تصميم اللوكو الخطاط صفاء الفرجي

فصلية ثقافية جامعة
العدد(13-12) آيار 2021

- ترسل جميع المواد الى البريد الألكتروني للمجلة
- تامرا تعتمد (آلية الاستكتاب) وما يردها من مواد على بريدها الالكتروني بما ينسجم مع توجهاتها الثقافية
- ترسل المواد معززة بصورة شخصية للكاتب عالية الدقة (لا تقل عن 3 ميكابايت300 pixel/i - resolution)
- نشر المواد يخضع لآلية خاصة تحددها هيأة التحرير
- لا يجوز ارسال مادة منشورة سابقا في أي مطبوع ورقي او الكتروني
- تحتفظ المجلة بحق حذف اي كلمة او جملة او فقرة فيها قدح او زائدة لا ضرورة لها
- لا يجوز نشر اي مادة من المواد المنشورة في المجلة او التصرف بها الاَ بإذن خطي من هيأة التحرير ومصدق بختم المجلة.

dyalawriters@gmail.com

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد(236) لسنة2017
لا تخضع موضوعات المجلة للمفاضلة في الترتيب بين الاسماء ، بل للضرورة الفنية.
طبع في مطبعة محافظة ديالى المركزية

فصلية ثقافية جامعة

بدعم ورعاية السيد مثنى التميمي محافظ ديالى

العدد (12-13) آيار – 2021

رئيس التحرير

علي فرحان

هيأة التحرير : أ. د. علي متعب جاسم

أ. د. نوافل الحمداني

د. خالد علي ياس

د. مثنى كاظم صادق

فراس الشيباني

الهيأة الاستشارية : سليمان البكري

أ. د. عبد القادر فيدوح

أ. د. فاضل عبود التميمي

أ. د. مكي نومان الدليمي

كاظم علي حسين التميمي

د. ظاهر شوكت

سالم الزيدي

التصميم والأخراج الفني : علي الرسام

المصحح اللغوي : سلام الشمري

لوحة الغلاف : عادل أصغر

متون

العدد (12-13) آيار2021

الافتتاحية

- حكاية عراقية ... أو ، عيد المرأة العراقية
- علي فرحان 6

اشتغالات

- بياض ثلج كانون .... زهير بردى 10
- رِمْيَةٌ في خَصْرِالمَاء.. نزار النداوي 14
- القصيدةُ التي وقودها الخمرُ والسجائر .
سارينومات ... إبراهيم المصري / مصر 18
- ذَهَبَ مَعَ النَحْل .. جوانا إحسان أبلحد 26
- نصوص ... أحمد الفلاحي / اليمن 30
- قصيدتان ...جمانة شحوّد نجار / لبنان 34
- النهر النبي ... د. رحمن غركَان 40
- سندانة اللهفة.....صلاح السيلاوي 44
- رشقة حبر .....إسراء العكراوي 48
- تحوّلات..... حمزة فيصل المردان 52
- قبل الافتراس..... ناجح ناجي 56

رؤى

- الفنان يحيى الشيخ، تجربة تمثيلات السرد للتشكيل .
ناجح المعموري 58
- ظاهرة الحذف والتعديل في بناء النص الشعري ..
علوان السلمان 102

ناقد وقصيدة

- توظيف المكان في قصيدة:(أبوتمام لا يشرب القهوة) ..
د. رامي ابو هلال / مصر 112

حوار

- فن الرواية والسينما والخيال:
- مقابلة مع سلمان رشدي... باريس يفيو..
- ت : حكمت الحاج 124

ترجمان

- قصيدتان ... الشاعر: البرتو ريو
ترجمة : فوزية موسى غانم 154
- من الشعر الروسي المعاصر، غينادي آيغي
ترجمة: د. عقيل يحيى حسن 158

بيان الشعر

- اشتغال في الاشتغالات... د. مثنى كاظم صادق 164

كان يا ما كان

- صقور هرمة ..... حميد المختار 174
- الهاجس..... ضاري الغضبان 186
- وراء حدبة الموت..... قيس عمر 194
- خط غير أحمر . ديار الساعدي 202
- سُكّر ..... أغصان الصالح 208

خَشَبة

مسرحية رجل يساري.....
عادل درويش 210

قراءات

- حزن سعته الأرض.. ياسين النصيّر 218
- سيكولوجية (مثل الدمع ومثلي) للشاعر خالد البهرزي .
د. ياسرعمار مهدي..... 230
- العجائبي في رواية اللحية الامريكية ...
د. مصطفى مجبل متعب 236

ما بعد الحكي

- فسيفساء السرد .. د. خليل شيرزاد علي 246

حكاية عراقية

أو

عيد المرأة....العراقية

علي فرحان

كان يا ما كان .....

وابتعدتْ بلادٌ ، حنطةٌ ويدانِ تمتدانِ ، تبتعدانِ.

ما نفعُ اللغة

ما انفعها الأوطانُ ؟

تأوينا ؟

- سُدىً ،

فالعمرُ كان

وكان لي وجهٌ..... .

وكان فَراشُ هذي الارض

يتبعُها فأكونُ بالقصيدةِ

وها أنا وحدي بلا لغةٍ ، أدسُّ دمي بشارع

غربتي فتنوشني الدمعاتُ

ذي حجارتكم ، وذي قمصان روحي

جفّفتها الذكرياتُ وباعثُ الاوطانِ

أو تناهبها الطريقُ الى نوافذ فكرةٍ تلتذُّ بالهذيان

تعوي حين تخطئها أصابعُنا .

وتفرك صوتنا بهجيرها ،

يا فكرة الانسان ، يا جريمته

يا معناه ، يا ايقاعه الوحشيَّ .

ما من بوصلة ،،،،،،، لتقود غيمتنا التي شاختْ بأعيننا

ما من يابسة لنمرَّ فوق رمالها سهواً ...

..... نحنُ ضيعّنا مسافتنا التي تمتد من لغةٍ

تسيلُ على ثيابكِ يا أناء الكون أو رئة

الوجود الفذّ

يا بيضاءُ

يا سوداء

يا جوعي الكبير

الى سُرى تُرتّل : هليلويا بعد الميلاد في الموت والموت في الميلاد

يصلّي دمعي ورداً

بين شفتي نحلٍ كثير المسقى٠ ويغفو بلا سببٍ يصادفهُ في كائنٍ حيّ ، ينسجُ للنوافذِ ضوء

أحتاجُ حقّا بلا اذن مسبقٍ

الى كلام يحيطُ ذهابك بلا عذرٍ مقنع، أنا مذعورُ يا معبد٠ أنتشي لانّ الضريح في يديهِ كرُاسة تعدّدُ لي بياضَ عزلتك في فيءِ حياةٍ أخرى وبساطة ماض ينكسرُ على كتفي

وتبعثرني الفوضى في معنى هيكل المومأ اليه التابوت،

ولغتك الملآى بأكداس الابتساماتِ وهي تمشي ،لا بل تتدحرجُ كفصحٍ يجري من شفتيك ويأتي بالضوءِ الينا وترتّبُ طقوسَ جثّة لا تهدأ في حفرِ صرحٍ هائل من نوتاتِ الحبّ التي تسيلُ خشية أن تدمعَ اصابعي٠

فترقدُ جنبي أيقونة لم تكنْ يوما معي وربّما أيضا لسواي ،

ولكي أبتسمَ بعنوةِ ألمٍ قليلٍ ، تتجمّعّ حولي ما لم أجده فيما يشبهني أنا من كائن حي مسني حسب حكمة تروضني وتفتتني بتوقيت ماكرٍ

فاصطادُ كهوفَها بالماءِ والقصب لأطل على فردوسِ يجعلني أتعجب وأنام في البردِ

بكلّ وصفةِ حبّ أضعُ يدي على جنّة كلام فأصفك بالقديسة المباركة

أنت في يدِ السماء وعلى بعد عشبة ليست خالدة، ملائكة يترقّبون في باب المقبرة

فأوقد شموعا تتعرى برقّة ليست نائمة

و تنتظر الضوء طريقا للتحديقِ بدهشة وألم الى ضجيجٍ صامت من خللِ زجاجٍ أسود يزيّنُ ضريحك .

يهمس الى أصابع يديك تتسلق مطرا مسّهُ ما لا يفهم معناه في غرين ظلّ يموت ويحيا في هسيس هذيان يتوهج في عشبة كلكامش الخرافة

*** *** ***

لا تتعجبي للأمر الغائب من بلاغة وقت الضوء، فبابانوئيل المغلوب على أحمره حين قابلني بارتجافه برد في جيب احد الأشهر المطعوجة

بالتراب في رفّ مفكك فوق كلام مثير للتدفئة من القبر العاشر بعد الميلاد ،

كنت أضع السماء في قصيدتي وأحذف منها ما تريدين فحسب

واجلب لك ايقونة وصليبا وحياة عتيدة

وبطفل مصلوب بطراوة تبن مذود أسماله لا تكفي لدفء رضيع ولا اتذكر سوى اني في مهمة أب صاحب الملائكة وكثير جنون بارد وبإيقاع رديء أهذي بمجهولية فعل الأمر المتقدّم قبل النعش وفي

أصداء وهم مؤلف ملّ من زجاجات تكسره كلّما ثمل الشخير على هاويةِ فوات الأوان يرسلُ بابا نوئيل طردا صغيرا لم يتم فتحه لأكثر من نصف عام ولم يخطّ عليه النبض منذ ميلادين وكان مبتسما جدا ومنشغلا بماء لا لون له وقبر بلا طعم وطين بلا رائحة وأغصان زيتون متشابهة الخضرة وباقة بسيطة من أشكال بلا أيام الأسبوع و موتى طوال يسترقون النظر الى ورد كثير في أصابعك التي تشبه ترتيل بلبل لا يسمع الموسيقى كثيرا

رَمْيَةٌ فِي خَصْرِ المَاءِ
نزار النداوي

أخَذَتْ قلبيَ أنفاسُ البَساتينِ
ومَا سَقْسَقَتِ الطّيرُ
ومِنْ شَرْقِ البدَاياتِ بسِحْرِ الخَلْقِ
أومىْ شاعرٌ للرّمزِ فانْحَلّ
ولكنْ سَقَطَتْ شَدّةُ رمزٍ في الغَيَابَاتِ
ومَهْمَا جرّدَ الفكرةَ منْ أبعادِها الأخرى
وَلَمْ يَسْتَثْنِ إلّا ظلّهَا البِكْرَ
ومَهْما بَعْثَر الأوراقَ ما بَينَ يَديهِ

حاولَ العقدةَ أنْ تنفكَّ
ما كانتْ تُفَكّ
نضَّدَ الأسئلةَ الأولى احتِمَالاً
باتَ مَشغولاً بإرثِ العقلِ والمَعنَى
هَل الْعقلُ وثوقٌ، أمْ هوَ العقلُ
بِمَعْنى العقلِ شكٌّ؟
هلْ مجازٌ يَسْبقُ الرّمزَ
أم الْرّمزُ، ومَا يَكْمُنُ في الرّمزِ

ومَاذا وَجَدَ الرّوميُّ فـي صَوتِ أنينِ النّايِ

هلْ فـي النّايِ حزنٌ فاتَهُ المَعنى

أم الْمَعنى الّذي فَاتَ أنينَ النّايِ ضِحْكُ؟

ثُمّ عقْلٌ قالَ عنْ شِرْكٍ صَلاةً

هوَ عقْلٌ قالَ فـي هَاتِيكَ شِرْكُ؟

الْتَبَسَ الأمرُ، فَمَنْ يَضْمِنُ للمرْءِ وضوحَ الأصلِ

إنْ قِيْلَ، هنَا لَبْسٌ يُفَكُّ؟

يا سُؤاليْ، أنَا مِنْ قطعِ الإجابَاتِ عَلى الأسْئلَةِ الحُرّةِ أشْكُو

لَسْتُ بالمأخُوذِ بالنَّصِّ

وَلَا الدّيْبَاجَةِ الخَرقَاءِ

والتَّاريخِ

والجَبْرِ اعْتلالاً

لَا، وَلَا الحَرْبِ التي جَاسَتْ عُروقَ الأرضِ طُوفَاناً وإثمَاً

إنّمَا بالعَدْلِ مَا جَاعَ فَقيرٌ

بِجُنُوحِ المَالِ

بالمِالِ ومَا يَشْريْ

ومَا كُنتَ لديهِنَّ، سَبايَا النّشْوةِ السَّوداءِ

واشْتَدَّ المِحَكُّ

أَنـا ذَا مَذْهبُ قلبـيْ
وَجَعُ الإنْسَانِ

فالإنْسَانُ فـيْ فَهْميْ
مَدَاراتُ وفُلْكُ

عَالَمَاً أجْملَ مَا
نَحتَاجُ فـي الأرضِ
وجُرحُ الأرضِ بالإنسانِ
يَسْتلزِمُ إنساناً
جديداً

يزرعُ القلبَ بَسَاتيْنَ
خُزَامَى

فهْو ـ مِنْ دونِ بذارِ
الحُبِّ ـ رملٌ سَمِجُ
الطّبعِ وَشَوْكُ

ساريانومات

إبراهيم المصري

من كتاب جديد بعنوان " مخطوط"
القصيدةُ التي وقودها الخمرُ والسجائر

بإحساسٍ صادق
تُمرِّرُ اللهفةُ عناكبَ ما أنْ تراها
حتى تفكِّرُ في الأيامِ المقبلة
رأسُكَ كنزٌ عالق
في هِلبِ سفينة
يبحثُ عنه القراصنة.

1

بإحساسٍ صادق
تُمرّرُ اللهفةُ عناكبَ ما أنْ
تراها
حتى تفكّرُ في الأيامِ المقبلة
رأسُكَ كنزٌ عالق
في هِلبِ سفينة
يبحثُ عنه القراصنة.

2

المعاني العظيمةُ لافتاتٌ
تحذيريَّة
أو هكذا يجب أنْ تكون
في الطريقِ السريعةِ إلى
الموت
ولا يكون الموتُ اقتباساً ليناً
من كعكةِ عيدِ الميلاد.

3

تحطُّ الفراشةُ على جسدِ الوعل
التكنولوچيا الرقيقةُ لتخميرِ
الألم
المأثرةُ الدافئةُ وقد أصبحت
إنجازاً دراميَّاً.

4

العشُّ كفكرةٍ للإيواء

لا يتسعُ بالعناق

وإنَّه محمولٌ على

غصنِ شجرة

كما لو كان قلبُكَ

محمولاً

على ذراعِك.

5

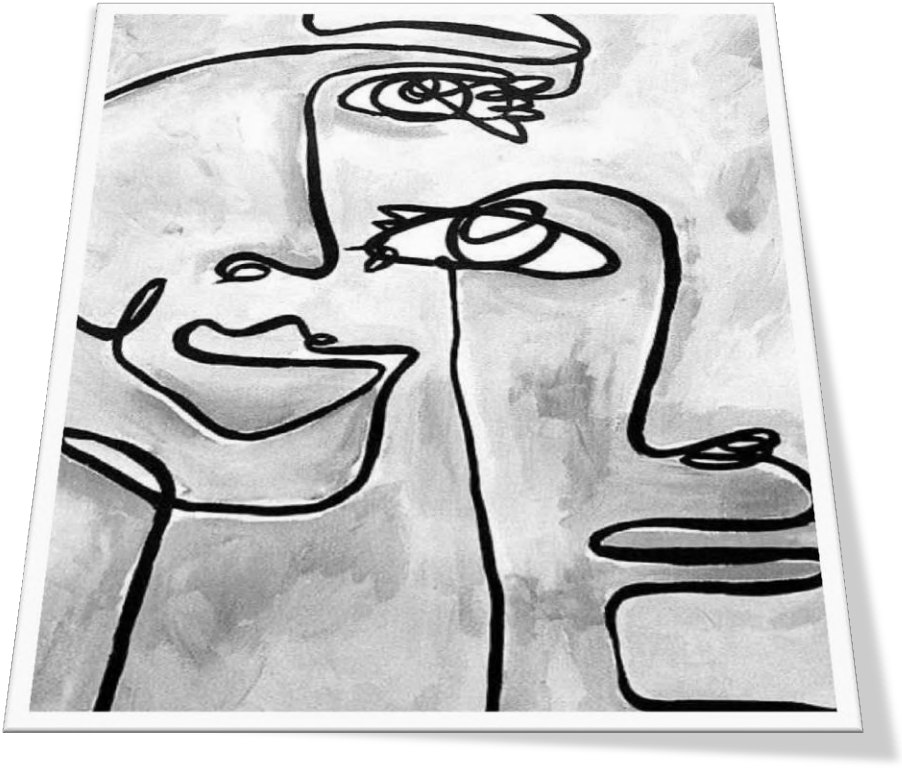
لا تُعمِّقْ الحزن

بالنظرِ إلى أسبابِه

أنتَ مهجورٌ في

كراچ سياراتٍ بائدة

اللعبةُ في الحدس



كمانٌ قديمٌ يستندُ إلى عجلةِ
القيادة.

6

تُهدَرُ اللغةُ كما
يُهدَرُ الجنون
أطفالٌ خُدَّجٌ في محلولِ إذابةِ
الشَّحم
مفجرو الطائراتِ في الألفيةِ
الثالثة
الشبحُ الأزرق
لشاعرِ التنبؤات.

7

يا ساريانومات
يا اسمَكِ الذي لم يُقيَّد بعد
في مخلوقاتِ الفيزياءِ النظرية
من الألفِ إلى الياء
نهدُكُ هو كلُّ ما أبحثُ عنه.

8

حاملُ الأختام
الأمينُ على صورةِ المَلكِ
ونهايةِ السيناريو
المُبجَّلُ بإبهامِه
أي بصمةُ المرورِ إلى الهواتفِ
المحمولة
الميتُ وتحملُ تابوتَه
الجماهير.

9

المسافةُ بانتظارِ كلِّ إنسان
حاملاً شمعة
الاحتفالُ الكُلِّيُ بالضوء
معجزةُ النشيدِ الإنسانيّ
في فمِ الفقد.

10

أعرفُ ما تفكِّرُ به الآن
الإبحارُ المعنويُّ في سفينة
يداكَ مقيَّدتان بباقةِ ورد
الكلمةُ البذيئةُ وقد واتتَكَ
الشجاعة
على نُطقِها.

11

تُزرَعُ الأشجارُ في الغيوم
لصوصُ الأمس
أسَّسَ كلٌّ منهم مركزاً تجاريَّاً
أحدُهم نسيَ اسمَه
وبنى مِرحاضاً عاماً.

12

أيتها المخلوقةُ من عدم
الطريقُ وقد ألفناها طويلة
ضمورُ العصبِ البصري
العينان تعملان بالشحيحِ من الضوء
وفي الغرفةِ المجاورة
نمرٌ فسفوري.

13

ازدحامُ صدرِها بالطيور
الملُ في أنَّ العُشَّ كنايةٌ عن الثدي
يا أشعياءَ النبي
هل كان ثديُ النبيَّةِ عُشَّاً
في لوحةِ المغادرين من
مطاراتِ العالم
إلى المجهول.

14

قرعُ طبولِ المتصوفة
يا ساريانومات
تفسيرٌ خاطئٌ لانقلابِ الطقس
تعالي
سنُخطِّطُ في السماء
لبناءِ مدينةٍ مأهولة.

15

في الرأسِ أرضٌ مفعمةٌ
بالمشاعر
أرضٌ تضيئُها خمسةُ براكين
ويحرسُها تلسكوبٌ
فضائي
أرضٌ
هي كلُّ ما تُرِكَ في
وصيَّةٍ
مُمَزَّقةٍ على رُكبةِ نبي.

16

الخَبيئةُ وما عشناه في
مصارعةِ الثيران
الرقعةُ الحمراءُ ورَمَدُ التأليفِ
الموسيقي
شحنةُ الغضب
الضحكةُ الأولى
ورمُ الانتسابِ إلى وَجهَيْ
وَالدَيْك
ما هو بَترٌ هنا وطعنةٌ هناك.

17

المُمتَحَنَةُ بفرطِ
أنوثتِها
صديقةُ الصوفيّينَ
ومدمني النومِ في
الباصات
الغريبةُ وتفاجئُ
كلَّاً منَّا في قلبِه
لاعبةُ السيركِ وآلاتٌ حادةٌ بين
أسنانِها

الصبيَّةُ وقد نامت في حِجرِ
أمِّها
الصورةُ وقد نسخها كلُّ إنسانٍ
كما يشتهي.

18

حينَ يسألني أحدٌ عن الكتابة
أتراجعُ خطوتين
كأنَّني سأفرُّ راكضاً
وماذا عن الشِّعر؟
منذ أسبوعين ثمة رجلٌ يقفُ
عارياً
على مُفترقِ طُرق.

19

فقمةُ الجليدِ المُتثاقِلَة
وجبةُ الإفطارِ وقد نسيها طفلٌ
في حقيبتِه

الدَّرسُ الأولُ عن: كيف نشأَ
الكون
نعم
نشأَ في وجبةِ الإفطار
وكلُّنا مسرورن بذلك.

20

القصيدةُ التي تُكتَبُ وتُقرَأ
سليلةُ المشاعلِ حينَ كانت
الأخيرة
الدَّأبَ الرمزيَّ لمعادلاتِ الضوء
المَلِكةُ في حالةِ سُكْرٍ دائم
عاريةً وتسقطُ في شرفتِها
القصيدةُ التي وقودُها الخمرُ
والسجائر.

شاعرة عراقية مقيمة في استراليا

لـيسَ خِصاماً..

هو اِستراحةُ وَجْنَتَيَّ
مِنْ تقرُّسِ النَحْلِ -
عِنْدَكَ -

هو زمُّ شفتيَّ عَنْ
التعبيرِ المُحَلَّى -
عِنْدِي -

هو هَدْاةُ اللَمْسِ بهذهِ
الأيادي الدَبِقة -
عِنْدَ كليْنا -

لـيسَ خِصاماً..

بَل عاسلاتُ البَوْحِ في
خلاياكَ قليلةٌ جداً

وهذا يَجْعَلُ شَهْدي
الناطق يتكتَّلُ سكوتاً

لـيسَ خِصاماً..

بَلْ ناقلاتُ تعبيرِكَ، لاتعرفُ الوصولَ إلى مَيْسَمِ نَجْوَايَ..
وهذا يَجْعَلُ هَمْسِي المُحَلَّى، يَحْمَضُ سَأمَاً..
:
رويدكَ وأنتَ تقرمُ أوراقي الناعمة بنحلاتِكَ البريَّة
ماذا لَوْ سَبَقَ فِعْلَ القَرْصَةِ لَـــثْـمَـــةُ قوْلِها..
رويدكَ وأنتَ تقفُّ قَصْرَنا الشَمْعِيَّ بيدِكَ الواجمة
ماذا لَوْ توالى على حُطامِنا تبريرُ هَوْلِها..

يا نحَّالَ الوَقْتِ الذي بيننا..
اِخْلَعْ بَدْلَةَ النحَّالين الواقية عَنْكَ واِرْمِها بحاويةِ الزَّمنِ
فَـ لَسْعَةُ هذا النَحلِ ماعادتْ تتوَرَّمُ بِنا !
يا نحَّالَ الوَقْتِ الذي بيننا..
سَجِّلْ دقيقةً خالدةً تليقُ بِانهيارِ الشَمْعِ فينا
فَـ مَلِكَةُ هذا النَحلِ غادَرَتْ، والعاملاتُ حتى لَمْ يَسألْنَ عليها !

هذه وَجْنَتايَ، تويجاتُ الجوري الغافية حالياً..

وها قَدْ تفتَّحَتْ على قَرْصَاتِ نَحْلَتِكَ..

كيف ترنو مَرْضَاةَ خدّي بقَرْصَةٍ صامتةٍ، وتريدُني أنْ أُساوِرَكَ بالرحيقِ الناطق

كيف أُسَمّي صَوْتَ النَحلِ مِنْكَ " طنيناً " وما طَنَّ مرَّة بِمَسْمَعِ جوريَّتِي

بَلْ كيفَ أستغربُ شِحَّةَ تعابيرِكَ العسليَّة

وأنتَ لَمْ تَمْلُكْ يَوْماً مَنْحَلَةً بداخلِكَ !

30 / شباط / ألفين وَ :

عندما أتَوَهَّمُ الخنافِسَ نَحْلاً..

نصواص

أحمد الفلاحي - اليمن

أقترب من الأرض

كثيرا

الأرض التي لا تستمع إلى ما يقوله الطيبون

الطيبون وهم يخبرونها كم هي عنيدة

وجاحدة

تبتسم بمكر

وتأخذهم إلى باطنها

الموتى

الطيبون

يعاقرون الأديم

وينتشون بالفراغ.

**

يثبت أقدامه

ويتشبث بالهواء

مرة يسخر من عطارد

وأخرى يلبث في رئة أحدهم

بالطبع لا أعني كورونا

أعني الدخان

وقيامة سوداء

أعني نيزك غاضبه فضاء الإياب

ومجرة لم يدلف إليها سوى الرخام

أعني أنفاسي المتقطعة

وعيون الغابات

حتى أن حياة أحدهم مرت أمامي

وأعرتها ضوئي

لكنها لم ترتدع

هكذا نعبر إلى الجسيمات

دون المرور بماكس بلانك

أو كرنفال الثقوب.

*****

وأنت أيها الليل

تكتفي بدموع الغرباء

والثكالى

وبي

تنتهي أول الصبح بقبلة

وتغادر إلى حيث يراك الطيبون

أعرف انك في الجوار

تفهق جرح الأمس

وتتزين بالدموع.

كيف لك أن تخدع الأغاني

والأماني

وحين ألقاك

أجد غمازتين

وبئر

تهطل امطاري

على يباس حالك

تَنبثُّ غيمات

وتُعشب آهات

وأنت أيها الصبح

نم قريرا

ولا تخذل الدسيسة.

قصيدتان
جمانة شحوّد نجار
لبنان

1.صلوات..

طالَ الطريقُ
وضاعتِ الخَطواتُ

وأنا تراودُ
عِـــــــــزّتي
الكلمـــاتُ

الاسْـــفلتُ هـــدبُ
العيـــنِ كيفَ
تركتني

فـــوقَ الطـريقِ،
تدوسُـني الأصواتُ

من خمسِ أيام
أراقبُ شُـــرفتي

لا أنتَ جئـــتَ ، ولا أتتْ قبـــلاتُ

ألــتمسُّ فســتانَ الهــواء لكي أرى
من أيِ دربٍ تقفــــــزُ الخطــواتُ
عيناي مــزمــارُ الطريقِ واضلعي
وجعُ انتظارِ البحرِ ، والمــــــوجاتُ
هو لو يجــيءُ أصيرُ ألفَ فراشــــةٍ
وتــــــردّنــــي للشــعرِ جنّيــــــــاتُ
هل تعلــمُ الأشواقَ يا راعي الهــــــوا
كفــّي حقولٌ ، ضحكتــــــي النايــــاتُ
قلبــــي على بــابِ الــوصولِ كأنمــــــا
لو ينفتــــحْ أحيــــا ، تــُطــلُّ حيــــــاةُ
فأقبــّلُ الكفــين ، يشــعلني اللــِــــقا
وأذوبُ ، تنهضُ في دمي الشــمعاتُ
كنّــا غريبيــن ، وهــــا أنتَ أنــــــــا
فــــي الحــبِ أيُّ خطيئــــــــةٍ صــلواتُ

2.جمرٌ ورماد ....

أنـــــــا لا أنـــــامُ وعينـــاكَ تغـــــــفو
تعكّـــــــــرُ كـــــلّ حياتي وأصـــــــفو
وأقســـو على النفس كيما تراني
اشتياقي خضوعٌ ، ونجوايَ ضعفُ
أريـــدك أقـــوى عليّ فأكبـــــــــــــو
أريدُكَ كشـــــــــــــفاً لهذا أشـــــفُّ
وأنتـــــفُ من ريشِ جنحـــــيّ ريحاً
لتعلـــوا وتعلـو ، ولســـتَ تكـــــــــفُّ
وأخطئ كيمـــا أكونُ اعتـــــــــذاراً
لتـــدركَ كيـــــــفَ تُثـــارُ وتعـفـــــو
ولمّـــا جعلتـــكَ ســـلـــــــطان قلبـي
وصار يحـــــــارُ بوصفك وصـــفُ
تعاليـــــتَ فـــوقي ، كأنّـــــي اختزالُ

لكـــلّ الهشـــاشـــــاتِ لمّـا تخـــــــفُّ

وقلبـــــك صـــــــار حديقـــةَ غيـــري

وقلبـــي على المنـــــــــح كادَ يجـــفُ

تقابـــــلُ جمـــرَ اشـــــــتياقي بثلـــــجٍ

وكـــم تزدريـــني ، ولقيـــــاكَ لطـــــفُ

صـــــنعتـــُكَ خـيرَ كتـــــابٍ لتســـــــمو

وكان اكتفائي ، بأنني حرفُ
حنانيكَ حينَ تطير بعيداً
تذكّرْ بأن الفضاءاتِ عصفُ
وحافظْ على من رسمتُ ضياءً
لكَ الكونُ حرّاً، ومأوايَ كهفُ
فإنْ كنتُ عندك عزمَ حياةٍ
تلاشتْ ، فإنكَ ضَعفٌ وضِعفُ
تحاشيتُ أن أصطفيكَ انطفاءً
فأحرقتَ كلّي، ونارُكَ عسفُ
فقفْ ذاتَ ذكرى وصِغ من رمادي
طريقاً ، فروحي هناكَ ترفُ

HOME SERVICE ABOUT CONTACT US
د . رحمن غركان
النهر: النبي ...

كان غيماً ، وقِيلَ : وحي متاحُ

قِيْل : منهُ هذا الهواءُ اقتراحُ

علّقْته خرائطُ اللهِ في الآفاقِ حتى تنفّسَتْه الرياحُ

كشَفَ الطينُ وجهَهُ عبقريا

فاستدارتْ لهُ المرايا الجِرَاحُ

قرأتْهُ ولم تكنْ تعلمُ أنْ المجيءَ المحالَ منهُ ، رواحُ

يتجلّى كالذكرياتِ غريباً

وهو - وسعَ الحياةِ- روحٌ وراحُ

يُبلغُ الوحيَ في النبوةِ منهُ

مثْلَمَا تبلغُ الوصايا الصِّحاحُ

وقديماً آوى إليه البرايا

وتغذّتْ بنبضهِ الأرواحُ

حينَ كان الهبوطُ وهو جنينٌ

يتبّدى وللمرايا افتضاحُ

آنسَ النورَ في البسيطة ناراً

فجَرتْ في أكفّهِ الألواحُ

كلما غيَّبَ الترابُ خطاه

وأقامتْ أصنامها الأشباحُ

****

أيقظَ اللهُ حبَّهُ بشرياً

مثلما يوقظُ الليالي الصَّباحُ

****

منذ أن أنْبَت الترابُ هواه

وتولّى أحلامَه الفلاحُ

كشَفَ النَّهرُ عن حديثٍ نبيٍّ

فرأينا ما لم يرَ الشُّراحُ

قال يعقوبُ للمرايا كثيراً :

يوسفي أيّها الغيومُ القُراحُ

أسْعفِ النهرَ بالمحبةِ ناساً

إنما الحبُّ للغيومِ افتتاحُ

إنه يَلْحَقُ الذينَ تفانوا

في خطاها وبالمنايا استراحوا

أنت فلاحُهُ الجميلُ ابتكاراً

لُحْ إليهم مستقبلاً حيثُ لاحوا

يونسُ الغيمِ كانَ نهراً قصيّاً

كان فلاحَهُ الذي لا يُزَاحُ

أنسَ البحرُ صوته فتدلّى

قابَ قوسيهِ وهو بعدُ جُمَاحُ

وتولّى غيابة البحرِ جُبٌّ

مثلما يقرأ الأسى الجرَّاحُ

قيل عنه : ذا النون ربٌّ صبورٌ

قيل أيضا : في الميتةِ الإصلاحُ

****

كان موسى صديقه ذات موتٍ

حينما جفّ في الرؤى المصباحُ

غَرَس الوحيَ موقنا أنْ سيجري

بعدَ حينٍ في ضفَّتيهِ الفلاحُ

ثم لما تنفّس القلبُ منه

ذات نبعٍ ، من غيمةٍ ترتاحُ

ثم لما ، تفجَّر البحرُ ، لما

انبجسَ الطينُ ، لما استراحوا

ثمَّ لما ، وثمَّ لما ، وكثيرٌ

في سماواتِ وحيْهِ الإجتراحُ

صالحَ الخضْرَ نهرُهُ الأزليُّ الصعبُ حباً ليستقيلَ النُّواحُ

و هو فلاحُه الكثيرُ المرايا الدائمُ السرمديُّ اللا يتاحُ

هو معنى النهرِ الكثيرِ العطايا ، هو

معنى : أن الصباحَ اصطباحُ

هو يسقي لمن أتاحوا خطاهم ورؤاهم للماءِ في ما أتاحوا

********** ****

كان عيسى فلاحهَ ثم فاضت

بمراياه للسما الأفراحُ

كان يأويهِ إنْ أحلّ ولكنْ

كان للطينِ في الرؤى يَنْزاحُ

وهو في النار من خطاه دخانٌ

وغيوم وساحلٌ وجناحُ

في العشاء الأخير كان وصايا

وهي للآن يقتنيها الكفاحُ

كان طه فلاحَهُ مذ أتمَّت

بين كفيه غِرسهَا الأرباحُ

و توضَّا به الدخانُ مياهاً

فإذا النخلُ والغيومُ الفصاحُ

تقرأ الأرضَ موجةً إثر أخرى

والسمواتُ وجْهةُ الوضَّاحُ

وبهِ يمسكُ النهارُ بنوهُ

وبه يمسكُ القلوبَ انشراحُ

فإذا استلتِ الخطايا وجوهاً

وتغنّى بالطامعين السلاحُ

ظَهَرت أمّةُ الغيومِ العطاشى

والسماء التي سقتها الرماحُ

خَلَفٌ ضَيّعَ المآذن عمداً

ضيّعتها في الأمة الأشْـباحُ

يسـأل النـهر عن بنيه الذين

اقتـرحوا غيمة السماء وفاحـوا

قال فيهم : إن الحسـين صديقـي و

أبي والمؤذن المـلاحُ

إنـه يـقظة الـوجوه : المـرايا

رحلـة الله ، والغـد اللـواحُ

يجْمعُ النهرُ في السلالِ يغذّي الصمْتَ في البوحِ صوتهُ الفتّاحُ

ليعودَ النهرُ الأخـيرُ غيوماً مرة أخرى والمسـتحيلُ المتـاحُ

(سندانةُ)

لَهْفةْ

صلاح حسن السيلاوي

شظايا ونبضٌ

وريشٌ بين يديّ

هذا ما بقيَ

من سهمِ الحربِ على عمري .

هواجسُ قُبَلٍ ،

وبقايا حفيفٍ ،

وأحلامِ مراهِقةٍ ،

تركَتْها مع سندانةِ لهفةٍ على الشباك .

من فتحَ شباكَ الحبيبِ المهجّرِ ،

من ملأَ ليلَ الشارعِ بالقتلى ،

ولماذا في السندانةِ كلُّ هذا الرصاص .

هذا ما يدورُ على أَلْسنةِ الجيرانِ

وهذا ما بقيَ لي من أسئلةٍ وذكرياتٍ عن البيت .

أيتها المعلقةُ من رئتيكِ ،

بوردةِ الحلمِ ،

لكي لا تصابي بهواجس النجوم ،

أغلقي منافذَ هذا الليل .

لم يعد فيه حبٌّ

ولم تنكشفْ الأزقّةُ إلا على دمِ النهار .

أيّتها العاشقةُ المعلّقةُ من شعركِ

بأصابعِ الولدِ الطائرِ،

بدلاً عن العاصفةِ التي لا تمضي ،

علّقيْ على كلِّ نافذةٍ سحابة .

وحين يكونُ الكلامُ هواءً نقياً،

ازفري البارودَ من رئتيكِ ،

واحذري من الأوكسجينِ المفخخ .

عن احتقانِ الطوائفِ في الطرقاتِ ،

عن الهويةِ المقرونةِ بالموتِ ،

سأكتبُ لكِ تعويذةً علّقيها على هامةِ البيتِ

أو على أثر القذيفة التي هشمت مخبأنا الأخير :

نهرانِ نهران

ووجوه في الأصلابِ

تتفتحُ باسمها براعمُ عنب ،

أسماءُ أمهاتٍ سومريات .

غرسنَ هذا البرحيَّ على الضفاف .

هذه هيَ التعويذةُ

ضعيها على صدرك

تشعرينَ بالشجرِ ينمو في دمِكِ

والعصافيرُ تتخافقُ بين أضالعكِ

هكذا هكذا .

او ادفنيها تحتَ العتبةِ .

يزهرُ البيتُ

وما بين طابوقةٍ وأخرى تولدُ سحابةٌ

ويحط على الشرفةِ سربُ ملائكةٍ

هكذا هكذا .

رشقةُ حبر

(شخابيطي)

مثالياتُ أنواعِ المجانينِ

على بوابةِ الدنيا

على أحلامِ كلِّ غريبةٍ فينا

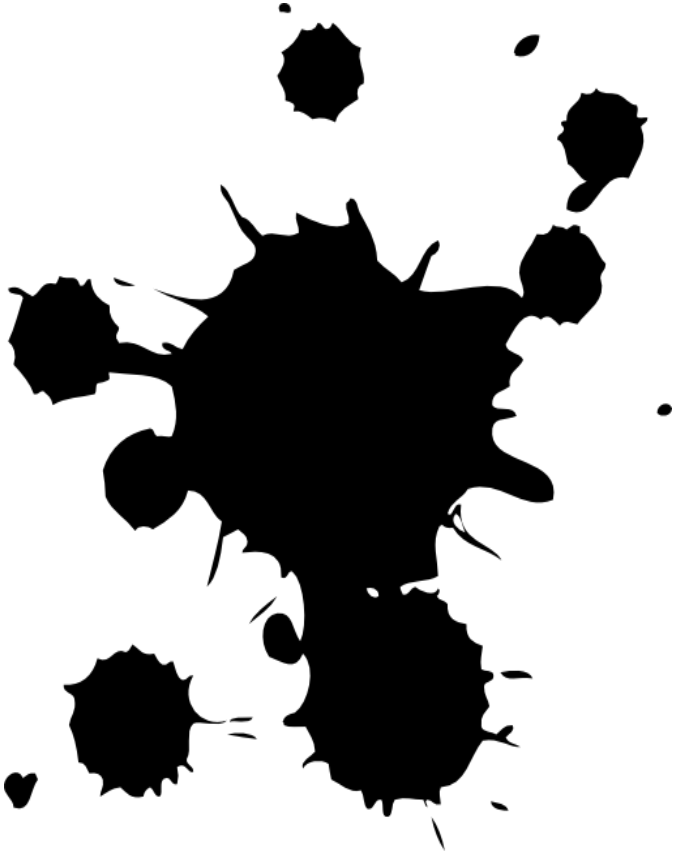
تذوبُ.. تذوبُ ..ثمّ تغيبُ

أزمنةٌ خرافيّةْ

وتعشقُ من خلاياها

ذؤابةَ صبحِها المحمومِ بالوجدِ

إسراء العكراوي

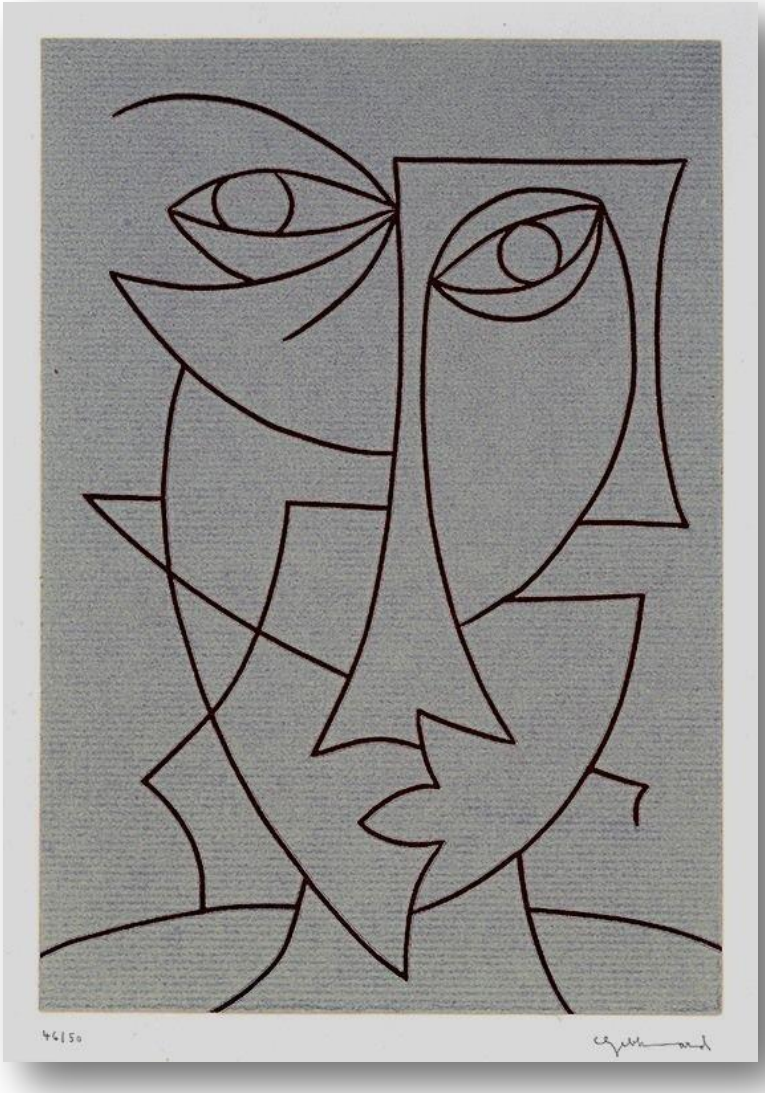


(شخابيطي)

خرائطُ مُتعبٍ

تمشي على خطَواتهِ الدنيا

وتفترشُ الهمومُ مدى أسرّةِ مِنكَبَيهِ



(شخابيطي)

مثالياتُ أنواعِ المجانينِ

على بوابةِ الدنيا

على أحلامِ كلِّ غريبةٍ فينا

تذوبُ.. تذوبُ ..ثمّ تغيبُ

أزمنةً خرافيّةْ

وتعشقُ من خلاياها

ذؤابةَ صبحِها المحمومِ بالوجدِ

على بُعدٍ.. على وعدِ

على الأجفانِ يُسهِرُها انتعاشُ الشوكِ في الوردِ

على الخدِّ

على مصباحيَ المستيقظِ المُعدي

ينمنمُ قصّةَ العُشّاقِ

مِسبحةً جُمانيّةْ

خيوطُ الحلمِ فيها رحلةُ المجهولِ

مُسرِجَةٌ صدى المعقولِ

واللا.. ليسَ بالمعقولِ

فيمَ أقولُ.. فيمَ أقولْ..!!

(شخابيطي)..

هوىً

لا يعرفُ المرفوضَ والمقبولْ..

تحوّلات

حمزة فيصل المردان

كل شيءٍ كان ممكناً تفتحت الزهور عند الفجر الصادق اما الاوجاع رفسها الفجر الكاذب الذي بلّل أوراقي بالثبات وغيومي بالهطول وحشودي بوجوه لا احبذها ،

علامات انبهار بك تلاشت ، جسدك الذي يعدّ علامة للنشوى لم يعد يعنيني ،

في جيب الرغبة تكوّم فراغ قاتل ،

اللعبة ما عادت تسعد بأصابعي ،

البار اخفى كؤوسه والنادل تعرى امام اشباح انفلاتي ، الوساوس لم تأخذ طريقها اليك ،

أيامي بلا رؤوس ولحظاتي عابرة صوب المستحيل تنعت حظها عند سدرة الافتراض ،

سأقنن ما بقي من ضحكات

الماء لأروي ظمأ قطرة نافرة من انفعالاتي ،

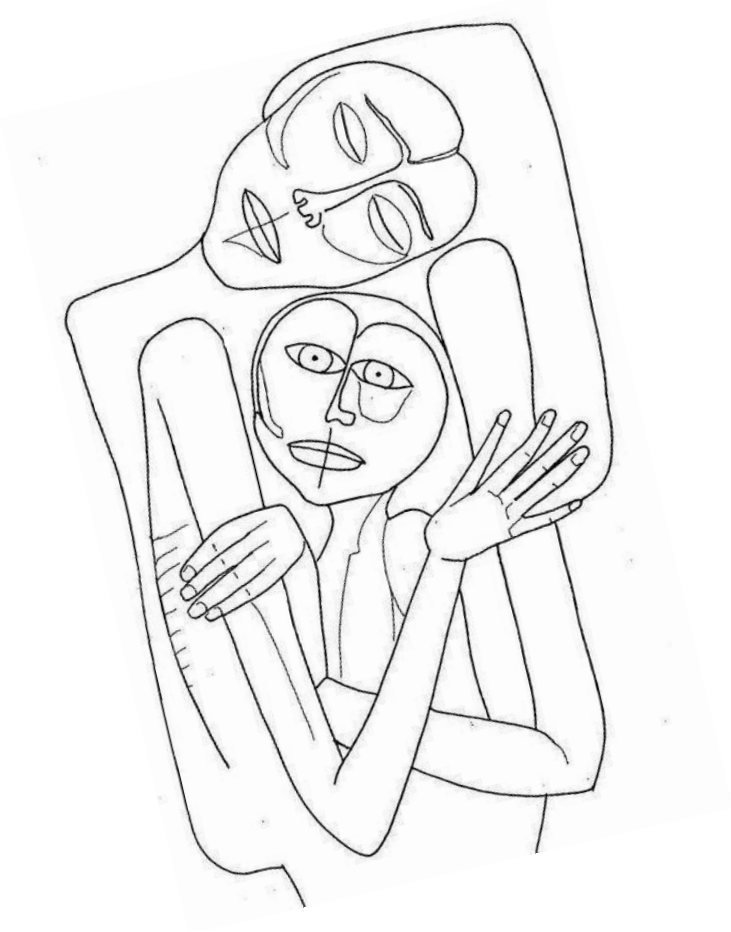
كرّر الوقت رفضه لخطواتي ،

انا ابيع السكون بثمن الضجيج ،

لا الومه فقد حفّز كل الخلايا
وغاب بين ادغال الروح ، كيف
استسلم لتخرصاته وهو لم يعد
حرفا في ذاكرة المدن ، أمشي
وتعوي خلفي مخلفات الاماني ،

ارميها مع وابل من الشتائم
الطازجة ،

وحدها الافكار تظلّلني ، تبكي
في حجري من مرارة التحوّل ،



تبيض الاحلام مستعمرات على وجه

العابق بك ،

أيّ جرح خلفت وانت منكفأً على اخبار مات اصحابها وهم يحلمون ببسمة يسدون بها جوعهم القاتل ، اي نظارة تقترب مني ،

وَلِمَ تشغلني الى هذا الحد ، سأغلق نصي لأحلم بوجهك يقترب مني ويرمم فشلي بإحباط جديد

قبل الافتراس..

وأخضا الى الجحيم...

ناجح ناجي

على ملامحه ، وردٌ قتيل

وذبولُ صباح يتأسى بنور

الجمرةُ قلبه.....

و نيسانهُ رماد.

لمسائه .....

دفترُ أحلامٍ وصهيل.

كأنَ الفجرَ

يهمزُ أعِنةَ جيادِهِ الى نهارهِ

ونهارهُ وشمٌ على ما مضى.

وحين ذكرى.....

يُلبس أحزانهُ ثياب المسرات

ويمضي.....

بثوبه الرث ، وبنعليه

اللذينِ صنعَ منهما الحياةَ

وفي آخر الهامش ،

يلحسُ أيامهُ ، وينبحُ على الوداد.

راكضاً الى الجحيم.

بينما نحن وأنت ايها القارئ

قبل الافتراس.....

نلقي من قلوبنا حجر النور

ونغرق في الظلام.

الفنان يحيى الشيخ
تجربة تمثيلات السرد للتشكيل
ناجح المعموري

تستعيد الذاكرة سردياتها البدئية / زمن الطفولة، وهي تفضي رمزياً الى أصل صابئي ارتبط بالتكونات الأولى الحرة. وهي تكونات ذات صلات موروثة من تخليق أول كما ذكرت. ومثل هذه الذاكرة لا تزاول محواً، بل ترتضي أن تعيش مع تلك الخرافات نوعاً من الفناء والرضا به لذا وبالنسبة لعبت سيرة الرماد دوراً مركزياً، مهماً للغاية في متابعتي لما توفر لي من تجربة يحيى الشيخ الفنية ذات التاريخ الطويل الممتد منذ بداية السبعينات وحتى معرضه الأخير 2015 والذي ذهب فيه لابتكار خامة فنية جديدة. وأنا اعتقد بان تفاصيل الحياة الفنية المكشوف عنها في سيرته وما كتبه عن أهم تجاربه خاضعة لسياق الالتفاف للصوت / الكلام الأخر، من هنا نستطيع التأكيد على حضور الصوت في تجاربه الكتابية والفنية، وقد اختصرت ذلك كله في مقال فني عن مرحلة تاريخيه من تجربته الفنية التي عاشها في تونس.

مثل هذه المرحلة شدت على المتلقي الذي اختزنت ذاكرته تفاصيل سرديات " اللطلاطة " الذي ظل معلقاً بها، ومحكوماً إليها، على الرغم من انه قال ما نصه لا وجود للعراق لا فالخارج ولا في الداخل، هذا أمر غير دقيق، لان سيرته وتفاصيلها، تؤكد عكس ذلك، ويأخذه الصوت / المرويات / والسرديات نحو الوراء، ليس خضوعاً لثقافته وإنما استعادة له بوصفه حلماً كان في يوم ما، ويساهم بإنتاج شخصية فنان مغاير عن غيره، لتنوع ثقافات، ثلاثة وعشرين مكاناً وتعرف على المقدس المختلف وقراره بالفرار من الديانة المائية

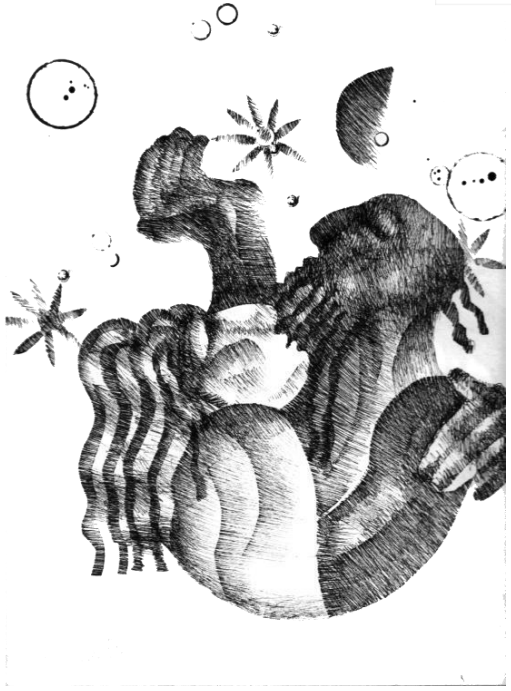
واللوذ بديانة مائية أخرى، هو محكوم بهذا النمط البكري الأول. وكرر خضوعه الكلي لعناصر الطبيعة وارتضى رفقته إليها. وهكذا تمظهر ليَّ بان الماء رديف لكتاب يحيى، خذ الكتاب يا يحيى بقوة.

" اللطلاطة " قريته النائمة على ضفة دجلة / في قلعة صالح مكان صاغ مرويات / قرابات متخيلة بعمق وعاشت حتى الآن واستيقظت متكتمة على سرديات الأنثى، ويبدو لي بان يحيى الشيخ ما زال مستجيباً لضوابط الجماعات المقهورة، التي عاشت ملتمة على بعضها ، لمقاومة الإحساس النفسي بالاضطهاد سابقاً وكأن ذلك نبوءة للصائبة، وصدقت، لان كتابهم حاضر وممتد و " اللطلاطة " قرية عنيت يحيى الشيخ كثيراً من مروياتهم الانثروبولوجية، لأنه أراد ذلك، بضغط حاجته لما اعتبره حاضراً أكثر في تجربته الفنية، وعلى الرغم من القصدية بذلك، لكني استطعت لملمة ذرات متطايرة من السرديات السريعة والخاطفة وأخذتني لتؤكد لي على تجربة يحيى الفنية والثقافية والفكرية. والحنين المتكرر للطلاطة، استعادة للفردوس المبدائي / أعيادهم المتكررة في كل لحظة ما دام الماء يروي لهم في كل لحظة،

ووحدهم يستمعون، ويفهمون ما يقول.

لم يشر يحيى لما تعنيه مفردة اللطلاطة، وكأنه أراد توسيع دائرة الإسرار في حياته المحكية مأخوذاً باستجابة الجماعة الموجودة / والمطرودة. وأعني

بالإسرار العلاقة الحسية مرآة المرأة منذ لحظة شبوبته التي صرح بها ولم يدفع بها نحو سردياته، اعترف وقال عنها ما هو مثير وأطلقها كتعرف متأخر، اقتضب كثيراً لهذه السردية واستعاض باللطلاطة مروية معروضة عن ذلك، وظل الغائب واسعاً هذا ملمح مهم تميزت بها سيرة الرماد، وحتى منجزاته الفنية الكثيرة. ويحيى لم يشأ تفكيك أزمنة الرماد والاكتفاء بأزمنة الجسد لأسباب عديدة أهمها وأكثر هيمنة هو العلاقة مع الماء في كل لحظة، ومشهد الماء للرجل والمرأة نوع اتصالي لذي أو رمزي أحيانا، ودلالته الأنثوية أكثر تمركزاً، على الرغم من كونه موزع بين الذكورة والأنوثة، ماء الرجل / ماء الأنثى.(أن الرجولة تكمن في ذلك السائل الذي كانت تقلقني غزارته، أصبحت موضوعاً لنفسي أطيل البقاء فيها. كنت حقيقة خارج الحاضر، صورة جميلة، لعيون أخرى اجهلها في أغاني تذيبني وتشعل قلبي) ص25//لان المندائية تنوع طقوس، مقترن بالماء، وليس كل المياه، إلا المتحركة، المتقدمة / الصاعدة نحو الإمام وهنا تذكير بنوع من أنواع الصعود لدى يحيى وسأحاول الإشارة لذلك في مجالات خاصة تفضي إليه. الماء المتحرك مثير للرجل والمرأة انه يزاول نوعاً من الضغط على العقل، وسيادة التابو ويحرك السبب الحسي ويوقظ اللاوعي لدى الكائن. والتواجد في الماء يوقظ المكبوت الطامي



ويرتضى الكائن بمزاولته السرية مع الماء حتما يتضح له أنا شاء. من هنا أنا اعتقد بأن المندائي أسرع من غيره وخصوصاً الأنثى للدنو من الحسيات والاتصال، بسبب علاقته مع الماء. وهذا ملمح جوهري من طقسيات الصابئة وأساطيرهم ولا نستطيع فك الاشتباك بين الجسد والمقدس، لان أساطيرهما شاخصة، مزاولة كل لحظة، وتكاد تكون الديانة المندائية ديانة جسد، تقيم له احتفاءات الاحترام وتعلن عن تحضيرات العلاقة المقدسة معه. تمنحه تسامياً عن الأرض، تعطيه

طهارة قبل البدء، لذا تختاره الأماكن التي ينام عليها الجسد ويطلق العنان لمياهه، يكون مرتفعاً.

(اخالني، الآن اقدر ليالي الحب التي كان يهتز لها السرير الخشبي فوق السطح في غفلة من النجوم ... يرحمكما الله) ص55// هذا لم يكن اهتزاز السرير الخشبي بسبب الماء الزاحف على الضفة النائمة وإياه فوق السرير، وإنما اشتداد سريان الماء الذي يجب عليه أن يودع بذرة جديدة في بئر الزوجة ... (كان لا يطيق الإقامة معنا أكثر من شهرين، يزرع جنيناً في رحم أمي ويعود الى أسراره. ولدنا في تسلسل زمني نادر سنتان بين واحد وأخر، في نيسان ولدت وفي نفسي اليوم بعد سنتين ولدت أختي كوثر، بعدها، في نيسان أخي عاطف، بعده بثلاث سنوات في أيار، ولد سلام) ص54//الحقيقة الأنثروبولوجية لكنية اللطلاطة ذات علاقة وثيقة مع الديانة المندائية وطقوسها اللحظية ذات الطاقة الجنسية الرمزية / أو التمثيلية ويتداول الأفراد والجماعات مفردة (لطما) لمن يتزوج ، بمعنى نجح من امتحان رجولته. لكن كنية القرية، كما اعتقد، متأتية من استمرار الاتصال بين الماء والضفة وهي مؤنثة، استجابت ل " اللطات " المائية وهنا يكمن سر الروح الخفية للصابئة الذين منحوا المرأة نوعاً ممتازاً من القداسة (للاطلاع أكثر يراجع ناجح المعموري / الجنس في أديان وأساطير العالم / دار تموز / دمشق)واجد بعد هذا الحديث ضرورة ملحة للتذكير بمجالين حيويين هما الالتفات للوراء لالتقاط ما تساقط أو ما اختفى هناك وهناك وأيضا سيادة الحضور الخفي / الشعري لبنية الصعود في حياة يحيى وتجربته. وابدأ من اللطلاطة لأنها البداية الأولى، والرحم الشاهد على التكون والتخلف، والعالقة في اللاوعي والمدرك لدى الفنان، لا بل هي حاضرة ومتسيّدة عليه، وبعد طواف طويل في العالم ذهب الى تونس واختار مكاناً لا يختلف كثيراً من المعنى مع قرية اللطلاطة (سنواتي الثلاث الأولى في تونس عشتها في القيروان، جغرافياً واجتماعياً كنت على هامش الريف، كانت تلك كافية لإعادتي الى حيث بدأت، قروياً. منذ نهاية العام السالف فضلت السكن عند الساحل في " اكودة " في سوسة على تخوم أرقى المناطق السياحية في تونس" خليج الملائكة " وهي تله مشرفة على خليج شط مريم في سوسة. تقطن التلة نخبة من مالكي رؤوس الأموال وكبار رجال الدولة. سمّي الموقع " خليج الملائكة " مع أن الأغنياء والملائكة لا يقطنان معاً. افترض أن الأغنياء لا يحظون بحب الله، أما الملائكة فهم ملائكة) ص 144//الحياة في " خليج الملائكة " نوع من تمثيلات الذاكرة وتخيلاتها في محاولة لإنتاج قرابات متخيلة، تتحول بالتتالي تماثلاً لما كان موجوداً في يوم من الأيام. لذا اعتقد بان

خليج الملائكة هو مرادف مقترح للطلاطة، شاء أن يجعل منه الفنان هكذا، وفي الحقيقة وجد فيه ما ساعده على اقتراح التمثيل، هذا ما اقترحته أنا، لان الصاعد كبنية ثقافية / وفنية هو الذي قادني لهذه القراءة، ودلني الى اللطلاطة في تونس.في اللطلاطة مرويات كثيرة بكل عائلة منها. لكن سردية بيت يحيى الشيخ المرسوم بذاكرة الطفولة (لا يشبه بيتاً اخر سكنته في حياتي، ولا أي بيت دخلته، كما انه لم يرد في احلامي حتى هذه الساعة. كان مكان مخصص للطفولة، بني على مقاساتها واهوائها البدائية ... لولاه لما كنت طفلاً) ص9/ من هنا تبرز خزانة اللطلاطة وتظل منفتحة على الآتي، تؤمي للانا وهو في أي كان من العالم، تستعيده / يستحضرها ، لأنه لن يكون بعيداً عن المكان الأول. هو الرحم الذي كان فيه وخرج منه وظل فيه طويلاً. وتعلم كل شيء في الحياة وعلاقتها بالماء. وكانت الأنثى أول الإسرار التي فاضت وكان الحضور الأكبر للام الكبرى المقدسة التي كانت وظلت

تاريخ أمه، بمعنى هي ذاكرة من مرويات هائلة ومثلما قال هدمي بابا: السرد مرآة الأمة. والمرويات الخاصة بالأم هي ذاكرة الصائبة وخزانة اللطلاطة، التي تسربت شيئاً فشيئاً وحصل كشط واضح لطبقات بعض الإسرار، وصارت اللطلاطة مانحه، لأنها ليست بخيلة، لان الماء يعطي ويطهر ويبلل الجنوسة، ماء مقدس وأخر دنس، يفضي بالجنوسة نحو نوع من أنواع الموت، الرعشة المنتظرة / حلم الرجل والأنثى تنفجر ويتحقق نوع من الفناء بين الاثنين، هذه اللحظة التواصلية بيولوجيا أفضت للعجائب والغرائبيات التي جعلت من الطفل يسترق السمع لصرير سرير والديه، وهي لا تختلف كثيراً عن لحظة الساحر القافز على المرآة المصابة بعلقها. هنا طاقة الفنان في الاعلاء من الجنس، بوصفها وسيلة / الية يتشارك بها كل الكائنات، الانسان / الحيوان / النبات / كلها خاضعة له، تمنح عبره ومن خلاله. والاب / لبطرياركي لوسيم الجميل.

لا يختلف كثيراً عن غيره من الكائنات، كالثور مثلاً وهو يساند البقرة أو الديك في البيت وكذلك في خليج الملائكة. ذلك امتداد للأب. سلطة ذكورية تعلن عن نفسها في كل وقت، وليس مثلما كان في اللطلاطة. انه يطلق صوته في خليج الملائكة، ليعلن صراحة بأنه موجود، وحاضر، هذا خطابه الذكوري للدجاجات الأربعة في القن. وصياح الديك طقس لا يختلف عن مراسيم اللطلاطة الدينية المقدسة / المحتفية بالزواج والإدخال.

ديك اللطلاطة مختلف عن غيره . أكثر هدوءاً لأنه الوحيد بين حشد من الدواجن. وديك خليج الملائكة، واحد، يصدح بأغانيه الفحولية ليلاً ونهاراً.

هذا النسق الجسدي الفحولي غير معطل أبدا، وظل حاضراً في السيريات وتمظهراتها التشكيلة. انه الرمز الشامخ / النمط المبكر، الملاحق للسرديات التي لا ترضى بدونه، حتى لا تخسر صفتها الخطابية. الديك، كائن يسافد، لكنه رمز يتسع للتعبير عن الأب الكوزموبوليتي الذي طاف الكثير من جغرافيات العالم رافعاً رايته الايروسية المؤشر عليها من صفاته الجذابة والتي أخذته الى دلمون عاشقاً، ولها، عاملاً، مجنوناً يرتل مثل الديك ايقاعاته الخاصة بالغربة والمنفى، ويرفع صوته باللحن " الصبي " مع أغاني داخل حسن، على الرغم من هيامه بناصر حكيم .... هذا التنوع كاف للتعرف على ديك آدمي، اختار الفردوس الإنساني ليعيد أنتاج أحلامه، ويختار مكانه هناك ويموت عاشقاً، وكأنه يعيد أنتاج المقولة الفلسفية الصوفية: الجنس فناء بالأخر. وهو اصدق من ديوك اللطلاطة وديك خليج الملائكة لأنه الذكر الوحيد الذي ارتضى الفناء في الأخر الأب المتوج بالوسامة والأناقة، يغتسل بمياه دلمون من خلال فردانيته، لم يزاول طقسه الجمعي في كل مزاولاته وهو هناك. لقد تغاير تماماً عن الإله انكي والإلهة الأم السومرية ننخرساك ظل وحيداً ولم يمنح مثلما هو في الأسطورة السومرية في دلمون / الفردوس لكنه خسر فردانيته، ولم يستطع الصعود، مثلما أراد ابنه أن يتوصل، هو نجح في تحقق مقولة ابن عربي علاقة المحب مع المحبوب فناء كامل، هذا الذوبان الصابئي، المقاوم له في الماء من خلال كل المواسم لم يعمد أمامه هذا الفحل، المنتقل بذكورته الى دلمون ليعلن عن حلمه في خلق وتكوين جديد، لكنه واجه مع الاسف فناءه مع المعشوقة، وخسر الكثير الذي سأتحدث عنه باعتباره مروية عشيقته / وجنون / وعودة للبداية / أنها لحظة الالتفاف للمحيط المائي الأول الفردوسي في دلمون ، وكأن الأب / الديك الصابيء حط في دلمون حاملاً رسالة جديدة، لم يقم بها رجل / فحل من قبل. سوى الإله انكي في الأسطورة الشهيرة.

لم يذهب الى دلمون سياحة، بل لديه رسالة لا هويته، فيها الجنس فناء وحضور واستعادة الكينونة مرة ثانية. دلمون مكان مقدس .... هكذا يتبدّى لي في سيرة يحيى الشيخ ولم يكن اختياره لدلمون اعتباطاً، بل قصدياً، وفيه تمثيلاً للحظة الخلق الأولى، ومن يدري بان الأب فشل في إنتاج سردية خاصة بالتخليق؟ السيرة كشفت جانباً عن الأب / الديك / انكي الأصل الأول، لكنها ظلت صامته عن دور الام الكبرى التي جاهد من اجلها ديك اللطلاطة المحكوم بالصعود الذي اشرنا له وتعرّف على الفناء معها، هو منتصر وخسران، منتصر لأنه صعد حاملاً الماء المندائي، وخسران بغربته في المكان الذي دفن فيه بدون علامة دالة عليه، وتحولت المقبرة الى منفى.

هل العودة للأصل اختيار لنوع من العلاقة المتناهية والقداسة المطلقة؟ نعم هذا ما تمظهر في وجود الأب / الديك المندائي في دلمون. وكانت علاقته الجنسية نوعاً من الانتماء للمكان الذي انتمت إليه الجماعات المندائية الأولى. هذا الديك / الجبار / الأنيق فعلاً حافظ على ديانته، لأنه زاولها حتى اللحظة الأخير، وأطلق أغنيته صامته لا صوت لها، لكنهما " المرأة وهو " يعرفان كلمات الأغنية الأخيرة وإيقاعها. الأب يجيد الغناء، ربما أدى أغاني داخل حسن بالطور الصغير الشهير في جنوب العراق وأخذه معه الى دلمون. غنى الأب وانتصر في أغنيته الأخيرة، عندما ارتضى الذوبان في جسد عشيقته، الهائمة به وارتضت فضيحتها أمام الناس وأدخلته سراً، لكنه غادر المكان المرتفع علناً، محمولاً.

(كان يكثر من الخمر ويتحاشى الحديث عن النساء،

موضوعه القاتل. مات في حضن امرأة بحرينية، صعد إليها السلالم العالية وهو مصاب بجلطة قلبية. تكتم الناس على الأمر وأشاعوا . انه صعد يطلب ماء !) ص55//ارتضى الذوبان في جسد المحبوب، وأطلق أغنيته الجنوبية الشخصية، كل أغاني داخل حسن هكذا وطور الصبي كذلك. لم يخسر بالطريقة التي اختاره الموت إليه ... نادراً ما تتحقق مثل هذه الميتات، احرق عود كبريته وأضاء المكان وأطلق صوته هامساً / هادئاً يردد أغنيته الأخيرة وسأتحدث عن طريقة موته وعلاقة الغناء / الاتصال / بالموت إما السردية / الأكذوبة المصاغة من جماعاته فيها أطرافه " صعد يطلب ماء ! " هل يصدق أحد بان الصابئي المندائي يطلب ماء في حياته؟

حياته مائية وجسده رطب مغسول باستمرار. هذا الاب / الديك كثير الطواف ومثل هذه الحياة حتماً سردياتها مثيرة يؤدي فيها عدة وظائف اهمها يعمد نساءه، ويغني لهن ويشعل عود كبريته (كان يتميز بصوت شجي ريفي يشبه صوت داخل حسن ويغني اغانيه ، لكنه كان يؤثر ناصر حكيم عليه . وفرت له هذه الفضيلة ليالي بلا فجر. جماله الأخاذ، ولسانه العذب يسرّا له فرصاً لقلوب عشيقات مقتنيات. كان يطفر الحيطان ليحظى بهن، بينما الأزواج نيام تشخر. كان ينظم الشعر الشعبي " الابوذية " وينقش على الفضة) ص55//

هذا الفحل مات بعد ستة أشهر من الاحتفاء بزيارة ولده إليه في البحرين، وزار مقبرته، لكنه لم يعثر على قبره! نوع من التراجيديا، فيه شيء من صفات الأبطال المرتجلين دائماً، فكم كانت الجغرافيات التي وصل إليها وزارها. لكنه لم يهوى غير دلمون. ارتضى الموت فيها، بعد أن أطلق صيحته! وأغنيته واحرق عود كبريته الأخير. دفن هناك وتثير طريقة الوفاة سردية هي التي أضاعت قبره وسط المقبرة. ومثل هذا المصير صاغ تغريباً له ولم تشفع له حياته الطويلة في البحرين، لم يعش غريباً، بل مات غريباً. واثار هذه الوحدة السردية الموجزة جداً سرديات، لها علاقة بالغربة والهوية / كذلك المنفى ...

هذا ما أراده يحيى الشيخ في سيرته، قاله لنا، ليتخلص من وجعها ومطاردة هويته له، الوطن / المعتقد، ضاغطان عليه، على الرغم من حريته الفردانية العالية، التقط واقعة وفاة الاب ليقول لنا المنفي ليس في الزمان مثلما قال ادوارد سعيد وإنما في المكان، قلب هذه الحقيقة الثقافية وصرخ بقوة: المنفي في المكان أيضا لذا ظل الأب / الديك اللطلاطة منفياً في المقبرة ولم يستطع الابن الاهتداء الى قبر أبيه، فصلى على الجميع المنفي مطرود، حتى من المقبرة!

نكشف عبر الوحدة السردية المتنوعة والخاصة بالأب وجود مشترك بين الابن والاب، وهذا ما قاله يحيى في سيرة الرماد (حياته في الموانئ: البصرة وحيفا

والكويت والمنامة، تلبسته فكرة انه على ظهر مركب لا يرسو الا ليبحر بعد حين، فعاش مسافراً. اذا كانت مصادفات حياتي قد صاغت مني ما انا عليه الآن، فهل مصادفات ابي تفعل بي هذا؟ هل يبعث الله فينا ما كان في ابائنا؟ هل يطارد فينا ذنوبهم أيضا... سأدفع فديتك وفديتي يا أبتي) / ص00//

على الرغم من صراحة هذا الاعتراف عن المشترك بين الاثنين، نجد بأن الأب سلطان، لم يفارق مندائيته وهو يحمل، متماثل مع ابنه أو الابن شبيه للأب وخصوصاً في توفر ونمو بنية الصعود في قلعة صالح وفي البحرين، كذلك هو صاعد نحو الموانئ دائماً. امتلك هذا الاب طاقة جبارة، وجعل السرير الخشبي يصرخ تصرير مسموع. وظل محكوماً بالطاقة في جسده مع علمه بمرضه وخطورته ويدرك أيضا ما يعنيه صعود السلم ومن بعده إشعال عود الكبريت وإنزال الماء في المكان المقدس. انه نوع من مزاولة القداسة عبر أداء واجب التغطيس. من اجل تنظيم الطاقة الكهربائية الجبارة وغير المنظورة، التي يتوجب على الإنسان احترامها، وتهيب به الى الاستحواذ عليها، في آن، كما قال روجيه كايوا في " الإنسان والمقدس ".

قلت من قبل أن الابن وارث لصفات كثيرة من التي عرفها عند أبيه. وزاول يحيى الشيخ طريقته الخاصة للإفصاح عن الأنا وما عاناه وتعرض إليه، كذلك أجراء حفريات من خلال السرد معبراً عن وظائف الأب المتنوعة من خلال الرمز.

وسأحاول العودة الى واحد من أهم الرموز في السيرة وتفاصيل التجربة الفنية وكذلك مخزونات ذاكرة الطفولة (أتذكر ما كان يسحرني في أفلام الهنود الحمر: الريش على الرؤوس، تيجان ملوك الطبيعة الأوائل، فكرت أيضا بشراء مزرعة أربي فيها مئات الطيور الداجنة. دجاج، إوز، بط، ديك رومي، حمام، طيور الحذاف العراقية، ربما استرجع الحمام الزاجل الذي هجرته في برج في ميسان وغادرت الى بغداد عام 1962) / ص174//

الالتفات للوراء والتعرف على خزانته الأولى، علاقته بالطيور التي عافها، لكنه استعاد علاقته معها وانجذب نحو الهنود الحمر، جماعات معاقبة ومنفية ومكروهة على التعايش مع القاتل يوجد مشترك واضح بين الصائبة المندائية، أحد أهم الأصول الثقافية والدينية للسومريين، والهنود الحمر أو دعوا بالقسوة ما ابتكروا للجلاد. ما يهمني في استذكار يحيى الشيخ هذا وهو يتحدث عن تجربة الأغاني رمزية الديك، هو غير مهتم به كحيوان داجن، بل بما يمتلكه من طاقات رمزية، وحدة ، يحيى، عرف الحفر وراءها والإعلان عنها،

والتكتم عليها، لكنه استطاع مراوغة الرمز وفتح منافذ دلالية عميقة / وبعيدة، تفضي بما فيها من طاقة نحو الاستعادة الأسطورية الجاثية في شخص من شخوص السيرة تتمظهر لاحقاً في شظايا مرآة فسيفسائية واعني بذلك الديك الحقيقي في اللطلاطة وما تعايش معه من ديوك رمزية وصعدت رمزيته الى خليج الملائكة وهيبة الديك، الذي أثار تحفيز لدى يحيى كي يسأل: هل توقعت أن يفعل ديك كل هذا بي؟ ص176 // حصل كثير بعد هذا السؤال، وكان خطيراً وجميلاً، وظفه الفنان لقول ما لم يفصح عنه، فقاله شعراً من خلال رمزية عميقة ومجازات، التقت كلها معاً وتآزرت لتؤمي الى الأب / الديك المندائي الذي أطلق صوته في دلمون ولم يكتف بأربعة دجاجات!

بينهما قرابات، ربما غير ما تنطوي عليه الكنية من دلالات حسية واضحة في اللطلاطة وأيضا خليج الملائكة .... هو ضفة أخرى والملائكة لا تومئ للرجال، بل تؤشر للنساء، وتتخندق حول ذلك. قرية اللطلاطة بذرت في أعماقه طاقة الرسم للكلمات وصعوبة قراءتها، ومنحه خليج الملائكة لحظة زمنية، غنية بالتأمل والتفكر العميق والبليغ وهو يرى (لم يختلف الأمر كثيراً عن القيروان، فالدجاج يسرح في الطرقات الجانبية والأغنام ترعى على أرصفة سفوح التلة الخضراء، تحت الشقة التي اسكنها وهي جناح من بيت حديث بكل مواصفاته، ثمة حديقة فيها قن دجاج، أربع دجاجات كسولات وديك فتي... متعة للنظر) ص144//

استيقظت اللطلاطة، القرية النائمة على ضفة دجلة، شمال قلعة صالح. والأماكن الحقيقية، النابتة بالذاكرة لا تموت أو تتعطل. واللطلاطة مكان بدئي، ضاج

بالأساطير والعقائد والطقوس، شهدت كثيراً من السرديات المحرقة، وتعرفت على ذكورة صاعدة فجأة وسريعاً. المكان لدى يحيى الشيخ منافذ للحس كما قال وسرديات تبدو كشافة عن مألوفات / ويوميات عرفتها العديد من الطفولات. لكن يحيى يضفي عليها توتراً هاماً / وصارخاً، ويدنو للمتلقي كثيراً، ويلتصق معه ويتحول من حيازاته. هذا كله متأت من مهارة الدخول على المألوف واختراقه بإشارة رمزية سريعة أو مفردة تعيد البناء أو تومئ لما كان سابقاً في وحدة سردية مماثلة ....

اعتقد بان الخبرة والتعايش الثقافي المتنوع، غير كاف لمنح ليونة للسرد وإنما التخيل الذي يعيد البناء للسياق اللغوي حيث يتحول السرد لديه الى نوع من التلامس مع المتلقي (بت حريصاً وشغوفاً بمعرفة طبيعة وسائلي، موادي ومصادرها. أنها مورد لغتي ونعمة روحي. ماذا سيكون مصيري لو اختفت من حياتي على حين غرة؟ على أن اعرف كيف اخترعها) ص 176//

هذه الإشارة الشفافة، المركزة بحرصها على ما أراد أن يقول، والدقة في إيصال ما انشغلت انا به عبر التقرب الى الفنان أكثر وكلما أتوصل الى شيء جديد، اكتشف فيه قديم كامن. واعني به المكان وشخوصه وتنامي العلاقات فيما بين الجميع، وتنفلت مخزونات لم يكن يعينها الفنان، بل انزلقت أمام المتلقي وسأفرد لذلك مقالاً خارج هذا الإطار.

اللغة هي نعمة الفنان وحتماً لا يعني بها الألوان بل الكتابة التدوينية التي ساعدتنا على الاقتراب منه وهو يعترف بوضوح بأنه سيكون مجهول المصير، لو اختفت هذه النعمة بشكل مفاجئ. انشغال فني ومعرفي قاد الشيخ لتقديم ما يشبه الاعتراف عن مكانه الجديد- خليج الملائكة المانح له ما هو امتداد لما كان سابقاً من فيه أربع دجاجات وديك يحرق أعواد كبريته ليلاً ونهاراً ، ولم ذاك الديك مثل ما عرف سابقاً، بحيث تمركز هذا الفحل رمزاً وبؤرة هيمنت على الذاكرة وخزانة الطفولة والفتوة، وتمظهر عبره الابن قوياً وفواراً بحيويته وهو يرى ماء من شبوبته يتدفق بغزارة، ولا غرابة من ذلك فهو اختار سكناه في الماء، حتى صار هذا التفتح جزءاً فاعلاً في التيه الذي عاش (.... ما ولدتني الا لهذا التيه وأخذت تتباهى أمام صديقاتها بموهبتي، وأخذت أتباهى بتبديد العمر في ظلمات " الفحم ". كنت مطلوباً لمساعدة البنات اللواتي يجهلن الرسم: صرفت ساعات طوال ارسم وهن ينحنين على

بغنجهن، مأخوذات بما افعل. ما كنت افعله في الحقيقة، أني أطيل وقت الرسم، استنشق أنوثتهن الخام، وأذوب على الورق) ص37//

ما هذا الذي فعله الديك في خليج الملائكة؟ تشظت رمزيته واتسعت وحازت الأب وابنه، لا وجود لامكانية تفكيك هذا الوحدة الدلالية وقد اعترف بها الابن بوضوح: إذا كانت مصادفات حياتي قد صاغت حياتي كما أنا عليه الآن، فهل مصادفات أبي تفعل بي هذا؟ هل يبعث الله فينا ما كان في أبائنا؟ هل يطارد فينا ذنوبهم أيضا) ص55//

لم يتنكر الفنان الشيخ لرمزية الديك وانفتاح شبكته لاحتضان الاثنين، هذا الديك العائد من مكان مرتفع وبعيد جداً الى اللطلاطة وحط في دلمون، وفجر بقوته خفايا تجربة فنية خاصة بالريش سنحاولها في مكان أخر. وأكدت لي وقفاتي لكتابة الضخم المصور "مبررات الرسم" . أن اكتشف هيمنة الديكة في لوحاته على الرغم من أنها تقنعت بأشكال متباينة، الديك / الطاووس / اللسان / العصا، كلها متجاورة مع بعضها ولم تبتعد عن الديك المندائي الذي اولع عود ثقابه وأطلق أغنيته الأخيرة قبل أن يموت بعد صعود السلم. ولابد من ملاحظة الصعود مرة اخرى وصعود المرأة العشيقة التي بلهها بماء غزير وارتكن للحظة قادته لمقبرة الغرباء.

يقودني الديك الغاني في دلمون، بعد أن ضج جسده بمتاعب الصعود، وليس الارتقاء الى الاسطورة المعروفة لنا جميعاً، وهي الخاصة بالطائر الذي يختار وحده لحظته الخاصة به، زمن الافتراق عن الدينوي والصعود نحو السماوي / المقدس وكأنه يعيش عيداً، كل لحظة مع المقدس عيد، لذا اندفع الطائر مختاراً منفاه عن دينونته صاعداً نحو حلمه القادر عليه ويدف بجناحيه وهو يرتقي للمقدس ويغادر لما هو أكثر حليمة، يترك الأرض ويرتضي بلحظة الذوبان المنتظرة منذ مغادرته قشرة بيضته، هل كان هذا الطائر يتمرن على أغنيته التي سيفجرها، واعتقد بانها أغنيته رثاء للغياب. وكلما ارتفع عالياً صعودهما نوع من الملاطفة والترضية والأغراء، والأفعى أكثر فاعلية، في هذا دب وراءها وتعانقا، حتى إلانهمار، وربما سقط ماؤهما المتدفق منهما وعند سقوطهما انتشر ولم تتوفر له فرصة الانجماد ليتحول نصاً سحرياً، حامياً للإنسان من وطر الافاعي، ابتدأت مع الديك بوصفه رمزاً واتسعت معه مجازياً لذا حصلت فيه وعليه حفريات جديدة وغير مألوفة للقارئ.

الأفاعي والحيات ليست أرضية، أنها مائية ومعلقة على السقوف ووسط الحيطان وفوق النخيل والأشجار صعد ذكر الحية إليها ملاحظاً لها ومحاولاً ترضيتها وإغرائها. لم يحتفظا بماء الشهوة، زمن تجدد الحياة بجسديهما، وفقدا السيطرة تماماً من هول العصف

فسقطا، وسقط منهما ماء الرغبة، الذي لم تتوفر فرصته كي يستقر ويلتم على بعضه عند ملامسة الهواء أو البرودة له، ويتحول خرزة ميالة للبياض، ذات قدرة صبيانية وسحرية لحماية الكائن من لدغ الأفاعي. استدعاء الميثي إيقاظ سحريات الطفولة (تجربة الحنين واسترجاع مشاهدات طفولتي الريفية جعلا من المدينة تصغر ولا تلبي احتياجاتي. الولد الذي يجرب الخسارة على الأرض ويعود في الخيال الى مرابع طفولته، تتسع روحه، وتواصل الاتساع كلما تغربت وانتشرت غربتها على مر السنين. الغربة ذاتها ظلت تطاردني وأطاردها في حياتي ولوحاتي. استوطنني هاجس المكان وفرض عليّ طرائق التعامل لاحقاً مع كل الاماكن التي وطأتها. وكنت اسأل فيها عن ذاتي ليس كوجود عابر بل صيرورة تمد جذورها في جسد الواقع) / يحيى الشيخ / مبررات الرسم / مطابع الاديب / عمان / ص 195//

هو يدرك جيداً بان كل الأماكن المرتحل إليها مكرهاً وأول تلك الكراهيات العالقة بين جفنيه، لأنها حفرت فيهما حزناً لن ينساه. مغادرة الريف، إقصاء من الفردوس المكتظ بنخيله وأشجاره (مناخ قروي كما في كل قرى العراق الجنوبي حصائر الخوص وبواري القصب والصوف تغزله الأمهات وسط بساتين النخيل المكتظ بالأعشاش والدبابير. هناك كان درسي الأول مثل فنار بعيد يشير الى المرافئ الآمنة التي أودعتها دفاتري) / سبق ذكره ص191//

الأسطورة مكشوفة له، كل ما تعرف عليه ميثيات، أعياد / قداسات ماء حاضر في الصيف والشتاء. المندائية كلها أساطير ذات عمق بعيد الأغوار في قلب تاريخ سومر. حتى شبت الأساطير معه وتقاسمها الحياة، الأحزان والأفراح. لم يكتف بما تعرف عليه في اللطلاطة بل اكتشفت حضورها في قلعة صالح، ومن بعد في العمارة. لكن المثير بالنسبة إليه، رؤية الأسطورة في الكائن البشري الذي تعرف عليه (أفسدت طفولتي النيات الجميلة للمجتمع والأهل، أما أنا ، فسكنت في قلبي الإسرار الثقيلة وامتدت في أعماقي ظلال اليأس وتقاطعت ... مذ ذاك فتحت عيني داخل الكتب ابحث عنهم، فأخذتني بعيداً نحو معاني جديدة للحياة غير مألوفة في مدينة مثل العمارة. عن طريقهم وصلت الى اعماق سحيقة للنفس البشرية تنطوي عليها شخصيات أسطورية، غدت فيما بعد، معايير للمبدع وبراهين على نقاوته) / نفس المصدر ص191//

لم يكن يدرك بأنه والجماعات في اللطلاطة يعيشون الأساطير، بحيث تحولت حياتهم بعقائدها وطقوس وقداستها واحتفالاتهم الى ميثية كاملة وظلت هذه الصفة ملحقة به، وجاذب لها، بحيث تتزاحم صور الحياة والعلاقات الجديدة في المدينة، مع الأساطير.

على الرغم من أنني اعتقد، أيضا، بأن أشارته الى الشخصيات الأسطورية التي صارت معياراً للمبدع وشرفه وبياضه هي نوع من الأسطورة التي قال بها رولان بارت، لكن القراءة لن تنزع ذاكرة الأساطير الأولى (أن أسرارك جاءت من مدينة أقدم منها لا مكان لها الآن .... من هي؟ لكنها كانت في الحقيقة عشرات المدن الغريبة التي رأيت فيها ظلي يمشي معي أو يسبقني بخطوات على الإسفلت، أو يعنفني وشعرت بدوار وحنين الى الوطن)/ سبق ذكره ص 194// المكان الأول امتداد للرحم الامومي. اللطلاطة فردوسه ومغادرتها نوع من الفطم القاسي، وخسر الأمان والإحساس به (لا زاوية آمنة، خالية من الشظايا) / سبق ذكره ص194//

قلت سابقاً بأن الصعود كبنية ثقافية ومعرفية هي الأبرز والأكثر تمركزاً في السيرة الشخصية للفنان، وظل هذا المجال مهيمناً، حتى السقوط الذي تتضمنه المرويات أو بعضها، متأت نتيجة للصعود. والبحث عن هذا في السيرة، يوفر لنا عديداً من ذلك. لكني سأكتفي بمروية مهمة بالغة الأهمية بالنسبة لي وأنا الأحق تفاصيل "سيرة الرماد" اسطورياً وهذا ما أومأت به إليّ منذ لحظة القراءة الأولى (.... كان معنا أصدقاء وأعداء، وأفاعي في السقوف بين القصب. كنا نلهو معها في النهار وننام تحت رحمتها في الليل، بلا أحلاف موثقة. مرة سقط ثعبان يلف أنثاه في حضن

أختي ليلى وهي تخيط. العجائز سألنها أن عثرت على فص شفاف سقط منهما، انه يحمي من شر الأفاعي) / ص 12//

هذا سقوط حقيقي، تحقق بعد صعودهما للسقف واتصالهما جنسياً، التفا جسداً واحداً، وضاعت أمكانية التميز بين الثعبان والأنثى. اندمجا كلياً، حتى تدفق الماء اللّي منهما وفقدا تماماً سيطرتهما على البقاء في الأعالي، فأخذتهما رعدة الفناء بالأخر، وسقطا ملتفين وسط حضن ليلى.

هذه مروية موزعة بين الانثربولوجي والميثولوجي واعتقد بأن هذا الفضاء المرتبط بالأفاعي أكثر غزارة بحكاياته وأساطيره وعقائده، فالحية، احدى أهم العلامات الدالة عن الإلهة الأم الكبرى، في كل ثقافات وديانات الشرق وباقي الجماعات في العالم. بحيث تكون الأم الكبرى والأنثى، تحضر الحية وسردياتها. وظلت تعبيراً على تجديد الحياة، وخلودها ورافقتها هذه كجوهرة حازت عليها الأفاعي مثلما كانت قبلاً للإلهة. والتدقيق في الكنية " الحية " وتفصيلها الفلولوجي، تذهب مباشرة نحو الحياة. واختار العائلة اسم احدى النساء " حيهن " لتأكيد العمق الثقافي ورسوخ الحضور التداولي لمرويات الحية. كما لابد من اشارة لفحل الفحول في الأفاعي "العربيد" فهو الأخر عبر مخضه، سنتوصل الى أشارة واضحة وسريعة تذهب نحو الرمز القضيبي.

حتى سقوطهما مثير للتفكر بالمكان الذي سقطا فيه. انه حضن ليلى التي كان تخيط، تلملم أطراف القماش وحتماً، مثلما تكشف النسوة، فكرت باللحظة التي تلم فيها ما بحاجة إليه واعتادت النسوة والإناث التوسل بالخياطة أن تتوسط لهن بالقوى الكامنة في هذه المروية الميثولوجية، واوضح بأن هذه المروية الحديثة العهد، ولم تكن الأساطير المبكرة. لأنها مقترنة بالتطور والتقنية، حتى ولو كانت بسيطة.

سقوطهما ملتفين معاً تفان كامل استولده الصعود. اجد من الضرورة الإشارة لمروية قصها على الباحث المعروف في مجال الميثولوجيا الأستاذ حكمت بشير الأسود عن التحضير الاحتفالي لزواج بين فحل وأنثاه. وقال لي عام 1992: كان في أحدى قرى الموصل، وأتوقع التي كانت جزء من التاريخ الحضاري، لأنه متخصص بالآثار والميثولوجيا، ودائماً ما يستعين بناظور في جولاته ليرى جيداً ويقرأ ما يصعب على الإنسان التعرف عليه. وهو يؤدي هذه المهمة، لمح من بعيد عربيداً وأنثاه، ابتدأ باحتفال طقس للدخول بلحظة عيد الزواج ومعرف بأن للأفعى قداسة خاصة وطقوس تعرفها العوائل العراقية لتجعل منها صديقة

لهم وليست عدوة.قال لي الصديق حكمت الأسود بأنه تعرف على الأنثى منذ أول مشاهدته، هناك تفاصيل واضحة ومعروفة للجميع، أهمها اللون المائل للبياض قليلاً والى السواد بالنسبة للعربيد، هي أول من رفعت رأسها عن الأرض وابتدأت تلتفت بدوران نصفي كاشفة عن مهارات جسدها للسيد الفحل المكتفي بالمراقبة، مكتفياً برفع رأسه قليلاً. ليكتشف ويتعرف على ما تعلن عنه الأنثى التي ازدادت اهتزازاً ودوراناً عند الاقتراب إليه. وكان هذه اللحظة زمان الدعوة للتشارك معاً في طقس التسافد. وحانت لحظة العربيد المنتفض بما يجعله عربيداً، استدعته فعالية الاحتفال به.

واكد لي الصديق حكمت الأسود: بأنهما اندمجا معاً مثل حبل مظفور ولولا لون الفحل وسواده لما استطاع معرفة أيهما الأنثى تشابكا معاً وهما يهتزان ليؤديا طقس الإدخال وكان صعباً معرفة الذروة بينهما، لان رقصتهما زاحفة، لم يعد ممكننا عليهما السيطرة على توازن دقيق، تخرب كل شيء وظل التوحد / والاندماج حاضراً، كذلك كانت تثير حركتهما قليلاً من الغبار حتى زمان التفاني الكلي. وسقطا على الأرض باتجاه واحد.

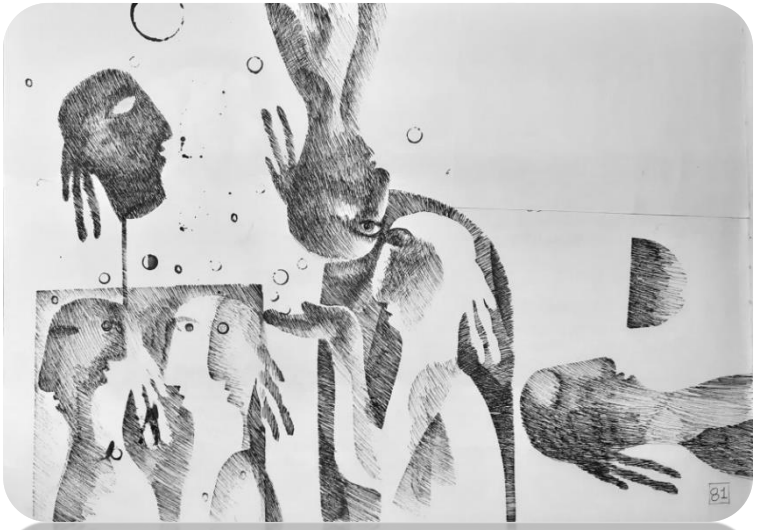
وقال لي الصديق حكمت الأسود: في خاتمة الاحتفال تقربت أكثر منهما، مكملاً مشواري عبر الناظور ولمحت الكتلة الملتفة حول بعضها ارتعاشات لا تقوى على تشخيص عائديتها. أنها كهربة التفاني الباقية للحظات ليست قصيرة، بعد ذلك همدا معاً باستراحة، جاءت صحوتها بطيئة.

أن اهتمام يحيى الشيخ بميثولوجيا الحية متأت من معرفته لكثير من مرويات عنها أشائعة في القرى بوصفها موروثات ثقافية ودينية، بالإضافة الى ما اطلع عليه من أساطير وملاحم هيمنت الأفعى فيها وصاغت مركزها الميثولوجي واعتقد بان عناية يحيى بالأفعى وتكرر الإشارة لها متأت من خلودها.

وتشاركها الفعال في نصوص أدبية وأسطورية، في ملحمة جلجامش باعتبارها أصلا للسرديات الشعرية في الشرق. وفي التوراة أيضا الأفعى خالدة، وباقية وحازت خصائص الإلهة، تنزع جلدها القديم لتجدد حياتهما. وظلت رمزاً دالاً الأم الكبرى والالوهة المؤنثة خلال تاريخ هيمنة الأم على السلطة وإنتاج الثقافة والدين، حتى زمان صعود البطرياركية وانهيار نظام الأم لكن السلطة الفحولية، لم تستطع إلغاء رموز الأم الكبرى، مثل الأفعى، بل صاغت معناها الجديد، حيث تحولت رمزاً قضيبياً. (ولكن من يحمي الافاعي من شرورنا؟ كنا نختار اطول القصب وامتنها، نشق رأسها مثل ملقط وننتظر حية كانت تعشعش في السقف. تنسل من ثقب وتتسلل الى اخر، يتدلى جسدها عارياً فوق رؤوسنا، فنضع القصبة في وسطها ونلفها، مرة ومرتين، تشتبك الحية والقصبة في اختبار لقوة الحياة،

يعلو صراخنا فتطردنا أمي بقناعة أنها حية بيت مسالمة وأمينة علينا، سمعت جدتي " حيهن " تقول: القنفذ ألد أعداء الحية) / ص13//

البيئة سبب جوهري لوجود مرويات الافعى، مثل خلية أساسية في الذاكرة، هذا أمر مهم، لكنه معروف، لكني احفر في الميثولوجيات لأعثر ما هو أكثر تجوهراً من التشارك بين البيئة والأفاعي. والمدفون جوهر النبش في خزانة مغلقة، لا تمنحك إلا شكلها الخارجي. لكن يحيى تحدث عن الأفعى مرتين واعتقد بأن أهميتها متأتية من تشاكلها الرمزي مع الأم الكبرى المقدسة وباقي الالوهات. ولا نستطيع ميثولوجيا وانثربولوجيا فصم العرى بينهما لأكثر من سبب اصطدته في العلاقات الميثية المتشاركة مع بعضها وهي على سبيل المثال. الأرض أم رمزية ينزل إليها ماء أنو / المطر ويسقيها وتتخصب وتظل حية هكذا للأبد. للماء وسيلة الحياة وتجددها، انه مساعد لها كي تنزع جلدها مثل الحية سنوياً لتحتفل بخلودها. كما لا بد من الإشارة الى أن للماء أفاعيه، يقال لها " حية ماء " التنافذ الرمزي موجود إذن ولا نتمكن من فك الاشتباك بين الحية والماء وكل الحيتان سباحة في الأنهار والشطوط. والفص الذي أثاره سؤال الأم هو مروية شعبية معروفة ومتوارثة وهو نتيجة للاتصال الجنسي بين العربيد والأفعى وزمن الفناء الحاصل يقذف الاثنان سائل اللذّة إذا كان في مكان ارضي وبعد تعرضه لهواء قوي يتماسك مثل خرزة صغيرة



بيضاء، تستعمل لوقاية الإنسان من أثار لدغة الحيات.

العلاقة الميثولوجية بين الحية والمندائية حاضرة، كامنة أيضا، متبدية عبر الحياة وتجددها والمحافظة عليها. الماء لديهم مركز شعائرهم وطقوسهم وقداستهم، يكمن فيه سر الحياة وحركتها. وهذا المعتقد موروث من السومريين، لكنهم منحوه قوة خفية وأخرى متحركة وبين الاثنين الخفي المثير للحسيات، والمتحركة تمثيل لأفعال الاتصال الثنائي. وما تضمنته السيرة الخاصة بيحيى الشيخ عن الحية لم تكن نوعاً من استعادة الحكايا المختزنة بذاكرة الطفولة، بل هي يقظة المدفون من الخوف والمراقبة لها، الحية، وهي معلقة بسقوف الغرف ونازلة في ماء الأنهر. والمرأة وحدها جعلت من الحية زحافة آمنة، لم تذكر المرويات فعلاً فيها الحق ضرراً بالأم وأطفالها. لان الوظيفة الأسطورية المبكرة مع الحية ظلت قائمة، ولا يمكن لها أن تندثر، بعد انهيار خطاب الام وصعود نظام الفحولة الثقافي ... وحتى عتبات الانهيار والصعود معبراً عنه بمحكمة جلجامش، كانت العلاقة حاضرة، لذا استنجدت بها الإلهة عشتار بسرقة عشبة الخلود التي عاد بها جلجامش ووضعها عند حافة البئر ونزل يغتسل، فسرقتها، وحرمته من حيازة صفة الإلهة. لكنها بذلك منحته درساً بليغاً في كيفية تنشيط استعمالات العقل؟

أخيراً للام دور في التعبير الرمزي عن استمرار التآخي مع الحية، عندما تضع لها أناء ماء وقليلاً من الملح.

الديك الذي ورت له اشارة في السيرة والتمع كائناً داجناً وسط دجاجات اربع اقترن مع تجربة فنية جديدة في مسعى الفنان. والقراءة لهذا الرمز يفتح امامنا تنوعاً في المعنى، مثلما ذكرنا ذلك ضمن تأويلنا لحياة الاب المشار له بشكل صريح، لكن الوضوح والصراحة غير منغلقين على توصلا له، لان التصريح والتقرير في الانواع والفنون يناور ضمن وجوده في سياق ما. وهذه المناورة ليست ثابتة، بل هي متحولة بقدرة المبدع على امساك الرمز وشبكته والمراوغة بها، من اجل الوصول الى ما يريده الفنان مكشوفاً ومعلناً. لكن هذا لا يعني التوقف عند هذا الحدَّ، بل يذهب صاعداً نحو احتمالات عديدة، وخصوصاً مع ترميزات الديك التي عرفتها التجربة التشكيلية العراقية، وتعاملت معها بتنوع مختلف، ومتباين، بين فنان وأخر: فكان الفنان الرائد (.....) رسم لوحة كان ضحيتها الديك، مذبوحاً وسابحاً وسط دم ... والديك ضخم زاهي الريش، وكانت اللوحة على ما اتذكر الى الآن ذات موضوع شائع يحصل ويتكرر بشكل مألوف، لكن اللوحة لم تكن هكذا، بل ذهبت محملة بالهموم الاجتماعية المعطلة للطاقة الفحولية والملاحقة بالطرد والقتل. ويمكن التعامل معها باعتبارها تمثيلاً رمزياً لنوع من الصراع الاجتماعي /

العشائري / القبائلي. وتم التعامل معها لفترة متأخرة.
أنا من أعاد قراءة هذا العمل ـ بوصفه لوحة أنها انطباعية، كشفت عن مهارات توظيف اللون. وكان جواد سليم قد أعاد قراءة رمز الديك اقترانا مع التقنية، الحياة الريفية والتطور الحاصل، وتمظهرت لوحة جواد سليم الشهيرة عن امرأة ريفية تحمل على رأسها ماكينة خياطة وديك. ومن الأعمال الجميلة جداً لوحة الفنان إسماعيل الترك المتبدّية عن ديك مزهو بألوان الريش والذيل الطويل الممتد نازلاً وانتبه الفنان هيثم حسن في معرض له في عمان بمناسبة أربعينية إسماعيل فتاح الترك وقدم مجموعة من الإعمال النحتية، وانبهرت بإعادة أنتاجه لديك إسماعيل وأجرى خرقاً له وجعله متجاوراً مع الأسطورة الإغريقية وعلاقة الإلهة ليبدأ بطائر البجع الذي كان في الأصل الإله زيوس.
ويعرف الفنان يحيى الشيخ تنوعات هذه التجارب ولم يشأ المجازفة بالتجاور معهم، فأبتكر ديكاً خاصاً به، أكثر عمقاً وتنوعاً بتشكلاته الدلالية، وهذا ما تحدثت عن بعض منه.
قرية اللطلاطة وجذبها لمكانه الجديد. فالملائكة لا تعني الاغنياء أو الفقراء أو القديسين، بل هم كائنات سماوية ذكرية ومؤنثة وبثياب بيضاء، لذا انا اعتقد بأن المقصود في الذي ذكره يحيى في العمق والمدفون كلياً، هو الصائبة أو كهنتهم وهم يؤدون طقوسهم الدينية وسط الماء، بملابس بيضاء. وخليج الملائكة نوع من التحول المقترح تخيلياً بقصدية أو اعتباطية.
وما أريد الوصول إليه، هو الكمون البلاغي / الدلالي للكلام الذي قاله الفنان في حديثه عن تجربته التي انبثقت في خليج الملائكة ولم تكن بريئة، مكتفية بما يكشف عنه اليومي المعروف، بل امتدت نحو طبقة خفية في الوعي أو اللاشعور لكنني لم استطع التفكير بها متماهياً مع الكامن على سطح الكلام. انه الشعر الذي تحدث عنه هايدجر في حديثه عن الشاعر جورج كاتل في كتابه المهم أنشاد المنادي واعتبر الكلام نوعاً من الشعر وليس وسيلة للتفاهم والتواصل بين الإفراد والجماعات .
في الكلام الذي قاله يحيى في شهادته عن تجربته الجديدة " الأغاني " عن الديك، لم ينتج لوحة خاصة به، بل قال كلاماً، فيه تذكير لديك تعرف عليه في قريته، مختلف عن ديك خليج الملائكة هذه الإشارة المتكررة والتمركز حول علاقته بالأب / الديك المندائي جعل من ديكه الجديد المندهش بصياحه كل النهار والليل، وكأنه يردد أغنيته الخاصة بفحولته، أنها إيقاعه المتعالي المنبهر بطاقته وهو يتسيّد الفن بين أربع دجاجات .... هذا هو المدفون الرمزي للديك

الحاضن للأب المفرط بطاقته الجسدية وهو له بالنساء وهن كثيرات. لكن يحيى اختصر حياة الأب والتقط الجوهر الكامن فيها واستعاض بالريش الفحولي ليرسم تجريداً متوتراً بالشعر المفتوح على تعددات أفضية دلالية. واعتقد بان تجربة مثل هذه التي شغلتني كثيراً نادرة، قد حققت نوعاً من التوازن الخلاق بين تفاصيل سيرة الأب وبين الكلام عن الريش وتمركز سريات الأب في ديك خليج الملائكة. لكن لا بد لي من إشارة الى قولته المقتصدة بالإفصاح والإعلان (أن للخامة تاريخ منفرد يستبطن ذاكرة تغذي اللوحة برؤى من خارج الرسم، ذاكرة المشاهد، ومن ثم فهو سجال مع الذائقة العامة). وارتباطاً مع الرأي الفني والمعرفي والسيري أقول بان خامة الديك وريشه المحفز للمس يحرك ذاكرة الرسم ويتمظهر في اللوحة، لكنه لا ينغلق عليها فقط، بل يستبطن الأغوار السحيقة التي، قادتنا إليها التماعات "سيرة الرماد".

وأضاف قائلاً : (ثم بت حريصاً وشغوفاً بمعرفة طبيعة وسائلي، وموادي ومصادرها. أنها مورد لغتي ونعمة روحي) ص 176 واعتراف بين على ما أريده في هذه التجربة التي تقول شيئاً ويتخفى فيها أشياء تلاحق زمن الأساطير والموروثات والتبادل الثنائي بين الذكورة والأنوثة في فضاء محفز لذلك ابتدأ بالنهر والطيور، عودة المهاجر الذي لا يبني عشه، السنونو، وإنما يخلقه ويكونه، مستعيناً بحبات الطين (خلال هذي السنين تمكنت من استعادة الكثير مما فقدته في حياتي المدنية . الكثير هذا يبدو قليلاً بالمقارنة مع نشأتي الريفية الأولى، أجمل استعاداتي كان التعايش اليومي مع الطبيعة وعناصرها ..... أن وعيّ يشكل الوجه الأخر للمواد الخام، أخذت أتعمد باستخدام لغة خام للتعبير عن دلالات الوجود. أليس الوجود مادة وروح خام؟) ص 178//

شهادة مهمة، دقيقة بما انطوت عليه من تكتمات سيرية احتضنت بيتاً فيه ثلاثة وعشرون بيتاً؟ أنها اللطلاطة، شبكة شخوصها وشيعة خيوط كالتي اشتغل عليها في معرضه " لباد " اللطلاطة هي المفقود في حياته تعايشاً حسياً، بل هي بئر من الأحلام والملاذات والتوسلات بالعصي، كي يصير سهلاً (لان لغة المبدع هي تاريخه) ص 178//

حضرت في سيرة الفنان العناصر البدئية الأولى واستحضر أيضا ما تولد عنها من علاقات اجتماعية وثقافية ودينية. ولعبت هذه الأنماط دوراً بارزاً في عتبات التكون الآدمي واتضح هذا في السيرة الفنية وقد اعترف بذلك مؤكداً على الاستذكار والاستحضار تعبيراً عن رغبة لاستمرار العلاقة مع المألوف / المتوقعة والمتكررة دوماً في الحياة. وهذه لم تكتف بالمعروف، بل تفضي أحياناً لتوليد العجائبي واللامعقول والاسطوري ومراراً عديدة تمظهرت قدرات الفنان التكوينية للسرديات والتلاعب بصياغتها من اجل

الوصول الى ما يريده هو، من دون التفريط بمكانة اللغة وحساسيتها، حتى يزخ فيها السراري التي هي بعض، لا بل كل حي من الديانة المندائية. وهذه الصفة، التكتم والسرية، متجذرة في علاقة يحيى الشيخ مع الكلام / الكتابة / والرسم. هناك الكثير الكامن تحت طبقات مخفية من سطح الكلام الظاهر، وهذا أفضى بيّ الكتابة كثيراً، في محاولة للإعلان عن كشوف لحكايا وميثولوجيات تستر عليها الفنان، ووضع متلقيه بالامتحان الصعب والمعقد، من اجل أن تبقى حكاياته ملغزة وغير مفضوحة وتحوز بقاء، وتكتز بأصدقاء لها من قراءة في كل مكان. واعتقد بان التجريد الفني في تجربته التشكيلية هو نمط تكتمي يحمي لوحاته من فسادات المعنى المكشوف والسهولة أيضا. في التوصل إليه، لابد للمعنى لديه أن يظل زئبقياً، ملتمعاً كالضوء، شفافاً كاليقظة، حاضراً كالحلم.

(قلت إنني استعدت ما نسيته أو لم يكن في بالي ولا في الحدود الضيقة لمعرفتي. من قبيل أنني أتذكر أن الديك يصيح في الفجر فقط! لكن يا لجهالتي، فهو يصيح من الفجر حتى مغيب الشمس ... وفي الليل أحيانا) ص 178//

هذا أنموذج للسرد قلق الإعلان والإفصاح، وابتكر فيه منطقة أخرى غير التي كان موجوداً فيها، منطقة تمركز العلاقات في الموجود بالحياة والطبيعة. وما قاله في هذا النص هو خاصيته المتحايلة على القارئ، أو اللعبية كما قال، لأنه ظل كافياً متردداً في القول النهائي. وظل غير واضح، بل ذهب نحو الاحتمال ومثال ذلك: (استعدت ما نسيته / أو لم يكن في بالي ولا في الحدود الضيقة لمعرفتي).

في هذا النص أكد استعادته لما نساه. أو لم يكن في بالي ولا في الحدود الضيقة لمعرفتي. فالديك يصيح في الفجر فقط حتى مغيب الشمس ... وفي الليل أحيانا. كان بإمكانه الاكتفاء بالمقطع الأخير ويمنح نصه حضوراً مركزاً، لكنه كتب سرداً متردداً مثيراً للريبة والشكوك. لم تأت سرديات الديك وانفتاحه الرمزي من هيمنته الثقافية، وصوته الداعي للانا من اجل جذب الأخر الأنثوي وتحقيق تعارف لدّي، ينتهي أخيرا بالانتفاش منتصراً، دائراً أمام أنثاه، حتى الطيور والحيوانات تتعاطى مع الدوران بعد التسافد أو قبله ولأنه، الديك، حاضر من غير استدعاء ومسموع في كل في كل البيوت، تراه النسوة والفتيات يومياً، وربما هو الأكثر تسافداً وقفزاً لكثير من الدجاج في البيت، وفي ميثولوجياته : يظل بعيداً ، لا يدنو من الفروج ،

غير المستعد باكتماله للقفز والتخصيب ومثل هذا الديك محبوب / عزيز / يطعم باستمرار ، لأنه منتج غذاء العائلة .

وللطاقة الخفية المستورة تحت ريش ملون، دنت منه المرأة أكثر وأنتجت أساطير العزلة والقطيعة ارتباطا به، لأنه الديك، أفضل من يعيد تمثيل الرجولة وحصراً الزوج الغائب أو المرأة الزعلانه المنتظرة لمجيء الزوج لاستعادتها، لكن أغنية الديك / صيحته الأخيرة ليلاً، تودع المرأة جسدها للنوم. هذا التأسيس التمثيلي بين الرجل والديك، له جذور ميثية بعيدة في الذاكرة الجمعية في كل مكان من العالم، وبالإمكان الاطلاع على الغصن الذهبي لجيمس فريزر سنجد كما من الأساطير ذات العلاقة بالديك، خاصة بالخصوبة، وكشف فريزر عن علاقة بين روح القمح والديك. ومنحت هذه العلاقة الديك صيغة تقترب كثيراً من الإلهة الشابة القتيلة، لان القمح يحصد / الموت ويبعث دورياً، وحتى لا تتعطل الحياة بعد الحصاد، بغياب طاقة الإلهة المذكرة، لابد من بديل له، وكان الديك هو الأفضل لموت الإله الشاب، يصعد بديله اللقاح رمزاً قضيبياً يتسع لمرويات أسطورية كثيرة (ناجح المعموري / تأويل النص التوراتي / أسطورة بنات اللقاح / وعقائد الانبعاث الكنعاني / دار المدى / دمشق.

يزاول ديك يحيى فحولته ويعلن عنها عندما يكون حراً خارج القن وكأنه يعلن دعوته لمن ترغب. وفي اختصارات يحيى الواضحة للديك في تجربته التشكيلية نوع من الجذب والتمركز منحه، الديك، أن يقترب اكثر فأكثر من يحيى الوريث لأبيه.

هذا الفحل الداجن المعلن عن حريته حزمة ميثولوجيات وعقائد حاضرة في الديانات اليهودية / المسيحية / الإسلامية / التي منحته جهازاً سردياً / ميثولوجيا خاصاً به. الديك رمز معبر عن الأب وامتداده في العلاقة مع الأخر / الأنثى وسيرة الفنان مكتفية بسرديات واضحة سنحاولها لاحقاً وفي العودة لعديد من

الأساطير الخاصة بالديك، التي ذكرها جيمس فريز في كتابه " الغصن الذهبي " / دراسة في السحر والدين، نجد بأن روح الحنطة // ص 577// لها تمظهرات في عديد من الحيوانات وتأتت هذه الميزة الجوهرية من القداسة التي يتمتع بها القمح، باعتباره الها شاباً معروفاً في حضارات الشرق، ومنها ارتحلت الى حضارات كثيرة في العالم. ما يهم قراءات فريزر المقارنة بالنسبة لي هو أن الديك روح للحنطة، بمعنى بديل سحري للإله الشاب القتيل الذي ينزل للعالم السفلي في موسم الحصاد، وقبل نزوله لابد من روح بديلة له، وكان الديك من بين كثير من الحيوانات روحاً للحنطة ومنها / ذئب / كلب / ثور / أرنب / قط / ماعز .... الخ وعندما يتحول الديك بديلاً للإله الشاب / القمح الذي يطحن كقربان مقدس ويتشارك الكثير من الحيوانات والبشر تتناول القربان وكان الديك احد المشاركين بعيد قربان الإله النازل للعالم السفلي / القمح في جسده كجزء من أسطورته وسحرياته المتداولة والمرتحلة بين الجماعات الوارثة لها والمتعاطية لطقوسها دوماً وبمناسبات خاصة ، وتضفي كل جماعة من الجماعات نوعاً من التخيل عليها وهكذا تظل أساطير الديك وطقوسه وعقائده متنمية خاضعة للتحول والتطور باستمرار، لأنه حاضن لمجاز متنوع واعتقد بأنه المجاز الذي فيه هو احد المجازات التي أشار لها نيتشة والمانحة للحياة قيمتها.

والإسهاب المشار له. في "مبررات الرسم / والأغاني" واللعب عليه، واكتشاف أسرار وخفاياه وقيادته نحو أسطورته البدئية، هو الذي جعل منه حيواناً داجياً ومجازاً. ويتشارك مع غيره الطيور الأليفة مثل الحمام والعصافير في وضع الكائن، رجلاً كان أم أنثى . أمام حقيقية الجنوسية ويأخذه الى وظيفته البيولوجية، عندما يرى الديك يسافد أنثاه وهن كثيرات ومثل ذلك تفعل الطيور والعصافير. بمعنى أكثر اقتراباً من تحقق الحلم أو الإثارة الجنسية لفدى الرجال والنساء (للديك ريش نادر).

القسم الثاني

من للجسد غير الديك

الطيور المحفورة في ذاكرة الطفل والمتحولة بئراً معطراً بالرفرفات هي التي رجت بالفنان لدخول باب جديد / تجريبي، محفوف بالمخاطر. مثلما سجلت ذلك السيرة . والمحبة ... وحتماً الكثير من التفاصيل الخاصة بترتيب كل شيء. حتى المخيلة. للبدء بتجريب جديد، موثوق منه وقناعة متوفرة بالمحاولة التي استعانت بما يمكن أن نصفه بالنفايات القادرة على ابتكار جماليات. وعرفت التجارب الكثيرة العديد من الفنانين الذين انتبهوا زمن الحصار الى النفايات وأهمية توظيفها في التشكيل وأبرزهم محمد محي الدين.

هذه لحظة هاربة من العراق وجذبت يحيى الشيخ إليها محاولاً الإمساك بها. المحاولة العراقية تحققت بضغوط الحصار لكنها بالنسبة ليحيى الشيخ، هي غير ذلك تماماً. الدنو من توظيفات الفن للحصول على جمال فيه ابتكار لعلاقات خاصة مع المواد الأولية وهي لحظة

جديدة / حاضرة متخندقة وسط لحظة هاربة، وأعني بها ذاكرة الطفولة ومشاهداتها وسط اللطلاطة وسيادة منظر الطيور والدواجن، هي التي حفزت الفنان لتوظيف الريش بوصفه مادة أولية، أخضعها الفنان لتجريب طويل، حتى اكتمالها وانجاز من اللوحات الفنية. وكم هي غنية مثل هذه التجارب، وكأنها خاضعة لكيمياء مختبر، أنجز مهمته بنجاح.

هذه التفاصيل المختصرة، هي جزء من مرايا الأيام وفطنة اليوميات التي سجلت الأيام والمحاولات، ومنحتنا خلاصة جديدة، علمتنا كيفية الإمساك بالحياة، وانبثاق روح الماضي بطريقة جديدة. أن تسجيل الحياة الهاربة مرة أخرى تعبر عن حنين العودة لها. وكانت الكلمات هي الجديدة بذلك وكتب يحيى الشيخ بواسطة ما هو شائع ومألوف / اللغة والألوان والأحلام. فكان السرد ودقة الوصف فيه وصعود براعة التقاط الصورة والدنو إليها أكثر من خلال وصف تفصيلي، يسعى لتسجيل ما هو مستعاد، والحفاظ عليه خوفاً من الرماد.

هذه المحاولات الجديدة والمحفوفة بشيء من المغامرة، ومجازفة تشوش الصورة أو ارتباطها، واحتمالات الأغوار باتجاه الفشل، لكن التفاصيل التحضيرية وضعت القارئ أمام إمكانات النجاح، أو تفوق الطفولة بتذوق " عسل البئر " واعتقد بأنه من المهم والمفرح أن نتمكن من تسجيل تفاصيل التجارب والخوف منها حتى تمنحنا كل هذه السرديات البسيطة / والسريعة شحنة من الفرح والسعادة الغامرة والهائلة، تحققاً ونجاحاً، حيث تتحول لحظات التخطيط الأولى الى بدايات لدخول التجربة من بابها وإحياء الطفولة في ماضيها وحاضرها. لأني اعتقد بان الفنان ولد طفلاً ويظل طفلاً حتى لحظة وفاته. طفولة الماء والشعر والجمال، بمعنى أخر وكما قال هراقليطس " الزمن طفل صغير يلهو ويلعب بالبرد، وللطفل السيادة.

من المعبد والحيوي ملاحقة الزمن والتعلق بنهاياته على اقل تقدير وتسجيل تاريخه بواسطة الريش / والأغاني والرماد.

الديك / الفحل من الدواجن مشبوبة متفاخرة بمخزونها غير المعطل، ليس بالطاقة فقط، وإنما بالألوان الموزعة على جسده، لتعوضه بالزهو بعد ما فقد للأبد قدرته على الطيران كما في أسطورته المشهورة، التي لم أرد الإشارة لها لأنه، الديك، مكتف برمزيته / ومجاز القوى وهما من ممنوحات الأسطورة. ولذّت سعياً وراء المتخفي من المعاني الخاتلة فيه، وهو الذي قادني لقراءة صورته المألوفة، وفحص الإسرار الجنسية التي تماهت مع الأب والابن. والديك نوع من السلطة، فيها

متخفيات كثيرة، غير مرئية ومعروفة بشكل شائع. ومن العلاقات الدالة عليها، زهو الريش والكبرياء وفيضان الطاقة المثيرة لما للنساء الراصدات للمفضوح من علاقة بين الديك والإناث. لكن يحيى الشيخ التقط علاقة أكثر تخفياً وعمقاً (للديك ريش نادر: منشأ الريش عادة ما يكون من الزغب بلون يتدرج الى لون أخر في جسدها المغزلي حيث تغدو الريشة ذات شكل واضح تقارع الريح تنتهي الى ذيل طويل بلون اخر مغاير، بعضه ابيض يتدرج الى حنطي اللون وينتهي بذيل رقيق احمر قاني. أو رمادي خفيف، ثم اسود بذيل اخضر قاني ... يا الله ماذا خلقت؟ الريش مادة متينة جداً لا تلويها أعتى العواصف، لها قدرة فائقة للتعايش مع المناخ، ثابتة اللون والرقة والضمير) / مبررات الرسم / ص 174//

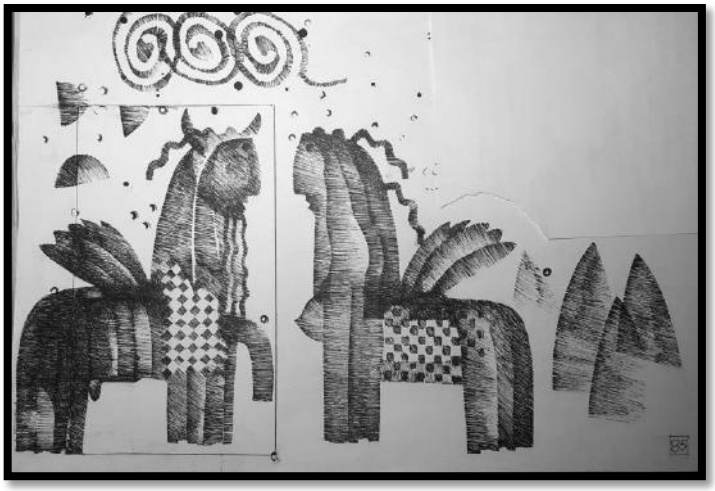
منح الفنان الريش حزمة من العلامات السيميائية لم يكن المنح اعتباطياً، بل توصل إليه عبر اللمس والمعانية والمراقبة الدقيقة، حتى استقصى الألوان وتحولاتها تدريجياً، مما جعل من الديك مجموعة ألوان تخضعها الطبيعة وعناصرها لتمنحه التحول البطيء والاكتمال دال على قدرة الخلق، التي جعلته مستفهماً، وهو خلق متماه مع التكونات الأولى في الحياة والطبيعة، ولكل مخلوق عناصره، وخصائصه وما يميزه عن غيره. الكائن محكوم بارتباطه بالكينونة ... ويشترك الجميع بذلك، لكن لكل منهم ما يجعله مختلفاً فيه ما يثير العين ولا يجعله شبيهاً متطابقاً مع الغير / الأخر.

ما كتبه يحيى الشيخ عن الديك والدواجن والطيور استخلاص لدقائق تجربته هو التي من غير الممكن أن يكون حديثي بديلاً كافياً عن الاطلاع عليها ومعاينة ما أنجز من تشكلات فنية واعتقد بأن تصورات الفنان عن الديك، خميرة لعديد من الأساطير في العالم وسأحاول الإشارة لذلك ولن اكتفي بما تحدثت عنه واعتبرته مجازاً ورمزاً. ووصف الشيخ لريش الديك وزغبه فيه استفادة من الأسطورة الإسلامية التي سجلها د. محمد عجينة، الذي أشار الى أن صيحة الديك، تنبيه لمن في الجنة، وأول من يستجيب لذلك ملك من ملائكة الجنة وهو على صورة الديك وله ريش زغب ابيض / د. محمد عجينة / موسوعة أساطير العرب / عن الجاهلية ودلالاتها / الفارابي / بيروت / 1992/ ص 300//

والملائكة خلق من النور كما يذكر القرآن الكريم. يقول ابن العربي الملائكة أرواح منفوخة في أنوار، نظرا لقداسة هذه المخلوقات، لم تطلق الثقافة الشعبية العنان لمخيلتها في شأن شكلها، بل اكتفت بما ورثته عن الثقافة العربية الإسلامية.

أن غروتيسكية هذه المخلوقات تتمثل في كونها تجمع بين هيئة معينة وهيئة الطيور، وذلك لأنها كائنات ذوات أجنحة يختلف عددها من كائن لأخر / صلاح الدين الجباري / بلاغة الغروتيسك / دار النايا / دمشق / 2010/ ص 253//

وبالإمكان العودة لهذه الموسوعة للتعرف على المركز الأسطوري المهم المميز للديك وعلاقته بآدم ونوح والجنة، وأضفت التصورات الإسلامية صفات ذات مركز في تشكلات العتبات الفكرية المبكرة. وعلى الرغم من الإشارات السريعة عن الديك في "السيرة" و "مبررات الرسم"، يظل كائناً استثنائياً. حازت البنية الذهنية الإسلامية على الديك الأبيض باعتباره المعلن عن الفجر والدعوة للصلاة وأضاف د. محمد عجينة: ومن معانيه انبلاج الحق بعد ظلام الجهالة ولذلك دعي المسلمون الى اتخاذه في منازلهم ولاسيما الأبيض ... وهو من طيور الجنة .... أن أكثر طيور الجنة الديوك. وان لله ديكاً في العرش، إذا هو سبح سجدت الديوك كلها في الأرض فتهزم عند ذلك الشياطين ويبطل كيدهم / سبق ذكره / ص 302//



تميزت " سيرة الرماد " بالتخفي والاختباء وراء سياقات السرد لذا كانت وظلت هذا النهاية ملغمة، ومتكتمة، ولسيت بريئة وتوصلت القراءة الى مخفيات كثيرة، وكانت القراءة لها مماثلة لعمل الاثاري وهو يحمل ادواته ويلاحق المدفون منذ زمن بعيد وتضمنت السيرة اشارة حول الحفريات أيضا.

تولد ملاحظتي حول التخفي والتستر على الكثير من ملاحظة عامة معروفة للجميع. وما قاله يحيى الشيخ محفز لعمل الحفريات، لان الاسرار كامنة في الاعماق (سأفتح باب ذلك البيت الطيني الشاسع... تحرسه اربع نخلات، كما تحرسه الالهة قلاعها، لا يبعد غير ذراع عن جرف دجلة وهو يجري منذ الازل واثقاً من مصيره، علني اعثر على ذلك الصبي المولود في الخامس من نيسان 1945 على رأس أربع بنات في قرية اللطلاطة المندائية شمال قلعة صالح في ميسان ... مكان قصيّ معزول لطائفة ذات إسرار عصيبة لا تجتازه غير مراكب عابرة، ذات أسماء غريبة وأشرعة مرقعة وبعض الغجر والسحرة من حين لأخر) / مبررات الرسم / ص192/ الى ص 8 //

لم يترك سيرته بيضاء السطح، بل كان ينثر عليها، ما يلفت الانتباه وكأنه حاز وظيفة مزدوجة غير الكتابة، الإشارة الدالة على الكامن. لان يحيى الشيخ ابن اللطلاطة ذات الخفايا والأسرار الصعبة التي لا يمكن تفكيكها وكشط سطوحها لمعرفة الخبايا تحت السطح / أو السطوح. لان يحيى وريث التقاليد وحافظها وحاميها. لكنه وجد نفسه بعد أن طفر منها الى ديانة قريبة منها، ابتداء يفشي أسراره / خفاياها، لكن بحرية مقيدة لبقاء راسب السريات في داخله، ولحظتهما يشعر الأكثر منها يقول لنا ما هو مثير جداً.

الديك حاضر يتمركز جيد في الذاكرة العربية قبل الإسلام والإشارة على ذلك كثيرة في كتب التراث والأخبار، وسارع الإسلام، كدين جديد، لحيازة ذلك وإعادة انتاجه والتحكم بدلالته المغايرة، المانحة للدين جوهره الجديد. والذي دائماً ما يتميز بالتزام السلم بالتعاليم والتشريعات والوصايا الأساسية. ولان الصلاة احدى عناصر الدين والإيمان به لابد من أنتاج أسطورة خاصة به، فاستعار أساطير الديك ورقشها بما هو مطلوب. وصارت له أسطورة جديدة، مقترنة مع الإسلام، فهو ساعة الكائن المسلم، المعلن عن بداية اليوم / فجره، ويقود الكائن للصلاة وبعدها الأمر سهل ويسير. اليقظة فجراً هي بداية الزمن الجديد. ولان الدين الجديد / الإسلام، أكثر الأديان عناية بالجسد، لان الرسالة الجديدة معرفتها بالتفاصيل عن الجسد، الذكري والأنثوي. ووضع ضوابط والتزامات على الجنوسة. وحفظ الدين للرجل مكانه في العائلة خاصة، لأنه وحيد، انتظرته العائلة الصغيرة والكبيرة ولأنه ولد في يوم ليس كالأيام، وظل محمولاً (لم أكن انزل الى الأرض كنت محبوباً ومباركاً، ولدت في أقدس أيام الصائبة المندائيين، أيام الخلق، خامرني أحساس بشيء أن لي ربَّ يحميني أينما كنت ومهما فعلت) / ص5//

ساهمت هذه العناصر برسم صورة الطفل، وجعلته

متميزاً بمكانته وتعاطفه المبكر مع الطائفة وطقوسها وصار وريثاً جديداً لها. واقراره بخصائص المندائية جعلته مجالاً آدمياً لغزياً، ليس سهلاً الانكشاف للآخر. ومن هنا جذور الانتماء الروحي والاصطفاف مع الجماعة (لدى الصائبة المندائيين طقوس وأساطير تستمد سراينتها من دهور موغلة في القدم، وسنن صارمة لا تقبل الاجتهاد، لأني من عرق كنهوتي) / ص 5//

ما يميزه ويشبع شهوته المشببة دائماً بالمناخ الصحراوي اولاً وما تتركه الطقوس الوثنية المعنية بالزواج الإلهي المقدس والمعروف في مكة بشكل واسع. هذا أيضا جعل من الديك رمزاً للطاقة والفحولة وصيحته لها وظيفة الإعلان الاتصال اللذي. من هنا تم أنتاج الكثير من الأساطير، اعتماداً على أصولها وإضافات جديدة لها. وما زال الديك في اللغة الحديثة رمزاً للرجولة (لان ذكراً واحداً يكفي في زريبة دجاج) ينقل لنا الشعر الجاهلي صورة واضحة عن مدى ولع العرب بالجنس ويقول بعض الباحثين، أن الدليل على ولع العرب بالجنس دون غيرهم من الشعوب الأخرى، أنهم وضعوا أكثر من مائة لفظة للنكاح. وذكر أن القطاع الصقلي 1083 اسما للنكاح ويقول وفرة الاسم تدل على شرف المسمى / شاكر النابلس / الجنسائية العربية / الجنس / والحضارة / المؤسسة العربية للتوزيع والنشر / بيروت / 2013 / ص291//

ويرمز، أيضا، للشبق في بعض كنائس القرن الوسطى. وفي رسم القديس بروجيل. وانتشرت وظائفه الرمزية كثيراً وفي بلدان عديدة ومنها على سبيل المثال فرنسا، ويمثل على القطع الذهبية والبرونزية للجمهورية الفرنسية. والديك طائر شمسي، رمز للكواكب والنور المتوالد، ويصيح قبل شروق الشمس. وصياحه علامة تشتت الأشباح الطائفة أثناء الليل. واستعارته بلاد فارس، واعتمدت عليه ديانة ميثرا، الإله الشباب واسماه اليونانيون، الديك، الطائر الفارسي / فيليب سيرنج / الرمز في الفن والأديان، الحياة، ترجمة عبد الهادي عباس / دار دمشق / 1992/ ص 185/184 /

الإشارة لتمركز الديك بالديانة الفارسية وخصوصاً الإله الشاب ميثرا، أكد ما قاله جيمس فريزر بالغصن الثقافي حول روح القمح والديك. بمعنى وجود علاقة عميقة بين الإله الشباب والديك. واستحضار الديك لحظة حصاد القمح تمثيلي وأحيانا استحضار حقيقي، وهذا مغاير عن علاقة القمح والإله الشاب اوزيريس، ففي اللحظة التي يحصد فيها القمح، يظهر " نبات اللقاح" وفي التوراة أشارة . سفر التكون لصفقة حصلت

بين راحيل ليئة، حصلت بموجبها راحيل على اللقاح ، وفازت ليئة بليلة مع يعقوب، اتصل اللقاح رمزياً مع راحيل، أكلته وخصبها بيوسف وإذا استعرنا خصائص اوزيريس، الإله المصري الشاب، سنلتقط عصباً بجعل من الأب عبد الشيخ اكثر اقتراباً الى نظام الالوهة الشابة، فيما إذا عرفنا بأن السلالم والدرجات في مصر القديمة رموز مبكرة جداً للاعتلاء والارتقاء والصعود. وكنا كررنا الإشارة للصعود في "سيرة الرماد" مراراً، وهذا الفعل الديني المصري أكثر تماه مع الأ ، وكشفت المقابر أحدى الرسوم الخاصة بالإله اوزير ، بوصفه ألها على فقمة درج ويرمز هذا لبعثه مرة أخرى / ما تفرد لوكر / معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة / ت : صلاح الدين رمضان / مكتبة مدبولي / القاهرة / 2000 / ص 131//

وعرفنا من خلال سرديات الأب بأنه صعد سلماً كي يذهب لعشيقته ويحرق عود كبريته، وعندما تم له ذلك سقط ميتاً وصعوده بشري، مختلف عن الصعود الإلهي. لكن انبعاث الأب رمزي تحقق له في السيرة التي كتبها يحيى الشيخ، وأيضا من خلال يحيى الوارث لأبيه، متجاوراً مع زكريا، الذي طلب من ربه وارثاً فأعطاه يحيى، والتناص قريب وأوضح للغاية حتى السيرة أكدت على ذلك (هل يبعث الله فينا ما كان في أبائنا) ص 55//

****

بودي الإشارة لملاحظة جوهرية عن قراءتي الثقافية لسيرة الرماد، وهي أني لا أتناغم من ما أراده المؤلف في سيرته، وان استلمت مفاتيحي منها، وانعزلت مكتفياً بفحوصي الخاصة المستولدة من موقفي الثقافي والمعرفي في تأمل النص، وانتظاره لحظة استجابته لي، بعدما تتراكم معلوماتي ... أنا مكتشف "سيرة الرماد" ، وأنا المخبر العلني عن الكوامن لسيرته فيها المعروفة ربما التي في الكتاب وتلك غير المعروفة.

يحيى الشيخ فنان وسارد مهووس بالذاكرة / مرآة الفرد والجماعات وأيضا مهموم بالذات / الأنا، وبقايا الأخر، المتشارك بكتابة الذاكرة والهوية. نجح يحيى الشيخ في سردية غير مألوفة و تقليدية، لوضع فردانيته وجهاً لوجه مع الأخر. حسب مفهوم ليفناس الذي عرفه وما زال على سطح المرآة / السرد. وهنا تحقق لحظة تاريخية، زمان ومكان، يتحول فيها السرد الى مكون حيوي / وجوهري في صياغة وتشكيل انطولوجيا المعرفة. هنا يبرز الدور الكبير ليس للسيرة فقط، وإنما لكل أنواع السرد منذ قديم الزمان وحتى الآن، لأنه مرآة حية / باقية، لا يمكن تجاهلها، وعلينا أن نحدق جيداً، حتى نتلمس الزمان من خلال سرديات وجوهنا.

وشيئاً، فشيئاً بان يحيى الشيخ أمامي مهموم بإزاحة الرماد عن موقده لكنه لا يبعده كثيراً، نظراً لحاجته له. فيه أصوات كثيرة واستعارات تخندق في السرديات بطاقتها الشعرية. وهذه صفة الشعراء، ويحيى الشيخ رسام / شاعر / سارد، والسرد عنصر مجالي في الرسم والشعر. ومن خلالهما التقط أحلامه هو وجماعته، ومشاركة الأخر فيها ذات مساحة غير واسعة، هي ذات العلاقة بالسياسية والنشاط الاجتماعي والفني. ولم تتستر السيرة على أحلام يحيى الشيخ، حتى اتضحت لي وكأنهما حلم طويل فيه، أحياناً، حلم لا يتجاور مع المحيط، ويتشاكس معه.

الكمون بالطفولة لا يعني تتفيه الحاضر، بل هو على العكس استظهار أهمية مرحلة في غاية الحيوية، لذا لا اتفق مع مقولة جان جاك روسو في دعوته لمغادرة

الطفولة، التي تعني بالنسبة لي الاستيقاظ استحضار الذاكرة . الطفولة صحوة شعرية، وتفاهم مع الشعر، وإعلاء سرديات الماضي / أحلامه، التي صاغت الكائن. بمعنى أنها خطاب سردي مزدحم بالتصورات، المعبرة عن أرادة الكائن / والعالم.

الغريب مرتبط بوثاقة بصفته الممنوحة له في المنافي، التي تأخذه وتطرده وتستفيده ... وهكذا كان وظل ملاحقاً بقوة الابتعاد عن المكان الرحمي وسطوة المكان / المنفى. لذا ذهب باحثاً عن قبر أبيه عبد الشيخ في دلمون. مفارقة مثيرة بين الاختبار الطوعي للوجود في دلمون وكأنه أراد عبر ذلك الاستقرار في الفردوس الأول وحيازة خلود الإلهة فيها. دلمون التي ابتكرت كل شيء وللصابئة دور غير مباشر بما تم ابتكاره فيها واختراعه. فالإلهة انكي والأم الكبرى ننخرساك، أفضيا إلينا بابتكار الخلق والتكوين والتعرف الأولي. لكن الأب عبد الشيخ مات هناك بعد صعوده السلم وذهب الابن / يحيى باحثاً عن قبر أبيه وسط مقبرة الغرباء، فلم يعثر عليه وقرأ عليهم كلهم السلام. هل كان سكان المقبرة غرباء؟ نعم، وهل وجودهم في دلمون يعني معرفتهم بما تعنيه هذه المدينة؟ أنهم غرباء وكفى، وعلينا أن لا نستغرب، فالمقابر إذا لم تكن ضمن ثقافة القرابات المتخيلة، فأنها منفى أخر. الملاحظة المهمة أن التحققات الأخيرة في السيرة الذاتية وتفاصيل التجربة الفنية، جاءت نتائج لأفعال سابقة. فرماد السيرة، تعني حصول احتراقات، وهي مجاز تفتح أمامنا مغلقات كثيرة. ولم يكتف يحيى بالعنوان الدال، بل قال بالأفعال التي أفضت نحو الحرائق (لقد أحرقت أيامي ولم يعدّ ما ينيرني غير قلقي. بعض البدائيين يحرقون ما يجنونه طيلة العام في احتفال سنوي بمثابة عيد، ويتبارون في الحرائق، الأكثر كرماً فيهم من يحرق أكثر.) يدرك الفنان أسطورة رماده ويعرفها جيداً. لان أشارته لها لم تكن اعتباطية، القصدية فيها واضحة. وكم تموه الإشارة لاقتصاده على العميق الأسطوري، هي ذات دلالة ثنائية، المجال الاقتصادي والانبعاثي، المتجدد، كي يعاود حياته مرة أخرى، ويعيش تاريخاً مغايراً، ودائماً ما يحوز فيه الفينيق دورته الحياتية وكأنه خلق تواً (... كنت احرق اقتصادي كل مرة، واعيد أنتاج نفسي مما تبقى من رماد) ص 3///

وما دمنا تحدثنا عن العنقاء / الفينيق / فلا بد من الإشارة الى طائر السيمرغ الذي تحدث عنه فريد الدين العطار في كتاب الطير. وتختلف هذه الأسطورة عن الأولى، لكنها متميزة بالدور المركزي والمهيمن للسيمرغ ، هذا الطائر الذي قاد برتون طيراً، حتى ظل وحده أخيراً، له حضور بوحدته، ولم يختف مثل الطيور، بل ظل مستجيباً للنداء الداخلي السري.

****

القسم الثالث

يتم الحديث عن تمظهرات الأنثى في " سيرة الرماد " إلا عبر الماء الذي أطلقت عليه "الماء المندائي " لان العلاقة فيه لا تشبه غيرها، وكنا قد المحنا سابقاً الى أن الوجود في الماء ووسط النهر مع التيار أو ضده هو نوع من الاثارة والتحفيز للجسد الآن دفع الماء للجسد وخصوصاً عندما يكون الكائن ضد التيار يعني نوعاً من الاتصال ويتحقق للأنثى / المرأة أثارة كاملة لحسياتها، وإذا تحققت العلاقة الاتصالية المباشرة مع الماء فانه يتماهى كلياً مع الرجل، بقوته وأحكامه القوي، حتى تستكمل الأنثى علاقتها بتيار الماء / الرمزي الذكري والفحولي بامتياز تام. هذه العلاقة العلنية والسرية، تحدث امام الحشد أو على انفراد، هي ممارسة جنسية، تفضي لصعود الرغبة، واشتعالها المجازي حتى الانطفاء، حيازة اللذّة كاملة ولوذها، الاثنين، بصمت جسدها وتحوله الى رماد، لكنه رماد من نوع مغاير ومجازيته واضحة ومعروفة، وبعد لحظات، يستيقظ جسدها الأنثى من خدرانه الممنوحة له من قبل، بعد أن استكمل وظيفته البطرياركية. من هنا فالصائبي المندائي يعيش كل لحظاته وتفاصيله مع الماء، المانح لتطهيراً وإشباعا لذّياً للجسد الأنثوي. من هنا اعتقد بان الأنثى لا تعيش أزمة حسية، قبل زواجها، لان الماء حاضر ومعلن عن اتصاله المستمر.

كنا قد اشرنا سابقاً للعمق الدلالي الذي تنطوي عليه العلاقة مع الماء، الذي دائماً ما يكون محلاً استعارياً، يقود الأنثى / الرجل نحو فضاء الطهارة البدئي / الفردوسي. وكأنه بالنزول وسط الماء. استمرار ممارسة اللذائذ الأولى واستعادتها في لحظة حضور القدسي بكليته. لذا اعتقد بان التطهر وسط الماء أو النزول فيه، ليس فعلاً طقوسياً لحيازة الطهارة فقط، وإنما تنطوي على تفاصيل كاملة / معروفة، تأخذ المتعبد نحو الإله، عبر طقس ديني تتمظهر العلاقة فيه عن ثنائية الأنثى / الماء، وتكاد تبدو ومثل هذه العلاقة، عبر ثنائيتها، جنسية. ولابد من التنبيه الى الانتشاء وسط الماء، يحقق للأنثى نظافة من دنس يمنحه الماء لها. وتبدو للماء من خلال هذه العلاقة ثنائية الوظيفة، الأولى اتصالية ادخالية / رمزية / تضع الأنثى وسط رعشات رغبتها، وثانياً يغسلها فرصة الاتصال الجنسي بالماء متاحة، لان النزول فيه مقترن بالوظائف اليومية للانثى / المرأة، وهذا التواجد المستمر يعني وجود (مغزى ميتافيزيقي، محفوفاً بالتحديد أسلوب للتغيب على القلق والاضطراب حيث

يقوم بامتصاص القوى الغامضة المواكبة للجماع ..... ليمكن الإنسان بالتالي من معاودة التحكم في جسده والسيطرة عليه . فهذه قوى غامضة ، متدفقة ، وهمية مفعمة بالنشوة تأتي عملية الطهارة لمعاودة إخضاعها للسيطرة وللتقنين وللإدماج ، خاصة أن الحياة العضوية تأتي على حساب الحياة الروحية ، بمعنى أنها خسارة للروح ، ويعتمد انجاز التوازن الداخلي للإنسان على تسكين حدة القلق بالانهماك في أعمال البدن ، من ثم أحلال السلام في المزاج والوجدان / عبد الوهاب بوحديته / الإسلام والجنس / ت : هالة العوري / دار الساقي / ط2 / 2001 / ص 95/96//

ترطيب الجسد بالماء إدخال رمزي وتمثيلي . حتى العلاقات الأخرى مع الماء تنطوي تمثيلات للممارسة الجنسية .

السلام عليك

أيها الماء الجاري

من تحت عرش الرب الذي يجئ بك

كا ما في الأرض / غضبان رومي عكلة الناشيء / مطبعة الأمة / بغداد / 1982/ ص 25//

الجنس ، أهم ما يميز الديانة الصائبة المندائية، لأنها مقترنة كلياً مع الخصوبة والتجدد، والانبعاث، وهي من ديانات الخصب المبكرة في الشرق الادنى القديم، واقترنت هذه الديانة بالمحيط المائي منذ الأزل، ومن

هنا تشكلت صفتها الخصوبية .....

والماء عنصر جوهري وحيوي في المندائية، وهو عصبها المركزي الذي تسيد في كل طقوسها / ناجح المعموري / الجنس في اساطير واديان الشرق / دار تموز / دمشق / 2012/ص150//

الماء عصب ثقافي ودينـي في المندائية، من هنا تكونت العلاقة بين الماء والجنس / الماء والمني ، والتناظر الفلسلوجي واضح بين الماء والمني . وحاز

منـي السـماء صـفة المـاء وطاقتـه ، عنـد نزولـه مـن السماء مطراً ويخصب الأرض .

وتذكيراً باسطورة الاله انكي ، وهو يقف على ضفة نهر الفـرات وينـزو كـالثور ويتـدفق منيـه ويمـلأ الفـرات ، ويذهب لنهر دجلة ويمارس ذات الفعل ويتدفق المني الالهي ويطفح دجله به الماء ، مني ، والمني ، ماء الرجل. والتبادل بينهما ممكن، ومزاولة الغطس وسط المـاء فـي النهـر ، هـو نـزول فـي منـي الالـه انكـي، واعتقد بان هذا الاصل الاسطوري البدئي، هو الذي منح المـاء فـي النهـر صفة ذكريـة ، وهـو قـادر تمامـاً على الادخال.

قراءة للرموز العديدة في الطقس الاحتفالي بالجنس تكشف الوحدة الداخلية في وظيفة الجنس ، ويقوم كل رمز من الرموز الجنسية / الاخصابية ، مؤازرة واضحة للطقس الادخـالي مـن اجـل تحقـق وظائفـه مجازيـاً / ناجح المعموري / سبق ذكره / ص 36//

ومـا يسـاعدنا علـى تـدعيم قراءتنـا الخاصـة بالمـاء، الاشارة لما تضمنته القواعد المركزية الخاصة بالديانة وهي اشتراط سريان الماء وعدم توقفه، لاجراء الطقوس والممارسات (والارتماس بالماء الجاري ، إلزام للمتعبد) هذا الالزام، يكشف عن تحقق الاتصال الرمزي والحقيقي بين الماء والأنثى. والملامسة نوع اتصالي، يوفر للأنثى إحساسها بالنشوة يعرّف ميرلوبونتي الجنس بأنـه نشاط تعمدي يتبع الفيض العام للوجود ويستسلم لحركته .... أن سمة الجدية في ممارسة الجنس ليست مثار ش ، فالجنس متأصل في الإنسان ، وهو أسلوب كتأكيد الذات من خلال أدراك المادي / عبد الوهاب بوحديته / سبق ذكره / ص 146//

اعتقد بان هذه الملاحظات فتحت أمام القراءة منفذاً مركزيـاً مـن اجـل الـدخول مـرة جديـدة لسـيرة الرمـاد والتعرف على شذرات الجنس والعلاقة بالجسد الأنثو، المكشوفة والمعبر عنها تضميناً الديانـة المندائيـة / مائية / جنسية / متوترة. متفردة دائماً وبطاقة خلاقة، ولا يمكن التفكير بالمـاء بعيداً عن الجنس بل هو، الماء، المحرك لمخزون الطاقة المحسوسة لدى الرجل الصائبي، لأنه ماء زاحف، هادر، على الأقل رمزياً،

وهو أيضا، الماء، المحفز للمكبوت الشهوي في الجسد الأنثوي. وهذا الرأي لا يعني الصابئة فقط، بل كل الأجناس، إلا أن الصابئة أكثر اقترانا مع الماء.

ويكمن الغموض في ثنائية العلاقة من خلال المقدس وتبدياته والحب سر مقدس ومادي، وتقبل الإنسان للجنس فعل ايجابي من أفعال التقوى كالصلاة والصدقة والشهادة ، لأنه يتضمن تقبل معجزة النبوة المتجددة والتصور المسبق لنعم السماء ، أن الجنس يعني الشهادة لإرادة الله والتعبير عن المشيئة الإلهية . وهكذا يعد أعمال اللحم ببهجة وفرح وحرية / عبد الوهاب بوحديته / سبق ذكره / ص 150//

واستمرار حضور الماء في سيرة يحيى الشيخ يتضاعف أيضا من خلال الأصل الذي ينتمي إليه ، وهو الانتماء لعرق كهنوتي (سقطت الى الوجود تتقدمني هيبة طقوس صائبية، لابن نقي لا مراء فيه، قادم على رأس أربع بنات، لام فقدت ولدها البكر، مهددة بزوجة

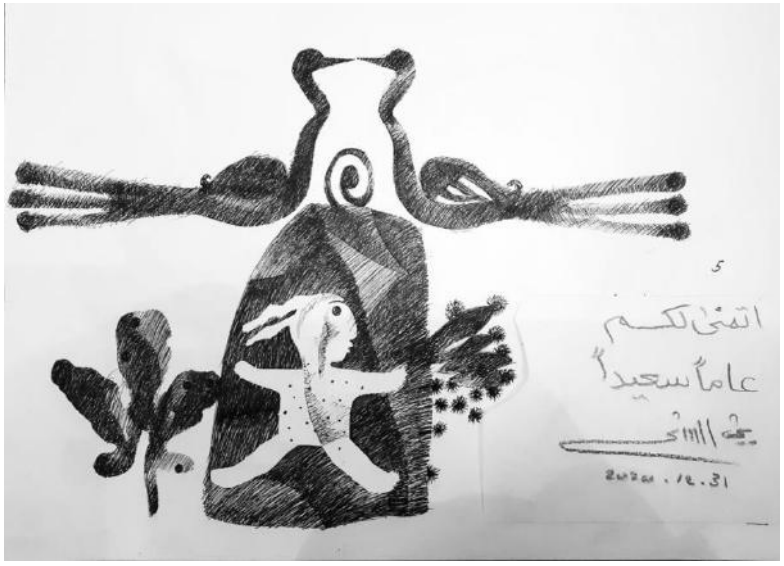
ثانية، أن لم تنجب ولداً أخر بديلا، فكنت البديل المبالغ في حقيقته) / ص 4//

واعتقد بان اشارة السيرة الى كثافة الطقوس والعقائد والأساطير التي تستمد سرانيتها من دهور موغلة في القدم، وسنن صارمة متقنة لا تقبل الاجتهاد ... (لأني من عرق كهنوتي، كنت منذوراً لطقسين، أولهما مدعاة للفرح، يرتبط بالعرس، الذي من فرائضه أنشاء بيت للعريس) / ص 5// أكدنا مراراً على السرانية المميزة للديانة المندائية وهي من عناصرها المانحة لها طاقة متجددة لمقاومة سلطة تثقافات / وديانات مجاورة لها ، وهذه السرانية تتجلى في لحظة العرس باعتبارها طقساً احتفاليا . بدئياً واستحضاره تأكيد على الأصول والاحتفاء بها ، وهو أيضا اعتراف باللحظة الأولى وتكرارها باستمرار كنوع من تجديد للزمن والسنة كما قال مارسيا الياد . والطفل يحيى هو الشاهد المقدس على لحظة انشاء مكان طقوسي لاقامة الزواج والحضور اعترافا بتحقق الدخول . مثل هذه القداسة الممنوحة للطفل ، ظلت ساكنة في خزانة ذاكرته ، يستعيدها كلما شاهد أو تذكر ذاك الزمن المتجدد . هذا يوميء الى أن الاتصال الجنسي بين الرجل والمرأة اتصالاً بيولوجيا ، أو تمثيلياً مثلما هو حاصل لحظة التواجد وسط الماء يعني بأن الحياة متحركة نحو الاكتمال من خلال التجدد الحاصل عبر الإدخال . واعتقد بان التمثيل الاتصالي الرمزي أو البايولوجي يعني أيضا نوعاً من طقوس الجنس المقدس الذي عرفته ديانة سومر وأكد . وكلاهما الإدخال الرمزي أو البايولوجي يؤكدان على تجدد العالم والحياة عبر ولادة محتملة جديدة .

واشار مارسيا الياد في كتابه العود الأبدي (أن الحرب في عيد نوروز يبعث الموتى ويرد إليهم أرواحهم ، ويعطي أوامره الى السماء فتنزل عليهم مطراً . ولذلك اعتاد الناس ارافة الماء في هذا اليوم الصلاب الوثيقة جداً بين أفكار الخلق من الماء .... هذا وما زال يحتفظ بالتكرار الرمزي للخلق في اطار عيد رأس السنة الجديدة " الصائبة " في العراق وايران حتى ايامنا هذه . كذلك ما زال التتار في بلاد فارس يقدمون اليوم بذر جرة بالتراب في بداية السنة ، ويقولون انهم يفعلون ذلك في ذكر فعل الخلق / مارسيا الياد / العود الابدي / ت: نهاد خياطة / دار طلاس / دمشق / 1987/ ص118//

هنا تأكيد عرفته كل الديانات الوثنية في العالم ، بالإضافة الى الديانات التوحيدية ، لكنه في الديانة الصابئية له دور مركزي صعد الى المسيحية في طقس التعميد ، كما قلنا سابقاً .ما يهمنا في هذه الآراء

تطابقها مع ملاحظتنا لوجود الماء الجوهري في الديانة المندائية ، وله دور مهيمن في عقائد الخلق والتكون واختارت المندائية طفلاً متميزاً بعرق



كهنوتي ليكون شاهداً على طقوس الزواج المقدس . ومثل هذه المشاركة منحت الطفل يحيى دوراً رمزياً للتشارك ، ليس بوصفه الشاهد ، بل وكأنه حامل اشارة السماح للبدء بطقس الادخال وتمجيد التجدد ونظام الخصوبة في الحياة ، والجرة في الطقس المندائي رمز واضح الدلالة ولا يتستر على إحلال بديل عن الرحم الرمزي بأخر بيالوجي ، هو رحم الأنثى الحالمة بنزول ماء العريس المخصب . وتضمنت العديد من النصوص الشعرية السومرية أشارات / ص 7الى ذلك .

الطفل في طقس الزواج تمثيل لدور الكاهن ، وهو استعادة لطفولة العالم في الزمن البدئي ، حيث الاحتفاء بالزواج الأول في الأسطورة الحاصل بين السماء والأرض .أما كسر الجرة ، فهو فعل استعجال لاستحضار روح الخضرة / الربيع / الخصوبة في الحياة ، باعتبارها تجديد دوري للطبيعة ، وطرد لحالة الجفاف والموت . ووجود الحلوى " جوز زولوز ، زبيب ، تمر وسمك مجفف .... سبعة انواع لها ارتباط مع قداسة هذا العدد وسحريته السومرية وصعوداً لكل حضارات الشرق " للحلوى معنى عميق لما ستكون عليه حياة العروس من خير ووفرة وكثرة الطعام ، كما يتسع هذا المعنى لشمول الأطفال الذين سينتظرون الحلم على أعتاب الطفولة وما سيتحقق لهم من تماثل طقس ، ربما الاختلاف فيه هو كثرة المشاركين . كما يتسع رمز الجرة المندائية للإشارة الى زمن سيادة الأم الكبرى وخطابها وحضور الثقافة الدينية الخاصة بالالوهة المقدسة .

ولا تكاد تختلف الجرة التتارية في بلاد فارس كثيراً ، هي متناظرة ومتجاورة مع الجرة المندائية ، أنها العلاقة الدالة على الأرض / وهي الأم الرمزية الأولى / العروس التي استحضرت دورها في الاحتفاء بها . الجرة مشترك لافتضاض الانثى والدخول إليها في ليلة زواجها المعلن ، أما التراب ، فهو مدلول على الام الرمزية / الأرض وكلاهما الجرة المندائية والتتارية علاقة على حضور المرأة بقوة ، وتنطوي على أشارة دالة على الأصول الزراعية كما أن تحطم الجرة المندائية هو افتضاض بكارة العروس التي ستأخذها تلك اللحظة نحو حياة ، وزمن طويل ، ستتعرف فيه على حياة الخضرة والتجدد والإنجاب ، الممثل لها رمزياً بالحلوى المتنوعة ، وبودي التنبيه الى السمك المجفف ، وهو السمك من أهم الرموز الامومية ، بالا ضاف لارتباطه الوثيق مع المحيط المائي .

تضمنت العديد من الدراسات المعنية بطقوس الزواج المقدس الى أن تحققه دورياً في فصل الربيع .كما هو حاصل في أعياد الاكيتو العراقية ، يعني بان هذا المعتقد المزاول عبر طقس احتفالي ، هو نوع من السلام والانتصار ، على جفاف الحياة وتعطلها فيما إذا ظلت الأنثى بغير زوج . ظلت كل هذه التصورات الخاصة بالمزاولات الطقسية خزيناً بذاكرة الطفل ، ولعبت دوراً في تفعيل ممارساته المبكرة اللائذة ، بالمراقبة لما هو موجود في البيت / البستان ، حيث أفعال الاتصال بين الدواجن ، أو لمعاينته مع والدته للثور الذي ينزو على البقرة . كل هذا الكلام الطويل ، هو المفتاح الذي سسيقود الفحص نحو أوليات الرغبة الجنسية لدى الراوي ، بوقت مبكر ، وكيف تمظهرت في سيرة الرماد .

الأم هي المانحة بكل شيء في اللطلاطة / وهذا دور جوهري للام الأولى / الطبيعة (كل ما في البيت كان للطبيعة ، كنا عنصراً واحداً من عناصرها الحية ، من الصعب التمييز بيننا والعناصر الأخرى ، فلم نكن وحدنا نعيش فيه . معنا كان الديدان ، والخنافس ، والنمل ، والنمل الفارسي ، وأبو بريص ، والعناكب ، والعقارب ، والحمام ، والبلابل ، والفئران ، والسنونو ، يعيش أعلى الحائط تحت السقف في أعشاش طينية مخروطية الشكل بينها من كرات طين صغيرة بحجم الحمصة يلصقها ويتأكد من ثباتها) ص 12//

الحضور الامومي / الأنثوي طاغ ومهيمن وسط البيت ، وحده يحيى الذكر المتسبد ، المعتني به من كل النساء . واحد وسط عشر إناث ، غير قادر على صد هواء الأنوثة وطغيانه في البيت وساهم هذا الفضاء الانوثي بجلجامة المجال الذكوري في الكائن الذي بدأ

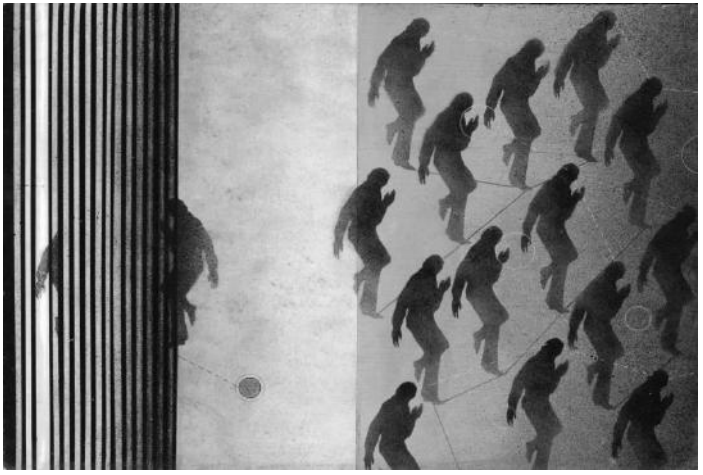
تواً ، يتعرف على النوع ، وقاده هذا التعرف للانخراط في علاقة حتى يكتشف تلك الخاصية الفريدة للانثى والذكر .

(لدى أمي صديقات كثيرات يكثرن من زيارتها ، منهن واحدة أرملة أربعينية ، مرة وهي تغادر البيت أخذتني الى حضنها ورصتني بقبلة شهية من فمي دبت عروقي وانتفضت ، وسرت قشعريرة في ظهري . في المساء حذرتني أمي من السماح للنساء بذلك . وقالت بلهجة صارمة بطعم يشبه التأنيب لقد كبرت!) ص //51

تكشف الغموض المقدس للجنس ، لحظة ما أخذته قشعريرة الظهر القشعريرة من أسرار الجسد الخفية والمادية ، وتحققها تدفق ماء غزير للأنين . لقد نجحت الأرملة باسترضاء يحيى كي يستجيب لها مادياً والتوسل بالرمزية السماوية ، كي تهطل عليها ، هذا يعني بان الجنس لم يكن فعلاً ارضياً / مادياً ، بل وسماوياً / رمزياً .

كان المحرك في الاتصال أنثوي ، هي المستدعية تاريخياً ، وشعورها بالحاجة أكثر ضغطاً . يقول ميرلوبونتي : أن الجميع متفق على وصف الجنس بالأمر المثير الفاتن وذلك لأننا نرهن حياتنا الشخصية له ، ولكن لم نفعل ذلك ؟ ويمضي متسائلاً : لماذا نعد أجسادنا مرآة لكينوناتنا سوى لأنها . أنفسنا الطبيعية ووجودنا المادي المتدفق ، رغم اننا لا نعرف يقيناً هل هذه القوى تلك أجسادنا أو لأنفسنا ، أم أن كليهما لا يمتلك هذه القوة بشكل كامل . لذلك لا يمكن تجاوز الجنس مطلقاً ، مثلما لا يمكن أن يكون مغلقاً على ذاته ، ولهذا فلا احد ينجو ولا احد يضيع / عبد الوهاب ؟؟؟؟؟ / ص 152//

كل الديانات تسامت بالجنس ، ومنحت الجسد وظيفة مقدسة ، كل فعل له مناسبة احتفالية ، تظل متواصلة دوماً ولا تتعطل ، وما قامت به الأرملة كسر لضغط التعطل عن أفعال الجسد وتدفقه العارم كما قال ميرلوبونتي ، لذا رضخت لنداء جسدها واصطحبت الطفل في لحظة جديدة تماماً ، وتعاملت معه اموميا في البدء احتضنته وقبلته ، وبعدها تعرّف على الأسرار المخزونة في جسد الأنثى ، أسرار النداء والتعطش للأخر ، حتى تحقق الأنثى آدميتها . ولن تتمظهر هذه الآدمية ، إلا من خلال الحب فقط .



ولأنه تذوق عسل الجسد ، عبر ارتعاشته وتدفقه الغزير الذي أذهله كثيراً ، انشغل بالتفكير بآلية للتسلل إليها وتجاهل تحذيرات أمه بمعنى عرف تفكيك الأسرار وتقويضها ، بما يجعلها أمراً مألوفاً ، لا يثير الالتباس عند من يراه ، والشكوك ضده ، لأنه اجتاز عتبة العبور الميثولوجية المعروفة ، انتقل من عتبة الى أخرى ، وهو الوحيد الذي تدبر أمره مع الأرملة (كنت فعلاً قد كبرت ، فسعيت لصداقة ابن الأرملة ، أخذت أتحين الفرصة لزيارتهم ، ابحث عن ذلك الدبيب في العروق ، جاءت قبلاتها هذه المرة لا تشبه الأولى ، أخذت أغمض عيني وأنا أتناولها طويلة ، رطبة ، بفؤاد متقطع الأنفاس في حضنها وهي تتأوه . نتائج مبكرة ، فجة ، ألقتني صريعاً خارج العمر . في هوة شغلها النفور والإعياء من أسرار جسدي الجديد . فوق الهوة كانت تلهث امرأة شديدة الشبق) / ص 52//

عرف الفتى المكتمل النزول الى الهيولي المعتم ويداعبه ويوقظ فيه جنون الشبق واللذة . حتى تدفق ماء الهوة السحري لحظة الفناء بين الاثنين ، اخذ ما لم يعرفه من قبل ويرى تحولات الجسد وغرائب التحول الثنائي ، جسد منفلت لا يقوى على كبح ماءه الغزير ، المتدفق ، الذي ظل حاضراً في ذاكرته . لأنه (الماء) هو الذي أعلن قداسة الطاقة في الجسد الانوثي والذكري ، وحاز صفة ظلت ملازمة له منذ مزاولة الكائن البدئي له حتى الآن . اكتشف الفتى زمناً جديداً ، مغايراً ، زمن النور والظلمة الأسمى : يتعرف الكائن عند مزاولة الجنس على لحظتي النور والظلمة وكما قال فراسي السواح : يتجاوز الإنسان شرطه الزماني والمكاني يتدخل في حال هو اقرب ما يكون الى الآن الأبدي ، فينطلق من ذاته المعزولة ليتحد بقوة كونية تسري في الوجود الحي .وأضاف السواح قائلاً :

يفتح مخزون الطاقة الحبيسة لترجع الى مصدرها الذي منه شعت وفي أجساد الإحياء أودعت . لم يكن الفعل الجنسي متعة فردية ونشاطاً شخصياً معزولاً ، بل

طقساً يربط الإنسان المتناهى بالملكوت اللا متناهي .... عبادة يكرر فيها الفرد على المستوى الاصغر ، ما قامت به القدرة الخالقة على المستوى الاكبر .

بعد كل الأبهة الطقسية المحفوفة بالأسرار المنفتحة في زمن ما لا احد يتحكم به ، وإنما يعرب ويكتسح كل شيء ليهمني الماء السري والأخر المتدفق بغزارة . مع كل هذا بدأ الفتى يتهرب من الأرملة واعتاد خيانة جسده . لكنه ما زال مستعدا للتعلم والتعرف والكشف عن خفايا الجسد (رممت ما تهدم بقناعات ملفقة ، سرعان ما كان يلغيها نشاطي الجنسي المزدهر . عرفت من أصدقائي أن الرجولة تكمن في ذلك السائل الذي كانت تقلقني غزارته ، أصبحت موضوعاً لنفسي أطيل البقاء فيها . كانت حقيقة خارج الحاضر صورة جميلة لعيون أخرى اجهلها) ص 52//

التعرّف متواصل وانكشاف لجسد الكائن واتضاح الأسرار له ، ولم يختر غير جسده للبقاء معه طويلاً ، كي يزاول تخيلة لما هو بعيد عنه لكنه يحوز متعته ويتحول غارقاً في غزارة ماء النهاية . القصوى لم يستمر الفنان يحيى الشيخ طويلاً بفضح مخزونات الذاكرة عن الجسد للغة اقرب من الكشوف ، بل وجد في الرمزية معادلاً ممكناً بمشحونات التعبير والدلالة ، لذا لاذ بما اغتنت به أساطير ديانا الرمانية وارتميس الإغريقية وعلاقتهما بالغاية رمزاً متوتراً بالسحريات وتبديل لجسد أحداهما . الغاية هي الأنثى المتوترة بالأسرار ولا يعرف من ينوي التسلل إليها فإذا سيواجه ، لكنه غامر حاملاً بعض وظائف الإلهة الذكرية من اجل التبادل / التواصل مع ما هو خاتل وسط أحراش الغابة .(لازمتني عناصر الطبيعة بفطرتها البكر . فكنت لا اغادر الغابة حتى ادخلها ثانية ، استجيب لندائها) ص 113//ظل طقس الجنس المقدس من مخزونات خزانته ، ولم يكتف بما أنجز من تشكيلاته ، بل عاد ومرة أخرى ليدون ما ابتكرته الذاكرة عن السيّدة المتماهية مع مثيلتها في نشيد الإنشاد وكأنه يعيد توقعه من جديد .(وأنت ! كيف طلعت في البرية كدخان المباخر " معطرة باللبان والمر "

حافية ترعى قطعان حزني ؟

من توّجك على وحدتي في غفلة من الإلهة ؟

أقول لك الحق : أنا مغرم برحيق القلق والجمال الأليف لذا أحببتك) / ص 126//العودة الخاطفة لنشيد الإنشاد فيها حنين للحب الأول وإعلان التفاني من اجل روح الخضرة وفي هذا النشيد مكونات شجرية وعطرية استثمرها طائر الفينيق (لبناء عشه ، ذكر بعضاً منها يحيى في سيرته) حتى يحترق وتشتعل ناره معطره تبوح الروائح الزكية وتترك وراءها رماداً ضاجاً بروائح ستكون ضمن عناصر الانبثاق والانبعاث للطائر . ولو كان اللبان والمر في سردية أخرى غير "سيرة الرماد" لما حاز على هذا المعنى

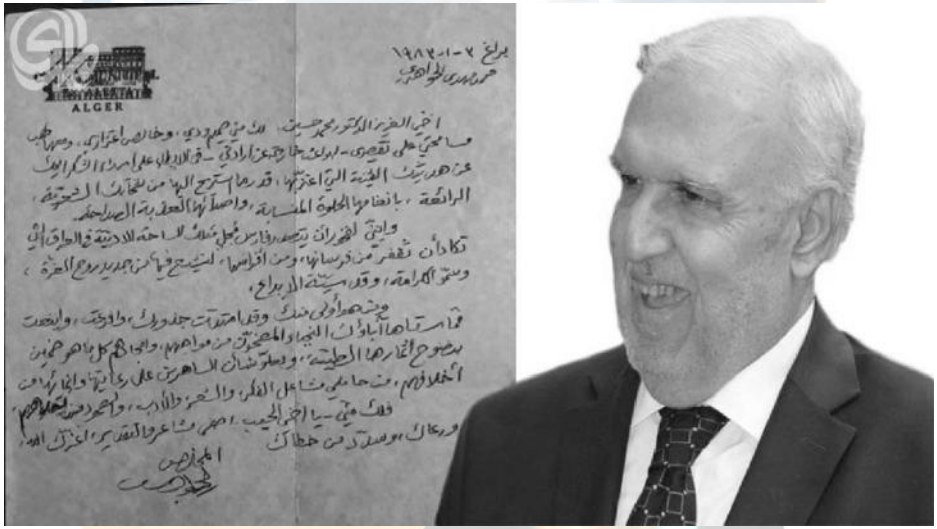
أنا اعتقد حصول تورط مع بعض التحارب / الانجازات الإبداعية ، وهي متوفرة ، وفيها "سيرة الرماد" ومثل هذا التورط لا يحقق لنا ما قاله شوبندر في العالم تتصور من البداية تقود الى نهاية . ووجدت بدايتي مع سيرة الرماد بعيدة عن نهايتها ، وتحولت البداية الى شيء مطاطي ، يستجيب للمدفونات فيه . من هنا استمر عملي على هذه السيرة والتجارب . تصورات الكائن عن الذي كان وزال وجوداً مادياً ، واحتفظ بكمونة في الذاكرة . وهذا أمر غريب ، ومثير للدهشة . وكانت اللطلاطة ، وهذا التراكم من طبقات الذاكرة والشفاهيات ، النابتة في خزانة يحيى الشيخ وسأحاول في هذه المقالة المرور على لحظة التفتح على الحياة والإحساس بها ، والانجذاب نحو الأنثى ، لحظة تعرفه على الوسيلة التي تتسرب فيها طاقته المخزونة في مكان لم يعرفه في البداية ، هو الذي منحه فرصة أن يرى ماءه متدفقاً وغزيراً . هذه السردية ، تبدو عابرة وسريعة لكن استدعاءاتها البسيطة والتي تبدو عابرة ، لا بل خاطفة ، لكنها وعنه الانتباه إليها وتوحيدها مع غيرها . يفضلان دور المتلقي وينتجان المعنى . والذي صار محوراً للقراءة ، واعتقد بأن "سيرة الرماد" ، ستظل مثار قراءات متنوعة بالإضافة الى تجربته التشكيلية .

هذا التمركز والتجوهر للسيرة وما معها سيمنح يحيى خلوداً ، ويتحول هو الى معنى / أو تعدد معان ، ستظل حاضرة ، مثيرة للأسئلة ومزاولة للحفر وراء الأجوبة . وطبيعي بالنسبة للقراءات أن تكون مغايرة لبعضها البعض ، بحيث تتكون جماعات كبيرة للتفسير ومن خلال كل هذه الملاحظات تظل النهاية غير متحققة / أو مكتملة ، وتنفتح سيرة الرماد على الآتي ، انه الخلود المعنوي . صعود الأنا وتمركزها . وتبرز الذات الكافية تتصور / أرادة وهذا ابرز ما تسجله سيرة الرماد . الذات عرفت عبر حضورها مع الجسد وبروزها ماء متدفقاً وبغزارة ، قاد القراءة نحو الأنثى ، ولها تنوعات عديدة في السيرة . وقد تركها الحكواتي وشأنها لتكتسب صلادتها وعندها يتم التعرف والاكتشاف : (تركت نفسي في العراء ، بمعية الأشياء في زمنها السري ، تنضج بلا أكراه ولا مصائب، بخدوش على قوالب الطين الحرّي الجاف التي كنت انتزعها من شفاف السواقي بعد انحسار الفيض ، بسكين صغيرة ، غاب لونها ، تفتح وتطوى ، حفرت وجهاً خلقت بديلاً ملموساً وواضحاً لأفكاري) / ص 15//

ظاهرة الحذف والتعطيل في بناء النص الشعري

علوان سلمان

الشعر المغامرة المنتجة لما تدركه وتحققه الازمنة العقلية من افكار وتصورات عن الوجود الكوني والانساني اقترنت جدليا بظاهرة الشاعر الناقد الذي تبنى نسقا شعريا مرتبطا بالتنظير الشعري..من اجل انتاج قصيدة تجمع المكونين في نسيج متماسك كما فعلت نازك الملائكة وادونيس حديثا ..كون القصيدة فنا ابداعيا تحمل معاناة الذات الشاعرة المتصارعة والوسط

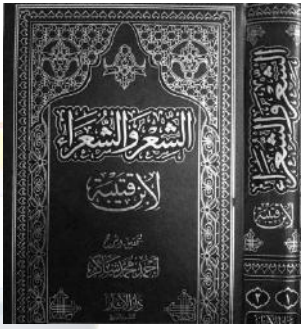


التعبيري الذي يستغرق تحقيقها زمنا لا حدود له بانفلاتها من لحظتها بعد ان تلح عليها الفكرة وتختمر في الذهن والخيال الشعري..ابتداء من مدرسة زهير بن ابي سلمى الذي تنسب اليه الحوليات نتيجةاهتمامه بالتنقيح والتهذيب في شعره..فكان من الشعراء المتكلفين الذين يقومون شعرهم بالمثاقفة والتنقيح للتعبير المكثف عن ثقافة الوحدة الاجتماعية التي ينتمي اليها.. هذا يعني ان عملية اعادة النظر في النص الشعري تمتد امتداد جذور النشأة من اجل الحفاظ على

حيوية وطبيعة الطقس الانفعالي منذ انبثاقه في عالم الخيال حتى التدوين اللفظي على السطور والذي يحضر ساعة البث التصويري بحال يحتاج الى التنقيح والمراجعة والتشذيب والتهذيب الذي

يعده ابن قتيبة تكلف..اذ المتكلف عنده(هوالذي قوم شعره بالثقاف ونغمه بطول التفتيش واعاد فيه النظر بعد النظر..)..وهذا يعني ان ابن قتيبة يطالب المبدع بالثقافة المتجاوزة التي تختصر المسافات برصدها الفكري والمعرفي..المكتنز بالمستلزمات اللغوية..

ويرى الشاعر احمد الصافي النجفي(ان الصنعة والاسلوب وانتقاء الالفاظ امور يجب على الشاعر ان يفكر فيها بعد انتهائه من شرح هواجسه وبث وساوسه واخراج رغباته وتكميل شكاياته..وعندئذ يعمد الى اصلاح كلمة او تحسين اسلوب او ابدال لفظة باحسن منها واوقع في السمع..بشرط الا يخل ذلك الابدال او الاصلاح اللفظي ببنيان تلك الهواجس الطبيعية التي جاءت مرسلة متدفقة اثناء النظم..)..كون المبدع مهما بلغ من الثقافة والمعرفة لا يمكن له الانقطاع عن تهذيب نصه بحكم صفة اللغة وقابليتها على ملاءمة ما يستجد في الحياة والوجود الذي لا يعرف السكون..فصار اهتمام الشعراء بالتهذيب والتنقيح الشعري ظاهرة مألوفة سجلت حضورها على صفحات الشعر العربي فكانت افقا لابد من ان يسير تحت مظلته كل شاعر ينشد بناء مجد دائم التألق..مما يعكس الاحساس المشبع بالنزوع الى الاكتمال والافراط في البحث عن الجوهر انضاجا للتجربة.. على الرغم من تباين استجابات الشعراء لطروحات التهذيب في مختلف المراحل التاريخية ابتداء من امريءالقيس وزهير بن ابي سلمى ومرورا بالحطيئة وكعب وانتهاء بالشاعر المحدث حرصا على ايصال اللفظة المهذبة..المؤثرة..هذا يعني ان التعديل ظاهرة مألوفة وهاجس ملح عند الشعراء فيعمدون الى الهدم والبناء ببراعة واحترافية



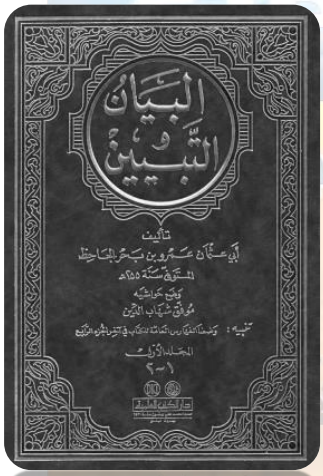
صـــــياغية وجمالية..وفي هـــذا يقـــول الشـــاعر محمد مفتـــــــاح الفيتـــوري(حين تخـــرج القصـــيدة منـــي اعـــود اليهـــا بعـــد يومين..اجلس وكانني في ورشة عمل واستبدل كلمـة بـاخرى وبيت بـاخر..واقيس المعنـى مـع النغم والوزن مع القافية..)..

والراصـد للمشـهد الشـعري يخـرج بانطبـاع جمالي لما تقدمه القصيدة الحداثوية المحلقة في آفـاق اللفظـة المشـحونة بانفعالاتهـا العاطفيـة والمكتنـزة بـدلالاتها ودقـة مبناهـا الهندسـي والصـوري المتنـاغم والوجـدان المسـهم فـي تحريك الخزانـة الفكريـة للمتلقي..كونهـا تعتمـد الفكرة المختمرة في الذهن..السابحة في خيالها الشعري بعد ان اعتصرتها لحظـات التهـذيب والتشذيب من اجل فن شعري متسام يتكيء على انامل شاعر ناقد تقوم نظرته النقدية على عمليـة الحـذف والشـطب والاضـافة بصـفتها جزء من الكتابة وردة فعل معرفي لحالـة القلق الـذي يخـامر الشـاعر علـى نصـه فشكل نقطـة البداية لتاسيس الحركة النقدية لشاعر منتج هو الاقـرب والاعـرف بمـا يختمـر فـي ذهنـه مـن هواجس..فضلا عن ان الخلفية التعليلية للحكم على الشاعر وشعره بالطـبع او الصـنعة قـائم علـــى مـــدى الاهتمـــام بالتعـــديل والاضـــافة والمراجعـة..فالمطبوع هـو الـذي يـأنس لاول خـاطر ياتيـه ولا يراجـع نفسـه فـي مـا جـادت قريحتـه بـه..اما المصنوع او المتكلف فيراجع نصه ويضيف ويحـذف استجادة او استهجانا لبعض المعاني والالفاظ وهذا منطوق ما اثر عـن الاصـمعي انـه يقـول(زهير والحطيئـة واشـباههما مـن الشـعراء عبيـد الشـعر لانهـم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين..)كما جاء في البيان والتبيين/ص13..

وحقيقـة الامـر ان الصـنعة والطبـع صـفتان متلازمتـــان للـــنص الادبـــي الـــذي ينتجـــه مبدعه..لان الطبع الذي اعاد النظر ذات الطبع

الذي صدر عنه اصلا..والقريحة التي راجعته فحذفت واضافت هي ذات القريحة التي تمخضت عنه..والتي قدمت نصها الشعري وفق مراحله المخاضية ابتداء من المرحلة الافراغية من الخامة اللغوية والمعنوية والايقاعية..والتي فيها يتدفق الشعر باعتماد اللحظة الشعورية وتعطيل اللحظة التاملية والتقويمية..ومن ثم تاتي مرحلة التعديل بالحذف والاضافة للنص الذي لا ياتي بقوة الالهام..حينها ينظر الشاعر اليه كناقد تتحكم به سلطة تصوره له وسلطة اللغة والتركيب والايقاع..مما يضطره قبل اخراجه للوجود انشاده ذاتيا للوقوف على معانيه وموسيقاه وقوة نسجه وانسجامه وتآلف اجزائه..

وقد اهتم الكثير من الشعراء المجيدين بصنعة الحذف والاضافة ياتي في مقدمتهم الجواهري الذي عرف عنه كثرة الحذف والتعديل والكتابة على علب السجائر او غلاف كتاب لحظة الدفق الشعري ثم يمارس بعدها مرحلة اعادة النظر كما في قوله:



وقائلة أمالك من جديد؟

أقول لها:القديم هو الجديد

ثم يعيد النظر في البيت فيستبدل (أمالك)بـ(أعندك) فصار صدر البيت:

وقائلة أعندك من جديد

لازالة الالتباس والحرص على وضع اللفظة في مكانها المناسب حرصا على صفاء البيان العربي وديمومة النص...

وقول اخر:

لمست بكفي كفه ابتغي الغنى

وما كنت ادري الجود من كفه يعدي

فجاء بـ (لمست) ولم يقل(مسست)لما في اللمس من دفء وحركة..

ولعمر ابو ريشة:

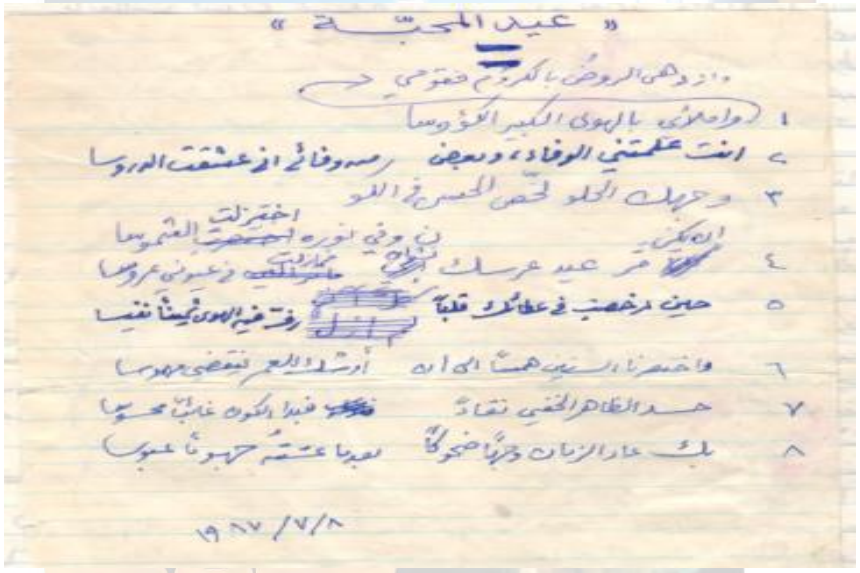
فبدت تصلي للصليب صلاة فائزة طروبه

فاذا به ما زال يرمقها بنظـــــرات رهيبه

لكن الشاعر لا يقتنع بالبناء الفني والمضموني للبيت الثاني فيغيره بقوله:

فاذا به يحنو عليها بابتسامته الحبيب

اما الشاعر الدكتور محمد حسين آل ياسين الذي تقوم شعريته على رؤية ابداعية في التفكير معتمدة على الذات والموضوع والتجربة..اذ انه يحاول التمرد على الواقع باستثمار تناقضاته لتقديم افكاره المستمدة من الصدق الشعوري وعمق الانتماء ورسم صورة التعامل بين الذات والموضوع مع تجاوز النسق التعبيري باعتماد الدرامية وتوظيف المكان والشخصية..لذا كان اهتمامه بتعديلات نصه وتبديلاته على نطاق اللفظة والبيت والمقطع..فكشف عن قدرة موضوعية في انتقاء مفرداته والكشف عن مخزونه اللفظي من اجل تخطي انموذجه الشعري الى عوالم اكثر تاملية ..فكان حقا شاعرا ناقدا مهتما بجماليات الشعر ومجادلا في العملية الشعرية وليس مجرد مساهم في ابداعها..فهو يقول:



وجهك الحلو لخص الحس في الكون

وفي نوره اختصرت الشموسا

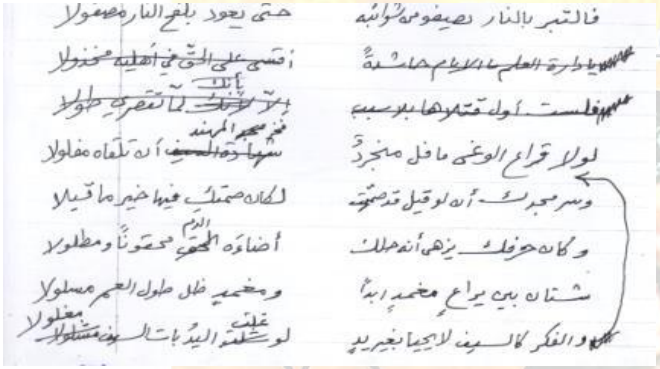
فيعود للبيت ويستبدل لفظة(اختصرت)بـ (اختزلت)لقوة الدلالة فصار العجز:(وفي نوره اختزلت الشموسا) ..

وله:

الفكر كالسيف لا يحيا بغير يد

لو سلت اليد بات السيف مشلولا

فيستبدل الشاعر بعض الفاظ العجز ليصبح(لو غلت اليد بات السيف مغلولا)



وله:

اني فقدتك قبل الفقد من رهق

كالموت ارخصت فيه الضعف والسمنا

حتى سموت ملاكا في رؤى بشر

فكنت في الناس روحا تنكر البدنا

ما زلت في جنبات القلب مرتهنا

ولم اجد راحلا في القلب مرتهنا

الأعمال الكاملة
١٩٧٠

فيحذف الشاعر المقطع الاول ويكتفي بالبيت الثالث بعد تغيير الروح بالقلب..لانها معنوية والقلب مادي..

لقد اعتمد الشاعر آلية التصوير المتجاوزة بلغة تضافرت فيها عناصر الصورة البلاغية والبصرية التي تقوم على رؤية مدركة للواقع فتمزج ما بين المتخيل والمنظور من الاشياء..مع تكثيف الرؤية والاتكاء على ما ينتجه الوعي من دلالات..فضلا عن توظيف اللفظ المعاصر..المكتنز بموسقته ومعناه..

الخلاصة:

من هذا نقول ان عملية ابدال او حذف لفظة او شطر هو بلا شك فرع من فروع التهذيب وعملية من عمليات تحقيق الاثارة وخلق جو شعري متفاعل واللحظة الالهامية..وهذا يعني ان ظاهرة الاضافة والتعديل يوظفها الشاعر للكشف عن خزينه اللغوي والمعرفي وعن مدى الاهتمام بدوره الثقافي والجدلي في العملية الشعرية..فضلا عن الحفاظ على تسلسل الحكائية الدرامية فيقدم ويؤخر في ابياته ويحذف بعضها حينا من اجل ملاءمة الحال والموقف والغرض الشعري..

ولا يفوتنا ان نشير الى ان النص المعدل يمكن ان يشكل نصا ميتاسرديا باعتماده وثيقة يتكيء على حدثيتها السارد قاصا او روائيا...

المصادر

- الشعر والشعراء لابن قتيبة الدينوري
- البيان والتبيين لابي عمر الجاحظ
- ديوان محمد مهدي الجواهري الجزءالاول
- احمد الصافي النجفي - نظرات وآراء في الشعر
- ديوان عمر ابو ريشة
- المجموعة الكاملة للدكتور محمد حسين آل ياسين

توظيف المكان في قصيدة

أبو تمام لا يشرب القهوة

للشاعر عبد اللَّه الشوربجي

د . رامي هلال
مصر

المكان والشعر

المكان هو فعل الكينونة الإنسانية, فيه يتشكل الوعي وفيه تنتج هوية الإنسان وينمو وجدانه.

فإذا كان المكان في الواقع يساهم في تشكيل الذوات الإنسانية ويوجه مسارها ويترك بصمات واضحة عليها؛ فإن الشاعر يعيد ترتيب هذا المكان ويعيد تشكيله وفق منظوره الخاص بما يتناسب مع عمله الفني وخبرته الجمالية، فـ "فعلاقة الشاعر بالمكان ذات أبعاد متعددة تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي، ويكفي أن الشاعر يعيش في المكان على مستوى الوجود الحقيقي، ويسبح في المكان في عالمه الشعري" [1]

ويعمل المكان في الشعر على تركيز بؤرة الحدث داخل القصيدة وتكثيف الوجود في فضائها؛ فالمكان محور دلالي مهم يشد إليه بقية عناصر السرد، فهو الحاوية التي يتركز فيها الزمان، وتدور على مسرحه الشخصيات، ويؤسس به الشاعر عالمه المتخيل أو يكسر به حد الإيهام بين الواقعي والفني. وسوف أتناول قصيدة الشاعر من خلال توظيف المكان داخل نصه الشعري وأثر هذا المكان في توصيل رسالته الشعرية .

1- العنوان والمكان :

نبدأ بالعنوان وهو عتبة قرائية مهمة، ونص مواز يكشف عن كثير من مكنونان النص الإبداعي، كما يعد موجها قرائيا للمتلقي, فالعنوان يتناص مع عنوان قصيدة لمحمود درويش : (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)من ديوانه (أحبك أو لا أحبك)1972،

(1)) جريدي سليم المنصوري , شاعرية المكان ,ط,1مطابع شركة دار العلم للطباعة والنشر جدة,1992,ص 62.

وعنوان قصيدة الشاعر :عبد الله الشوربجي: (أبو تمام لا يشرب القهوة)،وبالمقارنة بينهما نجد ان :

الشاعر	الشخصية		الفعل		المفعول به	المكان
درويش	سرحان	شخصية عصرية	يشرب	فعل مثبت	القهوة	في الكافتيريا
الشوربجي	أبو تمام	تراثية	لا يشرب	فعل منفي	القهوة	

العنوان عند درويش قد حدد المكان من خلال (الجار والمجرور)،(في الكافتريا)، وذلك كي يحقق هدفا فنيا لقصيدته– نظرا لسياق الواقع التي قيلت فيه – وهذا التحديد المكاني غير موجود في عنوان القصيدة التي بين أيدينا؛ وذلك لتسليط النفي ب (لا) على

الفعل (يشرب) فلم يحتج لتحديد زمان أو مكان، وتعمل دالة (القهوة) في العنوانين بمثابة رمز شعري يوحي بالمكان فإذا كان درويش في قصيدة سرحان يدلل على غياب المكان في حياة الفلسطيني وأنه لا وطن له يشرب فيه قهوته، فإن (القهوة) في عنوان قصيدة الشوربجي قد تشكلت رمزا مكانيا أيضا، وإذا كانت الصيغة التركيبية للعنوانين متقاربة(شخصية + فعل + مفعول به)؛ فإن الرؤية الفنية تختلف عند الشاعرين في التناول ولسنا بصدد شرح عنوان درويش فهذا له مكان آخر, أما عنوان الشوربجي فهو عنوان محفز يثير تساؤلات عدة , منها ما العلاقة بين (أبو تمام) وبين (القهوة) ولماذا (لا يشرب أبو تمام القهوة)؟ وما سر اختيار أبي تمام دون غيره ؟ وهل هناك علاقة كامنة بين أبي تمام وبين القهوة ؟ . والعنوان مثير وإثارته نابعة من محاولة عصرنة أبو تمام والربط بينه وبين فعل منفي لشرب القهوة، كما أنه نجح أن يثير الأسئلة التي تكمن إجابتها في بينة النص فأصبح العنوان محفزا قرائيا يثير المتلقي ويفرض عليه أسئلة محددة تدفعه للإجابة عليها، وتحفزه للدخول إلى عالم التجربة الشعرية، والاستجابة إلى مثيراته، وتنسجم القصيدة مع عنوانها وترتبط به فتكون بمثابة ضوء يفك شفرته، وتدفع المتلقي إلى مزيد من القراءة حين يرى إجابته تظهر شيئا فشيئا داخل النص فيحقق الإشباع القرائي, ربما كان امتناع أبي تمام عن شرب القهوة دليل على الخزي والمهانة الحادثة في الشخصية العربية وأن القهوة أضحت رمزا في القصيدة لليمن –فقد اشتهرت اليمن من قديم بمزارع البن على الجبال– ولذا فإن أبا تمام رأى ببصيرته الشعرية (بلقيس) في البن، وصدق الشاعر على ما قال

حين أدرك ما يعنيه , وذلك حين قال:

الشيخُ ينظرُ

في فنجانِ قهوتِهِ

وقالَ مستهزءًا

بلقيسُ في البُنِّ

أبصرتُهُ ..

كانَ تاريخٌ بسمرتِهِ

يا أيُّها الشيخُ

قد أدركتُ ما تَعني

وهذا ما جعلنا نتوقف عند العنوان كجزء بنائي مهم في هذه، فهل كان التناص بين العنوانين بمثابة مرجع مفهومي لفكرة المنفى عند درويش وتردي الواقع العربي عند الشوربجي؟ ربما، كما أن العنوان يعد مرجعا للمقطع الأول في القصيدة تحيل إليه الضمائر وترجع اليه فتتضح الدلالات أما عن سبب اختيار أبي تمام فهذا ما نجيب عنه عند قراءة القصيدة .

2-المكان بين المفتتح والختام :

(1):

هناكَ

كانَ معي

من لونِهِ لوْني

شايٌ

ونرجيلةٌ

لم تكتشفْ حُزني

في شارع النجفيّ

الشعرُ يسألني

خذني لأشرب من فنجانهم

خذني

بدأ الشاعر قصيدته بمفتتح سردي مكاني يشير باسم الإشارة للمتوسط (هناك) هي فاتحة سرده الشعري حيث المكان يطل من أول علامة لغوية في القصيدة ولم يدعنا الشاعر /السارد نتحير في غموض المكان فوافنا بالجار والمجرور لنكتشف أننا في العراق وتحديدا (في شارع النجفي) وهو أحد شوارع الثقافة والمكتبات في الموصل العراقية، والابتداء بالمكان جعل لهذا العنصر السردي هيمنة داخل القصيدة على بقية عناصر السرد؛ فقد تكررت العلامات اللغوية التي تحمل

أسماء الأماكن داخل النص مثل :(شارع النجفي – مقهى – مصر– الركن– الحضن – الموصل – نينوى – الغار – عدن – العراق– الجب – السجن)

اذا المكان هو العراق حاضرة الخلافة وما تبعثه من ذكريات البطولة والشهامة والنخوة والتحضر والثقافة وبما أنها خط المواجهة الأول ضد النعرات الشعبوية والغزوات التترية، وهي مكان المعتصم الذي خلدت قصيدة أبي تمام ذكره حين فتح عمورية؛ فالقصيدة تنبع من روح المكان ومفاصلها مكانية بامتياز؛ لأنه يلعب دورا مهما في بنية السرد ويشتغل على مستوى الدلالة داخل النص، فهو يدين الواقع إدانة شديدة، ويعمق المفارقة التي بنى عليها الشاعر قصيدته كي نرى الهوة بين صورة الماضي المشرق الزاهر والحاضر المتردي الكئيب, ودلل على ذلك ببراعة شعرية حين ربط الشاعر بين مفتتح القصيدة وختامها، حيث رد عجز القصيدة إلى صدرها وأحسن إلى المفتتح والختام معا, وشد من أسر القصيدة حين ربط أجزاءها ووحد رسالتها، وكشف عنها في النهاية وختم السرد الشعري فجعل لها وقع المفاجاة:

بكى ..

ومضى ..

كان العراقُ هنا

أنَّى رأتْ عيني

إن تأكيد الشاعر على وجود المكان في مفتتح القصيدة ثم نفي وجوده من خلال استعمال (كان)لدلالة الماضي هنا، ودالة (بكى) التي توحي بالحزن الشديد لما آلت إليه أوضاعنا، يدل على غياب الهيبة والوجود المعنوي لا المادي، وأن رسالة القصيدة تؤكد على هجاء الواقع وتعريته

وتحولاته العميقة التي تدل على الهوة بين وجودنا بالأمس متمثلا في استدعاء أبي تمام ووجودنا اليوم من خلال الراوي/ الشاعر ، والحوار الدائر بين الشاعر/ الرواي وبين أبي تمام يكشف عن هذا التردي وهذا التحول. وتربط القصيدة بين مقطعيها: الأول والثاني بعلاقة تعاقبية ينمو فيها الحدث وفق خط درامي متصاعد إلى أن تكمل القصيدة دلالتها .

3- المكان والمفارقة:

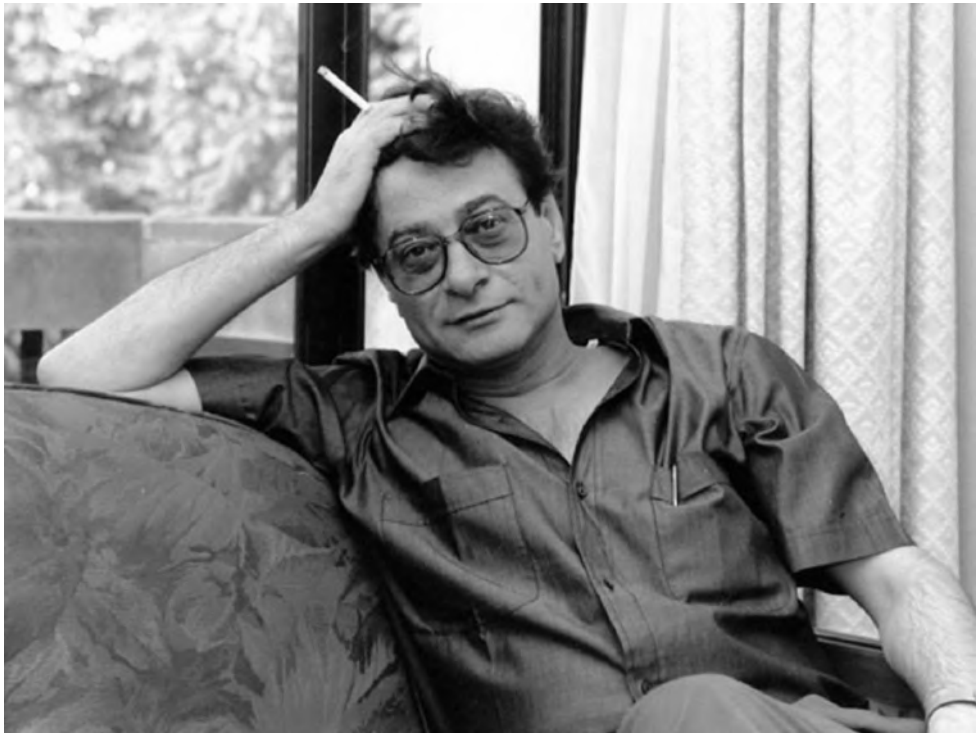
(2) [2]

(أ)	(ب)	(ج)
مقهى صغيرٌ	**في الركنِ شيْخ**	**كانَ الحماسةُ في كفيَّهِ**
وناس يشبهون أبي	**على جلبابِهِ ضحكتْ**	**يسألُهُ**
وأم كلثوم	**ياقاتُ مَن سمَّروا العينينِ**	**مَنْ هؤلاءِ**
(غني لي شوي)	**في الرُّكْن**	**وهلْ في قلبِهِمْ مِنِّي ؟**
غني		**ولا يَردُّ**
		سوى أنْ ضمَّ غربتَهُ
		لعلَّهُ يرحمُ الديوانُ بالحضن

ينتقل المكان بنا- وهذا علامة على تطور الحدث ونموه داخل القصيدة- فينتقل من شارع النجفي إلى مقهى صغير وينتقل معه الحدث السردي في القصيدة إلى ذروته حيث تتعقد خيوطها

(1) وقد كتبتها على طريقة متجاورة ؛لأنها تعد مشهدا واحدا مقسما إلى ثلاثة مقاطع ثلاثة.

من خلال اكتشاف ومقابلة شخصية أبي تمام في المقهى، وكما ابتدأ المقطع الأول بما يشير به الى المكان ابتدأ هذان المقطعان (أ،ب) بـ (المقهى – الركن)، وكرر لفظة الركن لتأكيد وجود الشخصية بتأكيد المكان، وزاوية اختيار المكان تنبئا بالمفارقة بين الحاضر والماضي من خلال



الآتي :

1- الركن علامة مكانية ترمز إلى غربة تاريخنا الحي الفاعل وانزوائه وعدم اكتراث الجماهير به والسخرية منه والضحك عليه، وقد ظهر ذلك من خلال تجسيد الشاعر لحالة أبي تمام مع كتابه

الحماسة حين ضمه إلى صدرة، كما أن الاستفهام الإنكاري (من هؤلاء) يعمق الهوة بين الماضي والحاضر، بين هبة المعتصم للنجدة والبأس، وبين غياب هؤلاء بين دخان النارجيلة وغناء أم كلثوم، إن المونولوج الدائر بين أبي تمام وديوان الحماسة؛ وهو نشيد شعري للعزة والكرامة يكشف عن الغربة التي أحسها الكتاب وصاحبه فانزوى في الركن، وقد وسع السياق الداخلي والنفسي تفسير مفردة الحماسة لمعنيين هما : معنى الديوان الذي جمعه أبو تمام ,ومعنى الحماسة بمعناها اللغوي المضاد للفتور

2-مشهد الغناء بصوت أم كلثوم يقابله كتاب غناء الشعر نشيد الحرب والرفعة والعزة (الحماسة الكتاب الذي كان في يد أبي تمام، واستحضر الشاعر الصوت بين قوسين (غني لي شوي)؛ ليسهم في بناء مشهدي للصورة، ويسمعنا الصوت نفسه منبعثا من داخل النص؛ ليكون وثيقة صوتية يسمعها المتلقي، وحوَّل القوسين من علامة ترقيم إلى إشارة سيمائية تساعد في التقاط هذه الدلالة، فبينما كانت أم كلثوم تغيب الجماهير في صهللة الغناء كانت الاستفهامات الانكارية: (من هؤلاء)،(وهل في قلبهم مني) تبرز من خلال المنولوج حالة الغياب التي تحيا فيها الجماهير الجالسة على المقاهي

3-مثل المكان أيضا علامة على التردي في الواقع من خلال حوار الشاعر / الراوي مع أبي تمام من خلال دالتين مكانيتين هما (نينوى=العراق – عدن= اليمن) من خلال بلاغة المجاز المرسل وعلاقته البعضية

والنُّونُ يحملُ مَن في النُّونِ
من زمنٍ
وأمُّهُ (نينوى)
وهنًا على وهْنٍ
وكذا في قوله:
جربتُ نكهةَ إعدامي
وفاجأني أنّي قتيلٌ
ولا جناتُ في عَدْن

تعقيب ختامي

القصيدة حوارية اتخذت من التاريخ متكأ لهجاء الواقع وتعريته، واستفادت من السرد القصصي في بناء أسلوبها وتشكيلها الفني ،واحتوت على كثير من الإحالات المرجعية التي لولا ثقافة الشخصية التي حاورها لأثقلت النص، واشتملت على كثير من الشخصيات التاريخية التي استدعى أغلبها لمجرد الذكر ووظف بعضها الآخر مثل: (أبي تمام، العلقمي، الموصلي، أم كلثوم، بلقيس، قابيل، هابيل، يوسف، موسى ، الخضر)؛ وذلك ليرصد من خلالها التحولات على مستوى الأحداث من خلال اللعب بالزمن واستدعاء التاريخ ، وقد بنى الشاعر قصيدته على بحر البسيط ليضفر روح قصيدة أبي تمام داخل قصيدته؛ كي يتجاوب المتلقى مع صدى الإيقاع بين القصيدتين، ويؤكد من خلال اختيار الموسيقى على انحيازه لرؤية أبي تمام، ويحمد للشاعر

أنه لم يسهب عاطفيا في نقد الواقع ولم يعبئ قصيدته بالهتافات الجوفاء التي يضيق بها الشعر ولا يتحملها إهابه الرقيق، وإنما وازن بين التعبير الوجداني عن الواقع المتردي والتعبير الفني ، فاختار لها الحكاية السردية الغرائبية التي تعمق الشعور برداءة الواقع– ليس من خلال التعبير المباشر عنه بإدانته لفظيا وقوليا – من خلال استدعاء الرمز التاريخي المستكن في الوعي الجمعي (أبو تمام) وارتباطه بالمكان(العراق) وإحالة الخروج من التيه إلى قصيدته المشهورة في لحظة انتصار عربية جلتها قصيدة أبي تمام حين خلد ذكرى النصر في (عمورية)، ورصد مفتاح هذا النصر وخلده في حكمته الخالدة للأجيال فقالَ ..

يا أيُّها المصريُّ

كافرةٌ كلُّ السيوفِ

إذا ما خيَّبتْ ظني

(السيفُ أصدقُ أنباءً)

والقوسان يخبراننا بالتضمين من ناحية، ومن ناحية أخرى باتحاد الرؤيتين: رؤية الشاعر ورؤية أبي تمام، وأننا نحتاج إلى الحماسة لا صوت سيدة الغناء كما يشيران من طرف خفي لماذا لم يشرب أبي تمام القهوة بينما نحن نعبها عبا .

فن الرواية والسينما والخيال

مقابلة مع

سلمان رشدي

الحوار: جاك ليفينغز- باريس ريفيو

الترجمة الى العربية: حكمت الحاج

مجلة باريس ريفيو، العدد رقم *174*، صيف *2005*

ولد سلمان رشدي في بومباي عام 1947، عشية استقلال الهند. تلقى تعليمه هناك ومن ثم في إنكلترا، حيث أمضى العقود الأولى من حياته في الكتابة. يعيش رشدي هذه الأيام بشكل أساسي في نيويورك، حيث أجريت هذه المقابلة في عدة جلسات خلال العام الماضي. وبالصدفة، فقد جرت المحادثة الثانية في يوم فالنتاين يوم عيد الحب 2005، وهي نفسها الذكرى السادسة عشرة لفتوى آية الله الإمام الخميني ضد رشدي، والتي أعلنت أنه مرتد لكتابته "آيات شيطانية" وحكم عليه بالإعدام بموجب الشريعة الإسلامية. في عام 1998 ندد الرئيس الإيراني محمد خاتمي بالفتوى. ورشدي يصر الآن على أن الخطر قد انتهى. لكن المتشددين الإسلاميين يعتبرون الفتاوى غير قابلة للنقض. ولا يزال عنوان منزل رشدي غير درج للعموم. وبالنسبة لشخص تسبب في مثل هذا اللغط، والذي تمت الإشادة به وإلقاء اللوم عليه، وتهديده وتقديره، وإحراقه في شكل دمية، وتم دعمه باعتباره رمزًا لحرية التعبير، فإن رشدي يتسم بالهدوء والصراحة بشكل مدهش -لا ضحية مطاردة ولا شعور بالابتلاء-. حليق الذقن، مرتديًا بنطال الجينز والسترة، يبدو في الواقع وكأنه نسخة أصغر من الرجل المدان الذي حدق في متهميه في لوحة ريتشارد أفيدون الشهيرة عام 1995. قال ضاحكا: "عائلتي لا تستطيع تحمل تلك اللوحة". ثم سألته عن مكان وجودها، فابتسم وأجاب، "على الحائط". قال رشدي وهو يتهيأ: "من غير المعتاد أن أخرج في النهار". لكنه في أواخر العام الماضي قام بتسليم مخطوطة روايته التاسعة بعنوان شاليمار المهرج، ولم يبدأ بعد في مشروع جديد. على الرغم من ادعائه أنه استنفد موارده في إنهاء الكتاب، إلا أنه بدا وكأنه يكتسب الطاقة وهو يتحدث عن ماضيه وكتاباته وسياساته. في المحادثة، يؤدي رشدي نفس الألعاب البهلوانية الذهنية التي يجدها المرء في خياله - استطرادات يمكن أن تلامس عدة قارات وعصور تاريخية قبل العودة إلى النقطة الأصلية- لقد جعلت الفتوى اسم سلمان رشدي معروفا في جميع أنحاء العالم أكثر من أي روائي آخر على قيد الحياة. لكن سمعته ككاتب لم تطغى عليها الالتباسات السياسية. في عام 1993، حصل على ميدالية - "Booker of Bookers" تكريمًا لروايته أطفال منتصف الليل كأفضل كتاب يفوز بجائزة المان بوكر منذ إنشائها قبل خمسة وعشرين عامًا - وهو حاليًا رئيس جمعية Pen القلم- المركز الأمريكي. بالإضافة إلى رواياته، فهو مؤلف لخمسة مجلدات من النثر ومجموعة قصصية. في يوم عيد الحب، بينما كان

يرتب جلسته على كرسي وثير، تساقطت ثلوج خفيفة، وأطلقت كومة محروقات لمبنى على بعد بضعة مبانٍ شرقًا عمودًا من الدخان الأسود في السماء. شرب رشدي من كأس من الماء وتحدث عن العثور على الهدية المناسبة لزوجته قبل أن يقرر الإجابة على الأسئلة.

- ندما تكتب، هل تفكر مطلقًا في من سيقرأ لك؟

- لا أعرف حقًا. عندما كنت صغيرًا، كنت أقول، لا، أنا مجرد خادم للعمل.

- هذا شيء نبيل. نبيل للغاية. لقد أصبحت أكثر اهتمامًا بالوضوح كفضيلة، وأقل اهتمامًا بفضائل الصعوبة. وأعتقد أن هذا يعني أن لدي إحساسًا أوضح بكيفية قراءة الناس، والذي، كما أفترض، تم إنشاؤه جزئيًا من خلال معرفتي بكيفية قراءة الناس لما كتبته حتى الآن. لا أحب الكتب التي يتم عرضها في فترينة الإعلام، لكني أصبحت أكثر اهتمامًا برواية قصة بوضوح وجاذبية بقدر ما أستطيع. ثم مرة أخرى، هذا ما فكرت به في البداية، عندما كتبت أطفال منتصف الليل. اعتقدت أنه من الغريب أن كتابة القصص وكتابة الأدب تظهران وكأنهما قد انفصلا عن بعضهما. يبدو أنه من غير الضروري أن يتم الانفصال. لا يجب أن تكون القصة بسيطة، ولا يجب أن تكون أحادية البعد، عليك أن تجد الطريقة الأكثر وضوحًا وجاذبية لسردها. أحد الأشياء التي أصبحت، بالنسبة لي، بشكل أكثر وضوحًا وموضوعية، هو الطريقة التي تكون بها قصص أي مكان أيضًا قصصًا في كل مكان آخر. إلى حد ما، كنت أعرف ذلك بالفعل لأن بومباي، حيث نشأت، كانت مدينة اختلط فيها الغرب تمامًا بالشرق. لقد منحتني حوادث حياتي القدرة على صنع قصص تجتمع فيها أجزاء مختلفة من العالم معًا، أحيانًا بشكل متناغم، وأحيانًا في صراع، وأحيانًا بكليهما معا -عادةً بكليهما. تكمن الصعوبة في هذه القصص في أنك إذا كتبت عن كل مكان فلن ينتهي بك الأمر بالكتابة في أي مكان. إنها مشكلة لا يتعين على الكاتب الذي يكتب عن مكان واحد مواجهتها. يواجه هؤلاء الكتاب مشاكل أخرى، لكن الشيء الذي يعاني منه كتاب مثل وليم فولكنر هو تلك الأرض التي يعرفونها بعمق وينتمون إليها تمامًا بحيث

يمكنهم التنقيب عنها طوال حياتهم وعدم استنفادها - أنا معجب بذلك، لكن هذا ليس ما أفعله.

- كيف تصف ما تفعله إذن؟

- أعطتني حياتي هذا الموضوع الآخر: عوالم في تصادم. كيف تجعل الناس يرون أن قصة الجميع أصبحت الآن جزءًا من قصة الآخرين؟ إنه شيء واحد أن تقوله، ولكن كيف يمكنك أن تجعل القارئ يشعر أن هذه هي تجربته الحية؟ كانت الروايات الثلاث الأخيرة محاولات للعثور على إجابات لتلك الأسئلة: والرواية الجديدة شاليمار المهرج، والتي تبدأ وتنتهي في لوس أنجلوس، ولكن نصفها في كشمير، وبعضها في ستراسبورغ إبان الاحتلال النازي، وبعضها في إنكلترا في الستينيات. في شاليمار، شخصية Max Ophuls هي بطل مقاومة خلال الحرب العالمية الثانية. المقاومة، التي نعتقد أنها بطولية، كانت ما يمكن أن نسميه الآن تمردًا في زمن الاحتلال. نحن نعيش الآن في وقت توجد فيه حركات تمرد أخرى لا نسميها بطولية - نسميها إرهابية. لم أرغب في إصدار أحكام أخلاقية. أردت أن أقول: لقد حدث ذلك بعد ذلك، وهذا يحدث الآن، هذه القصة تتضمن هذين الأمرين، فقط انظر كيف يتجانسان. لا أعتقد أنه يجب على الروائي أن يقول، هذا يعني هذا.

- هل يجب أن تمنع نفسك من قول هذا يعني هذا؟

- لا، أنا ضد ذلك في الرواية. إذا كنت أكتب مقالة افتتاحية، فهذا مختلف. لكنني أعتقد أنك تلحق الضرر بالرواية من خلال إرشاد القارئ. شخصية شاليمار، على سبيل المثال، قاتل شرير. أنه مرعب، ولكن في بعض الجوانب - مثل المشهد الذي طار فيه من الحائط في سان كوينتين - كان معقولا جدا. أردت أن يحدث ذلك، أردت أن يرى الناس كما يرى هو، وأن يشعروا كما يشعر هو، بدلاً من أن يفترضوا أنهم يعرفون شخصية الرجل. من بين جميع كتبي، كان هذا هو الكتاب الذي كتبته على شكل شخصيات بشكل كامل. كان لابد من التخلي عن الكثير من المفاهيم الرائجة عند الكتاب لأن الشخصيات أرادت الذهاب إلى طريق آخر.

ماذا تعني؟

- لحظة بلحظة في الكتابة، ستحدث أشياء لم أتوقعها. حدث شيء غريب مع هذا الكتاب. شعرت بامتلاك هؤلاء الناس تمامًا لدرجة أنني وجدت نفسي أبكي على شخصياتي. هناك لحظة في الكتاب حيث يموت والد بوني، في بستان الفاكهة الخاص به. لم أستطع تحمل ذلك. وجدت نفسي جالسًا على مكتبي أبكي. فكرت، ماذا أفعل؟ هذا شخص اختلقته. ثم كانت هناك لحظة عندما كنت أكتب عن تدمير قرية كشمير. لم أستطع على الإطلاق تحمل فكرة كتابتها. كنت أجلس على مكتبي وأفكر، لا أستطيع كتابة هذه الجمل. العديد من الكتاب الذين اضطروا للتعامل مع موضوع الأعمال الوحشية لا يمكنهم مواجهتها وجهاً لوجه. لم أشعر أبدًا أنني لا أستطيع تحمل فكرة رواية قصة - إنها مروعة جدًا، ولا أريد أن أحكيها، هل يمكن أن يحدث شيء آخر؟ ثم تعتقد، أوه، لا شيء آخر يمكن أن يحدث، هذا ما يحدث.

- كشمير هي أرض العائلة بالنسبة لك؟

- عائلتي من كشمير في الأصل، وحتى الآن لم أنسجم مع الأمر مطلقًا. تقع أحداث بداية أطفال منتصف الليل في كشمير، ويعتبر كتابي "هارون وبحر الحكايا" Haroun and the Sea of Stories قصصا قصيرة خيالية عن كشمير، لكن في خيالي لم أتطرق مطلقًا إلى كشمير نفسها. عام الانفجار الحقيقي في كشمير، 1989، كان أيضًا العام الذي حدث فيه انفجار في حياتي. لذلك تشتت انتباهي، و.. بالمناسبة اليوم ذكرى

الفتوى. عيد الحب ليس هو اليوم المفضل لدي في السنة، والذي يزعج زوجتي حقًا. على أي حال، كان شاليمار نوعًا من محاولة كتابة "الفردوس الكشميري المفقود". فقط الفردوس المفقود هو الذي يدور حول سقوط الإنسان - الجنة لا تزال موجودة، إنه فقط ما يتم طردنا منه. شاليمار يدور حول انهيار الجنة. يبدو الأمر كما لو أن آدم عاد بالقنابل وفجر المكان. لم أرَ قط أي مكان في العالم أجمل من كشمير. يتعلق الأمر بحقيقة أن الوادي صغير جدًا والجبال كبيرة جدًا، لذلك لديك هذا الريف المصغر المحاط بجبال الهيمالايا، وهو مذهل تمامًا. وهذا صحيح، الناس جميلون جدًا أيضًا. كشمير مزدهرة للغاية. التربة غنية جدًا، لذا فالمحاصيل وفيرة. إنها خصبة، ليست مثل كثير من المناطق في الهند، حيث توجد أراض بور فيها. لكن بالطبع ذهب كل ذلك الآن، وهناك مصاعب جمة. كانت الصناعة الرئيسية في كشمير هي السياحة. ليست سياحة أجنبية، بل سياحة هندية. إذا نظرت إلى السينما الهندية، في كل مرة يريدون مكانًا غريبًا، سيكون لديهم نمرة رقص في كشمير. كانت كشمير أرض الخيال في الهند. ذهب الهنود إلى هناك لأنك في بلد حار تذهب إلى مكان بارد. سيكون الناس مفتونين بمشهد الثلج. سترى أشخاصًا في المطار حيث توجد ثلوج قذرة ومتراكمة على جوانب الطرق، ويقفون هناك كما لو كانوا قد عثروا على منجم للماس. كان لديهم هذا الشعور بالمساحة المسحورة. انتهى كل هذا الآن، وحتى لو كانت هناك معاهدة سلام غدًا فلن تعود، لأن الشيء الذي تم تحطيمه، وهو ما حاولت الكتابة عنه، هو ثقافة كشمير المتسامحة والمختلطة. بعد الطريقة التي تم بها طرد الهندوس، والطريقة التي تحول بها المسلمون إلى التطرف والتعذيب، لا يمكنك إعادة تجميعها مرة أخرى. أردت أن أقول: إنها ليست مجرد قصة عن سكان الجبال على بعد خمسة أو ستة آلاف ميل. إنها قصتنا أيضًا.

الفردوس المفقود , هو

ما يتم طردنا منه

- نحن جميعا متورطون فيها، أليس كذلك؟

- أردت أن أتأكد في هذا الكتاب من أن القصة شخصية وليست سياسية. كنت أرغب في أن يقرأها الناس، وينسجون ارتباطات حميمية وحكائية مع الشخصيات، وإذا فعلت ذلك بشكل صحيح فلن أشعر كأنني شخص بيداغوجي سقيم، بل سأهتم بالجميع. كنت أرغب في تأليف كتاب بدون شخصيات ثانوية.

هل كنت على دراية تامة بالسياسة الكشميرية عندما كنت صغيراً؟

- عندما كنت في حوالي الثانية عشرة، ذهبنا في رحلة عائلية إلى كشمير. كانت هناك رحلات مشي جميلة يمكنك القيام بها مع المهور الصغيرة في الجبال العالية، على الأنهار الجليدية. ذهبنا جميعًا - أنا وأخواتي ووالديّ - وكانت هناك قرى يمكنك أن تقضي فيها الليل في استراحة حكومية، أماكن بسيطة جدًا. عندما وصلنا إلى استراحتنا، اكتشفت والدتي أن المهر الذي كان يجب أن يحمل كل الطعام لم يكن لديه الطعام على متنه. كان لديها ثلاثة أطفال متصدعين معها، لذا أرسلت الشخص الذي معنا إلى القرية ليرى ما يمكن تناوله، وعاد وقال، لا يوجد طعام، لا يوجد شيء يمكن تناوله. ليس لديهم أي شيء. فقالت ماذا تقصد؟ لا يمكن أن لا يكون هناك شيء. يجب أن يكون هناك

بعض البيض في الأقل - ماذا تعني انك لم تجد شيئًا؟ قال، لا، لا يوجد شيء. وهكذا قالت، حسنًا، لا يمكننا تناول العشاء، ولن يأكل أحد. بعد حوالي ساعة، رأينا موكبا لنصف دزينة من الناس يأتون من القرية ويحضرون الطعام. جاء مختار القرية إلينا وقال، أريد أن أعتذر لكم، لأننا عندما أخبرنا الرجل أنه لا يوجد أي طعام اعتقدنا أنكم عائلة هندوسية. لكنه قال عندما سمعنا أنكم عائلة مسلمة كان علينا

حضار الطعام. لن نقبل أي أموال مقابل ذلك، ونعتذر عن تصرفاتنا الفظة. تصور! هذا في كشمير، التي من المفترض أن تتمتع بهذا التقليد من

التسامح. كنت أذهب طوال الوقت، وفي اللحظة التي يسمعون فيها اسم سلمان، وهو اسم مسلم، كانوا يتحدثون معي بطريقة يتحاشون فيها اسمي إذا تمت مناداتي. لذلك كنت سأجري محادثات طويلة حول حياتهم واستيائهم. لكن عندما عدت إلى دلهي أو بومباي وأرسلت هذه المعلومات، كانت هناك رغبة حتى بين المثقفين الهنود في عدم الاعتراف بمدى عمق تلك الاستياءات. سيقول الناس، لا يجب أن تتحدث بهذه الطريقة لأنك تبدو شيوعيًا. أنا الشيوعي المسلم!

أنا الشيوعي المسلم

- هل يمكنك كتابة كتاب غير سياسي؟

- نعم، لدي اهتمام كبير بذلك، وما زلت أشعر بالانزعاج لأنني لم أفعل ذلك. أعتقد أن المسافة بين الحياة الخاصة والحياة العامة قد اختفت في عصرنا. كان هناك الكثير من المسافات هناك. الأمر يشبه نسيان جين أوستن ذكر حروب نابليون. تتمثل وظيفة الجيش البريطاني في روايات جين أوستن في أن يبدو لطيفًا في الحفلات. ليس لأنها تتجنب شيئًا ما، بل إنها تستطيع شرح حياة شخصياتها بشكل كامل وعميق دون الإشارة إلى المجال العام. لم يعد ذلك ممكنًا، وليس فقط بسبب وجود جهاز تلفزيون في زاوية كل غرفة. ذلك لأن أحداث العالم لها تأثير كبير على حياتنا اليومية. هل لدينا عمل أم لا؟ كم هي قيمة أموالنا؟ كل هذا تحدده أشياء خارجة عن سيطرتنا. إنه يتحدى فكرة هيراقليطس بأن الشخصية هي القدر. في بعض الأحيان شخصيتك ليست مصيرك. في بعض الأحيان تكون الطائرة التي تطير إلى مبنى ما هي مصيرك. العالم الأكبر يدخل في القصة ليس لأنني أريد أن أكتب عن السياسة، ولكن لأنني أريد أن أكتب عن الناس.

- لكن في الكتابة الأمريكية يبدو أن هناك شقاقًا من نوع ما - السياسة هناك، والخيال هنا - لأن ما يكتبه الروائي الأمريكي لن يؤثر على السياسة في واشنطن.

- نعم، لكن من يهتم بذلك؟

- هل تعتقد أن الرواية في الهند، على سبيل المثال، لها علاقة بالسياسة؟

- عدديا فقط. ولكن ما يحدث هو أن الكتاب المعروفين لا يزالون يعتبرون - بطريقة لا يعتبرها الكتاب الأمريكيون - جزءًا من النقاش العام. يتم البحث عن آرائهم. يحدث هذا في إنكلترا أيضًا. إنه يحدث في أوروبا. في أمريكا كان هذا صحيحًا منذ وقت ليس ببعيد. كان هذا صحيحًا في جيل نورمان ميلر، وسوزان سونتاج، وآرثر ميللر.

- ماذا حدث؟

- لا أعلم. في ذروة الإمبراطورية البريطانية، تمت كتابة عدد قليل جدًا من الروايات الإنجليزية التي تناولت القوة البريطانية. إنه لأمر غير عادي أنه في اللحظة التي كانت فيها إنكلترا القوة العظمى العالمية، بدا أن موضوع القوة البريطانية لا يثير اهتمام معظم الكتاب. ربما هناك صدى لذلك الآن، عندما تكون أمريكا هي القوة العظمى العالمية. خارج هذا البلد، أمريكا تعني القوة. هذا ليس صحيحًا في الولايات المتحدة نفسها. لا يزال هناك كتاب هنا يتعاملون مع السياسة - دون ديليلو، وروبرت ستون، وجوان ديديون، وغيرهم. لكني أعتقد أن العديد من الكتاب الأمريكيين غير مهتمين نسبيًا الخارج. نتيجة لذلك، هناك القليل نسبيًا من الكتابات عن عظمة أمريكا.

- إلى جانب اهتمامك بالسياسة والسلطة، هناك الكثير من الابتكارات الرائعة في أعمالك. في الواقع، لقد قلت أن ساحر أوز هو كتابك المفصل.

- بعد أن شاهدت الفيلم، عدت إلى المنزل وكتبت قصة قصيرة بعنوان "Over the Rainbow" ربما كنت في التاسعة أو العاشرة من عمري. كانت القصة تدور

حول صبي يسير على رصيف في بومباي ويرى بداية قوس قزح، بدلاً من النهاية -هذا الشيء المتلألئ ينطلق بعيدًا عنه. كانت تحتوي على خطوات مقطوعة - بشكل مفيد - درجات بألوان قوس قزح على طول الطريق. يصعد فوق قوس قزح ويخوض مغامرات خرافية. القصة لم تنجو. ربما فقط كذلك.

- اعتقدت أن والدك كان يمتلك نسخة منها.

- قال إنه كان يحتفظ بها، لكن عندما نظرنا في أوراقه بعد وفاته، لم نعثر عليها مطلقًا. لقد مات في عام 87، لذلك كان ذلك منذ وقت طويل، وبالتأكيد لن يظهر شيء الآن. لا توجد جذوع في العلية. أعتقد أنه انتهى، مع شيء لاحق كثيرًا، أول قطعة كاملة من الكتابة قمت بها. عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري، وكنت قد تركت المدرسة لتوي - لعبة الركبي في إنكلترا- كان لدي فجوة لمدة خمسة أشهر تقريبًا قبل أن أذهب إلى كامبريدج. في تلك الفترة، كتبت نصًا مطبوعًا باسم "تقرير نهائي" حول الفصل الدراسي الأخير أو فصلين دراسيين في المدرسة، وهو عبارة عن قصة خيالية. ذهبت إلى كامبريدج ونسيت الأمر، وبعد حوالي عشرين عامًا قالت والدتي إنهم عثروا على هذه المخطوطة. كانت بمثابة رسالة من ذاتي البالغة من العمر ثمانية عشر عامًا. لكنني لم أكن أحب تلك الذات، التي كانت شديدة المحافظة سياسياً، وبطرق أخرى منتج قياسي إلى حد ما لتعليم اللغة الإنجليزية في مدرسة داخلية. كان الاستثناء هو المادة المتعلقة بالعنصرية، والتي كانت معقدة بشكل لا يصدق. كان ذلك الفتى البالغ من العمر ثمانية عشر عامًا يعرف كل شيء أعرفه الآن، إلا أنه كان يعرفه بحدة أكبر لأنه حدث له للتو. ومع ذلك، كان لدي رد فعل سلبي على هذا النص، عندما سألت والدتي عما إذا كنت أريده، أخبرتها أن تحتفظ به. ثم فقدت ذلك. عندما ماتت، لم نجدها.

أمريكا تعني القوة خارج الولايات المتحدة الامريكية ، فقط

- هل كان نصا جيدا؟

- يمكن. كان فظيعا للغاية. لكنني آسف على خسارته لأنه كان مثل يوميات. إذا كنت أرغب في الكتابة عن تلك الفترة، لأعطاني مادة خام لم أستطع الحصول عليها بطريقة أخرى. الآن أشعر بالغباء حقًا لأنني تركته في المنزل.

- ماذا كنت تقرأ أيضا؟

- قبل مجيئي إلى إنكلترا، كان المؤلفان المفضلان لديّ هما P.G Wodehouse و Agatha Christie. . وودهاوس هو واحد من أكثر الكتّاب الفكاهيين شهرةً على نطاق واسع في القرن العشرين. اعتدت على التهام كليهما. عاش أجدادي في عليكرة، بالقرب من نيودلهي، حيث كان جدي يعمل في كلية تيبيا في جامعة عليكرة الإسلامية. كان طبيباً متدرباً في الغرب، وتدرب في أوروبا، لكنه أصبح مهتمًا جدًا بالطب الهندي التقليدي. كان يأخذني على ظهر دراجته إلى مكتبة الجامعة ويتركني. أتذكره كمكان به أكوام عملاقة تختفي في الظلام، مع تلك السلالم المتدحرجة التي يمكنك تسلقها، وكنت أنزل من الظلام مع أكوام الكتب الكبيرة من وودهاوس و أجاثا كريستي، والتي كان جدي يفحصها رسميًا لي. سأقرأها وأعيدها في غضون أسبوع ثم أعود للمزيد. كان وودهاوس يحظى بشعبية كبيرة في الهند، وأعتقد أنه لا يزال كذلك.

- لماذا هذا؟

- مضحك مضحك. لدى وودهاوس شيء مشترك مع حس الدعابة الهندي. قد يكون مجرد سخافة.

- هل كنت طالبا مجدا؟

- لم أكن ذكيًا كما كنت أعتقد. بشكل عام كانت مدرسة الكاتدرائية في بومباي جيدة. عندما أتيت إلى إنكلترا لم أشعر بالتأخر الدراسي، لكن إذا نظرت إلى تقارير المدرسة، فأنا لا أفعل ذلك بشكل جيد. قبل الركبي، كان والدي، مثل العديد من الآباء الهنود، يكلفني بعمل إضافي. أتذكر أنني اضطررت إلى كتابة المقالات والأشياء في المنزل والاستياء منها بشكل هائل. سيجعلني أقوم بعمل ملخص لشكسبير. ليس من غير المعتاد في أسرة هندية أن يتم دفع الأطفال، وخاصة الأبناء الأكبر منهم والوحيدين، بهذه الطريقة. في لعبة الركبي، جزئيًا بسبب التعاسة الاجتماعية، انغمست في العمل. لم يكن ذلك كثيرًا من الكتابة الإبداعية. كنت أكثر انجذابا للتاريخ في تلك الأيام. لقد فزت بجوائز للأطروحات والمقالات الطويلة. لا أعرف لماذا لم يخطر ببالي أبدًا، في ضوء حبي للقراءة، أن أدرس الأدب، سواء في المدرسة أو في الجامعة. لا يبدو حقًا أن

قراءة الروايات هي نوع عمل. في الواقع، لم يعتقد والدي أن التاريخ كان عملاً أيضًا. أراد مني أن أفعل شيئًا معقولًا في كامبريدج - وهو الاقتصاد.

- أنت قاومته؟

- تم إنقاذ حياتي من قبل مدير الدراسات الدكتور جون برودبنت. ذهبت لرؤيته وقلت، انظر، والدي يقول إن التاريخ ليس مفيدًا ويجب أن أتحول إلى الاقتصاد، وإلا فلن يدفع الرسوم. قال برودبنت، اتركه لي. وكتب لوالدي رسالة شرسة: عزيزي السيد رشدي، لقد أخبرنا ابنك بذلك. لسوء الحظ، لا نعتقد أنه يتمتع بالمؤهلات لدراسة الاقتصاد في كامبريدج، لذلك إذا أصررت على جعله يتخلى عن دراسة التاريخ، فسيتعين علي أن أطلب منك إزالته من الجامعة لإفساح المجال لشخص ما مؤهل بشكل صحيح. كانت تلك لحظة غريبة للغاية، لأنني كنت قد غادرت شبه القارة الهندية إلى كامبريدج وسط حرب - الهند وباكستان، سبتمبر 65. لم أستطع الاتصال بالهاتف لأن الجيش استولى على جميع الخطوط. كانت جميع الرسائل تخضع للرقابة واستغرق وصولها أسابيع، وكنت أسمع عن قصف وغارات جوية. ولكن بعد رسالة برودبنت، لم يقل والدي كلمة واحدة عن الاقتصاد مرة أخرى.

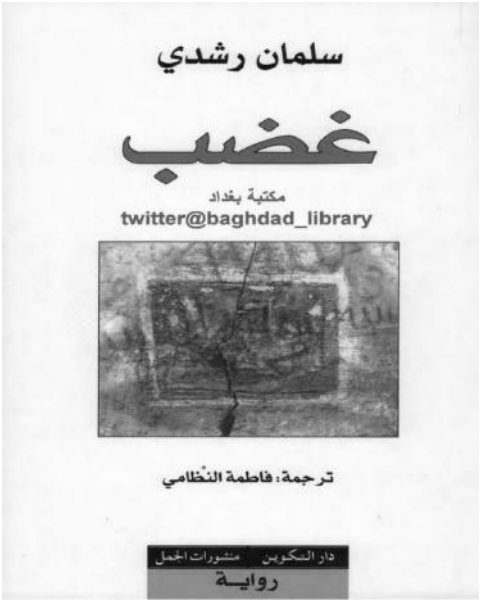
عندما تخرجت وأخبرته أنني أريد كتابة الروايات أصيب بالصدمة. انفجرت صرخة منه: ماذا سأقول لأصدقائي؟ ما كان يقصده حقًا هو أن جميع أبناء أصدقائه الأقل ذكاءً كانوا يجنون أموالاً طائلة في وظائف جادة وماذا - كنت

سأصبح روائيًا مفلسًا؟ سيكون فقدان ماء

الوجه بالنسبة له لأنه كان يعتقد أن الكتابة، في أحسن الأحوال، هواية. لحسن الحظ، عاش طويلًا بما يكفي ليرى أنه ربما لم يكن خياري غير موفق.

هل قال ذلك؟

- بطريقة ما لم يكن يمدح كتبي. لقد أخفى عاطفته بشكل غريب. كنت الابن الوحيد ونتيجة لذلك كانت لدينا علاقة صعبة. مات في عام 87، عندما نشرت أطفال منتصف الليل والعار، لكن الآيات



الشيطانية لم يدركها، ولم يقل لي كلمة طيبة عن كتاباتي إلا قبل أسبوع أو أسبوعين من وفاته. لكنه قرأ كتبي مائة مرة. ربما كان يعرفها أفضل مني. في الواقع، كان منزعجًا بشأن أطفال منتصف الليل لأنه شعر أن شخصية الأب كانت هجاء له. في طريقتي الصغيرة والغاضبة، أجبت أنني تركت كل الأشياء السيئة. كان والدي قد درس الأدب في كامبريدج لذا توقعت أن يكون لديه رد متطور على الكتاب، لكن الشخص الذي فعل ذلك كان أمي. كنت أعتقد أنه إذا كان أي شخص يشعر بالقلق من أن الأسرة في الكتاب هي صدى لعائلتي، فستكون هي. لكنها فهمت الأمر في الحال على أنه خيال. استغرق والدي بعض الوقت، على حد تعبيره، يغفر لي. بالتأكيد، لقد شعرت بالانزعاج أكثر من الغفران، أكثر مما

- أين ذهبت بعد كامبريدج؟

- أولاً، حاولت أن أكون ممثلاً. لقد قمت بكل هذا التمثيل في المرحلة الجامعية وأعتقد أنني قد أرغب في الاستمرار في القيام بذلك، خاصة عندما كنت أحاول أن أصبح كاتبًا. لم أجد أنه من السهل على الإطلاق البدء. كنت أعيش في غرفة علوية في منزل كنت أشاركه مع أربعة أصدقاء في لندن، فقط أتجول. لم أكن أعرف ما كنت أفعله. كنت أتظاهر بالكتابة. كان هناك نوع من الذعر بداخلي، مما جعلني شخصًا متوترًا تمامًا في ذلك الوقت. كان لدي بعض الأصدقاء الجامعيين الذين كانوا في لندن، يشاركون في مجموعات مسرحية هامشية. كان

هناك الكثير من الكتاب المثيرين للاهتمام الذين يعملون هناك - ديفيد هير، هوارد برينتون، تريفور غريفيث - وبعض الممثلين الجيدين أيضًا. تعلمت من العمل مع ممثلين جيدين أنني لم أكن جيدًا كما كانوا. الممثل الجيد سيجعلك تبدو أفضل على المسرح، لكنك تعلم أنهم يفعلون ذلك، وليس أنت. لهذا السبب جزئيًا، وجزئيًا لأنني لم أملك المال على الإطلاق، قررت بعد فترة وجيزة أنني بحاجة إلى القيام بشيء آخر.

حصل أحد أصدقائي المسرحيين الذين كنت معهم في كامبريدج، وهو كاتب يدعى Dusty Hughes، على وظيفة في وكالة إعلانات J. Walter Thompson في لندن. فجأة أصبح هذا المكتب يطل على للشامبو مع عارضات الأزياء. وكان لديه مال. كان لديه سيارة. وقال، عليك أن تفعل هذا، سلمان، إنه سهل حقًا. لقد رتب لي إجراء اختبار نسخ في وكالة J. Walter Thompson، وقد فشلت فيه. السؤال الذي أتذكره هو: تخيل أنك قابلت شخصا من المريخ يتحدث الإنجليزية لكنه لا يعرف ما هو الخبز - لديك مائة كلمة لتشرح له كيفية صنع قطعة من الخبز المحمص. في شركة أفلام ساتياجيت راي المحدودة، يتقدم مليون شخص لنفس الوظيفة. بطل الرواية هو واحد من المليون، والمحاورين، الذين لا يعرفون كيفية الاختيار بين مليون شخص، يبدؤون في طرح أسئلة جنونية بشكل متزايد. السؤال الذي يقضي على فرصه في الحصول على الوظيفة هو: ما هو وزن القمر؟ كان سؤال المريخ سؤالًا من هذا القبيل. في النهاية حصلت على وظيفة في وكالة أصغر بكثير تسمى Sharp McManus، في شارع ألبيمارل. كانت تلك وظيفتي الأولى، ولم يكن لدي أي فكرة عن كيفية التعامل معها. لقد حصلت على مشروع سيجار رخيص من صنع بلاير. كان عرض عيد الميلاد. كانوا سيحصلون على علبة صغيرة من بسكويت عيد الميلاد - كما تعلم، هدايا الحفلات البريطانية الكلاسيكية - وداخل كل قطعة بسكويت كان هناك أنبوب صغير به سيجار. قيل لي أن أكتب شيئًا لهذا، فغضت. في النهاية ذهبت لرؤية المخرج الإبداعي، أوليفر نوكس - الذي كتب بنفسه في وقت لاحق ثلاث أو أربع روايات- وقال، لا أعرف ماذا أفعل. وقال

كنت أكتب بسهولة أكبر مما أفعله الآن

على الفور، أوه - ستة أفكار رائعة من بلاير لمساعدة عيد الميلاد على الانطلاق بضجة. كان هذا تعليمي في مجال الإعلان.

- هل كنت تكتب الرواية في نفس الوقت؟

- كنت أبدأ. كنت فاشلا جدا. لم أجد حقًا اتجاهًا ككاتب. كنت أكتب أشياء لم أعرضها على أي شخص، قطع اجتمعت في النهاية في أول رواية يكرهها الجميع. كان هذا قبل رواية Grimus، أول رواية منشورة لي. حاولت أن أكتب الكتاب في تيار الوعي مثل جويس بينما كان في الحقيقة بحاجة إلى أن يكتب بلغة مباشرة ومثيرة. لقد كانت قصة عن بلد شرقي لم يذكر اسمه، حيث يتم دعم رجل مقدس شهير من قبل رجل ثري وجنرال يقرران أنهما سيضعانه في السلطة من أجل السيطرة على خيوطه وعندما يفعلون ذلك، يكتشفون أنه في الواقع أقوى بكثير مما هم عليه. لقد كان، بطريقة ما، حذرًا بشأن ما حدث بعد ذلك، حول الطرق التي ظهر بها التطرف الإسلامي نتيجة اعتقاد الناس أنه يمكنهم استخدام الدين كواجهة.

لسوء الحظ، كان الكتاب لا يطاق بسبب طريقة كتابته. لذلك وضعته جانبا وواصلت العمل في مجال الإعلان.

- يبدو أن جميع الروائيين لديهم كتاب واحد على الأقل في الدرج وهو مجرد قمامة.

- لدي ثلاثة منها. إلى أن بدأت في كتابة "أطفال منتصف الليل"، والذي ربما كان من المحتمل أن يكون في أواخر عام 75، وبداية عام 76، كانت هناك فترة من التقلبات. لقد كانت أكثر من مجرد مشكلة فنية. حتى تعرف من أنت لا يمكنك الكتابة. لأن حياتي كانت مختلطة بين الهند وإنكلترا وباكستان، لم يكن لدي حقًا التعامل الجيد مع نفسي. ونتيجة لذلك، كانت الكتابة عبارة عن قمامة - أحيانًا قمامة ذكية، ولكنها مع ذلك قمامة. أعتقد أن هذا ينطبق أيضًا على Grimus. بالنسبة لي، لا أشعر أنه كتابي. أو بشكل متقطع فقط. يجعلني أرغب في الاختباء خلف الأثاث. لكن ها نحن هنا. إنها طبعت، ولم أسحبها أبدًا. إذا أخطأت في نشر شيء ما، عليك تركه. لقد وجد بشكل مطرد جمهورًا من القراء، وهناك أشخاص قالوا أشياء جيدة عنها،

قراءة الشعر تساعدني في كتابة الرواية

مما أثار حيرتي. لكن إحدى الروايات التي تخليت عنها "The Antagonist" - قطعة مروعة من توماس بينشن، تم وضعها في لندن - احتوت على جرثومة ما أصبح أطفال منتصف الليل، شخصية هامشية تسمى سليم سيناء ولد في لحظة استقلال الهند. هذا هو الشيء الوحيد الذي نجا. لقد تخلصت من عمل لمدة عام واحتفظت بهذه الجرثومة. بعد الفشل الذي تعرضت له رواية غريموس، أعدت التفكير في كل شيء تمامًا. فكرت، حسنًا، يجب أن أكتب عن شيء أهتم به أكثر من ذلك بكثير. كنت خائفة جدا طوال الوقت. أترون، اعتقدت أن مسيرتي المهنية ككاتبة لم تذهب إلى أي مكان على الإطلاق. في هذه الأثناء، وجد الكثير من الناس في ذلك الجيل الموهوب جدًا الذي كنت جزءًا منه طرقهم ككتاب في سن أصغر بكثير. كان الأمر كما لو كانوا يتخطونني. مارتن أميس، وإيان ماك إيوان، وجوليان بارنز، ووليام بويد، وكازوو إيشيغورو، شاتوين - على سبيل المثال لا الحصر. لقد كانت لحظة غير عادية في الأدب الإنجليزي، وكنت أنا الشخص الذي بقي في نقطة البداية، ولم أكن أعرف إلى أي طريق أجري. هذا لم يجعل الأمر أسهل.

- ماذا عن سليم سيناء الذي أفرجت عنه؟

- كنت أرغب دائمًا في كتابة شيء من شأنه أن يأتي من تجربتي كطفل في بومباي. كنت بعيدًا عن الهند لفترة وبدأت أخشى أن الاتصال آخذ في التآكل. الطفولة - كان هذا هو الدافع لفترة طويلة قبل أن أعرف ما هي القصة وكيف ستصبح كبيرة. ولكن إذا كنت ستلد الطفل في نفس الوقت مع البلد، بحيث يكونا توأمين بطريقة ما، عليك أن تحكي قصة كلا التوأمين. لذلك أجبرتني على تحمل التاريخ. أحد أسباب استغراق خمس سنوات للكتابة هو أنني لم أكن أعرف كيف أكتبها. افتتحت إحدى النسخ المبكرة بالسطر، "معظم ما يهم في حياتنا يحدث في غيابنا." قصدت أن الأطفال لا يأتون إلى العالم عراة، فهم مثقلون بالتاريخ المتراكم لعائلاتهم وعالمهم. لكنه كان أيضًا على طريقة تولستوي. فكرت، إذا كان هناك شيء واحد غير موجود في هذا الكتاب، فهو آنا كارنينا. الجملة لا تزال موجودة في الكتاب في مكان ما، لكنني دفنتها. لم يكن السرد بضمير الغائب ناجحًا، لذلك قررت

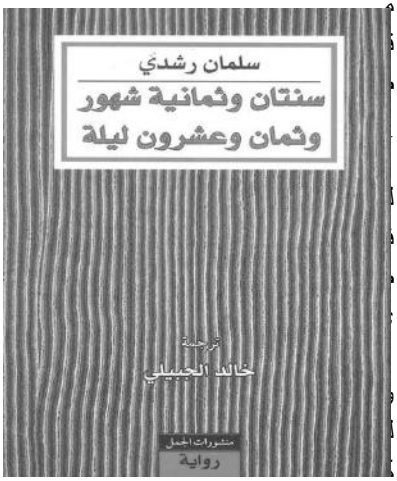
تجربة سرد الشخص الأول، وكان هناك يوم جلست فيه وكتبت بشكل أو بآخر ما

هو الآن الصفحة الأولى من أطفال منتصف الليل. لقد وصل للتو، صوت سليم هذا: ذكي للغاية، مليء بجميع أنواع الأركانا، مضحك ولكنه سخيف نوعًا ما. لقد تأثرت بما يخرج من الآلة الكاتبة. كانت إحدى تلك اللحظات التي تعتقد فيها أن الكتابة تأتي من خلالك وليس منك. لقد رأيت كيف أقوم بسحب كل شيء من التقاليد القديمة للهند إلى شكل السرد الشفهي، وقبل كل شيء، الضوضاء والموسيقى في المدينة الهندية. أظهرت لي تلك الفقرة الأولى الكتاب. تمسكت بذيل سليم وتركته يركض. مع تطور الكتاب، مع نشأة سليم، كانت هناك لحظات شعرت فيها بالإحباط بسببه. مع تقدمه في السن، أصبح أكثر سلبية. ظللت أحاول إجباره على أن يكون أكثر نشاطًا، الأمر. بعد ذلك، افترض الناس أن الكتاب هو سيرتي الذاتية، لكن بالنسبة لي شعر سليم دائمًا بأنه مختلف تمامًا عني، لأنه كان لدي نوع من المصارعة معه، وهو ما خسرته.

حياتي أصبحت غير خيالية

- **هل كتبت كتابًا آخر يأتي فيه تميزك الأسلوبي هكذا؟**

- يجب أن يعلمك كل كتاب كيفية كتابته، ولكن غالبًا ما تكون هناك لحظة اكتشاف مهمة. الشيء الوحيد الذي يمكن مقارنته هو عندما كنت أكتب قصص هارون وبحر الحكايا، حيث كانت المشكلة الكبرى هي نبرة الصوت، وكيفية السير في الخط الذي يسمح للأطفال والكبار بالخروج منه. كان هناك يوم معين عندما كتبت، بعد بعض البدايات الخاطئة، ما هو الآن بداية الكتاب. وفكرت مرة أخرى، أوه، أرى أنك تفعل ذلك على النحو التالي: "كان هناك مرة واحدة ، في بلد Alifbay. . . " كان علي أن أجد صيغة المرة الواحدة. لأن الشيء في الحكاية هو أن الكلمات المستخدمة هي بسيطة للغاية ولكن القصة ليست كذلك. ترى هذا في الخرافات الهندية مثل قصص Panchatantra ، في خرافات إيسوب، وحتى في الخرافات الحديثة، مثل كتب كالفينو. تقول شيئًا مثل، ذات مرة كان هناك قطة ترتدي أحذية عالية تصل إلى ركبتيها وتستخدم سيفًا. كلمات من



ن الشيء المخلوق غريب جدا. قال جوزيف هيلر إنه سيجد بين

الحين والآخر جملة تحتوي على مائة جملة أخرى. حدث ذلك له عندما بدأ يكتب Catch-22 ، في اللحظة التي كتب فيها الجملة عن وقوع يوسريان في حب القس.

أخبرته تلك الجملة إلى أين تذهب بقية الرواية. حدث هذا لي عندما كتبت بداية أولاد منتصف الليل وقصص هارون. لقد مررت بلحظة الإنارة تلك. لكن عندما كتبت "آيات شيطانية" كان لدي مئات الصفحات قبل أن أكتب المشهد الذي هو الآن بداية الرواية، هؤلاء الناس يسقطون من السماء. عندما كتبت هذا المشهد فكرت، ما الذي يفعله هذا هنا؟ هذا لا ينتمي هنا.

- وكانت هناك بدايتك؟

- إنه لشيء مضحك، هذا المشهد. عندما صدر الكتاب، كره الكثير من الناس ذلك حقًا. كان ذلك عندما بدأت النكتة حول وجود نادي من خمسة عشر صفحة من قراء رشدي - كما تعلم، الأشخاص الذين لم يتمكنوا من تجاوز الصفحة الخامسة عشرة. اعتقدت بنفسي أنها كانت بداية جيدة وما زلت أفعل. تكاد تكتشف دائمًا أن الكتاب الذي تكتبه ليس هو الكتاب الذي أعددت كتابته. عندما تكتشف ذلك، فإنك تحل مشكلة الكتاب. عندما كنت أكتب الغضب، تغير العنوان كل يوم، ولم أكن متأكدة لفترة طويلة من موضوع الكتاب. هل كان عن الدمى أم نيويورك أم العنف أم الطلاق؟ كل يوم أستيقظ وأرى الأمر بطريقة مختلفة قليلاً. لم أفهم الفكرة المركزية وراء الكتاب إلا بعد أن اكتشفت العنوان. حدث نفس الشيء مع أطفال منتصف الليل. لم أكن أعرف ما كان يطلق عليه في البداية. عندما بدأت في كتابته، وضعت "سيناء" على الغلاف. ثم كانت هناك لحظة فكرت فيها، إذا كنت لا أعرف ما هو العنوان، فأنا لا أعرف ما هو موضوع الكتاب. توقفت عن كتابة السرد وبدأت في كتابة

العناوين. بعد عدة أيام من العبث، انتهى بي الأمر مع اثنين: "أطفال منتصف الليل" و "أطفال لمنتصف الليل". قمت بكتابتها يدويًا، واحدة تلو الأخرى، مرارًا وتكرارًا. وبعد ذلك، بعد حوالي يوم من الكتابة، فكرت فجأة، "أطفال لمنتصف الليل"، هذا عنوان ممل حقًا، و "أطفال منتصف الليل"، هذا عنوان جيد حقًا. وأظهر لي مركز الرواية. يتعلق الأمر بهؤلاء الأطفال. مع كتابًا واحدًا أم ثلاثة. لقد استغرق الأمر بعض الوقت لأكون شجاعًا بما يكفي لأقرر أنه عمل واحد. على الرغم من أنها يجب أن تكون رواية من الانقطاعات، فقد قررت أن هذا هو الكتاب الذي أردت كتابته. لا بد أنني كنت أشعر بثقة كبيرة. كان لدي هذان الكتابان الناجحان للغاية، وقد وضع ذلك الكثير من الوقود في خزانتي، واعتقدت أنني أستطيع فعل أي شيء.

- **لقد عشت في - وبين - أجزاء مختلفة جدًا من العالم. أنت من أي منها؟**

- لطالما كان لدي تقارب مع الأماكن أكثر من الأمم. أفترض أنك لو كنت تسألني رسميًا، فسأظل أفكر في نفسي كمواطن بريطاني من أصل هندي. لكنني أفكر في نفسي كنيويوركي أو لندني. ربما أفكر في هؤلاء على أنهم تعريفات أكثر دقة من جواز السفر أو مكان الميلاد.

- **هل ستكتب مذكراتك يوما ما؟**

- لحين حدوث الفتوى، لم يخطر ببالي مطلقًا أن حياتي كانت ممتعة بما فيه الكفاية. كنت أكتب فقط رواياتي وآمل أن تكون مثيرة للاهتمام، لكن من يهتم بحياة الكاتب؟ ثم حدث هذا الشيء غير المعتاد بالنسبة لي، ووجدت نفسي أحتفظ بدفتر يوميات عرضي فقط لتذكير نفسي بما كان يحدث. عندما عادت الأمور إلى طبيعتها، خطر لي أن المذكرات ستكون طريقة لإنجازها. لن يسألني أحد عنها مرة أخرى. ولكن بعد ذلك أدركت أنه سيتعين علي قضاء عام في البحث عنه، وسنة على الأقل في كتابته، وعام على الأقل في الحديث عنه. لذلك سأحكم على نفسي بثلاث أو أربع سنوات أخرى من الشيء الذي كنت قد خرجت منه للتو. لم أكن أعتقد أنني أستطيع تحمل ذلك.

- **هل يمكنك التحدث عن الإجراء الخاص بك عندما تجلس على المكتب؟**

- إذا قرأت الصحافة، فقد يتكون لديك انطباع بأن كل ما أفعله هو الذهاب إلى الحفلات. في الواقع، ما أفعله لساعات، كل يوم في حياتي، هو الجلوس في غرفة بمفردي. عندما أتوقف لهذا اليوم أحاول

دائمًا أن يكون لدي فكرة عن المكان الذي أريد أن ألتقطه. إذا كنت قد فعلت ذلك، فمن الأسهل قليلاً أن تبدأ لأنني أعرف الجملة أو العبارة الأولى. على الأقل أعرف أين في رأسي أذهب وأبحث عنه. في البداية، إنها بطيئة للغاية وهناك الكثير من البدايات الخاطئة. سأكتب فقرة، وبعد ذلك سأفكر في اليوم التالي: يااااه ، لا أحب ذلك على الإطلاق، أو لا أعرف أين تنتمي، لكنها لا تنتمي إلى هنا. في كثير من الأحيان سوف يستغرق الأمر شهورًا للانطلاق. عندما كنت أصغر سنًا، كنت أكتب بسهولة أكبر مما أفعل الآن، لكن ما كتبته سيتطلب قدرًا أكبر من إعادة الكتابة. الآن أكتب ببطء أكثر وأراجع كثيرًا كلما تقدمت. أجد أنه عندما أنتهي قليلاً، يبدو أنه يتطلب مراجعة أقل مما كان عليه من قبل. لذا فقد تغير. أنا أبحث فقط عن شيء يعطيني القليل من الاندفاع، وإذا كان بإمكاني فهم ذلك، فقم بتدوين بضع مئات من الكلمات، فهذا دأبي طوال اليوم.

- **هل تستيقظ في الصباح وتبدأ في الكتابة أول شيء؟**

- نعم بالتأكيد. ليس لدي أي ممارسات غامضة غريبة. أنا فقط استيقظ، وانزل إلى الطابق السفلي، وأكتب. لقد تعلمت أنني بحاجة إلى منحها الطاقة الأولى في اليوم، لذلك قبل أن أقرأ الصحيفة، قبل أن أفتح البريد، قبل أن أتصل بأي شخص، غالبًا قبل الاستحمام، أجلس في بيجامة على المكتب. لا أسمح لنفسي بالاستيقاظ حتى أفعل شيئًا أعتقد أنه مؤهل للعمل. إذا خرجت لتناول العشاء مع الأصدقاء، فعندما أعود إلى المنزل، أعود إلى المكتب قبل الذهاب إلى الفراش وأقرأ ما فعلته في ذلك اليوم. عندما أستيقظ في الصباح، فإن أول شيء أفعله هو قراءة ما فعلته في اليوم السابق. بغض النظر عن مدى اعتقادك أنك فعلت ذلك جيدًا في يوم معين، سيكون هناك دائمًا شيء لا يمكن تصوره، بعض الأشياء الصغيرة التي تحتاج إلى إضافتها أو طرحها - ويجب أن أقول، الحمد لله على أجهزة الكمبيوتر المحمولة، لأنها تجعلها أسهل بكثير. إن عملية إعادة قراءة ما فعلته في اليوم السابق بشكل نقدي هي طريقة للعودة إلى داخل غلاف الكتاب. لكن في بعض الأحيان أعرف بالضبط ما أريد أن أفعله وأجلس وأبدأ في ذلك. لذلك لا توجد قاعدة.

- هل هناك أي شيء خاص تقرأه لمساعدتك أثناء عملك على رواية ما ؟

- نعم. إنه قراءة الشعر. عندما تكتب رواية، من السهل جدًا أن تتسلل أجزاء غريبة من الكسل اللغوي إليك. الشعر هو وسيلة لتذكير نفسي بالاهتمام باللغة. لقد كنت أقرأ الكثير من أشعار تشيسلاف ميلوش. وبعد ذلك، على الجانب

-

آخر من السياج، كنت أقرأ يوميات بوب ديلان، وهو أمر رائع. إنها مكتوبة بشكل جيد، مع فقرات من الكتابة القذرة حقًا مختلطة بالكلمات التي يساء استخدامها - كما تعلم، بشكل واضح، وليس بشكل لا يصدق. من الواضح أن الناشر يعتقد أن كل ذلك جزء من نجاحه.

- بشكل واضح؟

- يعجبني ما قاله الشاعر راندال غاريل: "الرواية هي سرد نثري فيه بعض الطول، وطولها هو عيبها". أعتقد أن هذا صحيح. إذا كنت ستكتب مائة وخمسين ألف أو مائتي ألف كلمة، فإن الكمال هو أمر في الخيال. إذا كنت شكسبير وتكتب ستة عشر سطراً، يمكنك إنشاء شيء مثالي. أظن أنه إذا كتب شكسبير رواية، فستكون هناك عيوب. هناك عيوب في مسرحياته - هناك أجزاء مملة، إذا سمح للمرء أن يقول هذا. إذا كنت تقرأ من أجل حب القراءة، فأنت تبحث عما يمنحك إياه، وليس ما لا يمنحك إياه. إذا كان هناك ما يكفي، فمن السهل أن تغفر الخطأ. يحدث هذا أيضًا في النقد الأدبي. هناك نقاد يقتربون من العمل على أساس ما يمكنهم

الحصول عليه منه، وآخرون يتعاملون مع ما يمكن أن يجدوه خطأ فيه. بصراحة، يمكنك أن تجد شيئًا خاطئًا في أي كتاب تقرأه، ولا يهم حينها كم هو رائع. هناك إشارة رائعة في رواية ببغاء فلوبير لجوليان بارنز، في الفصل المسمى "عينا إيما بوفاري" عندما قال أن عينيها يتغير

لونهما أربع أو خمس مرات في رواية فلوبير.

- هل يمكنك قراءة الروايات أثناء عملك على رواية؟

- ليس كثيرا. على الأقل، ليس الكثير من الروايات المعاصرة. قرأت روايات أقل معاصرة مما كنت عليه في السابق والمزيد من الكلاسيكيات. عندما كتبت الغضب، على سبيل المثال، قرأت بلزاك

كثيرا، ولا سيما أوجينه غراندي. إذا نظرت إلى مفتتحها، فإنها تستخدم تقنية مثل التكبير السينمائي البطيء. يبدأ بتركيز واسع للغاية - ها هي هذه المدينة، هذه هي مبانيها، هذا هو وضعها الاقتصادي - وتركز بشكل تدريجي على هذا الحي، وداخل الحي على هذا المنزل الكبير إلى حد ما، وداخل هذا المنزل غرفة، وداخل هذه الغرفة، امرأة جالسة لى كرسي. بحلول الوقت الذي تعرف فيه على اسمها، تكون قد سُجنت بالفعل في صفها ووضعها الاجتماعي ومجتمعها ومدينتها. بحلول الوقت الذي تبدأ فيه قصتها تتكشف، ستدرك أنها ستصطدم بكل هذه الأشياء. إنها مثل طائر في هذا القفص. أظن إن هذا أمر جيد. هذه طريقة واضحة للقيام بذلك.

- هل تذهب الى السينما كثيرا؟

- كثيرا؟ نعم، أذهب. جزء كبير من تفكيري حول الكتابة قد شكله شاب قضى في مشاهدة الانفجار الاستثنائي للسينما العالمية في الستينيات والسبعينيات. أعتقد أنني تعلمت الكثير من بونويل وبرغمان وغودار وفيلليني، كما تعلمت من الكتب. من الصعب الآن شرح ما تشعر به عندما يكون فيلم الأسبوع الجديد هو فيلم فيلليني، وعندما يكون الأسبوع التالي هو فيلم غودار الجديد، والأسبوع التالي هو فيلم بيرغمان الجديد، ثم فيلم ساتياجيت راي الجديد، ثم أكيرا كوروساوا. كان صانعو الأفلام هؤلاء يبنون بوعي أعمالًا متماسكة، ويتم فيها استكشاف الموضوعات حتى يتم استنفادها. كان هناك مشروع فني جاد قيد التنفيذ. الآن، سواء كانت أفلامًا أو كتبًا، فقد أصبحنا ثقافة أكثر كسلاً. يتم شراء صانعي الأفلام بهذه الطريقة. أنت تصنع فيلمًا مثيرًا للاهتمام وتذهب إلى المال. لقد ولت فكرة

بناء مجموعة عمل ذات تماسك فكري وفني. لا أحد مهتم.

- ماذا تعلمت من مشاهدة هذه الأفلام؟

- بعض الأشياء التقنية - على سبيل المثال، من حرية التقنية في الموجة الجديدة، وتحرير اللغة. الشكل الكلاسيكي لمونتاج الفيلم هو لقطة طويلة، لقطة متوسطة، لقطة قريبة، لقطة متوسطة، لقطة طويلة، لقطة متوسطة، لقطة مقرّبة، لقطة متوسطة، لقطة طويلة - مثل نوع من الرقص. في خطوتين، اخرج من خطوتين، في خطوتين، من خطوتين. يمكن أن تكون مملة بشكل لا يصدق. إذا نظرت إلى أفلام الخمسينيات التي تمت

منتجتها بهذا الشكل، فإن الأمر يشبه التحرير بالأرقام. لذا فإن استخدام غودار الكثيف لقطع القفز جعلك تقفز. للانتقال من المشهد الواسع إلى وجه جان بول بولموندو أو آنا كارنينا. أحد الأسباب، في أفلام غودار، أن شخصية ما تخاطب الكاميرا في بعض الأحيان بشكل مباشر.

- ربما لأنهم لم يكن لديهم المال لتصوير المشهد كاملاً.

- صحيح. لكنني أحببت هذه الفكرة: كسر المألوف. حقيقة أن العديد من هذه الأفلام كانت مضحكة وجادة في نفس الوقت. في Alphaville، وهو فيلم مظلم للغاية، هناك مشهد رائع حيث يصل Lemmy Caution، العين الخاصة ذات الكعب العالي، إلى flophouse حيث يكتشف أن جميع الأبطال الخارقين قد ماتوا.. باتمان، سوبرمان، فلاش غوردون. إنه مضحك. وأنا أحب استخدام سينما بونويل السريالية، والتي لا تمنع الأفلام من الإيحاء بالواقعية. في The Secret Charm of the Bourgeoisie، يجلس الناس حول طاولة على مقاعد المرحاض لكنهم يذهبون بهدوء إلى غرفة صغيرة لتناول الطعام. وأنا أحب كلا بيرغمان -بيرغمان الصوفي في الختم السابع والصورة المقربة، وبيرغمان السيكولوجي. ويأخذنا كوروساوا إلى ثقافة منغلقة تمامًا، عالم الساموراي. لا أعتقد كما كان يعتقد الساموراي، ومع ذلك عليك أن تحب توشيرو ميفوني وهو يجرح نفسه، فأنت على الفور ستكون إلى جانبه. إنه أحد الأشياء التي تريد أن يقوم بها عمل فني، ليأخذك إلى عالم لم تكن فيه، ولجعله جزءًا من عالمك. تلك الفترة

العظيمة من صناعة الأفلام لديها الكثير لتعليم الروائيين. لطالما اعتقدت أنني تلقيت تعليمي في السينما.

- هل كنت تأخذ هذا بوعي وتطبقه؟

- لقد أحببت الذهاب إلى السينما وحسب. كنت أقضي وقتًا أفضل في السينما أكثر منه في المكتبة. في الوقت الحاضر، أجد أن الأشخاص الذين يحبون كتبي يميلون إلى القول إنها بصرية للغاية، بينما يميل الأشخاص الذين لا يحبون كتبي إلى القول إنها مرئية للغاية. إذا كنت كاتبًا، فالناس يحبونك بالضبط بسبب الأشياء التي لا يحبك الآخرون بسببها. نقاط قوتك هي نقاط ضعفك. أحيانًا يتم تقديم نفس الجمل كأمثلة على مدى سوء الكتابة ومدى جودة الكتابة. يقول الأشخاص الذين يحبون كتاباتي إنهم يحبون الشخصيات النسائية. يقول الأشخاص الذين لا يحبون كتبي، حسنًا، بالطبع، لا يمكنه الكتابة عن النساء.

- كنت تتحدث عن الكيفية التي كان جيلك من الكتاب البريطانيين مليئًا بالموهبة. كيف هو الحال بالنسبة لك هنا في نيويورك؟

- يوجد في أمريكا جيل شاب لديه طموح حقيقي. ولكن كانت هناك لحظة أصبح فيها الأدب الأمريكي غير مغامر بعض الشيء. كان ريموند كارفر كاتبًا طموحًا للغاية، وكتبه أصلية بشكل لا يصدق لأنها تجاوزت حدود كيفية قول الأشياء، وكيفية اقتراح الأشياء، لكنني أعتقد أن الكثير من مدرسة كارفر أصبحوا ذريعة لقول أشياء تافهة في تافهة. فقط أساليب. كما لو كان هذا هو كل ما عليك فعله. اجعل شخصين يجلسان عبر الطاولة مع زجاجة ويسكي يتحدثان مع بعضهما البعض في الكليشيهات. الآن أعتقد أن هناك، مرة أخرى،محاولات للقيام بأشياء مذهلة. بعضهم يعمل والبعض الآخر لا يعمل. لكني أحب أن أرى تلك الروح مرة أخرى. الغريب، في إنكلترا في السبعينيات والثمانينيات، قاومنا تسمية جيل. معظمنا لا يعرف بعضنا البعض. لم نر أن لدينا مشروعًا. لم نكن مثل السرياليين، الذين كان لديهم بيان. لم نناقش كتاباتنا مع بعضنا البعض. كنت

أواجه صعوبة كافية في العثور على طريقي. لم أكن أريد عشرة آراء أخرى. اعتقدت أنني يجب أن أجد طريقتي الخاصة.

- هل تكتب رسائل؟

- أنا معروف بكوني كاتب رسائل سيئ. إنها أكبر شكوى ضدي من زوجتي. هل يمكنني كتابة بعض الرسائل لها؟ ما فائدة الزواج من كاتب إذا لم يكن لديك أي رسائل حب؟ لذا، لا بد لي من القيام بذلك. لكن، لا، ليس لدي مراسلات أدبية رائعة. على الرغم من ذلك، لدي بعض الأشياء. في عام 1984، في المرة الأولى التي

ذهبت فيها إلى أستراليا، بدأت في قراءة باتريك وايت. سافرت قليلاً مع بروس شاتوين في بعض الرحلات التي أدت إلى The Songlines، وقد صدمتني الصحراء الأسترالية. ثم قرأت رواية وايت، المعنونة فوس، وسحرت حقًا. كانت واحدة من المرات القليلة في حياتي التي كتبت فيها رسالة اعجاب. كتب وايت مرة أخرى قائلاً، عزيزي السيد رشدي، فوس هي رواية أصبحت أكرهها. قال، يمكنني أن أرسل لك بعض كتبي التي ما زلت أشعر ببعض الحنين اليها، لكن المرء لا يريد أن يثقل كاهل الناس بالكتب التي لا يرغبون في قراءتها. وفكرت، اللعنة عليك أيضًا. كما تعلم، لقد كتبت هذه الرسالة الدافئة حقًا وأعيد هذا الشيء القديم المتهور. عندما ذهبت إلى أستراليا مرة أخرى، لم أحاول الاتصال به مطلقًا. ثم مات، وكتب إلي كاتب سيرته الذاتية، ديفيد مار. ألقى وايت بكل شيء بعيدًا، ولكن في الدرج العلوي من مكتبه كانت هناك مجموعة صغيرة جدًا من الرسائل، معظمها من مدير مصرفه، وثلاثة أو أربع خطابات غير تجارية، منها تلك التي كانت مني. وفكرت، إلى أي مدى يمكن أن تكون غبيًا؟ لقد أسأت فهم رسالته تمامًا. كنت أقرأ استنكاره لذاته على أنه غضب.

- كيف تقرر متى تكتب رواية؟

- الإحراج هو اختبار جيد. عندما تشعر أنك لن تشعر بالحرج من قراءة الأشخاص لما

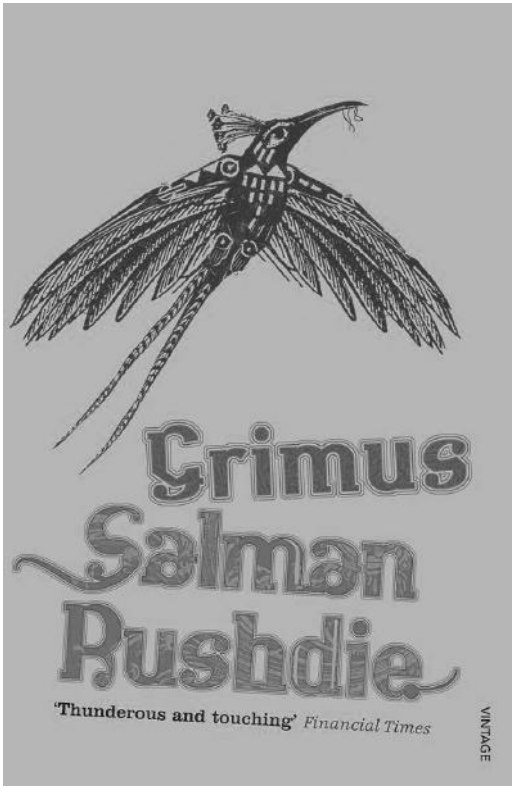
لى الصفحة، فيمكنك السماح للآخرين بقراءتها. لكن مع شاليمار فعلت شيئًا لم أفعله من قبل: عرضت كتابتي على عدد قليل من الناس، وكيلي وزوجتي وصديقتي الكاتبة بولين ميلفيل. كما عرضته على محرري، دان فرانكلين في جوناثان كيب ودان ميناكر في راندوم هاوس. أريتهم أول مائة وخمسين صفحة، ثم أريتهم مرة أخرى حوالي ثلاثمائة وخمسين صفحة. لا أعرف لماذا فعلت ذلك. لقد فكرت فقط، أنني لم أفعل هذا أبدًا، لذلك سأفعله. أنا أصل إلى النقطة لمجرد أنني كنت أفعلها دائمًا. أحببت أنني

- تمكنت من قبول الناس على طول الطريق ولديهم حماسهم. سواء كان ذلك يعني أنني بحاجة إلى مزيد من الطمأنينة، أو ما إذا كان ذلك يعني أنني كنت أكثر ثقة، فأنا لا أعرف حقًا. أعتقد أن كلا الأمرين صحيح في آن واحد.

- ما هي حقيقة تدخل المحررين في أعمالك الروائية؟

أفضل ما أتذكره هما قطعتان قيّمتان حقًا من عمل التحرير الذي قامت به ليز كالدر مع أطفال منتصف الليل. كان أحدهما في نهاية الجزء الثاني وبداية الجزء الثالث عندما كانت هناك قفزة زمنية لمدة ست سنوات تقريبًا من نهاية الحرب الهندية الباكستانية عام 1965 إلى لحظة حرب بنغلاديش في عام 1971. ما كان لدي هو في الأصل القفز إلى الأمام - إلى نهاية حرب بنغلاديش - ثم القفز مرة أخرى إلى البداية، ثم المضي قدمًا مرة أخرى. إذن، كانت هناك سبع سنوات إلى

الأمام، وعام واحد إلى الوراء، ثم إلى الأمام مرة أخرى، وكان هذا التسلل في الجدول الزمني هو اللحظة الوحيدة في الكتاب حيث قالت ليز إن انتباهها قد انقطع. كان ذلك ذا قيمة كبيرة. لا تزال هناك قفزة مدتها ست سنوات، لكنني عدت واستعدت التسلسل الزمني، وأزالت تلك الأربعين أو الخمسين صفحة بشكل أكيد. والشيء الآخر هو أنه كان هناك شخصية ثانية من الجمهور في الرواية. في الكتاب كما تعرفه، يروي سليم قصته لبادما. في النسخة السابقة كان يكتب القصة ويرسلها إلى صحفية بقيت خارج الكواليس. لذلك كان السرد الشفوي للمرأة في مصنع المخلل، ثم تم إرسال النسخة المكتوبة إلى هذا الرقم الآخر. اتفق كل من ليز وواحد أو اثنان آخران من القراء الأوائل على أن هذا هو العنصر الزائد تمامًا في الكتاب. قالوا، لديك شخصية جيدة جالسًا في الغرفة معه، والذي تربطه به علاقة بالفعل، ولست بحاجة إلى هذا العنصر المجرد الثاني للصحفي الذي يريد إرسال كتاباته إليه. اعتقدت في البداية أنهم كانوا مخطئين، ثم تم إقناعي بالذهاب لإزالة تلك الشخصية. سقطت الشخصية من الكتاب بسهولة - أتذكر أنها استغرقت حوالي يومين - جعلتني أرى بوضوح شديد أن الشخصية التي يمكن إزالتها ببساطة لم يتم دمجها بشكل صحيح في القصة. لقد أنقذوني حقًا من خطأ فادح. الآن إذا نظرت إلى تلك المادة التي تمت إزالتها، فهي نوعًا ما كانت مروعة. كان الكتاب الآخر الذي أعتقد أنه كان هناك تحرير بنّاء له حقًا هو كتابي في نيكاراغوا، ابتسامة النمر. لقد كان ريبورتاجا. عدت من نيكاراغوا في عام 1986، وكتبته في غضون بضعة أشهر. لا يزال كتابًا قصيرًا إلى حد ما، لكن النسخة الأصلية كانت أقصر قليلاً. بسبب السرعة، قال سوني ميهتا - الذي كان، في



ذلك الوقت، محرر Picador في إنكلترا - أن لديه بعض المخاوف بشأن النص، وقد قام في الواقع بتحرير الكتاب بشكل أو بآخر. في كل حالة تقريبًا طلب مزيدًا من المعلومات. لم يكن أبدًا أنه كان يخرج الأشياء، ودائمًا ما كان يريد المزيد. قال، أنت تفترض قدرًا كبيرًا من المعرفة - أحتاج إلى معرفة من هم هؤلاء الأشخاص، وما هي هذه اللحظة، والخلفية، وما إلى ذلك. لقد جعلني أتجسد في الكتاب أكثر من ذلك بكثير، وكان ذلك ذا قيمة.

- إلى جانب ابتسامة النمر، لقد كتبت الأوطان الخيالية، وخطوة عبر هذا الخط، وغير ذلك من النثريات. هل هناك كتاب غير روائي آخر في مشاريعك القادمة؟

- ليس بعد. في هذه اللحظة أشعر - كيف سأصيغها؟ - أشعر أن حياتي أصبحت إلى حد ما غير خيالية إلى حد كبير. بطريقة ما، هناك الكثير من المواد الواقعية التي تحيط بي، وأشعر بالحاجة إلى الخروج من تحت أنقاض الحقيقة والعودة إلى مجال الكتابة الخيالية. أشعر بأنني مليء بالقصص، وحتى أشعر بأنني نفضت الغبار واستعدت حقًا - حسنًا، لم يتم ترميمي، ولكن تم استكشافها - القصص التي يجب أن أرويها، وهي قصص مخترعة، لا أريد حقًا العودة للحقيقة. أريد أن أفعل أقل وأقل منه. احدى الأشياء التي علمتني إياها كتابة شاليمار المهرج هو أنه لا يهم مقدار البحث الذي تقوم به. لقد أجريت الكثير من الأبحاث لهذا الكتاب أكثر مما فعلت في أي وقت مضى من أجل رواية، لكنني علمت أن البحث سيساعدك فقط على تحقيق هذا الحد. في النهاية، لجعل الشيء يعمل، يجب أن تكون هناك قفزة خيالية جادة. يجب أن تكون قادرًا على الدخول إلى ما تحت جلد ناس، والشعور بهم وفهم عمليات تفكيرهم ومعرفة ما يريدون فعله. لذا حتى كتابة هذا الكتاب الذي تم بحثه بشكل مكثف عزز اعتقادي بأن ما أنا مهتم به حقًا هو تلك القفزة الخيالية. في الوقت الحالي، كنت أقوم بكتابة هذا العمود الصحفي في النيويورك تايمز مرة واحدة شهريًا، ولدي عقد لهذا العام، ولكن لدي شعور قوي بأنني قد أترك الأمر عند هذا الحد لبعض الوقت - لأنني أفضل كتابة قوي للغاية في الوقت الحالي.

- هل هذه حقيقة؟

- بالضبط - يمكن أن أكذب. لا تثق أبدًا في كاتب عندما يتحدث عن مستقبل كتاباته.

- حسنًا، ماذا سيكون كتابك القادم؟

- الكتاب التالي الذي أعتقد أنني سأكتبه هو رواية تتخيل العلاقة المبكرة بين إيطاليا في عصر النهضة وإمبراطورية المغول المبكرة. في الأصل كنت قد خططت لتسميتها "ساحرة فلورنسا". في هذه الأثناء، كان ابني الصغير - ابني الثاني - متحمسًا للحصول على كتاب للأطفال. يحب هارون وبحر القصص، لكنه يعلم

- أنه كتب لأخيه. إذا كان لدي حقًا فترة طويلة من البحث الجاد للقيام به، فقد يكون من الجيد كتابة كتاب للأطفال أثناء قيامي بذلك. ربما يمكنني أن أقوم بقراءة صغيرة وأن أكتب حكاية خرافية لبضع ساعات في اليوم. ثم هناك "Parallelville"، وهي فكرة مستقبلية، والخيال العلمي، والقطع، والأفلام السوداء، نوع من فيلم Blade Runner يلتقي بلمسة الشر. أفكر أيضًا في تأليف كتاب بعنوان "Careless Masters"مبدئيًا. أتخيلها كرواية إنجليزية كبيرة تبدأ كقصة عن مدرسة داخلية ثم تأخذ تلك الشخصيات إلى مرحلة البلوغ، مما يجعلها رواية من دولة إنكلترا. أكثر ما كتبته عن إنكلترا موسعًا هو "آيات شيطانية"، والتي لم يفكر فيها أحد على أنها رواية عن إنكلترا، لكنها في الواقع، إلى حد كبير، رواية عن لندن. إنها تدور حول حياة المهاجرين في لندن خلال حقبة حكم مارغريت تاتشر.

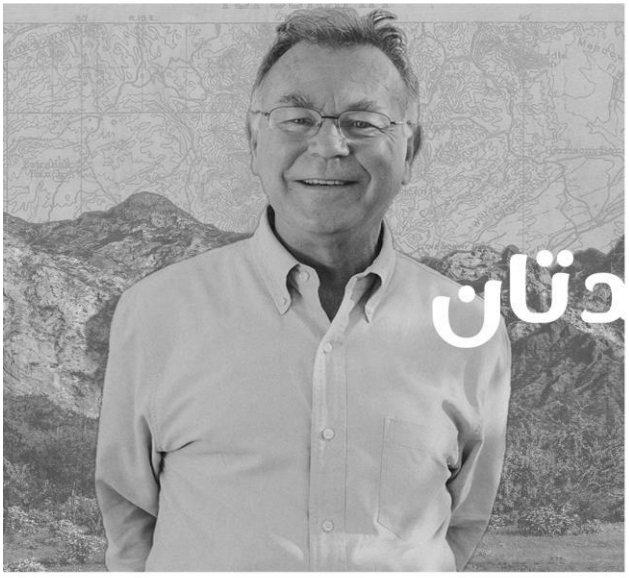
- هل تصبح منفعلًا إذا لم تكتب كل يوم؟

- أشعر بتحسن كبير عندما أعرف إلى أين أنا ذاهب. من ناحية أخرى، فإن بعض اللحظات الأكثر إبداعًا بالنسبة لي هي اللحظات بين الكتب، عندما لا أعرف إلى أين أنا ذاهب، وحركات رأسي حرة. تأتي الأشياء إلي بشكل غير متوقع ويمكن أن تصبح شخصية أو فقرة أو مجرد تصور، وكلها يمكن أن تتحول إلى

قصص، أو رواية. أعمل بجدية عندما لا أكتب كتابًا كما كنت أعمل. أجلس هناك وأدع الأشياء تحدث، غالبًا ما ألقي في اليوم التالي ما كتبته

ما فائدة الزواج من كاتب ، أذا لم يكن لديك أي رسائل حب ؟

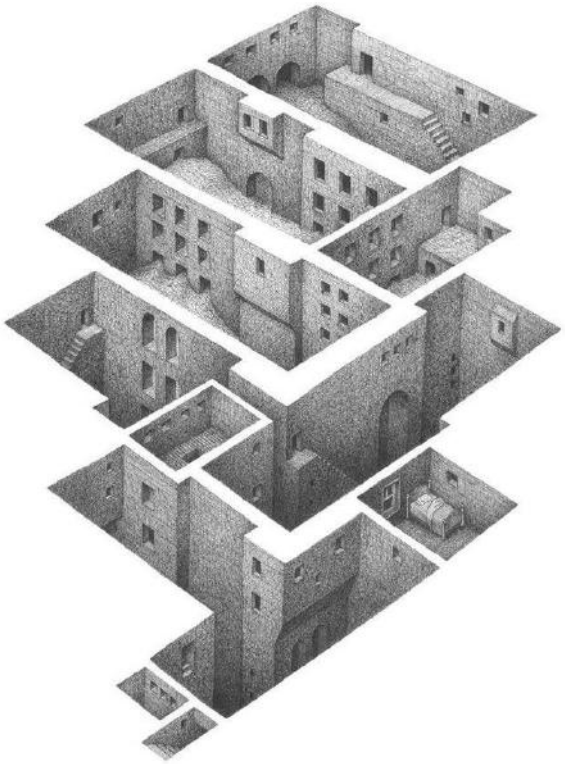
في اليوم السابق. لكن الإبداع الخالص هو مجرد رؤية ما سيظهر. بمجرد ظهور شيء ما، يصبح أكثر تركيزًا، ويكون أكثر إمتاعًا. لكن هذا الوقت الفاصل هو عندما تحدث أشياء غير متوقعة. تحدث الأشياء التي اعتقدت سابقًا أنها خارج قدرتي على التخيل. يصبح من الممكن تخيلها. أنا في لب الموضوع. هذا هو المكان الذي أنا فيه الآن.



قصيدتان

الشاعر : البرتو ريوس
ترجمة : فوزية موسى غانم

1. "تعيش فينا المدن"



نحن نعيش في مدن سرية
ونسافر في طرقات مجهولة
نحن نتكلم كلمات ندركها
والتي لا نستطيع البحث عنها
هي كلماتنا
تأتي من أبعد مكان في أفواهنا
أنت وأنا . نحن مواطنون سريون في المدينة
في داخلنا . في داخلنا

هناك ذهبت كل السيارات التي قدناها
وكذلك هناك كل الناس الذين رأيناهم

نحن نعرف وقد عرفنا
كل الإمكان هناك

ولكن اعتدناها كذلك.
وهنا حيثما ذهبوا، ولم يختفوا

كل منا اخذ قطعة
أما بالعين وأما بالإذن

أنها عالية في داخلنا .هناك.
وعندما نتكلم في العالم الخارجي

نحن نتمنى بأن بعض من ذلك الصوت
لا يخرج . انه السلاح
بأن لا يصل بدلا من اللسان

2. عندما يكون العطاء كل ما نملك

يعطي النهر رحلته
للنهر الأخر.

نحن نعطي لأن شخصا ما أعطانا.

قد نكون أفضل فيه،
وقد يجرحنا-

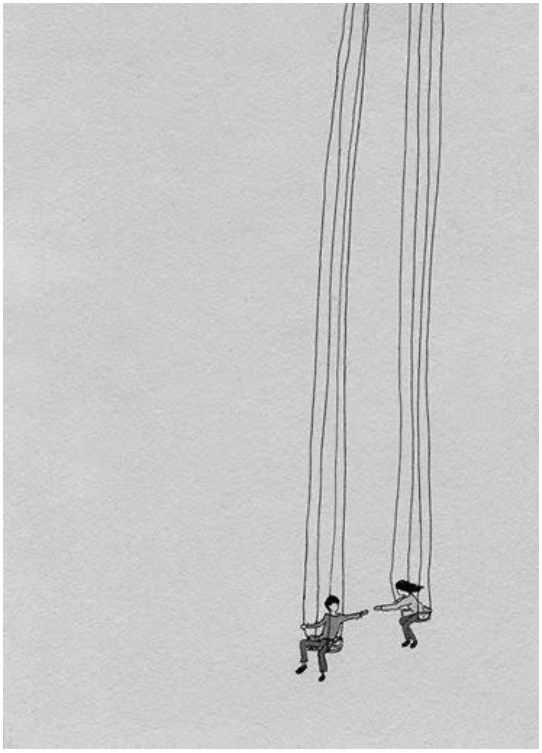
للعطاء عدة وجوه ، يكون عالي وهادئ،
كبير، صغير، ماس في مسامير الخشب.

قصته قديمة، حبكتها ممزقة والأوراق كذلك،
ولكننا على كل حال نقرأ هذا الكتاب مرارا وتكرارا:

العطاء هو الأول وفي كل مرة يد ليد.
لك لي، ولي لك.

أعطيتني أنت الأزرق، وأنا أعطيتك الأصفر.□

ونحن معا نكون الأخضر ببساطة، أعطيتني أنت



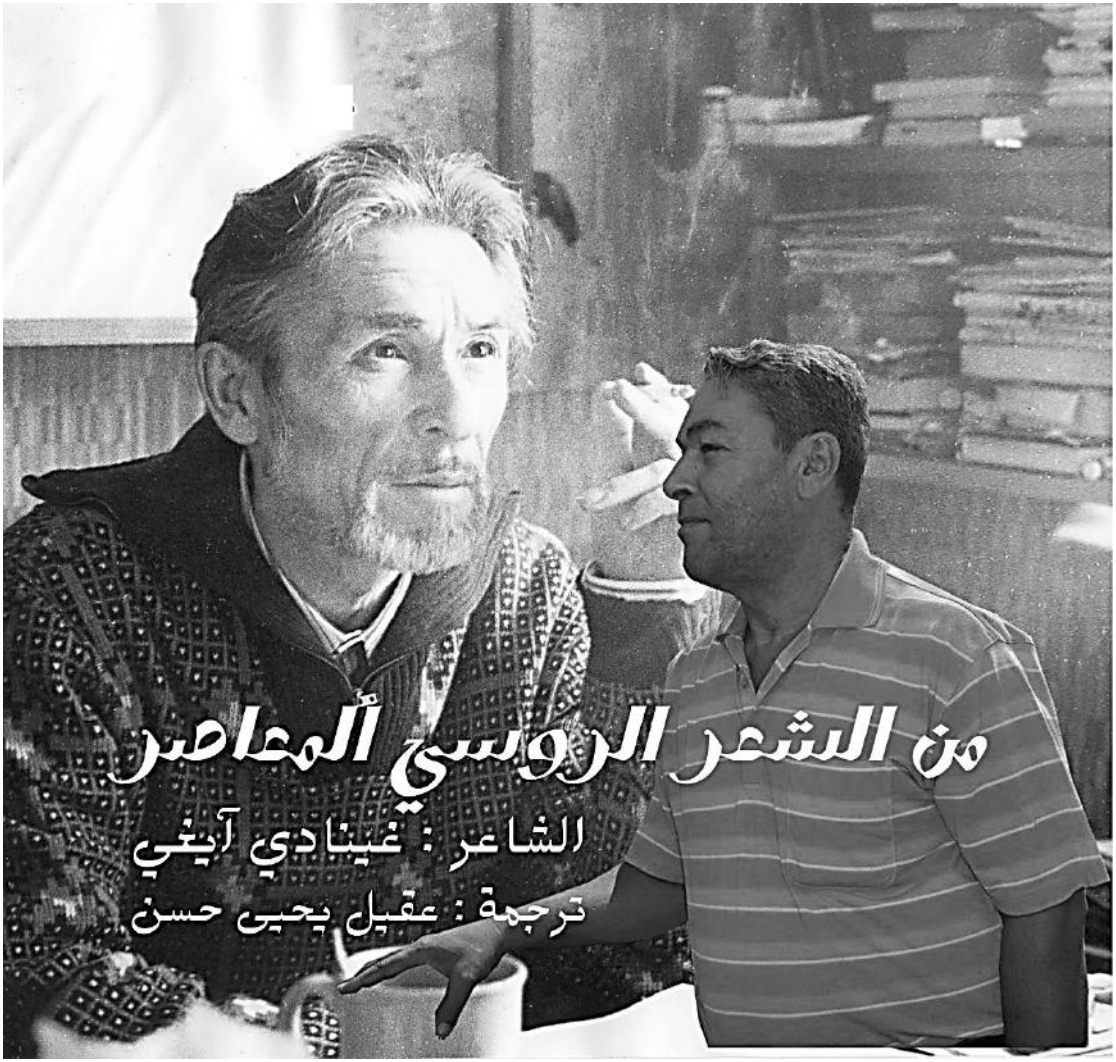
نحن نعطي لأن شخصا ما لا يعطينا.
نحن نعطي لأن العطاء يغيرنا.

نحن نعطي لأن العطاء باستطاعته أن يغيرنا.

أنا أعطيتك ما لم تملكه.
وما يجب أن أعطيه- معا صنعنا

شيئا أعظم من الاختلاف

- **البرتو ريوس (1952) : أكاديمي وكاتب أمريكي , ومؤلف لعشرة كتب في الشعر وثلاث مجموعات من القصص القصيرة ومذكرة آب في سنة 2013. وحصل على لقب أول شاعر في ولاية أريزونا, وظل البرتو حامل اللقب حتى عام 2015.**


من الشعر الروسي المعاصر
الشاعر : غينادي آيغي
ترجمة : عقيل يحيى حسن

1. الـرحيــل

ننسى الجدال .
السفر . الرسائل.
نموت ـ ويبقى حنين الناس
لأثر بالكاد تحسونه.
تتركه موجة ما .
غادرت ـ احلامهم .
أسماءهم وتعبهم .
أثر شيء ما .

عرفناه في وقت ما.
لماذا نغضب من الحياة .
من الناس. منك . من أنفسنا ؟
عندما نغادر الناس
تحملنا جميعا موجة واحدة.
حين لا الثلج . ولا سكة الحديد .
بل الموسيقى وحدها ستقيس
المســـــــــافة بـــــــــين قبورنـــــــــــا .

2. الحقل – بدوننا

يقترب ضياء الطريق أكثر

كأنها تغني وتضحك !!

سهلة . مليئة بضوء اسرارها .

ليغادر الرجل الذي فاجئنا طويلا

وليصل الى القرية المهجورة !

تحلق طيور السنونو وتصفر

فوق الحقل – كشارع في السماء.

تقترب الطريق وتدق – كالهمس.

كشهقة شخص – ما

عند الباب

3. طفولة صبية

تبتعد

تشبه خيطًا خفيفًا يتنفس في الحقل .

الغابة يقطعها

حقل الحنطة البيضاء .

الطيور مثل القش .

تأخذ ضجيج الغابة فوق رقبتها .

تتدلى ظفائرها على طول ظهرها بشكل عشوائي .

كما لو كانت في حلم . تبدأ القرية

النظر إلى حافة الحقل .

وهناك في مهب الريح .

وراء القلب البعيد من المطر الذهبي .

شجرة الارز تلعب بلا ثمر.

4. بـــلا عنـوان

ويسير شخص وسط الحقل.

مثل الصوت ـ ومثل النفس.

وسط الاشجار التي ربما تنتظر تسميتها للاول مرة.

5. حديقة الحزن

ربما تحني هذه الريح

هذا القلب

السهل على الموت.

6. البداية من الحقل

طوال اليوم

تعاود الريح ذاتها

من حافة الحقل المجاور.

محسوسة – خفيفة- واسعة

وهنا – بين بيوت الفلاحين .

صارت تتعثر اكثر فاكثر

كلقاء الروح – مع شخص ما

بلا وضوح - بلا انفصال.

ذكرى عابرة

كلب يركض عبر السنابل .

وكأنه وسط صراخ الطفولة العابرة .

وسط شمس الغروب .

8- وسط الحقل

وهناك تفترق الطرقات – الطرقات تفترق

تنقذف - على هايدو

في الماضي – العزيز للغاية

في المستقبل – الذي يقرض شيئا ما

كريها . خفيا من حياة.

حياة صاخبة .

* ولد الشاعر والمترجم غينادي آيغي عام 1943 في جمهورية جوفاشيا التابعة لروسيا السوفياتية سابقا والاتحاد الروسي الفدرالي حاليا. ظهرت موهبته الشعرية منذ الطفولة , حيث نشر قصائده في سن الخامسة عشر. تأثر كثيرا بوالده المعلم في القرية الذي كان يعشق بوشكين ويمتلك مكتبة غنية. حين ولد الابن كان الاب معتقلا واطلق سراحه بعد عشرة اشهر ولكنه ولكي يتجنب اعتقاله المؤكد ثانية قرر الانتقال الى الاراضي المحادية لفلندا. في عام 1942 تم استدعاء الاب الى الجبهة حيث قتل بعد عام . درس الابن غينادي للفترة من 1949- 1953 في جامعة جوفاشيا الحكومية ثم التحق بعدها بمعهد غوركي للاداب. تم فصله من المعهد في اذار 1953 بسبب قصائده المعادية للواقعية الاشتراكية. لكن الاديب الموهوب حصل على شهادة تخرجه من المعهد عام 1959 بعد ان قدم تراجمه الشعرية. تعرف في عام 1956 على بوريس باسترناك واستمرت صداقتهما حتى وفاة الاخير عام 1960. وتحت تأثير باسترناك قرر البقاء في موسكو وصار يكتب بالروسية. عمل لعشر سنوات رئيسا لقسم في متحف مایاكوفسكي الحكومي. عام 1968 صدرت ترجمته لكتاب (شعراء فرنسا) والتي حازت على جائزة الاكاديمية الفرنسية عام 1972. ثم صدرت ترجمته الثانية (شعراء هنغاريا) 1974, والثالثة (شعراء بولندا) 1987. من الصعب تقييم دور آيغي في نشر الثقافة الجوفاشية في العالم حيث طبعت قصائده باللغات الانكليزية والايطالية والمجرية وظلت تنشر في الخارج لمدة طويلة, حيث صدرت في ميونخ عام 1975 (قصائد من1954- 1971). وصدرت في باريس عام 1982 مجموعته الشعرية (شتاء متميز). ومنذ عام 1987 بدأت تطبع قصائده في روسيا وصدرت مجموعته الاولى في روسيا عام 1991بعنوان (هنا). تأثرت قصائده بفلكلور شعب جوفاشيا وثقافته بشكل عام.توفي غينادي آيغي في موسكو عام 2006 ودفن في ارض اجداده جوفاشيا.

اشتغال في الاشتغالات

قراءة في النصوص الشعرية للعددين(10 + 11)

د. مثنى كاظم صادق

(1) ثمة ميل إلى إنتاج الجمال شتله الشاعر غزاي درع الطائي في نصه الإبداعي يتجلى في العنوان (ازرع الورد ولو في كراسة الرسم) فبنية العنوان تحفيزية بصيغة الأمر(ازرع الورد) التي توحي بإصرارية تنفيذية حتى لو كان الزرع مفترضاً على الورق(ولو في كراسة الرسم). ثمة مدخل وصفي مشهدي عن العراق من أربعة مقاطع يكرر في بدايته الفعل (يمشي) لكن هذا الفعل الاستمراري غير مجدٍ ؛ لأنه بلا قصدية الدراية إلى أين ....يتجه الشاعر في بقية نصه إلى ثيمة المفارقة المتضادة المدهشة غير المألوفة خالقاً بها تأثيراً

وجـدانياً عنـد القـارئ (أحـب البيـاض ولكـن لـيس فـي شَـعري) فضـلاً عن توظيفـه للفن البلاغـي الجناس (النساء نوع من السناء).النصـوص فـي مجملهـا هـي خيبـات وطنيـة واجتماعية وسياسية وربما حتى عسكرية (منذ أن كنـا صـغاراً / ونحـن نعلـم أن قـدري قـاد بقرنـا / ولكـن إلـى الآن ونحـن لانعلم / إلـى أيـن قـاد قـدري بقرنـا) .... الصور المشـهدية كانت فاعلـة فـي النصـوص موشـاة بمشـهد سـردي لافت كيمـا تتجســـــم لنـــــا الرؤيـــــة والرؤيـــــا الاختيـارين بتوظيـف مسـكويه (فيلسـوف أخلاقـي عاش في زمن بني بويه) بانشطار وتشتت ذهني تعجبي (يالتشتت الضوء فـي جسـدي !) وتتجـه الشـاعرة نحـو الـنص الوجداني التصوفي في نصها (عندما مست الريح يـدي) بتوظيـف تناصـي رسـولي رؤيـوي (مسـت الـريح يـدي / رأيـتُ مـا رأى موسـى / رأيـت مـا رأى عيسـى / والمغارة حجبت ظلـي والنـور ! / الصدى فيهـا فـراغ الـروح فـي زفرتهـا الأخيـرة) إن رؤيـا الأنبياء هي رؤيا صادقة فهي ترقى إلى النبوءة لا التنبوء فتبعت يد الشاعر ريح الرؤيا فمستها.

... (حتـى الـوردة / فكرت بـأن تكـون قـادرة علـى حماية نفسها / فجعلت لها أشواكاً).

(2) الاعتـداد بـالنفس والشـمم والكبريـاء يتضـح من عنوان النص (كلما سطعت شمس أكون فيها أول شـعاع) للشـاعرة فرات إسبر ... فالفعل كلمـا يـدل علـى التكـرار والديمومـة ، والديمومـة هنـا ديمومـة السطوع المتلازم مـع الشـمس ، فالضمير المستتر (أنا) في الفعل (أكون) قد خلق ظهوراً طاغياً للذات الشاعرة وأن هذه الذات لها السبق الإشعاعي قبل سواه من الأشعة .. يتجـه الـنص نحـو التصوف والسؤال (فـي الطريـق الـذاهب إلـى المـوت / تـذكرت مسـكويه وسـألته : هـل الـروح والجسـد متسـاويان ؟ أيهمـا بسـتان ، أيهمـا عـش غراب ؟ / أريد أريد أن أنـام) توصيف الحيرة بين

(3) لـــنص الشـــاعر عبود الجابري

حـدة النبـرة المعاتبـة للـــرب التـــي تتصـــدر بتصـــورية للاســـتفهام المكـاني (أيـن مضـيت بالناس يا رب ؟ / فمنذ رفعت الشمس عن الأرض / وعلقتها في سمائك / وأنا أدور وحيداً) فيفضي إلـى نـوع مـن الاغتـراب الوجـودي ، اغتـراب الـذات الوحيـدة الملتاعـة التـي تبحـث عـن تضـميد جـراح شـعورها .. جـاءت الاسـتعارة المكنيـة مذهلـة فـي النص تفصح عن مشاعر المأساة واللاجدوى في تقنيـة المفارقـة المتهكمـة فـي صـورة بانوراميـة (ذات يوم / سيكون لدي منشار / بأسنان واضحة وقلب قاسٍ / لأقطع أعناق قصائدي / وألقي بها فـي أقرب موقد / وأخبر الله / أنـي حظيت بمحبـة النـار) فعدم تحديد اليـوم والإشـارة إلـى مجهوليتـه القادمـة هـو تأصيل مقرر لـه ولحتميـة قدومـه ومـا سيحدث فيـه مـن طقس الإحراق هذا ، يـتلازم فـي الـنص السـبب والنتيجـة بشـكل مباشـر مـن خـلال سين الاستقبال (سيكون لدي منشار) والنتيجـة (لأقطـع أعنـاق قصـائدي) .... من أجل أن تحظى هـذه القصـائد أو شـاعرها بـدفء المحبـة ... وأي محبة إنها محبة النار الحارقة فالصورة هنا صورة عصـرية صـناعية ذات نبـرة حـادة لحـدة الشـعور الذي يكتنفها.

(4) جـاء نـص (كهـف العزلـة) للشـاعر عـارف السـاعدي مقدمـة لمأسـاة مـن طـراز عراقـي خـاص يدمغ الواقع الذي يتجـه بنـا نحـــو الانعـــزال أو أحيانـــاً الانكفاء على الذات .. إنها

ثقافة الهم والحزن في الفطرة التكوينية العراقية في واقـع صـادم وقـاسٍ ، لكـن الشـاعر يحقـن نصـه بمصل التفـاؤل والطاقـة الإيجابيـة فـي تعيـين يـوم خروجنا (يوما سنخرج من منازلنا / وندفع صخرة رقدت على هذي الكفوف / سنسير في الطرقات / يحضن بعضنا بعضاً / ويسأل آخرون عن الحقيقة / كم لبثنا في الحكاية ؟ / لم نجب شيئاً/ ولا ندري لماذا نحن في هذي الحكاية عالقون) فـي الـنص تثويرية ذات صبغة شعرية شكلت آيقونة رمزية

فالكهف هو الحبس والعزلة والصخرة هي الوضع الذي يسبب هذا الحبس اللاإرادي ... لكن ثمة قوة شعبية ستتجه في يوم ما إلى دفع هذه الصخرة الصماء ، وسيعم الفرح .... يقظة الحواس تتشكل عندما يوظف الشاعر التناص مع القرآن (ويسأل آخرون عن الحقيقة / كم لبثنا في الحكاية / لم نجب شيئاً / ولا ندري لماذا نحن في هذي الحكاية عالقون) ... إن التناص مع فتية الكهف جاء ليوحي بالهروب والعزلة عن المدينة المستلبة وحكايتها المظلومة مما جعل حدة النبرة المباشرة ورغبة العودة إليها ثانية بانتصار وتغيير ... في شاعرية تختزل اللغة والصور (سنسير ... لكنا نحاول أن نفتش عن مدينتنا / ونفتح باب هذي الأرض ثانية / لندخل في شوارعها / ونأكل من مواسمها ...) في دفع معنوي لحث الخطى على التغيير في هذه المدينة واستعادتها ... (ولكنا على طرق المدينة خائفون) فهاجس الخوف وأن وجد لكنه لا يوحي بالتردد لأنهم ساروا على الطريق ... وينعطف الشاعر في مفصل النص إلى مشهد وكأنه الفتى الذي بعثه أهل الكهف بورقهم إلى المدينة في مشهد يمور بالإيحاءات الشعرية العميقة (كنت اشتهيت سيكارةً / فذهبت للبقال / كي ابتاع تبغاً / في يدي بعض النقود / وفي دمي تبغ قديم لم أجده / وظل يسخر ذلك البقال من هذي النقود) ولعل الشاعر وظف التراث والمعاصرة في هذا المشهد الشعري الحواري كي تنثال فيوضات إدراكية رصعها بتوظيف الاستفهام التصوري (ويقول لي / من أي عصر جئت ؟/ من أي الكهوف ؟ / يحكي ويضحك خائفاً مني..) إن النقود الأصيلة عنوان للأصالة والقيم وعدم التزييف ومن يحملها الآن ، لا يستطيع أن يجريها في السوق وسينظر الناس إليه بارتياب وتوجس وسيشعر من يحملها بالاغتراب عن المحيط ... تبدلت القيمة وتبدلت القيم معها وأصبح محل البقال كناية كبرى عن الاتجار بالحروب (ماذا تبيع إذن ؟/ محلك فارغٌ / لاشيء في هذي البقالة / غير شبان معلقة على كل الرفوف) ثم يختم النص بصيغة تعبيرية حادة ذات تساؤل متأمل (هل ستركض خلفنا السلطات ؟ / أم أن الأمير سيستحي منا ؟ / ويفتح قصره للتائهين).

(5) شواطئ فاطمة منصور الراحلة : ليس غريباً أن توظف الشاعرة فاطمة منصور مصطلحات تتعلق بالماء في نصها ؛ ذلك لأنها تعيش في بيروت المطلة على البحر.... يفاجئنا النص منذ عتبته

الأولى بمفارقة ، هي رحيل الشواطئ والشواطئ ثابتة لا ترحل لأنها ثابتة وربما هو خطاب لراحل ما هاجر إلى جهة ما ، تناجيه الشاعرة وتصفه بالبعيد (أيها البعيد في مهاجع الغرق / أشرب من عينيك الهوادة / من زمن ارتوى ببعادي) فالارتواء والإرواء ثيمة لتعويض البعد .. النص وجداني بامتياز ينهل الصدى لا الصوت من مخاطبة الآخر الغائب موظفة الاستعارة والتشبيه في توجيه الشعور المتلاطم (براثن التيه في غواش) فضلاً عن أن معرفة كشوف الحب من القلب تم من خلال أخذ القلب من صاحب (أستعر قلبك لحظة / لأفضح جذوة الحب من وجد عينيك) وفعل الفضح هو الكشف بقوة معلنة من خلال الحب الكامن في العيون ، كما أن الشاعر رققت بحميمية واضحة عملية طبع القبلة على الجفن الذي ينماز برقته وحساسيته دون بقية الجلد ، إذ وظفت الفعل حط الذي هو أرق في الدلالة من الفعل وقع وسواه ؛ لأنه يعطي معنى الهدوء والروية في فعل القبلة الحنون هذه (على جفنيك / حطت قبلة طفل / ضاع بين البكاء والقهقهة) وبعدها حدث الضياع مابين صوتين صاخبين صوت البكاء وصوت القهقهة في ثنائية الحزن والفرح.

(6) حين وقفنا على الجسر ... الزمن المتوقف والجسر الذي يسير !! يحدد الشاعر رياض الغريب بأن هذا الوقوف محدد في ظرفية زمانية وهي صيغة تستعمل غالباً لشرح الأحوال التي تأتي بعدها ، وقد حددت جغرافياً أو قل إن شئت مكانياً بمكان وهو الجسر ... وهو فاصل

بين جانبين أي أن الوقوف كان بينهما فالوقوف هنا متأرجح غير مستقر ، ويبدأ النص بنفي الذنب عن غائب ما (لم يكن ذنبه) ويعلل ذلك بأن البلاد كانت في مشيتها وفوقها تمطر السماء بمطر أسود (لهذا بكى / ونحن رددنا ذات البكاء) أن ترديد البكاء يختلف عن عبارة (وبكينا معه أو وراءه) فالشاعر استعمل الضمير المنفصل (نحن) لتبريز الفعل الجماعي المطابق لترديد البكاء نفسه بعلوه وصوته ... ولعل النص يحيل إلى الانتكاسة التي حدثت عام 90 وجرت العراق إلى الخراب الذي هو فيه إلى الآن (لماذا مشينا ؟ / لماذا لم نمسك طرف الرغيف ؟) في النص تساؤلات اللوم والندم على المشي والرغيف رمز للعيش والشبع الذي تنافر بينهما (ماذا جنينا من الأغاني / غير الوجع) إن التذمر من الكم الهائل من الأغاني ولاسيما الأغاني الحزينة أو التعبوية قد أحدثت وجعا في الروح وخطوطاً في الوجوه المتعبة .... القصيدة هي مراجعة للذات وما استشعرته من محيطها وجغرافيته التي مرت عليها ولامستها وتفاعلت معها.

(7) بشيء من الغبطة تتفوه امرأة هندية حمراء أمام الشاعرة نضال القاضي المقيمة في البرازيل واصفة المرأة العربية بالغنية لأنها لا تلبس الريش فكان النص الذي يحمل أنسنة المساواة والمواساة ... توظيف ضمير الغائب تعزيز لثيمة المناداة المتكررة للأم فالأم دلالة الاستنجاد والطمأنينة والخلاص والتنبيه (يا أمي شباك الغرفة يذرف ستائره / كلما أخلدنا إلى أسمائنا) وكأنما الشباك عين يذرف الدموع ستائر ضمن مقترنات شرطية هي الخلود إلى الأسماء ... لا النوم !! تعترض الدهشة عيوننا في استعمال الصور المبتكرة الجديدة بتوظيف صيغة التعجب بلام التعجب (يا لهذا الحظ ! / الذي نفضت جيوبي فوق عيونه / حتى شعرت بالخجل).

(8) تنماز نصوص الشاعر عباس السلامي بعناق المتناقضات وصهرها فوق بوتقة اللامألوف لتنتج توهجاً مكثفاً من الشعر والشعرية والشاعرية فهي ـــ

النصوص ـــ إدانة حية للنظام الاجتماعي الذي كان يعيش فيه فقد نصص عتبات نصوصه لثيمات حياتية بل في سيرنا الذاتية أو اليومية مصدراً لها لازمة نصية هي النداء المشفوع بلام التعجب السماعي (يالهذا) التي يلحق بالمتعجب منه وهي (المكان / الصباح / الحنين / الحظ / الأمل / القلب / الطيور / الدار / الشمعة / الأطلال / الأحزان) ومن الملاحظ قد أتقن أيما اتقان فك شفرة هذه العتبات التعجبية معللاً أسباب تعجبه منها (يالهذا الصباح / الذي انتظرناه طويلاً / أراه / ينزف ضوءاً معتماً) ... فالصبح عنوان لانتهاء الظلام الطويل المنتظر ... لكن الشاعر يقفل هذا الانتهاء بصفة تتبع الموصوف بمفارقة ضدية لافتة ...نصوص الشاعر حلقات تعجبية مدورة لها سمة الابتكار في هندسة هذه النصوص أقول هندسة بلغتها وصورها (يالهذه الطيور ((تعجب سماعي)) لا تجرؤ أن تفر / حتى لو فتحنا لها باب القفص ((تعجب معنوي))....). ويبدو أن الشاعر أراد أن يعزز بداية نصوصه عن طريق خاتمتها ، فمن المعروف أن الأطلال تبث في الذاكرة والذهن انثيالات الماضي وتأملاته وشجونه لكن من غير المألوف والعجيب أن الأطلال باتت غير مستفزة للذهن (يالهذه الأطلال / التي أراها / لا تستفز الذاكرة).

(9) سؤال المعرفة يتجلى في قصيدة (الفجر قد يعرف) مستعملاً قد الداخلة على الفعل المضارع التي تفيد الاحتمالية لا القطعية ومن هنا أوحى العنوان بتقليل المعرفة لكن يعرف الفجر ماذا؟ ... يستهل الشاعر عماد كاظم نصه بتمويه السؤال عن المكان لشيء لا يدريه (قلنا .. إلى أين الطريق ... إلى

ما لا ندري ؟) فالشاعر غير عارف بالطريق لكنه عارف بمؤداه (اللاأدري) ..... فالحزن أصبح سيرورة الحياة والموت خبز يومي (سيماؤنا في أكتافنا / من أثر الجنائز) إشارة واضحة إلى تناص قرآني حول السجود معروف ولأن السجود حالة مكررة يومياً تؤثر في الجباه أحياناً ؛ لذا كان استجلاب الأكتاف من مؤشرات العلامة لكنها ليست علامة السجود إنما علامة كثرة حمل التوابيت ... (بكاؤون نتقن الدموع) صيغة المبالغة (بكاؤون) أحسن الشاعر استعمالها لدلالتها على التكرار وبالنتيجة خوض مهارة اتقان الدموع !!. والفجر هو توقيت ولادة النهار أو اليوم فهو الوحيد الذي قد يعرف.

(10) لأجلكِ .... عنوان يشي بتقديم الأعطيات

والتضحيات للآخر ... الآخر المهم الذي يستحق توفير المغامرة من أجله حتى في الخيال الإبداعي الخلاق (لأجلكِ / أود لو أكون أجنحة / من رماد العنقاء / قصصاً لا تنسى / هذا ما أحتاج إليه) إن الأجنحة المتكونة من الرماد لا تصلح للطيران فكيف برماد طائر أسطوري غير موجود أصلاً وهو العنقاء ؟ .. أن القصص العصية على النسيان في الذاكرة هي قصص الحب فهو يحتاج هذه القصص ... لكنه متردد (ولكن / كل شيء هنا / يسير باتجاه عقارب الساعة) إن حرف الاستدراك (لكن) قد أحالنا إلى الكلية العامة (كل شيء) وتقييده في المكان القريب جداً بدلالة اسم الإشارة (هنا) وأن الكلية العامة المكانية منتظمة روتينية ومتقدمة (يسير باتجاه عقارب الساعة) النص في مجمله مراجعة ذهنية وعاطفية في آن واحد ينضح منها القلق وعدمية العقلانية مع بوح شفيف فيه شيء من الغموض الرمزي (لي علاقة ما / بمرض شائع / لي سلسلة عبث / لا تنفرط).

(11) فتنـــة المـمـــاحي ... والفتنـــة وقـــوع الخـــلاف وربمـــا الاحتـــراب بـــين المتقـــــــاربين والمماحي جمع ممحاة أداة لمحو المكتوب ... فقد حلق الشاعر حسين الجار الله بعيداً نحو العبارات المكثفة (جداً) وربما أدت إلى زلات لسان شعرية ، إن الإفراط في توظيف الاستعارات الغريبة ، ربما ينهك النص ويتجه به صوب الإيهام والإبهام ، ولعل الشاعر قد أجهد نصه بذلك على أنني كقارئ للنص أُكبر في الشاعر قدرته المذهلة ومهارته الفائقة في نحت وابتكار هذه الاستعارات التي أتت تترى في نصه ، وربما ثمة توريات وكنايات قد دسها الشاعر في نسيج نصه الكثيف المطرز على أنني هنا أشيد بالشاعر وبنصه وبما عمله من تدبيج تلكم الجمل الشعرية المتلبسة أبداً بالمجازات ....

(12) لعب بأنفين .... عنوان غريب ولافت لنص الشاعر مهند الخيكاني

وقبل أن نتعرف إلى أنفيه ... يقدم لنا لنصه مستهلاً يندرج في باب الحكمة المتجلية للوعي الناضج (عندما يفتك النضج بالإنسان / تتنامى فيه القتامة تدريجياً / هذا ما يحصل مع الثمار مفرطة النضـــج أيضـــاً / حيث تصبح حلوة حـد المـرارة) ... إنها مرارة الحقيقة ألـــم يقولـــوا : إن الحقيقـــة مُـــرة ، فالحقيقـــة لاتعـرف إلـى بتقـدم الـوعي والتجرد العقلي ... يقدم لنا الشاعر نوعاً غريباً من التشوه (أملك أنفين على سبيل المزحة) يتشظى أحدهما

ويتماهى مع كل الأمكنة و(آخر مختص / يشم رائحة اللاجدوى) فهو أنف يشم رائحة العبثية ولعل الأنف هذا هو العقل لكن الشاعر عمد بتقنية تراسل الحواس لذلك (يسميه كبار السن حكمة / يطلق عليه الفلاسفة والمختصون / حدساً / تعرفه أمي بالحذر ....) إذن هو العقل الجامع لهذه ... والسؤال هو لماذا جعله الشاعر أنفاً ... لأنه يريد أن يستعير اللعب بالأنف له بوساطة السبابة ويخلعه على العقل (الأنف الثاني)... وهو بذلك يحقق لنا إدهاشاً وتقريب بين متنافرين بشكل جميل ... (أمرر سبابتي داخل الأنفين / أنف في كل مرة / ..... / إنه أنف لا جدوى منه أيضاً / أنف / لا يعطس أو يمرض / أو ينبح / كيف سينقذني من اللصوص) بخاتمة مستفزة صنعها الاستفهام المجازي بكيف الذي أفضى إلى التعجب السماعي... ....

صقور هرمة

حميد المختار

ماذا يحدث لي ؟ لماذا انحرف مسار حياتي هكذا مائلاً خلف بوصلة عاطلة ؟ لماذا أنا عالق في زحام حياة صاخبة مليئة بالخوف من المجهول، أجوبُ شوارع مغلقة موحشة وحزينة ؟. الأبواب مؤصدة والنوافذ تغلفها الستائر الثقيلة وثمة من يراقب من ثقوب ضيقة جداً، للصمت أجنحة تصطفق فوق الرؤوس باعثة الرعب في أرجاء البيوت والشوارع... حين أعود إلى غرفتي أجد الساعة مقلوبة على الطاولة ورأس والدتي العجوز يطل من أسفل السلم. ثمة صورة قديمة تحاكي سنوات طفولتي، أحسها تلاحقني وتسدي لي النصائح والتحذيرات، الإضاءة خافتة والغرفة كما هو عهدها دائماً مزدحمة بالفراغ، قلَّما أتكلم وأنا أجلس في مكتبتي في الطابق العلوي... تصعد زوجتي بهدوء واضعة قدميها على درجات السلم بحرص مبالغ فيه كما لو كانت لصاً محترفاً ربما هي لا تريد أن تعكر عليّ صفو خلوتي وأنا مستغرق في القراءة والكتابة وقد أحاطتني

سحب الدخان وصوت الموسيقى، أو لأن فضولاً قاتلاً يدفعها إلى المراقبة والتلصص لترى بأم عينها ماذا يحدث في الغرفة المغلقة، الأصوات تتلاشى لم أسمع سوى أصوات عائلتي الآتية من الأسفل، أين ذهب

الآخرون ؟ ما أخبار اولئك الاشقياء الذين يقضون أوطاراً طويلة في الخلوات؟ ها هم كل يأخذ مكانه الأثير إلى نفسه، ثمة من ينزوي في ظلمته الأليفة معاقراً كأسه والآخر يقفز الأسيجة العالية عابراً إلى ملذاته القديمة. بينما أجد البعض يتسكع في شوارعه الخلفية بحثاً عن لحظات سكون وخلوة واسترخاء، لا شيء يحدث في الأعلى يبدو لي في بعض الأحيان أنّ عدسة نظارتي اليمنى تخدعني حين ترسم لي شبحاً يمر سريعاً من جانبي نزولاً أو صعوداً. السلم فارغ لكني أشعر أحياناً ثمة

من يتحرك على درجاته، ايقاع الأقدام مألوف لدي، إنها الأصوات الرتيبة الحذرة التي ترسمها خطوات زوجتي المتلصصة ذات العينين المتفرستين الثاقبتين القادمتين من أعماق الطابق السفلي الصاعدة الهابطة الباعثة على الترقب والريبة، أحياناً أتصورها شبحاً يحاول استدراجي إلى مناطق الخوف والضياع ....

- **ها ! هل أكملت الكتابة ؟ تدخل بعد أن تدفع الباب بطريقة رجل الأمن الذي يداهم أماكن ضحاياه محاولاً اكتشاف المشهد قبل أَن يتغير.... وحين لا تجد شيئاً غريباً سوى انهماكي في الكتابة طاوياً جذعي على الطاولة تقول : أَلَمْ تتعب بعد ؟ تضع كوب الشاي وزجاجة الماء على الطاولة وهي تراقب جهاز الموبايل المتواري خلف الكتب**

- لم أتعب بعد .. علي انجاز المقالة الليلـــــــــــــــــــــــة .. تظل واقفة كما لو كانت تقرأ الكلمات المرسومة بطريقة سريعة بحيث أنها أصبحت عصية على القراءة لكل متطفل ومتسلل .. ها هي تنسل خارجة من الغرفة تاركة البـــــــــاب مواربـــــــــــاً عدت ثانية إلى الكتابة هاجساً

حدوث شيء ما خارج الغرفة. لم أسمع وقع خطواتها ربما ما زالت واقفة خلف الأبواب تتسمع إلى حركاتي وسكناتي، وبعد قليل سمعت انسحاب وقع الأقدام المتلاشية والهابطة إلى الأسفل، أما في الأعلى فلا شيء يحدث سوى تلاحق أنفاسي ولهاثي كما لو كنت أركض على رمال الصحراء المتحركة، السرير جاهز لاحتوائي كجثة أَنجزت فرض الحياة وها هي تعود إلى مهجع الأبدية قرب امرأة تسجل الأشياء كلها الأصوات والحركات والكلمات، حياتي خاوية لذلك لابد من مغامرة تعيدني إلى أيام صباي وحيوية روحي، أنذاك كانت الأحداث ساخنة تجري بسرعة عجيبة ونحن نحاول اللحاق بها، كنت أجمع أصحابي وأبلغهم بضرورة السفر في قطار الليل سواء الصاعد أم النازل

لافرْق المهم أننا نمارس حريتنا وجنوننا بلا رقباء ولا رجال أمن ولا زوجات، يلتئم الجمع ونتجه إلى المحطة العالمية، حين نركب القطار نتذكر أنّ زوجاتنا الغاضبات هددْننا بترك البيت وطلب الطلاق للخلاص من نزقنا وجنوننا، في تلك اللحظات اصطفقت أجنحة الرغبة في رأسي ووقفت أمام تمثال الذات العارية متوهجاً بربيع داخلي ضاج بالحركة، الأسفار، الرحلات، الآمال والجروح القديمة كلها أخفيتها في دفاتري التي تحولت فيما بعد إلى انثيالات شعرية طويلة ليس لها آخر، ثم ابتدأت رحلتي إلى البداية حتى وصلت إلى العتبات القريبة من نفسي إلى هناك حيث مسقط رأسي الحلم والضوء المنغرس في أعماقي كشجرة عيد الميلاد المتلألئة، ثمة نساء ورجال وأطفال يمرحون في الحدائق المضاءة بألوان براقة، لا مكان للظلام أو الوحشة، المدينة يقظة عن بكرة أبيها، الأَسِرّة مطوية وغرف النوم مغلقة والشمس غاربة الا من ضياء الأرواح الدائرة في المروج، قلت لأصحابي.

- أين وصلنا ... ؟ ما هذا المكان ؟ التفت الجميع إلى وجوه بعضهم مندهشين حين نزلنا من القطار في محطة مهجورة لم نكن نبغي الا شيئاً من الأكل والشرب لكننا وجدنا المطاعم مغلقة ولا أحد فيها الا بعض المسافرين المسرعين إلى صعود القطار .. أين القطار ؟ صاح أحدنا متسائلاً .. ولم يجب أحد على سؤاله لأننا فعلاً كنا على وشك الضياع، حيث خلا المكان من السكة ومن القطار ومن المحطة القديمة ... نحن

نـــــرى الآن مدينـــــة ضـــــاجة بالأضواء والغناء والحركة.

- لماذا لا نعود أدراجنا ؟
- الى أين ... ؟
- نبحث عن قطارنا
- وأين نجده ؟
- خلفنا صحراء وأمامنا مدينة غريبة
- ماذا سنفعل الآن .. ؟
- أما أنا فقلت :
- علينا مواصلة الرحلة، لندخل المدينة ونحتفل مع أهلها
- نحن غرباء يارجل سيكتشفوننا
- نحن مسافرون مسالمون لا نبغي ايذاء أحد
- وهل تعرف طبيعة الناس في هذه المدينة ؟ قد يكونون أشراراً أو إنهم يمنعون دخول الغرباء إلى مدينتهم
- هل سمعتم لغتهم ؟
- هم يتحدثون مثلنا تماماً
- إذن لا تخـــافوا علـــيكم أن تهـــدأوا وتـــــــــدخلوا بســـــــــلام

هكذا كنا ندخل عوالمنا اليوتوبية بكل ثقة وخفة وثبات، نمارس الصخب وقضاء الوقت في الضحك والحوار والتجوال في أزقة لم نرها من قبل، انقضت كل تلك الصور ولم يبق في ذاكرتنا شيء منها، رحل البعض ومات البعض الآخر وتغير الآخرون منشغلين بهمومهم اليومية والمعاشية، أصبحنا منزوين في غرفنا نجتر الذكريات محاولين استحضار الجمال الذاوي للماضي، حتى الموبايل صار حجارة صماء أمام البعض، تركنا كل شيء لانهيارات الزمن وتداعيه على الرؤوس، ذات يوم خطرت لي فكرة مجنونة كتلك الأفكار التي كنت أمارسها معهم ... اتصلت بأحد أفراد المجموعة وأخبرته بفكرتي .. صمت بادئ الأمر ثم قال أمهلني قليلاً .. هل أنت جاد فيما تقول؟ يعني يمكن لنا ونحن في هذا العمر أن نقوم بمثل تلك المغامرات ؟ بعد كل هذه السنوات ... ؟ قلت : وهل أصبحنا شيوخاً طاعنين في العجز

... ؟ ما زال فينا عرق ينبض ثمة رمق يدعونا للحياة ... أنها فرصتنا الأخيرة ... قال : والعائلة والبيت والعمل ؟ ماذا تقول هذا هو الجنون بعينه ؟ ثم أغلق التليفون لكنه عاد بعد نصف ساعة وهو يقول : يالك من مجنون .. أنا موافق على فكرتك المجنونة والله يستر، اتصل هو الآخر بصديق مشترك وبعد حوار طويل اقتنع على مضض ووافق أخي ايضاً فأصبحنا اربعة مغامرين، قلت العدد لا بأس به، ثم اجتمعنا في بيتي وبعد تناول الغداء فتحنا الموضوع وتحاورنا باحثين عن المكان ... قلت لنذهب الى المكان ذاته .. قالوا اي مكان تقصد ؟ قلت : جبل الصقر هل نسيتم جبل الصقر ؟ صاحوا يالله ما أروعك، فعلاً نحن بحاجة إلى تسلق جبلنا القديم ... جبل الصقر يقع في كوردستان هناك حين كانت جيوش الحقبة السوداء محيطة بمواطن الجمال الأسيرة ... شاهرين حرابهم في وجوهنا، لكننا رغم كل تلك المصاعب والأخطار غامرنا وذهبنا وتسلقنا جبل الصقر وأطلقنا عليه هذا الاسم لأننا حين وصلنا إلى القمة اكتشفنا عُشاً ضخماً لصقر يربض هناك مع بيوضه .. في اليوم التالي حملنا حقائبنا ووضعنا فيها أدويتنا للضغط والسكر والروماتزم وطبعاً للصداع وأقراص الحموضة ... حين ركبنا السيارة، قلت لهم : هل تذكرون أين قضينا ليلتنا الأولى ؟ قالوا طبعاً وهل ننسى حديقة الجامع القريب من الجبل وكيف أنّ البيوت القريبة جلبت لنا الأفرشة والأغطية، وحتى حين جاء المصلون ليؤدوا صلاة الصبح لم يوقظونا بل انهم أدّوا الصلاة وعادوا إلى بيوتهم بعد أن أغلقوا أبواب الجامع علينا مخافة أن

يزعجنا أحد ؟ يالها من أيام جميلة رغم الخوف الكامن فيها، كنا نتنقل بطريقة الاوتوستوب لاننا لا نملك أجرة النقل ولا المبيت اللهم الا بعض النقود التي خصصناها لأكلنا وشربنا، الآن نحن نمتلك كل شيء السلطة والمال والسيارات ولكننا بالمقابل فقدنا شبابنا وصحتنا وأمننا الذي توهمنا أننا حصلنا عليه بعد انقضاء تلك الحقبة المشؤومة، كانت السيطرات مزعجة، في كل سيطرة هناك

استجواب وتفتيش في الحقائب بحثاً عن أسلحة أو أشياء خطرة، حين وصلنا المدينة رأينا كل شيء قد تغير تماماً فلا وجود لتلك الملامح القديمة للمدينة، البنايات الشوارع الساحات العمارات العالية الأضواء، قلت : أين ذهبت الجبال ؟ قالوا انها في أطراف المدينة، قلت :وكيف سنعثر على جبلنا القديم ؟ لم يجب أحد من المجموعة، صمتنا جميعاً ونحن نتلفت في جميع الجهات، لم نعثر على فندق مناسب معضم الفنادق توحي بالفخامة والغلاء، لكن طبعاً ثمة استثناء لكل قاعدة، وجدنا فندقاً بسيطاً وعلى الرغم من بساطته فان أسعاره غالية، قلت : لابد من اختصار الزيارة، لنستيقظ مبكرين بحثاً عن جبلنا القديم، أخذ كل واحد غرفة خاصة واندسسنا في أَسِرّتنا ونحن نحاول استحضار صور الماضي، أنا تذكرت زهور النرجس التي اشتريتها من أحد الشوارع وبقيت أسقيها لمدة ثلاثة أيام حتى وصلت إلى الكلية في بغداد وأهديتها لحبيبتي الرسامة، حين رأت الزهور صعقت وسقطت فرشاتها من يدها ثم قالت : هذه الزهور لي ؟ قلت : طبعاً لك، أغمضت عينيها وهي تستنشق عبيرها، بعد ذلك كتبت في إحدى رسائلها : لقد أسكرتني بزهور النرجس .... لقد مدني جبل الصقر بالقوة والعزيمة على مصارحتها وزودني بالقدرة على تحدي الجميع وفتح لي أبواب المغامرات والطيش... أما الآن فماذا سيزودني هذا الجبل بعد أن وصلت إلى خريف العمر تُرى هل نراه بصورته الأولى كما لو كنا نراه أول مرة ؟ وماذا عن الصقر وعشه ... ؟ أسئلة كثيرة ربما سأجد إجاباتها غداً صباحاً .

في الصباح حملنا أمتعتنا واتجهنا إلى أطراف المدينة، يبدو أن الشمس قد بكرت في الشروق وكانت محملة بحرارة لا تناسب المدينة، وهي حرارة مبكرة أيضاً، السائق الذي أخذنا إلى الأطراف قال : هنا يمكنكم أن تتمتعوا فثمة الكثير من الحدائق والنافورات قلنا له لا نريد المصايف إنما نريد الجبال، قال الرجل مستغرباً الجبال بعيدة عن المدينة ولا يذهب السواح إليها.. ثم هناك نقاط عسكرية قد تمنعكم... قلنا خذنا وهناك سندبر أمرنا، وصلنا الى سلسلة من الجبال المرتفعة، نزلنا من السيارة وتجولنا قليلاً ثم التفت إلى الأصدقاء قائلا لهم : يبدو أننا ضعنا واضعنا جبلنا القديم... نعم لا وجود لمواصفات جبل الصقر، كل الجبال متشابهة. ثمة امتداد هائل لجبال عملاقة تفصل المدينة عن الدول المحاذية لها وقد رأينا بقايا ثلج الشتاء الماضي يكلل القمم العالية. والآن ماذا سنفعل وقد ضعنا وسط هذه السلسلة الجبلية العملاقة؟ أنا أتذكر أنّ جبلنا كان صغيراً مقارنة بهذه الجبال وكان يحاذي المدينة لا أتذكر أننا وصلنا إلى هنا، قال بعضنا لنسأل المارة ؟ ولكن ماذا سنقول لهم ؟ وإن قلنا جبل الصقر من سيعرف جبل الصقر وهي تسمية خاصة بنا ؟ اقترح بعضنا أن نذهب إلى جبل بديل ونتسلقه، ضحكنا ساخرين من هذا المقترح من منا يستطيع تسلق تلة ونحن بهذا الوضع الصحي ... قلت إذن حتى لو وجدنا جبلنا فلن نستطيع أن نتسلقه اعترض البعض على كلامي معللاً ذلك بأنهم حين يرونه سيتسلقونه بسهولة، قلت : ولكنه عال أيضاً، لا تتصوروا هو هين وبهذه السهولة كنا شباباً أيها السادة حين تسلقناه أول مرة أما الآن فلا أعتقد أننا سنفعل، واجهوني بسؤال آخر : إذن لماذا اقترحت علينا المجيء إلى هنا بحثاً

عنه إن كنا لا نستطيع تسلقه . قلت : لو وجدناه لوجدنا آثارنا على سفوحه، ذكرياتنا تجوالنا حوله وشبابنا، ليس شرطاً ان نتسلقه ثانية، لقد تسلقناه أول مرة ووصلنا إلى قمته فقهرناه ووضعنا له إسماً خاصاً بنا فماذا تريدون أكثر من ذلك ؟ سكت الجميع ثم عدنا أدراجنا بحثاً عن جبل قريب له مواصفات الجبل القديم أحس بعضنا بالعطش والآخر بالتعب، أصبحنا نبحث عن ظل أو استراحة قصيرة في مقهى ، لا شيء أمامنا الا شارع رئيس مُلْتَوٍ كأفعى عملاقة تلتف على رقبة الجبال وتهبط إلى الوديان العميقة، أعتقد لو أننا نعود أدراجنا، هكذا قلت لهم فوافق الجميع على المقترح ثم عدنا إلى المدينة نبحث عن مقهى صغير لشرب الشاي ..... بدأت أجنحة الرغبة تصطفق قرب أذنيه معلنة بداية رحلة جديدة وقد تطول هذه المرة (آه لهذا الربيع الذي احتوى روحي... الرحلات، الأسفار، الآمال الجروح القديمة حبيبتي الرسامة كلها خرجت من خفائها القديم وظهرت أمام ناظري، هل ثمة من مهرب ؟ لا بد من الهروب حتى أَكمِل سلسلة الهروبات القديمة ... لم أكُفْ يوماً واحداً عن محاولات الهروب في الخناقات والمعارك والملاحقات العائلية ومشاكل الفاقة والضيق، مازال صوت اصطفاق الأجنحة المحلقة خفاقاً في داخلي ... الرغبة الحقيقية للسفر ابتدأت منذ نعومة أظفاري وهو بمعنى ما محاولة لقتل الخوف في داخلي وفك الارتباط الأسري القهري الذي ظل يمارس سطوته عَلَي منذ بواكير حياتي وربما هو انقاذ للذات من الجلد المازوكي الذي كنت أشنه على نفسي، أنا اذا ابتدأ الشوط

الأخير من حياتي فألبس لبوس البطل الخارق في الحكاية وأقول :

- أنا سليل الأباطرة الحمقى بياعي الجروح الغائرة والكبيرة. أبناء الدفقات الأولى في حياض المعارك الساخنة ... إنَّ حياتي عالم مدفون لا يَدخُله الاّ النطاسيون وأصحاب النوبات الجنونية أولئك الذين ركلوا اليقينيات وصعدوا إلى بروجهم العالية تاركين قيعان أنفسنا وعوالمنا السرية ...
- آه ! يا الهي مَنْ الذي سرق منا الروح وجعلنا مرعوبين هكذا، ربما ... ربما ستتعفن جثثنا وتتلاشى إنْ تركناها في العراء لهذا فقد علمتنا الغربان وهي معلمة القاتل الأول كيف ندفن سوأتنا، ستظل مجذوبة هذه الغربان لمشهد الدم والعفن واللحم المحترق وها هي ذي تحلق فوق رؤوس الرجال المنهمكين بدفن الجثث في مقابرها المفتوحة

.. إنها بداية أخرى لحياتي)

.....

قال الطبيب وهو يرفع السماعة عن صدر الرجل العجوز الذي استلقى على السرير مستسلماً لتقلبات أمزجة الأطباء والعائلة .

أعتقد أنه يمر بحالة استقرار .. عليكم بمتابعته ... وإذا حدث شيء غير طبيعي ... اتصلوا بي فوراً

نهض ونهض معه الشاب وأمه العجوز وهما يشيعانه إلى الباب الخارجي . بقي وحيداً في غرفته البيضاء كالثلج تذكر الأجنحة الكبيرة للصقر الجاثم على قمة الجبل، حين وصل إليه لم يجرؤ أنْ يمُس حدود العش ... قال

ها هنا مكمن الخطر ... ها أنا أصل الآن) إلى ذات النقطة التي لا عودة بعدها ... لا بد من الصعود إلى القمة ... إنّ التزحلق على السفوح سيؤدي بي إلى السقوط في الوادي العميق ، أنا محاط الآن بالوديان المظلمة التي تحاول ابتلاعي ... ثمة من يراقبني ويحسب علي أنفاسي ... ها هي تعود ثانية الى الغرفة...) حاوَلَ أن يحرك يديه ليجذب

الشرشف الأبيض إلى رأسه لكنه لم يستطع
... حاول ثانية حين رآهما يدخلان الغرفة
... أدار وجهه إلى الجدار هامساً لنفسه ...

ها قد ابتدأت رحلة البداية .... ثم أغمض عينيه تاركاً الشرشف حراً في سقوطه على الأرض

الهاجِس

ضاري الغضبان

بدا منظر جذع النخّلة الباسقة جميلاً وبراقاً بعد ليلة مُمطرة، بينما الجدّة تتّخذ من سريرها الخشبي العتيق موقعاً للنظر عِبر شباك غرفتها القصية بركن الدار، وهي تركز عينيها دائماً وأبداً نحو النخلة الوحيدة السامقة التي تتوسط الحديقة الخلفية لبيت المرحوم زوجها، منذ خمسين عاماً، وهي تصبح وتمسي على حركة السعف مع هبوب الريح، أو لصمت السعف حين صمت الريح، أربعون عاماً بمعية المرحوم وعشرة أعوامٍ بعد رحيله منظر النخلة هذا أهم شروطها للموافقة على الاقتران به آنذاك شرط بدا غريباً، لكنّه مُلزم و اختصر بوجود نخلة مثمرة بموقع مميز في الدار، لذا تحققت أمنيتها بمرادفة أربع نخلات بأربعة بيوت سكنوها خلال نصف القرن المنصرم

نخلاتٌ يتسابق جميع ذويها على رعايتها لكسب ودّ السيدّة التي أصبحت الآن الجدّة، نسيمة، ولم

يتحقق أحدٌّ من مسببات هذه الرغبة خصوصاً في حياة زوجها، بل فُهمت القضية بنيات طيّبة ، لكنَّ بدأ التساؤل ـ لدى بعضهم ـ حين انتقل هذا الهوس بنخلة مُثمرة مُميزة لأحدى حفيداتها التي وُلدتْ تشبه جدتها في الشكل والتصرفات والميول والاتجاهات ، حتى إن الحفيدة سُميت نسمة، على اسم جدتها، مع شيء من لمسة التطوّر في عالم الأسماء...

الأمر بدا وراثة على رأي أغلبهم، أو تأثّراً بشخصية الجدة التي تطابق الفتاة كذلك بشكل الوجه والحركة والصوت وطريقة الكلام أيضا، كذلك حُبها لطعم نوع نادر من التمر يُسمى بالمكتوم ....

صحتْ الجدة نسيمة، منذ فجر الجمعة على هاجس غريب يدعوها للذهاب خارج بيت ابنها الأصغر- حيث تسكن ـ منذ ترملها قبل عقد من السنين، لذا بكرّتْ بدخول الحمّام وارتدت ملابس ملونّة ـ على خلاف العادة ـ وتعطرّت جيداً ولامس الكحل محاجرها لأول مرّة منذ رحيل ذلك الزوج الراعي لميولها، حتى الغريبة منّها، أحست هذا الصباح بإحساس يدعوها للأناقة والخروج دون أن تحددَّ مصدره لكنّه حفزّها بكلِ ما هو طارد لرتابة الأيام التي تمر ثقيلة داخل الدار.

انتظرت قليلاً؛ لأنَّ الحفيدة الشبيهة ـ نسمة ـ ابنة ولدها الأوسط، حيث اعتادت على أن تبكر على الجدة كل جمعة بحفنة من نفس نوع التمر المُحبّب، لكنّها في هذا الصباح لم تصل على خِلاف العادة.

تذكّرت الجدّة الهمس حول هذه الحفيدة بين أعمامها، كاف ولام عن وجود شاب يقطع عليها طريق

المدرسة ويناولها رزمة غامضة، ولاحقاً بعد التحقّق عن نوع الرزمة واكتشاف محتواها والذي لم يكن رسالة حب أو شيئاً مشيناً، فغلق باب القيل والقال حول نسمة الصغيرة، مما أسعد الجدة نسيمة كثيراً بالحفاظ على السمعة البيضاء للحفيدة الشبيهة.

ودّعتْ العجوز الحديقة الخلفية بنظرة حانية بعد أن اطمأنت على وجود العش بين كربات النخلة، عشٌّ لعصفورين ترعاه بنظرات دائمة، وتتفقده كما هي ترعى النخلة منذ أن شرع عصفوران دوريان على التزاوج تحت ظِل النخلة، ثُمَّ قيامهما برحلة جمع العش المضنية للطيرين والممتعة جداً للجدة المُراقبة بحب، لحين الانشغال بالرقود بالتعاقب فوق البيضات.

وودّعتْ السعف الذي ودعها هو الآخر بتراقص مُتناغم، لريح وجلة، وهبطتْ بنظرها من هامة النخلة، حتى عروقها المُشرئبة بين الجذع وتراب الحديقة المُحيط، ودونما تخطيط قارنتْ بين تلك الجذور الناتئة وبين عروق يديها الناتئات فوق كفيها، فأحست بضرورة الهروب من تلك المقارنات التي قد تحبط زهو هذا الصباح الموسوم بالتفاؤل، فأغلقتْ الشباكَ جيداً، وأسدلتْ الستارة بخفة ورجعتْ لركن زينتها الذي كان مهملاً، ورطبّت كفيها بكريم تبرعت به الحفيدة صباح عيد فائت، ودلكت يديها جيداً لمسح صورة عروق النخلة، وطرد أية صورة شائبة تعكّر صفو هذا الصباح المُختلف، لتخطو نحو صالة البيت، حيث تفطر عائلة ابنها، آخر العنقود.

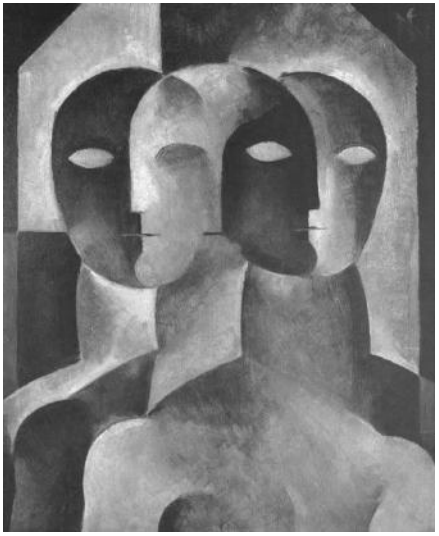
توقّفَ ابنها عن الطعام ونهض متعجباً، وتفحّص هندامها المُميز وحركاتها المرحة، وبادل زوجته نظرات ذات مغزى عميق، لتقطع الجدّة حبل التساؤلات بقول:

ـ سأزور أباك في المَقبرة.

وخرجتْ بثقة، بينما بحلقتْ زوجته بوجهه مذهولة، وأثارت حُزمة من الأسئلة عن وهن أمه في الشهور الأخيرة وإلحاحها بطلب مراجعة طبيب مُتخصّص بالمفاصل وجمع أبنائها الخمسة، وبناتها الثلاث في اِجتماع مُلزم، وأمرهم بتدبير مبلغ كاف يؤمّن لها العلاج من جهة، والتوجه إلى حج الديار المقدسّة في الموسم المُقبل من جهة ايمانية، كذلك شكواها المُتكررة من ضغط الدم والسكرّي.

وبحثت زوجة ابنها الأصغر مع زوجها المحتار؛ عن تفسير لهذا النشاط غير المتوّقع، وأطالتْ التوجس من فكرة زيارة قبر أبيهم والذي لم تتذكره الجدة طوال الأعوام العشرة الماضية، رغم توشحها بالأسود، كذلك شككّت بلبس الألوان من تلقاء نفسها هذه الصباح، رغم أن أولادها الثمانية قد ألحوا مراراً وتكراراً وطوال السنين الماضية على خلع السواد دونما فائدة، وركزت زوجة ابنها أكثر على الثوب الملوّن البراق جداً، والمُثير للتساؤل، الذي خرجت به أمه والذي لا يلائم سنها ولا دخولها المزعوم إلى المقبرة بكحلٍ يختط خارج حجرتي عينيها لم يُألف من نسيمة منذ سنين خَلت.

غرق آخر العنقود بالحيرة ولم يجد حلاً سوى الاتصال بإخوته الأربعة، واخبارهم بخروج أمهم العجوز،غير المُخطَط له وبمفردها ودون سابق إنذار وتوجهها إلى المقبرة، تحت حجّة زيارة قبر المرحوم المدفون منذَ عشر سنين ... بدتْ دروبُ المقبرةِ الملتوية الضيّقة بين شواهد القبور كبقايا كعوب الحصاد في حقل عبثت به المناجل، بينما تقدمّت نسيمة بهمة



بثوبها البراق، بتناغم مع أشعة الشمس التي تداعب بريقه نحو القبور الكالحة التي فقدت أي لون ينعكس مع الشمس، بينما تركت ظلالاً متداخلة مع قبور أخرى، وحده ظِل نسيمة كانَ يرسم لوحات مُتعددة بين شواهد القبور وبين الدروب الملتوية، استمرتْ تخطو بهمة ودون شعور بأي ألم للمفاصل أو ضيق صدر مثل كل يوم! تخطو بخفة وهي تتبع حدسها نحو موقع قبر زوجها، كما تتذكر منذ يوم دفنه قبل عقد سنين مضى، تساءلت مع نفسها :

ـ هل كنتُ مُقصّرةً، كل هذه السنين بعدم زيارته ؟

لكنّها لم تشغل مزاجها الرائق جداً هذا الصباح بأية إجابة؛ بل وجدتْ الهاجس الذي دفعها منذ الفجر، هو الكاتم لأي تساؤل، وإلّا ما غيره يخلق كل هذه الدافعية بالخروج أولاً؟ ثُمَّ ما الدافع الذي جعلها تطأ المقبرة دون سابق تخطيط؟ ولا تخشى الرهبة بين القبور! ولم تشعر بالوحدة رغم وحشة المكان! وحتى ما علق برجلها من عوالق، وهي تسير لم تتوجس منّه، بل رفعته دونما نظر، فوجدته شريطاً من ورد ملون متشابك جميل وإن كان صناعياً، ألوان الورد الذي لم تشوهها الشمس أو الريح، فعدلتْ من تشابك الشريط، ووضعته على أحد الشواهد دونما وجل، وسارتْ بهمّة، بينما الشواهد البعيدة تبدو كرموز حيّة تنهض من سباتها وتبتعد خارج الزمان والمكان. وهي تخطو بخفة؛ حانت منها اِلتفاتة نحو

طرف المقبرة من جهة الوادي العميق فبدتْ نخلة وحيدة قصية، وهيّ تَمُور خلف سراب بعيد كعرف سمكة يطفو وسط صفحة نهر مُتدفق بإنحدار سلس.هالها حجم المقبرة وتوسعها خلال عقد السنين الذي لم تطأ أرجلها هذه البقعة التي تختم سيرة الأعوام لكوكبة من الكهول والشباب، حتى الأطفال على حدٍ سواء.لم تشعر بالوحشة كما هو المَنطق، ولم تحس بالوهن من ركبتها حتّى أسفل قدمها كما يحدث لها طوال الشهور الأخيرة، حتى نسمة الريح التي تداعب ثوبها المُلوّن بدت ممتعة وليس للقبور من رائحة، بقدر ما هي طيف روائح مُنعشة.

ففسرتْ الأمر بسبب أمطار الليلة الفائتة، هبات السماء تلك التي راقبتها عِبر الشباك وهي تغسل جذع النخلة الأثيرة، وحركة العصفورين وهما يطيران محتفلين بالماء الهابط، أمطار تداخلت مع صوت ريح وهزيم رعد بعيد، كان كموسيقى نامت على وقعها وصحت فجراً بروح جديدة يدفعها هاجس خفي لم يزل يقودها...

خطت بثقة للأمام ووجدتْ ممراً مستقيماً بين القبور، شواهد بدت أكثر تلوناً من تلك التي في مدخل المقبرة، شعرت بأنَّ الهاجس يدفعها دفعاً، لذا تقدمت نحو مثابة دليل قبر زوجها و دلفت بمّمرٍ أضيق بين قبور متقاربة، لكنه مستقيم كذلك، حتى وجدت شاخص القبر المكتوب عليه اسم المرحوم، فقط في هذه اللحظة أحست بالوهن فالعطش، لذا جلستْ واتكأت بعكسها وأعطت القبر ظهرها، قبل أن تستسلم لنوم غير مُخطط له ...

لم تدرِ كم نامتْ، لكنّها صحتْ على صوت اقتراب خطوات ونَفس شخص يلهث، ففتحتْ عينيها على وصول

شاب يخطو بمسير تعرفه، يشبه تماماً طريقة الرجل الذي لم يبارح الذاكرة من الصِبا، وكان له نفس المُحيّا، بل نفس الحواجب المعقودة لكن قبل أكثر من نصف قرن خلا ...

لتفرك عينيها، وتستعلم الشاب الذي طلب ماءً لأن جده ـ الذي يرافقه ـ قد شعر بالإعياء وسط هذه المقبرة النائية، لم تكنْ تحمل ماءً، لكن نفس الهاجس المقرون بالفضول وطريقة مسير الشاب وشكل حاجبيه المعقودين؛ جعلها تتجه بمعيته نحو قبر قريب، حيث يجلس قربه الجد العطشان ...

وخلال المسير القصير؛ توقّفت أكثر من مرّة وتفحصّت الشاب الذي بدا مرتبكاً خصوصاً بعد أن سألت هل اسمك مجيد، فتلعثم ورد بتوجس :

ـ بل أمجد.

لكنّه سبقها بين القبور التي تكاد أن تُدرس، لكن تراءى لها، أو أنها شاهدت فعلاً شبحاً بين القبور البعيدة؛ لفتاة مسرعة تطل، ثُمَّ تختفي بتعاقب، فتوقفت بحيرة، لكن نهوض الجد من خلف قبر زوجته المرحومة، جعلها تفتح فمها من المفاجأة وتصيح بتساؤل

ـ مجيد ؟

ليومئ بنعم، ويقفان يسترجعان ما قبل نصف قرن مضى، حين تعاهداً على الحب والوفاء تحت نخلة باسقة، خططا للاقتران، لكن القَدر والتقاليد قطفت حصاد العهود قبل مواسم الجني، لم يقولا شيئاً، بل غرقا معا يتفحص كلٌّ منهما وجه الآخر، يطرقان معاً في تعمق شفيف ونظرات ممزوجة بالود والعتب والترقب، بينما الشاب يقف بذهول وحيرة وهو عاجز عن التفسير، لكنه شَعر بالإحراج وهمَّ بالذهاب لتنطق الجدة متسائلة :

ـ هل سمّوا حفيدك أمجداً على اسمك يا مجيد ؟

أومأ الرجل بنعم، وكاد أن يقول شيئاً؛ لكن وصول الحفيدة نسمة، جعله يبحلق بها بذهول وينسى لغة الكلام، ويشير إلى هيأة الصغيرة ويقارن بنظره بينها وبين الجدة التي تشبهها بتطابق أذهله.

قطعت الجدة التساؤلات بالسؤال عن سبب وجوده في هذا الصباح وسط المقبرة الموحشة، فأومأ بحيرة وبأنه لا يعلم، فتبسمت وشاركته الحركة المُحيّرة، بينما أخرجت الصبية حفنة تمر من نوع (المكتوم) وقسمتّه بين جدتها وحبيب صباها، وحينَ أرادا المزيد، أخرج الشاب ـ العاقد الحاجبين كجده ـ حفنة من نفس التمر وأزادهما بكرم وبشاشة ...

بدت النخلة أكثر وضوحاً بين السراب في طرف المقبرة حيث منحدر الوادي، واضحة جداً بحيث بدت سعفاتها التي تحرّكها الريح كأنها تلوّح من وجهة نظر نسمة وأمجد، فتوجّها لها دون طلب إذن من الجدين الذين يلتهمان التمر ـ الذي يدل اسمه على الكتمان ـ دون الشعور بالعطش.

وراء حدّث الموت

قيس عمر

لم تكن هناك أمامي – وأنا أهرول نحو بيت صديقي – غير اطلاقات القنص لكلّ حركة في الأزقة الفرعيّة والشوارع الرئيسة المشرعة للقتل والفقد وانحلال السّير الذاتية وذوبانها في مجرى الحروب، كنتَ تهرول نحو مصيرك المشترك، كنت تهرول نحو بيتك (بيت صديقي) المجاور لبيت روحك، فبيت صديقك لا يمكن أن يكون إلّا مجاوراً لروحك ومقيماً في اللحظات المضاعفة.

ماذا يمكن لك أن تبصر وأنت تهرول نحو صديقك الذي تأخّر عن موعده معك؟!، في أيام الحروب لا يمكن لموعد أن يتأخّر إلّا إذا كان ثمّة شيء مريب قد حدث، لم يكن عليك إلّا أن تسير نحو بيته، تسير وفي الطريق تواجهك بعض الوجوه التي تنظر إليك بغرابة وحزن عميق يتقاطر من عيونهم، وبعضهم يتحاشى النظر إليك، كان مشهداً مرعباً، لم يستطع أحد مواجهتي بالخبر، واصلت سيري نحو بيت صديقي، وقبل منطقة فاصلة بين الحيّ

الذي أقطن فيه وبين الحيّ الذي يقطن فيه صديقي، يخرج شاب نحيف عابس الوجه، تتجاوزه وتحاول أن تهرول لتجتاز اطلاقات القنّاصة من كلّ زاوية وأنت تستعد للهرولة، ومع أولى خطواتك التي لا يمكن بعدها أن ترجع للخلف خشية القتل تسمع صوتاً يأتيك من الخلف: **صديقك (عامر جميل) قتل هذا اليوم!.**

لم أعرف كيف أضبط حركة أقدامي المشرعة للركض، واصلت الركض في حين اندسّ الخبرُ في روحي، وشعرت برائحة البارود تستوطن ذاكرتي ودمي، وتنحلّ المسافة بيني وبين صديقي وتتركني أتسرّب على خرائط الصداقة، دمعة يجمدها صقيع الهلع والفقد والإرتطام بالمصير، كنت أركض وأحاول أن أدير وجهي إلى الخلف حيث الشابّ الذي كلّمني، حاولت استحضارَ ملامح صوته، لكنْ أخفقتُ تماماً، كان الخبر يشبه موتك تماماً، تشعر بالبرد والخوف معاً، وبرائحة الموت ورائحة ردهات المستشفيات، تدخل روحك وتمارس كلّ أنواع التعذيب سلخاً وتمزيقاً لحياتك طولاً وعرضاً، بقيتُ مهرولاً نحو بيت صديقي والصّور تتداعى بإيقاع يناسب أصوات القصف والانفجارات وأنا أتساءل: كيف سأعيش إذا بقيت وحيداً في مجرى الحياة؟!.

ما قبلَ الصّورة الفوتوغرافيّة:

كيف يمكن يا ترى أن نجمّد حياتنا ونجعلها رهينة لعين المصير المدّخر لقرابين الحروب وحطام أحلامها المرتطم بنا؟!.

لم يكن صديقي معنيّاً كثيراً بالصّور، إنما كان معنيّاً بصورةِ العالم منعكساً في عدسته هو، ولم تكن عدسات العالمِ بالنسبة إليه غير عدسة كونية مهمّتها جمع موجات الضوء الخارجة من أطياف

الحروب والمصائر والحدائق المخيفة، ومن ثم تجميعها في بؤرة المصائر التي تتسرب من موشور الظّلال المتحركة السابحة نحو مصبّ يقّلبُ ارتطام المصائر بالنزوات البشرية مُتآزراً معها، كانت عدسة العالم بالنسبة لصديقي غير قادرة تماماً على حمولة اللحظة الكونية، وهي تنوء بهجرة الصور والمياه القادمة من أعماق الأصلاب ونداءات الضفاف.

وربما كان العالم بالنسبة لصديقي بدل الصورة الفوتوغرافية عبارة عن جملة يمكن اختصارها بـ**(الكلّ يعرف)**، هذه العبارة التي نسجت خرائط علاقتنا ذات يوم، لم تكن بهذه البساطة، إنما كانت نتيجة خبرة ضاربة في صمت هذا العالم وليله العتيق، كان صديقي يمارس تصوير نفسه بكثرة لكن بعيداً عن آليات العدسة الرقمية، إنه يمارس التصوير الذاتيّ عبر ضرب من التأمل السّاحر لعمائقِ هذه الحياة وهي تلتفّ حولنا بكلّ وداعة ونحن في شغلٍ عنها، كانت الصورة التي يرسمها صديقي تميل إلى اتّخاذ طُرق مدينة كركوك مساراً، تتم من خلاله إعادة رقن الحياة فوتوغرافياً، من خلال عدسة الأحلام المرتسمة في مخيلته، وصارت بمرور الزمن أكثر عمقا وأكثر مياهاً.

كانت صورة صديقي الفوتوغرافية تحاول رسم مسارها عبر النجوم ومن ثم تمّ

سحبها كلمةً.. كلمةً مثل خرزات العميان، ومن ثم إعادة لضْمِها في خيط الصورة الناجزة عن الحياة، والتي يتوق لالتقاطها من خلال لغة المخيلة، وبعيداً عن انعكاس عدسة الكون المهيبة ونداءات الليل الوقور.

يخيّل لصديقي أنّ تدوين الحياة يشبه تماماً الكثير من الصور المتلاحقة والمتتابعة وهي تتآزر مع ضراوة الإمساك بالزمن ومحاولة تثبيته؛ لتعبر الوجوه الخائفة نحو منصة الزمن المحذوف، لهذا عاش وهو بعيد عن عدسة العالم والحياة الذابلة في بؤرة العالم، عاش في عمق التجربة التي يمكن لها استلاب أي إنسان، ثم تجعله محلّقاً في مدارات التأمل والأحلام المنسية والمنكسرة، مروراً بطرق كركوك ونهر الخاصّة الذي يشبه بشكله الفوتوغرافي جملةً نحتتها ضفافه المرفوعة لقيامة الأمنيات والعشق المسّطر على حافات الحياة: **(الكلّ يعرف)**.

لقد آثرتَ يا صديقي الجلوس في عدسة الحياة المنطفئة وتلقّي الأشعة القادمة من انعكاسات العالم وصراخ حروبه ونزوات قادته ودهاته، آثرتَ المكوث هناك في رحمِ الصور المتلاحقة، والقادمة من ارتطام الموت بالموت؛ لتصعد برفقتها نحو اللقطة المتوّجة بالنهاية الأخيرة مهاجراً نحو أركان العزلة الأبديّة، ومن ثم تشمّر عن ساعديك وتنهض لكتابة فصل من كتاب الفقد والشّوق والأصلاب والعذاب الباسل، صعوداً تتواصل بالكتابة لتبلغ لحظة تجمّد الصورة بشكلها النهائيّ وأنت تتساءل عن جدوى الهلع النائم في روح الإنسان الأول، سائراً نحو المصبّ النهائيّ للحياة. لم يعد صديقي الآن غير صورة انعتقت من بؤرة الكون وعدساته

اللاهبة بالحيوات المتوهجة والمياه الغارقة في صور الزمن، إنّي أبصره الآن تماماً وبشكل واضح متخلّياً عن كل شيء..، سابحاً ومنعتقاً من جذمور التراب...، إنّي أبصره يهرول خارجاً من البحر، محمولاً على أجنحة النوارس التي حطّمتها الحروب الخارجة من رحم التواريخ، غير عابئٍ بجريان الأزمنة وتكوّراتها؛ ليكون موجة هاربةً من البحر تحاول الوصول إلى اليابسة عبر انعكاس عدسة العالم الكونيّ، بعيداً عن أصوات البحار وسياط البلوغ غير المكتمل لصورة ناجزة عن الحرب والفقد والشوق المسطّر في مجرى صوتها الخفيض.

الاسم يتآزر مع الوجه:

سوف أستعير وجه فتاة، هي الناجية الوحيدة من عائلتها التي تورات خلف أنقاض الحياة، وتركت خلفها حياة ونداءات سرية، بقيت ملتصقة مثل صرخة تكسّرت على جداران العالم، فتاة وحيدة تعبر الجسر عكس اتجاه الناس اللائذة بالحيرة، عبوراً من الأيسر إلى الأيمن ومن الأيمن إلى الأيسر، ماذا يمكن لوجه هذه الفتاة أن يلتقط وهو يعبر جسراً صار للحياة والموت معاً؟!.

ليس أمامها إلّا متابعة الحركة اللائبة أمامها، عبوراً على حطام المدينة وخرائط محوها للحياة، كانت العديد من الوجوه تمرّ بها عابرة نحو ضفاف تتصوّر أنها ضفاف النجاة من القتل والجوع، واصلت الفتاة عبورها وأصوات الطائرات تواصل أزيزها وقصفها، كانت الوجوه تعبرها وهي غائرة في حلم العائلة التي توارت خلف قعقعة الحرب، واصلت عبورها بصعوبة بين الغادين والرائحين، انتبهت إلى الإخوة وهم

يحملون جنازة يعبرون بها نحو الجانب الأيمن على عكس سير ذهابها، كانت تفكر: يا ترى إلى أين يذهبون بالجنازة وهي الهاربة من جحيم الغياب؟!.

كان الإخوة يحملون النعش مروراً بالتعرجات والتخسّفات التي أحدثها القصف، مالت الجنازة تحت وطأة الحزن والانكسار الروحانيّ لرحيل الأخ الأكبر، لم يفكر الإخوة الحاملون النعشَ أنّ الأخ الأكبر شغّيل المعرفة الكبير، وحارسُ الخطى، سيعبر نحو الساحل الآخر من المدينة، وتكون نهاية رحلته الباسلة هناك، بعيداً عن بيته ومنابع طفولته الحلمية الناضبة، وبعيداً عن المقبرة المحاددة لبيته، والتي طالما خوّض هو وأصحابه ألسنتهم فيها عبر حوارات عميقة حول المصائر والحروب المجزّأة والجدل. كانت الجنازة تمرّ بينما الفتاة كانت تخوّض عينيها في الجنازة المحمولة نحو قيعان الآخرة، وأصوات الناس من حولها ترتفع بالبسملات والحوقلات كلّما مرت جنازة، ولربما لم تكن ألسنتهم تتوقف لأنّ الجنازات تعبر النهر بشكل متواصل، يشبه خيطاً من النمل البشريّ، صاعدين نحو أعالي المدينة لدفن موتاهم واغلاق بوّابات الحياة عليهم لتتوارى أحلامهم في القيعان وشقوقها المرتطمة بحوافّ الظلام، حدقت الفتاة – الناجية الوحيدة من العائلة – في النعش عميقاً، وأثناء وصول الإخوة المحمّلين بنعش أخيهم قرب الفتاة، شعرتْ أنّ الجثة تتحرك داخل النعش، لقد شاهدت الرأس يستدير نحو اليسار، وتنفتح عينان تحدّقان في المشهد الكونيّ المهيب، أدخنة وأصوات، قصف جحيميّ هاطل، وحياة تغور وتتسرب في حدائق ملوك الطوائف، وبسملات وصياح، والحاجة النقية للنهاية

والراحة الأبدية كانت تشعّ من الجنازة، استشعرت الفتاة ثانيةً تململ الجنازة داخل نعشها، وشاهدت الرأس يستدير مرّة أخرى نحو اليسار بقوة غامضة، والعيون تحدّق في جفاف المصير وذبول زهرة الأمنيات، واصلت الفتاة تحديقها في النعش، استشعر الإخوة نظرة الفتاة التي كانت تغسل الموكب والمشيعين بالحزن وتجللهم بالسؤال، انتبه الإخوة أثناء عبور النهر أنّ الجثة تحركت بقوة داخل نعشها، لم يعرف الحاملون النعشَ أنَ جسد الأخ الأكبر يستدير نحو بوابة المغيب الكبرى، عابراً نحو تخوم السماء وكتف الغيب، لم ينتبه الإخوة أنّ الرأس يستدير استدارة شبه كاملة نحو قلعة أمنياته المغسولة بالتأجيل وكدح الحياة، تساءل أحد الإخوة: لماذا لم يُمنح الأخ الأكبر فرصة الدخول إلى مشفى ليصارع الموت؟، لماذا لم يُتح لجسد الأخ الرقود على سرير المستشفى ويلتفّ حوله الأهل والأحباب؟، نزلت دمعة حارقة اكتوت بها الروح المسلوخة بسياط الفقد، تساءل الأخ الثاني: لماذا لم يقاوم الأخ الأكبر الموت بأي طريقة مثل البقية؟، لماذا لم يمنح الأخ الأكبر نفسَه فرصة ليواصل الحياة ولو بنقص أحد أجزاء جسده مثل البقية؟، واصلت الفتاة خطواتها عابرة نهر دجلة، وواصل الإخوة عبورهم نحو منصّة الغيب وقيعان الآخرة، واصل الرأس استداراته وتحديقه بجهة الجنوب ونهر الخاصّة..، كانت هناك عدسة تجمع صورة الفتاة – الناجية الوحيدة من العائلة – ونظرات الأخ الأكبر ووجع الإخوة الحاملين النعشَ، كلّها اجتمعت في بؤرة عدسة الحرب الحارقة، وتجمّدت اللقطة على كتف الجسر العتيق، وسُمِعَ في الجوار صوتُ عدسة المصير، وهي تجمّد ليل الموصل وعبور مياهها المغسولة بولائم الدّم وتهدّم قناطرها

مترافقاً مع صوت عدسة الحرب واللقطة الأخيرة المأخوذة للجنازة، وهي تعبر نهر العالم صاعدةً نحو الومضة الكونية لعدسات الحياة والموت وتحطّم المصائر في حدائق الطّوائف وبداوة الدم.

إن الفكرة تتجسد على شكل صاحبها...

قبل إطلاقك لفكرتك يجب أن تُفكّر بجدواها، حولك، لأنها كرصاصة تخرج من فوهة بندقية، متجهة صوب هدفها، هكذا تكون فكرتك بمستوى الرصاصة، بصوتها وسرعتها وإصابتها التي تُحدث حدثا أعظم، هكذا أريدك أن تتحرر من كل القيود، تتمرد تثور تدوس بقدميك على خوفك، فاخرجْ كطائر حر نحو السماء من سجن عقلك، حتى تُحلّق عاليا، عندها ستفكّر في الأشياء بطريقة مختلفة، تعرّيها من أشكالها المزيفة، تخيل أولئك العظماء الذين واجهوا الظلم والقهر والقتل والحرمان؛ لكي يسعد أبناء جلدتهم بنعمة الحرية، كـ: المهاتما غاندي, عمر المختار, مارتن لوثر كنج, تشي جيفارا, أريدك بتلك الدماء التي تفور، وبذلك الغضب الثوري، لتمحو كلّ المعوقات وتدمّر كلّ الحواجز وتجتاز كلّ الخطوط الحمر...هكذا أريد أن تكتبوا موضوعاً بهذا

المعنى...لم تفارق ذاكرتي تلكم الكلمات: تحرر، ثورة، غضب، حرمان، قهر، تمرد، قيد، حاجز...لطالما ردّدها على مسامعنا، متجوّلاً بيننا داخل الصف، بصوته الجهور. حتى أنّني إثر انفعالي معه، ذات يوم، أردت أن أصرخ بغضب: ثورة، ثورة. لقد حقّقت مرادي هذا بعدما خرج، مذكراً بإنجاز ذلك الموضوع، إذ انفجرت مع حنجرتي حناجر زملائي الطلاب كلّهم. فحين تحرروا من قيودهم، كما يريد، أطلقوا أصواتا عالية بالصفير والتهليل حدّ التهريج، كلٌّ يغني على ليلاه، بحيث حدث شجار بينهم.عدتُ إلى البيت، وكلمات مدرّسنا ترنّ في رأسي، أفكر في الموضوع الذي سأختاره، للكتابة، حيث مجموعة أفكار تحوم حولي كسرب طيور. أتذكّر قولاً، نسيت أين قرأته!، بأن "الكتابة محض جنون صرف يُشبه طيراناً بلا أجنحة". هذا يعني أنْ تُحلّق في السماء لتصبح نجماً أو تسقط، فينكسر عنقك وتموت، محض خيالك الجامح.فكرتُ أن أكتب عن الله، عزّ وجل، فأُخضع كلَّ قول في كتابه العزيز للعقل والمنطق. سيغدو موضوعاً جديراً بالاهتمام، حقّاً، لن يعترض عليه المدرّس، حتماً، وسيُثير جدلاً واسعاً بين الطلاب. لكنّ أبا أحدهم "رجل دين"، شيخ صاحب لحية طويلة

مخضبة بحنّاء، قد يخبره ابنه عن فكرة موضوعي. سيحسبُني زنديقاً، أيْ ملحداً كافراً؟، فيُقيم عليّ حدّه: يقطع رأسي، بالسيف، ثم يرمي جثّتي في مكبّ النفايات!لا، لا، لن أكتب عن هذه الفكرة التي ستؤدي بي إلى الهلاك.دخلتُ في دوامة أفكاري، من جديد، لعلّي أجد موضوعا، أفضل من الأول، أكتبه متحرّرا من كلّ قيد، دون خوف، وفي الوقت ذاته أحمي نفسي من أيّ أذى قد يصيبني بسببه.لاحت لي فكرة عن مختار محلتنا، مثلاً لجميع مختاري المحلّات، حيث هو نسخة مصغّرة من الدكتاتور الكبير. لقد سخّر لخدمته كلّ طاقاته، بآيديولوجية وسايكولوجية، لذلك لم يدع كبيرة ولا صغيرة إلا حشر أنفه المفلطح فيها. لهُ قابليتان حرباويّتان، نسبةً إلى الحرباء، هما: التحوّل بالموقف و التأقلم للحدث!: حزبي ببزة زيتونية، تحديدا، يطارد فارّين من الجيش/ قوّاد لبائعات الهوى، أمام بيوتهن الداعرة، يُسلِّم كي يستلم/ وليٌّ ضمن الخط الأول للمصلّين في المسجد، خلف إمامه تماما، يصلّي "خاشعاً متصدّعا من خشية الله"/ متعفّف قبالة البقالين، يرمقهم بنظراته المعروفة لهم، ليزوّدوه بالخضار والفاكهة مجّانا.هذه

الفكـــرة الحاضـــرة، أفضـــل مـــن نظيرتهـــا الماضـــية، مليئـــة بأحـــداث تعـــرّي دكتـــاتوراً صـــغيراً. ســـيكون موضـــوعها فريـــداً مـــن نوعـــه، بالتأكيـــد، وسيحصـــل علـــى درجـــة ممتـــازة مـــن المـــدرّس بعـــد أن أقـــرأه أمـــام الطـــلاب. أكملـــت الموضـــوع مســـروراً منتشـــياً، كفـــارس منتصـــر، لكـــنّ صـــاعقة دمّـــرت كـــلّ تعبـــي المرهـــق بـــه، أي ضـــاع الانتصـــار، إذ تـــذكّرت أن ابـــن المختـــار معـــي فـــي الصـــف! سيفشـــي موضـــوعي لأبيـــه، هـــذا مؤكّـــد، فيستشـــيط غضـــباً هـــذا الأخيـــر فـــاتلاً كهـــرّ شـــاربه الطويـــل! ثـــم يكتـــب تقريـــراً بـــأنّني كتبـــت موضـــوعاً أســـخر فيـــه مـــن رمـــز وطنـــي عنـــد الدولـــة، ضـــمن درس التعبيـــر، حيـــث يتّهمنـــي بحمـــل فكـــر معـــارض لسياســـتها. حينئـــذ يـــزج بـــي فـــي الســـجن، دون إعـــدام؟!، بعـــد أن أحضـــر جميـــع حفـــلات التحقيـــق، داخـــل غـــرف ســـرية، لأخـــرج منهـــا فاقـــداً أجـــزاء مـــن عقلـــي!إذاً لأعـــزف عـــن هـــذه الفكـــرة، فكـــرة المختـــار الـــدكتاتور، حفاظـــاً علـــى حيـــاتي مـــن جـــلاوزة الســـلطة.هـــا أنـــا ذا، الآن، أســـترخي ســـانداً رأســـي إلـــى كرســـيي وســـارحاً فـــي مخيلـــة أفكـــاري، تائهـــا؟!، لعلّـــي أصـــل لجـــادة صـــواب فـــأنجز موضـــوعا دون أي ضـــرر بـــي.بـــدأت الأفكـــار تتـــوالى علـــى مخيلتـــي، كســـحب متقطعـــة، فحاولـــت أن أختـــار الأفضـــل والمناســـب والمـــؤثر، فـــي الآن عينـــه، متجنبـــا

كلّ العواقب الضارة. صار الصوت الجهور لمدرّسي يرن في مسمعي، بكلماته المؤثرة، فأحسستُ برغبة أن أكتب موضوعي عنه! بما أنه صاحب الموضوع، بمبدئه وتفاصيله، لن يقف حجر عثرة في طريقي. سأكتب عن كلّ ما فيه من جوانب إيجابية أو سلبية، وكلّي يقين بأني سأوفَّق، مركِّزا على أنّ له قلباً سمحاً ذا طيبة غير متناهية. خصوصاً وسامته، فهو (دون جوان) بين زملائه المدرسين، حيث خدمتْ علاقاته بزميلاته المعلمات...فاجأته يوماً حين فتحت عليه باب المكتبة، أقصد مكتبة المدرسة، فوجدته في حالة عناق مع مدرِّسة التربية الرياضية، يستمطر شفتيها بمجونٍ متوهّجاً في الحبّ، حيث ارتبكا لا يعرفان ماذا يفعلان! سحبني من قميصي بقوة، فأرعبني جداً، إلا أن المدرّسة سحبتني منه وضمّتني لصدرها النافر: هدّئْ من روعك فإنه ولد طيب لن يخبر أحدا بما رآه! شعرتُ بقلبي عصفوراً بين يدي قطة، يااااه، وأنا أهزّ رأسي بـ: نعم، لن أخبر أي أحد.هل أكتب عن الأخلاق النبيلة، ذات المواعظ الحميدة، التي لطالما حدّثنا عنها، كأنّه أبونا، كي نقتدي بها؟ لكنّني أعرف عنه، من خلال صدف، بلاويَ خطرة للغاية. فثمة، مثلاً فقط، تقاضيه رشاوى – تحت مسمّى "هدايا" – من آباء طلاب

أثريـــاء.لهـــذا لا أظـــنُّ أنـــه سيســـتقبل هـــذا الموضـــوع برحابـــة صـــدرٍ!، بـــل لـــن يقبـــل فكرتـــه أصـــلا، حيـــث يعرّيـــه كاشـــــفا معدنـــــه...أدري بأنـــــه لا يســـتطع أن يـــؤذيني مباشـــرة، نعـــم، لكنّـــه سيُخســـرني مرحلـــة دراســـية كاملـــة، يقْـــدر، لـــذلك ســـأتجنّب هـــذا المـــأزق.عـــادت دوّامـــة التيـــه، مـــرة أخـــرى، وأنـــا كمركـــب وســـط بحـــر هـــائج، تأخـــذني أفكـــار وتجـــيء بـــي، علّنـــي أجـــد مرســـى. نظـــرت إلـــى ورقـــة أمـــامي، بجانـــب قلمـــي، فتحـــرّك داخلـــي: يجـــب أن أســـتنطق هـــذه الورقـــة لأمـــلأ بياضـــها. فجـــأة دخـــل علـــيّ أخـــي الكبيـــر، فـــي غرفتـــي، فعاين أوراقا ممزّقة مبعثرة...

- ما هذه الفوضى؟

- أريد موضوعا مثيرا!

حـــاول إيجـــاد فكـــرة جديـــدة، بعـــدما أخبرتـــه بكـــل أفكـــاري، لكـــنْ بـــلا أيـــة جـــدوى. هنـــا قـــدحت عنـــدي الفكـــرة التـــي أريـــدها، لأكتـــب موضـــــــوعها، دون أن تـــــــؤذيني. فشخصـــيتها لـــن تســـبِّب لـــي مشـــاكل، ولا مشكلة، بل ستسامحني في كلَّ الأحوال!

- عمّن ستكتب؟

- عن أمّي!

سُكّر

أغصان الصالح

أخبرتكم في السابق إنني امرأة غريبة الأطوار. اعتمد أشياء غريبة في علاقتي بالأصدقاء, السكر مثلا هو من يحدد نوع العلاقة وطبيعة الكلام الذي يدور بيني وبينهم. عندما أتعرف إلى شخص أول مرة ادعوه إلى بيتي وأقدم له الشاي. بحسب عدد ملاعق السكر التي أضعها له تكون هذه الصداقة. مثلا إذا طلب أو طلبت الضيفة أن تشرب الشاي بلا سكر مثلي أنا هذا يعني أنه شخص يحب الأمور واضحة جدا ولا يحب الثرثرة الفاضية . أما إذا طلب أو طلبت ملعقة واحد, أي أن هذا الشخص يتهيب الحقيقة بشكلها العاري فلابد من أن نضيف لها بعض الكلام الذي يسترها. وأخيرا الشخص الذي يطلب أكثر من ملعقة سكر يكون هذا هو أول وآخر لقاء لي معه. أمس دعوت شخص إلى بيتي, تعرفت عليه منذ فترة ووددت أن أحدد نوع علاقتي به. وضعت على الطاولة كوبين من الشاي وعلبة سكر. ولكنه وبخفة ولباقة تناول علبة السكر وسألني: كم ملعقة سكر أضع لك؟

تبا, قلت في سري وترددت في الإجابة ،وفكرت هل هو يفكر مثلي ام انه " جنتل مان" . لأني أتمتع بشيء من الكياسة والدبلوماسية وحتى أستطيع أن اكتشف هذا الذي أمامي.

ملعقة واحدة فقط. قلت له

وبينما أنا أحرك السكر ببطء كي لا يذوب كانت عيناي مصوبة على علبة السكر. ترى كم ملعقة سكر سيضع لنفسه ،وإذا به يحتسي الشاي بلا سكر.

أملت براسي إليه قليلا وهمست: بلا سكر. ثم اعتدلت في جلستي. .

مسرحية

رجل يساري

عادل درويش

الشخصيات :

_الاستاذ

_الشرطي

_الاثنان متشحان السواد.

يضعان نظارة سوداء.

المشهد الاول/غرفة مظلمة/ليل/داخلي/عام 1963

الشرطي يدخل ممسكابحمامة بيضاء.

الاستاذ:هل امسكتم به؟

الشرطي: (يقف في حالة الاستعداد) امسكنا بالحمامة.

الاستاذ:الحمامة فقط؟

الشرطي:هو والحمامة.

الاستاذ:حمامة واحدة؟

الشرطي:واحدة سيدي.

الاستاذ:لايملك غيرها؟

الشرطي:واحدة سيدي.

الاستاذ:هل فتشتم جيدا؟

الشرطي:كما يقتضي الواجب سيدي.

الاستاذ:من يملك حمامة واحدة يملك غيرها.؟

الشرطي:لكنه لم يعترف الا على حمامة واحدة.

الاستاذ: انه مراوغ محتال لايعترف بسهولة.عذبتوه؟

الشرطي:مرة واحدة سيدي ؟

الاستاذ:ثانية وثالثة ورابعة.

الشرطي:لقد اغمى عليه بالمرة الاولى سيدي.

الاستاذ:توقفت؟

الشرطي:لم اتوقف .

الاستاذ:عاد وعيه؟

الشرطي:لا سيدي.

الاستاذ:هل حاولت؟

الشرطي: حاولت سيدي.

الاستاذ:ربما يخدعكم؟

الشرطي: لا سيدي.

الاستاذ:انت متاكد؟.

الشرطي:متاكد سيدي.

الاستاذ:حاول مرة آخرى.

الشرطي:لا استطيع سيدي.

الاستاذ:لاتستطيع!؟كيف؟

الشرطي:لانه ميت سيدي.

الاستاذ:ادفنوه.

الشرطي:وماذا نكتب بالتقرير؟

الاستاذ:في حوزته اشياء ممنوعة.

(تعتيم)

المشهد الثاني/غرفة مظلمة/ليل/داخلي/عام1968

الشرطي يدخل ممسكا بجريدة.

الشرطي:(يقف في حالة الاستعداد).

الاستاذ:اعترف؟

الشرطي:لاسيدي.

الاستاذ:عذبتوه؟

الشرطي:للمرة الخامسة سيدي.

الاستاذ:لم يعترف؟

الشرطي:لاسيدي.

الاستاذ:صرخ؟

الشرطي:نعم.

الاستاذ:بكى؟

الشرطي:نعم.

الاستاذ:توسل؟

الشرطي: .....

الاستاذ:توسل!؟

الشرطي: .....

الاستاذ:انك تكذب.

الشرطي:هذا ما حدث سيدي.

الاستاذ:لم تقم بالواجب كما هو مطلوب؟.

الشرطي:قمنا بالواجب واكثر سيدي.

الاستاذ:لماذا لم تجعله يتوسل؟

الشرطي:لم يتمكن من ذلك.

الاستاذ:عاود التعذيب.

الشرطي:لااستطيع سيدي.

الاستاذ:لا تستطيع!؟ ترفض تنفيذ الواجب؟

الشرطي:انا خلقت لتنفيذ الواجب سيدي.

الاستاذ:اذن كيف ترفض؟

الشرطي:لانه ميت سيدي.

الاستاذ:ادفنوه.

الشرطي:للمرة الثانية سيدي!؟.

الاستاذ:.....

الشرطي:ماذا نكتب في التقريرسيدي؟.

الاستاذ:لنشره افكار هدامة ومستوردة من الخارج.

(تعتيم)

المشهد الثالث/حديقة /نهار /خارجي /في الوقت الحاضر

الشرطي يدخل (يقف في حالة الاستعداد).

الاستاذ:انزلتموه؟

الشرطي:مازال معلقا من قدميه.

الاستاذ:صرخ؟

الشرطي:لم يصرخ.

الاستاذ:بكى؟

الشرطي:لم يبكي سيدي.

الاستاذ:ربما التعذيب لم يكن كافيا؟

الشرطي:لم نبخل عليه باي وسيلة تعذيب متوفرة.

الاستاذ:انت متاكد؟

الشرطي:متاكد سيدي.

الاستاذ:ربما نسيت واحدة وانت في غمرة الحماس.

الشرطي:انها مهنتي سيدي.

الاستاذ:كيف تفسر هذا الاصرار؟

الشرطي:انه اقوى من الاول.

الاستاذ:وهذا مايثير اعصابي من اين استمد هذه القوة؟.

الشرطي:ربما فقد الاحساس بالالم.اقصد تدبغ جلده.

الاستاذ: ادفنوه.

الشرطي: ولكنه مازال حيا.

الاستاذ: ادفنوه وهو حي.

الشرطي: وماذا نكتب في التقرير ونحن لانملك أي دليل ادانة؟.

الاستاذ:اكتب انه ملحد...

(تفتح الستارة)

بعقوبة/ايار/2009

حزن سعته الأرض

ياسين النصيِّر

يكتشف الشاعر حمد شهاب الأنباري في تجربته الشعرية ""حزن يملأ الأرض" بقعته الشعرية الخلاقة في موضع تندمج فيه ضمائر"الأنا" بـ" هو"، والمعني بـ"الأنا" الشاعر، وبـ" هو" الوطن، فلا تجد صور شعرية إلا وقد امتزج فيها الاثنان. وهذا ليس غريبًا على جيلنا الذي ولد في بؤر المحن السياسية والاجتماعية من أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، فوجدنا أنفسنا بميلاد مشتبك مع الحرب العالمية الثانية، وبشباب متطلع يقظ في ثورة تموز 1958، ثم في انتكاسات متتالية لم يهدأ لها موقد نار، ولم يتغير لمسارها طريق، وهي تدمير العراق وتفتته، لتدمير الذات أيضًا وتذررها بين مدن وطوائف ومناطق ومهاجر، فأصبحت حدود العراق حدودًا لازقة الطوائف واللغة. في هذا الجو الملتبس لم تبق للـ"أنا" خصوصيتها، ولم يبق للـ"هو" هويته أيضًا، حتى على مستوى اللغة، حيث فقدنا الضمائر الدالة، واستعنا بقاموس الغير للتعرف على

العراق. يقول الشاعر:

خَلْفَ هَذِيْ الْحُدُوْدِ ، وَعُمْرِي الَّذِيْ أَكَلَتْهُ الْسُّنُونْ .

كُنْتَ يا خالِقِيْ حِيْنَ سَوَّيْتَنِـي ، كُنْتَ سَوَّيْتَنِي حَجَراً ،

كُنْتَ سَوَّيْتَنِـيْ ما تَشاءْ .

عَلَّنِـيْ إذْ أَرَى وَطَنِـي غَارِقاً بِالْدِّماءْ .

لا تشعر أن هذا الصوت صوت الشاعر وحده، بل هو صوت وطنه، وهو يتبع خطى بنيته خارج حدوده أيضًا. فلسان الشاعر لسان كوني:

مالِي إِذَا قُلْتُ : يا بَغْدادُ يَا وَطَنِي

كُلُّ الْجُرُوْحِ إِذا ما قُلْتُ تَنْدَمِلُ ؟

أَحْلَى مِن الْشَّهْدِ أَنْ آتيْكَ مُعْتَذِراً

وَمِنْ تُرابِكَ هَذي الْعَيْنُ تكْتَحِلُ

دُمجت هذه المصاهرة المريرة، بين الأنا والوطن، في بوتقة الوجود، وصيرهتما عجينة لمخلوق جديد ألغت ابوة الطوائف وحشود أديانه وقومياته ومللله وانتماءاته، فما كان من الشعرية إلا أن تصرخ في موضعة "المابين"؛ الموضعة التي توحدت فيها ألـ" أنا /هو": للوطن كينونة كلية، لايمكن تجزئتها، أو ثلمها، أو تغييبها.

" فَأَنْتَ يا وَطَنـي رُوْحٌ عَلَى جَسَدِي

قُلْ لِي : إذا كُنْتَ رُوْحي كَيْفَ نَفْتَرِقُ؟

تقربنا شعرية حمد الأنباري من قضيتين مهمتين أراهما اليوم في صلب السياقات الشعرية الحديثة.

القضية الأولى: هي الثيمة "الإيداعية" لشعريته، ولتقريب معنى "الإيداع"، وفهمه هو ان يكون الوطن" ايداعا لكل صور الشعرية، ويمكن تقريب صورة "الوطن /الإيداع" من استعارة ايداعات الكتب في المكتبة الوطنية، عندما تعطى رقمًا خاصًا بنوع جنسها ومؤلفها، وتثبت له التاريخ المحدد للإيداع،([1]). فيصبح الإيداع "رحمًا" لمحتوى الكتاب، يمكن الرجوع إليه للتثبت من هوية الكاتب ومحتوى الكتاب. فالإيداع يرقن هوية النص على أنه "شعر" أو "رواية" أو" نقد". وفي تجربة الشاعر يكون الترقين"أنا/الوطن" هو"العلاقة الإنتمائية" فكل ما في تجربة الشاعر حمد الأنباري "مودعة" في رحم علاقة "الأنا/هو"، حيث شعريته مصحوبة بتلك العلامة "الرحمية". وهذه الكلمة " الرحمية" ليست هي الأرقام والتواريخ التي تثبت في الكتاب كعتبة من مناصات التجربة الخارجية، إنما هي العراق. وقد شهدنا هذه الرحمية تلاحق الشاعر حتى في قصائدة خارج العراق – ليبيا مثلا–، لذلك فالكلمة الرحمية هي البقعة الخلاقة المولدة لشعريته. أو كما يسمي مايكل ريفاتير الإيداع "الكلمة النووية"، التي تشمل موسوعة من التمثيلات المرتبطة بمعنى تلك الكلمة ويؤدي تحقيق هذه التمثيلات إلى نتيجة هي إشباع المقطوعة اللفظية المشتقة منها بذلك المعنى" ([2]). وحديثًا أصبح الإيداع رقمًا عالميًا يمكنك أن تعود إليه عبرالأسواق والتجارة، لشراء أية بضاعة تجدها تعبر عن حاجتك كما لو كانت هذه

[1]- يعتبر الإيداع الذي تذيل به الكتب من المناصات الخارجية التي تحدد جنس الكتاب،ولذلك يقترن التحديد النوعي بثبت التاريخ وبرقم تسلسل الكتاب، كما لو ان الكتاب امتلك رقما خاصا به،وقد تطورت هذه العتبة المناصية الإخرجية اليوم لتوضع في الصفحة الثالثة من الكتاب برقم دولي .ردمك ISBN"مع رقم إيداع محلي يحمل سنة الإيداع.

[2]- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة د.محمد المعتصم، منشورات جامعة محمد الخامس، المغرب، 1997،ص42

البضاعة قضية سياسية أومعادلة علمية أو طريقة لتحديد النوع. فالإيداع يصبح أيقونة نووية تخص المودع فيه، مما يعني انه مرجع النصية للتجربة الشعرية.

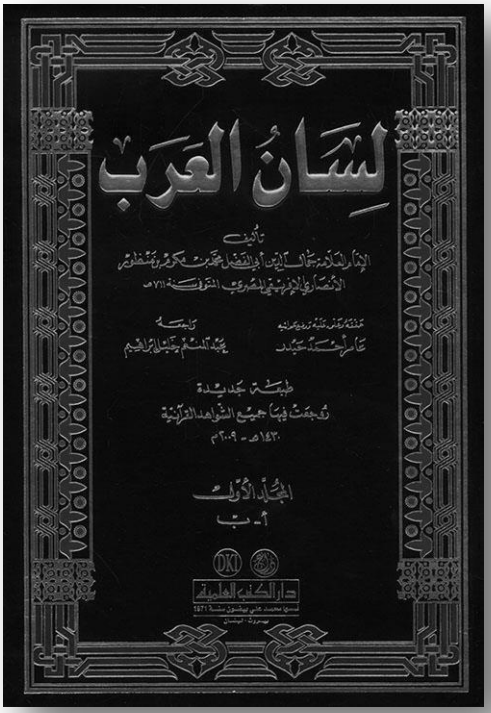
نجد كلمة الإيداع في قواميسنا العربية متأتية من "استودع، والمستودع يعني ما في الأرحام"،([3]).. وأي غياب للأنا أو للهو، يعني الحضور لهما بدلالة امتزاج الاثنين في إيداع "رحمي" واحد، ومن هنا لم أجد فرقًا بين الضمائر التي حملت صوت الشاعر"انا/ هو"؛ إن كانت عن الوطن أوعن أناه، فلغتهما مندمجة في إيداع رحمي واحد هو(العراق)، وهو ما ضمنه بين غلافين، وما أرخه في مستودع الذاكرة الجمعية للتأليف، وما لايمكن تجاوزه حتى لو وضع المحتل "ايداعًا" جديدا خاصًا به، أو متحولًا إلى "إيداع" طائفي متعلق بثقافة هجينة، أوإلى "إيداع" قومي مغامر، أو إلى "إيداع" غائم ماتزال ثبوتاته مودعة في السجون والمنافي والمهاجر والمقابر. هذه التجربة الشعرية تقودنا إلى الكشف عن أن مديات هذه الايداعات المزيفة للمحتل مزقت "الكلمة النووية/الرحمية" لعراق، وجعلت منه أكثر غموضًا في تحديد هويته في الآنية. لتنأتي شعرية حمد الأنبري لتعيد "للعراق إيداعه في بنى اسلوبية تجمع بين الحداثة والكلاسيكية الجديدة،وفي رؤى تشميلية لكل فئات الشعب.

القضية الثانية: هي الشكل الفني الذي ينسجم وطبيعة "هو– انا" و"الإيداع" "الرحم". من يستقرئ تجربة الشاعر حمد شهاب الأنباري، يجدها حديثة اللغة والصور، ولكنها باثواب كلاسيكية الطراز والحياكة، بمعنى أنه لم يتخل عن الإيقاعين الخارجي والداخلي للقصيدة، وكأنهما دفتا السفينة الماخرة في عباب الرقم الإيداعي العراقي، خوفًا من أن تنحرف التجربة إلى سياقات لفظية غير راكزة، أو تسير إلى جرف الحداثة الشكلية التي

---

[3] - "() لسان العرب ومنها المستودع اي مستقرها في الأرحام ومستودعها في الأرض، والمستودع المكان الذي تجعل فيه الوديعة، ويقال استودعته وديعة إذا استحفظته إياها " واستعاره الامام علي، للحكمة والحجة فقال: بهم يحفظ الله حججه حتى يودعها نُظراءهم ويزرعوها في قلوب اشباههم لسان العرب ج 8،ص /**386**.387

ينحسر عنه الماء، أو تغرق في تيار مفاجئ للشكليات، فيجرفها إلى البحر، أو يذيبها في حرارة الشمس. هذا الرسو الحميمي للشكل الفني يتطلب قصيدة بأعمدة حديثة، وبرؤية متطلعة للتغيير، ولكن بمدامك أسلوبية تجمع بين كلاسيكية حديثة ونبرة حداثوية، ولأول مرة أعيد تصوري عن الإيقاع والوزن والقافية، بما يمرر لي تيار الحداثة دون تعقيدات الأسلوبية الكلاسيكية التي يتنهي المعنى عند نهاية البيت الشعري.



انا ابنَ الْفُراتَيْن ذِي الأَرْضُ الّتِي رَحُبَتْ
ضاقَتْ ، وَأُحْكِمَ فَوْقَ الْمِعْصَمِ الْزَّرَدُ
نُبِّئْتُ أَنَّكَ لِلْجُلَّى أَخُوْ ثِقَةٍ
وَلِلْمُرُوْءَاتِ مِثْلُ السَّيْفِ تَنْجَرِدُ
وَأَنَّكَ الْمُرْتَجَى فِي كُلِّ دَاهِيَةٍ
دَهْياءَ ، أَنْتَ إذا مالَتْ لَنَا الْسَّنَدُ
فُجِئْتُ أَحْمِلُ تارِيْخِي عَلَى كَتِفِي
حَتَّى تَـهالَكَ مِنِّي الْسَّاقُ وَالْعَضُدُ
أَنا امْرُؤٌ ، فَبِسُبْحانِي أُرِيْقُ دَمِي
نَذْراً ، لِيَرْتَفِعَ الْبُنْيانُ وَالْعَمَدُ

تكشف أسلوبية الشاعر عن ماهية تشميل الأحزان، فالأحزان ليست من الثقافات المثيولوجية المختصرة على شعب دون آخر، هذه التراجيديا المختزنة في إيداع الرحم العراقي، لها خصوصيتها المتفردة في الحزن، ولذلك لا تنجو منها أية ثيمة يمكن أن تكون عالمية، فالتراجيديا العراقية ليست تراجيديا لابطال أشخاص، ولا لملوك وزعامات معينة، إنما هي تراجيديا لشعب يسكن كل بقاع الوطن، لذلك لا تجد منطقة او بقعة دون أن تكون مسرحًا للتراجيديا الشعبية، كما لو أنها حبات رمل تهب بعاصفة على مدن العراق، أو تيار ماء يسقى بساتين الشمال والوسط والحنوب، هذا النوع من التراجيديا شعبي المحتوى والأشكال، ولذلك يتجدد لارتباطه بالحكاية والمسرود الشفاهي، فما جرى على العراق يفوق بآلاف المرات لما جرى في كربلاء، إن لم تكن كربلاء الثيمة الجزئية من تراجيديا وملاحم أساطير وادي الرافدين وما عاشه العراق الحديث ضمن"هو/ انا" منذ مائة عام. نحن أبطال هذه الترجيديا الشعبية الدائمة الحضور، وما هذه الأحزان والمآسي إلّا الشّاهد الحي على ذلك . نحن وقود وحطام كل هذه الحروب التي شرّدتنا في المنافي وغذتنا ذلك العذاب البرومثيوسي ، وليست لنا يد في كل هذا الخراب.

لَيْسَ لي شَجَنٌ وَاحِدٌ ، إنَّها غابَةٌ مِنْ شُجُونْ.

فَإذا ما انْطَفَا وَاحِدٌ مَرَّةً ، جاءَني الآخَرُونْ.
جاءَني الآخَرُوْنَ هُنا ، مِثْلَما كانَ قَدْ جاءَني الأَوَّلُونْ.
وَأَنا قَدْ يُرَاوِدُني الْشَّكُّ مِنْ أَنَّني مَلِكٌ
وَسْطَ مَمْلَكَةٍ مِنْ شَجَنْ.

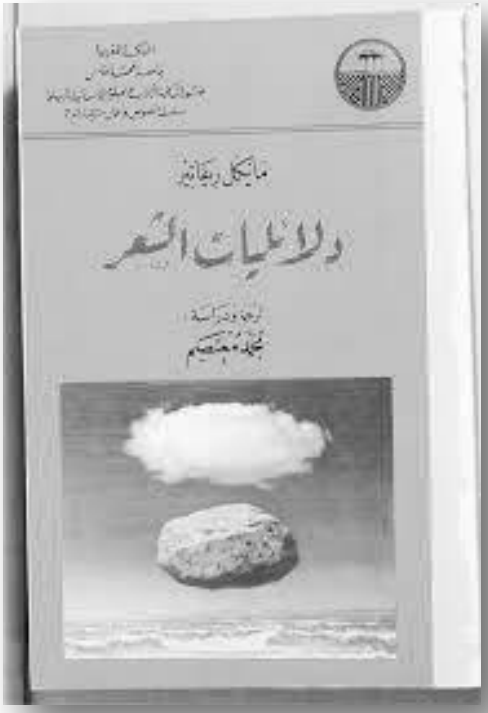
ما الطريقة التي أقرأ بها هذه التجربة المتميزة؟. خلال السنوات الأخيرة، ونتيجة، لمتابعتي اليومية للتجارب الشعرية، والكتابة عن شعراء متميزين فيها، وجدت أن هذه الشعرية لها خصوصيتها بما أعطته من تصور جديد لقضايا قديمة ومكررة، قضايا "الحزن" وفي الكشف عن مستوى لقراءة مغايرة لما يريده الشاعر من قول، قراءة مكنت القارئ من اكتشاف أن الحداثة الشعرية ليست في أشكال أبنيتها فقط، إنما في محتوياتها أيضًا،

والشعرية ليست بما تعبّر عنه صور القصيدة، إنما بما يضيفه القارئ لهذه الصور من استعارات وتمطيطات تجعل القصيدة تفيض على حجمها وصورها، هذه الطريقة للقراءة الإستنتاجية مكنتني شخصيًا من البحث عن الحداثة الشعرية في مواطن جديدة غير المواطن االمألوفة للقراءة، ومنها البؤر الرحمية التي تولد شعرية تجمع بين امكنة وازمنة بعمق مثيولوجي، وبأفق مستقبلي مثمر، كما لو كان الحاضر ايداعًا لكل الأزمنة.

قراءة الشعرية الجديدة لعدد من شعراء العراق ومن بينهم الشاعر حمد شهاب أحالتني إلى أن مكنون الشعرية ليس فيما تنتجه رؤاهم فقط، إنما بما تحيل إليه هذه الرؤى من تشكيل أعم. لذلك يكون النقد أكثر رحابة عندما يجد نفسه في حقل انتاج معرفي غير محدد بثيمات قاعدية وضوابط حرفية قديمة، و بمساحات غيرمحددة ايضًا، فالحرية في الشكل هي الأخرى قيود .

تؤسس تجربة الشاعر حمد الأنباري، قاموسًا شعريًا يجمع بين الحداثة والكلاسيكية المحدثة، كلاسيكية الجواهري مثلًا، وأن هذه الشعرية أسست بنية معجمية اتاحت لنا ترجمة مخزونًا هائلًا من القضايا المشتبكة اجتماعيًا وألسنيًا، وجعلته مدونة اجتماعية وثقافية بصيغ شعرية متوالية، تتكلم ضمنًا عن بنية حكائية مثيولوجيا عامة، لا تقف عند مرحلة معينة، بل تعبّر عن قضايا معاصرة، بالرغم من اختلاف أساليبها ولهجاتها الإجتماعية. إن حكاية ما جرى لهذا الوطن عبر التاريخ شكل مدونة من التراث الكامل الذي يؤلف جسمًا اسطوريًا واحدًا تكوّن عبر مراحل تاريخية، ويجري الآن تداوله ليس كحكاية ظرفية، بل سردية شعرية مثيولوجية متتالية، مثلتها الأنظة السياسية والاقتصادية الحاملة لها. مشكلة "المعتمد" السردي والحكائي للمآسي التي مرت على العراق. وقراءة مثيولوجية متمعنة، لشعرية الأنباري، نجد ثمة بنية شبه اسطورية يعاد صياغتها من جديد في كلام يومي وكأنها جزء من مكونات "المعتمد" السردي الذي يتحكم بالشعرية. بحيث لايمكن تجاوزه حتى لو تغيرت طبيعة البلاد، أعني أن هذه الرؤية الأسطورية الدائرية، منذ القدم، والتي تعيد

تكرار نفسها مهما كانت الصور حداثية، أبقت القصيدة في موضعة "المابين" بين قدامة البنية، وحداثة الفكرة. وعندما نشخص ذلك، يتطلب النقد منا أن نتعرف على طبيعة المتوالية الحكائية التي تشد هذه المدونة بعضها ببعض، وأن تكون الشعرية مسندة إلى واقع معاش، وأن نتلمس أن مايحدث هو تعبير عن مجموعة قيم شبه موروثة في تاريخ وثقافة العراق، بحيث مكنت الشاعر حمد الأنباري من اعتماد أسلوبية تجمع بين الحداثة الفنية والتعبيرية الكلاسيكية المحدثة، وهذه النقلة الأسلوبية لم تحدث من فراغ، بل جاءت تلبية لطبيعة البنية الأسطورية الغائرة في تركيبة المجتمع العراقي وثقاته الشعرية. وهو ما يتلاءم وطبيعة الأحزان الجديدة التي يعيش العراقيون في ظلالها المتشعبة.لأننا نتغنى بالمآسي، ونطرب لها وسط جريان الدم والدموع. وقدلا تتطابق دائمًا البنية المأساوية شبه الموروثة، والبنية الأسلوبية في لغة الشعرية الحديثة، فالشعرية تتلمس طريقها الحديث عبر المتضادات أيضًا، وهذا ما يجعل الشعر حتى لو كان منضبطًا؛ ايقاعًا ونظمًا، صورة من الكلام اليومي، وحاملًا لمرجعية أسطورية، وهو الذي شكل في شعرية حمد الأنباري تطويرًا لموروث "المعتمد الثقافي".



مِنْ أَلفُ عَامٍ وَقَلْبي ذَاكَ دَيْدَنُهُ

إنْ قُلْتُ : يا وَطَني كَالنّارِ يَشْتَعِلُ

ما بالُ ذي الأَرْضُ أَدْحُوْها عَلَى مَهَلِ

ولَيْسَ لي عَنْكِ لا حَوْلٌ وَلا مَهَلُ؟

يا ظَبْيَةَ الْبانِ يا " بَغْدادُ " تَقْتُلُني

فِيْكِ الْحِسانُ ، وَفِيْكِ الأَعْيُنُ النُّجُلُ

يا صَبرَ أَيُّوْبَ ، أَيُّوْبانِ فِي جَسَدي

وَأَلْفُ أَيُّوْبَ في قَلْبي قَدْ اكتَمَلُوا

عِنْدي مِن الحُزْنِ ما لَوْ أَنَّ أَيْسَرَهُ

يُلْقَى عَلَى الْنَّجْمِ ، ما دارَتْ بِهِ زُحَلُ

استعارتان في هذا المقطع هما :"الف عام"، وهي استعارة لزمن أسطوري و"زحل" وهو استعارة لمكان أسطوري أيضًا، ومجموع الاستعارتين "وطني المشتعل بالنار".

إن من يعتقد أن جذر هذه الأحزان، هي المراحل المعاشة ، أو المراحل القديمة، فقط، فهو على خطأ جسيم، هذه المراحل ليست إلا حلقات لشبكة من الأتصالات فيما بينها تؤكد الجذور الاسطورية للأحزان، ولذلك ليس من أثر لمخلفات الاحتلال العثماني أو الفارسي أو المغولي إلا شواهد مكانية، بينما تنهض أحزان الميثولوجيا البابلية من مكمنها الكوني لتعود على اشكال حديثة: غزوات، واحتلال، وحروب، وتعازي، وأدوت قمع،

واضطهاد، وإفقار، وتقاليد دينية،..الخ، أي ما يجعل الأحزان تراجيا معاصرة، و بخطاب تقديسي ، إن كل تنوع في خطابنا القديم للأزان هو تمطيط لحتمياتها الشكلية والمضمونية، التي تشكل بنيتها المعاصرة.

لَيْسَ لي غَيْرُ هَذا الْأَلَمْ .

كانَ يَسْكُنُني ، وَيُطامِنُ ، أَوْ يَطْمَئِنُّ عَلَى الْحالِ ـ

إِذْ كُنْتُ في الْبَيْنَ بَيْنَ أُحَشْرِجُ ، وَالرُّوْحُ تَزْهَقُ ،

وَالْلَّيْلُ يَسْوَدُّ ، وَالْلَّيْلُ يَشْرَبُ ظُلْمَتَهُ وَادْلَهَمْ .

لَيْسَ لِي بَعْدَ هَذا الْأَلَمْ .

قد يتساءل البعض ما علاقة الاسطورة بقصائد فيها من الشحنات الآنية واليومية والذاتية ما يجعلها مقفاة وبصوت مبالغ فيه، معتمد النبرة الخطابية؟ لا جوابا عن مثل هذا التساؤل، عندما أجد أن البنى الأسطورية تستمد حضورها الدائم في حياة الشعوب عندما تتحول من الرموز الغيبية والكونية إلى شعائر للحياة اليومية ، وتتحول من الحكاية الكونية إلى حكاية بشرية، فتغدو حاضنة لكل ما يضيف إليها من حالات جديدة، ولذلك يمكن للأسطورة أن تستوعب بعض الحالات الإجتماعية ولو انها لا تعتمد ذلك كليًا، فالحزن مثلا ليس شكلًا واحدًا في تجربة الشاعر، ولكنه مهما كانت صيغه الواقعية والأجتماعية يمتد في صور الأحزان االرافدينية، ولذلك ستنشأ ثمة قرابة مثيولوجية بين الحياة الاجتماعية المعاصرة والحياة الأسطورية. أن ما يفكر به الشعراء والروائيون يقع ضمن هذا التحول حين يجعل الشاعر مفردات الحياة اليومية متجذرة في المثيولوجيا.لاسيما في وطن يعتبر تاريخيًا مخزنًا لحكايات وأساطير الشعوب. عندئذ لن يكون أي انتاج ثقافي بمعزل عن ما يحتويه البئر الرحمي للعراق الأسطوري.

إنّنا في أَرْضِنا باقُوْنَ ، تَأْتِي غَيْمَةٌ وَتَزُولُ

تَأْتِيْنا الْرَّصاصَةُ قَدْ تُصيْبُ وَقَدْ تَخِيْبُ

تَيَقَّنُوا يا أَيُّها الْغُرَباءُ إِنَّ الْصُّبْحَ آتٍ

أَنَّ هَذِي عُسْرَةٌ وَتَزُوْلُ ،

يَطْلَعُ بَدْرُنا لِيُضِيءَ لَيْلاً طالْ .

لاتبدو تجربة الشاعر حمد الأنباري فردية، أو ذات منحى خاص به، أو معزولة عن تجارب أدباء وفنانين استثمروا ثيمة الأحزان الرافدينية ، بل هي تجربة لصوت جماعي موحد، وجد تعبيراته المختلفة موزعة على أشكال تعبيرية عديدة: اللوحة الفنية لجواد سليم وكاظم حيدر، السردية لفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان، الشعرية للسياب والبريكان وسعدي يوسف وغيرهم، العمارة لقحطان المدفعي ورفعت الجادرجي ومحمد مكية واحسان فتحي وآخرون، كل هذه الجزئيات ترسم مجتمعة خارطة عميقة لجذور أسطورية الغة والصور. إن الصور التي تسكن تحت قصائد حمد الأنباري من الغنى المثيولوجي لأنها تنتمي لتلك الأرضية المشبعة بالتقاليد والأعراق والأحزان الكونية. ليس من تراث ينجو من الإضافة والتغيير، ولذا أعتبر الشعرية العراقية في حركتها الحداثية الثانية، أبلغ تعبيرًا عن الحداثة، من شعرية الحركة الأولى للحداثة، هنا، يجري تمثل المثيولوجيا في بنية الأحداث اليومية، دون أبطال استثنائيين أوصور تراثية للآلهة أولحالات غرائبية، ففي مستويات الحياة اليومية، مئات الخيوط التي تشّد حياتنا اليومية إلى الجذور.

سيكولوجية

(مثل الدمع ومثلي)

للشاعر خالد البهرزي

د. ياسر عمار مهدي

إن الملاحظ من قراءة الديوان الشعري ومن عنوانه الذي يدل على ظاهرة الحزن المطبق وهو مثل الدمع ومثلي فقد نسب الدمع بنفسه الماسورة والمكبوتة، وعند مطالعتنا في الإهداء وهو تصدير الشاعر بمعنى قوله بأن الشاعر يبكي على من رآهم مظلومين في هذه الحياة وهم عالقين في ذهنه يطلق عليهم من تداعياته والامه؛ لأنه حاس بهم وماثلين أمامه؛ ونرى ذلك لأن الشاعر بطبيعته ينحو نحو خاص فهو كائن مختلف عن باقي الناس فهو يحس ويرى ويعبر عما يحسه عن طريق قريحته الفنية التي أضفى عليها تجاربه ومادته الخصبة ٠

خالد البهرزي

وعند رؤية العنوانات الرئيسية في ديوان الشاعر خالد البهرزي نشاهدها تحتفل برموزها؛ كونه يعبر عن تبرمه وضجره ففي هذا الديوان نستطيع أن نسميه ديوان الحرمان من الحياة الطبيعية التي هي حق كل الأفراد، ففي قصيدة (أنصاف) بمعنى أن لا أنصاف في الحروب والقهر بكل أنواعه حيث مرت البلاد بماس وويلات الاستلاب اللاإنساني فهو المحتمل الأول لكل هذه المعاكسات التي حدقت به واصبح العراق فريسة سهلة لكل من هب ودب ٠فقصائد الشاعر تحكي بلسان حال العراق وتذكر حال أصدقاء الشاعر ومنهم (فوزي كريم) في رثائه له، وكذلك صديقه إبراهيم البهرزي المذكورة بعنوان خاص من ديوانه ٠فاستعمل الشاعر تقنية الانزياح في قصيدة (استشفاف) موجهاً خطابه إلى قارئه الضمني ومستحضرا قوله ب(الزمن الراكد) الذي لا يجد الإنسان فيه الحق مهما عمل في استنهاض الواقع وذلك بقوله (ليس له حسبان فلا تنتظروا) وقد أعطى الأمل بالتوجه نحو الله سبحانه وتعالى بالرغم من المأساة التي نمر بها ٠وقد استخدم الشاعر في قصيدة (بحار) طباق الإيجاب وهو فن من المحسنات اللفظية في البلاغة العربية وهو أن يؤتى لفظين متضادين في المعنى فمثلا استخدام لفظة (الحزن الأبيض المتوسط) مضاد للفظة (الأسود بعد الطف) ففي هذه القصيدة قد عبر عن فقدانه وبأن حزنه شديد جداً في لواعجه والامه المحضة ٠ان قدرة الشاعر على استعمال الرموز الشعرية جعلته ينحو في الجو الرمزي في مختلف قصائده فهو (أي الشاعر) صاحب دربة وكد في روائعه الإبداعية ٠وأخذ البهرزي في قصيدة (فوتوغراف) بتساؤله المحبط وهو

بالعلامة الاستفهامية (كم) وهي تعني ماذا نفعل لكي نصل إلى الحقيقة فقصد الحقيقة والبحث عنها لتكون موحية بالمرارة والألم للشاعر ويقصد بها التضحية بالنفس المخضبة بالدماء ٠وفي قصيدة (حلم) اخذ الشاعر يبث شكواه ولواعجه في حلمه المسروق وهو ضمير جمعي يقصد به التخبط في فساد الواقع وما الت إليه الظروف من حياة عكسية من واقع بائس وهنا نسمي دخوله في هذا الخيال ب (سيكولوجية الانسان المقهور والمعذب)؛ جراء الأيديولوجية التي اذهبت احلام الغير وبددت آمالهم ٠واذا عرجنا إلى قصيدة (فوضى) يقوم الشاعر بعنصر التداعي واسترجاع ذكرياته وما لاقاه من ماس وجراحات مضنيه فمعنى ذلك بقوله (أي الشاعر) لماذا نحن نتأسى ويعيش أموات القلوب وعديمي الإنسانية؟ وهنا استخدم خاصية المقابلة وهي فن من فنون البلاغة

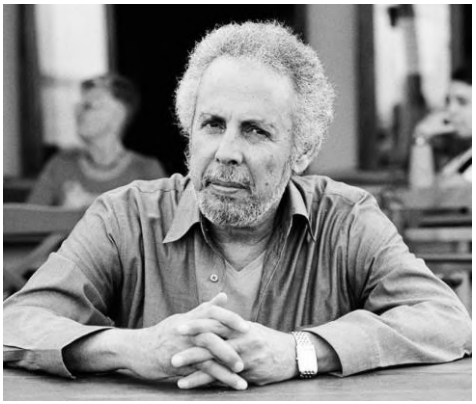
في وذلك في قوله (ليعيش الأموات، على دمنا، ويموت الأحياء، بغير حدود) وان استعمال الشاعر لهذه المصطلحات دليل على الأحزان والتأسي ٠ويقوم الشاعر بتصديره (إلى أمه ومن تبعها من النساء) بالتداعي والاسترجاع لها وما احتوته من حضن دافئ وبلسم للجراح، وان الصخور التي جلبها الشاعر في مدى صبر أمه على مقاومة كل ما هو صعب لأجل الوصول إلى ما يصبو إليه من مشاعر الدفء والحنان فهي المأوى الذي يلجأ إليه في أحزانه والامه وهي التي تعطينا الطمأنينة والسكينة فهي احن إلينا من غيرها ٠ان العملية (الديالكتيكية) وهي الأسئلة الكثيرة التي يطرحها الأديب نجدها ظاهرة للعيان بحيث نراها جلية في قصائده الشعرية من خلال (كيف وكم وما) فهي في استعاراتها وهيمنتها تبين لنا الاندماج الحقيقي للشاعر مع ظروف الأمة بماضيها

وحاضرها المجهول، وعند الذهاب إلى غزل صاحب الديوان نراه يضج بالصيحات المدوية والمأزومة يسطر هذا في قوله (غاب الفرح المأزوم) من قصيدته الموسومة (توأم روحي) ولذلك فإن سمة الأسى والتزام غالبة في نفسية الشاعر وهذه تتجلى في قصائد الأيوبيات لديه خصوصاً وهو مسعاه في رصد تلك التجربة ٠وكذلك نرى التفاتته إلى الرؤيا التناصية في شعره فقد كان لها صدى واسع عبر قصيدته الموسومة ب (تدخلات أيوب) متحدثا عن حال وطبيعة أيوب القناعية المرمزة وهو يجوب بلا مأوى إلى أن يقول في تناصه القرآني (أيوب اما قال لها هزي جذع النخلة، يساقط كالوجد عليك الرطب) واستعماله بجملة تعريضية (سالما منعما وغانما مكرما) في قصيدته الموسومة (فرض عين) وأيضاً لما تحتويه من (عرش بلقيس وسبأ) واستعماله لنبي الله سليمان (عليه السلام) وهدهده في القصيدة نفسها ٠فقصائد الشاعر تدور في

محن ومآس وهي معبرة عن لسان حالنا مما مثل المعادل الموضوعي الطرف المهيمن في لوحات الحزن خاصة٦، وإذا جئنا إلى غلاف الديوان الموسوم في رؤيته التحليلية نلاحظ الوجه الحزن المبكي وفي هذا السياق يعبر عن الوطن الذي يئن

نتيجة ما حاط به من انتكاسات ونكبات، فهو (أي الشاعر) هنا في مجمل قصائده جنح إلى التعقيد في اسلوبه الشعري؛ وذلك لاستخدامه المفردات الأكثر تكثيفا وتركيزا حتى تؤثر في وخز ذاكرة المتلقي حسب تعدده الحدسي، وهذا واضح في عناوين قصائده وقد استعمل الموروث القرآني

والمورث الشعري وذلك واضح في خياله الشعري وذلك نتلسمه في صفحة (٤٩) في ايوبياته وتداخلات أيوب في صفحة (٥٧)وغيرها مما استند عليه ٠فالاستعانة له في الخيال الابتكاري ولد عنده طاقات شعرية حفية ومنبثقة من مونولوجه الداخلي وثقافته الغنية، وبهذا فإن للشاعر رسالة يؤديها عن طريق عبق تجربته الشعرية الغزيرة بألقه البنائي ٠وهكذا أن لكل شاعر في ديوانه الشعري يأتي بقصيدة هي نفس مفتاحها بعنوانه المذكور وهي قصيدة (مثل الدمع ومثلي) فاستخدم رمز الحجر وهو تمثلات لما له من قيمة فنية أضفت في كسر أفق التوقع؛ ليبين فيه على مدى الظلم والجور الذي فتك به فاستنطاقه وتشخيصه جاء لإرادة الشاعر في تصوير عنصر التشويق والرغبة لقارئ النص بما يأمل به من فقد وتعسف واضحين ويظهر هذا متجليا بقول الله عزوجل (لا حول ولا قوة الا بالله) وهو تناص مبني على تداعياته المصدومة بواقعة المرير ٠ولجوءه إلى قصيدته الموسومة (الركض في العراق) وهو معنى سيميائي اشاري يريد به الشاعر بما يمر به من فجائع وموت فالمعنى السلبي واضح لديه فركض



الناس بلا جدوى واشباح الضياع تسيطر على المشهد الشعري ٠وبالرغم من المآسي والمحن القاسية يبقى الأمل يدور في خلد الشاعر خالد البهرزي ويتجلى ذلك في قصيدته (القادم مع المطر) وهو في جعله وكل شيء جميلاً مهما كانت الظروف ومهما سرت، فنرى عنصر التشبيه واضح لديه بصورة متقنه ٠وانه (أي الشاعر) باستعماله لهذه الخاصية وقصد بها الوصف الدقيق لما يتوق إليه من تحرر وتأتي هذه على وفق سيمفونية موسيقية توقظ رتابة الشعر والواقع كما بينها الاستاذ حسن الفوز في كتابه الموسوم

ب(الشعرية العراقية) وهو أن الشعراء العراقيون بالرغم من ظروفهم وماسيهم فهم يحولون الشعر إلى واحة جميلة يرتوي الإنسان منها عبق الحياة وتجلى ذلك في قوله :

لنا لوعة كالشجر

وهداة الطير بين الغصون

وكل الجنون الذي نستحق

ولنا كل ما ترتديه البلاد

من الغرق

فأصبح الأمل واضحاً في مدى قدرة الشاعر على بثه من خلال استعماله لضمير المتكلم وجعله مع الجماعة ليكون ضمير حي نابض عن الأمة التي أراد بها أن تبني نفسها، وقد مثل ذلك كما في قصيدة شاعرنا الكبير مظفر النواب في قصيدته الموسومة (القدس عروس عروبتكم)، وأنه في هذا الصدد لابد من التنويه قد استخدم ضمير المتكلم في أكثر قصائده في ديوانه الموسوم؛ للدلالة على أنه يقول بمعنى اصحو واستفيقوا كما في رائعة ابو القاسم الشابي في قصيدته المعروفة في مطلعها :

إذا الشعب يوما أراد الحياة. فلا بد ان يستجيب القدر ٠وفي هذا المعنى فالشاعر قد أضفى رؤية مضيئة في صياغته الفنية الجميلة ٠

العجائبي في رواية

اللحية الامريكية

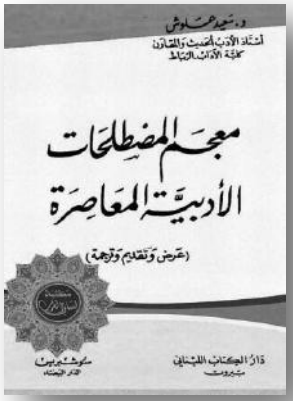
معزوفة سقوط بغداد للروائي عبد الكريم العبيدي

مصطفى مجبل متعب

عبد الكريم العبيدي

يُعدُّ توظيف العجائبي أحد أهم التقانات الحديثة للرواية العربية المعاصرة، وقد استخدم الكثير من الروائيين هذا الشكل الذي يعني الانتقال والتحوّل من العالم الواقعي، والخروج عن المألوف والخرق التام للقواعد والقوانين المنطقية والنواميس الطبيعية.

وقد تناول النقاد مفهوم العجائبي في الثقافة العربية القديمة واختلفت نظرتهم إليه فجاءت تحديداتهم مختلفة عن بعضها ، إذْ أغنت المصطلح وأظهرت عن معنى مشترك فيما بينها، فعرف العجائبي بأنه: (شكل من أشكال القص تظهر فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي وتقرر الشخصيات في هذا النوع العجائبي ببقاء قوانين الواقع كما هي)[1].

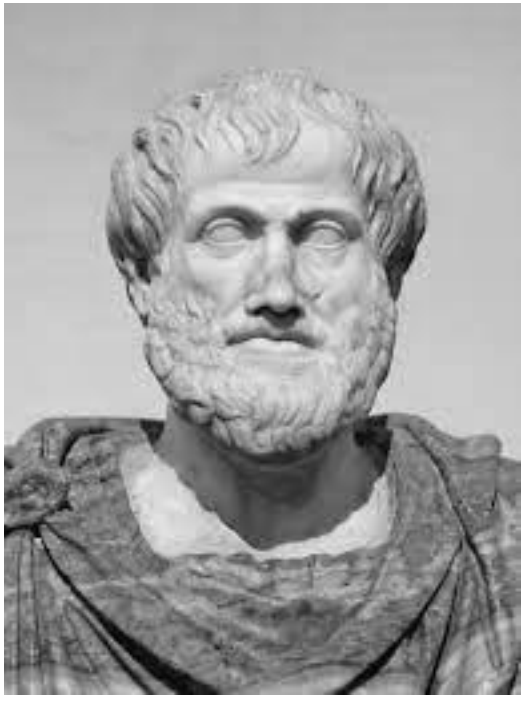


والعجائبي في أحد معانيه: (حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق الطبيعي)[2]، ويؤكد العجائبي ضرورة (تجاور الحدث الخارق مع الاحداث الطبيعية، من غير انتصار لأي منهما، كي يبقى النص ثابتاً على الحافة بين الولاء إلى نظم الحقيقة الواقعية والولاء إلى نُظم أخرى فوق واقعية)[3].

وللعجائبي أدبه الخاص به المعروف بعوالمه العجيبة الخارقة للطبيعة المشحونة بأجواء السحر والجن والعفاريت، وبذلك يتميز الأدب العجائبي (باقتحامه موضوع شيء غير مألوف لحقل الواقعي وبكونه رؤية مغايرة للأشياء، تهز كيان القارئ وتتركه بعد الفراغ من القراءة في حالة مباينة لتلك التي كان عليها قبلها)[4]، ويسعى العجائبي إلى تأكيد الواقعي

والمألوف ولاستهدافهما وهذا ينسجم مع قول

تودورف بأنه: (لكي يكون ثمة خرق يجب ان يكون المعيار محسوساً)[5]، وهذا يؤكد أن وجود الواقعي داخل العجائبي حقيقة لا غنى عنها[6]،ومن ثمّ يشير لحقيقة تلازم وجود المألوف واللامألوف في العمل الروائي، فبغير وجود الواقعي داخل بنية النص لا تظهر جمالية العجائبي ولا



نلمح أثراً لها في داخل النص. ويحقق العجائبي الإمتاع والانجذاب لدى المتلقي، فالمتعة والجذب خصيصة وميزة مهمّة من ميزات العجائبي لأن (الأمر العجيب يدعو إلى الإمتاع، وآية ذلك أن الناس جميعاً حينما يحكون حكاية يضيفون من عندهم (العجيب) لإضفاء الإمتاع)[7].ويرى (تودورف) أن انتماء النص الأدبي لفن العجائبي يتطلب شروطاً ثلاثة[8]:

1- أن يرى القارئ عالم الشخصيات، عالم شخصيات حية، حين يتردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق الطبيعي للأحداث المروية، بحيث يرغم النص المتلقي على ذلك التردد لتفسير الاحداث.
2- إن هذا التردد يتم ويحدث بوساطة الشخصية، ويتوحد القارئ مع الشخصية، أي لا بد أن يكون هذا التردد

3- محسوساً من طرف الشخصية في النص الروائي

4- إلحاح تودوروف بضرورة استبعاد القراءة الرمزية أو الشعرية للنص العجائبي مع ضرورة التنبيه إلى أن غياب الشرط الثاني لا ينفي عن النص صفة العجائبي.

وبناءً على تلك الأركان فقد عرّف تودورف العجائبي بمفهومه العام: (تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق – الطبيعي حسب الظاهر)[9].

وللعجائبي في المتخيلات السردية أشكال عدة منها [10]:

1- ارتباطه بالماضي الغيبي والكرامات والمعجزات.

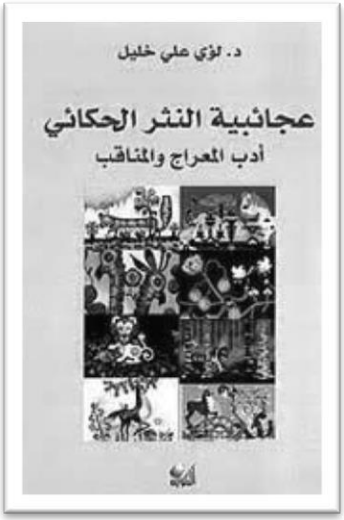
2- يعمل على تعميق الإنسان والمكان والزمان.

3- اتخاذه الرؤى والأحلام سبيلاً للبناء الفني.

4- اعتماده على انتاج المفارقة والسخرية من المألوف والواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم.

تتخذ الدراسة مفهوماً اجرائياً، يتبنى شكل العجائبي بوصفه حدوث ظواهر وأحداث خارقة للطبيعة تنتهي بنهاية وتفسير فوق الطبيعي ، إذ تهدف هذه الدراسة الى رصد تجليات العجائبي في رواية اللحية الامريكية للروائي عبد الكريم العبيدي الفائزة بجائزة كتارا عام 2018 ، ويتمظهر العجائبي في الرواية منذ الصفحات الاولى (أصيب أوس بتلك الرطانة .لم يشف منها بعد. وهو يدرك ذلك ويعترف بفشله في ترويض الأثاث العنيد ومحاولة كسب وده ، لكنه منح الحق لكل قطعة فيه وأشاد بحنينها واخلاصها لصاحبها المغدور)[11] ، تُسرد احداث الرواية عن طريق راوٍ

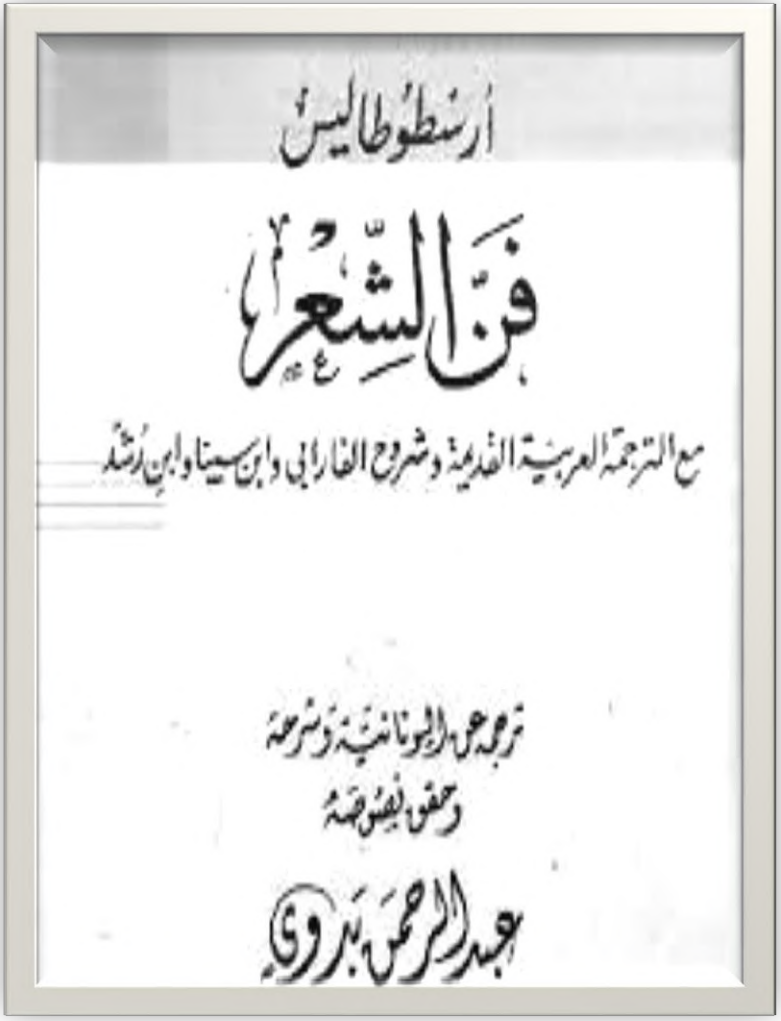
عليم ، يتوارى ويمنح المجال في أحايين كثيرة للشخصية المحورية (اوس الشاهر) للكشف عن احاسيسه وبيان انفعالاته ، فضلاً عن اربعة رواة اخرين يتمظهرون عن طريق فراشات تتحدث مع الشخصية المحورية ليتشكل المتن السردي من محاورات متنوعة معنية بالدرجة الاساس بوضع البلد وما خلّفه التدخل العسكري الامريكي من انفلات أمني واسع ، وعمليات خطف وقتل على الهوية ،فضلاً عن التغيّرات التي طرأت على البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، إذ يتعرض أوس الشاهر الى سلسلة من الحوادث المأساوية تنتهي به الى عزلة صامتة وابتعاد عن العالم المعيش ،ذلك العالم الذي تحول فجاءة الى مظاهر تشي بالقتل والذبح والانفجارات الهائلة وانتشار المقاطع الفديوية التي تؤرشف لجرائم يندى لها جبين الانسانية (عند باب العمارة شيَّعه البواب بنظرة تلميح حذرة ، تقبل فضولها بصمت وخرج مسرعا تبعه صوت المذيع ورعب اخباره العاجلة من راديو البواب :يوم دموي جديد تشهده العاصمة بغداد، وقوع عدة انفجارات بسيارات مفخخة وعبوات واحزمة ناسفة وسقوط عشرات القتلى، الشرطة العراقية تعثر على عشرين جثة مجهولة الهوية)[12] ، وفي خضم تلك الاحداث المرعبة يتعرض(أوس الشاهر) الى انفجار ارهابي عندما قرر الذهاب لتقديم اوراقه الى مؤسسة ذاكرة ايريقا



للدراسات والبحوث الاعلامية (هز صوت انفجار رهيب ارجاء المكان ،

فتطايرت الأجساد ، وتناثرت اشلاء الجثث في الشارعين الفرعي والرئيسي وتحطمت واجهات معظم المحلات وتطايرت قطع الاثاث، وأتلفت كميات كبيرة من البضائع)[13] ، ويبدو أن هذا الحدث عمق الحس أو الشعور الانعزالي لدى (أوس الشاهر) (اليوم فقط احسستُ بأني زائدة لحمية ،حشرة نجت بأعجوبة رغم انها وجدت نفسها محشورة بين الانقاض وأكداس الجثث واشلائها المخيفة ... سارع الى عزلتك اذن ،نعم تكشفت ملامح العزلة على مقاسي)[14] وفي لحظة صمت اكتشف (أوس الشاهر) تحركات عجيبة على قميصه الملطخ بدماء الاشخاص المجاورين له عندما حدث الانفجار الارهابي ليكتشف فيما بعد عن تحولات عجائبية مثيرة (استغرب من حركة مريبة زاحفة يفضحها نور الفانوس ويكسبها تباينا حاذقا بين تدرجات شحوبها على انكماشات سطح القميص...لكنه فقد السيطرة على نفسه حالما شاهد التحول الفجائي لبقع الدم الى الألوان الأخضر والابيض والازرق والقرمزي)[15]، وفي حقيقة الأمر أن التغيّر العجائبي الذي يرويه أوس الشاهر يفصح عن بدء مرحلة جديدة مغايرة في بنية السرد، إذ تزداد ملامح الدهشة لدى المتلقي جراء ذلك التحوّل (لاحظ أوس بذهول اذابة خيوط الحرير ، وتصدع الشرانق الصلبة وحصول شقوق صغيرة في مقدمتها واندهش من مشاهدة رؤوس صغيرة متحركة تطل من الشقوق . تبعها ظهور صدور منتفخة زاهية ثم بطون طرية ، ثم حدث المشهد الذي سيبقى في ذاكرته الى الابد ، لقطة خروج اربعة فراشات من أغلفتها في غضون دقائق)[16] ، ويبدو أن الفعل العجائبي في الرواية يأخذ مساراً جديداً عندما تبدأ الفراشات الاربع بمحاورة أوس الشاهر ومحاولة اخراجه من عزلته الدائمة (الفراشة الشبيهة بذيل الطاووس هتفت بصوت

شجي : خذ منا ما تظنه محالا حتى من نفسك .أفِقْ من سبات الاحلام والهلوسة ، من مجون الدهشة هذا ، عليك أن تستفيق من الغشوة من إغمائك المخيف هذا النهار غير صالح للعزلة)[17] ،(بعدها هزت الفراشة البيضاء قرني الاستشعار ورددت :لاتكن متعجرفا بالصمت كل دعواتنا تتجه الى قلبك طوبى لعودتك من شذى الدخان الهارب ،آه كلنا نبحث عن الخلود في لحظة الرجوع الى النفس .ما اجهلنا)[18] ويبدو أن عملية السرد التي تضطلع بها الفراشات شكلت خرقاً واضحاً لقوانين المنطق والعقل ، فضلاً عن طبيعة ذلك السرد الذي ينفتح على رؤى فلسفية تخص خلود الانسان ، والحق أن النص الروائي يركز على تجاوز المألوف والتركيز على الابعاد العجائبية بأشكالها كافة.ولأهمية الحوار بوصفه تقنية سردية مهمّة في بنية



العمل الروائي استعان به الروائي في تصوير الاختلاجات والمشاعر التي تعيشها شخصية أوس الشاهر (قد ابدو ضيفة ثقيلة بنظرك ،فراشة متطفلة على هذا البيت ان كان الامر كذلك فالأولى بك ان ...لاعليك (...) مممم.. من أنت ؟

أنا .أنا ظل صاحبك القتيل . أنا روحه !)[19]

ويتبين أن توظيف الفراشات بوصفها شخصيات فرعية في الرواية، استندت في وصفها ودورها في الليالي على سرد ثيمة الموت بأشكالها المختلفة ،إذ يسند الروائي فعل الحكي الى الفراشات لتنقل اوجاعها التي هي في حقيقة الأمر اوجاع الشهداء الذين سقطوا في الاحداث الارهابية والتفجيرات المأساوية (سنتلو عليك الليلة طائفة من اوجاعنا ،همهمات من هذه الحرائق وفصولاً من الخراب ،اسماء وحوادث وحكايات ومشاهد وأيام دموية ،سنحكي عن اهوال الانفجارات والتهجير والاغتيالات والقتل على الهوية ، وعن جثث دجلة والسدة والشوارع والحاويات وعن زلزال 2003 سنحدثك عن مداهمات واعتقالات وتصفيات)[20] .

لقد رصد الروائي في متنه الحكائي التطورات التي حصلت لشخصية (أوس الشاهر) وسخر السرد لتخليصها مما لحق بها من أمراض وعقد نفسية ، فهي شخصية متنامية تتطور بتقدم السرد نحو خط النهاية ، وبلغت أوج تطورها بعدما قرر كتابة روايته (اللحية الامريكية) التي اودت به الى تلك النهاية التي طالما كانت هاجس مخيف بالنسبة له (يا له من مشهد دموي ! سأكتب عن اللحية الامريكية – معزوفة سقوط بغداد وسأنشرها حتما ، هذا ما توصل اليه الشاهر اخيرا ،(...) كان الشاهر مرميا على الارض موثوق اليدين والقدمين ، يتأوه ألما بصوت عميق وشكوى متواصلة بعد أخذ نصيبه من الركل والضرب ،لم يجد في تلك اللحظة غير جملة رددها بصوت مسموع كأنه

ينطق الشهادة قيل الموت ،انها رواية رواية رواااا....!)[21] ، وفي حقيقة الأمر أن الحدث في الرواية المصطبغة بالعجائبية وجد في الرواية وسط بنية سردية تتكون من عناصر فنية تتأطر بسمات عجائبية وتطبع الحدث بطابعها الخاص والنوعي، والشخصيات برزت من خلال أبعادها في تغير الحدث، وبذلك شكّل كل من الحدث والشخصية محور الرواية التي عكست دلالة معينة من خلال تطور الشخصيات التي اختطت لنفسها مساراً عكست معانٍ عجائبية خاصة قصدها الروائي ،إذ عمد إلى تقديم شخصيات لجأت إلى الرؤى الحلمية بوصفها متنفساً لما تعيشه من ضغوط نفسية واجتماعية وسياسية.

الهوامش والمصادر

1- معجم المصطلحات العربية المعاصرة ، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني ، بيروت لبنان ، د. ط ، 1985: 146.

2- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حليفي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2005م: 190.

3- عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، لؤي علي خليل، دار التكوين، ط1، دمشق، 2007م: 9.

4- مدخل إلى الأدب العجائبي، تزفيتنان تودورف، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار الشرقيات، ط1، القاهرة، 1994: 168.
مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت – لبنان، 2008م : 247.

5- المصدر نفسه: 30.

6- ينظر: العجائبي والمفاهيم الحافة، لؤي علي خليل، مجلة البحرين الثقافية، العدد: 38، مج: 11: 23.

7- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وشرح وتحقيق: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط2، بيروت – لبنان، 1973: 69.

8- ينظر: مدخل إلى الأدب العجائبي: 168.

9- المصدر نفسه: 168.

10-ينظر: هوية العلامات: 191.

11-رواية اللحية الامريكية معزوفة سقوط بغداد ،عبد الكريم العبيدي، صدرت عن دار كتارا للنشر في الدوحة2018 : 8.

12-المصدر نفسه : 10.

13-نفسه :13 .

14-نفسه :15.

15-نفسه 17.

16-نفسه :18.

17-نفسه :20 .

18-نفسه :21.

19-نفسه :23.

20-نفسه: 25.

21-نفسه:114

فسيفساء السرد

قراءة في قصص العدد (10-11) كانون الأول 2020- مجلة تامرّا

د. خليل شيرزاد علي

لا تطمح هذه القراءة المتواضعة إلى محاكمة النصوص القصصية التي حملها ملف(كان يا ماكان) ضمن العدد المزدوج (10-11) كانون الأول 2020 لمجلة تامرا الغرّاء ، قدر ما تحاول أن تقف منها موقف المحاور و المستكشف عن مكامن الجمال وتمظهراته الإسلوبية تركيبا ودلالة، وما ينبثق عنه شكلاً ومضموناً . إنّ الفحص النقدي الدقيق لمحتويات ملف (كان ياما كان) الماتع، الذي ضمّ بين طيّاته تسعة نصوص لسبعة قصاصين لا ينتمون لجيل قصصي واحد على حدّ علمي ، شكّلت بمجموعها قطعة من الفسيفساء السردية تكشف بلا مواربة انحيازاً مقصوداً صوب المحمول الدلالي أو ما يُصطلح عليه بـ (السرد الدلالي) على حساب الإهتمام والعناية بالجانب الشكلي إلاّ فيما ندر من تلكم النصوص – سنشير إليها لاحقاً ضمن قراءتنا هذه – ولايعدّ ذلك خللاً ما أو عيباً يشار إليه ، بالقدر الذي يؤشر ظاهرة اسلوبية يتحتّم تمييزها ، فالغالبيّة العظمى من النصوص المنشورة حاولت أن تعزف على هذا الوتر الحسّاس ؛ لأنّه الأقرب إلى ذهن المتلقي. ويظنّ الباث أنّ ذلك أيسر وسيلة لمناغاته، والتفاعل معه من خلاله ، وقلّما كانت النصوص مشغولةً بالجانب التكنيكي للاستحواذ على ميول واهتمامات المتلقين .

على الرغم من صعوبة تجنيس النصوص ما بين قصّة كـ (شرق بعيد) لـ (محمد جبر علوان) و(ليلة ذبح العصافير) لـ (عبد الأمير المجر) و إلى حدّ ما (ريتا) لـ (حسن البحّار) أو قصّة قصيرة على وجه الدّقة ، إلا أنّه يمكن تعميم تصنيفها وادراجها ضمن حقل (القصّة القصيرة) اعتماداً على خصائصها النصيّة وسماتها الإسلوبية.

ولندلف إلى ساحة الإبداع القصصي ونأخذ معنا القاريء في سياحة لعوالمها وما انمازت بها بعيداً عن الافتراضات المسبقة أو القوالب الجاهزة لما يجب أن تكون عليه ، بل بالولوج إلى كوامن النصوص واستنطاق الخصائص التي تجلّت فيها، وعلى الوجه الآتي :

1- أقصوصة (الغريب) لـ (أحمد خلف) :

تطغى على هذه القصة القصيرة (المشهديّة) فقد اعتمدت على لقطات ركّزت على الجانب الوصفي للشخصيّات دون تسميتهم بشكل رئيس ، وانسحب ذلك أيضاً على المكان ، لذا وجدنا التأكيد على الشكل الخارجي للحدث الذي جاء منسجماً مع العتبة النصيّة (الغريب) ، والإنسلال من خلال الصورة الخارجيّة إلى العوالم الداخليّة، ممّا يشفّ عن قدرة نصيّة فنيّة بالتحوّل الديناميكي من الخارج إلى الداخل ، وبطريقة فذلكيّة تنمّ عن مهارة وحذقٍ يُحسب للنصّ وصاحبه الذي طالما كانت له يد طولى في عالم الرواية وتقنياتها . فلم يجد من صعوبة تذكر في نحت الصورة المشهديّة وإضافة غير قليل من الرتوش عليها ، ليبرزها بهذه الكيفيّة الطريفة.

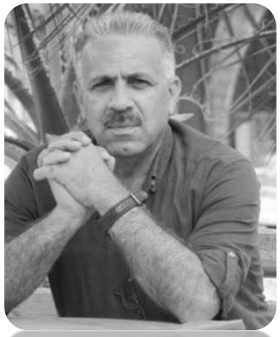
إنّ اختيار موضوعة الحدث ومن ثَمّ بناء الظلال والمسارات المناسبة لها من أولويات عمل المنتج الإبداعي وقد جاءت تلك الأمور مبحوثةً بعناية فائقة في أقصوصة (الغريب)، فالحدث الأساسي ببساطة فائقة هو الموت اغتيالاً لشخص (غريب) ، أحدث اغتياله صرخةً ازاء القتل والموت المجّاني اليومي ، وما جاء بعد ذلك من أفعال وصور مثّلت تتميماً للصورة المشهديّة ، وأُوكلت إليها مهمة اكمال المشهد العام .

2- أقصوصتا (محلة الوزير) و (حكاية التلميذ الذي بكى) لـ (صلاح زنكنة) :

حاولت هاتان القصتان القصيرتان الخطو على منوال (المفاجأة المضمونيّة) ابتداءً، لذا لم تتخطّيا حدود ذلك المسار المحدّد مسبقاً، بل حاولتا تأكيد ذلك ولو من طريق مختلف ، ولذا لم يكن من المستغرب انضوائهما تحت مسمى واحد (أقصوصتان) ؛ فقد مثّلت أقصوصة(محلة الوزير) التي حملت بين طيّاتها حسّ السخرية المريرة وتجرّع الغصص رغماً، بحكم الواقع الجديد الذي آل اليه المجتمع العراقي لاسيّما بعد العهد المباد وما رافق ذلك من تغييرات في مجمل الحياة اليوميّة.كانت المحلة التي يشير إليها النص وادعة مطمئنة ، تضمّ بين أفيائها الأبناء والأحبّاء في رخاء ودونما ضجيج أو تعكير صفو ، حتى اتخذها الوزير مقرّ سكن له ، فتحوّلت إلى ثكنة عسكريّة يتحكّم فيها ذلك الوزير وحاشيته ، ففقدت بذلك وداعتها وأصابت ساكنيها بالمفاجأة غير السارة ، ممّا اضطرهم إلى النزوح عنها تباعاً حتى لم يتبق سوى ثلاث عوائل بائسة لم يحالفها الحظ في الحصول على منازل بديلة .. ولم يقتصر الأمر على اضطرار ودفع أبناء المحلة على النزوح ومغادرتها قسراً ، بل وصل الأمر بمَن يرفض ذلك أو لا يمتثل للأمر، باتخاذ اجراءات أخرى بحقّه، أقلّها التغييب أو الخطف والقتل بصورة سريّة ، ولعلّ هذا مايشير إليه النص في ضربته الأخيرة، ولاسيّما بما حدث مع (الحجية كميلة) التي أغلقت دكّانها ، ولم يعد أحد يعرف عنها شيئاً، وانقطعت أخبارها . وقد جاءت هذه الأقصوصة ضمن السياق المضموني الذي يحاول ترجمة الدلالات المباشرة ، دون اللجوء إلى تقنيّات أخرى يمكن أن تثري النص بحمولات رمزية .وخَطَت (حكاية التلميذ الذي بكى) منحىً مغايراً ، فحاولت النأي عن الجانب المألوف في سرد الحكاية بتسلسل وانسيابيّة لتوقظ في المتلقي حسّ المشاركة منذ البدء ، فعتبة العنوان كان مثيراً بما يكفي لجذب المتلقي صوبه ، ولا سيّما وقد حملت بين حناياها لفظة (حكاية ...) .ولعلّنا نجد في تقنيّة بناء النص هاهنا ، شيئاً جديداً، ففضلاً عن الاختصار والتكثف العالي اللذين ميّزا النص ووسَماه بميسمهما الافت ، وجدنا الإلتفات إلى طاقة (الحوار) واستثماره بالشكل الأمثل ، وبما يندغم مع بنية النص الفنيّة ، ويسهم في البوح الدلالي لمجريات الحدث ومناخاته .ولم يقتصر الأمر في لجوء النص تقنيّاً إلى ذلك فحسب ، بل اعتمد كذلك على خصيصة (الإضمار والحذف) في بناء الحث ، ليترك المجال واسعاً أمام المتلقي عبر

اتخاذ التسلسل الرقمي من (1- 5) وحشر الدلالة المستوحاة من خلال ذلك الترقيم ، تاركاً إيّاه لِلَملمة الأجزاء واستشفاف المغزى المطروح، وهذه التقنيّة وإنْ مثّلت واحدة من أساليب التجريب في القص الحديث، فقد نجحت إلى حدّ بعيد في غضفاء مسحة جماليّة وفنيّة عالية على النص ، وغيّرت المسار الذي عهدناه في القصة القصيرة بوجه عام ، ولاسيّما بصريّاً .

3- قصة (وجه الوردة) لـ (عزيز الشعباني):



تمثّل هه القصة ضرباً من السوريالية التي جهدت أن تتسربل برمزيّة غير خالصة ، بل هي رمزيّة مازجتها ملامح واقعيّة يوميّة تغوص في عالم الخيال وتمتاح منه . إنّ موضوعة هذه القصة هي البحث عن صورة أو هيأة تشكّلت وركزت في اللاوعي الفردي ، ومن ثَمّ جرت محاولة البحث عمّا يطابق هذه الصورة على أرض الوجود ، وهذا أمرٌ لا يصدر إلاّ عن ذهنيّة مكدودة أتعبها وأضناها عالم الوجود ، فحاولت التشبث بأطراف هذه االصورة الخيالية ، وجعلها منفذاً إلى الخلاص .تحاول القصة الإفادة القصوى من الإنسياحات النفسيّة ، عبر الولوج إلى العوالم الداخليّة للشخصيّة المهيمنة والرئيسة في النص ، والتي وجدنا انحساراً جليّاً لوعيها بالعالم الخارجي ؛ نتيجة انشغالها شبه التام بالفراغ النفسي الذي تعانيه ، ممّا سبّب ضموراً لبقيّة شخصيّات القصة ، وعدم اتاحة الفرصة أمامها لأخذ دورها قياساً إلى الشخصيّة المحوريّة في القصة . ولا يمكن نسبة النص إلى مدرسة (تيار الوعي) بحكم البنية الفنيّة للنص التي لم تتجاوز حدود اللاوعي القارّ في شخصيّة السارد فقط ، وعدم تداخلها مع بقيّة الشخصيّات .

4- أقصوصتا (مطارات) و (يا صغير) لـ (جوزيف حنّا يشوع) :

هاتان القصتان تمثّلان نقطة مضيئة في ملف (كان يا ماكان) بامتياز خاص ؛ ذلك أنّهما تعبّران عن ترنيمات موسيقيّة وتشكلاّت صوريّة ماتعة ، تقترب بعفويّة بالغة ولغة سامية من عالم الشعر الفسيح ، فتقترضان منه اللغة الموحية ذات الدلالة المكثفة والظلال التي ترنو إلى رسم انطباع في الذاكرة عبر تقنية البوح المستبطن أو (التداعي النصي الحر).

إنّ استعارة لغة الشعر في السرد والعزف على نغماته ومحاولة محاكاته يمنح النص حيويّة فاعلة ، ويثري طاقته في تحفيز مخيّلة المتلقي والاقتراب من دائرة اهتمامه وفضوله ، فضلاً عن أنّ اللغة الشعريّة تُبعد النص عن المتاهات السردية التي غالباً ما تواجه النصوص السرديّة وبما تفضي إليه من رتابة أو ملل تعكّران صفوه وتمنعانه عن أن تدور في حلقة مفرغة . اعتكز نص (مطارات) على جملة انثيالات شعرية بصيغة استذكارات ماضويّة بشحنة عاليةالرهافة والرصانة اللغوية ، بعيداً عن ترهلات العبارات والوصف غير المؤثر في ذات المتلقي، لتصدم ذائقته الفنيّة وتستوفز في قرارة نفسه حسّ الافتتان والإنبهار .. فمنذ مطع النص تأخذنا العبارات السحريّة المنتقاة بعناية فنيّة بالغة، لتنقلنا مباشرة ودون مقدّمات إلى عالم النص ومدياته الفسيحة ، وإنْ كان ذلك المطلع لايمثّل بدء النص على مستوى الحدث المروي ، وهذا ما يشكّل مزيّة للنص ، من خلال اللعب بالمستوى الزماني ، والإفادة من إمكانيّة ذلك اللعب .لقد استطاع النص سحب المتلقي إلى ساحته عبر ذلك الانفتاح النصي لعبارة الترحيب بالقادمين في المطارات ليستقطر منها المتلقي مايشعر بعدم الاستقرار وكثرة التنقل بين المطارات بفعل طاريء حتّم ذلك حتى غدا ديدنه رغماً عنه، لا رغبةً منه إلى ذلك .إنّ النص يكتنز طاقة سحريّة كامنة في لغته السرديّة ، فنجد فيما بين السطور ما يوحي بتامدلول دون تصريح مباشر أو جَلَبة نصيّة ، وزخرفة قوليّة ، بل يوكل ذلك إلى قدرة المتلقي على ادراك الملفوظ ، وفضّ شفرته اللغويّة .نجد في نص (مطارات) بصيغة النكرة كثيراً من المحمولات والرسئل التي تلمّح ولاتفصح ، فعلى سبيل المثال ثمّة اشارة إلى (قطار الجنوب الشاحب) و(باص الشمال المكروب)

و(مطار بيروت ... برلين ... روما ... أريزونا ... سيدني ... باريس ... 9 وكل ذلك يوميء إلى ذلك القلق الكامن في النفوس التي لا تعرف هدوءاً ولا أمناً ولا استقراراً .وإذا ما احكمنا إلى المقولة اللسانية الشائعة التي تفترض بأنّ الاسلوب يمثّل الرجل نفسه ، فيمكن حينئذ سحب ما قلناه عن نص (مطارات) على نص (يا صغير) أيضاً دونما كثير من التغيير أو عقد وجوه المشابهة و الاختلاف بينهما ، إلاّ على مستوى الثيمة الموضوعاتيّة لهما ؛ ففي جملة الخصائص النصيّة لا تكاد أقصوصة(يا صغير) تختلف عن سابقتها في اعتماد اللغة السرديّة الرشيقة واستيحاء أجوائه المفعمة .شهد نصّ (يا صغير) استثماراً للوصف كعنصر ناجز وحيوي وفاعل ، في نسيج خاص يقرب من روح الشعر، فحينما نقرأ : (توقفا وانحنيا إليه بفرح البجع حين اجتياح البرد الأنهار فيغمرها بالسعادة) يتناهى إلى أسماعنا صدى أبي صخر الهذلي في قوله :

وإنّي لَتعْرُوني لِذكراكِ هَزَّةٌ كمَا انتَفضَ العُصفُورُ بلّلهُ القَطْرُ

وهكذا تنساب العبارات والألفاظ في ألفة قريبة من وعى المتلقي لينسجم معها في اندغام وامتزاج من نمط خاص ، تسحق الشّقة ما بين الباث والمتلقي ، وعمل على صهر المسافة التي تفصلهما في أحيان كثيرة .

إنّ المحور الرئيس الذي تنتظم حوله الأقصوصة يتمثّل ببساطة متناهية في انبثاق إشراقة الأمل في النفوس التي كَلّها الإنتظار الممرّ ، دون أن تفقد لِلَحظة واحدة حُلُم العودة إلى الأرض الأم ، والإلتحام بل الذوبان فيها مرّة أخرى ، بفعل حدث طاريء ، وعدوّ لئيم حاول قسراً فصم عُرى هذه العلاقة الروحيّة المقدّسة ما بين المرء وانتمائه إلى الأرض التي أنجبته .

ولأنّ قيم الخير والعدالة لا بدّ أن تنتصر في نهاية المطاف ، فقد تحقّق الحلم وعادت البسمة إلى الثغور لتؤكّد طعم الإنتصار ، وانزاحت تلك الغيمة السوداء التي ظللت سماء المدينة، وحان الوقت لتحقيق الأمنيات .

5- قصة (شرق بعيد) لـ (محمد جبر علوان :

لعلّ هذه القصة هي الوحيدة من بين قصص (كان يا ما كان) التي بُنيت مستثمرة تقنيّة الحوار ، ولكنّه حوارٌ منقول على لسان الراوي الوحيد الذي يعلم المخبوء والمنظور (الراوي العليم) ، لينقل إلينا عبر رؤيته هذا التداخل العجيب الذي يشكّل لحمة النص وسداه . إنّ التداخل ما بين الأصوات هنا يدعمه فعلٌ قصدي يرمي إلى كشف مايمكن كشفهُ من هذا العالم القاسي ،وبيان ملامحه التي صارت مزدحمة بالسوداويّة، وتدفع الوجود الإنساني إلى مضائق الغليان والثورة على الظروف التي تقيّده من كلّ صوب وحدب . لم تكن الأحداث المستحضرة في ذهن الراوي بعيدة عن الواقع المأساوي الذي صرنا في خضمها ، واكتوينا في أتونها ، سواء شئنا أم أبينا .

إنّ كلّ ما في النص يشي بالسلبية بدءاً من مشرحة بغداد وعمّالها القساة ، ومشاهد الرؤوس المقطوعة ليزاحموا الأحياء وهم يردّدون الأغنية :

(بين ثنايا السحب ، تمضي الأيام ، سراعا .. سراعا).

لتشكّل السيمفونيّة المأساوية التي تعبّر عن تفاهة الحياة أمام الموت المحدق بالحياة البشرية، في ظلّ واقع كسيح ، فلا يملك الناس خياراً إلاّ ترديد تلك الأغنية الحزينة تخفيفاً عمّا بنفوسهم من مرارة وسوداويّة حالكة ، مثّلت على الصعيد النصي معادلاً موضوعيّاً عبّرت بشكل صادق عن الوجه الممتقع من الحياة الإنسانيّة .لقد جاء اختيار الحدث القصصي وما استتبعه من الشخصيّات وعنصر المكان منسجماً مع ما أراد النص الإفصاح عنه بطريقة لا تخلو من الإبداع الفني المحتكم إلى ضرورات الواقع ، وتصويره بمهارة وصوغ بنائي بارع بعيداً عن الوصفيّة التقريرية أو الإسهاب غير المسوّغ .

6- قصة (ليلة ذبح العصافير) لـ (عبد الأمير المجر):

إنّ المتعارف عليه والمتداول في نطاق الكتابات الإبداعيّة أن يكون ثمّة ما يربط بين (الدّال) و(المدلول) من أواصر أو علاقات تبيّن المناسبة ما بينهما ، أو تبرّر المسوّغ الذي جمع بينهما ، وهذا ما أصبح من البديهيّات والمسلّمات التي لا يحتاج معها المرء إلى إثبات أو إقرار .. ولعلّي أسوق هذه المقدمة / المسلمة لبدء معاينة قصة(ليلة ذبح العصافير) نقديّاً ، فقد بدأت القصة بلوحة تمهيديّة تعرض لكيفيّة نصب الفخاخ للعصافير في (المتبن) الذي أمام بيت القصب ،وسرد الأحداث التي رافقت ذلك ، اعتماداً على الإستعانة بخزين الذاكرة الطفولية التي لا تغيب عنها شاردة ولا واردة .. ونفاجأ بعدها مباشرة بالإنتقال إلى الحدث المركزي للقصة ، وطرد الزوجة قسراً من بيتها مع أطفالها الصغار رغبةً في الإرنباط بسواها من النساء ، وهذه ظاهرة عامّة وشائعة في المجتمع العراقي، ولاسيّما في بيئة الجنوب . ولكنّ المثير في الأمر أنّ هذه الإنتقالة والقفزة المفاجئة أحدثت شرخا فادحاً ببنية النص ، ولم يهيء السارد لها بما يسوّغها ، ليحاول من ثَمّ الربط مابين العصافير ضحايا الفخ الذي نصبه الأب ، واستحالة الأبناع الصغار إلى عصافير رمزية؛ لأنّ الأب جعلهم ضحايا في سبيل اشباع نزوته الشخصيّة .والحقيقة التي لا مناص من الإقرار بها أنّ ثمّة بوناً شاسعاً مابين الرمز والمرموز له ، ومن الصعوبة بمكان أن يقتنع المتلقي بهكذا ربط ، على الرغم ممّا يتسّم به النص من شذرات جميلة وموحية ، ولغة سرديّة شفيفة ، تشيع فيها الألفاظ القريبة من وعيه كلفظة (المتْبَن) فضلاً عن جماليّات الصور المستخدمة وواقعيتها ، كتصوير البيت الذي زيّنت جوانبه بصور الأولياء ، وأواني الطين المزيّنة بكسور صحون الخزف الملونة ومناداة الأب لأبنائه بـ (أبناء سلوى) وليس بأسمائهم تعبيراً عن كرهه لزوجته والسعي للإقتران بغيرها .

7- قصة (ريتا) لـ(حسن البحّار) :

تغوص بنا هذه القصة الطريفة في سياحة ماتعة في عالم الخيال وتسرح بنا طويلاً في الوصف حدّ الهذيان ، وتأتي خطورة هكذا قصص من مطلب فنّي يكاد يكون سلاحاً ذا حدّين ، فالحدث ها هنا يميل غلى الكمون ولا ينمو إلاّ بمقدار ما يسمح له الراوي بالإنسياح في ذاكرة المكان ، وما تستمطره من مشاعر تستغور الأعماق . وهذا مايمكن أن يمثّل دوراً سلبيّاً أيضاً في الوقت ذاته وخصوصاً إذا أمعن السلرد في الوصف حدّ الملل ، ممّا يفقده القدرة على التواصل مع المتلقي وجذبه إليه . في مفتتح القصة نجد ميلاً إلى الإمتياح من خزين الذاكرة الإيجابيّة التي تومىء بعلامات الرضا عن الحياة التي يحياها البطل ومجابهته لمعترك الحياة بما فيها من صعوبات ونكبات أحياناً ووقوفه موقف الندّ الذي لا يأبه (تلاعبني أنامل القدر كما تلاعب الريح العاصفة أوراق الشجر) ، بل يواجه كل ذلك بعزيمة واصراردونما كلل أو ملل ، غايتهُ العيش بسلام كما يعبّر النص . لكنّ دوام الحال من المحال كما يقال ، فلم تجرِ له الحياة مثلما أراد هذا البطل ، بل قلبت له ظهر المِجن خاصة مع ظهور (ريتا) في حياته ؛ تلك المخلوقة التي حوّلته إلى كائن آخر بما امتلكته من صفات أوغل السارد في الإستغراق بها ، والتفنن في إيرادها دون أن يفقد قدرة تطويعها لصالح النص . لكن مايمكن أن نؤشره من علامة جماليّة ولفتة فنيّة بارعة أنّ تلك الأوصاف جميعها كانت من محض الخيال ، وأنّ (ريتا) ليست إلاّ شخصيّة وهميّة اختلقها السارد من وحي خياله ، ليجعلها أداةً ووسيلةً للبوح عن مكنونات النفس الإنسانيّة ، لاسيّما إذا خالجته مسحة حبٍّ ، لتلهب فيه لواعج الإحساس الجمالي وشعوره الإنساني . وهذا ما يؤكده النص حينما يصل إلى الإقرار بصعوبة الوقوف عند سرّ الحياة الأبديّة ، وأنّنا كثيراً ما نلوذ بالأمنيات في عالم الخيال وليس الحقيقة الواقعة :

(أنا . ما أنا إلاّ سربٌ من الأمنيات تحطّ على الأرض لاتطير .سرمدي الاخفاق في عالم المعجزات .عدنا إلى أنفسنا لحظات).