشْبَةُ التي أكلَتِ القلانَسَ أكلَتِ القِطَّة.
***
إنَّ الضوءَ المُنعكسَ في الكُوَّةِ، إنّما هو الضوءُ الأعظم..
"إنَّ كلاً من فضائلكَ تقتُلُ الأخرى"*
إهبِطْ كما شئت،
لأنَّ رأسَ الولدِ قد أينعَ
لاندلاقِ المطرِ عليه،
لقد قبلَتْ بالماءِ الغائر
ولن أندمَ على ذلك.
***
بهذه الفكرةِ الفتيّةِ وبهذهِ القُروح، سألحقُ بالرَهْطِ قبل القَنْطَرة
سمائي فرسُكَ وهي لا تقفُ عند حدّ،
سمعتُكَ تركنُ رأسكَ إلى الصخرة..
يا لكَ من فارسٍ كيف تقودُ الفُرسانَ إلى حتفهم؟
تقدّم إحم السدُّود،
لكيلا تجرَفَ المياهُ المدافن،
وتندلقَ السُيولُ من أعماقِ الجبل.
ماذا بقيَ من الأخوة، وأيّةُ مِحنةٍ ستواجهُ هؤلاء،
ذلك الذي أسرجَ الفرسَ اتّكأ على عُكّازة..
بحرٌ أم بُحيرةٌ هادرة..
(لم يزل جَمٌ غفيرٌ) يتعاتبُ على الأناشيد،
ويتفجّرُ الرُمّانُ كحشدِ ألفاظ،
ويسيل الحرُّ كشمعةٍ تهزلُ من الحنان..
:
أنا أهرولُ إلى حيثُ يرعى الدُود،
قبل أن أمُدَّ إليكَ اليد.
***
أين أتباعُكَ
عمَّ تسأل؟
:
عينٌ على الغزالةِ وعينٌ على الصيّاد..
أحدهم
رأى الخُيولَ تتراكضُ في السماء.

* استعرنا العبارة من فردريك نيتشة

القلعة والعشاق الهروب من القمع والإضطهاد

إيمان عبد الحسين

لا يمكننا ان نعد بدأ بإن البناء النقدي الذي يعتمد فيه الكاتب على تعرية المجتمع الذي تسيطر عليه الذهنية البالية التي تحجب عنه كل انواع التغير والتحول والذي يعالج فيها الأدب بروح الكاتب الملتزم الحلم بالتغيير والرغبة بالهروب من القمع والاضطهاد بكونه وسيلة جديدة في ميدان الأدب ولا سيما في ميدان الأدب القصصي فان ممارسة هذا النهج كان سائدا بصورة خاصة خلال اربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، ولكن مادام هنالك واقع لا يزال يشهد انحداراً اجتماعياً ونكوصاً فكرياً داخل بنيته ،وما دامت هناك منظومة من الأفكار والتصورات والاعراف البالية مهيمنة عليه ومادام يستحيل على افراده ممارسة حريتهم في مجتمع يعاني من التخلف والجهل، فان هذا الواقع لا بد إن يبقى يرصد ويحظى باهتمام الكتاب والمفكرين على مر الزمن .

ولكننا في هذه القراءة، لسنا بصدد مناقشة، هذا المفهوم من زاوية علاقته بالأدب ككل ولكننا نروم في هذا الحيز كشف ما خرجنا من الانطباع الاجمالي عند قراءتنا مجموعة القاص (سالم محمد العزاوي) (القلعة والعشاق) الصادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة التي كان ينطلق فيها القاص من خلال ما يطرحه من مخالفته ومعارضته للسائد ومناداته بتفعيل آليات الرفض الاجتماعي فالقارىء يستشف منذ البدء توجهات الجهاز المفهومي للقصص التي مهما تمايزت فأنها تبقى في النهاية، تعزف على نفس الوتر فان كل قصة من قصص المجموعة تبدو صورة مصغرة لتركيبة المجتمع التي تنتمي اليه وان الأفكار التي حاول القاص طرحها فيها تبدو كأنها تم تحديدها مسبقا ليصبح الخطاب أشبه بقالب يصب فيه القاص مواضيعه التي تتمحور حول ثورة شخصياته على النظام الهرمي والسلطوي لكل عناصر المجتمع ومحاولتهم السعي نحو الانفكاك من الموروثات السلبية التي يحملها هذا النظام.

وهكذا فان القاص بهذا الوعي استطاع النظر الى القضايا التي اراد ابرازها من خلال شريحة متنوعة من الشخصيات تمثل فيها المرأة الجانب الأهم، فالمرأة التي تعد الحامل الأساس لكل ظلم من قبل المجتمع بصورة عامة ومن قبل ظلم الرجل بصورة خاصة يسخر لها القاص اغلب مساحات قصصه ففي قصة (الشجرة والعيون) نرى فيها انحياز الخطاب للتجديد والحياة من خلال ابرازه لمعاناة الفتاة التي عاشت صراعا بين القيم التي تربت عليها، وبين قيم اخرى جديدة، فنجد إن المحور الدلالي في القصة يتمفصل وفق حقلين دلاليين متناقضين الاول متمثلا في الفتاة التي تسعى كسر القيود (رفعت الكراسة وقذفتها بعيدا في الهواء رفرفت اوراقها في الجو كاجنحة طير خرافي صغير) ص١٩وفي المقابل نرى في الحقل الثاني التناقض المتمثل بسيطرة النظرة التي تحمل التخلف التي تعيق كل تقدم (البنت اللعوبة قضت النهار كله ترقص وتنط تتمرغ على الارض وتتعرى) ص٢٣ وفي قصة (الرزمة) نرى إن الظلم يظهر في التناقض ما بين الرجال الذين يمثلون جانب الشر وبين المرأة التي تبدو على مدار القصة ضعيفة محاصرة من قبلهم (وقد تحفزا للانقضاض عليها وفي عينهما الذبئية تستعر نظرات شريرة وقد رسما على شفاههما بسمتين مستشفتين استولى عليها الخوف خوفاً عنيفاً جعل جسدها يرتجف وشفتها تتيبسان وبدت كسمكة أخرجت توا من النهر وألقيت إلى الشاطىء أو كعصفور أطلقت عليه شبكة الصياد)(ص٣٩) وضمن الدلالة ذاتها نرى إن التخلف يتجسد في قصة (الأسوار) من خلال فكر الزوج الرجعي(أريدك امرأة تطبخ، تنجب تضطجع تحتي –المرأة هي المرأة الشاعرة، العالمة، الفلاحة، البغي، كلكن بنات حواء) ص٤٧ وبين الجانب الجميل للزوجة التي تبدو (نحيفة كفصن غض رقيقة كهمسة حيرى) ص٤٦ وفي قصة (جبل شامخ) نرى إن الظلم يبدو في التناقض بين رغبة الولد بن يعود الى امه (يضمها الى قلبه بقوة وعنف ويهتف ماما وبين وصايا ابيه المتزاحمة في رأسه (لا تعامل المرآة الا بالعصا ص٨٤).

واذا كان الدور الأساس للظلم منوطا للمرأة فان الأطفال لم يحرموا من دورهم من ظلم ففي قصة (المناضل) يظهر الظلم من التناقض الذي يبرزه الجوع الذي يهيمن على الأطفال والتي تغدو مقاومتهم بمثابة رد فعل ضد القمع والجوع من أجل البقاء ودفاعا عن مجالهم الحيوي الإنساني من جهة (انهمرت على المكان عصور ثقيلة من الجوع وتكاثفت صرخات الصغار مضرمة مزيدا من النار في الجو المتقد) ص٢٦ ومن جهة أخرى بين البيت الذي كان يحوي على (حجرات وسيعة تزخر جدرانها بصور الاجداد العظام اسفارهم تكتظ ارضها المفروشة بسجاد غال) ص٢٧

وان هذه الاشكالية التي تتمثل في هدم القيم البالية ومحمولاتها التي تسعى الشخصيات جميعها على طرحها نرى إن القمع واضطهاد المجتمع ينعكس على حركة معظم الشخصيات على مدار المجموعة فتصبح حركتها في ظل هذه القيود تتسم بالحذر والخوف فالقارىء يلاحظ إن هذه الشخصيات تبدو في اغلب قصص المجموعة شخصيات مسلوبة الإرادة والسبب في ذلك يعود الى قناعتها بظلم المجتمع الذي يمنعها من المواجهة لأنها تعرف بان النتيجة ليست لصالحها فان مواجهتها الى مجتمع يعاني من التخلف تكون نهايتها اما القتل أو النكوص ففي قصة (القلعة الديدان) حين ارادت الزوجة الاعتراض على ضرب ابنتها فكانت ما نالته هي (عالجها بطعنة في عنقها فانبثق الدم نافرا وانقذفت قطرة دم بين شفتيه ص٧٣) وكذلك لم ينل الفتاة من الاعتراض على مقتل امها سوى القتل هي ايضا (اهمرت يداه بالسكين واغمدها بين نهديها فاخترقت عظام الصدر وناشت القلب (ص٧٥) ، وإن الفتاة التي تشعر في الكبت في قصة (الشجرة والعيون) حين ارادت التمرد، للخروج من إسار عادات قديمة ورفضها التقيد بها فانها جوبهت بالعيون ترصدها ،وان المرأة امام رجعية الزوج الذي يعوّق كينونتها وتطورها في قصة (الاسوار) (انكفا قلبها لملم نشيجه وصار عصفورا اخضر انداح العصفور زائغا عن مسار السيف واخذ يدف في الدم النافر حتى دلف في قفصه واطبق الباب بقوة) (ص٤٨)وان القوم حين ارادوا هدم الحاجز اللعين والسيوف كانت تنسكب امامهم كثيرة جديدة حادة النصول الا أنهم لم يستطيعوا المقاومة لأنهم كانو (كيف ..؟أنسيتم اننا لا نملك اذرعا الم يبترها الوالي منذ قرن..؟ص٤٩) .

وعلى هذا النحو فانه من خلال إيمان القاص باستمرار ظلم المجتمع ومن خلال ايمانه بقدرة الفرد في بعض الأحيان على المواجهة لا يمنعه من إن يجعل الصورة التي تبدو قاتمة في اغلب الاحيان مضيئة ولو ببصيص من الأمل في أحيان أخرى في قصة الأسوار (وخلف كل هذا رأى عددا من الأسوار أسواراً عالية متفاوتة الألوان متباينة الارتفاع بضراوة هي أسوار حقا لكنها لا تصل الى صلابة الأسوار التي اجتازها وسيجتازها حقا سيجتازها (ص٦٤) ونرى الأمل في العيون في قصة (القلعة والديدان) (التفت عيوننا في نظرة طويلة وقرأ في عيني وقرأت عينه رأيت فيه نافذة للأمل- كنا نحلم بالضوء الغامر الغناء العذب بغتة برز أمامنا عدد من رجال الشرطة كان كبيرهم يرتدي ملابس مدنية أنيقة حاصرنا بنظرة غاضبة) ص٧٠.

الجزء الأوّل

وبناء على ما سبق يمكننا ان نرى بإن مجموعة القصص رغم واقعيتها وارتباطها بالرسالة المباشرة التي تكون فيه الدوال ملتصقة بمدلولاتها فأنها في بعض جوانبها تقترب، من الرمز ابتداء من العنوان التي تمثل فيه القلعة كعلامة مؤوَّلة، تحيل على الصد والمنع بقصد السيطرة وبقصد السعي لصد الأفراد الذين يمثلون الحرية والحب وان هذا المحور الدّلاليّ الذي يؤسسه عنوان المجموعة يستمرُّ بالإشتغال على امتداد عناوين المجموعة الأخر وفي المتن الذي تكون اغلب العلامات قد سخّرها القاص معابر إلى بلوغ غاية، و توصيل معنى واضح محدد يراد منه تمرير الخطاب المراد إيصاله إلى المتلقي فان علامة الأسوار قد تبدّى في المجموعة بشكل أكثر وضوحاً من باقي العلامات الأخرى إن لم نقل أنها كانت العنصر الأساس التي وجد فيها القاص مادة خصبة ومجالاً رحباً لبسط أفكاره وللتعبير عن رؤيته للواقعه من خلاله، لقدرة الأسوار على عكس الإحالة المتمثلة على ما تعانيه الشخصيات لأنها علامة تستوعب هذه الإحالة. أسوار تحيط بنا الصف، المدرسة، الطريق، البيت، أسوار ثخنية عالية تلتف حولنا تخنقنا تمنع عنا الهواء تسد في وجوهنا الشمس . الأسوار تغور كلما ازداد عددها كبر الأمل بسقوط الأسوار ص٨ قصة (الشجرة والعيون) . البيت الكبير كقلعة أسواره رمادية شامخة وبوابته الحديدية مسلحة بقفل ضخم ص٢٤ –تطلع خلل زجاج النافذة القاتم فراعته السور الشامخ الملتف شغل السور تفكيره خلال سني حياته لكنه لم يتوصل الى معرفة السر لماذا بنوا السور بهذا العلو؟ ٢٥- (المناضل). وكان يمتد ازاهم سور هائل اسود بادي الصلابة زمجر احدهم والسور يشمخ امامهم ص٤٨. القت نفسها محاصرة الرصيف الضيق المزدحم بالخلق المطل على الساحة الوسيعة يرتفع من حافته سور من القبضان صـ ٥٦. انهار السور الاصفر العالي الذي يسد الدنيا حيال وجهه ص٦٢. وخلف كل هذا رأى عددا من الاسوار أسواراً عالية متفاوتة الألوان متباينة الارتفاع بضراوة ص٦٤ ارتجت ملامح صوته امامها تبدي حيالها سورا رماديا ينزع بينهما .وضع قدميه على السور فاعتلاه قذف نفسه الى الشارع وانهمر عليها ص٥٧ – فغاض الالم في جسددها فانقلبت كسمكة مزهورة ارتجت وبدا الطريق الى الضابط مسورا ص ٥٨ (الاسوار) –وهم إن يلقى جسمه الواهن على صدرها لكنه بوغت باسوار عالية من سلوك ابيه ص٨٥ (جبل شامخ).

وان القاص لم يكتف بهذه العلامة فحسب انما استخدم كل العلامات المتاحة التي كانت تغذي برمزيتها الثيمة التي اراد طرحها كالعلامة المتمثلة بـ(العيون) . العين ترصدنا تحملق بنا كأننا مخلوقات غريبة أو كأننا سلع معرضة للبيع ص٨ (الشجرة والعيون).وانه ثمة عيونا ترقبهم وتحاصرهم وانهم سجناء بشكل اخر ص٣٦ (المناضل)- نظر من خلل عينين مغروقتين فرأى عيونهم ترصده في غل ص٥١ -والعيون تجرح الاعماق تتشفى تقتّل ص٥٨ (الاسوار) . وقد تاكدت توا إن ثمة رجلين يراصدانها وان عليها إن تتصرف بسرعة ص٣٤ (الرزمة) وكذلك في العلامة المتمثلة بـ (الجدران) . الجدران تحيط به تحاصره تخنقه تمنعه من رؤية أي شيء في الخلاء الر حب ص٢٥ (المناضل) ..الاجساد المشبوحة على الجدران باغلال ثقيلة تنز دما وانينا متصلا تتخلله تاوهات حادة وصرخات فزع كابوسية تلتفت حوله الرفاق المسمورون الى الجدران الملطخة بدمائهم ص٥٠ – ران الصمت وخيما وادرك المشبوحون على الجدران في لحظة مكابدة انه يتعمد إذلاله امامهم ص٥١ – الخلف المتراصون خلفها كانوا جداراً يصدها - ص٥٦- تداعت حيطانه حائط واحد يجابه المدينة ظل قائما يرنو اليها بجفاء وتحد -٥٣ ارتسمت على الحائط ضحكة منتصرة وانثالت من الجدران البيضاء نتف مرارة ص٦١ وأيضا في العلامة المتمثلة بالأبواب . الحجرة بدون منافذ، المنفذ الوحيد الباب والباب مقفل ص٣٠. ثمة بكرة حديد سوداء مسمرة بالسقف في الجانب القريب من الباب وكانت تتدلى من جانبها سلسلة حديد غليظة ص٢٩ (المناضل)- ثمة أبواب عتيقة كالحة تتسرب من فتحات سود - عظام صغيرة وحبات رز وبرغل تسيح أمام الأبواب حتى تصب في المجرى الضيق الذي يتوسط الزقاق ص٨٧ – الباب الحديد الأزرق الكالح الذي بدا في أقصى الزقاق وحيدا متفردا مثقلا بالحزن – كان الباب مطبقا كما يبدو دائما ص٨٨ – كانت ثمة ثلاثة أبواب متباينة في الارتفاع متشابهة في الأطر المرمرية البيض المموه باللون الأسود احد الأبواب الثلاثة ينتصب حياله تماما ص ٩٠ –كان يرى الى الجدار الملاصق لباب بيت سعاد والذي بدا مغبشا وبعيدا ص٩٤- بذل جهدا مضاعفا ليسحب عينيه عن الباب المقفل الذي صات بعنف- ثمة قطعة من الورق الاصفر مسمرة على الجدار بجوار الباب ص٩٧ (جبل شامخ) و العلامة المتمثلة بمفردة الازقة (ثم جابهه الزقاق الضيق الطويل يفتح فوهته كجرح تقيح ص٧١ (القلعة الديدان)- وقد خطا خطوة في ارض الزقاق ثمة حدوة حصان اكلها الصدا ص٩٠ كانت العتمة تغشي الزقاق ص٩٣ – هي تاخذ سعاد من يدها وتمضيان خارج الزقاق كانت الابواب جميعها موارية ص١٠١ (جبل شامخ).

تبع لما سبق يبين لنا هنا بان هذه العلامات لا يمكنها إن تكون بعيدة عن السياق الذي توضع فيه فكل علامة تكون قادرة على الايحاء باحالات مختلفة وذلك حسب سياق أو تركيب الموضوع فالعلامات ذاتها ربما توافق ايحاءها في موضع ثم تخالفها في موضع اخر وهذا يثبت لنا في قصة (الاسوار) إن العلامة التي يحملها الجدار لها معنيان متناقضان فبالاضافة على المعنى السلبي الذي يحمله فهو يحمل معنى اخر ايجابي يمثله كحماية للفقراء والمحبين (وفي الربيع حيث تفتقت الأرض أزهارا ملونة وعشبا اخضر يبهج النعمان والبابونج والحندقوق، باغت رجال الامن فتى وفتاة كانا يتناجيان ويتناغيان وقد اسندا ظهريهما عليه لم يجدوا بينهما ما يشين ص٥٣) وفي الصباح رأى السكان الجدار منهارا وبين الأنقاض عثروا على جثة رجل فقير بيده كسرت خبزص٥٤) وما يحملة الجدار من معنى في قصة (جبل شامخ) فهو يحمل معنيين فهو من جانب يحمل معاني القيود (الصبايا انفلتن من منافذ البيوت الضيقة ذات الجدران العالية ص٦٨ – ارتد الفتى هاربا فصده الجدار ص٧٩) وفي جانبها المعاكس الايجابي تكون متكأ (استشعر ارض الزقاق تميد به فاتكأ على الجدار وانهمرت صور زاهية كثيرة على ذاكرته ص٨٥) كما يكون وسيلة لحمل الصور الجميلة (دهنت جدران الغرفة بلون وردي هادىء وثمة صور ثلاث كبيرة، اثنتان منهما ملونتان فيها أشجار ونخيل، انهار شديدة الزرقة وحبال شامخات) (ص١٠٠)، وفي العلامات التي يمثلها اللباس والذي يعد إحدى العلامات المهمة حسب (رولان بارت) نجدها هنا تحمل معنيين متناقضين (امتدت يداه تعيدان شد الحزام وتذكر إن مهمته الاولى منذ غبش الفجر أن يصنع ثقبا جديدا في جلد حزامه يجعل محيطه يتقلص الى اقل من النصف بقليل ص٨٢– ومدَّ يديه ينزع الحزام الجلدي المضبوب على جسده ليتحرر منه، ربما ليتحرر من سلطة الاب الظالمة ص١١٢ – (القلعة الديدان) .

إشارة

النقد التطبيقي فسحة اختبار المناهج واشكالها

جمال جاسم امين

يمتلك مصطلح (النقد التطبيقي) درجة من الشيوع والتداول التي تظهره كما لو كان واحداً من مناهج النقد او مدارسه اذ يترتب على هذا الايهام ان هناك نقداً لا تطبيقياً وهو الامر الذي لا نجد له سنداً نظرياً او واقعياً بمعنى ان كل مناهج النقد هي تطبيقية في وجه من وجوهها يستثنى من ذلك المداولات النقدية الصرفة التي نطلق عليها (نقد النقد) وهي كما نعرف جميعاً مداولات تنظيرية يتمخض عنها المنهج الذي يراد ترسيخه ربما نشأ هذا الاشكال بسبب شيوع الاجترارات النظرية وندرة استثماراتها التطبيقية، ذلك ما نراه شاخصاً في الممارسة النقدية العراقية منذ سبعينيات القرن الماضي خاصة بعد استجلاب النظريات الشكلانية والبنيوية بوساطة الترجمة التي نشطت خلال وبعد العقود المذكورة حيث انتعشت الاستطرادات وازدحم فضاء الاصطلاح النقدي حدّ التخمة، يقابل هذا كله فقرٌ واضح في الجانب التطبيقي لهذه النظريات.

نخلص من خلال هذه التوطئة الى ان (النقد التطبيقي) ليس منهجاً قائماً بذاته بل هو فسحة مفتوحة لإختبار المناهج من خلال تطبيقها بالطبع، النقد التطبيقي هو الممارسة التي تستند الى عدة نظريات نطلق عليها (المنهج) وهو مجال التقاء نظريات الادب بالادب ذاته، الانتقال من (الفكر) الى (النص) بل ان ميزة هذه الممارسة تكمن في انها الراعية لتصادمات القاعدة والاستثناء، الانتظام والمبادرة، الخروج من مسطرة الافكار الى تعرجات التجربة الحية وتلافيفها، يخطئ غالباً من يبحث عن وهم التطابق بين افكارنا عن النص والنص ذاته ذلك لأن مثل هذه الافكار تتعدد بتعدد النصوص الرائدة، الامر الذي يدفع بعض التقليديين لإغفال مبادرات النص او قمعها احياناً طمعاً في ابقاء مناهجهم المسبقة على قيد الحياة.

اظن ان التطبيقات النقدية هي فضاء الاشكال بالنسبة لنا على اقل تقدير، وتخصيص (لنا) يقصد به الإشارة الى كوننا مستهلكي مناهج لا منتجين لها حتى هذه اللحظة، اين موضع الاشكال إذاً؟ اقول: لكي لا نقع تحت طائلة التعميمات مرة اخرى يمكننا صياغة السؤال التالي: ماذا يفعل الناقد عندما يراد منه الاشتغال التطبيقي على نص ما؟ هل ينبغي ان يتبنى منهجاً دون سواه ليكون بمثابة البوصلة التي يهتدي بها ام انه يدخل النص عارياً من اية منهجية مسبقة بانتظار اشارات النص ذاته؟ في الحالة الاولى يخشى الوقوع في جاهزية الرأي المسبق اذ يتحول المنهج النقدي الى ما يشبه الايدولوجيا الضاغطة هذه المرة، وفي الثانية نخشى ضياع المنحى المعرفي الذي ننتظره من الناقد والسقوط في سهولة الانطباع المباشر الذي يعيدنا الى مراحل اولية/ مراحل المنهج الانطباعي الذي غادرناه منذ زمن ليس بالقليل.

هذا جانب من المعضلة، هناك ما يخص المناهج ذاتها أي ان اية مثاقفة منهجية لا يمكنها ان تلامس من تجربة النص الا وجهاً بل هي ترفعه الى درجة الوجه الاهم فالبنيوية مثلاً تنظر للنص على انه وثيقة لغوية مغلقة ومكتفية بذاتها/ اللغة هي المنظور له في تجربة النص بينما تذهب مناهج النقد الثقافي على اختلاف تسمياتها الى معاينة الانساق السوسيوثقافية على حساب ادبية النص في اغلب الاحيان، اذاً هل هناك منهج شامل يتخطى هذه الاحادية؟ بل هو يوقعنا مثل هذا الافتراض في منطقة فراغ اللامنهج ذلك لأننا من خلال هذا الاستدراك الطموح عبرنا الحدود المفترضة التي وضعها منظرو المناهج لمناهجهم؟

بالطبع لا تنهض هكذا اسئلة الا عندما ندخل مختبر التطبيق عابرين تماسك المناهج المنعزلة/ التماسك الذي تحرسه عزلة نظرية تبدأ بالتبلبل حالما تخرج الى مختبر الفعالية، هذا المختبر الذي اخبرنا مراراً بأن دم النقد الذي نحقنه في جسد النص يرفضه ذلك الجسد! الامر الذي افرز اكثر من نتيجة على صعيد علاقة النقد بالمنجز الفني وهذا ما يمكن ايجازه بالنقاط التالية:

× استعلاء النقد وتعاليه على المنجز النصي المتحقق في فضاء التجربة والاستعلاء بهذا الوصف لا ينبثق ابدا عن مبررات نقدية معرفية محضة بل هو سلوك اجتماعي تنتج عنه ازمة اعتراف متبادلة كما اكدنا في دراسات سابقة (١)، مثلما يكرس انتقائية مقيتة للنصوص والاجيال اذ ان التجربة العراقية عانت وما زالت تعاني من هذه الاتفاقية النقدية التي طالت العديد من التجارب الناهضة والتي تستحق المتابعة والتأشير.

× لا شك في ان مثل هذا السلوك النقدي يشكل قصوراً فادحاً عن متابعة المنجز الذي ظل يتراكم بينما ينعزل النقد في بروج النظرية او المساجلات او الانقطاعات التي املتها طبيعة الحياة الثقافية في العراق وما رافقها من هزات اجتماعية طالت النقاد مثلما طالت الشعراء بالدرجة نفسها لكن الحصيلة ان اجيالاً من الكتاب واكداساً من الكتب عانت اهمالاً نقدياً واضحاً، الامر الذي يرتب علينا اجراء عدد من المراجعات التي من شأنها أن تسد شيئاً من الفراغ في هذا الجانب.

بعد هذه التشخيصات المستندة الى واقع التجربة علينا ان نبحث في افق المعالجات: هل يصلح النقد الاكاديمي لردم هذه الهوّة/ النقد الذي يؤكد على ضرورة تماسك المنهج الى الدرجة التي يصبح فيها النص شاهداً على صدقية ذلك المنهج المفترض وهو الاسلوب الذي عرفناه في حقول النحو والبلاغة اذ يدرس الشعر لا بإعتبار شعريته بل بإعتبار صلاحيته لأن يكون شاهداً نحوياً او بلاغياً لا غير؟ ام نذهب الى اللامنهجية المحضة التي تجعل من الكتابة فعلاً صحفياً طارئاً على حقل النقد وهو الامر الذي يحصل في صحافتنا الثقافية اذ تقدم المتابعات وعروض الكتب على انها نقد؟ ماذا يراد من النقد؟ وماذا يراد من الناقد؟ اظن ان الناقد هو المقصود بهذه الموازنة اذ ان بإمكانه ان يعيد انتاج المناهج بطريقة واسلوب يميزانه عن سواه، هذاما سنوضحه في الفقرة التالية:

– منهج النقد ام الناقد؟

ليس خافياً على احد ان اشكالية المنهج النقدي لدينا لا ترتبط بحقل الادب وحده بل هي ذات مساس اعمق بمفهوم ونظرية انتاج المعرفة التي تعاني اكثر من ازمة على هذا الصعيد.

يقول ت. س اليوت (ليس هنالك منهج سوى ان تكون ذكياً جداً) في هذه الكلمة احالة واضحة الى الناقد نفسه لا الى النقد بوصفه نظرية، والى المعنى ذاته يذهب (هارولد بلوم) عندما يؤكد (ان الصعوبة التي تصاحب نظرية النقد هي انه مثلما لا توجد معايير محددة للشعر، لا توجد معايير للنقد او ربما كان النجاح هو المعيار الوحيد) نلحظ هنا ان (الذكاء) حسب تعبير اليوت / ذكاء الناقد الذي يتحقق من خلاله هدف (النجاح) حسب تعبير (بلوم) هو المعيار الملموس الذي يطرحه كلا الرأيين، قد عالجت هذه المسألة عبر كتابي الصادر ٢٠٠٤ (اسئلة النقد) والذي تضمن السؤال ذاته ولم يكن امامي وقتئذ سوى التوصل الى ما يقارب هذه النتيجة أي ان نتحدث عن منهج للنقد قبل ان نتحدث عن منهج للنقد وهو الامر الذي اراه مناسباً حتى هذه اللحظة، ولكن كيف؟ اذا كنا نؤمن ان النقد يهدف غالباً الى كشف واستغوار المعنى العميق للنص فأن الحاجة تظل قائمة الى الآليات التي توصلنا الى هذا المقصد ولعل المبدأ الى وضعه (شارل مورون) تحت تسمية (تنضيد النصوص) يعد واحداً من هذه الآليات النقدية حتى وان كان يحسب على المناهج النفسية اذ لا ضير من استثماره لتوسيع فعالية النظر النقدي، (والتنضيد) هنا لا بالمعنى الطباعي المتعارف لدينا بل هو عملية ضم النصوص بعضها الى البعض لاستخلاص كوجيتو الشاعر او اسطورته الشخصية الامر الذي يضطرنا الى استدعاء نصوص الشاعر الاخرى لتحقيق مقصدية القضم او التنضيد وهذا ما سنفعله عند حاجتنا اليه.

ولتقريب الفكرة يمكن تشبيه هذه العملية بـ(نخل) الكلمات حسب تعبير حمزاتوف للوصول الى راسب النص وبنيته العميقة وهو الهدف الذي يتوخاه الناقد وليس الوصول الى (اغنية) كما يطلب حمزا توف نفسه (انخل الكلمات، الحديث، تحصل على اغنية)، لتظل الغاية من استثمار هذه الآليات مجتمعة هي الوصول الى مقصدية الكشف ذلك لأننا نعتقد ان هذه المهمة هي اولى مهمات الاشتغال النقدي / اجلاء وكشف ما يحاول النص اخفاءه/ كتابة ضد الكتابة بحسب تعبير عبد الله الغذامي. يمكنني ان اعد هذه المكاشفة توصيفاً اولياً لمرونة المنهج النقدي الذي نتوخاه تفادياً للوقوع في مغبة الرأي المسبق او سلطة التجريد النظري على مبادرات التجربة وانبثاقاتها وخاصة وانني شاعر يكتب النقد (لا ناقد يمارس كتابة الشعر) كما يقول الدكتور علي جعفر العلاق، الامر الذي يتطلب ان لا اغادر مبادرات النص لصالح أي منهج نظري بل ارى ان مثل هذه المبادرات هي البوصلة التي ينبغي ان تراقبها اعين المناهج بعناية واهتمام.

الأغنية الحقّة تبقى على الدوام تفيض بالغنى والمعنى والجمال وتمنحنا الدفء

فيكتور جارا.. القيثارة الشهيدة والدم الذي يغني

ترجمة وتقديم د. ماجد الحيدر

في البدء كانت القصيدةُ .. لحناً وأغنيةً، ونداءً للحبِّ والألفة وحاجةُ الإنسانِ للإنسان ...

وإذا كان بعضُ الشعرِ قد نسيَ يوماً، مخطئاً كانَ أم مصيباً، طلسمه، ولحنه، وطينه الحرّ القديم، فإن الأغنية؛ أعني الأغنيةَ الحَقَّة، تبقى على الدوام قصيدةً تفيضُ بالغِنى والمعنى والجمال، وتعبر الحدود والأقاليم وأوهام الجغرافيا والتاريخ والحواجز بين الشعوب، لتمنحنا الدفء والحب والشعور بالأخوة الإنسانية. في هذه المختارات من الأغنيات العالمية حاولتُ ، بقدر ما أسعفتني اللغة، أن أقدم عدداً من النماذج الرائعة التي تركت بصماتها الى الأبد على تاريخ الموسيقى العالمية، وعمدت، كي أنقل بعضاً مما تفيض به من حياةٍ وجمال، أن أقدم للقارئ الكريم النص الأصلي للأغنية، علاوةً على الرابط الذي يستطيع عن طريقه الوصول اليها على الشبكة العالمية، كما قدمت لكل إضمامة منها بنبذة عن حياة الفنان

في السادس عشر من أيلول عام ١٩٧٣ ، وفي ملعب تشيلي الرياضي في سانتياغو، أقدمت حفنة من الجهلة والمجرمين على قتل الموسيقار والمخرج والمعلم والشاعر والمغني والمناضل السياسي فكتور جارا بعد أن مارسوا ضده أبشع أنواع التعذيب، ثم ألقوا به على رصيف إحدى ضواحي المدينة المسكونة بالرعب والدم..

حدث هذا بعد أيام قلائل من انقلاب عسكري وحشي قاده الجلاد أوغستينو بينوشت ضد الحكومة الشيلية المنتخبة ورئيسها سلفادور ألليندي الذي استشهد وهو يقاوم أولئك الطغاة الذين حظوا بدعم مباشر وعلني من الإدارة الأمريكية في وقتها.. فمن فكتور جارا؟ ولماذا أصبح منذ تلك اللحظة.. عصياً على النسيان.. متجدداً.. جميلاً وفتيّاً مثل كل شهداء الحرية على مدى التاريخ؟

ولد فكتور ليديو جارا مارتينيز في الثامن والعشرين من أيلول ١٩٣٢ لأسرة فلاحية فقيرة في قرية قريبة من سانتياغو. كان والده رجلاً أمياً يجد صعوبة بالغة في إعالة أسرته الكبيرة مما دفعه الى حرمان أطفاله من التعليم وزجهم في العمل في سن مبكرة ومنهم فكتور الذي أجبر على العمل في الأرض ولما يبلغ السادسة من العمر.. ثم دفع الفقر واليأس ذلك الوالد الى الإدمان وهجر أسرته ليعمل في مكان بعيد. وهنا برز دور والدته، أماندا (والتي سيسمي ابنته باسمها ويغني عنها واحدة من أجمل أغنياته) تجيد العزف على القيثار والبيانو وتشارك القرويين أفراحهم وأحزانهم بالغناء والعزف ومنها (ومن أصولها الهندية الغارقة في القدم) نهل من نبع الفولكلور والفن الشعبي مما ظهر لاحقا في أغلب أعماله. توفيت أماندا وهو في الخامسة عشرة من عمره فالتحق أولاً بمعهد للمحاسبة ولم يلبث أن تركه ليدرس في أحد المعاهد الدينية راغبا في أن يصبح قسيساً، لكنه تخلى عن أفكاره تلك بعد عامين ليقضي عدة سنوات في الجيش قبل أن يعود أخيراً الى بلدته القديمة ويعاود اهتمامه بالمسرح والموسيقى الشعبية لأمريكا اللاتينية، فأخرج العديد من المسرحيات التي حظيت بنجاح كبير، وانضم الى حركة الأغنية الجديدة Nueva Canción التي تزعمتها الفنانة التشيلية (فيوليتا بارا) وأصدر في عام ١٩٦٦ أول تسجيلاته الغنائية، ليتفرغ مع حلول عام ١٩٧٠ لأمرين أساسيين: الموسيقى والكفاح السياسي في صفوف الجبهة الشعبية التي ضمت الأحزاب اليسارية ونجحت في إيصال مرشحها سلفادور ألليندي الى سدة الرئاسة.

كانت أغنياته تجمع الموسيقى الفولكلورية التقليدية الى الفكر التقدمي الملتزم.. تدافع عن الفقراء والمحرومين.. تنشد للحب والحرية والسلام والطفولة والجمال والتضامن بين بني البشر.. وتهزأ من تجار الحروب والمستغلين وأعداء الإنسان.. ولهذا السبب كان واحداً من أوائل الذين اعتقلهم الفاشيون في أعقاب انقلاب ١١ أيلول الأسود:

في صبيحة الثاني عشر من أيلول ١٩٧٣ أقتيد (مع آلاف غيره) الى ملعب تشيلي (الذي سمي لاحقاً بملعب فكتور جارا) حيث تعرض الى ضرب وحشي وحطّمت أضلاعه وأصابع يديه الرقيقتين، وشهد زملاؤه لاحقاً أن سجانيه طلبوا منه ساخرين أن يعزف لهم على القيثار وهو ممدد على الأرض مضرجا بدمائه، فإذا به يتحداهم ويغني مقطعاً من أغنيته الشهيرة: سوف ننتصر!

كشفت السنوات اللاحقة والتحقيقات الجنائية عن اسم الضابط المسؤول عن مقتله، لقد لعب معه لعبة الروليت الروسي، فقد كان يفرغ بكرة مسدسه إلا من إطلاقة واحدة ثم يدير تلك البكرة عشوائياً ويصوب مسدسه الى رأس الفنان الأسير ويضغط الزناد.. فعل هذا عدة مرات حتى خرجت أخيرا الإطلاقة المشؤومة وسقط جارا أرضاً فأمر الضابط اثنين من عساكره بإكمال المهمة القذرة وإفراغ رشاشاتهم في جسده.

تعرفت زوجة جارا، بمساعدة عدد من المواطنين، على جثة زوجها الملقاة في أحد الشوارع وسارعت بدفنه والخروج من البلاد بعد أن أنقذت ما يمكن إنقاذه من تراث الفنان وتسجيلاته التي شنت السلطات الانقلابية حملة مسعورة لتدميرها.. ولكن دون جدوى.. فقد تحول جارا بموته الشجاع الى رمز عالمي لجميع المدافعين عن الحرية وحقوق الإنسان وارتقى في أقلام المبدعين وكاميرات السينمائيين ولوحات الرسامين وحناجر المطربين وآلات العازفين في كل أرجاء الدنيا الى صورة خالدة لاتحاد الفنان بفنه وتضحيته بحياته من أجل رسالته.. بل إن مجده تجاوز الأرض حين سميت إحدى الكويكبات السيارة التي اكتشف عام ١٩٧٣ باسم هذا الفنان الخالد! وأخيراً.. وبعد أن تحررت تشيلي من نير الطغمة العسكرية ، كرمته بلاده بأسرها وأعادت دفن جثمانه بعد تشييع مهيب شارك فيه مئات الألوف من أبناء وطنه الذين أحبوه وأحبهم وقدم لهم.. هذه الأغنيات الخالدات.

أتذكرك يا أماندا

والشوارع مبتلةٌ بالمطر
وأنت تركضين.. تركضين
نحوَ المصنع الذي
يكدحُ فيه.. مانويل
بسمتك العريضة
والمطرَ في شعرك
لا.. لا شيء في الدنيا يهم..
فأنت ذاهبةٌ.. كي تلاقيه
خمسَ دقائق.. خمس فقط
لكن الحياةَ أبدية
وفي دقائقَ خمس
ستعوي الصافراتُ
كي يعودوا الى العمل..
وإذ أنت تقفلينَ راجعة
تضيئينَ كل شيءٍ من حولك
وهذي الدقائق الخمس
تجعل منك.. زهرةً يانعة!
أتذكرك يَا أماندا
والشوارعَ مبتلةٌ بالمطر...
ويمضي كي يقاتل في التلال
هو الذي لم يؤذ في حياته أحداً
يمضي كي يقاتل في التلال
وفي دقائق خمس
ينتهي كل شيءٍ
وتعوي الصافرات
حان وقت العودة للعمل
غير أن الكثيرين.. لن يعودوا..
لا.. ولن يعودَ.. مانويل.

Te Recuerdo Amanda

la calle mojada
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.
La sonrisa ancha
la lluvia en el pelo
no importaba nada
ibas a encontrarte con él
con él. con él. con él
son cinco minutos
la vida es eterna
en cinco minutos
suena la sirena
de vuelta al trabajo
y tú caminando
lo iluminas todo
los cinco minutos
te hacen florecer.
Te recuerdo Amanda
la calle mojada
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel.
La sonrisa ancha
la lluvia en el pelo
no importaba nada
ibas a encontrarte con él
con él. con él. con él
que partió a la sierra
que nunca hizo daño
que partió a la sierra
y en cinco minutos
quedó destrozado
suena la sirena
de vuelta al trabajo
muchos no volvieron
tampoco Manuel.

رابط الأغنية

http://www.youtube.com/watch?v=6CGx46XURlA

مانيفستو (بيان)

أنا لا أغني حبا بالغناء
أو لأظهر للآخرين جمال صوتي
ولكن لأنشر على الملأ
بيانات قيثاريَ النبيل:
قلبه من تراب الأرض
وهو –كمثلِ حمامة-
يحلّقُ ويحلّق في لطف
ومثل ماءٍ مقدّس
يباركُ الشجعان والراحلين
هكذا إذن، صار لصوتي.. قضية
وهدف
كما كانت تقول "فيولتا بارا"
نعم، فقيثاري عامل كادح
وإشراقة ربيع وعطره
قيثاري ليس للقاتلين
الطامعين بالسلطة والمال
لكنه لمن يكدحون
كي يشرق الغد
والأغاني تظل دون مغزى
ما لم تخفُقْ - في عنفوان- قلوبُها
ما لم يغنّها رجل لا يبالي
بأن يموت وهو يغني
بصدق يغني
أنا لا أغني كي أداهنَ أحدا
أو أبكيَ الغرباء
أغني أنا.. لذاك الشريط
الضيق، النائي، العميق
الذي لا يُسبَرُ غوره... من بلادي
في الأرض التي منها بدأنا .. واليها
ننتهي
أغنية شجاعةٌ واحدة
سوف تلدُ .. تظلُ تلدُ..
أغنياتٍ جديدةً.. أغنياتٍ جديدة!

Manifiesto

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón
tiene corazón de tierra
y alas de palomita
es como el agua bendita
santiguas glorias y penas
aquí se encajó mi canto
como dijiera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera
Que no es guitarra de ricos
ni cosa que se parezca
mi canto es de los andiamos
para alcanzar las estrellas
que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas
del que morirá cantado
las verdades verdaderas
no las lisonjas fugazes
ni las famas extranjeras
sino el canto de una lonja
hasta el fondo de la tierra
Ahí donde llega todo
y donde todo comienza
canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva
siempre será canción nueva
siempre será canción nueva

رابط الأغنية

http://www.youtube.com/watch?v=j6Aq2tUdhnw&feature=related

الشبح
(أغنية عن تشي جيفارا)

بين التلال.. يشقُّ الشعاب
ويترك فوق الريح..آثار أقدامه
تمنحه النسور أجنحتها
والصمت يؤويه.. يغطيه بعباءته
لم يشكُ يوماً من البرد
لم يشكُ يوماً من نعاسٍ أو تعب
وحين يجتاز الدروبَ
تنبض معه قلوب الفقراء
لكنه يمضي ويمضى..
كما لو كان مغمض العين:
أركضْ .. أركضْ.. أركضْ..
هنا..هناك .. في كل مكان
أركض .. أركض.. أركض
إنهم قادمون كي يقتلوك
أركضْ .. أركضْ.. أركضْ
رأسه متوجٌ بمخالبَ غربانٍ ذهبية
أنظروا كيف –بسعير حقدهم-
صلب الطغاة الأقوياء
ابنَ الثورة وفتاها
ولاحقته الزمرةُ بعد الزمرة
كي يقتلوه لأنه..
وهب حياته.. للآخرين

El Aparecido

Abre sendas por los cerros.
deja su huella en el viento.
el águila le da el vuelo
y lo cobija el silencio.
Nunca se quejó del frío.
nunca se quejó del sueño.
el pobre siente su paso
y lo sigue como ciego.
Correlé. correlé. correlá
por aquí. por allí. por allá.
correlé. correlé. correlá.
correlé que te van a matar.
correlé. correlé. correlá.
Su cabeza es rematada
por cuervos con garra de oro
como lo ha crucificado
la furia del poderoso.
Hijo de la rebeldía
lo siguen veinte más veinte.
porque regala su vida
ellos le quieren dar muerte.

رابط الأغنية

http://www.youtube.com/watch?v=G9UTsrq2Exw&feature=related

حين يسود الصمت دار الشاعر ويستيقظ الموتى الأوائل مطالبين بالنشور

تراجيديا الأسى بين السياب وديلان توماس

مزاحم حسين

في سنة ١٩٦٤ توقف قلب الشاعر بدر شاكر السياب عن ممارسة الحياة في مستشفى في مدينة الكويت ودفن في مقبرة الحسن البصري في مدينة الزبير، حيث الظلام القاهر ينطق صامتاً، بانبجاس الشعاع الأخير، ويعود الى مأواه الأزلي الأول على الساحل اللامادي، إذْ تزبد الأمواهُ الأولى متهاويةً ويسود الصمتُ دارَه الموحشة، وعميقا مع الموتى الأوائل يرقد بدر مُتسَرْبِلاً بأصدقائه الطوال، بدءً من هومير وانتهاءً بلوركا ونيرودا ورامبو، بحبات لا تدركها الشيخوخة.

قصيدة الشاعر الويلزي ديلان توماس

فوق تل السير جون

Over Sir John's Hill
Over Sir John's hill.
The hawk on fire hangs still;
In a hoisted cloud. up the rays of his eyes the small
birds of the bay
And the shrill child's play wars
Of the sparrows and such who swansing. dusk. in
wrangling hedges.
And blithely they squawk
To fiery tyburn over the wrestle of elms until the
flash the noosed hawk
Crashes. and slowly the fishing holy stalking heron
In the river Towy below bows his tilted headstone.
Flash. and the plumes crack.
And a black cap of jack-
Daws Sir John's just hill dons. and again the gulled
birds hare
To the hawk on fire. the halter height. over Towy's
fines.
In a whack of wind.
There
Where the elegiac fisherbirds stabs and paddles
In the pebbly dab-filled
Shallow and sedge. and ' dilly dilly.' calls the loft
hawk.
' Come and be killed.'
I open the leaves of the water at a passage
Of psalms and shadows among the pincered
sandcrabs prancing
And read. in a shell.
Death clear as a buoy's bell:
All praise of the hawk on fire in hawk-eyed dusk
be sung.
When this viperish fuse hangs looped with flames
under
the brand
Wing. and blest shall
Young
Green chickens of the bay and pushes cluck. 'dilly
dilly.
Come let us die.'
We grieve as the blithe birds. never again. leave
shingle
and elm.
The heron and I.
I young Aesop fabling to the near night by the
dingle
of eels. saint heron hymning in the shell-hung
distant
Crystal harbour vale
Where the sea cobbles sail.
And wharves of water where the walls dance and
the
white cranes stilt.
It is the heron and I. under judging Sir John's
elmed
Hill. tell-tale the knelled
Guilt
Of the led-astray birds whom God. for their breast
of
Whistles.
Have mercy on.
God in his whirlwind silence save. who marks the
sparrows hail.
For their soul's song.
Now the heron grieves in the weeded verge.
Through windows
Of dusk and water I see the tilting whispering
Heron. mirrored. go.
As the snapt feathers snow.
Fishing in the tears of the Towy. Only a hoot owl
Hollows. a grassblade blown in cupped hands. in
the
looted elms
And no green cocks or hens
Shout
Now on Sir John's hill. The heron. ankling the
scaly
Lowlands of the waves.
Makes all the music; and I who hear the tune of the
slow.
Wear-willow river. grave.
Before the lunge of the night. the notes on this
time shaken
Stone for the sake of the souls of the slain birds
sailing.

وترجمة القصيدة :

فوق تل السير جون
يتعلق الصقر ساكناً، ملتهباً
وفي غيمة مرفوعة، عند هبوب الغسق
يسحب لمَخلبيه، مِشنقته
على اشعة عينيه صغار طيور الخليج
العابثة الصائحة، وغيرها ممن يغني
وعصافير السنونو بحروبها اغنيات الصحوة الاخيرة، غسقاً
في السياجات النباتية المتشاحنة
وتصيح ممراحةً ذاهبةً
الى منصة الشنق اللاهبة
فوق تشابك الدردار حتى
يهوي الخطْفُ الصقر بحبله
ومالك الحزين بخطوه القدسيّ يتصيّد
في نهر تُووي، هناك في الاسفل
وببطء يميل بشاهد رأسه
خطفاً والريشات تتقصف
وتل السير جون، تله العادل، يلبس
على رأسه قبعةً سوداء من الغربان
والعصافير المخدوعة ثانية ترتعب
نحو الصقر ملتهباً، على علوّ الحبل
فوق زعانف النهر
في فرقعة من الريح
هناك حيْث مالك الحزين الرثائي يطعن ويخبّط
في الضحضاح والبردي المحصّى المليء بالداب
والصقر من عل يصيح
" هيّا، هيا تعالوا لتُقتَلوا "
وانا افتح صفحةً في الماء عند عبّارة
من مزامير وظلال بين سرطانات الرمل
المكبّلة المتقافزة.
وفي صدَفة أقرأ
الموت واضحًا كجرس الطافية
ألا فليُمجّد الصقر ملتهباً
في الغسَق الصقريّ الناظرين
عندما يتدلّى فتيله الأفعواني في حلقةٍ من نار
تحت جمرة الجناح
وبُوركَ في الفراخ الفتية الخضراء
في الخليج والحلفاء وهي تُقرْقِرُ
" هيّا، هيّا،
هيّا بنا الى الموت "
نحن نحزن كالطيور المرحة
ولن نترك مرةً أخرى الدردار والحصى
مالك الحزين وأنا
وأنا أيسوب الفتيّ اروي الخرافات
الى الليل القريب
أزاء وادي السمك الظليل
والقدّيس مالك الحزين يُنشد
التراتيل
في وهْدة الميناء البلوريّ البعيد
المُرصّع بالاصداف
حيث حجارة البحر تُقلع
ومرافىء الماء حيث الجدران ترقص والكراري
تمشي على سيقانٍ كالعصيّ
انا ومالك الحزين تحت تلّة الدردار
تلّة السير جون الناطق بالحُكْم
فضَحَنا الأثم المُشيّع بالنواقيس، أثم الطيور المظلّلة
وليرْحمها الله لصدورها الصافرة
وليُخلّصها الله في صمت زوبعته وهو الذي
يلفّ الى تحايا السنونو لغناء ارواحها
الآن مالك الحزين يأسى على الحافة المغشوشبة
من خِلال نوافذ الغسَق والماء أرى
مالكا يميل ويهمس، يتمارى ذاهبا
والريش المعضوض يُثلج
يتصيّد الأسماك في مجرى النهر
نعيبُ بوم يغور، لاغير،
ورقة عشّب حملتها نسمةٌ الى كفّين مكوّرتين
في الأشجار الذهبية
وما من صيحة ديوك خضر او دجاج
الآن على تلّة السير جون
مالكٌ كاحلاه
في حراشف ضحاضح الماء
وحده يُمَوْسِقُ وأنا الذي اسمع
أنغام صفصاف النهر الونيء، القبر،
قبل هجمة الليل، نغمات هذا الحجر
المهزوز بالزمن
من اجل أرواح الطيور القتيلة وهي تقلع.
هذه القصيدة (قيلتْ في تمجيد عالم الله نظمها رجلٌ لايؤمن بالله) حيث يرمز الشاعر الى الغنائية الكونية في المشهد الذي يراه من نافذته المُطلّة على مصب نَهْرَي (التاف وتُووي) Altaf and Towy في لوغهارن في ويلز الجنوبية وهو يذكر الله مرتين.

والقصيدة كتبها توماس على بحر البينتاميتر الخماسي ذي الجرس الحاد النائح، الذي يقترب من بحر الرجز. لأن فيه حدة وقطعاً متتابعاً، ينتج عن تنبير المقطع يتبعه تخفيف للتنبير بمقطعين ليترادف بعده تنبير ثم تخفيف التنبير لثلاثة مقاطع.وبحر البينتاميتر الخماسي يتماشى وتلك الفجيعة الهادئة التي تتسلط رويداً رويداً على الهاجس النفسي المشبع بالأسى اللاهوتي.

فديلان توماس يُحاكي نهر تووي ويستنطقه، كما فعل السياب بنهر (بويب). وكذلك يستعيد التعبير الذي استعاده السياب (كُتب الموت على الجميع). واذا كان الاطفال الصغار يفتتنون بعالم الموت الغريب عنده، وهم يعرفون مسبقاً عذابات الحياة والموت، وحيث الموتى مرئيون في قبورهم وهم يعرضون أطرافهم المتفسخة والأرض مكتظة بحطام المقابر.

أما الأطفال عند توماس، أي عصافير السنونو (نحن)، فإنها تذهب بمرح الى منصة الشنق اللاهبة وهي لاتعلم بذلك، لكنها تستسلم فيما بعد، حيث الموت هناك واضح كجرس الطافية، لانستطيع دفعه يذهب بنا الى منطقة النأي والاغتراب البعيد. لذا فأن توماس يُمجد الصقر حينما يقول :

الا فليُمجّد الصقر ملتهبا
في الغسق الصقريّ الناظرين

فيكون نداؤه مشحوناً بالاغراء: " هيّا، هيّا، تعالوا لتقتلوا. ويجيئه الجواب مرحاً : " هيّا، هيّا بنا الى الموت "

هذه القصيدة هي احتفالية عن الموت، فالموت ليس عادلاً، وتل السير جون الواقع على قمة نهر التاف وتووي لايحاكم، وليست الطيور مذنبة، ولامالك الحزين قدّسيّاً، والاله رحيماً بالمعنى الذي نعرف. ويجب ان نتذكر أولاً ان القول الشائع (كتب علينا الموت) لايعني حين نتأمله اننا محكوم علينا بالعقاب موتاً، انما هو طريقة في الكلام نعني بها " اننا سنموت " مستقبلية بسيطة وفي القول " محكوم علينا بالموت " شيء من الدقة مع الصواب فكلمة (محكوم) توازي الشعور فينا بالشكوى من الموت، وهو المعنى الضمني في القصيدة كما اشار اليه
Ralf Maud رالف مود أستاذ الادب الانكليزي في جامعة سايمون فريزر – كندا. ( )
وفي كلمة " محكوم "، هنا ضرب من المسؤولية، كما في قصيدة توماس.فلعل القصيدة إنما تعبر عن حقيقة الموت، ولعل كلمة " الأثم " وغيرها خالية من المحتوى الفكري. غير أن شكلاً ما من المعنى يوصل إلى العواطف، وتوجّه مشاعر العطف والرحمة عند القارىء باتجاه معين. نحن عادة لانستحسن الشعر المليء بالألفاظ العاطفية المبهمة التي لاتتحدد مدلولاتها، لكن الحالة هنا، كما أرى، مختلفة تماماً. فالشاعر يجب أن يُثنى عليه لأنه عبّر بصدق عن العقيدة الأساسية لدى الذين يعتبرون أنفسهم غير متدينين : وهي أن العقل عاجز عن التعامل مع حقيقة الموت، وأن الذي يتبقّى لنا في مواجهة هذه الحقيقة هو التمرد، الجهامة، الحقد، الشفقة على الذات، العطف، الرحمة – عاطفة جرداء من هذا القبيل. من بين هذه العواطف يميل توماس إلى اختيار العطف والرحمة، واستعمال كلمات، جديدة كانت أم قديمة، تفلح في التعبير عن ذلك.

عصافير توماس تذهب إلى منصة الشنق بمرح وهي لا تعلم بذلك

وكما أشرنا في قصيدة السياب عن الفداء عند المسلم والمسيحي. فان هذا القول يجد صداه هنا. أي بالمعنى الديني التقليدي حكم علينا بالموت، ويتم الخلاص شخصيا بفداء المسيح. واستعمال كلمات مثل " يخلّص " و " يبارك " و " يرحم " في القصيدة يوحي بالمقترب التقليدي.غير أن القصيدة لاتتجاوز مجرد الايحاء. ونجد كلمة " إثم "، ولكن دون إشارة جادة الى المعنى الذي تكون فيه صغار الطيور (او نكون نحن، الجنود المجهولين) آثمين. ورغم ان تل السير جون يضع القبعة السوداء للنطق علينا بحكم الموت، ليس ثمّة دينونة حقيقية ولاجريمة حقيقية. واننا لنتوقّع شيئاً من موعظة حول المشهد في القصيدة، ولكننا لانجده. والصقر/ الجلاد، بوجه خاص، كان يمكن ان يُعطى مغزى اخلاقياً، ولكن هدف الشاعر يبدو انه على النقيض من ذلك.

واذا كان صقر تل السير جون في بداية القصيدة، يتعلق ساكناً وملتهباً تنعكس على أشعة عينيه طيور الخليج. فالصقر انما هو الجلاد وتل السير جون يضع القبعة السوداء للنطق علينا بحكم الموت على صغار الطيور (نحن).

وفي المقطع الثاني يقول :

والعصافير المخدوعة ثانية ترتعب
نحو الصقر ملتهباً، على علوّ الحبل
فوق زعانف النهر.

وهذه الكلمات وصفية ورمزية في آن معاً.يتلقى الصقر آخر أشعة الشمس فهو ملتهب، وهذا وصف مناسب. ولكنه رمزي ايضاً اذ يتصل برمزية انفجار يوم القيامة التي هي في ثنايا القصيدة. يُرى فيها الصقر كفتيل بارود مُهيّأ للانفجار وهكذا فان الصقر استعارة مجازية للنار الرمزية بقدر ماهي النار طريقة مجازية لوصف الصقر. أي الوصف الرمزي والرمزية الوصفية.

ولعل بعض الشعراء لاترق له عبارة " علو الحبل "، فهي أبرد وأقل دموية من " السالخ " و " الشانق " مثلاً التي استخدمهما في طبعة القصيدة الاولى. والتفسير الوحيد لتخلّي الشاعر عن هذه الكلمات الأكثر عنفاً، انه وجد معانيها غير مستحبّة.كلتا الكلمتين تتضمن معنى التشفّي

الجزء الثاني

أما الحبل فلا. وتوماس يبحث عامدا عن صفة حيادية للصقر / القاتل في قصيدته. انه لايريد للموت أن يبدو حاقداً. وقد أهمل كلمة " قنّبي " للصقر التي استخدمها في الطبعة الاولى، وهي كلمة حيادية أيضاً، فلعله رأى ان هذه الكلمة تعطي فكرة نسجيّة لايريدها: ان الصقر انشوطة، وليس كيساً.ربما كانت " العلو الشانق " ملائمة، لولا انها عادية. في حين ان كلمة الحبل تقول الشيء نفسه، ولكن على نحو أبرع. و " الحبل " halter هو مايُستخدم لشدّ عدة الدأبة. ويبدو أن توماس يريد أن يقول ان الموت، عدا كونه عديم الصلة بالاخلاق او الدينونة، هو عبءٌ يحمله الجميع، والحبل هنا يعني السحبة الاخيرة لتلك العدة.

ونهر السياب (بويب) يقترب من نهر توماس (تووي) في عدة نواح. فبويب يكون ضحلاً في بعض المواسم كقرينه (تووي)، حيث آلاف العصافير على شجر بويب والسمك الساهر والقمر الذي يخوض وهو يلقط المحار، يقول السياب لألمح القمر يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال بالماء والاسماك والزهر
أودّ لو أخوض فيك أتبع القمر
وأسمع الحصى يصلّ منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
والسمك الساهر هل ينام في السحر

أو :

أودُّ لوغرقتُ فيك، القط المحار

بينما توماس يقترب من وفرة التفاصيل ولوعة العواطف. وهناك حدة وعنف بحيث لاننتبه الى براعة الصيغة في تركيب الالفاظ. يقول ديلان :

هناك حيث
مالك الحزين الرثائي يطعن ويُخَبّط
في الضحضاح والبردي المُحصّى المليء بالداب.

يشعر المرء ان صوت الكلمتين (there where) (هناك حيث)، ينسجم مع فكرة قصائد الرثاء. فمالك الحزين المليء باللوعة يخبط في البردي المحصّى يلتقط سمك الداب. والسياب في قصيدته يلتقط المحار. والكلمات تقلب انتباهنا من الشيء الى الفعل الى الشيء في عالم حقيقي زاخر. والشاعر كان ذكياً في استخدام كلمة البردي (sedge) لأن لها نفس معنى كلمة (siege) وهي بمعنى (محط مالك الحزين مترقبا الفريسة)، كما يدرجها قاموس أكسفورد. واكتشاف توماس أن siege تحمل معنيين اثنين صالحين للسياق، وإن صوتها ملائم لخطته، أدّى به إلى استخدام shallow and sedge مستخدماً بذلك التورية. ويضيف بذلك نغمة جديدة الى موضوع الافتراس الكوني. أضف الى ذلك ان الكلمة تملك دلالة وتناغماً مع النسق الصوتي الذي أحبه. ومن هنا نرى تأكيده وأصراره على تكرار أصوات بعينها، إنما يحاول من خلال ذلك أن يؤكد على أن وقع الصوت كجزء من المعنى، إنه جزء تقليدي. وتوظيف اللغة (كشيء) استخدمه الشعراء دائما سنداً للمعنى الشعري. وأحيانا يحاول أن يجعل الصوت وانعدام الهدف الاشاري يدنيان اللغة من الحس والمشاعر. وكثيراً ما يجتمع في شعره المعنى والصوت فيزيائيا، والأحساس هو أن شيئاً غير الكلمات يهاجمنا. وهذا يرينا مبلغ القوة في الاستعمال المزدوج للغة في قصائده. وهذا الانفعال تسببه الكلمات، كدلائل لا كأشياء، حيث تبدو (شيئية) اللغة وكأنها تنتعش جنبا إلى جنب مع المعنى. كما نرى في قطعه لمفردة jackdaws وجعلها jack - daws لتتواءم مع المقطع الصوتي في مفردة crack التي تنتهي في الشطر الذي يسبقها، ليؤكد على فضاعة الموت وسرعة نزوله. وأيضاً نرى توظيفه لفونيم /S/ وهو فونيم غير صائت يجعل من أصوات العلة التي تأتي قبله قصيرة. وهو ينتج عن ارتفاع اللهاة اللينة. وحيث أن طرف اللسان قريب جداً من حافة اللثة التي تكون تحت الأسنان الأمامية السفلى. بينما صفحة اللسان تبتعد قليلاً عن اللهاة الصلبة. وهنا تحديداً يكون الضيق الذي يُحدث الأحتكاك المهموس، ومن هنا يعطي هذا الفونيم الحزن الهادىء الممتد الذي يأتي متواسقاً مع استجلاب حالة التعاطف والمواساة لأرواح الطيور القتيلة وهي تقلع نحو منزل الأموات، في المدينة الأولية. والشاعر استخدم الفعل sailing بمعنى الأبحار ولم يستخدم الفعل flying وفي تقديري كان مصيباً، لان الفعل sailing فيه من معنى المغادرة والأبحار نحو المجهول وهو يتناسب مع أقلاع الطيور الى مصيرها المحتوم، كما في قوله :

for the sake of the souls of the slain birds
sailing.

وكذلك في توظيفه لمقاطع صوتية بعينها مثل : /ow/، /awk/ في كلمات مثل :

gallows. hawk. squawk. slow. sparrow.
shallow. snow. willow. shadow.

أو تكراره لأصوات الوقف الساكنة كقوله :

paddles in the pebbly dab-filled

إن تكراره لأصوات العلة يكمن، في هناك أنّات متقطعة ونحيب مستمر، من خلال فونيمات المد هذه / aw / أو أصوات الوقف الساكنة /f/، /d/، /b/، /p/. وكذلك في تعاقب أصوات الوقف الساكنة سواء كانت قوية أو ضعيفة من خلال انسيابها أو تقاطعها في التقابلات الحادة. أراد ديلان توماس من خلال هذا كله، أن يعطي الحس بالكلمات، وهي تتصاعد من مد الوعي وجزره. فاللغة عنده باستعمالاتها الجمالية تميل الى الصيرورة أعقد مما كانت، والى المطالبة بدرجة اكبر من اليقظة والرهافة في فهمها. فهي إذ تعمل كمرآة لوعي الذات المُدرّب، تحاول دوماً توسيع ذلك الوعي، واصعاد الكتلة اللامُشكّلة من الوعي المبهم الكامنة تحت مستوى الفكر والكلام الى ضوء التعبير اللفظي.

وان نضارة اللغة الوصفية تُعمّق المعنى في قصيدته هذه التي تُمجّد فنائية الحياة.

القرد

حامد فاضل

راقت لي الفكرة، ربما لغرابتها، فصرت اقلبها في رأسي، وأنا أغادر القصر الباذخ: (ترى ما الذي يبغيه ذلك الميسورالأبله من فكرته الغريبة تلك.؟).. مؤكد أن الرجل مختل العقل، رغم قناع التعقل، وبردة الوقار التي نسجتها اكف المال، وسحر الترف، ذلك الذي يدهش المحرومين من أمثالي.. إن باستطاعته أن يشتري حديقة حيوان كاملة لواراد. وان يملأ البستان الرائع المحيط بالقصر بكل القرود الاسيوية والافريقية، بل بكل انواع القرود المنتشرة في غابات الكرة الارضية.. واتاني الجواب في اليوم التالي، حين ساقني الفضول الى القصر: (أن تربي قردا ،أمر في غاية البساطة، أما أن تحول أنسانا إلى قرد، فذلك أمر في منتهى الروعة).. قال ذلك الرجل الميسور، وأنتزع غليونه النابت في زاوية فمه، وابتسم مستعرضا اسنانه البيض امام عيني اللتين لا تطرفان من الحيرة والترقب والفضول.. كنت قد أتيت الى هذه البلدة الغريبة باحثا عن عمل، وتناقص كيس نقودي ما بين اجرة المبيت، وثمن الطعام، حتى شارف على الانتهاء، ولما اجد العمل الذي يرضيني ويلبي طموحي فرضخت لتهديد الافلاس.. الغيت وجبة العشاء، وامتنعت عن دخول المطعم، واكتفيت بشراء الطعام السفري من العربات الجوالة.. وحدث ان ابتعت وجبة افطار فقيرة، أجهزت عليها، ومسحت فمي بورقة الصحيفة التي كانت تغلفها. ثم رميتها في كف الريح، وقبل أن أغادر الرصيف، أعادتها الريح باتجاهي، فتدحرجت، واصطدمت ببوز حذائي العتيق، وانفتحت مفترشة الرصيف : (مطلوب للعمل!) ، بزغت أمامي تلك الجملة السحرية التي ظلت عيناي تطاردها على صفحات الجرائد منذ اول يوم تعرفت فية قدماي على دروب هذة البلدة.. اعلان مطبوع بخط كبير، وبلون زهري.. ورحت اقرأ الكلمات المسفوحة على قارعة الصحيفة المبللة بالزيت، والمبقعة بفتات الطعام : (مطلوب للعمل، شاب رشيق القوام مفتول العضل، خفيف الظل، سريع الحركة، وله القابلية على الجري السريع، والقفز في الهواء، ويفضل من لة خبرة في رياضة الجمناستك، والعاب الكروباتيك، شرط أن يكون غريبا عن البلدة.) ، التقطت عيناي العنوان بقوة الرغبة التى تولدت عندى في تلك اللحظة للحصول على العمل.. أسرعت، سرت طائرا. ربما ارتفعت قدماى عن الأرض بفعل اللهفة، والعوز والتمني، لأجد نفسي أقف مرتبكا في أحدى صالات القصر، تمسح جسدي عينا الرجل الميسور الذى صدمني بنوع العمل.. فبعد أن امرني بخلع حذائي المتخاصم مع الصبغ، وجوربي المثقوبين. دار حولي عدة مرات، وتنقلت عيناه ما بين قمة رأسي، وأخمص قدمي ..اقترب مني، ومد كفا بيضاء ناعمة، حطت على ام راسي، وابتدأت تمسد شعري. ثم انزلقت على جبهتي، نازلة إلى انفي، لتجس الأصابع اللينة منخري، وتقرص وجنتي، وتنتقل لمداعبة أذني، وشاركت يده الأخرى في فتح فمي، لتطرق بأناملها الرقيقة على أسناني، واصطدمت عيناه الفاحصتان بعينيّ القلقتين، وهو يواجهني واضعا كفيه على رمانتي كتفي، ثم أنزلهما، تتلمسان على طول ذراعي، واصلا إلى كفي آخذا أصابعي الخشنة بين اصابعه الناعمة، يتفحصها واحدة، واحدة، ثم هبط متلمسا فخذى، ودبت أنامله مولدة قشعريرة لذيذة بين ساقيّ، أخذت فكري بعيدا، لكن فضولي أرجأ فكرة ركل الرجل، والهروب من القصر.. جثا عند قدمي وظل يحدق بهما، وكأنه يتملى لوحة زيتية نادرة، أو تحفة فنية رائعة، ثم قفز مستقيما، منهيا فحصه الدقيق بصفع مؤخرتي صارخا : (هائل.. رائع.. عظيم.. أنت المطلوب ..أنت الذي كنت أنتظر!) ودنا مني، الصق فمه بأذني وهمس : (ما قولك في القرود. ؟) أجبته بتلقائية : (لطيفة وذكية) ، فأضاف بفرح غامر : (وهي أقرب الحيوانات شبها بألانسان) ودار حولي بحركة راقصة، ثم قرب وجهه من وجهي مهيجا حساسية أنفي برائحة فمه، وقال بصوت منخفض : (سأمسخك قردا).. رددت عليه بعطاس متواصل، فتراجع أمام رشق الرذاذ، ليجلس على كرسي فاره، طالبا مني الجلوس، فغطس جسدي في الكرسي الذي يقابله.. مسح وجهه بمنديل ورقي، وبعد أن استعرض أسنانه، بتر ابتسامته، أو تكشيرته، ومضى يسرد لى تاريخ القرود منذ أول قردين حملهما نوح في سفينته إلى القرد الذي أقف الآن على حافة التحول اليه.. تبددت غيمة الظن التي شككتني بشذوذ الرجل، وأنا أستمع إلى محاضرة طويلة عريضة عن القرود، جبت فيها غابات العالم متحريا القرود، معلقا خرائط مواطنها على جدران مخيلتي، متعرفا عاداتها، ونوع غذائها، إحساسها ومشاعرها، تزاوجها وتكاثرها، حياتها وممماتها، كنت مأخوذا أنصت إلى الرجل الذي يتحدث بصوت ساحر، ينساب رقراقا، عذبا، راسما بشفافية عالية صورة للقرود الذكية الأليفة التي لا يملك المرء الا أن يضعها في قلبه.. حملني صوت الرجل على أجنحة شفافة، فزرت بلدانا لم أرها حتى في امتع احلامي، وجاست خطواتي أرضا، لم يطأها انسان قبلي، وجزرا، لم تر أعين قرودها مكتشفا مثلي.. أعادني صوت الرجل الى الصالة ووجدت نفسي أجلس قبالته وهو يكرر سؤاله : (ها.. ما رأيك بالاجر ؟) كنت للتو محلقا على اجنحة خيال الرجل، وفجأة وجدت أسنانه البيض تشرق في عيني، وهو يستعرضها بابتسامة ثانية.. دخت، بقيت انظر في وجهه ببلاهة، وصار هو يرفع الاجر طالما ظل صمتي ممتدا، حتى بلغ رقما، جعلني أبلع ريقي.. أبصرت بعيني خيالي حزما من الاوراق الزرق، والخضر، التي لم أرها في كل أحلام الليالي المفلسة.. ولا ادري أأصابني العي من نوع العمل الغريب، أ م من الاجر غير المتوقع، وقبل أن أطلب مهلة للتفكير، سمعت الرجل يقول : (أذهب الآن، وعد عندما تجد القرد الذي بداخلك).. تحولت غرفتي المزرية التي اقبع فيها في احد فنادق الدرجة العاشرة الى ملعب للافكار. وطوال الليل، ظلت كرة رأسي، تترنح بين مضربي الرفض، والقبول.. وفي الصباح قذفني مضرب القبول امام الرجل الميسور: (اقسم) قال الرجل الميسور، وهو يجدني أمامه : (انك تصرفت كقرد حين عدت الي بمحض ارادتك.. لا تعجب ففي داخل كل منا قرد مختبئ).. وأشار على بالجلوس إلى جانبه، وراح يجيب على كل الاسئلة التي كانت تدور في رأسي، وهو يطوقني بذراعة بود.. ثم نادى على الخادم، فدخل رجل مفتول العضل، قاسي الوجه، أشار إليّ أن أتبعه.. نظرت إلى الرجل الميسور، فغمزني بعينه مشجعا.. أدخلني الخادم إلى إحدى الغرف، وأوصد الباب، تحسست من رائحة الهواء المحبوس بداخلها، كانت الغرفة خالية من ايما اثاث بأستثناء جلد قرد يتدلى من مسمار نابت في الحائط، ومرآة اتكأ ت على الشباك المقفول، فهمت المطلوب.. تناولت جلد القرد، كان يناسب مقاسي تماما، ارتديته، فأبصرت قردا يتحرك على قارعة المرآ ة.. سمعت صوت الخادم: (هل انتهيت ؟) احترت، هل أجيب بنعم كإنسان، أم أصرخ، وأصفق كقرد، ورجحت كفة الجواب الثاني، ففتح الخادم الباب، وسار أمامي، وتبعته بخطوات قرد الى البستان حيث كان الرجل الميسور بانتظاري، فقلدني بقلادة موصولة بسير جلدي، وسلسلة طويلة ناعمة.. اعترضت لأني قبلت العمل برضائي، ولم تراودني فكرة الهروب حتى أقيد بهذه السلسلة الشبيهة بافعى.. أستاء الرجل الميسور، وأمرني أن لا أتكلم، لاني صرت قردا، وعليّ أن أتصرف كقرد : (أنت القرد، وأنا سيدك).. أمسك طرف السلسلة، واقتادني بلطف : (مونكي هيا إلى نزهة الصباح).. تجولت معه في البستان الكبير، الواسع المليء باشجار الحمضيات، والكروم، والنخيل، والتفاح. حتى وصلنا الى حوض السباحة، فتركني الرجل الميسور عند سياج الحوض، وتجرد من الروب، وخلع البجامة، وألقى بغليونه على العشب، وغطس في الماء الأزرق.. التقطت الغليون، ووضعته في زاوية فمي تماما كما يفعل سيدي.. وأخذ ت أدخن متلذذا برائحة التبغ الثمين، حتى إذا أنهى سيدي سباحته، وخرج من الحوض، خطفت المناشف التى احضرها الخادم، وأخذت أصرخ وأصفق، واقفز في الهواء، وظل سيدي يتملقني كي أناوله المناشف، ثم ركض باتجاهي واحتضنني مقبلا رأسي : (مونكي.. هيا لنتناول طعام الإفطار).. وكان ذلك اشهى طعام تناولته بعد حليب أمي، وكنت سعيدا للغاية وسيدي يقشر لي الموز، ويلقي إليّ بلب الجوز، ويكسر لي الفستق، والبند ق، ويطعمني اللوز، والسكر، وأنا أناكده محاولا عض أصابعه، وهو يضحك حتى تدمع عيناه، ويصرخ مخاطبا الخادم المنتصب أمامه كتمثال : (قرد ذكي ها.. ها.. ها.. قرد ذكي !).. ملأتني تلك الكلمات غرورا، فصرت أقفز، وأصفق، وأصرخ.. وفي محاولة لابراز مواهبي، تسلقت شجرة قريبة : (الله.. الله).. كان سيدي يصرخ: (يا للقرد الرشيق!!). ثم ناداني برفق : (مونكي، انزل.. هيا انزل بسرعة يا مونكي) ، قفزت بخفة من الشجرة، وتعلقت بأكتاف سيدي، فحملني على ظهره، وصار يدور بي في البستان وأنا أداعب أذنه بلساني، وهو يضحك جذلان، ثم أنزلني من ظهره، وأمر الخادم أن يقتادني إلى القفص.. حاولت أن اعترض، لكني خشيت أن أفسد على سيدي متعته.. فدخلت القفص كانني ولدت فيه.. وألفت البلدة منظر القرد الذكي، وسيده الميسور، وهما يجوبان عصر كل يوم شوارع البلدة بسيارتهما الفارهة، السيد يجلس في المقعد الخلفي مطبقا زاوية فمه على غليونه، والقرد يقود السيارة، وأهل البلدة بين مبهور فاغر فمه، ومحوقل يتوقع قيام الساعة، ومتفلسف مستنتج يحاول أن يجد تعليلا، ومفسر شارح لهذه الظاهرة.. وأنا، وسيدي، نشعر بالزهو، لأننا ألقينا حجرا في بركة البلدة، وهكذا مضت الأيام، بالنسبة لي كنت القرد الذكي المدلل، وكان الرجل الميسور، السيد الذي يفخر بقرده، الذي يفتح له باب السيارة، ويقودها، ويقدم المشروبات لضيوفه، ويرقص في حفلاته الصاخبة حتى الصباح، يقبل النساء، ويغمز لهن ويحتضنهن، وهن يضحكن، ويتقافزن، ويتصايحن : (يا للقرد العاشق.. يا للقرد الشبق !).. كنت أتسلق المواسير، والأغصان، وأقدم ألعابي المبهرة الرائعة امام ضيوف سيدي في كل الاماسي المترعة بكل ما لذ، وطاب من متاع الحياة الدنيا.. حتى جاء يوم ميلاد سيدي، فأقام حفلة كبيرة فريدة، دعا إليها كل أصدقائه الميسورين في البلدان المجاورة، وكنت أقدم نمرتي، كما في كل حفلاته السابقة، جذلانا، فرحا، وأنا أحصد التصفيق، والقبلات.. وفجأة برز أمامي ذلك القرد الضخم، المشعر الذي أحضره أحد المدعوين.. تقلص قلبي، وغابت ابتسامتي، وتسمرت كفي على العقلة التي كنت أتأرجح بها، .شعرت بالخطر، وأدركت أن شيئا ما سيحد ث. وابتدأ الصراخ، صار ذلك القرد يقدم ألعابه، مستعرضا ذكاءه أمام المدعوين الذين صاروا يتخلون عني ويتحلقون حوله.. رأيت الغضب يربو في عيني سيدي صار ينفث دخان غليونه بدفقات سريعة وهو يزعق بي طالبا مني أن ابتكر ألعابا جديدة أبز بها ذلك القرد المتهافت، وحين لم يحصد مني غير ما زرعه في.. اتجه إلى سيد القرد وطلب منه أن أصارع قرده، فوافق الرجل. وأخرج المدعون دفاتر شيكاتهم، ولا ادري من الذي د فع سيدي لهذا الرهان.. أهي بلاهته ؟.. أم الكؤوس التي احتساها ؟. أشرت إليه محاولا إفهامه أن يتراجع عما هو مقد م عليه، ففاجأني بقوله وهو يقودني إلى الحلبة التي نصبها الخد م بسرعة مذهلة : (اقتله يا مونكي العزيز.. مزق جسده بأسنانك وأظفارك ..اثأر من من سرق منك الأضواء).. حاولت أن اهمس إليه بصوت إلا نسان، أن أذكره من أنا، فلم تخرج من فمي غير همهمات لم افهم منها أنا شيئا.. صعدت إلى الحلبة، ووقفت في زاويتي أفكر بمخرج من المأزق الذي وضعني فيه سيدي كيف يتسنى لي مصارعة قرد حقيقي ؟ ! أطلقت صفارة البدء، تحركت خائفا مترددا، لأواجه ذلك القرد الضخم المشعر، واقتربت منه حذرا.. ويا للمفاجأة، رأيته يحرك شفتيه، ويدعو ربه كي ينجيه من القرد الذي يواجهه، فأدركت أن غريمي من فصيلتي نفسها.. عندها طرحت الخوف عن مفاصلي واستعدت شجاعتي ومرحي.. كشرت عن أنيابي، واشرعت أظفاري، وهجمت على ذلك القرد .

أوبريت عشتار

ناهض الخياط

(داخل مدينة بابل)
كورس ـ الكاهن الجليل قالْ :
رأيت في منامي
عشتارَ رمزَ الحب والجمالْ
إلهةً جميلة
يقصر عن إدراكها الخيال
لا بد أن نعبدها
لا بد أن يصوغها تمثال
شيخ طاعن في السن ـ (يدخل) :
يا أهلَ بابل العظيمة
زهرةَ السهول والجبالْ
من منكمُ
يصنع للآلهة تمثالْ
شاب ـ من الذي ينحتها
من حجر النجوم أو معادن الجبالْ
شاب آخر ـ من الذي يصنعها
من زبد البحر الذي يقبّل الرمال
إلهةٌ للحب والجمال
فتاة ـ من الذي يُنزلها عن صهوة السحاب
فاتنةً سمراء
تعبق من أنفاسها النسائم العذابْ
كورس ـ عشتارُ ... يا عشتار
ألا انزلي في بابلَ السعيدة
إلهةً للحب والجمالْ
ألا انزلي
وطرزي الضفاف والرمال
بخطوك الحبيب
يا عزيزةَ المنالْ
النحات ـ عشتار هنا
الجميع ـ أين.. أين ؟
النحات ـ في مكان أمين
الجميع ـ وهل رأيتها ؟
النحات ـ نعم !
الجميع ـ وهل سمعتها ؟
النحات ـ نعم !
فتاة ـ حذارِ أن تكذب أيها الفتى !
النحات ـ أُقسمُ بالحب والجمالِ
سوف ترينَ زهرة الجمالِ
الجميع ـ ومتى ؟
النحات ـ عن قريب.. عن قريب
الفتاة ـ أنت على العهد ؟
النحات ـ على العهد !
المجموعة (غناء) ـ من السَحابْ ؟ من زبد العُباب ؟
النحات ـ لا !
المجموعة ـ من مرمر النجوم ، من طينة السهول والهضاب
النحات ـ لا !
المجموعة ـ من أين تأتينا إذن إلهةُ الجمال ؟
(تدخل مجموعة من الجنود)
رئيس الجند ـ يا للعجب !
نحاة بابل العظيمة
ينشر بين أهلها الأوهام
النحات ـ بل الحقيقة
رئيس الجند ـ أكاهنٌ أنت تُرى !؟
النحات ـ لستُ سوى نحات
يحملُ بين يديه شعلة الحياة
رئيسَ الجند (مخاطبا الناس) ـ انصرفوا الآن ،اذن!
حتى نرى عشتار
أو تُطفئَ السكينُ في يديهِ
أوعينيهِ شعلة الحياة
(ينصرفون جميعا ويبقى النحات)
النحات ـ يا لَلعجب !
أكلُ أولئك لا يبصرون
فهل يرى الفنان
ما لا تراه العيون
(أصوات نسائية من الخارج)
الأصوات ـ نحن رأيناها.. نحن سمعناها !
النحات ـ من ؟ عاملات المعبد ؟
(يدخلن)
العاملات ـ نعم.. نعم
قد أغلقَ المعبدُ أبوابه
كي يلتقي الحبُ وأحبابهُ
(غناء) حدثناها وسمعناها ورأيناها
في المعبد تنسُجُ أرديةً للكهان
لم ترمِ زهرتها ليدٍ
أو يدنُ منها الفتيانْ
زهرةٌ عطر بريةٌ
وغزال شعاب حجريةٌ
رفعتها كف النحات
رمزاً لطقوس أبدية تمثالَ حياة
(تعتيم ثم أنارة)
الشيخ (يدخل) ـ أيها النحات... أيها النحات !
النحات ـ لبيك سيدي... ماذا جرى !؟
الشيخ ـ أما سمعت ؟
النحات ـ أي شيء !
الشيخ ـ شهريار... الملكُ الظالمُ شهريار !
مد على بغدادَ ظلّه الرهيب،
وأرعبَ الديار !
النحات ـ كيف ؟
الشيخ ـ يخطفُ كلَ ليلةٍ صبيةً جميلةً
وفي الصباح يتركها قتيلةً
مسلوبةَ العفاف
فمن ترى يوقفُ هذا الوحشَ
عند حده
ويحقنُ الدماء
النحات ـ حبيبتي.
الشيخ ـ ومن تكون ؟
النحاة ـ امرأةٌ رائعةٌ الجمالِ والذكاء
الشيخ ـ ألم تكن عشتار ؟
النحات ـ بلى ! لكنهم يدعونها شهرزاد
الشيخ ـ شهرزاد... شهرزاد ؟!
هيا إذن نرى إلهةَ الجمال في بغداد
(تدخل مجموعة من الفتيات)
الفتيات (أغنية) ـ شهرزاد... شهرزاد
بلياليها الجميلة
و حكاياها الطويلة
فتحت للنور عيني شهريار
شهرزاد... شهرزاد
زهرة تحت قباب ذهبية
في أصيص من حجرْ
حملت عطرَ المطر
ومناجاةَ القمر
كسرت سكينة الموتِ بأحلام صبيةْ
(تعتيم تدريجي مع آخر الأغنية... ثم إضاءة بعد إضافة قطع أخرى للديكور تعبر عن بغداد الحديثة)
النحات ـ وبعد ألف عام
أراك يا بغدادُ... يا مدينة السلام
جميلةً ... عزيزةً... طيبة المُقام
(تدخل مجموعة من الفتيات)
الفتاة ـ طبت مساء أيها الصديقَ !
الفتيات ـ طبت مساء أيها الصديقَ !
النحات ـ طاب مساؤكن !
الفتيات ـ مرحباً...يا مرحباً... يا مرحبا !
الفتاة ـ أيها الصديق !
النحات ـ نعم !
الفتاة ـ أقولُ أم أسكتُ ؟
النحات ـ أعوذ بالحب والحياة
ان تسكتي يا حلوةَ الصفات !
الفتيات ـ إذن...إذن!
أنت... ستختار
من بيننا عشتار
النحات ـ كل فتاة ها هنا عشتارْ
فكيفَ للنحات أن يختار!
الفتيات (أغنية):
يا نحات العصر تعالْ
و أنحت في بيتك تمثال
لفتاة فداء ونضال
يا نحاتَ العصر تعالْ
فتياتُ الحي سيأتيننا
وجميعُ الاهل يُوافونا
كي تنحت تمثال
لإلهة حب وجمال
للعاملة ... للزارعة ... للدارسة
لفتاة فداء ونضال
يا نحاتَ العصر تعالْ

إمرأة بزي رجل

وفاء عبد الرزاق

أرفع رأسي أنزعه كقبعّة قديمة، أضعه على طاولة الطعام قرب سلّة الفاكهة، أتركه يتفرج على ألوانها الزاهية، زاهية حقاً لأني كل يوم اشتري الفاكهة طازجة والخضار كذلك، أتأمله كيف يدير عينيه عن الفجل، يغمضهما ويعيد تلصصه على خريطة الطاولة.

لا يعجبه النوم كما لا تعجبه الراحة ولأنه لم يتركني أهدأ لحظة في حياتي انتزعته من رقبتي وتركته يتأمّل، فقط يتأمّل، لا يستطيع أن يأكل أو يشرب، فقد النطق تماماً، تدلّى شعري على الطاولة، الشعر ذاته الذي كان بأشرطة بيضاء يقود حلم حقيبته المدرسيّة إلى المجرّات، إلى صرخة أخرى بينها وبين السفن إشارة إبحار.

العينان الأسيرتان، جسران يعبر عليهما القادم والغادي. ينبوعان ينهضان صباحا يُرضعان الصبر ليكبر، يكبر صمته المرير، يتسع، يتسعان مثله يتسابقان لإرواء وسادة السرير.

جبين أُدلقَتْ عليها الفوانيس، أضاءت جَدران الغرفة، جدران الصالة، المطبخ، الحمام والحديقة، باب البيت من الخارج وعتبة الدار، هلّلت للصامت حتى نطق، ضحكت للمتكدر إلى حد ثرثرة ضحكه، برقت لغيم محتاج، رعدت بصدر مقهور كابتسامة وبكت. بكت وحدها دون تلك القبيلة، دون ذلك الضجيج الذي أنضب زيتها، ازرورقت التجاعيد أمواجاً وانسكبت بنفسها، شاطئاً وجبينا .

شفتان ياقوتتان جمعتا الضدَّ بالضدِّ، بين الشعر الأسود وبريق البشرة لمعتا قلباً، أغنية، عصفوراً توّاقاً لقُبلة، صحناً احتوى لؤلؤ الدمع، صُفرة ذبول بعد اشتهاء وشُرفة، واكتشفتا فجأة أنهما بلا وعاء يحتويهما كدمع.

ميزة المنخار حاسّته لاكتشاف الروائح عن بعد وتمييز أطيبها وإن كمش نفسه للغريب أو الكريه منها أو المشبّع بالتوابل، خلافه الدائم مع العين اليسرى لا ينقطع هي لها حساسيتها من الروائح وهو له رغبته باكتشافها.

كانا يلجآن لحاجبين سوداوين في الكثير من خلافاتهما ودائما ترثي لهما وجنة يمنى، تضحك عليهما وجنة يسرى ويستهزئ حنك مدوّر لصغر عقليهما واستمرارهما بالشجار.

اليوم نزعتهم كلهم، تركتُ رأسي يتحمل بلاءه لوحده، أعددتُ لي كوب قهوة وجلستُ قبالته أحتسيها على مهل، تذكرتُ شيئاً فاجأني بيد اليمنى التي عبثت زمناً دون اكتراث لكتفي ترفع ثقلاً أكبر منها، تضع ثقلاً يزيد وزنها بعشرات الكيلوات، لم تطل أظافرها كما تفعل السيدات المدللات، عاتبتها الأصابع كثيراً بنفس القدر من العتب توسلت عروقها الرفق، تلك العابثة تذكرتها الآن، الآن بعد حموضة الأعوام أتذكرها؟

لا بأس سأنزعها هي الأخرى قرب رأس تحكُّ شعره وتصفعه.

أنتَ غير صالحة إلا للحمّام هكذا أدَّبَك أهلك وأعطوك قدْرك، معطوبة منذ خُلقتَ وتهوين عبوديةَ البراز.

لا أحب العبودية أمقتها ألعنها في الليل أدعو في الصباح أدعو أن يصيبها الله بالبهاق، أبصق عليها، أرجم زانية المراحيض، أرجمها حتى الموت ،وأنزعها لتتصارع مع شقيقتها اليمنى على موضع فارغ قرب رأس عفن. لا أحبكما، أنتما حماران يسوقكما جسد ورأس، حماران للحمولة والجري، تجريان هرباً من ثقل تحمّل عراك الأيام وعقابها المجرم، قدمان غصتما في والوحل ولا تكلاّن، إن تعبتما تتوقفان، ليس لاستراحة أو لتخاذل وإنما لتعودان ثانية من أول الطريق هاربين برأس يدور في دوامّة أفكاره وخذلانه وقهره تجوبان الشوارع لينسى ويهدأ ممَّن هما عبدان له.

لستُ بحاجة لحمارين، أخلعكما راضية لا تفرحان لن أضعكما على الطاولة لن أريحكما، سأعاقبكما وقوفا وظلاً حيث أنتما فالحمير تنام واقفة، خذا غفوة وامنحا جلدكما استراحة من جلد السوط .

ما حاجتي لأمعاء مملوءة بالغازات والسموم ومنتفخة بأوجاع لا ترضخ لمهدئات ومسكّنات، انزلي عنّي وجاوري معتوهاً أهديته عطوري وملابسي وقمصان نومي مسودة مذكراتي، زينتي، خواتمي، أقراطي، قدمت له كل مالي قرباناً ليهدأ وينام ولو ساعة في الليل، هذا الرافض المغرور شبكتْ له أعوامي باقة ورد فقط يستقر ساعة، حلّفته بظلال امرأة مكدودة، أقسمتُ عليه بحق الأمهات فقط ساعة، لحظة، لحظة ولو غير حقيقية. رافضٌ أرفضه الآن وأرفض من ساعده، اغربا عنّي واركنا حيث أنتما إلى زاوية قرب فتحة النافذة لتعصف بكما الريح.

قلبٌ منخل، عبثاً أحادثك، دعني أنفخك، هُفّ، اغرب. مغرم مجنون حطّ من قدري جنونك وأنقص قيمتي، تفّ عليك.

أف أنا الآن حُرّة لي ثديان رجوتهما زمناً ألاّ يخذلاني أعرف أنهما يقاسماننى ذاتي، نصفي الأبيض ونصفها الأبيض هو الآخر ناصفني تسلل الماء إلى أعماقنا.

اليوم لستُ وحدي، أنا على قمّة شجرة، عشيٌّ ثديان، نقرأ بحريّة عن امرأة كانت بزيٍّ جسد.

الممثلة الفرنسية جولييت بيلوش في لقاء حصري مع «الطريق الثقافي»

الفن يستند إلى الحدس وهو أهم من السياسة

محمد حيّاوي

لا يختلف أثنان ممن حضروا فعاليات مهرجان كان السينمائي الأخير على أن الممثلة الفرنسية المتميزة جولييت بيلوش كانت نجمة الدورة الأخيرة وملكتها المطلقة من دون منازع، ليس لأنها بطلة أحد الأفلام المهمة التي شاركت في المسابقة الرسمية، وليس لأن صورتها استخدمت في تصميم ملصق هذا العام، وليس لأنها فازت عن جدارة بجائزة السعفة الذهبيّة كأفضل ممثلة عن دورها المركّب في فيلم المخرج الإيراني عباس كياروستامي "نسخة مطابقة"، بل لأنها كانت حاضرة بقوة في المناسبات التي سعت لدعم الحريّات في بعض البلدان، وتضامنت بقوة مع المخرج الإيراني جعفر بناهي، الذي كان معتقلاً وقت انعقاد المهرجان، وصوّرت دموعها التضامنية أغلب وكالات الأنباء ومحطات التلفزة.

أثناء زيارتها إلى إيران
الصور: Parwin Mohamadi

لقد فتحت لنا، نحن مجموعة الصحفيين "الإيرانعراقيين"، قلبها وطاولتها المتقشفة في أحدى المقاهي المطلة على شاطئ الريفيرا، مع المخرج الإيراني الممتاز عباس كياروستامي، نصف الحديث دار باللغة الأنجليزية ونصفه الأخر كان خليطاً من الفارسية والعربية والفرنسية، وكان الجميع يترجم للجميع في الحقيقة، كانت جولييت كعادتها غير متكلفة ومن دون ماكياج بقميصها البيج الشفاف فوق بلوزة سوداء بسيطة تحتسي الأعشاب المغلية، وما فتأت تردد "ميغسي" للباعة المتجولين الذين يعرضون علينا بضاعتهم بين الحين والآخر، من عقود الياسمين حتى الحقائب الأفريقية المطرزة بالألوان الحارة، مروراً بقبعات البيسبول وقلادات الخرز، قبل ان يقترب عجوز من أصل أفريقي يبيع الفستق المحمص ويقدم لها قرطاساً صغيراً مملوئاً بالفستق كهدية.

قالت جولييت "لا أدري مالذي يمكن أن يقدم لأمرأة تملك كل شئ؟"، هذه العبارة قالها أحد المنتجين البخلاء حين حاول التملص من تقديم هدية ما بمناسبة أنتهاء التصوير في فيلم "المريض الأنجليزي"، ثم أردفت وهي تشير إلى بائع الفول الذي قفل عائداً إلى الشاطئ، "هذا الرجل أدرك بفطرته أن المرأة حتى وان كانت تملك كل شئ، فأنها بالتأكيد لا تملك قرطاساً من الفستق المحمص مثل هذا، هل رأيتم الإرتجال؟".

في فرنسا يسمونها "لا بينوش" بصيغة الصفة أو الظاهرة، كما لو أنها العلامة التجارية الخاصة بفرنسا، أما في فيلمها الأخير فأسموها "كانت" وهي لفظة أنثوية صرف أرداوا بها تجسيدها رمزاً للأنوثة، ومن الواضح تماماً أن القائمين على مهرجان كان قد ادركوا سر هذا التأثير فقرروا رفعها على أسنة الأعمدة والملصقات هذا العام، وأينما وليت وجهك ثمة وجه بينوش البسيط وغير المتكلف، لكن الأنيق أيضاً، فملصق المهرجان يطالعك أينما كنت، وهو معلق على واجهات المتاجر الراقية وفي المقاهي البحرية، ومع ذلك فهي هنا معنا تتكئ على طاولة خشبية في مواجهة الشاطئ، شعرها الأسود معقود إلى الأعلى والعرق يتفصد فوق جبينها، قالت إنها تناولت وجبة الغداء في وقت متأخر وتشعر بالهدر في بطنها، قلنا الهدر؟ قالت نعم!، لم يكن خطأً في الترجمة، هي ارادت أن تقول ببساطة ومن دون تكلف أن بطنها تهدر بسبب الغداء المتأخر، وحتى ندع الأعشاب تفعل فعلها سألناها عن دورها في فيلم "نسخة مصدقة" الذي فازت عنه لاحقاً بالسعفة الذهبية، قالت "هو حالة من اختلاط الوهم بالحقيقة، عن علاقة إمرأة صاحبة كاليري مع مؤرخ فنون بريطاني، إذ يحاول الفيلم تقديم اعتقاد خاطئ للمتلقي بأنهما فعلاً متزوجان منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، وانهما يحاولان الحفاظ على العلاقة بينهما، لكن الفيلم سرعان ما يوحي بأن العلاقة مزيفة ووهمية وأنهما يتحدثان عن الفن الأصلي والمزيف، وقضية التأمل في معنى الأصالة".

■ لقد شاهدت الفيلم، ودهشت لآدائك فيه، لكنني في الواقع لم أفهم إلى الآن هل كانا فعلاً متزوجين أم يعيشان سلسلة من الإحالات؟

نعم في الواقع حتى أنا لم استطع أن أدرك الأمر، أعتقد أن ما أراد أن يقوله كياروستامي هنا، هو أننا جميعاً مقلدين نلعب أدوارنا في حياتنا، لكن هذا لا يجعلنا أقل حقيقية، أعتقد هذا ما أرد الفيلم أن يثبته بشكل لطيف، ربما هو يحمل أسراره في صدره، تقصد عباس، في النهاية، لكل متلق تخمينه الخاص، "ليس لدي في الواقع تفسيرا" تقول بينوش بحيرة قبل أن تضيف "هذا الفيلم يطرح أسئلة ولا يقدم أجوبة، اعتقد انه حول العلاقات والتواصل بين الرجل والمرأة، ما لمسته في الفيلم أن المرأة تعرض نفسها لدرجة الإهانة، في حين يضع الرجل درع الفكر كنوع من الحماية الذاتية، لذلك نحن نتنقل باستمرار بينهما طول الفيلم، حوار مزخرف، لا تنس ان الحوار مثل الرقص تماماً يلزمه دائماً رجل وإمرأة؟

■ جاء المخرج عباس كياروستامي إلى كان وهو يقرع الطبول من أجل وطنه، ثم قمتما سويه، ونحن معكما بطبيعة الحال، بحملة كبيرة من أجل أطلاق سراح المخرج الإيراني جعفر بناهي، ثم قمت بتخضيب الثورة الخضراء في إيران بدموعك في المؤتمر الصحفي أيضاً، هل أنت ممثلة غير رسمية لقوى التغيير في إيران؟

ايران بلد خاص جداً، لقد زرته عدة مرات، ونحن هنا في أوروبا أقرب مما نعتقد لهموم ذلك البلد، والمرأة الإيرانية مثل المرأة الإيطالية، عاطفية جداً وتحب بكامل طاقتها، نحن هنا نعتقد أن النساء الإيرانيات مملوكات للرجال حسب، وقد صفدن في المطبخ، لكننا مخطئين جداً، المرأة الإيرانية تعلم كل شئ عن لأفلام والكتب والموسيقى، مرة كنت أتجول في أحد شوارع طهران وفوجئت بخمس نساء يحطن بي، على الرغم من أنني كنت مرتدية الشادور من الرأس حتى القدمين، كن يعرفن كل شئ عني، وربما شاهدن خمسة أو ستة من أفلامي، لقد استغربت تماما في الحقيقة.

حتى في تلك اللحظة تأثرت بينوش ولمحت الدمع في مأقيها الساحرة، لولا وقوف بائعة مراوح صغيرة خلف ظهرها وربتت على كتفها، ثم تدارت خلف "ميغسي" مرتبكة، واندهشت في سري لهشاشة تلك المرأة وسرعة تأثرها، فقد شاهدتها قبل يوم تبكي في المؤتمر الصحفي بدموع حقيقة، وكانت تلك المرة الأولى التي أشاهد فيها نجمة حقيقة تبكي في الواقع وليس في الأفلام، هو شئ يوجع القلب في الحقيقة ويولد شعوراً بالذنب، وقلت في سرّي حتى جولييت بيلوش لم تنجو من همومنا واوجاعنا!

ولدت بينوش في باريس لعائلة فنية من الطبقة المتوسطة، وبرزت موهبتها الفذة مبكراً، وبمجرد بلوغها سن المراهقة، لعبت دوراً في أحد أفلام المخرج الفرنسي الشهير جان لوك غودار، ثم سرعان ما لعبت لأوّل مرة دوراً باللغة الإنجليزية في فيلم "خفة الكائن التي لا تحتمل"، ثم حصلت على جائزة سيزار عن دورها في فيلم "ثلاثة ألوان"، ثم أوسكار افضل ممثلة ثانوية عن دورها الرائع في فيلم "المريض الانجليزي". ويعتقد البعض في فرنسا أنها أفضل تجسيد لعظمة جيل الممثلات الفرنسيات اللواتي برزن في العصر الحالي، بعد جيل العمالقة، جيل أيزابيل أوبيير وكاترين دونوف، وقد عاشت حالات متقلبة من الحب تثير الاهتمام والفضول، ومن شركائها السابقين المخرج ليون كاريت، والمنتج أوليفييه مارتينيز، والممثل الأميركي الممتاز دانيال داي لويس، ولديها أبن في السادسة عشرة وأبنة في التاسعة.

■ أن تكوني ممثلة ناجحة هل يفقدك هذا استقرارك العاطفي؟

نعم، تقول بيلوش، هو حقاً عدم استقرار عاطفي، شكراً للتوصيف، أنني أتصارع مع نفسي من أجل الوصول إلى الإعتدال "عندما تكون لديك العاطفة، وتحتاج للتعبير عن ذلك، فأن التوزان سيكون صعباً من دون شك، لقد أحببت الأطفال واخترت أن يكون لدي أطفالي، لنو نتيجة حوادث، لقد حاربت دائما ليكونو معي، أسعدهم ويسعدوني وأوفر لهم كل شئ، لذلك تراهم يتنقلون معي من نيويورك إلى جنوب أفريقيا مروراً بلندن، على الرغم من أنهم بحاجة أيضا إلى الاستقرار لمواصلة دراستهم، وعندما أكون منشغلة في العمل أشعرت بالذنب اتجاههم، لكن المشكلة عندما لا أعمل أشعر بالذنب أيضاً".

■ أنتهيت مؤخراً من تصوير فيلمك الجديد "آخر العشاق السابقين" الذي سيعرض في أيلول/ سبتمبر المقبل، حدثينا عنه قليلاً.

تقول، "إنه حكاية غريبة عن أحداث ١١ سبتمبر، ألعب فيه دور عشيقة مولعة بتدخين السيجار وممارسة الأعمال التجسسية، واكشف النقاب عن مؤامرة للتلاعب في أسواق المال قبل وقوع الهجمات الإرهابية بقليل".

ومعروف عن بينوش مواقفها السياسية التي تطعن في الرواية الرسمية لأحداث ١١سبتمبر، مدعية أن الإدارة الأميركية كانت على علم بما سيحدث وخططت قبل وقت طويل لحرب العراق وكانت تبحث عن المبررات، كما أنها لا تثق أبداً بالرئيس الأميركي السابق جورج بوش ونائبه ديك تشيني، تقول بينوش "حسنا، أنا لا أرى سبباً يجعلني لا أشك، البعض يريد ان يكون أعمى ولا يرى ما حدث. وإذا كنا لا نرى سوى جانب واحد فقط من الحقيقة، كيف يمكننا أن نعرف ما هي الحقيقة الكاملة؟ لذا علينا استخدام الحدس، وهذا هو السبب في الفن، أنه أكثر أهمية من السياسة".

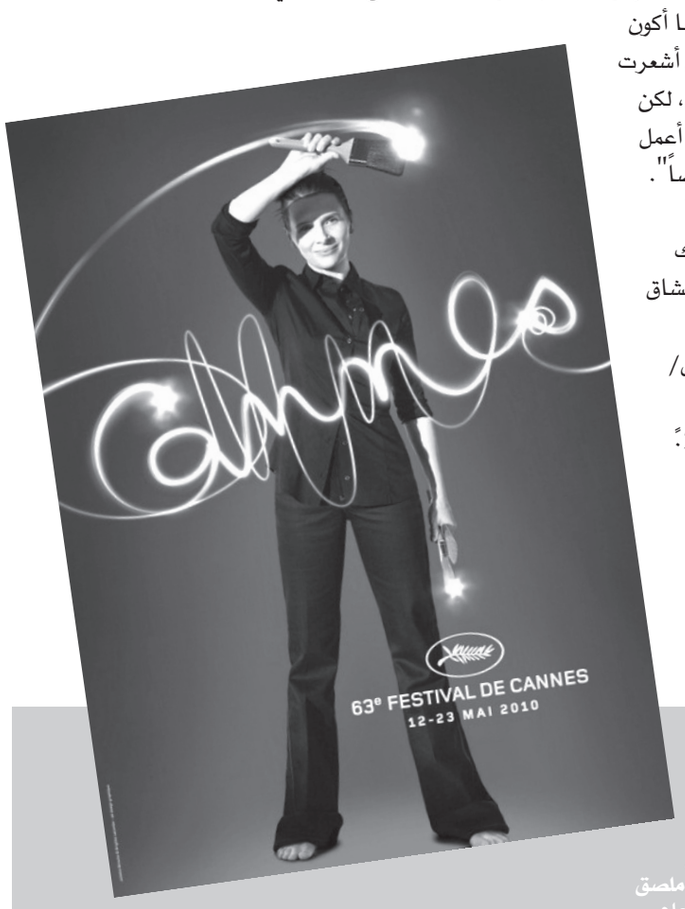
■ قلت ذات مرة أنك لا تخشين الشيخوخة، وأن المرأة الفرنسية تزدهر بمجرد بلوغها الأربعين، هل مازلت عند رأيك؟

نعم بالتأكيد، أنا الآن في السادسة والأربعين من العمر وفي موقف مثالي، هناك شيء ما يحدث للمرأة عندما تصل إلى سن معينة، مثل التخلص من بعض العادات السيئة والأوهام، كما ان اختياراتها تصبح خاصة بها بعد ان تترك المخاوف والأفكار المسبقة، بلوغ سن معينة بالنسبة للمرأة هو نوع من التحرر.

لقد مرّ الوقت سريعاً مع جولييت بيلوش، وعادت بائعة متجولة شابة تعرض بعض الحلي للبيع، وكالعادة ابتسمت بيلوش لها وقالت "ميغسي"، لكن الفتاة قالت بعفوية، كنت أعرف أنك لن تشترين مني، لكنني أردت أن أخبر أخوتي في المساء بأنني حدثت جولييت بيلوش، مسحت بيلوش على ظهر الفتاة برقة ورسمت لها ابتسامة ساحرة، وفي طريق العودة قلت لزميلتي الإيرانية بارفين" كم هي ممتلئة تلك الجولييت؟"، عدّلت بارفين من وضع كاميرتها على كتفها وقالت "لا شئ يأتي من فراغ يا صديقي".

بلوغ المرأة سن الأربعين يحررها من الأوهام

لا أثق بالرئيس بوش وعلينا رؤية الحقيقة كاملة



جولييت بيلوش كما ظهرت على ملصق المهرجان هذا العام

المكان المسكون

حميد عبد المجيد مال الله

تفصح المعمارية المسرحية عن وظيفة المكان واختصاصه وفق تصميم ينماز عن سواه من الشواهد المعمارية. لكن هناك امكنة تصلح لتعدد الاستخدامات ومنها المعرض المسرحي والاوبرالي. هكذا امكنة تسمى مسرحياً (امكنة محايدة) الفضاء الثالث خارج محدّدات الاختصاص، والمحايد أمكنة متباينة تتخذ من الشوارع والاصلاحات والمصحات مكاناً لعروضها، امتدت الى الاسواق، والخرائب والاطلال الاثرية وما اليها.. وهي امكنة مغلقة او مفتوحة. الامكنة السابقة تشكل وجهاً من تركيبة اعقد للمكان المسرحي الذي تخترقه بيئة المسرحية وعالمها. الاخير بدوره مركب من علامات شيئية طبيعية "فيزيقية" واخرى مصنعة فنياً، نتاج الخيال والحرفية، وايحاءاتهما، منابعها رؤى الدراماتورج والمصمم، والسينوغرافي (والنصيص او ارشادات الكاتب الاخراجية).... وخيال المتلقي.

في المكان الافتراضي يكمن السرّ، سحر الصورة السمعبصرية واشعاعاتها الاتصالية، وجاذبياتها، فهي نواة تأسيسية منذ بدايات المسرح (للصورة) التي وسمت عصرنا الراهن "عصر الصورة" وما مثلها من صور الطبيعة الموضوعية التي ادهشت الانسان منذ بدايات لا نعرف تاريخها. التأثيث يعزز الفضاء الافتراضي، كذلك الازياء، ويبث كمرسل صورة جدلية: مغلقة ومفتوحة، خيال وواقع، ايهام ولا ايهام، وسواها من ثنائيات غير مستقرة، تتواتر، تتوالد، تضمحل، تبقى... في كل الحالات تثبت حيوية المكان بنبض وماراثون حاملي العلامات (الممثلين / الممثلات / المؤدين / المؤديات) الذين يتعاملون مع مكوناته، فهو الذاكرة الناطقة والوجود المعبر.. يملأ خيال افراد الكادر المسرحي اثناء العمل والبروفات. ويشغل ذاكرتهم المتأملة خارجه؛ ويسحر المتلقي بالمقاربة والمقارنة. لأنه لا يتشكل من العلامات والاشارات والمعلقات والسطوح والتأثيث، والمنافذ فحسب بل تضاف ايضاً العلامات اللغوية والصوتية، ومبثوثات الميديا بتنوعها التكنولوجي:

المطبوعة، والالكترونية، والفوتوغرافية (الكيميائية). المسرح مكان (مسكون!) كما يتوارد في المفهوم الشعبي! تسبح في فضائه اطياف واشباح بشرية ولا بشرية. ومخلوقات عجيبة حية وشيئية، فيزيقية وميتافيزيقية تهوم وتحوم على منصته، وخلف كواليسها، وفي قاعته وغرفه، وزواياه.... حراك تلكم الكائنات يستدعيه خزين الذاكرة التي تؤم المكان، او تستذكره، او تقرأ عنه او تسمع عنه.. فتتفاوض الذاكرة مع المرجع بالاسترجاع والتداعي... انه بنظر الذاكرة مسكون منذ انشائه وما قبل ذلك وما بعد... بأناس وشواهد... هناك من مثل، ومن صمم وشكل فضاءه... ذاكرة المكان مشحونة بأسماء وهياكل وبيئات، وخيالات، وانوار، والوان، واصوات تحرك ذاكرة الآخر حال دخولها للمكان، ويتركز التفاوض معه بحنين وقوة، بالنسبة لمن ارتقى المنصة في الماضي البعيد او القريب، وخاصة لمن يخزن في ذاكرته (حالة استثنائية) وحالة فردية مرّ بها، فيشتد يقينه انه اعرف من غيره بدقائق وخفايا واسرار المكان، وتاريخه رغم تغير الازمنة، وتحولات المعمارية، وتبدّل المسميات وانحراف الوظيفة والموقع.

المكان المسرحي ساكن متحرك، انه اشبه بحركة كوكبنا والتي تتوالى دائماً وابداً، اطياف حية، اخرى هاجرت، سواها رحلت بلا عودة، التقت هنا لقاء اضداد ومحبة اطياف جمعها مارثون دايونوسيس في هذا المكان المسكون دائماً وابداً، حتى لو ازيلت معالمه وتحول الى ارض يباب.

الروائية لطفية الدليمي

الكتابة نبع للمتع الذاتية

حسين رشيد

تعيش اليوم في شتات المدن الأوربية، والعربية ، لكن حلمها مازال يرنو صوب دجلة وابو نواس، وليالي بغداد، فكل تلك المدن لا تستوعب حلمها، تنظر الى ان النهوض الثقافي يبدأ من قاعة الدرس الاول ، كما انها ترى الكتابة بلا متعة كمن يقضم حزمة قش جافة مجردة من المذاق وجماليات الفن واشتراطاته،وترى ايضا ان المبدع غريب عن مجتمعه أينما كان وفي أي ارض وجد، غربته عما هو سائد وغربته في رؤيته المختلفة للعالم . لها تجربة مريرة في الغربة الداخلية والخارجية، وهي اكبر من كل مقدمة تساق لها فهي نخلة عراقية اصيلة ترعرت على مياه نهر ديالى واثمرت بمياه نهر دجلة إنها القاصة والروائية لطفية الدليمي التي حلت ضيفة على ملحقنا الشهري، فاهلا وسهلا بها .

تمر الثقافة العراقية بمحن متكررة محنة التهميش في العهد الماضي، ثم تعمق هذا التهميش والاهمال حاليا لهيمنة الطائفية ، ما تصورك عن مشروعات النهوض بالثقافة العراقية التي يسعى المثقفون لترسيخها في المجتمع؟

لايمكن للثقافة ان تنهض في هذا الجو الاحترابي والتشنج السياسي والواقع الاقتصادي المتردي، الثقافة ليست القصة والرواية والشعر – وهذه الاشكال تقدم براهين على تطورها ونهوضها – الثقافة نمط عيش واساليب حياة شعب من الشعوب بدء من التفاصيل العادية للحياة اليومية وسلوكيات الافراد ونظرته للانسان بنوعيه من النساء والرجال ومايتركه الموروث الثقافي الذي يحتل الذاكرة الجمعية من أثر في تربية الاجيال الجديدة وقدرة الوصول الى مصادر المعرفة والتقاليد الجمالية المتعلقة بالمناسبات الانسانية كالزواج و طرز الملابس والغناء والرقص والموسيقى وذائقة مطبخ ذلك الشعب ونظرته المتفتحة إلى الثقافات الاخرى والاستفادة منها، وبرأيي لايبدأ النهوض الثقافي إلا إذا شرعنا بوضع أسس وتصورات حديثة للتربية والتعليم فمن قاعة الدرس الأول يبدا التغيير، كيف يمكننا النهوض بالثقافة ونحن نرغم الصغيرات من سن السابعة على ارتداء الحجاب في مدارسنا ونزرع لديهن فكرة العيب والعورة وان الفتاة الصغيرة ماهي إلا أداة جنس ومحط رغبة الذكور أينما كانت؟؟ كيف يمكننا النهوض بالواقع الثقافي ونحن نفصل بين الصبيان والبنات في المدارس الابتدائية ونناقش على الفضائيات(التي هي نتاج الحداثة المفرطة) التكليف الشرعي للاولاد والبنات، ونستخدم منتجات الحداثة الغربية لشتم الغرب وترسيخ قيم طائفية ودينية متشددة وهذه مفارقة عصرنا العجيبة، بمعنى ان توجهات النظم ذات النزعة الدينية تقصر محظوراتها وتحريماتها على النساء وتبيح من المحظورات مالا يتناسب وكرامة المرأة، البداية في أي نهوض ثقافي تكون من اول درس في المدرسة واول كلمات يتعرف عبرها الطفل إلى عالمه ومحيطه في البيت، ولانهوض ثقافي مالم نعمل على تنقية المناهج المدرسية من كل توجه شوفيني وطائفي وسلفي، وان نخرج من إهاب الجاهلية الذي يفخر فيه (عمرو بن كلثوم) بقطع الرؤوس وسجود الاخرين لصبي بلغ الفطام و شرب الماء صفوا وترك الماء الكدر ليشربه الغير (لوعدت الى معلقة عمرو بن كلثوم) لوجدت مايرجح وجود منابع للعنف الدموي والشوفينية المفرطة في الذاكرة الجمعية، كل المشاريع والرؤى التي تسعى للنهوض بالثقافة ستذهب ادراج الرياح اذا لم نبدأ من اساس القضية، تحدث الكثيرون ووضعت تصورات كبيرة بخاصة من قبل المؤتمر الثقافي الاول الذي كان فكرة الصديق الشهيد (كامل شياع) الذي وضع خريطة طريق للنهوض الثقافي كما وضع الشهيد الراحل (قاسم عبد الامير عجام) رؤية ثقافية حين تولى ادارة الشؤون الثقافية، وعقدت الجمعية العراقية لدعم الثقافة ندوة عن تصورات النهوض بالثقافة وشارك فيها عدد من المثقفين برؤاهم ومشاريعهم، وقدم عدد كبير من المثقفين تصوراتهم الجادة، ولكن أين هي التطبيقات على ارض الواقع الذي يسبح في بحر من دماء الضحايا والتشدد وارتباك الاوضاع؟؟ من يطبق المشاريع والرؤى الثقافية التي نحلم بها؟؟ وبأية وسائل نطبقها والمثقف لاسلطة لديه ولاموارد لتنفيذ خطط المشاريع الثقافية؟؟ وتعلم ان مشروع المؤتمر الثقافي الاول وتوصيته قد اجهضت في حينها وثمة رؤى لاتزال تطرح من حين لآخر وقد قرات أخيرا رؤية موسعة للشاعر والكاتب فارس حرام بعيدة عن التسييس والأدلجة بل أنها من صلب الشأن الثقافي وحيثياته وتتوفر على جهد كبير محايث للتطورات الثقافية في العالم، فمن يقرأ؟ ومن يعنى بمناقشة هذه الطروحات العقلانية؟؟

كامل شياع وضع خارطة طريق للثقافة العراقية

العلاقة المشوهة بين الاقتصاد المشوه والانسان العراقي الذي خرج من حروب وازمات تدميرية قد انعكست على الانتاج الثقافي وحدثت فجوة واسعة وابتعاد عن المنتج الثقافي والثقافة بشكل عام سواء من قبل المسؤولين او مستهلكي الثقافة، بمعنى ان المثقف الحالي يعاني العزلة الاجتماعية، كيف ترين الأمر؟؟

– لقد انعدمت وسائل التوصيل الثقافي كدور السينما والمسارح والمنتديات الثقافية النشطة وبقيت وسائل الاعلام المسيسة تهيمن على عقول المستهلكين و تتدخل في توجهاتهم وذائقتهم على وفق ماتخطط له الجهات التي تمول الفضائيات والاذاعات والصحف وتحول كثير ممن كانوا منتجين للثقافة إلى منتجين لاعلام الدولة ومسيسين تماما بفضل هيمنة راس المال على المنتج الثقافي في وقت الضنك مما دفعهم للبحث عن وسائل للبقاء على قيد الحياة، الاقتصاد المرتبك وعدم وجود قدر من العدالة في توزيع ثروات البلاد واستئثار الطبقة المتنفذة واحزابها بموارد البلد بشكل رواتب خرافية ومخصصات غرائبية واملاك مستولى عليها وترك الطبقات الاخرى ومنها مثقفو العراق في عوزها التاريخي، لهو احد مظاهر الخراب السياسي والحرب المنظمة على الثقافة، كل ذلك الارباك والتشوه وسوء الادارة السياسية والتشريعات التي سنها البرلمان لصالح اعضائه الذين لم ترتو شهوتهم للمال حتى اللحظة، كل ذلك ينعكس على الوضع الاجتماعي والنفسي للجماهير المجوعة المحرومة والمهجرة والمهانة والمحرومة من كل حقوقها إلا حق الغضب والشعور بالمرارة والمناداة بسماع صوتها، ويؤثر كل هذا الاضطراب على أي نتاج بشري سواء كان صناعيا او ثقافيا او حتى قرارا شخصيا يتعلق بالحياة الانسانية، البلاد تتقهقر إلى نظام راديكالي متصلب يتزيا بزي الديموقراطية الزائفة، فكيف تتسق الديموقراطية مع تدخل القوى الدينية في تسيير امور السياسة وبالتالي امور البلاد؟؟ واية ديموقراطية هذه؟؟ أيكفي حدوث انتخابات لتترسخ الديموقراطية؟؟ كم يحتاج العراق من سنوات لتتعزز فيه حقوق الانسان وبالتالي تتعزز الثقافة وتنهض من بين الرماد؟؟

الديموقراطية افرغت من كل محتوى لها بسبب من عدم كفاءة الساسة وانطواء مخططاتهم على نزعات ديكتاتورية شمولية ستعيد العراق الى كهوف الاسلاف، او في احسن الاحوال ستقيد الحريات العامة وحرية التعبير والوصول الى مصادر المعرفة. وهذا يضع الثقافة ومنتجيها في مرمى نيران الساسة المسيرين برؤى الفقهاء من اية طائفة كانوا.

في كتابك يوميات المدن تمتزج اليوميات بالغنائية الذاتية العميقة المشبعة بلغة الشعر، قد يكون رواية وفي نفس الوقت مشروعا سرديا واحيانا كيانا من التكوينات الانسانية المختلفة الازمنة والامكنة.؟

هذه ميزة كتابتي التي تشكل خصوصية اسلوبي السردي، الكتابة قبل كل شيء نبع للمتع الذاتية والكتابة بلا متعة تصبح لكاتبها وقارئها كمن يقضم حزمة قش جافة مجردة من المذاق وجماليات الفن واشتراطاته، الابداع لايختلف باشتراطاته الفنية وجمالياته لدي سواء كتبت اليوميات او الرواية او المقالة، اللغة عندي تزاوج بين الشعرية وفنية السرد والمفردة السلسة الدفاقة وما تسمونه الغنائية واسميه موسيقى اللغة الداخلية والبناء الهارموني للجملة السردية الذي اعتز بحفاظي عليه في جميع اعمالي وهي الاساس في الابداع الحقيقي الجاد الذي لايتنازل عن مستواه و لايستسلم لتيارات مابعد الحداثة وتبسيطها و اعتمادها التسطيح ومزجها بين اشياء لاصلة بينها، الكتابة فعل جمالي قبل كل شيء وانا من دعاة الجمال وعشاقه ولي متعتي الخاصة في تذوق المفردة الساطعة والتركيب الموسيقي للعبارة لتصل رؤيتي الفكرية والجمالية بسلاسة ويسر، في رواية سيدات زحل برزت اللغة كبطولة مفردة بين شخوص واحداث الرواية فانا لاانتازل أبدا عن السر الموسيقي وحلاوة المفردة ولذتها وانا اتقصى افظع الاحداث وسط دوامة الخراب والالم لعلي بذلك اوازن بين كفتي الجمال والقبح اللتين تتصارعان في ساحة حياتنا الراهنة..

المدينة تحرضني على الكتابة

للمدينة في ادبك حضور فاعل وموثر لعل يوميات المدن خير مثال على ذلك، عن اي مدينة تتحدثين هل هي المدن الحاضرة المعاصرة ام مدن الحلم المدينة اليوتوبيا المدينة المتخيلة ام مدن الذاكرة وهل لديك مواصفات لمدينة ما ؟؟

في كتابي يوميات المدن كانت المدن الحقيقية هي محرضتي على الكتابة وكانت الاحداث دافعي لوضع المدينة في افق جمالي وفكري يكشف عن خاصيات المدن وثقافاتها على غير ما يلجأ إليه بعض الكتاب حين يكتشفون المدن بعيون سياحية باحثة عن المتع العابرة في مدن العالم تنفيسا عن حرمانات متراكمة عبر القرون فلايرون من المدن سوى سطوحها ومن الشوارع سوى مواخيرها وباراتها، علاقتي بالمدن اتخذت لها خطا مختلفا وخاطبتني كل مدينة بطريقة فجرت لدي رؤى وانثيالات عن بؤرها الثقافية ومذاقات فنونها وخصوصية أناسها، المدن اليوتوبية إحدى وسائل خداعنا لأنفسنا وشكل من أشكال الحلم المستحيل وقد فندت حلم اليوتوبيا واستحالة تحقيقه وان تحقق فلأنه يحمل جرثومة فساده – فندت هذا في روايتي من(يرث الفردوس) وعرضت لمدينة متخيلة شاء سكانها المنحدرون من مستويات فكرية وثقافية مختلفة ان يؤسسوا لمجتمع فاضل يقوم على العدالة والمساواة وتقسيم العمل والثروة غير ان النزعات البشرية للتفرد بالسلطة والاستئثار بالنساء وشهوة الهيمنة واستعارة اساليب التعذيب من النظم السياسية السائدة في المدن ا لتي جاؤوا منها كل ذلك افضى الى انهيار التجربة وسقوطها بايدي من يديرون اقتصاد السوق إذ أتاح التقشف وومحدودية التواصل والتفاهم وعدم اشباع الرغبات الانسانية البسيطة وتسخير الفن لرغبات الجماعة المسيطرة إلى اختراق التجربة وتفكيكها من داخلها، كتبت هذه الرواية في ١٩٨٥ وكانت رؤية نبوئية عن اجتياح النظام العالمي الجديد واقتصاد السوق للتجارب المثالية وتدميرها، مدني هي ناسي الذين اجد في رفقتهم الامان والمحبة والصدق، الانسان الصادق الذي يتعامل بلا اقنعة والبعيد عن النفاق ومماألأة سلطة القمع مهما كانت محاطة بهالات القداسة – هذا الانسان هو مدينتي ووطني اليوتوبي وبالتالي هو مدينتي الحلم و الوطن الذي يمكن ان يمنحني لحظة الحقيقة، الامكنة لم تعد تصلح لتكون ملاذنا ومدننا الفاضلة الا فيما ندر من أمكنة قد تمنحنا الأمان ونحن في صراعنا من اجل البقاء، اليوتوبيا لعبة ابداعية وحلم فكري ليس بوسعه الصمود على ارض البشر الا برهة حلم او لحظة وهمٍ ، اليوتوبيا الحقيقية من صنع قلوبنا وعقولنا وهي نقطة ضوء تشع من أعماقنا و تتفتح في الحب وتتسع بالحلم..

الغربة داخل الوطن، الغربة خارج الوطن، مفردات لا اعتقد انها جديدة على المثقفين العراقيين ما مدى استيعابك لهذه المفرادات في اعمالك؟

المبدع غريب عن مجتمعه أينما كان وفي أي ارض وجد، غربته عما هو سائد وغربته في رؤيته المختلفة للعالم وحرية الانسان، غريب في صعوبة رضوخه لقيم التخلف، وغريب في توقه لعالم يكفل حرية التعبير وحرية العيش وحرية التنقل، المبدعة اكثر غربة في وطنها من زميلها المبدع عندما تتفشى النزعة الذكورية العنيفة وتتحكم بحيثيات الحياة وتتدخل بالقوانين الوضعية وتفرض تصورات ماضوية على المجتمع بالتحريم والحظر و تتعامل مع المرأة تعاملها مع كائن أدنى وتغطيه من قمة رأسه إلى اخمص قدميه باعتباره عورة تسير على قدمين، الوطن لم يعد ذلك الاقنوم المقدس الذي نتعبد في محرابه لأنه أفرغ من قيمته ومعناه وسلبه القتلة والمتشددون وعجز السياسة وتهافتها – كل قيمة ومعنى حتى استحال جحيما، تغير مفهوم الغربة لدي وظهر واضحا في معظم أعمالي بدء بروايتي (من يرث الفردوس) في١٩٨٥، منذ تلك السنوات الصعبة بدأت اكابد الغربة وقبلها أيضا، يتضاعف الشعور بالغربة بعد كل حرب من حروبهم اللعينة صرت اشد غربة وتهددا وتحجيما في ما يسمى وطني، في عملي الاخير تغيرت مفهومات كثيرة لدي ومنها الوطن وما دافع عنه ابطال روايتي كان الجانب الثقافي والارث الذي صنعه مبدعون من مختلف العصور، تجربتي كانت مريرة في الغربة الداخلية والخارجية، وامسى التشبث العاطفي بالاوطان سلوكا طفوليا طالما الوطن لايختلف عن صورة الجحيم، اعد الناس الجيدين في بلادي بقعة وطن مضيئة واتواصل مع عدد من أصدقاء وصديقات احترمهم واعتز بهم وبمواقفهم وهم الذين يجسدون لي فكرة الوطن الانساني وعلاقتي بهم هي المعنى المضمر لفكرة الوطن، بينما يحاول اخرون من هذا الوطن الاستيلاء على بيتي، ويتصدى اتحاد ادباء بابل بكل نبل وانسانية القائمين عليه – للدفاع عن بيتي باعتباره ملكا ثقافيا دون ان تتحرك جهة رسمية لاتخاذ اجراء بل يداهم منزلي افراد قوة حكومية مسلحة مع جنود امريكان – يفترض بافرادها ان يحموا ممتلكات الناس وارواحهم – فاذا بهم يدمرون البيت و ينهبون ما تصل اليه ايديهم..

المبدعة اشد البشر غربة في بلاد تحمي ساستها وراء أسوار محكمة وتهدر دم مواطنيها ومواطناتها ولك ان تبحث في نصوصي لتضع يدك على مذاقات الغربة المرة..

كذلك الزمن الفضاء المكان مفردات يتداولها النقد الحديث كثيرا ماذا تعني لديك ضمن سياق الانتاج الادبي.

يحتل المكان وتجلياته موقعا مميزا في اعمالي، ثمة في أعمالي امكنة متخيلة برمزيتها ودلالاتها ومسمياتها وفي رواياتي هناك امكنة واقعية تتواشج مع امكنة متخيلة، للمكان سلطته الحاسمة في العمل الابداعي لكني افكك بعض سلطته بتخييله حتى اتمكن من التلاعب بالأحداث ضمن فضائه الفانتازي وامتلك حرية اوسع في تحريك الشخوص والاحداث دون تهيب او مرجعيات واقعية تحدد انطلاق المخيلة، وحسب ظني ان المكان يمتزج عندي بالزمن حتى لايمكنك تخيله منفصلا او قائما بذاته، ذائقتي ومصادري الرافدينية أثرت في رؤيتي لموضوعة الزمن ووجدت فيها حلا لإشكالية الزمكان حسب التعبير الاصطلاحي المعاصر، السومريون كانوا يرون الزمن مكانا، ويطلقون عليه مصطلحات المكان فالمستقبل حسب الفكر السومري – هو الذي يقع وراء المرء لجهلنا به، في حين يصفون الماضي بأنه ذلك الذي يقع بين عيني المرء وأمامه فاحداث الماضي لاتكف عن محاصرتنا والتأثير في حاضرنا، فهو المنظور الذي اختبرناه وعرفنا تفاصيله، مرة اخرى لا نمسك من مستويات الزمن عمليا سوى الراهن المعاش اللحظة التي نحسها ونجتازها، لذا تجد لدى بعض شخصياتي نزعة أبيقورية تجاه الزمن، نزعة تتحمس للإبتعاد عن الالم وبلوغ المعرفة بالنفس والحكمة عن طريق اللذة فلا تكون لمتع هدفا بذاتها بل طريقا لبلوغ الحكمة والمعرفة فنراهم يحتفون باللحظة ويحاولون الهرب من الألم والبحث عن متعتهم الخاصة – مدفوعين بغريزة البقاء وحب المعرفة، فاحساسهم بالزمن يرتبط بأفعالهم في تلك اللحظة وبدون الفعل المدرك لانحس بسيرورة الزمن، فنحن ندرك حياتنا ونتعرف إلى انفسنا من خلال حركتنا في الزمن، وخير مثال على هذه النزعة شخصية راوية في سيدات زحل التي تسعى لملذات الطعام والجسد لتتعرف إلى نفسها ومصيرها وتبلغ قدرا من الطمأنينة كما تراها هي عبر المتع المرتبطة بالطعام والجسد..

تمتد روايتك الاخيرة " سيدات زحل" منذ سقوط بغداد على يد هولاكو وحتى سقوط النظام السابق واحتلال المدينة من قبل الامريكان، لماذا هذا التداخل التاريخي مع الواقعي وا لمتخيل في المتن الروائي اضافة الى تحرك الشخوص في مستويات الزمن المختلفة والامكنة المتعددة؟؟

المتخيل السردي يتوسل جميع الطرق المتاحة ليغتني بالامكانات التي يقدمها تنوع الامكنة وتعدد الازمنة، فتعدد الأمكنة والتباس هويات الشخصية يعزز التحولات السردية في الرواية التي لاتركن إلى الشكل التقليدي الحكائي وحده ولاتكتفي بالزمن الكرونولوجي التقويمي – بل تتخطى ذلك الى اختراق مستويات الزمن العمودي وتتقصى اوجاع الروح الانسانية واشواقها واحلامها عبر طبقات زمنية متراتبة وقد استدعى تعدد الشخوص و تنوع واتساع رقعة الاحداث في روايتي هذا المزج بين المستويات المختلفة الواقعية والمتخيلة وأتى التداخل بين الأزمنة ليعزز هوية المكان وسمات مدينة بغداد التي انعقدت لها بطولة الرواية وهي في احد وجوهها حياة البابلي التي تتماهى مع المدينة وتتقمصها وتتحمل عذاباتها وتحلم بنجاتها وحفظ مأثوراتها....

لو راجعت كراسة قيدار البابلي ستجد ان زمن الرواية واحداثها الرئيسة تبدأ من تأسيس بغداد وليس من واقعة سقوطها الاول على يد هولاكو، ومن لحظة التأسيس بدأت ظاهرة الاستبداد لدى الطبقة الحاكمة في تاريخنا الاسلامي والتي ظهرت بالنسبة لبغداد من لحظة قرار ابو جعفر المنصور إقامة عاصمة ملكه في موقعها وكان يرى بغداد كرغبة ملكية وشهوة استحواذ – يراها في المنامات واحلام اليقظة ويتشهى امتلاكها، وكانت بغداد معروفة منذ العصر البابلي الاول (زمن حمورابي) كقرية ومحطة تجارية فيها ثم شيدت فيها لاحقا الأديرة والاسواق والرياض، وعندما رآها أبو جعفر بموقعها الستراتيجي بين اقتراب النهرين ووقوعها على طرق التجارة قرر الاستيلاء عليها وأمر ان تقوم خارطتها على مخطط من نار ومنذ تلك اللحظة – حسب رؤية (قيدار البابلي) وهو صوفي وعلماني رؤيوي- بدأت نذر الاستبداد والإحتراب وتواترت على المدينة عبر تاريخها – حروب حرائق وغزوات ومعارك واغتيالات من اجل السلطة والهيمنة – وكل استحواذ وتمسك بالسلطة والهيمنة كما تعلم – يترافق مع الاستبداد وفظائع المستبدين..

طبيعة الغموض في الشخصية المحورية حياة البابلي، وهل هناك قصدية باختيار الاسم واللقب؟

ليس غموضا بل هو التباس مؤقت في هويتها ضمن الالتباس الكبير الذي تعيشه البلاد، التباس مرت به وهي تحت ضغط الرعب ومواجهة الموت في سرداب البيت او سرداب الرؤى وفي فوضى الأحداث تفقد قدرتها على تحديد هويتها فهي بين أن تتقبل كونها حياة البابلي او ترتضي إسم آسيا كنعان الذي تحمله في جواز سفرها وبين ان تستسلم لتماهيها مع شخصية زبيدة التميمية التي عاشت قصة حبها على عهد داوود باشا والي بغداد وكابدت في ذلك الزمن أهوال أحداث تتوازى وتتماثل مع احداث الحاضر في دمويتها وعنفها، يبقى الحب وصوت حبيبها حارسا لذاكرتها وهو يبث اليقين في روحها ويؤكد لها في كل لحظة أنها حياة البابلي وتبدأ ذاكرتها باستحضار القرائن التي تثبت لها انها هي بعون من الحب والحلم بالعثور على عمها الشيخ قيدار البابلي، والرواية تعمل في أحد مستوياتها على مفهومي الخاص للهوية والذي يبوح به العجوز الياباني في الكراسة رقم ٣٥ وهو يتحدث إلى حياة عن فكرة الهوية المعاصرة، وعلى مستوى الواقع كان معظم شخوص الرواية في بغداد واقعين في فخ التباس الهوية اختيارا أو اضطرارا في زمن الالتباس الكبير بعد الاحتلال وما افرزته فوضاه الخلاقة –المدمرة من عنف منظم وميليشيات طائفية وخراب شامل..

اما اختيار الإسم فلا يخفى عليك أن أسماء الشخصيات في روايتي لم تأت عفوية إنما لها دلالاتها ولها دورها في تعزيز المواقف والرؤى، حياة هي عصب الرواية وبطلتها المركزية وهي وجه من وجوه الحياة المؤنثة حارسة البقاء والمبشرة بالحب وحاملة حلم صيانة الجمال الذي تتقاسمه مع عمها وحبيبها ناجي الحجالي، ولقب البابلي إحالة الى الموروث الرافديني أولا اذا كنت قرات قصة والدها عن جذور العائلة، ثم يحيلنا ثانية الى الذاكرة العربية كثقافة وليس كقومية والبابليون أحد تجليات هذه الثقافة – وهي كعنصر فاعل ومؤنث مانح للحياة تشتبك مع الموروث الثقافي وتستند إليه في الازمات، و اعمل في روايتي وجهدي الأدبي على عدم الاعتداد بالإنتماء القومي للشخوص حتى انني قدمت علاقات التمازج والتزاوج بين الاديان والقوميات والطوائف على نحو جلي في الرواية التي تمجد الروح الانسانية الحرة المتحررة من كل قيد حسب..

هناك ادانة للتاريخ والحاكم والقادة الذين يتسلطون على رقاب شعوبهم من ثم يسلمونهم الى الاحتلال وهذا واضح من خلال شخصية بهيجة التي اعتقلت عام ١٩٦٨، وهل مازالت بهيجة في العراق وشهدت سقوط الطغيان؟؟.

يمثل الفن عادة – والكتابة الروائية احدى تجليات الفن – يمثل عاصفة شغف تخترق عظام التاريخ، وتنبثق من الجهة الأخرى للحلم، يظل التاريخ ركاما من أحداث وأسماء وبرك دم وصرخات هلع، أما الفن فإنه يتجاوز التاريخ ويؤثث المخيلة بالأزاهير والجمال وفتنة اللذة وبهاء الحب، يحتفي بالجسد والروح ويقيم مآدب للجمال المهدد، في روايتي احتفاء كبير بالجمال والعشق وسط مايصنعه تاريخ الحكام الدموي..ولكن بم يحتفي التاريخ؟؟ أنه محتشد بالموتى – حتما –والفاتكين وجغرافيات الألم البشري، يحتفي بالجماجم والسيوف والسم والمكيدة ويتشبث به القوميون والشوفينيون والمتشددون دينيا وطائفيا وهم يحاولون إعادة دورة الزمن إلى الوراء..

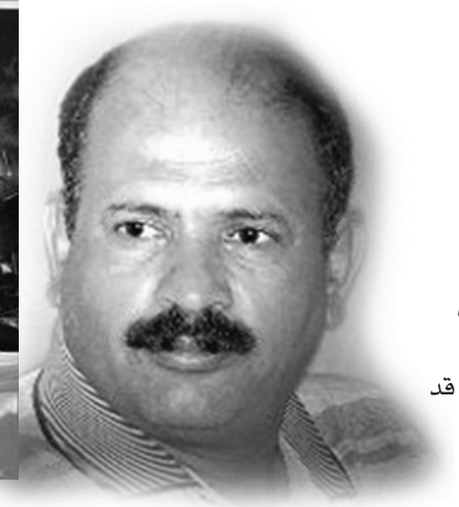
يعمل الفن في الجهة المضادة، يدين التاريخ ويخترق طبقاته ويخلع عنه رداء القداسة، يفكك مادته متداخلا مع مستويات الزمن المعاشة والمحلوم بها، يبقى التاريخ جثة مبهرجة ببريق الذهب والأكاذيب بينما يختص جسد الفن بالرؤى والرغبات وتجليات الجمال.

بعد خراب الناصرية

آدم يختلي بالشعر

حميد حسن جعفر

هل كانت محاولات الشاعر علي شبيب ورد –في إيذاء النص– حالة استفزاز قادرة على تشكيل فعل ينتمي للخرق. قد لا يكون الكثير من القراء مؤهلين لاستقبال حالة مغايرة يعلنها الشاعر واذا ما كان القارئ قادراً على ان يكون بمستوى الشاعر، معنى هذا ان الشاعر قد أوعز للمتلقي بوجود مغايرة او "مخالفة". عند هذه النقطة سوف يقوم القارئ بتهيئة مستلزماته الثقافية لمواجهة نص كان كاتبه قد أتفق مسبقاً مع المتلقي على ان ما سوف تتم قراءته لن يكون اعتيادياً.



أي ان الشاعر قد بات يمتلك سلطة التدخل في شؤون القراءة، هذا الفضاء الذي يضم المتلقي والنص. ليكون ثالث اثنين.

ومن اجل ان يظل النص بعيداً عن سلطات الرأي المسبق. يؤكد الدكتور حاتم الصكر في كتابه "التبر والعسل" على وجوب إلغاء ما يسمى بـ" اشتراطات القارئ".

وضرورة وصول القارئ –رغم خبرته– الى حالة خذلان النص لتوقعاته عبر إدخاله فضاء الإيهام وتعدد حالات الاستقبال.

ان القارئ سيكون على بينة من امره. وسوف يقرأ ومنذ الصفحة الاولى للمدونة التي تحمل عبارة "ناطحات الخراب" واسفلها –محاولات في إيذاء النص–.

والايذاء هنا عملية تخريب يحاول الشاعر ان يؤكدها في الكتابة وليس في الموقف الذي يطلقه القارئ بمواجهة النص. وما دل على ما سوف قرأ في الصفحة الاولى من المدونة سيجد القارئ عبارة –ناطحات الخراب– لا غير في الصفحة الثانية معلومات تهم دار النشر. في القصة الثالثة ترد مجموعة من الدالات التي لاتمنح القارئ أي دلالة عما سيستقبل. في الصفحة الرابعة– سيقرأ الاصحاح الثالث من سفر التكوين تتقدمه عبارة "محاولات في ايذاء النص" واسفلها كامة شعر في هذا الفضاء، فضاء الصفحة الرابعة المليء بميثولوجيا دينية، ميثولوجيا الخروج –خروج المخلوق على الخالق– والقياده اللا الرغبة حباً وطلباً للخلود في هذا الخروج الذي يمثل خرقاً للمتفق عليه. يعلن الشاعر عن منتجه الابداعي الذي ينتمي الى فصيلة الشعر الذي لا يمكن ان تنجزه الا المخيلة او المخيال وليس الواقع المعيش.

ان النص الميثولوجي/ الاصحاح الثالث. ومن قبله محاولة التبيان المرتبطة بالعنوان الاصلي، يحاول الشاعر ان يضع القارئ في فضاء التجاوز. في الميثولوجيا يكون التجاوز نابعاً من الخطأ المقصود. وفي العنوان يكون التجاوز في تدمير النص.

الإيذاء في وجوهه المتعددة هو التجاوز والمغايرة واللامألوف

الا ان المتحقق هو ان الهدف/ هدف الشاعر عمل على خلخلة قراءة القارئ اذ ان القارئ سوف يقف وسط قصدية الكتابة، وبالتالي مواجهة النص ضمن حالة من البحث عما خلف النص بعيداً عن صفاء القصد وتوفر النيات الحسنة.

(٢)

هل كان الشاعر مأخوذاً بعملية خلق حالة تضاد ما بين المتلقي والنص؟ أم ان التضاد حالة موجودة داخل المدونة، وما على القارئ سوى خلق عملية اكتشاف، قد تكون حفراً في النص/ داخلياً، او تقشيراً لاغلفته وما يحيط به/ خارجياً، وصولاً الى مناطق الاتصال. فحالة التضاد، وحالة التناص، وفي ان واحد يحاول/ يعمل الشاعر على ان يطلقهما سوية في فضاء المتلقي. ومنذ البدء. منذ اللحظة القراءاتية الاولى لعتبة النص/ المدونة –ناطحات السحاب–.

فهي محاولة تناص مع حالة تدل على الايغال في العلو والارتفاع –ناطحات السحاب– اذ ان الناطحات تعبير ونتيجة عن اعمار وبناء، الا ان الشاعر يرى فيها –في الوقائع– حالة خراب ودمار وهذه حالة التضاد. ان الشاعر يمسك بشعار لم يعلنه يتلخص بأن "الاخطاء معارف: وان الاخطاء هي تجارب لم يكتب لها النجاح من اجل الوصول الى حالة اكتشاف والتجربة حالة انسانية لا يمكن التخلي عنها. نعبر هكذا مفاصل من الممكن ان يصنع الانسان مدناً بعيداً عن اخطاء اخرى غير التي يرتكبها المكتشف/ الشاعر.

وبما انها محاولات. فأنها لم تكتسب الدرجة القطعية من انها فعل متكامل فعل منتج، أي انها تشكل اللافعل او الفعل المفترض او المتوقع. وتشكل الثبات والحراك المفترضين –انها– التجربة– تمثل وجهين مقبولين رغم فشل او عدم نجاح احدها.

انها محاولات وبأعتراف الشاعر نفسه. قبل وصول النص الى القارئ الذي من الواجب ان يستقبل هذه المحاولات/ الايذاءات التي يرد منها خلق حالة خلل من قبل الشاعر لمنتجه الشعري.

والايذاء في وجوهه المتعددة هو الخروج او التجاوز والمغايرة واللامألوف هل استطاع الشاعر ان يحقق فعل تدمير النص. او خلق حالة فوضى في نظام البنية الشعرية للنص الذي يكتبه. ومحاولة الخروج من فضاء التعارف عليه/ السائد. الى فضاء اللامتوقع/ الغريب.

(٣)

القارئ المتابع سيجد ان مشروع ايذاء الشاعر للنص/ أي خروجه على السائد، ومحاولة كتابة نص صادم، كان واضحاً خارج فضاء ايذاءاته الذي شمل سبع قصائد فقط من مجموع عشرين قصيدة هي كل حصيلة "ناطحات الخراب".

ففي قصيدة مرايا الغياب صفحة ٢٣
وقصيدة فوهات صفحة ٢٩
وقصيدة تضاد صفحة ٤٣
وقصيدة لوحة صفحة ١٥.

في هذه القصائد يكون الخرق واضحاً وبشكل ملفت للنظر.

ففي "تضاد" قد يجد القارئ نفسه واقفاً خارج اللعبة. قد لا يجد بين يديه مفاتيح للمغاليق التي اراد الشاعر ان يوزعها على مفاصل نصه. هذا النص الذي يذكر القارئ الممتلك لكمية من الذخيرة التي لا تتوقف عند التسعينيين او الثمانيين بل وحتى السبعينيين من الشعراء العراقيين، بل لابد له من ان يدس اصابعه في ذاكرة الستينيين، اولئك الفتية الشجعان الذين استطاعوا عبر جرأتهم ان يكتبوا ما لم يكتبه سواهم فكانت القصيدة الميكانيكية.

والقصيدة الكونكريتية
وقصيدة الحلم والغيبوبة
والكتابة خارج منطقة اليقظة
وتداخل الأجنس

القارئ هذا سيجد ان تضاد –ورغم الفارق الزمني– تحاذي تجارب سابقة لأولئك الفتية الذين يقف في طليعتهم فاضل العزاوي وتجاربه الجريئة ونصه الشعري "القصيدة التي تأكل نفسها" المجموعة الكاملة صفحة ٤٥ جزء١، والتي تبدأ بـ:

"انهم لا يجيؤون، لا في القصائد، ولا في كلمات السفر
ولتنتهي وبعد تسعة، طر بكلمة "انهم"

واذا ما كانت قصيدة (فاضل العزاوي) ممتلئة بالوضوح فأن قصيدة "علي شبيب ورد" كانت قد امتلأت بالايذاءات التي تحولت وفي العديد من المفاصل الى متاهات والغاز وتشكيلات قد لا تعين القارئ على التسلم السليم. بل تضعه وسط دائرة التردد والالتباس.

والقارئ للقصائد السبع المؤلفة للايذاءات قد لا يجد فيها ما اراد الشاعر ان يقول. بل قد تكون على قدر كاف من المهادنة والتقبل مع طروحات واشكالاتٍ المبدع. على الرغم من امتلاكها لكمية من الرفض وعدم الرضا عما يحدث حوله.

القصائد السبع تلك هي التي تشكل المحور الذي يشغل الصفحات الواقعة ما بين صفحة ٥٣ وصفحة ٨٠. بل ان "آدم في خلوته صفحة ٨١ تشكل حالة أكثر استفزازاً للقارئ لوقوعها في جنس النثرية المتقاطعة كلياً مع ثبات بعض الشعريات وموسيقى قصيدة التفعيلة. وذلك بفعل الموضوع الذي يتوزع على ستة عشر مفصلاً منتمياً الى محور الصدمة او الاختزال، او الاقتصاد في الانفاق اللغوي تلك الخلوة التي وجد الشاعر نفسه واقفاً وسطها مع سلفه الاول. وليستفيد من غياب الحس الرقابي. رقابة الآخر/ الضد. ليتسلل من خلال هذه الخلوة مواقف الحلم والموت والعمى. تلك المواقف التي تقف خارج المساءلة والتي كان بامكان الكائن البشري ان يتحرك في جنباتها بعيداً عن جميع انواع السلطات القامعة. حيث تتحول جغرافيات الحلم والعمى والموت الى مكان يقف خارج منظومات البطرياركيات السياسية والثقافية والدينية، خارج سلطات المجتمع والدولة والميتافيزيقيات. فالفضاءات السابقة تمنح الانسان الاحساس بأنه الوحيد ولا احد سواه قد يشكل عنصراً رقابياً.

والعمى حالة تبجح للناظر ان يلغي حالة الخوف من الآخر. والعمى حالة مرضية في جانب من جوانبه. والمجتمع وسلطاته تبيح للمريض ما لا تتيح للسليم. كما هي الحال مع حالة الطفولة التي استفاد الشاعر من عنصر البراءة وعدم الخوف الذين يحتلان مساحة واسعة من هكذا فضاء غير مسؤول.

فالطفولة بعيدة عن الوقوف تحت سلطة المحاكمة. والطفولة قادرة على انتاج الفعل المعاكس بعيداً عن فعلي الحساب والعقاب. وكذلك الحال عندما يقف الشاعر في منطقة الروح لما بعد الموت.. بعيداً عن الجسد. تلك الروح التي لا سلطة لاحد عليها من البشر. هذا الفضاء يعمل الشاعر على تفعيله ووضعه تحت فضاء الحراك. من أجل انتاج حالة تغيير تصيب الواقع.

ان مداخل الشاعر لنصوصه تتيح له الكثير من عمارات البناء الشعري. بل ان المغايرة لا يمكن ان يحصل عليها الشاعر، او ان يخترعها، من خلال الجادات المطروحة بل عليه ان يصنع لقدميه طرقاً. ولمخيلته نتاجاً لابد له من ان يكون مختلفاً عما ينتج ويسلك مجايلوه من الشعراء.

(٤)

في الايذاءات السبعة، يحاول علي شبيب ورد ان يصنع الشاعر وسط المصيدة ان يستفيد منه كشخصية رئيسة في نصوص متعددة. مستفيدة من خاصية السرد. وضرورة توفر بعض عناصره منها البطل/ المحور.

الشاعر يتحرك وسط العديد من الفضاءات. ومنها فضاء الكتابة المغايرة، حيث توجب عليه الانسلاخ من حالة التحجيم والدخول في الانفتاح. والشاعر يشكل الوجه الآخر لشخصية الثوري او الثائر، او الباحث عن البقاء والخلود –كما لو كان يشكل امتداداً لعصور الالهة. وكما هو الحال مع سلفه كلكامش وبحثه عن الخلود عر امتلاكه لعشبة الحياة.

في "سفينة النعاس" وليس النجاة ص١٩ هناك ثمانية مقاطع و"للريح قبلة" ص ٣٣ هناك ستة مقاطع.

في "ناطحات الخراب" وليس السحاب ص ٤٧ يوجد ثلاثة عشر مقطعاً. في "آدم في خلوته" ص ٨١ هناك ستة عشر مقطعاً. قصائد قصيرة جداً ص١٣.

واذا ما كان –الشاعر كانسان– يشكل مركز اهتمامات/ ايذاءات علي شبيب ورد السبعة بكل اشكالاته المرتبطة بالحياة كممارسة وبالشعر كمنجز حضاري متقدم فأن اشكالات القصيدة القصيرة او الومضة هي الهيمنة على مغايرة القصائد الاربع السابقة.

اذ ان اهتمام الشاعر كمنتج ابداعي ينصب على خلق حالة المفارقة تلك التي تعمل على انتاج حالة صدام مع متوقعات القارئ.

القارئ في فضاء القصائد السابقة يكاد يكون في حل من التخلي عن ذخيرته في مواجهة نصوص الشاعر وفق مبدأ الارغام وليس القناعة.. بعد ان تبين ان بنية الومضة في هذه القصائد غير خاضعة الى مبدأ التوافق مع المتوفر من تصورات مسبقة.

في هذه القصائد –ووفق تخطيط قد يكون مسبقا من لدن الشاعر– هكذا تبدو الأمور. تتوفر حالة تمزيق للرأي الجاهز. او الموقف المهيأ/ المتخذ لمواجهة المنتج الشعري الذي سيواجه القارئ.

وتدخلاته القراءاتية من ان هذا الايذاء او ذاك ما هو الا تجريب في الايذاء المتبادل ما بين النص ومنتجه، خلال زمن الكتابة هامش صفحة ٥٣. والاستفادة كذلك من دلالات العناوين عبر عملية تدمير العلاقة ما بين الكلمات –المضاف والمضاف اليه– فبدلا من ناطحات السحاب على المستوى الحضاري يواجه الشاعر القارئ بـ "ناطحات الخرابط للدلالة على مدى اتساع رقعة الدمار افقياً وارتفاع الخراب عمودياً.

كذلك الحال مع عنوان "سفينة النعاس" الذي كان في الأصل المتداول على المستوى الميثولوجي الشعبي –سفينة النجاة.

(٥)

استطاع الشاعر –علي شبيب ورد– ان يكتب القصيدة المغايرة كما يقول في واحدة من قصائده القصيرة جداً "اكتفاء– ص١٣":

ايتها القصيدة الـ..
جـ..ر.. يـ..ئـ..ة
سأكتفي بطردك من رأسي لأنك
غير صالحة للنشر ص١٤

هل استطاع ان يدفع بالمختلف ليخرج من جسد السائد؟ ليواجه المتلقي/ القارئ والذي يجب ان يتعامل مع المنجز الابداعي للشاعر بعيداً عن الحذر والتردد والحيطة، كما لو كان نصاً معادياً للحياة.

بل عليه ان يرمي –مع بعض التحفظ– بذائقته الاولى ويدخل النص "ابيض من غير سوء" لكي لا يغمط النص حقه في التأثير والظهور واكتساب حالة الاعتراف به. وحقه بتعدد القراءات والاستجابات.

ان الذائقة القراءاتية العربية، ذائقة تراكمية تعتمد على الماضي، على ما سبق تناوله. على ما قاله السابقون كركيزة لفهم النص. هذه الذائقة تدخل القارئ والنص في عملية مقارنة مع العديد من المنجزات الابداعية. وبالتالي –تحرم النص الجديد– من أهمية ظروف انتاجه، وفضاءات الارسال والاستقبال.

ان الشاعر علي شبيب ورد لا يعمل على تشويه النص المسرحي، بقدر ما يعمل على تغيير تركيبة مكوناته.

وتغيير معتمد كهذا، لابد له من مواجهة مختلفة، تمكن القارئ من القدرة على امتلاك استقبال آخر مختلف، ليقابل طموح شاعر، ومحاولة مبدع. في ان يكون له ارسال مغاير. فعبر عملية الابداع، لا يمكن للمنجز ان يتحول الى فعل ضار، فعل معاد، الى فعل بالقارئ الى التثبت بالماضي كفعل ثابت لشكل ابداعي انتجه النص السابق.

بل ان التحول الجديد/ الايذاء الذي يحصل للنص المعاصر ما هو الا حرث جديد لارض جديدة، قد تكون بوراً او لا تكون كذلك. والا فما من ايذاء ولا مغايرة. واذا ما كانت هذه الايذاءات –وكما يقول الشاعر– محاولات، وفق رؤية المنتج، فيجب ان تتحول الى فعل بين يدي القارئ.

وعلى القارئ هذا ان ينتج حالة مساءلة لما يستقبل. من اجل ان لا تتحول قراءته لهكذا نصوص الى حالة ارتجالية، او قراءة طارئة، لا تتجاوز حدودها فضاء اللهو والمتعة والفضول. بعيداً عن خلق حالة مغايرة في الفعل الحياتي للانسان. ذلك لأن دور الإبداع عامة، والشعر خاصة هو خلق حالة إقلاق الآخر. حالة ازعاج لذخائره. وإطلاق الروح من اجل البحث والتقصي. وليس خلق حالة من التوافق والمواءمة والتآلف مع الواقع المعيش المصنوع بين يدي سلطة التغييب والشطب.

ان دعوة الشاعر علي شبيب ورد رغم كونها محاولات في الايذاء ما هي الا اعلان حالة التخلي وقوة عما هو سائد. ومحاولة الإمساك/ القبض على جمرة الحياة من أجل رفض قيم الخمول والقبح والسكون واستبدالها بقيم الحراك والجمال والتبدلات. وكذلك هي حالة خرق للتابوات سواء على المستوى الفردي/ بطرياركية السلطة، او على المستوى الكلي/ المنتج الميثولوجي المصنوع وسط هيمنة الحس الجمعي. انه الصراع ما بين الواقف/ الخامل والمتحرك الحامل.

الشعر من أفواه الصدق

علي ناصر كنانة

إضاءة

يحدث أن نمتدحَ أحدَ الأشخاص تعبيرَهُ بقولنا: (هذا شعر!)، بالرغم من أن القائل يتحدث بتلقائية لا يقصد منها القول الشعري، وبالرغم من إدراكنا إن الشعر أعمق من ذلك، بَيْدَ أننا نكثّف إعجابنا بكلمة (شعر) لأن التعبير الذي أتى به المتحدث يتوافر على خروج عن مألوف القول وعن البناء النمطي للجملة.

ولعلّ لذلك صلةً في ارتباط الإبداع بالصدق. وعلى خلفية هذه القناعة فإن التعبيرِ الإنساني يقترب من الشاعرية كلّما كان أكثر صدقاً. فالشعر ليس مجرّد كلمات. ولستُ أبالغ في القول حين أزعم بأن في داخل كل إنسان شاعراً كامناً يستيقظ كلّما أرهفَ صاحبُهُ الحسَّ واجتاحتْ شغافَ القلب عواصفُ من خارجه.

وكما يقف الشعراء أحيَاناً مندهشين أمام الشاعرية في بعض مظاهر الطبيعة، كذلك الحال مع تجليات الإنسان.

الشعر هو ما قالَهُ رجل فلسطيني طاعن في السن، أرادَ أمام كاميرا قناة الجزيرة أن يختصر الحزن الفلسطيني كلَّهُ:

(ما بدّي دفّايه
ولا بدّي كيس طحين
بدّي آكل حشيش
تحت خروبة في تراب وطني).

يا الهي! هذا هو الشعر إذا ما أرادَ أن يلتقطَهُ الشعراء من أفواهِ البؤساء دون خطابة ولا شعارات.

الشعر هو ما عبّرَ عنه الصحفي الفلسطيني الشيوخي في اتصال مع الجزيرة في شهادته عن استشهاد زميله المصوّر الصحفي مازن برصاص القوات الأميركية في العراق:

(عندما سقطَ مازن، شعرتُ أنَّ العالمَ كلَّهُ يسقط).

هذا هو الشعر في أكثر صور الرثاء صدقاً وجمالاً بعيداً عن الصراخ والشتائم، وفي أكثر الصور تكثيفاً لما يجري في العراق: إنه حقاً سقوط العالم.

الشعر هو الدموع التي انهمرتْ كلمات من الفم الشريف للصديق الأستاذ المترجم (في صحيفة الراية القطرية) كريم المالكي حين أجلستُهُ في مكتب الأستاذ حسن توفيق متقصياً حقيقة الوضع في العراق. قبل الغزو كان يروق لكريم أن يتمشّى في بغداد قاطعاً الجسور، التي تحتضن دجلةَ بدفء أمومي، واحداً بعد آخر. وبعد احتلال العراق راح كريم يمارس ديدَنه ذاته، ولكنه رأى شيئاً آخر:

(العراق ليس حزيناً.. العراق يبكي.
عندما عبرتُ دجلةَ لم أرَ ماءً.. كانَ دمعاً).

فاندهشَ الأستاذ الشاعر حسن توفيق قائلاً بلهجة مصرية:

(ايه ده يا كريم؟ دا شعر).

أجل هذا هو الشعر، في أن تصف حالة العراق بهذا الجمال الحزين دون أن تتحدث بلغة سياسية!

الشعر هو ما اختصرتْهُ الميسلون حين كتبت لي من العراق عام ١٩٩٠ يوم تعرّضت بلادنا للتهديد بضربها بعد اجتياح الكويت:

(بودّي لو أستعير كفوفَ الآخرين لألطمَ على رأسي).

وهو تعبير لا يضاهيه سوى قول الخنساء:

بكينا واستعرنا الباكيات.

الشعر هو أن طفلاً عراقياً في العاشرة من عمره ولدَ في السويد وتعلّم العربية في قطر ولم يرَ العراق، ينفجر أمام مَا يشاهده من إذلال تمارسه القوات الأميركية بحق العراقيين وهم في بيوتهم، صارخاً (بلهجة عراقية):

(لمّا أكبر لازم أروح للعراق.. أسوّي قوات زيدون حتى أطرد الأمريكان).

إن الشعر من أفواه الصدق أجمل وأبلغ تأثيراً وأبقى من تدبيج قصائد ليس لها لون ولا طعم ولا رائحة. ولو تفرّغ أحد المختصين لجمع وإعداد ما يقوله الناس في حياتهم العامة من شعر، عندما يباغتهم الحزن أو الحب أو الضيم أو ما سوى ذلك، لخرجنا بحصيلة سنخجل أمام روعتها نحن الشعراء!

الطريق الثقافي

المشرف ورئيس التحرير
ياسين النصير

التحرير
القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

المتابعة
حسين رشيد

للإتصال بهيأة التحرير أو المراسلة لأغراض النشر
althakafya@iraqicp.com / www.iraqicp.com

التصميم Sillat Media Group الهولندية
Design by: www.sillatmedia.com

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب العدد 31 - 15 حزيران - يونيو No. 31 / 15 June 2010

المعرض التشكيلي

للفنان صبيح كلش

طائر الجنوب يغرد بعيداً

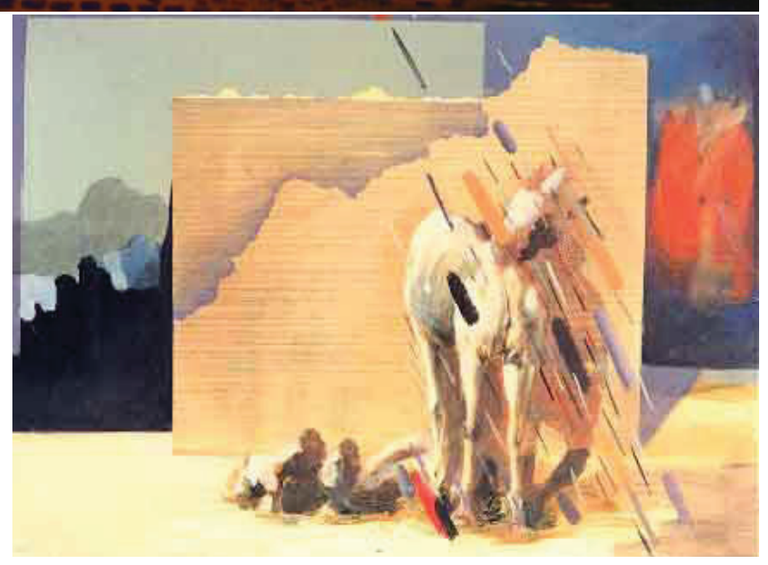
الوعي يتأسطر في لوحات معاصرة

محسن الذهبي - لندن*

يدرك الفنان العراقي المغترب الدكتور(صبيح كلش) جيدا ومنذ البدء ان مشكلة زماننا بالدرجة الاولى هي الاستلاب الانساني فمذ نشأته الاولى في الجنوب الرافديني حيث ولد(عام ١٩٤٨) في مدينة العمارة وهو يرى ويحس هموم الفلاح الميساني مغروسا بطمى الارض محاطاً بغابات القصب والنخيل وبيادر الزرع تضيء سماءه حرائق أبار الذهب الاسود وهو يلتحف تاريخا من الاساطير والحكايات تغور في العمق حتى تصل الخليقة الاولى بموروث سومر وبابل واوروك لكنه يعيش على الكفاف، لينتقل الى العاصمة بغداد لاكمال دراسته فيصطدم بذات الوجوه ويعيش معها معاناة التقلبات السياسة والاجتماعية المريرة فلا يجد غير الاقلام الملونة و الفحم الاسود ليعيد بها رسم حيوات تلك الوجوه المتعبة فتبرز مواهب الرسم لديه وتلتفت اليه عيون اساتذة الفن، يغادر العراق بعد ان ينال بكلوريوس الفنون بتفوق واضح صوب فرنسا ليكمل دراسته الاكاديمية في (البوزار) مطلعا على حداثة الفن التشكيلي العالمي ويحصل على شهادة الدكتوراة في تاريخ الفن المعاصر ليخرج بتجربة خاصة ممازجا فيها بين الارث المحلي والافق العالمية، اذ تبرز محاولته في تأهيل التواصل بين الحاضر والماضي وخلق علاقة ما بالاشياء من حوله وبالمحيط بشكل اشمل. فهو يحاول الخروج بوعي من المألوف في سياق الاختلاف، بين جمالية وحداثة التشكيل وبين اغراء الاستفادة من الموروث المتراكم في الذاكرة. فيكون الوريث الشرعي لرواد حركة الحداثة في التشكيل العراقي وجهودهم الابداعية والفكرية كجواد سليم وفائق حسن ومحمود صبري وشاكر حسن ال سعيد وغيرهم الكثير ليمازج خلاصة كل التجارب المحلية بما اطلع عليه من التجارب العالمية، فحداثة اللوحة عنده تبرز عبر عملية تركيبية ذات فعل شمولي، بين التكوين والمضمون آخذة في نظر الاعتبار مضامين الحداثة للثقافة البصرية في مجالها الواسع كفعل يعاكس كل جمود او تكرار اجتراري او توفيقي. ان الفنان يحاول ان يمد جسورا بين العقل والمشاعر، وبين الخيال والواقع برؤية ما لا يمكن رؤيتها بشكل مباشر فهو يستفيد من مجازية الاستعارات المستمدة من التغلغل في عمق التأريخ وأسطرت الموروث الشعبي لتوكيد منظور مغاير للعالم ومعاناة الانسان المنسحق تحت سياط الاستبداد، فهو يرغب في رؤيته بعيون الفنان الواعي كنسيج من العلاقات والثيم اللامتناهية. ان لوحاته تحاول بجد ان تغير رؤيتنا للعالم بفتح نوافذ في طرف أفكارنا ،فلا يكون الفن فنا الا اذا دفعنا للتأمل والتفكير الايجابي واعادة لنظر في مخزوننا الثقافي وافساح المجال لافكار جديدة. فالمعرفة – وكما يقول (فراس السواح) – التي لا ترتبط بالسلوك تبقى مجرد ألعاب ذهنية لا قيمة لها. ان الفنان يتحسس جمالية الشكل(كالجسد المسجى)مثلا بكل تفاصيله واجزائه ويتابع الظل والضوء والملمس في حساب دقيق، فيوظف كل لمسة ضوء توظيفا يخدم العلاقات التشكيلية غير المنظورة بين المساحات اللونية والكتل والخطوط. فالفنان يعالج اشكالية الاغتراب الانساني بوعي عبر جدلية الصراع لسبر اغوار التناغم، انه يتلاعب بالبنى وفق وجه تعبيري جمالي متفاعل مع اقتباسه لبنى نصّية يتبناها كثيم رئيسة ثم يضيف اليها من استحضاراته من حكايات ورموز متعددة المشارب كالاساطير التاريخية والموروث الشعبي والكتابة الحروفية ممازجا بينها وبين تاثير الواقع على ذات الانسان ليخرج علينا برؤى مغايرة عن السائد في الفن. ان الفنان في استلهامه للمرموز من الدلالات التراثية لا يتعاطى معه من وجة نظر سكونية جامدة أو كمصدر لماضٍ ميت ينقل منه ما يشاء بحرفية الناقل بل هو يحاول جاهدا أن يوجد في هذا الموروث وتلك الرموز قدرة حركية معاصرة، وذلك باستثمار الفضاء الجمالي المشحون باشارات التعبير عبر فتح مدلولاتها التأويلية لخلق تصورات متعددة لقراءة خطابه البصري فهو يحاول ان يحرر هذه الرموز من بعدها الايقوني باستدعاء الواقع اليومي ليمازج بينهم، لتبدو العلامات أساطير مجازية ترمز الى الواقع أو الى أيّ فكرة يريد طرحها. لذلك نلاحظ ان كل لوحة من لوحاته لها لغتها وخطابها الخاص بها لكنها في المحصلة تصب في بناء اسلوبية خاصة بالفنان، وهذا ما يميزه ويميز اسلوبه المتفرد برؤية واعية للفضاء البصري وطبيعة تركيبية تكاملية بمفرداتها، لقد اشتغل العديد من الفنانين العرب على الحرف العربي والكتابة الحروفية لكنها عنده لا تمثل مجدا زخرفيا او ثراثا تزينياً بل هي حاجه تعبيرية متجذرة في إرثه الثقافي والبصري لايستوعبها الا مخزونه الرمزي، فتجربته المتجددةتعتمد على صياغة خطاب يعتمد الارث اللغوي للربط بين ثنائية العقلي والحسي، وخلق نوع من الحوار

ان محاولة الفنان (صبيح كلش) إقامة علاقة نفسية بين الشكل الفني للوحة ومضمونها جعله يستخدم الفعل لاسترجاع الماضي وعلى هذا الاساس فهو يعتمد على مخزون الذاكرة الفردية ___ للفنان ___ والجمعية بتاريخيتها واساطيرها ليسترجع كل المواريث المؤثرة في الذاكرة وسكبها على سطح اللوحة بمفاصل متعددة فاللغة والفن وحتى السياسة تلتئم لتشكل مادة اساسية للتصور، ان المزاوجة بين المعاصر والتّاريخيّ ما هي الا محاولة للكشف عن مدى الاضطهاد الذي تعانيه الذّات الإنسانيّة المعاصرة. وحنين بالعودة لطفولة أنسانيّة كحلم عن البحث الانعتاق الى عالم ارحب يحقق ولو جزءمن سعادة الانسان.

* كاتب عراقي مقيم في بريطانيا



صبيح كلش.. رحلة في الإشارات والمضامين

حازم سليمان

تخفي لوحة التشكيلي العراقي، صبيح كلش، أكثر مما تعلن، وتشي أكثر مما تقول، وعلى الرغم من ذلك الزخم اللوني والرمزي والحكائي الذي تحفل به اللوحات إلا أنها لا تعطي نفسها ومدلولاتها بسهولة، ومن هنا فإن أعمال هذا الفنان قد تكون مغرية لقراءات سطحية تهمل حجم الاشتغال الكبير والحر في الذي تنهض عليه اعمال كلش، لمصلحة وضعها في مدار تأويلي مرتبط فقط بقضايا الانسان العربي وهمومه التي لا تنتهي. ومن هنا فإن القيمة التصويرية لأعمال معرضه الاخير ، الذي استضيفتها مؤسسة العويس الثقافية في دبي، ليست إلا وجها واحدا من وجوه لعبة كلش الفنية التي تشبه رحلة بين تراكمات من الرموز والاشارات والمضامين.

أول ما يلفت في أعمال هذا الفنان هو ذلك التنوع في المفردات والعناصر البصرية والألوان، وتلك الايقاعية التي تؤاخي بين هذه العناصر وتقودها نحو جدلية وحوارية مع الراهن والتاريخ، مع رصد لا يخلو من توثيقية للكثير من التغيرات العميقة التي شهدتها المنطقة، على امتداد السنوات القليلة الماضية، من دون ان تكون هناك محاكمات ونتائج قطعية، بل هي حوارية جمعية يجريها كلش تتجلى بأشكال عدة، منها تقنيات سطح اللوحة المختلفة من عمل إلى آخر ، تطويعه لخامات تبرز الموضوع المحوري في العمل وتجعله بملمس إشاري يقوي الصنعة التصويرية، ويعطيها بعداً يتجاوز التجسيد المباشر لمصلحة الاشارة والدلالة، في بنية لا تخلو من التضاد في العلاقات الداخلية للعمل، على الرغم من التناغم والتماسك اللذين تظهر فيهما لوحته المشبعة بالألوان والحرفية والرموز واللقى، وغيرها من المكونات التي تنهض في بنائية العمل وحكائيته، على المستويين الخاص والعام.

تقنيات

وليس في أعمال كلش، الذي أقام معرضه الفردي الاول عام ١٩٧٠ في تشيكوسلوفاكيا «سابقا» ما تصنعه الصدفة، وما تمليه الانفعالات الفنية، فلوحاته مساحة للإشتغال والتأسيس والارتحال بين تقنيات ومدرسيات عدة، حيث تخالف اللوحة الأخرى، وترتحل التجارب بين مزاجيات ومناخات وحرفيات متغيرة، يبدو أن الناظم الوحيد لها هو الايقاع، ومحاولة الوصول الى روحية فنية تعكس ذلك القلق المتجذر في حياتنا، وتنصهر في الوقت نفسه مع جوهر الزمن الراهن بتغيراته وانقلاباته الدائمة والمحيرة.

ومن هنا، فإن إتكائيات كلش على أكثر من مدرسة، ومؤثر فني، كالرمزية والتجريد والتعبيرية المكثفة وحتى التشخيصية، ما هو إلا تأكيد على علاقة هذا الفنان بروحية واقعه، ومحاولته جعل أعماله حلقات تواصل مع تركة فنية عالمية ثقيلة، وموروث تراثي وحضاري عربي وإسلامي، مع التأكيد على أن هذا الاستخدام لا يأتي في سياق التجارب التي حاولت تعريب اللوحة التشكيلية، بقدر ما هي محاولة ترويض وصهر جميع هذه المعطيات في عمل فني ينتمي الى الحياة بصورة عامة وليس الى عرق أو انتماء جغرافي.

بيئات

كلش الحاصل على درجة الدكتوراه في الفنون من جامعة السوربون في باريس يعمل على انجاز مشهديات تستمد عناصرها من بيئات مختلفة عبر تكوينات واشكال تتسم بعض جوانبها بزخرفية وألوان منها ما يحمل بعداً سطحياً واحداً، ومنها ما هو مشبع بالاشتغال، وفق علاقات هارمونية بين الكتل التي تتأسس في بنائية محكمة ومنفتحة على حساسيات لونية تتدرج بين الشفافية والقوة، وتتعدد مستوياتها في لعبة بصرية ثلاثية الابعاد تتدرج فيها الأزمنة الحكائية والحبكة الدرامية أو تتمرحل فيها المضامين بين ما هو أساسي ومحوري وبين ما يمكن تهميشه وتشويشه وما يصلح لتزيين المساحات الكبيرة، أو خلق ذلك الافق المتسع والمريح، أو لجعل جميع عناصر ومستويات اللوحة متكاتفة لخدمة الكتلة الاساسية والموضوع المحوري للعمل. تقوم كل لوحة من لوحات كلش على وحدتها الفنية الخاصة، هذا الوحدات تجتمع في نهاية المطاف لخلق تركيبات متجانسة وايقاعات تخدم الشكل المجسد، وتبرز في بعض الرسومات تلك الزخرفيات والتفصيلات التي تستمد جمالياتها من قوتها الداخلية ومرجعيتها الحضارية الاسطورية. وخصوصاً في مجموعة اللوحات التي حملت عنوان ثلاثية الجوع التي تناقش مفهوم العدالة البشرية في امتلاك الثروات التي هي ملك للجميع وليست حكراً على شريحة معينة، وبصورة عامة، فإن اعمال هذا الفنان تنهض من موروث بصري عريق وتستند إلى مرجعيات فكرية خاصة به، وإلى قيم بحثية في هوية خصوصية الفنون المعاصرة الحديثة وربطها بشكل وبآخر في التاريخ بعد مراجعته وتصفيته من شوائبه السلبية المضللة.

عالم متغير

قال الفنان التشكيلي العراقي، الدكتور صبيح كلش، في كتيب المعرض «لا تخلو أعمالي من خطوط وكتل من الهندسة المقصودة، خالقاً بها عالماً يجسد واقعية الحديث والقديم، ابتعدت عن التكرار الذي اعتاد عليه الكثير من الفنانين، واعتمدت التنويع لأمنح المتلقي رؤى جديدة يزاوج بها التراث والحضارة بالواقع الحالي.