قيم تشكيلية
في الشعر العراقي

خالد خضير الصالحي

نقد

خالد خضير الصالحي

قيم تشكيلية في الشعر العراقي

نقد

خالد خضير الصالحي مبدع متعدد المواهب: رسام، وخطاط، وشطرنجي، وناقد تشكيلي، وشاعر ، ولقد تأخر الشاعر في اعمال خالد منتجا .. لكنه تواصل مع الشعر من حقل التأويل / النقد .. فكان هذا الكتاب وفاءً للأدب وللشعر منه خاصة. وهو ليس مقالات متفرقة تُجمع في كتاب كما شاع في نتاج الكتاب النقديي، لكنه مقالات ينتظمها منتج واحد، وموضوعات واحدة هو الشأن الأدبي والشعري العراقي وبالأخص قصائد النثر منه باعتبارها اتجاها مهيمنا في الشعرية العراقية، وان كان برتراند رسل يعرف الفلسفة في كتابه (حكمة الغرب) بانها اشتغال في مناطق التخوم التي تفصل بين العلوم المختلفة، فقد ارتضى خالد خضير الصالحي الاشتغال في مناطق تخوم معادلة تقع في المياه الاقليمية للرسم والشعر معا، مناطق تخوم مرتكزها الفكري الاساس: ان الرسم والشعر ينجهان من، ويصبان في، منبع واحد مادي متوريالي لا مسرحي.. وكان هذا الكتاب تطبيقا عمليا لهذه الفكرة (النصية-الشبائية)..لشاطر صديقي خالد متعة الكشف الشعري في هذه التجارب الشعرية، والتي تمثل بلا شك جزءا حيويا من المشهد الكلي الابداعي العراقي .

وديع شامخ

الاشتغال من خلال اللغة هو إحدى نعم الكتابة النقدية التشكيلية ومآسيها في الوقت ذاته، وهو أمر يتلمسه النقاد المهتمون بالفن التشكيلي وبالشعر معا، فقد أكد الناقد التشكيلي سهيل سامي نادر مرة "أن لا وجود للنقد الفني بوصفه حركة مستقلة، انه نص يختلط بنصوص أخرى.. انه لا ينفصل عن التقاليد الأدبية، فخلفيته أدبية، أوصافه وتعابيره، ولا سيما لغته كلها، وطريقته في الحكم". ولأننا كنا قد بدأنا علاقتنا بالثقافة، مثل آلاف قبلنا، بمحاولات في كتابة الشعر، وقراءته، باعتباره حاضنة أولية للثقافة، فقد وجدنا في أنفسنا هوى لقراءة الشعر، وقراءة النقد الذي ينشر عنه، ودراسة آليات ذلك النقد، إلا أن الصلة الوثيقة التي تربطنا بالرسم ونقد الرسم جعلتنا نبحث، معظم الوقت، في تخوم، العلاقة بين هذين النمطين الإبداعيين، رغم انهما من طبيعتين مختلفتين: طبيعة لغوية، وأخرى بصرية، إلا أننا نشعر أننا نتلمس وشائجهما قوية بشكل محسوس، وهذه هي وجهة نظرنا التي نزعم أنها خبرت كلا الفنين بدرجة لا بأس بها، وهو ما يجعلنا، وما زلنا نحاول التعامل مع الجوانب البصرية للقصيدة، أو ما تسميه هناء مال الله (العناصر التكوينية للوحة) بشكل يجعلها أمامنا وكأنها لوحة، باحثين فيها عن الجوانب البصرية، وعن ما يربطها بالرسم من الناحية البنائية.

خالد خضير الصالحي

إخراج الغلاف: غالب مظفر
تصميم الغلاف: حاتم جاسم

خالد خضير الصالحي

قيم تشكيلية
في الشعر العراقي

خالد خضير الصالحي

قيـم تشكيـلية
فـي الشـعـر العراقـي

مقدمـة

إنفتاح الحدود بين الشعر والرسم

هاشم تايه

٢٠١٢

منطلقاً ممّا بات أقرب إلى قناعة راسخة لدى كثيرين، بولادة الفنون جميعها سواء أكانت قوليّة أم مرئيّة من رؤية بالعين لعناصر مختلطة في صورة أولى تتسم بالتشوش، والفوضى، والضبابيّة، وتخضع لخيال نشط يجتهد في انتخاب عدد من تلك العناصر المختلطة، لتشكّل بالتحامها مع بعضها نواة صورة جديدة مقترحة لتحولات مفتوحة يصنعها الخيال، وتنتهي بإنتاج تكوين صوري ذي عضويّة مهيّأة للتفتح والحياة، وبالوسع تمثيلها بمادة بصريّة أو لغويّة، منطلقاً من هذه القناعة يحاول خالد خضيّر، وهو ناقد تشكيليّ مثابر، أن يختبر عُدّته النقديّة المنتمية إلى حقل التشكيل، في قراءة نصوص شعريّة مستعيناً بعدد من المفاهيم التي أنتجها هذا الحقل، وخاصّة مفهوم (الشيئيّة) الذي أطلقه هيدغر في كتاب عنوانه وموضوعه (أصل العمل الفني).

وعلى مدى الصفحات التي كتبها خالد خضير نجد الرّسم يجازف بإطلاق عينه المبصرة في حقل لغويّ خاصّ ويدفع بها، بلا تحفظ، من أجل أن يرى- الرسمُ- ألوانه، وخطوطه، وأشكاله، وسطوحه، وفضاءاته كيف تقلّبت في كلماتٍ قُدِّر لها، هي الأخرى، أن تصنع، بمنطقها الخاص، التأثير الذي اجتهد بصناعته، بطريقته الخاصّة، على سطحٍ مرئي.

لن يحتاج الرسم وهو يجتاح نصّاً لغوياً ليقرأه بعينيْه إلى تفويض من أحد، مادام هذا النصّ يستعين بتينك العينين ليرسم مخلوقاته، وإنْ بكلمات. ألم تقل غيرترود شتاين: إنّني، ككاتبة، أكتب بعينيّ؟

سيجد الرسمُ عائلته هناك في حقل الشعر، ولن يروعه، أنها تتصرّف بأهواء القاطنين في هذا الحقل، مادامت هذه الأهواء توأمات أهوائه.

وحيث تنفتح الحدود بين الشعر والرسم تجري عمليات تبادل مصالح بين الاثنين، وتغدو الصورة مجالاً حيوياً يستثمر فيه الشعر والرسم رأسماليهما وطاقاتهما في إنتاج نصّ ذي طبيعة هجينة تضافرت في تشكيلها قوى مخلوقيْن لم يكفا عن تمثيل قرابتهما ورغبتهما في أن يتباريا على سطح موحّد.

من يستطيع أن ينكر اليوم ذهاب الرسم في الشعر، ونزول الشعر في الرّسم؟ من يقدر على دحض جوهر عملهما المشترك القائم على الرؤية والتشكيل؟ أليس هناك من أطلق على ضرب من الشعر ذي نزعة تصويريّة بالشعر التشكيليّ؟

إنّ الرسم والشعر عاشا في وفاق دوماً، وفي صداقة يُغبطان عليها، في أغلب الحضارات، وفي صلة لا تتقطّع أسبابها، وتعلّم أحدهما من الآخر، وما يزالان يتجاوران، أو يتداخلان، ويلتصقان ببعضهما كتوأمين يحكي أحدهما حكاية الآخر بمتعة. وما يجعل الشعر والرسم قريبيْن من بعضهما تمركزهما في الانشغال بقيم التشكيل الجمالي لعناصرهما الأساسيّة.. وعلى أساس إحساسهما بجوهرهما المشترك راح الرسم يتدخل في حياة الشعر، ومضى الشعر يتدخل في حياة الرسم، وصار بإمكانهما أن يأتلفا في نص مشترك على سطح جامع تتفاعل فيه قواهما ووسائلهما، وتتحاوران صانعتيْن دراما مشتركة من الكلمات والخطوط والألوان. وإذن غدا ممكناً تحقيق تداخل، أو دمج مثاليين بين الرسم والشعر في فضاء موحد يسمح بتعميق تضافر عناصرهما الأساسية عن طريق تطويع الكلمات، وتحويلها إلى أشكال مرسومة على سطح تصويريّ.

كتاب الناقد خالد خضيّر بمقالاته المكتوبة في أوقات متفرقات يظل بحاجة إلى بناء تصوّر موحّد يسند رؤية الناقد التشكيليّ وهو يجوس أرض الشعر بمعناه النصي الواسع، ويصلح مدخلاً لقراءاته. وكان بالوسع اختبار كلّ عنصر من عناصر اللّغة البصريّة في عدد من تجارب الشعر للتعرّف على طبيعة اشتغالها في أي نصّ لغوي تحوّلت إليه، وعلى هذا يمكن أن ينقسم الكتاب على فصول تختبر الخط، واللون، والشكل، والسطح، والفضاء، ومعاينة سلوك كلّ منها في الحقل الذي انتقل إليه...

ختاماً:

سيجد قارئ هذا الكتاب متعة في اقتفاء خطوات الرسّام وهو يتسلل إلى حقل الشعرخاصة، والى حقل اللغة بمعناها الاوسع؛ ليبذر بذراته الملوّنات في الأرض التي تأنف من أن يستقلّ بها كائنٌ ما وحده.

الشاعر حسين عبد اللطيف في (أمير من أور)...

أيها القبر كُنْ زقُّورةً

ان اعتبار آخر المجاميع الشعرية للشاعر حسين عبد اللطيف والتي عنونت بعنوان اكبر النصوص فيها (أمير من أور)، اعتبارها (مناصا)؛ أي نصا بكل تفاصيله المادية، يحتم ان يتم النظر إليه باعتباره يتشكل من مجموعة من النصيصات: الغلاف الأول والغلاف الأخير، والعتبات التجنيسية والتوثيقية، والمقتبسات النصية كمقدمات للنص، ومنها (مقدمة) احتلت الغلاف الأخير!، فكانت متأخرةً زمانا ومكانا عكس المقدمات الأخرى التي توصف بأنها متقدمة مكانا متأخرة زمانا... وهنالك صورتان في الأغلفة: الأولى أشبه ما تكون بالصور الظلية المأخوذة عبر كونتراست (تباين لوني) شديد بين الأبيض والأسود، بينما تصور الصورة الأخيرة (الأمير) وهو معتمرا قبعة ذات دلالة بالنص الذي كتبه عنه الشاعر العراقي سعدي يوسف في مقدمة الديوان (في غلافه الأخير)!.

ضمت مجموعة (أمير من أور) ملاحق لم تعنون، أو تجنس باعتبارها ملاحق ولكنها كانت كذلك فعلا، الأول بعنوان (احمد أمير.. الجاسم (١٩٥٢/٨/٢٤ الناصرية ١٩٩٤/٥/١٦ برلين)) واعتقد ان وجود الفاصلة (..) بين اسم (احمد أمير) ولقبه (الجاسم) ربما تشي بأنه كان معروفا فقط كـ(احمد أمير)، أو ربما أية أسباب أخرى تجعل فاصلة النقطتين هنا ضرورية؛ فيضعها الشاعر ليشق اسم المرثي نصفين... وبرأينا ان الشاعر أراد بهذا الملحق ان يؤكد: أولا، الصلة الوثيقة بينه وبين المرثي (المحتفى به) منذ السطر الأول في هذا الملحق "من اخص أصدقاء الشاعر" وهو السبب الأول لتخصيص كتاب منفصل في رثاء (احمد.. أمير.. الجاسم)، والقضية الثانية التي أراد الشاعر توكيدها ان احمد الجاسم (مَجْمَعا) للمواهب الاستثنائية (التي ظلمها وطنها ففرّت لتأخذ فرصتها في الغربة، فهو "موهبة كبيرة ومبكرة في الرسم والشعر والكتابة المسرحية")، ثم أضاف الشاعر ملحقا آخر لم يجنسه كملحق وجاء بعنوان (اضاءات - القصائد) ولا نعلم سر الفاصلة بين الكلمتين ولماذا لم تكتب (اضاءات القصائد) كمضاف ومضاف إليه لخبر محذوف تقديره (هنا). وهي اضاءات ربما كان الأجدى، برأينا، ان تكون بشكل: هوامش بحرف صغير أسفل الصفحات، أو ان تلحق كل قصيدة بإضاءاتها مباشرة في أسوأ الأحوال...، ثم ملحق تمت عنونته (المؤلف في سطور)، فملحق بإصدارات اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين في البصرة التي (طبعت على نفقة شركة آسيا سيل للاتصالات) وان لم يذكر ذلك في الملحق..

٢

يبتدئ نص (أمير من أور) من بداية الخيبة الجلجامشية حين قضى رفيق طريقه انكيدو، وبعد فقدان نبتة الخلود (عند حسين عبد اللطيف تتجسد نبتة الخلود باعتبارها فقدانا للإيمان بجدوى الأشياء) :

"الآن.../ وقد انتهينا من كل شيء/... فلم يعد من طائل وراء هذا السعي المحموم/ في هذا العالم.../حيث الغلبة للأفعى/ في اقتناص الأبدية وحيازتها منك/ الجهود، كلها، باطلة، تقريبا/ ابنة الندم" (أمير من أور، ص ٤٣)،

وهو خطاب موجّه لانكيدو (احمد الجاسم) عبر ذات الآلية الرثائية العربية القديمة في مخاطبة (المرثي:

"طالت ولو قصرت يدُ الأقدار... لرمت سواك عظمتَ من مختارِ" (الجواهري)،

فحسين عبد اللطيف يتجاوز الخطاب العام الموجَّه إلى حشد من أفعال الأمر الموجهة إلى المرثيّ فحسين عبد اللطيف يتجاوز الخطاب العام الموجّه إلى حشد من أفعال الأمر الموجهة إلى المرثيّ:

"لا تصرف نقودك قبلي" ص ٤٦

"خذ حذرك" ص٤٣

"واعل برؤاك" ص ٤٤

"أعفني الآن

من النظر..." ص٤٥

ومن بداية المرثية وحتى نهايتها يعود الشاعر لمخاطبة المرثي كل مرة وكأنه مازال حيا:

"اعتن أكثر بالأشكال والبورتريت" (ص ٤٣)،

وهكذا حتى نهاية النصّ؛ فيمكن من أولى عتبات مجموعة (أمير من أور)، من عنوانها، يمكن تلمّس أولى خيوط طبيعة هذه المجموعة الشعرية حيث يتكرر عنوان حسين عبد اللطيف (أمير من أور) مرة في الغلاف الخارجي وأخرى في الصفحة الأولى وثالثة في تفاصيل أرشفة الكتاب "جميع الحقوق محفوظة/ الكتاب : أمير من أور/ المؤلف : حسين عبد اللطيف.."، فأمير من أور تشي منذ البدء بأمير من مدينة مدفونة تحت التراب، بينما يظهر في الصفحة الرابعة (نتوء عنواني) هو "حسين عبد اللطيف/ أمير من أور/ (في وداع احمد الجاسم)"، ثم يظهر في الصفحة الرابعة عنصر مهم في تحديد اجناسية (الغرض الشعري) من خلال الموت والحسرة على الماضي في نصين اقتبسهما الشاعر هما :

"اطل علي الموت من اثنتين وأربعين نافذة سكت الزنوج.. فمونمارتر أمست مظلمة" (لانسيلونت ـ اراغون)

"الألعاب النارية انتهت / آه : يا له من خواء!/ ويا لها من ظلمة!" (شيكي)

وبذلك تكون المراثي هي حقل اشتغال هذه المجموعة، والمراثي (الموروث الرثائي في الشعر العربي)، منذ مرثية عبدة بن الطيب في رثاء قيس بن عاصم : "عليك سلام الله قيس بن عاصم" كان خطابا يتجه إلى (ميت) يفترضه الراثي قادرا على تلقّي الخطاب، ويفترضه حسين عبد اللطيف قادرا على تلقّي الخطاب، والتذكّر، وتصحيح (الأخطاء) الفائتة، فرغم ان خطاب (أمير من أور) ينطلق من لغة (الآن) إلا انه يشير بشكل دائم إلى زمن مضى (=ذكريات) مأسوف على انقضائها، يقف الشاعر في (الآن) ويستعيد ماضي ذكرياته، موجها خطابه إلى نفسه وهو : يرثي نفسه، ويندب حضه على ما مضى، إضافة للآخر الحي الذي كان حسين عبد اللطيف، فيما سبق، يوجه له خطابه سابقا :

"احملي قمحنا وانثريه.../ في وهاد القرى / لا تعيدي أو تعودي بنا القهقرى/ فالذي كان.. كان/ والذي قد جرى.. قد جرى"..

وقد استبدله الآن بآخر ميت...

يذكر الراثي (الشاعر) مرثيه : الآن وقد مت (انتهى كل شيء)؛ فالجهود باطلة والبدايات والنهايات واحدة لا تختلف بين الجميع...

هنالك اختلاف واضح بين مسعى جلجامش في البحث عن خلوده الذاتي لكي لا يلاقي مصير انكيدو بينما كان حسين عبد اللطيف يهدف إلى تخليد رفيق رحلته من خلال الكتابة، أي تخليده من عبر خلود النص..

٣

في هذا النص يحاول الشاعر رسم لوحة مشهدية عبر الكلمات وبالكلمات، في مشهد بصري في دلالاته":

"... البيوت/ مثل ربات قطار فارغة/ او نعوش" (ص ٥٣)،

"أنا أتحطّم كآنية" (ص ٥٣)

وايضا في رسم النص (تَشكّله الجسدي على صفحة الورقة) من خلال نمط لا تضبطه قواعد مقننة في التنقيط والفوارز والفواصل وتوزيع الكلمات على الأسطر وتمزيق وحدة الجملة، فجاءت صوره بصرية بالدرجة الأساس:

"القمر –عين الليل-: حياة جامدة/ مقلة بيضاء/ من الجص أو الجير المنطفئ/ لمسيح/بلا بؤبؤ ولا أهداب"،

ويعيد بالكلمات رسم لوحات رسم شهيرة، كتصويره لوحة (القمر والغجريّ النائم)

"هل حقا –ذات يوم- سيمتلك ضميره الحي/ ويصرخ مرتجفا لمرأى الأسد/ بغريزته الحيوانية المبهمة ولبدته الجمة/ بلا حفيف أو زئير/ يدنو متئدا/ من فريسته الغارقة في سباتها العميق/ وهي تحلم بأزهار اسود من صنع يديها"

ويذكر أيضا بلوحة العميان الستة للرسام بروجل حيث خمسة عميان يقدهم أعمى سادس إلى حفرة ستشكل حتفهم المحتوم.

٤

رغم ان معظم أفعال النص جرت بالماضي ولم تعد إلا بقايا ذكريات :

"انتهينا" ص٤٣،

"كان الاولى ان تاخذ بيدي" ص ٤٦،

"حين قفلنا راجعين/ من ايطاليا الى باريس" ص٤٦،

"رمينا بحفنة النقود" ص ٤٦،

"داعبنا المارة بجذل!" ص ٤٦؛

ولكنه يعود من صحوته (الشاعر) ليعيدنا إلى النظر من الحاضر إلى الماضي حينما يخاطب المرثي:

"ألا تذكر!"..

٥

يصطدم الشاعر بحقيقة ان الآخرين لا يوافقونه بان المرثي مازال قادرا على تلقي الخطاب حينما كانت رسائل الشاعر إلى المرثي كانت تعود بختم بريدي بالألمانية مؤشرة بان الرسائل :

"فرسائلي اليك :

Nicht obgcholt

Hon reclame" أي (لم يتسلمها احد)...

مما يجعل الشاعر يجفل لان حلمه لا يصمد أمام قسوة الواقع..

٦

أهم خصائص شعرية حسين عبد اللطيف انه رغم إصداره الخطاب بلسان الشخص الأول إلا انه حاول كبح الكثير من رومانسية الذات المتحدثة إلى الآخر وهو واحدة من أهم الخصائص التي تجاوزها الشعر العالمي.. فكان دائم الاشتعال بنصوصه من اجل كبح الذاتية قدر أمكانه وصولا لكتابة نصوص اليوتية (نسبة إلى اليوت) تكبح فيها الذاتية التي تطغى على الشعر العربي والبلاغة العربية التقليدية.. فلم تكن قصيدة النثر التي يكتبها حسين عبد اللطيف ذات طابع ترجمي (من ترجمة) أي إنها لم تكن مبهورة بالنماذج المترجمة، ومع ذلك فقد كانت حداثية وغير غنائية بامتياز.

٧

معروف ان للمرثية السن ثلاثة هي : الراثي والمرثي والمرثية، إلا ان حسين عبد اللطيف كان يحاول أحيانا تغيير وجهة النظر فكان (يسطو) على لسان المرثي (احمد الجاسم) ويتلبسه ويشير إلى ذات الشعر لسان المرثي :

"كبدي تتفتت

لا تخبروا أمي

اخفوا عنها

اخفوا عن القابع في طرف من أطراف البصرة" ص١٦-١٧

ان هذه المرثية هي في التحليل الأخير، استعادة سيرة (من السير الذاتية) التي هي مزيج من البيوغرافيا والاوتوبيوغرافيا، أي السيرتين: الذاتية والغيرية تذكّر بالبحث عن الزمن المفقود، أو ربما تشكل بالادا (=حكاية شعبية) تذكرنا كذلك بما قدمه: لوركا في مرثية سانشومخياس (مصارع الثيران)، وسعدي يوسف: انطونيو بيرز، والمهدي بن بركة، والأخضر بن يوسف، والبياتي: المتنبي، ولوركا والخيّام، والبريكان: عيسى بن ازرق.. فيمكن إذن تلقي النص باعتباره مرثية، او ربما بالادا، او سيرة ذاتية ببليوغرافيا، او سيرة غيرية اوتو ببليوغرافيا..

٨

يحتل البريد والمراسلات عب البريد أهمية في نصوص حسين عبد اللطيف منذ بواكيره حيث كان يبرق رسائله طوال منجزه السابق وما يزال، في شكوى دائمة ان البريد لم يعد يوصل رسائله كما يجب، فكان سابقا يقول:

"ماذا اسوي انا مع البريد"،

وهاهو الان يكرر:

"أنا يتيم بلا زهور/ أو رسالة مهملة الطابع" (ص٣١)،

ويكرر ان رسائله التي يبقها لا تصل إلى المرسلة إليه:

"الرسالة لم تصل" (ص٥٢)،

"فأنت – والحق يقال قد ظللتَ/ كل سعاة البريد في هذا العالم/ فلم يفلح أي منهم/ في الاهتداء إلى عنوان لك" (ص ٣٣)،

"فرسائلي إليك :

Nicht obgcholt

"Hon reclame

أي (لم يتسلمها احد)...

٩

رغم ان مجموعة (أمير من أور) تبتدئ من مدينة أور التي غادرها جلجامش وانتهت بصرخة "أيها القبر كن زقورة" (ص ٥٣)، إلا ان الشاعر كان يبث: عتباته الباذخة، وموجهاته القرائية من خلال حشد: العناوين،

والأمكنة التي له فيها ذكريات مع المرثي؛ فمونمارتر، وهو شارع في باريس كان يسكنه الفنانون، يهيمن مرجعيةً مكانية في (أمير من أور)، فقد كان يؤثث نصه بحشد من أسماء الأمكنة والشخصيات التي تتعلق : بالرسم، والرسامين، وأسماء اللوحات، وأماكن لعبت دورا مهما في تاريخ الرسم الحديث..

١٠

رغم ان شعر حسين عبد اللطيف نبوءة بمنفى غير متحقق سيصير جزءا جوهريا من الشخصية العراقية بعد حين.. إلا ان المرثية تشي هنا بنزوع للامساك بفرح الحياة وانبهار بالحياة الأوربية الكافية لكبح الحزن

حسين عبد اللطيف وقصيدة (في عيد البوقات)...

الغـــلاف..
بـــوابـــة للقـــراءة

إن الاشتغال من خلال اللغة هو إحدى نعم الكتابة النقدية التشكيلية ومآسيها في الوقت ذاته، وهو أمر يتلمسه النقاد المهتمون بالفن التشكيلي وبالشعر معا، فقد أكد الناقد التشكيلي سهيل سامي نادر مرة "أن لا وجود للنقد الفني بوصفه حركة مستقلة، انه نص يختلط بنصوص أخرى.. انه لا ينفصل عن التقاليد الأدبية، فخطته أدبية، أوصافه وتعابيره، ولا سيما لغته كلها، وطريقته في الحكم". ولأننا كنا قد بدأنا علاقتنا بالثقافة، مثل آلاف قبلنا، بمحاولات في كتابة الشعر، وقراءته، باعتباره حاضنة أولية للثقافة، فقد وجدنا في أنفسنا هوى لقراءة الشعر، وقراءة النقد الذي ينشر عنه، ودراسة آليات ذلك النقد، إلا أن الصلة الوثيقة التي تربطنا بالرسم ونقد الرسم جعلتنا نبحث، معظم الوقت، في تخوم، العلاقة بين هذين النمطين الإبداعيين، رغم انهما من طبيعتين مختلفتين: طبيعة لغوية، وأخرى بصرية، إلا أننا نشعر أننا نتلمس وشائجهما قوية بشكل محسوس، وهذه هي وجهة نظرنا التي نزعم أنها خبرت كلا الفنين بدرجة لا بأس بها، وهو ما يجعلنا، وما زلنا نحاول التعامل مع الجوانب البصرية للقصيدة، أو ما تسميه هناء مال الله (العناصر التكوينية للوحة) بشكل يجعلها أمامنا وكأنها لوحة، باحثين فيها عن الجوانب البصرية، وعن ما يربطها بالرسم من الناحية البنائية.

إن أهم التزاماتنا التي نحرص على الوفاء لها، هي أن لا نقسر النص أو نقوّله ليتسع لرؤانا المسبقة بل نترك للنص حرية أن يقودنا الى حيث شاء (أي البحث عما يمكن أن يقوله مما هو غير متاح على سطحه ومما لا تعطيه أبنيته اللفظية للقراءة الأولى رغم وجوده ضمن جوهره المتخفي وراء ظاهره) كما يقول الناقد الدكتور حاتم الصكر، وبذلك نحن نمتثل لما يبثه النص باعتباره الوثيقة الوحيدة المطروحة للقراءة ومن ثم التأويل هنا، فتكمن مركزية القراءة في النصوص، التي هي تعبير لا يقتصر على (المدونة) اللغوية، فأن (نص كتاب) ديوان نار القطرب يتشكل، برأينا من : صورة الغلاف ولونه، و العنوان، وعناوين القصائد ونصوصها، ثم التصديرات والإهداءات والهوامش.

وان كان نقاد الأدب يبتدئون بالعنوان، باعتباره بوابة النص، وهو هنا يتوفر على بنية صورية ورمزية دالة بعمق، فنحن نبتدأ مما يهمله أولئك النقاد، وهو الغلاف، باعتباره بوابة الديوان القرائية الأهم، ونحن نزعم إننا اكثر معرفة بأهمية الغلاف باعتباره دالة قرائية مهمة وبؤرة لامة، بسبب كوننا من قام بتصميم ورسم الغلاف، وهو تخطيط بالحبر الصيني، مصورا بطريقة الصورة السلبية (النيجاتيف)، ويمثل واحدا من مجموعة من اقدم الدمى والتماثيل الحجرية المجسمة العراقية القديمة التي ارتفعت فوق مستوى الحرفة الصرف الى مرتبة الفن الحقيقي، ومنها مجموعة من التماثيل الكلسية بحالة غير جيدة، وقد وصلت إلينا من الوركاء، ولم تلاق في حينه أي اهتمام لكونها مهشمة، فاعتبرت فرثية خطأ بسبب الموقع الذي وجدت فيه لذا فقد استبعدت من تاريخ الفن التشكيلي السومري، وان واحدا منها يمكن تمييزه _ على الرغم من حالته المحطمة – كرجل ذي لحية كثة غريبة على شكل قرص تغطي ذقنه وخديه، وهو يعود الى عصر فجر التاريخ في بلاد سومر، وان حال شعر الرأس واللحية يوحي بأنه شعر أمير، لأن الإكليل السميك هو لباس الرأس لدى الأمراء في عصري الطبقة الرابعة في الوركاء وجمدة نصر. وقد اعتبره الدكتور فوزي رشيد تمثالا للإله تموز في مقال له في مجلة (الرواق) التي كانت مهتمة بالفن والنقد التشكيليين، وهو النموذج الذي كان شكل مرجعيتنا البصرية والدلالية، عند إنجازنا الغلاف.

نحن نعتقد أن الشاعر حسين عبد اللطيف قد بث في ثنايا نصه (ديوان نار القطرب) شظايا من المناحات التي يطلقها الشاعر بكاء على تموز (=الشاعر ذاته)، وبذلك يتحول هذا الديوان الى ما يشبه المراثي الذاتية مبثوثة في عُقَد من الديوان، منها الهامش الأهم الذي وضعه الشاعر لقصيدته (عيد البوقات) في نهاية الديوان، ويقول فيه : "يرى السير جيمس فريزر، صاحب (الغصن الذهبي) إن تموز يمثل حياة النبات ورمزه هو القمح. ويستدل على ذلك بنص او مقتطف يأخذه عن كاتب عربي من القرن العاشر – دون تسمية الكاتب او المصدر – يصف فيه الطقوس التي كان أهل (حران) يمارسونها في شهر تموز.. لألههم (تاوز).. والكاتب العربي هو ابن النديم صاحب كتاب (الفهرست) الذي يقتبس منه (فريزر) هذا النص: في النصف الأول منه عيد البوقات – يعني النساء الباكيات – وهو عيد يعمل (لتاوز) أو (تاعوز) الإله.. وتبكي فيه النساء عليه، كيف قتله ربه وطحن عظامه في (الرحى) ثم ذرها في الرياح، والنساء اللواتي يندبنه في هذا العيد لا يأكلن شيئا طحن في رحى بل حنطة منقوعة وحمصا وتمرا أو زبيبا وما أشبه). وكلمة (البوقات) أما محرفة عن (بكاة) جمع باك، أو أنها تعني الآلات الموسيقية التي ربما كانت تصاحب النادبات في مثل هذه الطقوس. وهي جمع ما لا يعقل قيس على ما سمع عن العرب كحمامات وسرادقات وسجلات و أجازه ابن جني في (المحتسب ١٥٣/٢) وابن عصفور في (شرح الجمل ١٤٩/١). ومن عاب جمعه بالألف والتاء لأنه اسم جنس مذكر، الحريري في (درة الغواص ج ١) مشيرا الى بيت المتنبي :

إذا كان بعض الناس سيفا لدولة ففي الناس بوقات لها وطبول

وتنظر قصيدتي السياب (أم البروم) و (ها.. ها.. هوه).. ".

إن ما تسميه هناء مال الله (الوحدات الصغرى) التي يبني الرسام لوحته منها وهي تسميها (العناصر التكوينية للوحة) نجدها عند حسين عبد اللطيف مستمدة من مناحات تموز: الحنطة والريح وحبال القنب والكثبان والنار والأفعى بتنويعاتها المختلفة. فقد استعارها حسين عبد اللطيف، في قصيدته المهمة (في عيد البوقات)، كما استعرت في رسمي لصورة الغلاف هيئة تلك الدمى موثقة الأيدي بالحبال :

(قدماي مفلطحتان وفمي أعجف/ويداي، يداي /بحبال القنب موثقتان /آدم /ذا وسط عراء منبوذْ /غربانٌ / وملائكة سودْ / تتضاحك / وتعابث / أعضاءه"

(في عيد البوقات)

وآدم قد تعني هنا (ابن آدم) وهو يقصد به الشاعر ذاته (=الإله تموز) الموثق بالحبال وهو الشاعر ذاته الذي أوثقت حبال الحياة أيديه (=مصيره)، وهي تقتاده الى حيث لا يشاء. أي أنه ذاته التمثال موثق اليدين (=تموز).

"وقلتُ : أأنتِ ! / فحلي إذن / من وثاقي" (وثاق)

انه يبني قصيدته هذه (في عيد البوقات) من ثلاثة مقاطع، حيث تمتثل للبناء الكلاسيكي (البداية – الوسط – النهاية)، حيث تهيمن على المقطع الأوسط لفظة (المخلب) وزمجرة النمر، فأي عالم متوحش قد القي فيه الشاعر. بينما يأتي المقطع الأخير (النهاية) وهو (خلاصة الحكمة) في القصيدة، حيث يتماهى الشاعر تماما في مناحة تموز :

"لم آكل (خرشنة) / أو قمحا مبلولا / ما رجّلتُ الشَعْرَ بزيت / ما خبأتُ دموعي / في خابيةٍ / في قبو البيت / بل.. في (عيد البوقات) بكيتْ"

وهو يؤكد على شكل مصيره الذي وصّفه في المقطع الأول الذي ذكرنا:

"وأنا مركوز في نقطة / يتجمهر حولي الناس / لم يأتَ القافزُ / فوق الظلّ / ولم يعرفْ وجهي الحراسْ"

(أناشيد الاوبانشياد سفينا سيفاترا)

وبذلك فهو يزيح لسان النص ليفرض هيمنته على لسان الخطاب، رغم المصير المحزن الذي يصوره.

إن أهم اللقى التي يؤكد حسين عبد اللطيف فقدانها من (يديه) هي الحنطة، وهي رمز من رموز تموز:

"لا تظلموا الحبّة / في ذمة الكثبان" (أدراج الرياح)

"وها أنا / ها أنا / لا حنطة / في يدي / ولا / على / شكواي / عندي شهود"

(لا حنطة في يدي – عندليب الأسى)

"يضن بي الطير حبة قمح"

(الدريئة)

"اضربْ / بعصاك.. / فيافي الأرض / لتجدْ / في حبة حنطة / او حبة رملٍ / مدفونا / قلبي"

(قلبي من ذهب إبريز)

وفي قصيدته (ودائع)، التي درستها سابقا بصورة مستقلة، وهي خطاب موجه الى امرأة هي (خ)، التي ثبت لها إهداء القصيدة في ديوانه القادم (لم يعد يجدي النظر)، وهي عنده عشتار التي تسببت في نزول تموز رهينة في العالم الآخر. ويتتبع حسين عبد اللطيف الأسطورة منذ البذار "احملي قمحنا وانثريه.. في وهاد القرى"، وهو تحقق الموت الأول للبذرة، "هدهد ميت / في الخزانة بين الثياب / وردةٌ.. وتصاوير مغبرةٌ و.. لقى"،

وكلها تعاني الموت مادامت في خزانة، ثم يأتي النماء المعمد بالتضحية "ودمي قطرات"، ومن خلال المطر والحياة الجديدة "فارسلي المطرا / علنا نمنح الشجرا / لونه الأخضرا / وننال الثمار"، التي ستعاود الموت، ثم الحياة وهكذا.

يدعو الشاعر الناس الى التجمهر حوله ليريهم ما عنده، ربما هي (نار القطرب) ذاتها التي أتخذها عنوانا للقيته الأهم (النار) :

"اقبلوا / اقبلوا / فالنهار انتصفْ / اقبلوا / اقبلوا"

(سوق)

انه حسين عبد اللطيف، الشاعر – الإنسان الذي ما زال يشعر بآثام آدم متسربة إليه عبر:

"حقيقة عارية / أم أنها : أفعى / جائية.. تسعى / إلي بالتفاح!"

(قناع)

انه يبحث عن مخرج له من هذه المحنة الوجودية :

"في قبضة العزلة / ابحث عن مصباح / ابحث عن مفتاح"

(قناع)

لكنه أيضا يمارس فعلا ماسوشيا مناقضا له حين يلف حباله كالشرنقة لينبه نفسه التي تختلق الأعذار دائما:

"ألف حبلا وحبلْ / القي على الغارب / أقول : يا نفسي / أخيفها من سطوة الإبريق والكرسي / إياك.. يا نفسي / إياك أن تجلسي.. يا نفسي / أراه مثقوبا هو الكرسي / لكنها.. نفسي جريا على عادتها.. تعزو / رداءة الحال الى الطقس!"

(قناع)

وتبقى الخطيئة، دائما، تلاحق حسين عبد اللطيف لتخرجه من جنة الشعر الى جحيم هذه الحياة :

"كانت ها هنا أفعى / وكان القمح / مطحونا / وتلك النار في التنور / كانت / لا تني / تهذي / هي الأخرى"

(فالس آخر السهرة)

مؤيد حنون

أفق توقّع العبارة

يتطلب التلقي، برأينا، درجة من الآلية المستسلمة (للعبة المدركات الحسية)، وهي لعبة تتيح التمثل السلبي لحفريات النص، كما يتم تمثل حفريات الجدران والسماء الملبدة بالغيوم باعتبارها واقعة بصرية أو نصية على حد سواء. ولقد أثبت فرانكلين روجرز أن لعبة التعامل مع الحفريات (اللقى البصرية) لعبة (عرفها واستخدمها إنسان عصور ما قبل التاريخ، وإلى زمن يرجع إلى ٣٥٠٠ عام ق.م) وإن (لعبة المدركات الحسية) تهيئ عملية التلقي لأن تكون (إنصياعاً لأقدار النصوص)، كما يصفها الناقد الدكتور حاتم الصكر، وهي تهدف إلى تفعيل الطاقة التعبيرية لمتعرجات سطح النص، ونقصد بها الصور الشعرية والدلالات، وبما يشبه استثمار بقع - حبر (روشراك) أو مفروكات ماكس آرنست أو لعبة اكتشاف الأشكال في الغيوم والجدران القديمة، فتكون القراءة نفخاً للروح (في جثث الكلمات الراقدة في سلام) النص، "تستعيد حياتها التي فارقتها بالفراغ من الكتابة".

إن لعبة كهذه تروق، كما سنرى، للشاعر الشاب مؤيد حنون، حينما دون ديوانه (متعة القول) الصادر في صنعاء عام ٢٠٠٢، إلا أنه يوظفها بطريقة مختلفة، حيث يبث أجزاءً من متعرجات صوره بشكل يدعو القارئ إلى أن يبني أفقاً من التوقع الذي يعتمد عليه في التقاط، وإكمال أجزاء تلك المستحقات، لكن الشاعر مؤيد حنون، وفي احترام تلك التوقعات، يشاكس قارئه حيث يخرب اطمئنانه الخادع في بناء نسقية الصورة (العبارة) التي كان قد اعتمد فيها على ما بثه الشاعر من موجهات نصية، فإذا به يعمد إلى كسر أفق التوقع الذي كاد يكون وشيكاً، وهدفاً محدداً خلقه جزء الصورة (والعبارة) الأول الذي بثه الشاعر عامداً لخلق حالة التوقع، وهو توقع خلق (وقعاً) في نفس القارئ، يصفه الناقد حاتم الصكر بأنه "إيهام يخلق لحظة الوهم التي ينشأ في خصائصها الشعر، ومضة تستدعي رؤيتها وجود حواس بكر، لا تتمثل لما زودت به من علم سابق"، وهو علم خلقه نمط من التواطؤ الاجتماعي المسبق بين المتعاملين بنسق لغوي وثقافي سائد ومحدد بمعارف مسبقة وراسخة، وبذلك يكون أفق توقع المتلقي متجهاً نحو تسلم سياق هو الأكثر توقعاً لجزء الصورة الثاني.

يبدو أن مؤيد حنون يفهم مسألة الإزاحة الشعرية بكونها تحقيق قدر من كسر لسياق التوقع يحدث في منطقة الدلالة أكثر ما يقع في منطقة الشكل (اللغة)، وبذلك يكرس جهده لأحداث تلك الإزاحة باعتبارها الكفيلة بتحقيق (الشعرية). إن الأمر مماثل لنمطين من العمليات الحسية الإدراكية: الأولى: البحث في آثار السطح (النص) وهو ما نسميه (متعرجات النص) عن أشكال تتطابق وأشكال العقل (أفق التوقع الشكلي)، والثانية، حدوث إدراك بفعل هيمنة ثقافية تماماً مثلما يتم توقع شكل مثلث خفي يوصل ثلاث نقاط قريبة من بعضها على صفحة بيضاء، بينما قد تكون في واقع الأمر واقعة على محيط دائرة، أو ربما لا وجود لأي محيط لكي تقع تلك النقاط عليه، وهذا ناتج من هيمنة قواعد الهندسة الإقليدية على العقل البشري.

يبدأ مؤيد حنون لعبته منذ عنوان ديوانه الذي يؤلفه من جزأين، يوحي أولهما (متعة) بنمط من المتع التي لا يمكن أن يكون (القول) أحدها، والأمر ذاته يصدق على عنوان أولى قصائد ديوانه، حيث يلتبس الأمر على المتلقي حين يستقبل لفظه الأول (قائمة) والتي توحي مباشرة بجملة من العناصر المادية، كما في قوائم الطعام أو المشتريات أو الأسماء أو نحو ذلك، بينما هي عند مؤيد حنون (قائمة من الذكريات).

من يتوقع ما تحتويه الحقائب غير الملابس وأدوات الحلاقة والجوارب. لكن لنفتح حقائب مؤيد حنون ونرى:

".. الحقائب / أفتح واحدة "تخرج الأشجار / الشوارع / رائحة البيت / أدوات الحلاقة / والأصدقاء أيضاً"

(قائمة من الذكريات)

وأيضاً تعني الحقائب عند مؤيد حنون أشياء أخرى فهي (خزانة الذكريات) وهي عالم يحكم فيه بمفرده!

وما الذي توحيه (مساحيق) المرأة غير أن تكون أدوات تجميل لوجوه النساء؟:

"برشاقة أصابعي / وبمساحيقك المهملة / التي كثيراً ما تتشاجرين / معي حين ارسم بها / امرأة شاحبة"

(قائمة من الذكريات)

وربما تكون تلك المرأة الشاحبة هي ذاتها المتلقي الافتراضي الذي يبث لها الشاعر الخطاب. القطار يلاحق الشاعر والقطار لا يمكن أن يلاحق أحداً:

"سوف أقول كل شيء / وجوه خالية من الملامح / تزفني لمحطات لا تؤدي / القطار يلاحقني / أجري / وحين تشبث بي / ركلني أحدهم / فسقط القطار مني"

(قائمة من الذكريات)

وقد تكون الأرضة قادرة على أكل سلالة الشاعر:

"قبعتان وعصا / كل ما استطعت أن الحق به / من سلالتنا التي أكلتها الأرضة"

(قائمة من الذكريات)

وقد يلقم أحدنا كرزاً بدل القبلات:

"عابر يختلي بأنثاه / في الهزيع الأخير من الأغنية / يقول عنها الكثير / وتقول / ما يملأ فمه بالكرز"

(أغصانك على النافذة)

هل يمكن أن ينكسر الماء والجرة سالمة، تلك هي القيمة عند مؤيد حنون:

"الغيمة / الجرة بمائها المنكسر"

(مسرات الكائن)

وهل يمكن احتساب العمر بغير السنوات، يبدو أن لدى مؤيد حنون معياراً لعد سنوات العمر:

"للأب الذي انطفأ آخر غليون / من عمره / ولم يعد ينتظر عودتي آخر الليل"

(ما الذي تقوله عني يا أيون)

هناك طرق بذراع واحدة! لدى مؤيد حنون أيضاً:

"الطريق / يشبهك / حين / خرجت / من الحرب / بذراع واحدة / وأصدقاء التهمتهم المدن"

(أنا أكثر دهشة)

لمؤيد حنون ما يمكن أن نطلق عليه (تعريفات) تكسر التوقع بقوة، أو هي (حكم) على نسق سفر الحكمة.

"في الأفق فتاة تخبز أحلامها"

أما أكثر دهشة)

"المغفرة خطيئة الذنوب"

(أنا أكثر دهشة)

"الماء من نعومة النهر"

(مسرات الكائن)

"الأحلام وحدها تفيض من السرير"

(أنثى البعيد)

"أشيعك بيدين من حزن"

(أنثى البعيد)

"ما يفيض من النهر قلبه الكبير"

(ما الذي تقوله عني يا أيون)

"العالم أكبر من قبر سينحشر في أو انحشر فيه"

(أنا أكثر دهشة)

"ازرع في الشجاعة وأحصد عويلاً"

(أنا أكثر دهشة)

"الغياب حضور في مكان ما"

(أنا أكثر دهشة)

"حياة يجرها خلفه كحصان"

(أنا أكثر دهشة)

وبعض الصور تبدو لديه ذات بريق خاص:

"قطيع من النوافذ" (لافتة)

"رسائل لا تبعث بالبريد" (لافتة)

"الاعتراف خطيئة أخرى" (قداس)

"الشمس تجفف الشتائم" (قداس)

"كلما اتسعت الحرب تضيق البلاد" (نهايات سيئة)

وهي تتناقص ومقولة أحمد عبد الجبار النفري "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"

مجيد الموسوي

الـــــوان المكـــــان

(قصيدة)

حمامة خضراءْ

حطت

على

قلبي

مبتلة بالحزن والبكاءْ

حمامة بيضاءْ

تخافقت

كنجمة

وحيدة....

ثم

اختفت

في

غابة

السماء

حمامة سوداء

تناوحت كالريح في العراءْ

ورفرفت

على

بحيرة المساءْ

فخلفت

في

مائها

خيطاً

من الدماء !

البصرة، خريف ١٩٩٨

سبق لنا ان كتبنا عن الدلالة التعبيرية للون عند شاعرين من البصرة راحلين هما : عبد الخالق محمود ومصطفى عبد الله في مقالين منفصلين في صحيفتي الزمان (اللندنية) والأخبار (البصرية) وكنا قد تلمسنا وقتذاك أواصر قوية بين تجارب هذين الشاعرين وشاعر مجايل وصديق لهما هو مجيد الموسوي فيما يخص السمات التشكيلية للقصيدة وخاصة ما يتعلق منها باستخدام عنصر اللون ودلالاته وتحولاته في القصيدة ، هذا أولا ، ومن ثم وجدنا صلة أخرى في أسلوب الثلاثة حينما يرثون أنفسهم وهم أحياء فكتبت موضوعين منفصلين يتعلقان بثيمة ((رثاء النفس من خلال رثاء الآخر)) وتناولت فيهما تجربتي الشاعرين عبدالخالق محمود ومجيد الموسوي منذ ذلك الوقت بدأت تهيمن على تفكيري حقيقة بدأت تلقي بثقلها عليّ وهي ان هؤلاء الشعراء الثلاثة الاصدقاء تسمهم سمة مشتركة على الرغم من الطابع الذي تتفرد به كل تجربة من تجاربهم عن الاخرى.

ان النص الذي تعاينه الآن للشاعر مجيد الموسوي قد أهداه للشاعر الراحل مصطفى عبد الله ! وبذلك فقد تكرس إحساسنا بان (هندسة) الألوان في جسد قصيدة مصطفى عبد الله والتي تلمستها لديه في مقالي الذي أشرت إليه ، كان قد تلمسه مجيد الموسوي هو الآخر ، سواء بطريقة واعية (ثقافية) او بطريقة لا شعورية ، حيث يكون قد تحسس سطوة الطاقة التعبيرية للألوان لدى ذلك الشاعر فأهداه قصيدته هذه لذلك السبب ، مع إقرارنا طبعاً ان هذا افتراض لا نملك عليه دليلاً ! ، ولكننا نشعر به بقوة. منذ العنوان يصطنع مجيد الموسوي الحياد فيبدو العنوان محايداً لا لون له ويشير لاستخدام عين الكاميرا فقط بل وكأنه يحيل القارئ إلى نص القصيدة دونما حاجة للعنونة ، وهي آلية في العنونة يستخدمها الرسامون التشكيليون (موضوع ١ ، موضوع ٢ ،.... الخ) حيث يكون العنوان أمرا طارئاً على اللوحة كونه يقع في المنطقة (خارج بصرية). لقد جاء نص مجيد الموسوي (قصيدة) مكتظا بالألوان وكأنه باليتة رسام ، بل لوحة لرسام ملون بارع ينجز مشهداً خلوياً يتوسطه بشكل عرضي خط الأفق ، وذلك الخط الذي أدمنه طويلاً الرسام رافع الناصري فكان يؤطر بواسطته جملة معطيات دلالية أهمها الفعلان (حطت) و (رفرفت) اللذان يتخذان مكانيهما فوق خط الأفق وتحته

على التوالي ، بينما تتخذ الألوان مجموعتين متقابلتين ، قد تكونان أحيانا متنافرتين : (خضراء + بيضاء) مقابل مجموعة مقابلة (سوداء+ حمراء) وهما يقدمان دلالتين متقابلتين كذلك : دلالة الحياة مقابل دلالة الموت ، وان ما يوحد تلك الألوان رغم تعارضاتها الدلالية ، خيط من الحزن الشفيف ابتدأ منذ مطلع القصيدة (مبتلة بالحزن والبكاء) و (تناوحت) فاصطبغت كامل القصيدة به.

تنقسم أماكن الفعل هي الأخرى إلى زمرتين : زمرة علوية فوق خط الأفق (غابة السماء) وسفلية تحت خط الأفق (بحيرة المساء) وبذلك يكرس مجيد الموسوي دلالات تأثيث المكان واستثمار بياض الصفحة بشكل دال ، مستنداً على خط الأفق كون الحدود الفاصلة ليست نقاطاً بين مكانين ، بل وبين عالمين متواجهين دائماً. نعود أخيراً لنؤكد ان تناول نص مجيد الموسوي بعمق يكشف عن هندسة خفية لتحولات اللون مشابهة لتلك التي وجدتها عند الشاعرين مصطفى عبد الله و عبدالخالق محمود وخاصة عند الأخير في قصيدة (ألوان الظهيرة المائية) ، فقد كانت تحولات لون الحمامة عند مجيد الموسوي في (قصيدة) قد بدأ (بحمامة خضراء... مبتلة بالحزن والبكاء) ، ثم (حمامة بيضاء).. (وحيدة) ضاعت (في غابة السماء) ، بينما كان تحولها إلى (حمامة سوداء)... (تناوحت كالريح) وهي ترفرف على (بحيرة المساء) فكان ما تخلف عناه ليس سوى الموت (= خيط من الدماء!) ، وبذلك يشكل التحول اللوني للكائن قوس قزح ذات طابع دلالي وسايكولوجي يبتدئ باللون الأخضر ذي الدلالات المفارقة للآخرين (= الحزن والبكاء) ، ثم الأبيض (= الوحدة) ، فالأسود (= النواح) ، وأخيرا الأحمر (= الدماء = الموت).

عادل مردان

ألعاب الحكمة وفجوات العنوان
ثلاث ملاحظات في (من لا تحضره السكينة)

يعتبر عادل مردان (مدونته) المعنونة (مَن لا تحضره السكينة) مدونة (ألعاب) للحكمة، فهو يصنفها باعتبارها (ألعابا)، لتتخذ تلك المدونة على الورق طوبوغرافيا تبتدئ بعنوانٍ (حكيمٍ) يضم اسم الشاعر ذاته مرتين، مرة باسمه الصريح، ومرة بضمير(مَن) الذي يعود للشاعر ذاته، ثم صفحة أخرى بالاسم الصريح، ثم صفحة أخرى بالاسمين معا، ثم صفحة أخرى كتب فيها (١٩٨٧- ١٩٩٢البصرة القديمة)، ثم صفحة لنصف إهداء : إلى...إلى...إلى، ثم صفحة أخرى تصف نمط النص "عندي هذه الألعاب" ليبتدئ النص في صفحة تالية. كانت تلك كلها برأينا فجوات يضعها الشاعر مشروعا للقراءة (الردم) أمام المتلقي، فهي كانت "شرطا ضروريا للتجربة الفنية، أو شكلا أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية) كما يقول الناقد كمال أبو ديب، بينما تخلت عناوينه عن الفراغات الجاذبة، وهي حالة مناقضة لضرورات الإزاحة الشعرية تماما، فالعنوان الذي يعتبره سعيد الغانمي "متقدما مكانا متخلفا زمانا" في النص)، يعد مصيدة للقارئ لمتابعة القراءة، وتلك مهمة ينجزها وجود الفجوات (= مسافات التوتر) فيه، تلك المسافات التي يقوم القارئ بملئها من خلال (القراءة)، التي تعادل ردم الفجوات النصية باعتبارها إزاحة لتأسيس درجة من المسكوت عنه اللازمة في النص الشعري، فكان ما جلب اهتمامي في بعض عناوين عادل مردان أنها لا فراغ أو فجوات فيها، ومن ثم فهي تفتقر إلى التوتر الضروري، فهي تبدو جملا تصلح جزءا من المتن لا عنوانا له بسبب مهم هو افتقارها إلى وجود الفجوات النصية التي يملؤها القارئ من خلال البحث في النص، لان ما يجعل العنوان صالحا كعنوان، أو كعنوان للشعر تحديدا برأينا هو الجزء المفقود في بنيته، ذلك الجزء الذي يخلق التوتر في عملية القراءة رغبة في ملئه ،أنه النصف الأول من خريطة الكنز(= النصّ) الذي لا قيمة له ما لم نجد نصف الخريطة الآخر، فأن عنوانا مثل (مازحا يقرص أذني الموتُ الذي لا صاحب له) هو عنوان لا فراغات فيه، حتى أن لعبة التقديم والتأخير في كلماته، والتي ربما اعتقد عادل مردان أنها ستمنح العنوان إزاحة لغوية كافية، لم تمنحه تلك الصفة، فكان التركيب البسيط واضحا، مما جعل ذلك العنوان، وعناوين أخرى تصلح للانتماء إلى المتون أكثر من العناوين كما قلنا، لأنها جملة كهذه (يقرص الموتُ،الذي لا صاحب له،أذني مازحا) لا تتوفر على درجة من التوتر، ربما حتى كعنوان للصحافة.

****

تتخذ قصائد عادل مردان بنية دائرية تبتدئ بمفتتح مشخص(بلغة النقد التشكيلي)، لتعود فتنتهي به خاتمة (= قفلا)، فقصيدة (تماثيل ترقب العدم) تبتدئ بالنص:

"الجوارحُ تضربُ الصخرةَ

وتحلق عاليا

مسطحات ملساء

متجهمة"

وتنتهي بالنص:

"المسطحاتُ

ملساء

متجهمة

الجوارحُ تحلق عاليا"

وكأننا أمام مرآوية نصية أو زخرفية تنتج النص وفق بنية دائرية تتعاشق فيها المقدمة التي هي معكوس الخاتمة.

يبدأ نص (إبريق من الشرق) بالإبريق عنوانا ومفتتحا:

"أبريق من (أسلام أباد)."

وينتهي به :

"في أيّ طبقة

نشدّ رحال المسافر

الإبريق كتوم"

ويبتدئ نصّ "أفكر بواجهات (سدوم)." بسدوم وينتهي بها "ينزل إلى الورقة نزع سدوم"

ويبتدئ نص (غيبة النور) بنص "يحمل موتنا ويسير" وينتهي "أرجع درويش الموت/ إلى التكية/ هم يحتفلون بعيد الإنسان".

****

استوعب الشاعر عادل مردان واحدا من أهم مواصفات الحداثة الشعرية في قصيدة النثر العربية، وهو مفهوم (اللاشخصية) الذي بدأ يرسخ نفسه نسقا لقصيدة النثر العربية، حينما بدأ الشعراء يتخلون عن الذات شيئا فشيئا، فكانت "القصيدة ثمرة للتفاعل بين حضورين: حضور الذات، وحضور الواقع" (سعيد الغانمي، منطق الكشف الشعري، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧) لتنتهي قصيدة النثر العربية من الذات الجمعية، وعبر الذات الفردية إلى (ذات مجردة) أو (لا- ذات) فكان أن تخلت عن (أهدافها) الكبرى في تغيير الواقع، وتحولت، شيئا فشيئا، بين يدي عادل مردان إلى مجموعة عناصر متناثرة (= شظايا) لا رجاء في إعادتها إلى (سيرتها الأولى) على الأقل، فتخلت عن أهدافها النفعية القديمة متجهة صوب الحداثة.

جبار الوائلي في مجموعته الشعرية

(لا جدوى من البكاء أبدا)

الحكمـة وروح الشـعر

١

تنشطر الفاعلية الشعرية للنص عند الشاعر جبار الوائلي، في مجموعته الشعرية (لا جدوى من البكاء أبدا)، في بؤرتين مولدتين تتشكلان ضمن (مجرتين) نصيتين تهيمنان على فاعلية التأويل النصي: مجرة الحكمة ذات البساطة الواحدية التي تعنى بالانزياح الدلالي، من جانب، ومجرة الشعر التي تعنى بالانزياح اللغوي، من جانب مقابل، والشاعر، في كلا المجرتين، يحاول أن يقف موقفا (وسطا) بشكل لا يطمس فاعلية واحدة من هاتين المجرتين وطغيانها على الأخرى، إلا أن الأمر ليس بهذه السهولة دائما تماما، ففي طيات النص نجد ترصيعات متناثرة من هاتين الإستراتيجيتين تتجاوران جنبا إلى جنب، ومع ذلك يبلغ الفصل أحيانا حدا واضحا حينما تتجمع الحكمة في نصوص قصيرة تقابلها نصوص تتجمع خلاصة الشعر فيها.

٢

لقد تم بناء العناوين لتدلل على حكمة ومحنة وجود بدءا من عنوان المجموعة: (لا جدوى من البكاء أبدا)، و(من منا يعرف أن يقرا...؟)، وأحيانا يحاول بناء دراما عنوان ببث ما يتمكن من فراغات وعلامات طباعية داخل العنوان: (ويأتي الليل مجنونا؟!)، (أرعبتنا الخطوات..!!)، (تعاريف من زمن الجحود؟)، (مات ويبقى السؤال؟!)، (اجفلتني دهشتان!!)، (حينما تتكلم الجراح؟!)، (استمطرت الحزن.. فانقطع الرجاء؟!)، (إيه.. يا وطن الأحزان!!)

بل انه يؤسس متنه الشعري من حكم منثورة :

"أنا لا ابغي حرفا يطعمني زادا" (ص٧)

"لكن الفقر مبتور الأيدي!!"(ص٧)

"امقت زيف الزئبق" (ص٨)

"في مدرج عمري الشاحب

آمنت لا صمت!

والدنيا تتكلم" (ص٩)

"العاشق منبوذ عرفا!!" (ص ٢٠)

"أنا لست من قطيع

عرف الدرب عصا..

فمشى معصوب عين في الظلام!

يبتغي الترخيص في حوج الكلام!" (ص ٢٦)

"ذئاب الناس لا ترحم!!" (ص ٣٢)

"لو تسرج الغيوم لي صهوتها!!" (ص ٣٤)

"موجة كدمعة الغريب" (ص ٣٥)

٣

يوظف الشاعر تقنية الحذف أو فراغات النص باعتبارها نصا، أو جزءا من النص، واضعا قارئه أمام مهمة صعبة في ردم الفراغات للوصول إلى الدلالة الخفية؛ فينوّه الشاعر بأنه يقدم نصا مليئا بالفراغات التي على القارئ أن يردمها؛ فيتساءل:

من هذا المأفون الآتي؟!

ينشدنا ترتيلة عصر لا نفهمها!!!" (ص ١٦)

"الأبواب المشروعة،

وصدت!...

والمزلاج من صنع الـ...!!" (ص ٢١)

"سقط الواحد...؟!"(ص ٢٢)

"أما...

أو..." (ص ٤٥)

"ما عرفت..

ما معنى..

ال.....!!" (ص١٣)

بل انه ينوه بان نصه مملوء بالفراغات؛ لذا قد يكون عصيا أحيانا:

"والليل الأدهم..

يتساءل

من هذا المأفون الآتي؟!

ينشدنا ترتيلة عصر لا نفهمها!!!" (ص ١٦)

وان الكلمات مراوغة المعنى

"إن الزئبق...

كلمات تجري فينا.." (ص ١٧)

٤

تبدو قدرة الشاعر على الرسم السريالي واضحة فيبدو أن مصمم الغلاف ناصر قوطي قد تلمس ذلك حينما اختار إحدى اللوحات السريالية للرسام خوان ميرو لوحة غلاف للمجموعة:

"من يوشم شارة

في خارطة الوجه المدجي بالزئبق!!" (ص ٢١)

"خمرا نشربها في كاس مقلوبة!

والغيمات الحبلى

تتهافت" (ص ٢١)

"يا شيطانا..

من قدمي اخرج

راسك مفلوقا نصفين" (ص ٢٣)

يستلهم في نص (اللوحة) رسم لوحات الصلب لعصر النهضة

"شبح الليل المرعب!!

يسمرني صليبا..

لمناقير الغربان؟!" (ص ٤٥)

ينقل الشاعر قدرته هذه عن الرسم الى حقل بناء الصور الشعرية، فتبدو صوره مليئة بالغرابة التي تبدو أحيانا درجة واحة وتكون على درجة عالية وفنية من الاستعارات:

"لو تسرج الغيوم لي صهوتها!!" (ص ٢٤)

"نخلة مفروشة الظلال" (ص ٣٥)

"موجة كدمعة الغريب" (ص ٣٥)

"أنياب الغابة..

خنقت شفقي..." (ص ١١)

"الزئبق

كلمات تجري" (ص ١٧)

٥

رغم أن الشاعر جبار الوائلي يتجنب الإفراط والإسراف اللغوي، إلا أن هذا لم يمنعه أن يأتي المعنى دون مواربة أو دوران، إلا أن مقارنة قصائده بنمط من القصائد القصيرة يجعلنا نشعر أن هذه المقاطع القصيرة ذات سمات متفردة عن مجمل منجزه الشعري، فلها بنية تقرب من الصور الشعرية أو مقاطع الهايكو واسميها (مجرات الحكمة) وهي ذات شعرية مركّزة وتتميز بالاقتصاد اللغوي الشديد، حيث تتكثف فيها خلاصة الشعر، وهي مبنية بناء أرسطيا من: بداية ووسط ونهاية، أو فروض وبراهين ومطلوب إثباته ووفق خريطة طوبولوجية تتألف من:

اسم أو تعريف أو ظرف

(فراغ) فعل + حرف جر + اسم

جملة التبرير المنطقي (فاء السببية + جملة التبرير)

أو (خلاصة الحكمة)

(تعاريف من زمن الجحود)

الحقيقة: استغاثة..

..... نسمعها من غابات القبور

إن حملتنا الخطوات؟!

.....

الحرية:

أمنية..

..... تسمرت فوق الشفاه

عجز الصوت..

فتلعثمت بلسان مبتور؟!

.....

اللغة: إيماءات..

..... تحركها أنامل الارتعاش

حينما الليل يغفو

والذناب..

اتخمها الاصطياد!!

.....

الفجر: أمل من صنع الإله

..... في لحظة طائشة،

يتفجر البزوغ..

فيدرك العقل ولادة الإنسان؟!

.....

السعادة: هدأة لا تدوم

..... نلمسها..

من وراء الأبواب الموصدة،

ومتاريس القلوب الراجفة؟!

.....

النسيان: نعمة تنأى بك..

..... عن مرأى أهرامات الأحزان

لكنها ارث يتجدد..

في كل الأحيان؟!

.....

السخط: صلاة الناس الساخرة..

..... وأكاذيب زهد الهراء

فمساحيق الوجوه..

تكشفها لفحات الهجير؟!

.....

الضمير: لواقح النخيل في قلوبنا

..... سيثمر طلعه..

متى غضب الإله؟!

.....

الفرح: ابتسامة خفية..

..... نسرقها خلسة من أعين الأطفال

بظلال..

سرعان ما يزول؟!

.....

الموت: سوق تكتظ به الأشلاء

..... نبتاعها..

ببكاء حبيس،

وانين مكبوت،

خيفة..

أن تلفنا قوافل الأموات؟!

.....

(ص ٤٧)

٦

وهنالك نصيصات هي تعاريف قصيرة يجمعها الشاعر في نص عنوانه (ارعبتنا الخطوات..!!) (ص ٣٧) واسميناها (مجرات الشعر)، وهي مليئة بكثافة الشعر، وهي مبنية بناء محكما لامجال فيه للزوائد او لهيمنة الوزن الشعري على حساب الشعرية:

"الحقيقة:

"أروع لوحة..

انهار مآق الدمع

لا يدرك أسرار تحفتها

إلا من...

يحمل رقما،

في قائمة الفقراء!!" (ص ٣٧)

"لماذا نصلي..؟!

ونجيع الدرب ترسمه خطانا،

ألا نعترف..

بأنا مذنبون؟!" (ص ٤٠)

٧

يظهر أحيانا ان تختفي فاعلية الإزاحة اللغوية، فتظهر الحكمة اكبر خيباتها حينما يواجه المعنى القارئ عاريا؛ فتقترن الصفة بالموصوف بطريقة تفتقر الإزاحة الضرورية للشعر:

"الليل الثقيل" (ص ٥٧)

"الدرب البهيم" (ص ٦١)

"النبض الحزين" (ص ٦٥)

"النطق الظليم" (ص ٦٥)

"الصبح الضحوك" (ص ٦٥)

"العزم الغيور" (ص ٦٦)

"اللون النشاز" (ص ٦٧)

بينما تظهر خيبة الشعر حينما يبدو الوزن (العروض الخليلي) وكأنه يتغذى من جرف الشعرية، أو يحل محلها، حينما يتسلط على القصيدة فيدير دفة المعنى، ويفقد الشاعر سيطرته، وهو ما لا يحدث في النصوص التي يتمكن الشاعر فيها من كبح الوزن الشعري فتظهر شعرية النص وتتم الإزاحة الشعرية بالمعنى وباللغة بشكل متساوق:

"اني امقتُ..

صوت الهمس،

في وطن...

مهزوم الصوت

في وطن

لا يطلب خمرا ورديا..

لا يطلب سورا يحميه..

بل يطلب كفا يطعمه،

يلثم فاها..

يطلب فرحة " (ص ٨)

تحدث أهم الحالات التي يهيمن فيها المعنى النثري على النص في (المقدمات) التي تتقدم النص شارحة ومفسرة له، مما يجعلها أشبه بشروح الهوامش التي تنبثق من نصوص المخطوطات القديمة، وهذه النصوص تبتدئ من الإهداء:

"إلى التي بسطت كف قلبها سراجا، بدد عني عتمة الحياة، في صراعات الزمن الكفيف.. إلى التي منحتني اوتدة الوقوف.. رغم غضب الريح العاتية، وإعصارها المجنون..!!... " (ص ٥)

"تجهمت غابتي ببرد الصيف القارص.. واصفرت أعشابها.. فماتت وهي تحيا.. بربيع النبض والحركة!!" (ص ٣١)

"كحلت شيبات رأسي انتكاسا.. عسى أن تنتخي الزوابع ببصيص وهج.. يرحم ضعف الفقراء؟!"(ص ٦١)

ويهيمن المعنى النثري في الترابطات الصفة والموصوف التي لم يشتغلها الشاعر بعناية ومنها: (الليل الثقيل)، (الدرب البهيم) (النطق الظليم) (الصبح الضحوك) (اللون النشاز) (زغاريد صبيتها البريئة).

رنا جعفر ياسين

و(المدهون بما لا نعرف)

البَـــصَـري..
واللغـــــــوي

كتبت مرة في معرض دراستي لقصيدة (عيد البوقات) للشاعر حسين عبد اللطيف "إن الاشتغال من خلال اللغة هو إحدى نعم الكتابة النقدية التشكيلية وإشكالاتها في الوقت ذاته، وهو أمر يتلمسه النقاد المهتمون بالفن التشكيلي وبالشعر معا، فقد أكد الناقد التشكيلي سهيل سامي نادر مرة "أن لا وجود للنقد الفني بوصفه حركة مستقلة، انه نص يختلط بنصوص أخرى.. انه لا ينفصل عن التقاليد الأدبية، فخطته أدبية، أوصافه وتعابيره، و لاسيما لغته كلها، وطريقته في الحكم". رغم أن الشعر والرسم من طبيعتين مختلفتين: طبيعة لغوية، وأخرى بصرية، إلا أننا نشعر بوشائجهما قوية بشكل محسوس في ميدان الصورة الشعرية والبصرية معا.

إن بحث رنا جعفر ياسين في الجوانب البصرية للغة، أو ما تسميه هناء مال الله (العناصر التكوينية للوحة) بشكل يجعلها أمامنا وكأنها لوحة، باعتبار تلك هي الرابطة البنائية بينهما، بحثا عما يبثه النص البصري باتجاه النص اللغوي، وما يبثه النص اللغوي باتجاه النص البصري، باعتبارهما الوثيقتين الوحيدتين المطروحتين للقراءة ومن ثم التأويل هنا بتواشج يجمعهما معا كونهما جناحا (مدونة) رنا جعفر ياسين (المدهون بما لا نعرف)، أي بمعنى كمون مركزية القراءة في المشترك من النصوص بصرية كانت أو لغوية.

إن هذا (الكتاب الذي بين الدفتين) وهو الإصدار الرابع للشاعرة و الإعلامية و التشكيلية العراقية رنا جعفر ياسين وصدر مؤخرا عن دار سنابل للكتاب في القاهرة، يبتدئ النص ليس فقط من عنوانه، وإنما يبتدئ وينتهي في كل تفاصيل المدونة منذ لوحة الغلاف الأول وحتى صفحته الأخيرة، فقد تم انجاز غلاف المجموعة من قبل الشاعرة الرسامة ذاتها، بطريقة القص بالة حادة: مقص أو كتر، وهو تكنيك اتبعه الرسام هنري ماتيس في أواخر أيامه، وهو، أيضا، تكنيك يفتح، برأينا، الصفحة الثانية لفن الرسم باعتباره مؤلفا من آليتين رئيسيتين تماثل آليتي النحت بالتجميع والنحت بالحذف، فحينما يبتدئ النحات بالفراغ ويبدأ بوضع المادة الطيعة كالطين مثلا فإنما هو يردم المادة التي مازالت بحكم الفراغ غير المرغوب به، بينما حين يبدأ النحات بكتلة صلدة كالخشب أو الحجر فانه إنما يزيل الفراغ الذي لم يزل مادة غير مرغوب بها، وقد يمكن تقسيم الرسم تقسيما مماثلا الآن، فخلافا للرسامين التقليديين الذين يضعون المادة في فراغ الكانفاس، هنالك تكنيك آخر كان يفعله ماتيس، في أواخر أيامه، وهو ما فعلته الشاعرة-الرسامة رنا جعفر ياسين، حينما كانت تحذف مادة الصفحة فلا يتبقى منها إلا ما هو مرغوب به ويتخلف عنه الفراغ، وهو ما تفعله الشاعرة في الكتابة أيضا، حينما تبدأ باختزال نصها مشذبة إياه إلى أقصى مدياته ليبقى محملا بفراغ العبارة التي يكون البحث عنها مهمة يحملها القارئ، وتتنصل منها الكاتبة. فمنذ عنوان مدونتها (المدهون بما لا نعرف) تضع القارئ بمواجهة مهمته العسيرة وهي ردم فراغات النص، وهو أول باعتباره بوابة النص، وهو هنا يتوفر على بنية صورية ورمزية دالة بعمق، فنحن نبتدئ مما يهمله أولئك النقاد، وهو الغلاف، باعتباره بوابة الديوان القرائية الأهم.

نحن نعتقد إن الغلاف هو جزء من هوامش العنوان؛ فرغم إن الغلاف غالبا لا يرسمه الشاعر، إلا انه في احيان كثيرة يختاره أو يوافق عليه، فيكون بالنسبة إليه مادة نصية جاهزة، يماثل ما يعرف بالمواد الجاهزة **ready made** التي يستخدمها في بناء (كتابه)، فكيف إذا كان الشاعر هو الذي رسم غلاف مجموعته ورسم تخطيطاتها الداخلية، كما فعلت رنا جعفر ياسين، فتكون مكيدة العنوان شركا تنصبه الشاعرة للمتلقي باعتباره أولى عتبات النص التي على ذلك المتلقي أن يضعها في حساباته منذ اللحظة الأولى للقراءة.

من أولى خطوات قراءتي لمجموعة رنا جعفر ياسين (المدهون بما لا نعرف) كان الغلاف أولى محطات الغواية التي أسستها الشاعرة على الغموض، غموض شكلي مطبق فليس الغلاف بصفحتيه، الأمامية والخلفية، إلا كولاجا يمارس بطريقة عكسية لتكنيك الكولاجات، فالكولاجات إن هي إلا عملية إضافة شكلية (لونية هنا)، فإذا بها تتحول عند رنا إلى عملية إفراغ للبياضات من بين ثنايا الألوان، تماما كأنها ممارسة النحت بالإضافة، وهو ذات التكنيك الذي اتبعته الشاعرة في بناء نصها، وقبل ذاك في بناء تخطيطاتها، حيث كانت في تلك التخطيطات تمارس غواية حذف المعالم المشخصة من الأشكال؛ فتكتفي ببضعة من تلك الأشكال، بضعة تومئ إلى معالم الشكل من طرف قصي، وتلك ذاتها طبيعة نصها الذي أطبق على معناه في حرز حريز؛ فمنذ صفحته الأولى:العنوان (المدهون بما لا نعرف) بدا لنا لإهداء مملوءا بفراغ دلالي؛ فلم أكن على ثقة بطبيعة ذلك الذي أهدت له ديوانها...

"إليهِ فقط..وإلى كلِّ ما حوله من غموضٍ، وبالوناتٍ، وأسئلةٍ معلقة"،

فقد بدا لي وكأنه لم يكن شخصا!!، ربما هو من طبيعة أخرى تماما، رغم انه يتمتع بكل ما يمتلكه الكائن من تواصل مع الآخر ومن قدرة على الانسنة الحوارية.

نصها إذن نص مسكون بـ"محاولة لخلق حالة بحث عن اللامسموع و اللامرئي ، اللامسمى و اللاممسك الأكثر غموضا من المجهول ، من خلال توظيف لغة مركبة و فضفاضة و رؤى تنفتح على دلالات مختلفة قابلة لأكثر من تأويل"، تأويل يكتسي كل احتمالات التأويل؛ بما فيها احتمالات تأويل تتجه نحو الايروتيكية الخبيئة التي يبثها النص على استحياء أحيانا؛ "الكلماتُ المكسوَّةُ باللحمِ تنتفضُ كوصمةِ ثلج، تساءلُ الجسدَ المبنيَّ من الدهشة:

ـ من بعثرَكَ أيها المقدسُ المعقوفُ كالخوف؟

ينهمرُ صوتهُ من بعيدِ الزمن، مقترباً من الهوسِ الملبَّدِ ببقعٍ حمر.. يعوي ويئنُّ.. يعوي ويئنُّ، مستلذّاً بغرابةِ جرحهِ المظلم:

(يداكَ تحملانِ الرأس

قدماكَ تحملانِ الجذع

أما الروحُ فقد هاجرت أعضاءَكَ المتعفنة).

ترقصُ ضحكتهُ عاريةً، مُكشِّرةً عن شهوةٍ نازفةٍ مرشوقةٍ بالبارود:

(تسارعت نحوي خطايَ

علها تجدُ مني العظمَ أو الكفن

فأنا ضائعٌ موجودٌ

وطفولتي هجرتني من ذاكَ الزمان).

ينتابني صوتهُ، فأفكرُ:

لا تبتئسْ، مصاطبُ الموتى أتقنت الكارثةَ، والرحمةَ أيضاً".

و"الورعُ القادمُ من جوفِ الرغبةِ يطمعُ بالماءِ المجدولِ بخرقٍ بيضاءَ لا أكثر.."

" ما أن أغلقتُ الضوءَ حتى انبجست الفوضى.

الصوتُ المصقولُ بالحرمان ينفرُ من الغفوةِ الأخيرة.

(لا تقلْ..

لا تقلْ..

اهمسْ كيفما شئت بلونٍ خفيض)

ما تبصرْ طوقتهُ بالخوف، إغمسْ رغباتكَ في بركةٍ مارد "

"المدببات/ المغالياتُ بالسخونةِ/ المناهضاتُ للنعومةِ/ المحدباتُ/ المقعراتُ/ الملوَّثاتُ بالغلِّ، يضربنَ حريرَ النعاسِ بمخالبِ الكابوس، يرتفعنَ..، وحينَ الانخفاضِ يضاءُ ما أمكنَ من التوجّع، يستديمُ اللمعانُ بعيداً بعيداً، يبرقُ الدمُ ويئلعَنُ الصبرُ بشراسة".

إلا أن الشاعرة لفرط هول ما شهده العراق من أحداث دموية يتخذ خطابها لغة واضحة لا مواربة فيها

فـ"ـالمشهدُ مازالَ طرياً، رغمَ إكساب الحلمِ طعمَ التوتِ واللذة:

(الشارعُ المنخورُ من فرطِ الرصاص/ السيارةُ المزينةُ بالحرائق/ بيتُ الجيرانِ المبتور/ النهرُ المخلوطُ بالدم/ الدكاكينُ الغاضبةُ من تجوالِ الأسلحة/ المدارسُ المكسوةُ بالممنوعات/ أناشيدُ الأطفالِ الملوَّثةُ بالحرمانِ والنكب/ نساءُ الحي الباحثاتُ عن الأشلاء/ الرجالُ الواهنونَ من الجلد/ الصغارُ المحدقونَ في عيدٍ محضِ خيال/ المتكوِّمون بلا أنفاسٍ تحييهم من الدمِ اللاذع المغطي بقاياهم)".

إنها رنا جعفر ياسين تلك التي تحاول أن تنقذ المدينة فتصرخ:

"هيا أسرعوا لننقذَ المدينةَ، فالحرائقُ في الشوارعِ

في البيوتِ

وفي القلوب. النارُ تصهرُنا، فعمدونا بالفرات".

ما يقوله التاج للهدهد:
أربعة عناصر

١

حينما كتب الناقد شاكر حسن آل سعيد مؤلفه الأخير (البحث في جوهرة التفاني بين الأنا والأخر، تأملات في الأسطورة واللغة والفن، الشارقة ٢٠٠٣) حرص منذ العنوان ان يوضح عناصر استراتجيه النقدي وكانت عناصر تجربته النقدية هي: الأسطورة، واللغة، وشيئية اللوحة، فكان ذلك الأمر حافزا لنا في البحث عن عناصر غير تقليدية كمكوّن ومولد نصي في بعض التجارب الفنية، ومن ثم الشعرية التي حاولنا دراستها، وحين وقع الديوان الأخير للشاعر وديع شامخ (ما يقوله التاج للهدهد) الذي صدر عام ٢٠٠٨ عن دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، تحت يدي، أحسست ان وديع شامخ، هو الأخر، يبني استراتجيه النصي على أربعة عناصر هي: أولا، الجسد (الرأس، يد، انف، أذن، عين، لسان، فم)، وثانيا، التقاويم (التي تؤرخ لفعل الزمن والإحساس بفعلة بشكل كمي أي رقميّ)، وثالثا، الأماكن وغربتها وسرّيّـة أحلامها، ورابعا، اللغة كموئل للوجود.

٢

ينطوي نص (الوجود في ظلمة النفق) على كل الاستراتيجيات النصّيّة عند وديع شامخ فالعنوان يتضمن: (الوجود) بمعنى الوحدة الوجودية، ويتضمن (ظلمة النفق).

"كلّ يوم أشطب عاما من التقويم، أرفع مظلتي خوفا من سقوط رأس اليوم الجديد على حلمي.

رأسي حائر بحملّ هذه الحواس المعطّلة.

الفم البليد، ينطق ما تقوله الأذن!

فجور العين تفوح روائحه من الأنف الباشط.

جثة متعفنة تقود رأسي، إلى متاهة اليوم التالي.

كيف أرفع رأسي أذن، لميلاد السنة القادمة ؟

.....

الأيام حواس تتعطّل أمام إشارة مرور تتصابى في حافلة، تَشيخ في حديقة عامة.

أيام رأسي لا قلب لها.

تؤرخ للخليقة تقويما ومسلاّت.

هكذا دون حياء.

العين بالعين والسن بالسن.

كيف يبتسم رأسي المُحنّط في متحف الجسد!؟

.....

لا ذنب لرأسي، كان ينتظر الطوفان.

لا تموز أمطرَ والباب خَلف (آب) أوصدته المسامير.

صيام في صيام.

يا مُكثّر الأعناب أغثنا.

يا صاحب النخيل: جفّت الخمرة.

الرأس يُطوّحه جسد بلا –جمّار-

.....

نصف ربيع لرأسي المطرود من نفق التقويم.

لُحاف واحد لشتائه البارد الوحيد.

عصا بيضاء لسنته القادمة.!!

من المُبصر إذن؟؟

....." (الوجود في ظلمة النفق) ص٥

٣

ينطوي نص (غابة الشوك... أو .... لمن افتح بابي.) على تلك الروح السرية للأمكنة

"لم يعد لديّ متسع لإنفاق أحلامي على قارعة الحياة.

مضيت إلى مجاهل روحي، أتسكّع بها. أُخرج بيضة السؤال من دجاجة العقل،

أضع الغيمة فخا،للطيور !!

أيها الغافل عن طحينك في الحقل، إلى أين تمضي؟

لم يكن هذا الصوت صوتي،الذي يجيئني من كهوف روحي القديمة.

كان حجرة تعثرت بها، ووردة قطفتها، وكرمة خمّرتها.

إلى أين امضي، أنا المقذوف بصرخة إلى الحياة.

أنا الحيمن السائر سريعا لنصف قبره!!"

(غابة الشوك... أو .... لمن افتح بابي.)

٤

يتصدر غلاف المجموعة الشعرية كائن (آدميّ) مجنح قد يكون صنوا لذلك الهدهد الذي تهيمن أسطورته على جملة العنوان، وربما هو ملاك ماركيز الذي عاد إلى الأرض فانتهى إلى قن دجاج في نهاية قصته القصيرة فلاقى مصيرا مؤلما و مؤسيا في آن معا.

ما العنوان.. فانه معني باتجاه واحد للخطاب، خطاب يصدر من التاج إلى الهدهد، فالهدهد هنا متلقّ للخطاب، انه مؤوِّل له، وبذلك يمتلك (كل) الحقيقة.. فكما يقول نيتشه "لا توجد حقائق بل تاويلات" (امير دوشي، تاتو ٩، ١٥ تشرين الثاني ٢٠٠٩، ص١٠)

(ما يقوله التاج للهدهد)

"طلسما أطوّح الهواء، وأتنفس المساءات الثقيلة بجناحيّ

وكأيّ عابر إلى المستحيل

لابد من سنارة وغشاوة عيون

وعظم هدهد

وكرسي

.....

أهبطُ...

نافخا قربتي وقروني..

نازلا من أبراج عاجي وسماواتي الحامضية

المدججة بالأوحال

أمطر..

أمطر

غير آبه بسورة الغياب.

أتعثر بجثث كانت تطير قبل صعودي

أشرب ماءً من زمهرير الأجساد،

ومن عَرقها يتفصد الزمن.

كيف كنت أطيرُ وتلك المأساة تطنّ على جناحيّ كقارِ زورق مثقوب.."

٥

في نصوص (ملامح سيئة الصيت) تتم استعادة الشهادة التي تدلي بها أطراف الجسم يوم القيامة "تشهد عليهم أيديهم و...."(يد، انف، أذن، عين، لسان، فم)"

يد

في الغرفة المشبّعة بثاني أوكسيد الكاربون، والنوافذ مقفلة على أبوابها..

تتشظى اليد لتعبثَ بخصلات الشعر المنهوك أمام رأس مستباح

تتلوى كأفعى درداء خارجة من شرنقة الحواة في قيء سفاهة حناجرهم.

ثاني أوكسيد النايات، يرسم على الأنفاس َسورَة.. يلوّح للأبواب.. ويغمز للنوافذ..

واليد كعادتها تقبض على ما ترمّد من فسائل الجسد..

.....

أنف

مالح وعيونه مدفونة بدموع ملساء،

الموقد في الغرفة التي لا باب لها ولا ندماء

يتحسس اللصوص ويشرب على مقامة الغياب كأسا مترعة بالزبَد..

لا يستجير بأحد.. يطوف عاريا والمكائد تنزّ من خاصرتيه

انه وحيد، كما جرت العادة... أن يتسلق اللبلاب نواصي الشرفات دون خطى..

.....

أذن

في المساء تماما، وقبل ان يتشمع كبد النار.. أطفأت الأذن جذوة خلوتها

واستعارت من القرود خفتها، ومن الغزلان دموعها، ومن الصقور شهوة الانقضاض...

الغربان توصوص على جثث الغرفة...

والاذن تسدّ بخواتم الشمع.. استغاثة الناجي من أوكسيد الرطانة.

.....

عين

تترقرق على مشارف الدخان.. والنار على مبعَدة طرفٍ

لا عصا تهش بها الجمر

لا جفون تغلق أبوابها وتفتح النوافذ

منحنيّة.. منكسرة

لكن الرمال دائما تجد في صبواتها وسائد آمنة

والرعاة يتصيدون بشهواتها، غزلان السرّ

.....

لسان

في الغرفة ذاتها.. المبلّلة بماء الشبهات

يتدلى لُيرتق باللعاب فوهة النزوة..

النزوة التي تنبعث من ثنايا المطارق..

الداخلون مع الأوكسجين..

مشعلو المواقد التي لا تترمّد

نافخو الشواء على مجسات اللسان..

اللسان الأخرس إلا من الرنين

.....

فم

بوابة البوق.. نافخ الكير

حافظ أسرار الجسد المسجى على المواقد المُلبّدة بأوكسيد الغياب..

مثلُ قرنٍ غبيٍ يُكلِلُ رأس تنين مُحنط

مثل رأس يترهل من اللغو..

مثل وسادة رخوة..

يندلق على الغرفة المبلّة بالكلام المباح

كلام الذين ناموا في الغرف المختومة بأكاسيد المواقد

.....

(ملامحٌ سيئة الصيت)

٦

الرأس عند وديع هو إطاحة بهاجس البدايات في كل شيء "سقوط رأس اليوم الجديد"ص ١٥، "راسي حائر..." ص٥،

(الوجود في ظلمة النفق)

"كلّ يوم أشطب عاما من التقويم، أرفع مظلتي خوفا من سقوط رأس اليوم الجديد على حلمي.

رأسي حائر بحملّ هذه الحواس المعطّلة.

الفم البليد، ينطق ما تقوله الأذن!

فجور العين تفوح روائحه من الأنف الباشط.

جثة متعفنة تقود رأسي، إلى متاهة اليوم التالي.

كيف أرفع رأسي أذن، لميلاد السنة القادمة ؟

،،،،،

الأيام حواس تتعطّل أمام إشارة مرور تتصابى في حافلة، تَشيخ في حديقة عامة.

أيام رأسي لا قلب لها.

تؤرخ للخليقة تقويما ومسلاّت.

هكذا دون حياء.

العين بالعين والسن بالسن.

كيف يبتسم رأسي الُمحنّط في متحف الجسد!؟

‘‘‘‘‘

لا ذنب لرأسي، كان ينتظر الطوفان.

لا تموز أمطرَ والباب خَلف "آب " أوصدته المسامير.

صيام في صيام.

يا مُكثّر الأعناب أغثنا.

يا صاحب النخيل: جفّت الخمرة.

الرأس يُطوّحه جسد بلا –جمّار-

‘‘‘‘‘‘

نصف ربيع لرأسي المطرود من نفق التقويم.

لُحاف واحد لشتائه البارد الوحيد.

عصا بيضاء لسنته القادمة.!!

من المُبصر إذن؟؟"

٧

يخال لي ان سركون بولص كأنما يقصد نصوص وديع شامخ حينما يقول في مقابلة أجراها معه خالد المعالي ونشرت في مجلة (عيون، العدد ١٢ عام ٢٠٠١، ص٩٤) "ان العالم في النهاية مفردات... لكل منها خزان للأفكار والمشاعر"، و" كما "تاتي الحياة كولاجا"، (نص (لزوجة) ص٩)، تأتي قصائد وديع طافحة (بالشعرية) التي تكتظ القصيدة بها من خلال حشود من الإشارات، والعلامات التي يبثها الشاعر في جسد القصيدة، وكما تقود الأفعال متجه السرد تقود علامات وديع شامخ خارطة طريق القصيدة، ان قصيدة (لزوجة) تشابه لوحات ثامر داود أو شداد عبد القهار او صدر الدين أمين أو هاشم حنون، فهي حشد من الإشارات المبثوثة دون خط متجه سردي.

(لزوجة)

"تأتي الحياة كولاجا،

لشهوة فنان في جمع شتاته،

لمراهق يريد تلصيق العالم بحيامنه.

لمجنون يرفع صورة جيفارا، يستجدي سكرة في البارات الأممية.

تأتي الحياة، صديقا نزل توا من خانة الخفافيش.

مع الصباح، نرطن في فك الاشتباك.في الظهيرة تتكفل الشمس بصحائف اليوم.

من ينام على سريري ؟

وقيلولتي مُصابة بدَبقِ اليوم.

الليل لي، أريد أن أحلم خارج النفق.

.....

كلّ القبعات

انحنت، لليوم العقيم، لليلة العانس !

أنا النادل في التقويم،

أقدّم لمتاهة الأجساد فاتورة لظلمة الرأس.

صباح الخير: أيتها المعاطف المعتّقة على مشجب الفصول،

قُبعات الصيف غادرت يومها، لتنحني للبوم الماثل على المواسم".

٨

حفرت الغربة في نفس وديع شامخ "حين يتكلم الرمل في حضرته ويصدأ الكلام" ص٨١

(حين يتكلم الرمل في حضرته ويصدأ الكلام)

(كنت أُطارد حلما هَرب مني،.... نمت ثالثة ورابعة.. كي أستعيد كنوزي..)

"هكذا

تنام أنت، منتظرا دورك في مطهّر قادم.

،،،،،،،،،،،،

لا عجب ان تصحو لتجد الأبجدية صافنة في رصّ حروفها،

لا تعجب كثيرا، إن أمطر سريرك شوكة وسكين...

امرأة مكتنزة، وصباح من سراب، والطابور الى الفردوس طوييييل.

،،،،،،،،،

لك كلّ حنجرتي والذهب ونحاس النهايات، وفضة العطر المؤجل في استقامتي.

لك عثة الانحناء

لك التاج والغواية

ولك ان تتوب عن حلمي.

أنا الذي أرعى العجاف الى بئر يومها.....

هو الكنز إذن!!؟"

٩

كانت نصوص وديع شامخ تتجه من الذات إليها، أحيانا في خطاب مر، وأحيانا في وصف مر لمحنة الأخر الذي هو وديع شامخ ذاته!...(سلالم الضوء) ص ٨٨

(سلالم الضوء)

"ينطفيء مثل غبار

يحلّق بأحلامه العاطلة

يتقرّد، يتلوى

يمسك باليد، يده، لن تُصبح حبلا

الشرفة صنو الأعالي

وفرعون لا يصنع سلّما للذين خرّوا ساجدين

العين ترقب الانطفاء

تتلبد الحواس بغيومها

المطر عند الباب

والهدهد يحلم بطوفان

يذبل، يذوب

أمام مطارق الشمع،الذي انطفأ بحلمه..

يرسم على الأبواب شارة لظل صليب

منتظرا زمنا آخر للمعجزات

المعجزات داخل البيت،...

يُفقسن أحلامهن في العيون

العيون التي لا تتعلق بغبار النافذة"

أحيانا يتجه الخطاب من السارد المتكلم الذي يبث خطابه الذاتي المليء بالغربة والحزن.. (في راسي قبائل) ص٩١،

(في رأسي قبائل)

"يا لهذه السنة

كانت سياط أبى رطبة والماء حولي وفير

أتنفس الأوكسجين المذاب على قدر ظلمتي

وارفس العالم كله

لماذا ألج عالم النور بالصراخ والدم

لقد سرقوا مشيمتي

جفت سياط أبى

السلالم لأدرك الظلمة الأولى تعطلت

أتدحرج.... أتدحرج

كنفايات جرثومية تبحث عن قبر

والقبائل تتحالف بالرايات لدفني ثانية"

الهام ناصر الزبيدي

و(همسات شجرة الجوز)

تفاعل استعاري.. بين:
"الشكل الانساني
واللا انساني"

"تروى الأرض بنا فتنبت البذور"

(غصن داخل زجاجة) ص ٥٥

١

مذ فتحت الهام الزبيدي عينيها، وجدت والدها النحات ناصر الزبيدي وقد ملأ البيت ومشغله بجذوع أشجار تنتظر دورها لتصير تماثيل، وهو ما صار يفعله أخوها محمد الذي (ورث) صنعته عن أبيه... فكأنما جاء ديوان الشاعرة الهام ناصر الزبيدي بعنوانه (همسات شجرة الجوز) عنوانا متماهيا مع ذكرياتها وعائلتها عن والدها نحات الشجر الذي ملأ مشغله بجذوعها، وهو ما خالطه من ميثولوجيات شعبية عن الأشجار التي تسكنها الأرواح، تلك التي ترسخت في المخيال الشعبي أقوالا وحكايات وأمثالا شعبي... "فحل التوت بالبستان هيبة".

٢

واذا كان التشاكل الصوري يتجسد في الشعر بنمط من التفاعل الاستعاري بين مستويين من مستويات الصورة؛ كما يقول شكسبير "الديك بوق الصباح"، إلا ان المستوى الأكثر عمقا من التفاعل الاستعاري بين "الشكل الإنساني واللا إنساني"، أو قل بشكل اشمل، بين الوجود الاستعاري الإنساني واللا إنساني، وهو ما يؤكده فانكوخ في إحدى رسائله إلى أخيه "يشبه صف من أشجار الصفصاف موكبا من رجال دار العجزة"، وفي جملة أخرى تتشاكل صورتا العشب والتعب الإنسانيّ، حيث يبدو "العشب المُداس بالإقدام على جانب الطريق متعبا ومتربا مثل الناس التي تعيش في أحياء فقيرة"، و"تقف مجموعة من نبات الكرنب الأبيض متجمدة، ومشلولة، كمجموعة نساء بتنوراتهن الرقيقة وشالاتهن القديمة"، وهذا الفعل الصوري يشعر به الرسامون بشكل خاص نتيجة ارتباطهم بما هو بصري، فقد لاحظ بيكاسو "إلى أي حد يشبه جذع جوز الهند الجذع السفلي للمرأة...."، وفي بعض الصور الفوتوغرافية يلاحظ بيكاسو كيف "تستحضر القشعريرةُ الظاهرةُ على الجسد، قشرَ البرتقالة"، وهو ما لاحظناه في ديوان (همسات شجرة الحور) حينما تختلط الصور والمراثي بين رثاء الأب ورثاء النفس وشجرة الجوز التي تتكئ على جنبها في مشغل ناصر الزبيدي نصف منجزة وكأنها تصور مرحلة وسطى من ذلك التشاكل الصوري الذي يبلغ حد التوحد والاندماج مع الآخر، بين الإنسان (الأب)، وأنا الشاعرة، وبين شجرة الجوز... ويكون ذلك التشاكل الصوري بمستويين هما: التشاكل الصوري مع الموجودات مع الأشياء حد التوحد أحيانا ومنحها صفات إنسانية، والتشاكل الصوري مع الآخر الإنسان الذي يبلغ حد التوحد معه واتخاذه قناعا للحديث بلسانه..

حيث تفهم الهام الزبيدي الشعر باعتباره لغة بدائية، ناتج مرحلة ما قبل الوعي الحضاري حيث هنالك عالم تمتزج فيه الوقائع بالاساطير، فتكون للوقائع أرواح بشرية..

"رياح اثقلتها ملوحة البحر"

(عتاب) ص٣٣

"بحرٌ البسته الغيومُ لونها الرماديَّ"

(صدفة على الشاطئ) ص٣٧

ويبلغ التشاكل بي الأشياء والصفات البشرية حدا كبيرا نقتبس شذرات منها توضح ذلك:

"تساءَلَتْ

هل سبق لأحدكم ان توحد مع

الاشياء....؟؟؟"

"هل سبق ان أحسستم،،،

أنكم هذه الأشياء"

"هل سبق ان استنشقتم زهرة.....

جعلت منكم سائلا شفافا

داخل زجاجة بنفسجية ذات غطاء ذهبي

كانها دمعة من عين حبيبة"

"هل كنتم في يوم ما شلالا

تتعمد الارض بمياهكم،

ويعانق رذاذكم الريحَ"

"هل شعرتم بأنكم.....

ريح في يوم شتوي،

او ربما مدفأة تتجمّع.....

حولها العجائز والصغار"

"احست انها غصن "

"احست انها غصن نبات

ينمو داخل زجاجة

او ربما تحولت

منذ ذلك اليوم الى.....

غصن

يعيش..... داخل زجاجة!!!!"

(غصن داخل زجاجة) (ص ٥٢ – ٥٩)

"كتلة الموت... فوق الساتر أتت

من غير موعد اتت"

(خلف الساتر) ص ٢٤

"الربيع

خلف جدران بيوتنا ينادي

الاقحوان فتح عيونه الصفراء

وصرخ بنا

اين انتم؟؟؟؟" (جمرة) ص ٣١

"تركَت الناسَ ورحَلَتْ

الى عالم... العصافير

تعلَّمتْ لغتهم.... فغردت معهم

وتنقلت بين الاشجار...

راقصة معهم

ويوما بعد يوم بدأ الزغب الحريري

الابيض....

يكتسج جلدها"

(عصفورة) ص٥٠

٣

ان درجة الانسنة التي بلغتها نصوص الهام الزبيدي، هي تشاكل صوري مع الإنسان الى درجة ان منحت الموجودات صفات إنسانية... فجاءت خلاصة الشعر معتمدا على الإزاحة بالدلالة، فالثلج يصبح أكثر بياضا حين يلامس يدك، وحيث لا تنتهي الأشياء ولا تبتدئ.. والدرب لا يعرف إلى أين يمضي؟!، فكانت الهام الزبيدي تفهم الشعر باعتباره لغة بدائية لغة، هي في حقيقتها، ناتج مرحلة ما قبل الوعي الحضاري حيث هنالك عالم تمتزج فيه الوقائع بالأساطير (ص٣١) وتكون للوقائع أرواح بشرية..

٤

تشتغل بعض ملفوظات السرد في قصيدة الهام الزبيدي، ولكنها ليست بالضرورة تتحقق كلها (الحبكة، والوصف، والحوار الخارجي، والمونولوج)؛ فأحيانا يظهر في خطابها عند الشاعرة في حوار مع الآخر (الأب) المتخيل والمستدعى إلى نسيج النص، ففي أول ثلاثة اسطر تستدعي الشاعرة نمطين من ملفوظات السرد من خلال حوار يطلقه الآخر عبر لغة (السارد – المؤلف).

"اشعلي الليالي تحت قدميَّ

حتى أجيد البكاء على كتفيكِ

هذا ما قلته.....

والصمت أخذكَ"

(حديث) ص ٩

٥

كان رثاء النفس يجري، في ديوان الهام الزبيدي، عبر رثاء الآخر، فالديوان ما هو إلا خطاب رثاء للأب النحات ناصر الزبيدي، وهذا الخطاب هو ما تشعره الشاعرة، وربما تشعر عائلة النحات الزبيدي، انه خطاب (رثاء)

داخلي تعتقد الشاعرة إنها تمتلك شرعية التحدث عن السنته الثلاثة: لسان الراثي والمرثي والمرثية، وهو ما يؤكده الإهداء "إلى من روحه باقية فينا لتملأنا حبا ووفاء وعذوبة.. أبي.. اهمس وأبوح لك.. ما بداخلي"، عبر حوار رثائي محزون ينطلق هذه المرة من أنا الشاعرة إلى الآخر الغائب (الأب):

"كم احسدُكَ

يغول بك الزمن

تمتد جذورك عبر السنين

تشيخ اغصانك"

(باسقة يا شجرة الجوز) ص٧

ان (خلاصة الشعر) عند الهام الزبيدي يعتمد على الإزاحة بالدلالة:

"غيمة تداعبها الريح

تعبث بأشلائها البيض

تهدهدها على صفحات زرق

الغيمة تزداد غنجا"

(؟) ص ٢٩

٦

تعود مرجعيات الهام الزبيدي إلى النصوص التراثية أحيانا، ولكنها تتعامل معها بشكل يسمح لها بالاندغام والتشاكل في النص الأخير، رغم أنها تومئ، سواء من قريب أو من بعيد، بمصدرها البعيد الذي يبقى يشكل مخزنها الدلالي الضخم...

"يا قادما من بعيد

اخلع ذكرياتك عند الباب

وادخل"

(أنت) ص٤٤

٧

يشكل البوح الأنثوي صوتا مكتوما بشدة في نصوص الهام الزبيدي لم يظهر بشي من الوضوح إلا في الصفحة الأخيرة من ديوانها:

"هيا معي يا حبيبي كفانا ترددا

،،،،، وخوفا،،،،،،وحذرا

هيا

ولنرحل،،،،،،،،،،،،

على دروب القمر

ولا تنس حقائب السفر مملوءة

بصوت فيروز وزهوري

واوراقك للشعر

واكتب ياحبيبي اول قصيدة حب

لنغنيها معا،،،،،،،،،

ونحن نسير

على دروب القمر"

(على دروب القمر) ص ٧٠

محمد طالب محمد و (التسول في ارتفاع النهار)

سِــفْرُ الرحيـــل

رغم تجنبنا اعتماد أية أستنادات من حياة الكاتب والاعتماد على الالتصاق بالتجربة المنجزة (= المتن المتحقق) باعتبارها الأثر الحي الذي يشكل مشاريع القراءة والتحليل والتأويل اللاحقة فيما يصنف تتبّع حياة الكاتب معطيات قد تخص اجتماعيات أو ربما تاريخيات الأدب ولا تخص جوهر الأدب ودراسته دراسة نصية، إلا أن ما كان يثير استغرابنا في تجربة الشاعر (محمد طالب محمد) ذلك الترابط الذي بدا لنا متطابقاً تماماً بين حياة ذلك الشاعر المغترب وشعره، والذي انتهت حياته عندما أغتاله متشددون إسلاميون حينما كان يعمل في التعليم في الجزائر بعد رفضه تهديدات أرسلها له مسلحون متشددون إسلاميون (بوجوب) فصل الذكور عن الإناث في مدرسته التي كان يديرها فانتهت حياته ضمن مسلسل العنف والتطرف في الجزائر بعد رحلة اغتراب ثم عودة ثم اغتراب بين العراق والجزائر. ليس بأيدينا من اثار الشاعر محمد طالب محمد سوى ديوانه الوحيد الذي بعنوان (التسول في ارتفاع النهار)، والذي بدا لنا نصاً يتخذ بؤرة اشتغال وحيدة هي ثيمة الارتحال، فقد كان منذ عنوانه مفارقا للسائد، (فالتسول) الذي كان مفترضاً فيه أن يتخذ درجة ما من السّرية التي يفرضها التعفف الذي هو صفة طبع في كل إنسان يرفض الشاعر محمد طالب محمد إلا أن يمارسه (في ارتفاع النهار)، ورغم ان التسول لا يغني من الحاجة شيئاً فليكن لفرط مداهنته في ارتفاع النهار حينما (أمتهن الكدية.. في الطرقات العامة)،لقد كان محمد طالب محمد يبث في ثنايا نصه بؤراً تتركز حولها هذه الثيمة (الترحال والتسكع والتسّول) كالبلورات التي كان يوزعها الرسامون التكعيبيون في لوحاتهم (التكعيبية التحليلية): ميناء ، فلوات رمليه، مرسى، سراً (أصبحُ بدوياً أخر، /يأتي ويروح../ وأنت سجين/ في طرق يائسة.. ص٦

(نحن نطوف) ص٨

(ماراً بمراسي الدينا) ص٨

(وأنا أعبر بلدان الله..) ص٩

(أجوب النهارات) ص١٠

(في لقاء التسكع) ص١١

بدا لي ديوان (التسول في ارتفاع النهار) أيضاً نصاً تهمين فكرة الجوهرانية عليه لتشكل ليس فقط لب نصه (=صفته العميقة) بل و (قشرتة) أي (صفة السطحية) وبذلك فهو يؤسس حميمية نصه الذي ينغلق على نواته، فينقل ذلك النص عدوى البحث عن مفتاح لفتح ذلك الجوهر الذي هو داخل القصيدة وهو كما بدا لنا جوهراً مغترباً رحالاً لا قرار له، رغم بعض سماته المشخصة التي يؤكدها (باشلار) حينما يتحدث عن فكرة الجوهر باعتبارها تردّ الى (فكرة تشخيصية) تشكل جزءاً (للرؤية من زاوية حميمة) (تكوين العقل العلمي ص٨١) أنه جوهر مغترب كرس له قصيدة (سياحة) التي تبتدأ منذ عنوانه بمعاني الرحيل، وتبتدأ في النص بالرحيل الى الداخل: (حين يغور نجم ابديّ/ تحت ثيابي/ أبتدر الحلم الأقصى/ بعواءٍ واهٍ) ص١٩

(أهمس بدبيب/ يتسرب من أعماقي) ص٢١.

(أغور... وتَظلمّ الرغبة) ص٢١

كما تملؤ النص أحلام مفزعة وكوابيس وأجواء سوريالية:

((صرخات نساء، ومزامير/ تجفوني معتكفاً/ في الوصب المتلبد حولي.. / تنخسف كل رمال القفر../ وترتفع الجدران الملساء بلا أبواب))٠

بينما يخرج الشاعر في المقطع الثاني نحو الخارج، خارج نفسه في نشور بطولي: (انشر كفني/ وأطرّزه بالطيور) ص٢٢

(أرسم قافلة وضفائر/ وأطرّزها في كفي) ص٢٣

وأخيراً تأتي الحركة الثالثة،هزيمة أمام القوى الخارجية:

(مغموماً جافاً/ أحفر الأرض/ أزرع رجلي ندماً) ص٢٥.

(أتاني الباطل، ناساً وكلاباً متوحشة) ص٢٥

وتتحقق النبوءة ذات الفأل السيء حين:

(يرقص حاجبي الأيسر عشوائياً)

وهي فأل سيء في الوعي الشعبي العراقي حينما (ترفّ) العين اليسرى فذلك، نذير شؤوم سيقع، وقد وقع أخيراً حينما أنهت (ناس وكلاب متوحشة) حياة الشاعر محمد طالب محمد.أن الصوت المنفرد القوي كان لسان حال الشاعر طوال نصه، فهو لا يتورع عن ان يقوم بتعداد لأوصافه في قصيدة (الفتوح) حيث تقتبس منها الصفات (= الاساء):

"عالقاً بالعواقب كبرى تحاصرني/ تائهاً في المقاهي/ هارباً من سكون الصحارى/ موطئاً لوساوس، حيرى/مروراً بقلبي/ عابراً غابة الحزن/ موقن أن لي وجه أشرعة لم تجئ/ صائماً، كالعصا، أستلبتني الأيادي/ قارئاً كل منتظر/ طاهراً في شواطئ غائبة/ غائباً/ ثملاً/ ظمأً في الفيافي/ ضارعاً للشواهق/ ضارباً في السماء/ تائهاً في المقاهي/ملكاً للهراء".

ويصف نفسه بالرحالة في مواضع عديدة:

((نحن الرحالة في كنف الصحراء الميتة/ مغترب ولاءً للنجم/ والتنقيب عن الغابات المتحجرة)).(شرق عدن، ص٩٣)

وتشكل قصيدة (الرحلات) سِفراً للسفر بين (الأدوية) و (الأحجار الصعبة) و (هضاب خاوية):

((متروكاً في هذي الوحشة.. / مبتلاً عرقاً.. الهث جرياً.. / بين خوانق ومصبات.. أحواض.. برك.. / عفن أخضر.. غازات راكدة.. / تلك حضارات الله لتسود الأعماق بقدسيتها الأولى..)

(الرحلات ص١٠٦)

***التسول في ارتفاع النهار/شعر/ محمد طالب محمد/ عام ١٩٧٤/مطبعة الغري /النجف/العراق**

الشاعر الراحل مصطفى عبد الله

مفردات أقرب الى الرسم
أو رسم العالم بالكلمات

يتعامل الشاعر الراحل مصطفى عبد الله مع كلماته تعاملاً يشعر المتلقي أنه أقرب الى تعامل الرسام والنحات مع مادته المطواعة القابلة للتشكل اليدوي بسهولة، كالطين مثلاً، أو ربما كالشمع، أو ألوان يخرج بها صوره الشعرية من أنعزالها، عكس ما يرتكبه الكثير من الشعراء، حيث تبدو صور قصائدهم وكأنها جزر معزولة وسط مياه محيطات شاسعة، أنه يحاول إعادة تشكيل العالم بكلماته إذن، وبصورة ذات السمات البلاستيكية (= التشكيلية)، صور وقائع ملموسة، تعني أشياء ملموسة، أو لها علاقة بأشياء ملموسة، وبذلك تمتلك اللغة عند الشاعر مصطفى عبد الله (كثافتها الخاصة) أو ما نسميه (متيريالية اللغة) ونعني به الطابع المحسوس للمفردة، ذلك الطابع الذي يبدو مكانياً، (رسماً) لما يعرفه الشاعر، ولما يشعر به، ولما يراه في الوقت ذاته، لوحة تقرب من سمات النمط التكعيبي، في مرحلته التركيبية، بما أحتوت من ملصقات، وطباعة، وتكريس لنسيجية اللوحة، وبذلك يسيطر مصطفى عبد الله على إمكانات أداته التعبيرية، ويتخذها، في الوقت ذاته، موضوعاً له، وهو بذلك يحقق تلك (الإنطباعات البصرية المفردة) التي يحققها الرسم إضافة الى وحدة وأنسجام بصريين، بينما يحافظ على ما يحقق الأدب من (تتابعات حكائية عبر الزمان والمكان)، وهو يحاول إنجاز ذلك بوسائل وثيقة الصلة بتلك التي يستخدمها الرسام بوسائله الشكلية التي تعنى طبيعة المادة والبناء الطوبولوجي للوحة.

"حاربي من أجل جهدي الذي صنعته

كي يثمر،

هكذا تعرفين:

لم تجلس الحجارة لتصير تمثالاً خالداً

ويصعد (هندال) الى المشنقة"

(زهرة للمواطن)

يحاول مصطفى عبد الله ممارسة ضروب من التجارب الشكلية التي تؤكد أن تعامله مع اللغة كان تعاملاً تشكيلياً (بلاستيكياً) من خلال كتابة قصيدة الكاليكرامز Calligrammes أو تجارب قريبة منها، والكاليكرامز نمط من القصائد التي (تصاغ كتباتها على نحو يشبه مواضيعها، وهي تعيدنا الى العمل الأصلي في الكتابة، وهو رسم العلامات على السطوح). فقد شكل قصيدة (دائماً) لتتخذ هيئة رأس سهم منطلق نحو اليسار، وهي تو حي بموجة من الهتافات التي تردد بخفوت في البداية، ثم تتخذ أعلى مدياتها، لتنتهي وتتلاشى أخيراً أصداء متناثرة:

" دائماً

دائماً في العراق

دائماً في العراق الجميل

دائماً في العراق الجميل المضرج

دائماً في العراق الجميل المضرج بالزيت

دائماً في العراق الجميل المضرج بالزيت والفقراء

دائماً في العراق الجميل المضرج تنهض أغنيتي

دائماً في العراق الجميل تقاوم أغنيتي

دائماً في العراق تقاتل أغنيتي

دائماً في العراق

دائماً "

(دائماً)

ويبدو أن مصطفى عبد الله كان يشعر في دخيلة نفسه أنه تشكيلي، وأنه حين يمارس كتابه الشعر فإنما يرسم لوحات بالكلمات، فكان يحرص على الإيحاء بتلك البنية الشكلية واضحة في شعره:

"هذا اليوم أصبح في غرفتي منضدة وكرسي أمس أشتريت (السيكوتين) والمقص يا أصدقائي أحدثكم عن ورقة: لها حدود المقص "والسيكوتين"

وعلى طاولتي خمس بطاقات بريدية"

الخارطة

تلك البطاقات الخمس لمدن خمس، أنتهت بها رحلة التحولات على طاولة مصطفى عبد الله الى أن:

"يكمل بها لهوي

وتستقر وحدتي

على خارطة هذا العراق

المثبت بالسكوتين على طاولتي الفارغة"

(الخارطة)

وأحياناً يحاول مصطفى عبد الله أن يؤسس فضاءً نحتياً وأحداثيات لعناصر تكوين لوحته التشكيلية، كما يصنع الرسام (فرنسيس باكون) كائنة تحت رحمة عدد من المكعبات الضاغطة عليه والخطوط المستقيمة:

"هذا المستقبل المربع

الذي يملأ البيت بالضجيج والساعات"

(المقايضة)

"ياصديقي

أجلس الآن هادئاً كقطعة، أو كجزء

راعياً الغبار فوق أصابعك

خارجاً عن تفاصيل هذا الخط المستقيم"

(المقايضة)

يبلغ التشكيل الصوري مديات كبيرة في قصيدة (أم العصافير) التي تبدو لوحة تشكيلية من خلال حشد الصور وتدرجات الألوان دون أن يذكر ألوانها صراحة بل جاءت الصور طيعة هكذا دون مباشرة:

" أيتها الشجرة، يا أم العصافير

أنت تعلمين لماذا يكون ماء البحر صافياً

في الأناء

وقاتماً في البحر"

(أم العصافير)

وقد يقوم بالأقصاح عن باليتة ألوانه أحياناً:

"أيتها الشجرة، يا أم الأجنحة الخضراء

والهواء الأزرق

أتركي الكأس مملوءة بالماء البارد

والقدر مملوءاً بالخبز الحار

وأشعلي في الغرف أعواد البخور"

(أم العصافير)

كان مصطفى عبد الله يرسم أحياناً بالأسود والأبيض، وأحياناً لا يرسم على الورق حسب، بل وعلى راحة اليد أيضاً!:

"الخطوط التي حفرها على راحتيك

سخام الأواني والسنوات

أمي "

(أم العصافير)

وقد يعلم الشاعر مصطفى عبد الله، وقد لا يعلم أن المداد يصنعه الخطاطون والمخططون من سخام الأواني والصمغ العربي والعفص. ونادراً ما نجد قصائد لمصطفى عبد الله تخلو من تأسيس لأرضية لونية ما، وهو بذلك كأنما يستخدم "فلترات" ملونة تصطبغ الصور خلالها بألوان نقية واضحة، تارة من خلال التصريح بالألوان وتارة دون ذلك:

"هم، لا غيرهم، يأتون كل لحظة،

يجلسون هنا

بيننا - بيني وبينك-

بمشانقهم ورقابهم المتدلية

وقلوبهم التي أصرت ثم هدأت

بأصابعهم ورائحة سجائرهم

هم - لا غيرهم

أورثوني، أيضاً، بحارهم العميقة

ونوارسهم البيضاء"

(البستان)

وينتقل دائماً مابين اللونين الأسود والأبيض:

" ألعب في هذا الفراغ

مع الغرفة الباردة والشاي الأسود"

(الخارطة)

وحين يريد أن يحدد درجة (لون) ذلك الشاي يقول:

" الشاي الأسود

أنه الشاي المعد كما في العراق"

(الخارطة)

" أتذكر صديقي

أتذكره داخل (دشداشته) البيضاء"

(المقايضة)

" أيتها الشجرة، يا أم الأجنحة الخضراء

والهواءالازرق

أتركي الكأس مملوءة بالماء البارد

والقدر مملوءاً بالخبز الحار

وأشعلي في الغرف أعواد البخور"

(أم العصافير)

" كان يباغتني هذا الشاعر

مطرقاً يأتي من النافذة

ويضع امامي أعداءه الملونين"

(ما الذي تغير أيها الشاعر؟)

وللون الأسود وقع خاص في نفس مصطفى عبد الله الكسيرة الحزينة:

" في غضبي

كل أغاني الزهرة

والعرق الأسود

ونزيف الصبر"

(الاجنحة)

وكذلك للون الأخضر، الذي يجعله عاملاً حاسماً في توازن (ميزانسين) النص:

" أنتم للخبز

وللشاي

وللتعذيب

أنتم لرجال خضر لم ترهم شمس

وقفوا في الأمس

وجروا عربات اليوم الى التوقيف

حملوا كحمل الطلع وذروا فوق النخل

الأسفلت"

(الأجنحة)

" أنظروا للشاعر وتواقيعه

قبل ان ينحني لكم بأسنانه البيضاء

أنظروا لكل تذاكر السفر في حقيبته السوداء"

(ما الذي تغير أيها الشاعر؟)

وقد يموه اللون في ثنايا النص حيث تظهر حمرة النار وسواد أحتراقها الجلد في قصيدته (البستان):

" أرجوك، قربيه الى وطنه

بأزهارك وعافية الضوء في عينيك

بدون بلاد عامرة بدم أصدقائه المنتصبين

تعرفين أنه قد يحترق

أوقد يحرقه جلده الآدمي"

(البستان)

" أرى هذه البلاد المتسعة بي

مليئة بالصفات والتواريخ

أراها متدلية كورقة أو جناح

أراها متقدة بين أصابعي"

(البستان)

" الخطوط التي حفرها على راحتيك

سخام الاواني والسنوات"

(أم العصافير)

ويجمع الشاعر لونيه الأثيرين الأسود والاحمر في توليفة تبرز هذين اللونين بقوة، هي قوة الليل والدم:

" الليل قادم جاء

محتشداً بين الأسماء

وبيوت العزل ترفعها ريح

وتحط بها ريح

قل لي من أبكاك هنا في الشرق

من أعطاك الجرح لتبدأ بالصمت"

(الأجنحة)

(مقترح للنزهة) مجموعة شعرية لعلي النجدي

المقطع الأخير جوهرا للقصيدة

"انتظريني

انتظريني

قليلا أيتها الروح

الصاعدة..

أغصانك

أصابع مودة فارغة

وشياهك

للريح"

****

غالبا ما نتخذ غلاف الديوان، باعتباره واقعة بصرية تشكل مدخلا إلى النص، فكان غلاف المجموعة الشعرية (مقترح للنزهة) للشاعر علي النجدي، يهيمن عليه هارموني لوني يشكله اللون الأخضر الضارب إلى لون الحشائش الذي تندس به خلسة صورة الشاعر في الغلاف الأخير وهي تكتسي مسحة من ذلك اللون لتندغم بقتبس للدكتور لؤي حمزة عباس بالغلاف تماما، كما ينطوي الغلاف ولونه الحشائشي على حديقة مجتزأة من لوحة للرسام الفرنسي بول كليه وشذرات مقتطعة منها موزعة بذكاء اتسم به المصمم الرسام صدام الجميلي، فكان اختيار المصمم للرسام بول كليه موفقا حيث طالما حير تفرد ذلك الرسام بول كليه متلقيه الذين لم يتمكنوا في تصنيف منجزه، فقد نأى بنفسه بالوقوف بعيدا ووحيدا في طرف قصي من فن الرسم، فرغم انه يسير مع الرسامين كلهم ولكنه فريد فيما أتى؛ فلم يكن الرسم بالنسبة لبول كليه إلا حلم يقظة طفولية متواصلة يجب ان تنتهي إلى سبر أغوار اللامرئي من الوجود البصري.

لقد بدا غلاف المجموعة وكأنه أحد التحولات البصرية لقصيدة الشاعر (لي) في مجموعته هذه:

"بيت

لا يشبه البيوت

عشبة

لا تشبه المراعي

أطفال لا يشبهون الذكريات

أصدقاء

لا يشبهون المرايا

...

نافذة

لا تطل

شمس

من ورق

...

حياة

تتساقط

حبات

رمال"

****

لقد هندس علي النجدي نصه بدءا من العنوان فكان عنوان المجموعة (مقترح للنزهة)، عنوانا مولدا للعنوانين الفرعيين فالشعر عنده نزهتان (=رحلتان): (نزهة النهار) و(نزهة الليل)؛ فيولج رحلة النهار برحلة الليل؛ فينتهي الشعر عنده إلى نزهة تبتدئ من غلاف المجموعة وتنتهي بكل تفاصيل النص، فكانت نصوصه ناتج تقطير (إتلافي) للغة لا يبقي منها إلا جوهر الشعر (=الحلم) حلم يومي ليس إلا لمحة خاطفة تجمع ملتقطات احفورية من اليومي لتجعلها جوا سائدا يلف عوالم القصيدة: فكان جو الاستغراب يلف قصيدة (أطراف جديدة)، وحميمية الذكريات تلف عالم قصيدة (عند شاطئ هادئ)، وكذا جو الانتظار الخانق الذي يهيمن على قصيدة (لعبة).

يتاطر نص علي النجدي بحلمين كئيبين هما أولا قصيدة (وطن) "...يفكر بمدن لا مرئية" مثل مدن بول كليه الشهيرة، "بوجوه نابضة"... وينتهي فيه الأطفال بأن لا يعودوا "بحاجة، إلى مدنه الخفية، لتكون وطنا"، وانتهى بحلم قصيدة (نداء) حيث "البلاد الدخان، تبحر، شاحبة"... فقد "تغير كل شيء".

بدت لي كتابة علي النجدي بوحا مسموعا او خطابا راجعا موجها من الشاعر نحو ذاته:

"حين تدفعك الكوابيس

إلى الصباح

ادع نفسك لفنجان من القهوة

... "

(مقترح للنزهة)

"أتعرف

ان شخصا بداخلك

يعرف كل شيء

يمضي بك نحو بياض"

(روحه برتقالة)

"أرجعت سبابتك إلى الحائط

وقلت هنا"

(باب)

"قد يستوقفك احدهم ذات صباح

ترمقه بنظرة عابرة"

(نظرة عابرة)

"اسأل قميصك عن أسماء الفراش،

اسأل كينيك اللتين مازالتا ترعيان روحي

اسأل المروج"

(كل الحكايا، من دونك، عابرة)

****

رغم ان قصيدة علي النجدي "تحتفي... باللحظة العابرة، وتنشغل بالواقعة اليومية محاولة التقاط ما هو حلمي فيها" كما جاء في تشخيص دقيق لصديقي الدكتور لؤي حمزة عباس، إلا ان يومية الواقعة لم تثن الشاعر، عن هندسة (كل شيء) في ديوانه!، فقد كان يقلم أطراف النص إلى ان ينتهي الأخير إلى لقطة منفردة او صوت منفرد تلفه أنفاس جو منفرد وحيد يؤثث أرضية القصيدة، متمثلة غالبا في مقطعها الأخير الذي يبدو الشاعر وكأنه يبتدئ كتابة القصيدة منه، فان جوهر القصيدة يبتدئ من ذلك المقطع الذي يحتم على القارئ إعادة قراءتها، مرة ثانية، انطلاقا منه؛ وبذلك يكون ذلك المقطع جوهرا للقصيدة وتكون كل التفاصيل الأخرى ليست إلا إكسسوارات ملحقة او في أفضل الأحوال ليست إلا فلاش باك او تداعيات مضت (يسردها) الشاعر حينما يكتب (الآن)، حتى انه، في أحيان كثيرة، يلقي بإشارة نصية تدل على آنية الحدث هذه في القصيدة، وغالبا ما يلقي بتلك الإشارة في المقطع الأخير:

"هو الآن..."

(وطن)

"يحدق الآن..."

(أطراف جديدة)

"الطائرة ما زالت"

(عند شط هادئ)

"ترى ما الذي افعله الآن"

(ظل كثيف)

"انك الآن..."

(نسيان)

"على جذعها اتكئ الآن"

(غياب)

كاظم اللايذ في (الطريق الى غرناطة)..

طريق الأمنيات المستحيلة

يشي عنوان مجموعة الشاعر كاظم اللايذ ونص قصيدته التي تتعلق بغرناطة بالحلم المستحيل والرحلة الى حلم مستحيل، بينما يشي الغلاف بدلالات الفراغ، حيث يشعر مصممو الأغلفة ان البياض لون يقرب من الفراغ ، ولكنه هنا، صار لونا؛ في غلاف مجموعة (الطريق الى غرناطة)؛ من خلال بياض لوحة جواد سليم (السيدة وابن البستاني)، فتحول فراغ البياض الى وجود (= محسوسية الفراغ = الخواء)، كما عززه الإهداء في بداية الديوان: " منذ زمن بعيد .. لعلّه الف عام .. وما تزال هذه اليمامة الأليفة البيضاء(لاحظ دلالة ومحسوسية اللون الأبيض) تنام على غصن هناك في اعماق روحي .. اليها هذه القصائد)"، وهي صورة يعيدها الشاعر في قصيدة (بثينة .. تحلم) حيث يقول :

" لا أجيد الغناء / ولكن بعض الحمامات / في جوف روحي / اذا سئمت / أجهشت بالبكاء". (ص٥٥)

سنحاول في مقالنا هذا محاولة الوصول الى نمط النظام الدلالي للديوان من خلال البحث في قصائد اعتبرناها مفتاحا دلاليا، لذا سنقوم بقراءة الديوان بدلالة فاعلية عدد محدد من قصائده بهدف تلمّس محتوى (موحد)، واهم هذه القصائد هي أولى قصائد الديوان.

فهل كانت الدلالة ياترى هدفا مستحيلا فعلا، ومنسجما مع افتراضنا لدلالة العنوان؟

يؤكد الشاعر، منذ بدء القصيدة، ان الطريق الى المكان (=الهدف =اليوتوبيا) يمر بعدد من العقبات تتمثل بمقبرة " يطمر الفقراء / في ثراها جثامين امواتهم / وتقبع في ركنها سدرة / نثرت شعرها للسماء/ تظلل قبرا لشخص يسمى (الغريب) "، وكلها علامات فأل سيئ أربع : مقبرة ، للفقراء وليس الاغنياء ، فيها سدرة مشخصنة (أي مسكونة بروح) في المخيال الشعبي العراقي ، حيث نثرت شعرها كما تنثرالنائحات شعورهن،وهن يفعلن ذلك حتى الان في جنوب العراق، ولجواد سليم ايضا عمل اخر هو نصب الحرية تظهر فيه احدى النائحات وقد نثرت شعرها نادبة فقيدها، كانت السدرة في القصيدة تظلل قبرا لغريب لم يتمكن حتى من شرب الماء قبل موته هنا في ارض غريبة عنه ، تتحرك القصيدة في مدى زمني يستغرق خمسين عاما حيث يبتدئ بالطفولة:

" وكنا، اذا مأردنا اختصار الطريق / ننطّ على سور مقبرة "

وهو يتشكل أي (النص) من اربعة مقاطع ، يغطي الاول والثاني والثالث فترة الطفولة : الاول وصفي مكاني يصف الطريق الى النخل عبر المقبرة ، بينما يسهب الثاني في وصف ارض الجد حيث: "تنحدر الارض/ وتأتي الجداول " والقناطر والنهر والماء والسماء ، بينما يفصل الثالث المآثم التي يرتكبها الصبية الصغار في بساتين النخيل حيث السطو على أعشاش العصافير التي تنتهي بموت تلك العصافير الصغيرة ، بينما تنتهي مطاردة الفراشات الى ان تترك " مكسورة الجنح كابية في كمين: "ويترك صيد الضفادع بالصنانير تلك الضفادع " مشنوقة بين ماء وطين " تلك ألعاب في شرع الصبيان ، بينما هي في شرعة الكبار آثام يدفعون أثمانها في القادم من الايام ،(هناك الموت اذن)، وأخيرا يؤطر المقطع الرابع الحدث بعد خمسين عاما : " حيث يقول الشاعر: وهذا أنا الان / أجلس من بعد خمسين عاما"، وهو يستعيد تاريخ تلك الحوادث : " أرنو الى صورة في الجدار " وسط أجواء من " تلاشي " الامنيات المستحيلة وهيمنة الاحساس بالهزيمة التي يشعر بها الشاعر من بعد ، شعر بها جده وهو يعظُه في ساعة الاحتضار " لأن المدينة / من قبل أن تطلق النار صوب عصافيره / وتخنق نايات ناعوره / وتذبح نخلاته ... ذبحتني".

لقد وضع كاظم اللايذ بؤرة الديوان قصيدة (نخلات جدي) مفتتحا لديوانه، على عكس ما فعل طالب عبدالعزيز حينما وضع القصيدة البؤرة اللامة لديوانه (تاسوعاء) وهي بنفس الاسم في المؤخرة .. وقد استعان كاظم اللايذ، كما فعل طالب عبد العزيز، بتعيينات السرد التي تشكل نزوعا يبدو ثابتا في قصيدة النثر العراقية ، فكان الشاعر يطل بصوته المنفرد باعتباره ساردا عالما بكل شيء ، ففي غالبية قصائد الديوان ومنها قصيدة المفتتح (نخلات جدي) تتلاحق افعال السرد المضارعة لتخلق حركة تطور في الحدث الى الامام : تنطّ ، تقبع ، تظلل ، تنحدر ، تأتي ، تقفز ، نعبر ، نرقب ، نلمح ، نسارع ، خاصة في المقطع الاول ، بينما تتوقف سرعة تحولات الأحداث في المقاطع الباقية.

وقد بنيت قصيدة (وجوه) على هندسة تشكيلية تماثل تلك التي يبني بها الرسامان: الاردني محمد الجالوس والعراقي كريم رسن في منجزه في الثمانينيات لوحاتهما؛ من خلال جدولة تلك اللوحات الى ما يشبه الوفق

المربع ذا الخانات المتعددة المستقلة والمتواشجة معا، فيظهر في كل مربع وجه : وجوه "في الشوارع / تخطف مبهوتة" و "كأن عفاريت مجنونة من جحور الظلام تطاردها" وهي وجوه قانون الركض المتواصل حتى حدود "الهروب من الذات" كطوق للنجاة ولكن دون جدوى ووجوه أخرى "في المصارف" وهي مختلفة عن السابقة "فالنعيم العميم يطوق أعناقها بالشحوم"، وحيث "تجري الرياح شمالية" مثلما تبتغيها . ووجوه في القطارات"يراودها طائر النوم" فتغرق في لجة من دوار وجوه "في نفق خانق/ تحتها جثث / جنبها جثث / فوق أنفاسها كتل من حجار"، ثم "وجوه في العيادات / في غرف الانتظار" وهي "تسمع ما يشبه الاحتضار" ووجوه أخرى تغرق في "نشيد القنوت" وهي "تحدق في فتحة في جدار السماء" انها في صلاة ، وأخيرا : "الوجوه التي في التقاعد" وهي "مشنوقة البسمات / يابسة النظرات" وهي "تحصي المسافة ما بين أنف الحذاء/ وقبر على هدأة التل قاعد" ،اذن حيثما يبتدئ كاظم اللايذ فهو ينتهي بالقبر ، ربما كان ذلك قدرا وربما فوبيا خوف متأصل من الموت، فقد كان فرحا في قصيدة "ولكنني لم أمت"، حينما يؤكد طوال القصيدة وفي منتهاها انه لم يمت، ويشهد الآخرين الذين يؤكدون ذلك "فتحت عيوني / تصايحن من فرح : لم يمت"

قصيدة حكاية الرجل السائر في موته تلعب على سحر التوقع حيث يتحول افق توقع العبارة من (السائر في نومه) الى (السائر في موته) وتبتدأ (حينما انزلوه الى لحده) وتنتهي (قام يخطو الى الباب / يحمل أكفانه).

كانت هيمنة السرد تبدو كبيرة في قصيدة (دم .. تكنسه الريح) حيث تبتدئ من منتهى الفعل "غادر (سلمان بن غريب) هذا العالم / مطعونا بقفاه بسكين" وقد استخدم اسم (غريب) ذاته الذي في قصيدة (نخلات جدي) ثم تأتي حيثيات القضية من خلال اوراق التحقيق وشهادات الشهود بتكنيك قصصي عال فكانت الخصوصية التي شخصها الدكتور حاتم الصكر في شعر طالب عبدالعزيز من خلال "نزوعه موضوعيا الى العودة الدائمة للتاريخ كقطب زمني يعين هوية نصه ، والى البصرة ونواحيها دائما – كقطب مكاني يثبت حدود السرد في نصه ، وتأتي اللغة والصور والايقاع من بعد ، لتلائم هذين القطبين ، بل تدمجان الاثنين معا" يتصف بها شعر كاظم اللايذ والعديد من شعراء البصرة كذلك، الا ان اللايذ يحاول توكيدها من خلال تحقق نصي عبر قصيدتين متجاورتين: واحدة تكرس قطب المكان (=البصرة) في قصيدة (بكاء المدائن الخربة): ساعة سورين ، ونظران ، وأم البروم ، والمكتبة العامة ، وقطار المعقل ، ونهير الليل ، بينما يكرس قطب الزمان (= التاريخ) في قصيدة (رجال من نخل) حيث : الحسن البصري ، والسيد طالب النقيب ، والشيخ خزعل ، وكما يضع رجال الدين رسائلهم في كتابين : العبادات والمعاملات يرسل كاظم اللايذ خطابه بكتابين هما : أماكن البصرة وتاريخها، وعبر لازمة هي الموت وتحققه الشيئي (القبر).

عبد الخالق محمود في (مراثي الشمس)

السواد والفجيعة

حينما كلفني الشاعر الراحل عبدالخالق محمود برسم غلاف مجموعته الشعرية (مراثي الشمس) استغرق ذلك منا عدّة جلسات، كان يقرأ الشعر لي فيها مساءً، حينما يكون منتشياً ليس بفعل قراءة الشعر وحدها، وكنت أستمع إليه بانتباه شديد. كنت استمع بعمق لأنجز غلاف مجموعته، ولأستمع بعمق يتيح لي تدوين ملاحظاتي عن شعره. كان يركّز على ما أسميته وقتها (القصائد الملونة) وذلك لاعتقاده أنها الأقرب الى روح الرسم، بينما كنت أصغي الى قصائد الرثاء، هذا الغرض القديم للشعر والذي جعله عبدالخالق محمود غرضه الأساس في المجموعة، رثاء نفسه، من خلال رثاء الآخر. لم أتحدث معه عن القصائد كثيراً، احتفظت بملاحظاتي لنفسي علّني يوماً ما أكتب عنها، و بعد أن تشبعتُ بروح الرثاء، أنجزت الخطاطة، فكان عبدالخالق محمود شديد الفرح بها، لأنها كانت هي الأخرى تجسيداً لذلك الرثاء المزدوج الذي كرّسته المجموعة. لاأعلم أين استقرّ المقام بالخطاطة، فلم يبق منها سوى صورتها السلبية (النجاتيف) على غلاف مراثي الشمس). مرّت أعوام لم ألتقِ خلالها عبدالخالق محمود، وذات يوم التقت عينانا، كان هو يهمُّ بدخول مرآب ساحة أم البروم، وانا أهمّ بالخروج منه، لحظتها كنتُ قد اتخذتُ قراراً غريباً، هو الهروب من مواجهة عبدالخالق محمود، لم يكن ذلك القرار سوى ردّ فعل وهروب من هول الصدمة التي سبّبها لي (هيكل الموت) الذي تلبّس عبدالخالق محمود، كان حديثنا قصيراً، كنت خلاله فاغراً فمي، بينما كان عبدالخالق محمود لحظتها يحمل أوراق التحاليل المرضية بيديه، كنتُ ذاهلاً ومرتبكاً، وكنت حزيناً، بل كنت أبكي في داخلي وهربت. رحلتُ بعدها الى عمّان، وحين عدت الى النشر في صحيفة الزمان، خابرني صديقنا المشترك كرم نعمة وسألني عن حسين عبداللطيف وطالب عبدالعزيز وعبدالخالق محمود، فلم أكن أعلم ماالذي حلّ بعبدالخالق محمود فقلت لكرم: أعتقد أن عبدالخالق محمود قد مات، ولم أكن قد سمعت بموته، وسألني وقتها لماذا أعتقد ذلك..؟ فأجبته أنه كان في اللقاء الأخير العابر الذي ذكرته قبل قليل ليس أكثر من ميت يحمل أوراق أمل زائف بالحياة.

* مالك بن الريب

يصف الناقد ناظم عودة في كتابه(نقص الصورة...تأويل بلاغة الموت) علاقة المرثيّ بنصّ المرثية، بأنه غالباً ما تتمّ إزاحة الراثي خارج فاعلية الحدث، فيهيمن لسان المرثية دوماً بوصفه وثيقة من وثائق المرثيّ، وربما آخر وثيقة، وقد تضخّمت هذه الإزاحة فكان التعويض هو الخطوة الأولى بإتجاه الهيمنة على لسان المرثية من لدن الراثي نفسه، فكان أهمّ نموذج انشقاق على معيار المرثية هو (مالك بن الريب) الذي أراد أن يصوغ لسان مرثيته بنفسه، فهيمن على القوى الثلاث، فكان هو الراثي والمرثي ولسان المرثية. وكذلك هيمن عبدالخالق محمود على قوى المرثية الثلاث في (مراثي الشمس)، فكان خطابه في جوهره رثاء يبثّه عن نفسه كما هو عن الآخر:

مرّة أخرى التقينا

أنتِ في تابوتكِ المحمول فوقي،

وأنا الضائع في أرضٍ حزينة

وبذلك يتقنّع عبدالخالق محمود دور مالك بن الريب في الرثاء، فيجعل (مراثي الشمس) مراثيَ لنفسه أثناء حياته، وهاهي الآن مراثٍ لعبدالخالق محمود بعد وفاته، فقد كان عبدالخالق محمود يستغل مناسبة رثائه لأمّه ليرثيَ نفسه.

* القصائد الملوّنة

(البدء بالسواد والإنتهاء بالفجيعة)

كان عبدالخالق محمود يحاول إلقاء، وإعادة إلقاء قصيدة (ألوان الظهيرة المائية) باعتبارها (نصّاً تشكيلياً بَصَرياً)، وكنتُ أوافقهُ على ذلك، فقد كان يبني ذلك النصّ على باليتة تبتدئُ باللون الأبيض (=الحياة)وتنتهي بالأسود(=الحزن=الموت)مروراً بأطوار استحالة لونية تشكّل ضربات تنتقل من الأبيض (تجيءُ الظهيرةُ بيضاء) ولون محايث ظلّيّ لذلك البياض هو النهار وشمس الظهيرة وشموس، ثم الأخضر (تجيء الظهيرةُ خضراء) وظلّ الأخضر هو المراعي، أودية، حقول. ثم الأزرق (تجيء الظهيرةُ زرقاء) وظلّ الأزرق سماء، بحار، لازَوَرد. ثمّ الأحمر (تجيء الظهيرةُ حمراء) وظلّ الأحمر وهو جمرة ، حرائق، دماء. وأخيراً الأسود (تجيء الظهيرةُ سوداء) وظلّ الأسود وهو حزن مقيم، أفريقيا، جحيم، رماد. بينما يبثّ عبدالخالق محمود ألوانه خفيّة في قصيدة (موت الأمير)، حيث تمرّ الألوان كأطياف رمزية:

نامَ الأميرُ النومة الأخيرة (= الموت)

محتضناً أحزانه وحبَّه (أحزان، حب ميت)

في ليلة شاحبة مقرورة (ليل)

نجومها عمياء (نجوم دون ضوء)

وتجتمع في المقطع الثاني الخضرة (عصفورة خضراء) والأمل الأخضر (انتهت غربتك المريرة) بالبياض (الوردة البيضاء)، وتختلط في المقطع الثالث الألوان بطريقة مشوشة كالأزرق (عطرها الزرق كالسماءْ) والموت الأسود (نومته الأخيرة) وحبّه الميت (أحزانه وحبّه) ثم حندس الليل (ليلة أقمارها سوداءْ). إلاّ أنّ الأمل قد يجيء ملاكاً أبيض (قد عاد روحاً حرّة). وكذلك في (ثلاثية....) نجد الألوان مبثوثة أما بشكل صريح (بيضاء، البيضاء، حمراء ، سوداء)، أو بشكل مضمر (دم=أحمر، الموت=أسود). وكذلك في (لست وحدك) وهي قصيدة مهداة الى شاعر الألوان الإسباني لوركا، حيث يظهر اللون صريحاً، دونما مواربة حيناً: خضراوان، سوداء، وحيناً بشكل مضمر: عشب (=أخضر)، أفق مُضاء (=أصفر)، السماء (=أزرق)، الدماء (=أحمر)، الليل (=أسود). كلما اقتربنا من نهاية (مراثي الشمس) يبدأ الشاعر عبدالخالق محمود باختزال باليتة ألوانه ففي (هاملت يصحو) نجد صورة غير ملونة (بالأسود

والأبيض) يملؤها: الحزن، الأسى، الضياع، الليل، الموت، مأتم، مغترب، المساء.. وكلّها ذات طبيعة سوداء، بينما يجيء الأبيض بقعة يتيمة: أوفيليا البيضاء، وهي ملطّخة ببقعة حمراء تحتل أرضية المسرح: يغرق في الدماء، دمنا المسفوح. حالما نقترب من نهاية (مراثي الشمس) يصطبغ النصّ في آخر قصائد المجموعة بالأسود، منذ عنوان آخر قصائده (الغراب) (=السواد) نواجه: الليل، رماد، ذبول(=السود) ويتصاعد الظلام ليغطي المشهد برمّته في آخر مقطع من الديوان من قصيدة (الغراب):

في غدٍ...

كلّ لونٍ سوادْ

.....

في غدٍ..

يستريح من التعب المُرّ

هذا الفؤاد

وبذلك يمتزج سواد الألوان بالموت الأسود المرّ فتكون (مراثي الشمس) قد ابتدأت بالأسود ابتداءاً من غلافه (الصورة = النيجاتيف) وانتهت بـ(الغراب) حيث اختتم بالسواد والموت.

سلام الناصر و(هفوات الدهشة)

هفوات بَصَريّة... ودهشة مبعثرة

أثار ديوان (هفوات الدهشة) للشاعر سلام الناصر عندنا درجة مماثلة من (الدهشة) من خلال أولاً اختيار (المفتتح البَصَري) كما يسميه الناقد عباس عبد جاسم، وهي لوحة رسمها الرسام العراقي المقيم في لندن يوسف الناصر، وهو رسام تعبيري وملوّن من طراز خاص، وثانياً من خلال اختيار العنوان، فلم نقتنع ان اختيارهما كان عشوائياً، ربما كان اختياراً (لا واعياً) ولكنه ليس عشوائياً فبورتريت الغلاف هو مناسبة لاكتشاف (الهفوات) التشريحية التي قد يعتقدها رسامون أكاديميون في تشريح الوجه، ربما رسامون من أولئك الذين طوقت رؤيتهم القوانين الأكاديمية حيث يثير تكنيك إنجازه أكثر من علاقة للدهشة، ذلك من الوجهة البصرية،

أما من الناحية اللغوية، فان عتبة العنوان مستلة (كلها) من المتن، وليس كما يبدو من نتائج البحث غير المتقصي الذي ربما ينجزه أحد القراء الباحثين، (فهفوات) هو عنوان للقصيدة (١٨) وفي صفحة (٥٨) من الديوان بينما ينبث النصف الثاني من العنوان، أي (الدهشة) في ثنايا متن الديوان بثلاث كيفيات هي: مباشرة ومقلوبة، ومبعثرة فقد وردت كلمة الدهشة في ثنايا الديوان عدة مرات منها:

(طوبى لتأويلك.../ لفزعك.../ للشرايين التي ضاقت مكبوتةً/ بالحلم المتسرّب بين الأصابع، للرُقي الفتي منذ عقود الانتشاء/ للتأقلم الفطري بحضارات الدهشة) (تباعاً) ص٤

(على بساط الغيمات أحل/ مستنداً برخاوةٍ القطن / وفراغات الدهشة... كورت ظلاً للبهتة والخذلان)

(الشاهد رقم صفر) ص٢٣.

(حين عدنا، تتقاذفنا انحدارات الرصيف/ أمسك عصباً تائهاً بمخمور ارتيابك/ وتفيق من دهشة الانحدار والابتكار)

(رفقة) ص٣٢

كما وردت كلمة (دهشة) مقلوبة في عدة مواضع من الديوان: أولها عنوان قصيدة (مشهد) ص٣٧، وهو نص يرتقي باليومي من الاهتمامات إلى مستوى الشعر.

كما وردت مقلوبة في قصيدة (ايفتسا) ص٤٩.

(الضوء الدوار، بأطراف المطار، شاهد/ في كل لصفة حب، كنت عذرياً)

(من لي ببغداد غير الآه والطرق/ فخلتها صورةً من مشهدٍ قلق)

(بغداد)ص٦٣.

وقد وردت محرفة قليلاً مرة:

(شدهنا مثلهم)

(أنامل) ص١٠٦.

وأحياناً وردت مبعثرة ومقلوبة داخل كلمة على طريقة الكلمات المتقاطعة:

(اصح على فجر صادق/ سترى حلم (سليمان)/ بمقهى الشاهبندر)

(براويز) ص٤٥.

وربما مبعثرة في جملة:

(وهناك أشجار الخلود)

(مشهد) ص٣٨

حيث جاء كل حرف في كلمة (هـ، ش، د) لتؤلف الفعل (دهش) مبعثراً وبذلك يكون غلاف المجموعة مدخلاً لغوياً -بصرياً يضم بين جنباته هفوات الشاعر التي يشعر بها جاثمة عليه، ودهشته البكر التي جلبت عليه مصيبة الشعر كلها.

-٢-

ان واحدة من اكبر سمات نص سلام الناصر هو محاولته الارتقاء باليومي إلى الشعر ففي قصيدة (هفوات) يقول:

(سألتني الزوجة: ماذا انتخبت؟/ سألتها: ماذا انتخبتِ؟ فتوردت وجنات طفلتنا/ بأطياف العراق!)

(انتخابات)ص٦٠

وكانت أهم سمة لهذا النمط من النصوص هي تركيزها (لخلاصة الحكمة):

(شجرة الرمان مزهرة/ هيفاء.../ بطول أمي)

(أمومة) ص٦١

(على وجه البحر يمشي/ المخلِّص.. وكنت غريقاً)

(يسوع) ص٦١

وكانت إحدى أهم سمات النصوص القصيرة، إضافة إلى صفتها المركزة وانتهائها بخلاصة كلمة في النهاية، هو بنيتها وفق شكل الهرم المعتدل حيث تكون الحكمة خلاصتها ونهايتها، بينما لا بنية واضحة للقصائد الطوال على الأغلب، ان واحدة من التقنيات التي يحاول سلام الناصر استخدامها هي إيراده جمع المؤنث السالم ساكن النهاية كقافية، وأحياناً ما يشابهه صوتاً:

(مالها تختفي بما تسمع في الباصات)

(طائعة تأتي فأتبعها السبات)

(ونصيد أجواء لها متباعدات/ قد لا يراها

غيرنا وسط الزعيق/ وبقايا الأغنيات/

سنحيلها زرقاً وخضراً حالمات)

(كلمات) ص٧٧

(هذا/ الجسد المنخول... بالكلمات)

(ولهذا/ الجسد حاول... من أجل الثبات)

(بتكرار الذات)

(أرهق الجسدُ الذات)

(تداخل) ص١٢

(قمم كنوق راحلات/ إلى الأقاصي موحلات)

(رُشدت نحو الفرات)

(كنا ومازلنا عُراة)

(فيأرب أنت عاكفٌ ولانت أدرى/ بالحفاة)

(قمم كنوق متعبات)

(أيقظن مكنون السبات)

(واختناقات خفايا، مؤلمات)

(في متاهات المنافي، غاص أوداج الطغاة)

(نوق) ص١٦

(لا يطيقون الثناء، يختفون كالغيمات/

عاطلون... بعثهم الرحمن... يموتون وقوفاً/

على أبواب المجد الموروث، شموخ البواسل، آتْ)

(البواسل) ص٨٣

وهناك عشرات الأمثلة الأخرى، وهي، وفق ذائقتنا التي لا نرغب بتعميمها تحول النص إلى لغة مسجوعة تجاوزها التكنيك الحديث لقصيدة النثر:

وتبلغ الرغبة في السجع أقصى مدياتها في نص (باب توما...)

(يتقاطرون لمى... عند الحديث... ينابيع ثمار/

قاطفات مرهفات (يا جماعة الخير) مرهفات...

عاشقات/ يشبهن النساء (عندنا) محض

افتراء/ أراني رضيعاً على صدر أم بثناء)

ص٩٥

وفي نص (خطوط) ص١١.

(ننسحب ... باتجاه القرفصاء/ زادنا...

خبز وماء/ نغمض اليمنى احتجاجاً/ وادخاراً

لحياة المومياء)

مما يجعل هذا النص يبدو مرتبا وفق صنعة مدروسة ليتلاءم وتلك الكلمات المسجوعة.

تلك ذائقتنا نحن، ولا نحاول تعميم نتائجها؛ فكهذا بدا لنا ديوان (هفوات الدهشة) لسلام الناصر، الذي صدر في تشرين الأول ٢٠٠٦.

احمد العاشور في ديوانه (عبر زجاج معتم) ...

انسجام الفروض والنتائج

حين يكتب احمد العاشور الشعر ، فهو يحرص على همّ يضعه ضمن أولوياته ، ونعني به حرصه الشديد على تقنية القصيدة و تشذيب أية (زوائد) يعتقد أنها لا تخدم تركيز النص حتى لا يتبقى من قصائده سوى (هندستها الخفية)، وهو مصطلح استعرناه من كتاباتنا في النقد التشكيلي ، ونراه يصلح للكتابة في نقد الشعر ، فهو إذن يحاول أن يصل إلى (روح الشعر) ، (هيكله الرياضي) ، ذلك الشراب المعتق والمركّز والمقدس ، في آن معا ، لتقترب قصيدته رويدا من تركيز بعض أنماط من الشعر ، كالهايكو الياباني ، وربما بشكل كثر قربا لنا نحن العراقيين ، من شعر الأبوذية والزهيري ، وبشكل أدق ، من الدارمي ، حيث تحتشد المعاني مركّزة في بيتين يؤلفان ذات (البنية الهيكلية) ، ونعني بها الفروض والنتائج.

قد يكون احمد العاشور (مؤمنا) بما آمن به أفلاطون والفيثاغوريين ((بأن كل شيء يمكن رده إلى الهندسة)) ، وهو ما آمن به لاحقا ديكارت وآينشتين وباشلار الذي يؤكد نزوع التعبيري نحو التشكل الهندسي ، ثم نزوع الهندسي نحو التشكل في الرياضي هو الآخر ، فيستعير احمد العاشور الهيكل الخفي لقصيدته من البساطة (الواحدية) ، كما يسميها القاص محمد خضير ، وهي بساطة برهانية يستلها من منطقيات ارسطية تنبع من علاقات منطقتين متواشجتين ، يبني النص من تنافذهما وتواشجهما (المنطقي) ، وهما : الفروض والنتائج ، حيث تكتظ الفروض بمقدمات القصيدة التي يركزها الشاعر احمد العاشور لتقدم خواتمها المنطقية النتائج ، و بذلك يكون احمد العاشور حريصا على المحافظة على مفهوم saving appearances الذي يعني المحافظة على انسجام الفروض والنتائج ، رغم انه في أحيان كثيرة يبدو غير مكترث للبرهنة على صحة فروضه ، فهي (صحيحة) بالنسبة إليه ، على الأقل ، وهو الأمر الجوهري بالنسبة إليه أيضا ، فهو يبدأ دائما بفرض مقبول منه على الأقل، وهي بساطة جوهرية تحافظ على امتلاء قصيدته ، رغم قصرها ، بقدر ضخم من الحكمة يشكل الخط الفاصل بين الشعر وعدمه .

فلأنه لا يرغب أن يسجن أحدا ، فقد رسم قفصا دون طائر ، ولأنه رسم القفص دون طائر ، فقد أخذ صفرا في درس الرسم ، إنها إذن علاقات سببية تحكمها القوانين ذاتها التي تحكم علاقة الأسباب بالنتائج.نورد نماذج من شعر احمد العاشور ، تاركين للقارئ مهمة البحث عن الفروض ونتائجها في كل نموذج منها:

(قفص)

لأني رسمت القفص

بلا طائر

ولأني لا أرغب أن

أسجن أحدا

أعطوني صفرا

في الرسم

(غرفة)

ما كانوا كثرا

لتضيق بهم تلك الجدران

وليس لأن الغرباء كثيرون

ولكن ..

... للواحد منهم وجهان

(لمس)

لما أرخيت على شعرك

يا قديسة كفي

تعلمت اللمس

(ظل)

فاجأني ظلي

- عند رجوعي -

منقسما اثنين

ظلا يتعرى بجناح مكسور

و الآخر ليس له ظل

(أخرجك قسرا)

أخرجني من مرآتي

أخرجني من عطري

من الواني

أو أخرجك قسرا

كي استرجع ذاتي

(تبرير)

كنا نضع على

شرفات منازلنا

أصص الورد

وعلى ضوء القمر نخط قصائدنا

وقبل أن نكتب حرفا

نشرب كأسا كي تختمر الفكرة

و أحيانا لا

نبرر

لأنفسنا

أن الخمرة

مغشوشة!

(تصريح)

الخمرة لا تأخذ

من شاعرها إلا ...

ثمن الكأس

إلا

تغيير ملامحه

بل تمنحه تصريحا

بصور قصائده

تحت رؤوس تتمايل بالصحوة ..

تصحو

تصحو

حتى السكر

هل ان وجود كل ما افترضنا وجوده من بناء رياضي خفي في تجربة احمد العاشور، قد افقد نصوصه بريقها الشعري؟! .. نحن نشك في ذلك .. فقد ازدادت قصيدته كثافة والقا شعريا.

الصورة في الشعر والرسم..

تشاكل صوري استعاري

التحوّل (الإدراك الحسي التحولي)، بديلا عن المحاكاة، باعتبار جوهر الفن عملية استعارة بمثابة تحوّل transformation

(هاشم حنون ...تحولات الواقعة الشيئية) نموذجا

*** "الديك بوق الصباح" وليم شكسبير**

*** "أحيانا يكون صف من أشجار الصفصاف المقطعة موكبا من رجال دار العجزة... ويبدو العشب المداس بالأقدام على جانب الطريق متعبا ومتربا مثل الناس التي تعيش في أحياء فقيرة... رأيت مجموعة من نبات الكرنب الأبيض تقف متجمدة ومشلولة، وقد ذكرني ذلك بمجموعة من نساء بتنوراتهن الرقيقة وشالاتهن القديمة" فان كوخ**

*** "في بعض الصور الفوتوغرافية، تستحضر القشعريرة الظاهرة على الجسد، قشر البرتقالة، او تحبيبات الحجر"**
بابلو بيكاسو

حينما استضافني اتحاد أدباء البصرة في امسية بنادي الشعر كان ما مخطط لـه ان يصب موضوع الامسية في بحث تخوم العلاقة بين الادب والفن؛ فكان العنوان الذي اقترحته: (الصورة في الشعر والرسم.. تشاكل صوري استعاري.. هاشم حنون ... تحولات الواقعة الشيئية نموذجا)، وذلك لمناسبة صدور كتابي (هاشم حنون ... تحولات الواقعة الشيئية) الذي اعتبرته تطبيقا للثيمة التي اشتغلت عليها سنوات، وقدمت فيها عشرات الموضوعات التي نشرتها في الصحف والمجلات ومواقع الانترنت، وقد اخترت صديقي الكاتب هاشم تايه ليقدمني، فاجاد في ادارة الجلسة وبتقديمي بكلمات مؤثرة ستبقى عالقة في ذاكرتي طويلا، حينما قال "بانغماره كليّاً في النقد التشكيليّ... (يكون خالد خضير) قد أنجز شيئاً ليس بالقليل من وعده لنفسه بأن يكون ناقداً تشكيلياً متخصصاً، وليس مجرّد عابر سبيل... لما امتلكه من مهارات في هذا الباب... ووعيه بطبيعة عمله كقارئ خطابات تشكيليّة، لا أدبيّة، وإصراره على النظر من منظور نقدي تشكيليّ إلى السطوح التصويريّة، والتغلغل في طبقاتها وقراءتها بالاحتكام إلى معايير تشكيليّة جمالية تكاد تكون صرْفا... وقد أعانه على إرساء تعريفه كناقد انتماؤه إلى حقل التشكيل باعتباره فناناً تشكيلياً، وطول تحديقه في اللّوح الذي حفظ تجارب تشكيليينا".

اؤكد، منذ البداية، بأن النصين: اللغوي والبصري هما حقلان مختلفان في وسائل التعبير وفي المقاربات النقدية، إلا ان لهما مشتركا عاما هو ثنائية الصورة بنمطيها: الصورة الشعرية بصفتها استعارة بصرية والصورة البصرية باعتبارها واقعة مجاز واستعارة بلاغية، وهي علاقة تتمحور بين طرفين هما: الصورة البصرية طرفا، والمجاز الشعري طرفا آخر باعتبارهما طرفي القضية، أو شكلي تمظهرهما، بين الصورة (بمعنى العلامة البصرية) وبين الصورة في اللغة المنطوقة، من خلال تعاكس مرآوي بين طرفي هذه الثنائية، وهذه الآلية كرس لها فرانكلين ر. روجرز كتابه (الشعر والرسم، بغداد، ط١، ١٩٩٠) وكرس لها الكاتب العراقي شاكر لعيبي كتابه (بلاغة اللغة الايقونية...الصورة بوصفها بلاغة،بغداد، سلسلة جريدة الصباح ٨، غير مؤرخ، ولكنه وزع اوائل ٢٠٠٨).

لقد أكد فرانكلين ر. روجرز ما قاله لسنغ، بان الفن انطباعات بصرية، بينما ينطوي الأدب على تتابعات حكائية وان الاستعارة ظاهرة بصرية مكانية، وان منطقة التخوم بين فني الشعر والرسم هي الصورة بنمطيها: الصورة الشعرية (في الأدب) والصورة البصرية (في الرسم) فقد خلّف لنا العديد من مبدعي الفنين تصريحات تؤكد الصلة بين الرسم والشعر كقول بيكاسو "الرسم هو الشعر، وهو دائما يكتب على شكل قصيدة ذات قافية تشكيلية، وهو لا يكتب بالنثر أبدا" وقول (ليوناردو دافنشي) "الرسم شعر يرى ولا يسمع، والشعر رسم يسمع ولا يرى، و(روبرت غريفز) "ان الحدة البصرية هي جوهر الشعر". ، وقد لاحظ ر. روجرز في كتابه "ان تكوين الصورة الفنية (الشعرية) هو اندماج صورتين لتكوين تركيبة" وهو ما يسمى بـ(الإدراك الحسي التحولي) و(الاندماج الصوري) و(التشاكل الاستعاري) ، كما لاحظ ان رسوم الكهوف هي مزاوجة (تشاكل صوري) بين نتوءات الكهف (حقل المتعرجات) وصورة حيوان البيزون الكامنة في ذهن الرسام (=صورة الذهن)، وهو ما يعرف بتقنية المتعرجات menders وتقنية الإشارات العشوائية التي كان يطبقها الرسام ماكس ارنست في تقنية المفروكات frottage ، والطبيب الألماني روشاخ في بقعته الشهيرة، وسلفادور دالي وحتى دافنشي الذي نصح بها في كتاباته كعلاج لجفاف المخيلة، وقد رفعت حركة الرسم الحدثي tachisme او action painting هذه التقنية إلى مستوى المبدأ، و"ان (حقل المتعرجات) يؤسس الشروط اللازمة من اجل إيجاد الأشكال ثم تطويرها بضربات إضافية يسيطر عليها بصورة أكثر تعمدا".

لقد افترضت بداية انه ليس شرطا ان تتطابق علامات الذهن مع علامات الواقع؛ فقد تتطابق علامات المتعرجات(آثار الجدران او آثار الواقع) مع علامات الفن التي يمتلك الفنان داخل نفسه إيضاحا عميقا لها، وهو ما يسميه بيكاسو "فكرة الشيء التي تركت بصمة لا تمحى" وقد تكون هذه (بنى هيكلية متجهة) او (بنى شكلية طوبولوجية) او ما يسميها الخبير بالفن الإسلامي الكسندر بابادوبولو (بالهيكل الرياضي) وأسماها الناقد شاكر حسن آل سعيد (المدرك الشكلي) فتتكون "الصورة الفنية ... من صورة مركبة ناتجة من اندماج

عناصر الشكل القابلة للتحول في الصورة المستوعبة بعناصر الشكل القابلة للتحويل في صورة الذاكرة... "، حيث "ان الشكلي (او النمطي) للبيئة المستوعبة تندمج مع العناصر الجوهرية للعالم الداخلي، عالم الكينونة" (اوكونور).

يخلص فرانكلين ر. روجرز إلى استنتاج مهم هو ان جوهر كتابه (الشعر والرسم) بـ"ان الاستعارة اللفظية يمكن فهمها فقط من خلال الاستعارة البصرية"، وان "الفن كله تسجيل للإدراك الحسي التحولي"، و ان "الاستعارة هي ... العملية التحولية" ليست في الحقيقة غير "تلامس سطحين مستويين احدهما مركب فوق الآخر وبينهما الانقطاع الأساسي"، وبذلك فقد تبنى الناقد الصالحي دعوة فرانكلين ر. روجرز باعتماد التحول، الإدراك الحسي التحولي، بديلا عن المحاكاة باعتبارها جوهر الفن.

ان واحدة من أهم أنماط التشاكلات الصورية cisomorphism التي شرحها روجرز هي (التفاعل الاستعاري بين الشكل الإنساني واللا إنساني"، حيث يكون الرسم برمته عملية استعارة بمثابة تحول transformation ، وقد كانت تجربة فان كوخ في الرسم نموذجا كبيرا لهذا النمط من الأنسنة سواء في إعمال الرسم او في مدوناته فقد كان فان كوخ قادرا على جعل صخوره وأشجاره وكل أشكاله تتلوى من فرط العذاب الإنساني، لقد ظهر التفاعل الاستعاري بين الشكل الإنساني واللا إنساني بكامل قوته في رسائله حيث يقول في إحداها: "أحيانا يكون صف من أشجار الصفصاف المقطعة موكبا من رجال دار العجزة... ويبدو العشب المداس بالأقدام على جانب الطريق متعبا ومتربا مثل الناس التي تعيش في أحياء فقيرة... رأيت مجموعة من نبات الكرنب الأبيض تقف متجمدة ومشلولة، وقد ذكرني ذلك بمجموعة من نساء بتنوراتهن الرقيقة وشالاتهن القديمة"، وهو ما يؤكده تصريح بيكاسو "إلى أي حد تشبه نخلة جوز الهند الجذع السفلي للمرأة..." و"في بعض الصور الفوتوغرافية، تستحضر القشعريرة الظاهرة على الجسد، قشر البرتقالة، او تحبيبات الحجر"، وان واحدة من النماذج المهمة في ميدان التشاكل الصوري عند فان كوخ لوحة (آكلو البطاطا) "فاللون الذي رسمت به يشبه لون البطاطا متربة جدا مع قشرها" لتتحقق واحدة من أجمل التشاكلات الاستعارية عند فان كوخ وهي (استعارة الإنسان- البطاطا).

لقد كانت وجهة النظر المتممة الأخرى هي رؤية الكاتب شاكر لعيبي في كتابه (بلاغة اللغة الايقونية...الصورة بوصفها بلاغة)، فكان عنوان كتابه يتضمن هذه الثنائية "بلاغة اللغة الأيقونية... الصورة بوصفها بلاغة" وكذلك كان يدلل منذ العنوان بأنه: بأنه يقف ضمن الاتجاه السيميولوجي الذي يعتبر السيميولوجيا جزءا من اللسانيات حينما يقول "ما زالت اللغة المنطوقة على ما يبدو ضرورة في قراءة اللغة البصرية"، ولا يكتفي بذلك فيعمد الى ترحيل آلية من اللغة إلى حقل الصورة البصرية، وهي الاستعارة او المجاز الذي يتضمن معنى (الانحراف)، وبذلك فهو يستعير ذات الآلية التي كرس لها كتاب (الشعر والرسم) اهتمامه باعتبارها الآلية الأكثر فاعلية لدراسة (الصورة الشعرية)، وتتضمن حقلي استعارة يتشاكلان صوريا لإنتاج الصورة، وبذلك فإننا نتقل إلى مستوى أعمق من قضية استنطاق العلاقات بذاتها، او استنطاقها بمعونة اللغة المنطوقة. ويبدو شاكر لعيبي وكأنه قد شعر بالخوف من ان يوجس القراء في أنفسهم ريبة فيؤكد "عندما يتعلق الأمر بالبلاغة الصورية، لا يتعلق الأمر، بحال من الأحوال، بعمل تلفيقي، ولا باستجلاب قسري لمصطلحات حقل إلى حقل مختلف، ولا بتقويل البصري ما تقوله البلاغات اللفظية" والسبب برأي المؤلف يتعلق "بامتلاك البصري، بطبعه أصلاً، بلاغة تأويليه ومجازات تتماس مع المجازات اللفظية المعهودة" ويماثل المؤلف بين المجاز اللغوي والصورة البصرية هنا في قوله "ان المجازات اللفظية هي (انحراف متعمد) للغة عن استخدامها القاموسي... والصورة image بطبعها تتضمن شيئاً يمكن ان يوصف بالمجازي طالما ان فيها موضوعاً غائباً فعلياً لكنه حاضر دلالياً: لوجود الغائب" لذلك فهو يستنتج ان "المهم في الصورة ليس ما يحضر فيها ولكن ما يغيب" ونحن ربما تختلف معه في إعطاء الأهمية (لما يغيب) من الصورة، فأن ذلك سيؤدي إلى نقل الصورة من اعتبارها (واقعة شيئية) من خلال عناصرها الشيئية إلى معاملتها باعتبارها موضوعاً سردياً وفي ذلك تخسر الصورة جزءا من وجودها الشيئي.

وان شاكر لعيبي يهدف الى " إقامة مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكها في صفة أو أكثر بأداة لغرض مقصود" حينما يؤكد أن "في اللغة الأيقونية نجد تماثلات بين أمرين مرئيين بسبب اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض مقصود" بينما يؤكد في الوقت ذاته ان "في اللغة الايقونية نجد تماثلات بين أمرين مرئيين بسبب اشتراكهما في صفة أو أكثر" وبذلك سنعود إلى المربع الأول وهو ان (التشاكل الصوري) في كتاب (الشعر والرسم).

ويستند المؤلف على ما قاله "الفلاسفة المناطقة المسلمين باغتراف الشعر والتصوير كليهما من (التشبيه)، والمراد بذلك هو سعي الفنين لمحاكاة الطبيعة وهذه هي فكرة ارسطرطاليسية عن جدارة". ويستشهد المؤلف بقول الفارابي عن العلاقة بين الشعر والصورة البصرية، "ان فعليهما جميعا التشبيه، وغرضهما إيقاع المحاكيات" ويستشهد بأقوال أخرى لابن سينا وابن رشد وأخوان الصفا والجرجاني، وكلها "نصوص تشدد بشكل رئيسي على مشكلة المحاكاة المختصرة إلى مصطلح بلاغي سائد في المجاز العربي وهو التشبيه".

ان الاستنتاج الاهم هو انه إذا كان فرانكلين ر. روجرز قد خلص إلى استنتاج شكّل جوهر كتابه (الشعر والرسم) بـ"ان الاستعارة اللفظية يمكن فهمها فقط من خلال الاستعارة البصرية"، فان شاكر لعيبي، برأينا، خلص إلى استنتاج مكمل شكل جوهر كتابه وهو ان الاستعارة البصرية يمكن فهمها فقط من خلال الاستعارة اللغوية (والمجاز).

هاشم حنون ... نموذجا تطبيقيا

افترضتُ ان الـ(بنى الشكلية الطوبولوجية) الخفية التي سبق وذكرتها قد شكلت مرتكزا بنائيا في تجربة هاشم حنون منذ مرحلته التعبيرية في معرض ١٩٩٠ في قاعة الرواق الذي كان مكرسا لموضوعة الشهادة؛ فكان هاشم حنون يقسم السطح التصويري الى منطقتين طوبوغرافيتين مختلفتين بدرجة قداستهما؛ مما انتج بنيتين هيكليتين متجهتين هما:
البنية الهيكلية العمودية (الارتفاعية) وتتألف من منطقتين طوبوغرافيتين: مثلث أسفل هو (مثلث الوجود الدنيوي) رمزا معادلا للوجود الدنيوي، بضمنه الموت كحقيقة دنيوية؛ بينما يمثل المثلث العلوي (مثلث الانبعاث) والخلود السماوي، وهو ما يمثل الموت كحقيقة أخروية، وتمثل نقطة التقائهما، في مركز اللوحة (باب السماء) الذي تخترقه الروح في صعودها الى الأعالي.

والبنية الهيكلية الأفقية التي اسماها القاص محمد خضير (التضحية في وضع أفقي) التي نجد جذورها في الفن العراقي الرافديني القديم ضمن مشاهد التقديم الكلاسيكية في الأختام الأسطوانية وتكون فيه حركة الشخوص رحلة دنيوية أرضية تجاه خلود ارضي نحو بناء مدينة فاضلة هي حصيلة بناء عمل اجتماعي.
وكانت بنية الكائن الحجر، تشكل عملية تشاكل بين الشاهدة والحرز والتميمة والمسلة وبين الكائن الحجر، وهي تطور هام كان يجر منجز الفنان نحو (التجريد)، وهي مرحلة توضح تشبع الرسام بأيقونات الفن العراقي الرافديني القديم و(بجينات) ذلك الفن فكانت أيقونة التميمة التي تسمى شعبيا (الحرز) هي الأيقونة الأكثر أهمية في المرحلة التجريدية أواخر الثمانينات من تحولات الفنان فكانت محاولة لتحقيق اكبر اقتراب من المادة التي يشتغل عليها، فكانت (أيقونة التميمة) عناصر صورية شتى: علامات، وخطوط، ونقاط هي في حقيقتها مختزلات صورية انفصلت عن وجودها اللغوي، أو ربما سبقته وجودا.

لقد أقام الفنان أربعة معارض مهمة اعوام ١٩٩٦ في بغداد (قاعة دجلة) ١٩٩٨ ،وعمان ١٩٩٩(قاعة الأندى) ومدن ملونة في عمان (قاعة الاندى) عام ٢٠٠٠ ، و فضاءات ملونة في عمان (قاعة الاورفلي) عام ٢٠٠٠ حيث تظهر علامات المدن واكتظاظها بموجوداتها وساكنيها وعابري سبيلها ليعيد بناءها من فتات قرميدها، وآثار جدرانها، طبقة فوق أخرى، بثراء لوني مدهش، واكتظاظ شكلي بكل ما جمعته الذاكرة، ليس من (علامات المدينة) وحدها بل ومخزونات مما رسمه الآخرون عنها، منذ بواكير الفن العراقي المعاصر، وحتى وقتنا الحاضر.

لقد ظهرت بعض التجارب التي كمراحل سريعة ضمن تجربة هاشم حنون كالمكعبات التي كتب عنها الكاتب هاشم تايه، وتجربة المدن السبع التي كتب عنها الكاتب صدام الجميلي، ومجسمات خمسة شكلت مجموعة اعمال استثنائية عرضها الرسام في موقعه على الانترنت وفي معرضه الاخير (مسلات الطين ٢٠٠٤)، وفيها اختفى الضوء من مدينته الحجرية هذه، فتختفي الشمس .. ويهيمن الظلام الاسود الفاحم بقوة.. فتكون المشهد في (مسلات الطين ٢٠٠٤) من مهيمنتين: الطابع الحجري حيث الطين الجاف او المفخور، والوجود البشري (حيث: المدن، المسلة، الكتابة، التاريخ، المدونات، آثار الناس والعابرين)، فكانت مزيجا من: المدن الملونة التي عايشها هاشم حنون في صباه، والمدن الحرائق التي افنى شبابه في حرائقها، والمدن الحجر التي انتهى اليها مقيما في عمان الان.

لقد اتخذ هاشم حنون، منذ أولى مشاركاته في معارض العاصمة العراقية بغداد،الجسدَ (مهيمنة شكلية) أسس عليها معمار لوحاته، جاعلا أعماله تلك مشبعة بإيماءات الجسد الإنساني منذ لوحته (الأولى) التي أطراها جميع من كتب عن بدايات هاشم حنون، ونعني بها لوحة الشهيد التي كانت تصور الجسد المسجى الذي تحيط به النسوة الناحبات، فكان يوظف إيماءة ذلك الجسد الإنساني.

واتخذ هاشم حنون لوحاته الملونة بنية يقيم عليها تجربة تخطيطاته التي صنفتها باعتبارها عائدة الى فعل التفكير (بطريقة ملونة)، وهو ما ظل جاثما على الرسام حينما انجز تخطيطاته، فكانت صفحتها ميدانا لاشتغال الفجوة التي تسمح للقارئ بالتدخل بهدف ملئها ويسميها إيزر (الفراغ الباني) وهي ما تشمل: الانفكاكات التي تدعو القارئ إلى وصلها... حيث يجد القارئ فرصته في البياضات أو مواقع اللاتحديد التي يهيؤها النص ويتدخل، كشريك للمؤلف، في تشكيل المعنى، وان الفجوة التي يتخذها هاشم حنون استراتيجا ثابتا في بناء تخطيطاته، مفهوم شيئي (متيريالي او ملموس)، وان ملء هذه الفجوات هو فاعلية يقوم بها المتلقي، لذا فهي فاعلية تشمل اللوحة والمتلقي معا، وعلى الاخير ان يستند في ذلك على مخزوناته من الخبرة السابقة.

الخط العربي
البعد البصري..
وبيان النص

كلما هممت بالكتابة عن فن الخط العربي وجدت نفسي منسقاً الى التماس مع ثنائية كالما شكلت ثيمة ألقت بظلالها علي كل مرة، وهي ثنائية البصري ـ اللابصري (اللغوي تحديداً)، او على حد تعبير النقد الماركسي ثنائي السامي ـ النثري، فكان هنالك بون شاسع مابين أنتاج نص مكتوب ذي مدلول لغوي نتيجة شكل من أشكال الحروف كجزء من عملية الكتابة، وبين شكل الكتابة بغض النظر عن مدلولها كنص لغوي وهو العامل الحاسم في قضية تناول الخط كفن او تناوله كحامل لنص لغوي يقع خارج الواقعة البصرية، ومن وجهة نظرنا يرتكب النقاد التشكيليون، حينما يخلطون بين فهم الخط كوعاء (او حامل) للعبارة وبينه كنمط تعبيري بصري بلاستيكي مستقل بشروطه الخاصة والمنعزلة عن مدلولات النص، فكان العديد من النقاد غالباً ما يقعون من هذا الخلط مثل عميان بروجل، فكان جلهم لا يفضل بين البصري والمعنى اللغوي للكتابة، فكان عندهم ((الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها، من حي ان الخط دال على الإفهام، ولاشتراك اللفظ والخط في هذه الفضيلة، وقع التناسب بينهما في كثير من أحوالها، لأنها يعبران عن المعاني، إلا ان اللفظ بمعنى متحرك، والخط بمعنى ساكن، وهو يفعل فعل المتحرك باتصاله بما تضمنه الى الإفهام، والأقلام السنة الإفهام " كما يقول عبد الرحمن يوسف بن الصائغ المتوفى عام ٨٤٥ هجرية، في مخطوطة (تحفة الألباب في صناعة الخط والكتاب) التي حققها هلال ناجي وصدرت عام ١٩٨١، وكذلك ينغمس أبو الحسن البصري الماوردي بالفكرة حينما يربط بين حسن الخط ورداءته ووضوح المعنى بتجنب أخطاء الكتابة وتحريفها وبذلك فهو يضع الخطاطين في مقام النساخ، بينما ينغمس الكاتب الخطاط معصوم محمد خلف (مجلة الرافد/ العدد ٩٢/ ابريل ٢٠٠٥) في ذات الخلط حينما كان الخط عنده ((لم يزل يمتلك سحره الخاص داخل الكلمة والجملة... حيث تكون الرسوم المكتوبة دالة من خلال تركيبها، على بعض المعاني، وكلما ارتقت صناعة الكتابة كانت أكثر دقة في التعبير عما يجيش في النفس من أفكار وعواطف وانفعالات "(ص٦٥)، ليصل الى استنساخ يقرر فيه (ليست الكتابة (ويعني به الخط) مجرد رسم لأشكال الحروف، إذ ان ذلك قد يتم بتدريب بعض الحيوانات، ولكن الكتابة أكثر تعقيداً من مجرد الرسم المادي لشكل الحرف، فهي بالدرجة الأولى، رسم للشكل يعتمد على الترابط العقلاني المنظم بين تلك الأشكال. ولو اكتفينا بمجرد الرسم لكانت الكتابة فاقدة معناها، غير نؤديه الغرض منها (ص٦٥). وهو استنساخ يدل على فهم هدف (الخط) بالمعنى الناشئ من العبارة، ولم يميز هؤلاء بان المعنى ليس هدف الخط بل هدف الكتابة، وان الخط يفارق الكتابة كونه قضية بلاستيكية تشكيلية، فيما تكون الكتابة ذات أهداف اتصالية لإنتاج معان في الغالب، ويقع في المطب ذاته كاتب من وزن أثقل هو ادهام محمد حنش الذي اصدر كتاباً بعنوان (الخط العربي وإشكالية النقد الفني) بغداد ١٩٩٠، ليبحث في ((قضايا الخط الفنية الخالصة))كما جاء في مقدمة الكتاب، بينما يظل حاملا فهما يبدو جاثما في لاوعيه الفكري ليقول ((يظل ارتباط الشكل بالمضمون في مستوى واحد يتجسد عبر العلاقة العضوية الداخلية لارتباط الشكل الخطي بالمضمون اللغوي))ويصل الى ذات الاستنساخات التقليدية التي لم تقدم لفن الخط شيئاً وهي ان فن الخط العربي ((فن بليغ، بل هو فن البلاغتين : البصرية والذهنية)) (ص).

تنطوي المخطوطات العربية القديمة على التماعات مهمة ومناقضة لهذا الفهم، تتناول من الخط العربي تناولاً بصرياً، ولكن مثل هذه الفكر تضيع غالباً في زحمة النقد السريع والخاضع لاشتراطات (ايديولوجية) تعتبر الهدف الأهم لهذا الفن، بل وكل أنماط الفن، وإيصال المعنى، فقد أخذتني بلاغة نصيحة أسداها الأمام علي (ع) لرجل رآه الأمام قبيح الخط فقال له ((اطل جلفه قلمك وأسمنها، وحرف قطتك وايمنها، واعدل أقسامك، وأقم الفك ولامك))، ويخطئ عبد الرحمن يوسف بن الصانع حينما يعتبر هذه ((وصية تضمنت أصول الكتابة))، بل هي برأينا وصية تضمنت أصول الخط، وهو ما أكد عليه أبو بكر الصولي حينما قال واضعاً الخط الجيد بأنه ذلك الذي ((اعتدلت أقسامه، وطالت ألفه ولامه، واستقامت سطوره، وحناها صعوده حدوره، وتفتحت عيونه، ولم تشتبه رأوه ونونه وأشرق قرطاسه، وأظلمت أنفاسه ولم تختلف أجناسه...)) الى أخر وصية طويلة تتبع هذا المنوال، ووصية ابي حيان التوحيدي للخطاط بان ((يصور الخط بأحسن مقاديره حتى لا يقع التمني لما دونه، ولا يخطر بالبال شأو ما فوقه، ويعدله في شطره، ويشبهه مما يأتي من شكله، ويقرن الحرف بالحرف على قياس معنى من شرط في تقريب مساحته، وتبعيد مسافته، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرده في غير سطره، ويسوي أضلاع خطوط كتابه، ولا يمليه بما ليس من زيه، ولا يمنعه مما هو له بحقه، فتختلف حليته وتفسد قسمته)) كما ميز ابن خلدون بين الكتابة والخط باعتبار الأولى ((رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس)) والخط صنعه فن. ان هذه المقولات تضع اليد على فهم ربما كان مطموراً في صفحات الكتب، فهو يعيد الاعتبار للجانب البصري باعتباره الخط إبداعا بلاستيكياً تأسست شيئيته على المواد الفاهم الذي يصنعه غالبية الخطاطين من السخام والصمغ العربي والبعض، وأحيانا العسل لمنعه من الفساد، فهيمن عليه روح السيميائيين في القرون الوسطى، وبذلك يخرج الحرف العربي اسوداً فاصً، فيه

اثار كثافة المواد حيناً، وخفته حيناً أخر، واثار القصبة في سيرها على سطح الورق، والخط في كل ذلك فن يرتكز على بعده الشييء كغيره من الفنون تضاف له الصنعة التي يحرص الخطاطون على إتقانها والتي تتمثل (بضبط) أشكال حروف كل خط وقياساتها التي ترتكز على النقطة، وهي شكل معيني يكتب برأس القصبة التي يخط بها النص، وتعتبر الدرس الأول في الخط العربي لأنها (مقياس الرسم) فيه، او هي (الوحدة الصغرى) في تشريح (Anatomy) حروفه في أخر مراحل تطوره، ولكل حرف قياس في كل نمط من الخط يختلف عن قياسه في نمط أخر من الخط، فالألف يتراوح قياسه بين ثلاث نقاط في الخطين : الفارسي والرقعة وسبع نقاط في خط الثلث، كما تتعدد أشكال العديد من الحروف داخل كل نوع من الخط أيضا، فالخط العربي ينطوي على عشرات الأشكال لكل حرف ففي خط الثلث فقط يمكن ان نجد لحرف العين مثلاً عدداً كبيراً من الأشكال منها : المسبلة والمجموعة والمخطوفة والمحيرة التي بهدها نصف صعود والتي بعدها تعلية والصادية والصادية المركبة وفك الاسد والمربعة والمسلسلة والمطموسة وما يخرج من امتزاج هذه الصفات ببعضها... ومما يجدر الإشارة إليه ان تنوع أشكال الحروف يحدث في أنواع الخط المستخدمة لانجاز اللوحات الفنية كخط الثلث أكثر من الخطوط المستخدمة للكتابة العادية كالرقعة والديواني وكانا يستخدمان لكتابة دواوين الدولة العثمانية. حيث تقل أشكال الحرف الواحد الى أدنى حد كون ذلك الخط يستخدم الخط للكتابة (=التدوين) وليس للخط كفن.

تأهيل المتلصص ... الشخص الثالث

١

مقتـــــرح

حينما نشرت هذا الموضوع قبل عامين، دونما نماذج، اقترح القاص محمد خضير أن أرفق بعض النماذج من تلك الرسائل، وهو أمر لم أتمكن منه سوى مؤخرا، حينما وجدت العدد (١٧٤ الصادر في ١٥ حزيران ٢٠٠٤) من صحيفة النهضة التي كانت تصدر في بغداد، التي نشرت نموذجـ(ين) منها، إلا أن إعادة قراءتي للمنشورة في تلك الصحيفة جعلني أعيد النظر ببعض جوانب الموضوع، فأعيد كتابته، وأضيف إليه ملحقا لرسائل تبادلها مع آل سعيد ونشرها الدكتور حاتم الصكر في موقعه الالكتروني؛ حيث وجدتها وثيقة الصلة بالموضوع، وأؤكد أنني اقتبست من الصحيفة، والموقع الالكتروني كامل النماذج المنشورة دونما أية تغييرات:

٢

نمـــوذج أول: آ

(رسالة من شاكر حسن آل سعيد إلى هناء مال الله)

"رسائل... من قلب الحياة إلى عمق الموت،

رسالة، شاكر حسن آل سعيد

عزيزتي هناء، أشواقي إليك لا حدود لها. انتظر عودتي إلى بغداد إن ...، وفيما يلي بعض رسائلي الصامتة إليك: *لازالت معالم تلك الحديقة الغناء بأشجارها ذات الألوان الخضراء المتنوعة الدرجات... والتربة المضيئة.. والطيور المتوارية، تشدني إليها.. فهناك ما يتجاوز فيها (الجسد إلى الثقافة إلى الروح..) وهي ككل الحدائق الأخرى بالطبع تنطوي علي سحر دفين، ولكنها أيضا احد طلاسم فريد الدين العطار أو المثنوي.. ترى ما الذي ارقني كل هذا الليل الطويل لكي أصحو بغتة وأنا أترنم بمعالم سجادة شرقية طالما (تسكعت) في أصولها الطبيعية... (بل في شريحة من شرائح نسيجها)، إذا إنا لم أكن ممتلكا حقا (تعويذاتي)فيها: صلاتي؟

وما الذي دفعني إلى أن اكتشف أحيانا فيها بعض (نقاط) وهجي الفكري، لو لم امتلك قبل هذا معنى نقطة (وهج) منظومتها في وهج منظومتي التي ضمنتها كتابي (الحرية في الفن) قبل أكثر من ثلاثين عاما!!!!

وما الذي يدعوني على عدد اللحظات إلى التغني بجمال الكون إنا الذي لا امتلك حتى جناح ذبابة لكي احمي نفسي من غدر جناحها الآخر..؟

وما الذي يكشف عني حجب الجهل لذلك الوجه الثاني للعلم..؟ وما الذي كان يتوارى مع طيور حديقتي أنا إذا انتزع الصمت من لحظ الكائنات أو إطراقة ذروة (شجرة سرو) في تلك الحديقة أو ميلان (زهرة) لبلاب لم تكن لتشاهد فيها!! وكان لي حينئذ أن أعيش مع كل (بستان معرفة تلك الحديقة): همسها وعتابها وتألق عينيها وخطابها وكثبان تربتها قبل أن تنبثق من (مشيمتها) الصخرية.. أعيش كل ذلك الثراء المستقبلي الذي لن أقرا فيه سوى (وجه) ثقافتي وروحي اللذين يكاد احتجابهما ما وراء جسدي يحيلني إلى هباء!!

*أيتها الحديقة الغناء عودي إلي.. أعيدي إلي صحوي وثقتي بي وهذياني وضحكي وبكائي.. عودي إلى ثماركم وزهورك وأوراقك وأغصانك وجذورك بكل ما يعرفني بمعنى صمتي وضياعي وهذري .. بكل تلك العيون المتسائلة عن أجوبة لا حدود لمدلولاتها وتلك الأجفان الواعدة بالتساؤل من جديد.

عودي إلي عودي ولو من خلال نظرة سريعة إلى نور القمر. يتوهج أولا في هلاله أو بدره ثم يتسرب في ثنايا السطوح الغارقة بغفلتها عنه.

ايها القمر: تحدث أنت نيابة عني: تحدث. وقل أن في داري عدة (دوال) لتوهجك المشرق: شجرة التين وزهور اليلدز وحزمة من ضوء تنعكس كأشعة الشمس النائية..

أيها القمر الذي كان يوما في طفولتي يحسدني على يقظتي وفزعي، ساعدني على أن تكون رسولي إلى من أحب (وكان القمر يصمت حينئذ عن الجواب مطرقا) وصمته حزين ومليء بالحنان.

أتسلى بقراءة (بورخس ورامان سلدان وروبرت شولتز وفرويد وأخيرا سيرة حياة السري السقطي ومواعظ الكيلاني في كتابه فتوح الغيب). كل شيء... والقراءة حوار وحوار القراءة حديث بين ناطق وصامت... فهو حديث الروح لا اللسان/ الإذن ولا العين/ الكتاب... انه حديث فحسب: صلاة صامتة... عتاب. لقد تعلمت أن أتحدث مع الطيور ولم أكن اعلم في الكتب من ينطق كطائر وآخر كانسان أو كلب أو ما إلى ذلك. ولكننا أمام (طلسم) عالم الصمت نقف على ارض جرداء (وقفة) دعاء لا طواف.. وان أسرار عالم الصمت لا حدود لها من الضوضاء (وفي الضوضاء بالطبع يكمن النغم).

هذه اللغة لا يتحدث بها الأسوياء... (وتعليق فريد الدين العطار على (حزام النمل الدقيق في إحدى قصائده) في منطق الطير يشير إلى النقطة الفاصلة بين الروح والجسد.

ولكن الجسد الذي يتضمن الروح ليس كالروح التي تتضمن الجسد وعالم الصمت يتضمن بدوره عالم اللغط...

أين أنت الآن مني وأنا أقف وحدي!! وإذا تحدثت، تحدثت مع نفسي حتى ليخيل للآخرين أني مجنون يهذي!

ترى هل يدرك ما أقوله سواك.

سلامي للجميع

شاكر

نمـــوذج أول: ب

(رسالة من هناء مال الله إلى (؟؟ شاكر حسن آل سعيد)

جواب هناء مال الله عن الرسالة

سجادة الصلاة

لقد قمت بنزول طويل إلى العدم لاستطيع الكلام بيقين (مالارميه)

أستاذي شاكر حسن آل سعيد

لماذا لم استطع الرد على رسائلك وأنت حاضر جسديا!

ولماذا يحفزني غيابك على الرد؟

وهذه الردود إلى من ابعثها!؟

- **إن الطيور المتوارية البريئة بالنسبة للحديقة كالحيوانات المفترسة، وها أنا أشبه الطيور بالكواسر (ص...) لأكمل جحودي لك ولأكمل دائرة ضياعي.**

- **تشابه بين نسيج الحديقة العضوي، وصياغة زخارف السجادة فتعيش الحديقة بأبعادها المناسبة لجسدك، ومن ثم تسلك دربا صعبا سلوكه بالجسد فتكمل توغلك بصلاتك على سطح سجادة مزخرفة، هذه هي اشكاليتك التي غدت رسمك وتنظيرك، وهي خلطك العضوي بالصباغي، (عيشك لما هو عضوي بطريقة فكرية (صياغية) وبالعكس).**

يعني أن التوغل الجسدي داخل شبكة الحديقة بزهورها وطيورها وثمارها مهد لتوغلك الروحي على سجادة صلاة شرقية مزخرفة... فكان مسارك إلى الروح بمسار الجسد في هذه النقطة ينعطف طريق المتصوفة

(الايجابي) عن طريق الزهاد (السلبي). وما أردت أن تنفيه أثبته بنفيك له أي اثبت حيويتك الجسدية بمحاولة التماهي مع قيمة الفناء.

- الدرس الثاني لي من الرسالة هو: أن لكل المعرفة الإنسانية وقاحة الجهل، ومحاولتك في إزاحة حجب الجهل عنك وقفت مكافئة لها محاولات الرسامين العراقيين بصقل حجبهم ورتقها وتكثيفها.

- كانت تجربتك في العبادة تستمد من خزين متراكم في المستقبل أي كانت علة تفكيرك هو هدفك المستقبلي.

- من يتسلى بمن؟ (بورخس، ورامان سلدن، وروبرت شولز، وفرويد، وأخيرا سيرة حياة السرى.. السقطي ومواعظ الكيلاني..)هم تسلوا بك عندما عبثوا بمنظومة وجودك الحسية.

ها انا عبر تمردي عليك أكمل قيمة تلمذتي المثالية لك.

سلام على روحك الجليلة

هناء مال الله

بغداد – ٢٠٠٤/٤/١ "

٣

حينما تتجه الرسائل من مرسِل إلى مرسَل إليه يفترض أن يكون ذلك الأخير متلقيا وحيدا لها، وهو ما يجيز لنا أن نسميه (القارئ الأصلي) الذي يماثل قرينه (المعنى الأصلي) للمؤلف الذي لا نؤيد وجوده في النصوص، ولكننا نؤيده في الرسائل الشخصية، والسبب في موقفنا هذا أننا نعتبره معيارا تاريخيا – تأويليا تختص به الرسائل دون غيرها من النصوص المكتوبة الأخرى، كون الرسائل الشخصية موجهة تحديدا لذلك (القارئ الأصلي) الذي افترضه ذلك النص قارئا وحيدا، يعرف تفاصيل الخطاب وجوانبه السرية التي كان المرسل، والمرسل إليه قد تواطئا عليها "هل يدرك ما أقوله، سواك"، فيحاول المرسِل جهده تكييف خطابه ليكون موجها، وملائما لذلك المرسَل إليه المحدد من خلال هيمنة معرفة تاريخية سابقةَ بين المرسِل والقارئ الأصلي (= المرسَل إليه) ، فتكون ذاتية المرسِل والمرسَل إليه فاعلةً طيلة مجرى الخطاب، وبذلك نقرّ أن قدرا من ذاتية الكاتب والمتلقي تعشش في طيات سطور الرسائل الشخصية،فهي أذن نصوص ليست بريئة من الشخصنة، وبذلك يمكن الحديث أحيانا ومن خلال تاريخية نصوص الرسائل، عن القصد الأصلي للكاتب بقدر ما، فلا يمكن أن يكون هنالك متلق آخر للرسائل سوى المرسَل إليه المحدد لحظة الكتابة، بل وقد يكون وجود أي غائب ثالث وجودا غير شرعي، وجودا متلصصا حتى وان دخل على استئذان، فلا رغبة في منح هذه النصوص للآخرين كما هي الحال بالنسبة لنصوص الأدب.

تلك برأينا قواعد راسخة في العقل العربيّ على الأقل، فنادرا ما نرى جرأة في نشر الرسائل، وعلى الأخص تلك التي يكون طرفاها رجلا وامرأة، ولهذا لم ينتشر هذا النمط من الرسائل، ككل المراسلات التي غالبا ما ينظر إليها باعتبارها إسرارا شخصية (=كمون فعل الشخصنة)، ولم تكن هنالك إلا استثناءات قليلة: فدوى طوقان – المعدّاوي، مي زيادة – جبران خليل جبران في تاريخ نشر الرسائل في الادب العربي.

ورغم الاختلاف بين نمط رسائل فدوى – المعداوي، مي – جبران، ورسائل هناء – شاكر، حيث تتخلل الأولى انبثاقات عاطفية صريحة، بينما لا تعدو رسائل هناء – شاكر سوى رسائل ذات طابع فكري فلسفي بالدرجة الأساس، ولكن مع ذلك، وكقاعدة عامة في غالبية الأحوال، يبقى وجود المتلقي – الآخر (= الشخص الثالث = غير المرسِل ولا المرسَل إليه) طارئا، وتخفى عنه المزيد من التفاصيل الخروم، فتضحى منتجة الرسائل (من

مونتاج) أمرا لابد منه لتكون تلك الرسائل جاهزة لاستقبال هذا الدخيل، أو ربما لتأهيله ليكون مقبولا كمتلق لنص لم يضعه في اعتباره مطلقا، كما لم تضعه الإطراف المُنتجة للخطاب في حساباتها.

نموذجانا المرفقين يمتثل الأول منهما لشروط المتلقي المحدد قبليا، ونعني بها رسالة شاكر حسن آل سعيد إلى هناء، بينما لا يمتثل النموذج المقابل لهذا الشرط، ونعني بها الرسالة الموجهة من هناء افتراضا إلى شاكر حسن آل سعيد، فلم تكن موجهة إليه في حقيقة الأمر، فحينما أرسلت هناء مال الله رسالتها الجوابية، وقبل ذاك، حينما كتبتها، كلا أو جزءا، كان آل سعيد قد رحل عن عالمنا هذا، وبذلك تكون هناء مال الله قد (خدعتنا) أو (احتالت) علينا (وأنا استخدم ذات التعبير الذي استخدمه بورخس، وأعتذر كما اعتذر قبلي، عن استخدام كلمة احتال رغم إني مؤمن بما أكده بورخس من أن "كل أدب، للأسف، مصنوع من حيل ، وهذه الحيل أو الخدع ... بالغة الفطنة إلى حد الخجل من تسميتها حيلة ولكن لا وجود لكلمة أفضل")، حينما جعلتنا نعتقد إن الرسالة موجهة إلى آل سعيد، بينما هي في حقيقة الأمر، أو في أحسن الأحوال، موجهة له عبرنا نحن القراء الذين حاولت مال الله أن تلقي إلينا برسالة كتبت لآل سعيد ووجهت إلينا، أو قل إنها موجهة عبرنا إلى آل سعيد رغم علمها علم اليقين انه لن يقراها بعد الآن، ونحن الذين سنقرؤها وحدنا في النهاية، إلا أن إصرارها على إكمال اللعبة قد جعلها تحرص على إكمال شروطها القارة في الوجدان الجمعي، فكانت تؤكد "أستاذي شاكر حسن آل سعيد، لماذا لم استطع الرد على رسائلك وأنت حاضر جسديا!، ولماذا يحفزني غيابك على الرد؟، وهذه الردود إلى من ابعثها!؟" رغم إنها تعلم بأنها إنما توجه رسالتها لنا، نحن معشر القراء، وان آل سعيد لن يتسم ردود رسائلها بعد الآن.

إن استقرار الرأي على نشر تلك الرسائل، وتأهيلها أيضا، لجعل وجود الشخص الثالث مقبولا سيتم من خلال (إخفاء) ما تستدعي الضرورة إخفاءه، فيتم التعامل مع تلك الرسائل بمشرط يكرّس سرّيّة متلذذة (إخفاء المعرفة) بغوايتها التي تماثل غواية إخفاء المجوهرات داخل العلب وسرّيّة ذلك باعتبارها وسائل لتركيز الثروة (=المعرفة؟)، مما جعل الرسالة الأولى لآل سعيد تتخللها بعض الخروم التي اخفت مضمونها هناء مال الله "انتظر عودتي إلى بغداد إن ...، وفيما يلي بعض رسائلي الصامتة إليك"، بينما خلت الرسالة الجوابية التي وجهتها إلى آل سعيد من أية خروم لأنها ببساطة كانت قد (صممت) لتوجه إليه عبرنا، أو إلينا بافتراضه مرسلا إليه.

تكون هناء مال الله إذن، (بوابة) كبرى للتلقي، فمن خلالها فقط تترشح، وتتقرر الحقائق: تلك (الضرورية) للقارئ، وتلك التي هي (غير ضرورية)، وهي غواية تماثل بعث الموتى من (المغارة السحرية) حينما يعودون إلى الحياة عندما نفتح صفحاتهم (= رسائلهم) كما يصف رالف اميلسن عملية القراءة، وبذلك تكون هناء مال الله (القارئ المهيمن) الذي يلقي بما يشاء للقارئ الطارئ، النهائي للرسالة حينما تكف أن تكون رسالة لصالح تحوّلها إلى نص ينشر في الصحف، أو ربما في كتاب، فمن خلال هيمنة وسطوة هناء مال الله، تحولت تلك الرسائل إلى نصّ، وهو تحوّل نعتقد إن أهم شروطه الضرورية محو اثر (القارئ الأصلي) والمعاني الخبيئة التي يمكن أن نسميها (معنى المؤلف)، وهو المعنى المتعلق بالإشارات السرّيّة المتعلقة ، هي الأخرى، ببواطن العلاقة الخاصة بين المرسِل (أي مرسِل) والمرسَل إليه، ولم يعد يهمنا، نحن القراء النهائيين سوى أن تكون تلك السطور نصوصا تتعلق باهتماماتنا المختلفة الكامنة فينا، فيبحث كلٌّ عن حاجته فيها: المؤرخ يبحث عن معلومات يرتق بها خروم تاريخه الذي يحاول تدوينه، والناقد يبحث عن التقاطات قد تفيده .. وهكذا. لقد ألقت لنا هناء في رسالتها الجوابية بلغز الرسالة حينما استهلتها بالسؤال الموجه إلينا في حقيقته "أستاذي شاكر حسن آل سعيد / لماذا لم استطع الرد على رسائلك وأنت حاضر جسديا! / ولماذا يحفزني غيابك على الرد؟" وتنهي رسالتها بإلقاء الجواب (الحكمة النهائية) للرسالة وسبب نشرها "ها أنا عبر تمردي عليك أكمل قيمة تلمذتي المثالية لك" وهو أمر أهم برأينا من (الدروس) التي قالت أنها اكتسبتها من رسالة آل سعيد فحاولت شرحها "الدرس الثاني لي من الرسالة هو: أن لكل المعرفة الإنسانية وقاحة الجهل، ومحاولتك في إزاحة حجب الجهل عنك وقفت مكافئة لها محاولات الرسامين العراقيين بصقل حجبهم ورتقها وتكثيفها" وهو يبدو صدى أو جوابا لسؤال آل سعيد ذاته "وما الذي يكشف عني حجب الجهل لذلك الوجه الثاني للعلم..؟".

نحن نعتقد، أن شاكر حسن آل سعيد، وهو يكتب تلك (الرسائل) لم يكن قد وضع أيا من هؤلاء (الآخرين) في دائرة اهتمامه حينما كان يضع قلمه على الورق، بل كان همه الأول أن تصل فكرته إلى (المرسَل إليه)، أي هناء مال الله تحديدا؛ وبذلك فهو يصوغ عباراته حسبما يعتقد أن هناء سوف تتلقاها بالشكل الذي أراده، بينما نبحث نحن المتطفلين، في طيات تلك الرسائل عن تأويلات، وتقويلات ربما لم تكن قد خطرت في ذهن مرسلها مطلقا، وذلك حقنا المشروع تماما كمتلقين.

هل سترفع الناقدة الرسامة هناء مال الله الحُجُب عن رسائلها مع شاكر حسن آل سعيد بعد أن نشرت جزءا يسيرا منها في الصحافة، وهل هي بداية للسماح لنا، نحن المتلصصين الأبديين، معشر القراء (=المؤولة) المهووسين بإشباع نهمنا في الإطلاع على ما نعتبره مصدرا مهما آخر في دراسة الجهد الفكري لشاكر حسن آل سعيد وتاريخ الفن التشكيلي العراقي.

إن نقل الرسائل من كونها لعبة يتبادل إرسال واستلام كرتها اثنان، بمعزل عن الآخرين ومدى نظرهم، إلى حوار (مفضوح) يتابعه القراء على صفحات مطبوعة، يغري بالحصول على (النصف) الآخر من الورقة (=الحوار)، رسائل هناء مال الله إلى شاكر حسن آل سعيد، وما الذي حلّ بها من بعده؟ ومن الذي سيفلترها لتكون جاهزة للنشر؟ هل هي هناء مال الله نيابة عن الراحل آل سعيد جريانا على بالمثل؟، أم أننا سنقبل ادعاءها حينما تنفي وجود رسائل لها موجهة إلى آل سعيد؟ "أستاذي شاكر حسن آل سعيد / لماذا لم استطع الرد على رسائلك وأنت حاضر جسديا! / ولماذا يحفزني غيابك على الرد؟". كل تلك الأسئلة موجهة إلى هناء مال الله، وهي -أي الأسئلة- تنتظر.

٤

نموذج ثان - أ -

الرسالة ذات الرقم (٢)

(رسالة من شاكر حسن آل سعيد إلى هناء مال الله)

عزيزتي ...، ابنتي الروحية

هناء ما الله المحترمة

تحية ، وبعد .

بمقدار ما اجد في تأملاتك التنظيرية على كتاباتي حقيقة بنوتك الروحية اجدها في نفس الوقت حقيقة امومتك . كأني احلم بما قبل الحلم ، بهاجس في ان ارى ضوء نجمة تبعد عني مئات السنين الضوئية :- اراها في حاضري . فكان حاضري هو مستقبلك الروحي ايضا .

ان هديتي المتواضعة اليك هي ايضا امتناني بما تكتبيه عن اعمالي الفنية وما تكملين به بشكل من الاشكال - طروحي الفنية . ولكنها كذلك (تجل) من تجليات حضوري المستقبلي : اي ان استطيع ان ادرك معنى المنفصل في المتصل والممكن في الوجوب والمكان في الزمان والزمان في المكان .. فتلك من دواعي وبلا ريب ، ايغالي في ايصال منهجية (البعد الواحد) الى بعض شواهدها الروحية الماورائية .

.....

اني احاول ان امهد في رسالتي هذه لبعض امكانيات رؤيتي الفنية في اللوحة الجديدة وان كنت – كرسامة – اقدر على اكتشاف طروحي التقنية والادائية فأنت ومن خلال منظورك الشخصي في العمل الفني ، وهذا ما يحفظ لك بالطبع وضوح رؤيتك الفنية ، تستطيعين ان ترين مالااراه .

ان اهتمامي (باللوحة المزدوجة والفراغية) يجئ في اعقاب اهتمامي باللوحة الاحادية الجانب .. لكنني في هذه اللوحة سيكون الفراغ هو قلب اللا – فراغ وليس العكس (اي ان تبدو اللوحة وهي بمثابة سطح تصويري تسبح في الفراغ المحيط بها) او ان مشاكل العلاقة بين (الاطار وعالمها الداخلي / اللوحة وعالمها الخارجي)

تبدو الان (كأشكالية) . ان دواعي (التخريق بالدبوس) كما ستجدينها هي ايضا بحث سيميولوجي في احالة (الاشارة التدوينية) الى (اشارة تعويذية) . فانا لااكتم اني في اعمالي الاخيرة الجأ إلى نوع من التعاويذ الطفولية التي طالما كانت امي - كباقي الامهات ازاء ابنائهن – يذكر اسماء الحساد في كل وخزة دبوس على ورق ازرق ، لكي تحميني من شرورهم .

اللوحة الاحادية الجانب هي سطح معتم كسطح القمر يعكس الضوء او كل ما ينظر اليه فيرى في ذلك صورته هو - بشكل او بأخر اي ان اللوحة وهي خارج البحث في البعد الواحد تظل في مواجهة المشاهد ليقرأ من خلال ذلك (قراءته) هو دون ان يتفذ الى ماوراء مايقرأ .

اما اللوحة المزدوجة والمخرقة فهي التي يستطيع المشاهد ان ينفذ من خلالها الى ماوراء اللوحة وبالتالي (اثناء محاولته ان يقرأها كسطح مشع) سيكتشف ذاته في (روحه) هو ، سيستطيع ان يقرأ مع انطوان سان اكسوبري مثلا موقف هذا الرائد من رواده : ((فليس هناك الا الروح ، لو هبت على الصلصال لا ستطاعت ان تخلق الانسان)) .

(في روايات اكسوبري يظل البطل مقتنعا بأنه يحمل رسائل العالم اجمع الى مدن نائية فيحافظ عليها من ان لاتصل اليهم الا الى اصحابها) وتلك هي بالطبع صورة من صور النجوم التي نراها مضيئة في حين انها كانت مطفأة، اي ان ضوءها يصلنا الان مع انها في نفس الوقت تكون قد ماتت منذ ازلها الحاضر.

لوحتي التي اكتب عنها الان هي كما سترين محاولة في تنظيم العلاقة بين الفارغ والممتلئ او المنفصل والمتصل ولكن بصورة تمثل نوعا من التجليات المحورية. اي ان السطح التصويري ذا البعدين سيبدأ من انعدام الابعاد (وهو الزجاجة التصحيفية للعمل الفني) بحكم (بنيته).

اللوحة ولكنها اي لوحة ستحتوي على فراغها (او انعدام ابعادها) في داخلها . ثم في هذا الداخل ستبدو اللوحة من جديد وفي داخلها ايضا تلك الفراغات التعويذية. فهناك اذن تعاقب بين المنفصل والمتصل في المعرفة التقنية ولكن مثل هذا المنهج الديناميكي لاشكالية البعد الواحد يظل – من باب الامانة العلمية– في اعقاب بلاغة محمد بن عبد الجبار النفري كقوله مثلا في كتاب المواقف وكتاب المخاطبات: (..ولو كشفت لك عن وصف النعيم لاذهبتك بالكشف عن الوصف وبالوصف عن النعيم) وكذلك الامر بالنسبة لجواد سليم فهو في عمله الفني المتجلي في لوحته (اطفال يلعبون) يمثل لنا – ولكن بواسطة الشكل وليس الخط النقطوي (او انعدام الابعاد عبر النقطة) - نفس هذه المنهجية (ذراعا الطفلة بحركتهما يرسمان عينا والعين بدورها تحتوي عينا اخرى الخ ...).

.....

ربما كنت ستعلمين ايضا ان مثل هذا العمل هو ايضا من تجليات الفكر الرافديني (المتمنهج) من النحت البارز السومري (= لوحة اونانشه ذو القلب الاجوف) الى كأس اينانا السومري (= الفوهة في اعلى الكأس و (بدنه) الكأس مستويات خليقية) ثم الى بعض لوحاتي الاخيرة ومنها اللوحة: فالقلب الاجوف وفوهة الكأس هما ايضا كامنان في لوحتي التي اسميها بـ(تعويذة).

.....

ختاما

ارجو ان تتقبلي مني هديتي المتواضعة

كناية عن احترامي وتقديري .....

.....

.....

شاكر حسن ال سعيد

١٩٩٤/١٠

نمـــوذج ثان – ب -

(رسالة من هناء مال الله إلى (؟؟ شاكر حسن آل سعيد)

اللوحة المزدوجة

استاذي شاكر حسن ال سعيد

تحية الى روحك

كان كل انجاز جديد متحقق لك على الصعدين الرسم والكتابة يبدو لي مألوفا وواضحا –مهما بدا للاخرين غامضا او وعرا في التلقي- وكأنه كان يسكن نيتي (قصدي) قبل انجازك اياه، وبهذا ابدو متأثرة بك او بالاحرى غير متأثرة. فقد كان مستقبلي مخزون بالقوة في حاضرك الآفل ، هذا على الاقل يوضح مناداتك لي (بأبنتك الروحية ومن ثم بأمك)، كنت انا وقتها في حاجة الى كل الاحتمالات، لم استطع حينها ادراك قيمة رسوخك في يقين تحميه تجربتك الروحية (تقلبك في علم الله)، وبقانون داخلي لديك يحمي ابداعك المتواصل في الكتابة والرسم.

كنت ابدو مهزوزة بكل الاحتمالات الاخلاقية واللاخلاقية، وانت من ايقظ لدي ادراك قيمة القانون الاخلاقي الذي يسكننا، اعيش الان وارسم بضرورة انت جزء منها. وهديتك (اللوحة المزدوجة) الورقية بثقوبها التعويذية، هي فعل تعويذي لي في الرسم الان، لهذا لا اقلق من مواجهتها اليومية و

.....

ما يعنيني من الرسم هو، كونه مواصلة للوجود والمحيط بقيم الخطوط والالوان والاشكال، اي ما يعنيني من الرسم هو اكتشاف مظاهر المحيط بعناصر الرسم، الى الدرجة التي تكون فيها تلك العناصر مظاهر محيطية، بهذا ادرك عملك (الهدية) اذ يبدو لامنجز (رسام)له، فهو قائم بذاته كظاهرة، أهذا سر حيويتك المتجددة بالرسم؟ كما ان استخدامك لمواد خام متواضعة غير معدة للرسم اصلا، والتي اتخذها البعض نقيصة عليك في التقنية، هي حرفتك بمعنى ان لا حرفتك في الرسم هي حرفتك، ويوضح هذا موقفك لفناء الذات في المحيط.

هذا هو الحد الحرج الذي يفصل انجازك عن انجاز مقليدك الان. حيث تعيش تجربتك الروحية وجلاؤك الفكري، وانعتاقك، على سطوحك التصويرية، ومن ثم تفني السطح (تلغيه)، ومن تجربتك ادركت ان التجربة الروحية، والغوص الفكري وبمحاور متعددة في المحيط والوجود هما بديلا الحرفة التي اطيح بها الفن الحديث. وتورط الفن الحديث بالتزييف بأسم الحرية، هذا ما نوه اليه (فكتور فازاريلي Vasarely) حين قال:- (كل فرد بأمكانه ان يدعي انه فنان، او حتى عبقري؟ اي بقعة لون اي تخطيط، لايلبث ان يوصف عملا بحجة الاحساس الذاتي المقدس) بهذا يفترض ان تكون قيمة الرسم في ان يعاش، اي يكون مجسا لاكتشاف الوجود، وعنده تكون ضرورته الركائز الروحية والفكرية لدى الرسام، في هذه النقطة حسب يعنيني الرسم وينأى بي عن التفكير في قيمة الرواج والتداول له.

.....

هديتك (اللوحة المزدوجة) نموذج اصيل نموذج اصيل تكمن ندرته في ندرة الخاصة التي تمثلها، لاحقا سوف ترافقه مئات النسخ في الفن العراقي وبالذات التقليد التقني وذلك لسهولته، ولكنها تبقى مجرد نسخ.

افترض ان الرسم يبقى متوهجا اذا قدمت له التجارب الروحية والفكرية كقرابين وتنازل الفنان (الرسام) عن ذاته كرسام يحفظ جدواه (الرسم).

هذا مفهومي للعمل الفني (اللوحة) وهذا درس هديتك. فما يقلقني في الرسم الان هو الادعاء، ويبقى ما استلمه من المحيط الخارجي منقذا لي، اذ تحتفظ المظاهر بقيتها فاللطخة هناك والاصباغ المنثالة والنفايات ومظاهر عناصر الرسم تبلغ عم نفسها حسب، دون اضافات او تزييف.

هناء مال الله

بغداد / ٢٠٠٤

٥

ملحق

(نماذج أخرى من مراسلات شاكر حسن آل سعيد

رسائل بين آل سعيد وحاتم الصكر)

"... وها أنا أرفق رسالة شاكر حسن آل سعيد الموجهة لي صحبة عمله (كتاب) وهي مؤرخة في الشهر العاشر من عام ١٩٩٤ – زمن إقامة معرضه الاستعادي – كما أنشر رسالتي له (بعد أن جردت من الرسالتين المدخل التقليدي للمراسلات) ، وهذا التعليق الذي سنحت به مبادرته ، كما سنح لنا وجوده بفنه أو كما سنح فنه بأن يقدمه لنا موجوداً".

حاتم الصكر

نمـــوذج آ

رسالة شاكر حسن آل سعيد

"هذه ليست رسالة بمقدار ما هي ممارسة (قبلية a priori) لأثري الفني الموسوم باسم (كتاب) وهو ما وعدتك به أخيراً بعد أن طلبت ذلك مني (بقيت متردداً في أن ألبي طلبك أو أرفضه لولا أنه أتضح لي بصورة قلبية وليس منطقية أن معنى كل من الطلب وتلبية الطلب بيننا يتجاوز مسألة (عقلانية التقنية) أو أن التفسير (الاستهلاكي) للموقف الإنساني المعاصر يستطاع تجاهله عند الاحتكام للتفسير (الإنتاجي) الذي يظل هو المحك الإبداعي للفكر الحر).

كان مما ألهب في الرغبة لكتابة الرسالة أيضاً ما نعتني به في محاضرتك الأخيرة عني (في ندوة معرضي الاستعادي) بكوني أمثل (الضحية – البطل) في أعمالي وقد قرأت هذه (العتبة) بالطبع قراءة سمعية على أنها بمعنى (الضحية – الجلاد) (وهذا المعنى الآخر كما ترى يرد في كتابي "الحرية في الفن") لكن ما أعنيه هو أنك كنت تتوغل في معنى (حريتي الذاتية) وهي متقنعة بقناع (عبوديتي الموضوعية) فهي بالضبط (نقطة) التحول من مركز مندلا (الذات) إلى محيطها (الموضوعي) ولنقل أن زحزحة الذاتوية الآن التي ستضحي بـ (المؤلف) لتحصل منه (مؤسسة للبناء الداخلي للشخصية الذاتوية وهي حالة تحققها لـ "طرح وإعطاء donnee") .

هذه الزحزحة الذاتوية هي الآن (تهميشها) على (موضوعية الموضوعية) وهي التي توصف بكونها (سر السر) هي (المخدع) وليس (الباب).

****

منذ أكثر من خمس سنوات وحتى اليوم وأنا أجد أن من مصادر رؤيتي التقنية وربما الأسلوبية هو (الكتاب) ولكن من خلال (مرجعيته) المخطوطية (أي الحرفية بالذات) ، فالكتاب الآن هو (الغلاف) الأول له والذي جعل منه الحروفيون مدخلاً لما يتضمنه من أوراق مدون عليها بالحروف والعلامات المقروءة ، ولكن هذا الغلاف الأول هو أكثر من ورقة مدونة بل هو (هالة مزخرفة مع "اسم" مدون) ، كان سيعتبر بمثابة (المفتاح) لكل ما ستتضمنه المدونة من أفكار .. ومع ذلك فقد كان لي مع هذا (الغلاف: أو أحد جلدي المخطوطة) شأن كما هو الإطار المزخرف لأية لوحة مخطوطة (الخطاطون اعتادوا أن يزخرفوا مدوناتهم عبر التاريخ) .. لماذا الزخرفة مع الكتابة ؟ ولماذا كانت جلدة الكتاب تتضمن قصاصات من الورق بما عليه من كتابات؟ لقد شغلني حقاً هذا التفاني أو التداخل بين الأمرين (ومن تجليات ذلك بالطبع لدى المؤلفين ما يحتويه "المتن" وما يحتويه "الهامش" كذلك أي أن يدون كتابان الأول على الهامش والآخر على المتن) ، كل ذلك وغيره .. كان ولا يزال من أسرار اتخاذي جلود المخطوطات القديمة مصدراً من مصادر عملي الفني ..

هذه اللوحة المزدوجة على الورق وأنا أعيش معها (ولكن بصورة غير مقصودة) كونها (مسقطاً) لما يسميه (جيل دولوز) في كتاباته عن (مشيل فوكو) بـ " بعد الانتظار" وهو عبارة عن (تمفصل) الداخل مع الخارج ، أن هذا البعد يشكل ما يأمله الإنسان وينتظره فيما هو يمارس ذاته في ضوء (علاقته) المثلثة بالجسد والحقيقة والسلطة ، كالخلود والخلاص والانعتاق أو حتى الموت (يرد ذلك في مقال لعلي حرب: مثلث الفلسفة / العدد ١٤/١٣ لعام ١٩٩١م من مجلة العرب والفكر العالمي "ص٢٢٣") ، إذن فليس الاهتمام بالعالم اللغوي (عبر الكتاب وتصحيفه) أمر يخلو من مستواه الرؤيوي (وكما أن للجسد البشري وغير البشري "هالة" بل هالات غير مرئية أو أجساد أخرى لا ميتافيزقية بل "فيزيقية – شبحية" فكذلك الكتاب بحروفه وأسلوب تدوينه ومداده فضلاً عن الأفكار التي ترد فيه – وبعبارة أخرى بجسده الفيزيقي – له جسده الشبحي (أو التصحيف) وهو جزء لا يتجزأ منه).

إن شغفي بالعالم اللغوي لم يكن أمراً عرضياً ، وأعتقد كما هو شأن (هنري ميشو) أن استخدام (الحبر) و(الكتابة) و(الورق) (وهو "مفصل" مهم من مفاصل اللغة المشتركة بين الرسم وفن التدوين) جزء من شخصيتي ككاتب ورسام في آن واحد (فأنا مزدوج الشخصية من هذا المنطلق) وذلك لأني أميز تماماً بين (الروح والجسد) مع أنهما مزدوجان في حضورهما خلال الجسد الحي .. (وقد جرني هذا الشعور بالفكر "كعلاقات" بين الدوال وليس مجرد "معنى") إلى نتائج أخرى في معنى (التفاني) بين المخلوقات (الإنسانية الخليقية) وسيجرني دونما ريب إلى معنى (الإنسان الكوني) باعتباره (علاقات) هي على الأقل بين ما يسمى (بالوعي وفوق الوعي أو اللاوعي) هي الآن (علاقة) أيضاً (بين عقدتي الشعور بالنقص " = في الدول النامية " والشعور بالتفوق " = في الدول الأورو – أمريكية " وكل " التداعيات" الأخرى في هذا المجال .. الإنسان الكوني إذن وليس كما اعتبر " غابوياً " بالسوبر مان "بعكس ما قصده نيتشه"). الإنسان الكوني هو الذي يستطيع أن يقرأ جلدة المخطوطة كجزء من المدونة المخطوطية .. أن يجد كما يقول محي الدين بن عربي شيخنا الكبير: " في يوم السبت الاستحالات والتكوين والتغيرات والتلوين فتنوعت الصور والأشكال ، وتغيرت المناصب والأحوال ، فصار الآباء أبناء والأبناء آباء ".

وتداخلت الموجودات (لاحظ كلمة تداخلت) بعضها في بعضها وحصل خفضها في رفعها ورفعها في خفضها ، واستحال المعدن نباتاً (ت: في منهج معراجي وليس اركولوجيا) والنبات حيواناً والحيوان إنساناً والإنسان معدناً (ت: بداية المنهج الاركولوجي واستئناف المنهج المعراجي اسطورياً) ، وهذه هي نقطة (جيل دولوز) في (بعد الانتظار) أعلاه .. (تمفصل الداخل بالخارج) وضرب الكل بالكل ، وظهرت القوة بالفعل ، وعاد العزيز ذليلاً والذليل عزيزاً ، والحديد لجيناً والنحاس ذهباً إبريزا والمركب محللاً (disstruction=) مفصلاً والمحلل مركباً (re- structure) موصلاً وهكذا في الآخرة (ص ١٩٤ في كتاب لطائف الأسرار ، تأليف الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي / ١٩٦١).

إذن ، فجلدة الكتاب هي الكتاب والكتاب هو جلوده إلى ما شاء الله.

فمن ذا الذي يستطيع أن يتغاضى عن العلاقة بين (الذي) و(الشخصية) إلا بالهاجس والكلام ؟ (فلم يبق إلا صورة اللحم والدم).

ومن ذا الذي يستطيع أن يميز بين كونه (ضحية) أو (بطلاً) إلا في أن يتعامل مع (الطبيعة البشرية) وليس (عقلانية التقنية) التي بدأت تهدم (الطبيعة) ؟ أي نسغها (الحرفي) لكي تحيله إلى نسغ (تقني) ؟ وهو الذي سوف يستعيره الفنان (مقلداً) مخترعاته المصنعة (مقلداً الحاسبة والكمبيوتر وسواهما) بما سيضمن (استهلاكية) مواصلاته الاجتماعية ؟ من ؟

هل نحن تقنيون من أجل أن نظل حرفيين أم نحن حرفيون من أجل أن نظل تقنويين؟

أخي الأستاذ / حاتم

أرجو أن تتقبل مني هذه الهدية (المتواضعة) إزاء كرمك الجم أخلاقياً وإنسانياً ، فأنا لا أزال لا أفرق بين إنسانويتي وموضوعاتي ، شأني (إذا سمح لي) أن أقول شأن أبي يزيد: فأنا لا أبحث عن ذاتي الموضوعية منذ أمد طويل وفي كل مرة أجدها لازالت ذاتوية ؟

فيا لشقائي.

شاكر حسن آل سعيد"

نمـــوذج ب

رسالة حاتم الصكر

"لقد أخذني حضور عملك الفني (أو أثرك كما تحب أن تصفه) من واجب الإجابة لأنني كنت تحت غلافي وجودك كاتباً – للرسالة – الأثر ؛ ومبدعاً للكتاب – اللوحة – وذلك حجزني عن استغوار مشاعري ، لأن الكتاب بحد ذاته رمز ضاغط.

تهب على ذاكرتي الآن المعاني الحافة بمفردة الكتاب ، لأنني أبدأ بتشغيل جهازه المعرفي – المكتوب لأصبه على أثرك – المرسوم فأرى أن الكتاب:

- **هو الرسالة مغلقة ممهورة خوف افتضاح مضمونها ؛ رسائل الولاة.**
- **وهو المقدس منذراً ومبشراً ؛ الكتب السماوية.**
- **وهو الوعد والحساب ؛ كل كتابه بيمينه.**
- **وهو العلم مخزوناً يستنفر الرغبة في المعرفة.**

وإلينا كبشر ، يتنزل الكتاب من آخر السلسلة ، حين صار الإنسان كاتباً لنفسه عن نفسه انقلبت موازين تفكيره .. وبدأ حسب دريدا تاريخ جديد .. إني أكتب الآن ، ولوحتك (كتاب) بعيدة عني ، فهي في مكان آخر ، لكن وجودها (الأثري) يلاحقني ، أما رسالتك فهي أمامي تماماً ، أقرؤها كالكتاب الحقيقي مستدلاً بحروفها وجملها ومعانيها ، وهذا هو معنى حضورك الكتابي عندي ، لذا سيكون ردي كتابياً بصدد كتابك التشكيلي ، وبهذا تتفوق علي مبدئياً ، فأنا أناسخ الواقع وأتحدث عن محسوس أو ملموس وأحيل إليه ، بينما أنت بالعكس مني تماماً: بدأت من ملمس جلد الكتاب المخطوط واستثمرت وجوده المزدوج كغلاف أول وأخير ، لتصنع عملك المزدوج ، ولتؤطره بزجاج مزدوج أيضاً ، فكأنك تحيل إلى ذلك الغلاف الجلدي السابق على وجود متن الكتاب ، كما أنك أثرت في رسالتك أكثر من محور نلتقي عنده كمهتمين بتلقي الفنون والآداب ، وفي مقدمة ذلك: إقصاء المؤلف ، فلقد ناب عنه الكتاب وجوداً ، ليظل حضوره ظلياً ، إنه لا يموت بالمعنى الفيزيائي ، بل يتوقف ، كما يجري في عملية التخدير ، مؤقتاً ، لينوب عنه متنه.

كما أنك أثرت مسألة غاية في الأهمية هي العتبة العنوانية أو معبر الغلاف ، فهو ليس زخرفة أو بطراً أو ترفاً شكلياً ، إنه بمثابة (المفتاح) كما تقول أي المدخل الذي لا يتجزأ عن المبنى أو المدونة ذاتها.

أما نعتي أياك بالضحية – البطل فهو استيعاب سمعي منك لمقولة مطولة لي ، إن هذا يؤكد جدلنا السابق حول محدودية المشافهة كما أرى ، ودفاعك الملخص بضرورة تدريب قوانا على استيعاب المقروء بشكل سمعي ، وتلك مفارقة ، فما يتمدد على السمع من القراءة أكبر من القدرة على الاستيعاب ، لأن الخطاب المدون يتمدد ويخبئ معانيه لكي نعاينه ونمسحه بصرياً ونتلامس مع حروفه ، إن الصمت والبياض وحكمة علامات الترقيم البليغة (؟!،-.) سوف يخسرها النص وهو يتوالى سمعياً مسلماً وجوده إلى الأثير.

لقد كنت أعني تحديداً أن شاكر حسن يستدعي قارئاً خاصاً لأعماله ، وهذه المهمة التأملية ذاتية كالاتحاد بالذات الإلهية في الفكر الصوفي عبر التأمل الشهودي الخاص.

وبهذا فسرت صعوبة حصولك على (تلاميذ) في مجال البعد الواحد ،وكذا صعوبة وجود مشاهدين منفعلين بأعمالك إلى درجة الفعل الشهودي ذاته ، لذا وجدتك غارقاً في تأملاتك داخلاً في الشرنقة –شرنقة الرسم والتأمل– من حيث تحسب أنك ترسم وتتأمل لتخرج منها.

من الحروف إلى الأعداد والأوفاق والأشكال السيميائية الخليقية والأثرية وحتى الأسهم والنقاط والخطوط والأشكال الهندسية ، لم أجدك إلا داخل منطقة الحدس ، وقد كنت موفقاً إذ شبهت عملك بعمل ألآثاري ، فكلاكما يبدأ من (لقية) تغريه بالحفر في الأعماق .. كذلك هو الحرف ووجوده الكتابي ، لقد دونت في كتابي (البئر والعسل) أمثولة شرقية عن الإنسان الهارب من الفيل الهائج (القدر) والمتدلي في البئر متمسكاً بأغصان منكسرة في هاوية بئر ملآى بالأفاعي ، بينما هو يتلهى منتظراً مصيره بأكل جني النحل (العسل) من كوارة على جدار البئر.

وها نحن نمضي مع الكتاب وكأن غلافيه أسطورتنا في الخلق والعدم ، نقرأ وهماً وكياناً زائفاً ونقضي أعمارنا في التأمل والتطلع ، لكننا سائرون أخيراً إلى الهاوية ، وفي كتابي ذاك تحدثت عن (كاتب الخط) و(كاتب اللفظ) باعتبارهما يمارسان حرفة ومهارة: الأول يبرز حرفته ليكتب لسواه فليس إلا الخط ، والثاني يكتب اللفظ بعد أن يأخذ المعنى من نفسه.

ولما كانت العرب تكتب من اليمين إلى اليسار ، فقد علل ابن النديم ذلك في (الفهرست) بأنه يضمن للعربية وصل حروفها ، إذ البدء من اليسار يوجب فصل الحروف استمداداً عن حركة القلب .. وهذا ما يجري في كتابة لغات كثيرة ..

وحين انتقل الإنسان من المشافهة إلى التدوين بالخط فالكتابة الحديثة بالطباعة ، تباعد دور اليد والقلم ، لقد صار الآخرون يكتبون لنا بينما كان على الجاحظ مثلاً أن يخط لنفسه نسخته من الكتب التي يريد أن يقرأها.

لكن ابن مقلة – الخطاط الذي أعدم بقطع يده الكاتبة بحكمة حاكم – يرى أن ثمة أنواعاً أخرى للكتاب: مثل كاتب العقد ، وكاتب الحكم ، وكاتب التدبير ، يضع لهم آداباً وشروطاً ومهارات كما أن لأقلامهم مواصفاتها ، وأنا لا أزيدك بذلك علماً وأنت مؤلف (الأصول الحضارية والجمالية للخط العربي) ورائد تجارب الحروفية الفنية ، لكنني استدعي إلى ذاكرتنا المشتركة وجود (الكتاب) بطريقة تشجعنا عليها التحليلات الظاهراتية.

لم يلغ الكتاب وجود مؤلفه جثمانياً وحسب ، بل ألغي دور النديم أو المسامر فلم يعد – مع الكتب – من ضرورة له ، هكذا يكتفي الكتاب بنفسه ، وهكذا أراك تجسد وجوده عبر خطوطك التي كانت في هذا العمل بقدر تقشفها ونحافتها ، مليئة بطاقة الحرف ذاته وممتدة في فضاء اللوحة ، وكأنها ترمز إلى امتلاء الوجود ذاته بالكتاب ، وقد نصحو ذات يوم ، لنجد أننا جزء من وهم أو حلم أو كابوس .. نصحو فنحد أن الحروف كلها بلا وجود ، وقد أطبق العدم على كل شيء ، وصرنا جزءاً من قصة رمزية (خرافية) تروى ولا تكتب ، لأنه لم يعد من كاتب أو كتاب أو قارئ .. بمعنى أننا نكتب كي لا نموت ، كما كانت تفعل شهرزاد إذ تواصل حديثها ؟ .. لقد تحولنا آثاراً مع أثرك ، وسقطنا من صفحات كتاب الوجود كما سقطت أوراق (كتاب الرمل) في قصة بورخيس أو أننا أصبنا بالتسمم لملامستنا خرافة الكتاب كما يجري في (اسم الوردة) لأمبرتوايكو وفي الحكاية العربية القديمة حيث الصمغ المصنوع من مادة السم يبلل به القارئ إبهامه ليطوي صفحة مستعصية وإذا به يؤذن لنفسه بالموت.

لكن كتابك أو الغلاف الجلدي على عتبة كتابك له مدخلان ، أننا نناور وجودنا لنكون هنا وهناك في آن واحد ، ولنرى الوجهين معاً في نظرة واحدة.

وإنني لأقرأ إنسانيتك دوماً بهذا الشكل فأنت لا ترى إلا بشمول شمائلك ومزاياك: رساماً وكاتباً ، متعلماً ومعلماً ، باحثاً وقارئاً.

فيا لسعادتك .. يا لسعادتك.

حاتم الصكر"

حوامل مخادعة..
أم رؤى فنية

لقد عرف كاسيرر الفن بانه لغة رمزية، وهيمن ذلك التعريف على الدراسات الفنية في القرن العشرين، فكان اخطر نتائج تلك الدعوة، حسبما يؤكد جورج كوبلر، ان استأثرت دراسات المعنى بكل الاهتمام، وتراجع تعريف الفن بكونه نظاما من العلاقات الشكلية، وهو التعريف الاهم برأينا، رغم انه مازال بعيدا عن ما الفه الناس، فقلما يعتقد سوى القلة من المختصين في الفن التشكيلي بافاقه الحداثية ان اللوحة ليست في النهاية الا سطحا مطلي بالمادة، اي الاقرار (بشيئية اللوحة) ومادية التعبير، وان جل ما يكتبه الرسامون في مطويات معارضهم في العراق ينصب في جانب المعنى بمختلف اتجاهاته، وهذه، برأينا الخطورة الاولى في تلك الكتابات، كونها تكرس تناول المعنى على حساب متيريالية اللوحة.

وتتمثل الخطورة الثانية في اتجاه تحول كتابات الرسامين في مطويات معارضهم الى ما يؤدي الى بث موجهات قرائية متعمدة كما كانت تنتهي اليه كتابات شاكر حسن ال سعيد، وقد تتحول تلك الى موجهات قرائية دون قصد من الرسامين انفسهم حيث يقوم الكتاب بتناقلها كمسلمات مفروغ منها، كما يحدث في تناقل هؤلاء النقاد الفهم السائد بأن تجربة الرسام فيصل لعيبي لا تعدو ان تكون رسوما ذات طابع محلي لا يشكل سوى امتداد متاخر لجماعة بغداد وطروحاتها غافلين عن الابعاد البلاستيكية في هذه التجربة، وهو ما اخر اكتشاف كوامن تجربة فيصل لعيبي واكتفاء معظم الكتاب عن القشرة الفولكلورية لهذه التجربة وهو الامر الذي اثبتنا تقصيره في احدى محاضراتنا عن هذا الرسام.

ثالثا، لقد سرت قضية اختراع حوامل خادعة supports سرعان ما يقع فيها الرسام نفسه بطريقة الخداع الذاتي بعد ان يبدأ الكتاب بتناقلها العمياني، فيبدأ الرسام بتكرار ترديدها مما يعرض التجربة الى خطر التناسخ الداخلي الذي يجعلها تدور في فلك حلقة مفرغة تؤدي الى توقف ايقاع التحولات الاسلوبية فيها.

رابعا، لا يمكن نكران وجود رؤية فنية تنظيرية متكاملة لدى بعض الرسامين ممن يحاولون تطويرها من خلال معارضهم التي يقيمونها وينظرون لها في مطويات معارضهم، والامر هنا دقيق، فيما اذا كانت التنظيرات والتجربة البصرية متساوقة حقا، ام ان ذلك ادعاء ليس الا.

نموذج اول

هناء مال الله وقاع منظومات التعبير الرمزية

بعد ان جسدت تجربة هناء مال الله قضية المثلثات المقلوبة باعتبارها وحدات تدوينية ظهرت في العصر الذي سبق اختراع الكتابة في حضارة وادي الرافدين فشكلت بظهورها في فخاريات سامراء وتل حسونة، الوحدات التدوينية لذلك العصر بالارتباط مع نظام التربيع انتهت في معرضها الاخير الذي ننشر هنا نماذج منه فطرحت اربع فكر مهمة هي:

اولا، النظر الى تجربتها باعتبارها تمثل محاولة تجريبية تطرح من خلالها "احدى المسارات التي تتنافذ فيها المنظومات: منظومة الاشكال المرسومة مع منظومة الكتابة مع منظومة الاعداد"بهدف الوصول الى استنتاج بأن الرسم "في قاع كل المنظومات الرمزية" وتكون التجربة برمتها "محاولة ادراك للانظمة"، وهي تؤكد ان تجربتها ليست الا محاولة في قراءة بصرية للنظام في فوضى تراكم المنظومات وبالعكس. وتبرر التزامها بنظام شكلي صارم داخل اللوحة (=هندسة اللوحة) بأنها "خطة لاكتشاف مسار ما لنسفه وتفتيته لتجريب مفهوم ممكنات الانظمة فيما يبدو فوضى".

ثانيا، ضمن هذا التعقيد الفكري الذي تطرحه فهي لا تنسى ان اللوحة في النهاية سطح يحوي مادة تعبير فكان سطح اللوحة عندها وتنوع الخامات من "ضرورات توالد الاسئلة وحيرتها"، فيشكل كل عمل مشروعا لعمل

تال بما يولد من تساؤلات، فكان "الوجد للمواد الخام والانقياد لطاقتها" مبررا المجازفة للتجريب المستمر في تجربة الرسامة.

ثالثا، لقد بنت الرسامة تجربتها كهندسة خارجية على حد مشترك في قياسات الاعمال وفي وحداتها الصغيرة الانشائية، بشكل يتجه من "اختزال المساحة الهندسية الى الوحدة الهندسية الصغيرة" مؤسسة على العدد (٥) الذي يساوي الحرف (هـ)وهو الحرف الاول من اسم الرسامة هناء مال الله.

رابعا، جاءت محاولة هناء مال الله ضمن اتجاهها "لاستئناف حضارتها الشخصية وتاريخها الشخصي بواسطة تاريخها العراقي فظهرت انظمة متحفية تتخلل اعمالها"، وكانت تلك (الانظمة المتحفية) تظهر حينا بوعي مدرك وحينا بوعي باطني.

لقد كتبنا عن الرسامة هناء مال الله عددا لا بأس به من المقالات وكان السؤال الاكثر الحاحا علينا هو: هل يمكن للمتلقي ان يتوصل الى (الرؤية المدونة) لهناء مال الله من خلال (الرؤيا البصرية) اي ان العمل المنجز على سطح اللوحة عندما يواجه المتلقي عاريا من كل الحوامل التي تقدمها الكتابة؟.

شاكر حسن آل سعيد في تجربة تخطيطات (الحرب و السلام)

وقد قدم شاكر حسن آل سعيد في تجربة تخطيطات (الحرب و السلام) باعتباره مطوية معرض، قدم رؤية متكاملة حول تخطيطاته عبرتواشج اللغوي و التشكيلي، فقد اصدر شاكر حسن آل سعيد، عام ١٩٨٦، كتاب (الحرب و السلام) حيث أعاد نشر تخطيطات سبق له ان ضمها لمعرض أقامه بنفس العنوان، مضافا لها مقدمة شكلت رؤية نقدية بحثت ما تضمنه الكتاب من رؤية فنية.

ورغم ان النقد الفني يجب ان يكون معنيا بالمنجز المتحقق (= اللوحة)، التي تشكل المنطلق الأول والأخير، وليس تصريحات الفنان – المنظّر عنه.

إلا أن موقفنا سيكون مختلفا بعض الشيء هنا، فخلافا لغيره، يتصف شاكر حسن آل سعيد بكونه واحدا من اكبر صناع الأساطير حول فنه، كما يقول الناقد سهيل سامي نادر، فآل سعيد أستاذ قدير في الرسم والتنظير معا ويمتلك قدرة على تلبّس حالات متباينة في كل مرة، مما يجعل تصريحاته تتصف بكونها رؤية نقدية من متلق فعال (= التجلي الثاني لشاكر حسن) يحاول إنجاز خطاب محايث للخطاب الفني (الذي أنجزه في تجليه الأول كرسام)، وبذلك فهو يهدي الى مداخل مفتاحية تجاه تفهّم تجربته كرسام، وبذلك تخدم هذه المنارات في تنبيه.

إننا هنا لا نحاول فقط استقراء التجربة الفنية بل ونحاول استقراء متعلقاتها النقدية، والتي فصل شاكر حسن آل سعيد القول فيها في عدد من المقالات التي كتبها حول هذه التجربة، وأهمها مقدمة كتاب (الحرب و السلام) والتي أكد فيها انه قد قلب منطق الأشياء حين طبع الكتاب مستبدلا النصوص اللغوية بنصوص مرسومة، وكأنه يريد من القارئ ان يحاول قراءة الكتاب بحيث تؤدي الرسوم دور (مقاطع) قصيرة تحتوي نصوصا مدونة بأبجديات غير مألوفة هي تفاريق الخط متمثلة بالنقاط والخطوط المتقطعة والوحدات الزخرفية، فكانت كل (تخطيطة) تعيش وجودها اللغوي من خلال (الأبجديات) التشكيلية، من خلال تنوع معاني النقطة وتحولاتها الشكلية(= تفاريقها) من أعداد وخطوط وأسهم ونقاط متقاطعة ومتتابعة،تصنع خطوطا جراء تحركها على بياض الورقة من طرف لآخر، مؤلفة مكونات متحفه الأركولوجي الشخصي من كتابات و إشارات وأسهم ودوائر وما الى ذلك من لقى وحروف أبجدية مفروطة، وبذلك فهو يحقق (تصورا لغويا للموضوع التشكيلي)، ويساهم في شحذ التمثل للمحورين المرئي (الحسي) و اللامرئي (الذهني)، وبذلك فهو يحقق ما يسميه (المنطق في الشهود التأملي) حيث يتحقق التفاني، وهو التعايش بين صور الكتابة وأبجديات الرسم، أي بين منطقتي الشهودي / اللغوي و الشهودي / التشكيلي، لتحقيق نوع من الانصهار في بنية العمل الفني.

ان التواشج الذي يحاول شاكر حسن تحقيقه بين الرسم والكتابة هو في حقيقته تواشج بين المؤلفات المرئية والمقروءة معا، لأنتاج صيغة تحقق الاقتراب من حالة (الكتابة / الرسم)، أي رفع الحدود بين مناطق استخدام (المواد الإنشائية) اللغوية، وهو تواشج بين تقنيتين تقنية تتعامل مع التصورات الذهنية وهي القراءة والكتابة وتقنية تتعامل مع الإحساس البصري والأنفعال وهي الرسم بمواد الرسم وتقنياته وأشكاله، بهدف الحضور في تفاني العالمين الفنيين (منطقة الحياد = التنافذ)، حيث (لن تعود الأشكال (المشخصنة) أو المجردة سوى نقاط

عبور للوصول الى الضفاف النائية ....ص ٥٥، انه استبدال للنص المرسوم بالنص اللغوي، نصوص مدونة بأبجديات مألوفة هي تفاريق الخط التي تحمل معنى الأنقطاعات في بنية الخط الممتدة نقاطا وخطوطا متقطعة ووحدات زخرفية، وبذلك يلبس الموضوع تصورا لغويا (= الحروف والكلمات .....ص٥٤)، يمكن ان نعد تجربة الكولاج والحرف العربي جزء من هذا التوجه حيث تختزل الأشكال الطبيعية الى أشكال هندسية تشكلها مفردات أبجدية تشكيلية يبني بها منظومته.

دهشة أزلية
أمام الثقوب الغامضة

تستحث آثار الجدران، والغيوم، والسطوح التي ترك الزمن بصمة مكوثه الطويل عليها، الذهن لاكتشاف عشرات الأشكال، والحيوانات والإشارات، فكان عالم النفس الألماني روشاخ قد رفع هذا التكنيك إلى ما يشبه الآلية الثابتة لديه في استدرار الذكريات من اللاوعي، وأيضا جعلها كذلك الكثير من السورياليين هدفا لنفس الغرض، فقد كان ماكس ارنست يسميها (frottage)، وهو تكنيك كان يتبعه لصنع (حقل متعرجات) يقوم باستقرائه، واكتشاف شتى أشكال الكائنات والمسوخ فيه، وهو ما فعلته مجموعة من القصاصين حينما وضعوا صورة ثقب في جذع نخلة أمامهم وتركوا انفسهم يتأملونه بهدوء، وقد تأمله من الرسامين كذلك الرسام محمد مهر الدين، فقد رافقت صور لوحاته وتخطيطاته نتاجهم، ولا تعلم ان كانت هذه محض صدفة، او كانت تخطيطا مقصودا، وهي في كلتا الحالتين جاء تزامن النص والرسوم في محلها تماما؛ فهذا الرسام واحد من أولئك الر سامين الذين تعاملوا مع الثقوب في جسد اللوحة باعتبارها عنصرا ثابتا في ذلك البناء، وهو ما كان يفعله عدد من الرسامين الذين كانت الثقوب بالنسبة إليهم عنصرا بنائيا جوهريا في بناء لوحتهم، أكثرهم كان راكان دبدوب، وهو نحات كان يتعاطى الرسم، فكان يتعامل مع تلك الثقوب تعاملا يشابه تعامل النحات هنري مور مع ثقوب منحوتاته التي كان يصنعها غائرة تخترق المنحوتات؛ فتخلق وشيجة تربط وجه المنحوتة بقفاها، هي "كائن تتواجه جهتاه على الفور" (فوكو، الكلمات والاشياء، مركز الانماء القومي ١٩٩٠، ص ٤) وهذا ما لا يتوفر في اللوحة ذات السطح الواحد، فكانت الثقوب في لوحة راكان دبدوب، ربما يمكن تصنيفها باعتبارها خيالا نحتيا يقع دون ملموسية النحت.

ان من تدارك حاجة الثقوب إلى وجهين ليتم الربط بينهما كان الرسام الراحل شاكر حسن آل سعيد، الرسام الذي كان يصنع الثقوب حقيقية في جسد اللوحة، وربما كانت فكرة هنري مور قد ظلت جاثمة عليه وهو يرحّل ثقوب ذلك النحات من حقل النحت إلى حقل الرسم ذي السطح الواحد، كان عليه إذن ان يخلق للوحة وجها ثانيا !!؛ وهو ما فعله هذا الرسام ذو الخيال الجامح والاستثنائي؛ فقد صنع لوحة ذات وجهين مثقوبة ثقوبا غائرة تربط بين وجهيها، فكان يغلفها بالزجاج الشفاف الذي لا يعتبره مادة مؤثرة، فتبدو اللوحة منحوتة مسطحة، او لوحة بسطحين مثقوبة ثقوبا غائرة.

كان ثالث هؤلاء الرسامين: (صانعي الثقوب)، الرسام الذي استضافه ملحق الصباح: محمد مهر الدين؛ لترافق رسومه وتخطيطاته نصوص أولئك القصاصين، انه لم يكن يصنع الثقوب غائرة في جسد اللوحة، كما كان يفعل آل سعيد، كما لم يصنعها بوهم البعد الثالث، كما كان يفعل راكان دبدوب، بل كان يصنعها ثقوبا ببعدين تشكل فراغا (punch) ابيض يحتل غالبا أماكن مهمة في جسد اللوحة، تماما كالثقوب السوداء في عمق الكون، تلك التي حار الفلكيون في معرفتها ان كانت تؤدي إلى وجه أخر من الكون أم لا، فكان هدف مهر الدين من خلالها، ومن خلال الثلمات التي يرسمها بالأبيض، ليس الإيحاء بوجود سطح ثان للوحة؛ ومن ثم العمل على ربط سطحي تلك اللوحة، بل الإيحاء بوجود خرق في المساحة اللونية في سطح واحد لا ثان له، وبذلك فان ثقوب مهر الدين هي ثقوب ذات طبيعة تقنية، تخلق انقطاعات تماثل انقطاعات الشعر التي يملؤها القارئ.

ان هؤلاء الرسامين الثلاثة يستثمرون تلك الدهشة الإنسانية أمام الثقوب أيا كان شكلها، في حوار ثقوب "فان العينين، بنورهما المحدد تعكسان النور الأعظم الذي تنشره في السماء الشمس والقمر؛ والفم هو فينوسلان من خلاله تمرّ القبل وكلمات الحب؛ والأنف يعطي صورة صغيرة لصولجان جوبيتر وشارة ميكور" (فوكو، السابق، ص ٤١)، وهو ما فعله القصاصون المشاركون في ملحق الصباح، الذين جعلوا العنوان (ثقب في جذع نخلة) قاسما مشتركا ومضمارا دلاليا وفنيا، في عدد يوم الأربعاء ٢٨ أيار ٢٠٠٨، وقد ساهم في هذا المشغل القصصي كل من القصاصين: قصي الخفاجي، ناصر قوطي، نوفل عبد الواحد، عباس البغدادي، باسم القطراني، خيري القروي، فقد دهش هؤلاء من مرأى الثقوب في جذع النخلة، تماما مثلما كانت دهشتي في البصرة، عندما كنت ذاهبا، أثناء حرب الثمان سنوات، إلى مديرية النشاط المدرسي، وكانت تقع خلف بهو الإدارة المحلية في منطقة الجبيلة، وكانت، وقتذاك تقع وسط منطقة زراعية يخترقها شارع تقع بناية البهو بدايته، وكانت شظايا القصف الإيراني على البصرة قد أحدثت ثقوبا عميقة في حيطان الكثير من البيوت وقتها، فكانت هنالك على حائط إحدى البنايات المحاذية للشارع، ثقوب في حائطها المبني بالطابوق الأصفر الناصع الذي كان يبدو تحت أشعة الشمس بلون الذهب، او ربما كان بشكل أدق، بلون (الخريط)، ذلك المسحوق المتكتل الذي يصنعه المعدان في اهوار العراق من حبوب لقاح أزهار النباتات المائية التي تنمو في الاهوار، ويصب في قوالب تشابه (جبن العرب)، بدت لي تلك الثقوب وقتها مدهشة، فكنت اتاملها بعناية، كان ذهني مشغولا وقتها بالشظايا التي لم تستقر في الحائط ترى هل استقرت في قلب احدهم، لحظتها اطل عصفور علي براسه من ذلك الثقب، لقد كان ثمة عصفوران يبنيان عشهما في الثقب الذي صنعته الشظية، كان يبدو ذلك بالنسبة لي برهانا على ارادة الحياة في الحرص على نفسها، حرصها الذي يدفعها الى ان تخلق مقابل كل موت

ولادة في الجانب الاخر منها، لم اكن قاصا لاكتب هذه الحكاية قصة، ولكني سردتها بما اعانتني عليه مقدرتي، كانت انسنة الثقوب اذن الية مشتركة للقصاصين هنا بالية التشاكل الصوري التي كان يتبعها الرسام ايف تانغي مثلا، حينما يتحول بين يديه الحصى الى حصى بشري يتدفق روحا انسانية!.

لقد وظف قصي الخفاجي الثقب في جسد النخلة ارتباطا مع الوعي الشعبي وما يسكن اللاوعي الشعبي كذلك من خوف من تلك الثقوب التي ترتبط بكائنات تسكن فيها؛ فكانت قصته حكاية ذات حكمة بالغة التقطير، حكمة شعب كامنة في لاوعيه الجمعي التي تجمعت على مدى قرون، بينما كان عباس البغدادي مازال يتحرك ضمن قوانين هذا العالم لم يبرحه وهو يتطلع الى الاف الثقوب التي صنعتها القذائف الغائرةفي اجساد النخل؛ فكانت ملاذا، هذه المرة، لكائنات من نوع مختلف، كائنات بالغة الصغر كالنمل وحشرة الارضة؛ فكانت تبدو "كدم الثقوب الاصفر، يفور في الليل، ويهدا في النهار".

استعار ناصر قوطي سطح الرسم الى القصة فبدأ يحكي قصته نقلا عن سطح مرسوم بالقلم الرصاص، وشيئا فشيئا يتبدى الثقب في جذع النخلة الغاطس في الماء "وكأن نحاتا عمل بازميله ليال طوال حتى يخرج بتلك النتيجة المذهلة"، فصار الثقب الاسود عند ناصر قوطي "اقرب الى عين انسان... كانت عينا فارغة الا انها واحدة... تشاركني رؤية وحشة المكان.. تشاركني الرؤية..."، وكان يصف الثقوب الاخرى الصغيرة بأنها "ثقوب سود صغيرة كانت تستشري وتنتشر كالبهاق وهي تحيط بتلك العين الوحيدة"، وبذلك فقد اسس الراوي بينه وبين ذلك الثقب "الفة غريبة فيها من البوح والشجن كما لو بين كائنين حيين"، ذلك الثقب الذي تحول في الغربة الى ضوء فنار يتلمظ من بعيد.

تحولت ثقوب جذوع النخل عند باسم القطراني الى افواه تصدر انينا كان الحاج مصطفى العثمان قد "ادخل راسه في بعضها واسنانه تصطك ذهولا. الان بوسعه ان يسمع الشهقات ترن في اذنيه وهي حبيسة تلك الجذوع الجرداء"، ثقوب نشقت روح الحاج مصطفى العثمان، فصار النخل بعدها قد "عاش واثمر وما يزال...".

لقد جعل القاص خيري القروي ثقب النخلة مرصدا له، اخرجه في النهاية من الجنة الى اتون الجحيم، بينما تحول الثقب في نخلة نوفل عبد الواحد نحو راس حبيبته، وكان في قصة كاظم حميد الزيدي ليس سوى ذكرى دموية في راس رجل كان فاقدا للذاكرة سنوات طوال.

نرى اذن اية دهشة، وذهول ذلك الذي يكمن في لا وعي الانسان امام ثقب غامض، ثقب عميق في جذع نخلة!!.

نموذج:

الفتاة النحيفة ذات الساقين الطويلتين

ضياء الجبيلي

ولدت في الزحام

(١)

أنا نخلة. غُرست في بستان غير الذي وجدتني فيه عندما كنت فسيلة صغيرة نمت بجوار نخلة أخرى نُسف رأسها بقنبلة في بداية الحرب الأولى. وكانت تلك هي أمي التي احتطب الفلاحون جذعها، وما تبقى منه تفحم في المواقد وتحت القدور في الليالي الشتائية الباردة، حيث يتجمع الأولاد الصغار في بيت الجدة " ضواهن " التي ما زالت تسرد لهم قصصاً بعضها مسلية وأخرى مخيفة عن الجنّ و" عبد الشطّ " وحكايات الألف ليلة وليلة البصرية المليئة بالطواعين والمقابر والحروب والفيضانات ورائحة الموت الذريع. لكنها نادراً ما تروي لهم حكايات جنسية تثير شبق بعضهم، فيمارسون بسببها العادة السرية أو يصيبهم شيئاً من الاستمناء أثناء النوم، أو عند تلصصهم على آبائهم وأمهاتهم وهم يمارسون طقوس ما بعد منتصف الليل. كنت النخلة الوحيدة التي ترعرعت في ذلك البستان، بين روائح الآس والرمان وزهر الجت والبربين، تحيطني أصناف المزروعات الأخرى من بامياء وباقلاء وطماطم وأشجار العنب و"التكي " والنبق والنارنج والليمون. بيد أن كل ذلك لم يدم وكدت أن أموت في الحرب الثانية عندما أصابتني شظية أحدثت ثقباً كبيراً في جذعي لم يزل حتى هذه اللحظة التي أحتضر فيها وأستعد للموت.

وفي يوم صيفي شديد الحرارة مات الفلاح الذي غرسني واهتم بي كثيراً كما لو كنت عمته بالفعل. فبكيت لفقده وسالت من جذعي الجريح دموعاً صمغية بلون العسل الغامق. وكان من سوء الحظ أن صار البستان من نصيب أكثر الورثة إهمالاً، ما ساهم في خرابه وتحوله إلى أرضٍ جرداء ومباحة للكلاب واللصوص والعاشقين على حدّ سواء.

(٢)

كان من ضمن الأولاد المستمعين لحكايات الجدة " ضواهن " فتاة بيضاء جميلة إلا أنها نحيفة جداً ولها ساقان طويلتان جعلاها عرضة للسخرية وحماقات الأولاد المشاكسين في القرية وفي المدرسة. واتفق الحال على أن تكون هذه الفتاة ابنة للرجل المُهمِل الذي ورث البستان. لقد وصلت بشاعة الأفكار بهؤلاء الأولاد حداً جعلهم يشطحون بأخيلتهم بعيداً، وينسجون حول الفتاة المسكينة نكات جنسية ودعابات مخجلة منها: أنه من فرط الطول المعيب لساقيها صار باستطاعة المرء الولوج تحت ثيابها ورؤية الثقب الرابض بين فخذيها النحيفين، على أن يتم ذلك وقوفاً دون أن يكون ثمة حاجة للبروك. وحالما سمعت الفتاة هذه الدعابة الساخرة حزنت وبكت وبان الخجل على وجهها الممتص، ولم يكن أمامها حينذاك سوى أن تشتكي للجدة "ضواهن" تحرش هؤلاء الصبية بها وما قيل على ألسنتهم عنها. فحصل أن واستها الجدة وأكدت لها أمراً في غاية الأهمية، هو أنها حتماً تملك ذلك الشيء الذي يتحدثون عنه، باعتبار أنه الشكل الذي يميزها عنهم، ويؤكد أنوثتها وحقيقة أنها فتاة حقاً، دون أن يكون ثمة صحة لما تردد بينهم حول أمكانية رؤية ذلك الشيء وقوفاً، على الرغم من أنها طويلة فعلاً، إلا أن ثمة أمر يجري الحديث حوله بصيغة المبالغة.

(٣)

منذ ذلك اليوم وهذه الفتاة النحيفة مهتمة جداً بما كشفت عنه الجدة في وقت متأخر، دون أن تشعر قبل بلوغها الثانية عشرة أنها تتمتع بتلك الخاصية. حدث ذلك في وقت بدأ فيه أحدهم الاهتمام بها رغم أنها كانت طويلة كنخلة متيبسة لكنها ما تزال صامدة في وقوفها كما لو كانت أثراً شامخاً. وكانت هي الأخرى بدأت تشعر بأحاسيس غريبة لم تألفها من قبل، ثم سرعان ما فسرت ذلك على أنه حاجة ماسة لشخص ما تفضي إليه أسرارها. فحاولت أن تفعل ذلك مع زميلاتها اللاتي لا تقل ألسنتهنّ بذاءة عما يتفوّه به الصبية المشاكسون. إلا أن محاولتها تلك لم تفِ بالغرض حتى مع أكثر الفتيات تهذيباً. وظلت تخبئ أحاسيسها حتى جاء اليوم الذي أحست فيه بتدفق سائل لزج من الجوف الذي راحت تداعبه بأناملها النحيفة، ويغمر بلزوجته فخذيها الهزيلين، قبل أن تثمل ويغيب وعيها في اللحظة التي شعرت أثنائها بالانتشاء لأول مرة في حياتها. ظنّت الفتاة النحيفة ذات الساقين الطويلتين أنها جُرحت، أو أن شيئاً ما في أعماقها تحطم فجأة وتناثرت اشلاءه، مخلفاً وراءه تلك الرعشة المريبة التي فقدت في إثرها الوعي تماماً وراحت تهذي كما لو كانت مبنّجة، إلى أن استفاقت لتجد نفسها غارقة في ذلك السائل الغريب ذي الرائحة العطنة. فسجنت نفسها ثم راحت تجهش بالبكاء فترة طويلة.

(٤)

بعد سنوات صارت الفتاة النحيفة ذات الساقين الطويلتين تتردد كثيراً على بستان أبيها الخرب. حتى قيل أنها تواعد فيه شخصاً ما، تجلس هناك حتى الغروب متكئة عليَّ وتكتب أشياءً ثم تخبئ أوراقها في جوفي عند الثقب الذي أحدثته الشظية اللعينة في جذعي وتغادر المكان. فيأتي رجل تبدو على وجهه آثار الحروق فيأخذ رسائلها المخبئة في الثقب. يقرأها في ضوء أعواد الثقاب التي يشعلها كل حين، ثم يغادر مبتهجاً. في تلك الفترة من غراميات الفتاة النحيفة ذات الساقين الطويلتين حدثت أمور غريبة، منها أنها بدأت تشكو من ألم في أحشائها مع ضعف وصداع شديدين. وبعد فترة لوحظ الانتفاخ الغريب الذي بدأ يظهر على بطنها بشكل جعل ذويها يذعنون إلى ما تردد على ألسنة أهل القرية من أنها حبلى، ربما من الشخص الذي تواعده في البستان الخرب. وبالتالي وجب على القبيلة الاقتصاص منها وغسل عارهم بدمائها الفاسدة.