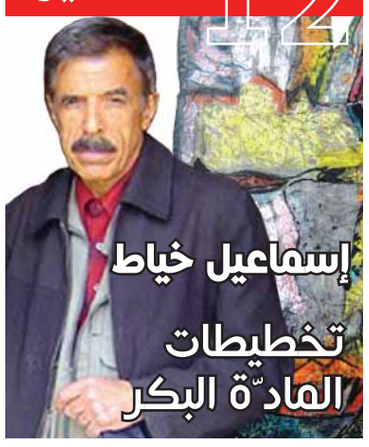
الطريق الثقافي

يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

الأثنين 5 أيلول/ سبتمبر 2011 - **No. 43** 5 September 2011

12 تشكيل



إسماعيل خياط

تخطيطات المادّة البكر

بحث 2

عثرات الجاحظ

خروج عن المحتار

سعدون هليل

فكر 3

ماهي التكنوقراطية؟

ياسين النصير

شعر 4

عشر مرايا

فراس عبد المجيد

الغائبون في السماء

صبري هاشم

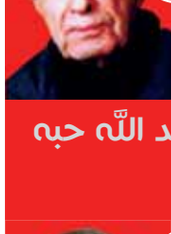
لا بد من قافية

سعد الدين شاهين

قصة 5

إعظيم الضاع

عبد الستار ربيع حتيتية



مقاربات 6

أدونيس

فضاء لغبار الطلع

شكيب كاظم

مسرح 7

ذكرى رحيل

عزيز الكعبي

جاسم العايف

تجارب 8

محمود صبري

«واقعية الكم»

عبد الله حبه

سينما 9

فرانسس فورد كوبولا

الحلم أساس الحقيقة المطلقة

محمد حياوي

حوار

الشاعر شاكر سيفو

تنبثق الأسئلة عندما تتشابك الرؤى والأخيلة

طلال حسن

10

ثقافة الطريق

غياب الكتاب الثقافي

عندما نفهم أن الثقافة هي مجموع ما ينتجه الشعب من قيم ومدونات ومعلومات وجغرافيا وانثروبولوجيا وتنظيم وتخطيط وأدب وفنون، نعرف ما هي حاجتنا لمكونات تكتب عن هذه الحقول المعرفية. ولكن الثقافة التي يتصورها البعض بما فيهم كتاب الأعمدة والشعراء العاطلين عن التفكير، هي النصوص الأدبية من قصة وشعر ومقالة نقدية ورأي فني وإنتاج لوحة أو أغنية أو مقطوعة موسيقية فقط، في حين أن مجتمعا مثل مجتمعنا العراقي الذي قلص هذه المجالات أيضا وحصرها على إشاعة الشعر العمودي الحزين، لا نتوقع خيرا منهم في أن يروا الثقافة العراقية بمنظار أوسع من حدقة أعينهم. فإذا كان الكتاب الأدبي هو الواجهة الثقافية، وقد يصدر بين آونة وأخرى كتاب أو أكثر من دائرة الشؤون الثقافية مشكورة بالرغم من قلة مواردها المالية فلن نتوقع من محافظة بغداد أو البصرة أو نينوى أن تصدر كتابا واحدا عن مكونات ثقافة المدينة من مبان تراثية وحقول نفطية ومزارات ومطاعم وشوارع وتنظيم وتخطيط الأقضية والنواحي والقرى من عدد النخيل وعدد السكان وأزياء الناس وعاداتهم وميزة مطبخهم وطبيعة جغرافيتهم، أنهارها، وشواطئها، وبساتينها، وثرواتها السياحية، وجبالها، ومساحات زراعتها، وأسماء قبائله، وخارطة تعلم أمكنتها، لا نتوقع من محافظة ما كما لا نتوقع من مثقفين أن يفكروا بغير ما يكتبه قصيدة تقليدية عمودية بائسة وكتابات تحمل ضغينة على هذا وذاك دون أن يفكر ولو مرة إن البصرة وحدها كانت تملك عشرة آلاف نهر يروي بساتينها، وإن بغداد العباسيين كانت بساتينها تغطي الباب الشرقي وإن ديالى ليست بهذه الحدود المقزّمة بل كانت تصل للعمق الإيراني، وان شط العرب ليس ما يصنعه الطمي بقدر ما يحدده خط التالوك، وإن جبل سنام ليس ملكا للكويتيين يحفرون فيه ليل نهار لسلب رماله وحجره وترابه، وان هور الحمار ليس المساحات المائية بل هو إرث سومر وبابل وأكد إرث الحضارات، فهل نعرف عن أسماء مدننا قبل أن تسمى بأسمائها الحالية؟؟، هذه الثقافة التي ينتجها المجتمع غائبة عن التأليف والنشر والحضور ،تشكل هذه الثقافة في البلدان الأوربية عصب السياحة والجمهور غير المعني بالأدب،لا بل تشكل حافزا شعبيا مهما وهو أن يكون أي فرد مهتما بما يمتلكه بلده.إضافة إلى هذا وذاك تشكل هذه الكتب واسطة شعبية لتوصيل الإعلانات إلى قطاعات شعبية وواسعة من الناس،في لاهاي تصدر جريدة يومية توزع مجانا اسمها ميترو، كل ما فيها إعلانات وأمكنة سياحية وأنشطة ثقافية .لا شك أن بلدا غنيا مثل العراق بتراثه وناسه ومدنه بحاجة إلى أكثر من جريدة وكتاب لا بل إن كل مدينة من مدننا بحاجة إلى عشرات الكتب الثقافية التي تتحدث عن وجودها وكيانها ومنجزاتها ..

ياسين النصير

في **ديوان** الشعرية وصورة الواقع في «طعنات أليفة» لأمير ناصر ـ جاسم عاصي

عثرات الجاحظ في كتاب الحيوان

خروج عن المحتار وكثرة الفضول

سعدون هليل

صدر للباحث واللغوي صبحي البصام " عثرات الجاحظ في كتاب الحيوان " يحتوي الكتاب على ٥٦٧ مادة منها ٢١٥ مادة تخص الاستدراك على مؤلف كتاب الحيوان عمرو بن بحر الجاحظ ويضم ايضاً على ما يقارب ٣١٥ مادة استدراك على محقق الكتاب محمد عبد السلام هارون والباقي مواد مفيدة لا تقع ضمن الاستدراك، اعتمد الباحث في هذه الاستدراكات ومواده المفيدة على جلّ ما رزقه الله من علم.

الكاتب يتنقد الجاحظ في موضوعات: طول الجمل الاعتراضية وعن خروجه عن المحتار من اصول اللغو والنحو، وكثرة الفضول والضعف في قسم من تعابيره، مع التلويح بالنقد على رواية الخبر او الشعر خطأ مع العلم ان محقق كتابة يُنبّه على كثير منه فقد بقي كثير منه ايضاً لم يُنبّه عليه مثل ما ورد في (٧/٢٠٧) وهو حين رأى انساناً في الارض: اني قد رأيت عجباً قال: ما هو؟ قال: رأيت خلقاً يمشي على رجليه ويتناول الطعام بيد ايديه!!فيذكر المؤلف البصام ان في هذا الخبر تشويه ويبعد ان يكون شوّهه عبد الاعلى القاص فان لم يُشوهه الجاحظ فقد ارتضاه بان رغم ان النون رأى الانسان في حين هو في البحر فكيف يراه ورغم ان للضب وكراً وفي حين ان الوكر للطائر اما الضب فله حجر ويكون في كدية.

وعزز الباحث نقوده بالدلالة الناهضته والبرهان الداحض معتمداً في الكثير منها على آيات من القرآن الكريم وعلى ما ملك من شواهد اللغة والنحو.

ومما جاء في عثرات الجاحظ في كتابه الحيوان للباحث وحسب اجراء الكتاب، وكما يلي:

كتاب الحيوان/ج١: قال الجاحظ (ولوادركوا ذلك لما ادركوا الا بعد ان تغلظ المؤونة) وقوله (لمّا) في جواب(لو) الاختيار فيه في النثر (ما) يحذف اللام، قال عز وجل (ولو شاء ربك ما فعلوه) وقال تبارك اسمه: (ولو ان ما في الارض من شجرة اقلام البحر يمده من بعده سبعة ابحر ما نفذت كلمات الله) وقال علي بن ابي طالب(ع): في خطبة له(فلو ان امرأ مسلماً مات من بعد هذا اسفاً ما كان به ملوماً) وهنا استعمل الجاحظ(لمّا) في جواب(لو) كثيراً في الكتابة.

ومن الانتقادات قول الجاحظ في نفيه للفعل الثاني في قوله (١٦٢/١): حل لك من ذلك ما كان لا يحل) والاختيار ان يقول (حل الله لك من ذلك ما لم يكن يحلّ) فيكون النفي للفعل الاول دون الثاني، قال تعالى(اذا اخرج يده لم يكن يراها) ولم يقل (كاد لا يراها) وقال عز وجل(فذبحوها وما كادوا يفعلون) ولم يقل(وما كادوا لا يفعلون)، وقال علي بن ابي طالب(ع) في كتاب له الى عمّا له في الخراج (فأنه لا ينبغي للمسلم ان يدع ذلك في ايدي اعداء الاسلام)، ولم يقل: فانه ينبغي للمسلم ان لايدع ذلك، وقالت ليلى الاخيلية:

لنا صاحب لا ينبغي ان نخونه
وانت الاخرى صاحب وخليل

وكان الوزن يحبز ان يقول: وكان لا يخلفها المواعد، لكنه اثر اختيار المختار، وقد افاد محقق كتاب الحيوان قول لعشى بني تغلب:

بكيت على زاد خبيث قريته
الا كل عبسّي على الزاد نابحُ

إذ ان الشعر في العمدة للراعي وان الرواية فيه الاكل عبسيّ على الزاد ناتح قلت: الصواب (نائح) كما في العمدة وهي توافق (بكيت) في اول البيت، فما في الحيوان تصحيف واضح ارتضاه المحقق، وكسر المحقق راء (قريته) بالبناء على ما لم تُسم فاعلة والصواب (قريته) بفتح ففتح والمعنى ان تقدم الزاد لضيفك ونفسك شحيحة به نائحة عليه.

اما ورد في عثرات الجاحظ من كتابه في الجزء الثاني، قال: الجاحظ (وقال: الا ترى ان علياً (ع) قال يهلك فيّ فئتان محب مفرط ومبغض مفرط) وتكرير لفظه (مفرط) يدل على ان من الجاحظ الاختصاصة بالتكرير والصواب من عنا القول كما في نهج البلاغة ٢٨/٤ (هلك في رحلان، محب غالٍ ومبغض) قال ومما اشار اليه الجاحظ (٣٤٧/٢): لأن الفرخ انما يُخلق من البياض والصفرة غذاء الفروج) فأستعمل الفروج في معنى الفرج هو خطأ نبّه وهو عليه في الحيوان وقال: كل ولد يخرج من بيضة فهو فرخ الا ولد بيض الدجاج فأنه فرّوج) وقوله (الصفرة غذاء الفروج) والوجه فيه (

والصفرة غذاؤه).

كما ورد في هذا النوع في جزئه الثالث: قال الجاحظ: ٨/٣ (قال: مقدت طبيباً او مقدت فقيهاً) والفصيح ان يستعمل (ام) عديلاً للمهرة المحذوفة بدلاً من (او) الاصل في (قعدت): (امقدت).

ومن استعمال الهمزة محذوفة مع ذكر عديلها(ام) بيت شعر سبق ذكرته، وهو:

لعمرك لا ادري وان كنت ادريا شعيت بي سهم ام شعيث بن؟؟؟

واستعمال الجاحظ (او) بدلاً من (ام) عديلاً لهمزة الاستفهام وفي اشارة (٤٨١/٣) لدعبل الخزاعي يخاطب الخليفة الامنين:

اياك ان تغتر عنك صنيعة في صالح بن عطية الحجّام

وقال المحقق في (تغتر) وهو في لـ(يغتر) وفي الاغاني (تغتر) قلت ارى ان (يغتر) كما في ل و (نغتر) بالغين المعجمة وكلاهما بمعنى واحد هما الصواب، اما (تغتر) بالغين المعجمة التي اختارها المحقق مخطأ وقال المحقق في معناها (تؤخذ وتنال على غرّة) ولم يلتفت الا انه ليس في العربية (تغتر عنك) ان(عنك) مما يبطل الاخذ بتُغتر وفي معنى تغتر بعد من معنى البيت المراد.

ومما جاء في جزئه الرابع (١٧٤/٤) قال الجاحظ: كما تذكر الشعراء في صفة الجرادة الذكر دون الانثى منهم وان الحقوا لها فأنما يريدون الذكر) و(لها) تحريف الهاء وهي ما يقال لها الآن تاء التأنيث المربوطة، وقال الجاحظ يحتاج الى لفظه قاصدة لتوضيحه فيقول: كما تذكر الشعراء في صفة الخيل الجرادة قاصدة الذكر دون الانثى، وايضاً في (٤١٣/٤): لبيهس: فلا طرقن قوماً وهم نيام وابركن بركة النعامة

إذ ضبط المحقق نون (ابركن) بالسكوت فأخل بوزن البيت والصواب (وابركن) بالنون المشددة المفتوحة ليستقيم القول والوزن.

الى ذلك وردت عثراته في جزئه الخامس ليقول ابي الشمقمق في ابن عرس ونازويه التي معناها السنّور: وتترّس برغيف وصفق نازوية صفقة

وحق البيت ان يقال لـ (البيت مكسور الوزن لا يستقيم وزنه الا باسكان اخر (تترس) و (صفق) وكلاهما خطأ نحوي ثم ان هذه روايه ل وللمحقق معدل عنها الى رواية سائر الاصول وهي:

واتي بصفق مني عين باب الدبر صفقه

وهي رواية مستقيمة لا مخالفة لعلم النحو فيها كما وردت عن الحاحظ للبعيت ثمانية ابيات القطا منها في حملهن الماء الى فراضهن:

جعلن احباب الماء حين حمله
الى غصص قد ضاق عنها وتينها

واخر في تبيان الغرض من حمل الماء:

يروين زغباً بالفلاة كأنها
بقايا افاني الصيف حُمراً بطولها

وقال الجاحظ في البيت الاخير:

يروين من قولك رويت اي حملت في رواية) قلت: بك المراد وهنها: يروين فراخهن بسقيهن الماء بأدخال منقار في باطن منقار.

اذ جاء في عثرته في الجزء السادس، قال: السيد لعبده: وقد تكرر ذنوبه (فابيعك بما اعز وهان) ورأى المحقق ان في العبارة تحريفاً فغيرها الى (بما عز وهان) اي حذف الواو واثبت مكانها (او) اي بأيّ ثمن، وعندي انها تحريف (بما خسّ وهان).

الكاتب ومن خلاله مؤلفه اشار الى المأخذ في العثرات اللغوية والنحوية، استطاع باجتهاده الذاتي ان يستدرك الاخطاء ويجد لها تصويباً لمقدرته في التلاعب في اللغة وحسن معرفته في معالجة النصوص المضطربة، وقد الزم الباحث نفسه بالجهد بالشرح للشعر والامثال فكان في اكثر من ذلك موقفاً، وكما استطاع قدر امكانه بسط الامور اللغوية والنحوية الى القدر الممكن للفائدة العامة لتزداد بها معارفهم والكتاب اضافة غزيرة بالمعرفة ويستطيع الباحثون الاستفادة منه، لان فيه التحليل والنقد والمقرونة بالعدل ليستقيم العلم ويحقق فوائده وعوائده.

للباحث والمؤرخ اللغوي صبحي البصام كثير من المؤلفات ومنها قراءات في كتب نذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر، كتاب / الملاحظ في حيوان الجاحظ- المعجم الوسيط وقوله في تصويب الخطأ- اصلاح آمالي القالي وما الحق به- تعليقات على كتاب الاغاني- مباحث لغوية. علماً ان للمؤلف ٢٩ كتاباً اغلبها في علم اللغة. جاء كتاب عثرات الجاحظ في كتاب الحيوان في ٢٦٧ صفحة من القطع المتوسط.

فاعلية اللحظة الكتابية

إسماعيل إبراهيم عبد

حينما افترض فيثاغورس البداية بالواحد أوجد معارضاً مفترضاً له، وبعد زمن طويل تسبب المعارض الافتراضي بوجود فلسفة بورس التي تلتقي مع لحظوية بارت في مرحلة صفر الكتابة، الفرضيتان تجدان للكتابة لحظة، وفي الجدل القديم والحديث هي لحظة انتاج تزخر بالاستعادة والاستعارة والتمثيل لحالات ذهنية عديدة.

إن ضرورات مرحلة الإنتاج النصي الثلاث التي اكتفى بها بورس (الحكاية والسردية والاظهارية) (١) كجزء من منظومة الدليل لديه، مراحل تبنى اساساً على لحظة التنفيذ الكتابي للنص.. وان النص سيأخذ زمنيته من زمنه "المكتفى به" داخل النص، ولكن الكتابة ليست وليدة هذه اللحظة (لحظة النص) ولا هي مسرودة الاظهار (الخطاب) بل هي لحظة لها شروطها الوجدية، ولها مصادرها الانتاجية، كما أن لها، هي الاخرى، مراحلها الخاصة والتي هي:

مرحلة التفكير بالكتابة:

وتضم هذه المرحلة زمن تجميع الصور لكل من كلمة البدء، ثم جملة البدء، ثم عبارة البدء، ثم فكرة البدء، والتي ستحتوي صورة اولية عن نوع وموضوع الكتابة.

إن البحث عن مصادر تجميع الصور أعلاه انما هو بحث عن المصادر التي تشكل ذاكرة الكاتب الثقافية، لذا فهي زمنياً تعود إلى مراحل تشكيل نفسيته ومدركاته وقيمه، وبالتالي فواعل تشكيل موهبته التي أدركها وطورها بفعل أخير اسمه الكتابة.

مرحلة ما قبل التنفيذ:

هي مرحلة انتظار فقط، انتظار قرارات حالية لا رجعة فيها، منها قرار اختيار النوع الأدبي، وقرار اختيار التشكيل الأمثل للنوع الذي اختاره، .. وبعد ذلك اختيار الجو الملائم للكتابة، وهو ما يتصل بالحالة النفسية والجسدية والاستعدادات البيئية المتاحة للكاتب ليجعل كتابته ممكنة التنفيذ.

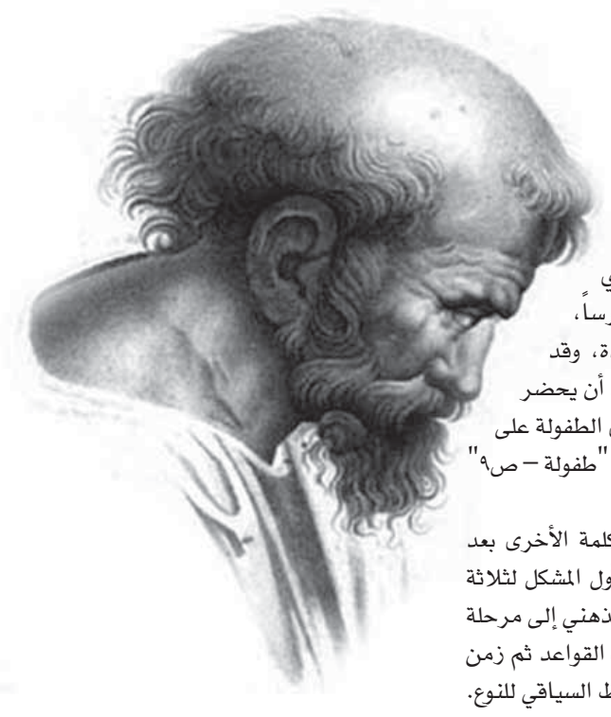
لحظة فعل الكتابة:

أما المرحلة الثالثة فهي اللحظة التي سيتقرر بموجبها نمط ونوع ونموذج النص الذي سيتشكل لاحقاً. ترى ما الذي يجب توفره لهذه اللحظة؟! يقول (جيرار جنيت – في مدخل إلى جامع النص ص٥ – ت عبد الواحد أيوب) (٢): ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص، ونستل هذا القول لنصغ الشرط الأول لعملية الكتابة تلك هي "التجميعية" التي يحظى بها عقل المنتج والتي تشكل خزانة الانطلاق الانفعالي والعقلي، حيث إنها لحظة ممتدة إلى الوراء كثيراً جداً فهي تحتوي صوراً شاملة لجمال مطلق، كما إنها تختزل المعايير المعرفية والعملية المتعلقة بالموضوع، حسب ما تختزنه تجربة الكاتب العملية والثقافية.

إن تعلق الأمر بلحظة الانشاء الكتابي يعني وجوداً حقيقياً لم ينجز (بعد) تماماً خاصة وان لحظة الكتابة لن تحدد تماماً أسئلة السيرورة الفكرية التي تصاحب الموضوع. كما إنها لم تستكمل الصورة النهائية للنموذج. على أن الكتابة كفعل زمني مكاني يعتمد ميكانيكية تتوسط الحالة الذهنية والحالة العملية التنفيذية ولم تحدد بعد المستوى اللغوي الأمثل الذي تشرع بتنفيذه ارادة الكتابة. كما أن تصور الفضاء الكتابي قبل تنفيذه قد يؤدي إلى تمثل شخصيات ورؤى مسبقة لن تتحقق – حسب تصور سعيد يقطين في كتابه قال الراوي ص٢٧٢ (٣) وهو ما يعني أن الشكل النهائي الذي شرع بتنفيذه اخذ شكل الصيرورة (بمفهوم النص الخطابي) ولسوف يمتد الفعل الكتابي عدة لحظات مستقبلية خاصة بحالات التراجع في عملية ترتيب الافكار والجمل والكلمات والموضوعات الجانبية والأساسية التي ستأخذ بنظام (التركيب والترتيب والتوالي) وهي عملية ستسير الكتابة "ضمن جدول فعلها وزمنها الآني الممتد بين الماضي والحاضر والمستقبل" على التدرج في الصيرورة، غير المتساوية نظامياً أو اشارياً، وبالتظافر التالي (صيرورة اللحظة => صيرورة الإنشاء=> صيرورة التشكيل الفني) والذي سيصيغ فعل ولحظة المعقول الذهني وكذلك فعل ولحظة التشيؤ اللغوي ثم فعل ولحظة المقيل السردي.

وفي موضوع صيرورة اللحظة يبدأ فعل الافتتاح بكلمة أو علامة أو رسم أو تخطيط، مثلما هي تمارين الاحماء في الرياضية الجسدية.

وهذه اللحظة، نية تواصل الكتابة، يصعب تحديد ماهيتها النفسية والاجتماعية – برأي السيميائي جوزيف كورتيس بكتابة المدخل إلى السيميائية – ت د. جمال حضري ص٥٥ (٤)، وزيادة في تقصي فعل هذه الصيرورة فإن رجفة يد تشبه شهقة الاكتشاف هو ما يعتري الكاتب حينها، حتى وان كان متمرساً، إن كانت الكتابة فرحته الوحيدة، وقد يتعدى لحظة الافتتاح "ذاوياً بعد أن يحضر فيها نوعاً من ضعف القوى وعري الطفولة على حد تعبير ناتالي ساروت في كتابها "طفولة – ص٩" (٥).



وما أن يتحرك الإنشاء جهة الكلمة الأخرى بعد الافتتاح حتى يتكون التشبيك الأول المشكل لثلاثة أزمان كتابية هي زمن الانتقال الذهني إلى مرحلة الوعي القصدي، ثم زمن تركيب القواعد ثم زمن الاتصال الدلالي بين اللغة والنمط السياقي للنوع. وهي لحظة يترتب عليها أول تشكيل اشاري ضمن الموضوع المفكر فيه، والذي يتقيد بعاملين هما تشكل الذاتي، وتحرك الواقع المضاد – برأي بلند الحيدري بديوانه ص١٢، فالموضوع اذاً صار مادة مستحضرة المكونات، ولسوف تستحضر الخطوط الذهنية لتنفيذ الفقرة الاولى، وهنا ينتهي زمن الانشاء ليبدأ زمن التشكل الفني الذي تحفز قوى التجربة من خلاله فعلها الحياتي والدربة السابقة والتعلم المتقن ومهارات مسببات التشكيل، ثم تستحضر الطموحات السابقة والآنية، ثم يصاغ مخيال صورة الفعل التنفيذي اللاحق كله، بما فيه من فن وغاية، ثم تصور الفعل الناتج عنهما اعلامياً ثم يتم تشكيل الفعل الفني. وهكذا سيكون مظهر الكتابة ناتج فواعل الكتابة التي قد تكون لحظة فعلها هي لحظة تشكل الخطاب أيضاً.

المصادر المساعدة:

(١) آليات انتاج النص الروائي – نحو تصور سيميائي – د. عبد اللطيف محفوظ – منشوات الاختلاف – الجزائر ٢٠٠٨.

(٢) مدخل لجامع النص – جيرار جنيت – ت عبد الرحمن أيوب – الشؤون الثقافية – بغداد – مشروع النشر المشترك.

(٣) قال الراوي – سعيد يقطين – ط المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ١٩٩٧.

(٤) المدخل إلى السيميائية السردية والخطابية – جوزيف كورتيس – ت: د. جمال حضري – منشورات الاختلاف – الجزائر ٢٠٠٧.

(٥) طفولة – ناتالي ساروت – ت لورين زاكري – دار المأمون – بغداد ٢٠٠٧.

ما هي التكنوقراطية ومن هم التكنوقراط؟

ياسين النصير

4 - 3

في هذه المقالة والمقالات التي تليها نسلط الضوء على مفهوم التكنوقراطية والتكنوقراط علنا نساهم مع الآخرين في وضع اسس صحيحة للتفكير باشغال مناصب الدولة بمن هم كفء لها.وهو المدخل الأكثر أمنا كما نعتقد لخروج العراق من الأزمة الحالية.كنت أعتقد أن بمقدوري كتابة موضوع عن التكنوقراطية والتكنوقراط لمجرد انني اعرف اسم المصطلح وبعض المعلومات العامة عنه، ولكن الحقيقة التي اصطدمت بها هي أنني بعيد كل البعد عن فهم آلية وبنية التكنوقراطية، بينةً ومصطلحا ومفهوما وواقعاً.

إن جانبا مهما في نمو المدينة العراقية، وبغداد دائما في الصورة، كان عشوائيا حيث اصبح توسعها ليس نتيجة حاجة عمرانية واقتصادية، بل تغطية لبطالة مقنعة وسحب لقطاعات من الريف لإلحاقها بالمدينة دون أن يكون التحاقها نتيجة تطور منطقي، فخلقت البلدات الكثيرة حول بغداد وداخلها كاورام في جسد بغداد، مما مهد لان يكون سكان بغداد أكثر من ناسها الفعليين. وهذا النمو العشوائي ضيع فرصا كثيرة على بغداد والبصرة والموصل لأن تنمو بطريقة حضارية تتوازن فيها الحاجات مع نوعية السكان. كان تطور المدينة في العالم الغربي هو ردم الهوة بين المدينة والريف بحيث لا تجد فرقا كبيرا بين أناس الريف وأناس المدينة،لكننا في العراق حاولنا أن نجعل من الريف ومن المدينة بهوية مستقلة، وهذا شيء جيد في بداية تطور المدن والريف، ولكن الذي حدث أننا كسرنا الحدود بين الأثنين لاحقا لا لتتطور المدينة أو ليتطور الريف،بل لجعل المدينة جزءاً من الريف وهذا ما سبب ارباكا في مستويات التعليم والتقنية والصناعة والزراعة والتسويق والإنتاج عندما هجر اناس الريف ليشتغلوا في المدينة بامكانات أقل خبرة وتعليما لعدم قدرتهم على أن يكونوا بمستوى حاجات المدينة التقنية، فتحولت قطاعات كبيرة من الناس إلى عمال خدمات وجنود وشرطة ومستويات وظائفية متدنية، ثم تحول هذا الوضع المربك إلى طبيعة معاشية وبرواتب متدنية ومنخفضة في ظل تكاثر النسل وقلة الخدمات مما اضاف أعباءاً كثيرة على بنية المدينة حينما اثقلت بملايين الاسر الفقيرة لتحيط بغداد بسياج من التخلف الذي تعمق بعد التغيير في 9 نيسان 2003 ليصبح قوى مليشيات متعسكرة دينيا وطائفيا تقف بوجه تقدم المدينة والعملية التحديثية كلها. إن ما أفشل التغييرفي 9 نيسان 2003 ليس الإرهاب وحده، بل سياسة أمريكا في إلغاء فكرة الحداثة من تغييرها النظام وفي بنية القوى الاجتماعية المتخلفة التي سكنت الضواحي والمدن الحيادية التي لا هي قرية ولاهي مدينة، والتي تفكر بعقلية عشائرية ودينية وريفية هابطة. أن فئة المتعلمين القليلة التي بقيت متمسكة بالعراق والتي يئست من امريكا بان تغير بنية المجتمع، بدت شرائح منها منقادة لسلطة وهيمنة هذه القوى العمياء المعصوبة الفكر والتي لا تؤمن بالعلم والتقنية وثقافة المدينة بقدر إيمانها الغيبي بحل مشكلاتها ببركات السادة والمريدين. فيما الفئة الأكثر هاجرت من العراق لبلدان الجوار.وهو ما جعل مفهوم التكنوقراط يتحدد بالفئة السياسية والإيدولوجية الحزبية الحاكمة الحالية، مستعيدة الطريقة نفسها في التحكم التي كان يتبعها النظام السابق. إن متابعة ثقافية لعدد من بحوث الإستثمار، وقد حضرت أكثر من ندوة في هذا الصدد، تؤكد أن الكثير من الشركات تخلت عن تنمية القدرات العراقية نتيجة تخلي امريكا عن مشروع التحديث للمدن العراقية ثم تدخل احزاب الإسلام السياسي في توجيه سياسة الاستيراد والتصدير والتعليم والتوظيف كما إن نتائج الوضع المربك الذي احدثته حروب صدام حسين ما زالت قائمة في بنية وتركيبة النفس العراقية مما يدفع بإيران إلى الأخذ بثارها من العراق في تخريب البنية التحتية وقتل الكوادر التكنوقراطية وتخريب متعمد لسياسة العمران والبناء، وكان نتيجة هذه السياسة ، تحول الآلاف من التكنوقراطيين العراقيين إلى الخارج. إن ما حدث في العراق يوجزه الدكتور محمد حسين آل ياسين في بحث قيم له نشر في مجلة الحوار العدد السادس 2006 ومنها:هيمنة المركزية،الروتين والبيروقراطية،سوء التخطيط، وسوء توزيع العاملين،نقص الكفاءات الفنية،وانخفاض الولاء الوظيفي ومع ذلك يقول الدكتور آل ياسين ليس الأمر على هذه الخطورة من الضياع. إن هوية المدينة العراقية ما زالت تمتلك قوى نشطة لتغيير بنيتها. ومن هذه القوى إعادة عمرانها بطريقة تفتيت الوحدات الحيادية المحيطة بها ودمجها بالوحدات الصلبة التي تتخذ القرار، عن طريق السكن العمودي والاسواق المركزية وتوزيع الخدمات بطريقة متساوية وتوسيع شبكة المواصلات وهيمنة قوى التحديث على قوى التخلف في مجالات التعليم والثقافة، وفتح مراكز تنشيط العمل وغيرها من السبل. مما يجعل مدننا في عشر سنوات تستعيد هويتها القيادية. إن مفهوم التكنوقراطية في ظل المدينة الحديثة سيوسع من قدرات المشاركة السياسية .

ما أفشل التغيير ليس الأرهاب وحده بل سياسة أميركا

الاسس العملية لقيام فئة التكنوقراطيين في العراق

تتشكل طبيعة التكنوقراطية والتكنوقراطيين في المدينة من خمسة اسس يمكن زيادتها تبعا لطبيعة المدينة وانشغالاتها كالمدينة الأوربية، ويمكن اقتصارها على عدد قابل للزيادة كالمدينة العراقية ولكننا ندرج هذه الأسس الخمسة لملاءمتها وطبيعة المدينة العراقية بالرغم من صعوبة توفرها حاليا:

- وجود مدينة حديثة كشرط اساس لقيام التكنوقراطية.
- وجود فئة المختصين التكنوقراطيين من اصحاب الكفاءات والعلم القادرين على تفهم احتياجات المدينة وتتألف من:
- العسكريين الذين أهملوا وفصلوا من وظائفهم وهم شريحة كبيرة ومتضخمة يمكن الاستفادة القصوى من كوادر علمية كثيرة منهم.
- عودة التكنوقراطيين المهاجرين الذين استثمرتهم دول عربية واجنبية دون أن تصرف على تعليمهم فلسا واحدا مما يعد تبذيرا للثروة الوطنية واستغلالا بشعا لقدراتهم دون تعويض البلد.
- فئة التكنوقراطيين الحالية التي تتوزع مهمات الدولة وهي فئة متحزبة أكثر منها مستقلة.
- وجود مؤسسات تحتضن قابلياتهم وتطورها وفق تعليم خاص يساهم في بلورة اتجاه حديث.
- وظائف عليا يشتغلون بها لتطبيق قدراتهم العقلية المشروعية. الوظائف الدنيا لا تخلق فئة تكنوقراطية متميزة.
- تصور لمدينة مستقبلية تنمو من داخل المدينة الحالية تسمح الحرية والتنظيم فيها لنمو قدرات الشباب القادمة في شتى المجالات.وهذا الحلم اليوتيبي يبقى ضمن لغتنا الطافحة بالامنيات.

التكنوقراطية.... ثورة

ثمة حاجة ماسة لاثارة الاسئلة حول التكنوقراطية بشكل عام، وحول التكنوقراطية العراقية بشكل خاص. فنحن لا نملك اي تصور عملي عن تشكل هذه الفئة وتكوينها،فهل هي موجودة في مجتمعنا، أم نستعيرها من مجتمعات متقدمة، أم انها تشكلت وانهتها الانظمة الدكتاتورية، أم أنها في طور التشكل وعلينا الانتباه لها؟. الكثير من الأسئلة تفرضها الحاجة لوجود فئة – ولا اسميها طبقة لفقدانها الكثير من الاتساق كما يقول علماء الاجتماع- خاصة في مرحلة نحن احوج ما نكون لتشخيصها..ترى لماذا غيبت أمريكا التكنوقراط من حكم العراق؟ ولماذا يُغيّبُ الساسة العراقيون الحاليون التكنوقراطيون من المساهمة في بناء العراق الحديث؟ويسمحوا لمجموعة من الأميين المعممين بشؤون التنمية والاقتصاد والمال والقانون والحكمة والعلم لان يتحكموا ببلد يمتلك كل مقومات النهوض والتقدم؟لماذا يصر المتخلفون على حكم بلد فيه من مقومات النهضة ما يجعلنا نحن العراقيين سادة أنفسنا؟ أم أن فكرة التابع والسيد ما تزال تعشعش كالقمل تحت العمامة والسدارة والشروال؟. ثم هؤلاء الكتاب الذين يطبلون ليل نهار لهذه الفئة المتخلفة او تلك، ويكتبون عن الاحتلال ويشكرون الشعب الأمريكي على خسارة بوش كما لو أن بلدهم قد سرقته أمريكا قبل ان يسرقه صدام حسين والمعممون المتخلفون وجاء قمل القاعدة وجرادها ليعيدوه للحظيرة العربية؟ ترى كيف يفكرون؟. ويستطيع القارئ أن يستخلص الأجوبة من الأسئلة التالية:

هل التكنوقراطية فئة أم طبقة،ام هي مجموعات تقنية متميزة تمتلك الخبرة ؟.

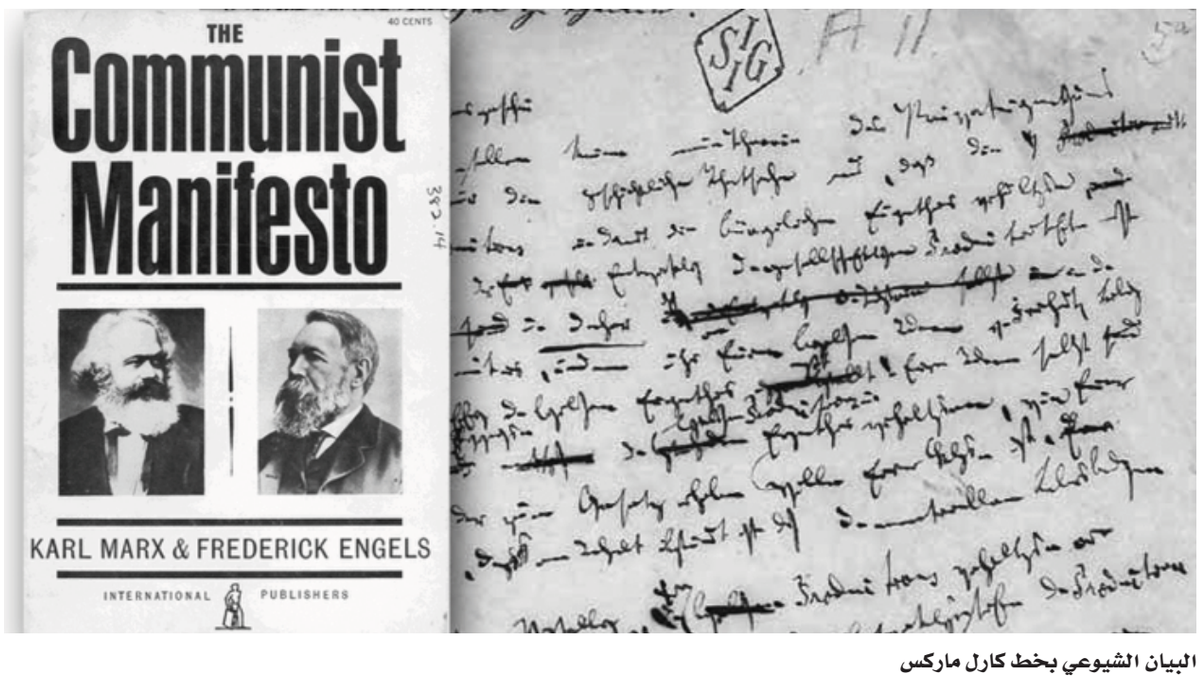
هل التكنواقراطية فئة ثورية لها برنامج عمل تسعى لتغيير المجتمعات عن طريق الإدارة والحكمة والسيطرة والتخطيط،؟ أم هي فكرة إصلاحية ترمم ما اختل في المجتمع ؟.

هل تنافس التكنوقراطية الطبقة العاملة في مناهجها الثورية؟

لماذا تهتم الاركان العامة في الجيوش الحديثة بفئة التكنوقراط؟بأي الوسائل يفكر التكنوقراطي؟ وبأي الوسائل يفكر السياسي؟ هل التكنوقراطي خبير،موظف ،صاحب عمل ، كفاءة،أم سلطة معرفية؟هل التكنوقراطية جزء من الطبقة الوسطى أم من الطبقة الرأسمالية، أم من الطبقة العاملة؟الشيوعيون يعدون التكنوقراطية جزءاً من الطبقة البرجوازية،لذا لا يثقون بها كثيرابالرغم من حاجتهم إليها. الرأسماليون يعدونها مشروعهم المستقبلي فيكبلونها بالافكار والخطط والمشاريع. الاحزاب الدينية والقومية والشوفينية ترفض التكنوقراطية جملة وتفصيلاً .لمغايرة مناهجهما بالتفكيرعما يفكرون به حيث حلول التكنوقراطية تنبع من الوقائع والتجربة فيما حلول المعممين تتبع الملائكة والشياطين. الاحزاب اللبرالية والتقدمية تعتبرها الفئة التي بيدها مفاتيح التقدم.الاحزاب الدينية تعدها فئات من الكفرة نزلوا على الارض العراقية.كانت الثورة البلشفية الروسية في عهد لينين ترفض التكنوقراطية لقيادة البلاد،فالرومانسية الثورية لا تلتفت كثيرا للحاجات العملية، لكن ستالين أقام عليها الصناعة والإدارة والجيش فبنى الاتحاد السوفيتي صناعيا، وهزم الفاشية عسكريا وايديولوجيا، فيما يسوق آلاف الفلاحين والمثقفين والعلماء لسجون سيبيريا.وفي عهد خروشوف تحولت فئة التكنوقراط الروسية إلى البيروقراطية،لتصبح في عهد بريجينيف القيادة البيروقراطية للحزب الشيوعي ، ثم في عهد غورباتشوف تكفن البيروقراطية التجربة الاشتراكية في تابوت العولمة.

هل التكنوقراطية غربية أم شرقية أم أنها فئة شيطانية تولد وتختفي لتظهر ثانية في مكان يهيئ لها سبل التطور؟هل التكنوقراطية خبرات ثورية تهاجر كالطيور كلما حوصرت في بلدانها وقمعت أنشطتها ؟كيف استطاعت الإمارات العربية ودول الخليج- وهي المتخلفة قياسا لما يمتلكه العراق- عندما استقدمت التكنوقراطية العربية والأجنبية أن تبني نفسها دون أن تعوض بلدانهم اثمان تعليمهم؟

هل تعد هجرة التكنوقراطيين وتوظيفهم في بلدان أخرى سرقة منظمة يحاسب عليها القانون الدولي؟هل بامكاننا خلق فئة التكنوقراط في المجتمع العراقي ونسلم مقدراتنا السياسية لها عوضا عن الأحزاب الدينية والقومية والطائفية؟من هم التكنوقراطيون هل هم اشتراكيون؟رأسماليون؟برجوازيون؟ عمال؟ مجموعات دينية ؟علماء؟ خبراء؟ "متخصصون بالادارة الاقتصادية والمالية،لاسيما الخبراء في القياس الاقتصادي؟ ،متخصصون في الفن العسكري؟ متخصصو تقنيات المعالجة الإعلامية ومباحث العمليات الحربية والحساب والتوقع؟ متخصصو استخدام الطاقة النووية، واكتشاف الفضاء؟ متخصصو التنظيم العلمي للتجمعات وتقنيات التدخل النفسي؟" أم أنهم أناس من هذا الزمان وجدوا ليشتغلوا لزمان قادم بعيدا عن اية محاصصة طائفية او قومية او دينية؟.من كل ما سبق يبدو واضحا ان فئة التكنوقراط لا تنتمي لاي من الاتجاهات الحاكمة في العراق اليوم.ونظرة أولى على طبيعة المجتمعات الحديثة نجد أن الحضارة الصناعية هي الوجه الأكثر اشراقا للمستقبل وليس الوجه الديني او القومي او الطائفي فمثل هذه الوجه عفى عليه التاريخ وسحقته عجلات الصناعة والعلم منذ اواخر القرن الثامن عشر ليس في اوربا فقط بل وفي عموم العالم، وما اعادتها من قبل بعض القوى الاقليمية إلا لإلهاء الشعوب بها في حين هي تتقدم على حسابنا، كما يحدث الآن في إيران، حين تغرق المنطقة بحروبها الموضعية فيما هي تتطلع للقوة النووية. إسرائيل تفعل ذلك منذ اواسط القرن الماضي فيما نحن نغرق في مشكلات انتخابات صورية فاسدة. كما أن الوضع الإيديولوجي لقوى اليسار واليمين في المجتمعات الحديثة خاصة الصناعية قد ردمت الكثير من فروقاته فلم يعد اليسار نقيا من الافكار اللبرالية وحتى البرجوازية ولم يعد الفكر الراسمالي بعيدا عن التطبيقات الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، فمثل هذه الصراعات التي كانت تغذي القرن العشرين بدت تتلاشى إن لم تضق ولذا تصبح التكنوقراطية حلقة وصل بين برامج مختلفة لردم الهوة الإيديولوجية وقد يبشر البعض بنهاية الإيديولوجيات قريبا. بعد دخولنا عصر الوفرة والتوزيع العادل خاصة وان التفوق العلمي جعل الانتاج يتسارع لسد احتياجات كثيرة في عالم اليوم. كما اتاحت علوم التوثيق الهائلة التي يمارسها ملايين الناس للوصول إلى كل البحوث بيسر وسهولة تمكن العاملين من نقل التجارب بحرية ومرونة لم تكن متوفرة قبل اليوم وهو ما يجعل العالم اكثرتماسكا وسدا لحاجاته من وسائل نقل سابقة تستغرق اشهرا عدة للوصول. لقد تحولت الرياضيات كما كان الخوارزمي ينادي إلى علم شعبي يمكن تداوله باقل الخبرات بعد ان اتاحت العلوم التقنية امكانية التعامل معها بيسر .واستطاع علم اللغة الحديث ان يؤسس تقنيات لغوية تسهل الوصول إلى مناهج كثيرة ما كان قبل اليوم الوصول إليها سهلا. ان كل مستويات التعليم الصناعي تستخدم اللسانيات الحديثة مما يعني تداخلا كبيرا بين بنية الثقافة وبنية التكنولوجيا وهو ما لم يفكر به رجل الدين أو الطائفة الذي يعتمد على حل مشكلاته العلمية بقراءة التعازي وكتابة الأحراز والادعية. وكما يقول هنري لوفيفر" اولئك الذين يعانون من الخوف من التغييرات العميقة والذين يريدون أن يبقوا الأشياء القائمة على حالها، وهذا دون شك لأنها لا تلائمهم". فالتكنوقراطية في اسمى معانيا هي تأسيس التربية والاخلاق في العصر الحديث على اساس أخلاق المعرفة،أي تحسين الشروط التي يعيش فيها الناس"كما يقول فلاسفة التحديث في اوربا.ولذا ليس التكنوقراطي ثائرا كما يقول لابيير بل هو رجل علم " فالثورة في نظر رجل العلم ظاهرة ولى زمانها" اسئلة كثيرة يمكن أن يولدها القارئ والمتتبع لهذه الفئة الاجتماعية التي اصبحت اليوم عماد أي نهضة تقدمية ليس في بلدان العالم الثالث بل في جميع بلدان العالم، لا بل ان جل الفلسفات الفكرية والإقتصادية والثقافية تضع نصب عينيها الاعتماد عليها في اي مشروع مستقبلي.- ستكون الحلقة الاخيرة عن ملامح التكنوقراطية العراقية- على الجانب الآخر تعد التكنوقراطية الابنة الشرعية النخبة للطبقة الرأسمالية الكبيرة، حيث تعد الفئة الاكثر ثقافة وتنويرا من سائر شرائح الرأسمالية الاخرى،- في بريطانيا وفرنسا لا تتجاوز في كل بلد منهما فئة التكنوقراطيين المتميزين في مراكز التقرير السياسي من ثلاثة آلاف إلى اربعة آلاف شخص أما المحترفون منهم لا يتجاوز عددهم المائة شخص فقط- . وللبرجوازية في القرن التاسع عشر ثورات تقدمية كبرى على مستوى التقنية والتنمية والتقدم ففيها كما يشير بودلير- وامثلتنا دائما ثقافية حيث بها " تتحقق فكرة المستقبل باشكالها المتباينة كلها – السياسية منها والصناعية والفنية- " ويتركز الدافع البرجوازي الأساس هنا على التوق إلى تقدم إنساني لا محدود، ليس في الإقتصاد وحده بل بصورة شاملة وعامة،في سائر ميادين السياسة والثقافة أيضا،ولأن البرجوازية مشحونة بالإندفاع نحو التقدم في الصناعة والسياسة، فإن من غير اللائق بكرامتهم أن يراوحوا حيث هم ويقبلوا بالركود في الفن" ونجد ماركس في البيان الشيوعي يلتمس بايمان البرجوازي بالتجارة الحرة ويطالبه بتوسيع هذه الصفة حتى تشمل ميدان الثقافة.التكنوقراطية هي نتاج هذه الطبقة البرجوازية المتطلعة للعمل والحرية لكنها وهي تتمرد دائما على القوالب التي توضع فيها،تخط لنفسها طريقا وطنيا يتلاءم وحاجات بلدان لا تعرف كثيرا البرجوازية الكبيرة لأن حريتها تكمن في انفتاح مشروعاتها على التجديد والتوسع والتطوير، وليس على الربح فقط بالرغم من أنه يشكل عصب حركتها في العالم.فعندما تتولى البرجوازية انشاء مشاريع عملاقة ومهمة وحلقات نمو في فواصل المجتمع يكون للتكنوقراطية الدور الاكثر فاعلية في تطبيق هذه المشاريع.



البيان الشيوعي بخط كارل ماركس

عشر مرايا

فراس عبد المجيد

1

: سَفَري في المرآةْ
قوافلُ حزنٍ وتباريحْ
وسماءٌ تعصّف في زرقتها الريحْ

2

لمّا أدخلُها
أصبحُ مؤتلقاً كالفضّةْ
لما تدخلُني ..
.. تتخلى عن كل نعومتها
تصبح فَظّة

3

حسناً
أفهم حين تحاورني المرآةْ
يتشقق زئبقُها
ويسيل على رمل الشاطئ
ويجزّئ وجهي ندفاً من ثلجْ
.. لكن
مالا أفهمُهُ
كيف اصطبغ الشاطئ بالدم؟

4

لا ترسمُ وجهَك
الا معكوساً فوق القلبْ
: والقلبُ على زَبَدِ المرآة
خرائطُ وجْد وصبابة
كلُّ مرايا العالم لا تعكسُ وجهينا
الا عبرَ أنين من ناي
أو آهاتِ ربابّة

5

: قالت لوليتا عنها
" لو تلمس نهدي تتخدرْ "
فرواه نزار القباني
عن نابوكوف الموسكوفي
في العام السابع من منتصف الألف الثاني
مكتوباً بالخط الكوفي

6

لكنْ
: ما لم يروِ القباني

لما عادت لوليتا نحو كهوف الذاتْ
نسيت صورة نهديها
فوق السطح الأملسْ
نامت ، ثم أفاقتْ
كبرتْ
شاختْ
والمرآةْ
مازالت حتى هذي اللحظة
من لسعة نهديها تسكرْ

7

ما أكثر ما تبدي
من ثرثرة تحت الشمسْ
ما أبلغ ماً يصدر عنها
في العتمةِ من همسْ

8

تتشظى حين تراقبنا
نتلكأ حين تباغتنا
نسبقها في الصالوناتِ
وفي الحمّاماتِ
وتبقى السبّاقةْ
أيُّ علاقةْ

9

حين تكون محدّبةً
تسخر منّا
.. لمّا تتقعّرُ
أيضاً تسخر منّا
لكنْ
حين تكون مسطّحةً
لمَ تسخر منّا أيضاً؟

10

مهما تتقعّرُ
أو تتحدّبُ
أو تمتد على أفق مصقولْ
لا ترسمني الا وأنا
أرفض أن أشهدَ زوراً
بين القاتلِ والمقتولْ

قصائد من صبري هاشم

2

الغائبون في السماء

عن أطيارٍ رأيناها أو لم نرَها نكتبُ
عن أحياءٍ فاجرةِ الأصواتِ
في الجنّةِ حسبناها
عن كائنٍ تخيّلناه أو صادفناه
عن عذوبةِ ماء الكوثرِ نكتبُ
عن عيونٍ تفتّقت بين دفتي كتابٍ
أو في نصٍّ أطلق للمجازِ عناناً
من ذاكرةٍ سليمةٍ نكتبُ عن ذكرى مشوّهةٍ
عن أورادٍ تفتّحت تحت خطِّ الإستواء
وأخرى فوق القطبِ النائي بسقت
عن أزهارٍ فردوسيةٍ
وأعشابٍ بأنسامِ السَّحرِ ملتفّة
نكتبُ عن بحورٍ بأسماءٍ مبجّلةٍ أسميناها
عن مُدنٍ فَجَرَت بنا
عن بلدانٍ شيّدها الخيالُ
نكتبُ عن حضاراتٍ في عمقِ الصحراء نهضت
وإليها من آخرِ المحيطاتِ نستجلبُ النورسَ
ندقُّ أساسَ فردوسٍ فجّرنا فيه عيوناً
عن الحمامِ السواجعِ نكتبُ وعن نضراتِ العودِ والكواعبِ
نكتبُ عن جَمالِ العيونِ
ونفورِ النهودِ
عن خيالٍ جامحٍ نكتبُ وعن جموحِ الخيولِ
ونكتبُ عن أعشاشِ النساء
عن الجواري نكتبُ وعن الغلمان
عن وردِ الخزامى ورائحةِ النعناعِ
نكتبُ عن حمارِ الوحشِ وَحَيْرَةِ الأسدِ ولوعةِ الظباء
نكتبُ عن كلِّ الأشياء
إلاّ عن هذا الواقعِ ذي الدمِ المسفوحِ لا نكتب
لا نكتبُ
نكتبُ .. نكتبُ .. لا نكتب

2007.6.18

هل كان ظلاً

في هذا المكانِ الظليلِ
نستدعي إلى طاولتنا بعضَ الخمرِ
قليلاً من عصيرِ الليمون
وشيئاً من شهوةِ الشمسِ
في هذا المكانِ الجميلِ
كنّا شوقاً نتلظّى
بينما الكؤوسُ المتحرّقةُ أطفأَ وجدَها الثلجُ
وأرْخَت من شدّةِ الوجدِ شفاهُ
في هذا المكانِ الظليلِ
وأنتِ تعطرينَ الأفياءَ
من همسةِ خضلةٍ عطرةٍ تارةً
وتارةً من صهيلٍ
تخرج علينا من لوعةِ النهرِ حوريةٌ
تُداعبُ فينا أشواقَنا
بها نستجير
فتأخذنا نحو الأعماقِ المجنونة

2007.6.19

أحوال الزاهد

لا أُريدُ من كوثرك شيئاً
فلقد سلبتني
قليلي
ومن أحد ،
منّةً ما أردتُ
وقد سُقيتُ من دهْشَةِ الكأسِ سُمَّ الثّمالة
ومِمَنْ بالنعمةِ أوهمني
لا أُريدُ عذوبةَ طلٍّ
وقد أطعمني من طبقِ الجنانِ
موتاً زؤاماً
سأنكرُ وردةً نزفت عند غيري رحيقَها
وصحباً سأنكرُ من خطوتي نظّفوا الطريقَ
سأنكرُ وطناً بال على لهفتي
وأوقفَ في صدري مجرى حنيني
سأنكرُ ذاكرةً
إلى ماضٍ تشدني وبالذكرى تشحنُ من خيطِ جنوني
سأعانقُ منفى
يعانقني في كلِّ حين
أيها المنسيُّ
مهما أطلتَ على النهرِ وقوفاً

لم تدنُ منك السفائنُ
أيها المنسيُّ
الذي ما تُرك في دنانه مقدارُ كأسٍ
ستبحرُ بعد حين
بنا حانةٌ

2007.6.20

عربات الريح

من وراء خطِّ الأفقِ الداكن
تأتي عرباتٌ من ريحٍ
مسحورةً بدهشةِ النساء
ومتطيبةً بشيءٍ من عطرِ جاريةٍ ،
بدنانِ الخمرِ نستقبلُها وهياجٍ
ذكوريٍّ أفزعَتْهُ الشهوةُ
من وراء حقولِ الكمأةِ الخجولةِ
المستورةِ بخمارِ اللذّةِ
والعازفةِ عن الكلامِ الجميلِ
تأتي العرباتُ
بأحلامِ الصبايا منتشيةً

نُلاقيها بزينةِ الفتيانِ فنبهرها
نُقطّر أمامها طلّنا الجميلَ
وما بعد الضحى تستغرقُ في السرابِ
تضيع في السرابِ
ونحن من حزننا كآخر قطرةِ طلٍّ نزفناها ، نضيع
من وراءِ كثبانِ الفجيعةِ تأتي
بالخوفِ العرباتُ
والمدى نحونا يزحفُ
يحاصرُنا جيشُ الرَّبِّ
ونموتُ بخوفنا الأثير

2007.6.21

دعوات

أطيلي يا جميلتي البقاءَ
فأنا سأكثر الرحيلَ
سأطيلُ الغيابَ
المدينةُ في برزخها الأثير
احتطبت غاباتها جيوشُ الفجيعةِ وداهمتها الرمالُ
المدينةُ في برزخها الأخير
أضاعت بدرَها إلى حين

2007.6.21

ابن الرؤيا

أنا ابن الرؤيا حدّقتُ في المدى البعيد طويلاً . رأيتُ في البريّةِ رايةً ..
حدّقتُ أنا ابن الرؤيا ، الطالع أبداً في الرؤيا وفي الرؤيا رأوني .
أنا الذي رأى في ضحكة الشمسِ بيتَ الطفولةِ
أنا مَنْ عَبَرَ نحو الرغبةَ أنهاراً مُشعّةً
أنا دفق الضياءِ .. مُجسّد الفرحَ الرّبانيَّ

أنا خاتم الأشواقِ
حدّقتُ في المسافةِ فرأيتُ الرايةَ تقتربُ .. أنا منها أقتربُ
أنا الذي استوى على أبهةِ الكلامِ
على شرفها الرفيع
سأتبعُ في المدى سَرَاباً وفيه أضيعُ
اقتربتُ وانكشفتْ الرؤيةُ
لن أضيعَ في السرابِ
ولن يتبرمَ ، ذات يوم ، أحدٌ فيقولَ تاه ابنُ البتولِ .
انكشفت الرؤيةُ .
فتساءلتُ أنا الأعرابيّ الذي طار بالمسافةِ وبه المسافةُ تأنس فتطير
.. طوى المسافةَ وبدونه المسافةُ لا تنطوي أو تضيق .
أسألُ أنا المُلاحق بالرؤيا بعد أنْ اقتربتُ وانكشفتْ أمامي الرؤية .
أنا الرّاسف تحت أثقالِ طفولةٍ حفرت على عاتقي أنهارَ طلاسمها.
أسألُ أنا المُراقب كالآثمِ في سجنِ الولاية .. المُحاصر بميراثٍ اشتعل
في الرأس شيباً وبه عُلّ القلبُ .
أنا العابرَ في البريّة ، أسألُ :
مَن أنتَ أيها النابتُ في الطريقِ رايةً ؟
من أيِّ البلاد أتيتَ ؟
أيها الخافقُ في بادية الكلام لمَن تعاشر رؤوسَ التلال ؟ أترقبُ مدىً
سيُقبلُ بالنهار أم تنتظر سحَابةَ حزنٍ تتكتم على نجمٍ أفل ؟
تأخذني حيرةٌ
أقتربُ بعد وضوحِ الرؤيةِ وبوجهه أتفرسُ . عليَّ يوفّرُ المسافةَ
ويجيبُ:
أنا ابن الرؤيا ومنْ ماءٍ أتيتُ .
أظلُّ أنا الأعرابيّ أردد :
أ هو أنتَ يا هذا ؟
يبهرني النورُ الطالعُ في وجهه .. يسحرني حديثٌ نقيُّ المأتى :
أنا من ماء .. أنا من ماء أتيتُ .
أتساءلُ أنا الأعرابيّ ثانية :
مَنْ تكون يا هذا ؟ منْ أيِّ البلاد أتيتَ ؟
أنا الأعرابيّ القادم من بلادٍ بالماء غاطسة وأهلها ظامئون .
أسألُ وأنتَ منّي .
أنا مثلك كنتُ في عرضِ الصحراء ظامئاً وفي بيتِ الشَّعرِ سكنتُ
ومن حولي بئرُ ماءٍ اختلج فيها البردُ.
أنا الطالع من بئرِ الرؤيا أسألك :
يا ابنَ الرؤيا ماذا رأيتَ ؟
هل رأيتَ ما لم ترَ العمّاتُ من على جبل ؟
أرأيتَ ملائكةً تشرح لك صدرَك ومنه فصوص بغضاء تنتزعُ ثم بلا
كراهة تُطلقك ؟
أرأيتَ يا سيدي ما لم نرَ نحن بعد قرونٍ كثيرة ؟
أنا مثلك في السيرة .. أنا مثلك في الغربة .. أنّا مثلك في النشأة
والفرق ما بيننا أننا عشنا زمنين مختلفين .. أنا مثلك في الرغبة يا
سيدي.

امرأة من عطر

في الحُلم رأيتُها
حول بحيرةٍ من ضبابٍ
تدور
في الحُلم رأيتُها
في سماءٍ بيضاء
تطير
في الحُلم رأيتُها .. رأيتُها
تُعطّرُ بجَسدِها الأكوانَ
في الحُلم
رأيتُ مَنَ أحبُّها
في بحُيرةِ وردٍ تعوم

2007.6.24

إعظيم الضاع*

عبد الستار ربيع حتيتة

شباك يضحك في الألق ؟
أم باب يفتح في السور
فتفر بأجنحة العبق
روح تتلهف للنور ؟

بدرشاكر السياب

(١)

آه..!.. يرتعد جسدي كله لحظة نفتح الصندوق.. صندوق أسرارنا، وكما قيل قديما.. صدور الناس صناديق أسرار.. فنتذكر ولكن..!.. كل شيء يتبدد ويتلاشى مثل دخان. كنا صغارا وكانت الساحة الواسعة المغمورة بضياء القمر، ملعب طفولتنا الغابرة، صدر يتسع كل الكون، والعظيم المخاتل الذي يختفي في الظلمة، مؤنس ليلنا الأبيض، ليل القمر. كنا نبحث عن عظمنا الضائع، ساعة أقبلت سيارة (الفورد) المغلقة من الشارع، كانت صغيرة مقفلة تشبه دمية، وبصمت الدمى، تدحرجت عابرة جادة البيوت، لتقف أخيرا لصق الباب، باب بيتنا الخشبي، في الظلمة بدت كأنها صندوق مقفل. أمسى عصيا علينا رؤية الأشباح السود، ملامحهم، وهم يهبطون على عجل من السيارة. فتحت ظلفة الباب المتحركة، تسللوا عبر مجاز البيت الضيق.. ثم اختفوا في الظلام.
هبت نسمة باردة من الشمال واختفى القمر خلف سحاب بعيد، وحدها أقدامنا العارية الصغيرة، راحت تستثير تراب الساحة في العتمة الباردة. هالني مشهد نجم وهو يهوي من بعيد، كسيف من النار يبقر رحم السماء.. ثم تبدد في الاتساع المظلم. نسيت أمر السيارة الدمية، غاب عن خاطري، وعدت ثانية أبحث عن "العُظيمْ". كنا نستهلك الليل في بحث محموم عن ذلك "الفك" المفقود ! تلك الليلة بارحني ذاك الاحساس الناعم بالفوز، لحظة تتلمس أصابعي الدقيقة النتوءات الحادة، لصف الأسنان الطويل. لم يسعفني الحظ في العثور على العظم. جبت جهات الساحة الواسعة. بحثت بين أكوام التراب، غطست في نقيع مياهها الآسنة، نبشت تلال الأنقاض : بين العلب الصدئة التي تنضح بعفن المعدن، رطبة لزجة، وحطام القناني الزجاجية الفارغة، تلحفت يداي بالرماد، أدركت ليلتها أن القمر قد نقض معي حلف الضياء، وماعاد يستجيب للهفتي فيضيء لي الأطراف الموزعة في الليل. ربت أخي على كتفي وأيقظني من سباتي هامسا بأذني :
- (سيارة مَنْ.. تلك التي تقف لصق بيتنا.. من هؤلاء الزائرون، وما يبتغون في الليل. ؟). إستلني من الغفلة، سمعت كلماته وكأنها تأتي من قرار بعيد.. بحث في قاعه عن العظم الذي ضاع في الظلام.

(٢)

أحسست لهاثه الموبوء بالقلق وقد التصق بخار فمه بأذني وهو يشهق ويزفر دون أن أعي سر قلقه وسط حمى البحث عن (الفك). نظرت الى الباب المغلق، ثم عاودت النظر الى الساحة.. أتذكرها الآن.. ذكرى ناصعة.. هي الساحة.. رائحتها الرطبة، مطمورة بمزيج من الرماد والورق المحروق، كانت تتوسد أربعة صفوف من البيوت المتقابلة، تخترقها أزقة طويلة عميقة، تنبع عنها أصوات العالم المبهمة. وحدها عيون البيوت ظلت تسهر تلك الليلة. تشرب همس بعضها، تتلصص، تتخاطف خلاله الظلال. كنت أتساءل كل مرة : (لم تتجهم وجوه البيوت في الليل... وماذا يفعل الناس خلف النوافذ التي يتسرب منها ضوء واه..؟ لكنها سرعان ماتتبدل في الصباح.. تنزع عنها لباس الليل الحزين، فتغدو سطوحها أكثر ألفة، حتى اذا ماهبطت الظهيرة بدت مضيئة ومؤلفة تحت وقع الشمس. فتح باب البيت مرة أخرى، تحركت رؤوس الأشباح داخل السيارة وغابت الملامح، فلم نتمكن من تمييز شيء ما. كان (العظيم) هاجسنا، سمعت صرخة مخنوقة.. اصطفق الباب بعنف تدحرجت السيارة ثم اختفت في عتمة الزقاق. وحدها الصرخة المخنوقة، حطت فجأة على الساحة وتركت في الفضاء.. سحر اندهاش عميق. تسمرت الأنظار على باب بيتنا المغلق، باب خشبي ذو ظلفتين عاليتين، شققته الشمس، وأحال لونه المطر، كان ارتفاعه بطول قامة أبي، وصمته يشبه صمت أبي ولغته، إلا النوافذ.. فهي تناظر العيون.. تبرق في الظلمة، ترقب فعل الناس والأقدام العارية لصغار يبحثون عن العظيم. كانت النوافذ حارسا.. نوافذ بيتنا.. تشبه عيني أمي في ذاك الليل البعيد، فتحت أمي صدرها على اتساع، وعلى غير عادتها ضمتني بقوة، أحاطت جسدي الصغير بثدييها المعروقين.. تلمستهما بأناملي اليافعة، سرت رعشة مبهمة بين أوصالي.. سمعت النبض.. تلك الدقات المتسارعة التي تشي بالحياة وتفضح السر المخبوء هناك. كان صدرها النحيل ينفتح، كأنما تولجني فيه، ثم تعود لتقفله عليّ من جديد. نظرت الى وجهها : ذابلا.. متعبا.. غشاء يخفي الصمت، ومن شدة الضم وددت لو التقم ثدييها لأرضع الحليب.. حليب طفولتي. ليلتها كان قلقا غير منظور يعتور وجه أمي الأليف. لف البيت صمت غريب. افتقدت أبي إلا أنني لم أسألها عنه. لقد أحسست أن أمرا ما قد وقع، قبل أن أغفو تسلل اليّ صوت بكاء، شهقات متقطعة، رفعت رأسي عن الوسادة فوجدت أختي تتكمش على نفسها وهي تنتحب بصمت.. التفت صوب سرير عمتي فلم أجدها.. كان المكان فارغا ! في الصيف يفترش أهلي الباحة الوسطية، حيث تؤلف السماء سقفا رحيما.. عندها يتاح لنا رؤية النجوم وهي تتفتق في الرقعة المظلمة، كثقوب لامعة تنفتح على المجهول، فضلا عن فوهات مظلمة، كانت تنبثق من الجدران. في بيتنا تكثر فوهات الظلام : أبواب الغرف المفتوحة على الأجواف السود، تبدو وكأنها أشداق تقيء الخوف.. تنطوي على أسرار الجن.. تحيط الباحة من كل صوب. في العتمة رأيت المزراب.. أمسى كشخص طاريء.. ينكس رأسه نحو القاع.. ويتلصص على النائمين في الليل.

(٣)

- هل يبحثون عن الصراصير ؟
ألفيت نفسي أردد السؤال وأنا أشاهد عددا لايحصى من الصراصير التي كانت تعيش معنا، تشاركنا الحياة في البيت، وهي تهب مذعورة في كل الاتجاهات، يملؤها الفزع الذي يزيد من حدته وقع ضربات قوية متزايدة ومتسارعة. أدهشني ذلك الفرار المريع. كنت أظنهم يبحثون عنها بمعاولهم.. قلبوا الأرض.. أرض الغرف.. الواحدة تلو الأخرى، لم يصمد البلاط، سرعان ماتهشم تحت وقع الضربات. عائلات من الصراصير ذوات الأغشية الحمر، فقدت مساكنها الآمنة وهاهي تلوذ بالشقوق والزوايا المظلمة للجدران، التي كانت تهتز من خبط المعاول الغريب. ولج احدى الغرف شخص ما. كانت مشيته الواهنة مثل صفرة وجهه. كان رجلا نحيلا، حاسر الرأس بدا لي طويلا جدا. منعني من تمييز ملامحه قلقي المبهم حول مصير الصراصير، برقت عيناه في الغرفة المعتمة، وللحظة، تحول الاحساس الى يقين.. انه أبي.. حسبته عاد بعد غياب لم أفهم سره..!.. كانت يداه محاطتين بالكلبجات.. احتميت به، لذت بردائه وأنا أشهد ذاك الافتضاض المر لأرض الغرف.. غرف بيتنا.. هشمت المعاول كل البلاطات.. لقد أوغل الشرطة بالحفر. لم يتوقفوا إلا بعد أن أحدثوا حفرا عميقة وسط الغرف، رأيت عظايا نحيلة مستدقة، تتسلق الجدران وهي تسلط نظرات فزع مبهم نحو وجوه البشر. كان الصمت متماسكا، لم يخدشه سوى أصوات المعاول وهي تخترق الأرض، قبعت أمي في المطبخ. كان نشيجها يصل اذني.. ثم تحول الى مايشبه النحيب. تساءلت في سري : (لم تبك أمي أمر الصراصير). هل آلمها هروبها المذعور وهي تدوسها كل يوم بنعلها ثم تلقيها بصفيحة النفايات ؟ قال الضابط الواقف وسط الغرفة بصوت آمر : توقفوا..!.. حدج أبي بنظرة قاسية وأخذ يجتاز الغرفة بخطى واسعة، ثم هتف من جديد : (لابد انه أخفاها في مكان آخر.. من العبث أن نقلب أرض البيت). كان صوته الآمر يحتفظ برنة ثقيلة قاسية. ارتفع الصراخ في المنزل حين اقتاد رجال الشرطة أبي، رأيت ظل قامته وهي تخفي وهج الشمس في الخارج. سقط عليه الضوء حين اجتاز فوهة الباب، بدا شاحبا، قلقا كان، مكروبا، لكنه لم يفه بكلمة واحدة، تلاقت عيناه بعيني الضابط، تصارعت النظرتان للحظة بالهواء. واحدة مكلومة متضرعة، والأخرى صارمة لاترحم. وضعوه في حوض السيارة، أحاطه بضعة أفراد من الشرطة، التفت نحوي وابتسم، لم أر في حياتي ابتسامة تفوق ابتسامته في مرارتها. انطلقت السيارة بسرعة ثم استدارت في منعطف الزقاق.. تلاشى الظل في الغبار. لمحت أختي من بعيد.. كانت مذعورة وقد رسمت عيناها صورة فزع غريب، نزل الصمت على المنزل الذي أضاءت باحته الظهيرة. كان خيط رفيعا من الماء ينسكب من الصنبور.. يلتوي بخوف ثم يتلاشى في الثقب الصغير للحوض. في المساء اكتشفت الحقيقة (الشرطة لم يكن يهمهم أمر الصراصير.. بل.. كانوا يبحثون عن جثة).

(٤)

- كررر كرر رر.... كركر ررر.. رر.. كركركر رررر... !
يهتز جسد عمتي البض، ويهتز معه جسد الساحة لوقع الكركرات الداعرة المتواصلة.. ويرتعد شيء ما في داخلي مع فحيح الألسن الموجع عنها.. عن عمتي ! امرأة ولجت العقد الخامس من العمر، لكنها مازالت تداعب الخال المنقوش على الرقبة البيضاء، تتوسد عتبة البيت وتمطر العابرين بالسباب.. بالشتائم.. تهذي بكلام فاحش.. تتهامس مع رجال عابرين تتشاجر بصخب، لكنها سرعان ماتعود فتطلق الكركرات الضاجة المعهودة من فمها الموشوم، كاشفة عن بضعة أسنان ذهبية.. تبرق بين الفينة والأخرى ببريق الذهب. ما ان هجرها الزوج، حتى ضاع الأبناء.. تبددوا.. تلاشوا لاأحد يعرف أين.. في شوارع المدينة أم في أصقاع الأرض. كانت تتسقط أخبارهم من أفواه العابرين : شوهد أحدهم يعمل كمساعد سائق في سيارة أجرة كبيرة تجوب الدروب البعيدة. والآخر لمحه أحدهم وهو يكرع الخمر ويلتحف الأرصفة، أما الأصغر، فقد هاجر الى بلد بعيد (وان ظن البعض انه مات برصاصة طائشة). هكذا تمضي الوقت وهي تتسقط الأخبار، اعتدها تفتم سويعات فتتكاثف سحب الحزن على وجهها، فتلتقم سيجارة، تمص نفسا عميقا.. ثم تنفث الدخان من فمها وهي تمضغ العلكة، فضلا عن اطلاق الكركرات الداعرة لكني غالبا ماتتملكني الدهشة وأنا أسمعها تنشج.. تنهار لحظة مثل جدار ثقيل. فتنتحب بصمت، ليختلط نحيبها الأليم بهمس الألسن في الظهيرة. تنسكب أشعة الشمس الصفراء عل شكل خيوط توشح وجهها.. خيوط كأنها الدموع، أرقبها وهي تشعل السيجارة الثانية ببقايا جمرة الأولى، من هاتف حاد، سرعان ماينطلق من فمها الموشوم مع سحائب الدخان، خارقا الفضاء: (لم نأخذ منها ___ سوى ___ ذكور لاهثة.. وفروج أنهكها الإنجاب). فتكركر مع المضغ الرتيب للعلكة. لم أشك لحظة في حبها لي : كنت أتوسد حضنها، فتداعب جبيني الصغير بأناملها البضة الباردة، تمسد شعري، تدس قطعة حلوى في فمي، تقبل خدي فألمح البريق في عينيها الكحيلتين، لحظة يصل قرص الشمس سمت السماء، كانت عمتي تقاوم الظهيرة مثل شجرة برية عنيدة. عند ذاك تتلبسها هنيهة غياب، أرقبها وهي ترحل نحو نقطة بعيدة.. نقطة داخل روحها، يتعرق جبينها بحبات ناعمة فأسرع لجلب (طاسة) ماء بارد لها تبلل شفتيها وتسكب المتبقي على صدرها الأبيض اللحيم. كانت جميلة.. وكان جمالها يبعث في صدور النسوة الغل والحسد. تنظرني بحنو وتقول: (عمه ! انك طيب القلب.. لاتشبه أباك.. فيك وداعة أمك وطهارة قلبها). تحتضن رأسي وتعاود الحديث : وصموني بالعار.. بعد ان سلبوا مني كل شيء.. جردوني من عفتي مذ كنت صغيرة، وهاهم الآن.. يحطمون كل شيء.. نذر عليّ لأجعلن وجوههم مثل قلوبهم السوداء القاسية.. أورثوني زوجا بائسا.. خبلا مثلهم.. !.. لكنها سرعان ماتخلط جدها الحزين بنوبة ضحك هستيرية.. فتنطلق الكركرات الداعرة.. ثم تمد ساقيها البيضاوين فينكشف اللحم البض، ألمح النظرات الشبقة.. نظرات العابرين.. أسمع همساتهم.. سخريتهم. فتبقى الظهيرة معلقة بغبار الساحة، مشبعة بالكركرات الموجعة التي تتشبث بالفضاء.

(٥)

عبر أعوام.. حافضت الساحة على الذكريات، كنقش محفور على الحجارة، حين زرت أبي في السجن.. راعني مشهد ساحة كبيرة.. شاسعة.. فضاء أصفر يلتحم بافق بعيد، تتخلله أبراج الحرس النائية، أيقنت لحظتها باستحالة العثور على عظم مفقود بهذا البون الشاسع المغبر. قادتني أمي عبر دهاليز مظلمة، حتى إذا ماوقفت قبالة أبي احتضنني وبكى، شممت رائحة غريبة في ثيابه.. عرفت فيما بعد انها رائحة تلتصق بجلود السجناء وثيابهم.. انها رائحة خاصة.. رائحة السجن.

(٦)

أمام وجهها طافت غيوم عابرة، فاغرورقت عينا أختي بالدموع وهي تروي ماوقع تلك الليلة - ليلة البحث عن عظيم الضاع - كانت تكبرني ببضع سنين. قالت وهي تجاهد في ضبط النشيج: (كنت معلقة بين اليقظة والنوم.. في تلك الساحة التي يهبط فيها النائم الى قاع الأخيلة، أنصت الى جمهرة الأصوات التي تكتنف الليل (أزيز الصراصير، شحط عجلات بعيد، أنفاس صراخ أطفال، وأصوات تنبع من حفرة عميقة في نفسي). كان الفراش بارداً.. وبين الفينة والأخرى تدهمني نسمة صيفية باردة. أسمع أصواتكم عبر الباحة وأنتم تلعبون في الخارج.. في الساحة، يلتحف صراخكم بأصداء مبهمة. على مبعدة خطوات كانت عمتي ترقد في سريرها، نائمة، توهجت صفحة وجهها حين غرقت بهالة ضياء تسربت من القمر الأبيض: "ماالذي تراه عمتي في نومها ؟" النائم أحيانا يرى مالايراه الأيقاظ ويسمع مالايسمعون. تناهى الى سمعي وقع خطوات بطيئة حذرة مترددة، عرفت انها أمي التي لم تنم تلك الليلة، كانت قلقة، تطل بين لحظة وأخرى برأسها عبر ظلفة الباب، تلقي نظرة الى الخارج لتعود تتكيء قرب صنبور الماء، وكأنها تقعي على حوض من جمر لاهب.. تفرك يديها، تبسمل، وتردد التعاويذ والأدعية بما يشبه الهمس. كان النعاس يتكور بين جفنيّ.. يتسلل بين أطراف الجسد، لحظة، أيقظني أزيز محرك سيارة، خمد الصوت ثم انقطع فجأة ! رأيت أشباحا سودا تدلف الى المجاز المظلم، هبت أمي مذعورة، أمسكها أحدهم، همس في أذنها، تقدم خطوات صوب سرير عمتي. ومن انتظام الأنفاس تأكد من نومها، كانت عمتي تغط في سبات، لحظتها تعرفت على الشبح.. انه.. لم يكن.. سوى أبي.. رفعت أختي رأسها، حدقت في عينيّ لمحت في عينيها مايشبه الرماد.. لم يكن فحما بل رماد جمر خاب، أطرقت، ثم عادت تكمل ماوقع في تلك الليلة.. ليلة البحث عن إعظيم الضاع. انبثقت ظلمة المجاز عن شبحين آخرين.. صاروا ثلاثة.. ترك الاثنان قرب قدميّ عمتي وانحنى أبي صوب الرأس، التمع النصل في الظلام..!.. من فحيح الهمس لم أستطع معرفة هوية أحد الشبحين، لكنني.. عرفت الآخر.. كان ابنها.. أبن عمتي (عبد السادة)، عقدت الدهشة لساني، ولم أفلح كبح جماح شهقة الفزع. تقدمت أمي نحوي.. اقتربت، قبلتني على خدي ومسحت رقبتي ثم همست بحنو غريب في أذني (لاتخافي.. لن يمسك أحد بسوء.. فقط .. ادخلي تلك الغرفة.. واقفلي الباب بإحكام.. ونامي.). ذكرني صوتها المرتعش بهسيس أعواد الحطب، ساعة تلتهمها ألسنة النار في الموقد. لم أستطع النوم.. كان الخوف يشلني.. حتى خيل اليّ ان الغرفة تضيق، وان الحيطان المظلمة تزحف نحوي وكأنها تسارع في الاطباق على أنفاسي.. استحالت الزوايا المعتمة الى منبع لعفاريت الليل.. صارت مسكونة بالجن، ومرتعا للعيون، للوميض الأحمر الذي يتوهج في حدقات الأشباح. كنت كالعمياء حين سمعت صرخة في الظلام.. صرخة قصيرة.. مخنوقة، تشبه صوت تكسر الزجاج على أرض صلدة.. ترددت بين جدران الغرفة حتى خلتها التصقت بالكلس الرطب. لم يكن بالمستطاع ادراك الصمت العميق الذي خلفته تلك الصرخة. أزحت ستارة النافذة، تسلل ضوء القمر من خلال الخصاص، وجعلت أنظر مايقع في الباحة الوسطية : (جثم أحدهم فوق صدر عمتي ثم لف فمها بـ (اليشماغ) في الوقت الذي كان فيه ابنها يجاهد عبثا بامساك الساقين بقوة في محاولة يائسة لردع انتفاضات الجسد الهائلة. تشبثت يدا عمتي بالفراش، راعني بريق النصل.. نصل السكين التي استلها أبي.. لف شعرها حول ذراعه اليسرى وراح يجتث الرقبة البضة. اختفى القمر خلف الجدران.. احتضر الضياء.. هبطت ظلمة الى القرار.. لم أعد أميز شيئا وقد خيل اليّ، لحظتها اني سمعت صوت النصل وهو يوغل في اللحم.. في موضع الخال المنقوش على الرقبة البيضاء. اقتربت الحيطان أكثر من ذي قبل.. تصدعت.. انشقت ليخرج منها العشرات من كائنات الجن المسحورة وهي تهم بالتهامي.. تذبحني.. قفزت خارج الغرفة، رأيت وسادة عمتي ملقاة بعيدا، غطاؤها مكوم في جهة أخرى.. تعاون الآخرون على حمل كيس ثقيل.. ثم تلاشوا في الظلام. وحدها أمي عاودت قعودها المستكين قرب صنبور الماء..!.. قفز أخي كالملدوغ، في عينيه رأيت شقاء مفاجئا. عقد يديه حول صدره دون أن يشيح بوجهه عن ظلمات الساحة، كأني به مايزال يبحث عن العظم المفقود. استل سيجارة من جيبه، كانت أول سيجارة يلتهمها بعيدا عن رقابة أبي، أزاح الحجارة عن أرض العتبة.. عتبة البيت، ثم توسد التراب، امتص نفسا عميقا من سيجارته، توهجت الجمرة الحمراء في الظلمة.. عندها فقط استطاع ان يسرد الصورة كاملة : قيل أن السلطات عثرت على جثتها في (المقالع) حيث ترمى أكوام النفايات في ضاحية منعزلة عن المدينة. كانت كتل الدخان الكثيفة الناتجة عن احتراق الأزبال تتصاعد كأبخرة سامة، وجدوها هناك، ملقاة في قاع حفرة سحيق، ينز بالماء. وجدوا عمتي محشورة في كيس، كان الرأس المقطوع مازال يتشبث بجزء من الرقبة الملطخة بطبقة سوداء من دم متخثر. أشيع حينها انهم رأوا ابتسامة غريبة، مبهمة، تعلو فمها الموشوم، وقد برقت عبر الشفتين أسنان الذهب، لم تكن المقلتان تحدقان بالسماء، بل كانتا تنظران جانبا، ربما كانتا تنظران الى سرير أحدنا، ساعة الذبح.. أو.. ربما كانت اشارة سخرية من شيء ما..!.. أما الأطراف الأخرى، الأيدي والأرجل فقد بقيت ملتصقة بباقي الجسد باستثناء كف اليد اليمنى وجدت مبتورة، ومازالت تمسك بخرقة من قماش.. عرف فيما بعد انها جزء من فراش السرير.. خرقة النجاة التي حاولت عمتي، عبثا التشبث بها، أملا في العودة الى الحياة، أما العظام فإنها كانت تلتمع، مهشمة في عدة مواضع من الجسد. كف أخي عن الكلام، وقد تغلف وجهه الشاحب بإشارات مجهولة، وبدا كأنه يغوص بحالة من غياب. عم الصمت، لاهمس، لاحركة، لاغمغمة. نظرت الى السماء المظلمة الواسعة، أمست لحظتها كقاع أسود رقط بعشرات العظام المتوهجة ومنذ تلك الليلة البعيدة، لم أعاود البحث عن (العظيم) الذي ضاع أبدا..

*** إعظيم الضاع : لعبة شعبية، يمارسها الصغار في القرى والمدن الجنوبية، اندثرت الآن، مثل طقس بدائي، وفيها يرمى فك شاة مسلوخة، في الليل.. وفي الظلام يتم البحث عنه، أخيرا يفوز من يحظى بالعثور على العظم مرات أكثر.**

أدونيس يغدق علينا نثراً مركزاً مفعماً بالمعنى

فضاء لغبار الطلع

شكيب كاظم

منذ سنوات الستين الماضيات، واكبت المنجز الابداعي والمعرفي لادونيس، واسمه الحقيقي علي احمد سعيد اسبر، المولود عام 1930 بقرية قصابين بمحافظة اللاذقية السورية المطلة على البحر الابيض المتوسط، بوصفه رائدا من رواد قصيدة النثر في العالم العربي الى جانب مبدعيها الكبار: يوسف الخال وانسي الحاج ومحمد الماغوط وخليل حاوي ونذير عظمة وتوفيق الصايغ وفؤاد رفقة ومنير بشور وشوقي أبو شقرا وعصام محفوظ وغيرهم، ومن مؤسسي مجلة (شعر) التي بشرت بهذا اللون الجديد من الوان الكتابة حتى اذ اصدر ديوانه (المسرح والمرايا) اواخر الستينات، اقتنيناه انا وصديقي الشاعر الذي طواه الموت سراعا، محمد حميد الموسوي، لتتعزز العلاقة المعرفية،

من قبل ذلك قرأت الكثير عن كتابه الشعري (اغاني مهيار الدمشقي) في تماه شفيف واستحضار لاسم الشاعر العباسي الشهير مهيار الديلمي، وكذلك كتابه الشعري (اوراق في الريح) الذي يذكرني عنوانه بالكتاب النقدي المعرفي الجميل والموسوم بـ(اوراق للريح) الذي اصدرته دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد عام 1992، الذي صاغه الناقد والباحث والاعلامي الاكاديمي العراقي المهاجر عبد الستار جواد، ومازالت في الذاكرة ندواته التلفازية الثقافية التي كان يقدمها من التلفاز العراقي خلال سنوات السبعين الماضية، وزادت علاقتي المعرفية بهذا المبدع الكبير من خلال دراستي ولا اقول قراءتي لكتابه المهم (الثابت والمتحول: بحث في الابداع والاتباع عند العرب) الذي يمثل جزءا من متطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الادب من جامعة القديس يوسف في بيروت، ويوم انتقلت للعيش في الضاحية العمالية في محافظة حمص السورية عامي 2007 و2008، عثرت عند صديقي بائع الكتب الذي يفترش احدى الزوايا بمدينة حمص كتابا يعد شذرات ومقتطفات من سيرته الذاتية عنوانه (ها انت ايها الوقت) وهو سيرة شعرية ثقافية، صدرت طبعته الاولى عن دار الآداب اللبنانية عام 1993، وآخر ما صدر له عن دار الساقي ببيروت عام 2010، الطبعة الاولى من كتابه المعنون (ديوان البيت الواحد في الشعر العربي) واصفا الكتاب بانه محاولة اخرى في سياق مشترك بين ماضي الشعر العربي وحاضره، تنهض هذه المحاولة على قاعدة البيت الواحد، وهو بيت يقوم على الفكرة – الومضة، او الصورة – اللمحة، او المعنى – الصورة هنا في البيت الواحد، تصف الايجاز وتتكثف حكمة البداهة وبداهة الحكمة. وبقيت اتابع بمحبة واحترام ومتعة ما يصدر عن هذا العقل الجوال والقريحة الصافية من الشعر والنثر ماكان الى ذلك سبيل... لذا ارجوت صديقي ابو سلوان، صاحب المكتبة الصغيرة الاحتفاظ لي بنسخة من عدد مجلة (دبي) الثقافية الصادر في شهر ايلول/ 2010، لأن سيوزع مع العدد كتاب للشاعر السوري الكبير والباحث الرصين ادونيس المقيم في باريس والموسوم بـ(فضاء لغبار الطلع) وقلما اجتمعت الرصانة مع الشعر، ونادرا ما تلازم او اقترب النثر من الشعر، فللبحث معتركاته ورصانته، وللشعر نزقه وانفلاته لكن ادونيس جمعها بيديه، ليذكرني هذا الجمع بالباحثين الشاعرين الدكتور محمد حسين آل ياسين وسامي مهدي.

الكتاب سياحة أنيقة ومكثفة لأماكن عديدة من العالم

الكتاب (فضاء لغبار الطلع) سياحة انيقة ومكثفة في اماكن عديدة من هذا العالم، زارها الشاعر وسجل انطباعاته الباهرة عنها، لكن اية انطباعات واية رؤية؟ زيارات لعُمان وبحر العرب ولمدينة السليمانية وجبل بيره مه كرون والى مدينة حلبجة حيث تكون الجمجمة شعارا للوطن! انه تشنج لا يلد الا الطغاة والغلاة والشتات، فالقصيدة كما يقول ادونيس، لا تقدر ان تقف على الورق لكي تحيي حلبجة، لتقف اذن على جبين العالم ولان الكردي مبعثر في الآخر كما يقول، فانه يردف قوله متسائلا: اذلك انتصار ام انكسار؟ سواء أكان التاريخ هو الذي يبعثره، أم كانت القوميات والعصبيات والخرائط والسياسات فالكردي آخر لذوات متعددة – عربية، تركية، فارسية، ويعود مرة اخرى ادونيس متسائلا اذلك امتلاء ام فراغ؟ كل منها تحاول ان تنفيه، لكن أليس نفي الآخر نفيا للذات؟ لكن ها هو التاريخ، معمورا بالحب والعمل، يغير صورة المكان، وفي مقهى الشعب يستقبله صاحبه عمر شريف محمد، لتتثال على الذاكرة صور الشعراء الكرد: بابا طاهر الهمداني، الملا احمد الجزيري، احمد خاني، ملا خضر نامي، سالم مولوي، الحاج قادر الكويي، محوي، بيره مرد، حمدي، احمد مختار، فائق بيكه س، نوري الشيخ صالح، عبد الله كوران، وآخرون ليس شيركو بيكه س آخرهم.

في اسئلته لامرئ القيس التي اطلقها من شرفة تطل على بحر العرب، وهي اسئلة من وحي زيارته لسلطنة عُمان وبحر العرب، يأتي تساؤله: (عجبا لهذا المكتشف الكريم الذي يسمى الانسان، كيف لم يكتشف بخل السماء) ص13، ثم يأتي سؤاله حمال اوجه، او حمال وجهين، هل هو في مجال الذم والقدح ام الثناء والمدح؟ (لا تزال السماء فتية فوق بحر العرب والارجح انها لا تهرم لكن هل هذا القول مدح ام هجاء) ص14

ترى هل ان سماء العرب مازالت فتية كوننا نعيش خارج حركة التاريخ والحضارة والزمن، فظلت سماؤنا صافية فتية كما نظر اليها ابونا آدم اول مرة؟! ام ان العرب لفرط انغماسهم بالحياة والاخذ باسباب الحضارة والرقي والتمدن، بقيت سماؤهم صافية رائقة رائعة؟!

والجواب متروك للقارئ الحاذق.

لقد (علمه السفر ان الموت، خلافا لما يظن، هو الواضح، وان الحياة هي الغامضة) ص16

كذلك هو (يحب اخطاءه في القول، احيانا نعم، ففيها يقرأ لاءاته الكريمة الصافية هو العابر الزائل، كما تقولين، ايتها السماء، فلماذا، اذن تهتمين به؟) ص17

ويزور ادونيس عينكاوا وقلعة اربيل، ليجد كيف ان اليد الكردية خلقت داخل المتحف متحفا آخر لجمال بري باهر، وسلم فيها على تمثال الجواهري الكبير وعلى نحاته المهاجر سليم عبد الله، ليطلق من وحي زيارته لهذه المدينة حكمياته ولآلئه (لا تطلق الكلمة من فمك حتى تروزها في قلبك، فخير للرجل ان يعثر في قلبه، من ان يعثر في لسانه) واللؤلؤة الحكمية هذه تستوحي قولا للامام علي، مفاده لو ان الله منحه رقبة طويلة كي يتمكن من ايقاف كلمة غير مناسبة، ولله درك يا ابا الحسن، كذلك فـ(المطلق مسمار ناتئ في جبين النسبي) وما اكثر ما آذت هذه المطلقات الحياة البشرية منذ ان خلق الله البشر، لأن المطلقات تعني احتياز الحقيقة لها، وسلبها من الآخر، وكانت سببا في اقصائه وعزله وجعله يحيا على الهامش، ان سمحت له بالعيش و(يحدث ان تحب الوردة يدا قدمت لها الماء. يحدث ان يقطع الانسان يدا قدمت له وردة) ص53

من وحي زيارته للصين نعثر على معلومة مفادها ان هناك اربعا وعشرين جامعة تعلم طلابها اللغة العربية، مؤكدا الطبيعة التي تحيا هناك، بعيدا عن الآلة والماكنة الذي يجتاح صخبهما العالم، حتى كاد يقترب من الصمم، مؤكدين، وقد اجتمع باساتذة الجامعات والادباء والمفكرين، خوفهم من تيارات العولمة او الامركة التي تحاول او حاولت تصدير النموذج الامريكي، والحياة الامريكية للعالم، في محاولة لتهميش وتذييل عادات وثقافات الشعوب، وحتى لغاتها، ليكون للانكليزية المجال الاول: (ان كنت اشعر ان اقامتي في بكين غبطة ، فلأن ايامي فيها تمر معطرة بجذر الانوثة، ولا اعني المرأة وحدها بل الطبيعة ايضا، هل اسف لان طعما آخر يجيء من جذر آخر هو الآلة، يهيمن على بعض الشوارع والمجتمعات التجارية آلة اله آخر (...) تحدثنا كما لو اننا نخاف من هاري بوتر ثقافيا، كما تخاف حربيا من الصواريخ والقنابل، داء النمذجة والتماثل، رعب ان يكون المراهق في بكين كمثل المراهق في لندن (...) وتحدثنا كما لو اننا نقول: في الفلسفة الطاوية يبدو الوجود صديقا قريبا للانسان كأنه نوع من الجواب اما في الفلسفة الغربية، فيبدو ان الوجود بعيد، اعني انه سؤال مطلقا صرخته المكتومة هل الحياة هي، حقا، الكتاب؟ هل الكتاب هو، حقا، الحياة؟ هل الحياة شيء والكتاب شيء آخر، وشتان ما بينهما؟ اجب، اجب ياكونفوشيوس) ص76، ص79 ومنذ سنوات بعيدات اطلق العقاد عباس محمود قولته: لقد لحست ادمغتنا الكتب، لقد مسحتها، وجعلتنا نعيش على هامش الحياة، نحس وجعا واغترابا زمانيا ومكانيا، اذ تجد البون شاسعا بين اهتماماتك ومشاغلك الثقافية واهتمامات الناس، التي لا تتعدى اشباع البطن وتدوير الكرش والمؤخرة، في حين انك تحيا حياة الزهاد والدراويش لذا يخسر المثقفون شوطهم في الحياة، وليسوا كلهم، ففيهم اشد من الحرباء تلونا وكذبا ونفاقا، بل المؤمنون بقداسة الحرف وبتولية الكلمة وطهرها. و(نسهر، وكل منا يسأل جسده: ولماذا النوم. يقول السهر. النوم عنق القبر) ص86. فكثرة النوم او النوم اجمالا جزء ثمين مستقطع من الحياة، حياتك القصيرة يا ابن الانسان وانزال الطعام على الطعام، بلاده تؤول الى تحجر الذهن، ففي الجسم متضادان: العقل والمعدة، فالمعدة لا تحيا الا ببلادة العقل، والعقل لا يتألق ويسمو الا بكبح جماح المعدة، والشغف بالطعام والشراب، خاصة اللحوم، فهذه الشعوب التي تكثر من تناول اللحوم تراها قاسية جافية، ويقل ذلك لدى الهنود الذين لا يأكلون اللحم، ولله در السيد المسيح القائل: عجبت من لحم يأكل لحما، كيف للانسان ان يأكل لحما يشبه جسده؟ في حين تنأى الكثير من الحيوانات عن اكله، وامامك نموذج الجوارح آكلة اللحوم .

ثم يحط الشاعر ادونيس، رحالة في غرناطة الاندلسية، الخلية النافرة في جسد الوقت، والايقونة الزاهية في مسار الاقتلاع والتهجير والموت، مدينة فديريكوغارسيالوركا التي (تلبس الحداد؟ على اللغة العربية؟ على العروبة؟ على العرب؟ الاسود يليق في كل حال يليق بهذا الزمن) ص94.

انه (لا يتوقف عن التفكير في الموت لغاية واحدة، ان يجدد الكلام على الحياة، تنطوي حياته على اشياء كثيرة اعتقلها في داخله، منذ مدة اخذ يحررها تباعا. اليوم، ندم على تحرير بعضها، مثلا، ندم على تحرير معرفته باشخاص كان يعدهم اصدقاء، اقرأ لا تقرأ الا ما يولد فيك رغبة الكتابة، منذ اخذ يعتزل الناس، بدأ يشعر انه اكثر قربا اليهم، واعمق معرفة بهم)

ومنذ اكثر من عشر مئات من السنوات، توصل الى هذا المعنى الشاعر المجاهد دعبل بن علي بن رزين الخزاعي، اذ سئل: ما الوحشة عندك؟ قال: النظر الى الناس. ثم انشأ يقول:

ما اكثر الناس لابل ما اقلهم – والله يعلم اني لم اقل فَنَدا اني لافتح عيني حين افتحها – على كثير لكن لا ارى احدا

واخيرا يحط الشاعر الكبير، المدجج بالفكر والمواهب، والذي يستحق جائزة نوبل للآداب، بوصفه علما من اعلام الثقافة في الوطن العربي، يحط الشاعر ادونيس في لبنان ومدينة بعلبك ونبع نهر العاصي وفيض الجسد، ومن قبل ذلك في ضيعة تنورين، التي عرفناها من خلال شدو الصوت الملائكي والحنجرة الماسية ام زياد السيدة فيروز.

فـ(الطريق بين بعلبك ونبع العاصي (جرح) مفتوح، ينزف (تقنية) ..(الاجنبي) الذي نحارب حضوره، نظريا، يملأ حياتنا عمليا. الاستقلال هو ان تستقل كذلك اليد، لا (الفكرة) وحدها لا يتمثل القمع في قمع السلطة وحدها، كذلك يتمثل في قمع المجتمع نفسه. الافراد الذين يتكون منهم. وهو الذي يسوّغ القمع الاول. عدا انه الاشد فتكاً بالانسان وحقوقه قالت: اختلف معكم. ربما لكي يكون اختلافي عنكم وسيلة حب اخر لكم ولاكتشاف آخر في قلعة بعلبك احسست ان كلامنا كان يخاطب اعمدتها: لي فيك ماض. لا اجد فيه الا المستقبل. (...) كأن لبعلبك اعضاءاً توشوشني هذه اللحظة: لو كنت انجب ابناءاً. لكنت اطلقت على احدهم اسم: الدهر).

لقد اعتدت وانا اقرأ، ان يكون بين يدي قلم رصاص، ادون فيه ملاحظاتي على ما اقرأ، وأؤشر خطوطا عند الفقرات المهمة والموحية، التي يجدر الوقوف عندها وتأملها واعادة قراءتها والاقتباس منها او اقتباسها كلها، وخاصة عندما انوي الحديث نقديا عن الكتاب، لكنني وانا اقرأ كتاب (فضاء لغبار الطلع) للمبدع الكبير ادونيس، وجدت نفسي في غابة كثيفة من الصور والافكار والرؤى، جعلتني اصاب بحيرة، مفادها، ما الذي يجب عليّ تأشيره ونقل بعضه الى القارئ، وما الذي اكتفي بقراءته فقط؟

وقد وجدت الكتاب تحول الى غابة من الخطوط والتأشيرات الجديرة بالمراجعة، فالكتاب الرائع هذا يقدم لك نفسه كلا لا يقبل الاختيار والاقتباس والنقل، ترى ايمكننا ان نقتبس نجما من بين النجوم؟ انستطيع اختيار قمر من بين الاقمار؟ انك لا تستطيع ان توفيه حقه او بعض حقه الا ان تنقله كاملا الى القراء، ولا غرو في ذلك، اذا جعلنا في حسباننا ان حروفه، لغته التي تقترب من عزف موسيقى كلاسيكية اخاذة باهرة، انغامه تسيل من اسلات المبدع الكبير ادونيس..

وجهة نظر Point of View في القصة القصيرة

خزعل الوصال

يحتم السرد Narratives في جميع اجناس الفن القصصي وجود راوٍ للاحداث يصف لنا الحدث وفق رؤيته، تلك الرؤيةً هي ما نسميه بوجهة النظر وتتخذ وجهة النظر تلك صيغا مختلفة تبعا لمتطلبات السرد ، ففي الفن الروائي تميل هذه الصيغ نحو التعدد أي عدم الاكتفاء براوٍ واحد للحدث بسبب سعة الحدث وامتداده على مساحة زمنية ومكانية كبيرة بعكس ما يحدث في القصة القصيرة إذ أن تعدد وجهات النظر ربما يفقد القصة القصيرة صفة التركيز وهي صفة ملاصقة لهذا النوع من الفن ولكن لايجب ان يفهم من هذا أن القصة القصيرة تميل نحو الغنائية ذات الرؤية الواحدة او المناجاة الداخلية، ولا يمثل هذا القول قانونا عاما يحدد الالتزام بهذه الصيغة او تلك ذلك أن الفن عموما لايميل للتقيد بصيغ نهائية فضلا عن التطور الحاصل في بنية السرد عموما ، وفي موضوعة وجهة النظر بصورة خاصة . ففي الوقت الذي توصف فيه بعض الروايات بانها روايات بوليفونية أي متعددة الاصوات فان مساحة القصة القصيرة لاتتيح فرصة لهذا النوع من السرد ولكن يمكن تغيير الزاوية التي يُنظر من خلالها بواسطة تغيير ضمائر السرد فالفرد الذي يروي الحدث بضمير الانا يمكنه أن يستعير رؤية المجموع باستخدام الضمير (نحن) كونه فرداً من هذا المجموع وبذلك تتسع رؤيته نسبيا ليرى الحدث بعيون اخرى ،أن هذا التغير في ألرؤية يساعد في إثراء البعد الموسيقي للحدث عبر التنوع المتناغم والذي يقابل التغير المقامي في المؤلفات الموسيقية وبطبيعة الحال فإن الانتقال من رؤية الى اخرى يتطلب مهارة عالية وتهيئة مقنعة وكما المقامات الموسيقية التي تحتاج على الدوام لنقطة التغيير وهي نقطة مشتركة بين مقامين موسيقيين تتيح التحول من خلالها من مقام الى اخروبعكسه أي في حالة عدم توظيف نقطة التحول تلك فإن نغمة نشازاً تظهر من خلال الاداء ، فلو فرضنا ان شخصية في قصة قصيرة تروى الحدث لشخصية اخرى حتى نهاية القصة بضمير المتكلم فلن يكون من المناسب أن تتحدث تلك الشخصية بالصيغة التالية (لقد شعر باحباط شديد وانا اتحدث اليه) دون أن يبين الشخص الاول التصرف الذي يدل على ذلك الاحباط من خلال حركات الشخص الاخر.

إن جمال القصة القصيرة لايتمثل بالحدث الذي ترويه بل بالكيفية التي يصاغ بها الحدث فالفن ليس بما يقال و أنما هو كيف يقال فالاول هو من شأن الواقع أما الثاني فهو من شأن الابداع أي ان مهمة الفنان هي تحويل المادة الخام الى مثال فني فوجهة النظر احدى عناصر التوظيف ألجمالي للسرد اضافة الى اللغة والموسيقى الداخلية والاسلوب والتعامل مع زمن الحدث والصدق الفني وغيرها من العناصرذلك أن أي ضعف في التعامل مع أي عنصر من العناصر السالفة الذكر سيظهرخللا واضحا يضر كثيرا بجمالية الأداء في القصة القصيرة.

يقدم لنا الكاتب (ارنست همنكوي) في قصصه القصيرة نموذجا لوجهة النظر المحايدة تماما وذلك باستخدام ضمير الشخص الثالث ولكن ليس الراوي الكلي العلم وذلك بتسليطه عين الراوي على موضوعه دون تدخل تاركا للقارىء حرية الاستنتاج في موضوعية باردة بما يشبه تسليط الكاميرا على حركة الاشياء مركزا على الحوار لكشف دواخل الشخصيات بدل استبطانها وهي طريقة يحبذها بعض النقاد وذلك لاستبعادها مشاعر الراوى التي ربما تجانب ألموضوعية وذلك بتدخلها في المشهد خارج عين الشخصيات وهو بذلك يتوجه نحو قارىء متمرس يتعامل مع المفردة بعدها عنصرا فائق الدلالة ضمن النسيج السردي ففي قصته القصيرة المعنونة (تغيرالبحر) من مجموعته القصصية (حياة فرانسيس ماكوبيرالقصيرة السعيدة) الصادرة سنة ١٩٣٩ نقرأ النص التالي

"كان الوقت مبكرا ،ولم يكن في المقهى من أحد سوى الساقي وهذين الشخصين اللذين جلسا معا الى طاولة في الركن . كان الوقت نهاية الصيف وكان كلاهما مدبوغي البشرة من الشمس ، فبديا كانهما في غير محلهما في باريس . كانت الفتاة ترتدي بدلة من نسيج التويد ،وكانت بشرتها ناعمة ذات سمرة ذهبية ، وشعرها الاشقر قصيرا وقد تجمع بخصلة جميلة بعيدا عن جبهتها.

نظر الرجل اليها وقال:

– ساقتلها

قالت الفتاة:

– لاتفعل هذا . أرجوك الا تفعل هذا. "

يبين النص بجلاء وجهة النظر المحايدة في وصف المشهد وقد استعاض عن استبطان الشخصيات بواسطة الحوار المركز مبينا انفعال الشخصيات من خلاله دون أن يوصف ذلك في سياق السرد ، أي ان راوي الحدث يصف لنا المشهد من خلال ما تراه عيناه وما تلتقطه اذناه دون أن يتدخل مستخدما صيغة الشخص الثالث اي الضمير (هو) ، أما في حالة استخدام صيغة الشخص الاول اي الضمير (انا) فإنه سيضفي حتما رؤيته على الحدث من قبيل (أحسستُ) و (تألمت لحالته) ...الخ .

ان هذه الموضوعية الباردة كما هو واضح في النص لاتخلو من وصف انطباعي فقد وردت كلمة (جميلة) في وصف المتكلم لشعر الفتاة في النص والمعروف أن الجمال هو انعكاس نسبي في وعي الشخصية والامر وبطبيعة الحال فان الشخصية التي تروي الحدث لاتكون على مسافات متساوية في قربها او بعدها عنه فقد تكون في لب الحدث وتؤثر عليها الاحداث مباشرة وعندها يكون تدخلها او وصفها للحدث مبررا فنيا ولكنها في حالات اخرى تكون مجرد راوٍ للحدث والفرق بين الحالتين بين ، وذلك يتطلب توظيفاً دقيقاً لوجهة النظرلتوفير الصدق الفني المطلوب لما يشكله هذا الاخير من عنصر اقناع في سياق الحدث.

في الذكرى السادسة لرحيل الفنان المسرحي عزيز الكعبي

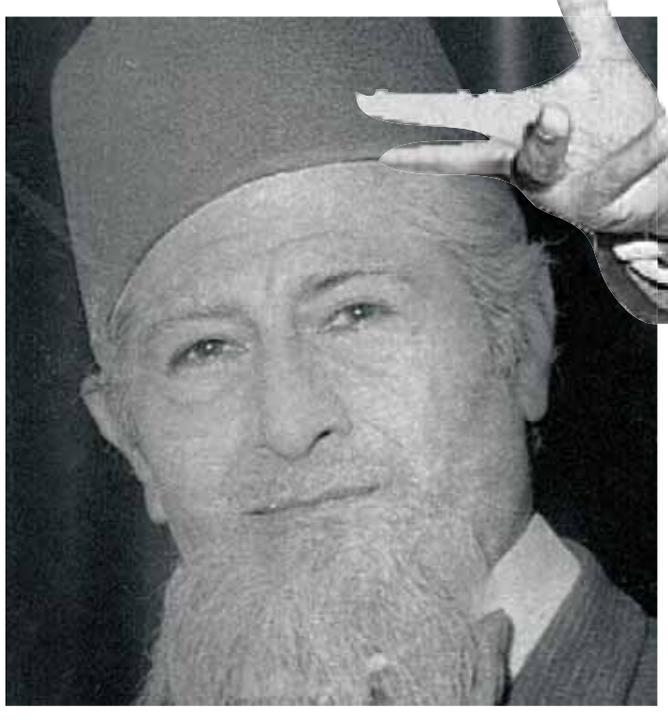
صفحة مضيئة في المسرح البصري

جاسم العايف

تمر هذه الأيام ذكرى رحيل الفنان المسرحي البصري الرائد(عزيز الكعبي) الذي غادر حاضرنا ولحظاته المريرة الساخنة ، قبل ست سنوات، بعد مرضٍ وإهمالٍ معتاد. ولد الراحل(عزيز الكعبي) أواسط عشرينيات القرن الماضي، ودخل المسرح ممثلاً ، شاباً ، منذ الثلاثينيات، برفقة مجموعة من الشباب البصري، في ذلك الزمان، ومنهم: صالح السوداني، وماجد السعد، وعويد محسن، أبو ليلى، الذي غالباً ما كان يؤدي الأدوار النسائية، والمخرج التلفزيوني محمد الجزائري، والفنان المعروف توفيق البصري، وزكي بنيان الساعدي، وبعض الفنانين الآخرين. واشترك (عزيز الكعبي) بدور (كومبارس) مع فرقة الفنان (جورج ابيض)، وكذلك مع فرقة الفنان (يوسف وهبي) عند زيارتهما البصرة، وتقديم عروضهما المسرحية فيها.

يشكل عزيز الكعبي وجيله، صفحة مضيئة في تاريخ المسرح بالبصرة، فهو لم يتخرج من مدارس متخصصة فنية تُعلّم المهارة في الصوت والإلقاء المسرحي، والانسيابية في حركة الجسد، وتُنظّم وتُبرمج طريقة العرض والتمثيل والتشخيص المسرحيين، ولم يَدرس تاريخه أو مدارسه عبر الدروس الأكاديمية. دخل (عزيز الكعبي) المسرح عن عشق فطري شعبي، وولع ذاتي لازمهُ طوال حياته، وتعلم دروس المسرح بالممارسة المتواصلة الجادة. توجه(الكعبي) لهذه الخشبة الصماء القائمة على فراغ لابد منه، والتي هي شكل تجريدي إلا أنها تترجم أعظم لحظات الإنسان المصيرية وتقدم صراعه وكفاحه وأمانيه وانتصاراته، هذه الخشبة التي يرى أنها أقدس ما في الحياة، مُقدماً خدماته التي لا تقف عند حدود المسرح بصفة(كومبارس،و ممثل، و مؤلف، و مخرج) فقط. بل تجاوزَ ذلك إلى مساهمات أخرى في أروقته،عاملاً على تثبيت تلك الخشبة او قالعاً ذلك المسمار أو مُنضداً هذا الصف من الكراسي و(مُصَلَحاً) بعضها، أو معيداً تلك الإكسسوارات الى حالتها الأولى، مُستغلاً خلو القاعة بعد نهاية العرض، والعمل على إكسابها لحظة التألق ثانية، مُتكفلاً بكل ما يبعث على احترام مكان العرض المسرحي وأهميته الاجتماعية

. لم يكن(عزيز الكعبي) وهو العامل البسيط في حياته اليومية المهنية، إذ كان (موزع بريد) في بريد (العشار)، يتصرف أو يعرف (الاستنكاف)، إزاء قاعة المسرح وخشبته. لقد عمل الراحل ما لا يمكن لأي "مثقف" أو "متمرد" أو "متمنطق" أو "أستاذ" في المسرح أن يقومَ به. إذ نقل التقاليد المسرحية، على وفق معرفته وبساطته، وولعه بها ومسؤوليتها الاجتماعية، إلى أسرته الفقيرة فبدأ بها، وبإصراره المتواصل، قادها جميعاً نحو خشبة المسرح. فعمل على تلقين ابنته البكر، الراحلة(أحلام)، تقاليد العمل المسرحي، منذ يفاعتها، وأصبحت(أحلام) كممثلة محط اهتمام المسرحيين البصريين، لقدراتها المسرحية الواعدة، حتى أصيبت بمرض أجهز عليها شابة في(الاتحاد السوفيتي) السابق، عندما أرسلت للعلاج،هناك، خلال أواسط سبعينيات القرن المنصرم. كما مسك (عزيز الكعبي) بيديَّ ربة البيت أم "الأولاد" و "البنات" زوجته السيدة "سميرة الكعبي"، واخذ يُلقَنها فن التمثيل، واحترام تقاليد المسرح وأخلاقه المترفعة، دافعاً إياها،بإصرار وجدية، من مطبخ الأسرة الفقيرة، ومكابداتها البيتية اليومية، وعناء تربية الصغار، وعبودية العمل المنزلي، نحو المشاركة والإحساس الإنساني- الاجتماعي بأهمية العمل الفني- المسرحي، مع بساطتها وعفويتها الحياتية، وانضج خبرتها، على نار الرفقة الحنونة و التجاوز الاجتماعي، في مجتمع معروف بنظرته المملؤة شكوكاً تجاه العاملات في الوسط الفني. وبقي يعمل بدأب على تحفيظها أدوارها المسرحية كلمة..كلمة، ونبرة.. نبرة، وحركة مسرحية لابد منها، عند بداية عملها المسرحي، و الذي تحولت فيه بعد ذلك إلى ممثلة مسرحية مرموقة، و من أهم الممثلات التي أنتجتها الخشبة المسرحية في البصرة، حتى حازت جائزة ولقب أفضل ممثلة بصرية في احد الأعوام . كما بث روح المسرح وتقاليده المترفعة الجادة في مكونات باقي أسرته. وقام(الكعبي) بكتابة بعض المسرحيات وأخرجها وقدمها بدعم المنظمات الجماهيرية المدنية و النقابات العمالية، بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، معتمداً فيها على جميع أفراد أسرته. وبذا يكون (عزيز الكعبي) قد عمل على المسرح "الأسري"، ويعد رائداً في البصرة



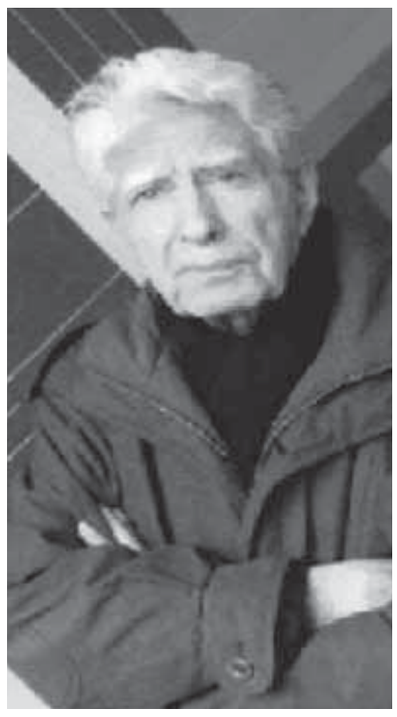
بهذا المجال، وقد سبقَ النخب المسرحية البصرية التقدمية، التي اعتمدت هذا التقليد الرائع في أعمالها المسرحية التي قُدمت خلال مرحلة السبعينيات، ومنها أوبريتي "بيادر الخير" و"المطرقة"، وكذلك كل الأعمال المسرحية التي قدمتها(جماعة كتابات مسرحية) على حدائق نادي الفنون، قبل ختمه بالشمع(الأسود) من قبل (سرا كيل) (الثقافة السلطوية) وتوجهاتها المنحطة. وللتاريخ فإن الفنان(عزيز الكعبي) قدم مسرحية (الصيادون والتفاحة)، خلال بداية عقد الستينات على القاعة المسرحية لنادي(الاتحاد الرياضي في البصرة) من تأليفه وإخراجه وتمثيله، وكانت من نوع الـ(بانتوميم)، وتقديمه لمسرحية (بانتوميم)، تضعه في خانة الرواد المسرحيين بالبصرة لهذا النوع المسرحي. كان(الكعبي) يُقدم أعمالاً مسرحية متنوعة، من تأليفه وإخراجه، يبرز خلالها،بالتجربة الحياتية الشخصية، معاناة شرائح اجتماعية مهمشة ومسحوقة اجتماعياً. وبقي يعمل في المسرح، خلال خمسة عقود،مرافقاً لأهم الفنانين و الناشطين العاملين في المسرح البصري. وساهم في نشاط "الفرقة القومية للتمثيل"، التابعة للمؤسسة العامة للسينما والمسرح بعد تأسيس فرعها في البصرة. ومثل في بعض المسرحيات التي قدمتها الفرقة ومنها: "الرواد" إخراج المخرج "محمد وهيب" ومسرحية "شناشيل حسيبه خاتون"، التي عَرقها وأخراجها الفنان" عبد الأمير السماوي"،عن مسرحية،(الناس اللي تحت) للكاتب المصري المسرحي "نعمان عاشور". كما شارك في عروض مسرحية أخرى لفرق أهلية غير رسمية، ولم يقترب بأي شكل ما، نحو ما أطلق عليه خلال مرحلة التسعينيات بـ(المسرح التجاري)، حتى أقعده المرض. ألفَ الفنان(عزيز الكعبي) واخرجَ ومثلَ، بعض المسرحيات ذات الشخصيات المغمورة اجتماعياً، معالجاً ثيماتها الكبيرة، بعفوية و ببساطة، ولم يستطع التنقيب في تلك الثيمات، عن الأسباب الجوهرية الكامنة، تحت سطح تلك العلاقات المعقدة. وبحكم عفويته وشعبيته بقي على مفهوميته المسرحية، التي تقودها الذائقة الفردية والشخصية، إذ لم تتحول لديه تلك الرؤى و الأحاسيس الشعبية- العفوية إلى نوع من التنظيم المنهج، انطلاقاً من توجهات ومعارف شخصية بسيطة، و ظروف عامة معقدة، يقع في مقدمتها عوامل متعددة، منها عدم استقرار الأوضاع الاجتماعية وتبلور قيمها المدنية، نتيجة الأحداث العاصفة التي ميزت سنوات ما بعد ١٤ تموز ١٩٥٨، والعقد الستيني في العراق. واغتيال الحلم العراقي بالتغير والعدالة الاجتماعية- الإنسانية، وانعدام المعاهد والمدارس المتخصصة بالمسرح والفنون الأخرى في المحافظة. لقد لقي الفنان (الكعبي) من إهمال المؤسسات الفنية الرسمية، خلال مرضه زمن النظام السابق، بما لا ينسجم وابسط حقوق الوفاء الإنساني. وبعد سقوط النظام مباشرة تم التنادي من قبل بعض المسرحيين البصريين،وعملوا على تشكيل(اتحاد المسرحيين العراقيين في البصرة)، محاولين اتخاذ مقر لهم في بناية(نقابة الفنانين)، غير إن إحدى (الجهات السياسية) القادمة من خارج العراق قامت بـ(حوسمة) البناية وطردتهم بفظاظة منها. وكذلك تم مصادرة البناية التي تضم(قاعة السياب) للعروض المسرحية والسينمائية من قبل(مجلس محافظة البصرة)، وتهديم القاعة، بشكل مقصود، لغرض تحويرها كمقر له، ومازال (مجلس المحافظة الحالي) يَشغلها لحد اللحظة، وكأن البصرة تخلو من بنايات إلا هذه (البناية)، بينما استطاع اللصوص والمجرمون وألافاقون والمهربون والقتلة، الذين أطلق سراحهم النظام الصدامي، قبل اندحاره المهين في ٩ /٤ / ٢٠٠٣، السيطرة على أغلب البنايات التي تعود للنظام المنهار وحزبه الفاشي، وهي في حقيقتها ملك عام للشعب العراقي، مستثنين من ذلك بعض العوائل الفقيرة- المُعدمة التي وجدت لها مأوى بسيطاً رثاً، هنا أو هناك !؟. وقد تبرع المسرحي السيد (مؤيد عبد السلام) بتحويل مكتبه الشخصي مقراً لـ(اتحاد المسرحيين العراقيين في البصرة) الذي أجرى انتخابات ديمقراطية، وفاز برئاسته الفنان المسرحي الراحل (نزار كاسب) . وعمل (اتحاد المسرحيين العراقيين في البصرة)، مع بداية تشكيله، على إقامة المهرجان المسرحي الأول، و حمل اسم الفنان الرائد(عزيز الكعبي)، وفاءً له ولخدماته للحركة المسرحية في البصرة للفترة من١٥ /٢ /٢٠٠٤ والأيام التالية. و لم يتمكن الفنان(الكعبي) من حضور المهرجان بسبب وضعه الصحي المتردي، وحَضَرتْ المهرجان بدلاً عنه زوجته السيدة (سميرة الكعبي)، وتخلل المهرجان، الذي أقيم لمدة يومين على قاعة "بهو الإدارة المحلية"، قبل (حوسمته وتخريبه) من قبل(إحدى الحركات السياسية) القادمة من الخارج كذلك، واتخذته مقراً لها وإذاعتها ومحطة تلفزيونها وبثها الأرضي، حتى تم حرقه، قبل خطة فرض القانون في البصرة، من قبل المليشيات المتقاتلة على النفوذ في المحافظة !؟. وما زال هذا الصرح الكبير، الذي عُرضت فيه أهم المسرحيات العربية، والعراقية، والبصرية، وشهد خلال تاريخه فعاليات (مهرجان المربد) كلها، قبل نقله إلى بغداد، زمن النظام السابق، وما زال "بهو الإدارة المحلية" مُهدماً مُهملاً، بتعمد ولؤم، من قبل حكومة البصرة المحلية ومحافظتها، حتى الآن . وقد قُدم في المهرجان الذي حمل اسم(الكعبي)، و تواصل ليومين، مسرحية (كاروك) تأليف عبد الكريم العامري وإخراج د.حميد صابر، ومسرحية (هكذا هم) تأليف سرمد ياسين و حازم عبد المجيد، ومسرحية (في رأسي بطل) تأليف عبد الكريم العامري وإخراج احمد عبيد الابراهيم ومسرحية(سلطان زمانه) عن قصة للقاص عبد الستار ناصر أعدها وأخرجها علي عدنان علي، ومسرحية (هبوط تيمورلنك) تأليف عبد الفتاح القلعجي وإخراج ميثاق مطرود، ومسرحية (قاهبيل) تأليف واخراج عصام جعفر ... ومنذر الدبوس ومسرحية(قميص رجل سعيد) تأليف بير فوريه وإخراج سيف الدين الحمداني. وفي ختامه تم إرسال شهادة تقديرية للفنان(عزيز الكعبي) اعترافاً بجهوده المتواصلة في خدمة الحركة المسرحية بالبصرة طوال أكثر من نصف قرن. وسريعاً ما التبست الرؤى وبات المسرح في البصرة خاصة، والعراق عامة، بحالة دفاع يائس مرير، وأصبح نشاطه طريقاً تحفه التابوّات والمحرمات والمخاطر والتهديدات و التصفيات الجسدية. برحيل الفنان الشعبي المسرحي (عزيز الكعبي)، تكون الحركة المسرحية في البصرة، قد فقدت رائداً و فناناً مسرحياً، عمل بإخلاص ودأب متواصلين،على خدمتها، فقد كان يمثل ذاكرة كان يمكن استثمارها وأرشفتها،خاصة وانه كان آخر الأحياء من الجيل المسرحي الرائد في المدينة، لإلقاء الضوء على عقود مسرحية مهمة، يجري حاليا التعتيم عليها بإصرار، ونوايا واضحة، لأجل ديمومة عتمة الحياة الراهنة، على وفق الرؤى والتوجهات الظلامية والمناخات المتواصلة، ونظرتها الدونية لكل الفنون، والمسرح العراقي- البصري وتقاليده الفنية التنويرية الباهرة.

محمود صبري.. الفنان والمفكر

بين مانيفيستو براغ و «واقعية الكم»

عبد الله حبه

عندما زرت متحف تيت كاليري للفن الحديث في لندن في آخر مرة هتفت للفنان محمود صبري وقلت له انني لم اجد هناك لوحات " واقعية الكم" ، فأجابني مازحاً إن الوقت لم يحن بعد لعرضها هناك. وقد يكون الفنان محمود صبري على حق. فإن البيان (المانيفستو) الذي اطلقه من براغ في عام 1971 هو اتجاه جديد في الفن التشكيلي يتطلع نحو المستقبل. واطلق عليه تسمية " واقعية الكم" ، كبداية للدرب الذي سيمضي فيه الفن التشكيلي العالمي في المستقبل. فكل فنان سينطلق من فلسفته الخاصة في ممارسة الابداع بالتعامل مع الطبيعة، التي هي "الفنان الكبير والمعلم العظيم" كما قال المصلح المسرحي ستانيسلافسكي، وأكده محمود صبري في احدى مقالاته.



إن فنان المستقبل لن يكتفي بتجسيد الواقع المحسوس فقط، بل سيتوغل في اعماق الطبيعة بمعناها الأوسع، ويحللها كما يفعل ذلك عالم الفيزياء.وقد أثار المانيفستو جدلاً واسعاً بين الفنانين والنقاد حول رؤية محمود صبري للواقع الجديد الذي افرزته الثورة العلمية والتكنولوجية الحديثة، والذي يعجز الفن بأشكاله الحالية عن التعبير عنه. وفي أحاديثي مع الباحثين والفنانين الروس في مجال الفن التشكيلي بموسكو وجدت أن هناك الكثيرين ممن يعدون "واقعية الكم" نظرية جديرة بالدراسة، ولو أنهم يعتقدون أن اساليب تحقيق ذلك على قماش اللوحة قد تختلف ، فمن الواجب استخدام التقنيات الحديثة كالهولوغرافيا والليزر في خلق لوحات تناسب هذه الرؤية. وقال الباحث العلمي الكسي سيدوروف لي إن الفن لابد وان يجسد في المستقبل العلاقة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي في الطبيعة (ربما بمعناها الشامل وليس في كوكبنا الارض فقط)..مثل وضع المجرات والغيمات و"الثقوب السوداء" وحقيقة " الطاقة السوداء" وحركة الجسيمات والنيوترينو، وعموما جميع العمليات الجارية بسرعة خارقة في الكون والتي تتوسع بإستمرار، ونموذج الكون الموجود منذ الازل. فهذه الأمور صارت تهم الانسان المعاصر. ولا يمكن ان يقف الانسان خارج هذا الواقع الجديد، كما لابد ان يتفق "الشكل مع المضمون".

وفي الحقيقة ان محمود صبري الفنان المتواضع الذي لا يحب الشهرة والأضواء قد اطلق فكرته بهدوء وبدون ضجة اعلامية ودون ان يأمل في كسب الأنصار والمؤيدين فوراً. وها قد مضت فترة تربو على العشرين عاماً وما زال الأمل يراوده في أن تجد "واقعية الكم" طريقها في الفن التشكيلي الحديث. ومن الصعب أن نطلب منه تطويراً لنظريته وقد تجاوز الثمانين من العمر، ولا يجد تلك القوة والحيوية التي كان يتمتع بها في بداية إطلاقه لبيانه العتيد. لكن لا ريب في ان المنابت التي نشأت فيها "واقعية الكم" عميقة الجذور، وستجد من يجسدها بشكل قد يختلف عن أسلوب اللوحات التي ابدعتها يد الفنان – المفكر العراقي خلال الاعوام العشرين الاخيرة. وقد كتب عدة باحثين عراقيين مقالات عن "واقعية الكم" ربما كان ابرزهم د. عدنان الظاهر وسعد قصاب . ويتساءل الكثيرون عن مفهوم الواقعية وما يقصده الفنان محمود صبري من هذا

المصطلح . ويرد في الموسوعة الكبرى الروسية "ان الواقعية (في الفن) هي مفهوم يميز وظيفة الفن المعرفية، أي حقيقة الحياة متجسدة بوسائل الفن الخصوصية ومقدار تغلغله في الواقع وعمق وكمال الصورة الفنية. ومفهوم الواقعية بمعناه الواسع هو الاتجاه الأساسي للتطور التأريخي للفن المميز لمختلف الاساليب والعصور". وفي الحقيقة إن مصطلح "الواقعية" ظهر في علم الجمال لأول مرة في فرنسا عند بحث الظواهر الفنية لفترة القرنين السابع عشر والثامن عشر لدى دراسة واقعية عصر النهضة وواقعية التنوير، ووصل الى الواقعية النقدية في القرن التاسع عشر حيث اقتصر المصطلح على تصوير الفنان لحياة الانسان العادية بمعزل عن الموضوعات الدينية والميثولوجية. وكلمة (Realisme) الفرنسية تعني بمعناها الواسع فن استعادة الحقيقة في الواقع عن طريق استعادة الأشكال الحسية التي توجد فيها أية فكرة في الواقع . لكن يبدو أن الواقعية التي يتحدث عنها محمود صبري هي ليست مفهوم الواقعية السائد بعد عصر الثورة الصناعية والثورة التكنولوجية حين كان الفنان يتعامل مع الظواهر الاجتماعية والسيكولوجية والاقتصادية وغيرها من الظواهر الاجتماعية. فالواقعية في المفهوم الجديد يفقد الفن خصوصيته القومية والفردية. لذا فإننا في العصر الذري أمام واقعية من طراز جديد. ولابد من القول إن تقييم العديدين لأطروحة محمود صبري الجديدة كان بعيدا عن الدراسة الاكاديمية. ربما إن الكتاب الذين تناولوها بالبحث هم ليسوا من النقاد المحترفين. ونحن في العراق وربما في العالم العربي عموماً نفتقر الى النقاد الفنيين ذوي القاعدة الاكاديمية.إن ما اريد الحديث عنه لاحقاً هو ليس دراسة العلاقة بين العلم والفن والتي قام بها فنانون عظام من قبل مثل ليوناردو دافينشي، بل مكانة محمود صبري في الساحة الفنية العراقية. وقد آلمني كثيرا خلال زيارتي إلى بغداد والحديث مع بعض الفنانين الشباب إن بعضهم لم يسمع حتى بإسم محمود صبري، أو سمع عنه دون أن يعرف ماهو دوره في الفن التشكيلي العراقي. حقاً إن محمود لم يكثر من الكتابة والنقد واعطاء الاحاديث الصحفية مثل شاكر حسن آل سعيد وغيره من كبار الفنانين العراقيين، كما إن غيابه عن العراق فترة طويلة جعله بعيداً عن الساحة الفنية في الوطن. حقاً إنه أقام في عام 1971 معرضه الشخصي الاول والوحيد في العراق. كما ألقى هناك محاضرة حول "واقعية الكم" ، التي لم تلق التفهم لدى كثير من السامعين. ومع ذلك فأن هذا الفنان ترك تأثيراً كبيراً في الحركة الفنية العراقية منذ ظهوره لأول مرة في عدة لوحات عرضت في معرض الازياء ببغداد في عام 1951، منها لوحة "في الانتظار" التي اثارت آنذاك الجمهور والسلطات في آن واحد لجرأتها في طرح مأساة المومسات. وحتى تدخلت الشرطة من اجل ازالة هذه اللوحة من المعرض. وبعد ذلك شارك محمود في عدة معارض لجماعة الرواد، وباع عدة لوحات . ففي المعرض الرابع للجماعة الذي أقيم في 16 آذار 1956 عرض محمود لوحات صورة : فتاة وصرائف والبناء واشخاص في الظلام وجايخانة وصيادو السمك والصفار وثلاثة أشخاص ونساء في الانتظار (قال بصدد اللوحة الاخيرة انه رسمها بعد ان زار منطقة (جوجنزر) ببغداد، التي وجدت فيها المومسات ، برفقة صديقيه خالد القصاب وقتيبة الشيخ نوري، وشاهد الوضع البائس للمومسات واثر فيه ذلك كثيرا فرسم لوحته المذكورة) وغيرها . وكانت أثمان اللوحات تتراوح ما بين 3 دنانير و15 ديناراً. علماً إن محمود لا يعرف مصير كثير من هذه اللوحات ولهذا لا تجد لها صدى في المقالات والدراسات حول ابداعه الفني. ولابد من الاشارة إلى إن لوحات محمود صبري في الفترة البغدادية كانت تخلو من الموضوعات التي تناولها زملاؤه في المعرض ومنهم اسماعيل الشخيلي وخالد القصاب ويوسف داود عبدالقادر وقتيبة الشيخ نوري وقحطان المدفعي وفائق حسن كصور البورتريه والمناظر الطبيعية والحياة الجامدة still life وشجرة جرداء وفرسان. فالانسان هو الموضوع الاساس في لوحات محمود صبري.وقد تواصل هذا النهج في موضوعات لوحات الفنان خلال مسيرته الابداعية كلها إلاّ في حالات قليلة مثل بورتريه سلام عادل والدراسات الاكاديمية خلال دراسته في معهد سوريكوف للفنون بموسكو. وركز محمود صبري بصورة أساسية على رسم الجداريات.

وعندما كتبت مقالة عن محمود صبري في موقع قناة " روسيا اليوم" الروسية في باب "مبدعون عرب في روسيا"، عاتبني احد الاصدقاء العرب بسبب العنوان وهو "محمودة صبري ..فنان وفيلسوف من بغداد" بقوله انني ربما جنحت الى الغلو في اطلاق اسم الفيلسوف. وربما كان الصديق على حق لعدم معرفته بالفنان . إن محمود صبري ليس فناناً فحسب، بل هو مفكر وربما أكثر منه فناناً. كما إنه صاحب مدرسة خاصة به يصعب وضعها في خانة هذا الاتجاه الفني أو ذاك. وكان منذ البداية مولعاً بالفلسفة والعلوم الاجتماعية حتى عندما شغل منصب مدير مصرف الرافدين في بغداد أو لدى توليه منصب مدير معرض بغداد الدولي حين أبدع في تصميم أجنحة المعرض الدولي الذي أقيم في بغداد في عام 1959. وقد نشأ محمود صبري في فترة من تأريخ العراق كثر فيها المبدعون من رسامين ونحاتين ينتمون الى جيل ما بعد عبدالقادر رسام ومحمد صالح زكي وعصام حافظ وغيرهم من رواد الفن التشكيلي في العراق. فقد عاد من باريس فائق حسن وجواد سليم من لندن كما عاد من الخارج الرسامون حافظ الدروبي وعطا صبري واسماعيل الشيخلي وشاكر حسن آل سعيد والنحاتون محمد غني حكمت وخالد الرحال ومحمد الحسني. وشهدت فترة الخمسينيات نهضة فنية وظهر تياران أحدهما يتمثل بأعمال جواد سليم ونزار سليم وشاكر حسن آل سعيد وبقية " الشلة" من جماعة بغداد الداعية الى احياء التراث العربي والاسلامي في الفن (بالرغم من قلة المتوفر منه في منمنات الواسطي) أو الاغراق في الصوفية وأفكار اخوان الصفا والرمزية ا لتجر يد ية كما فعل شاكر حسن آل سعيد . وراح البعض بتقليد اساليب الفن السومري والاشوري كما فعل الفنان طارق مظلوم. أما التيار الآخر فكان يؤمن بأن انقطاع قرون عن الحضارة القديمة لوادي الرافدين لا يعطي المجال للفنان الحديث من اجل تصوير الواقع باساليب فنية نشأت في ظروف تاريخية أخرى. وكان محمود صبري وبعض زملائه في جماعة " الرواد " من العاملين في هذا الاتجاه. وكتب محمود صبري عن هذا الموضوع في بداية الستينيات يقول : " إلى أين يتجه الفنان العراقي في بحثه عن اشكال جديدة؟ إن لديه آثار البابليين والاشوريين، ولكنها تكون اشكالها المعبرة عن مجتمعات كالمجتمعات الاشورية والبابلية ببساطة اساليبها الانتاجية واستقرارها وبطء تطورها وانظمتها الاستبدادية الكهنوتية ومفاهيمها ومعتقداتها الساذجة الاسطورية وهي غير وافية للتعبير عن مجتمع كالمجتمع العراقي بتطوره السريع وتناقضاته الحادة ومعتقداته ومفاهيمه المعقدة المتشعبة ؟ ام هل يتجه الى آثار الفن الاسلامي بنقوشها وريازتها او التصورات القليلة المتوارثة في بعض المخطوطات؟ يبدو انه استثنى ذلك ايضا فالنقوش والريازة اقرب الى المعمار منها الى التصوير. ولم يبق امام الفنان العراقي اذن مورد آخر عدا موارد الفن الغربي . وهنا كان عليه ان يختار المرحلة التي يأخذ منها اشكالها التي تناسبه للتعبير عن ظروفه الخاصة، وقد كان في اختياره هذا مدفوعا بجملة عوامل اقتصادية وفكرية . لقد اختار أقرب الآثار اليه، آثار القرنين التاسع عشر والعشرين،آثار الحركات الرومانسية والانطباعية والتعبيرية والتجريدية والسريالية. لأن التطورات الاقتصادية والفكرية الحديثة في العراق هي امتداد لتطورات الحضارة الاوروبية الحديثة، وان ثقافة معظم الفنانين العراقيين مشتقة من اصول غربية". اذن لقد اختار الفنان المضي في الدرب الذي سارت فيه الحركة الفنية العالمية على اختلاف اتجاهاتها في النصف الثاني من القرن العشرين. لكنه شق طريقه الخاص به كأي فنان مفكر.

وانبثقت فكرته حول "واقعية الكم" في براغ في مطلع السبعينيات بعد فترة مخاض طويلة ودعا إلى دخول مجال جديد في الفن هو تصوير الطبيعة غير المرئية (ومنها في تكوين الانسان نفسه)، وذلك لأول مرة في تاريخ البشرية. وقال محمود صبري مرة في لقاء معي إنه شخصيا مزج في البداية بين التجريد والواقعية واخذ شيئاً من الفنانين المكسيكيين مثل دييغوريفيرا واوروسكو وكذلك من فن الايقونات الروسية القديمة.

لقد جاء محمود صبري الى بغداد من لندن حيث درس العلوم الاجتماعية وليس الفن في مطلع الخمسينيات ، وقد تسلح بجملة من المعارف بشأن تطور المجتمعات وعلاقة النشاط الابداعي للانسان بواقع المجتمع الذي يعيش فيه. ولكن هذا الفنان "الهاوي" الذي بلغ مستوى عالياً من النضوج الفكري شق طريقه بسرعة في الوسط الفني في بغداد لأنه قدم مادة فنية تختلف كلياً عما قدمه الآخرون. ولم يلجأ الى تقليد المدارس الاوروبية، وشاهد معاناة الناس المسحوقين من ابناء شعبه وأراد اعطاء صورة صادقة عنهم إسلوبه ، كما فعل فنانو المكسيك وفنانو الفترة الاولى للفن السوفيتي في اعقاب قيام الثورة البلشفية، ناهيك عن أعمال جويا ودومييه ذوات المضامين الثورية. وبهذا الاسلوب اتسمت لوحاته عن الفلاحين والكادحين والطفل

الجزء الأول

الميت وجنازة الشهيد وغيرها. ورسم الفنان جميع لوحاته بلون يغلب عليه السواد او الالوان الغامقة، ولم يهتم كثيرا بالتخطيط الذي كان ضعيفا في البداية، وذلك لعدم حصوله على الدراسة الاكاديمية اللازمة. وما اكثر النقاش والجدل الذي خاضه محمود مع زملائه الفنانين العراقيين عن الوظيفة الاجتماعية للفن في المرحلة الراهنة، سواء عند اللقاءات في البيوت أم في اثناء رحلات يوم الجمعة إلى البساتين في "جزيرة الخنازير" في نهر دجلة . وهناك كانوا يلتقون الفلاحين ويتقاسمون معهم الطعام الذي يجلبوه معهم، وصار الفلاحون لاحقاً المادة الرئيسة للوحاته. ويتراءى لي احيانا ان محمود يشبه من ناحية ما بول جوجان الذي بدأ احتراف الرسم في سن متأخرة، وقيل إنه غرق في الاتجاهات الفلسفية وفي موجة الرمزية، بل عده الشاعر ستيفان مالارميه ممثلا للحركة الرمزية في الفن التشكيلي في زمانه، وشارك الموسيقي فاجنر افكاره بصدد وحدة الفنون.امامحمود فعد بدوره ان المعارف البشرية مترابطة ولايمكن ان ينعزل الفن عن العلوم.

وقد احتضنت قوى اليسار في العراق محمود صبري بعده ممثلها في مجال الفن التشكيلي ، لكونه يصور الآم الفقراء والمحرومين الذين كانت قوى اليسار تناضل من أجل سعادتهم. وكانت جميع الظروف تساعد على تقاربه مع الحزب الشيوعي العراقي. فقد كان بين زملائه في المدرسة الشهيد محمد العبلي وحافظ التكمجي والفنان يوسف العاني وغيرهم من نشطاء الحزب او القريبين منه في فترة الخمسينيات. وذكر محمود انه كان يرسم زملاءه في اثناء الدروس في الاعدادية المركزية. وجديربالذكر إن أستاذ الرسم فيها كان الفنان المعروف عطا صبري. وفي أغلب الظن إن محمود عد الفترة التي يمكن ان نسميها " الرومانسية الثورية" في ابداعه مرحلة تخص فترة زمنية معينة من تطور ابداعه. وانتج خلالها مجموعة من افضل لوحاته التي جلبت له الشهرة مثل " جنازة الشهيد" و" موت طفل" و" ثورة الجزائر" و"مجزرة صبرا وشاتيلا"، والأهم دراساته بشأن جدارية "الوطن" التي اريد لها ان توضع في الجانب الآخر لنصب الحرية لجواد سليم في ساحة التحرير بوسط بغداد ، لكن انقلاب شباط احبط الخطط لانجازها . ولابد من الاشارة الى ان طروحاته الفكرية في الفترة البغدادية، وفيما بعد الموسكوفية، كانت تختلف عن بقية الفنانين العراقيين آنذاك من حيث السعة والعمق. وأقول هذا ليس من باب الاساءة اليهم بل لاختلاف الشخصيات وبحكم التكوين الفكري والسيكولوجي لشخصية محمود صبري. فهو ليس رساماً يتعامل مع الفرشاة والأصباغ وقلم الفحم فحسب، بل اكثر من هذا. انه صاحب فكرة فنية جديدة. وقد أورد طروحاته في حديث نشرته جريدة "الانسانية" لصاحبها الشاعر كاظم السماوي في اواخر عام 1960 بصدد علاقة الشكل بالمضمون في العمل الفني . فقال:" إن الفن كفعالية بشرية يتأثر كباقي الفعاليات البشرية الاخرى بجملة من العوامل المنبعثة من شكل تكوين المجتمع الذي تنشأ فيه.

فرنسس فورد كوبولا العائد للسينما من عالم الأعمال

الحلم أساس الحقيقة المطلقة

محمد حيّاوي

هو تجسيد صارخ لقدرة الأمل الساحقة على الإنتصار وكيف يكون الوعي والحلم أساس الحقيقة المطلقة، بهذه الكلمات يعرّف فرانسس فورد كوبولا الكاتب والفيلسوف والمؤرخ الروماني ميرسيا إيلياد، الذي أعتمد روايته كموضوعة لفيلمه الأخير (شباب من دون شباب)، بالنسبة لي، يقول كوبولا، الفيلم يمثل العودة إلى الطموحات السابقة والتمتع باكتشاف الأشياء والعلاقات بلهفة طالب مندهش، تلك الطموحات القديمة التي أضطرنى العمل بعيداً عن السينما لنسيانها في الواقع.

فيلم

فرانسس فورد كوبولا الأخير، الذي قرر لسبب أو لآخر أن ينهي بواسطتة إبتعاده عن السينما منذ فيلمه الكبير(صانع المطر) في العام1997، تناول قصة حياة بروفيسور وأستاذ جامعة روماني يهودي يضطر إلى الهروب من الزمن المحترق في المانيا النازية أثناء الحرب العالمية الثانية متنقلاً من رومانيا إلى سويسرا ومالطا والهند، بعد أن لفتت أبحاثه في علم اللغات إنتباه العلماء النازيين، لكن حبيبته وطالبته المجتهدة لاورا تقرر إستكمال بحوثه العلمية لصالح الألمان، الأمر الذي يضطره للأختيار بين حياته العلمية وحبه الكبير، وقام بتجسيد دور الفيلسوف في شبابه الممثل البريطاني تيم روث الذي لعب أدواراً مهمة في أفلام مخرج العنف الأبرز كوينتت تارانتيو، (مستودع الكلاب) و(بولب فيكش)، بينما يجسد دوره في شيخوخته الممثل برونو جانز.

أفلام كوبولا نقاط مضيئة في تاريخ السينما العالمية

البحث عن الرواية

ويعد فرانسس فورد كوبولا صّياد روايات من الطراز الأول في الحقيقة، وهو يتمتع بحساسية عالية لمقدار الدراما الصالحة للسينما في الأدب الصرف والروايات الكبيرة وتحويلها الى السينما، وهو تحد آخر ميّز مسيرته الفذة كمخرج وأفصح عن ذائقة رفيعة في اكتشاف الأدب الجيد، بعد أن نجح في رصد الأفكار واللمحات المضيئة وتجسيدها بلغة سينمائية عالية، وبالتالي خلق عنصر الدراما من المكونات الإبداعية في الروايات التي تعامل معها، نذكر على سبيل المثال فيلمه (نهاية العالم الآن) الذي صنعه بالإستناد إلى رواية الكاتب الأميركي الكبير جوزيف كونراد، وفيلم (واحد من القلب) المستند الى رواية الكاتب أس إي هينتون (الأغراب) وفيلم (صانع المطر) عن رواية بالأسم نفسه للكاتب الأميركي جون غر يشها م ،

وطبعاً فيلمه الشهير(العراب) عن رواية الكاتب الشهير ماريو بوزو، وأخيراً فيلمه (شباب من دون شباب) عن رواية الكاتب ميرسيا إيلياد، وهو فيلسوف ومؤرخ وأستاذ جامعة روماني ولد في العام 1907 وتوفي في العام 1986، كان يعمل أستاذاً في جامعة شيكاغو، وله روايات أخرى حولت إلى السينما على يد مخرجين رومانيين من مثل، فيلم (ليلة بنغالية) للمخرج نيكولاس كاوتس، وفيلم (الآنسة كريستينا) للمخرج فيوريل سيرجوفيتش.

فالتر مورش، الذي أشرف على مونتاج الفيلم قال، هو شئ شخصي جداً، فقد أحب كوبولا الرواية كثيراً وكتب السيناريو وهو يتحدث عن إعجابه الكبير بالكاتب، فكانت المعالجة رائعة وحرفية، أعتقد أن الناس سيحبون الفيلم لجهة كم الصدق الذي أنطوى عليه.

سينما آل كوبولا

ومنذ فيلمه (صانع المطر) إبتعد كوبولا عن السينما وصناعة الأفلام وركن إلى الإسترخاء مكتفياً بلعب دور رجل الأعمال وصاحب الفنادق المثير للإعجاب ومتعهد الحفلات المحبوب في الأوساط الإستقراطية في مدينة لوس أنجيلوس، تاركاً المهمة لابنته صوفيا كوبولا في حمل راية العائلة إلى نجاحات سينمائية متواصلة بواسطة أفلام من مثل، إنتحار العذراء 1999، وضائع في الترجمة 2003، وماري أنطوانيت 2006، إلا إنه فجأة قرر العودة إلى السينما العام الماضي عندما خطط أوّل الأمر لصناعة فيلم عن رواية الكاتب الأمريكي جاك كيرواك (على الطريق مع مذكرات دراجة نارية) التي أشترى حقوق تحويلها الى السينما منذ العام 1979.

وفاز كوبولا بخمسة جوائز أوسكار في مسيرته الفنية الطويلة، الأول كان عن كتابته السيناريو لفيلم (باتن) في العام 1971، وفي العام 1975 فاز بأوسكار أفضل فيلم عن فيلمه الكبير(العراب) الذي يعد واحداً من أفضل الأفلام في تاريخ السينما العالمية على الأطلاق، وهو مازال على قائمة معهد السينما الأميركي الخاصّة بأفضل الأفلام في التاريخ، التي يعدها نهاية كل عقد من الزمان، وهو يحتل حالياً المرتبة الثانية في القائمة بعد فيلم المخرج الأميركي الراحل أورسون ويلز (المواطن كين)، وكان فيلم (العراب) حاز أيضاً على أوسكار أفضل تصوير وأوسكار أفضل ممثل لمارلون براندو، وكان كوبولا قد ترشح من قبل لأوسكار أفضل مخرج ثلاث مرات عن أفلامه الأخرى.

فرانسس فورد كوبولا وفي الإطار ابنته المخرجة صوفيا كوبولا الصور MEF

الأساطين الأربعة

عدا ذلك فاز كوبولا بعشرات الجوائز في المهرجانات السينمائية عن أفلامه التي بلغت حتى الأن 25 فيلماً، أوّلها كان فيلم (بعد معركة الشمس) في العام 1960، وأخرها فيلمه الذي نحن بصدده (شباب من دون شباب) في العام الماضي، بعد إنقطاع دام عشرة أعوام منذ فيلمه الكبير(صانع المطر) في العام 1997، مروراً طبعاً بأفلام كانت بمثابة نقاط مضيئة في صناعة السينما العالمية، من مثل (انت ولد كبيرالآن)، و(نادي القطن)، وفيلمه الكبير(العراب) بأجزائه الثلاثة.

كان كوبولا متناقض المواقف والتصرفات بشكل أو بآخر، وقد أنعكس هذا الأمر على أفلامه أيضاً التي شهدت، كما حياته في الحقيقة، إنتصار الأفراح والآمال والتطلعات، ولكن أيضاً التحطم بسبب المأساة، إلا إنه عبر ذلك كله تمكن من دفع حدود الشكل السينمائي بجرأة وحماس إلى مراحل غاية في الخلق والإبداع، سواء على صعيد القصة التي يستلها في الغالب من خلاصة الإبداع الأدبي الكبير، أو اللغة السينمائية التي كان أوّل من يعتمد المشاهد المفتوحة فيها وأستخدام الكاميرات المتعددة والزوايا المتداخلة في المشهد الواحد، حتى أصبح النجاح سمة مميزة لسينماه المدهشة التي لم يتخل عن رؤيته الخاصّة لشكلها الجديد حتى وأن أخفق في بعض الأحيان في تحقيق تلك الرؤية.

ويعد كوبولا رابع أربعة مخرجين معاصرين كبار طبعوا سينما القرن الماضي ببصماتهم الواضحة وما زالوا يؤسسون لسينما القرن الجديد، وهؤلاء هم، مارتن سكورسيس، وستيفن سبيلبيرغ، وبيتر جاكسون، ورابعهم بطبيعة الحال فرانسس فورد كوبولا نفسه.

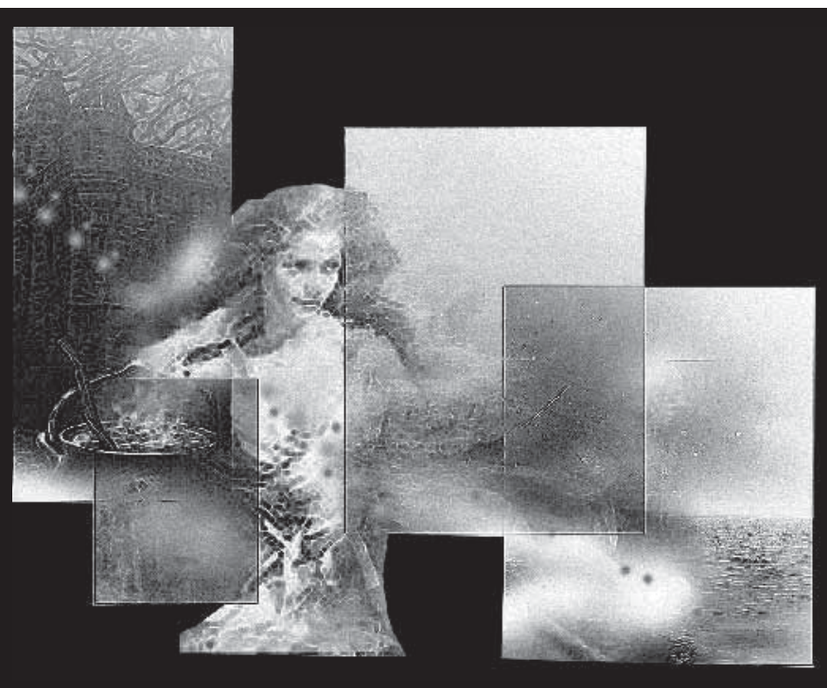
لا بد من قافية

سعد الدين شاهين

قصيدة

ما زلت على رأس عقلي
ولابد من قافية
القافية درب لتبانة القصيدة
والقصيدة أن لاتقول الحروفُ بان النهار قريب من القلب
وأن تترك الوزن وما في العروض لباقي الحواس التي
لا تجيد انزياح الكلام إذا ما استبد الألم.....
القصيدة جزء من الليل
والصبح والسفر المطئن
وما ترتئيه المخدة قبل انعكاس النعاس
على صفحة النوم والحلم ..والمشأمة
نسغ السؤال الذي يضرم الفعل في حطب القول
درب النجوم وتبانة الكون
كيف لي أن أفسرها دون أن أعرف حالات القمر ،
وأغلق القلب على نيزك العمر
حتى يخط ضياء الأعالي ويهوي على هيئة من حجر
وأنا ما زلت على رأس عقلي.....!
أفسر بعض الظواهر مما تشابك فيّ
وما انزجّ في داخلي وانصهر

كيف لي أن أشعل الليل كي أيقظَ من حولي
وحيدا بلا خشخشات الرتوش
لتخفي نتوءات وجهي
مساحيق من صلب هذا التراب
الذي أسكنته المجرة في عقرها زمنا
ثم صار نقوشا على كتف السور
يفضى بسر التمدد والانكماش
ولا تتمحي بالرذاذ الذي يستحث المطر....؟؟ !
****
وجوه من الآن والحاضر والمستجد القديم الجديد
وما فيه من غابر
ليس يعني البريق اليها كثيرا
ولا ثرثرات الظهيرة حين ينام شهود النعاس
على عهدة الزمن اللولبي
ويفقس بيض النهار على حلمٍ
لم يطله رقاد الضجر
****
لئلا تكون الغواية ضربا من المستحيل
سأسلك درب انزياح الكلام قليلا
وأكمل نص الغواية دون انزياح
فأصل الغواية أن لا نفتش عنها
وأن لا يفتشني زاجرٌ في نطاق النوايا



وأن لا تفتش عنا كثيرا على ثرثرات الورق
****
سأدعو إلى ترف الشعر
عند انقطاع القوافي
وطمث القصيدة حين تشيخ
ولا عزوة ...أو عزاء لنساء القصائد
إن هاجها الخوف مما أرى :.....

القوافي بغير الكلام .... !!
القوافي زناد من الوقت
يذودون فيه عما يجيش من العيش في النفس
إلى أن يجيء مخاض النهار الجديد
وتبدأ من اول السطر أغنية الفقراء...
الكلام المنمق خمر على داليات الرغيف
كلهم يمكرون انصياعا لدائرة الوقت والعيش
لا كوابيس تجثو على قارعة النوم
****
آباء حميميون حرمهم الزحام من تنوع البنوة
يمارسون الأبوة كأنهم أولياء
لا لقطاء في مكب النفايات
ولا فراش في الزوايا المظلمة
لا شياطين تمهر قباحتها على جنبات الطرق
ولا ملائكة برهن الإشارة يتحينون الانقضاض
على أرواحنا المفعمة
وضوح يستفز الحماة لكي لا يمشطوا خطوات الجناة
ولا يعبثوا بجدائل الطيف إن أغواه الرذاذ
شاي يذاب على ذبذبات الطقوس ودفء القلوب

الشاعر شاكر سيفو عن قصيدة الشر

تنبثق الأسئلة عندما تتشابك الرؤى والأخيلة

حاوره طلال حسن

ولد شاكر مجيد سيفو في قره قوش " بغديدا " عام ١٩٥٤، بدأ الكتابة في مطلع السبعينيات ، ونشر قصائده في أبرز الصحف والمجلات العراقية والعربية، له باللغة العربية والسريانية أكثر من أربة عشر كتاباً، كتب عنه رفيق دربه الشعري الشاعر المبدع رعد فاضل قائلاً إن نوع سيفو الشعري سيظل على ما أرى إليه ، متنبئا به ، لأنه ما عاد خاضعاً لمرجعيات اليقين ، إنه لواحد من الأنصال التي تلمع في ليل الشعر ، وأنا لأميز نصله هذا ولو كان في غابة من الأنصال.

• في البدء، هل كان عندك الشعر؟ متى وكيف جاءك هذا الزائر المقيم؟

سأقول لك كلاماً قد يكون تصريحاً مهما واستعراضيا لنفسي ربما ضد نفسي، في البدء زارني الألم ومنه، ومن نسقه الفيزيقي تفرّع الشعر والتمرّد والجنون والعبث على خطٍّ واحد، الألم الذي تحدث عنه نيتشه في قوله "نحن أكثر بطولة مما نعتقد، لأنّ مَنْ يطلّ على المحرقة، لا ينتصر على الألم، بل يفرح بأنه لا يشعر بالألم حيث توقّعه". كان الشعر يجول في هذه المنطقة، فكان المشكل الذي تجلّى كموجود في الذات وفي الوجود، وكان عليّ أذن أن أعيد صياغة الوجود المُربك والمرتبك، لا بل خلق الوجود المهّدم وإعادته الى جماله الكوني - طبعاً - شعرياً، كان الشعر يجول في منطقة تزدحم بالجوهري واللاجوهري بالرُّث الشاحب السطحي السائد المستهلك المجترّ ومازال هكذا عند البعض ، وكان عليّ أن أزيح الغلاف الخارجي للجوهري كي يلمع وسط أنقاض العالم والكتابة الزائلة والسطحية والمباشرة والنفعية و أن أدخل الى لبّه الذهبي وغموضه الماسي. . . يحتلني شعور كثيف أن أبحر أبعد من نهاية هذا الكون، فعلاً جغرافياً - لما رأيت بأمِّ عينيَّ - نهاية المحيط الهادي حيث وقفت على قمة جبل، فرأيت هناك نهاية الكون - تخيلت إني ولدت قبل سبعة آلاف عام وكان الشعر يغلي في مرجلي وفي أعماقي منذ تلك اللحظة تصورّ يا صديقي، الجغرافيا الحسية الذكية تخلق الشعر لا أقصد الجغرافيا المكان فقط لكن الروح الفيزيقي والجنوني لها ولخلائقها المتوارثة والمتعاقبة على مرّ العصور نعم هي الشعر ذاته وهي طبقات شعرية عالية إلى جانب طبقاتها الفيزيوجولوجية الكونية التي يعترك معها الإنسان في كل الأزمنة. .

قصيدة الشر تستدعي لحظة رؤيوية بلغة استثنائية تدعى الشعر

• من بين أنماط قصائد الشعر ، اخترت قصيدة النثر، أهو خيارك الوحيد ؟ لماذا؟

في بداية تجربتي الشعرية، وبالتحديد في مطلع السبعينات من القرن الماضي، كتبت قصيدة التفعيلة، القصيدة التي اقترنت باسم الشاعر العراقي الكبير السياب ومعه البياتي ونازك الملائكة.

.

أنجزت ضمن مسار هذا النمط مجموعتين شعريتين هما: "جنيات عشائي الأخير" رقدت على رجاء القيامة، قيامة النشر والطبع آنذاك سنوات عديدة، إلى أن رحلت إلى مثواها الآخر بين أدراج أوراقي - رحمها الشعر - كان هذا بين الأعوام ١٩٧٥ - ١٩٧٧ . . أما المجموعة الثانية الموسومة "بيانات الأبدية والمطلق" والتي أنجزتها كما أتذكر على أوزان - المتقارب والرجز والكامل والخبب، وهذه بحور تنتظم تحت سقف عائلة واحدة في النبرية والوحدات الوزنية والموسيقية، وتتفرع منها التفاعيل لتتزوج في كنيسة عروضية غنية بإيقاعاتها، وتقيم في معبد موسيقي ضخم تلد نوتات ونغمات وإيقاعات عالية ، هذه المجموعة أنجزتها بين الأعوام ١٩٧٨ - ١٩٨٠ وتجرّأت أن أقدمّها للرقابة في وزارة الثقافة، آنذاك، وبعد شهر وحينما راجعت الرقابة، لم أتفاجأ برفضها، لأنّ معظم نصوصها كانت تشتغل في حفريات الذات وفلسفتها ووجودها المادي بين ذوات العالم والوجود وكانت تؤسس بقوة الكلمة إلى انكسارات الحياة، و نكوص الذات واحباطاتها عبر مسيرة اليومي والتاريخي والوجود والعالم والأشياء والعدم. انعطفت بتجربتي لكتابة قصيدة النثر، أنجزت بين الأعوام ١٩٨٦ - ١٩٩٥ مجموعة شعرية موسومة: "متحف الإله شمش" وظلت بين أوراقي تنتظر بزوغ شمس الحرية ولكن هيهات إلى أن أطلّ صديقنا الشاعر رعد فاضل في اتحاد أدباء نينوى بسلسلة " نون " فأصدرت عنها عام ١٩٩٦ مجموعتي الشعرية - سأقف في هوائه النظيف، وبعدها بعام مجموعتي الأخرى - قلائد أفروديت . وبعد الاحتلال كنت قد أنجزت مجموعة شعرية أخرى وسمتها "متحف الإله شمش ". على أمل أن يطبعها الصديق الروائي العائد من الغربة جاسم الرصيف ضمن مشروع ما لم نعرف حينها ما عنوانه. غادر الصديق الرصيف العراق .وقد تركنا نعيش في أحلامنا الوردية لأسابيع عديدة .. لكن ما أكثر الوعود !!! أمّا لماذا قصيدة النثر : "قصيدة النثر يا صديقي تدلّنا على هذا التشابك بين الأجناس الكتابية، تأخذنا إلى مساءلة الأشياء كلما تشابكت الرؤى والأخيلة، ما يسعدني هنا هو هذا الولوج في لهيب المعاني وانتزاعها من قلب الموقد كي لا تتشابه في رمادها، ولأنّ إيقاع الزمان والمكان هما ما يؤسسان للكتابة، فأذن هذا هو النزوع الإشكالي لتجذير رؤيوية العالم وانبثاقات الأشياء في روح التخييل والسياحة فيه.. قصيدة النثر ملوية عالية الظلال لا يستطيع الوصول إليها كلّ مَنْ هَبَّ ودَبَّ، والكثير السائد متوفر في أسواق النشر وما نسمع هنا وهناك كلّه بائد وركيك وشاحب ومنفلز لا يتوفر على القيم الجمالية والذاكرة الرائية، لا يأخذك الى الحفر والتنقيب في الأعماق، لغته مباشرة وسائدة ومتقطعة وريبورتاجية كولاجية وركام عبارات واستطرادات مسطحّة.. تستدعي قصيدة النثر عندي اللحظة الرؤيوية، والأنطولوجية التي تتكثف فيها الصورة باللغة الإستثنائية لغة الشعر، لغة الإنزياح حسب مقولات جان كوهين ، وياكبسون ورولان بارت وباختين وتودوروف وعلماء اللغة العرب الأفذاذ.. قصيدة النثر تستدعي الغرائبية والنزوع العالي للفانتاويا والتوازي والسياحة اللفظية العالية ، أن تجد نفسك في مرجل اللغة وانزياحها الكلي يعني أن تكتب من الصفر ، ما قبل الشيء ، ما قبل النقطة ، وهذا ما يتمظهر في كتابه الشيء لا عن الشيء حسب ادونيس.. ما يسعدني إني أكتشف ذاتي في لغتي وخصوصيتها في النوع المتشابك منها وفيها وبها . . . . . إذن هكذا فأنّ قصيدة النثر تمنح شاعرها معطيات متعينة ليبقى في دائرة الحلم والتخييل أكثر من أي جنس أدبي آخر، يترادف في اشتغالاتها الجوهر الشعري والرؤى التأملية مما يسعى الشاعر في هذه المنطقة على ابتلاع الوجود، ..كلمة الشعر المقدس، وهذا هو المغناطيس الداخلي الذي يعَّرفنا على الخارج بقوة، كانت ستلد هنا كتابة تبدأ من بياض وولدت، لذا لم يكن –أصلاً- تاريخاً للشعر، لأنّ الكتابة هي كتابة على كتابة، ويحضرني هنا قول لمحمود درويش ،" لا توجد كتابة تبدأ " الآن " هناك أول كتابة أو كتابة تبدأ من بياض" اذن هذا هو الشعر تأسيس للوجود بواسطة اللغة، وعلينا أن نحيا شعريا على هذه الأرض كما يقول " هايدغر " مستشهداً بـ هولدرلين.....

• أولى جمرتك كانت شعراً، فلماذا الشعر - النقد وجدليتهما، وما أثر هذه الجدلية في شعرك؟

يبقى هكذا الشعر عندي ومعي كي أحياه، كي أحيا معه وبه على هذه الأرض.. لو لم أكن شاعراً ، ربما كنت رئيس جمهورية أفلاطون لأنني أسعى إلى الحقيقة وليس إلى الإدعاء والتبجح كما لدى البعض ، أي عكس ما أراده الشعراء وتماماً ما أراده أفلاطون منهم حين طالبهم بقول الحقيقة وإلاّ طردهم من جمهوريته، لكن لا..لأنّ الحقائق من تخصص العلم .. الشعر في يغلي في كل لحظة، في كل لحظة أستطيع أن أكتب الشعر، لأنه كياني الكلّي وغليان دمي في أفران العالم، الشعر كالخبز، ورغم أنّ" ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان حسب يسوع المسيح" لكني لا أستطيع الحياة بدون الشعر هذه القوة الغامضة المجهولة التي تنبئُ عن لذة خضراء - دائماً - أو لذة زرقاء لا تشتغل في الواقع المرئي لكنها متجذرة في اللامرئي والمتخيل.. ثمّة أشياء وأسرار كثيرة لا يعرفها، ولم يعرفها ولم يتعرف عليها في هذا الكون حتى العلم ، لكن فَقَه أسرارها الشعراء، الشعراء السحرة لكون الشعر قريب من السحر لا بل السحر قبل الشعر حسب خزعل الماجدي، الشعراء المقدسون يعرفون سرّ الحياة والموت معا، أما كتاب الخواطر والأنشاءات و الكلمات المتقاطعة كما نسمع ونقرأ هنا وهناك فهم في المرتبة الأخيرة من الكتابة ، ، أما لماذا" الشعر - النقد،" فجميل جداً أن تسألني يا صديقي مثل هذا السؤال-الشعر النقد ،، والإبداع وجدلية الشعر والنقد؟

إذا كان قول نيتشه صادقاً في تعريفه للشعر "إن الشعر هو الشاغل الأكثر براءة من بين المشاغل كافة" على اعتبار أنّ الشعر يكون - دائماً - بمثابة حلم، وبلغة هايدغر : إنه تلك الشهادة التي تثبت وجود الإنسان في العالم على الرغم من أنه لعب باللغة ولا يمتلك رصانة الفعل . . إذا كانت كل هذي المقولات تعيش في الذات الجوانية للشاعر، فإنه في اللحظة ذاتها فهو من طراز الأجناس الأدبية الخطيرة ، إنهّ مؤسس لنظرية ومكتشف لقارة ثامنة في الشعر والنقد معاً، فكلاهما جنسان أدبيان مهمّان تعتاش على مادتهما الروحية والفكرية والجمالية كلُّ الأجناس الأدبية والفنية الأخرى : من قصة ورواية ومسرح وتشكيل وموسيقى وهما النور الفلسفي الذي تحدّث عنه هولدرلين في قوله "الشعر هو النور الفلسفي الذي يكتنف نافذتي،، هو الآن غبطتي" قد تقول لي لماذا تخلط بين الاثنين- الشعر والنقد-، لأنّ هكذا ينوجد الواحد في الآخر في علاقة جدلية تتمظهر في قوة الاثنين، وهكذا قرأنا أدونيس عربيا وت إس إليرت عالميا ،،، هناك سرّ جوّاني بين الشعر والنقد يتسلل إليه الشاعر المختلف المتوهج المتلئ بالحياة ومن أمصالها الدفّاقة والتواقة للأنوجاد في كل شيء، وفي كل لحظة وفي كل نقطة من نقاط تأسيس الكون والوجود والخلق والجمال. للشعر ثروات داخلية لا تحصى، فقط النقد الحقيقي يستطيع الوصول إلى لوغاريتماتها، النقد بدراساته الحديثة، الحديثة جداً، وأجملها التفكيكية . . لذا وجدت نفسي الشاعرة في النقد حياة أخرى إضافية تعيش في حياة أولى تأسيسية جمالية تقطر أضواءاً لا تحصى وتضرب في الزمن بقوة، من أجل الرسوخ والإشعاع وتكوين دولة شعرية حاكمها شاعر ناقد من طراز الشعراء النقاد الذين يرون أحلامهم في مرايا الآلهة القديمة والأنبياء المحدثين في الحياة . . .

• تاريخ العراق القديم ، والكتاب المقدس، حاضران دوماً في إبداعك، فماذا يعنيان لك شعراً، وماذا يعني عندك العراق ولماذا تحبّه كل هذا الحب ؟

المركّبة للبنى الدلالية والجمالية المتمثلة للوجدان الرافديني الخلاق بالمخيال الميتافيزيقي واللغة الإنزياحية للمركّب الخيميائي الدّال في الشّعر، تاريخ العراق القديم يا صديقي هو الذات الأولى التي تشتغل بقوة الشعر في الشعر، وبقوة الروح السحري بزواجات مياه دجلة والفرات والسحاب في السماء، هذا الشعر الذي يمكنه أن يغير العالم في صراعه مع العلم والرواية وحالة الإبداع الثنائية المتواشجة بينهما، عليك أن تفرك خاتم الشعر لتلد رواية أو لوحة تشكيلية أو مسرحية تشتغل فكرتها في أقصى مناطق الصراع في الحياة، وتحفر في أرض الجدلية بين الحس والفكر كما عند بريشت، هكذا كان اشتغالي على متون التفوّه الأدبي القديم من أجل اجتراح حداثات وليس حداثة أفقية. من أجل إجتراح رؤى ورؤيات عامودية تتجذر في الحياة وتدوم وتديم النص الشعري الجديد، هكذا أحببت العراق لأنّه أناي العليا الكلية، لأنّه عائلتي الشعرية، لأنّه شرر تصوّفي الذائب في شرري الجنوني الذي لا حدود له، لأنّه ممتلكاتي الخاصة جداً ، هو لي وليس لأحد غيري هو السند الأرضي المسجلّ باسمي في دائرة تسجيل العقاري للأرض والسماء .....

• تلجأ أحيانا إلى التقفية، قصيدة النثر فضاء مفتوح . . التقفية ربّما فضاء مقفل، كيف تنظر إلى ذلك وبخاصة في قصائدك التي يغلب بها نمط الومضة!

قد تفضي التقفية أحياناً إلى الصداع ولكن ليس إلى داء الشقيقة . . في قصيدة النثر، وخاصة في قصيدة الومضة التي تشتغل على التكثيف الإيحائي الشديد وتخصيب شعرية الكلام في لمحة أو في صورة خاطفة أو في لقطة يومية حياتية عابرة أو في منمنمة كما في منمنمات صديقنا الشاعر المجتهد رعد فاضل.. التقفية حركة موسيقية أخرى إضافية ينتظم في نبريتها جسد القصيدة، وبخاصة قصيدة الومضة، صحيح قد تغلق بنية النص، لكنها في الوقت نفسه تخترق حدود معاييره البنائية وتهيّج من فواعله اللغوية والدلالية وحساسية الشعرية ، وتتشارك قصيدة النثر بهذه القصيدة في انوجادها الساحر تاريخياً وقصيدة التفعيلة، لكنها تحرص على خلق قوانينها الداخلية من جوانيتها التراكمية وجوهر تجريدها المقدس وافتتانها الشديد بالانفتاح على مرايا الخلق الإبداعي وجدليات القول الشعري، وبهذا تتشرّب انفتاحها على تباعد مرجعياتها في خّلقها واكتشافها الذاتي في وحّدتها النصّية. إذن جسد النص يتحول في فضاء العالم الشعري على مستوى الذات وفعالياتها المتوهجة وزمنها المحتدم وتداعيات العالم والأشياء وانفتاح الرؤية على كل هذه المرتكزات والسلالات التجريدية، أنّ الفعل الدراماتيكي الموسيقي لقصيدة النثر يستدعي العديد من العلامات المتباعدة والمتجاورة والإشارات الصوفية كي يعمل على خلخلة البنى والصورة مكتشفة واستكشافية متمردة ووحشية في التباسات المعاني والرؤى والأخيلة لحظة الخلق الإبداعي . . . قصيدة الومضة هي هكذا في خلق حالة تتفاعل فيها العناصر الإبداعية لتؤنسن الأشياء وتكتب أسطورتها الشعرية من داخلها في حساسية الكتابة الشعرية الجديدة . . وخلاصة القول : أن قصيدة الومضة ، هي خلاصة حياتية للحظة هاربة من متحف الوجود، وعلى الشاعر الركض على صابونة ركبته ماراثونياً كي يستطيع اللحاق بها لاصطيادها . . . .

• أنت تكتب قصائدك باللغتين العربية والسريانية ، إن لغتك العربية عالية جداً، فهل تستطيع اللغة السريانية استيعاب قدراتك وطموحاتك؟ وما الأثر المتبادل لهاتين اللغتين على لغتك الشعرية؟ وهل ترجمت بعض قصائدك من إحدى هاتين اللغتين إلى اللغة الأخرى ؟ ولماذا؟

يطيب لك أن تراكم عليّ كل هذه الأسئلة في خطٍّ واحد، حسناً سأبدأ من اللغة السريانية ، انتعشت اللغة السريانية ووصلت أوج عطائها في القرون الميلادية الأولى إبتداءاً ببرديصان الشاعر والفيلسوف صاحب كتاب مهم جدا هو "شرائع البلدان" ووفا الأرامي ومار افرام السرياني ويعقوب السروجي ومار نرسي وابن العبري والمئات .. هؤلاء الشعراء الأفذاذ أنجزوا أطناناً من الشعر السرياني العظيم إضافة إلى أسماء أخرى لا أريد الدخول في تفاصيل حياتهم، وباختصار أقول كانت اللغة السريانية الجسر الحياتي الكبير لترجمة ونقل كل المعارف والفلسفات والعلوم اليونانية إلى العربية، وخاصة في العصر العباسي، لكن هذه اللغة واجهة صعوبات وركوداً في فترات عديدة، مما جعلها أسيرة المؤسسة الكنسية ، أي أصبحت لغة الطقوس والتراتيل والأدعية. أما تاريخانية اللغة السريانية ونشوؤها وبروزها وقواعدها وأساطينها ومرجعيتها اللسانية فهي لغة تأسيسة، وأستطيع أن أقول إن اللغة العربية حلبت ورضعت منها حليبها، واكتشفت ذاتها وتبلورت وتبأرّت، وعلى كل حال فهما من عائلة واحدة، لكن العربية اتسعت وازدهرت وامتلأت لسانية عالية جداً، عريضة تتسع لكتابة الكون شعريا وحياتياً، لذا قرأت مشهدي الشعري بهذا العلو بها ولك الحق،، نعم تتبادل اللغتان الأثرية اللسانية، مثلا: بالسريانية نقول: مايا بالعربية ماء ونقول شمشا بالسريانية وتقابلها شمس بالعربية ونقول ملخا بالسريانية ويقابلها ملح بالعربية وهكذا عشرات المفردات والكلمات، وهذا ليس بأمر غريب أو جديد، حتى تتشارك وتتجاور اللغتان فيما بينهما وحتى مع لغات أخرى مثلاً - العبرية . . . . أما هل تستطيع اللغة السريانية "أن تستوعب قدراتي وطموحاتي !" أقول لك : لا . لكن أستطيع القول بأنني عندما بدأت الكتابة بالسريانية، اكتشفت بأني هذا الشاعر نفسه، بكل مخيلته وضجيجها وعنفوانها وقلقها، بكل هذي الذات الشاعرة أرى العالم والأشياء وفلسفات الكون والموجودات لكن تتضايق اللغة وتتضاءل أحياناً عندما تتسع رؤى التخييل وتطمح الذات الشاعرة لاصطياد مجموعات خيالية من الحياة، السبب هو كما أسلفت، بأنّ اللغة السريانية انحسرت في مآزق ومضايق وحدود كبيرة وعريضة، لكن العربية امتدت إلى آفاق لا نهائية، ورغم كل هذا فعندما توغلت في الكتابة الشعرية بلغتي الأم السريانية، استطعت أن هذا هو مشهدي الشعري السرياني رغبت أن أستعرضه لأصدقائي وللقارىء العزيز من أبناء شعبي كي يطمئن على حالة الشعر السرياني وصحته الشعرية. نعم ترجمت بعض قصائدي من العربية إلى السريانية، وأود هنا الإشارة إلى إن ترجمات أخرى لقصائدي العربية إلى اللغات الأخرى: الكردية والانكليزية والفرنسية ، والمترجمة إلى الانكليزية بجهد الشاعر والمترجم سهيل نجم، والتي ستصدر ضمن موسوعة آنطولوجية للشعر العراقي في القاهرة - أما ترجمتها إلى الفرنسية فكانت بجهد الشاعر المنصف الوهايبي .. والترجمة إلى الكردية فجاءت بجهد الشاعر الكردي فريدون سامان ..... أما لماذا ، فبالتأكيد هذا ثراء وإثراء في نفس الوقت للتجربة الشعرية وامتدادها وانتشارها ووصولها إلى قرّاء اللغات المتعددة..

قراءة غير نمطية في مجموعة «طعنات أليفة» لأمير ناصر

الشعرية وصورة الواقع

جاسم عاصي

النظر إلى الشعر كموقف جمالي غير محكوم بالنمطية ولا تُسيره المصطلحات . إذا ما نُظر إليه ككيان متفاعل بذاته، بقدر ما ينتظم وفق المسعى إلى تكييف ذائقة مخيال المتلقي وتفاعله من جهة والتي تقابل وتناظر مخيال الشاعر من جهة أخرى . من هذا لا نجد ثمة ثوابت لا في النظرة ولا في الانتاج، لأن كل هذا يخضع لنمط الإبداع . فالشعر من هذا هو نوع من الصياغة الجديدة وضرب من التصوير . وهنا لابد من الوقوف عند كلمة التصوير، التي لها علاقة بجنس جمالي هو الفوتوغراف، الذي خرج من نمطية انتاج الصورة وفق صياغات مهنية نحو صياغات إبداعية واسعة . بمعنى أصبح على الأقل ضمن ذائقتنا قيمة لنص الصورة . من هذا يكون التصوير هو الجزء الأساس في الشعر أيضاً، لأنه يرتبط جمالياً بزاوية الرؤية المحددة من خلال عين الكاميرا وعين الإنسان.

هذه الثنائية تؤشر حساسيتين ونحن إزاء قصائد (أمير ناصر) ، فعين تنظر من خلال عين الكاميرا وبحساسية فائقة، وعين الشاعر الذي يترجم ما تعكسه عين الكاميرا لسانياً. وهذا نجده يتوفر في الإيقاع الداخلي للشعر، لأن القصيدة تتعامل مع منظور أي شيء مشاهد، تحاول العين المزدوجة معرفياً أن تنظر بازدواجية جمالية. وحسب ما ذكره (عبد الله الغذامي) كون الشعرية في النص هي مجموع السمات التي انتقلت من كونها الجمالي الخالص لكون حضاري ثقافي. من هذا يمكن النظر إلى شعر (أمير ناصر) بعده منظومة جمالية تلخص واقع الصورة التي تمارسها العين في تداخلها مع مشهد الواقع. فهي تختزل وتُكثّف وتوجز ما ترى، بل أنها تنتقل به ـ حسب الغذامي ـ إلى كون الشعر المحدد نظرته بكون الصورة الملتقطة من تشابك الواقع، باتباع فعل فك هذا الاشتباك الملغّز، ووضعه في صورة بلاغية أخرى ناقدة ومشتبكة من جديد، ولكن بلغة أسهل ودلالة أعمق. فالشاعر حسب (سكاسيل) يلتقط القصيدة من فضائها باتجاه فضاء المدونة الشعرية، معطياً إياها دلالة نشطة على وفق نشاط إبداعي ونظرة محددة بأفق الشعر. فهو كثير الإيجاز، حريص على أن يجعل الدلالة ضمن المنظومة الشعرية بدلالة الصورة الملتقطة من الواقع. فشعره واصف ومدقق بالمرئيات. غير أنه انتقائي يعكس حدة التناقض من خلال بساطة الطرح الذي يعمد إلى تقشير الصورة المرئية لوضعها في مرتبة الشعر. والصراع في شعره يدور بين البدئية أو البكرية وما تضفيه تراكمات الأحداث كالحروب والمصادرات السياسية وتضييق الحرية، وفي الطرف الثاني البراءة التي تتحلى بها الطبيعة، لأن الشاعر يركن إلى براءة الأشياء، ويتشوف إلى صورتها كما يراها هو لا كما يراها الآخرون ممن يحاولون تشويه الحياة. فالغنائية وتراتب الإيقاعات في القصيدة تُضفي جمالية أخرى على جمالية اللغة الشعرية. وهذا يتم عبر السعي إلى لملمة الصور في مقطع. والمقطع ليس بالضرورة أن يُقاس بطوله، وإنما بقدرة نسقه على عكس شعرية الصورة الملتقطة من الواقع. والنظر إلى ديون (أمير ناصر) الموسوم (طعنات أليفة) تستدرج العلامات ابتداءً من العنوان، والمعتمد على صفة وموصوف. فـ (طعنات) دال على قسوة وشراسة، إذ تفتح باباً أوسع لمنظومات تحاول أن تُقهر المغاير، وهي لفظة توحي بالريبة. لكن الشاعر مجازاً ينعتها أو يصفها بـ (أليفة) . وأرى أن هذا الوصف تأكيد مجازي على ماتضمره المفردة ـ الجمع من أشكال مضادة للإنسان ومهددة لوجوده. أما لوحة الغلاف فتؤكد أيضاً على ما دل عليه العنوان، لأن لوحة (بيكاسو) موقف جمالي يؤكد على شراسة الحرب. وقد اختار الشاعر صورة المرأة المفجوعة والساقط من الإنسان مضرجاً بدمه. كذلك جمع كل هذا بوجود رأس الثور المحصّب، الذي استخدمه الفنان (جواد سليم) كرمز للنماء في رائعته (نصب الحرية) . إن مجموع هذه العلامات تؤكد كعتبات على محتوى حمل وزر أزمنة متقلبة على جمر الحرب والاضطهاد، وإن بدا أكثر هدوءاً في قصائد الديوان. لأن الشاعر يتعامل مع الجوّاني من المشاهد والأشياء والمرئيات، قصد الكشف عما ورائياتها. فهو

الشعرية في النص انتقال السمات من الجمالي إلى الحضاري

يمارس فعل التراتب الذي تمنحه الصورة المرئية من خلال ماهو حامل لنسق مثير كما هو في البيت التالي :

هكذا الصورة
الواجمة في الذاكرة

فمفردة (هكذا) تنقل الصورة من خارج نسق البيت الشعري. كأنه يقول هكذا تتوالى الصور. فصيغة المفرد دالة على التكرار المضمر. وتُحيلها صفتها (الواجمة) إلى تراكم أيضاً، لأنها ضمن منظومة الذاكرة. والدليل على ما ذهبنا إليه، هو ماتكشفه بقية الأبيات كالطعم المر وسيلان دهان حروفها. هذا كله كشف بإيجاز ما تنطوي عليه القصيدة من صور بفعل ارتباطها بتاريخ الواقع. ويأتي في المقطع الثاني مجاز التعبير الذي يكشف أيضاً عن عظمة المأساة، حين ترتبط الرصاصة القاتلة بـ (أرفل) وهو مجاز أكثر كشفاً لعمق مكنونات الذات الشعرية. فالإيجاز هنا في المقطع يترك أثره من خلال مفردات يفصح تراتبها عن عالم واسع يختزله الشاعر ببضع مفردات. وهو اختزال بليغ. وهو ما يكشف المقطع الرابع من قصيدة (طعنات أليفة) الذي يُشير إلى بساطة التعبير وبلاغته :

يبقى النسر على الربوة
لا يحمل أي سر
يبقى بروح عريقة
ولون حقيقي

ولكي يعكس معاناة الإنسان، لا يسمي الأشياء والأفعال بسياقاتها، بقدر ما يهبها إيحاءات دالة، ليكشف دون مباشرة عمق المأساة أيضا:

عندما، النهار
يهز القصبة
تندلق الظهيرة على رؤوسهم

وتكشف المقاطع (6، 7، 8) عن عمق الدلالة عن توصلات الواقع بفعل الحرب المضمرة في اشارات الشعر. فالشاعر غير معني بتسميتها، بقدر ما معني بانعكاساتها المدمرة. كما وأنه لا يصف الدمار المادي، وإنما يتابع الذات الإنسانية، ليستل منها الوجع الدائم التأثير. ولا تخلو قصيدة أو مقطع من تورية للفعل المباشر، فهو يكتفي بالأثر ولا يعني بالمؤثر. إن الكشف عنه يتم من خلال بشاعة ما يطرحه من صور. وهي صور حاول الشاعر أن يهتم من خلالها بمراوغة اللغة التي لم تتكئ على المتوحش من الكلمات الدالة على المباشر من الأثر، بقدر ما يؤدي بالذهن الشعري إلى استدراج اللغة الشعرية بعيداً عن التهويل. فالمتلقي الذي هو جزء من النص، له دور في شحذ الإحساس من جهة، وتفعيل العقل المخاطَب ليكون بمواجهة ما خفي من تأثير. فالشيئية التي يعتمدها الشاعر في قصائده، كان لها تأثير إذا ما دُقق بها، وأخذت المفردات ضمن سياق النص، وعدم الحكم على التشظي في المشهد :

عندما أتحدث عن الشعر
وعن محمد خضير
يشتد بي الحنين لأماسي دجلة
منائر، أعمدة كهرباء
ورياح تتسلل لبضاعة
مغلّفة بالـ (سيلفون)

والمتمعن في هذا المقطع جيداً، يكتشف أن الضمير الذي همه الحديث عن الشعر من باب رهافته وشدة تأثيره وسعة بنيته، بدليل ربط هذا الحدث بما له خصوصية شعرية هو شخص (محمد خضير) . ويوسع الدائرة التي يود الدخول إليها بربطها بالحنين. أي أنه تسلل إلى أزمنة عابرة نحو الماضي، مقابل ما يناقضها من أزمنة آنية. فالحنين له مبرراته الموضوعية. وليس أدل على البعد النفسي الذي هو الذي يحمل المبرر لهذا الفعل ـ الحنين ـ. والتذكر هنا أيضاً يختصر أزمناً متمثلة بـ (منائر، أعمدة كهرباء، رياح) . فالتعبير هنا في أشد حالات الاقتضاب والإيجاز. فهو لم يدخل بنا إلى تفاصيل قد تؤثر على تركيزنا، وإنما اكتفى بالقليل لكي يمنحنا فرصة تصور المشهد عبر أزمنة متباعدة. ولعله مولع بمثل رصد هذه الصور التي تضعنا في مركز الواقعة. إن فعل الشعر هنا ينبثق من الشيئية التي عليها المشهد، والصياغة تتواصل، سواء عند الشاعر أو عند المتلقي، لأن الشعر هنا معني برصد المشهد بعين الكاميرا، التي تكمن فيها البلاغة في التعبير ولعل هذا المقطع خير ما يُعبّر عما ذكرنا، فنحن أمام مشهد بانورامي، يتجرد من فعل اللغة المؤثرة التي تستقطب المفردات ذات الوقع المباشر، أو أنها تعتمد التركيب المعقد، فقط اكتفت بلغة الكاميرا لتجسيد المشهد :

الجسر الخشبي
الذي توسد المكتبة العامّة
كونه مغروساً بالماء
نمت نرجسة على ساقيه
والأطفال المشاكسون
يراقبون ـ عبر الشقوق ـ
وقع الخطى للألوان الباهرة

القصائد تزيد من التضحية فتلامس الرقيق من الطبيعة

ولننظر إلى ما عكس المقطع من صور متحركة. فالجسر مكان، وبالتالي يحكي تاريخاً، لأنه (مغروس) في الماء وليس عائماً على الماء. والفرق هنا كبير بين الغرس والعوم. ثم (توسد المكتبة) بمعنى كان معبراً للمعرفة. وهو وصف دقيق للمشهد في المدينة الصغيرة ـ الشطرة ـ فللنهر تاريخ، وللمكتبة تاريخ أعمق. ذلك لأن دلالة قرب المكتبة من النهر، دلالة أسطورية خالصة، فالمكتبة ـ المعرفة المتحركة ـ تستمد أيضاً حركتها المضافة باستمرار من النهر.. فأنت لا تدخل إلى النهر مرتين.. كما وأنك لا تدخل إلى المكتبة مرتين أيضاً. فكلاهما متحرك وجار، وهما من يمنح الإنسان المعرفة والوعي والحياة الجديدة . وقد نقل الشاعر في هذا المقطع وغيره الصورة المشرقة للنهر الذي يتوسط المدينة، كنهر الشطرة ونهر الحلة مثلاً، حيث تنقسم المدينة على ضفتي النهر إلى اثنتين، لكل منهما حيويته وتأثيره في عالم الضفة الأخرى. ولكي يُكمل الصورة يضعها ضمن معادل حيوي يتركز في نماء النرجسة ودلالتها الأسطورية، ثم تناظر هذا المشهد من صورة الأطفال. غير أنه يضعهم ضمن حاجز (عبر الشقوق) . وهذا المجاز دليل على الرغبة في ممارسة الطقس، غير أن مانعاً خبأه الشاعر، لكنه أظهر تحدياً في (وقع الخطى للألوان) . أرى أن هذا التكثيف، يعتمد مركزاً من خلال صياغة مجموعة صور في صورة. ولكل جزء منها دلالة تكشف عن حالة أو ظاهرة.في مقطع آخر يُشير إلى صور أيضاً، لكنها صور إدانة غير مباشرة لمشعلي الحروب وخالقي الدمار للمدن والأرض والإنسان. فهو يخاطبهم بكل بساطة. كاشفاً عن شيء مضمِر، من أجل أن لا يُفسد الشعر في التفاصيل :

أنا لم أحرق حقلاً من قمح
أنا أحرقت إصبعي
مدمياً أقدامي
حول قبر غريب
خشية الزهور والعشب

وفي هذا نجد التعبير يتجاوز الظاهر، ليعبّر عن الصورة الأخرى. فإذا لم يحرق إلا إصبعه، فهناك من أحرق القمح، ويزيد من الصورة في التضحية، إنه يلامس الرقيق من الطبيعة، كالزهور والعشب النابت على قبر الغريب الذي يدنو منه الشاعر. ويزيد من مثل هذه الصورة من التضحية غير المهوّلة والمبالغ فيها، بل الإشارة إلى تلك التي ترتبط تأثيراً وصورة بفضاء الأسطورة. إذ يكتفي بتركيز معنى التضحية وبكل بساطة شعرية، معتمداً على ثنائية الموت والحياة، الإخصاب والانبعاث :

إذا لم يكن أبي نورساً
خصّب أنثاه في (أوروك)
فالحقب الباقية
للريح
وللظلام والعفن

فهو في هذا أكد على ما تؤول إليه الصورة المعاكسة لتأثيرات الخصب، الذي وهبه إشراقة حضارية . فالربط بين الأب ومدينة أوروك مدعاة لتعتيق الصورة، أي الوصول إلى جذرها في الأب ممثلاً نقاء طائر النورس، لما يمتلكه من صفات. وهو إنما يُشير إلى تواصل الحلقات الحضارية. إن الشكل من العلاقة المعاكسة، تعني في أكثر ما تعنيه حالة الموقف في وصف النتائج في (للريح، الظلام، العفن) وهذا الثالوث يكفي أن يُعطينا الصورة تلك. أي موت الحضارة وتواصلها بموت مكوناتها. في قصيدة (قريتي يا قريتي) يحاول أن يعود إلى الجذر الذي يعده الأساس، معبّراً عنه في العنوان بـ (جمرة الطفولة) مبتدئاً من عناصر الطبيعة، التي تتوازى مع صورة البراءة، والنشأة الأولى. ولأنها أكثر من أسطورة الوجود، ونماء عناصر الحياة. ومن هذه الصياغات في مفردات كـ (القمح، حمائم شجرة، برتقالة) حتى يصل إلى الأكثر تعبيراً عن هذا الكون. حيث يطلق عبارته الشعرية الأكثر بلاغة في التعبير، لكنه يرددها بأسى :

أين أغاني طفولتي
التي مشت معي على النهر
وتراقصت حولي
في الحقول الخضراء ؟
أين أغاني طفولتي ؟
شيء واحد أتذكره هو
حجم كفيك

هذه الرومانسية المشوبة بالأسى، تُشير إلى الصورة التي عليها الواقع. ذلك لأنه يواصل رحلته في رحاب من يتذكر، ولا يُجسد سوى مثابات البراءة، وما يصاحب الطفولة من عمق ممارسة الطقوس التي منطلقها براءة العلاقات الإنسانية، فهو يتذكر مثلاً :

يوم توردت وجنتاك
عبر الموقد
اتقدت جمرة القلب
ولأن سماءنا واسعة
صارعشقنا كبيراً ونقياً

هذه القصيدة مبنية على التذكر الذي يُذكي المشهد ببلاغة الطفولة وبراءة الحياة، وقوة الإصرار على البقاء. إن الشاعر وهو يواصل تعميق الرؤية للحياة، يمارس فعل التعامل مع الموجودات والأحاسيس بكل ما يكتنفه الهدوء الشعري. فهو شديد الحرص على استعمال اللغة، بحيث لا تُبعده عن براءة النظرة والتأمل في ما هو جزء من الماضي، واسترجاعه يُشكّل الموقف الذاتي للشاعر لحظة استكمال رؤاه. في قصيدة (مدن) يحاول أن يتدرج في الكشف عن مدينته ابتداءاً من (المدن تلوّنها عيوني بالأحمر القاني مرة وبالأخضر مرة / ودائماً بالأصفر الشاحب) فالأحمر هنا دليل على الشكل غير الإنساني الذي عليها المدن، بالرغم من دلالة الأحمر المخصب. لكن الأخضر كشف عن صيرورة أخرى، لكن الأصفر كما يبدو هو الطاغي. فصورة المدينة تقع بين إشكالات كثيرة. ويكاد هذا يكشف عن السيرة لإنسان الشاعر،، فهو ضمن دوران الأزمنة في (أن خيولاً أكلت تفاح سعادتي) . إن الشاعر هنا إنما يعمد إلى أن يقدم لنا مشاهده عبر كاميرته، ومن خلال هذه الصور يتم تأكيد المشهد. فهو مراقب حسّاس لمجريات الواقع وما تحمله الذاكرة، محولاً كل مشاهده إلى تساؤلات. فمن (أفتش في الضمادات / عن جراح لأصدقاء قدامى) إلى صورة القمر و (هو يسيل مثل بيض فاسد) ثم (أغوتنا المدن بليل مصابيحها / وأغويناهم بالغناء / صاح المغني / يا.. و..ي.. ل.. ي) حتى يصل إلى (من أثث المدن هكذا / وجعل بائع الكعك على الرصيف / والمقهى على النهر / والقمر معلقاً على شجرة) . إن مجموع الصور أفضت إلى السؤال الكوني، فكل التفاصيل تلك كانت البوصلة التي كشفت عن السؤال الذي يقود أيضاً إلى كشف صورة ألأسى، في قصيدة (شاي الساعة الرابعة) من خلال مقطع (لا نتحدث عن أعاصيروخسارات / أو رجل فقد ساقه في حرب / ولا عن قمر يتسول في سماء / كن مثلي / وأنا أحصي أيام الطحين / على أطراف أصابع زوجتي). إن صورة الحرب، واحدة من الصور الأساسية التي تخلق مناخات الشاعر (أمير ناصر) ، شأنها في قصائد الشعراء الشباب، الذين واجهوا الحرب مبكراً، حيث أطفأت جمالية الحياة. والشاعر هو الأكثر حساسية بين من تركت الحرب آثارها بشكل مباشر، لأن الشاعر كإنسان واجه الخنادق والموت المجاني، وبما يؤكد على صورة المأساة فصورة (تمر الشاحنة الهائلة / ويبقى الطفل ذو القبعة / يلهو على الآليات المحطمة / ذات القسوة / يمر الطفل وتبقى القبعة والشتائم). ولعل مقطع (حلم) هو الأكثر قوة في تجسيد المفارقة الشعرية، من خلال تناوله الصور والصور النقيضة، من أجل الكشف عن صورة الأسى :

سأملأ هذا العالم بالأزرق
جاعلاً كل شيء يتسع
جراحي والفراغ وعينيك
أنا المتخلّف عن قافلة حقيرة
أراقب سرب بط
يغادر بحيرة واسعة كالحلم

فالبيت الأول يطرح صورة النقيض الذي يُسيّر الواقع، فيما الثاني يُشير إلى صورة التضييق. أي أن البيت يؤشر المختلف الذي يواجه ـ يتسع، ثم أن البيت الثالث يرسم صورة الباعث والداعي للتخلف، في ما تقدم، ليكون ضمن صورة البراءة المتمثلة بالبط. لقد تواصلت المناخات الشعرية لقصائد الشاعر، لتكون الوجه الأكثر تعبيراً عن الموقف والرؤى، متداخلة مع التنوع في الصور، والكشف الأكثر مأساة. من هذا تكون قصيدة (خاتمة الطعنات) إشارة إلى إن كل ما تقدم هو مجموعة انعكاسات لطعنات الواقع المضطرب، وما على الشاعر إلا رصد مثل هذا التدهور والاضطراب الذي ترك آثاره ثقيلة على ذات الإنسان، بشكل عام، والشاعر بشكل خاص. فالقصيدة تعتمد الأرخنة لمراحل سيرة الشاعر، الذي هو صورة لمشهد الحياة والإنسان. هذه السيرة أكدت على جملة محطات، كانت الحرب الحد الفاصل في هذه السيرة.

وبهذا يكون صوت الشاعر قد أعطى تأثيره من خلال وضعه كصوت فاعل في مركز متغيرات الحياة. لقد بلور بذلك موقفاً شعرياً واضحاً، ساهم في كشف حال الواقع، بكشف تأثيراته ومؤثراته.

الطريق الثقافي

ملحق ثقافي شهري يصدره القسم الثقافي في جريدة طريق الشعب

العدد 43 - 5 أيلول/ سبتمبر 2011 No. 43 / 5 September 2011

المشرف ورئيس التحرير
ياسين النصير

التحرير
القسم الثقافي
في جريدة طريق الشعب
www.iraqicp.com

التصميم والأشراف الفني
محمد حيّاوي
www.sillatmedia.com

للاتصال بهيأة التحرير althakafya@iraqicp.com
المراسلة لأغراض النشر althakafya@yahoo.com

المعرض التشكيلي

للفنان إسماعيل خياط

تخطيطات المادة البكر

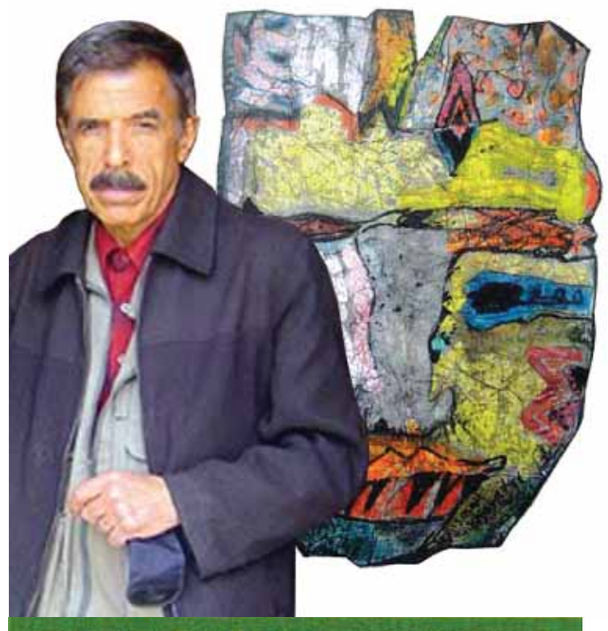
انصبت جهود شاكر حسن آل سعيد النقدية، في ما يخصّ عناصر التكوين، وتحديدا في كتابه (أنا النقطة فوق فاء الحرف)، بوصف أعمال الرسم في مستوى (المادة) المستخدمة إلى: أولا، أعمال مائية تستخدم فيها الألوانُ مائية الخلطِ، ثم أعمال ترابيةٍ يستخدم فيها التراب والرمل وما إلى ذلك من مواد مشابهة كعنصرِ بناء رئيس لمواد اللوحة، فأعمال نارية باستخدام تقنية الحرق، وأخير ينتهي إلى أعمال هوائية تستخدم فيها تقنية النفخ في تثبيت الألوان على سطح اللوحة، وصنف (نسيج اللوحة Texture) من حيث مرجعيته في العالم على أربعة أنماط هي: (الكثافي، المائي، الهوائي، الناري) بالتقابل مع عناصر التكوين: التراب، والماء، والهواء، والنار، والتي أقتبسها الفنانون (الأركولوجيون) ممن ارتبطت بحوثهم في مجال الرسم، وعلى رأسهم (تابيس) بالمادة وتقانتها؛ فأصبحت الألوان (البذور الأفقية للتوليف) فكانت "الألوان المائية التي ستسيل على سطح اللوحة لتوحي بجداريتها: الألوان والتي تظهر بكثافتها موحية بأرضيتها – الألوان الهوائية أو المنفوثة – ثم الألوان المحروقة وهي التي توازي في وجودها وجود بعض الصخور المتبلورة والمتحولة في علم الطبقات الأرضية"..

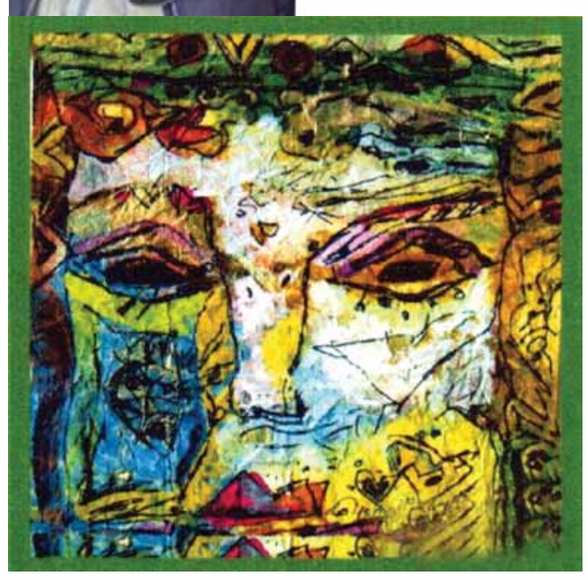
إن معاينة التخطيطات التي اختارها اسماعيل خياط هنا لتشكل مادة كتابه هذا، تفارق اعمال الرسم الاخرى كونها تتأسس على اقل ما يمكن من عناصر الرسم، خطوطا ونقاطا وبقعا، ومدادا فاحما من السخام الأسود، فهل يمكن القول انه مازال ضمن دائرة الفعل (المادي) مع كل هذا الفقر في (المادة) التي تنسج منها اللوحة؟..

منذ ان تعرفت على تجربة الرسام اسماعيل خياط في السبعينات كنت اشعر أن تجربته تطرح نفسها بحيث تظهر مادتها الأولى (الهيولى) بشكل فج من خلال المعالجة أحيانا، وأحيانا من خلال الأشكال، فكانت تبدو وكأنها قد اقتطعت مباشرة من الطبيعة كمادة جاهزة تقارب المواد (الردي ميد) فكان كأنما يؤكد دوما أن تلك المادة ليست إلا (المبدأ القادر على عدم الاكتراث بالتشكل)، فكانت أشكال أعماله تقترب من (كتابات- رسوم) الكهوف الأولى قبل ظهور الأبجديات وأصولها (الصورية) الأولى، فكان يتجه مباشرة إلى جوهر العناصر في كل حلقات عمله دون اهتمام بإمكانية تشكّلها، ليقترب أحيانا من الصور المجهرية للمادة، التي تعدها فون فرانتس أعظم اقتراب ممكن من جوهر المادة المؤسسة على استلهام عناصر التكوين، بطريقة لاواعية من قبل الفنان بالتأكيد، فكان اهتمامه وجميع عناوين أعماله نابعة من اهتمام أركولوجي بمتحجرات الأرض ولقاها و بأحافير الطيور والأسماك وحجارة الجبل والماء وآثار النار ومخلفاتها..

يبدو عالم إسماعيل خياط في هذه التخطيطات عالما بكرا، يختلط فيه الوجود الواقعي بالخيالات الفنطازية، متماسكا وصلدا في أن، تمتزج العناصر كلها في خلطة (سرّيّة) من الأشكال، والعناصر، وتتعدد فيه المواد، والحالات، وعناصر الوجود الانباذوقليسية التي لا توجد كأشكال إنما تتحقق كتقنيات، وأحيانا إلى سطوح (أحجار وحصى) ينتقيها إسماعيل خياط مباشرة من وجودها البكر ليرسم عليها خربشاته عليها.. وهو أمر انعكس تقنيا على وجود اللوحة؛ فاختلطت حدود (الرسم بالخطوط) مع حدود (التصوير بالألوان) في أعماله الأخرى، ولم يعد هنالك خط واضح يفصل هذين النمطين من الرسم في تجربته، فعالمه عالم بدائي، مازال بكرا، متماسكا، موحدا، تختلط فيه (الحقائق) مع (الخيالات) في وحدة لا انفكاك لعناصرها، وتختلط عناصر اللوحة (=التخطيط): الخطوط، والبقع اللونية، وهي في غالبيتها مواد استثنائية، تختلط بعناصر الوجود وأشكاله من: صخور، وطيور، وكائنات، وجبال، واسماك... فكانت مواد الرسم وسطوحه قد بلغت درجة من الغرابة التي دفعت احد كتاب فرنسا إلى وصف تجربته بأنها "الرسم على كل شيء"..

لقد أحسست بالوحدة الخفية التي تتناوب الظهور في أعمال إسماعيل خياط في كل عمل فوصفت تجربته منذ أكثر من عشرين عاما، بأنها "متشابهة بشكل مختلف، ومختلفة بشكل متشابه"، فقد بدت لي وقتها غارقة في عالم واحد: فنطازيا من حشود: كائنات خرافية، واسماك، وحيوانات يركبها هذا الرسام بعناية وكأن كلَّ أعماله كانت في ما مضى عملا واحدا كان يمتد إلى مالانهاية، وبدت لي أعماله في اللحظة ذاتها مختلفة كطبعات الأصابع التي ربما لا تتشابه إلا استثناء أو ربما مطلقا، وكأنما هي سجادة الوجود حاكتها يد اله يجيد الرسم بالقلم الرصاص، أو القلم الخشب الملون، أو ريشة معدنية، أو ربما أية أداة حادة مغموسة بالحبر، أو بأية مادة لا يتورع إسماعيل خياط عن استخدامها، وعلى أي سطح يختاره من الطبيعة مباشرة..





إسماعيل خيّاط ديالى 1944

تخرج من دار المعلمين في بعقوبة.
- اقام خمسة معارض شخصية داخل العراق.
- من مؤسسي جماعة البداية .
- عضو جمعية التشكيلين ونقابة الفنانيين العراقيين.
- عمل في النشاط الفني في السليمانية.
- شارك في العديد من المعارض المشتركة ومعارض جماعة البداية ومعارض جمعية التشكيليين والفن العراقي المعاصر.