الثقافي
الطريق

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

No. 32 - 18 July 2010 الأحد 18 تموز ـ يوليو

تشكيل

12

رحمن الجابري
واقعية تعبيرية مألوفة

أمكنة

2

المتنفك.. ذاكرة الماء والطين

جاسم عاصي

شعر

4

لحاء الماء والنار

يحيى الشيخ

أرض اللّه الغليظة

ثامر سعيد

نقد

5

رواية منامات طغيان الشعرية على الأحداث

زيد الشهيد

موسيقى

6

سيلين ديون
سيدة الأغنية الغربية

ماجد الحيدر

رؤية

7

رسائل عوني كرومي
الموت مثل قمر يختفي

عوني كرومي

قصة

8

زوجة منظف المداخن

يارمر سودربرغ

سينما .. سينما

الفيلم العراقي
فجر العالم
عندما تبوح الأهوار بوجعها والعشق بأسراره

9

فنون

المسرح العراقي والسلطة

سليم الجزائري

حوار

10

مالك المطلبي
لم أتحول ومازلت أكتب الشعر

حسين رشيد

3

اللون.. النخلة.. الليل في وتريات ليلية

لوحة فنية بعنوان "البروج" تمثل الثورة والحق والحيف والأمل في شعر مظفر النواب من عمل محمد حيّاوي

ثقافة الطريق

سلّم الديمقراطية الهش؟

سبع سنوات مرّت على العراق وهو تحت الاحتلال المتعدد الأوجه: احتلال أمريكي، واحتلال إرهابي يحيق بالتجربة الجديدة، واحتلال المتخلفين الذين لم يرعووا من تجربة ولا من مخافة الله ونصوصه، واحتلال التخريب والفساد والرشوة والتبسمر بالكراسي..هذا الاحتلال بوجوهه الأربعة لم يشهدها أي بلد في العالم، ولم تمر بها أية تجربة.. وعندي أن الاحتلالات الأربعة متعاونة كلها لقهر الشعب العراقي وإيقافه عن استثمار ثرواته المهدورة.. جاء الجميع لاحتلال العراق باسم الديمقراطية، الاحتلال الأمريكي باسم انتشار الديمقراطية والعولمة في الشرق الأوسط فجعل من العراق ساحة لتصفيه حساباته مع أعدائه، وبالرغم من ذلك سيخرج الاحتلال الأمريكي ضمن زمن قانوني معلن، وتستطيع أن تشتمه وتدينه وترفع اللافتة ضده.. وجاء احتلال القاعدة وتدميرها وإرهابها للعراقيين نتيجة تفسير البعض للديمقراطية من أنها حكم الطائفة الأكثر عددا مما ترتب على ذلك إلغاء الآخر، فكان وجودها أيضا لتصفيه حساباتها مع دول أخرى، يزداد احتلال القاعدة قوة وحضورا عندما يساء فهم الديمقراطية لدى الساسة العراقيين، ولولا سوء الفهم هذا لما وجدت القاعدة لها ظل نخلة في العراق.. وباسم الديمقراطية أيضا صعدت فئات ليس لديها أي منهج أو فكر لبناء دولة أو مجتمع مدني حديث،فخلق صعودها فجوة عميقة بين ما كنا نريد وما يريدون.. أما الاحتلال الرابع وهو الأكثر حضورا وانتشارا ووضوحا،هو تفشي الرشوة والفساد الإداري والمالي، فتم إنشاؤه باسم الديمقراطية التوافقية أيضا، والأرقام المنهوبة من ميزانية الدولة تعمر بلدانا كاملة، وليست محافظات تشكو من نواقص لا حصر لها، اللهم استرنا واستر شعبنا من ديمقراطية هذه تفسراتها..

هناك سلم عراقي هش للديمقراطية التي تعاملوا معها فصعد الجميع درجاتها ،ولما وصلوا نهاية السلم ورأوا بأم أعينهم سطح العراق العالي رموا السلم خارج المنطقة الخضراء، لا بل أن أحد الماكرين قال أنهم سجنوه في أقبية سرية، ومنعوا النجارين من صنع سلم أخر خشية أن يستعمله آخرون، وعلى السطح نصبوا خيامهم واستدعوا جندرمتهم للحماية وسلحوهم بالطائفية والمدفع ، وعقدوا حلفا سريا انهم سيختلفون في العلن دون أن يتركوا مواقعهم في القمة، فبقوا هناك يتزاورن في الصباح، و يتسامرون في الليل، ويختلفون في الظهيرة، يبتدعون المناسبات ليلتقوا، ويدبجون الخطابات ليلهو الناس،هؤلاء الذين صعدوا سلم الديمقراطية ووصلوا إلى أعلى المراطز، لم يرغبوا بالنزول،لأن لا سلّم في رأيهم للنزول..السلم فقط متجه للأعلى.

في أية تجربة لا بد من وجود ثقافة تسبقها، وإن لم تكن مثل هذه الثقافة موجودة مسبقا على من يركب سفينة السياسة أن يتعلمها، وأن يتدرب على استعمال أشرعتها ويجيد التعامل مع مجاذيفها، وأن يعرف عمق وضحالة الممرات المائية كي لا ترسوا السفينة مجبرة على أرض ليست عراقية، فمن لا يعرف البحر ولا ثقافة الماء وليس له دراية بالأنواء وتبدل المناخ، لا يصلح كما نقول في النقد أن يكون قاصا أو شاعرا، ، فكيف يصلح سياسيا من لم يتعرف على ركاب سفينته، ولم ير خارطة الممرات المائية ولا الصخور المختفية تحت أعشاب البحر، ولا يدري في الليل أين سيتجه، لأن لا بوصلة لدية، ولأنه لا يرى، وهو على قمة الرئاسة غير النجوم، فكل الاتجاهات محتملة، ثقافة التلقين ليست طريقة لأن تصنع ربانا "نوخذة" للسفينة، بل التدريب والتعليم واحترام الملاحين والركاب ، فالكل قد ساهم في صياغة المركب الجديد ومن يستأثر به عليه أن يدرك حجم المخاطر التي تنتظره، فلا أحد سَلِمَ من عنف التاريخ، وكما أن لسلم الديمقراطية درجات للصعود، الدرجات نفسها تستلم أقدام النازلين وتودعهم أرضها بسلام، ومن لا يجيد النزول لا يجيد الصعود أيضا..

ياسين النصير

في ديوان باسم فرات.. أقصى السواد.. أقصى الجنوب 11

حوار

المتفك.. ذاكرة الماء والطين والشجر

جاسم عاصي

لا يغفل أحد ـ ممن عمّرت ذاكرته من صور المدينة ـ بنشاطها وخمولها اليومي تأريخها الاجتماعي والسياسي والمثيولوجي، وبكل ما حفلت به مدونتها من سحر وجمال وقهر واستلاب، وبكل ما ترفد حواشيها ولا أقول هوامشها المتمثلة بما يحيطها من مدن صغيرة وقصبات، لأن لكل واحدة منها مركزاً في كل مخطوطة المدينة التي لم يجرؤ أحد على تحريرها وطبعها. نذكر أن المرء العابر والقاطن، المعاصر والقديم ؛ تحضر في ذاكرته حقيقة هذه المدينة، فما ارتبطت إلاّ بالماء .. والماء وحده كان مداها ومدادها لأصابع أبنائها النجباء التي تكتب بوجد القلب. لذا كان تأريخها كما يعرفه المؤرخ، والإنسان عموماً هو تأريخ مائي، لأن نشأتها الأولى كانت مع الماء وبسببه. هكذا تقول الذاكرة .ولو تحدث أحد في هذا الضرب من الكلام أو ذاك، فلابد أن يكون لكلامه مصدر هو بمثابة كلام آخر يقف إلى صفه أو يغايره في الرأي.

وحين يزداد الكلام ويكثر الحديث ويتشعب، لابد من التذكر، وحصراً الانتباه إلى ما هو مرئي وترك ما هو مخبأ.، ولما كان دأب الذاكرة يستدرج الأشياء والصور، لكي يستكمل سياحته في كل تشعبات البحث في الذاكرة الشعبية للمدينة، وهنا يمكن الأخذ بنظر الاعتبار ؛ نشأتها وعلى قاعدة لكل شيء نشأة، ولنقل بداية ولكل بداية قصد وغير قصد، فهو بالتالي ينحو باتجاه السحر والتأريخ. والمدن لا تُشيّد إلاّ بقصد. وللنظر إلى ما هو في ذاكرة الجميع، إذ يلاحظ الصغير والكبير، الشاب والشيخ، ويذكر كل واحد بما خفي عنه. فالمدينة تتطرح على ضفاف الفرات طولاً منذ أن وعينا صورتها، وهي ما أمتد عمرانها إلاّ على هذا الامتداد الطولي. يفرح المرء لهذا الغنج حيث تحّل المدينة جدائلها وتحل شعرها على رمل ساحله، متباركة بمياهه، تُطفئ عطشها في كل لحظة بسلسبيل دفقه المبارك، فالفرات مباركة مياهه، قدسته الكتب السماوية وذكره الأئمة والصالحون.

تحل المدينة جدائلها على رمال شاطئ الفرات وتطفئ عطشها بسلسبيل دفقه المبارك

وماذا بعد هذه النعمة، حيث يذكر الشيخ للفتى عن واجب الإصغاء والانتباه إلى ما كمن من السر فيسأل التأريخ : كم مرة كان الفرات وبالاً على المدينة ..؟ ولا يجد الجواب إلاّ في البحث والتقصّي، إذ يأخذه ذلك الديدن. وحين يستقر على حال يقول : حقاً لقد كان مقصوداً اختيار المكان أسفل حوض النهر، وتزيده طاقة البحث والسؤال، سواء الإصغاء إلى) شاكر الغرباوي ،عناية الحسيناوي قيس لفتة مراد، صبري حامد، حسين الهلالي (، أو تلاميذهم ممن حفظوا تأريخ المدينة عن ظهر قلب. وكتبوا ما حلا لهم الإحساس بعمق حضارة مدينتهم فهم خير من يجيب على أسئلته. وفي كل محطة جواب يقول : حقاً ذلك ما حدثني به أبي يوماً، فقد اختير المكان بقصد، فالشوارع مستقيمة : شارع الهوى. الحبوبي. ،شارع النهر، شارع عشرين أو شارع فهد. كل هذه الشوارع القليلة تقطع المدينة طولياً .. لماذا ..؟ يسأل، وحين يسمع الجواب يردد أيضاً : حقاً كان ذلك يضمر في خفاياه هدفاً عسكرياً، فالشوارع مكشوفة والعشائر كثيرة ومن طبعها أن لا تسكت على ضيم أو قهر أو غزو واحتلال، إن استعصى الأمر فالنهر عالي الحوض، وبالإمكان فتحه على المدينة بأقل من ساعة كي يغرقها ومن فيها .،عجيب .. !! قال الفتى ثم أردف .. حقاً.. ويسأل : وبعد ..؟ ثم يُصغي للجواب إذ يقول الشيخ : هناك أبو جدّاحة. ويكون السؤال : ومن يكون أبو جدّاحة .. هل هو نهر أيضاً ..؟ فيسمع ما يقوله الشيخ : لا بل هو بحر، فمه ضيّق، وجدّاحة من جدح أي قدح يقدح وهي بدء اشتعال النار، أي أنه يغرق كل ما يصادف مجرى مائه، ما أن تعمل المسحاة أو أية آلة حفر بسيطة أخرى عملها على حواشي فمه حتى يتدفق الماء كتيار جارف. يقول المؤرخ .. هذا ما حدث فعلاً في عام ١٩٥٤ يومها كنا صبية نتطلع إلى إتمام إنجاز مدرستنا المرتقبة الشرقية ومديرها (قاسم أفندي) فهي محاذية لمرتفع التراب ـ الروف ـ الذي أسس الحاج فرحان. الأوتجي. مدينته ما بعد المرتفع حيث تتفتح الأرض الخلاء ما أمتد البصر ولهذا حكاية أخرى بعد انسحاب مياه الفيضان نحو جوف (أبو جدّاحة) . قال الشيخ للفتى : إنه يُغرق كل المسافات ما أن تتدلق مياهه ليستكمل دائرة الماء حول مدينة المنتفك، والمنتفك. قال الشيخ. تسمية جاءت من كلمة المتفق أي فعل الاتفاق بين عشائر المدينة دائماً بوجه الأجنبي، حيث تطور الاسم إلى المنتفك. وذكر في (لغة العرب المجلد الأول) ؛ تُذكر بالمنتفق والمنتفك والمنتفج. وكل هذه التسميات تعني في ما قال المؤرخون إنها تسمية للاتفاق بين قبائل ثلاث هي : قبيلة بني مالك وقبيلة بني سعيد وقبيلة الأجود. أستغرب الفتى من الأمر لكنه أزداد يقيناً بقدم حاضرته. قال الفتى للشيخ : الماء والشوارع المستقيمة خير ما يعرقل حركة الاختباء والظهور، حقاً إنها فكرة من تدبير مدبر، قال الشيخ : إنها مدينة صممت تصميماً عسكرياً. فالناصرية من ناصر باشا أيضاً مثلما هي ذي قار نسبة إلى معركة ذي قار. هكذا يتحدث لسان التأريخ، مدونة العقل والذاكرة الجمعية التي تختزن الكثير، سيّما فيضان ١٩٥٤ ، حيث نام الناس بعد انقضاء يوم من الكد والتعب في العمل، ناموا على هدوء وطمأنينة ليلتها، وفي الصباح استيقظوا مذعورين، فقد كبّرت المآذن وكثرت الدعاءات، فهرع الناس من بيوتهم وتعطل كل فعل سوى تتبع ما أعلن عنه منذ الفجر الباكر والنداء المنتشر : أسرعوا يا أهل المدينة فقد فاض أبو جدّاحة فأدركوه. يومها أجتمع القوم كلاً حسب مهنته، يحمل بعضهم البيارق والأعلام و المساحي والمعاول. مرددين الهوسات ضاربين بأرجلهم سطح الأرض. خرجوا من المنعطفات كثورة عارمة لرد ما قذفه وحش أبو جدّاحة من فمه الأدرد الصدئ. ولم تر من كل ما يتحرك أمامك غير رجال وشباب وشيوخ ونساء يحملون أكياس التراب، يوصلونه إلى مجاميع تعمل على رصفه على بعض كرصف الحجارة في البناء فيشكل جداراً متيناً يدرأ عن المدينة خطر المياه الجبارة. وقد نجحوا أيما نجاح، متذكرين قول الأجداد المناضلين ؛ ينبغي أن لا نعطي لتصميمهم فرصة الانقضاض علينا، فنحن نقاوم الماء ونقاوم أية قوة تحاول تخريب مدننا، نقف ضد كل ما يضر بمدينتنا. وما هي إلاّ أيام حتى غدا الشريط الترابي الممتد بتواز مع طول امتداد شوارع المدينة، أن يكون مرفأً للقوارب من شتى أصنافها وغدا السفر إلى العشائر البعيدة بواسطتها، حيث نشرت الأعمدة التي تحمل شباك الصيد وبدت الحياة كأنها فُطرت على هذه الصورة. أطمأن الفتى إلى ما يسمع ويتذكر وراح يبحر في تأريخها، فقد استهوى الحكاية وراق لها مزاجه. فالتأريخ كما قال الشيخ : يصر فيه المرء على ما ذكره الأجداد، فلا تبخلوا على أنفسكم من النِعَم، فالذي لا تأريخ له لا وجود شرعي له .. لا يدري من أين أتته هذه العبارة، وأخذته سياحة واسعة في مظان هذه المدينة بما تحمله من تأريخ. فما يهم منها إلاّ الإصغاء لصوت الحقيقة في التأريخ وقد يسعفه الباحث(شاكر الغرباوي) لو كان حياً وسمع نداءه. غير إنه يصر على البحث مبتدئاً ؛ لو لم تكن تلك الشجرة العملاقة الرابضة وسط أرض (تل اللحم) ، لما اكتسبت المدينة تسميتها التي راحت الألسن ترددها، فمرة تذكرها كنكتة للتداول، ومرة تعني بها شيئاً يضمر للمدينة حساً غير منطقي ولا إنساني. فقد كثرت التسميات ولم يبق منها سوى أسمها الحقيقي، وفعلها الأصيل كأم ولود للمثقفين الذين يقفون بقامات طويلة ضمن صف العراقيين من مناضلين ومثقفين. فإن صدق البعض قول الغازي، فالبعض كذبه. فقد شاع قول العدو الغازي الذي فشل في صد تمترس رجال العشائر خلف هذه الشجرة المباركة التي حمت ثوارها دفاعاً عن مدينتهم، وهم يحدّقون بتل الجثث من جنود العدو المهاجمة، فقد كان. كما روى من كان معهم ونقل الخبر من لدن الذاكرة افتخاراً. تلاً عالياً طُمر بعد ذلك بالتراب فغدا أسماً لهذه المنطقة منذ ذلك التأريخ، هذا ما رواه العقل الجمعي لنا وغدا حكاية الناس في المجالس، فمن حق الشعوب خلق حكاياتها، ومن حقها أيضاً أن تفخر بتأريخها وتدونه في صفحات سجلها الشفاهي، ومن حقنا أن نفخر بما أنجزوه لصالح الوطن. إذ لا ننسى يوم أخترق الجنرال جفردسون سوق المدينة، ممتطياً صهوة جواد عربي، متبخترا بالنصر، تحيط به شلّة من خيّالته، والناس ينظرون إلى موكبه بازدراء وخوف وتعجب، حتى وصل إلى القيصرية وهي سوق مسقّف تتراص على جنباته الدكاكين التي تتعاطى بيع شتى البضائع، من قماش وحبال وأدوات زراعة وعطارات ومواد غذائية كالسكر والشاي والرز والطحين. وكان السوق يومها يعج بالمتبضعين، حيث خرج له (حسين رخيص) منادياً : جئتك يا جفرد. هكذا كان الناس يسمونه. وكان يحمل بندقيته. فما كان من الجنرال إلا أنّ ترجل عن فرسه بارتباك وهرب، في حين تبعثر صف حماته بين الناس، بينما رخيص يلاحقه حتى دخل زقاق. دربونة ـ مغلقة، حينها لاذ بأحد البيوت وأخذ يطرق بابه، عله يؤويه فيما أطلق (حسين) عنان بندقيته رشقاً فأرداه قتيلاً. ولا يدري الناس ما عداوة هذا الشرطي مع الجنرال ..؟ ومن قائل : إن (حسين رخيص) كان نازياً..!!. ويومها لم يهضم الناس مثل هذا القول. فماذا تعني كلمة النازية ..؟ فهم لا يعرفون إلاّ بريطانيا، والجنرال جفرد وشيء عن الشيوعية. وهمس البعض إلى بعضهم .. لقد ضاع علينا الأمر ..!

بعد ذلك هب الناس من كل حدب وصوب، بعد أن عرفوا بمقتل الجنرال، حيث وقف (الملا عبيد) منادياً بلهجته النجدية وهو مؤذن المسجد) عدكمياه بالنعول (ويقصد أضربوه بالنعال، وهكذا فعل أقرانه (كاظم الفحّام وسيد ولي) وآخرون، حيث اعتقلوا من بعد ذلك بتهمة قتل الجنرال والتحريض على قتله، حوكموا ونفوا إلى بلاد الهند والسند، البلد الذي لم يجد المرء لها أثراً في الذاكرة سوى ما ذكرته حكايات ألف ليلة .وحكايات القصخون وخطباء المنابر الحسينية.

قال الفتى مع نفسه ؛ ما أعمق تأريخ المنتفك، وربما سمع الإجابة أم أنه نهل من ذاكرته التي ابتدأت تحتشد بالصور لتشكل معمارها، فتماهت الصور في ذهنه، واختلطت مع المراسيم والطقوس وكرنفالات الأعراس، فالمدينة قد أهملت قصدية نشأتها، فراحت تنسج تأريخها على قرطاس جديد، وحبر أنقى. فأهل المدينة يتذكرون ذلك الرجل الذي أخترع طائرة بحجم متوسط، ثم أطلقها في الفضاء. أخذت تجوب سماء شارع الهوى و الغرام ـ الحبوبي حالياً ـ والناس تراقبها متعجبة ومندهشة، كان الشارع يومها على سعته التي عليها الآن، ولكن تتوسطه حديقة وسطية تمتد على طوله. ومن بعد سقوط الطائرة خارج المدينة بعد أن نفد وقودها، أنشغل الناس بأمر الرجل الذي أبتكرها، حيث لم يرد عنه خبرٌ ولا يعرف أحد أين اختفى ..؟ وكثرت الأقاويل ولم تستقر على قرار فمنهم من قال سجنوه، وآخر ذكر إنهم سفّروه إلى بلدهم للاستفادة منه وآخرون قالوا .. قتلوه لعلمه .. !!. وحكاية هذا الرجل تناساها الناس. ولما كان جراب الحاوي لكل منهم لا يخلو من حكاية، فما كانت غير حكاية (عبد الرضا) هي خير الحكايات. فما قصة هذا الرجل ..؟ قيل إنه كان إنساناً وديعاً، وهكذا وجدناه، وكما كنت أراه، يرتاد دكانه وسط سوق القماش في القيصرية متخذاً من دكانته صفاً لتعليم الأولاد قراءة القرآن وحفظ بعضٌ من سوره، شانه شان الملالي في المدينة مثل (الملا حلبوص ،الملا أحمد ،الملا جاسم ،الملاية أم محمد وزهرة وزليخا، أم عبد الرضا) . وكان بيته في شارع الهوى في نهاية ـ دربونة ـ طويلة بالقرب من خان (الحاج درويش) وهو والد الممثل المسرحي الرائد (يقظان إبراهيم الدرويش) الذي عُرِف بنشاطه وإبداعه المبكر على خشبة مسرح المدينة العتيد والعريق، وقد جايل كل من (رزاق عبد سكر، مهدي السماوي، حيدر عبد الحسين ،محمد حسين عبد الرزاق، محمد مكبدر، حازم ناجي، حميد نذير، فلاح حسن الجيلاوي، فليحة حسن الجيلاوي) . وحكاية (عبد الرضا) عجيبة غريبة، حيث فوجئ الناس باعتقاله، وحين سألوا عن السبب، قيل أنه شيوعي، فجفل الناس لما سمعوا، ولم يصدقوا القول. كيف يكون الرجل شيوعيا وهو مثابر على تدريس القرآن ..؟! يومها أنقاد الناس إلى قول الدوائر العميلة من أن الشيوعية كفر وإلحاد، ولم يذكروا النازية بمثل هذا السوء !! وكان يا ما كان من إشكال التخريج والاجتهاد الذي أنصب جله على نقاء سريرة الرجل، ولم يشغلهم إلاّ أخباره التي استقوها من قريبه النجار بالنسبة للرجال، ومن أمه الملاية بالنسبة للنساء. وكل الأخبار اجتمعت على أنه نُقل إلى سجن نقرة السلمان طريق الصد مارد. وقيل اقتلعت أظافره بـ ـ الجلابتين. وعذّب أيما تعذيب، وربما نفق جراء ذلك. ثم قلّت أخباره بمثل من سبقوه أو لحقوه من المناضلين الكثير. وما أن تفجرت ثورة تموز ١٩٥٨ وأستقر وضعها حتى، عاد عبد الرضا إلى مدينته مهدماً، كهلاً لا تُعرف له ملامح الشباب التي ذهب بها إلى المنفى. عاد إلى دكانه بنظارات سميكة العدسات، وثابر على تعليم الأولاد قراءة القرآن وحفظ سور منه. أما وقته المتبقي من نهاره وليله فيقضيه في القراءة والترتيل، لقد كان له صوت عذب وساحر، وكنا نطرب له خشوعاً ونحن نحفظ سور القرآن في تكية والدته (أم عبد الرضا) كان لحن صوته يأتينا كخرير ماء الفرات وهو يحتضن أجسادنا الغضة في المساءات. ضفاف نقية تبدو أجسادنا على طينها الغريّن مثل سمكات صغيرة تركها الصياد تنازع بآخر ما تستطيع للعودة إلى مياه الفرات الساحر والأسطوري. وسارت الأمور من بعد حكاية الرجل التقي، ولم تكن هي آخر الحكايات، فجراب الحاوي فيه الكثير. ألم أقل لكم أنهم ما ابتكروا سوى مدينة سحرية سطرت الحكايات الكثيرة. والوعد دين في رقبة الحر فسيأتيكم بحكاياتها تباعاً، حكايات مناضليها، وسحرتها، وممن كتبوا تاريخها بأفعالهم التي تُقرّب الناس من بعضهم بألفة عذبة لا أن تُفرقهم شعباً وطوائف ومذاهب. والله على ما أقول شاهد.

عن (حكّاء المدينة)

لكي نحفظ له جهوده في التذكر

اللّون.. النخلة.. الليل.. في وتريات ليلية

علوان سلمان

اللغة ملكة تدخل في كل جانب من جوانب حياة الانسان وفكره ..كما يشير الى ذلك جومسكي في كتابه (اللغة والعقل)..اما عند دي سوسير فهي (نظام من الاشارات التي تعبر عن الافكار..)

واللغة الشعرية لغة متفردة تعتمد الفاظا اكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم كما يقول الدكتور عز الدي اسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي..وهذا يعني انها لغة لها خصوصيتها المتمثلة في التكثيف المعنو الناشيء عن الانزياح الفني في الدلالة ..مع حضور الخيال والعاطفة والإيقاع الموسيقي..

والشاعر

مظفر النواب الظاهرة المرتبطة بدرجة نمو الوعي السياسي والاجتماعي والفني في المجتمع..المثقف العضوي. على حد تعبير المفكر الايطالي غرامشي. كونه القريب من معاناة الطبقات الاجتماعية المسحوقة..

فكان صوت الضمير الانساني في وترياته الليلية القصيدة المحملة بالرمز الذي هو كيان متكامل في بناء القصيدة ..فشكلت لغة ثابتة تبعث نفسها بين الحين والحين..اضافة الى انها فواصل من التداعيات يشكل منها الشاعر صوره التي هي في اغلب وترياته لوحات تشكيلية من التشبيهات والاستعارات..والاستعانة بالتراث لخلق الدلالات الموحية ..ورموز الشخصيات التي يأتي في مقدمتها (علي بن ابي طالب) الذي يقف على راس رموزه اذ يستجير به الشاعر ..

غامت عيناي من التعذيب
تشقق لحمي تحت السوط
فحط عليٌّ رأسي في حجريه
وقال: تحمل..

وهناك الحسين الاهوازي القرمطي الذي قاد حركة القرامطة في القرن الرابع الهجري ورفع شعار اشتراكية الارض والسلاح ..

وانا قرمطي اولئك قالوا:
مشاعة الارض ومشاعة السلاح
ولكن لم يقولوا:
مشاعة الانسان..

اضافة الى ابي ذر الغفاري ولومومبا وجيفارا... لذا فهي تشكل نسيجا نصيا من الشائع في الواقع والبعيد الآفاق..فالشعر النوابي يقترب من المتن العامي واليومي الذي يشكل ظاهرة اسلوبية في لغة النواب الشعرية .. وهو يعتمدها لانها اكثر ايحاء واقترابا من المجموع الكلي(الشعبي) .. اضافة الى انها تثير تداعيات في ذهن المتلقي..

ومن ثم تحقيق شعبية القصيدة ..

التي هي لوحة زخرفية بعلاقاتها المتناغمة التي تمنحه طاقة للتواصل بين العالم الوجودي والعقل والروح والحواس..

انقذ مطلقك الكامن في الانسان
فان مُدَى المتبقين من العصر الحجري تطاردني
انقذني من وطني ..
اذ ذاك التف على جسدي الواهن روح المطلق
متشحا بالقسوة والنرجس والزمن

فالشاعر يوقظ الذاكرة التاريخية باستعماله المفردة المعجمية ليمنح لغته الشعرية سيمياء التراث..وليؤكد حضور الماضي في تراكيبه الشعرية ..وهذا ما دعاه ت. س. اليوت (الحس التاريخي) ..

من هذه الارض ابتدأت دعوة، ابتدأ بها اسماعيل
ثم تلقفها القرامطة، وانا قرمطي اولئك قالوا:
مشاعة الارض ومشاعة السلاح، ولكن لم يقولوا:
مشاعة الانسان، وانا ايضا مع مشاعة الارض
ومشاعة السلاح ولكن لست مع مشاعة
الانسان..

فالتوحد يتحقق في النص على مستويات فنية متعددة منها المباشر ..اذ صورة الانسان واضحة بملامحها البشرية جلية بصفاتها الانسانية ..اضافة الى اقترانه باحساس الشاعر الحاد بعلاقات الواقع وحضوره العميق فيها..

خذني وامسح فانوسك في الليل
نشع بكل الاسرار
لاتلم الكافر في هذا الزمن الكافر..
فالجوع ابو الكفار..
مولاي انا في صف الجوع الكافر

مادام الصف الآخر يسجد من ثقل الاوزار فالنص مشحون بالافكار الفلسفية النابضة بالصدق والواقعية .. مع بروز منهج السرد مع تضمين النص قضايا فكرية وفلسفية من خلال التداعيات بين الفواصل والمقاطع والتي تأتي على شكل تجليات اشبه ما تكون بالحوار مع الذات .. مع رسم الصور الرمزية المشبعة بالخيال..

اذ تذوب صورة الانسان اللفظية او ما يدل عليه ويتصل هذا اتصالا فنيا ونفسيا بالطبيعة ..

النص مشحون بالأفكار الفلسفية النابضة بالصدق والواقعية مع منهج السرد

يا طير البرق تأخرت فأني اوشك ان اعلن
باب العمر ورائي
اوشك ان اخلع من وسخ الايام حذائي
يا للوحشة ..اسمع
فوراء محيطات الرعب المسكونة بالغيلان
هناك قلعة صمت

فالنص مثقل بالرموز المتوالدة الصور المركبة نتيجة التداعيات الذاتية..اذ شحوب ويأس وحسرة وأسى ..اضافة الى ان الشاعر يعمد الى خلق التناسق الحاد لابراز حجم المعاناة والالم الذي يحيط بروحه وكيانه في زمن الرعب..

وهناك المستوى الكلي الذي يجمع ما بين المباشر والرمزي ..اذ تداخل خطوط وملامح وابعاد الموضوعات الطبيعية والانسان والمرأة والوطن .. وهذا يعني وجود (الحالة الشعرية) المنطلقة في دواخل المبدع والتي تمتلك القدرة على صهر هذه العناصر وتشكيلها تشكيلا فنيا وتحقيق قصيدة الرؤيا ..التي هي (ليست شكلا من اشكال التعبير وحسب وانما هي كذلك شكل من اشكال الوجود ..) كما يقول ادونيس.. ومن ثم تشكيل انضج واعمق صورة فنية تعتمد في علاقاتها على الاسس الفنية ..

في تلك الساعة من شهوات الليل
وعصافير الشوك الذهبية
تستجلي امجاد ملوك العرب القدماء
وشجيرات البر تفيح بدفء مراهقة بدوية
يكتظ حليب اللوز ..ويقطر من نهديها في
الليل..
وانا تحت النهدين اناء

فالنواب في شعره يمتلك القدرة في نحت الكلمات وانتقاء اقربها..مع قوة الخيال والايحاء وامكانية على رسم الصور المتحركة الغائصة وسط الوان الكلمات والشواهد والاحداث التاريخية التي نقشت على سطوره الشعرية التي تكشف عن قدرة شاعرية تستحدث تراكيبها بما يناسب المقام .. وسبكها فنيا بحيث يعطي المعاني جمالا وحكمة ..ويملأها معنى وعمقا ..كقوله : (الحزن لدى الغرباء مذلة)..وقوله:

ياحامل مشكاة الغيب بظلمة عينيك
ترنم بلغة القرآن ..فروحي عربية

فالشاعر يوحي بالمفردات والمعاني القرآنية ..وهو يذكرنا بقوله تعالى (مثل نوره كمشكاة) ..اضافة الى ذلك استعماله صيغة البدل عوضا عن الاضافة فقال: (ترنم باللغة القرآن) بدل قوله (ترنم بلغة القرآن) ..

فلغة العصر وثقافته تسللت واحتلت موقعها في بنائه الشعري ووظفت نفسها واتخذت مواضعها الملائمة لبناء لغوي امتاز بمرونته فكانت قصيدته قريبة من التناول الواقعي..اليومي..

لقد اعتمدت القصيدة الايقاع ذا النبرة المتناغمة بشكل دائري منغلق باعتماده الثبات واستعمال التفعيلة الواحدة في البيت الشعري او الجملة الشعرية مع تغير الروي بعد كل مقطع .. فهو يبني قصيدته على ايقاع بحر المتدارك القائم على موسيقى (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) ذو النبرة المتناسقة مع تغلغل الاحداث والوقائع بين سطورها مع استذكار للمدن والاماكن واعتماد التاريخية والتوثيقية مع سردية للافكار والتداعيات..

في العاشر من نيسان بكيت على ابواب(الاهواز)
فخذاي تشقق لحمها من امواس مياه الليل

فالقصيدة حدث اسلوبي وجمالي ومعرفي متميز بصبغة الرؤية وفعله الموسيقي الذي تجاوز النمطية الفراهيدية واحلال نظرية السطر الشعري..كونه يستغرق من الزمن الشعري المقدار الذي يناسبه ويمنحه ابعاده المقصودة ..وهذا هو الايقاع الخارجي في المعمار الصوتي..اضافة الى تجاوز الرتابة الزمنية على حد تعبير عبد العزيز المقالح ..اذ ان وزن البيت هو زمن الابيات في القصيدة ..وهذا ما حاولت القصيدة تسجيله بين سطورها..فكانت تتشكل وفقا لما تتطلبه طبيعة الشعر من اثر الخيال والتكثيف المعنوي الناشيء من الاقتصاد في السرد والانزياح في الدلالات ..فضلا عن حضور العاطفة ..وبذلك تكتسب اللغة في حالة التعبير الشعري مالاتكتسبها في حالات النثر الاخرى..

كما يقول الدكتور علي عباس علوان..

غادرت الفردوس المحتل
كنهر يهرب من وسخ البالوعات حزينا
احمل من وسخ الدنيا
ان النهر يظل لمجراه امينا ..
ان النهر يظل .. يظل .. يظل امينا
ان النهر يظل ..
فأين امرأة توقد كل قناديلي؟

لقد اعتمد الشاعر من الناحية الفنية على التناوب الديناميكي الذي يتحرك بين الحسي ـ البصري الذي يومىء الى البنى المكانية من خلال (المشهد الشعري والصورة ..) والسمعي الذي يعتمد الايقاع الذي يغمر النسيج الشعري والذي يشير الى الزمانية.. ومن هذا التناوب تتفجر طاقات التخييل الشعري وتتخلق مساحات الانزياح بمستوياته البلاغية(تشبيه واستعارة وكناية..) والاسلوبية والرؤيوية والدلالية في بناء وتشكيل البنية الشعرية ..

فالتكرار..الفاعلية البنائية المرتبطة بكتلة النص والذي يستخدمه الشاعر لازالة الشك وتوكيد المعنى المراد الاهتمام به ..فهو يدل على تسلط فكرة او حالة معينة على الشاعر كما يلاحظ (بودلير) ..اضافة الى انه يخلق ايقاعا شعريا داخليا تتسارع وتيرته من خلاله .. اما القافية فهي التي تزيد الايقاع الداخلي كثافة بتضافرها مع عناصر الايقاع الاخرى .. اضافة الى انها تتخذ من اللون (الوسيلة التي تعبر عن القيم الشكلية والمعاني النفسية والجمالية المحضة عن طريق التوافق وتحقيق التناغم ..) كما يقول محمود شكري الجبوري.. اذ ان اللون يساهم بشكل فاعل مع الصوت والحركة والايقاع في تكامل المشهد الشعري..كون العلامة اللونية تحمل خصائص اللون الذي التصق بها دلاليا في مركب الدال والمدلول.. وقد تناغمت الشعرية النوابية مع التخطيط التشكيلي اللوني الذي اجاد فيه الشاعر ووظفه في قصيدته التي اخترقت الاجواء (كونه رساما) ..فكان فاعلا في نصه وكان احد مفاصل شعريته..اذ انه يتخذ عنده حضورا، وغنى دلاليا.. وقد سبقه في ذلك فكتور هيجو ولوركا وطاغور.. فكان في مصافهم ابداعا انسانيا بحكم عمق التأثير الذي تركه في نفوس متلقيه..فاللون يشحن مشهده بالحركة التي تقترب من التجريدية التشكيلية ..اذ تتوزع الالوان في فضاء متخيل يعبر عما تستبطنه الذات الشاعرة ..المعبرة عن كينونة الانسان..

فاللون الاحمر يستمد حرارته من حرارة النار كونه من الالوان الحارة.. وهو عند الشاعر علامة تشير الى منحى ايديولوجي،كما في قوله :

وطارت في عتمات القلب فراشات حمراء
واشجار حزينة قد شحنت بالحزن وبالنار..

اما اللون الازرق والاخضر فهما من الالوان الباردة التي تستمد برودتها من الماء والسماء ..مصادر البرودة ..كما في قول الشاعر:

وان مسافات خضراء احترقت في الوعي
فأوقدت ثقابا ازرق في تلك النيران الخضراء
لعلي في النار أرى .. ولعل اللحظة تعرفني
من ذلك يأتي بين النث وبين عواء الذئب
وبين هروبي في النخل
يرافقني نصف الدرب

وبعد النصف ..يقول: يرافقني

فاللون الازرق اشارة الحكمة والخلود وهو دلالة الانفعالات الساكنة ..المستقرة كما يرى النقاد التشكيليون ..وهو عند الشاعر (يلون) خلفية المشاهد بفضاء سماوي يستبطن حنين الروح الى المعرفة والكشف.. اما الاخضر فهو دلالة التجدد الحيوي والسلام ..كونه اللون المميز بتوافقه مع اغلب الالوان وعدم تنافره معها.. كما يقول محي الدين طابو في الرسم واللون..

اما النخلة فهي تلعب دورا اساسيا في انتقال الشاعر بين الماضي والحاضر.. فهي همزة الوصل التي تربط الذاكرة والواقع ..او هي (ذاك الزمن الواقف رمحا في ذاكرة الاحياء..) لذا نجد صورتها ملونة عند الشاعر خصبة وافرة العطاء.. فهي مفتاح الذاكرة والحلم .. وهي الارتباط النفسي بالارض والوطن ..لذا تكررت في النص مايقارب من اربع وعشرين مرة (جنات النخل. زهو النخل. رؤيا النخل . باب النخل. بكى النخل. جاء النخل. ركض النخل. وراء النخلة. صعد النخل. عذوق النخل)

ان دعوة الشاعر الى النخلة الرمز بوصفها علامة لها مرجعياتها الدلالية والتاريخية والانتمائية ..

صعد النخل بقلبي
صعدت احدى النخلات بعيدا أعلى من كل
النخلات
تسند قلبي فوق السعف كعذق
من يصل القلب الآن
فالنخلة = التاريخ = الانتماء
النخلة = الوطن

اما الليل الذي يتكرر في قصيدته ما يقارب من ثلاث واربعين مرة (شهوات الليل. نجوم الليل . رائحة الليل. ساعات الليل. جاء الليل. رب الليل. جسور الليل. غبار الليل. .....) يصبح عند الشاعر عالم قائم بذاته ..(وهو يشغل الزمن المشبع بالحرية والفعل الملبي لطموحات الذات الشاعرة..) فشكل ظاهرة شعرية لها مدلولاتها التي تشكل بعض الثوابت الراسخة في ذاكرة الشاعر وتكشف عن مدى ايحائياتها الشاعرية .. بحكم امتلائها بالمعاني والدلالات ..حتى انه ينسب اليه الكثير من موجودات ومظاهر الحياة .. والشاعر يضيف اليه الصفات كي يعطيه حركة وحضوراً فاعلاً فينهي سكونيته.. وهذا الاستعمال للفظة (الليل) يكشف عن هوية الشاعر المطاردة ..كونه المعارض للسلطة ..وما تكبت ذاته ..كونه كان يتخذ منه سترا للاختفاء والابتعاد عن اضواء السلطة الباحثة عن ظله ..فصار مصاحبا للشاعر.. لذا تعلق الشاعر به وصوره وفاء لوفائه.. بصورة لا ارادية ..حتى انه صار ذاتا حية تملأ فراغا فاعلا في الوجود..

يبيع ويشتري حتى انه يشتري مدينة ايام
الشاعر ..(وباعوا الليل مدينة ايامي) ..

فالليل عند الشاعر هو زمن التنفيذ والفعل الملبي لطموحات الذات ..كما يقول باقر ياسين.. وهذا كان خلاصة طبيعية لحياة سياسية مليئة بالمطاردة ..وبذا كان انفتاح آفاق الرؤية النوابية على عالم الرؤيا في مجمل مفاصل القصيدة شاهدا ابداعيا..اذ انه (عندما تكون رؤية الشاعر شاملة تجيء بالرمز الكلي الذي يضيء القصيدة كلها..) كما يقول خليل حاوي..

وهذا ما دعا الشاعر لان يقيم بناء قصيدته الفني على عناصر الواقع الطبيعي (النخلة والليل والنجم والماء والقصب..) وعلى عناصر الواقع النفسي محاولا الممازجة بينهما ممازجة فنية ونفسية وفكرية تفضي الى كشف الرؤيا .

مظفر النـوّاب وريادة البنفسج

علي ناصر كنانة

منذ ما يقرب من أربعة عقود ونحن نستمع إلى (أغنية) قصيدة (البنفسج) التي غناها ياس خضر في قمة مجده. ومنذ ذلك الحين وحتى الآن وأنا أرى في هذه الأغنية باعتبارها أجمل أغنية عراقية على الإطلاق كلاماً ولحناً وغناءً، وقد تعرّضت هذه الأغنية للمنع طوال ثلاثين عاماً من حكم النظام السابق لما تحويه من دلالات سياسية في صيغة غزل سياسي. ولكن منع بثها من خلال الإذاعة والتلفزيون لم يمنع الناس من تداولها ككاسيت، وفي فترة متأخرة (خلال إقامتي في الدوحة) وبعد استماعي لأغنية البنفسج مرّات عديدة نضجت في داخلي رغبة الكتابة عن (البنفسج) كقصيدة شعبية (وهي مكتوبة بالأصل بصيغة قصيدة لم يقصد الشاعر إعدادها للغناء، بل هي قصيدة صعبة التلحين، نتجَ عن مغامرة تلحينها من قبل الملحن البارع طالب القرغولي أن كانت رمزاً لعطائه).

أقول هنا على قناعة راسخة بأن قصيدة (البنفسج) للشاعر الكبير مظفر النواب هي بنفسجة الحداثة الشعرية في العراق بلا منازع، رغم قناعتي الموازية بأنّ لمن المغامرة التورّط في إطلاقية الأحكام في أيمّا مجال، وخاصة حقل الأدب الذي هو مجالٌ جمالي، تتحرّك فيه القواعد وتتغيّر معاييرها من راء إلى آخر ومن زمن إلى آخر، إلا أنني لا أتردد في القول بأن (البنفسج) هي أبرز نص شعري عراقي حداثوي في زمنه وغير مسبوق جمالياً، بالرغم من أن ثورة الحداثة الكبرى من الناحية الجمالية كانت بالانتقال بقضية الأدب من عبادة المضمون إلى تقديس الشكل، إلاّ أن الشعراء الستينيين خرجوا أو حاولوا الخروج من عباءة تجربة الرواد (السيّاب/ الملائكة/ البياتي)، بيْدَ أن الستيني مظفر النواب كان (بقصيدته الشعبية) أكثرهم استيعاباً للشروط الجمالية للحداثة كتابةً وليس تنظيراً. وقد فعلَ ذلك في قصائد كثيرة في ديوانه الشهير (الريل وحمد)، ثم تسامى في (البنفسج). وقد شهدَ سعدي يوسف بريادة تجربة النوّاب بما مضمونه أن الحداثة الشعرية في العراق تنحني إجلالاً لمظفر النواب. وفي كتابه (يوميات المنفى الأخير، الصادر عن دار الهمداني/عدن ١٩٨٣ ص ١٩٣) يؤكد سعدي يوسف شهادته:

(أعانني مظفر النواب في أن أكون شاعراً. "الريل وحمد" بالذات أعانتني. في تلك الأيام كان الهتاف محبّباً، بل كان أصيلاً، وتجيء الريل وحمد قصة حب، كانت تسبح ضد التيار. ومن يكون الشاعر إن لم يسبح ضد التيار؟).

في الستينيات لم تجرؤ القصيدة الحديثة (كما في جيل الروّاد) على أكثر من تعدّد التفعيلات والقوافي، بينما بدتْ قصيدة (البنفسج) كما لو أنها قصيدة إيقاع داخلي، تأتي بالوزن والقافية في نسق خالٍ من أيةِ صناعة أو استحضار تعسفي.

الحداثة في أعمق تجلياتها صورة. والصورة الشعرية في (البنفسج) لا تُضاهى في فرادتها، ولم يقترب من جمالها وجرأة خلقها أي شاعر آخر مجايل لمظفر النوّاب، بل ويمكن القول إنها ما زالت على قدرٍ عالٍ من الفرادة، في معايير المقارنة. تنهمر قصيدة (البنفسج) في استهلال فريد في جماله. استهلالٌ خالٌ من القافية. وهو ما لم تألفه القصيدة الشعبية التي عادة ما تتغنى بالقوافي، بل أن القصيدة الحديثة لمْ تكن قد شرعت في جرأة كهذه: (يا طعم.. يا ليلة من ليل البنفسج).

استهلال فانتازي لم تشهد له القصيدة الشعبية مثيلاً. وهو ضربٌ من الحداثة لا ينشد المعنى بقدر ما يستدّرُ الجمال. مفردة (طعم) في العربية لا تأتي وحدها في سياقات المعنى، وإنما تجيء عادة مضافاً لمضاف إليه يعرّف: طعمَ ماذا؟ إلاّ أن النواب وفي انزياح لغوي ريادي يخرج بالمفردة عن مألوف القول ليأتي بها مجرّدةً، تحيلنا إلى الأخيلة. ثم يأتي بمرادف لمفردة (طعم) لا ليعرّفها وإنما ليستمر في تغريبها: (يا ليلة من ليل البنفسج). ما ليل البنفسج؟ إنه، نصيّاً كمجازٍ غير سياقي، إنه خلق حالم للجمال.

أردتُ من هذا التناول المقتضب لقصيدة "البنفسج" القول بمجموعة من الاعتقادات:

أن النقد ينبغي أن لا يتجاهل التجارب الكبيرة في الشعر الشعبي، لأن قضايا الشعر الجمالية لا تنحصر بالفصحى، أنّ مظفر النواب شاعر كبير يُقرأ من شعره الشعبي في المقام الأول وليس من قصائده الفصيحة، أنّ شعر مظفر النواب المكتوب باللهجة العراقية تجربة ثرة وجديرة بالدراسة والتحليل.

أنّ قصيدة "البنفسج" نص يحتاج إلى دراسة عميقة تكشف أهميته الجمالية وروعة التوظيفات فيه.

أنّ لمظفر النواب قصائد شعبية أخرى لا تقل أهمية لم تصل إلى الناس وغالبية النقاد، مثل قصيدة "حسن الشموس" و"البريس" وسواهما، أي القصائد التي لم يتضمنها ديوانه "الريل وحمد".

لحاء الماء والنار

يحيى الشيخ

-١-

يوم ينتظرني
سيأتي يومٌ ، تعرف فيه الغيومُ مسقطَ رأسها .
ويومٌ .... تعثرُ فيه الأنهارُ على أشلائها ، في ركام البحرِ
وعلى أسمائها ، في حصولةِ النوارس .
ويومٌ .... يعرفُ فيه خليلي ، أنه ، كان ، آخرَ الخلان ،
وشرفٌ يعوزني منذ الولادة .
ويومٌ مستحيل ...
ننهض فيه من قبورنا ، نصافح بعضنا ، وننام من جديد
.
سيأتي يومٌ ...
تجلس فيه ظلالُنا على الكراسي ، تحتسي
الخمرَ ،
ونغيب نحن تحت المناضد .
وسيأتي يومٌ آخرُ .....
إثر يوم أخير : يوم نلهو فيه عراة من مخاوفنا ، ننظر
قلوبناً
تعود من تيهها .
يوم نبشرُ القاتلَ بما فعلت يداه . يوم ينشفُ الطينُ
على هاماتنا ،
تاجاً للمهابة ، ويخرجُ النملُ من أوكاره يغني :
((كل من شاء منكم أن ينقذ حياته ،
عليه أن يخسرها)) . ((لا تأكلوا طعاماً نضج في غير أوانه))
.
حينها نُعيدُ للمقاصلِ هيبتها ، ...
ونعدم الرتابة . أأنتَ الصباحُ الذي ينتظرني ....
وهو يبكي ؟

-٢-

يومياً
كان اسمها عريفة :
فتاةٌ خرساء ، بلهاء ، نضجت بسخاء .
تطوف في الشوارع ، تلتقط أعقاب السجائر .
تدخن بنهم شديد ، وهي تبتسم .
كلما انحنتْ ، التصقَ على أردافها الرداءُ الرقيقُ .
أرعنُ ، يتدلى نهدُها . يومياً ... نشاغلها .
نسبقها .
نرمي في طريقها أعقابَ السجائر ،
وفي كل مرة تنحني برفقٍ ، تجمعها .. واحدة واحدة .
عيوننا ، وأعقاب السجائرِ .. وتبتسم .

-٣-

يوم مشمس
الشمسُ لا تدخل غرفتي . أرقبها من نافذتي ،
تضيء المنازلَ ، والعماراتِ ذات الطوابق .
تدفئ الملابسَ على حبلِ الغسيل .
تضيء شجرةَ الزعرورِ اليابسة ، بعناد الموتى
تمسكُ أوراقَها الذابلةَ .
* * * *
في الساعة الرابعة تسقطُ الشمسُ على نافذةٍ ذات
زجاج
زئبقيٍّ ، لبنايةٍ عاليةٍ بعيدة . ينعكسُ شعاعها في
غرفتي ،
على الجدارِ المقابل .
يخترق الفضاءَ الأمامي ، عاتياً ... يجرفُ ظلالَ الأشياء :
(الشجرة ، والملابس المنشورة) .
ظلال خفيفة في البداية ، ثم يسطعُ الضوءُ .. يرسمُ
خيالها واضحاً ،
على الجدارِ المقابل : (شجرة الزعرور ، والملابس
المنشورة) .
قلتُ : أرسم مكانها على الجدارِ المقابل ، لتعود غداً إليه
.
فاجأني خيالها يحبو . رويداً .. رويداً ويختفي .
فألوي عنقي عبرَ النافذة .

-٤-

((يومها ... قالت أمي))
أماه .. هجرتني الأحلامُ منذ أمدٍ !
قالت أمي :
لأنك بارحتها !! الأحلام تولد وتموت في موطنها .
تسري بك أينما شاءت إلى بعيدٍ ، وتعود إلى مكانها .
قلتُ :
ـ أعود إلى وطنٍ قديمٍ ، علّني أحظى بحلمٍ جديد .
ووضعتُ رأسي في حضنها ، وحلمتُ :
طوّقتُ فمي بكفي ، وصحتُ :
أماه .. يا أمي .. يا ....ي
هل أحدٌ هناك ؟؟

- ٥ -

يوم محتضر
هذا الصباحُ عثرتُ على النهار ،
ممدّداً على قارعة الطريق ، كان يبدو عليه النعاس .
سحبته إلى الرصيف برفقٍ .. وجلستُ عند رأسه تحت
ظل شجرة .
قال بعض الناس : جاء منذ الولادةِ ، مختنقاً بحبل
ضيائه .
في الظهيرةِ تركته .. هو يتخبّط بحيرتي ، وأنا ببهائه .
عدتُ في المساءِ إليه ، رأيته يتسلّق السورَ وهو ينزف .

- ٦ -

ذاكرة الريح
إلى زهرون شلش
أنا وزهرون ، كانت لنا سيوفٌ ، أغصانُ رمانٍ رقيقة .
نطوّحُ بها
نجلدُ الريحَ .
نسمعها تعوي ! نلسعها بحرقة ، تلوذ في الخرائبِ ،
تعوي .
الريحُ حتى الصباح من جراحها في الخربةِ تعوي .
قال لي : لا تأتي !! سألحق بها إلى الخربةِ ، أسحقها ،
وأهديكَ حفنةً من رحيقها .
أتوسل إليك !!
ـ دعها تلعق جراحها ، تمسحها بجذع النخلة ، وتذوي !
* * * *
زهرون :
يسكنُ في دارٍ عبر الطريقِ إلى المقبرة .
ذراعٌ ممددةٌ مِن النهرِ إلى المقبرة .
دخلتُ دار زهرون صباحاً
خلف البخور كان يهذي .
وإلى جانبه كان نواح . قالت الأختُ ،
والريح خلف الباب تتنصّتُ ،
: ـ تأخرَ في الخربةِ ليلاً .
وأجلستني عند قدميه :
أشمُّ رائحةَ الريح من بين الأصابع .
تحت الأظفار في أذياله ، في صدره الخاوي تعوي
من تحت لحافه الصوف تفوح .
أشارَ إليَّ .. انحنيتُ .. خلته يقول شيئاً :
زفرَ زفرتين
أسقط في حجري من رحيقها حفنتين .

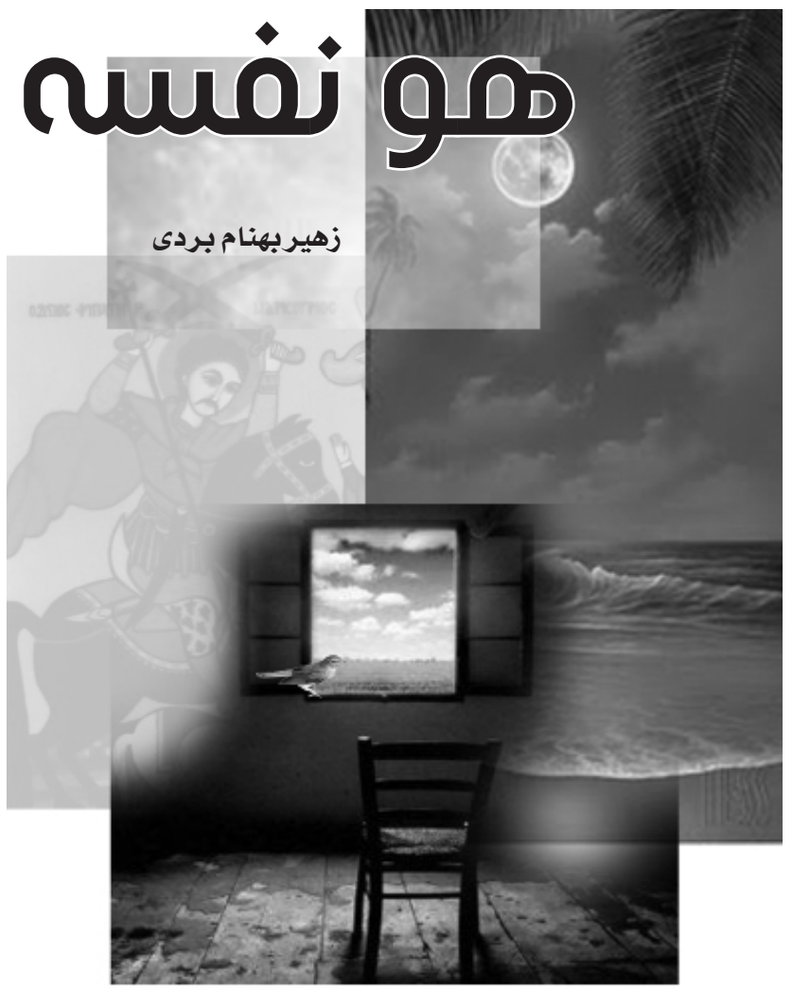
أرض اللَّه الغليظة

ثامر سعيد

جنةُ آدم ..
لسعةُ الخضرة في ماعون الرمل
النابتةُ عند جدار البحر
حيثُ الأفقُ الراكضُ صوب الأفق
حيثُ تصبّ الزرقةُ في الزرقةِ
عسلَ الشمس
سناماً في فحيح الريح
في طرقٍ تفضي إلى طرقٍ
وأخرى للنجوم .
جنةُ آدم ..
دوارةُ للرياح
يرسمها الإوزُ الصيني
وبهارُ الهند على الأشرعة المتعبة
وبين ثور الشروق وثور الغروب
حدائقُ آردشير الباذخة ،
بيوتُ السلاح قبيل الخراب
أكواخُ نبوخذ نصر
حاملَ قوسِ الرعبِ
ومسناتُه المشرئبةُ إلى فكرةٍ دامية .
جنةُ آدم ..
كائناتٌ من حصىً وصَلال
تحت سماءٍ من نعاسٍ أزرق
موعودةٌ بقطعانٍ من النخل
سترتدي وحشةَ الأرض
وحزنَ السماء القديمة .
جنةُ آدم ..
معابرُ للغزاة
أو للهاربين من الغزو
من أولِ المقدونيين حتى آخرِ السكسون
في أثرهم
من نوافذَ في الأفق الرطبِ
ريحُ البدايات
وسربُ نيازك
تلزّ قفاها سمومُ القفار .
جنةُ آدم ..
دراويشُ ونحّاة
خوارجُ ومعتزلة
أكلوا كمء برقها
ومن زعاقها شربوا
فتعلموا رسم الأسئلة المالحة .
باصرا ..
بسيراه ..
ذاتُ الوشامين ..
تريدون ..
تردن ..
أرضُ اللَّه الغليظةُ
وعينه الشاخصةُ إلى البحر .
الأبُلة ..
بجناحين من تمرٍ وآس
تلوح بالعصافير
إلى سدرةٍ في شق عثمان
علمها الزنج
كيف تطير من الرقص
حين تضجّ الطنابير
في ليلة من جنون
جنةُ آدم ..
جنةُ آدم ..
المخنوقةُ بالملح
وجور القبائل
والمارقين
بخيطٍ من دم العصفور
في عشِ الكلام
أرسم وجهك
في الهزيع البعيد من الذكرى
فتُذعر الأشجار في قصائدي
مثل شاعر باغتته شياطينه .
فمن كان منكم شغوفا أو على قلقٍ
فليفتح باب البصرة
قبل يومٍ
لا نخل فيها ولا ضفاف
فمدينني تمشي إلى غدها
بقدمين داميتين
ورؤوسٍ دائخة .

هو نفسه ليس غير

زهير بهنام بردى



بالضبط
ليس غير هذا
أكيد ليس غيره
هو نفسه
جاء برهة
مرة قبل أكثر من ليلتين
وربما قبل أكثر من نهارين
قبل أكثر من عقدين
وكانت تتوزعني حجابات جهنم
وكنت وقتها
أوقد قلبي الأبيض
تطفر منه أرانب بر
وباقات زيتون
هو نفسه
هذا العصفور
أضعته وقتها
هذا العصفور
الجاثم الآن
كقطرة مطر في لمعات نافذتي
وكنت قد أضعته
قبل ثلاثة حروب
لوح بالمنديل الأحمر
كنت أتساقط خلفه ركضا
كمن مسه مس
كان كمين وردة بيضاء
واحسبه كذلك
ولكن كما قيل
وسمعت ذلك بالتأكيد
من فم احدهم
كان يعمل عرافا
وتنسك
كان كأنه يتمتم
يفعل أشياء لا تحصى
كان فيما يفعله
يبدأ حرب الخشية والبهتان
وكنت أحيط حيطتي بابتسامة
وأتغاضى عن أخباره
ومكائده
مثل أرملة كان
وكان يحوك
ويحك
كان يبدو محبطا
كنت أتساقط بلهفة اتبعه
وابرك لهاثا خلفه
كان كمين غربة
أو لهو عصف

وعصرية ورد
وكمين دلع ونكاياتهن
كنت أتقرب إليه
فارتفع من الأرض
مع ريشات جنحيه
تلتصق بين إصبعيَّ المعرقين
من لهفة اللهاث
احسبه قاب صمتي واثب إليه
ينظر بشفقة لي
يوصوص
ويومي أن اعد الكرة
احسبه قبل الكمين
كمين شقاوة ومرح نهاري
أتغاضى عن أخبار الحرب
ومكائد فخاخها
والبط
ويدي خلف ظهري
وأنا خلفه في ولع
اتبع ما يسكبه من وهم
ويطير
ليس على بعد نصف أصبع
كي يبعثر لهفتي
ويتعبني
ويدلقني في فخ القنص
مثل أرملة كان
وكنت أحب أن اجمعه
كما اجمع شبق امرأة
في غرفتي المطلة على البحر
لا احد
هذا المساء
معي الآن
كي اجمعه كامرأة
لا احد وحدي
جاء يخبرني
هذا العصفور
أضعته قبل أكثر
من ثلاثة حروب
في الحرب الأولى
بالضبط قرب نهر
كان يتسلل إلى أصابعي
ويملأ فراشي
بالماء
أطير من رغبات
ويمنعني السقف الرملي
تنظر لي صديقتي الأفعى
وقد اقترحت
أن تبقى فوق رأسي
تعويذة
أطعمها أيضا

كانت تراودني مرات
ليس لأنها فعلا أغوتني
وكذلك استطعت لمها
في فخاخي المكسورة
ولكن كما يبدو أنها تخاف رائحة الموت
لا احد جاء هذا المساء سواه
جاء بفنجان
ببضعة أسرار منقوشة بأناقة فوق الفخار اللماع
هذا العصفور
بالضبط
هو نفسه
كنت أضعته في الحرب الأولى
قرب الماء
كان ربما بعد الحرب
أيضا جاء
ولم انتبه إليه
هو نفسه عاد
أفكر
وأنا انظر إلى زجاج نافذتي
هناك في الطابق الأرضي
من جبل يطل على البحر
العصفور نفسه
يلصق منقاره
والبحر من هناك يرش عليه الليل
ارقبه من منظار ليلي
عبر مرقب النافذة العصفور نفسه
لم يكبر
رغم إني خفت منه حين كان صغيرا
الخرافات أخبرتني
انه كان يحاول أن يملكني
ويضمني إلى مملكته
كان يحسد الأفعى
اجل لم يكبر
رغم أني فقدت بعض أسناني
والضغط والسكر
يا لعيونه
كم أربكتني
فيما مضي
وكم أربكتني
فيما ما كنت نسيته
وكم أربكتني الآن أيضا
كنت بين ثلاث حروب
أراها
مرة
خلف كاتدرائية
مليئة بالتوابيت
وثياب الأرامل السوداء
مرة
بانتظار الحافلة

أقلتني وقتها عنوة
إلى الحرب الثانية
وثالثة
ما كنت اعرف قبلها
إلا
انتبهت لذلك
هو عينه
هذا العصفور
من أحبط قناعتي
في الحرب الأولى
فبدل القلم كنيتي
كما أيقنت انه
ارتكب إثما فظيعا
ملا مساءاتي الجميلة
بصمت مريب
والآن
كسر نافذة عزلتي
وارتكب إثما آخر
انه أربكنا
ونحن
لم نكمل حروب الجسد المتكررة
كل ليلة

رواية «منامات» للعمانية جوخة الحارثي

الخطاب الروائي وطغيان الشعرية على الأحداث

زيد الشهيد

حين يكتشف صانع الخطاب مسالك العدو في بطاح اللغة وجنائنها، ويندفع كما الجذلان في فضاء سحرها .. حين تكون اللغة فتاة غواية ترمي شباك اقتناصها للنفوس الباحثة عن غيوم التحليق .. حين يدوِّن الحالم أرجوزة الإفضاء البوحي الحر بمفردات الموهبة الممنوحة له هبةً بعد طول هيام .. حين هذا وكل ذاك تكتمل حوارية الدهشة، ويروح الخطاب في خيلاء قدرة ولوجه إلى المناطق الأشد صعوبة في إدراكها (الدهشة) .. حينذاك تتحقق معادلة تأثير الباث بالتسلم عبر الرسالة التي تتمثل الوسيط الحي الذي قضى راهصاً حيوياً فاعلاً طيلة زمن التحاور .

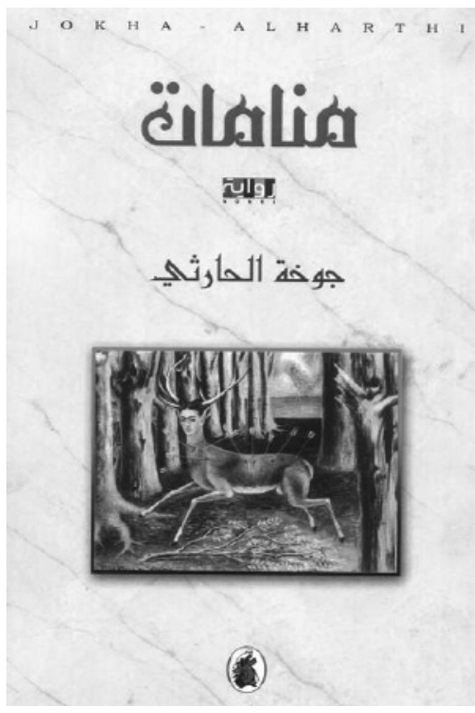
يأتي خطاب (منامات) قصّاً بصوت الراوي العليم الذي يمتلك مفاتيح الحكي، ومفاصل الأحداث، وحرية البوح بعيداً عن الصوت الثالث الذي قد لا يعي اعتلاجات دواخل الأنا. وهذا ما يقف لصالح الخطاب إذ يجيء فحواه معبراً وأثيراً ومحققاً أولى بواكير نجاحه وتأثيره على المتلقي .

في رواية " منامات " يأخذ الخطاب صفة البوح الذي يتعالى فيه العشق المضمخ بأريج الطفولة، امتزجت فيه أشذاء البراءة والفقر، واللوعة، والحرمان، وحلم امتلاك المُراد الذي يقف فيه التفاوت الطبقي برزخاً وتابو يعيقان اللقاء الصادق المنتهي بخاتمة يبغيها العاشقان. ثمة العشق القاهر لفتاة حالمة حلماً لا ينتهي إلا بالتقهقر. وفي أوار العشق والحلم تغدو الفتاة بؤرة قص تبث أحداثاً متقطعة كما لو كانت في خضم بحرٍ هذيانات، تؤول في مرحلة من مراحل العشق إلى السقوط في حبائل الداء الروحي " وكأنما استنزفت قواي بغتة سقطتُ يومين مريضة، كل ذرة فيَّ تستقبل طبولها الجديدة المدوية، وترتجف وقد عرفت، عرفتُ أنَّ كلَّ هذا الانهيار له اسم واحد هو العشق. " ص٢٩ .

تتركز بؤرة الخطاب في أمر عشق يجمع الراوية مع حبيب جاءت به متوالية الأيام الضامّة لهما في مكتب وظيفي، كانت هي المتعلقة بالأب الغائب البعيد. وكان هو المخطوب شفاهياً لابنة عمّه بناء على اتفاق بين الأخوين (العمّين). تندفع هي وفق أبجدية الفتاة التي تجد نفسها على قارعة الحياة تسعى لَمن يمنحها باقة السعادة عن طريق حب نقي أساسه التبادل المائي الصافي والسماء الزرقاء الرائقة والكلمات التي تقطر شعراً. هي الحالمة التي لا تريد لأحلامها أن تنتهي، ولا تبغي العودة لواقعها التعيس، وسط حياة وجدت نفسها على غير ما تأمل تعيش تفصيلاتها الانكفائية، وساعاتها المتقهقرة باتجاه اقيانوسات ضبابية غير واضحة.

كانت ألأم قد تزوجت بعد وفاة الأب تاركة الابنة وأختها الصغيرة لعمتهما يعيشان حياةً فاقدةً لمقوّمات الحنان، إلا الذكرى (عن الأب الرؤوم الحبيب) ظلت غائرة في دهاليز الذاكرة وطوايا الروح تستعيدها الراوية كلّما جنَّ عليها الحنين وتطلبت الحاجة حضوره الإجباري الأكيد. وفي هذا تناص يربط موضوعة هذا الخطاب الروائي برواية (بحر ساركاسو الواسع) للروائية الدومنيكية (جين ريز) حيث تعامل الروائيتان مع حياتي بطلتيهما. وقد كانت " ريز " متأثرة تأثراً كبيراً بزوجة " روشستر " في رواية (جَين أير) للكاتبة الإنكليزية (شارلوت برونتيه) إذ الزوجة المجنونة التي أحرقت بفعل نوبة هستيريا سيطرت عليها كامل القصر الفخم للزوج روشستر في الريف الإنكليزي. تحدثت الدومنيكية " جين ريز " بلسان بطلتها عن معاناة أمها التي أهملها الزوج وتركها لنوبات الهستيريا تماماً كما نلمسه في بطلة (منامات) وهي تتحدث عن انفعال أمّها وهياجها، وفورة الجنون التي تتفجر أمام عينيها. وهو تناص ثنائي أو ثلاثي يعكس نوبات قلق متشابهة، وحالات انفعال متقاربة. وهي تعيش مع زوج أمها مثلما نشاهد راوية (بحر ساركاسو الواسع) التي تعيش هي الأخرى بكنف زوج أمها : " من بعد منتصف الليل أفزعتني جلبة من نومي المتقطع، هرعت من غرفتي إلى الصالة حيث كانت أمي واقفة على حافة السلم مشعشعة الشعر، جارة بين أصابعها رزمة من ملابس النوم الشفافة الرقيقة، وزوجها متكىء على الأريكة أمام التلفاز يرقبها فاغراً فاه. " ص٧٢

تقتنص صانعة خطاب "منامات" الروائي حالة اجتماعية تساور تلميذات الابتدائي والإعدادي، تلك التي تميل فيها البنت لإظهار الاهتمام والتعلق البريء بمعلمتها ؛ وهو تعلق يكثر في المجتمعات المغلقة التي تعاني من إشكالية فصل الجنسين في الدراسة ناهيك



عن المجتمع المبني اجتماعياً على هذا البناء المربك ؛ أي في المجتمعات الشرقية الإسلامية التي ترى أن ما اجتمع اثنان إلا والشيطان ثالثهما حيث التربية تدفع إلى فصل الجنسين عن بعضهما منذ الصغر وعدم الاختلاط خشية دخول الشيطان بينهما فيغويهما، فيسقط شرفهما فتصبح أسرتاهما عرضة للتشهير، وخروجاً عن العرف الاجتماعي وكفراً بالتعاليم الدينية المقدسة. هذه الإشكالية وبحكم هيمنتها وفرض وجودها الفاعل ولدت افرازات سوسيولوجية لعلَّ احدها توجّه البنت، التلميذة إلى عشق الإمرأة، المعلمة ؛ وهو عشق تضمخه البراءة لكن تستدعيه النفس. ومنتجة الخطاب تطرح موضوعة حب أختها الصغرى "منى" لمعلمتها وإظهار قلق الأم وتوجسها من هكذا أمر قد يؤدي إلى ارتكاب فعل شاذ أو جنوح لا مقبول. فالأم تخاطب الراوية : ألا تعتقدين أنها تبالغ كثيراً في حب معلمتها ؟" فترد عليها الراوية : "انها مرحلة عابرة .. لا تقلقي" ص٣٧. وتكشف من خلال هذا الحوار عدم فهم ألام حين تكون بسيطة غير متعلمة لنوازع ومشاعر أبنائها وهم يخوضون فترة ارهاصية يتخلخل فيها التوازن وترتبك المشاعر، ويتأرجح الاتزان فنقرأ حسرة الراوية وهي تتداعى بعدما تركت أمّها واستدارت تغلق باب غرفتها : " ماذا تعرفين عن مي ؟ .. ماذا تعرفين عني ؟ ماذا .. ؟ .. ماذا ؟ ".. هذه الاستفهامات تشي بحجم المرارة التي تعانيها الفتاة في مجتمعات منغلقة لا توجد ثمة مصارحة من قبل الأبناء لأهليهم، ولا تتوفر أجواء التحاور والنقاش الحر ؛ إنما الخوف والخشية من التعنيف الذي ينهال عليهم من الوالدين .. هذا الجفاء المر يرسم معادلة قاسية يكون من نتائجها الأبناء ضحيةً لعديد المهاوي التي يسقطون فيها بلا عون يتلقونه أو توجيه يحصلون عليه ليعينهم في مواجهة وتخطّي الصعاب. وثمة تعلّق آخر تتناوله الراوية/ الروائية هو نتاج الواقع الشرقي ؛ ذلك الذي يشكل عقدة ارتباط البنت بأبيها. ارتباط تبرره حالة افتقاد البنت لمن يصاحبها من الذكور فلا تجد غير الأب صورةً للتعلق وشجرةً تريد من أغصانها أن تحملها وتظللها. وهي في هذا الخطاب تشير إلى ذلك بعمق، وتتذكره بلوعة. وهي هنا تتعلق بأبيها تعلقاً روحياً إذ ساورها شعور بعد أن أحبت الرجل الذي تعمل معه في مكتبه أنها تخون أباها وتسرق من حبّه لها لتمنحه حباً للآخر/ الحبيب :

"على نحو ما، غامض، كان حبي له خيانة لأبي، وليس للخيانة ذلك الطعم المر كما الأفلام، بل ذلك الطعم الغامض، الحريف نوعا ما ؛ وكلما تضاعف عشقي المجنون، ازدادت خيانتي الغامضة عمقاً، وأفعاي وذئبي والضبع هم المعرفة. "

وفي عشقها الذي يستحوذ على مشاعرها تروح الراوية / الروائية ترفل على نسق الكلمات التي تنضح موسيقى داخلية مثيرة، وهم بوحي يتقطر براءةً، فيسر بكل ما في الأعماق مظهراً إياه إلى السطح فيتلقى القارىء شلالات من الشعر الحامل لهوية القص، أو القص الذي استعار الشعر لكي يجمّل وجوده وينشر شذاه في دروب القراء .. لنقرأ ؛ ونتيه، ونتساءل إن كان الذي نقرأه شعراً أم سرداً، والخطاب يعجُّ كثيراً بهكذا تراكيب : " عيناه ميزان، كفاي مرجوحة، وعشقي صارٍ، تبعثري ذرات هباء لا تثقل الموازين القسط، أتعلق في خطوط تتوزع من البؤبؤ، أتأرجح حتى الفجر الصادق ولا أرجح. اشرب الفجر فأشع، وحين يحويني الألق، تلقي عليَّ الشمس رداء الرضا، وتأخذني هدأة السكينة، فأتواجد، ليهتز الميزان، ليغرسني فيه ياسميناً خفيضاً أبيض. " ص٥٤

والراوية هنا تمتلك قدرة ألحكي المؤثر الذي يجعل المتلقي في حالة من التتبع لما تقول وما تلمّح به أو تشير إليه. وقولها يعكس التعالي الثقافي والسعة المعرفية ؛ أي أنها تتحدث بلسان مثقفة امتلكت صولجان الحديث ذي السمة الثقافية العالية، وذا يدفع المتلقي للتوصل إلى أن ما يأتي قصّاً عبر السرد ونثر المشاعر إنما يأتي من وعي عالٍ للمحيط والمشاعر والأشياء. فشفرة الحب تدفع الراوية في لحظة تداع أقرب إلى النهوض توّاً من حلم يقظة وسرد ما يتشكّل من بقايا الحلم المنفض حيث يمتزج وعيها للأشياء الماثلة بمعلوماتها وخزينها المعرفي. تحيل التاريخ برموزه الايقونية إلى لوحة، بطلتها هي، والدافع إلى الإفصاح شفرة دلالية واخزة أو هي مدغدغة، أو حتى هامسة. وشفرة.

" خيول الروم تعرفني وإن يتبدل الميدان. خيول الروم تقصدني، تتريص قليلاً عليّ، ثم تنهض لنغني قليلاً لسيف الدولة، لا يقول لساني إن الحوافر قد شلته، لأنها شلته خيول الروم تعرفني، في التماعة عين فرس عربية رأيت الجدران، وكانت من الزجاج. " ص٢١

يأتي الوعي في أعلى درجات هياجه لحظة اكتشاف الحبيب قد ملَّ العلاقة وارتأى أن يتم الفصل لا بطريقة المكاشفة وطرح الرأي بل بأسلوب القطيعة التي يقرها العمل، يوم جاءها ليعرض عليها مكاناً وظيفياً آخر يحقق لها ارتياحاً أكثر وساعات أقل وطأة في العمل وكأن الأعصاب لم تحترق، والدواخل لم تتلظَّ، والقلب لم يخفق شغفاً، واللسان لم يجف حيرةً.

يأتي الوعي ليعبر عن ختام الحلم العسلي وابتداء نغمة الندم الذي لا ينتهي ؛ لأن كسر الزجاج لا يُعاد إلى أول تشكيلته ووجوده الأصيل، واللعبة لم تعد تكتنز الإثارة ورغبة اللعب : " صديقي يمل لعبته ويريد التخلص منها بأقل الخسائر الممكنة، وبأعلى درجات الدهاء. انه يهتم بكل التفاصيل الصغيرة التي تقنعني بالانتقال، ويبدو مهتماً بي أنا لا بالموضوع الأساس الذي يعرضه مغلفاً بأرق وأزهى الأغشية كأي هدية ثمينة، فلتتساقطي عليَّ شهداً جنياً أيتها الهدايا ؛ كم لعقتُك حتى السُكر ! ؛ حتى صحتُ من وجدي : أنا هو وهو أنا، فلتساقطي عليَّ شهداً قد حال عليه الحول، فالمرارةُ عليه تحوم ولا تكاد تحط، ولتساقطي شهداً مراً لعقته أسدد ثمن السكر الذاهب، ولتساقطي يا هداياه عليَّ اليوم سمّاً ناقعاً في جرار الشهد. " ص٨١

إن جوخة الحارثي في خطابها الروائي هذا امتلكت الصور الوفيرة، وقدمت من وسائل التعبير ما تستطيع البوح به شعراً وإنْ كانت مشدودة إلى السرد. لذلك حين تقرأ هذا الخطاب لا تدري إن كنتَ تحلّق بجواد الشعر أم ترفل على يناعة القص. وليس لديك رغبة الفرز بين الجنسين، لأنهما في هذا الاشتغال تداخلا وتماهيا فتمظهرا تدويناً فسفسائياً يُعطَّر برائحة الألوان ويتنغم بتونات الصور.

لذلك يساورك إحساس أنها تتجاوز اللغة العادية مندفعة إلى إقامة علاقات حوارية ذاتية مع الأشياء والمفردات التي تستخدمها استخداماً يترك أثرها حفريا في الذاكرة الرهيفة المنصتة لموسيقى الشعر المذاب في بوتقة رحيلها السردي الذي يضع الأحداث وراءه لكي يحقق التحاور بلسان الشعر ..

هي هنا روائية تمتلك روحاً هفهافاً، وذائقة مستحمّة برحيق اللغة الوردية الجامعة لزهور حدائق البوح الصدوق.

القلعة والعشاق الهروب من القمع والإضطهاد

إيمان عبد الحسين

الجزء الثاني

لا بدَّ من تأكيد القول بان آخر استنتاج توصلنا إليه بعد محاولتنا قراءة المجموعة القصصية للقاص سالم محمد العزاوي وبعد تجاوزنا فيه الشكل الخطي إلى ما يتكنزه من إشارات بان المجموعة تتميز ببعدها الواحد الذي تكتفي فيه الاطلالة على حقيقة واحدة و تتبنى موقفا واحدا يعتمد البناء النقدي الذي يؤكد إن ممارسة الشخوص لحريتهم وحقهم في الحياة الكريمة وحقهم في المساواة مشروطة بمدى تحرر المجتمع ككل .

لا ن الحرية هي الشرط الازم لممارسة الانسان دوره الصحيح فتصبح الشخصيات فريسة للضغوط التي يمارسها المجتمع عليه،

إنّ الكشف الذي حققته القراءة السالفة، جعل القارئ لا يهتم بالمسطور ( ) بل الاسوار

انهار السور الاصفر العالي الذي يسد الدنيا حيال لاوجهة

كان البحر يمتد امامه كالسور رفع راسه لم يكن بحرا كان ضبابا قاتما كثيفا ينبع من الارض مندفعا نحو السماء يتدفق من السماء غائرا في الارض فيصير سورا رهيبا يسد كل المنافذ ص٦٢

حاذى الجدار ولمسه وواجفا فالفاه مادة صلبة شفيفة تحسسه بقوة فوجده صلبا ص٦٣

إن العودة إلى الدين كانت في قصة ملجأ يلتجاون إليه إذا ماضاقت بهم السبل وكانت في قصة عند بعضهم الآخر سلاحاً يشهر في وجه الذي يسعى إلى.

جعلوا الشعر يحتل الصدارة في اهتماماتهم

وما تستلزمه الروح الإصلاحية في توظيفها الأدب لخدمة أهدافها.

العلامات الملابس –الخلاص لا يتم إلا بنبذ القديم والتعلق بالجديد ال

واتخاذ الماضي مقياساً في كل شيء.

عن ضيقه من القيود إلا أن دعوتهما لم يكن لها صدى

إن، قد رفضا وحاولا تجاوز المجتمع

وتشكل ركيزة أساسية

وأخذت أبعاداً متعددة شديدة الاتصال بعمليات بقاء الإنسان حراً كريماً ضمن قومه ومحيطهم–

كان ثمة بيت مهجور عصفت به الرياح اجهزت عليه العواصف المحملة بالمطر فزجه واشبعته صفعا حتى انهار سقفه وتداعيت حيطانه حائط واحد يجابه المدينة ظل قائما يرن اليها بجفاء وتحدص٥٣

لقد رأى القاص أن السعي إلى جعل ثيمة الاضطهاد والتخلف متجسدة يكمن في فعل نقدي يحاول

تبدلات سريعة وواسعة في القيم والاتجاهات

الشجرة والعيون :

انقضت على الحنفية بفيض من شق لا بد في الاعماق وفتحتها فانبعثت المياه نافرة قوية شفيفة ص١٩

ما اشبه المدينة بغابة سدت اشجارها الهائلة كل منافذ الشمس فصيرت ارضها معتمة رطبة تزخر بالوحوش التي تتصدى للحينات الصغيرة ص١٣

المطر تبلل شعرها وثيابها وساحت على الارض والتفت تحت الشجر وغسلت الحجارة الطرقات ومسحت على ريش العصافير ص٢١

المناضل :

جال في الحجرات فالفاها خالية تماما وهالة كنها ضيقة وفكر انها تبدو زنزانات وكانت اقفالها محطمة ص٢٨

الرزمة

وادركت انها صارت بين فكي الكماشة ص٣٥

كانت العباءة السوداء العريضة تبدو كالستار ص٤٢

الاسوار

انت رجل شرقي انت جدك جاء متنكرا الى عصور الكتابة

اردتكك امراة فقط فاخلعي اوسمة الزيف التي البسك اياها العصر وعودي كامك حواء ص٤٧

رات الحواجز تمتد رهيبة عالية ص٤٨

عالجها بطعنة في عنقها فانبثق الدم نافرا ص٧٣

بتأكيد الثوابت القيمية في المجتمع– أن فكرة التمرد على– ولم يكن في مجتمع يسمح بمسافة الحرية–...ومن بين المكاسب التي يمكن أن يحققها الراوي أنه يمنح صوته لتلك الشخصيات التي لا صوت لها... – – أن نقتنع اعتمدت على المواجهة بين الفلاحين والإقطاع،

بدلاً من الانغلاق الاستلابي للمنولوج،

من حيث الدلالة فإن أكثرها قد اكتسب على مر الزمن دلالات حية وغنية ومتطورة حسب القيم التي يريد الأدباء أو المفكرون أن يعبروا عنها بوساطة العلامة، ومما ساعد على حيويةهاواستمراريتها–

يمكن للاسوار هنا أن تؤدي وظيفتين إيجابية يفضي الإخلال بهما إلى وظيفتين سلبية، فهي في قصة لكونها تعبر عن يمكن أن يحولها الإفراط في هذا الجانب إلى وظيفة تبريرية سلبية تدافع عن كل ما هو كائن، بدلا من ممارسة نقده، أما الإفراط في اليوتوبيا فيحولها إلى وعي زائف يموه به المجتمع على نفسه، بدلا من اكتشاف ما!!

لا ترأف بالإنسان، بل تنظر إليه بصفته أداة لتحقيق المآرب– وإن بدا لنا متعاطفا مع الشخصية الفقيرة (أليزا) ساخرا من الشخصية الغنية ومثل هذا الموقف لا يمكننا أن نلومه عليه، لأنه جزء من تكوينه الفكري والنفسي.

ولعل هذا الصراع كان على أشده منذ الأربعينات (الفترة هنا نلاحظ فارقا أساسيا بينهما يكمن في البعد الفكري الذي ينعكس على وبذلك اتضح لنا أن المؤلف يخاطب متلقيا مضمرا، موجوداً بالقوة، متوجها إليه بالخطاب، عله يفتح أمامه سبلا مجهولة للإيمان، لعله يستطيع هدايته وإنقاذه من الجهل والكفر.

ما وكان سائدا في العديد من الأعمال الابداعية

بمواجهة القمع تنهض عوامل فقدان الإرادة(--- بالعين الاسوار: ""، إنَّ فقدان الإرادة والفعل يمنع من إنجاز الرغبة

هو راسخ من القيم والأخلاق والعقائد.

المانح صوته للشخصيات التي لا صوت لها

ولا نجد أحسن تعبيراً وأدقه عن الوضع الثقافي المتخلف إحدى اهم سماتها الاساسية والتي يوليها اهتماما خاصا

وتتصدى هذه الشخصيات للمظالم التي تتعرض لها

انها دعوة ––

وتتصدى هذه الشخصيات للمظالم التي تتعرض لها

– ولا يقتصر الامر على الاطفال فلبنات لهن دور ايضا

الأغنية الحقّة تبقى على الدوام تفيض بالغنى والمعنى والجمال وتمنحنا الدفء

سيلين ديون.. سيدة الأغنية الغربية الحديثة

ترجمة وتقديم د. ماجد الحيدر

في البدء كانت القصيدةُ .. لحناً وأغنيةً، ونداءً للحبِّ والألفةِ وحاجة الإنسانِ للإنسان ...
وإذا كان بعضُ الشعرِ قد نسيَ يوماً، مخطئاً كانَ أم مصيباً، طلسمه، ولحنه، وطينه الحرّ القديم، فإن الأغنية؛ أعني الأغنية 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 حياة وجمال، أن أقدم للقارئ الكريم النص الأصلي للأغنية، علاوةً على الرابط الذي يستطيع عن طريقه الوصول اليها على الشبكة العالمية للاستماع اليها وتسجيلها إن رغب، كما قدمت لكل إضمامة منها بنبذة عن حياة الفنان..

لعل سيلين ديون (المغنية والممثلة وكاتبة الأغنيات الكندية) واحدة من أشهر وأنجح المطربات في التاريخ، بمبيعات أغانيها التي لم تصل إليها مغنية قبلها أو بعدها، وبالعدد الاستثنائي من الجوائز التقديرية والأوسمة والألقاب التي حصلت عليها، وبقدرتها الفذة على الاستمرار والمحافظة على تألقها وإبداعها منذ طفولتها حتى الآن.

ولدت سيلين ديون في الثلاثين من آذار عام ١٩٦٨ في مقاطعة كوبيك الكندية الناطقة بالفرنسية، وكانت الطفلة الأخيرة في عائلة ضخمة تضم ١٤ طفلاً، عائلة فقيرة لكنها تعيش أجواءً من الألفة والمحبة شكلت الموسيقى والغناء جزءً لا يتجزأ من حياتها. حلمت سيلين (التي سميت بهذا الاسم إعجاباً بأغنية بنفس الاسم لأحد المغنين الفرنسيين) منذ طفولتها بأن تصبح مغنية مشهورة، ولم تكن قد تجاوزت الثانية عشرة من عمرها عندما تعاونت مع أمها وأخيها "جاك" في تأليف أول أغنياتها Ce nétait quun rêve (لم يكن غير حلم). ثم جرب شقيقها الآخر "مايكل" أن يرسل التسجيل الى مدير فني شاب يدعى "رينيه أنيجيل" قرأ اسمه مصادفة على غلاف إحدى الألبومات، فإذا بذلك الشخص السوري الأصل يجنّ بصوتها ويغامر برهن منزله لتمويل أول ألبوم يخرجه لها وكان بعنوان La voix du bon Dieu (صوت الرب الرحيم) وإذا بتلك الطفلة تصبح بين عشية وضحاها نجمة كيوبك الأولى، ثم تزداد شهرتها وتصبح مطربة عالمية عندما تفوز في العام التالي (١٩٨٢) بجائزة أفضل مطربة وأفضل أغنية في مهرجان طوكيو الدولي للأغنية الشعبية. وتوالت أعمالها وجوائزها ففازت عام ١٩٨٨ بجائزة مهرجان سويسرا العالمي ممثلة عن سويسرا (التي عاشت فيها لفترة). غير أن انطلاقتها الكبرى نحو العالمية كانت عام ١٩٩٠ عندما أصدرت أول ألبوماتها باللغة الانكليزية التي كافحت من أجل إجادتها والغناء بها. ثم عادت الى القارة الأمريكية وعملت في الولايات المتحدة وشاركت بأغنية رائعة في فيلم الحسناء والوحش الذي أنتجته شركة ديزني، ثم وفي عام ١٩٩٧ غنت أعظم أغنياتها "My Heart Will Go On" التي سجلتها لفيلم تايتانك لتصبح واحدة من أجمل وأشهر الأغنيات في تاريخ الموسيقى العالمية.

وفي كل هذه النجاحات وقف الى جانبها ذلك المنتج الشاب الذي أصبح زوجها بعد سنوات إثر قصة حب كبيرة ووجهت بالانتقادات والشكوك لكنّها صمدت لاختبارات الزمن.

تأثرت ديون في صباها بالعديد من فناني العصر ومنهم مايكل جاكسون وكارول كنج وآن موري وباربارا سترايزند والبي جيز (الذين تعاونت معهم جميعا في أوقات لاحقة) وهي (برغم انتقاد البعض لها بسبب ما يعدونه أسلوباً فخماً وشديد العاطفية وتدخلاً مبالغاً في الأمور الإنتاجية والإخراجية لأعمالها) تجيد الغناء بمختلف الأساليب والمدارس من غناء شعبي وروك ورومانسي وديني وقصائد مغناة، وتتمتع بصوت يعده المختصون واحداً من أعظم ٢٢ صوتاً في تاريخ الغناء، وهي تركز في أغنياتها (الى جانب الموضوعات العاطفية) على قضايا الفقر والجوع والأمومة والأخوّة والتعاطف الإنساني، وتخصص مبالغ لا بأس بها من الثروة الطائلة التي حازتها لمساعدة ضحايا الحروب والأمراض والفقر والكوارث الطبيعية.

حَيّةٌ أنا

ينبتُ لي جناحان..
وأطيرُ.. أطيرُ بهما
آه.. حيّةٌ أنا
حين تجيئني
حين أصغي لأنفاسك
ينبتُ لي جناحان..وأطيرُ بهما
وأحسُّ بأنني حية
وحين تنظر لي
سيكون بوسعي أن ألامس السماء
وأعرف بأنني .. ما زلتَ حيّة
آه ..وحينَ تباركُ يومي
أطفو وأحلّقُ بعيداً
وتخبو همومي
ويغمرني فرحٌ لأني..
حيَّةٌ .. حيّة
أوقدتَ ناراً بقلبي
وملأتني حبّاً
وجعلتَ مني.. امرأةً..
تعانق الغيوم
لا.. ليس لي أن أعلوَ فوق هذا
رغم روحي المحلّقة
لأنني .. حيّة، حيّة
وحين تجيئني
حين أسمعُ أنفاسك
ينبت لي جناحان وأطيرُ
وأشعر بأنني..حيّةٌ .. حيّة
وحين تدنو مني
وعالياً ترفعُ آمالي
يعلمُ الله أنني..
سأكون رهن يديك
في الرخاء.. وعند اشتداد المحن.
ليس هذا سوى البداية
فكيف لي أن أنتظر..
بقية العمر؟!
حين تجيئني
حين أسمعُ أنفاسك
ينبت لي جناحان وأطيرُ
وأشعر بأنني..حيّةٌ .. حيّة
وحينَ تباركُ يومي
أطفو وأحلّقُ
وتخبو همومي
ويعلمُ الله أنني.. حية
قد بزغَ لي جناحان
ويعلم الله أنني..
حيّة.. حيّة!

"I Im alive"

Mm.. mmmmmm
I get wings to fly
Oh
Im alive
When you call on me
When I hear you breathe
I get wings to fly
I feel that Im alive
When you look at me
I can touch the sky
I know that Im alive
When you bless the day
I just drift away
All my worries die
Im glad that Im alive
Youve set my heart on fire
Filled me with love
Made me a woman
On clouds above
I couldnt get much higher
My spirit takes flight
Cause Im alive
When you call on me
When I hear you breathe
I get wings to fly
I feel that Im alive
When you reach for me
Raising spirit high
God knows that...
That Ill be the one standing by
Through good and through
trying time
And its only begun
I cant wait for the rest
of my life.....
When you call on me
When you reach for me
I get wings to fly..
I feel that..
When you bless the day
I just drift away
All my worries die
God knows that Im alive
I get wings to fly
God knows that
Im alive

"Because You Loved Me"

For all those times you stood by me
For all the truth that you made me see
For all the joy you brought to my life
For all the wrong that you made right
For every dream you made come true
For all the love I found in you
Ill be forever thankful baby
Youre the one who held me up
Never let me fall
Youre the one who saw me through
through it all
You were my strength when I was weak
You were my voice when I couldnt speak
You were my eyes when I couldnt see
You saw the best there was in me
Lifted me up when I couldnt reach
You gave me faith coz you believed
Im everything I am
Because you loved me
You gave me wings and made me fly
You touched my hand I could touch the
sky
I lost my faith. you gave it back to me
You said no star was out of reach
You stood by me and I stood tall
I had your love I had it all
Im grateful for each day you gave me
Maybe I dont know that much
But I know this much is true
I was blessed because I was loved by you
You were my strength when I was weak
You were my voice when I couldnt speak
You were my eyes when I couldnt see
You saw the best there was in me
Im everything I am
Because you loved me

لأنّكَ أحببتني

لأجل تلك الأوقات التي وقفت فيها معي
لأجل كل الحقائق التي أريتنيها
لأجل كل الفرح الذي أدخلته الى حياتي
لأجل كل الأخطاء التي صححتها
لأجل أحلامي التي حققتها
ولأجل كل الحب الذي.. فيكَ وجدتهُ
سأكون .. الى الأبد سأكون..
طفلتك الممتنة الشاكرة
أنت يا من رفعتني
ولم تخذلني.. لم تتركني لأهوي
أنت يا من لم تُدر عينك عنّي يوماً
قد كنتَ قوتي ساعةَ ضعفي
وكنتَ صوتي ساعة لا أقوى على الكلام
وكنتَ ناظري.. ساعةَ لا أرى
قد أبصرتَ أفضلَ ما بنفسي
ورفعتني الى حيث لم أصل
ومنحتني الإيمان لأنك آمنتَ..
بأنّني، كما أنا، وكما كنتُ
لأنك أحببتني
ووهبتني أجنحةً .. جعلتني أطير
ولمست يدي فلمستُ السماء
وفقدتُ إيماني فأعدته إليَّ
وقلتَ لي: ما من نجمة عصيّة على البلوغ
لأنك وقفتَ الى جانبيَ.. فكبرتُ وانتصبتُ
وفزتُ بحبّك.. فنلتُ كلّ شيء
ممتنةٌ أنا لكلِّ يوم وهبتنيه
ربما لا أعرف الكثير
لكنني أعرف هذا:
قد كنتُ محظوظةً لأنك أحببتني
قد كنتَ، دوماً، الى جانبي
وكنتَ النسيمَ الذي يحملني
وكان حبك ضوءً.. أشرق في ظلامي
أنتَ من ألهمني.. ونفخ فيَّ الحياة
وكنتَ أنتَ الحقيقةَ .. وسط هذي الأكاذيب
عالمي صار خيرَ مكان.. لأنك فيه
أنا ما أنا.. لأنك أحببتني!

My Heart Will Go On
(Love Theme From"Titanic")

Every night in my dreams
I see you. I feel you.
That is how I know you go on
Far across the distance
And spaces between us
You have come to show you go on
Near. far. wherever you are
I believe that the heart does go on
Once more you open the door
And youre here in my heart
And my heart will go on and on
Love can touch us one time
And last for a lifetime
And never let go till were one
Love was when I loved you
One true time I hold to
In my life well always go on
Near. far. wherever you are
I believe that the heart does go on
Once more you open the door
And youre here in my heart
And my heart will go on and on
There is some love that will not go away
Youre here. theres nothing I fear.
And I know that my heart will go on
Well stay forever this way
You are safe in my heart
And my heart will go on and on

قلبي سيمضي (تايتانك)

كلَّ ليلة.. في أحلامي أراك
وأشعرُ بك
هكذا أعرف أنك.. ما زلتَ تمضي
بعيداً عبر المدى
والمسافات التي تفصلنا
جئتَ كي تريني
أنكَ ما زلتَ تمضي
أينما كنتَ..بعيداً أم قريبا
ما زلتُ مؤمنةً
بأن قلبكَ لمّا يزل ماضياً
وبأنك ستفتحُ الباب ثانيةً
لتكونَ هنا.. في قلبي
قلبي الذي.. سيمضي ويمضي
للحبِ أن يلمسنا مرةً واحدةً
ليدوم الى آخر العمر
ولايتركنا.. حتى نكونَ واحداً
وكان الحبُّ.. يومَ أحببتكَ
وفي لحظة صدق ضممتكَ
لنمض معاً.. دائماً.. ما دمتُ أحيا
أنتَ هنا.. لا شيءَ إذن يخيفني
فأنا أعرف أن قلبي سيمضي
وبأننا سنظل هكذا.. الى الأبد:
آمنٌ أنت في القلب..
وقلبي سيمضي.. ويمضي

رابط الأغنية http://www.youtube.com/watch?v=DHyJTpDFgc8
رابط الأغنية http://www.youtube.com/watch?v=nA٠y١TvddLw
رابط الأغنية http://www.youtube.com/watch?v=VTxnqUhhlIY

إضاءة

سلمان شكر ... التفرد بالنغمة الصوفية للعود

سامي نسيم

بالحديث عن شيخ العود العراقي ..سلمان شكر حديث عن شخصية بغدادية تحتمل الكثير من الأوجه والأفكار والأبعاد .فقد أحدث عوادنا الكبير تباينا وتقاربا في الآراء التي تناولت فنه وشخصيته و(الكاريزما) التي أرادها هو لنفسه. بقصد منه وبغير قصد ..ومن نواح عدة أستطاع أن يشد الأسماع والأنظار له بتفرده بالنغمة الصوفية للعود. أسلوبا وأداء وأثاراًعجاب متلقي موسيقاه. بأنامله الساحرة التي تلمست أراض روحية عميقة ووجدانية. مغايرة لماهو سائد من مباشرة وتقريرية عزفية وقع فيها من وقع..وهو بدوره الخاص جدا ..كفارس للعود يؤكد فرادته وتمسكه به. ليرسم حضوره بين مجاليه من الأعلام. وهما الوتر الطروب وهكذا كان لقبه. العملاق جميل بشير. وملك العود وأيضا هكذا لقبه من محبيه منير بشير، والعود المتصوف أو العواد الصوفي سلمان شكر، حيث غرد خارج السرب متميزا مرسخا بصمته الخاصة .. وهو الذي يرى في معلمه الأول الشريف محيي الدين حيدر أكثر من أسطورة ونفحة روحية خالدة..ظل متنسكا بمحرابها ومتفيئا بأفيائها. وأبى عن مفارقتها الى آخر يوم بحياته ..ولاأظن أن كل لحظة من عمره لم تكن لأستاذه المهيب حصة فيها ..وقد كان يكنى ((أبا شريف)) فلقد كانت أكاديمية حيدر الفنية وأنسانيته لها أثر بالغ على فكره ورؤاه ..جعلت منه وريثا لمدرسة العود البغدادية. وظل مدافعا عن صرحها ورصانتها العلمية ..وقد منحها بأمانة لطلبته ..حسام الجلبي ..معتز محمد صالح ..علي الأمام..صلاح القاضي ..وحبيب ظاهر العباس وبرعوا بالعزف والتنظير لها ..وهناك من أعجب بأسلوبه الصوفي في الأداء المرتجل. ووجدوا فيه قيمة روحية. ودفقا لينبوع مغدق بالأحاسيس والتجريد الموسيقي العابق بروح الشرق. والمعبر عنه بالسماعيات والبشارف المحافظة على أسلوبية أدائها الصوفي البحت. والتي أصبحت فيما بعد لون وأسلوب سلمان شكر ورسالته الموسيقية والأدائية ..والذي نريد قوله هو أن. شكر.. قد رسخ شخصيته الفنية وتفرد بوضع رفيع لايشابه عوده فيها عود آخر..بل يشعر المستمع له بأنه يصغي الى تهجدات صوفية نغمية وترانيم عشق ألاهية بفيض وجداني عميق بمعبد لكاهن سومري أو بابلي . فلقد كان ملك النغمة الصوفية المرتجلة في العود البغدادي ..أبحر بسحر أنامله مع النفري. وأبن عربي. والحلاج .وجلال الدين الرومي. وكذلك مع صفي الدين عبدالمؤمن الأرموي البغدادي وبحثه في كتابه (الأدوار) مع المستشرق البريطاني البروفيسور (جون هايوود) . علاوة على ملهمه ومعلمه من قبل وبعد الشريف محيي الدين حيدر وظهر ذلك جليا بمؤلفاته السماعيات / الراست /النهاوند /الماهور /رومانس وهالة والغجرية وغيرها ..رحل شكر بهدوء صوفي .وصمت مهيب .وسط سورة من الصخب والعنف التي عاشتها بغداد أوان رحيله ..هربت جنازته نزقة مذعورة بين الدروب الموصدة بقوالب الكونكريت التي وضعت لصد أخطبوط الشر البربري المقيت .الذي يداهم الأبواب والشوارع والأزقة . هربت جنازته الخجلى دون خطوات سير جنائزية لمحبيه. ولاحتى نغمة من عود تغفوا على وسادة فراقه الأبدي..وأخيرا أطالب بكل تواضع وليحسب لي شرف المطالبة أنت تتبنى وزارة الثقافة أو أي موسسة اخرى تنفيذ مشروع نصب وتماثيل لأعلام العود العراقي / الشريف محيي الدين حيدر/ جميل بشير/ منير بشير/ سلمان شكر.. تزين به حدائق وساحات بغداد الأدب والفن ..

E.meil : sami__oud @yahoo.com

رسائل عوني كرومي

أريد أن أنال الشهادة «الموت» من خلال العمل لكي أجد لحياتي معنى

علينا أن نموت مثل ذلك القمر الذي أختفى

هذه الرسائل

كتب الدكتور عوني كرومي لي ونحن في الغربة رسالتين طويلتين، حجم كل رسالة ٦٠ صفحة بخط اليد، في الرسالتين يشرح لي جزءا من تجربته وأعماله في بلدان عربية وأوربية، فما بيننا الكثير الذي يقال، والكثير الذي ذهب معه، عايشنا المسرح العراقي منذ السبعينات معا يوم كنا هنا في العراق ونحن ننتقل من مسرح إلى آخر ومن عرض إلى عرض ثان أو يوم كنا هناك في ألمانيا وهولندا وبلجيكا ولندن نسافر عندما يقدم فنان عرضا مسرحيا كي تشد من عضد تجربته ونبرهن أننا متضامنون عبر الثقافة الوطنية والتجربة الإبداعية ونعلن من هناك أن ما نقدمه هو استمرار للثقافة العراقية وأن الأدباء المهاجرون يضعون العراق نصب أعينهم، هكذا تبدأ المهرجانات والمعارض والفعاليات وسط نداء وطني كبير أن المثقفين العراقيين في الغربة أقوياء وأنهم يحاربون الدكتاتورية بالعلم والثقافة والمسرح والتشكيل والمحاضرة والموسيقى، ستدرس هذه التجربة الغنية والواسعة يوما ما ففيها ما جعل الثقافة العراقية سلاحا ماضيا ساهم بإسقاط الدكتاتورية..

في عام ١٩٩٦ كنا معا في مهرجان للمسرح العراقي في بلجيكا أقامته مؤسسة صحراء ٩٣ التي يديرها المخرج المسرحي حازم كمال الدين، شارك الدكتور عوني بمسرحية "ترنيمة الكرسي الهزاز"، قدم عرضا مرتبكا لسوء الإعداد وسرعة المشاركة حيث لم يتح الوقت له إلا بضع ساعات أقام فيها تمارين للممثلة أنعام البطاط، فكان العرض مرتبكا وسريعا،وعندما كتبت عن العرض مقالة وأشرت إلى هذا الخلل، وقلت بالحرف الواحد"على الدكتور عوني كرومي أن يغادر هذه المسرحية فقد قدمت كثيرا" فثارت ثائرته على المقالة ورأى ثمة قصدية في الكتابة عنه، لأن بعض الأعمال التي قدمت في المهرجان كانت على الكثير من الإتقان والجودة، وهو ما يجعل تجربته في المهرجان ليست ضعيفة بل ومتأخرة عن العروض السابقة للترنيمة..لا أقول أكثر من هذا، بصدد الغضب واللوم الذي وجهه لي برسالته هذه، فغالبا ما تجري المكاشفة بيننا حد الغضب ولكننا نعود بعد كل جولة حوار إلى مسؤوليتنا في أن نكون معا مع أية فعالية متقدمة له ولغيرة..

اذكر في أوائل الثمانينات يوم تركت الكتابة بعد جولة لي مع الأمن العام، وملاحقة السلطات للقوى التقدمية بعد ١٩٧٩، فتحت دكانا لبيع الخضروات في المنطقة التي يسكن فيها د. عوني كرومي، جاءني يوما بالصدفة ولما رأى ما أنا عليه بكى، كنت أرى دموعه تجري، حسبت أول الأمر أن سبب ذلك هو قلة المال فتقدم لي بمبلغ كبير، رفضت واشترط عليّ بعد الرفض أن أعود للكتابة وأترك مهنة العمل..وبالفعل عدت ثانية ولكن لم يمض سنة حتى دخل العراق بحرب الحدود مع إيران..

ذكرت ذلك وأنا ألقي بحفنة تراب فوق قبره في برلين بمقبرة قريبة من بيته، كان يشير إليها ونحن نجلس في شرفة الشقة ونحتسي النبيذ أن هذه المقبرة التي تضم رفات الفنان الكبير برشت قريبة منا،ويشير بإصبعه إليها ليريني أشجارها، وبالفعل كانت قريبة، لم يدر أنه سيدفن فيها، كيف دارت الأيام، طالب يذهب إلى ألمانيا ليدرس برشت،فينغمر في تجربته، حتى أن تمارينه للممثلين معه كنت أعتبرها درسا في الفلسفة والمادية عبر فهمه لجدلية العلاقة بين الدراما والمجتمع،وطالب يصطحب أصدقاءه ومنهم أنا عبر سنوات طويلة كلما التقينا لمشاهدة عرض أو أكثر لبرشت، هكذا فعل معي ونحن نشاهد ثلاثة عروض بإخراج جديد لبرشت في الذكرى المئوية لولادته..ثم يدفن في المقبرة نفسها على بعد خطوات من برشت وبمعيته حزمة من المشروعات الفنية لم يكملها بعد...

قال مدير معهد برشت وهو يلقي كلمة تأبينية ونحن نواري جثته، أنه كان مبدعا كبيرا..

وبالفعل كان عوني كرومي مبدعا كبيرا يوم كان هنا في العراق يقدم عروضه المتميزة ويوم كان هناك في بلدان الهجرة..

رسالتان مهمتان في مسيرة عوني كرومي، كتبهما بطلب مني عن تجربته في المنفى وفيهما يذكر الكثير عن ألم المبدع المهاجر،أترك القارئ يستشف كم كان المبدعون العراقيون يعانون من الغربة، ولما يكتب عنهم بما لا ينتبه لمثل هذه الحال، تثور ثائرتهم ويزداد غضبهم حتى لو كانوا أصدقاء، حسنا ننشر جزءا من إحدى الرسالتين..على أمل أن نستكمل البقية في أعداد لاحقة...

ياسين النصير

مول هايم ١٩٩٦/١١/٢٩

عزيزي ياسين

تحية ومحبة

لست ادري فيما إذا كانت رسالتي هذه مجدية الآن أم لا؟.. ولكن بعد طلبك قررت أن ابعث بها إليك مهما تكن الظروف. قررت أن ابعثها فقط لكي تكون وثيقة للتاريخ.. يمكن أن تعيد صياغتها وإرسالها كرد ذاتي..

أولا: كيف الأحوال.. السكن، الحياة، الصحة، العائلة، العلاقات، أتمنى أن تكون جميع الأمور على أحسن.

انا بشكل عام جيد، العائلة استقرت نوعا ما.. الحياة الجديدة أخذت تجري في عروقهم.. الكل يتعلم اللغة ولقد قطعوا شوطاً جيداً جداً، الأولاد يتكيفون مع الحياة ويندمجون في المجتمع بالتدريج.. سيف وحيدر إلى جانب الدراسة يلعبون كرة القدم، رؤى في المدرسة في الطليعة في تعلم اللغة الألمانية.. أنا أعمل في مسرح الرو.. أعايش التجربة، امثل، اكتب كثيراً، اقرأ أكثر أشاهد مسرحاً باستمرار حد الملل، افتقد الأصدقاء، والأحبة، أعيش منفرداً في شقة صغيرة وجميلة.. اكتب الكثير من الخواطر والقصائد النثرية وبعض القصص القصيرة.. أفكر كثيراً وأخطط لمشاريع مسرحية كثيرة منها لا يرى النور.. اكتب بعض الرسائل إلى الأصدقاء والأحبة.. اشتاق بكثرة إلى العراق.. إلى مسرح (٦٠ كرسي) إلى مجموعة العمل، إلى المسرح هناك.. اشتاق إلى المقهى ونهر دجلة.. إلى البيت المهجور.. إلى البستان.. إلى المغامرات الجميلة، إلى الأيام الحارة والممطرة.. إلى الريف.. اشتاق إلى رؤيا الذكرى في الزوايا المندثرة. أشتاق إلى الأكاديمية.. ترى هل نعود يوماً ونطفئ الحنين..

لقد كنت أعيش الغربة في بغداد بكل تفاصيلها وكنت اشعر بفقدان الانتماء والاندماج ومع هذا اشعر بالحنين.. تلك القرية التي لنا فيها جذور ولنا تربة ولنا نهر جميل يتلألأ عندما تسقط أشعة الشمس عليه، ترى هل تشتاق مثلي.. اشتاق إلى زيارة قبر والدتي ووالدي.. قبر أخي.. بيوتنا القديمة.. الغرف التي انتقلت لها عبر حياتي الطويلة.. اشتاق إلى الصحراء جنة الخلود والتوحد الحقيقية. اشتاق إلى عيون الصغار.. اشتاق إلى الكنائس والجوامع والحسينيات.. اشتاق إلى الزقورات والمعابد. اشتاق إلى تلك الآثار التي لازالت فيها عظام أجدادنا مطروحة في العراء في أور والوركاء.. اشتاق إلى مقابر النجف والغزالي.. اشتاق إلى النخيل وأشجار مزرعتي وبيتي.. اشتاق إلى كل شيء إلى الكفر والسبه، العرق والبيرة، الشاي والكباب والتكة.. اشتاق إلى بيت السنك المنتدى المسرحي شارع الرشيد.. قوارير الشاي ومناقل الشوي، العباءة السوداء التي أجد فيها المرأة، رغم سوادها، جميلة جميلة جداً تذكرني بأمي عندما تتبختر بجمالها وهي تلبسها، جميلة. إلى الجبة، الشروال، العمامة، السدارة، اللفة. اشتاق اليك في بغداد واعياً وسكران.. اشتاق إلى الحر المقدس المطهر للنفس والجسد.. اشتاق إلى هواء الصيف والشتاء والخريف، اشتاق إلى الخضرة في الربيع، اشتاق إلى الغناء والصلوات والأذان في الجوامع والقراءة الحسينية.. اشتاق إلى النحيب والبكاء عندما نودع موتانا أو عندما نودع عرائسنا وعرساننا.. اشتاق إلى الجوع والحصار والحزن والانتظار والعذاب..

أريد أن أنال الشهادة من خلال العمل كي أجد لحياتي معنى

الله لمَ الخوف يا ترى.. ألم يمت قبلنا أحدا؟.. ألم نسجن.. يا ليتَ اننا لم نخرج وتمكنا من الصمود مثلما كنا من قبل.. لماذا هذا الخوف من السجن والاعتقال والتعذيب والموت. لماذا هذا الخوف.. اللعنة على الخوف اللعنة على الجبن اللعنة على اليأس اللعنة على عدم قدرة التحمل اللعنة على الذاكرة اللعنة على العقل اللعنة على كل المخبرين والجواسيس والمجرمين اللعنة على كل أشكال السلطات الفردية وسلطة الأحزاب والأفراد اللعنة على كل مكان لا يوجد فيه حق للانسان بالعيش اللعنة على كل الذين حولوا غربتنا أرباحاً وفوائد في البنوك العالمية. اللعنة على النفط والخبرات اللعنة على كل المطامح وحب الذات اللعنة على المجرمين والسفلة اللعنة علينا لاننا عجزنا عن فعل شيء.. اللعنة على العالم بغربه وشرقه لأنه كان ينظر فقط إلى دمارنا ولا يفعل شيئا.. اللعنة.. اللعنة..

أننا نعيش نهاية القرن العشرين خير الأزمان وشر الأزمان.. وبعد سنوات قليلة قادمة سوف تحل ذكرى (٢٠٠٠) سنة على ميلاد المسيح ونحن في الغربة.. هل تعلم أنني أفكر في عمل مسرحي عملاق لو توفرت له الإمكانيات والظروف لكي يكون عمل (٢٠٠٠) انه يتكون من ثلاثة أجزاء..

منصة الخليقة، كلكامش، نزول عشتار إلى العالم السفلي.

أو إخراج نص سعدي يوسف هكذا في الأعالي. عرض أول..

عرض ثاني نشيد الأناشيد، العرض الثالث المسيح يصلب من جديد، مدة العرض ثلاثة ايام في ٢٧ ساعة في استراحة المشاهد والفصول تعرض مسرحية انتظار كودو، أو أن نخرج عملاً عن كل شهداء البشرية.. متمثلة في أكثر الشهداء من الثوريين والعلماء والفنانين والأنبياء.. مثلاً سبارتاكوس، المسيح، الحسين، جيفارا، الحلاج، ابن رشد، ابن خلدون، غاليلو غاليلي، كوبر فيكوس، لوركا، مايكوفسكي، رشدي العامل، أو نعمل على إخراج كل قصص وحكايات الأطفال لجميع الشعوب بدون استثناء.

أو أن نعمل على إخراج الف ليلة وليلة كاملة بكل حوادثها الدرامية، أو نعمل على كتابة نص جديد للخليقة الجديدة التي ستولد بعدنا نعرض فيه كل نصوص الخيبة والأحباط والعودة إلى الماضي.

مثلاً أن نعمل على دمج عروض مسرحية لأنطون تشيخوف مع غوركي مع أبسن مع سندبترج ونقدمها في عرض مسرحي مجنون ومغامر.. أترى هل توجد فرقة تتبنى فكرة واحدة من هذه الأفكار أو مسرح أو دولة أو منظمة.. لا يا صديقي تموت الأفكار الكبيرة وتتقزم الأشياء أمام صخرة الواقع المؤلمة.

تخيل محرقة كبيرة يخرج منها كل العلماء والفلاسفة والفنانين والسياسيين الذين تم حرق جثثهم أمام البشر وكانوا بسبب كل هذا التقدم والتحضر وقدموا حياتهم ثمناً لكي نعيش.. صلبوا أو قتلوا أو تم إحراقهم لا لكي نرى منظر الحريق بقدر ما نتعرف لماذا وكيف واين كانت شهاداتهم من أجل مستقبل وجودنا على هذه الكرة الأرضية.

أن المشاريع الكبيرة أصبحت حلماً لذا علينا أن نهرب إلى المشاريع الصغيرة التي ربما تملك الفكرة الكبيرة والقيمة التي يمكن لنا من خلالها أن تعكس حياتنا ووجودنا وفكرنا.. ولهذا اعمل دائماً حسب الإمكانيات والواقع ولا يمكن دراسة أي عمل من أعمالي بدون دراسة اللحظة التاريخية التي ظهر فيها والمكان الذي أنتج فيه والعناصر البشرية التي قدمته والمكان والفضاء والزمان الذي عرض فيه.. أن إنتاج الفن ليس خارج حدود العلاقات الاجتماعية التي يعيش في داخلها الفنان ولكن انعكاسات اللحظة التاريخية لا يعني بأي شكل من الأشكال علامة ميكانيكية إنما هي جدلية.

إن قراءة مسرحية الترنيمة على أنها حكاية مغنية وما تعانيه من ثقل الماضي والحاضر (سوف أعود لاحقا فهي استلال المقطع النقدي) لا تشكل أي نوع من أنواع ذكاء ياسين الناقد ولا تعبر عن قدرته ومستواه النقدي لان هذه النظرة المادية الميكانيكية لن تكون شبيهة لقراءة هاملت مثلا على انها حكاية صبي مارست أمه البغاء مع عمه وفقد والده نتيجة الخديعة والمكر.

كما لم تكن التمارين ساعتين كما تصفها. إنما كانت تاريخاً طويلاً من التمرين المتواصل والحركة والبحث.. كما أن القلق والرعب والموت الذي يرافق كل لحظة من لحظات العطاء.. أنني يا سيدي كنت انزف قلقاً وخوفاً ورعباً وتصوراً وكنت في الداخل أعاني من عاصفة مدمرة مليئة بالرعب والتأمل لأجل الوصول إلى حلول إبداعية خلاقة في لحظات معتمداً على المغامرة والحلم والتفكير والتأمل التي اعتقد أنها قادتني في الماضي وتقودني إلى عالم الاكتشاف والتوهج ما دامت هذه اللحظات محصنة بالخبرة والمعرفة والتجربة.. أن جعل الصدفة تحكم عالمنا لا يعني أننا قد تخلينا عن إرادة الاختيار والانتقاء.

إن الولادة لا تعني خروج الجنين إلى الوجود ولا تعني هذا الصراخ الذي يعبر فيه الطفل عن وجوده وديمومة حياته باتجاه الموت.. إنما الولادة زمن طويل وقد يمتد بالزمن القياسي إلى مئات وآلاف السنين حيث تلعب الجينات دورها على الأقل في تحديد الهوية.

ربما ولادة عرض الترنيمة كان يحمل جنات كلكامش الذي لا زال يعيش في داخلي ذلك الأهوج والمغامر الباحث عن معنى الحياة والخلود أو بقايا تموز الذي يموت لكي تحيا الأشياء من بعده لكي يعود الخصب والحياة.. أو ربما احمل جثة العذراء والبغايا اللاتي ينتظرن أمام معبد مردوك وعلى درجات الزقورة لكي يمارسن مع الرجال لحظة الخليقة.

إن الزمن على بساطته القياسية كان رحلة صوفية في الداخل وغيبوبة مطلقة خارج الزمان والمكان للتعبير عن النفس، نعم كان حلم وأنا أعيش في الحلم عندما اعمل واغترب عن الواقع المادي لوجودي..

إن زمن الحضور في المهرجان لا يقاس بزمن المهرجان الذي لم يتجاوز فيه حضوري من ٢٧ ساعة بل يضرب يا سيدي بالزمن المسروق لكي نصل إلى معادلة رياضية والا لما كان في إمكانينا تقديم العمل.

أنا اعلم، ربما اعرف عن قرب، انك واحد من الذين شاهدوا هذا العمل أكثر من أربع مرات على الأقل وعلى فترات متباعدة ومختلفة وفي أزمنة وأمكنة مختلفة وشاهدت العمل مع ممثلين مختلفين وفضاء مختلف ولقد كتبت عن العمل في أكثر من مكان وبشكل مختلف ودافعت عن العمل وكتبت بعنوان هذه الترنيمة الرائعة ورشحت العمل لأكثر من جائزة وأنت من رشح العمل للمهرجان (وسوف أعود على هذه النقطة لاحقا) وأنت تعرف أن وراء هذا العمل قصة أو ربما قصص وحكايات.. وأنت تعرف وتعلم بأنني مجتهد بالعمل.. وأصبح هذا العمل أن شئنا أم أبينا من تاريخ الحركة المسرحية العراقية والعربية المعاصرة وأسس إلى أكثر من اتجاه وكان اللبنة الأساسية لأعمال لاحقة لفنانين عديدين في العراق وخارجه. وهو الآن يعرض بحالة جديدة وزمن آخر ومكان وأمكنة أخرى وبظروف وإمكانيات مختلفة..

- أنا لم أتوقف عن العمل ولا عن البحث ولا عن الاجتهاد، أحاول أن امنح لوجودي معنى واضحاً على مستوى الإنتاج واعمل مع كل الإمكانيات المتاحة (البشرية والمادية) ولكن إعادة عمل مسرحي أو إعادة تقديم مسرحية تم إنجازها في فترة سابقة لا يعني بأي شكل من الأشكال التوقف "في المسرح الأوروبي هناك مسرحيات تعاد للمرة الألف وخلال أكثر من خمسين سنة وفي مختلف المهرجانات والأسابيع الثقافية" أو عم التغير.. ولا يعني علي أن انهل من بلاد الثقافات ما هو جديد لكي أتجدد وأتطور.. أنا لست ضد التجدد والتطور واغناء التجربة في أي مكان وزمان.. بل أنا أقول لك بكل محبة أنني لم أتوقف.. أنني أريد أن أنال الشهادة (الموت) من خلال العمل وفي داخل العمل لكي أجد لحياتي معنى. أنا لم أتوقف وانظر إلى حياتي من منظار الاسترخاء والكسل أو الاختفاء وراء برج عاجي، وأنا لست من الذين يعيشون على أمجادهم السابقة ويجرونها ثرثرة وتنظيراً.. أنا اعمل لكي اخطأ أنا اعمل على تراكم أخطائي وجمعها وإذا أردت أن تعرف من أنا بشكل واضح وبدون سرانية أنا مجموعة من أخطاء وهي التي تشكل تاريخ تجربتي المسرحية ولكن أخطائي هي الأخرى تأسيسية لا تعاد وهي وسيلتي لاكتشاف الواقع عبر العمل والعطاء. لهذا لا اخجل من أخطائي لأنها ليست أخطاء مخبأ أو كسلا أو تملقا أو هروبا.. أن هذه الأخطاء التي لا تعاد هي الأخرى، هي التجربة ذاتها لأنها تحدث مرة أخرى لا تعاد مثل عرض مسرحي شيق وهي نتيجة ظروف موضوعية وتاريخية ولها أسباب منطقية.. ولهذا أحبها ولا اندم عليها ولا أحس بالخجل منها. اعرف مثلا واحدة من أخطائي التي تحددها، أنني قد وصلت بوعيي وخبرتي المسرحية ما يجب أن يجعلني زاهداً بالعمل مع طلاب الفن والهواة لكي أتواصل وأواصل هذه الخبرة والمعرفة وأجرب معرفتي الجديدة وخبرتي واكتساب خبرة ومعرفة جديدة.

لهيب الشمس لا يضمخ خدودنا بالحمرة ولا يمنح قلوبنا الدفء

اعرف سوف تقول مثلا لو عملت مع ممثلين كبار ومسنين بعض الشيء ولهم خبرة كافية وتجربة مسرحية لظهرت أعمالي الخيرة (الخال فانيا)، (انتيكونا)، (سوء تفاهم) بشكل اكبر وأعظم وأكثر تأثيراً.. ولكان تأثير الإخراج يظهر بشكل واضح وقدرات المخرج ورؤيتي تظهر بشكل أكثر غنى.. نعم هذا هو الحزن بعينه.. ولكنني في الوقت نفسه لا ازهد بهذه التجارب لأنها وبدونها لا تتشكل حياتي الفنية إذا عرفنا عدم وجود امكانية لكي تعاد هذه الأعمال مع محترفين وذوي خبرة كما حدث في (الإنسان الطيب) أو مسرحية (بير وشناشيل).. نعم ربما ستقول هذا صحيح ولكن (الإنسان الطيب) لا يمكن لها أن تظهر لو لم اخرج (غاليلو غاليلي).. نعم كنت ولازلت اعتقد أن العمل ضمن الظروف المعطاة افضل عينات المرات عن الجمود والتوقع كما اعلم انني لو اعمل نفس الأعمال وبنفس الجهد أو اقل مع ممثلين ومؤسسات محترفة لكانت لهذه الأعمال لها صدى إعلامي ونجاح جماهيري.. ولكن جوهر العمل الذاتي والرؤية باقية في جميع الأحوال أنني لا ارغب الموت داخل حلم المستقبل والإمكانيات المادية التي تتفتح فيها وتنطلق منها قابليتي ومواهبي وأنا جالس انتظر سقوط التفاحة لكي اكتشف ظاهرة الجاذبية بهدف خلق قانون اكتشفه نيوتن قبلي بعشرات السنين.. أريد أن اقطف تفاحة الجنة لكي أعيش على الأرض حتى ولو كان العذاب. أنا لست مثالياً بالرغم من أنني أتعايش مع رومانسية الثورة.. أنا إنسان واقعي وموضوعي حد النخاع وفي هذا لا يوجد دفاع عن شيء بقدر ما هو تعريف.

"ترى كم يعاني أولئك الذين يأتون من بعدنا لكي يدركوا كم كان الظلام الذي عشنا فيه كثيفاً ومرعباً" يا صديقي أن الظلام الذي تحدثنا عنه قبل (٩) سنوات ازداد اليوم ولا زال قائماً من خلال ظلام الغربة والاغتراب.. ولهذا يجب أن تزداد معاناة من سيأتي من بعدنا لكي يدركوا.

كيف تريد مني أن أغادر الترنيمة وهي لازالت تحمل حنين خطيئتي. أنا لن أغادر تجربتي ولن اصطنع لي وجوداً آخر خارج امتداد وجودي الحقيقي.. ربما لا املك سوى هذه التجربة الحياتية الحقيقية التي أود أن اعبر بها عن نفسي في هذا الزمن الصعب.

ربما ما زلت أعيش في العراق حلماً أو ذاكرة أو ربما أصبحت كل شوارع العالم الجديد امتداداً لشوارع بغداد والبصرة والموصل أو ربما أعيش الآن في عالم اسمه العراق ولكنه يمتد من القطب إلى القطب.. لقد فقدت القدرة على الإحساس بالزمان والمكان الجديد.. فعندما يحل المساء تتحول كل الشوارع إلى شكل من أشكال شوارع بغداد حيث الظلام يغلف الأشياء والنور الساقط على الأرض كأنه نور يسقط على شوارع بغداد بالذات شارع السعدون لقد فقدت الشعور بحقيقة المكان والزمان.. فهو شعور لا يشبه بأي شكل من الأشكال شعوري وأنا في العراق. كما انه شعور لا يجعلني أتحسس وكأنني في برلين مثلا كحقيقة.. انه زمان ومكان ثالث أمتد معه وأتداعى وأرى فضاءه واسعاً سعة السماء عندما تلغي من عالمها الأفق.

لهذا يا صديقي "إن لهب الشمس المشرقة لا يكفي أن يضمخ خدودنا بالحمرة ولا أن يمنح قلوبنا الدفء، أن علينا أن نموت مثل ذلك القمر الذي اختفى".

إن عالم الفن المتجدد الذي انتقلنا إليه جغرافياً لم يكن بعيداً عنا بالوعي والمعايشة.. وقد يكون مقبرة كبيرة لكل أحلامنا وطموحنا لأننا من خلال الابتعاد نفقد الخصوصية والشخصية ونغيب في وهم التجديد والسقوط في المودة أو البدعة.. أن كل الإبداع البشري وعلى مر الزمن وفي أماكن متعددة هو متجدد اذا أردت أن تفسره وتضعه هكذا بذاته وقد يكون في الوقت نفسه شيئاً مستهلكاً عفا الزمن عليه وغاب بين ذرات التراب على الرفاف المهجورة.. لان ما تراه اليوم والآن في المسرح الأوروبي قد لا يمتلك هذه الحقيقة التي أعلنت عليها والتي من خلالها حاولت أن توصمنا بالتخلف.. هل الفن الوحشي المتأثر بافريقيا فناً وحشياً حقاً ام أن المجتمع الأوروبي الذي يطلق على فنون أفريقيا هو نفسه مجتمع متوحش.. وهل كان بيكاسو وهو يتأثر بالفن الأفريقي أو الأسيوي ينظر إلى هذا الفن على انه متخلف ومتوحش أم انه وبواسطة هذا الفن بالذات أراد أن يدين الذائقة الأوروبية.. لا أريد أن ادخل في متاهة الحداثة وما بعد الحداثة أو ما نطلق عليه بالتجديد.. لان الفن ينحصر بالنسبة لي في محور واحد الصدق والحب والقدرة على الإحساس بإنسانية الإنسان وبالنفس البشرية وعمتها الذي هو عمق التاريخ الإنساني والخبرة الإنسانية.. أنني ارفض الدخول في مناقشة التفكير المادي الميكانيكي الذي يرى في مراحل العمل الفني صعوداً بخط مستقيم لمسيرة الإنسان اتفق مع ماركس أن اقرب خط من نقطتين ليس المستقيم إنما المتعرج الذي فيه الإحباط والتراجع والتقدم ومخاض الروح الجدلية التي بشر بها هيجل ولكنني أعطيك الحق في أن ترى ما لا أرى وكما عليك أن تعطني الحق في أن أرى ما تراه جديداً أراه قديماً وخبره مستندة وما هو الا منقولات تتكرر في كل عرض مسرحي حد الموت.. انه المسرح والميت أن أجمل ما في عرض الترنيمة على بساطته انه يحاول أن يجد لنفسه في كل فضاء مصقولة خاصة به.. بل مرتجلة.

عزيزي ياسين

البرد بدأ يدب في جسدي، واحاطة الغيوم سماء مدينتي وانا اراقب هذا العالم من خلال نافذتي.. لقد تعبت من استنساخ الرسالة الطويلة.. لهذا سوف ابعثها كما هي بقسوتها وحنانها بحزنها وفرحها.. بجمال لغتها وقبح التعبير فيها.. بشاعريتها أو بالاخطاء الاملائية التي لا استطيع أن اتخلص منها.. سوف ابعثها كما هي واملي أن تمزقها أو ترميها أو تنساها بين الأوراق الكثيرة لانك انت ايضاً تعبت من القراءة أو ربما يشغلك موعد مهم عنها أو تشغلك عن لقاء محب.. احرقها ولكنني قررت أن ابعثها لك. فانا انتظر اللاشيء واللا معنى واركن بين لحظة وأخرى إلى سرير جسدي اسمع الضوضاء التي تبعث على الغثيان.. أصوات سيارات أكثر من عدد البشر الذين يسيرون على الأقدام أو يسكنون الشقق.. لاشيء يتحرك الا ذلك العدد الهائل من الشيوخ والعجائز الذين يتأبطون مظلاتهم خوفاً من رذاذ جميل.. أقدامي ترتجف من البرد وأنا أصر على أن أكمل لك هذه الرسالة: مثلما أصر على البقاء في شقتي عارياً.. حيث السعادة في التعري الجسدي والروحي.. أحدق بين لحظة وأخرى في العالم الخارجي حيث أرى ساعات أبراج الكنائس تعلن مرور الزمن.. هذا الزمن الذي يختلف دائماً عن زمن ساعتي الروحية.. أعود للكتابة على المنضدة التي احترقت أطرافها بسجائري الكثيرة.عزيزي ياسين لقد سكن جرحي ولم اعد اتذكر شراييني، قلبي يخفق والألم وسط الصدر يزداد!! كل شيء متعب لهذا سوف ابعث البقية كما هي وتذكر انني احبك واحترمك واقدرك وما هي الا رسالة حوار مفتوح بيننا وتدريب للنفس على ممارسة ديمقراطية الصداقة.. ترى هل نعود يوما ونلملم بقايا الجسد المتناثرة في ثنايا هذا العالم.. متعب غير قادر على اكمال الاستنساخ.. المدينة كئيبة بشكل لا يحتمل.. مقبرة مهجورة اكتست بلون رصاصي فاقع.. رذاذ المطر الشتوي بدأ بالسقوط لاشيء يأتي من الخارج سوى هذه الأصوات التي اصبحت اميزها لاشيء حتى شبح بشري يطل امام ناظري. اتساءل من لحظة الحب اتساءل عن معنى أن نعمل ونعمل ونعمل.. يا ترى هل حقا لايوجد في متاهات هذه الدنيا سوى القسوة.. لقد فقدوا القدرة على التخيل والغوص في اعماق الحلم والمغامرة.. العالم لايرى بما نعرفه عن الحياة العالم يدرك بما لا نعرفه ويمكن أن نفكر به.. كم اجد في نفسي السعادة عندما اخرج من اطر المنطق واسبح في اللامعقول.. هل هو منطقي ما يحدث لي لك للآخرين.. لقد تعبت عليك أن تكمل الرسالة كما هي بدون رتوش.

عوني

مول هايم

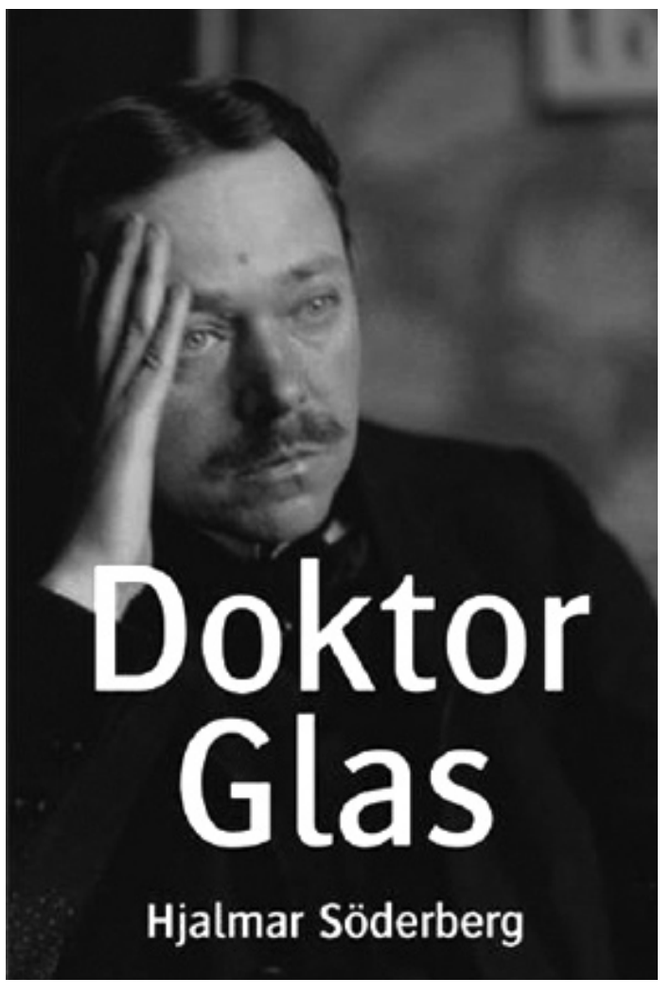
زوجةُ منظّف المداخن

يالمر سودربرغ (من مجموعتة دكتور كلاس وحكايات أخرى ١٨٩٥)
ترجمة: جاسم الولائي

يالمر سودربرغ

يالمر سودربرغ وُلدَ في ستوكهولم سنة ١٨٦٩. حتى صدور عمله الأول (ضلالات). عملَ لفترات قصيرة في مصلحة الجمارك، وعملَ صحفيًا. ضمنَ نشاط سودربرغ الكتابي أيضًا، أنّهُ كان ناقدًا ومترجمًا. في السنوات الخمس والعشرينَ الأخيرة من عمره أقامَ سودربرغ في كوبنهاغن، وهناك توفي سنة ١٩٤١.
يُعدُ يالمر سودربرغ واحدًا من الأوائل في الأدب السويدي أسلوبًا وإبداعًا. تضمّنَ نتاجُهُ الأدبيّ قصصًا قصيرةً وأربعَ روايات وثلاثةَ أعمال درامية. طُبعت أعمالُهُ بالنزوع إلى الشكّ، العقلانية الحادّة والعمق النفسي، والقدرة على الإحساس بالتفاصيل والأمزجة. وهذا ما جعلَ وصفَهُ التصويريّ لستوكهولم حيًا وخالدًا.
تتضمنُ مجموعةُ الأديب السويديّ يالمر سودربرغ إضافةً إلى روايته الشهيرة دكتور كلاس مجموعةً من القصص القصيرة يسميها سودربرغ حكايات، كلّها كُتبت في تسعينات القرن قبل الماضي ١٨٩٢-١٨٩٧ منها:
رَسمٌ بالحبر الصيني، الحلمُ بالخلود، سرّ القربان المقدّس، زوجةُ منظّف المداخن، الفراء، الأب بابينيانوس، فوكس بوبولي، قدحُ شاي، قصةٌ حقيقية، أجرُ الخطيئة، مدرسُ التاريخ وغيرُها.
لا يقدّمُ القاصّ هنا حدثًا أو قصةً مجردة، ولا يتركُ قارئَهُ حرًا مع قصته وأبطالها ومكانها وزمانها وأحداثها، بل يفاجئُهُ ويتدخلُ بينَ الحين والآخر لتوضيح بعض التفاصيل الصغيرة.
على سبيل المثال يقول: الفتاةُ تُدعى ماجدة، ربّما كان هذا اسمها، لا أعرف. أو يبدأ حكايتَهُ بالقول: لقد زرتُ بلادًا عديدةً، وضمنَ البلاد التي شاهدتُها فرنسا. باريس كانت عجبًا، تختلفُ عن ستوكهولم وغيرها من المدن في الشمال. السياراتُ في باريس كبيرة، كأنّها بيوتٌ تمشي في الشارع. أو يقدّمُ لحكاية أخرى بوصف مبدئيّ للحكاية، بأنّها محزنةٌ جدًا ومأساةٌ حقيقةٌ كنّا نبكي حين نسمعُها في طفولتنا.
هكذا يحسّ القارئ أنّ روحَ يالمر تسكنُ كلّ رواية وحكاية كتبها في ذلك الزمن. لهذا أعتقدُ وربّما يعتقدُ غيري أنّ هذه الميّزةَ هي التي جعلت يالمر حيًا حتى يومنا هذا بالنسبة للسويديين على الأقل، رغمَ أنّهُ رحلَ قبلَ سبعين عامًا، وأنّ عمرَ قصصه وحكاياته جاوزَ المئةَ وعشرةَ أعوام.

هذه قصةٌ قاسيةٌ وحزينة. سمعتُها أكثرَ من مرّة تُحكى في طفولتي، وقد أثارت العجبَ في نفسي وجعلتني أرتجف.
داخلَ زقاق جانبي يقفُ مبنى بلدية عتيقٌ بواجهة رمادية ملساء. خلالَ مدخل كبير بأقواس دائرية، خال من أيّة زينة – نعمْ، ثمّة تاريخٌ موجودٌ هناك، ربّما حزمتان من الفاكهة أيضًا – يدخلُ المرءُ في حديقة ضيّقة، مرصوفة بحصى صغير، بئرٌ صخريةٌ سوداء مثلَ الكثير غيرها، هناك لنْ تجدَ الشمسُ طريقًا لها على الإطلاق. شجرةُ زيزفون عجوزٌ بأغصان مقصوصة، لحاءٌ مسودٌ وأوراقٌ أشجار متناثرةٌ منذُ زمن هناك في إحدى الزوايا؛ عتيقةٌ مثل المنزل، نعمْ، أكثرُ قدمًا، وما تزالُ مخبأ أثيرًا لأطفال الحديقة والقطط.
كانت هذه في سابق الزمان حديقةَ منظف المداخن وتزمان.
منظفُ المداخن وتزمان كان عجوزًا طيبًا كريمًا. وقد حققَ نجاحًا في الحياة، وجمعَ ثروةً حقيقيةً وكبيرة. كان لطيفًا في تعامله مع الفقراء، فظًا مع عماله – لأنّ ذلك هو ما اعتادَ عليه وربّما كانت هناك حاجةٌ لمثل ذلك التصرف – كان يتناولُ شرابَ التودي كلّ مساء؛ لذلك كان يعاني من الملل والضيق في البيت.
زوجتُهُ كانت أيضًا فظةً وخشنةً مع العمال، لكنّها لم تكنْ طيبةً مع الفقراء ولا مع أيّ شخص آخر. كانت قد عملتْ خادمةً في بيت منظف المداخن وتزمان، قبلَ أنْ تُصبحَ زوجتَهُ الثانية. في هذا الزمن كانتْ الغيرةُ والشبقُ خطيئتين من بين خطايا الموت السبع، الموجودتين في طبعها، وهما السمتان الأقربُ فيها؛ في الفترة الأخيرة كان الغضبُ والغرورُ من أبرز سماتها.
كانت ضخمةً وقويّةَ البنيان، وكانت جميلةً في سنوات شبابها.
الابنُ فريدريك كان نحيفًا وشاحبًا. وقد وُلدَ من الزواج الأول، ويُمكنُ القول: إنّهُ كان شبيهًا لأمّه. كانتْ لديه رأسٌ يفكّرُ وطبعٌ وديع، وكان يدرسُ ليُصبحَ كاهنًا، وما أنْ أصبحَ طالبًا في التو، وقعَ في مرض خطير وطويل الأمد، أبقاهُ في الفراش طوالَ فترة خريف كاملة.
في بناء جانبي ملحق بالحديقة، تعيشُ خادمةٌ مع ابنتها ماجدة. نعمْ، هل كانتْ تُدعى ماجدة؟ لا أعرف، لكنّني كنت أدعوها هكذا دائمًا مع نفسي، حينَ كنتُ طفلاً وكنتُ أسمعُ كبارَ السنّ يتحدّثون عنها في تلك الليلة الخريفية؛ وكنتُ أعتقدُ وقتَها أنّني أرى وجهَ طفلة صغيرًا وشاحبًا وخجولاً، انبثقَ مجدّدًا من شعر أشقرَ طويل، بفم شديدِ الاحمرار.
كانتْ في الخامسةَ عشرَ من عمرها وكانتْ تذهبُ للقراءة. ربّما كانتْ هذه العبارة "تذهبُ للقراءة"، قد خطرتْ في بالي لأنّني كنتُ أتصورُها دائمًا جادّةً وهادئةً مثلَ الفتيات الصغيرات، اللواتي اعتدتُ رؤيتَهنّ في الكنيسة يومَ الأحد، وأفكرُ دائمًا أنّها كانتْ ترتدي ثوبًا أسودَ بسيطًا.
حينَها بدأ الطالبُ مع اقتراب الربيع يخطو نحوَ التحسّن والشفاء، وأخذتْ بنتُ الخادمة تجلسُ بناءً على رغبته عندَ سريره فترةً قصيرةً بعدَ الظهر، وتقرأ بصوت مرتفع.
لم تستحسنْ السيدةُ وتزمان هذا الأمر. خشيت من أنّ هذا الأمرَ يُمكنُ أنْ يخلقَ بينَهما حالةَ حبّ. بالنسبة لها يُمكنُ لابن زوجها أنْ يذهبَ ويعشقَ أيَّ فتاة يُريد؛ وأنْ يتقدّمَ لخطبتها أيضًا، هذا الأمرُ لا يزعجُها؛ لكنّ هذا لن يحدثَ مع ابنة خادمة! كانتْ تنظرُ بعين الشك إلى ماجدة، لكنْ يجبُ أنْ يحصلَ هذا أولاً، لكي تتصرّفَ بعدَها. المريضُ سوف يتحطّمُ بطريقة ما؛ وقد منعَهُ الطبيبُ من أنْ يستلقي ويقرأ، لأنّهُ كان ضعيفَ النظرِ ولا يقوى على شيء.
لهذا كانتْ تجلسُ عندَ سريره وتقرأ بصوت مرتفع من كتبه الروحانية والدنيوية؛ والمريضُ يستلقي شاحبًا ومنهكًا يُصغي لصوتها ويحدّقُ بها أيضًا ويجدُ البهجةَ فيها.
لديها فمٌ أحمرُ للغاية.
كانا في نفس السنّ تقريبًا – لم يكنْ سنّه أكبر، سبعةَ عشرَ أو ثمانيةَ عشرَ عامًا – وكانا قد لعبا مع بعضهما البعض العديدَ من المرّات حينَ كانا طفلين صغيرين. سرعانَ ما أصبحا أليفين.
كانت السيدةُ وتزمان في الغالب وحسبَ المُتاح، تجدُ ذريعةً ما لتدخلَ إلى غرفة المريض لترى كيفَ تجري الأمورُ هناك في الداخل. كلا الصغيرين كان ينبغي لهما أنْ يلاحظا هذا الأمرَ ويتخذا الحيطةَ له؛ لكنّ المرءَ لا يتصرّفُ دائمًا كما يجبُ أنْ يفعل.
في أحد الأيام، وقتَها فُتحت البابُ باحتراس شديد ودونَ أنْ يصدرَ عنها أيُّ صوت، وكان الأمرُ على هذا الوضع؛ كانت ماجدة قد تركتْ كرسيَّها الذي تمّ وضعُهُ على مسافة ما من السرير، كانتْ تقفُ منحنيةً وهي تحيطُ بذراعيها رقبةَ الشاب. وقد عادَ ونهضَ رافعًا جسدَهُ نصفَ رفعة مستندًا بمرفقيه باتجاه الوسادة وداعبَ شعرَها بيد رقيقة بيضاء، وقبلا بعضهما البعضَ بنشاط وروح عالية. بينَ وقت وآخر كانا يهمسانِ أيضًا بكلمات مبتورة غير مفهومة.
اصطبغَ وجهُ زوجةُ منظف المداخن متلوّنًا بالأحمر الغامق. لم يكنْ بإمكانها أنْ تغضَّ النظرَ وتمنعَ نفسَها عن مثل هذا الأمر دونَ أنْ تبتسمَ في داخلها: ألمْ يحصلْ هذا الأمرُ تمامًا، تمامًا كما كانتْ تُدرك أنّهُ سيحصل! الآن ستوضعُ النقطةُ وينتهي الأمر.
الغضبُ والغرورُ تصاعدا فيها، انطلقَ الشرر خارجًا من جلدها ومن عينيها: ومَن يدري – بينما هي تقفُ هناك متخفيةً وصامتةً تراقبُ الشابين اللذين لا ترى عيونُهما أو تسمعُ آذانَهما أحدًا سواهما هما الاثنان – مَن يدري، أنْ لا غيرةَ أو شبق كان قد تسلل سرًا ودبّ من مخبأهما وعزفَ على وتر خفيّ داخلَ كلّ منهما وفي روحها هي أيضًا.
لم تسيطرْ على مشاعرها طويلاً، بل خطتْ مندفعةً نحو السرير، أمسكت الفتاةَ من رسغها الغضّ بقبضة قوية كالحديد، قذفتها باسم مَهينٍ ورمتْها من خلال الباب إلىّ خارجَ الغرفة تحتَ عاصفة من أقبح وأخسّ الشتائم. وأقسمتْ أمام الخدم والعمال الفضوليينَ الحاضرينَ بيمينَ فاحش وثقيل، إنْ تجرأت الصغيرةُ مرّةً ووضعت قدمَها على عتبتها، ستجعلُ جلدَها يتساقطُ تحتَ شدّة السياط، بحيثُ لا تستطيعُ أنْ تحرّكَ قشةً خلالَ أربعةَ عشرَ يومًا.
لم يكنْ هناك أحدٌ يشكّ في أنّها كانت مصممةً وتعني كلّ كلمة نطقتْ بها.
لم يفعل المريضُ أيّ شيء مقابلَ ما وجهتهُ زوجةُ أبيه من لومٍ وتوبيخ. في كلّ مرّة تدخلُ الغرفة، كانَّ يُديرُ وجهَهُ نحو الجدار؛ لم يكنْ يرغب في رؤيتها أو الحديث معها بعدَ مشاجرتها مع ماجدة. لكنْ في أحدِ الأيام استأمنَ والدَهُ في حديث جرى بينَ أربعة عيون فقط، بأنّهُ ليسَ بمقدوره أنْ يعيشَ، إنْ لم تُصبحْ ماجدةُ عروسًا له. أصيبَ منظّفُ المداخن العجوز بالدهشة وثار غاضبًا، لكنّهُ لمْ يجرؤ على أنْ يتخذَ موقفًا معارضًا جادًا على الفور: الابنُ هو الوحيدُ الذي أحبّهُ وأظهرَ لهُ العطفَ ولم يستطع احتمالَ فكرة أنْ يخسرَه.
وضعَ الأمرَ على عاتق المستقبل وأشركَ زوجتَهُ بجزءٍ من همومه.
×××
كيفَ سيكونُ باستطاعتي أنْ أصفَ ما حدثَ في الماضي؟ يبدو ذلك مثلَ حلم فظيع أو مثلَ أسطورة، مُعدّة لتُفزعَ الأطفالَ بمَن كانوا أشرارًا مؤذين وقتَها، رغمَ أنّ ما كان يحدثُ هو أمرٌ حقيقي.
سيكونُ ذلك نهارَ سبت في أيار وهو ما حدث.
الحديقةُ ساكنة، الشارعُ هادئ. ربّما يترنّم أحدٌ ما بأغنية غامضة من خلال نافذة مطبخ، أو أطفالٌ يلعبونَ قربَ الفناء... المريضُ وحيدٌ في غرفته. يعدّ أرباعًا ودقائق.
الربيعُ هناك في الخارج. قريبًا سيحلّ الصيف. هلْ تُراهُ لن ينهضَ بعد ذلك أبدًا من فراشه ولن يسمعَ إطلاقًا الغابةَ وهي تترنّمُ وتغنّي، ولن يتمكنَ إطلاقًا من أنْ يقيسَ النهارَ بفترات نشاط وفترات راحة كالسابق؟ وماجدة... لو أنّهُ مجردٌ لا يرى وجهَها بذلك الذعر الوحشيّ الذي ملأ نظرتَها، وسيطرَ عليها كليًا، حينَ أمسكتْ بها زوجة الأب من مرفقها. لم تكنْ بحاجة لأنْ تخافَ.



لن تجرؤَ تلك المرأةُ الشريرةُ أنْ تُلحقَ بها أيَّ أذىً جدي، حينَ تُدركُ أنّهُ قد اختارَها زوجةً له.
هكذا كان يستلقي ويحلم، وهو يقظ، وهو في نصف يقظة، ويتركُ حدقتيه تمتصّان النورَ من أشعة الشمس المنعكسة على البابَ الأبيض؛ ولحظتَها يُغلقُ عينيه، يسبحُ مارًا به أرخبيلٌ من سفن خضر مسمومة، محاطة ببحر أسودَ كالحبر. وبينما يفتحُ عينيه يعبرُ الأخضرُ متحولاً إلى الأزرق والضوءُ الأسودُ إلى حُمرة مشوبة بالأزرق بأطراف غامقةً مثلومةً، وهكذا يُصبحُ كلّ شيءٍ أسود.
يحسّ بيد رقيقة تضغطُ على جبينه، يرفعُ نفسَهُ من الفراش.
إنّها ماجدة. ماجدةُ تقفُ أمامَه، صغيرةً رقيقةً بابتسامة على فمها الأحمر، وتلقي حزمةً من ورد الربيع أمامَهُ على الغطاء. شقائقَ نعمانَ وزهورَ لوز وبنفسج.
هل هذا حقيقي، أهذه حقيقةٌ هي، بالذات هي؟
– كيف جرؤتْ؟ يهمس.
– زوجةُ أبيكَ بعيدة، تقول. رأيتُها تخرج، ارتدتْ ملابسَها لتذهبَ بعيدًا. سمعتُ أنّها ستسافرُ إلى الجنوب، وستتأخرُ بالتأكيد فترةً طويلةً قبلَ أنْ تعودَ إلى البيت. وقتَها تسللتُ صاعدةً السلالم وجئتُ إليك.
بقيتْ عندَهُ فترةً طويلة، وتحدّثتْ عن الغابة، حيثُ ذهبتْ هناك وحدَها وأصغتْ إلى الطيور وقطفتْ زهورَ الربيع من أجله هو الذي تحبّه. وقبلا بعضَهما قدرَ استطاعتهما وتداعبا مثلَ طفلين، وكانَ الاثنان سعيدين، بينما تجري الساعات، وأشعةُ الشمس على الباب الأبيض تُصبحُ صفراءَ ناريةً ثمّ حمراءَ وتصبحُ أكثر وهنًا وتومضُ معلنةً الغياب.
– ربّما عليك الذهابُ الآن، يقولُ فريدريك. يمكنُ أنْ تعودَ سريعًا إلى البيت. ماذا سأفعلُ، إذا أرادتْ ضربَك، أنا الذي أستلقي هنا مريضًا وضعيفًا، ويصيبني الدوارُ إذا أردتُ أنْ أنهضَ من الفراش. ربّما عليك الذهاب!
– لستُ خائفة، تجيبُ ماجدة.
لأنّها تريدُ أنْ تُثبتَ بشكل حقيقيّ أنّها تحبّهُ وأنّها على استعداد لأنْ تعاني وتحتملَ الألمَ من أجل حبّها.
أولَ ما تفعلُهُ حين يحلّ الغروب، أنّها تُقبّلهُ للمرّة الأخيرة وتتسلّ خارجةً من البيت. في الحديقة تنتظرُ دقيقةً واحدةً وهي ترفعُ عينيها ناظرةً إلى نافذة الغرفة، حيثُ يستلقي وحيدًا في الفراش الأبيض مع زهور لوزها والبنفسج فوقَ الغطاء. حينَ تستديرُ لتذهبَ إلى الغرفة الصغيرة في زاوية الحديقة، يلتقي وجهُها بوجه السيدة وتزمان، فتصابُ بقليل من الخوف.
لم يكنْ هناك أيّ شخص في الحديقة، لا أحدَ غيرَهما هما الاثنتان. تُحيطُ من حولهما الجدرانُ وتحدّقان بهما في الظلمة بفراغها، بنوافذها السود، وشجرة الزيزفون المرتجفة، كلّها تحدّقُ حيثُ تقفان في الزاوية.
– كنت هناكَ في الأعلى، تقولُ زوجةُ منظّف المداخن.
اعتقدتْ كالأطفال دائمًا أنّها كانت تبتسم، حينَ قالت هذا، وأنّ أسنانَها أضاءتْ بياضًا في الظلمة مثلَ عمال زوجها.
– نعمْ، كنتُ عندَه، ربّما هذا ما أجابتْ به ماجدة متحديةً صامتةً وهي خائفةٌ شاحبةُ الوجه الذي أصبحَ بلون الطباشير.
ما الذي حصلَ بعدَ ذلك؟ لا أحدَ يعلمُ تمامًا، لكنْ على الأرجح أنّ ثمّةَ مطاردةً عنيفةً حدثتْ في الحديقة.
عندَ قدم شجرة الزيزفون العجوز زلّت قدما الفتاة وسقطت. لم تجرؤ على أنْ تصرخَ طالبةً النجدة، لأنّ المريضَ لن يسمعَها؛ كذلك مَنْ سيأتي ويخلّصُها؟ أمّها كانتْ في عملها؛ كانت المرأةُ المندفعةُ الهائجةُ تجثمُ فوقها؛ كانت طوالَ الوقت تحملُ سلاحًا ما في قبضتها، عصا مكنسة أو شيئًا شبيهًا بالعصا، وأخذتْ تضربُها وتضربُها. صرختان نصفُ مخنوقتين انطلقتا من حنجرة، مشحونتين بهلع قاتل، ولا شيءَ أكثرَ من ذلك.
اثنان من العمال كانا قد جاءا في التو، توقّفا عندَ المدخل المظلم وأخذا ينظران إلى ما كان يحدث؛ لم يتحركا قيدَ أنملة، ولم يتحرّك فيهما مفصلٌ واحدٌ لإنقاذ الطفلة. ربّما لم يجرؤا على ذلك؛ ربّما أيضًا لم يكنْ لديهما أدنى أمل في أنْ يريا ولية نعمتهما تُقادُ داخلَ عربة السجن.
عندَها دخلت السيدةُ وتزمان البيتَ بعدَ أنْ مارست سلطتَها على سكان البيت – لذلك أحسّتْ بإشباع غريزتها، بأنّها تملكُ بالطبع السلطةَ الأعلى على قاطني المنزل – لكزتْ شيئًا ما رقيقًا على السلّم. صرختْ على خادمة صغيرة طالبةً نورًا، لأنّ الظلامَ كانَ قد خيّمَ تمامًا هناكَ في الأعلى. إنّ ما لكزتهُ هو فردريك. لقد سمعَ الصرخات الضعيفة. نهضَ من الفراش راكضًا إلى الخارج. وعلى السلّم تهاوى ساقطًا.
×××
عاشتْ ماجدةُ ثلاثةَ أيام، بعدَها ماتتْ ودُفنت.
دفعَ منظّفُ المداخن السيد وتزمان مبلغًا من المال إلى الخادمة، أمّها، ولم تجرِ أيةُ محاكمة على الأمر. مع ذلك كانَ الأمرُ صعبًا على الرجل العجوز. لم يذهبْ بعدَ ذلك إلى القبو لتناول شراب التودي، إنّما كان في أغلبَ الأحيان يجلسُ في المنزل على كرسيّ جلديّ وهو يتهجّى في كتاب مقدس قديم. بدأ يضمرُ ويصبحُ هادئًا وغريبَ الأطوار، ولمْ تمضِ سنةٌ واحدةٌ حتى ماتَ هو أيضًا ورقدَ تحت الأرض.
أخذ الابنُ فريدريك يستردُ صحتَهُ ويتعافى تدريجيًا؛ لكنّهُ لم يعدْ متفرغًا لامتحان الكهنوت، لهذا أصبحتْ إمكانيتُهُ في الفهم والاستيعاب وحواسّهُ ضعيفة. كثيرًا ما شاهدهُ الآخرون ذاهبًا بالزهور إلى قبر ماجدة؛ كانَ يذهبُ باندفاع وبسرعة كبيرة، أقربَ للركض منهُ إلى السير، وكأنّ لديه واجباتٍ مهمةً عليه إنجازُها، وفي أكثر الأحيان كان يحملُ تحتَ ذراعه كتابين.
في النهاية أصبحَ الابنُ معتوهًا.
وزوجةُ منظّف المداخن؟
يُعتقدُ أنّها تملكُ طباعًا قوية. هناكَ أناسٌ، لم يكونوا في الحقيقة بلا ضمير، لكنّهم لم يخطرْ على بالهم أنّهم ارتكبوا فعلاً خاطئًا. ويُمكنُ أنْ يحدث أنّ رجلاً يرتدي معطفًا بأزرار لامعة يضربُ على أكتافهم ويطلبُ منهم أنْ يتبعوه: وقتَها يستيقظُ الضمير. لكنْ بالنسبة إلى السيدة وتزمان لم يحدثْ معها مثلُ هذا الأمر. لقد وضعتْ ابنَ زوجها في مصحّة خيرية، وقد عانى الكثيرَ من التعبِ والضيق هناك، كذلك بكتْ زوجَها وافتقدتهُ، كما هي العادة، بعدَ ذلك تزوجت من جديد. ركبت العربةَ إلى الكنيسة نهارَ الزفاف، كانتْ ترتدي سترةً من الحرير البنفسجي بعراوٍ من الذهب وكانت "كأنّها تتزيّنُ بسنّارات جهنم" – هذا ما قالته جدتي لأمّي، التي كانت تجلسُ عندَ نافذتها مقابلَ المنزل وهي تنظرُ إلى فخامته، بينما تقلبُ صفحةً في كتاب مواعظها.

الفيلم العراقي «فجر العالم» للمخرج عباس فاضل

عندما تبوح الأهوار بوجعها والعشق باسراره

محمد حيّاوي

هو فيلم عن الوجع العراقي الذي لا يشبه أي وجع آخر، وهو تراجيديا الموت والانسحاق تحت وطأة الحروب، أقصد عندما تغتصب الطبيعة العذراء، ويدفن الدم الشاب الفائر في عروق اليافعين، وسط الرمال الساخنة، نموذج طالما رأيناه، وربما عايشناه في طفواتنا المبتعدة، فتاة الأهوار المكبلة بمفهوم العفة، لكن المسحورة بالعشق والتطلع إلى الحبيب الحيي. إنه فيلم "فجر العالم" الذي نال أعجاب النقّاد والجمهور وتميز بقتامة موضوعه ووطأة المعاناة التي رصدها، وتقديمه بيئة الأهوار المعزولة جنوب العراق أثناء حرب الخليج الثانية وانسحاق السكان المحليين واحتراقهم في آتونها، وقد نال بطله الممثل الشاب كريم صالح جائزة لجنة النقّاد لأفضل تمثيل رجالي في مهرجان روتردام للفيلم العربي الذي انعقد مؤخراً في هولندا.

يعتمد المخرج عباس فاضل، وهو من السينمائيين الذين هاجروا مبكراً جداً إلى فرنسا، لغة سينمائية غاية في البساطة، تتناغم بشكل أو بأخر مع بساطة القصة التي يعالجها الفيلم، على الرغم من التحديات الكبيرة والكثيرة التي واجهت العمل، وهي تحديات زادت من حجم المنجز الإبداعي إلى حد كبير، فأن تقدم بيئة تحاكي بيئة الأهوار الأصلية وتجيد بذلك هو منجز يسجل لصالح الفيلم لا ضده كما يتصور البعض، وان تستعين بممثلين ليسوا عراقيين وتجبرهم على الآداء باللهجة العراقية، هو أيضاً إنجاز يحسب لصالح الفيلم لا ضده، وفي أوج الأزمة التي سببتها الأوضاع الأمنية في العراق، وتبعثر البنية التحتية للسينما العراقية، أو تبديدها، وقلة الكوادر المدربة والعناصر النسائية داخل العراق، جميعها عوامل تجعل من عملية انتاج الأفلام داخل العراق شبه مستحيلة ومحفوفة بمخاطر الوقوع بالسطحية والضعف الفني.

الممثلة الفرنسية الشابة من أصل تونسي حفصية حرزي أذهلت الجمهور بقدرتها على الإختزال

وبقدر تعلق الأمر بالتمثيل، فأن استعانة عباس فاضل بالممثلة الفرنسية الشابة من أصل تونسي حفصية حرزي، كانت بمثابة تلاقح موفقاً واستفادة ممتازة من القدرات الفنية الرفيعة التي تتوفر عليها السينما التونسية المعاصرة، ولعل الأمر نفسه ينسحب على مساعد المخرج التونسي وبعض الفنيين الفرنسيين والممثلة من أصل فلسطيني هيام عباس، لقد أدت حفصية دورها بطريقة رائعة كما أضفت لهجتها العراقية المحببة غموضاً مناسباً على الفيلم الذي تدور قصته المحورية حول شخصية زهرة، الفتاة اليافعة التي تتنازعها مشاعر العشق والحياء الريفي ورغبة تلبية نداء الجسد والتمسك بمفهوم العذرية المقدسة تقليديا في بيئة مثل بيئة الأهوار تحكمها الأعراف والتقاليد أكثر من أي شئ آخر.

لقد نجحت تلك الممثلة الشابة في تجسيد خليط المشاعر هذا على أحسن وجه، وساعدت ملامحها الريفية القريبة من ملامح فتيات الأهوار وسحنتهن السمراء، في التأثير على المشاهد، وكانت في أغلب الأحيان تعتمد على الإيحاء بملامحها وحركات جسدها أكثر من أعتمادها على اللغة، الأمر الذي انتج أختزالاً مدهشاً ربما لم يكن مخططاً له، فكان الآداء عفوياً ومشذباً ومن دون زوائد أو ترهلات، ولعل ذلك ليس غريباً على حفصية الفائزة بأرفع جائزة تمنح في فرنسا لممثلة واعدة، وهي جائزة السيزار، أيضاً الآداء المتميز للممثلة هيام عباس التي لعبت دور أم مستور، وهو الشاب الريفي الحيي الذي ينتزع من أحضان عروسه الشابه ويلقى في آتون الحرب ويقتل هناك، لقد ذكرني آداء هيام في فيلم "فجر العالم" بأدائها الرائع في الفيلم الفلسطيني الإسرائيلي المشترك "شجرة الليمون" الذي حظى بإشادة النقاد واعجاب الجمهور على حد سواء، وفتح باب العالمية لهيام عباس، والأمر نفسه ينطبق على آداء الممثل وليد ابو المجد الذي حاول قدر الإمكان إجادة لهجة سكان الأهوار الصعبة واجاد إلى حد كبير.

الاستعانة بكوادر أجنبية لصالح السينما العراقية

لقد كنت دائماً من الداعين للاستعانة بالقدرات العربية والعالمية في السينما العراقية، لا سيما المحاولات الباسلة والمتفرقة التي يبذلها الجيل الجديد من المخرجين وصنّاع السينما العراقية الجديدة، التي تواجه تحديات صعبة ومعقدة للغاية، وإذا ما أضفنا تلك الصعوبات والتعقيدات إلى التأسيسات السينمائية المتواضعة وشبه انعدام البنية التحتية لصناعة السينما في العراق، ندرك حجم التحديات التي يواجهها هؤلاء.

لقد سعت سينمات متطورة ومستقرة وتمتلك بنية تحتية ممتازة للتلاقح والاستفادة من التجارب المختلفة بطريقة ممتازة لم تسئ أبداً لخصوصيتها او تنتقص من هوّيتها المحلية، وكانت النتائج أفلاماً رائعة نالت احترام الجميع، لقد أذهل التونسيون والجزائريون والمغاربة واللبنانيون إلى حد ما، العالم بأفلام رائعة، تستمد قوتها من بساطتها وتبتكر لغتها من محليتها الصرف، مستعينين بمساعدي إخراج وفنيي تصوير ومونتاج أجانب أو من دول أخرى عديدة، ولعل جزء كبير من تطور السينما في المغرب العربي يعود لاختلاطها وتلاقحها مع السينما الفرنسية، والأمر نفسه مع السينما اللبنانية، كذلك السينما الفلسطينية واستفادتها من السينما الإسرائيلية وموجة المخرجين الإسرائيليين اليساريين، فلم لا تحذو السينما العراقية الحذو نفسه؟ لا سيما وأننا بدأنا نرى بعض التجارب الناجحة التي خاضها عدد من المخرجين الأكراد مع زملائهم من المخرجين الأكراد الإيرانيين، بعد التشجيع والدعم الذي لاقوه من الجهات الحكومية في أقليم كرستان، حتى إننا، أنا والمنتجة الإيرانية المقيمة في كان السيدة نسرين مدراد صرنا نفكر بتنظيم أيام سينمائية كردية في أوروبا للأفلام الكردية المنتجة مشاركة بين إيران والعراق.

لا أحد يجهل المستوى الرفيع للسينما الإيرانية وتأسيساتها العريقة ومنجزها الإبداعي الكبير، فهل فكر السينمائيون العراقيون بالإستفادة من تلك الإمكانيات الكبيرة؟ هذا السؤال لم أطرحه أنا في الحقيقة، بل طرحه علينا المخرج الإيراني الكبير عباس كياروستامي عندما التقيناه في كان، كما ابدت السيدة دي شاربو، وهي منتجة أغلب أفلام كياروستامي عن استعدادها لدعم السينما العراقية في حال توفر الأفكار الخلاقة والجيدة.

سينما.. سينما

عموماً لقد افرحتني تجربة عباس فاضل في فيلمه "فجر العالم"، كما افرحتني ردود الأفعال والاعجاب التي أبداها الكثير ممن شاهد الفيلم في الدورة الأخيرة لمهرجان الفيلم العربي في مدينة روتردام، بما فيهم نقاد ومتابعين مهمين واعضاء لجان تحكيم في مهرجان سينمائية معروفة، ولولا بعض الهنات في الماكياج واقحام مشهد حقل الألغام ومشهد الطائرة المحطمة في الهور، وهي أخطاء يمكن تداركها في عمليات المونتاج، لكان "فجر العالم" فيلماً بمواصفات فنية عالمية رفيعة ونموذجاً جميلاً للسينما العراقية الجديدة، أقصد سينما ما بعد الحروب وسقوط الأصنام، او بكلمات أقل سينما المحنة العراقية بامتياز، ومازلت أذكر تعليق الناقدة السينمائية البلجيكية وعضو لجنة التحكيم في المهرجان، ستيفاني دي بيير، عندما خرجنا من صالة العرض، لقد صافحتني بحرارة كما لوكنت أنا مخرج الفيلم وهي تقول "أنه أفضل فيلم أشاهده في هذا الموسم ولو كان مشاركاً في المسابقة الرسمية للمهرجان لما ترددت بمنحه الجائزة الذهبيّة من دون تردد.

المسرح العراقي والسلطة

سليم الجزائري

السياسة تتكئ على الوقائع والحقائق باعتبارها وسيلة ، أما المسرح فينهض على الوقائع ابتغاء الحقيقة باعتبارها هدفا .وبين هذين الموقفين نشأ وينشأ باستمرار نوع من التوتر بين المسرحي والسياسي . فالمسرحي لا يرى دورا للسياسة في المسرح لا يمر عبر طرح هموم ومشاكل الإنسان في عالم مضطرب يعيش فيه ، ولا يجد مبررا لتخلي الإنسان عن أصالته وموروثة الإنساني حين يتصدى للشأن السياسي.وفي حين يطالب السياسي المسرح، لاعتبارات مرحلية، بالتخلي جزئيا أو كليا عن الثوابت الفنية ،فإنه يضطره إلى استبدال " أصالة حضوره الفني" بانعكاسات طارئة مباشرة لواقع إيديولوجي ويدفعه إلى تنصيب نفسه كمرجعية تفرض نفسها بين الإنسان وواقعه ،لتملي عليه شكل نظرته إلى الواقع .

وعندما شرعت السياسة الإعلامية العراقية في احتواء المسرح العراقي كليا تحت يافطة "مسرح المعركة" مع بداية الحرب العراقية- الإيرانية ، لم تضع منهجا أو تأخذ في الحسبان قدرة واستعداد الفنان العراقي لتوجه كهذا ، بل عممت تعليمات تدعو لفرض هيمنة قيم أخرى ،دون أن تعي أن تزويق الحقائق ، يشل عملها "كحقائق" حال تنفيذها على المنصة المسرحية .وستبرهن العروض المسرحية اللاحقة ،إن كل "تصريحات "مسرح المعركة حول عدالة قيام الحرب ، لم تتجاوز حدود إجراءات تفسيرية لا تمت بصلة للشأن المسرحي، تثير بالضرورة شكا في بداهة كل حالة من حالات النص تخضع الحقيقة إلى هيمنة مصالح سياسية، مهما خادعت وبدت جديرة بالثقة .

وكسيف ديمقليس أشهرت شعار " نفذ ثم ناقش " مدعوما بعدد غير معلوم بين الممثلين يرفع تقاريره خلال فترة التدريبات عن أية كلمة أو عبارة في النص يمكن أن تحمّل تأويلا غير مرغوب / رغم مرور النص بسلسلة إجراءات رقابية معقدة / مع الحفاظ على أهم ثوابت الرقابة القمعية التي أطلقها مسؤول مكتب الإعلام القومي "طارق عزيز" يوم كان وزيرا للإعلام ،والمتمثلة بصلاحية المسئول الإعلامي في إلغاء أي عرض مسرحي عند مشاهدة "بروفته النهائية" أيا كان عدد العاملين فيه و الجهد والوقت اللذان أنفقا في تنفيذه. (شمل هذا الإجراء في الأقل مسرحية دائرة الفحم البغدادية ومسرحية الفتيان " الأميرة القبيحة ")

ولأن المسرح فن معقد يعمل بنظام من العلامات ويتكئ على شبكة متداخلة من المعلومات المعرفية والجمالية تكتسب مصداقية عبر آنيتها وارتباطها بالأصالة وبالتراث، فإنه يقف كالمشلول عند تنفيذه مهام طارئة ، لا تمر بطريق يخوض في مشاكل الإنسان كفرد داخل مجتمع محدد ،ولا يحتويه في إطار "المعلومة الجمالية" للحياة ككل. وحين يضطر لذلك فإنه يخسر بداية أهم أبعاده الخمسة ، المتمثل بشفافية حضور الممثل خلال العرض ./ للمسرح أبعاد خمسة :ثلاثة تتصل بالفضاء وبعد زمني وخامس بشري/ ذلك أن العملية المسرحية مرهونة بلحظتها ، وما لم يتقبل الجمهور العرض باعتباره فنا في زمانه ومكانه فسيفقد العرض بلا رجعة فرصة قبوله .وإذا لم يتقبل المتفرج المحلي ، الواقع تحت تأثير إشعاع العرض وإشعاع فنانيه ، العرض كفعالية فنية فلن يتقبله أحد غيره .

وحتى عام ١٩٨٧ كان هزال مسرحيات المعركة وتدني مستوى الإقبال عليها ، يشكل العقبة الكأداء. لكن ما أن ظهرت مسرحية " ترنيمة الكرسي الهزاز " ، وتلمس المعنيون تأثيرها القوي في المتفرج، وإحالاتها إلى "ذات" العدو،حتى اعتمدوها منطلقا لخطاب مسرحي جديد.وعلى متكأ "الترنيمة" ستنطلق مسرحيات المعركة اللاحقة ، المثيرة للجدل. وقتها اقتضت مستجدات الموقف السياسي بفعل التغيرات الحاصلة في جبهة القتال ، ومسلسل الخيبات الذي رافق عروض مسرحيات المعركة على مدى زاد عن الست سنوات ، تغييرات في الخطاب المسرحي أيضا ، مع التمسك بالثوابت ، وأهمها عدالة قضية النظام العراقي : فالعراق لم يبدأ شن الحرب على إيران ،كما ادعوا، وهو " معتدى عليه "حتما ،والحرب بالتالي "ظالمة " يدفع تمنها الباهض شعب العراق متمثلا بقواته المسلحة (وعائلات منتسبيها) عبر الدفاع عن وجودهم ،ولا بأس من إدانتها .وحتى يستكمل الخطاب الجديد جوانبه ،كان لابد من طرح مختلف يستبدل حديث الحقوق في الأرض والمياه بالانعكاسات المأساوية للحرب المفروضة على البلاد والعباد والانتقال بمكان الأحداث من ساتر القتال إلى بيوت المواطنين لتجسيد معانات عوائلهم المستهدفة . وبكلمة أدق : استبدال شعار " كل شيء من أجل المعركة " بالسعي لكسب التعاطف والتأييد. أما على الصعيد التقني فقد تطلب ذلك طي صفحة " سلامة اللغة " باعتماد الشعر الشعبي مع نبذ الحساسية المفرطة في تأويل الحوار إذا لم يتجاوز حدود التنفيس. وكان لابد من " عراب " يتمتع بالموهبة والوعي الكافيين للإمساك بخطوط لعبة جديدة كهذه. ولم يجدوا أكفأ من الكاتب والشاعر يوسف الصائغ ، فعهدوا إليه بإدارة مؤسسة السينما والمسرح .

إن أهم المصادر المتاحة لدراسة شخصية مسرح المعركة في الفترة التي أعقبت حرب الخليج الأولى هي نصوص "فلاح شاكر ":و هو كاتب مسرحي متمرس، ربما وضعته أقداره . كغيره من الكتاب العراقيين .في مرحلة حرجة ودقيقة لا تتيح له قول حتى بعض ما يريد، فإن وجد لذلك سبيلا ، أطبقت على نصه كماشة بفكين : رقيب و مخرج . رقيب يرى في النصوص المتصلة بالمعركة موضوعات تعالج شأن الحرب . وهو شأن أعلى قيادات الدولة .ولابد من مرورها بسلسلة معقدة من التمحيص قبل أن تصبح متاحة للعرض . ومخرج يدرك أن أولويات أي عرض تتمحور في رضا جهة الإنتاج،وهي جهة لا تقيم وزنا للمسرح إلا إذا واكبت طروحاته توجهاتها. أو بتعبير آخر : إن جهة الإنتاج تنتظر من المخرج بذل الجهد لتقديم عرض ينسجم مع ما يطلق عليه " متطلبات المرحلة " . /لغياب الإيديولوجيا والمنهج / وقد قاد هذا الوضع الشائك "فلاح شاكر" إلى انتقاء فضاءات " متحايلة " / الصراع يجري في حالات معزولة / تسلط الضوء على عموميات الحالة الدرامية ، وتتحاشى بلورة حقائق جوهرية ، فحرم نصوصه البناء العضوي المطلوب ومتفرجه متعة بلورة وعي إضافي في .

إن قراءة متمهلة لنصوص "فلاح شاكر" المتصلة بالمعركة ومنها نص " الجنة تفتح أبوابها .. متأخرة " تكشف عن كاتب يسخر مهاراته ، وهي غير قليلة ، لمقاصد غير ذات قيمة إنسانية حقيقية .. وإذ توهمنا حيثيات نصوصه أنها تعالج شأنا خطيرا، فإنها في أحسن حالاتها تخلص إلى طرح ما يشبه "شعارات" السبعينات التي غطت وقتها الجدران وكانت تشير إلى تناقض عميق بين المعلن والمضمر وبين الظاهر والكامن وبين الشعار والممارسة .

وفيما عدا ذلك فإنه يزاوح حكايات الحب التي تتعرض إلى ضغوط هائلة ، بالشأن السياسي، متكئا على تيار قوي من الصور الشعرية الوجدانية ،يريد به " حث " المشاعر ، لا "مخاطبة " المدارك ، بقصد كسب التعاطف إلى قضية غير عادلة .

الأسير : أهو ذنبي أني أحببتك حبا جعل قيد الأسر ،خاتم زواج الزوجة : طالت أظافري لتحفر قبري، فلما فعلت ، تذكرتك ، فوجدت أصابعي تؤمن بالنصر .

كلمات جميلة ، تتلقفها الأسماع معجبة وتصفق لها الأيادي متحمسة /حصل ذلك عند مشاهدتي الأولى لها في مهرجان المسرح الأردني في عمان بتقديم الفرقة القومية للتمثيل العراقية مثلما حصل في غوتنبرغ بالسويد بتقديم فرقة سومر وبإخراج الفنان "لطيف صالح" / لكنها لا تلتصق بالذهن وتتلاشى حال الخروج من باب الصالة .ولان المؤلف يعي قبل غيره إشكالية نصه هذه ، فإنه يموضع شخوصه في فضاءات حلميه ، ويمدها. بعد اجتزائها من كل ما يحيط بها من شؤون الحياة الأخرى. بشحنة عاطفية يثير بها المواجع والشجن العراقي ، لينتقل خطفا ،من حين لآخر، إلى ما يريد:

الأسير : سألني ملك الموت.. كيف تموت؟ قلت واقفا، قال: ذلك يخالف سنة الطبيعة ! قلت :اسألها ..فقالت الطبيعة : وحده العاشق يموت كيفما يشاء . / أليس هذا هو عين ما ذهبت إليه الأغنية السيئة الصيت : احنه مشينه للحرب عاشق يدافع من أجل محبو بته ؟/ وتأتيك مفردة " جميل ! " من خلفك ومن جانبك في الصالة.فتتنبه إلى أنها اكثر ردود الفعل حضورا ليس فقط من حولك ، وإنما حتى في ذهنك .. وهذا غاية ما يهدف إليه المؤلف. فليس المطلوب هنا تأمل خلفيات قيام الحرب ،ولا بلورة مفهوم أصيل يتصدى للحروب والآلة العسكرية،وإنما التعاطف مع امرأة ثكلى فقدت عزيزا بفعل نيران عدوه . و ها نحن نتقدم عن طريقها، بشكوانا من ويلات حرب، فرضت علينا بعد إن لم يدع عدو البوابة الشرقية لنظامنا خيارا آخر غير الدفاع عن وجودنا واللافت في هذه النصوص شيئين : الأول هو ذلك الكم من نواح ا لثكالى../ أم أو زوجة أو أخت تستقبل عائد من الجبهة أو الأسر/ على أعزاء فقدوهم ،أو بسب أوضاع يعيشونها، بكلمات صاغتها قريحة شاعر شعبي عراقي،يتقن فن العوم بفضاء الحزن، فلا تملك وأنت تسمعه إلا أن تتأثر به . نواح يملي عليك تعاطفا ، أو ينقلك إلى جزئية أخرى قبل أن يتجه ذهنك تلقائيا لتأمل خلفيات الحدث وما يستتر بين تلا فيفه أو يحيلك إلى من بغى وفرض "حربه" الظالمة علينا، فأوصل الأم الثكلى إلى الحال التي هي فيه . والثاني هو أن ما يبقى عالقا في الذهن لا يتجاوز استخدام بعض المفردات اللغوية استخداما طريفا : ففي اللقاء المتخيل بين الأسير العائد ومعلمه. مثله الأعلى. يتصدى المؤلف لموضوعة الحصار ، مكتفيا باستبدال المعلم لمفردة " ذل " من المثل الشائع " ارحموا عزيز قوم ذل " بمفردة "مل " . باعتبار أن العراقي ، لابد أن يبقى أبدا " شمشونا " عصّيا على الذل، طبقا لمسطرة الرقابة ، وإن " مل " من الحصار والجوع .

لقد عمدت مؤسسة الإنتاج المسرحي الرسمي إلى تهيئة كل سبل النجاح لهذه المسرحيات ، ودعمتها باحتفاء كبير من الصحافة ووسائل الإعلام العراقية وبعض العربية ،وأحاطتها " بالتكريم " ، وأوفدتها "كسفير فني" يرد على اتهامات المناوئين للنظام عبر توكيداتها الضمنية لرعاية النظام للفن وللثقافة. فحق لها أخيرا أن تزهو بنجاحها في " لي عنق " المسرح ، وتسخيره لخدمة توجهات إعلامية ترضي الحاكم مثلما ترضي شريحة واسعة من الجمهور المسرحي العراقي والعربي متعطش لسماع كلمات منع من قولها وحرم عليه سماعها .

غير أن المسرحيين يدركون أن الكلمة الملهبة للعواطف التي قد تشكل جزئية هامة في "خطبة" مؤثرة ، ترتبط بمقاييس أخرى في بنية الموقف الدرامي ، وأن الخطاب المسرحي لا يؤكد أهليته عبر كلمة تقال هنا ومهارة في استخدام التقنيات هناك ، بل قبل كل شيء عبر تمكينه الأغراض المزدوجة للحالة الدرامية / الواقعة المحددة/ من لعب دورها كاملا . بمعنى : ترك أثرها فينا بطريقين :طريق " المعلومة الفعلية " عبر معناها المباشر بمحاكاتها لشئ / واقعيا أو متخيلا / ، وطريق " المعلومة الجمالية " عبر المعنى الإضافي / المستتر / أو ما يصطلح عليه المسرحيون بـ "وظيفة علامتها " . وبضمان التوتر المتواصل بين هذين القطبين الرئيسين فقط خلال العرض كله يتشكل جوهر الفن المسرحي .

مالك المطلبي... حين يلعن الشاعر نفسه

لم اتحول ومازالت مهمتي مهمتي فعل الشعر

حسين رشيد

سياقات العمل الصحفي والثقافي تتطلب وجود مقدمة لكل حوار أو مقابلة صحيفة، لكن كيف ستكون المقدمة وكيف ستكتب لمثقف وشاعر أولا، مثلما هو يريد ، وناقد وأستاذ تدريسي مثل د.مالك المطلبي، بهذا الحوار سنكسر قواعد العمل الصحفي، ونبدأ حوارنا هكذا، بعد أن رحب به الأستاذ ياسين النصير رئيس القسم الثقافي في صحيفة طريق الشعب حيث التقيناه في قاعة اتحاد الأدباء؛ في ضوء الجلسة التي أقامها الاتحاد (استعادة جبرا إبراهيم جبرا):

× عندك رأي يقول إن الثقافة العراقية تستنسخ من مرحلة إلى أخرى، وهذا ما أكدته في جلسة الاحتفاء بجبرا إبراهيم جبرا بقولك، إن الثقافة العراقية تشكلت في العهد الملكي، وبقيت تستنسخ على مر السنين المراحل السياسية والاجتماعية ، هل بالإمكان صناعة ثقافة عراقية جديدة؟

– حين قلت إن الثقافة العراقية تشكلت في العهد الملكي كنت أعني أنها تشكلت في مناخ اقرب إلى الحرية؛ حرية نسبية، يعني تشكل تأريخ المسرح، وإلى حد ما، السينما ولو بشكل بسيط جدا، وتأريخ الفن التشكيلي. كل هذا التشكلات ظهرت في وثائق، إضافة الى التأريخ الشعري خاصّة، والتأريخ الأدبي عامّة. في تقديري مشكلة الثقافة العراقية، حتى حين نقرأ الجذور الأولى لما يسمى بالعراق الحديث، يكون العنصر المركزي للثقافة العراقية هو الأدب، والخطاب الأدبي وحتى الخطاب السياسي في الثقافة العراقية هو خطاب شعري، يعني أننا حين نجمع وثائق الثقافة العراقية نذكر الجواهري، وحتى هناك رأي يقول إن الجواهري تشكل سياسيًا قبل أن يتشكل ثقافيًا بالمعنى الثقافي العام.

يعني الثقافة كبنية لدولة، لمجتمع، وليست كممارسة أدبية في منطقة خاصة. أنا أعتقد أن الثقافة العراقية بعد التشكيل النخبوي لها، لم تستنسخ، وأتمنى ان تكون قد استنسخت، إنما توقفت عن الإنتاج. بمعنى حصل إشكال في الستينيات بعد حقبة النخبة هو: "ندخل الحداثة أو لا ندخل؟"، ليتحول هذا الأمر إلى صراع أدبي. هل نقبل بالنماذج الجديدة، التي كان مغزاها ثقافياً أكثر منه تقنياً شعرياً. فالصراع حول القصيدة الجديدة هو صراع من منظور ثقافي. هل نقبل أن ننعطف؟ والمفارقة أننا نحن الذين نسأل موروثونٌ لمنطقة اسمها القداسة. والقداسة تعني الثبات، وأي خروج عن هذا النمط يعني الخروج عن الثقافة التقليدية المعروفة مما يعني بشكل، أو بآخر، العزل، أوما يسميه زملاؤنا، شعراء العصر الجاهلي، بالإفراد (وأفردت إفراد البعير المعبّد) المطليّ بالقير لأنه مصاب بالجرب. الجرب المعاصر تحول لى شيء معنوي؛ اسمه الخيانة!

× ألان وبعد هذه التغيرات الكبيرة والجوهرية بعد ٢٠٠٣ هل يمكن أن تنتج ثقافة عراقية جديدة مغايرة لما أنتج سابقا؟

– يمكن لنا القول، على نحو أقرب إلى التأكيد، أن الأسباب التي انبثقت الآن هي أسباب مواتية لتشكيل أو إنتاج ثقافة جديدة، ولكنّ هناك فرقا: وجود الأسباب التي تشكل المنظومة الثقافية الآن، وواقع التشكيل. هناك صراع ضخم جداً وكبير بين أن تؤسس، وهذا في رأيي هو صُلب الرسالة الثقافية الجديدة، أن تؤسس لدولة مدنية تأخذ بأسباب الحداثة، أو تتفرج على إعادة إنتاج ثقافة الجهل التي تسوس ما يشبه فطيعًا، وليس شعبا. كما أن هذا الصراع تحول الى صراع تقني؛ على النماذج الأدبية التي أصبحت روتينية مملة؛ تتمحور حول تخطي اللاوعي الجمعي الأدبي لمشكلة الاشكال الى آخره. الآن الأمور تقدمت أكثر، السؤال أصبح، لأسباب لاموضوعية، وليس منبثقا من الذات العراقية، يتمحور حول بناء الدولة؛ بمعنى دولة مؤسساتية، دولة مدنية تأخذ بأسباب الحداثة، دولة تفصل الدين عن السياسة، وتجعل الدين منظومة قيمية أخلاقية توجد من أجل المتجه الى الأصل المطلق؛ الآخرة. الإنسان المتدين يعد الدنيا مرحلة زوال، ومرحلة عابرة.

الدين اللاسياسي، إذن، يقيم منظومة أخلاقية في مكان معين، ويترك المنظومات الدنوية؛ السياسية والفكرية، والثقافية تشتغل في أفق مفتوح ومسؤول في آن واحد، الأسباب موجودة الآن، وأنا، في ما أظن، أرى أن هذا يُعدّ، بحد ذاته، انعطافًا كبيرًا جداً. وهكذا شهد السؤال الثقافي انعطافاً في العراق، فهو موجود بالقوة عبر الخطاب السياسي، وعبر الخطاب الاجتماعي، وعبر الخطاب الاقتصادي؛ عبر كل الخطابات يوجد سؤال ثقافي. هل تشكل الدولة المدنية الحديثة القائمة على المؤسسات، أولا، وعلى الفصل بينها، ثانيا، المؤسسات القائمة على المواطنة والتي ستتخطى المواطنة بكونها وثيقة الى مفهوم الفعل الذاتي، المبادرة، والإرادة، هذا المفهوم يتمركز حول الإنسان، هذا الإنسان الموجود وليس مجموعة أوراق يعيها النظام، وهذا يحتاج الى شوط كبير، ولكن هناك قوة كبيرة وهائلة تحاول أن لا تجيب عن السؤال حسب، وإنما تذهب إلى تدمير السؤال الثقافي، وهذا هو الإشكال الأبرز في هذه المرحلة.

النقد يدور في دائرة؛ كل فترة يعود لينبثق من جديد

× أشرت الى حيث تكون هناك دولة مواطنة ودولة إنسان، ألا يفترض أن يكون هذا الإنسان منتجًا للثقافة، و الثقافة هي التي تنتج من انسان ومواطن صالح.

– هناك علاقة جدلية بين منتج الثقافة وبين ما ينتجه، بالتأكيد إذا وصلنا إلى الدولة المدنية سوف ينبثق الخطاب الثقافي الجوهري. إذ لا توجد رقابة ولا يوجد قانون أصلا ، بمعنى نحن نريد أن نرقى الى القانون الآن، لا يوجد قانون، بمعنى لا يوجد إحساس بالقانون لدينا، نحن العراقيين؛ لا في الشارع، ولا في المدرسة، ولا في الجامع. بمعنى آخر لايوجد مهاد (خلفية) للقانون عند الإنسان العراقي. في المجتمعات المتقدمة القانون بدأ يتلاشى، وأصبح الإنسان يحل محل القانون. أذكر لك حادثة حول المفهوم الثقافي للقانون السائد في الغرب، طبعاً الغرب قطع شوطا كبيرا جداً في ردم التلاشي البايولوجي في الثقافة. مرة كانت هناك امرأة عجوز واقفة في الباص. وهناك شرقي، أغلب الظن أنه عراقي، فقام لها لتجلس، فغضبت المرأة غضبا شديدًا، وأصبحت تنظر الى الآخرين، والآخرون ينظرون إليه كأنما وجه للمرأة إهانةٌ، بكونها إنسانة عاجزة غير قادرة على الوقوف. هذه التفصيلات الصغيرة أصبحت معيارًا ثقافيًا لا واعيًا. هي لا تفكر بالقانون، بمعنى أنا لا أخالف المرور لأني أخشى من شرطي المرور، وأفكر بالغرامات التي سيفرضها القانون عليّ، إنما تكويني الثقافي لا يسمح لي أن أقوم بهذه الممارسة.

× الثقافة هي نتاج للمجتمع مثلما أشار الأستاذ ياسين النصير في حوار سابق معه. باعتقادك هل من الممكن أن ينتج المجتمع العراقي ثقافة خاصة به.

– في الحقيقة أنا أختلف بعض الشيء، فالثقافة ليست عملية ميكانيكية. الثقافة تمتد الى جذور سحيقة وتأخذ أشكالا رمزية متعددة على مر العصور. لكن هناك بنيات ثقافية يتموضع فيها جوهر الوجود الإنساني. أعني لا أستطيع أن أغفل البنيات اللاوعية، والكليات العميقة، التي تمول تأريخ الجنس البشري، وتقع خارج الحواس الخمس التي تتعامل مع الواقع. بالطبع الواقع له قوانينه وتأثيراته في إنتاج أي شكل من أشكال الثقافة. من المنظور الماركسي لا أخالف هذا. ومع هذا يوجد شيء آخر يجب ان يؤخذ به بنظر الاعتبار. إنها اللعبة الأزلية بين (الوعي)، و(القاعدة المادية) التي تتخلله!

أما بخصوص الشق الثاني. الحقيقة أن الثقافة قضية إنسانية، الثقافة ليست ضمن إطار حدود تأريخ الثقافة، يمكن أن نؤسس تاريخًا ثقافيًا خاصًا بالعراق. مثل ما ندرس عصر النهضة في مصر. لكن الثقافة هي مثل اللغة: تعبير عن كلية إنسانية. ، وباعتقادي لا تخصيص للثقافة، على جهة المفاهيم، حتى يمكن القول: هذه ثقافة عراقية وهذه ثقافة مصرية، هناك ثقافة كونية، ولكن جسد الثقافة، فقط، هو الذي يتخذ طابعًا تأريخيا.

× أشرت في بداية الحوار إلى أن الثقافة العراقية ثقافة أدب. والأدب بحاجة الى مشهد نقدي يمكن أن يواكب أو يماشي هذه الحركة.. هل استطاعت الحركة النقدية أن تواكب، أو تساير، في الأقل، الإنتاج الأدبي العراقي؛ الآن أو في الجيل السابق؟

– يدور السؤال حول المنهج، بتقديري، قبل الحديث عن محتوى المنهج. الآن السؤال المهم هو حرية المنهج. يعني حرية المنهج الآن هي التي تشكل السؤال الثقافي الذي تحدثت عنه، يعني أنك الآن تستطيع أن تتخذ المنهج الذي يقود، كما ترى، إلى الحقيقة؛ أي طريق يمكنك أن تسلك من أجل الوصول الى الحقيقة. فاذا توفرت حرية النهج من السهولة ولادة المحتوى، الذي يحتاج الى إدراك كلي لنظم المعرفة.

النقد لدينا نظام عشائري، القوة الدافعة الآن تتصارع من أجل تمديد (تطويل) المسافات نحو القانون، ليحل محله منظومة أعراف مبعثرة. تنتقل هذه العشائرية أو لنقل المضيف الى تكويننا الثقافي، ولا أتكلم على المضيف كمكان، وإنما كمنظومة ثقافية، فهو موجود في كل تصرفاتنا، وفي كل ما نفكر فيه بما في ذلك النقد.

يعني حينما أفكك عملا ما وأنقده، ينظر صاحب العمل إن كنت أمدحه أو أذمه، بعبارة يحل المؤلف المادي محل المؤلف المفترض، أو الخلاق. هذه المعيارية التي اختفت في متن النقد الحديث وإجراءاته. يعني نحن لا نصف هذا بكونه جيدًا وهذا ليس بجيد. إذا كان العمل ليس جيدًا فهذا لا يصلح لأن يدخل في فضاء الإبداع، و، من ثمَّ،لا يصلح للنقد. وإذا كان جيدا، فالبحث ينبغي أن يتغلغل في الأسرار الخلفية، ليتضمن ذلك اعترافا بجودة العمل، فليس الجودة القول هذا أفضل من هذا. ثقافة التفاضل جاءت من التسلسل التراتبي التقليدي الذي يؤمن برتبة المقدس. بمعنى انه جاء الذكورية ضد الأنوثة. من الأبوية ضد الأبن من الصغير ضد الكبير هذه المنظورات يجب أن تقلب، يجب أن تقلب أويعدل المنظور الذي توجد فيه، وعبره، وهكذا يمكن أن نصرّح الآن رب صغير أفضل من الكبير، ورب ابن أفضل من الأب، ورب أنثى أفضل من ذكر. ولكن لأنهم يحتكمون الى الخبرة أي الى الزمان الذي يشكل التجربة، اصبح الكبير(المُسِنّ) هو صاحب الخبرة، ولما كان الذكر هو صاحب السلطة، فهو، بالضرورة، يمتلك إنتاج فقه السلطة، وهكذا أصبحت الأنثى في ثقافتنا خلقا من الدرجة الثانية، ودولتنا القائمة، نظريًا، على المساواة، تحجر المرأة داخل المصطلح سيِّئ الصيت، مصطلح (الكوته) وهو تعبير سياسي قانوني عن حجر المرأة في البيت.

× هل تنطبق هذه المنظورات على الناقد والأديب؟

– نعم. لا شك أن كل مورِّثات الهيكل الثقافي موجودة في تصرفاتنا وتفكيرنا، يعني أنا لا أنكر إطلاقا أننا نتصرف في الخارج عكس ما نتصرف في بيوتنا، أنا أتكلم على الظاهرة ولا أتكلم على متعينها؛ لا نزال تحركنا وتحكمنا في ذات الوقت منظومة قبلية، هذه المنظومة القبلية لاواعية تدخل في نسيجك الثقافي من غير علمك. أنا تقدمي ولكن هناك منطق للمنظومة الرجعية تشتغل في داخلي، وتلك هي الإشكالية: سؤال وعي يجدد نفسه أبدا على مستوى التقنيات والمناهج الآن انفتحت. أنا أقيس على مستوى المناهج الأكاديمية، أصبحنا لا نلتزم بمنهج معين أحادي ونترك باقي المناهج الأخرى.

حتى المناهج التقليدية موجودة الآن وتتعايش مع مناهج الحداثة. الحوار موجود الى حد ما. ولكنّ ما ينقصنا هو وجود المنظومة الكبرى للدولة، وليس الخطابات.

× على ذكر المناهج هناك من يقول إن البنيوية تلفظ او لفظت أنفاسها الأخيرة، لاسيما بعد ظهور المناهج الحديثة، وما بعد الحداثة والسوبر حداثة، ماذا تقول بذلك، وأنت من أبرز المشتغلين في البنيوية في العراق؟

– المناهج بعدد الأصابع، وبالطبع لكل منهج جانب فلسفي، أنا لا أريد الخوض في الدوافع، لأنها تحتاج الى حفريات وأدلة، ربما سعت البنيوية الى تقويض الذات الإنسانية، عبر سياق الفكر الغربي، أنا لا أستطيع أن اثبت ذلك ولا أنكره، وهو، على أية حال، ليس موضوع السؤال. أنّ أتكلم على منهج، فإنني أعرض لمقولات وفرضيات ومبادئ ونتائج تدخل الى هذا العالم الأدبي من أجل أن تصل إلى بناه التحتية. يشبه ذلك اختراق غابة متوحشة، لابد أن تكون في حوزتك معدات وأدوات. النص كذلك غابة مظلمة، وتريد أن تدخل الى أقاصيها، فعليك أن تمتلك مصباحًا، وحبالا وأدوات أخرى حتى تستطيع أن تخترق الغابة، وهذه هي المناهج؛ إنها تقنيات، إذا أبعدنا الجانب الفلسفي.. الفلسفات، ومن ثمّ، الأيديولوجيات، والأفكار، توجد حال بدئنا بالكلام. اللغة هي فكر ما بعد الشفتين. إذا أخذت ناقدًا ماركسيا معرفيا لديه اهتمام بتحليل النصوص، هناك لسان مختبئ يتكلم من الخلف، وإنّ أراد ذلك الناقد أن يهجن أو يزاوج بين مفاهيم ومناهج نقدية متباينة. بعض نقادنا أراد أن لا يخسر جهة، فأخذ يوازن بين طرفين متضادين، لا يوجد شيء اسمه الجمع بين ما لايجمع. جمع النقيضين جدليًا، لاينطبق على استثمار مناهج متناوئة.

عدد المناهج على عدد الأصابع؛ تتوزّع على مناهج داخلية وأخرى خارجية، تمثل الأخيرة مقاربات حافة بالنقد الأدبي، كالمقاربة الاجتماعية (السوسيولوجية)، والنفسية والتأريخية والثقافية واللغوية...إلخ أمّا المناهج الداخلية، فتبحث عن نداءات بعيدة داخل النصوص. إنها ترى في النص الأدبي نصًّا ميتافيزيقيا بالضرورة. أن تكتب عن تفاحة أو عن طاولة، أو عن منفى، أو عن أي موضوع آخر، حين يمسّه الشعر يتحول من تشيّؤه، إلى إشارة تتجه إلى ما وراء الوجود. الشعر هو فلسفة مفككة، و حتى السرد الذي هو خطاب معقلن، معلل، فيه نمو، وفيه شخصيات الخ وهو أقرب إلى الواقع، غير أننا نكتشف، في النهاية، أن الواقع السردي، ليس سوى إيهام مؤقت، يعبر به السرد إلى تخوم الميتافيزيقا.

وآتيك بمثال الواقعية الاشتراكية او الواقعية المنهج الواقعي في النقد عندما انبثق في تربة معينة، وبعد سنين اخذ يترفع بمعنى اخذ المركز يتلاشى نحو طريق تفرعاته بعد؟ فخلق سلسلة من المناهج الواقعية النقدية.. الواقعية السحرية الواقعية الساخرة الواقعية النقدية الواقعية الطبيعية كل واحد يأخذ جزء من الواقعية الاولى وينتج.

مناهج الحداثة حاولت أن تخلف الواقعية وراء ظهورنا، تذهب الحداثة إلى تصدّع زجاج المرآة، ولم يعد بإمكانها أن تعكس شيئا. أي إن العمل الفني ليس عملا ميكانيكيا او انعكاسا مرآويًا، يعني أن تكتب قصيدة عن الغروب، تنتظر أن يحل الغروب، لتكتب حين تعكسه مرآة الزمان عليك. هذا الأمر ينطبق على كتابة الموضوعات كلها، حتى ما يسمى منها بالموضوعات الأخلاقية. وكما يقول أحد النقاد إن هذا الأمر يعني ترحيل علم الجمال إلى علم الأخلاق. النص الإبداعي تنتجه عوامل داخلية معقدة جداً ومركبة جداً، لأن الإبداع قليل، حتى لو وجدت مليون قصيدة أنت لا تعترف إلا بقصيدة او قصيدتين. بعد ذلك، بعد أن تراجعت الواقعيات، وأنت تعرف كلما تقدمنا في الزمن تراجعت المناهج الواقعية. هنا لانعني جعل الواقع وراء ظهورنا، بل نحن نتكلم على مفاهيم في العمل الأدبي.

الآن نشهد عبورًا ممّا بعد الحداثة إلى ما سمي بالنقد الثقافي. النقد الثقافي ينطوي على أصول واقعية، وسمات من المناهج الاجتماعية، غير أن النقد الثقافي يقف على النقيض من الواقعية التأريخية (الواقعية الاشتراكية)والواقعيات المنشقة (الواقعية النقدية، الواقعية الساخرة، الواقعية السحرية...إلخ بكونه، أعني النقد الثقافي، يحذف نواة الواقعية، وهي الإيديولوجيا التي تتجه إلى النصوص بمعايير قبلية. وهكذا يرتبط النقد الثقافي باتجاهات العولمة التي تخترق غلاف وجودنا، وتحتوينا من كل جانب.

× هذا يعني أن المناهج تدور في دائرة؟

– بالضبط . وربما تعود من حيث بدأت.

× باعتقادك هل هناك دور، أو تاثير لدوريات ومجلات الثقافة في تنشيط المشهد الثقافي والنقدي خاصة؟

– كما ذكرت؛ الخطاب الثقافي يتمركز بالأدب، والآن يحاول هذا الخطاب أن ويخرج من هذا الحيز الخانق. فهناك جيل من التقنيين؛ جيل من الأطباء، جيل من القانونيين، نخب يعملون في الدوائر الاجتماعية، والنفسية، والاقتصادية؛ هؤلاء إذا لم يشملهم مصطلح الثقافة، فسنكون بإزاء ثقافة أحاديّة، كما هو واقع ثقافتنا الآن. هذه الثقافة نجدها في الغرب ثقافة انظمة السلوك، مثل الوقت وشرطي المرور مثلما اشرت سابقا، الان خطاب الاستاذ فاضل ثامر قال في قاعة الجواهري في اتحاد الادباء، أنه طلب تمديد الوقت، لجبرا إبراهيم جبرا، والشاعر البياتي، في أحد المؤتمرات التي عقدت في الخليج، حين ألزمهما المقدم بالوقت المحدد المخصص لهما، لأن هناك، كما يرى الأستاذ فاضل جبرا واحدا وبياتي واحدا. هذا منطوق قديم تسلل الى هذه المقولة، لأن الثقافة تلزمنا بتخطيط الوقت. صلب الثقافة هو توزيع الوقت، مثل السمكة تعيش، في الماء، نعيش في الزمان المقطع بتوقيتات صارمة.

× لكنك قلت أيضاً في مداخلتك إن هناك ثلاثة شعراء فقط؛ المتنبي وابو تمام وأبو نواس، ما الفرق في ما قاله الاستاذ فاضل ثامر وما قلته أنت؟

– الزاويتان مختلفتان؛ أنا عندي، بين قوسين منظور نقدي او تقويم نقدي، مجرد منظور يحتاج إلى أن يُترجم الى كلام. فحين أقول إنني أشير إلى المتنبي وأبي تمام، وأبي نواس، فهذه زاوية تقويمية نقدية تتسند الى خلاصة قراءة، وهذا أمر يخصني، ومن حق الآخر أن يرفضه.. أما زاوية الزميل فاضل ثامر فلم يتكلم على البياتي الشاعر بل يتكلم على سلطة البياتي وجبرا، التي تتجاوز التوقيت بأحقية إبداع تلك الشخصيتين. المسألة هنا مسألة وقت وليست مسألة تقويم أو نقد، فلو جاء هؤلاء الثلاثة (المتنبي، وأبو نواس، وأبو تمام) وجلسوا في القاعة وكنت أنا مدير الجلسة لأنزلتهم حسب الوقت المحدد لكل واحد منهم. لأن الوقت هو ممارسة. فحين أمارس الثقافة أقول إنها زمن. وأي هدر لهذا الزمن، هو هدر للثقافة. أما واقع الزمن الذي نحن فيه، فهو انعكاس لزمن المضيف. نستطيع أن نجلس، متقابلين، ومتجاورين، ونتكلم إلى ما لا نهاية لأن الزمن لدينا بضاعة متكدسة.

× التداخل بين الأساليب بحثا عن مفهوم النص، أو الحدث، أو تحول الكلمة الى صورة. كأن تكون صورة سردية، أو صورة شعرية، ما الأسس المعرفية التي تساهم في ردم الهوة بين الأشكال الفنية.

– بفي الحقيقة هناك انقلاب الآن بين المقروء والمرئي؛ بين المتأمل والملموس. أتكلم فقط عن تحول مفهوم ربط المسافة بالزمن. بشكل بسيط، يأتيني طارق يطرق الباب لا أسمع، يتصل الطارق ببلد يبعد عن داري آلاف الكيلومترات حيث يوجد ابني، ويقول له: أنا على باب بيتكم، ولا يفتحون الباب أو لايسمعون الطرق. يتصل ابني من هناك ويقول إن هناك من يطرق الباب عندها أتحرك نحو الباب الذي يقع على بعد أمتار معدودة. يعني ذلك أن ثلاثة آلاف كيلو متر، مثلا ، هي أقصر من ثمانية أمتار! حينما كنا نكتب كنا نتأمل ما نكتب، الآن نحن نرى ما نكتب ونمارسه بحواسنا الآخذة بالغلظة. تستطيع أن تنام وتكتب، تستطيع أن تقف وتكتب، تتمشى وتكتب، ثم تمارس فعل المداعبة (التقليب) مع هذه الكتابة. النص الآن، وأعني النص المرئي في حالة اشتباك، وتلاحم معك. ولك أن تجلب باتجاهه ما تشاء من الصور والأصوات. نحن في حالة تفاعل، ألغيت المسافة بين الورقة والعقل، ليس بالمفهوم الإيحائي للسوريالييّن، بل بفعل واقعي. نحن لا نتكلم على وضعنا هنا، بل عمّا يحدث في العالم.. هناك. أي انقلابات كبرى ستحدث غدًا؟ هل تتخلى الثقافة عن ضرورتها، أو مقومها، بالمعنى الفلسفي، كمنظومة رمزية، يتواصل داخلها الواقعيّ؟ وربما جواباً عن السؤال: نحن الآن داخل الجزء الثانوي من عناصر الرسالة الخمسة، وأعني به الوسيط الناقل؛ القناة، الآن حين نرفع رؤوسنا تصطدم بسقف القناة، نحن محشورون داخل ألكترونية، ونسير وفق منحنياتها؛ أجسامنا، سلوكنا، أفكارنا، ستتشكل وفق هذه المنحنيات شئنا أم أبينا.

× الحلفاية والبنطلون والبيت القديم بالذات البنطلون أصبح تعويذة المطلبي، هل هي ذكرى؟ أم حلقات تشكلت في اللاوعي؛ تظهر كلما كانت هناك حاجة لميثولوجيا عصرية؟

– عليك تصور الماضي بشكل مادي. أنت جسد في مكان وزمان. عالم من لحم ودم. لكن هناك تختبئ الأسطورة. الوجود الهلامي داخل الأسطورة، تمامًا كما تفعل تقنيات السينما العلمية. أنا الآن في ذاكرتي كون كامل أثيري أصله مادي؛ تبرز من هذا الأثير مكونات مادية مرة ثانية، تفرض علي أن أمسك بما هو الآن وهم لي؛ الماضي. وإذا كان الإنسان – بحسب فرويد — هو ماض فقط. أي هو مكون هناك، أما المستقبل فهو تكرار بليد لمحاولة التخلص من الآخر، فإن الشرقي وبالذات العراقي، يتحرك في نطاق رمزي، باتجاه الماضي.. إنه كائن ملتفت إلى الوراء، الماضي هو الفردوس، ليس فقط لأنه يمثل الحنين الفطري لإعادة الكَرَّة، وإنما لأن الطفل ، أو عالم الطفل يقع خارج التسمية. يستوي الصدق والكذب بكونها تسميات فارغة . الطفل عنده الماء والنار سواء؛ يمد يده في النار ويمدها في الماء. الطبيعة طازجة لذيذة أخوية إنسانية، ربما ظل شجرة تكمل به الصيف. تتعامل مباشرة هناك... فردوس مطلق بإزاء واقع مزدحم بالجثث..

× بدأت شاعرًا والآن أنت ناقد متميز، لماذا تحولت من شاعر الى ناقد؟

– أنا لم أتحول. بقيت شاعرًا ولاتزال مهمتي هي فعل الشعر، وللأمانة التاريخية بعد عام ١٩٧٩ وأنا في وسط المعمعة لعنت نفسي لأني أكتب الشعر، وإنهم سيأتون الي ويطلبون مني الانضمام إلى الجوقة، حتى استطعت بطريقة ما، يعني طريقة خائنة ملتوية، صامتة، سمها ما شئت، استطعت أن أتجنب هذا الغول، ومن خلال غطاء منهج غليظ كالبنوية، صرنا في مأمن مؤقت عن ذلك الخطاب التعبوي، الذي كان خطابًا أهوج، همجيًا، قطيعيًا، يهان المسؤول أمام موظفيه. لكن في ظل كتابة عن الحداثة النقدية، التي كانت تعد في منظور الكومبارس المنشد للحرب، رطانة، تمولها مراكز ثقافية مناوئة لرسالة الأمة، ضجت الضجة واتهمت البنوية بعميلة للاستعمار إلى آخره، . وأعود إلى تعليقك عن علاقتي بالشعر، لدي الآن مجموعة معدة للطبع، سميتها قبل أكثر من ثلاث سنوات (جمادات متوعكة) حتى أخذ أحدهم العنوان وعمل عنوانا آخر محاكيًا له. والعنوان نشر في الصحيفة لحساب شاعر ربما كان يعمل فيها. مجموعة (جمادات متوعكة) كبيرة جدا يعني أقرب الى الديوان. لكن في تقديري، في هذا العمر، النشر في المجلات والجرائد يوثر في العملية الإنتاجية سلبًا، يعني تنشر هنا وتكتب هناك وتعمل في مكان آخر يقطعك إلى أجزاء صغيرة لاترى، ما أراه هو أنّ علينا الالتفات الى التأليف، ربما هناك نقطة تتعلق بدواعي العيش، ربما تفرض ذلك، لو كان هذا الجانب مؤمنا لأصبح التأليف الشاغل الوحيد لي.

أقصى السواد.. أقصى الجنوب

حميد حسن جعفر

يتحرك –باسم فرات- في عملية الكتابة، عبر تشكيلات/ وحدات تكوينية، تكاد تتشابه/ تتكرر. إلا انها تعمل على الغاء نمطية كهذه في عدم تكرار هيآتها عبر محاولة التغيير في المنظور الشكلي لهذه الوحدات. (فالتكرار/ النمطية لا يولد قصيدة، بقدر ما يولد رقوشاً قد تمتلك متعة –اصلها عينية- زمنها آني). هذه الوحدات الشعرية التي يعتمدها في بناء القصيدة معمارياً. تلك القصيدة التي تستمد فضاءها من عدم قناعة الشاعر بما يحيط به من مفردات البنية التي قد تتحول (نتيجة الخمول والاقتراب من الانطفاء.) الى محمية.

هذه البنية التي انتجته ككائن بشري طبيعي، له القدرة على القبول او الرفض. ولأن الشاعر كائنٌ بشري اعتيادي، يمتلك من الرفض وعدم القبول ما يفوق ما يمتلك من قناعات. لذلك فأنه لا يخرج على العالم -انماط وقوانين وتابوات- إلا من خلال عملية التغيير والتبدل والمغايرة.

الشاعر

لا يعيش في منطقة الانطفاء الذي يشكل الطرف الآخر، الذي يشكل الشاعر الطرف الثاني/ منطقة الاشتعال.

والاشتعال حالة لا تبقي على الجاف من المنجز الانساني، لذلك يلجأ الشاعر بعيداً عن الاختيار واللااختيار الى إن يشعل حرائقه في جسد القصيدة/ الغاية، غير مضطر الى انتظار موسم الخريف وتساقط الاوراق.

القصيدة لدى –باسم فرات- بوحداتها، لا تمنح القارئ حالة تصويرية قادرة على فك الارتباط ما بين تداخلاتها، فالصورة الكتابية/ الشكل الخارجي للنص الشعري المتكونة من تشكيلات متعددة لم تقع تحت سلطة التنقيط او التنجيم او العلامات العازلة. بل لا وجود لأي فسحة بياض. إلا إن القارئ المتمعن يستطيع وبشتى من الحذاقة إن يكتشف تعدد الوحدات المكونة لجغرافية النص بأكمله فقصيدة "الى الضوء اقود القناديل" ص٩.

تتشكل من خلال اختلاف صيغ القول/ الخطاب، وقد يكون التساؤل كصيغة مفصلاً واضحاً ومهما. ففي نص كهذا تكون الصيغة الاستفهامية ال،أي، كيف، والاستخبارية "كانت" وضمير المتكلم "أنا" والمخاطبة "انتِ".

علماً إن الشاعر لم يستطع ضمن ضرورة توفير حالة اجرائية للكتابة عند نهاية الجمل او استمراريتها او حالة التمهل والانتظار. مثل النقطة والفارزة والشارحة وعلامات التعجب والاستفهام. في هذه القصيدة نموذجاً، لا وجود لهكذا اجراءات، يجب على الشاعر إن يمنحها حيزاً من الاهتمام.

(في بعض الكتابات يجد القارئ، إن الكاتب يكثر من النقاط من غير توفر وظيفة لاعداد هائلة من هكذا علامة. قد يكون للاقواس والأهلة الصغيرة والكبيرة اكثر من وظيفة واكثر من واجب إلا إن معظم من يكتب لا يكون على بينة من امره. فبحذف هذه ويضع تلك ويضيف علامة مما يشكل حالة من الفوضى والارتباك في العملية القرائية على الرغم من إن معظم القراء يفتقد لمثل هكذا معلومة. فيقرأ من غير إن يحاكم الكاتب او يطالبه بضرورة معرفة دور العلاقة في الكتابة")

وبأمكان القارئ والمتابع، إن يضع أكثر من اصبع على هكذا مفارقات. علماً إن من أعلام التكوينات التي تعتمدها قصيدة –باسم فرات- هي التساؤل، والاستدراك، والتعليق، والاسترجاع، وخلق حالات الدهشة واستمرارية القراءة لأكثر من شطر. هذه الحالات "افتقار النص للعلاقة" تشمل جميع قصائد الخريف، الذي لم يكن سوى الحرب نفسها، والتي تنشر ظلالها على القصائد اجمع.

السواد لدى الشاعر ليس لوناً بل هو اتجاهاً وهو الزمان كذلك

إن خروج على الشائع من أمور الحياة/ وقوفه في الاختلاف. دفع به الى خلق حالة من الاخلال بموازين القصيدة، من أجل ابعاد النص عن حالة الايواء القسري تحت راية النصوص السابقة.

ومن اقرب حالات الخرق التي من الممكن إن يستند اليها الشاعر –هي اللغة- بكل تراكيبها تلك اللغة التي لم تستطع طفولة الشاعر إن تعترف بقدراتها على تحجيم الكاتب، وتحويله الى تابع غير قادر على خلق حالة خروج على المنجز الماضوي.

ولان الحرب هي حالة فوضى وتدمير، فقد استطاع الشاعر إن يستفيد من قدرتها على التغيير التراجعي، العودة بالانسان الى المربع الاول/ البدائية. حيث تكون الغابة بقوانينها لها القول الفصل.

اما ما يقف خارج اسوارها فلا شأن لها به. إلا إن الشاعر استطاع إن يستفيد من المكان/ الجغرافية التي استطاعت إن تتخلص من تأثير الحرب وعبر تغيير اتجاهاتها الى مربعات اخرى. قد تشكل المربع الذي من الممكن إن يكشف عري الحرب. عبر تدمير ثوابتها وقوانينها والسقف الذي تقف تحته.

واذا استطاع الجنوب الذي حاولت الحروب تدمير اتجاهاته لاغية انتماءاته للانسان وللمغايرة وللتجاوز، جنوب الاقاصي، حيث تتجمع عند قدميه العشرات من الجنسيات واللغات والجغرافيات، والافكار، فهو جنب جميع الاتجاهات، حيث يتمكن من إن يمنح سواه هويته، ليظل كما الشاعر متفرداً.

يبدو ان بوصلة الشاعر –البايولوجية- في خريف المآذن لم تعد تمتلك من مؤشها، سوى الطرق الذي يؤشر الى جهة الجنوب فقط ضمن حسابات الشاعر.

كما هو الحال مع العشرات بل المئات من الشعراء والادباء والمثقفين والمهتمين بشؤون الثقافة والابداع. الشاعر في جنوبه الأقصى، يمنح اهتمامه الشديد لمصادر الاقامة. ولكن ما يمتلك حق المصادرة، بلا احتفاء لديه سوى الوطن وجنوبه، وللاب وموته، وللحرب ودمارها. هذه الجغرافيات القادرة على صناعة الشيء ونقيضه، أي انه يتحرك ومعه القصيدة وسط عالم من المتضادات تلك التي ليس من مهامها الشطب الكلي. بل انها لا تمتلك حق الوجود إلا بوجود الضد. عند هذه النقطة يطل المنفى والموت والحرب مصادر للكتابة، مصادر لخلق حالة انبثاق للحياة والوطن. هذا الانبثاق الذي لا يمنح نفسه للقارئ وسط فضاء من الوضوح المباشر. بل إن وجوده مشروط بحالات من التماهي.

هكذا تنمو قصيدة باسم فرات وسط فضاء من الجمال اللغوي المتبوع متصادم غير ميال الى الموائمة رغم اهميتها في التشكيل النهائي، للشكل الشعري الذي تعتمده القصيدة.

فالتناقض معتمد في الوحدات الجزئية في تركيب الكلمة وما يليها، والصورة وما يتبعها، ها التناقض الذي لايؤدي بالنهاية إلا لحالة من التماسك لوحدة المغايرة التي يرومها الشاعر.

يكاد يكون الشاعر الشخصية المركزية –قطب الرحى- كما يقال، للتشكيل الشعري. الذي يكتبه، فهو المحور الذي يدير السرد الشعري حول المركز. واذا ما توفر آخر، فهو لا يخرج عن مدار الشاعر نفسه كل مفاصل القصيدة تخرج من فضائه لتنجذب اليه. ومن غيره تفقد القصيدة مركزيتها، لتتحول الى انقاض رغم جماليتها.

فالشاعر لن يتخلى عن قدرته في صياغة القصيدة –تلك التي انتج نسيجها تسعينيو القرن الماضي، تلك الفترة التي خرجت بشعرائها من عباءة الحرب لتقذف بهم في مهرجان الارتباك والفوضى والمنافي بعد إن خسر الجند من قبلهم مفاصل العسكرتيارية واجندة قياداتهم الحربية. وخسرت كل ما كانت تأمل من انتصارات. حتى وان كانت على حساب الجند القتلى. اولئك الذين لم يستطيعوا إن يتخلصوا من ملابس الشاعر. واذا ما استطاع الجندي السابق إن يتخلص هارباً من المعسكرات ليجد نفسه بين يدي الشاعر اللاحق، وسط جنوب ما زال يذكره بجنوب آخر.

"ارحم قلبي بيد وبالأخرى ادراك الوردة من الهذيان ادراكَ الشرفات من السقوط في مستنقع حافل بالسماء" ص٢٠. فالخسائر حالة عامة في تشكيل القصيدة ، ومن دونها يتحول النص الى هذيان مموم. قد يتمكن القارئ من ادراك هذه عبر استحضار الذخيرة. لا من اجل تدمير القصيدة، بل من اجل نهوضها وتخليصها من بعض الارباك، الذي هو منجز خربي، استطاعت الهزائم إن تلحقه بالانسان العراقي.

ولأن النص الذي يدفع به الشاعر الى فضاء القارئ نص إحيائي، نص يعتمد منطق التغيير، فأن القارئ/ المتلقي سوف يجد حالته الروحية –بأرادة فعلية منه، او بفعل القراءة –غير مستقرة- لا عن قلق، بل عبر حالة بحث عما يمنحه استقرارا داخل الفعل القراءاتي:

"هي ايضا منشغلة برتق جنونها،
فيما الامواج تتدلى من قميصي
ومن راحتي تتساقط النجوم" ص٢٨
"دلني...
كيف ارسم بروقي فوق سريرك
دلني
دلني ايها السواد" ص٢٩

والسواد لدى الشاعر ليس لوناً بل هو اتجاهاً/ مكاناً بل وهو الزمان كذلك. عبر هكذا ايهام يعمل –باسم فرات- على استحضار رغباته وعلى الأندفاع نحو حالة دخول في اللاواقع.

فأذا كانت الحرب والموت حالات واقعية تمتلك من الثبات ما لا يمتلك غبرها، فأن النص الشعري الذي يجب إن يكتبه الشاعر يجب إن يقف بالضد من الواقع أي عليه إن يتحرك في فضاء اللاواقع. واللاواقع هنا يقترب من الفنطازيا. الفضاء الذي لا يمكن الامساك به، ومعرفة مزاياه، إلا من خلال مفروزاته. كما هي الحال مع السحر كفعل يقف خارج ادراك المتفرج. وسط هكذا حال تشبه معادلة، يقف/ يحتل طرفها الاول الواقع، ويحتل طرفها الآخر الشاعر وقصيدته تتكون عليه الكتابة والتغيير.

وقد تقترب الفنطازيا من حالتين اخريتين هما الخراب والجنوب.

واذا ما كان (او يكون.. وفي الكثير من الأحايين) الخراب حالة مادية فأن الجنون كثيراً ما ينتمي الى الروح الى منطقة الاحساس بالتحجيم من خلال القهر والضيم وعدم الرضا.

وكلا الحالتين –الخراب والجنون يحاول الشاعر إن يستعير بعض مفاصلهما ليواجه حالتي الحرب والموت. إن قصيدة –فرات- منتج قد لا يحفل بالقارئ الخصم، لا الباحث عما في زوايا النص من خمول، بل الباحث عما هو قادر على الاضافة ومنح النص بعض ما لديه من طموحات. في نفخ الغبار وازالة القشور وازاحة بعض الأغلفة عن جسد القصيدة لخلق حالة تدقيق ومعاينة لما استطاع الشاعر إن يملأ الجغرافية الواقفة خلف تحصينات القصيدة.

إن تدمير هكذا تحصينات لا يعد اساءة للشعر بقدر ما هو محاذاة كشف المستور، وتعرية المطمور. وايصال اوكسجين القراءة الى جمرة الشاعر، التي لا يمكن الحفاظ على اتقادها إلا عبر تكرار القراءات. للكشف عن خلفيات النص وما يضمر:

"الجمرة التي منبعها قلبي
تبحث عن موقدك لتصب فيه" ص٣٨.

وحين يفشل الشاعر في صناعة التوافق/ الموائمة بسب قوة الأخير/ اللاواقع حينها يدفع بمفاصل الكشف من اجل الوصول الى القصيدة. بدفعها نحو الحس الجمعي، حيث تقف الميثولوجيا الى جنب الشاعر. والتي تشكل معظم معمارية الطفل الذي كأنه الشاعر. حيث تقف الارض بكل تراثها الذي صنعه انسانها. لتمتمة حالة من الأتزان. حالة من الوقوف خلف مرقاب قادر على وضع الشاعر في نقطة انتقاء لما يرغب من ذاكرة ما زالت طرية. واحداث بعيدة:

"انا لم اخبئ طفولتي في قميصي
لكنها سرقتني من الحرب" ص٤٦.

في "عواء ابن آوى" ص٤٧.

يطلق الشاعر ورهطه من ابوة وامامة وثائرين صرخته التي لم تكن سوى الاسى بعينه.

فحين يتصاعد الأنين، وتتضخم ذبذباته يتحول الى عواء، الى ألم، فالعواء هو الصرخة في اوج انطلاقها الممتلئ بالوحدة والضياع والغربة والابتعاد عن الاليف والألفة، حيث يحدث الانفجار الروحي للانسان في العواء هذا يجمع الشاعر كل ما ينتمي الى الفجيعة من غير إن يصرح بها.

فهذا الحسينية النهر، والعلقمي النهر، وهنا الطفوف، وزينب، وهناك الفرات الذي تعلق بأذياله الشاعر، حيث تتجمع كل أنهار العالم بين يدي الشاعر:

"كل ما في راحتي رماد
اين سأحفظ قبلات النهر
الذي دخل المدينة ذات يوم متنكرا بهيئة صبي
فأغتصبه الجنود" ص٤٠

وفي "عواء" الشاعر هذا يقف قتيل الطفوف" الذي ينتمي له الشاعر وسجن السند وابوه الذي "يقتل ويجز رأسه" ص٤٨.

وفيه ايضا الطرف الآخر المناقض الذي هو القتلة وفي "العواء" (سبعين برتقالة ومقام) ص٤٩ وفيه الحر الرياحي والقباب المذهبة
وهناك الشمس والقمر واحدى عشر رغبة"

في هكذا نص يتداخل البشرى والالهي. بتداخل قول الشاعر بقول الله عملية تناص مغلق بحالة تمويه، وعلى القارئ إن يخلق حالة فرز:

"امي تمسح بلور خدها صارخة
ماذا يبمنك يا شاعر ليرتبك الشعراء
لا تنخن لغير هذا الرخام الشريف
لا تصل
لغير المنائر والحمام
اقرأ
على القباب المذهبة تراتيل الملائكة والسلام
ولكي لا يصدأ على لسانك الكلامي الفردوسي
ترحل عن صرح اللغة" ص٥٠.

ما الذي ابقى الشاعر لسواه؟ وماذا ابقت الام لأبنها؟ وما الذي من الممكن إن يورث الاب، الشاعر/ الابن غير هذا الحزن.

كل هذا والذاكرة – خزين المنفي وسلواه- ما زالت تشعل احراشها واطراف غاباتها الفسيحة من اجل إن تضيء القصيدة بدم الاب هذه الميثولوجيا ميثولوجيا الشهادة.

في "جنوب مطلق" ص٥٧ آخر القصائد.

يعمل الشاعر على اعادة بناء اتجاهاته. وسط فضاء المكان الاليف حيث تكون الأقاصي. التي لا تدفع بالإنسان الى الحميم كسواها. ذلك الانسان الذي خرج من حروب الآخرين وفق حالة خطأ في الحسابات وارتباك في التقديرات. حالة غير متفق عليها.

اتجاهات هذا الانسان لم تكن سوى المدينة الفاضلة/ الحلم مدن اليوتوبيا الخالية من العديد من الثيمات التي اشتغل الشاعر على تكويناتها.

هذه الاشتغالات التي دفعت به –رغم امتلاكه لها- الى اقصى اللاواقع، تلك المنطقة المحصورة مابين الخراب والحروب. وما ينتج من تواصلهما من جنون. هذه العناصر التي تعمل وفق (وضمن حالة من التناقض) قانون وجوب خروج الشاعر على ثوابتها وقوانينها وما تنتج. وبالتالي انتزاع جسده –وابنية قصائده- من فضاءاتها وصولاً الى اعادة تشكيل هذه الجنونية.

الشاعر ضمن هذه المنظومة. وفق هكذا اشكاليات يعلن انتماءه الى الارض/ الجنوب بكل اتجاهاته. فهو يصنع فضاء لاعلاء الجمال الموجود في الكلام في نسيج اللغة. حيث يتحول التصادم الى خلق. وليجعل منه حالة تعويض لما سلبته الحروب. ورغم شدة وقسوة ما يفرزه الشطب الا ان بناء القصيدة يكاد يخلو من حالة تراجع نحو اشكال غير منتجة للجمال.

واذا ما كانت المآذن تشكل حالة روحية، حالة سمو وعلو ومتانة وخلق تواصل مابين المادي/ الارض والروحي/ السماء. بين الواقع واللاواقع. فان الحروب حاولت بل عملت واستطاعت في الكثير من المديات ان تحد من روحانيات الحياة، ومن انسانية الحسد وان تدمر الفة المكان كواقع حال. يقف ضمن الحالة الآنية. وكتاريخ ضمن تشكيلات الذاكرة/ الماضي. ولتتواشك حالات الاسى والحزن والعتمة/ والسواد التي تشكل ربيعاً متناقضاً لما ينتجه الدم المسفوح. مع انسحاب الحياة الروحية للانسان المعاصر نحو الانزواء مكانياً.

ورغم اشتغال بنية القصيدة لدى الشاعر –باسم فرات- مضطرة ومتجاوبة مع الحس العام السائد، الا ان الشاعر وضمن مشروعه الشعري الشخصي. يعمل على مقاومة هكذا مشارع. الحروب/ الجنون/ الخراب- وعلى استحضار الانسان/ العلم. او الانسان الرافض وعلى اختيار جغرافية المكان القادرة على استنبات بنية مادية- هندسية معمارية مختلفة بما انتجت الحروب عبر تحويل المكان الاليف البيت- المدرسة- المقهى- المسرح- الحديقة) الى مكان معاد (معسكر- ثكنة- معتقل- ميدن معارك) وان توفر هذه البنية الشعرية للانسان/ الشاعر حالة "روحية" تمتلك من السمو، ما يمتلك الدم نفسه من قوة لصناعة التغيير وانتاج المغايرة. عبر انتاج قصيدة محتشدة بالمكان الذي قد يمثل طروحات مستقبلية للعالم الواقف على حافة البندقية.

باسم فرات- كشاعر لا يعاين لما حوله بآلة العين الناقلة للثوابت بل يعمل على تحويل العين/ الآلة الى عين/ مختبر، الى مخيال يصنع الواقع من خلال تدميره وتشويه السكونية المختبئة خلف الاشياء الجامدة.

ان اسئلة الشاعر كمفصل مهم من مفاصل الكتابة تمنح النص الشعري فضاء تجاوز للمعتاد عليه.

فهي تمنح القارئ متعة عدم الرضا. ومن ثم مطالبة الشاعر بكتابة تختلف عن سابقتها كتابة تتواصل مع المغايرة، ومع المعطيات الكتابية التي ينشدها المتلقي، لا وفق معطياته الذاتية رغم اهميتها. لا وفق مواصفاته للنص المقروء. بل ضمن حالة اللاتوافق. حالة صراع لا ينشد النهاية، مناشدته للمداومة.

فمحاولة البعض الوصول الى نهاية النص او القصيدة، او وضع اليد على مفتاح القفل، ماهي الا عملية شطب للكتابة الشعرية. ومن اجل ان لا يحدث هذا يعمل الشاعر ومعه القارئ والنص كذلك على صناعة حالة وهم.

الشاعر يكتب من غير ان يدون آخر مالديه، املاً في كتابة نص آخر، والقارئ كذلك. يقرأ ويتلقى، يزيل ويلغي، ويسترجع ويقارن، ويملأ فراغات، وبحث عما وراء الكتابة وخلف السطور وما الذي يحتل البياض. متخلياً عن النتائج والنهايات. او عن آخر الكلام. رغبة منه في عدم الغاء القراءة. من خلال ادامة التلقي، واستمرارية المتعة والفعل القراءاتي.

وسواء اراد الشاعر ان يقول كل مالديه، ليصمت من بعد ذلك او ان القارئ استطاع ان يستقبل كل الاسئلة، وان يحصل على اجابات تكفيه "شر القراءة.

فان الشعر -كفن ابداعي- لا قدرة للآخر في ان يعلن نفاد طاقته او وقوفه في منطقة الانطفاء. سواء كان الآخر متلقياً/ قارئاً او شاعراً/ كاتباً او ناقداً/ كشافاً. ليظل الشعر كحالة روحية غير مقتنعة بحالة الغياب الكلي من على مائدة القراءة. هذه الحالة التي تشمل كل نوافذ الابداع. اذ ان موت الشعر لا تعني موت الشاعر فحسب. بل موت الانسان الذي ثلثاه من آلهة وما تبقى...

باسم فرات يكتب قصيدة من نهايات. بل ان القصيدة نفسها غير مقتنعة بصناعة نهايتها، لذلك فهي تفضل –وضمن معمارية الكتابة- ان تبقى ضاجة بالانفتاح. بالنهاية الافق الذي لا قدرة لسلطة ما على انتاج نقطة توضع عند الكلمة التي ترغب عندها ان يكون. الوقوف/ الموت.

لذلك يعمل الشاعر على تفادي بعض الاجراءات الكتابية سواء كان برغبة واعية، او ضمن عملية اللاوعي.

ومن اجل ان تبقى القصيدة حرة- ولا نعني بحريتها هنا اميبيتها، الغى/ شطب جميع السلطات التي تعمل على تأطير العبار، وتحجيم التراكيب اللغوية- انها سلطة الكلام.

هل اراد باسم فرات/ الشاعر ذلك؟

ام القصيدة ارادت ذلك!

غير ان الابداع شكلاً، كان له القول الفصل في صناعة سلطة النص الشعري في اقامة شعائرة،، وفق ما يشتهي هو، لا ما يرغب سواه. اضافة الى كل ذلك فان القصيدة او القصائد تخلو بشكل تام من تواريخها الشخصية. وان كان هناك من زمن للكتابة. كحالة جماعية وهذا الفضاء يمنح المدونة، حالة تتخلص عبرها من تبعية القصيدة لزمن كتابتها. رغم وقوعها في النسق الزمني للمنتج الشعري العام.

انه يطلق صرخته احتجاجاً، وتنبيهاً. منذ تعلمها. منذ مغادرة محمية الرحم. على ان العالم مقبل على حالة من حالات الشيخوخة او الرثاثة. مقبل على حالة فقدان الذاكرة. كما اطلق من قبل صرخته المتقطعة قبل ثلاثين عاماً او اكثر. معلناً ظلم الانسان لفصيلته. فالشاعر الذي في داخله ما زال يحمل عدم اعترافه بسوى سلطته وعدم خوفه من المنوعات.

فسلطة الشعر وسلطة الطفولة كلاهما غير خاضعتين للخطوط الحمر.

-

باسم فرات- خريف المآذن
ابداعات عربية- شعر- ازمنة- ط١/ ٢٠٠٢

تجليات التناص في شعر إبراهيم الخياط

مثنى كاظم صادق

نشرت جريدة طريق الشعب في ملحقها الثقافي الشهري ذي العدد ٢٩ بتاريخ ١٣ نيسان ٢٠١٠م وعلى صفحة ديوان ، نشرت قراءة للناقد حميد حسن جعفر في مجموعة الشاعر المبدع إبراهيم الخياط والموسومة بـ (جمهورية البرتقال) تناول فيها هيكلية القصيدة من خلال تقنية (الميتالغة) المبثوثة في النصوص برصد نثيث النقاط وعلامات الترقيم الأخرى ، لكن جانبا خفيا أحببت أن أوضحه في قراءتي لهذه (الجمهورية) ؛ وهو جانب التناص ؛ لأنه شكل ظاهرة أسلوبية في هذه المجموعة ... وبعد : فقد ورد في المثل النقدي على أن الأسد مجموعة من الخراف !! ، وهذه القولة من شانها أن تلخص تعريف التناص الذي ظهر لأول مرة بين سنة ١٩٦٦م ـ ١٩٦٧م على يد الباحثة الفرنسية جوليا كرستيفا والتناص كما عرفته بقولها : (هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل وهو عينة تركيبية تُجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه)(١) بمعنى أن النص الأدبي يتضمن أفكارا أخرى سابقة من خلال المقروء الثقافي لدى المبدع بحيث تنصهر الأفكار وتتطور و تندغم فيه ليتشكل نص جديد يخضع لعملية تحويلية باستدعائه لنصوص قد قرأها هذا المبدع ، حيث يرى ميشيل فوكو أن النص

تعقيب

يمر بمراحل ثلاث تتفاعل معا في عملية إنتاج ما أنتج لأن الخطاب ـ حسب فوكو ـ (ليس سوى لعبة : لعبة قراءة في الحالة الأولى ، ولعبة كتابة في الثانية ، ولعبة تبادل في الثالثة)(٢) ؛ فالتناص ـ إذن ـ يقوم أساسا على التداخل والتعالق بين النصوص خدمة للنص وللمعاني الجديدة المطروحة فيه.

يدرك الشاعر إبراهيم الخياط أن توظيفه للتراث الديني بتوظيفه لتقنية التناص لهو من الضرورات التي من شأنها أن ترقى بالنص المكتوب إلى درجة سامية من شانها أن ترفع من قيمته الأدبية ، فالخياط في مجموعته الشعرية (جمهورية البرتقال) قد أخرج المفردة القرآنية ووظفها في دائرة الشعر ، ليقدمها لنا ، بشكل واع محملا إياها دلالات مفتوحة متعددة التأويلات لدى المتلقي ، في عملية لـ (تذهين المعنى) ، ولاسيما أن التناص يتموضع في قصائده بشكل جذاب ، تكاثفت بفعله تركيبات حيوية نامية ، فمن خلال تناصاته تم اختزال معان عديدة في لفظة واحدة ؛ لتقوية المعنى من خلال تنوعه الصياغي. والتناص الديني يعني تداخل النص الأدبي مع نصوص دينية منتقاة ، شرط أن تنسجم هذه النصوص مؤسسة لنوع من الإنفتاحية المقصدية ، فالمتتبع لمفردات الخياط وألفاظه يلاحظ أنه ينفذ بالتناص إلى أعماق الحرف العربي وإيقاعه وجرسه وبنيته اللغوية ، وقد وردت ظاهرة التناص في شعر الخياط في جمهوريته كسمة أسلوبية لافتة ؛ فمثلا نجد في قصيدة (كاسب كار) أنه يستهلها بقوله (إنه قاب قوسين أو أدنى / فحق عليه القول) ص ١١ إذ يبدو التناص واضحا مع الأسلوب القرآني لينفتح من خلاله إلى عالم من التصورات والصور من خلال الآية الكريمة : (فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) (النجم:٩) وكذلك الآية الكريمة: (فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيراً) (الإسراء:١٦) ولعل الهدف من ذلك أن يبعد صياغته الشعرية وبنيان نصه الشعري عن كل ما من شأنه أن يشعر المتلقي بالملل من خلال ترتيب ثان للجملة ؛ لتعزز هذا الافتتاح في القصيدة من خلال التمددات الصورية المخصبة بالإيحاءات ، فالتناص اقترب من أن يكون منهجا أو سمة عند الخياط في مجموعته الشعرية هذه بكثرة الإحالات إلى النص الديني ففي قصيدته (يا امرأة الوجع الحلو) نجد تناصا مع قصة يوسف وحكايته مع زليخة (بت أنا الفنار الذي تراوده عن نفسه / تقد قميصي ـ كل ليلة ـ من الجهات أربعها / ولا أقول : رب السجن أحب إلي) ص ١٩فالتناص ورد مع الآيات الكريمة (قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ...) (يوسف:٢٦) ومع الآية الكريمة (قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ...)(يوسف:٣٣) فالنص المرجعي لهذا التناص قد وظف بطريقة تتعاضد مع جودة سبكها وطرافة تحويلها مع الدلالة التي أرادها الشاعر مشكلة تباين واختلاف بين أثبات حب يوسف للسجن ونفي هذا الحب بالنسبة للشاعر !! في إطار جميل عمل على ردم فجوات الصياغة بثنائية المقارنة بينه وبين يوسف المختلف معه. ومن التناصات التي استحضرت بشكل واضح الآية الكريمة :(وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاهَا تَدْمِيراً) (الإسراء:١٦) إن النص الذي أورده الشاعر في قصيدته المعنونة بـ (هناءة المحابس) في حالة تناص مع الآية ولاسيما في معرض الإجابة عن طلبها (أريد ثلجا) ص ١٠٤حيث يقول (ومن أين لي به ؟ / والأرض خالية من المترفين / الفسقة كي ترميهم السماء بوفر وفير) ص ١٠٥ في توظيف غاية في الإبداعية حيث أدرك الشاعر ـ هنا ـ أن الشعوب تواقة لمن يضرب لها على أوتار قلبها المتعب ؛ مما جعله يوظف التناص من خلال تطعيمه بما ينسجم مع سياقه الشعري فعكس متانة قوية في التركيب. ومن أمثلة التناص ما جاء في قصيدته (أفلاطونيا) إذ يرد هذا النص الشعري (إذا رأيت ثم رأيت جحيما) ص ١١٣ في حالة تناص مع الآية الكريمة :(وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيماً وَمُلْكاً كَبِيراً) (الإنسان:٢٠) لكن الشاعر هنا يرسم خارطة طباق من خلال التضاد بين رؤية الجحيم ورؤية النعيم بعملية التنافذ بين النصين اللذين رسما خارطة المكان والزمان فجعلهما محددين من محدداتها .أما في قصيدة(بعقوبة) فتؤدي مستحثات حبه فعلها هنا ؛ وذلك بعدم احتياجه إلى إغوائها أو إغرائها ؛ لأنه مذاب فيها أصلا فهو يقول (ولأني مذاب فيها فلم تقل لي يوما : هيت لك) ص ١٢٨ فقد شكل الخطاب التناصي مزيجا من التبادل بين الفعل المنفي في نصه الشعري (لم تقل) وبين الفعل المثبت في الآية الكريمة (وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ) (يوسف:٢٣) ومن هنا لا ينبغي النظر إلى اللغة الشعرية عند المبدع إبراهيم الخياط كلغة تواصل فحسب ، وإنما كلغة إنتاجية تنفتح على مصادر خارج ـ نصية؛ذلك لأن نصوصه الشعرية تلعب فيها (الذاكراتية العميقة) دورا في أعادتها من اللاوعي وكما يقول فيه الناقد فاضل ثامر (لغته تراثية أنيقة قلما يقترب منها شاعر محدث)(٣) .

---

١. في أصول الخطاب النقدي الجديد : ١٠٢ ، تزفيتان تودوروف ، رولان بارت وغيرهما ، ترجمة وتقديم أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، سلسلة المائة كتاب ، ١٩٨٧م.
٢. نظام الخطاب : ٣٢ ميشيل فوكو ، ترجمة د محمد سبيلا ، بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٤م
٣. جمهورية البرتقال (شعر) ، إبراهيم الخياط ، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد الطبعة الأولى / ٢٠٠٧م (الغلاف الأخير).

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 رحمن الجابري

واقعية تعبيرية مألوفة

موسى الخميسي

قبل ايام توفي الفنان العراقي رحمن الجابري لتنكسر ريشة فنان مبدع وللابد، طيلة حياته الفنية كان يفكر بصوت مسموع، يعادي الحروب بغضب مندلع من وجدانه وحساسيته، ووضعه الفاشيست اكثر من مرة على قائمة القتل لانه كان فنانا حرا ومبدعا ومنحازا الى قضايا شعبه المكافح من اجل الديمقراطية في وطن بلا حروب .

النظرة المتمعنة في لوحات رحمن الجابري تدفعنا الى قراءة جديدة للعوالم التي تشيدها. قراءة تذهب نحو أعماق اللوحة وعلاقات عناصرها ببعضها، اذ نرى ان المرجعية في معظم أعماله، وعلى امتداد اكثر من ثلاثين عاما، ليست تراثية فحسب، بل واقعية وراهنة تنتمي الى العصر الذي نعيشه، كما انها تكشف عن البعد الانساني. فهو يسعى الى توظيف العناصر المألوفة ليمنحها روحا طازجة ونكهة حديثة.

عند تقصي مسيرة هذا الفنان ضمن مسيرة الخطاب التشكيلي العراقي المعاصر، نلاحظ سعيه للاختلاف والتغاير مع نزعات فنية متنوعة اجتهدت لاستثمار كل نتاجات الفن الغربي منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي وحتى يومنا الحاضر. فرحمن، كغيره من العديد من الفنانين العراقيين في بلاد المهجر، صار غريبا ولاجئا ثقافيا في بلد بعيد ومقتلعا من جذور بلاده. ثري الروح والرؤى، يتجه على الدوام صوب الحنين الى بلاده ليهب هذا النزع الحنيني لوحات تغويها خطوط الحزن بعمق قلق يقتاده على سطوح لوحاته ليصبح واحدا من عناصر توتره الخلاق وليجعل من نفسه رائيا شعريا مغتربا. انه مسكون بهاجس الزمن وبأنواع التلف التي يحملها الزمن وصنوف العسر التي يحاول طيلة حياته تطويعها بلغة مألوفة يخف بها اللون في احيان كثيرة إلا انها لا تخلو من الدهشة. ضروب الحب والعذاب والجنون بدينامية لا تخلو من عوائق ومصاعب تحملها لوحاته وسط واقع يلفه ضباب تنبثق فيه أشكال حلمه على شكل لوحات تقول للجميع بأننا موجودون وان قلوبنا لازالت تنبض، وان أجسادنا لم يصبها التحجر بعد، مع اننا لازلنا نسير في مواجهة رياح قاسية تزداد بردا وعنفا.

انخراط رحمن الجابري في صلب الحركة الثقافية العراقية في فترة السبعينات ، أهّله لامتلاك القدرة على المناورة الثقافية المبكرة، وفتح له الأبواب لرؤية خلاصة الثقافة العالمية والجهد الإنساني الذي يمتد الى أعماق الحضارات العريقة الأخرى، وهذا منحه القدرة على استيعاب أساليب المدارس التقليدية ومفاهيم الرسم السائدة، إضافة الى الرغبة في التغيير لكي يجد في رسم انفعالاته الذاتية حريته التي تساهم بعد ذلك في خلق أجواء التفاعل بين ما هو ذاتي وبين التجارب الجديدة الاتجاهات الفنية العالمية. وقد انعكست هذه الرغبة مباشرة بعد فترة وجيزة على مغادرته الوطن في نهاية السبعينات، ليحط رحاله في مدينة فلورنسا الإيطالية، عاصمة عصر النهضة التي تضج بالحياة وتزدحم بالفنانين من جميع أنحاء العالم إضافة الى مجموعة من الفنانين العراقيين الشباب، مدينة تزدحم بها العروض وقاعات الفن بمختلف الأنشطة كانت بالنسبة له بمثابة الحلم، وكانت أيضا البوابة العصية على العراقي القادم بجلده من الخارج يريد اقتحامها برزقه وفنه. فلجأ الى مواصلة إبداعه ليحول غربته الى مؤثر خارجي يقترب من انفعالاته وليوظف المؤثرات الجديدة بتعامل جريء انعكس على العديد من الأعمال الصغيرة والتخطيطات التي انصبت في بداية الأمر على عدد من المبادرات التجريبية، الا انه كان يعي ضرورة إنشاء لوحة تحاكي ما يختزن بداخله، فقرر ان تكون خطواته غير متعثرة وهو ينظر الى واحدة من مآسي عصره، وان يكون بتوجهه هذا بعيدا عن التلقائية التي تكون في معظم الأحيان قادرة على طمسه في التفصيلات كما هو الحال عند عدد من زملائه العراقيين الذين عاشوا تجربة المهجر.

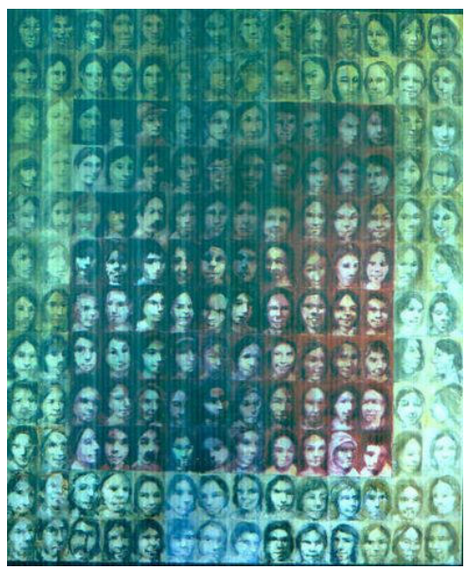
كل هذا ساعده على صقل توازنه. وفي مرحلة لاحقة دفعه موضوع تهجير الأكراد الفيليين العراقيين ليعبّر فيه عن تشكيلات تحمل ذاكرة شعب يجبر على الاقتلاع عن أرضه.و لم تكن التجربة الأولى، فقد سبقتها تجارب عاطفية مثيرة ومقلقة.

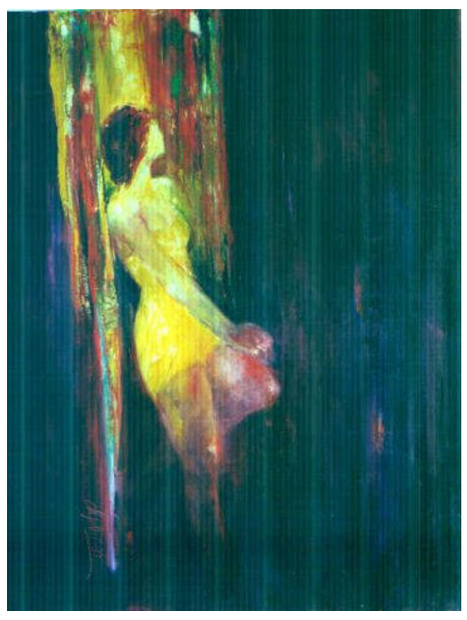
بدأ الجابري رساما واقعيا ذا مقدرة متميزة في ضبط نسبة الشكل وتشريحه ومحاكاته لواقعه الفعلي ، وكان متمسكا بضوابط هذا الاتجاه الواقعي منذ بدايات عمله كمصمم ورسام صحفي في احدى الصحف اليسارية العراقية في بداية السبعينات من القرن الماضي، حيث ربطته هذه التجربة بالحبل السري الذي يربط الفن ببعض التماثل مع المنظر الواقعي الذي كان يعيشه الإنسان العراقي، وتعاطف بشغف مع كل المضطهدين معلنا عداءه الخفي للمجتمع الرسمي واصحاب السلطة، كما أكسبته هذه التجربة القدرة على فهم كيفية ارتباط الفن بالنظرة العلمية وارتباط ذلك بالواقعية والاستخدام المثير للصورة الإنسانية في الفن. وحملت تلك السنوات أيضا تأثيرها في واقعية تميزت بضربات لونية منفعلة متحركة وخطوط متموجة متكسرة تعبر عن حس داخلي عميق وعن آلام نفسية حادة عكستها طبيعة المرحلة السياسية القلقة والمضطربة التي كان يعيشها المجتمع آنذاك.

وجد رحمن نفسه محاطا بتشكيلات شعبية من البسط والفخاريات والرسوم التي كانت تنجز من قبل حرفيين وصناع مهرة بتوظيف رموز الحكايا الشعبية ومدلولاتها الفكرية، حيث بدأت تدخل هذه المفردات التشكيلية في تخطيطاته اليومية للموضوعات الصحفية كالقصص والقصائد الشعرية، فكانت تلك التجربة بمثابة نافذة ضيقة بوسعها التقاط ما يتيسر من الحقل المتموج في عالم الفن الذي كان يحلم بتحقيقه.

كغيره من جيل الستينات، كان قراره ان يقطع طريق الفن بشوطه البعيد والعسير، فكانت له محاولات ينغمر فيها في التجريب والتعبير عن الكوارث وضياع الأحلام والاكتئاب، تتوجت اخيرا بالهرب الى الخارج للبداية من الصفر ومحاولة بناء ما تهدم.

الألوان الغنية الزاهية المضيئة والمتقاطعة، والخطوط ذات الطابع الرقشي ، والاهتمام بالوسائل التعبيرية ، واستنباط أشكال فنية جديدة، هي لغة رحمن في تجربات عشقه للمرأة التي مثلتها مجموعة من الأعمال الفنية تتخطى حدث الحب العرضي في حياته لتعكس واقع المرأة وجمالها الإنساني اللامحدود، وتعكس من جانب آخر حبه للناس ببصيرة واقعية عميقة.





رحمن الجابري

مواليد مدينة كميت عام ١٩٤٧

خريج اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٧٣

عمل كمصمم لعدد من الصحف منها الفكر الجديد وطريق الشعب / ١٩٧٣-١٩٧٨

عاش وعمل في ايطاليا/ مدينة فلورنسا / ١٩٧٨-١٩٨٠

عاش وعمل في اسبانيا/ بيرشلونة / ١٩٨٠-١٩٨١

اقام عددا من المعارض الشخصية في العراق والمانيا وبلجيكا

شارك في عدد كبير من المعارض الجماعية في دول اوربية وعربية

منذ عام ١٩٨٢ استقر في احدى المدن الالمانية ليعيش متفرغا للفن