

**نشيج العباد في أرض السواد
مأسي الحرب وصقيع المنفى
في شعر عدنان الصائغ
الدكتور حسن الخاقاني**

نشيح العباد في أرض السواد
مأسى الحرب وصقيع المنفى في شعر عدنان الصائغ

تأليف :

أ. د حسن الخاقاني

الترقيم الدولي :

ISBN : 978-9922-8707-1-7

الطبعة الأولى ١٤٤٥ هـ - ٢٠٢٣ م

القياس : ٢٤ x ١٧

عدد الصفحات : ٢١٩

نشر وتوزيع : التميمي للطباعة والنشر

العراق - النجف الأشرف

هاتف : 07801423265 - 07808504092

Haady.altemeemy@yahoo.com

Haady.altememy@gmail.com



**نشيخ العباد في أرض السواد
مآسي الحرب وصقيع المنفى
في شعر عدنان الصائغ**

**تأليف
الدكتور حسن الخاقاني**

**الطبعة الأولى - النجف الأشرف
١٤٤٥ هـ - ٢٠٢٣ م**

الإهداء

إلى ...

الأرواح التي خسرت شهقتها الأخيرة
فوق التراب أو تحته!

.....

أملًا بأن تتوقف مسيرة المأساة
لتبدأ مسيرة الحياة

(المؤلف)

تصديـر:

.....
أنا مشجبٌ للحماقاتِ...
علقتُ معطفَ عمري
ورحتُ إلى الحربِ
منكمشاً كاليتيمٍ على ظهرِ ناقلةٍ..
آه،.... يا وطناً شطبتُ ظهركَ السرفاتُ
ستحني لهم قلبك المرَّ
كي يعبروكَ إلى الأوسمةِ
لنا كلُّ ما في الشكوكِ
ولهم كلُّ ما في البنوكِ
من النفطِ
واللفظِ
واللغظِ
والأنظمةِ
غداً.....
سوف يدبُّ باسم انتصارِك كلُّ المرابينِ
والهاربينِ
ونبقى يتاماكِ في آخرِ الحفلِ
في آخرِ القائمةِ
.....
من "نشيد أوروک- "

مُعَلِّمَاتِنَا

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مُقَدِّمَةٌ

نحن جيل الخسارات الفادحة، جيل أكلت الحروب أحلامنا، ودبت يد الخراب في أعمارنا فأورثتنا البؤس والشقاء، ولم يبق لدينا غير التذکر ليكون فعل رفض ومقاومة، رفض للاستسلام لما نحن فيه، ومقاومة بوجه كل أنواع سلطة الاستبداد التي حاولت بثتى الطرائق أن تخنق نداء الحرية المنبثق من أعماق أرواحنا.

هكذا انسلخ جيلنا من دوامة الحروب مثقلاً بالجراح الموجهة، ومتحفزاً لحياة جديدة؛ حياة فيها الإصرار على الابداع في مختلف ميادين الحياة، وأولها ممارسة حركة الحياة نفسها والشعور العميق بقيمتها مستندا في ذلك إلى التجربة القاسية التي زادت من مرّ بها، أو خرج حياً منها قوةً وشدة في الرفض والمقاومة لكل أشكال الهيمنة أو التزييف والكذب الذي أراد أن يرتدي قناع الحقيقة مخادعة!

وإذا لم يكن من المسور للآلاف - بل للملايين - من أبناء هذا الجيل أن يقيدَ ما جاش في النفوس، واحتدم في الصدور، فإن الأدباء منهم هم من تكفل بهذه المهمة التوثيقية النبيلة فأتحفوا المشهد الثقافي بالقصص والروايات والدواوين الشعرية التي مثلت بمستوياتٍ مختلفةٍ بعض تلك المعاناة القاسية التي تحملها العراقي الشريف في رحلة الحروب الطويلة.

وقد ازدحمت ثقافتنا العراقية المعاصرة بكثير من تلك الأسماء اللامعة التي أدت أدواراً مختلفة لتتكامل في النهاية في صناعة مشهد زاخر بالإبداع

والقدرة على التصوير بأقرب ما يكون إلى الذاكرة الشعبية المفعمة بصور لا تحصى، ومشاهد لا تعد تركت آثارها العملية في صياغة الحياة، ويمكن لنا أن نضع شاعرنا المبدع (عدنان الصائغ) في رأس قائمة طويلة من المبدعين الذين سجلوا بأمانة وإحساس صادق ما جرى على هذه الأرض المنكوبة بالمستبدين الطغاة كبارا كانوا أم صغارا من أولئك الذين لم يروا من الحياة سوى جانبها المظلم، ولم يسعدهم من مشاهدها سوى الدخان والدمار والدماء غير أبهين لما يلاقيه أبناء بلدهم.

وقد عرفتُ عدنان الصائغ منذ بواكيره الأولى ينفرد عن سرب المطبلين Liezف نغمته المتفردة، ويعلو على ظهر موجة لا تشبه غيرها، فقد كانت نبرة رفض الحرب تجري مستبطنة أو معلنة في دواوينه الأولى نسجها بطريقة تنسجم مع تحولات الأمان، ومعطيات الواقع المعبأ بالضجيج، فتمر على العامة مرور الكرام، وتستوقف الخاصة للتأمل والتفاعل والاكتشاف.

وقد اتخذ الصائغ لنفسه - في الوقت نفسه - طريقا سرية للكتابة غير القابلة للنشر إلا بعد الحذر والتعديل، فقد انكب على كتابة أطول قصيدة عربية حديثة كما قيل عنها وهي: "نشيد أوروك" التي منحها عنوانا فرعيا دالا هو: "هذيانا داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لعدنان الصائغ بها" وقد كانت هذه القصيدة موضع الدراسة المطولة الأولى في هذا الكتاب في محاولة للتحليل والوصف ووضعها في مكانها من بين ما سبقها أو قاربها من الكتابات المماثلة، وفي رصد مكوناتها وشخصياتها، وقد تم الوقوف عند شخصيتي: "القناص" و "عبود المقهور" ليكونا أنموذجين متعارضين يظهران رؤية الصائغ وأسلوبه في الكتابة والقدرة على التشخيص والرصد لمختلف التحولات وأنواع المعاناة الواقعة.

ثم كان ل: "نرد النص" حقه من الوصف والدراسة السريعة التي سجلت أبرز ملامح هذا السفر الضخم الذي جاء امتداداً او استئنافاً لما بدأه الصائغ

في "نشيد أوروك" ليقدم فيه جرأة في اللغة والتفكير استطاع بها الشاعر أن ينسف الأسس الواهنة لثقافتنا المتوارثة بتقويض أهم أركانها ودعائمها لتبرز أمام القارئ المتوجس منزوعة من هالتها الوهمية التي غشت الأبصار قديماً. وبهذا ربما يشكل النشيد والنرد قصيدة واحدة لا أطول منها، بدأت كتابتها عام ١٩٨٤ وانتهت عام ٢٠٢٢.

وجاءت الوقفة الأخرى عند "الحرب بين الذاكرة والنسيان" لتبحث في هذا الصراع المحتدم بين سطوة الذاكرة ومحاولات الهرب إلى فيء النسيان وذلك فيما كتبه الصائغ في المنفى لفسح المجال والحرية أمام فعل التذكر ومنحه المساحة المريحة التي تتيح له التجلي الفني المصاغ شعراً.

أما الوقفة الأخيرة فكانت عند ديوان: "مرايا لشعرها الطويل" الذي صدر في بغداد سنة ١٩٩٢ في طبعته الأولى، أي قبل خروج الصائغ من العراق، وهو ما يتيح للباحث التفتيش فيه عن مجموعة من الثنائيات المتصارعة التي تندرج تحت عنوان كبير هو الصراع الأزلي بين هيمنة الاستبداد بكل ثقله والسعي إلى الحرية المفتقدة بكل حلاوتها.

يمكن أن نصف هذه الدراسة بأنها "انتقائية" من حيث اختيار الأنموذج الشعري، لا لغزارة نتاج الصائغ الشعري حسب، وإنما بقصد التمثيل المتوازن للأفكار الرئيسة التي افترضها الباحث، وإذا كانت الوقفة الأولى هي الأطول من سواها فما ذلك إلا لاستيفاء حق "نشيد أوروك" الذي لم نجد فيدراسة نقدية فاحصة سوى بعض القراءات التي جاءت في شكل بحوث موجزة، أو مقالات قد لا يخلو بعضها من التقريظ، وربما كان السبب المانع من ذلك هو طول هذا النص وشدة تعقيده بما يتعسر معه على الدارسين الإحاطة بكل مكوناته.

ومع كثرة الدراسات التي كتبت عن الصائغ وشعره فإن هذه الدراسة تدعي لنفسها اتخاذ طريق متفرد لا تكرر فيه لما أنتجه الآخرون، وإذ يزجي

الباحث لكل من سبقه في هذا السبيل يد الشكر والامتنان فإنه يرجو أن يكون قد بلغ بعض ما في النفس مما أراد، وأرضى النفوس المتعطشة لإنعاش ذاكرتها التي أتت عليها السنين للتخلص من كبت المعاناة أو تخفيفها في أقل تقدير. ختاماً يتقدم الباحث لصديقه الشاعر عدنان الصائغ بكل معاني الشكر والتقدير فقد رافق رحلة البحث وكان على اطلاع دائم على مستجداتها وهو المتابع الحثيث لإنجازه، وله الشكر أيضاً على ما زود به الباحث من دراسات ومصادر نافعة، ونرجو من كل هذا أن ننتفع ونزداد معرفة فذلك هو المبتغى والغاية المرجاة.

د. حسن الخاقاني

نشيد أوروک: سطوة القهر وصلابة المقاومة

أقل ما يمكن أن يوصف به نشيد أوروک الذي يمتد على مسافة ٥٤٩ صفحة هو: غابة كثيفة الأشجار، متشابكة الأغصان، متداخلة الدروب، يضل السائر فيها وإن اهتدى بألف دليل، غابة مسكونة بوجوه أشباح تطل في لحظة وتخفي فلا يبين من ملاحظها إلا كالبرق الخاطف، وإن وجد فيها من الشخصيات من يطيل المسير، ويكرر الظهور والحضور فلا يكون منه ذلك إلا كالمختفي الذي لا يبدو منه إلا ظل شبح يسير في الظلام.

غابة هي البناء الفني الموازي لحياة معقدة تسيطر عليها الوحوش الكاسرة، ويموت فيها الكائن الطيب، يحكم الطغاة ليوغلوا في الجريمة، وتمزق أجساد الضحايا بأظافر تلك الوحوش.

ونشيد أوروک غابة أيضاً من حيث الدلالة، ومن حيث الرؤية الفلسفية التي يستند إليها، أو التي ينتهي إليها، رؤية تثبت أن الإنسان هو ذلك الحيوان الذي لم يستطع أن يتألف نفسه، ولم يستطع أن يتخلص من وحشيته الكامنة والظاهرة، فهو الأشرس في الطبيعة من بين كل الحيوانات التي يوقع عليها شره، وهو الأشرس على أبناء جنسه؛ يوظف سلاح العقل من أجل إيذاء غيره، وكل ما بناه من مظاهر الحضارة إنما هو سعي منه إلى السيطرة وإبراز القوة التي يهيمن بها على مزيد من المخلوقات غيره، وعلى مزيد من أفراد أو جماعات أبناء جنسه فتراه ينفق على أسلحة الفتك والتدمير أضعاف ما ينفقه على الثقافة والتعمير.

يثبت نشيد أوروک فشل الإنسان على هذه الأرض، فشل الإنسان في التخلص من بدائته ووحشيته، وفشل الأديان والفلسفات والعلوم في تهذيبه، وفشل المنظومة الاجتماعية في بناء كيان أخلاقي متعاقد متعاون لينحرف إلى النقيض حيث التباغض والتنافس والتصارع حد الموت وإفناء الآخر واستلاب ما بين يديه رغبة في السطوة والسيطرة وإشباع نهم لا يكاد يشبع أو يقنع.

إنّ نشيد أوروك الذي يزدحم بأسماء الحضارات، وأسماء أعلامها يقول لنا بكلّ جرأة إنّ جهود الإنسان في تقويم نفسه قد ذهبت هباءً، وما عشرات أو مئات القرون التي ذهبت من عمره سوى دليل قاطع على عدم الجدوى، وعلى الخراب والحشية والخسارة التي ينتهي إليها المشروع الإنساني الفاشل على مختلف الصعد الفكرية والعملية.

ولم يشأ أحد من الدارسين المغامرة في ولوج هذه الغابة والدروب المظلمة فيها إلّا متهيّباً، وكلّ ما فعله بعض من وجد في نفسه الجرأة إلّا أن يحوم حول أسوارها الخارجية، أو يبعث النظر ليسترقّ من بعيد بعض مشاهد من الداخل، وهذا ما سأفعله هنا، فليس في الوسع الإحاطة التامة بكلّ مكوّن، أو عنصر مشارك في هذا البناء المتشابك، وليس للباحث إلّا أن يقف عند عناصر البناء واصفاً، مفيضاً عليها من ذاته ما اختزنته من حيف السنين العجاف ووجد صداه فيها فانبعث جديداً كأنه يحدث لأول مرة.

وليس لي أن أدعي ما ليس في الطوق، وكلّ ما سأصنعه في هذه الوقفة إن هو إلّا بعض ما في النفس من رغبة ترجو أن تجد من ينبعث لها من الدارسين المجيدين المجيدين لدراسة هذه المأساة وتأويلها نقدياً بعد أن أتقن الصائغ رصفها شعرياً.

في معنى العنوان الرئيس: لم يكن اختيار عدنان الصائغ لكلمة "نشيد" اعتبارياً، أو خالياً من معنى دالّ على ما في المحتوى، وعلى ما في المقصد أو الغاية، فالكلمة ذات حمولة تاريخية ودلالية زاخرة، فهي تعني أولاً نوعاً من الترنيم، أو الغناء الإنساني العاطفي ذي الشجن الحزين المعبر عما مرّ به الإنسان في حياته الطويلة على هذه الأرض المشبعة بالظلم والجريمة والقتل، والانحراف عن المبادئ السامية التي يتغنى بها الوجود البشري وكأنّها نزعة مثالية متعالية لا يمكن أن تجد طريقها يوماً إلى التطبيق العادل.

ومن الوجهة الحضارية في التاريخ الإنساني نجد لكلمة "نشيد" ارتباطاً وثيقاً بالكتب المقدسة القديمة، والآثار الأدبية الرصينة التي سجلت النتاج الأدبي وما فيه من نزوع روحي أو جسدي تمثّل بذلك العناق الأبدي للروح البشرية

مع إلهها، أو بين الإنسان والإنسان في رحلة الحب الأبدية التي أوكل إليها ديمومة الحياة على هذه الأرض.

ولعل أبرز ما تثيره كلمة "نشيد" في ذاكرة الحضارة الإنسانية "نشيد الإنشاد"، أو "نشيد الأناشيد" الوارد في كل من العهدين القديم والجديد، وهو يكتسب صفة القداسة ويرتقي إلى مقام الروحية العذبة بتأويل ما فيه من نزوع إلى حب جسدي صريح.

وقد ورد "نشيد الأناشيد" في (القسم الثالث من العهد القديم، ويعرف بمجموعة أشعار الأناشيد أو الأسفار الشعرية، ويشمل أسفاراً في صيغ الأناشيد والمواظب الدينية المؤلفة تأليفاً شعرياً وهي خمسة أسفار: أولها أيوب، ثم المزامير، وبعده سفر أمثال سليمان، ثم سفر الجامعة، وهو منسوب إلى سليمان، ومن بعده سفر نشيد الإنشاد وهو من أعمال سليمان حسب عنوانه: "نشيد الإنشاد الذي لسليمان"^(١) ومن هذا يبدو أن نشيد الأناشيد هو أحد الأسفار الشعرية في الكتاب المقدس واسمه في العبرية "شير هشيريم" أي ترنيمة الترانيم، بمعنى أجمل الترانيم، وهو سفر شعري صغير في ثمانية إصحاحات وتصف قصائده الكثير من أبعاد الحب البشري، ولا يرتبط بالديانة صراحة إلا القليل منها كما تقول دائرة المعارف الكتابية.

ونجد ارتباطاً وثيقاً للنشيد بالغناء إذ (تطلق كلمة شير {شعر} العبرية على الترانيم الروحية وتطلق أيضاً على الأغاني الشعبية وأغاني الحب وما تعني هذه الأغاني من فرح وبهجة، وما يرافقها من آلات الموسيقى كالناي والعود والكنارة، وكلمة شير بصيغة المفرد لا تعني بالضرورة نشيداً واحداً بل تعني مجموعة أناشيد، أو ديواناً كاملاً، ويصبح العنوان الصحيح: أناشيد الأناشيد،

(١) القمني، سيد، الاسرائيليات، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠٢٠، ص ١٩.

أو نشيد الأناشيد أي أرقى الأناشيد وأجملها كما يقال: ملك الملوك، وقدس الأقداس، وأناشيد الكتاب أجمل ما كان يعرف من أناشيد^(١).

أصبح هذا النشيد المفعم بالحب الجسدي، والتصريح بمكان الجمال والفتنة في الجسد مثارَ نزاع بين جهات دينية مختلفة نظرت بشيء من التوجس من ورود مثل هذه الصراحة في كتاب مقدس، وكيف يمكن تسويغ وجود مثل هذا النص بين نصوص تدعو كلها للعفة والعبادة والانصراف عن شهوات الجسد، ولم يعد مقبولاً قصر النشيد على مدلوله الظاهر (فالتفسير الحرفي لسفر النشيد بمفهوم جسدي منفر، ولا يتفق مع روح الوحي ولا مع مدلول الألفاظ)^(٢) التي ورد فيها، وقد ورد في النشيد غزل صريح بمفاتيح الجسد^(٣):

ما أجمل القدمين بالخفين

يا بنت الأمير!

دائرتا فخذيك عقدان نظمتهما يدان ماهرتان

سرتك كوب لا يفرغ من الخمر

وبطنك عرمة حنطة سيحها السوسن

نهداك شادنا ظبية توأمان

جيدك برج من عاج

(١) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، راجعه عبريا وشرحه: لويس خليفة، المطبعة البولسية، جامعة الروح القدس، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٨، مع ملاحظة أن هذا المقتبس وما يليه من هذا الكتاب للشارح لويس خليفة وليس للسيد يوحنا قمير.

(٢) الثالث، البابا شنودة، تأملات في سفر نشيد الأناشيد، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص

(٣) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، ص ٦٧ - ص ٧١.

عينك بركتان في حشبون، لدى باب تبريم
أنفك برج لبنان، خفير يرصد دمشق.
رأسك يعلوك مثل الكرمل،
وغدائر رأسك أرجوان ملك
أسير الغدائر
ما أجملك وما أفتن
أنت الحب، والبنت الشهيبة
قامتك هذه نخيلة، والنهدان قنوان
قلت: أتسلق النخيلة، وأستولي على قنويها
ويكون نهداك عنقودي دالية
وطيب أنفاسك طيب التفاح
وفمك خمراً لذيذاً
سائغاً لحيبي سوغه لشفاه النائمين.

ولو وازنا بين هذا المقطع من النشيد مع بعض ما ورد في أدب العراق القديم لوجدنا التشابه الكبير في الفكرة والأسلوب الذي يستعمله القدامى في الأعراس المقدسة إذ (تستقبل العروس الإلهية الملك بإنشاء الترانيم والأغاني، مظهرة حبها وهيامها وشوقها إلى الاتصال بالعريس الإلهي حيث تدعوه إلى المضاجعة، كما جاء في القصيدة الغزلية التي يعتقد أنها نظمت بمناسبة رابع ملوك سلالة أور الثالثة المسمى "شو - سين":
أيها العريس الذي يعشقه قلبي ويهواه^(١)
ما ألدّ وصالك، فهو حلو كالشهد

(١) باقر، طه، مقدمة في أدب العراق القديم، جامعة بغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦، ص ١٩٢،

لقد أسرتني بحبك، فيا ليتك دخلت إلى غرفة الاضطجاع
دعني أقبلك يا عريسي، فقبلاتي أحلى من الشهد
وفي سرير الاضطجاع دعني أتمتع بجمالك
فهلّم يا عريسي إلى بيتنا ونم فيه إلى الفجر
يا سيدي الإله، وسيدي الحامي، يا شو - سين، يا من يسر
قلبك إنليل

وإذا كان من غير الممكن أن تقبل النشيد بصورته الجريئة هذه فيمكن أن
نُجري عليه من التأويل ما يجعله متاحاً للقراءة (فهو أنشودة مسجلة برمز
غزلية ولكنها تحمل معاني سمائية أكثر عمقاً مما يحمله ظاهرها، ومن يفهمها
يترنم بها روحياً)^(١) وهذا ما يجعل نشيد الانشاد مقصوراً في قراءته على
الخاصة ولا بد من دليل يساعد القارئ لكي لا ينحرف بقراءته نحو الضلال^(٢)
فهو (لا يصلح إلا للمتعمقين في الروح الذين لهم عمق في التأمل، والذين لا
يأخذون الألفاظ بفهم سطحي، إنه ليس للمبتدئين بل للناضجين، وقدماً لم
يكن أحد يقرؤه إلّا بإذن أو إشراف أبيه الروحي)^(٣) الذي يهديه إلى سواء
السييل.

ومن أجل تخفيف حدة النزاع التي وصلت أحياناً إلى حد رفض وجوده في
الكتاب المقدس، وتقديم تأويلات مقبولة لهذا النشيد المثير من بين الأناشيد
الأخرى حاول بعض رجال الدين المحدثين إيجاد صورة مقبولة وإن جاءت
بعده أوجه، ومن ذلك ما صنعه أحد المختصين الذي رصد الحيرة التي

(١) القس فكري، أنطونيوس، سفر نشيد الأناشيد، لا معلومات أخرى. ص ٢.

(٢) الثالث، البابا شنودة، تأملات في سفر نشيد الانشاد، ص ٨.

(٣) الثالث، البابا شنودة، تأملات في سفر نشيد الانشاد، ص ٩.

أوجدها هذا النشيد في الثقافة الدينية فذكر هذا الأمر بقوله: (لم يظهر كتاب في العالم حير العلماء واللاهوتيين مثل هذا الكتاب)^(١) وإذا كان هذا القول بمجموع دلالاته لا يكاد أن يخلو من شيء من المبالغة فإنها مبالغة دالة على حجم ما في نفس الرجل منها ولا ريب.

ثم يحاول كتاب قمير أن يرصد تأويلات النشيد المقدس في آراء خمسة جعل أولها لقبول واقعة الحب البشري بالصورة الصريحة التي ورد فيها في النشيد الذي (ينظر إلى الحب الجسدي نظرة سليمة، نظرة الله إليه، فالله خلق الإنسان ذكراً وأنثى، وجعل من لقاؤهما الجسدي سبيلاً إلى نضج الحب وإلى بقاء النوع البشري ونموه، فكيف نعت هذا اللقاء بالحيواني، نعدّه إثماً، أو جرحاً أرضياً، أو كيف نستقبح مفاتن الجسد ودورها في إثارة الحب الطبيعي؟ ليس الحب البشري جسدياً بحتاً، ولا روحياً بحتاً، بل هو إنساني جسدي وروحي معاً)^(٢) ويُعدّ هذا الرأي حديثاً في نظرتة إلى الجسد فقد ظهر بعد النهضة، أي بعد قرونٍ من نفي الجسد وحرمانه من التمتع بطاقاته، وهو يحاول أن يسوّغ ما ورد في النشيد من إغراق بهذا الحب بربطه بنوع آخر من جنسه، وإن كان أعلى منه مرتبةً وهو الحب الإلهي وذلك عبر الإفادة من تفسير مجازي يحول ما جاء في النشيد من إشارات صريحة إلى دلالة رمزية، لكن التفسير الأكثر إثارة هو ذلك التفسير الدراماتيكي المأساوي إذ (يسلم هذا التفسير بالواقع الغرامي الجنسي في نشيد الأناشيد إنما ينزّه عن كل إباحية لأن قصد الكاتب الملهم لا إبراز الغرام، بل إبراز الصراع للحفاظ على الأمانة والوفاء في الحب)^(٣) ثم يخلص الكاتب من كل ذلك إلى الرأي الأخير الذي

(١) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، ص ٨.

(٢) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، ص ١٢.

(٣) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، ص ١٤.

يرتضيه وتطمئن إليه روحه ونفسه وهو أن (جوهر نشيد الأناشيد وعمقه يكمنان لا في الحب الجسدي بحد ذاته، بل في ما هو أهم وأفضل؛ الحنان، نشيد الأناشيد أغنية حنان لا يرتوي ولا يُحد، حنان الإنسان على الإنسان، وحنان الإنسان على الله، تماماً كما حب الله للإنسان هو حب لا متناه)^(١) وهذا ما يضعنا في مواجهة مباشرة مع النقيض فمهما كان الحنان بين الإنسان والإنسان مطلوباً، وكذلك الأمر مع الله.

فهذا يعني أن الإنسان ينشد هذا الحنان المفقود، ويبحث عنه ويرتل التراتيل في سبيل بلوغه، إنه يعيش في حال من فقدان، أو في انغمار في النقيض حيث قسوة الإنسان على أخيه الإنسان، وحيث ابتعاده الصارخ عن الله، ولعل خير ما يجسد هذا الفقدان ذلك الشعور المأساوي الذي عبر عنه الأديب العربي توفيق الحكيم (١٨٩٨ - ١٩٨٧) وهو يقدم للقراء العرب نشيد الإنشاد فهو يقول عنه: (ولعله أجمل صوت خرج من قلب الإنسانية لتحية الحب والربيع منذ أقدم الأزمان)^(٢) وفي إهدائه الكتاب: (إلى الإنسانية الدامية الناسية هبة الله التي أنزلها: "الربيع")^(٣) وفي ذلك التوقيت الذي اختاره لإخراج الكتاب: (وبعد فلقد تحيرت عن عمد هذا اليوم الذي ينشر فيه "روح الشر" جناحيه على الأرض لأنشر أغنية النبي سليمان المعطرة بروح الحب والجمال ١٩٤٠ قيام الحرب العالمية الثانية)^(٤).

(١) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، ص ١٨.

(٢) الحكيم، توفيق، نشيد الإنشاد، مكتبة الآداب ومطبعها، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٠، ص ٩.

(٣) الحكيم، توفيق، نشيد الإنشاد، ص ١٢.

(٤) الحكيم، توفيق، نشيد الإنشاد، ص ١٠.

يحملنا شعور الحكيم هذا إلى قضيتين أساسيتين؛ الأولى: هي التناقض الحاد بين ما ينطوي عليه النشيد من أملٍ بالحب والحياة وتمجيدها واغتنام مسراتها، والأخرى: ما يفتح به الباب بإشارته إلى الربيع والحب إلى الرأي العلمي الذي لا يرى في النشيد سوى أغنيةٍ من أغنيات الخصب والربيع التي دأبت عليها آداب الحضارات القديمة.

فلقد درج الدارسون المحدثون من المهتمين بتاريخ الحضارات على نفي الصفة الدينية لنشيد الإنشاد وإخراجه من باب المقدس وإدراجه في سلسلة طويلة من النتاج الفني والأدبي الذي عُرفت به مختلف الحضارات القديمة، ولعلّ الأصل فيها هو حضارة وادي الرافدين التي شعت على الشعوب الأخرى ليتحوّل ما أنتجته إلى تراثٍ عالمي مشترك عبّر حوض المتوسط إلى مصر فاليونان القديمة.

وقد أوجد هذا الرأي منفذاً لصراع جديد حول هذا النشيد، فمن جهةٍ علماء التاريخ والاجتماع والدين فالنصّ برأيهم مقتبس من أناشيد الحب والخصب التي كانت سائدة لدى قدماء المصريين والسوريين التي بينت اللقى الأثرية الشبه الكبير بينها وبين هذا النشيد، وهذا الكلام بالطبع مرفوض لاهوتياً على حدّ سواء من اليهود والمسيحيين الذين يرون أنّ السفر موسى به، وأنّه كُتب بإلهام من الروح القدس، فبرأي أحبار اليهود: "العالم كلّه لا يساوي ذلك اليوم الذي أعطي فيه نشيد الأناشيد لإسرائيل: الكتاب كلّه مقدّس ونشيد الأناشيد هو قدس الأقداس"^(١) الذي لا يدانيه نص آخر.

(١) عمر، رسلان جاد الله، بحث بعنوان: سر شولاميت بين العشق الجنسي والحب القدسي في سفر نشيد الإنشاد، موقع الأوان من أجل ثقافة علمانية عقلية، (موقع الكتروني)، منشور بتاريخ ٦ يونيو ٢٠١٧.

يبدأ نشيد الأناشيد بهذه الطريقة الشعرية الغنائية على لسان الأثني وهي
تمجد حبيبها^(١) :
ليقبلني قبل فمه
حبك خموراً وأشهى
عرف طيوبك طيب،
إسمك طيب يراق،
لذا أحببتك الصبايا
جرني وراءك.. ونجري!
أدخلني الملك خدوره:
سنسرك ونفرح!

حبك أولى من الخمر بالذكر، ولكم أنت للحب أهل!
وقد أجرى المتدينون اليهود والمسيحيون تأويلهم الذي ارتضوه للنشيد
ليكون مقبولاً، فقال اليهود إنه تعبير رمزي عن الحب الإلهي بين الإله الحبيب
يهوه وشعبه المختار، فهو نشيد زفاف الشعب "الأثني" إلى الإله "الذكر"^(٢)،
وقال المسيح إن الحبيين هما عيسى المسيح والكنيسة، أو السيد المسيح والنفس
البشرية، غير أن هذا التأويل إن كان قد أَرْضَى المتدينين ومن تبعهم فإنه لم
يمنع الدارسين من إجراء رأيهم بالإصرار على إزالة الصفة الدينية والاكتفاء
بالتأويل البشري الواقع ضمن ما أنتجته حضارات المنطقة التي استلقت منها
اليهود أصولاً أدبية كثيرة، فهو (استمرار لأناشيد الحب والخصب التي كانت

(١) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، ص ٢١ - ص ٢٢.

(٢) ظ: المسيري، د عبد الوهاب، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار

الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٦١.

سائدة في عبادات الخصب في هذه المنطقة، وهو يُقرأ بالتوازي والتقاطع مع الأناشيد المشابهة التي عُثر عليها في آثار وادي النيل والهلال الخصيب وبلاد اليونان وسواها)^(١) من الحضارات المعروفة.

ويمكن إثبات ذلك بالوقوف على نمط الآداب السائدة، وعلى غلبة الأساطير وما فيها من أغاني الحب ولا سيما ما يتعلق منها بعشتار التي كانت أشهر رموز الحب، وأكثر من تغنت بها الأساطير ونسجت حولها الحكايات، ومنها (عشقها لأخيها تموز ربّ الشباب والربيع، فشاعت عند كثير من الشعوب كاليونان الذين سموّ عشتار: أستر، وأستير، وأستيرني، كما سموّ تموز: أدون، وأدونيس، وهذه الأسماء كلها وردت حرفياً في التوراة، وإذا ما تصفحنا بعض آيات النشيد رأينا تصويراً وهياًجاً بمواهب "شولاميت" حيث نار الحب كأنها نار الرب كما يقول سليمان في نهاية السفر، فصورة سليمان تقابل صورة تموز، وعشتار هي أخته وشقيقته التي ناجته الغرام)^(٢) وهو أمر دأبت عليه مختلف الحضارات بصور متقاربة من حيث الأصل وإن اختلفت في بعض التفاصيل.

وإذا ما علمنا أنّ إدراج هذا النشيد في الكتاب المقدس قد تأخر إلى القرن الخامس قبل الميلاد من قبل الكاهن الشهير "عزرا" بعد عودة اليهود إلى

(١) عمر، رسلان جاد الله، سر شولاميت بين العشق الجنسي والحب القدسي في نشيد الإنشاد..

(٢) العزام، تيسير حسن، بحث بعنوان: قيم وأخلاق توراتية في ظاهر نشيد الإنشاد وباطنه أثرت في الحياة والأدب العبري الحديث، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٦، العدد ١، سنة ٢٠٠٩، ص ٥٧.

أورشليم من السبي البابلي^(١) عرفنا مدى تأثر منشئيه بالثقافة الرافدينية التي عاشوا في ظلها وتعلموا فيها الكتابة والآداب التي كانت تتغنى بأغاني الخصب والربيع ورمزها الرئيس عشتار، فقد (تسللت سيدة الحب الجنسي إلى كتاب التوراة العبرانية، وشغلت سفرا كاملاً من أجمل أسفاره ألا وهو نشيد الانشاد المنسوب للملك سليمان الذي كان طيلة حياته من عبدة الآلهة السورية وخصوصاً عشتروت "عشتار" وبعليم "بعل" فالسفر بكامله أشودة حبّ وعشق دنيوي متقد، مرفوعة إلى عشتار مهما حاول اللاهوتيون إقحام تفسيراتهم الروحية ورموزهم الدينية عليه، إنه واحة عذبة في جذب الشرائع والقوانين البطيركية التي يطفح بها الكتاب)^(٢) ولنا أن ننظر في بعض ما ورد في هذا السفر ونرى الاحتفال بالحياة والطبيعة والشعور المرافق لانبعاتها من جديد^(٣):

تكلّم حبيبي قال:

"قومي يا خليلتي،

يا جميلتي، هلمّي إليّ!

الشتاء عبّر، والمطر كفّ وزال

(١) ظ: عمر، رسلان جاد الله، بحث بعنوان: سر شولاميت بين العشق الجنسي

والحب القدسي في سفر نشيد الإنشاد، منشور في موقع الأوان من أجل ثقافة

علمانية عقلية، بتاريخ: ٦ يونيو ٢٠١٧.

(٢) السواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء

الدين، دمشق، ط٢، ٢٠٠٢، ص ١٩٤.

(٣) قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، ص ٣٥ - ص ٣٦.

الزهور ظهرت في الأرض،

ووافى أوان الأغاني

وسُمع صوتُ اليمامة في أرضنا

التينة أنضجت فجها

والكروم أزهرت، وفاح منها الشذا

فقومي يا خليلتي، يا جميلتي هلمي إلي^(١)

وينتهي السواح إلى عرض رأيه العلمي في هذا النشيد بقوله: (وفي تفسيري يشكّل السفرُ تردداً لأنشودة خصب عشتارية قديمة تصف لقاء عشتارت وأدونيس بعد انقضاء فصل الشتاء وحلول الربيع خصوصاً وإنّ مشاهد العشق فيها تتوافق مع مشهد حياة الأرض بعد انقضاء موسم الأمطار)^(٢) وهذا ما يعطي النشيد صفته الدنيوية المساوقة لما لدى الحضارات التي احتكّ بها اليهود وأفادوا من آدابها، فهو يمثل في النهاية التغني بحياة مثالية مملوءة بالخصب والحب والأمل، (ومن المرجح أنّ هذه الأناشيد كانت تتلى في احتفال السنة الجديدة التي كانت في التقويم الأوغاريتي تبدأ في الخريف كما كانت "الإينوماليش" ملحمة الخلق البابلية تتلى في احتفال السنة الجديدة في بابل، ومن هنا بإمكاننا أن نفهم مكانة هذه الأناشيد في العبادة الأوغاريتية وفهم بعض الأحداث التي بدون وضعها في إطار موسمي متكرر يصعب فهم

(١) نلاحظ أنّ السيدة فيروز قد أفادت من لازمة نشيد الإنشاد: (انا لحبيبي وحبيبي إلي) في تقديم أغنية بهذا العنوان كان مضمونها تكراراً لبعض ما ورد في نشيد الإنشاد مثل "رجعت اليمامة وزهر التفاح..."

(٢) السواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ص ١٩٤.

سببها^(١) الواقعي المباشر الذي قد تضيع ملامحه إذا ما أغرق في التأويلات اللاهوتية البعيدة عن الأصل.

ولم يكن تأثر نشيد الإنشاد بأدب العراق القديم، أو ما كان جزءاً منه في الحضارات المجاورة إلا المظهر اليسير من عملية تأثر واسعة نجد دلائلها واضحة في العهدين القديم والحديث كما أثبتت ذلك دراسات تاريخية وآثارية مختلفة^(٢)، (ويجدر أن نذكر أن الباحثين حديثاً وجدوا في قصائد الغزل السومرية الخاصة بالزواج الإلهي مفتاحاً لحل ما عرف بـ: "نشيد الإنشاد" المنسوب إلى سليمان، فهي مجرد شعر غزلي مشبع بالحب والشهوة مما لا ينسجم مع الصفة العامة لأسفار التوراة على الرغم من التفسير الساذج الذي لجأ إليه أحبار اليهود من أن المحب في تلك الأغاني هو الله، وأن العشيقة المتغزل بها "شعب إسرائيل" وكثرت التفسيرات والتوجيهات الأخرى من جانب المختصين بالدراسات التوراتية حتى اهتدى الباحث المختص بالدراسات المسمارية والتوراتية "ميك" meek إلى أن تلك الأشعار الغزلية المنسوبة إلى سليمان من تراث تلك القصائد الغزلية السومرية الخاصة بالزواج الإلهي، أي أنها من قبيل "مجموعة أغاني الأعراس" التي اقتبسها الكنعانيون

(١) حداد، د. حسن، ومجاصص، د. سليم، أناشيد البعل قراءة جديدة للأساطير الأوغاريتية، دار أمواج للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص١٠، ودار أمواج هذه هي الوحيدة التي تبنت إصدار "نشيد أوروک" لعدنان الصائغ كما هو وكان في الأمر مغامرة.

(٢) ظ: باقر، طه، ملحمة كلكامش، دار الوراق للطباعة والنشر، لندن، ط٣، ٢٠١٤، ص١١ - ص٤٧، حيث قدم للمحمة كلكامش بدراسة عن أدب العراق القديم وبكونه أقدم الآداب العالمية إنشاءً وتوثيقاً، فأصبح أصلاً لما جاء بعده من أدب الحضارات الأخرى.

من بين ما اقتبسوه من أدب حضارة وادي الرافدين وعنهم أخذها العبرانيون^(١) حتى صارت إرثاً مشتركاً لحضارات تجاورت وتجاورت على مدى أزمان مختلفة.

وقد اجتمعت الدراسات المختصة بالحفريات الأثرية مع بعض الدراسات المختصة بالشؤون الدينية على وجود هذا التأثير العظيم الذي تركته حضارة وادي الرافدين في تدوين التوراة الذي حصل بعد "السبي البابلي"^(٢) الذي أمضى فيه اليهود قرناً من الزمان وهم يتلقون ثقافة بلاد الرافدين براوفاها السومرية والبابلية والآشورية، وقد ظهر أثر هذه الثقافة في المدونات (بما لا يدع مجالاً للشك في أن العبرانيين قد ترجموا بتصريف خلال السبي البابلي في القرن الخامس قبل الميلاد الأسطورة البابلية التي سجلت على الطين بالخط المسماري في القرن الثامن عشر قبل الميلاد وبهذا الاكتشاف تهاوت أسطورة أن الكتاب المقدس هو أول نص مكتوب وأنه وحي سماوي)^(٣) يتمسك المؤمنون به ولا يرضيهم هذا التوجه العلماني في دراسته واستخراج أصوله، ولكن العلاقة كبيرة بين بابل والتوراة فقد بنت التوراة مجدها على المدونات العراقية القديمة فانكشف السر وظهر المكتوم وتوضح لدى الباحثين

(١) باقر، طه، مقدمة في أدب العراق القديم، ص ١٩٤ - ص ١٩٥.

(٢) يقصد به قيام الملك البابلي "نبوخذ نصر" بأسر يهود مملكة يهوذا ونقلهم إلى بابل بعد تمردهم عليه وذلك سنة ٥٩٧ ق.م، واستمر السبي إلى سنة ٥٣٨ ق.م بعد سقوط بابل على يد الملك الفارسي "كورش" الذي تعهد لليهود بإعادتهم إلى مملكتهم، للتفصيل أنظر: الصمادي، د. إسماعيل ناصر، التاريخ التاريخي ما بين السبي البابلي وإسرائيل الصهيونية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠٠٥، ص ٧ - ص ١١.

(٣) بوتيرو، جان، بابل والكتاب المقدس، ترجمة: روز مخلوف، دار كنعان، دمشق، ١٩٩٤، ص ٢٠.

والدارسين مدى ما أخذته التوراة وعمق ما تأثرت به^(١)، وبناءً على ذلك، يحق لنا أن نقول: (أن "التوراة بابلية" لأن أثر تلك المدونات واضح في الكتابات التوراتية، ولقد وضعت العشرات - إن لم نقل المئات - من الدراسات والبحوث النزيهة بهذا الخصوص التي تشهد وتعلن عن تأثير أدب الرافدين في آداب العبرانيين)^(٢) الذين أخفوا هذا التأثير ولم يعرفوا به، لكن القول بأن أصول التوراة مأخوذة من حضارة بابل أصبح مسلماً به ليس بما يتعلق بنشيد الإنشاد حسب بل في مختلف مفاصله^(٣) إذ (كتب مؤلفو التوراة نص الطوفان معتمدين بشكل واضح على أكثر من نص بابلي مع بعض التعديل والتغيير، ومعظم التعديلات تتعلق بشخصية الإله الرئيس في الرواية، فبينما تزدهم الرواية البابلية بالآلهة المتناقضة الأهواء والرغبات ينفرد "يهوه"

(١) ظ: الشواف، قاسم، ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور، قدم له وراجعته: أدونيس، دار الساقى، بيروت، ط١، ١٩٩٦. ص ١٨٥ - ٢٢٠. فلا مزيد على الدراسة التي قدمها قاسم الشواف إذ تتبع أصول نشيد الانشاد عند شعوب المنطقة، ثم أقام موازنة له مع أناشيد الخصب والنماء السومرية، أناشيد الحب المتعلقة بالإلهة عشتار وحببيها تموز، وهي دراسة علمية مفصلة مستندة إلى المصادر الحديثة التي أمدتنا بها المكتشفات الأثرية، قائمة على مبدأ الموازنة النصية والتتبع الدقيق لكل ما ورد في نشيد الانشاد لرده إلى أصوله، وهو ما ينفي عنه التفسيرات أو التأويلات البعيدة التي أجهد فيها رجال الدين اليهود والمسيحيون أنفسهم لضمه إلى الكتاب المقدس وإسباغ صفة القداسة عليه.

(٢) قاشا، الأب سهيل، بابل والتوراة، دار أبعاد، بيروت، ط١، ٢٠١١، ص ٢٠.

(٣) ديليتش، فريدريك، بابل والكتاب المقدس، ترجمة: إيرينا داود، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧، ص ٦ - ص ٥٦، حيث أثبت الكتاب أصول التوراة المأخوذة من حضارة بابل، علماً أن الكتاب في الأصل هو محاضرة ألقاها فريدريك ديليتش أمام القيصري في برلين سنة ١٩٠٢.

بالفعالية الرئيسة في الرواية التوراتية، وفيما عدا ذلك فإن الرواية التوراتية تتبع المخطط العام نفسه الذي أسست له الأسطورة السومرية^١ على أن توحيد الآلهة قد مر بمراحل مختلفة حتى وصل إلى التوراة بهذه الصورة الأخيرة، وهو ما يعني ذوبان الجهد الحضاري للإنسانية جمعاء في صور أدبية متداخلة، وبطرائق تعبير متنوعة مع أنها ذات أصل حضاري واحد يتصل بالكيان الإنساني ووجوده المشع على هذه الأرض التي شهدت عبر تاريخها الطويل كثيراً من الانكسارات والخسارات لهذا الجنس البشري المشاكس الذي ظلّ يصدق بمقابل ذلك بأغنياته الشجية الحزينة التي تضمّر معاناة آلاف السنين، وهي تحلم بعالم أفضل، لكن الحلم غالباً ما يتكسر على صخرة الواقع اليابسة.

أما كلمة "أوروك" التي دخلت في علاقة الإضافة مع النشيد فهي من التسميات القديمة الدالة على مدينة واحدة من مدن سومر وقد ورد ذكرها في ملحمة الملك كلكامش الذي كان يحكمها، ومن مفاخر أمجاده أنه بنى لها سوراً عظيماً ما زالت بعض آثاره قائمة إلى الآن، وقد ورد تمجيد هذا العمل مع أعمال أخرى قام بها الملك كلكامش فاستحقت التمجيد في أول سطور الملحمة:

هو الذي رأى كل شيء فغني بذكره يا بلادي^٢

وهو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها

وهو الحكيم العارف بكل شيء:

لقد أبصر الأسرار وكشف عن الخبايا المكتومة

(١) السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى في الأسطورة سوريا وبلاد الرافدين، دار

الكلمة، بيروت، ط١١، ١٩٩٦، ص ١٨١.

(٢) باقر، طه، ملحمة كلكامش: ص ٨٥-٨٦.

وجاء بأبناء ما قبل الطوفان
لقد سلك طرقاً بعيدة متقلّباً ما بين التعب والراحة
فنقش في نصبٍ من الحجر كل ما عاناه وخبره
بنى أسوار أوروک المحصّنة
وحرّم "إي - أنا" المقدس والمعبد الطاهر
فانظر إلى سوره الخارجي تجد أفاريزه تتألق كالنحاس
وأنعم النظر في سوره الداخلي الذي لا يماثله شيء.

وقد أوضح المرحوم "طه باقر" المقصود بهذا الاسم فقال: ("أوروک" المدينة السومرية الشهيرة التي حافظت على اسمها في العهد العربي - الاسلامي بهيأة الوركاء {الورقاء} وورد ذكرها في التوراة بصيغة "أرك" وفي المصادر اليونانية والرومانية باسم: "أورخوي" وتقع بقاياها الآن على ٢٢٠ كم جنوب شرق بغداد، وعلى مسافة قصيرة {نحو ٢٠كم} شرقي مجرى الفرات الحالي، بالقرب من خضر الدراجي {قرب مدينة السماوة في محافظة المثنى} ويمر فيها شط النيل المدرس الذي كان مجرى الفرات القديم، وهي مسورة على هيئة شبه دائرية ومحيطها نحو ٨ كم وقد اشتهرت في العراق القديم، وأظهرت التنقيبات الأثرية الحديثة التي أجرتها البعثة الأثرية الألمانية {١٩١٣، ١٩٢٨، ومن عام ١٩٥٣ إلى الآن} نتائج باهرة في معرفة أطوار حضارة وادي الرافدين ومعبد "إي - أنا" الوارد في الملحمة أشهر معابد الوركاء المقدسة وقد خصّص لعبادة الإله السومري "أنو" والإلهة "أنانا" أي عشتار^١.

وقد شاع رأي يرى أن "أوروک" هو الاسم السومري للعراق، وهو ما يجعل دلالة العنوان الذي اختاره الصائغ تعني نشيد العراق، أو ترنيمته

(١) باقر، طه، ملحمة كلكامش، ص ٨٦.

الشعرية الحزينة التي اغتنت بالأجناد لكنها أثقلت بالمأساة أيضاً، وهو نوع من التناقض الذي يمكن أن يمثل مدخلاً لدراسة هذه القصيدة المطولة. في معنى العنوان التوضيحي: أردف الصائغ عنوانه الرئيس بآخر توضيحي جاء به على سبيل التخيير باستعمال الأداة "أو" ليرتقي به إلى مصاف العنوان أو يجعله بديلاً قرائياً عنه، والعنوان هو: "هذيانات" داخل جمجمة زرقاء لا علاقة لعدنان الصائغ بها" ثم بين جنس الكتابة بأنه "قصيدة طويلة".

وأول ما يستوقف القارئ في هذا العنوان هو ذلك الانفصال المقصود بين النص ومنشئه، أو ما يدل فيه على نوع من التهرب من هذا النص ظاهرياً، لكن الأمر غير ذلك إذ يسعى المؤلف في قطعه العلاقة الشخصية أو الفردية بالنص إلى وسمه بسمة جماعية، فهذه الجمجمة التي ازرقّت لكرّ الدهور عليها قد اختارها الصائغ لتكون هي الناطق في النص فلا يقتصر وجودها على الزمن الحاضر، زمن التكلم أو زمن الهذيانات وإنما يمتد عميقاً ليضرب جذوره بعيداً في التاريخ وقبل التاريخ ممتلكة الحق في تسجيل هذه الهذيانات الصادرة من بعض ما مرّ عليها حتى أصبحت رمزاً لمسيرة الإنسان في هذه الحياة القاسية، وعندما يقطع الشاعر علاقته الظاهرة بها فليمنحها من الحرية وحق التكلم بما تراكم عليها عبر توالي العصور، ويطلق لها العنان ليحررها من قيود الزمن الحاضر ويجعلها قادرة على تمثيل الإنسان بانغمارها في مختلف الحضارات التي خلفها الكيان الإنساني عبر تاريخه الطويل وهي تشهد كلها على اتصال سلسلة الظلم الفاشي بين الإنسان وأخيه الإنسان، الظلم الصادر من امتلاك القوة والتسلط، ومن الروح العدوانية الشريرة التي سكنت الجنس

(١) سبق للشاعر السوري محمد الماغوط استعمال كلمة "هذيان" في العنوان الفرعي لكتابه: سأخون وطني (هذيان في الرعب والحرية)

البشري وهيمنت على تصرفاته وأفعاله في الحياة فساقته نحو الأسوأ منها، ولم يعد التاريخ بعد ذلك غير جريمة متصلة بدأت في لحظة الخلق الأولى وما زالت مهيمنة على السلوك الإنساني الحاضر متمثلةً بهؤلاء الطغاة العتاة، الكبار منهم والصغار الذين لا يتعظون بنهايات من سبقهم.

إن جمجمة ملقاة على حافة التاريخ حتى تحولت زرقاء من كثرة ما مرّ عليها لا يمكن إلا أن تفارق فرضيات المنطق المنمق في الكلام الذي يحسنه الفارهمون، وليس أمامها إلا أن تفيض بكل ما اختزنته بحرية وانطلاق من كل قيد، وليس لديها من سبيل إلا أن تدع كل هذا الذي فيها ينطلق عبر نوع من الهذيان الحر الذي اختاره الشاعر وسيلةً فنية ليتيح للكلمات الانسياب في عملية اثتبال حر، وفي نوع من التداعي الذي يفضي بعضه إلى بعض.

ونحن نعرف أن الهذيان نوع من اضطراب في الذاكرة، أو في سيطرة الإنسان على درجة التحكم في ذاكرته وعقله يحدث بفعل مؤثر خارجي كالمرض أو التخدير أو السكر، وهو نتيجة ارتخاء قبضة الإرادة، أو ضعف قوتها عن التحكم والتصريف العقلاني لمجري الكلام والفعل، ولكن الصائغ يعيد أسباب الهذيان إلى أمر أكبر من هذه كلها؛ إنه الظلم العنيف الواقع على هذه الذاكرة الذي يودي بضحيتها إلى حافة الجنون، فلم يعد للعقل والمنطق من وجود في ظل فعل تاريخي متصل خالٍ تماماً من العقل والمنطق، أو هو يفوق في قوة حضوره القاسية كل ما يمكن أن يحتمله عقل يغدو عاجزاً عن إيجاد أي تفسير مقبول أو مقنع ولو جزئياً فيخرج من نطاق المنطق المحدود إلى ساحة الأسطورة الرحبة، وهو ما يفسر لنا اغتناء نشيد أوروك بتزاحم أساطير البشرية فيه متجاوزة في تجاوز واضح لحدود الزمان والمكان.

الهذيان هو الوسيلة التي تخلص الشاعر من قيد المنطق والمسؤولية الاجتماعية، وهو الوسيلة المطابقة لحاجة البوح الحر الذي يحاول أن يحيط بكل ما في الداخل المختزن.

يعيد الصائغ أسباب الهديان إلى مفردات الحياة السائدة، فكل ما فيها يطرد المعقول ويبعث على الهديان، ويتخذ الصائغ من السكر سبباً رمزياً يعتقد بإمكان القبول به:

رأيتُ تصاويرَ الجنرالِ الضاحكِ دوماً تتراخضُ في عَجَلاتِ الطبعِ
فيمتدُّ الطفحُ اللغويُّ إلى حلقي، أفرغهُ في أولِ دورةِ مياهٍ ستصادفني:
- لم أهذي والكلُّ يُغنون..؟

يؤنّبني في الصبحِ رئيسُ التحريرِ المنفوخِ الكرشِ بريحِ مقالاتي الممنوعة:
ما أكثر ما تشربُ في الليلِ، فتبصرُ صبحَ العالمِ، في رغبةِ كأسِك، مسوداً
(كلُّ يبصرُ ما يرغبُ أن يبصرَ من عالمه.. أنت تراه من الشُرْفَةِ وضاءً
كثرياتِ كريستالٍ، وأراه أنا من شقِّ حذائي أضيقَ من عينِ الفأرة)..
يدرك الصوت الناطق في القصيدة ما ستقوده إليه هذه الهديات غير
المنتظمة فهي تخالف المألوف وتخرق المحظور لتقف في وجه السلطة التي دأبت
على رفض سماع الصوت الآخر:

هذا الكرسيُّ - القفصُ الدوّارُ يُضايقني. هذي الهدياتُ ستدفعني -
أعرفُ - من كُتفِي إلى القائمة السوداء.
ستطردني مدنُ القصديرِ وتلفظني دورُ النشرِ.
الهدياتُ مراياكم، تاريخُ الوطنِ السريُّ..

رفعتُ الكأسَ المَجَّ لأشربَ نخبَ غباءِ رئيسِ التحريرِ. تقيأتُ على الطاولةِ
البيضاءِ فشتمني النادلُ. بالدفعاتِ خرجتُ من البارِ، أحاولُ أن أصلحَ من
أوضاعِ الشجرِ المائلِ في الساحةِ

والشجر المائل هنا وإن جاء من رؤية السكران الزائغة فهو إشارة إلى كل معوج في الحياة، وكل انحراف عن نواميسها الأصيلة والانتقال إلى الضد أو النقيض الذي أوجد كل هذا الأسى لأبناء هذه الحياة لينالوا منها كأس عذاب مرة في رحلة شقائها الطويلة.

الظروف الحافة بكتابة نشيد أوروك: غالباً ما تكون الظروف الصعبة التي تفرض وجودها المر على المبدع عامل إثارة واستثارة لتبرز الكامن في الأعماق السحيقة في لغة متدفقة، وصور فنية مبهرة لا تستطيع حواجز المنع صدها أو إيقاف عجلة دورانها المنتجة.

وقد كان من سوء حظ الشاعر عدنان الصائغ مبدعاً، ومن حسن حظ جمهوره متلقياً أن يلقي الشاعر في أسوأ الظروف الحياتية وأشدّها استهانة بالكيان الإنساني، فقد فرض عليه وعلى الملايين من أبناء جيله أن يكون حطباً لنيران الحروب التي سحرها الطغاة لسنين طويلة أفضت إلى زمن جاف من الرفاه، مليء بالجوع والعوز، ثم دفعت بالآلاف المؤلفة إلى الهرب من جحيم الأوطان إلى ثلوج المنافي وانجمادها.

كان عدنان الصائغ جندياً مسحوقاً تحت أوامر الخدمة الاجبارية لمدة (١٣) سنة متتالية اخترمت منه عمر الشباب وأفضت به إلى شعرٍ مفضّض بلون المشيب، وهذا شأن غيره من الشباب الذين دخلوا الخدمة فتیاناً يانعين وخرجوا منها - إن خرجوا أحياء - كهولاً أحنى الجور ظهورهم وفاتهم قطار العمر فلم يبلغوا من حلاوة الدنيا شيئاً، ولم يذوقوا سوى صابٍ علقمها.

وقد أضاء لنا الشاعر بعضاً من الظروف التي أحاطت بإنشاء هذا النشيد في مقابلات وتعليقات وتوضيحات أفضى بها في مناسبات مختلفة، قال في إحداها: (هذا النشيد عاصر أهم وأفجع سنوات حياتي وسطر

سنين منها ومن تاريخ العراق في تلك السنوات الكارثية من الحرب العراقية الإيرانية، ومن بعدها حرب الخليج، ومن ثم انتفاضة آذار العظيمة ١٩٩١ وإخمادها، ثم هجرة الملايين وتشتتهم في أصقاع المنافي التي استكملت الغربة فيها ما كان قد أخذته الحرب من عمر الشباب. لقد كانت الحرب بقسوتها وعبثتها وسطوة الطغاة المتحكمين فيها وبها باعثاً رئيساً كشف عن زيف كل ادعاء بكرامة الإنسان التي يشاهدها الشاعر، أو يحياها مهدورة تداوس في التراب تحت الأقدام، ولم يكن هذا الحدث على عظمتها غير حلقة صغيرة في سلسلة طويلة من الامتهان الذي يستمد وجوده من تاريخ طويل في هذا البلد، ولذلك لم يكن النشيد ليكتمل بين ليلة وضحاها كأن يكون دفقة شعرية واحدة تنتج نصاً، أو قصيدة قصيرة، وإنما احتاج فيه الشاعر إلى سعة في القول ليطلق ما كن في نفسه من حيف كبير، وشعور عميق بالحسرة فينداح على شكل هذيانات متصلة إن وقفت عند محطة قليلاً فليس إلا لتندفع وتفجر القول الشعري في دفعة جديدة أشد وأعنف.

ولم يقف الشاعر عند حدود ذاكرته الممتلئة بكل خزين دموي مأساوي، أو يستمد من لغته الشعرية الثرة حسب، أو يستعين بحافظته الثقافية وما فيها من خزين تراثي متعدد المنابع والصور وإنما راح منكباً على كتب التاريخ والفلسفة والسحر والأسطورة العربية منها والأجنبية، وما سجلته الحضارات الماضية من وقائع وأساطير فازدحم النشيد بأسماء هذه الحضارات وشخصياتها وأحداثها وأفكارها فأحوجه ذلك إلى التوضيح والتفسير فاستعمل الهوامش ولولاها لكان كثير مما في النشيد يغدو معمى على القارئ غير المطلع.

وقد بين لقارئه منذ البدء ما سيأتي في القصيدة إذ (تتداخل الأزمنة والأمكنة والأشخاص والأحداث والاستذكارات والتواريخ والأساطير والسير والسحر والجنس والعقائد والفلسفات والتراث الفكري الإنساني بما يشبه هذياناً طويلاً متواصلًا، وترد إشارات واقتباسات ورموز وإحالات عديدة أذكر بعضها لإيضاح ارتباطها الفني والفكري والدلالي في تكوين النص)^(١) الذي يبدو متشابك المسالك، يصعب السير فيه دون دليل.

ولعل المفارقة تحضر حين يجد القارئ نفسه مستغرقاً في فيض التاريخ والحضارة ثم يكتشف المكان الذي بدأ فيه الشاعر كتابة هذا النشيد، يقول الصائغ موثقاً: (بدأت كتابته عام ١٩٨٤ إبان الحرب العراقية الإيرانية في أسطبل مهجور للحيوانات في قرية شيخ أوصال في مدينة السلمانية عندما كنتُ جندياً معاقباً، رمانى النقيب ضابط التوجيه السياسي فيه بسبب وشاية، وعثور حضيرة الأمن على كتب متنوعة تحت يطقي العسكري)^(٢).
وعلينا أن نوضح بعض مفردات هذا التصريح، فقد كان الشاعر يخضع لعقوبة عسكرية في أسطبل للحيوانات، وهذا وحده كاف للشعور بالإهانة، وضابط التوجيه السياسي يعني في الترتيب العسكري غير الرسمي رتبةً دنياً ولكنها ذات سلطة أمنية وحزبية بإمكانها أن تتحكم بأعلى الرتب العسكرية وأدناها، فهي سلطة مطلقة، وحضيرة الأمن تعني سلطة عسكرية ذات صفة أمنية بإمكانها بكل بساطة أن تودي بمن تريد إلى السجن أو الاعدام، أما يطقي العسكري فهو كل أثاث الجندي وهو لا يعدو في الأعم الأغلب بطانية أو اثنتين مع ملابس الخدمة، ولذلك

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٧ / ٢.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٥٥٢ / ٢.

سيكون حظ عدنان الصائغ حسناً حين ينقل إلى هذا الإسطلب معاقباً فقد كان يمكن أن ينقل إلى ساحة الاعدام بكل بساطة بدلاً من ذلك.

وقد كان له أن يعيش في هذا الإسطلب (ما يقرب من عام ونصف بين رائحة الروث المتيسر ودوي القذائف وديب العقارب السامة، وحكايات الجنود.. ثم نقلوا لنا صناديق عتاد لخزنها ملأت أرضية الإسطلب فكنا ننام عليها ونأكل ونحلم ونغني وتشاجر وتسامر، ونتطلع عبر الكوى الصغيرة إلى الغيوم السابحة ونطلق تأوهاتنا وحسراتنا الحبيسة على ضياع أعمارنا هباء^(١)) وقد توالى على العراق أحوال مستجدة نقلته من سيء إلى أسوأ، ولم ينقطع عدنان الصائغ عن مواصلة عهده مع نفسه في استمرار هذيانه، فبعد انتهاء الحرب العراقية الإيرانية في سنة ١٩٨٨ ورط الطغاة البلاد في حرب جديدة أمضى وأشد أفضت إلى دماره سنة ١٩٩١، ويستذكر "الشاعر عبد الرزاق الربيعي" - وهو الصديق المقرب للصائغ - ظروف كتابة النشيد وإصرار الصائغ على مواصلتها فيتحدث عن ذلك قائلاً: (أذكر حماسة صديقي الشاعر عندما بدأ العمل بقصيدته عام ١٩٨٤ وكان يحمل العنوان الثاني، ففي إجازاته الشهرية الدورية كنا نقطع الطريق من "حي البنوك" إلى "باب المعظم" ومن ثم إلى "علاوي الحلة" مشياً، يقرأ لي فصولاً مما كتب ويحدثني عن هذا المشروع الطويل الذي ينزف فيه ذاكرته بكل تفاصيلها من أشخاص وأماكن وقراءات على شكل تداعيات يستسلم لها جندي في مواجهة رصاصة القناص في الساتر الأمامي)^(٢) لجهات الحرب.

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٥٥٣ / ٢.

(٢) الربيعي، عبد الرزاق، هذيانات جمجمة عدنان الصائغ الزرقاء، مجلة ضفاف،

العدد التاسع لسنة ٢٠٠٢، النمسا، ملف خاص.

أما بعد سنة ١٩٩١ وحصول ذلك الخراب المهول الذي عمّ العراق فيقول الربيعي عن الصائغ: (لكنّه ظلّ محتفياً، وكنت أتردد على شقته الكائنة في حي الأمانة على "قناة الجيش" فأرى الستائر مغلقة فأعود متحسراً، وبعد أكثر من ٤٠ يوماً قطعت فيها الأمل في العثور عليه دقّ بابي فجأة وعرفتُ أنّه كان طوال هذه المدة في شقته يبكي مما حصل ويواصل كتابة الهديات)^(١) ولكي نفهم قلق الربيعي على صديقه علينا أن نتذكر أنّ الأوضاع في العراق قد بلغت درجة تفوق التصور من حيث الخراب، فلا اتصالات ولا مواصلات ولا تنقلات، وقد فقد الناس الأمل في العثور على أحبائهم إذ اختفى كثير منهم في مقابر جماعية في جرائم وحشية ارتكبتها السلطة بحق الشعب المنتفض، وقد ظلت مجهولة لا يعرف أحد إليها سبيلاً، ولا يمكن حتى التحريّ أو السؤال عن الضحايا، فقد أعدموا، أو دفنوا أحياء في مجاهل الصحراء.

أما اللحظة الحاسمة التي فجرت ينبوع الكتابة، أو المغامرة في مشروع الهديات هذا فيسجلها الصائغ على شكل مفارقة مؤلمة أيضاً إذ يقول: (في أحد الأيام حمل أحد الجنود صحيفة وجدها قرب مزبلة الفوج شاهد فيها صورتني ومقالة كتبها الناقد عبد الجبار داود البصري عن ديواني الأول: "انتظرنني تحت نصب الحرية" الذي كان قد صدر في بغداد سنة ١٩٨٤، تصور أية فرحة مشوية بغصّة طويلة وشعور بالمهانة أن يحتفى بديواني هناك وأنا أعيش في هذا الاسطبل. ألقىت الجريدة جانبا وسط دهشة أصدقائي من الجنود الذين دهشوا لرؤية جندي بينهم تتصدر

(١) الربيعي عبد الرزاق، هديات في جمجمة عدنان الصائغ الزرقاء.

صورته إحدى صفحات الجريدة، وخرجت هائما لوحدي .. ولم أنم تلك الليلة، وعلى ضوء الفانوس المدخن، وفي نوبات الحراسة بدأت أبياته الأولى: في المحافل .. أو في المزابل^(١).

ظل الصائغ على مدى أكثر من عقدٍ من الزمان وفيًا لنشيدِهِ هذا، وما فيه من فيضٍ مشاعرٍ بالخسارة والانكسار يواصل الكتابة إلى حين سنة نشره في ١٩٩٦، وقد كان له أن يغادر بغداد المحاصرة سنة ١٩٩٣ إلى عمان في الأردن، يقول الربيعي: (وبعد عامين غادر بغداد ثانيةً إثر تلقيه دعوةً للمشاركة في مهرجان "جرش" وأقام في عمان، وعندما التحقتُ به بعد فترةٍ قصيرة وجدته عاكفًا على مواصلة كتابة قصيدته أيضًا، وكان يمضي ساعاتٍ طويلة في مكتبة مؤسسة "شومان" يقرأ كتب التاريخ والفلسفة والشعر والفكر ويعود مساءً ليوصل النشيد، وبعد أن أغلقت أبواب الصحيفة "آخر خبر" التي كان يعمل فيها تفرغ تمامًا لكتابة قصيدته معرضًا نفسه وعائلته للجوع والعوز الشديد)^(٢) وقد استنزفت منه الكتابة جهدًا ومشاعر فياضة حتى تمَّ له إنجازها، يواصل الربيعي تفصيل ذلك بقوله: (و ذات يوم تلقيت رسالة منه عندما استقر بي الحال في "صنعاء" بدأها بقوله: "اليوم أكملت نشيد أوروك بشكل نهائي، تصور بعد حفرٍ وكفاح طيلة سنوات أكملت القصيدة وأخذت أبكي.. تصور معاناة سنين من حياتنا في هذه الوريقات، طيلة تلك الفترة انقطعت نهائيًا عن العالم، وأنت تعرف عندما أنقطع وأغلق عليّ الباب، وجدتُ أن نمة أشياء كثيرة كنت مؤجلها وأولها الرسائل، وأول الرسائل لك هذه، صدقني الرسالة الأولى التي أكتبها بعد انقطاع عن الناس والعالم عدة أشهر وكان تاريخها

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٥٥٣.

(٢) الربيعي، عبد الرزاق، هذيانات جمجمة عدنان الصائغ الزرقاء.

في ٢٧ / ١١ / ١٩٩٥)^(١) وهو يعني تاريخ الإنجاز النهائي من حيث الكتابة والتدقيق فيها لنشيد أوروک.

انتهت معضلة الكتابة ومعاناتها المريرة التي أخذت من عمر الصائغ ما ينوف على عقد من الزمان وبرزت مشكلة النشر (فقد أحجمت عن نشره العديد من دور النشر في عدة عواصم عربية لجرأته، وسبب الكثير من المتاعب لمؤلفه فتنقل من بلد إلى بلد، طاردته الأنظمة والأحزاب والأصوليون والسلفيون)^(٢) وقد تدخلت الرقابة في بعض الدور في عمان لتحذف منه أكثر من " ٤٥ " صفحة، فرفض الصائغ هذا الأمر وصرف النظر عن نشره حتى تيسر له ذلك في سنة ١٩٩٦ عندما انتقل إلى بيروت حيث تبنت دار أمواج هناك طباعته كاملاً.

وقد أثار الكتاب ردود أفعال متباينة، فقد انبهر به المثقفون، ورأى المواطن العربي نفسه وسيرته وتاريخه وحياته مكشوفة أمام ناظره بكل ما فيها من بؤس وتفاهة وهوان، وأحدث صدى واسعاً في الثقافة العربية، حتى خصته وصاحبه مجلة ضفاف الصادرة في النمسا بعدد منفرد شاركت فيه أقلام أكثر من ٤٠ أديبا كتبوا عن الصائغ وهذا النشيد الذي أحدث صدمة عنيفة للذائقة العربية المسترخية في ظل التلميقات اللغوية الفارغة، أو المستمتعة باصطياد المفارقات المثيرة.

ورأت الأنظمة الشمولية والأيديولوجيات الدوغمائية المتحجرة فيه تجاوزاً للمسموح واقتحاماً جريئاً للخطوط الحمر، وبكل ألوانها الأخرى. أما الطغاة في بغداد فلم يكن في وسعهم غير النبذ والقسوة، وفي ذلك يقول الصائغ: (وما أن صدر حتى شن النظام البائد وزبانيته حملة شرسة

(١) الربيعي، عبد الرزاق، هذيانات جمجمة عدنان الصائغ الزرقاء.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٥٥١ / ٢.

ضدي ووصفتني صحيفة "بابل" التي كان يملكها عدي صدام حسين في ١٣ تشرين الأول ١٩٩٦ بـ: "المرتد" في قائمة ضمت ١٢ كاتباً وأديباً وفناناً عراقياً، ووضعتني صحيفة "الزوراء" في ٢ آذار ٢٠٠٠ التي كان يشرف عليها عدي أيضاً على رأس قائمة ضمت أسماء ٣٢ أديباً وصفتهم بالكتاب المعادين الذين خرجوا في التسعينات من الوطن، وهكذا وجدتني محاصراً من جميع الجهات^(١)، وما وصل إليه الصائغ إنما هو تنمة لما بدأه النظام ضده منذ وقت مبكر حين اختار بعض الفنانين الشباب من ذوي القدرة والجرأة بعضاً من الهديانا لتقدم في مسرحية أحدثت ضجيجاً ضخماً في وقتها هي مسرحية: "الذي ظلّ في هذيانه يقظاً" من إعداد المرحوم "إحسان التلال" وإخراج "غانم حميد" فقد كانت سبباً رئيساً في بدء جملة من المضايقات دفعت به إلى الفرار خارج الوطن شأنه في ذلك شأن كثير من الأدباء والفنانين الذين نزحوا في ما يشبه الهروب الجماعي من جحيم وطنهم الذي أصبح بيئة طاردة في التسعينات بعد أن كانوا حطب نيران حروبه في الثمانينات!

مغامرة الشكل:

نادراً ما يغامر الشعراء والكتاب في ابتكار أشكال فنية وتعبيرية جديدة تقف أمام احتمالي النجاح والفشل، والأغلبية الساحقة هي التي تؤثر سلوك سبيل داستها أقدام من سبق وهيأت لمسير مطمئن فيها وهذا ما يجعل الأشكال الفنية محصورة في عدد محدود من النماذج تمتد به الحياة سنين طويلة حتى يأتي من يجد في نفسه نزق المغامرة فيقدم على الابتكار ليضع مصيره على كف عفريت كما يقال.

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٥٥٥ / ٢.

إن أهمية الشكل من حيث كونه أداة تعبيرية قد أصبح معلوماً في الساحة النقدية العربية أو العالمية، وقد وعى بعض الشعراء هذا الأمر منذ أن بكرت حركة الشعر الحر في العراق في اصطفاؤها شكلاً جديداً، ثم تطور الأمر إلى قصيدة النثر التي حازت نجاحها بصعوبة بالغة إذ ما يزال إلى حدّ هذه اللحظة من يعلن رفضه أو تحفظه عليها.

أما عدنان الصائغ وهو يقدم على مغامرة كتابة نشيد أوروك فقد كان أمام خيار صعب إذ لا تستطيع الأشكال التقليدية القارة استيعاب هذا الاثتال الكثيف لكل ما يزدحم في حافظته الشعرية والفكرية، وليس له إلا أن يدع الكلمات في تتابع متسارع وهي تصطف مع بعضها لتؤلف عبارات أو سطوراً شعرية تنتظم بحسب الدفقة الشعرية والشعورية أو الرؤية الفكرية التي تنطلق منها أو تريد التعبير عنها، فقد حرر الشاعر نفسه من قيود النظم وتركها على سجيتها تسطر ما كان يمور في داخلها في هذيان لا ينقطع، وهو يقول موضحاً: (وقد وجدته متنفساً لي وأنا أسطر الصفحة تلو الصفحة على شكل هذيانات غير مترابطة، مندفعاً بروح غامضة لتسجيل تاريخ الحرب السري وما عشناه من ذلّ وألم وموت مجاني)^(١) كان مطروحاً على قارعة الطريق ومتاحاً للجميع من دون موانع أو قيود، وهو موت يؤلف تاريخنا الحاضر، التاريخ الذي عاش في ظله جيل أورثه إلى الأجيال اللاحقة لا ينفع معه منطق أو تفكير فهو عجائبي خارق وهو ما يجعل الانتظام في شكل شعري مقيد نوعاً من التناقض مع الحقيقة الواقعة، ولذلك يقول عدنان الصائغ عن قصيدته هذه: (لم أخطط شكلاً أو لغة أو محتوى أو نهاية، تركتها تسيح بصدق حرارة التجربة نفسها بكل مراراتها ودفقها وسرياليتها والسحرية الواقعية التي تكتنرها، ثم وجدني

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٥٥٤.

أغوص في أعماق التاريخ الإنساني لاستكناه معنى او تفسير لما وصلنا إليه^(١) من مصير جاوز كل حدود الفهم المتعقل، وجاوز كل حدود الأشكال الفنية الجاهزة التي غدت عاجزة عن استيعاب هذا الذي جرى ليفوق الخيال في واقعيته المأساوية الشاذة.

وسم عدنان الصائغ عمله الكبير هذا بوسم "قصيدة" وهذا يعني أنها من حيث الدلالة المبدئية عليها أن تتظم في حدود الشكل المعهودة للقصيدة الشعرية العربية التقليدية منها أو الحديثة، لكن الشعر العربي لا يسعنا أبدا في تقديم تجربة مماثلة سابقة، فزمن الملاحم الشعرية قد انتهى بانتهاء محاولة الفرنسي "رونسار"^(٢) في إنشاء ملحمة الفرنسياد لبلده، وزمن القصيدة الطويلة التي عهدناها في النصف الثاني من القرن العشرين على يد السياب وجيله انتهى أيضا إذ لم يعد بالإمكان قراءة القصيدة الطويلة في زمن السرعة الحاطفة التي وجدت في قصيدة الومضة أو الهايكو خير ممثل لها، والصائغ واحد من هؤلاء الذين درجوا على شكل القصيدة القصيرة، القصيدة المتراسة المكتنزة التي تتجاوز كثيرا من التفاصيل حين تثق بذهن القارئ المدرب فتترك له ملء ما عبرته واعية.

ولكن الصائغ حين كتب قصيدته الطويلة هذه كان على وعي بمزالق هذا الشكل وإن ادعى تواضعا غير ذلك، فإذا كان من شأن القصيدة الطويلة أن يكون فيها البناء دراميا ناميا يبدأ من نقطة ليتصاعد نحو الذروة

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٥٥٥ / ٢.

(٢) بيير دي رونسار ١٥٢٤ - ١٥٨٥ شاعر فرنسي أصيب بالصمم لكنه ترك أثرا مهما في تاريخ الأدب الفرنسي فحظي بمكانة رفيعة في بلاط الملك شارل العاشر، شارك في تأسيس جماعة الثريا أو البلياد، وكتب في الغزل والحب، وقد أنشأ ملحمة الفرنسياد لتسجيل أمجاد بلاده.

ثم يعود إلى حيث كان فإن الصائغ قدم بنية مختلفة، ويوضح لنا صديقه الشاعر عبد الرزاق الربيعي هذه النقطة الأساسية بقوله: (إن البناء الفني للقصيدة يعتمد على ثيمة نفسية تستند على الهذيان ولذا لا يوجد تصاعد، فالبنية التي تحكم البناء الفني للنص بنية قطع إذ نجد تداخلا في الأزمنة والأمكنة التي يجمعها زمن الانكسار.. معتمدا في بنائها الفني على ثيمة نفسية تتكئ على التداعي لجندي في الساتر الأمامي يقف في مواجهة رصاصة القناص فيتذكر طفولته والأماكن التي مر بها والأشخاص وقراءاته على شكل هذيان)^(١) لا ينقطع، وتواصل الذاكرة انثيالها بحسب المثيرات اللفظية والفكرية التي تنكؤها في لحظة الكتابة.

ويحيلنا ناقد آخر إلى بعض التجارب العالمية التي لا ندري مدى حضورها الفعلي في ذهن الصائغ أثناء الكتابة أو التخطيط لها، معتقدا (بتقارب هذا النص من حيث البناء الشيمي مع نص مشهور آخر للناقد والشاعر الانكليزي ت. س. إليوت وهو الأرض اليباب)^(٢) وهو من النصوص الشائعة المألوفة في الثقافة العربية منذ ظهوره أولا ثم ترجماته إلى العربية.

ثم يوازن الناقد نفسه نشيد أوروك بنص لكاتب انكليزي آخر، ولا ندري أيضا مدى حضوره في ذهن الصائغ إذ لم نجد إشارة إليه، فيرى (أنه نص وجودي جسد معاناة الإنسان مع الطبيعة والميتافيزيقيا، فجاء الهذيان نتيجة الصدمة العنيفة التي سببها الطغيان لأن الجمجمة بعد الصدمة فقدت توازنها ونظامها الداخلي لذلك سرحت في خيالها شرقا وغربا،

(١) الربيعي، عبد الرزاق، هذيانات جمجمة عدنان الصائغ الزرقاء.

(٢) الكعبي، ماجد عبد الحميد، نشيد أوروك نص بلا حدود هذيان بين المؤلف والقارئ، موقع: كتابات في الميزان.

قديمًا وحديثًا، الصدمة هي تلك الأفيون الذي استعان به كوليردج لينظم قصيدته "قبلاي خان"^١ وهي من القصائد المعروفة في الثقافة العربية أيضا، لكن المرتكز في نسبة الاهتداء بهديها لدى الشاعر ينبغي أن يظهر بالقصد الواضح والتصريح بذلك القصد وهو أمر لم نجد له إشارة واضحة في تصريحات عدنان الصائغ سواء في كتاباته الكثيرة عن شعره أم في لقاءاته التي أجراها معه أدباء وصحفيون من وسائل إعلام مختلفة، وربما كان الجامع بينهما تأثر كوليردج بألف ليلة وليلة منذ قراءته المبكرة لها من حياته وظهور أثرها في أدبه ونتاجه النقدي.

لكن الصائغ يسند هذيانه إلى نوع من الحلم، وهو بهذا يستعمل تقنية مارسها شعراء من قبله كالشاعر جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦) في قصيدته الجريئة "ثورة في الجحيم" التي تدور حول صراع الأخيار والأشرار في الآخرة ويختمها بأبيات تبين أن كل ما في القصيدة من أحداث صاخبة وآراء جريئة إنما كان حلما عابرا ليس له بالحقيقة نسب صريح، وهو بهذا يريد أن يتخلص من تبعات جرأته التي يعرف بالتجربة ما ستجر عليه من أذى، وكذلك الصائغ فإنه يشير إلى بعض هذيانه، أو هذيان شخصيته الرئيسة "عبود" بأنه كان أضغاث حلم مر^٢.

واستعماله تقنية الحلم أو الاختفاء وراء أداة خداع مقارنة هي "الأفيون" كما فعل "كوليردج" يمكنه من إطلاق طاقات اللاوعي ويسمح

(١) الكعبي، ماجد عبد الحميد، نشيد أوروك نص بلا حدود بين المؤلف والقارئ، وقصيدة قبلاي خان واحدة من أشهر ما ترك لنا الشاعر الانكليزي الحالم صموئيل تايلر كوليردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) تقوم على أساس الرؤيا أو الحلم لمدينة اليوتوبيا، وقد بنيت على مبدأ التداخي الحر.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٣٠٦/٢.

للتداعي الحر بالانثيال ضمن عملية بناء حر لا يتقيد بقيود الصنعة أو الشكل التي تحدّ من ذلك الدفق التعبيري الحافل بعمق مأساة لا يمكن أن يستوعبها شكل تقليدي مهما كانت مرونته وقدرته على الاستيعاب وكأن الشكل الحر يقابل ذلك الفيض الهائل من المعاناة التي تضررها النفس المتعلقة بها.

نشيد بين الأناشيد:

لم يكن "نشيد أوروك" سوى حلقة في سلسلة طويلة من أناشيد سبقتة وأخرى لحقته، ذلك بأن فعل الإنشاد أو الترمم بالشعر سمة أصيلة في الكيان الإنساني، فالإنسان ينشد أو يترنم أو يغني في أحوال فرحه وترحه، وفي شقائه وأنسه، وفي عمله وراحته، وهو ما يجعل تاريخ الإنسان زاخرا بألوان مختلفة من الأنغام التي تستجيب لمشاعر دفيئة أو ظاهرة، سعيدة أو شقية، وإذا ما علمنا طول المدى التاريخي لحضارة وادي الرافدين الزاخرة بما فيها من تقلبات مع هيمنة روح الحزن عليها بفعل توالي الكوارث والأحداث العظام عرفنا غلبة نغمة الحزن على ترانيم وادي الرافدين، أو الدعاء والتوسل من أجل دفع الأذى المحدث، أو الندب الحزين أسفا على ما مضى، وفي كل الأحوال يزداد الأدب غنى حتى يتفوق على سواء من آداب الأمم الأخرى المجاورة وهذا ما حصل بالفعل، فلم تكن ملحمة كلكامش سوى مجموعة من أناشيد تتلى في المعابد للدعاء وتمجيد الإلهة استرضاء لها وطمعا في جلب عطفها، أو في الحقول والساحات احتفاء بتجدد الحياة بعد الموت حين يطل الربيع بعد سبات الشتاء.

وكذلك الأمر مع الأعمال الكبيرة التي ما زالت تعتر بها الإنسانية كالإلياذة، والأوديسة، والكوميديا الإلهية، والفردوس المفقود وسواها مما لدى شعوب الشرق والغرب وصولا إلى العصر الحديث الذي لم يكفّ فيه الإنسان عن إعلاء صوته ما بين اليأس والأمل.

ويمكن أن نقسم أناشيد الحضارة الإنسانية عامة على أقسام لنضع نشيد أوروك في الموضع الذي نراه مناسباً منها.

١- الأناشيد الكلاسيكية الفخمة التي أنتجتها الحضارات القديمة وفيها نجد البطولة الفردية أو الجماعية التي تجسد صراع الإنسان مع الطبيعة وانتصاره عليها، أو على خصومه من بني جنسه في الأمم الأخرى، وفي هذا القسم يندرج معظم الملاحم التقليدية المعروفة التي ذكرنا بعضها منها آنفاً.

٢- الأناشيد الرومانسية التي ظهرت بعد النهضة الحديثة وهي ذات نزعة رومانسية - ثورية، وجدت مكانها في القصائد الشعرية إذ لم يعد للملحمة بفخامتها وطولها مكان في هذا العصر الذي احتفظ باستعمالها على سبيل المجاز واصفاً بها الأعمال البطولية الكبرى كالثورة الفرنسية التي كان نشيدها (المارسلين) بحماسة الثورية الفائقة عامل انتصار للجماهير التي تقدمت لذلك حصون الملكية ومنها سجن الباستيل الشهير الذي كان رمزاً للاستبداد والتسلط، وقد طغت على هذا النشيد نزعة ثورية فائقة بلغت به حد العنف الذي ينظر إليه الآن بعين رافضة تختلف عن تلك الحقبة التي أنتجته وكان استجابة لحاجة أتت أكلها في حينه إذ كان عامل دفع في انتصار الثورة الفرنسية في تموز من سنة ١٧٨٩.

وقد كان لكلمة "نشيد" وما في حقلها حضور واضح في أدب الرومانسيين العرب بعد النهضة الحديثة شعراء وكتّاباً، ويمكن أن نمثل لهذا الأمر بعدة شعراء منهم الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي (١٩٠٩ -

ذلك الفتى الذي اخترمته يد المنون مبكرا ولم يمهل الزمان طويلا
لكنه ترك صوته المدوي يملأ الآفاق وما زال، فقد جعل من الشعر نشيدا^(١):
يا شعر: أنت نشيد هاتيك الزهور الباسمه
يا ليتني مثل الزهور بلا حياة واجمه
أو قوله من قصيدة أخرى^(٢):
غني أنشودة الفجر الضحوك
أيها الصباح
أو ماجاء في قصيدة وسمها باسم: "نشيد الأسي"^(٣)
يا ليت شعري! هل لليل النفس من صبح قريب؟
فتقر عاصفة الظلام، ويهجع الرعب الغضوب
ويرتل الإنسان أغنية من الدنيا طروب

ولعل أبرز ما اشتهر لدى الشابي - إلى جانب "إرادة الحياة" - قصيدته
الثورية المتحدية "نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس" التي تصدح بقوى
الإنسان وتمسكه بالحياة وهو يتحدى الصعاب ويتجاوزها بكل قوة
وعنفوان^(٤):

(١) الشابي، أبو القاسم، ديوان: أبو القاسم الشابي، دراسة وتقديم: نشأت
المصري، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، ص ٤٩.

(٢) الشابي، أبو القاسم، ديوان: أبو القاسم الشابي، ص ٦٨.

(٣) الشابي، أبو القاسم، ديوان: أبو القاسم الشابي، ص ١٠٨، وانظر ص ١٣٨
قصيدة الجمال المنشود إلى عذارى افروديت، وص ١٨٨ قصيدة أغاني الرعاة
حيث كل شيء فيها يغني للأمل.

(٤) الشابي، أبو القاسم، ديوان: أبو القاسم الشابي، ص ٢٢٣.

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة السماء
فأهدم فؤادي ما استطعت فإنه سيكون مثل الصخرة الصماء
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا وضراعة الأطفال الضعفاء
ويعيش جبارا يحقد دائما بالفجر.. بالفجر الجميل

هكذا هو الإنسان المتطلع إلى بهجة الحياة يمتلئ قوة وعزما من أجل الانتصار لكن حياة الشابي القصيرة لم تمهله ليرى ما انتهى إليه هذا الأمل المتدفق والأحلام العريضة التي تجد تمثيلا لها في واحد من أشهر كلاسيكات السينما العربية وهو فيلم: "نشيد الأمل" وقد كانت بطلته السيد أم كلثوم تصدح بصوتها الرخيم الرنان بأشودة: "يا شباب النيل.. يا عماد الجيل" التي عرفت بنشيد الجامعة وهو ما يتسق مع حياة البطلة "آمال" - وللأسم دلالاته - التي تحولت حياتها من البؤس إلى السعادة بعدما التقت بطبيب شجعها على تغيير مجرى حياتها لتغني متفائلة: "افرح يا قلبي"، ولو عدنا إلى زمن إنتاج الفيلم لوجدنا أنه يقع في سنة ١٩٣٧، أي بعد عام من توقيع معاهدة ١٩٣٦ بين مصر وبريطانيا التي قضت بسحب الأخيرة قواتها من مصر^(١).

كانت هذه النزعة الثورية المتفائلة لها أسبابها وظروفها التي دفعت بمعتنيها إلى الإفراط بالأمل، وتصعيد قوة التحدي معتقدين أن الكلام سيوصل الأحوال إلى خير ما يرام، وفي هذا السياق نجد تلك الأناشيد الثورية الحماسية ذات النزعة الانفعالية التي أشاعتها الأحزاب والقوى القومية التي أمسكت بزمام الأمور في البلدان العربية المختلفة وفيها كل يغني على بلواه! لكن جد من العوامل ما جعل هذا الأمل تتضاءل أمامه

(١) ظ: شمس، داليا، مقال بعنوان: نشيد الأمل، جريدة الشروق، السبت ٢٩ يونيو،

فرص النجاح، فبدأت مرحلة الشك والقلق التي تجعل الإنسان في مواجهة مباشرة مع الواقع بعد أن أغرق نفسه بالخيال والأوهام ولا سيما مع الحرب العالمية الثانية التي كانت ضربة قاصمة لكل ما بناه الإنسان من أحلام وآمال بحياة بشرية لائقة وجدت انتكاستها الكبرى في هذه الحرب التي تعمقت جراح العرب فيها وفي ما تلاها من مأساة الشعب الفلسطيني وهزيمة العرب مجتمعين في سنة ١٩٤٨.

ويمدنا الشعر المهجري بنسق جديد من المؤلفات الشعرية المطولة التي تمتد لتجاوز المؤلف في القصيدة التقليدية ولذلك انتظمت بهيأة "أناشيد" وربما يكون من أولها وأبرزها قصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) التي نشرها في سنة ١٩١٩، وقد نظمها في ثمانية عشر نشيدا وارتكزت على مبدأ الثنائيات، وكان الناطق فيها صوتان يتحاوران، كل له أسلوبه وأداؤه الشعري، أو الفكري المختلف، وقد ساند هذا الاختلاف اعتماد جبران وزين شعريين مختلفين هما البسيط ومجزوء الرمل اقتسمهما الصوتان، وهي بادرة جريئة من جبران كسرت النسق الشعري السائد من حيث الشكل والمضمون وفتحت السبيل أمام غيره من شعراء المهجر ليحذوا حذوه فينظموا قصائدهم الطويلة أو مطولاتهم بهيأة "أناشيد" أيضا، ومنها مطولة فوزي المعلوف (١٨٨٩ - ١٩٣٠) المسماة بـ: "على بساط الريح" التي وقعت في أربعة عشر نشيدا وقد نشرت سنة ١٩٢٩، وهي رحلة خيالية طور بها الشاعر رحلة حقيقية في الطائرة ليتأمل الحياة وما فيها من نواميس ظالمة تقع ضمن ثنائية الخير والشر^(١) وما بينهما من صراع أزلي كقوله^(١):

(١) ظ: الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧، ص ١٠٩ - ص ١١١.

أنا عبد الحياة والموت
مكرها من مهودها لقبوره
عبد ما ضمت الشرائع من جور
يخط القوي كل سطوره
ببراع دم الضعيف له حبر
ونواح المظلوم صوت صريره

وتأتي مطولة (وادي عبقر) لشقيقه الشاعر شفيق المعلوف (١٩٠٥ -
١٩٧٦) على النسق نفسه، وقد نشرها لأول مرة سنة ١٩٣٦، فهي رحلة
خيالية إلى وادي الجن يصطحب فيها الشاعر شيطانه ليطلع على أحوال
من مضوا، وقد وقعت في اثني عشر نشيدا، اقتفى فيها الشاعر آثار أسلافه
ممن ذهب بهم الخيال في رحلة تجوب العالم الآخر وما فيه من شرور
الإنسان، وتستطلع أحوال من كان فيه كما صنع أبو العلاء المعري في
رسالة الغفران، وابن شهيد الأندلسي في رسالة التوابع والزوابع، ودانتي
في الكوميديا الإلهية!

وفي سنة ١٩٥٤ يطل علينا الشاعر العراقي الرائد بدر شاكر السياب
(١٩٢٦ - ١٩٦٤) بوحدة من روائع الشعر العربي الحديث اتخذت النشيد
عنوانا لها وهي مطولته الشعرية (أنشودة المطر) التي استلهم فيها التراث
العراقي القديم فوظف بعض أساطيره تسمية أو تلميحاً ومنها تموز
وعشتار، وطقوس الخصب والنماء، والموت والحياة ليرسم لنا جانبا من
الحياة العراقية القديمة والحديثة بما يكتنفها من آمال وآلام، وبما مر على
هذه الأرض من أنواع التدمير والعذاب الذي ما أن تنقضي آلامه حتى

يجيء آخر مثله أو أشد وقعا وكأنه الموت المزروع في رحم هذه الأرض عميقة جذوره كلما اجتث من ظاهرها أثبتته باطنها الويل مرة أخرى، ولكن الصراع المرير مع الموت يقترن بقوة الأمل، وبقوة الإصرار على التمسك بأهداب الحياة، وهكذا يصبح المطر - وهو مرتكز رئيس في الأنشودة - رمزا مزدوجا، فهو للعذاب كما عهده العرب في لغتهم واستعمله الله في كتابه، وهو للحياة والخصب والنماء كما استعملته الذاكرة الشعبية العراقية المتعلقة به.

أما الشاعر المتمرد حسين مردان (١٩٢٧ - ١٩٧٢) فإنه يعيد صياغة نشيد الإنشاد بطريقته الخاصة في كتابة ما كان يسميه: "النثر المركز"، فقد أصدر في سنة ١٩٥٥ كتابا يحمل عنوان: "نشيد الإنشاد"^(١) الذي وضعه في ثمانية مقاطع مساويا به عدد الإصحاحات الواردة في الكتاب المقدس وقد وضع نصها الأصلي إلى جانب ما كتبه.

وقد جعل حسين مردان مقاطع نشيده مقسمة بين ثلاثة أصوات هي: صوت المرأة الحبيبة شوليت، والرجل الحبيب وهو الملك سليمان، وصوت الجوقة التي أسند لها مهمة التعليق والتوضيح على الأحداث الجارية، وربما كانت السمة الغرائزية المهيمنة على النشيد هي التي استهوت الشاعر فأعاد كتابته مستمتعا ومعبرا عن رؤيته الثقافية الخاصة.

ويأتي الشاعر العراقي الموصللي يوسف الصائغ (١٩٣٣ - ٢٠٠٥) ليوظف معاناة السياب ومطولته "أنشودة المطر" في مطولة من إبداعه

(١) مردان، حسين، الأعمال الشعرية الكاملة، الأعمال الشعرية، د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٩، ج ١/ ص ٢٦٥ - ص ٢٩٣.

أعطاها عنوان: (انتظريني عند تخوم البحر)^١ وفيها يسلك ما سلكه سواء
من إفادة واضحة من نشيد الإنشاد في الكتاب المقدس حين يجعل الحبيبة
الخائبة تنتظر شاعرها السياب على تخوم البصرة البحرية:

أسمع صوت حبيبي يدعوني الليلة

فانتظروا قلقي

إني ذاهبة للماء

أجر إزاري

فوق عيون السمك المحزون

وأملأ من بيت البحر إنائي

زبدا^٢

ومحارا للساكن في الغربية

ولعل أوجه اللقاء كثيرة بين مطولتي الصائغ يوسف والصائغ عدنان^٣،
منها هذا الأداء المسرحي المشترك، وهذه الحنية الحاكمة، فضلا عن المتح

(١) الصائغ، يوسف، انتظريني عند تخوم البحر، دار الأديب، بغداد، ١٩٧١،
صدرت في كراس مستقل بخط اليد وقد زينتها رسوم الفنان ضياء العزاوي،
وهذه القصيدة المطولة نظمت للاحتفاء بذكرى وفاة السياب وقد أُلقيت في
مهرجان أقيم في بغداد لهذا الغرض أنشدها شاعرها بأداء مسرحي لافت ومؤثر!
(٢) لنا أن نلاحظ كيف أن عدنان الصائغ أفاد من هذه الكلمة "زبد" ووظفها في أكثر
من مكان من شعره للتأكيد على مدى تأثيره بيوسف الصائغ، أو في هذه القصيدة
الطويلة في الأقل.

(٣) مع ملاحظة أن لا صلة قرابة أو نسب تجمع بين الشاعرين وإن حملا اللقب
نفسه: "الصائغ" فيوسف من مدينة الموصل شمال العراق وهو مسيحي الديانة في
الأصل، وعدنان من مدينة الكوفة وسط العراق!

من بئر واحدة: بئر المعاناة العراقية وصورها التراثية والفنية المتقاربة، ولا شك في أن عدنان قد اطلع على هذا العمل وتأثر به كثيرا حتى أنه وسم أولى دواوينه بعنوان مشتق منه وهو: (انتظريني تحت نصب الحرية)! الصادر في بغداد سنة ١٩٨٤ وهي السنة التي بدأ فيها عدنان كتابة نشيد أوروك على شكل هذيان أو نشيخ طويل، ثم أهدى إلى يوسف الصائغ في ديوانه الثاني: (أغنيات على جسر الكوفة) الصادر في بغداد عام ١٩٨٦ قصيدة بعنوان: أفكار بصوت واطئ^(١).

وظهرت أعمال أدبية ما زالت رنة الأمل فيها قوية لكن اليأس كان أغلب، وظهرت شخصيات حاولت أن تتمسك بخيوط الأمل لكنها كانت تدرك أنها تقاوم من دون جدوى فقد زحف اليأس قويا عليها، ومن ذلك ما قدمه الرائد العراقي عبد الملك نوري (١٩٢١ - ١٩٩٨) في قصته: "نشيد الأرض"^(٢) التي وسم بها مجموعته القصصية الصادرة سنة ١٩٥٤، فمنذ البداية يقرر البطل بوضوح سمته الجماعية: (أن ما بي موجود فيكم جميعا، وأنتم يا من تنظرون إلي بشماتة بليدة، إنما تسخرون بغباوة من الإنسان الحال فيكم، إنني واحد منكم، واحد من ملايين المسوخ البائسة التي تترامى دفقات من طين لزج على شاطئ الحياة)^(٣) فنحن نجد هنا

(١) ظ: الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٤١٤ / ٣.

(٢) ظ: أحمد، عبد الإله، الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧، ج٢ / ص ٢٤٨ - ص ٢٥٢، حيث الدراسة التي خص بها قصة نشيد الأرض، وكان من اهتمامه بعبد الملك نوري أن أفرد له دراسة طويلة في الجزء الثاني من كتابه هذا لم يحظ بها كاتب سواء من ص ١٥٧ - ص ٢٨٢.

(٣) نوري، عبد الملك، نشيد الأرض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص ٣٠.

شخصية فردية لكنها لا تنفرد بخصائصها لنفسها وإنما هي تمثيل حي لمجتمع عام يسير بخطا متأرجحة، قلقة لا تعرف لها مستقرا فتراه يسير نحو الأمل ليمسك بقايا متلاشية منه، فهي ذات سمة غيبية غير ملموسة بوضوح: (أقول لقد بدأ ذهني يضيء فجأة واتزنت خطواتي وكأني استمددت قوة جبارة من عودة النور ثانية إلى رأسي، وكانت الجوقة الإنسانية تشتد في الإنشاد، وبدأت ذرات الهواء ترتطم بعضها ببعض وتضيف إلى النواح الجماعي لحنا كالصفير، كانت الأرض، الأرض كلها تشد، الأرض الغارقة بالدماء والدموع، كانت ترفع إلى السماء صلواتها وترسل آلامها عبر الفضاء، نحو عالم، عالم آخر بعيد غير مرئي^(١) فقد تحول النشيد إلى نواح، وامتألت الأرض بالدماء والدموع، فما كان إلا الفرار إلى عالم آخر ربما يصلح أن يكون مهربا ولو مؤقتا.

لكن نشيد النواح يطارد البطل: (وخيل إلي أنني أسمع نشيد الأرض من جديد - ذلك النواح الجماعي الذي ينشده ملايين البشر - كان يحدث عن آلام فاجعة، وعن مخاض إنساني كبير وقد تراءى لي إنني قد لمست هذا المخاض، وأصبحت قريبا، قريبا جدا منه، وتملكتني عاطفة غريبة هي مزيج من الفرح والألم)^(٢) وهو ما يجعل الراوي يقف أمام هذين الخيارين -الفرح والألم - وكأنهما ما زالوا في صراع في نفسه، وفي المحيط لا يدري أيهما سيتغلب في النهاية وإن كان النزوع الطبيعي يميل به إلى كفة الأمل لكن مقلوبه التحريفي -الألم - يبقى ماثلا بقوة لا يمكن تجاهل وجودها وأثرها.

(١) نوري، عبد الملك، نشيد الأرض، ص ٢٤.

(٢) نوري، عبد الملك، نشيد الأرض، ص ٢٦.

ونلتقي في هذا السياق برواية الكاتبة الأمريكية توني موريسون^(١) الموسومة بـ: "نشيد سليمان" التي نشرت سنة ١٩٧٧ وصنفت بين أفضل الروايات العالمية في القرن العشرين وتدور أحداثها حول شخصية "ميكون" أو "ميلكمان" في حقبة الحرب العالمية الثانية وتمتد بها الأحداث إلى الستينات التي شهدت ذلك التصادم العنيف بين البيض والسود في الولايات المتحدة.

يظهر لنا البطل مهددا بالقتل (ومطلوبا لأكثر من جهة، أبوه أراد أن يقتله وهو في رحم أمه عندما حاول إجهاضها ولم ينجح، ثم تلاحقه حبيبته وابنة عمه السوداء "هاغار" لكي تقتله أيضا لأنه هجرها بعد علاقة حب دامت سنوات، ثم يلاحقه صديقه الصدوق "غيتار" في قرار مفاجئ للقبض على حياته بعد أن توهم خيائته واستنثاره بكمية من الذهب اتفقا على اقتسامها)^(٢) وتحاول الرواية أن تهرب ببطئها من حياته الواقعية إلى عالم رمزي أو حلمي وهي بذلك تعترف بعدم قدرة البطل على مواجهة الواقع، وتكشف في الوقت نفسه عن صلادة هذا الواقع وعدم القدرة على تجاوزه وهذا وحده كاف ليثبت سوء ما وصل إليه الإنسان من أحوال.

(١) كاتبة أمريكية من أصول أفريقية ولدت في الولايات المتحدة سنة ١٩٣١، وهي الأمريكية السوداء الوحيدة التي حصلت على جائزة نوبل للأدب سنة ١٩٩٣ عن مجمل أعمالها، عملت في السياسة والتعليم، وقد كشفت في رواياتها عن آثار التمييز العنصري ضد السود. توفيت في ٥ آب أغسطس ٢٠١٩ بعد مرض لم تكشف عنه.

(٢) هادي، ميسلون، مقالة بعنوان: رواية نشيد سليمان لتوني موريسون التحليق فوق حياة سوداء، منشورة في موقع الناقد العراقي بتاريخ ٢٦/٢/٢٠٠٩.

ونعود إلى عالم الرواية العربية لنجد أنفسنا مدعوين في "وليمة لأعشاب البحر - نشيد الموت -" التي كتبها حيدر حيدر^(١) عن مرحلة الستينيات في العراق، وقد أثارت ردود أفعال مناوئة لجرأتها في عرض الوقائع والأفكار.

اختر حيدر حيدر أسماء حركية دالة لأبطال روايته الذين كان الموت يترص بهم سواء أقدموا عليه بأنفسهم أم اختبأوا منه في أي زاوية من العالم إذ (يحس الرجل بأنه مطارد، وأن شخصا ما يتعقبه، رجل لا يعرف ملامحه بدقة، كان ينتظر المفاجأة في المنعطف القادم، وكانت هناك منعطفات كثيرة في هذه المدينة الموحشة التي فقدت أمانها، إنه يخطو مسرعا، متوجسا أبدا، متأهبا أبدا، كان الخوف يسري هناك في الفقرات التي ستلقى الضربة من يد تتأهب لتطعنه من الخلف)^(٢).
إن هذه الشخصية القلقة المتوجسة التي تتأهب لتلقي الطعنات إنما هي امتداد حقيقي لتاريخ طويل من الشخصيات الثائرة التي كانت غالبا ما

(١) روائي سوري ولد في الحصين قرب طرطوس سنة ١٩٣٦، انتقل بعدها إلى دمشق وبدأ بنشر نتاجه القصصي في مجلة الآداب البيروتية، رحل إلى الجزائر واستقر فيها بين عامي ١٩٧٠-١٩٧٤، وهي الحقبة التي نجد أثرها في روايته وليمة لأعشاب البحر التي تدور أحداثها عن مناضل عراقي ماركسي يلتقي بإحدى مناضلات الثورة الجزائرية، وقد احتوت الرواية مواقف وعبارات جريئة أثارت حنق المحافظين الذين سعوا في منعها فزادها ذلك شهرة تمثلت في طبعاتها الكثيرة التي سرعان ما تنفد. وقد كتب حيدر هذه الرواية مستعينا بأحد المشاركين في حركة الكفاح المسلح في الأهوار وهو "عبد الأمير الركابي" العضو في الحزب الشيوعي العراقي.

(٢) حيدر، حيدر، وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط٦، ١٩٩٨، ص ١٠.

ينتهي بها المصير إلى أن تكون ضحية من دون أن تحقق بعض ما تصبو إليه في حياتها، ونجد مثل هذا الوصف ينطبق بدرجة ما على ذلك البصري الأصيل الذي اختار له الكاتب اسم: "مهيار الباهلي" الذي يقذف بنفسه في لهوات الحروب والموت، ويذهب إلى الأهوار ليكون مقاتلا ثوريا، أو أنموذجا يساريا لا يبعد كثيرا عن جيفارا وأمثاله: (وكان رجلا مصابا بلوثة الحروب، مثقف مسحور ببلانكي ومجد الكومونة والإغارة على سانتا كلارا، السلاح .. السلاح من يملكه يملك كلمة الله على الأرض، حفنة من الرجال الصلاب الشجعان تضع التاريخ على قدميه^(١))، هكذا بدأ محمد ثم علي بن محمد في سواد البصرة ثم أبو طاهر القرمطي وتشبي جيفارا ثم مهيار الباهلي، وكان بصراويا^(٢) من سلالة الفرات الأوسط والباهليين القدامى والحسين بن علي، السلالة التي حملت دمها على كفها وكفنها الأبيض فوق جسدها وسارت إلى حتفها فلم ينتصر سوى موتها^(٣) هكذا يستبطن البطل كل تاريخه الماضي الحافل بالموت والفداء ليتصل بحاضر بطولي يكمل بالموت أيضا فلا مجال أمام خياراته - وقد

(١) إشارة واضحة إلى ما صنعه كارل ماركس بمفهوم الجدل عند هيجل، إذ اعتقد ماركس أن جدل هيجل كان واقفا على رأسه، فأوقفه ماركس على قدميه! وفي هذه الإشارة دلالة قوية على الانتماء الماركسي لبطل الرواية.

(٢) استعمال الكاتب لهذه الصيغة في النسب إلى البصرة - بصراويا - بدلا من بصريا له دلالة الانتماء الشعبي الحميم والأصيل لهذه المدينة بتاريخها الطويل المحتدم علميا وفكريا وسياسيا واجتماعيا، فهي أول مدينة ظهرت في العراق بعد الإسلام فكانت مركزا علميا عظيما، وفيها ظهر الجدل، ومنه ظهرت الفرق والأحزاب وأشهر الحركات الفكرية والعسكرية في تاريخ الإسلام منذ حرب الجمل إلى المعتزلة ثم القرامطة وغيرها.

(٣) حيدر، حيدر، وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت، ص ٢١.

وجد الفرصة سانحة - إلا أن يلتحق بثوار الأهوار الحاملين بإشعال نار الحرب الكفاحية المسلحة في الجنوب، ويحلمون بانضمام المدن إليهم، لكن سرعان ما تبخرت أحلامهم تلك مع شمس النهار، وانسابت مع انسياب زوارق القوة الحربية التي جيء بها للقضاء عليهم بسرعة: (ويوم خاض مع خالد أحمد زكي ومجموعة الأهوار حرب العصابات الخاسرة كان يتوهم أنه يواصل ميراث الخسارات الدامية والأمثولات التي تتراكم لتشكل ذات صباح ومساء الصرخة التي تحتزنها القرون القديمة لتدوي في القرن العشرين أو الثلاثين أو الخمسين، هادمة جدران زمن الاستبداد والجوع والإبادة الجماعية لشعوب قهرت واستذلت ثم ما لبثت أن دفنت تحت السطوة الوحشية للخلفاء والأمراء الخلعاء والجنرالات الدمى والأحزاب المستذلة الراكعة)^(١). وهكذا ينتهي البطل إلى الخيبة، وهكذا يتلاشى "الحلم العظيم"^(٢) إلى حفنة دماء وجثث مبعثرة بين الماء والسماء، إنه نشيد الموت الذي ينشب أظفاره في أجساد الحاملين الأتقياء.

(١) حيدر، حيدر، وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت، ص ٢١. وخالد أحمد زكي مهندس شاب عرف بأناقته ووسامته، ولد سنة ١٩٣٥ لأسرة ميسورة فأبوه أحمد زكي مهندس مشهور وموظف كبير في الدولة، أكمل دراسة الهندسة في لندن، وكان ناشطاً في الحزب الشيوعي والحركات اليسارية، اختاره الفيلسوف برتراند رسل ليكون سكرتيراً لحركة السلام وهو ما زال دون الثالثة والثلاثين من عمره، عاد إلى بغداد أواسط الستينات وقرر قيادة حركة مسلحة في الأهوار، وقد قتل مع اثنين من رفاقه في يوم ٣/٦/١٩٦٨، بعد مواجهة غير متكافئة مع القوات الحكومية، فيما تفرق الباقيون بين جريح ومعتقل.

(٢) الحلم العظيم عنوان لرواية للكاتب أحمد خلف موضوعها حركة الكفاح المسلح في الأهوار أيضاً عبر خمس شخصيات رئيسة.

ولم يعد بعد ذلك للحلم مساحة مفتوحة الفضاء، فيتحول إلى كوة صغيرة ما أن يطل منها الرائي حتى يرى الخراب يعم الكون، ولا شيء فيه سوى بقايا من رماد احتراقنا، وهذا ما نجده صارخا في قصيدة "نشيد الأرض والخلود" للشاعر "منير مزيد"^(١) :

أفتح نافذة الأحلام
وأطل على شرفات الكون
أتأمل
أرى ما لا يبصره أحد غيري
كل شيء على الأرض
نفسه من لهب
يستريح على وقدة نار...
مشهد دائم الاحتراق
يطوقنا بالجحيم
يظللنا إلى الأبد...
يا دوامة العالم المضطرب...!

(١) العريسي، محمد صالح، قراءة في قصيدة نشيد الأرض والخلود للشاعر منير مزيد، صحيفة المثقف، العدد ٥١٦٤ في الأحد ٢٥/١٠/٢٠٢٠. ومنير مزيد هو شاعر فلسطيني درس في بريطانيا والولايات المتحدة وزار عدة بلدان ثم استقر به المقام في رومانيا وفيها تزوج من الدكتورة مادالينا التي اهتمت بترجمة أعماله، وهو يؤمن بما يسميه "الشعر المطلق" ذي النزعة الرومانسية العالمية الذي يحاول فيه بلوغ رؤية كونية تتناغم مع كل الحضارات الإنسانية، له عدة مجاميع شعرية وأعمال قصصية وترجمات، وقد ترجمت أعماله إلى عدة لغات عالمية.

يا شجرة الحياة المثمرة بالأوجاع...!
كل فصول الحزن تتناسل في شراييني
والفكرة شرارة لا تجد حطبا في الموقد..

يضعنا الشاعر أمام مفارقة بائسة في خضم هذا العالم المحترق الذي لا يستطيع أن يجود بشرارة حقيقية تقدح شعلة الفكر الجديد (إنها المأساة نفسها تتكرر: سعي وركض ولهات، رغبة جامحة إلى الارتواء/ نفس تواقه إلى تغيير العالم نحو الأفضل، لكن ليس هناك ما يدعو إلى الحياة، كل شيء يشير إلى الموت، فالنار ما هي إلا ألق كاذب، ووهجها ما هو إلا رماد يطفئ جذوة الاحتراق، كل شيء في طريقه إلى الخراب/ إلى الموت/ إلى المصير المحتوم)^(١) الذي تنحدر إليه الإنسانية سريعا.

ولم يعد التمسك بجبل الصبر كافيا ولم يعد فعل المقاومة مجديا لذا قد يلجأ الكاتب للمعارضة الفكرية والثقافية والحضارية وهذا ما نجد شيئا منه في ما فعله الكاتب والسياسي الفلسطيني الدكتور عزمي بشارة الذي أنتج لنا نشيدا جديدا معارضا به نشيد الإنشاد وقد سماه: "نشيد الإنشاد الذي لنا"^(٢) محورا الأصل في جملة "الذي لسليمان" يتكون من تسعة إصحاحات ليزيد به على الأصل، (وهو رحلة في التاريخ مصحوبة بسيل من المشاعر والعواطف الجامحة كالحنية والرجاء، والحنين للبدايات والأمل بالنهايات، المنفى والتوق للعودة ومع الاغتراب المزمّن لينقلنا عبر هذا التمازج والتداخل الكثيف من حواف المقدس التاريخي إلى حقائقنا الصغيرة المعاصرة في إحالة على حالة الصراع التي تعيشها أرض فلسطين وبلاد

(١) العريسي، محمد صالح، قراءة في قصيدة نشيد الخلود للشاعر منير مزيد.

(٢) بشارة، عزمي، نشيد الإنشاد الذي لنا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١،

الشام، فعزمي بشارة يتعامل مع نشيد سليمان باعتباره جزءا من تراث هذه الأرض وتاريخها) ^(١) الذي يحتزن ألوانا من هذا الصراع الذي ما زال محتدا منذ قرون من الزمن، وهو بهذا يميظ اللثام عن آلام الجرح المستعصي على العلاج أو الاندمال، جرح الذات المستلبة في أرضها وثقافتها وضياع هويتها ليصل بذلك إلى نتيجة نهائية لا تقل الخسارة فيها عن أن تكون كلية في مضمونها، شاملة في آثارها وآلامها.

وأحدث ما وقع بين أيدينا من أناشيد ذلك الذي صدح به الشاعر العراقي المغترب فرج الخطاب ^(٢) الذي أصدر "أناشيد فينكس" باسم المدينة التي سكن فيها في الولايات المتحدة لكنه ظل يحمل معه ذاكرته المشبعة بالحروب والحصار، ثم يضاف إليها ما حل بالعراق بعد الاحتلال الأمريكي من تفجيرات عشوائية وتطاير أشلاء الضحايا فيرى الوطن ممزقا مدمى لتصبح أناشيده استمرارا لبكائيات العراق السومرية الخزينة في ماضيه السحيق وحاضره المستمر.

(١) أبو غياضة، جهاد، مقالة بعنوان: عزمي بشارة في "نشيد الإنشاد الذي لنا" معارضة أدبية للرواية العبرية، منشورة في موقع حزب الإرادة الشعبية، صفحة ثقافة في ٧/نيسان/٢٠٠٩.

(٢) ولد في العمارة جنوب العراق سنة ١٩٦٧ واستقر في بغداد منذ الطفولة، أصدر عدة مجاميع شعرية وكان له أثر ثقافي في التسعينات إذ أشاع ظاهرة النشر بالاستساخ في ظل الحصار وبعيدا عن رقابة السلطة الرسمية، غادر العراق إلى عمان ومنها إلى الولايات المتحدة عام ٢٠٠٠ واستقر في ولاية أريزونا وفيها واصل التدريس والدراسة حتى حصل على الدكتوراه في علم الأديان عام ٢٠٢٠.

يحاول الخطاب أن يوهم نفسه بالخلوص مما علق بها من ألم السنين
فيقول^(١):

لا أملك غير أناشيد

أغازل بها الريح،

أجلس وحيدا

خارج الزمن،

خارج الوقت،

خارج الأيام الواقعة

على الحرب

أو الحب...

لست خائفا

تخلصت من ما أحب

أعيش بلا هزائم

ولن

تغريني

الانتصارات...

لكن الحقيقة غير ذلك، ففي مدينة أخرى تبتثق الذاكرة عن مخزونها
فتفيض^(٢):

(١) الخطاب، فرج، دار توسان للطباعة والنشر، أريزونا أميركا، ط١، ٢٠١٠، ص

(٢) الخطاب، فرج، أناشيد فينكس، ص٣٦.

تذكرني لوس انجلوس

بالحرب

الجنود يقتلون

بينما يستأثر الفارون

بالغنائم

وتعيده ذاكرة الحرب إلى أيام الخدمة العسكرية التي يُستدلّ فيها
الشباب لترسخ في ذاكرتهم سنينها السود ولا يستطيعون التخلص من
آلامها المزمنة فتطل عليهم أشباحها^(١):

إلى الأمام،

إلى الوراء،

قف..

ما الذي يذكرني بساحة العرضات

كيف حالك أيها الرئيس

ألم تمت بعد؟

وتلح عليه الذاكرة المثقلة فلا يستطيع التخلي عن مخزونها المزعج وإن
حاول مرواقتها، وهذا ما نجده في قصيدة نشيد الرؤية^(٢):

بلا رؤية أو بصيرة

أنسجك يا حياتي

بخيوط الملل

(١) الخطاب، فرج، أناشيد فينكس، ص ١١٤.

(٢) الخطاب، فرج، أناشيد فينكس، ص ١١١.

ونهارات لا تعي السقوط

أتعلم النسيان

وأفشل في اجتياز الذاكرة

بماذا أتسلى إذن..؟

ولا تخمد الذاكرة أو تستكن ما دامت المشيرات الكثيرة تعمل على
حراثتها واستثارة ما فيها، ثم يزداد العمق فيها ليندفع إلى أعماق بعيدة في
التاريخ الحضاري القديم الذي ينبثق في موقف الشاعر تحت أسوار
أريزونا^(١) في نوع من المفارقة الجارحة:

أحدثك عن أهلي

يحرثهم الموت

فينبت حزن كلكامش

ويبارق لا ترفرف

على أبواب سومر

أخاف أن أقول العراق

فأسمع إذن دوي الانفجارات

رائحة الجثث

وضحكات اللصوص

وهم يسرقون ما تبقى من الحلم

تذهب الأحلام وتتبدد مع الرياح، ويبقى اللصوص والقتلة ليحيلوا
الوطن إلى غابة من الانفجارات الهمجية التي تمزق أشلاء الضحايا،
فتهرب الحياة وأحلام السلام لتكون السيادة للرصاصة^(٢):

(١) الخطاب، فرج، أناشيد فينيكس، ص ٤٧.

(٢) الخطاب، فرج، أناشيد فينيكس، ص ٦٦.

الرصاص

الرصاص

الرصاص

الرصاص حياتي

هكذا أجد عقلي مثقبا

وروحي

تنزف الانتظار...

ماذا أفعل بالرصاص

ماذا يفعل بي الرصاص

ماذا سنفعل بالرصاص

ماذا سيفعل بنا الرصاص

ماذا أفعل بالعراق

ماذا يفعل بي العراق

الرصاص

العراق

ودجلة الخجلى من عطش النازحين

هكذا تنتهي الأناشيد لا من حيث ابتدأت، لتعود إلى نقطة انطلاقها في
دورة أو دائرة كما هو المتوقع منها، وإنما هي تنطلق من البطولة والثقة
بانتصار الحياة وتمجيدها، لكن خيوط اليأس تشابك لتسج بقوة كفن
الوجود والحرية بوجود الطغاة ومن يعينهم لتتغلب شهوة الموت وتتسلط
سلطة اليأس حتى يمتد أثرها إلى الزمن الحاضر الذي نجد فيه شاعرنا

عدنان الصائغ قد أنتج لنا نشيدا يفوق في حجمه وعمقه وكثافته ما أنتجه سواء من الشعراء المعاصرين، ولعل مقارنة بسيطة لنشيد أوروك بنظرائه من أناشيد الأقطار أو الأمم الأخرى يظهر هذا البون واضحا لا يقبل الرد أو الجدل لا من حيث الحجم أو المحتوى حسب وإنما من حيث المضمون والدلالة وما فيهما من عمق يصعب الإحاطة بتقنياته^(١)، وأحداثه، وشخصياته.

شخصيات وأحداث:

حفل نشيد أوروك بمجموعة كبيرة من الشخصيات العابرة أو الفاعلة التي كانت تؤدي أفعالها المناسبة فتنج أحداثا هي سيرورة هذا النشيد كما هي سيرورة الحياة أيضا، ولعل أبرز تلك الشخصيات هي شخصية الشاعر نفسه التي تتمثل ذاتا متعددة الصفات والوظائف، فهي الساردة وهي المعلّقة وهي الرائية، وهي التي تفيض على الآخرين من مخزونها فتتحكم بمسار السرد وأفعال الشخصيات المسككة بزمامها فهي شخصية مركزية في الإنتاج والتأليف والحدث، وهذا ما يتناسب تماما مع التناج الشعري الذي يتخذ من السرد مساراً إضافياً له وهو ما يوجب علينا أن لا

(١) كان من المقرر منهجيا لهذا البحث أن يقف عند التقنيات المعقدة التي استعملها الصائغ في نشيده المطول هذا، لكنني وجدت أن ما قدمه زميلي د. حسن ناظم في بحثه كفاية وغنى، ولا أود أن يكون ما أقوله فيه تكرار أو تجاوز على منجزه الذي له قيمة سبق الزماني فضلا عن قيمته النقدية المحترمة، انظر إلى كلمته التي جاءت في الغلاف الأخير من "نشيد أوروك" ط ٣ بيروت/بغداد ٢٠١٧: "٠٠ وقادني الحفر في "النشيد" إلى سرايب مرعبة تجسد فيها المرعب والمكبوت. أتعبني النشيد أقرأه وأنظم عملي النقدي وأضع خططي لدراسته ثم تنهار خططي". وللتفصيل انظر: ناظم، حسن، النص والحياة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١١٩ - ١٥٨.

نتوقع منه ذلك الإغراق في التفصيل فيما يخص الشخصيات السردية والأحداث المتصلة بها أو الناتجة عن حركتها وتفاعلها مع بعضها فهي تمرّ بلمحة خاطفة يغني الإيجاز فيها عن التفصيل والتلميح عن التصريح. أما الشخصيات الأخرى فهي من الكثرة التي تجعل الإحاطة بها غير مجدية منهجياً لذا سيقصر الأمر على شخصيتين رئيسيتين في الأحداث هما: القناص، وعبود.

القناص:

للشاعر أعداء كثر يترصدون موته، وهو يحاول أن يخلص عنقه منهم ليحصل على شمة هواء إضافية فيعد ذلك انتصاراً لمجرد استمراره على قيد الحياة.

والقناص أحد هؤلاء الأعداء، قد ينفرد بنفسه أو يتداخل مع غيره من الأعداء فيتلبس أفعالهم أو أدوارهم وصفاتهم، ولكن سماته المميزة تفرده من بينهم، فمهمة القناص تختلف عن الآخرين الذين يخوضون الحرب مثله ويطلقون النار على عدوهم بطريقة منظمة أو عشوائية عامة، غير أنها في أدق ما تبلغه لا تبلغ دقة القناص في تدريبه على حرفته التي تقوم على ترصد الضحية ومراقبتها بعد اختيارها من بين جمع من الضحايا الممكنة، فهو كالمفترس الذي يختار من بين القطيع الكبير ضحية واحدة يركز عليها نظره وحسه حتى يسقطها أرضاً لتكون صيده الثمين.

إن ترصد القناص لضحيته يعني أنه على وعي تام بما يفعل، وهو يفعل عن سبق إصرار وترصد، وليس كبقية الجند الذين يطلقون نيرانهم من مسافات بعيدة على أهداف اختارها لهم قادتهم بحسابات رياضية - عسكرية قد تصيب أحياناً لكنها غالباً ما تحيب ولا سيما مع أولئك الذين اتخذوا التحصينات اللازمة لموضعهم القتالية ليحتموا بها من القصف أو نيران الأسلحة الخفيفة والمتوسطة، وليس الأمر كذلك مع مهنة القتل التي

احترفها القناص الذي يتابع ضحيته ليصيها في مناطق قاتلة من الجسد كالرأس أو الصدر.

وحاجة القناص إلى رصد ضحيته ومراقبتها تدعوه إلى أن يتخذ موقعا مكانيا يختاره بدقة من بين الأمكنة المتاحة، وأهم مبادئه أنه "يرى ولا يرى" تساعده في ذلك التكنولوجيا الحديثة ذات الدقة العالية حتى في الرؤية الليلية وهي جزء مما أبدعه الإنسان لقتل أخيه الإنسان.

يعمد عدنان الصائغ إلى إيجاد نوع من التداخل في المكان متيحاً بذلك فرصة كبيرة أمام تداخلٍ مقابل للذكريات والأفعال وما يختلط بينها من أحلام، فقد اتخذ من المقهى مكاناً لاسترجاع فعل القناص إزاءه، واتخذ من النادل العامل في المقهى وسيلةً للبدء والقطع والتواصل في سياق ذلك الاسترجاع الحافل بالأفعال^(١):

قلتُ: صباحَ الخيرِ، وما ردَّ سوى النادلِ.

لا وقتَ لعمرى المتسارع أن يجلسَ في المقهى، فالفوهةُ

الملعونة ما زالت تترصدني

خلفَ الصخرةِ.

قلتُ لأعبرَ نهرَ الخوفِ المتعرجِ نحو... .

وأحجمتُ

فعينُ القناصِ الأعورِ لا ترحمُ أحلامَ الشعراءِ.. (ولا بأسَ سأجلسُ

بين الأحجارِ أو الكلماتِ،

أعدُّ بكلِّ هدوءٍ أوراقَ الأيامِ على ضوءِ الفانوسِ،

فأبصرُها شاحبةً تتساقطُ... تحطُّبُها الحربُ على عجلِ،

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٨٤ / ٢.

لتدفيء أحلام المدن المقرورة)

أوجد الشاعر هذا التداخل بين المكانين: المكان الماكث فيه وهو المقهى ليكون منطلقاً إلى مكان آخر هو تلك الصخور التي اتخذها القناص محباً له، واتخذها الشاعر مكاناً للتأمل بالحرب ونيرانها التي ما زالت مستأنسة وهي تهسس بالتهام حطبها البشري، لكنه لا يكتفي بهذا التداخل الثنائي بين المكانين فيفتح كوة في الذاكرة على أماكن الطفولة حيث النشأة الأولى التي تأبى أن تغادر براءتها الذاكرة المملوءة بها وبشقاتها^(١):

يا طين النهر اللاصق في قدمي الحافيتين

سلاماً، يا سوياط طفولتنا الحامض، يا شجر التوت المائل نحو الجرف،

ألم تتعبك مشاكسة الصبيان المختبئين بلحيتك البيضاء،

سلاماً، عين الجارة من شق الباب

سلاماً، سبورات الدرس السوداء، الدشداشات المحشورة

في البنطال، سلاماً، يا أقيية التعذيب (التلفاز يوزع مجاناً

نشرات الموت، على رواد المقهى، والضجر اليومي..

- ألا تشرب شيئاً؟

يستمر هذا الاسترجاع مسترخياً في استعادة الذكرى وكأنه يودع الحياة، ولا يوقفه إلا العودة إلى المقهى وبروز النادل في المشهد ثانية، وهذا يعني أن كل ما جرى من استرجاعات وحوارات داخلية قد استغرق لحظة زمنية قصيرة هي وقفة النادل أمام الزبون ليسأله ماذا يشرب، لكنها لحظة شعرية مكتنزة سردياً بمجموعة متزاحمة من الأفكار والأحلام والذكرى.

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٨٤ / ٢.

وبعودة الشاعر إلى الإحساس بمكانه الفعلي وهو المقهى تظهر العودة إلى فعل الكتابة أيضاً، الكتابة الواقعية التي تسجل هذه الهديات، لكن كلمة الهديان هذه تبيح له أن يغادر مكان الكتابة إلى مكان الذاكرة لتنبثق منها أماكن سيئة أخذت من عمر الشاعر شبابه، وسلبت منه أصدقاءه، ومنها السجون المشار إليها بالقضبان، والظلم المشار إليه بالليل، وهنا يتداخل القناص مع السجنان، أو الطاغية الدكتاتور حين يلتقيان في مجال الفعل نفسه وهو القتل، أو الترصد فيه، فعين القناص هي نفسها عين الرقيب أو السجنان أو الطاغية ترقب ضحيتها وترصدها أيضاً^(١):

بكيْتُ على صحبِ سيدوبونَ على طاولتي. أحسستُ بلا جدوى
العالم. من يدري قد تصبحُ آخر ما أكتبهُ هذي الهديات،
وقد لا أكملُها...

من يضمنُ عمراً

في ماسورةِ قناصٍ (رأسي ما زال يُواصلُ مضغَ

حشيش الأفكارِ بمرعى النجماتِ. - متى أغفو؟

طالَ الليلُ كثيراً خلفَ القضبانِ، وهذا السجانُ

الأزليُّ يسرقُ من زيتك يا وطني كلَّ مساءٍ قطرةً ضوئيةً..)

حين يحصر الشاعر بعض سطورهِ الشعرية بين قوسين فكأنه يصنع سجناً افتراضياً، وحين يريد أن يغادره لا يجد وسيلةً أو مهرباً سوى الحلم، ولذلك نجد ما بعد الأقواس - وهذه قضية شكلية رئيسة في شعره - مستغرقاً في حلم

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٨٧ / ٢.

ما، أو استذكار استرجاعي لطفولة هاربة، أو لحظة حبّ عابرة يضخمها الشاعر ويزيد في تفصيلها استمتاعاً بها^(١):

آه.. لو أتمدّد في الليل الصيفي المقمّر فوق السطح المرشوش، وأصغي
كالطفل لكلّ حكايا أمي..

لولا تلك العينان الجامدتان لأحصيتُ النجماتِ على السطح:

لكنّ الحلم مهما طال أو استطال يفضحه الصبح، فيعود الشاعر من الخيال إلى الواقع وتزداد مساحة الوجود ضيقاً عليه فيجد نفسه حيث هو فعلاً، وقد كذبت الأحلام عليه.. إنه وحيد في ليل الحرب بعد أن ضاع منه الصبح ضحايا في جبهات القتال، ولا ثاني له سوى هذا القنّاص الذي يرقبه^(٢):

وأنا القابع في الظلمة وحدي (يا ليل^(٣))، الصب... حتى متى غده....

أرقّ القنّاص وأرقه... ليل من قصدير، يهبط حتى نافذتي،

تنكسر المرأة إلى نصفين،

فأبصر شيخاً هرمًا يشبهني،

يتبعه حشدُ طفولاتِ فطمتها الحرب.

ألم شظايا المرأة فتجرحني الكلمات.

يسيل دمي فوق الزئبق منساباً حتى رفّ مخيلتي.

أفتحُ اليوم الصبح

وأبكي من ضاعوا في ليل الجبهات، المدن، الذكرى...

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٨٧ / ٢.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٨٨ / ٢.

(٣) تحوير لقصيدة القيرواني: "يا ليل الصب متى غده / أقيام الساعة موعده".

"جئنا باللوريات الحشبية، مكبوسين كتمرٍ في الأخصاف"^(١)

لماذا تشطرنني الحربُ إلى نصفين،

لماذا يغدو الليلُ كجزمة جنديٍ أثقلها الطينُ، تجوسُ بصدري.

لكنّ الشاعر لا يتخلّى أبداً عن سلاحه الوحيد وهو الحلم، فهو ما زال مستغرقاً في أحلامه التي غالباً ما يقطعها حضورٌ مزعج لأحد الأعداء وهم كثر، فقد قطع القنّاص مرة أخرى سلسلةً طويلة من الأحلام حتى راح الشاعر

يشكو هذا الخصم الذي يحرمه حتى من حقّه في الحلم^(٢):

ولكنّ القنّاص القابع تحت جفوني لا يتركني أحلم..

ذي ماسورته الضيقة الملساء

تحاصرُ عنقي البضّ.. (لماذا لا تتركني فوهة القنّاص

أواصلُ أحلامي

في هذا الفجرِ المتشربِ باليوكالتوز...)

ويعود القوس مرة أخرى ليكون أكثر من علامة ترقيم مألوفة، إنه علامة حصرٍ في مكان ضيق، أو حاجز ضيق، أو في فتحة صغيرة بحجم فوهة ماسورة القنّاص المادّة عنقها باتجاه عنق الضحية، أو رأسها، هذا الرأس الذي يخترقه القنّاص بإطلاقته ليصبح هو الحاجة الوحيدة التي تنقص الشاعر ليرى أشياء الحياة ويصبح المقرّ الذي تدور فيه الاستذكارات وما يصنعه فيها من حوارات^(٣):

(١) هذه العبارة استعارها الصائغ من الشاعر المرحوم كزار حنتوش كما أوضح في

الهامش.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٩٤ / ٢.

(٣) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٩٤ / ٢.

- ثلاثُ محطّاتٍ أُخرى والمسرحُ ما زالَ...

- تعبتُ من المشي، ألا تنتظرُ الباصَ قليلاً؟

- الباصُ كحظِّ الفقراءِ

كثيراً ما يخلفُ موعدَهُ، سيّدي

المسرحُ ما زالَ مضيئاً..... ينقُصني نصفُ فضولٍ لأرى المخرجَ ذا

النظاراتِ الطيبةِ خلفَ الأستارِ يُداعِبُ ثدي ممثلةِ الكومبارسِ.

ينقُصني رأسٌ وقحٌ لأرى كيف يُداعِبُ هذا القنّاصُ زنادَ

الرشاشةِ خلفَ الأحجارِ الجبليةِ منتظراً موتي.

ينقُصني عمراً مكتهلاً لأرى كيف ستفقاً هذي الحربُ داملها .

تنقُصني أشرعةً وخزّامي لأرى طفلي يجبو قربَ سريري الفارغِ.

ينقُصني اطفاءُ المصباحِ الشاحبِ في الصالةِ

حتى أنسلّ

تضييق المسافة بين القنّاص والضحية - الشاعر فيغدو في سباقٍ محمومٍ مع

الزمن القصير المتبقي الذي لا يعرف قدره على وجه التحقيق فيستعيز عن

ذلك بالأمني الأخيرة وكأنه محكومٌ بالإعدام ليست لديه إلا أمنية أخيرة يدري

تماماً أنها لا يمكن أن تتحقق، وإن تحققت فلا جدوى منها سوى زيادة زخّات

الألم في جسده، وفي نفسه، وها هي الذكرى تلاحقه في الغربية^(١):

(أسابقُ موتي

في عينِ القنّاصِ.

العصرُ سباقٌ محمومٌ. أفتحُ عيني وسطَ رمادِ الأشياءِ،

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٩٢ / ٢.

أرى وطني يعلو
فوق هتافِ المحتشدين، رصاصاً محموماً) الغربةُ تعصرُ عمري كلماتٍ.
من يشري كلماتِ الغرباءِ بشبرٍ
من وطنٍ،
من يشربُ نخبَ الغرباءِ إذا فاضتْ أقداحُ الروح
على طاولةٍ في ركنِ البارِ.
صرختُ حزيناً: يا وطني
فارتجتُ جدرانَ الزنزاةِ: يا.....!!.....
... واقسمَ الحراسُ بقايا الأحرفِ والتبغِ المخبوءِ ببطانيةٍ
إحدى المسجوناتِ قبيلَ الإعدامِ...

إن شخصية القناص الملتبسة مع شخصيات عدوانية أخرى، أو المتداخلة معها من حيث النوايا والأفعال تعود لتنفرد بسمتها الإنسانية الخاصة، فهو إنسان أيضاً به ما بغيره من وشائج وثيقة الصلة بالحياة تماماً كما الضحية ولا سيما عند تبادل الأدوار فكل يصبح ضحية للآخر، يصبح قتيلاً ليخلف وراءه سيلاً من آلام: يتم وترمل وفقدان، هكذا يستحضر الشاعر روح ذلك "القناص" عبر صورته الأسرية البريئة متمثلةً بالطفولة التي هي الضحية الحقيقية الأكثر تأثراً بفعل القتل الأجوف هذا^(١):

أصغيتُ لأنفاسِ القناص - بهذي الساعة - هادئةً كالفجرِ الأجوفِ.....
سددتُ الفوهةَ السوداءَ إلى عينيهِ، وأصغيتُ لأنفاسي لاهثةً يقطعها صوتُ
حفيفِ شرائطِ طفلتهِ البيضِ (- ألم يأتِ باباً؟) اختلجتُ في عيني سنينَ اليتيمِ،
وذابتُ في شفتي زوجتهِ أجوبةً شتى... انطبقتُ بابُ البيتِ. الإصبعُ فوق

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢٧٠ / ٢.

زناد الـ... لو أضغطهُ. التمتعُ في هلع مجنونٍ عيناها الواسعتان. اقتربتْ
نحوي (هل يأتي بابا؟).. لا أدري، وانهمرَ اللبلابُ على صدري المخنوق،
ثقيلاً مرّاً. قمتُ لأغسلَ وجهي ثانيةً..

يصعدُ عدنان الصائغ هذه العاطفة الإنسانية المرتبطة بالطفولة ليكشفَ عن
قسوة الحرب التي تجعلُ أناساً لا يعرفون بعضهم ولكنهم يقتلون بعضهم
بعضاً، يفعلون ذلك مكرهين أو راضين، لكنهم لا يعرفون لماذا يفعلون هذا
بالضبط^(١):

فكرتُ بماذا كان يُفكرُ في هذي اللحظة؟ هذا المتأرجحُ في حبلٍ مشدودٍ بين
الموتِ وعنقي المهزول. رأيتُ شرائطها، مرجَ طفولاتٍ وزنابقٍ تحفقُ في الريحِ
أمامي، وتطولُ، تطولُ - متى يأتي بابا؟ يقطعها صوتُ قطارٍ ينحبُ.. هل
يأتي بابا؟ لا أدري، لا أدري، كلُّ يحملُ موتَ الآخر في كفيه.. أتسمعي يا
هذا القنّاصُ الأبله: كلُّ يحملُ بين أصابعه المشدودة فوق زنادِ الرشاشة، أرملةً
وبيتماً..

مسّحتُ دموعي في خجلٍ من نفسي...﴿

يا ربّي، ما أتفههُ عمر الإنسانِ بهذا الشرقِ الداعر. من بابِ المسلخِ حتى
بابِ المخفرِ

يحدثُ الصائغ هذا التداخل بين المتقاتلين من جهة، وبين امتدادهما
الأسري البريء متمثلاً بالطفولة: بنت القنّاص التي تلحّ بالسؤال عن أبيها
الغائب، وابن الشاعر الذي يلحّ بطلب لعبته الموعودة "القطار"، ولكن
القنّاص، وقبل أن يتسللَ هذا التفكير إلى رأس ضحيته كان جاداً في مواصلة
تنفيذ مهمته في الوقت الذي يخترقها نسغ الحياة المتمثل بالطفولة والحب
والحياة، وهو النسغ الضاغط بالاتجاه المعاكس.

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٧١.

والصائغ لا يكتفي بهذه الواقعة ذات النزعة العاطفية، فيعود إلى لعبة التداخل، أو التماهي بين الشخصيات، وما يفعله من استغلال فني متقد بالعاطفة بين القطة اللائذة به في ساحة الحرب والمرأة الساكنة في الذاكرة العاطفية المتوهجة بجامع الأنوثة بينهما، مشركاً معهما الطفلة الصغيرة أيضاً^(١):

تمنيتُ بأن أعبرَ هذا النهرَ المتدفقَ نحو... فماتتُ في الركنِ القطة.. من جاء بك الساعةَ ترتجفينِ أمامَ أزيزِ الطلقاتِ وتلتصقينِ بجسمي

هل أبعداها؟

فالقنَّاصُ الأجلفُ لا يترصدُ رأسكِ بل رأسي

لكن من يدري قد تُخطيءُ هذي الفوهةُ العمياءُ

فلا أحدٌ يضمنُ عمركِ أو عمري..

من يضمنُ - في هذا العالم - عمراً يتقاطعُ

في عيني قنَّاصٍ...

تفتح الذاكرة على ماضيها عبر استرجاع ماضي الطفولة الذي تثيره القطة، هارباً من فوهة القنَّاص المصوبة نحوه^(٢):

في عزِّ الصيفِ، ركضتُ وراءَ القطةِ، منسلماً من بابِ البيتِ. انتبهتُ أمي،

لكني... قلتُ أخبئُ عمري بين الأحرشِ المتمايلةِ السيقانِ مع الريحِ، وأعبرُ

هذا الموجَ - الفرحَ المترققَ، مختنقاً بالغصَّاتِ (سلاماً يا شطَّ الكوفةِ، يا نزقَ

الصبيةِ يا ما خبأتُ الدشداشةَ، بين غصونِ الصفصافِ، ويا ما سرقوها،

فلبستُ سياطَ أبي، ورجعتُ إلى البيتِ. فماذا ألبسُ لو سرقَ القنَّاصُ ثيابَ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/٢٦٦.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/٢٦٦.

العمر) وثانية عدتُ إلى النهر، وثالثة للعينين السوداوين، وعاشرة بالركلاتِ إلى السجن، وألفاً لصفير الليل.

ولا يخفي الصائغ أفكار الحرب اللعينة التي تساوره، فقد دار في خلدِه أن يضحّي بالقطة لتكونَ عيناها اللامعتان هدفاً للقناص الذي يبحث عن بصيص نورٍ في الظلمة الحالكة يطلق عليه ناره، وهذه هي طريقته الأثيرة في اصطيد الأهداف الليلية^(١):

تلمستُ طريقي في العتمةِ كان القناصُ يُثقبُ بالناظورِ عباءةَ ليل الإبريسم، يلظمها بخيوطِ الطلقات. اللعنة ماذا لو أرمي القطةَ قدامَ الموضع، منتظراً ماذا يحدث. نحن تساوينا بأواني الحربِ المستطرفة. انتفضتُ روعي ولعنتُ حماقةَ أفكارِ الحرب. تخيلتُ الجسدَ الناعمَ منحوباً يتلوى بين الرملِ وكفّي الممدودةِ بركةَ دم. لذتُ بزاويتي أتحاشى طولَ الليلِ مواءَ العينين اللامعتين، دنوتُ أهدهدُ رأسَ المسكينةِ معتذراً، فأختبأتُ خلفَ الجللكانِ

تتحول القطة إلى امرأة في اللحظة التي يستغل فيها الشاعر قدرته في تحويل مسار الفعل الماضي "أز" المرتبط بصوت الرصاص وهو يخترق الهواء ليسنده إلى فاعلٍ آخر مستغلاً التجانس الصوتي بين الرصاص و "الباص" الذي ينقله عبر الحلم إلى امرأة متخيلة واضعاً كل ذلك بين قوسين ليدلّ بهما على اقتطاع وقت قصير من زمن السرد إلى الحلم^(٢):

(دنوتُ فأزُ الباصُ سريعاً، وأندفعتُ امرأةً رياً نحوي في العقد الرابع -) في عينيه أبعدهُ من امرأة.. (لا بأسَ اخترنا مصطبةً نائيةً قربَ الجرفِ المُعشب. كانتُ تتحدّثُ عن أحلامِ طفولتها العرجاءِ وأطباقِ الوحدةِ والزوجِ المشلولِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٢٧٧.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٢٦٧.

بمعركة الحفجي (يشردُ قلبُ الشاعرِ تحتَ قناطرِ جفنيكِ مهيباً كالبحرِ...
(تأملتُ الزرَّ المفتوحَ، ارتبكتُ بعضُ الشيءِ،
وغطتُ يديها شبقَ النهرِ المتدفقِ

يعود إلى تكثيف فعل التماهي بين القطعة والمرأة، مستثيراً فعل الأنوثة
الدافقة فيهما وفعل الحاجة والتشوق إلى الدفء الأثوي المتقد في قسوة
الحرب ووحشيتها فينسبُ الأفعالَ متداخلةً بينهما^(١):

(.... مسدتُ الوبرَ الناعمَ في رأسِ القطعةِ،
فارتجفتُ ترمقني بمواءٍ مرٍّ - هل عندك كبريت؟
- لا...)

ليستغرق من هذا الحوار المصطنع إلى إنشاء قصته الخيالية عن لقائه بتلك
المرأة واستكمال ليلته اللذيذة معها، فالكبريت هنا علامة اشتعال الرغبة،
وناره قوة الفعل فيها، لكنه فعل محصور في نطاق زمانه، كما هو في نطاق نسقه
الحلمي العابر لذا هو غير قابل للتكرار، يتبخّر بتبخّر الأحلام مع أشعة
الصباح، وحين تسأله المرأة عن إمكان تكرار الفعل في اليوم القادم يكبل الأمر
إلى القنّاص الذي هو وحده من بيده قرار مد العمر ليلةً أخرى^(٢):

(- هل ستجيءُ غداً؟) - لا أدري؟ هل يسمحُ لي القنّاصُ بيومٍ آخر.

لكن القنّاص يواصل مهمته بإخلاص في الوقت الذي تتقافز فيه أسئلة
تتجاوز حدود العلاقة الضمنية بين الإثنين لتشمل الحرب بأكملها، وما
الجدوى من هذا القتل، أسئلة تجري في ظل النار^(٣):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٦٧.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٦٩.

(٣) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٧٠.

وأزتُ قربي الطلقةُ
خبّاتِ النبضِ المتسارعِ،

بينِ النسغينِ الملتصقينِ

وقرفصتُ وراءَ الصخرةِ

لا أحملُ غيرَ فتاتِ الوردِ المتناثرِ

فكرتُ بسُخريّةٍ: هل يُقتلُ إنسانٌ يحملُ زهراً

لكن القناص لا يقتصر على دلالاته الأولى وإنما يمتد ليصبح رمزاً لكلّ
متسلط بالقتل، فهو السجان أيضاً، إذ تتماهى الشخصيات في ذهن الضحية،
فليس القناص وحده من يقتنص العمر أو يختطف الأبرياء من أحباّئهم، وهو
الرقيب أو الجاسوس الذي تحسن توظيفه الأنظمة الدكتاتورية، وبذلك يتسع
معنى القناص ودلالته:

ماذا يمكن أن يجني هذا الأحمق من موتي . هل بيني بيتاً بنوافذ واسعةٍ من
جمجمتي... أيجبُ الشعرَ؟ أجربتُ كتابةَ شعرٍ لفتاتك؟ ما طولُ صفائرها؟
هل مسكتُ كفك شيئاً آخر: فرشة ألوان، طفلاً، خصرَ امرأةٍ، زهرةَ
غاردينيا؟.....

أبصرتُ القناصَ وراءَ الصخرةِ يرقبُ أحلامي عن كذبٍ
لا بأسَ ألمٍ تتورمُ عيناك من الرصدِ لعنقي؟ من يدري قد يسخرُ مني الآن
لأنّي.. (أطقتُ البابَ ففزَّ الشوقُ الغافي في عينيها الواسعتين، وفرَّ ابني من
لعبته وتشبَّثَ في عنقي) هذا العنق المطلوبُ تحسّستُ ديببَ النبضِ به، في
غرفِ التعذيبِ السوداءِ، فأدركتُ بأنّي ما زلتُ..

عبود المقهور:

عبود هو تصغير "عبد" أو عبد الله، وعبد الله اسم يمكن أن يطلق على أي إنسان في البلدان الإسلامية لصبغته التعميمية إذ يشير إلى المفرد ويضمّر الجمع ففي النهاية كلنا عباد الله!

وعبود هو شخصية أساسية وأصيلة في نشيد أوروك له حضور واسع ممتد في الأحداث التي شكلت سيرة حياته وهي سيرة الإنسان العراقي الممتدة من أقدم حضارات التاريخ إلى يوم الناس هذا، وقد ورد صريحاً باسمه الأصيل "عبد الله" في النشيد بقول الشاعر^(١):

ولكنك يا عبد الله غريبٌ حتى في بيتك أو بين الناس..

ولكن لعبود في الثقافة العراقية قصة أخرى، إذ هو إسم إشكالي، فمن حيث الأصل هو تصغير لاسم "عبد" مفرداً كان أم مضافاً إلى لفظ الجلالة أو غيره في الأسماء المركبة، وتصغيره يدل على التحبيب والاعتزاز.

ونجد في تاريخنا الحديث من يحمل اسم عبود من الشخصيات المرموقة ومنها الشاعر الشعبي عبود غفلة الشمرتي الخاقاني (١٨٥٩ - ١٩٣٧) الذي يعد من الرواد السابقين في ميدان الشعر الشعبي حتى أطلق عليه لقب أمير الشعراء الشعبيين، وقد عرف بقصائده الحزينة، وبجياة الفقر والبساطة التي أمضى فيها العمر كله.

وكذلك الشاعر الشعبي الكبير الملا عبود الكرخي (١٨٦١ - ١٩٤٦) الذي عمل في التجارة والصحافة ولكنه عرف بتهكمه الشديد في شعره الاجتماعي والسياسي وله في ذلك مواقف وقصائد مشهورة منها قصيدته: "المجرشة" التي تدور على كل لسان ويبدوها بقوله:

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٥١٨.

ذيّت روعي على الجرش وادري الجرش يا ذيهـا
ساعة واكسر المجرشة والعن أبوراعيهـا
وقد غتتهـا أصوات كثيرة.
وفي مجال الغناء نجد أغنية مشهورة في التراث العراقي هي أغنية: "عبود
لجه من النجف شايل مكنزية" التي تغنى بها كبار المطربين، والمكنزية هي نوع
ثمين من البنادق وهو ما يدل على أن حاملها من ذوي الشجاعة والوجاهة بما
له من مكانة اجتماعية رفيعة، وقد نسجت حول الأغنية حكايات الحب
والغرام كما شاء لها الخيال الشعبي بين فتاة بغدادية وهذا النجفي الوجيه
عندما التقت قافلتاهما في بعض خانات الطريق بين بغداد والنجف، لكن
المطربة صديقة الملائية (١٩٠١ - ١٩٦٩) التي اشتهرت الأغنية بصوتها تقول إن
عبود هو شيخ من النجف كان يحبها كثيرا وقد غنت له هذه الأغنية إكراما
لمنزلته وعاطفته^(١).

(١) ورد هذا الرأي في مقالة منشورة في مجلة كل شيء بتاريخ ١٩٦٩ / ٩ / ٥ وأعدت
صحيفة المدى نشرها بتاريخ ١٢ / ١٢ / ٢٠١١. وقد أصاب كلمات الأغنية تغيير
وتحوير بمرور الزمن وبتغاير أذواق المطربين الذين أدوها، وتقول كلماتها في
المطلع:

عبود إجه من النجف شايل مكنزيه
اشلون قلبك صبر لمن مشوا ييه
عيني عيني يني يني
لبيش ما تنطينا من الموجود

وأما دلالة اسم عبود في الغناء فقد أصابها تدهور كبير ولاسيما مع أغنية شعبية
قدمتها فرقة إشبيلية في التسعينات حملت اسم "عبود خطبو له مرة" وساعد
الإخراج التلفزيوني على منحها طابعا تهكميا ساخرا سرعان ما حملته الذائقة
الجماهيرية المقهورة دلالات سياسية نحو بعض الشخصيات النافذة.

وفي التمثيل قدم الفنان الراحل يوسف العاني (١٩٢٧ - ٢٠١٦) تمثيلية من تلفزيون بغداد بعنوان: "عبود يغني" وهي عن قصة للكاتب نجيب محفوظ وفيها جسد شخصية شعبية هي: "عبود العربنجي".

إن مسار دلالة اسم عبود قد انطلق من لحظة تصغيره للتجرب والتلطف ليميل به الاستعمال والتداول في تحول نحو شيء من السخرية الخفيفة، ثم أصبح مقرونا بدرجة ما من الاستخفاف حتى صار يمكن أن ينادى به على أي شخص من غير ذوي الوزن الاجتماعي بأداء صوتي يدل على الاستهانة ولا سيما مع الشخص المغلوب على أمره لأسباب صحية أو اجتماعية أو سياسية وهو شخص مقهور في الأحوال كلها.

وأما لفظ "المقهور" الذي اخترته لوصف شخصية عبود في نشيد أوروك فتختلف دلالاته في التداول العراقية أيضا إذ لا يقتصر على وصف المغلوب حسب وإنما يضاف إليه شعور بالحنق، وترقب الثورة على الظالم والثأر به، واسترداد الحق المغتصب منه فهو يضم في نفسه الشعور بالظلم والوعي به وعدم الاستسلام أو الخنوع له.

يمتلك عبود جذورا عميقة في تكوين عدنان الصائغ وذاكرته، ولم يكن ظهوره مفاجئا أو منقطعاً عن أصله الذي نجده في استذكار أيام الطفولة في ديوانه الأول (انتظريني تحت نصب الحرية) الصادر عام ١٩٨٤، ففي قصيدة "طفولة" التي هي استذكار واستمتاع بأيام الطفولة يرد من بينها ذكر "بستان عبود" وهو أحد ملاعب الطفولة والصبا في البواكير الأولى من حياة الشاعر^(١):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١/ ٦٣٧.

وكل صباح
تمر بيستان "عبود"
للآن....
أذكر ثقل "السوايط"..
والرازقي
و حين تسلقت يوماً...
لأسرق رمانة... راودتني
ترددت ساعتها
ورجعت لمدرستي... راكضاً
خوف أن يغضب الله مني..
ويزعل مني... الوطن

وقد لا نجد رباطاً وثيقاً بين هذا الذكر العابر وما ستؤول إليه الشخصية لاحقاً لكننا نستطيع تسوية الأمر بزمن الطفولة حيث الآمال العريضة والأحلام البريئة التي لم يكن بوسعها التنبؤ أو اكتشاف مستقبل المصائر، وهي لا تريد أن تبلغ ذلك المصير المهين الذي انتهت إليه في المستقبل اللا مرغوب فيه، لكن أول ظهور لعبود في النشيد جاء مقروناً بحرف العطف "الواو" وكأنه يرتبط بصفحة الحياة التي قدمها الشاعر منذ بدء النشيد وقد تمثلت بتلك المرأة الدائرة بين الأمم وضياع العمر بين مكتب المدير وشهوته، فهي تمثل بصورتها هذه تفسخ الحياة في مظاهرها الإنسانية والاجتماعية العامة، يقابلها "عبود" وهو واقع تحت سوط الجلاد بعد أن يأتي الإقرار الجماعي المتمثل بالهتاف: (١)

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٠/٢.

خَسِرْنَا الْبِلَادَ
خَسِرْنَا الْأَغَانِي
وَرُحْنَا نَجُوبُ الْمَنَافِي الْبَعِيدَةَ
نَسْتَجِدِي الْعَابِرِينَ
وَلِي، فِي الرُّصَافَةِ
نُخْلَ وَأَهْلًا
وَلَكِنَّهُمْ ضَيَّعُوا
- فِي الْهَتَافَاتِ -
صَوْتِ الْمُغَنِّي
﴿.. وَعَبُودٌ.....﴾
يَرْنُو لِسُوطِ الْمُحَقِّقِ،..
وَهُوَ يَلْمَلِمُ أَقْوَالَ الذَّابِلَةِ ﴿

.....
المحقق الذي يظهر وهو يستجوب صاحب عبود عنه بعد أن يظهر خبر
اعتقاله ليكشف عن بعض أساليب التعذيب حيث السباب والإهانات التي
يتلقاها المعتقلون من هؤلاء المجرمين^(١):

﴿... كَانَ لُعَابُ السَّبَابِ يَسِيلُ
عَلَى شَفْتَيْهِ،
فِيَمْسَحُ فِي كَمِّهِ الْمُتَاكِلِ شَارِبَهُ الْكَثَّ، مَتَسَخًا مِثْلَ طَيْرِ الْخَنَازِيرِ.....﴾
- أَيْنَ أَخْفَيْتَ عَبُودًا... -

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٧٠/٢.

- في الريح....

- أيها الكلب، هل تتجرأ تسخرُ منا؟

ثم يأتي الشاعر بمشهد طالما تكرر في حياة العراقيين في الحرب وهو مشهد استقبال الزوجة لجثة زوجها القتيل ليكون مقابلاً لمشهد تفسخ الحياة الاجتماعية متمثلة بتلك المرأة، والحياة السياسية متمثلة باعتقال عبود والتحقيق الوحشي معه، ويتكرر سؤال المحقق لصاحب عبود مرة أخرى^١:

﴿- أين أخفيت عبود؟

قلت: في الريح... يا سيدي

- يا بن بلاعة الـ "....."

قل أي شيء سوى الريح..

.....

.....

علّقني من ذراعي

بكلّابة السقف...

ثم مضى...﴿^(٢)

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٧٣/٢.

(٢) هذه واحدة من وسائل التعذيب التي كانت شائعة في السجون والمعتقلات العراقية الكثيرة وهي تعليق المعتقل بكلّاب من إحدى يديه، أو رجليه في السقف ليظل يتدلى كخفاش، وقد عرفت واحداً من هؤلاء الذين جرت عليهم هذه العقوبة وهو المرحوم: (ناظم كشكول) أحد أبناء جيراننا وقد اعتقل من الشارع لسبب تافه وأمضى شهوراً عدة وحين أخرج من السجن كانت يده اليسرى مهترئة الذراع بشكل بشع مقرف، ولأزمته علة الالتهاب فيها حتى وفاته متأثراً بها، وكان يروي لنا كيف أنه يظل معلقاً من يده في السقف يتدلى الساعات والأيام!

وتظهر لنا صفحة أخرى من سيرة عبود، فهو ليس المعتقل حسب وإنما هو ذلك الجندي الذي أمضى جل شبابه في الحروب، وهي الصفحة السابقة التي أمضاها قبل أن يضيع سنوات أخرى من العمر في المعتقلات والتعذيب:

﴿عشر سنين وعبود يركضُ

تحت الرصاص،

هزياً كنخل السماوة^(١).....﴾ منتفخاً بالمقالات - لحم

الشعوب المقلَى

بزيت الشعارات.. (.. في مطبخ الجنرال - الجريدة،

نخرجُ من بين أسنانه: لافتاتٍ

تسدُّ

الشوارع

يجترنا، ثم ينبشُ أسنانه: تتساقطُ

مثل حروف المطابع ﴿.....﴾ يا وطناً

فصلتهُ

الحكوماتُ

حسبَ

مقاس

حذاء

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٧٥ / ٢.

(٢) إشارة إلى الأغنية الشعبية: "نخل السماوة يـكول طرطني سمرة / سـعف وكرب ظليت ما بيه ثمرة".

جلالته...﴿

أما الصفحة الأخرى فهي الفقر الناتج من الاضطهاد ومغامرات السلطة
وما جرته على البلاد من مآس ولا سيما في حصار التسعينات^(١):
أشير إلى الأفق أسود من ذرق الطائرات
يقهقه عبود وهو يشير إلى ثقب سترته: من هنا مرت الحرب...
أطوي ورائي بلاداً من الملح،
أطوي التقارير،
أطوي النساء، وأضرحة الشهداء.
الغناء مناحة من سيمرون بعدي على سجن الطين
ما بين موت وموت، نشيد طويل نكرسه لمديح الحياة
وأهمس: تكفي لنا نصف مصطبة
في الحديقة
كي نلتقي
نصف ليمونة كي أخبي قلبى
من الجند والدود.....

.....

وتبدو حياة عبود كتابا كثير الصفحات تزدحم فيها الأحداث وتتداخل،
فهو شخصية مركبة كأنها لوحة سيفساء من عذاب تتساقط عليها زخات الألم
مدنيا كان أم عسكريا، في الوطن أم في الغربة، حيا كان أم ميتا، ولذلك تختلط
في حديثه الأحداث وتتشابك وهو يستعيد بعض ما ضاع من عمره هباء في
هذيان متصل^(٢):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٧٨ / ٢.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٠٥ / ٢.

هل كنت أهذي لكي أتنفس بين الخرائب هذا الهواء المخرم
نشربُ شايَ البناتِ المخدرَ في عجلٍ. خارجين من الخندقِ الزنخ
نحو فضاء المكاتبِ
والمدفعيةُ تحسو على مهلِ شايِ أعمارنا، وتغمسُ كعكُ حراشفها
في ذهولِ الهواءِ المُعلَبِ ما بيننا..
لغتي من شظايا
وصوتكِ نسجُ حريرٍ
يهفهفُ في الريحِ.
هل هداُ القصفُ كي أبصرَ الآنَ أمي تيجيُ بياضاً وأسألُ عن نسوةٍ يترملنَ
في السلمِ
أكتبُ تاريخَ أهلي كما ينبغي ليتيم
كبرتُ كثيراً ولم أنتبه لتجاعيد وجهي بين المرايا
ألاحظُ بعد اختلاطِ هواءِ المناقي العديدةِ أنني هرمتُ وطالَ عتابي مع
النأي،
طالَ الطريقُ إلى مرجِ كنعانِ،
طالَ البكا... قلتُ: لا بأسَ ننصبُ خيماتنا، ها هنا، ريثما
يهدأُ القصفُ.

عبود الذي أمضى جلَّ عمره تحت وابل القصفِ كما منا بين الخنادقِ يجتمع
فيه الحنقُ كله ليجد منفذاً رحباً له في انتفاضة آذار ١٩٩١ التي قُمعت بأشد
أنواع الفتكِ ويعتقل عشرات الآلاف بطريقة عشوائية وكلهم متهمون بصورة
جماعية فيفتك بهم الجزائريون تعذيباً وذلاً قبل أن يذيقوهم مرارة الموت قتلاً
على جرعات^(١):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١١٣ / ٢.

..... (رأيتُ الجنودَ يجرُّونَ عبودَ

من كمّه..

- سيدي والبقيةُ فرّوا...

- إلى أين..؟

عن جهةٍ

- سيدي كان يطرنا بالرصاص..)... ويصرخُ خلفَ الفلولِ: (أمرتهمو أمري

بمنعرجِ الجسرِ..)

لكنهم تركوا جرحهَ فاغراً

في الرصيفِ وفرّوا... ﴿ انحنيتُ على جسدي كي ألممَّ أشلاءه فسقطتُ

إلى...﴾

سيدي كان يحملُ قاذفةً، والبقيةُ.... ﴿ثم تضيفُ التقاريرُ: إنَّ له إصبعاً

في اشتعالِ انتفاضةِ آذار..

هكذا يصبح عبود واحدا من هذه الآلاف من الشباب الذين اعتقلوا

عشوائياً ثم لاقوا أسوأ معاملة وحشية انتهت بهم إلى أسوأ مصير في مقابر

جماعية مجهولي الهوية والمكان، وقد آل الأمر بمن سلم منهم من القتل أو

الخلود في السجون إلى عوق جسدي أو نفسي ملازم منعهم من ممارسة الحياة

وشل قدراتهم عن الخوض فيها، وقد ظهرت آثار ذلك فيهم وفي أبنائهم، أي

في البناء الاجتماعي الذي ينتمون إليه عامة^(١):

لكنَّ عبودَ - حين استفاقَ من الكدماتِ على وجهه بعدَ عشرين عاماً -

تذكَّرَ طفلتهُ في السريرِ يُقمطُها الجوعُ... (انحنى كي يُقبلها

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١١٥ / ٢.

من وراء المشبك،
فانضغطت

- فوق حلمتها -
شفتنا طفلها....

يمتد الأفق بعبود نحو التاريخ ليسترجع ما مر على هذه الأرض، وما مر
على الأجداد وكأنه استمرار لما مضى من ظلم، واستئناف لما هو آت منه، فهو
السجين، وهو المعذب، وهو القتل أو المعدوم برصاص الجلاد^(١):

كأن لنا الأرض سجن

وهذي السجون مقابر مفتوحة

والقبور جسور

ترى ابنها فوق جسر الرميثة

قد ربطوا رأسه

السعال شديد وجلاده يشتم البرد، والعملاء

فمن أي جبل ستفلت روحك

أسمع خلفي نباح الرياح وصوت الديوك البعيد، تصيح بعبود:

لا ترتجف

لن يقولوا من البرد

يشعل جلاده حطباً، ويزيت ماسورة البندقية

موتاه أشباح أيامه في الزنازين..

هذا الرماد غبار الخناجر

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ١٦٩.

يصعدُ نحوَ الإله.

الممراتُ مدهونةٌ ونحيبُ الأراملِ في أذنه يتلاشى، رويداً، رويداً،
بجوفِ المدينة.

عبود الذي أفنى عمره بين المخابئ والمخافر، مقاتلا تحاصره عينا القناص
المتربصة به، أو القصف المدفعي الثقيل، أو رفسات المحقق وألفاظه البديئة، أو
جوع الحصار أو التجويع فيه، تتلقفه الغربة فأراً طريدا لا مأوى له ولا
شفيح^(١):

عبود أين أضعت جوازك؟

يرفسه مخفراً في الحدودِ إلى مخفرٍ في الجلودِ، فتدبغهُ الصفعاتُ.
على أيِّ عكازةٍ كان يمضي إلى البحرِ تتبعهُ نورساتُ الجنوبِ، خطى
الرملِ، سيّدةٌ عاقرتُ كأسها الطائراتُ المغيرةُ،
ماذا تقولُ الإذاعاتُ عن موتنا..

ارتبكنا أمام نيون المكاتب: أسماؤنا تتلونُ كالحشراتِ تقيسُ فجاجاتنا بين
فرو النساءِ المموجِ بالضوءِ ينسالُ ممتزجاً بظلالِ قرانا البعيدةِ أغرقها الروحُ..
تلقت دروب الغربة عبود الذي طرده وطنه وطارده حيثما كان، وصار
المنفى همه الجديد الذي يتصل بسلسلة العذاب الطويلة التي أمضاها من
عمره^(٢):

أجوبُ العواصمِ وحدي،

طريداً، هلوعاً

تلوكُ الكلابِ ثيابي - الضلوعا

من بنا - أيها الربُّ - أكثرُ جوعاً

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٥٨.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٦٠.

وأَمْضِي لِأَطْرُقَ بَابَ الْوَكَالَاتِ، السَّفَارَاتِ، لَا مَنْ يَرُدُّ ﴿تَقَلَّبْنِي نَظْرَاتُ
الْمَوْظَفَةِ الْمَسْتَفْرَةِ
مِنْ فَتْحَةٍ لَا تَبِينُ،

فَتَخْلُقُ شَبَاكَهَا حِينَ تُبْصِرُ سَعْفَاتِي الْخَضْرَ^(١)،
ذَابِلَةٌ فِي السُّؤَالِ الْمَذَلِّ ﴿.. لَكَ اللَّهُ مِنْ وَطَنِ نَبْذَتُهُ الْمَنَافِي -
الْعَوَاصِمُ، حَتَّى كَأَنَّ الْفَضَاءَاتِ أَضْيَقُ مِنْ كُوَّةِ السَّجَنِ،
يَقْذِفُنِي وَطَنٌ كَالشَّتِيمَةِ فِي وَجْهِ آخَرَ..
أَنْسَلُ بَيْنَ الْعِنَاقِ وَبَيْنَ الْبِصَاقِ،
وَأَسْأَلُ مَنْ عَادَ مِنْ وَطْنِي:
هَلْ أَثْمَرَتْ عِنْدَ نَافِذَتِي
شَجَرَةُ الْبَرْتَقَالِ

.....

أَعْيَنُوا الْغَرِيبَ عَلَى حَمَلِهِ أَيُّهَا الْعَابِرُونَ،
فَقَدْ نَهَشَ الْحَزْنَ مِنْ لَحْمِ كَتْفِي، وَمَالَ
حَنِينِي بِوَسْعِ الْبِلَادِ
فَكَيْفَ سَأَحْمِلُهُ،
وَهَمُومُ الْمَنَافِي ثَقَالُ

(١) إشارة إلى لون جواز السفر العراقي البائس وصورة غلافه المزينة بسعففات النخيل التي هي رمز البيئة العراقية.

لكن عبود يتحدى ويكابر، وتتسع أمامه فسحة الأحلام وهو بين حراب
الحروب المسلطة عليه وسياط الجلادين التي تلهب ظهره لتظل آثارها حملا
ثقيلا ينوء به في الوطن أو في الغربة، فكل الأرض عنده سواء ما دام الإنسان
مستباحا مضطهدا في أدنى حقوق العيش البسيط^(١):

هذا عصرٌ لا قلبَ له

أصرخُ خلفَ الأسلاكِ البدويةِ

أرفعُ ثوبي المهروسَ وأعوي عو عو

عو...

لا أطلبُ شيئاً أو وطناً. فسحةً مرحاضٍ يا ربّي...

لكننا جئنا يا عبودُ إلى الدنيا لنُنغني.

لنغنّ حتى يتلاشى الدمعُ على وجناتِ العالم،

وليأتِ من خللِ القفلِ ضياءُ الشمسِ.

لنضحكُ من كلِّ قياصرةِ الأرضِ،

ولكنّ شظايا قنبلةٍ سقطتْ أقربَ منا

حصدتْ آخرَ حقلٍ للأحلام..

وحين تسقط الأحلام، أو تبعثرها الرياح السافيات يبرز الواقع المرير بكل

صلافته وصلابته ليرتطم بوجه عبود مثل خفقة سموم مفاجئة^(٢):

عبودُ قال: الرجالُ الأنيقون

يملكون

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٧٦.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٢٩٩.

النساء - مفاتيح هذي البلاد

وأعناقنا المائلة

ثم يرنو....

إلى بطن زوجته الحاملة

ويقيس المسافة ما بين صرخة مولوده

والطريق ...

إلى

المقصلة

.....

وخلف العمارات

يلعب أطفالنا بالشتائم والوحل ﴿قد يرسمون بفحم المواقد أسماءهم

وشواربهم (الطباشير ملك ذوي الأئمل الناعمات)..... وقد يرسمون بجمر

النزيف، احمرار الرغيف، على شكل خارطة (للخراط شكل الفجيرة

والدم) تمتد (من مخفر في الشمال إلى مخفر في الجنوب)

قيل هذا العراق الكبير

وقيل..

فهذا هو الحال المزري - المسمى عراق - الذي يبرزه الواقع أمام عيني

عبود كئيبا كايبا، فكيف لا تهرب منه الأحلام، ولا تتكسر الأمانى على ما

انطوى فيه من سوء ومن تسلط واضطهاد وامتهان متعمد^(١):

(ما لك أغرقتنا يا فرات

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٣٠١/٢.

بغِيضِكَ تجرِفُ أحلامنا والقري
واستكنت بيابِ القصورِ ذليلاً
تلملم أذيالَ طينِكَ) هذي الوحول التي تتجمعُ في قلبِ حارتنا وطناً
للبعوضِ وللدركِ
نحملُهُ في العرائضِ،
يا ما وقفنا بيابِ المديرِ بأسمالنا والعرائضِ..
يا ما اشتكيننا لكلِّ الجرائدِ ظلمَ الحكومةِ والبقِّ..
يا ما.... فيمسحُ عبودُ في رَدنِهِ ساخرأ: الجرائدُ مشغولةٌ بنجومِ المحافلِ
والنساءِ الخمائِلِ
وما تتطلبُهُ المرحلةُ
أه... حاراتنا الموحلةُ
أه..... أوجاعنا القاتلةُ
- كم قبضوا آخرَ الشهرِ؟
- في آخرِ الشهرِ نَحلمُ في سكرةٍ وكتابِ
نلوذُ بصبرِ الدكاكينِ (عبودُ قال: الليالي لهم والنهارُ لنا..) سوف يأتي لنا
ببريدِ الأمانِي العذابِ
غير أن الأمانِي سراب، ولا يجد نفسه إلا في بحر العذاب غاطسا فيه
فيستجير بالرب متوسلا بالصلاة ولكنه يفيق من انغماسه هذا على العذاب مرة
أخرى^(١):
أمدُ يدي للسماءِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٣٠٣.

فألمس سقفاً وطيثاً: سأصعد..

﴿يهمسُ عبودُ:

لا بدَّ

من

درَج...﴾ لأصلي

وأبكي على كنفه

أيها المتوحدُ في نوره،.... لأرى ما ترى ﴿ثم يزعمُ: دعني أنام قليلاً...

لقد أقبل الحرسُ الآنَ يستجوبون رفيقي الذي ابتلَّ بنطاله ليقرَّ عليّ، وعمّا

قليل سيأتونني..﴾

ما الذي سأقولُ لهم كلما رنَّ سوطٌ على جلدِ قلبي ، رقصتُ من الألم

المرَّأصرُخُ: يا وطني

والمحقِّقُ يشتمني غاضباً: أيها الكلبُ قلْ أي شيءٍ سواه...

ويمر عبود بعد أن يئس من المناجاة على أبواب الفلاسفة، والفرق المتبعثرة

في كتب التاريخ وكلها تدعي الحق والحقيقة، ثم يطرق باب التصوف ليقف

قليلاً قبل ان يعود ليجد نفسه في حمأة العذاب، وحر وقع السياط على

جسده^(١):

أمسكتُ عبودَ يهذي بحمّاهُ في الركن:

أين اختفى؟

فأشارَ إلى ماءِ إبريقه،

ساكباً فوق وجهي:

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٣٤٥.

يقلُّني ما يُكثِّرني
ويُكثِّرني ما يُكاثِرُ بي

ثم قامَ

إلى طرسِ صاحبه،

ذوبوه بماءِ الأسيدي:

هكذا ينتهي الذوبان الروحاني على أبواب التصوف إلى التدويب الحقيقي للأجساد في أحواض التيزاب التي أعدتها السلطة الغاشمة لأبناء هذا الشعب المقهور الذي تسلمه الحرب إلى الحرب، وما بينهما يجد الفرقة والغياب، وخط الفقر الطويل الذي يجر الألم والمآسي والجراح^(١):

... وأذكرُ... ﴿فوق سطوح المنازلُ

كانت تنوحُ سماءُ الأصيلِ

مُثَقَّبةٌ، برصاصِ الحروبِ

وفوق سطوحِ المعاملِ

كانت تلوحُ عثوقُ النخيلِ

مُضَرَّجةٌ، بانكسارِ الغروبِ

وبينهما، تنشرُ الأمُّ أثوابَ أطفالها،

شاحباتٍ من الفقرِ..

تنسلُ

خيطانها تحت شمسِ الظهيرة،....

تنسلُ.....

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٣٦٣.

من معطف الحارسِ الفظِّ، خيطاً طويلاً من الآه:
تمتدُّ من بيتِ عبود
حتى نهاياتِ هذا الفضاءِ المعبِّ
يكبرُ لافتةً.....

ثم شمساً
ستمتمدُّ من باحةِ السجنِ حتى أقاصيِ الحقولِ
نرى في اخضرارِ الدموعِ براعمَ أيامنا
تتفتحُ نابضةً في غصونِ البنادقِ،
تعبُرُ قوسَ الفصولِ إلى دمننا
والأغاني التي خبأتها الحبيباتُ
تحت القلائدِ، دافئةً بيننا
ما الذي يجعلُ القلبَ أكثرَ حزناً وقمحا
ما الذي يجعلُ النايَ أدفاً بوحا
ما الذي يجعلُ الشعرَ جرحاً يضممُ جرحا

وتظهر صفحة أخرى من حياة عبود البائسة نتيجة الحرب الطويلة وتلك هي صفحة الموت الذي أصبح جزءاً من الحياة اليومية التي يتكرر فيها ذلك المشهد حين تأتي الجنازة محمولة على ظهر سيارة فتجوب المحلة أو الحي حتى ينتهي بها المطاف عند باب أحد المنازل، وعندها يصبح "بيت الشهيد" مجللاً بالسواد علامة حزن تتوج مسيرة الخوف والقلق خوفاً من المحذور الذي وقع^(١):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢/ ٣٦٤.

.... وأذكرُ.....

﴿خلف انكسارِ المساءاتِ

خلف العباءاتِ

ضجّت محلّتنا بالعويلِ

على بابهم

- قيل جاؤوا بتابوته لُفّ بالعلم الوطنيّ

- عبودُ؟

- لا..

- أخوه؟

-

- وعبودُ أين؟

-

.....

عبودُ في السجنِ يركله الحارسُ الفظُّ

فوق طبله خصيتهِ

يُشعلُ سيجارةً ثم يطفئها

.... فتشمُ المدينةُ رائحةَ الشويّ

تغفو على جوعها جرساً يابساً..

من طحينِ القنابلِ،

نصنعُ خبزَ الحياةِ الشهيّ،

ونحلبُ هذا السرابَ....

ويبقى عبود قابعا في سجنه يستثمر الطغاة جلده لتجريب أنواع السياط
فيه، وفي الخارج يبقى الفقر منتصبا في أعين الفقراء، وعبود الذي ما زال أثر
الحروب في جسده، يستباح منه الجسد مرة أخرى - بعد الحرب والفقر-
ليكون طعما للسياط: (١)

- البلادُ بخير

- وعبود

- في باحة السجن يرفلُ بالقملِ والركلِ
ينزفُ من طلقة أخطأت رأسه - صدفةً -

فانحنى ريثما تعبرُ الروحُ

سيطنُ الذبابُ على جرحه

ويطيرُ

يطيرُ

ليَلتَقَ ما ظلَّ في وجهنا، من بصاقِ الغزاة

.....

ع.....

ب.....

و.....

د.....

د د د

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٤٥٠/٢. وأود أن أذكر هنا مرة أخرى بأن
جميع علامات الترقيم الواردة في النصوص ومنها هذه النقاط الكثيرة هي من
عمل الشاعر نفسه له أن يرى فيها ما يراه من دلالة، ولنا أن نتأول ما فيها ما
أسعفنا التأويل.

د د د د د د د د د د

سألتُ الشوارعَ عنكَ
البنياتِ والشجرَ المستريحَ
فأوقفني الحرسُ الوطني
وفتشَ أحدهمَ دمعتي والحقيبةَ
ثم استدارَ إلى ضابطٍ ناحلٍ
كان يمتصُّني مثلَ سيجارةٍ
- ضبطناه، يا سيدي، كان يسألُ عن.....

.....

﴿يا دارَ عبودٍ هدمها القصفُ.
كيف استدلَّ إليك اليمامُ
ولم أستدلَّ بدمعي.

وللدمع في عيون العراقيين غزارة وانسياح لا مثيل لهما عند غيرهما من الشعوب والأمم، يستدره بيت من الشعر، أو كلمة عابرة، أو ضحكة، أو أغنية، أو نواح حزين، أو بكاء نسوة في مأتم لميت ما يسفحن الدمع سخيا وكل تبكي على مصيبتها هي فكأنها تتخذ من المأتم حجة أو وسيلة لتدلق أحزانها المكبوتة المتراكمة بعدد السنين والنكبات^(١).

(١) كثيرا ما نجد في الشعر الشعبي، ولا سيما شعر النساء ومنه "الدارمي" هذه الحجة أو الوسيلة مستعملة لتسويغ انسكاب الدمع مدرارا كاتخاذ دخان المواقد القديمة يوم كان الطبخ على الخطب ستارا وفرصة لاستخراج الكامن في النفس من الأحزان كقول إحداهن: (أكعد وشب النار واذكر وليفي.. وبمجة الدخان ابجي على كيني).

وربما وجدت المرأة في بعض الطقوس الحسينية الحزينة فرصتها لتفيض بمشاعرها الموجعة، وكل أم تجد في حكاية من حكايات الطف حول مقتل الشباب، وحرمانهم من الحياة، أو فرحة الأم بعرس ابنها، تمثيلاً لفقدانها ابنها في الحروب أو السجون أو المنافي، أو التغييب بالفقدان في الحرب أو الضياع في سجون السلطة، وأوجعها للأم الفاقدة حكاية "الطفل الرضيع عبد الله" الذي بين يدي أبيه الحسين فقد وجدت النسوة فيه صورة لآلامها، وعبد الله هو الأصل الذي اشتق منه "عبود"^(١):

رأيتُ النساءَ يموسقنَ أصواتهنَّ على دبكةِ اللطم: "يمه يا عبد الله / ذبحوك
بخصيني / ما شافتك عيني / حوه.. حوه.. حوه.."^(٢)

وبهذا يعقد الشاعر هذا التداخل في الصورة بين الطفل الذي وكل الضحايا الذين استلبوا من أحضان أمهاتهم بالقوة والقسوة والعنف ليدوقوا الموت جرعات في سجون السلطة الغاشمة، وربما ماتوا ولم يقبروا فصاروا في عداد المفقودين إذ يظل الأهل على قلق، وعلى وجل، وعلى أمل، لكن الأمل يخيب إذ يموت عبود بعد أن مهد له الشاعر باستذكار موت عبد الله الطفل الرضيع ونوح النساء عليه في مآتم مشهود:^(٣)

فوق جبل الغسيل،
انحنت تحته فرأيت الحريم يولولن في السر موتي، بدون قبور يوحدهن.

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٤٦٢ / ٢.

(٢) حوه: ترديدة تكررها النساء مع الشعر الشعبي المردد بينهن على لسان القارئة الرئيسة في المجلس النسوي المنعقد لإحياء ذكرى مصيبة كربلاء أيام عاشوراء، وهي كلمة ذات قيمة إيقاعية تضبط إيقاع التردد واللطم عامة، وذات قيمة صوتية مؤثرة عاطفياً لأن مخرج الحاء من أعرق مخارج الأصوات في العربية فهي تعبر عن الحسرة المكبوتة وشدة اللوعة التي تجد فرصتها للتفريغ في مثل هذه المناسبات.

(٣) الأعمال الشعرية، ٤٦٣ / ٢.

البكاء الطويل، إذا ناح - في آخر الحى - ناي وندابة يتذكرن موتى العشيبة
- يا سيدى - واحداً واحداً ددددددا
فمن تندب الآن عبود؟
ملقم، علم، دكة السجن
- من يتجرأ يمش، وراء جنازته...
إذ تم يسوق الكبير.....
إش.....
أما كان في وسع عبود أن لا يغيب ليفرش منديله بيننا ويواصل لعب
"المحيس" ^(١) بين الرصافة
والكرخ،
يصرخ: بات.....
فيفزع سجانته: كيف مات،
ولم تكتمل دورة السوط في دمه

يموت عبود ليكشف عن انتمائه الوطني الأصيل الضارب جذوره في
أعماق الحضارة العراقية والعالمية، وليترك خلفه أطفال وطنه الفقراء يملأون
الشوارع بحثاً عن لقمة عيش كريمة، ولا كرامة في وطن تناهه الطغاة، وتبرز
النادبات مرة أخرى، ليس في صورة النسوة اللاطمات وإنما في صورة جديدة
هي صورة "الصبايا" رمزا لتجدد الحياة وخلودها إذ أن بعض الموت حياة،
ولذلك تتغير الطقوس إلى ما يشبه الاحتفال بعرس ^(٢):

(١) المحيس: تصغير المحبس من الألعاب الشعبية واسعة الانتشار في العراق ولا سيما
في ليالي شهر رمضان، وهي لعبة جماعية وعلى الرغم من أنها كسائر الألعاب لا
تخلو من التنافس والفوز والخسارة إلا أنها لعبة اجتماعية غايتها توطيد أواصر
الصدقة والمحبة بين أبناء المحلات الشعبية المختلفة وتمتاز بحضور جمهور واسع
لتشجيع الفريقين، يلتقي اللاعبون وجمهور الفريقين في نهاية اللعبة على
الاستمتاع بأكل الحلويات بجلسة جماعية بغض النظر عن الفوز والخسارة،
وكلمة "بات" هي اللفظة المستعملة للإعلان عن اكتشاف المحبس في يد أحد
المشاركين، ومن عادة اللاعبين أنه يصرخ بها بصوت عالٍ دليل انتصاره ولإسعاد
جمهوره المشجع له!

(٢) الصائف، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٤٦٥.

يا صبايا المحاجير^(١)، شيعن عبود،
شيعنه بالزغاريدِ
واقظن من مرج وجناكن القرنفل والآس
خضبن قبر الحبيب بمنائكن
وظللنه بغيوم صفائركن
لقد أتعبته المواجه، حتى استكان أخيراً.....
أقول لأصحابه:
ارفعوه لعل سهيلاً يقر بعينه....
لا تنبشوا قبره..
ابحثوا عنه في عرق الكادحين، غصون البراعم، خفق النوارس،
في محلج القطن،
في القطب،
في لوح آشور،
في طفح الجلد،
في اوقيانوس.....

(١) المحاجير هي القرية التي ينتمي إليها والد الشاعر قبل انتقاله إلى مدينة الكوفة المجاورة، وهي قرية فيها من الوداعة والجمال ما يجعلها مقصد الزائرين لكثافة بساتين النخيل فيها وعرائش الأعناب، وهي تقع على جانب الفرات ضمن مدينة الحيرة التاريخية التي تتبع الآن إدارياً لمحافظة النجف. وقد ورد ذكرها في شعر عدنان الصائغ المبكر في رثائه لأحد شهدائها من أقربائه في قصيدة (عن الفتى كريم) من ديوان: (العصافير لا تحب الرصاص) الصادر في بغداد سنة ١٩٨٦.

لا تنشروا نعيه في الجريدة. هذي الجرائد مدفوعة الأجر
إنّا نموت بلا طلقة في الجبين - مكان البصاق
طلقة في الحنين المراق
طلقة ثم يسكت
هذا النزيف الجنوني محتقاً
بالصدي: يا عراق
..... ولا شيء ..
.. لا شيء ..
غير نواح الفواخت
خلف جنازته
واليتامى.....
يبعون عند الكراجات أعمارهم والسجائر

.....

وإذ يموت عبود فما مات حلمه، وما مات عذابه الذي أورثه لمن يحمله
بعده فيجوب به المنافي تثقله الأحلام والأوهام والآلام، إذ يتوحد الشعور
بشخصية عبود فيصبح الإثنان واحداً بل الجمع في واحد هو نفسه رمز رحلة
العذاب المريرة التي يمضيها الإنسان من مولده حتى مماته، رحلته التي تسمى
الحياة وما هي إلا بحجم كوة في سجن يخاتلها النور قليلاً ويغلبها الظلام
طويلاً:

قلت عبود: كانت تضيق بنا كوة الأفق، نوسعها بالأغاني
تضيق الأغاني، فنوسعها بالأمانى.....

فَمَنْ يُوسِعُ الْآنَ كُوءَ مَنْفَاكَ..
لَا شَيْءَ، غَيْرُ السَّمَاءِ الْمَعْرَاةِ
تَسْحَبُ قِطْعَانَهَا الْبَيْضَ
فَوْقَ مَدَارِجِ جَفْنِيكَ

تسوق الرحلة حياة عبود إلى المنافي البعيدة حيث الغربة والفقر، وحيث سجل طويل من المعاناة تضحخت به الشخصية العراقية وصولاً إلى جدها الأسطوري، أو التاريخي الملك السومري العظيم "كلكامش" الذي خبر الحياة وزيفها برحلته الشاقة الطويلة وقد أفضت به إلى الخواء والموت الذي لا بد منه^(١)

أَمْشِي،
وَأَمْشِي.
الشَّوَارِعُ تَمْشِي بَدُونِي إِلَى الْأَصْدِقَاءِ. الشَّوَارِعُ مَلِكٌ لِمَصَافِرَةِ الشَّرْطِيِّ..
أَقْضِي عَلَى وَحْشَتِي بِالْكِتَابَةِ؟
لَكِنْ إِلَى مَ؟
أَقُولُ لِكَلْكَامَشٍ:
لَوْ رَأَيْتَ
الَّذِي
قَدْ
رَأَيْنَا
لَبَلَّتْ عَلَى رَأْسِ هَذَا الْحَيَاةِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٢ / ٥٤٠.

وأسأل: هل عمرنا سجننا؟

هل كتابي ضريحي؟

هل أرى الباب حلماً أنام لأدخله؟

هل أجرب موتي لعلّي أرى عالماً

لم يصوره ملتون

هكذا تنتهي الرحلة بعبود، أو بالشاعر الذي اتحد به أو تقمصه، أو
بالإنسان العراقي الطريد من الفردوس المفقود - وطنه - إلى غربة المنافي
الباردة البعيدة، وتصبح البلاد التي امتص ثديها في الطفولة، وامتصت دمه في
الشباب حلماً يقبع خلف جدار المستحيل^(١):

﴿كلُّ يُغني علي ليله....﴾

وأنا في مديرية الأمن كنت أغني علي كل ما مرّ..﴿

حتى إذا أورك الفجرُ

- فوق غصونِ المصاطبِ -

ودعتني....

ومضيتَ وحيداً

لمنفاك

تُنشدُ في الريح منكسراً

مثل نايٍ غريبٍ:

- أماناً

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٥٤٨ / ٢.

بلادي

التي

لن

أ

ر

ى....

.....

.....

.....

.....

وتنتهي الرحلة بالشاعر، أو العراقي، إلى المنفى، أو إلى الضياع، أو إلى الفراغ المتلاشي لبيتلح هذا الوجود الذي فتته الطغاة.

حسرة الخسران.. من "نشيد أوروك" إلى "نرد النص"

مقدمة لقراءة نرد النص:

الفن لعب حر، هذا ما وصلت إليه الفلسفات والاتجاهات النقدية الحديثة بعدما طال بها مسار البحث والتنظير، وهذا ما بلغته من نتائج أبحاث فلاسفة كبار في الفن وعلم الجمال، ولا يقصد باللعب هنا ذلك الهزل المراد منه تضييع الوقت بما لا طائل تحته وإنما الفعل المنظم المبني على خطط وقواعد يحترمها جميع الأطراف المشاركة باللعبة بصورة جدية لا مجال للتهاون فيها. وما أقدم عليه "عدنان الصائغ" بانطلاقه من حركة النرد في بناء نصه يبدو مغامرة كبيرة "يخسر فيها رأسه المهزوم" كما قال البياتي من قبل، فليس من

السهل أن يضع شاعر أو كاتب جهد ربع قرن (١٩٩٦ - ٢٠٢٢) على امتداد ١٣٨٠ صفحة، من العمل الفني الجاد في سلة واحدة ثم يرميها أمام المتبضعين ليرى ما سيصير إليه مآلها.

إن حركة النرد في ذهابه وإيابه، وفي تقلباته ووجوهه واحتمالاته الكثيرة يجبر مقدما بأن "النص المفتوح" الناتج من الاعتماد عليه لن يكون نصاً تقليدياً يخضع لانضباط قواعد العقل والمنطق، بل هو نص متمرد حتى على صاحبه نفسه، نص لا يعترف بالقواعد والأصول المرعية في غيره، يفلت من أيدي هواة التجنيس، وخبراء التصنيف ليقف رأساً وحده، متميماً إلى نفسه لا إلى سواه، يمتلك خصائصه الخاصة وسماته الفنية المميزة التي تجعل الناقد أو القارئ يلهث وراء الإمساك برأس الخيط الهادي لأولها، أو لمنعرجات مسارها.

فقد تلاقى في هذا النص، وربما على الصفحة الواحدة منه أحقاب من التاريخ متقاربة أو متباعدة أو متداخلة، واجتمع فيه من الشخصيات ما لا يعد ولا يحصى، وتوالت فيه الأخبار وتزاحمت التأويلات حتى تناكدت، وتشاجرت حتى تقاطعت، لتدل على امتياز هذا النص الذي سيقى مفتوحاً على كثرة التأويل والتفويل بما فيه أو بما خلا منه.

لم ينبت هذا النص الطويل من فراغ، أو من رغبة في المطاولة والتفوق إذ كانت للصائغ تجربة سابقة وقفنا عندها في "نشيد أوروك" وهي تجربة غنية عميقة في محتواها، جريئة في شكلها، لكن يبدو أنها لم تشبع رغبة الشاعر - كما رغبة القارئ - في الاقتصار عليها حتى جاء نرد النص هذا امتداداً واستكمالاً لها.

إن "نرد النص" يحق له أن يحوز لنفسه صفة أطول نص عربي حديث متجانس أو متماسك بعد أن تفوق من حيث الحجم والشكل الداخلي على

"نشيد أوروک" نفسه الذي يأتي النرد امتداداً أو تكملةً له، حتى أن النردَ لبدأً مباشرة من آخر سطور النشيد.

وإذا جمعنا عدد صفحات "نرد النص" التي بلغت (١٣٨٠) من حيث العدد إلى صفحات "نشيد أوروک" التي بلغت (٥٤٩) صفحة، يكون عدد الصفحات (١٩٢٩). وبهذا ينفرد الصائغ بعدة أرقام قياسية في كثرة عدد الصفحات الأدبية التي سوّدها بالجهد المثابر، وفي طول القصيدة الذي فاق به ما ورد في الشعر العربي وربما العالمي، قديمه وحديثه، شرقه وغربه، وإن كانت الكثرة وحدها لا تصح مقياساً دقيقاً في نظر بعض المتحذلقين فإننا نحيل إلى عظمة الجهد المبذول وما فيه من عمقٍ ورؤيةٍ حصيفةٍ تحترق المؤلف، وتفضح المستور، وتنطق الساكت والمسكوت عنه!

ولا نكاد نعثر على تجربة سابقة في هذا المجال إلا عند أدونيس في كتابه: (الكتاب أمس المكان الآن) الذي جعله "مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس"، وقد صدر عن دار الساقى سنة ١٩٩٥ في طبعته الأولى بثلاثة أجزاء اتخذ فيها الكاتب من المتنبي الشاعر صوتاً يفضح الماضي ويستعيد حركة التاريخ وما فيه من أحداث كان المؤرخون مولعين بتمويهها، وإلقاء ستار الزيف عليها فما كان من الكتاب إلا أن يكون فاضحاً لها.

وقد جعل أدونيس الشكل في خدمة مشروعه إذ توالى المربعات والدوائر التي تحصر مصادر الكلام وتميزها عن بعضها حين تعاضدت عدة أصوات مختلفة على النطق في النص المتشابك الذي اعتمد في إنشائه على مفهوم الكتابة^(١).

(١) أنجز تلميذنا النقيب حسن داخل كريم أطروحة دكتوراه عن هذا الكتاب بإشرافي.

و"نرد النص" مكتنز بكل ما مرّ في تاريخنا الطويل وقد وضعه الصائغ تحت مبضع التشريح والقراءة الجديدة التي تنظر بعين الناقد الحصيف لا القارئ المستسلم، أو المسوّغ، أو المخدوع من ذوي النزعة التمجيدية الغارقة في المبالغات الكاذبة الجوفاء، إنها قراءة تقويضية تنزع قناع الزيف و"التقديس" الكاذب وتظهر وجه الحقيقة الكالح كما هو ليراه المخدوع به فتفزع نفسه إلى التكذيب، أو التمسك بما وجد عليه الآباء والأجداد، لكنها تزرع في نفسه بذور الشك الذي يزعزع اليقين الأجوف، ويحرك نوازع تفكير محنّط، فيزداد قلق الشك حتى يصبح رغبة في مزيد من الاطلاع برؤية جديدة نزعته عنها غلالة الاستسلام للماضي الذي زيّفه عبّاد السلطة والمطبّلون لأعجابهم الوهمية التي زادت المبالغات من وهنها.

ولا يمكن للقارئ أن يخوض مغامرة القراءة إلا أن يكون قد حرر عقله وقلبه من مسلمات كثيرة فرضت عليه بتراكم الأوهام مع الكسل للذة الاستسلام وإيثار راحة اليقين الزائف على قلق الشك والتفكير الحر.

وقد تشابكت أحداث التاريخ قديمه وحديثه وكان الانسان ضحية عمياء تُقاد في كل زمان بفكرة، أو كذبة جديدة، أو قديمة معادة، فكان الحاضر نتاج تتابع ذلك الماضي واستمرارا له فترى الإنسان العربي أو المسلم عامة يدور في حلقة مفرغة، أو في عماية ظلماء مغلقة على بصره وبصيرته، ولا ترى في كل ذلك سوى مزيد من القتل والتخريب والدمار، وسوى التخلف والجهل المستغلق، والمصادرة على العقل ومحاربة الفكر الحر والمفكرين الأحرار ليكونوا هم الضحايا المعلنين، أما غيرهم فكثير كثير من الناس صرعى التخلف والجهل والمعتقدات السخيفة التي تجاوزها الزمان لكنها عندنا وحدنا ما زالت مهيمنة وفاعلة بقوة التقليد وقسر السلطة.

يقدم لنا "نرد النص" من جانب آخر أمودجا للشاعر الجديد هو ما يمكن أن أسميه: "الشاعر المثقف" فقد قطع الشاعر العربي رحلة طويلة في الانتقال من صفة الشاعر الخطيب مع مرحلة الإحياء والتقليد حيث ضجيج الألفاظ ورينها المدوي في أذن المتلقي الشفاهي، ثم جاء الشاعر النبي أو الرائي مع الرومانسية ليتجه بالشعر إلى القلب أو العواطف التي ما لبثت أن أسالت الشعر ولينت من طاقته ولغته ليستعيد له بعض "الملتزمين" قوته الخطابية كما ظنوا، وليأتي بعدهم من يحفر في الجذور لينحت لغته الشعرية بالكد والجهد فينتج لنا قصيدة مغلقة على نفسها، وبعدها يأتي الآن دور الشاعر المثقف المهتدي بنفسه وبتجارب "ت. س. إليوت" وغيره فتظهر لنا أسماء كبيرة مثل عبد الوهاب البياتي ومحمود درويش وأدونيس وعدنان الصائغ وهؤلاء انغمسوا في البحث والتنقيب في مصادر التراث العربي والعالمي ليقدموا قراءات جديدة تصدم الذائقة العربية المسترخية، وتحز الفكر المستسلم واصمة أمام المتلقي التراث مكشوفاً لقراءة جديدة نزعنا عنها بروتوكولات القراءة التقليدية المذعنة بالتسليم الأصم أو الدفاع المتعصب.

وليس لهذه الدراسة من فضل على سواها سوى السبق الزمني، وهو بطبيعته محدود القيمة قابلاً للتجاوز، فهي جاءت بعد صدور "نرد النص" بأيام معدودات، مهتدية بنفسها لا بغيرها لتحوز لنفسها صفة الأصالة مؤقتاً قبل أن تنسخها دراسة أخرى أجدى وأعمق.

إنّ هذه الوقفة مع "نرد النص" لا تعدو أن تكون مدخلا بسيطاً للقراءة العجلى، فلا يمكن الإحاطة بما جاء في هذا السفر الضخم المعقد الذي يفتح الأبواب أمام دراسات أخرى مختلفة في مناهجها ومقاصدها تقف عند جزئيات كثيرة قابلة للفحص والتقويم ولا سيما عند الدارس الجاد الذي يرتقي مع النص إلى ذرى الابداع الأصيل والمتعة الروحية والعقلية في رحلة

البحث مع لذة الاكتشاف، لذا أدعو الباحثين الجادين من ذوي النظر الدقيق والثقافة الواسعة إلى الخوض في مغامرة البحث هذه بجرأة ووعي للوصول إلى الغاية المرتضاة منه.

عرض أولي لصورة "نرد النص":

لم يستنفد ما كتبه عدنان الصائغ في "نشيد أوروك" موسوعة الألم المائجة في أعماقه فعاد ليفتح البوابة الهادرة من جديد في نص جديد يتحرر من بعض قيود سلطة الشعر، ويمنح العلامات حريتها الكاملة في اللعب عبر حركة النرد الحرة، فجاء العمل الجديد واقعا تحت عنوان: "نرد النص" وموصوفا بعنوان فرعي ذي دلالة هو "نص طويل مفتوح" وهو بذلك يضع المتلقي من أول وهلة أمام مواجهة مفتوحة لها بداية متصلة بالعمل السابق، أو هي استئناف له، لكن لا نهاية منتظرة لها، فلا يتبع القارئ سوى لهائه وهو يواصل الجري مع انهماك اللغة حرة من قيودها الوضعية، ومع تنوع التمظهرات التي تظهر بها. وأول ما ينفعنا هذا الاتصال، أو الامتداد للنص الجديد عن نص سابق هو الاهتداء بما عرفنا عن "نشيد أوروك" وأصله المسرحي الدرامي الحافل بتعدد الأصوات وتشابكها وتفاعلها وهو ما نجد له تفصيلا وسعة وزيادة تأثير في النص الجديد الذي لم يقتصر على تعدد الشخصيات وتعارضها أو تناقضها وإنما امتد إلى التعارض بين المتن والهامش من الناحية التنظيمية إذ اتبع الصائغ في تسويد صفحاته طريقة الإحالة المنهجية المنظمة على مصادر ذكرها مفصلة في الهامش استند إليها المتن الذي لم تكن له ميزة التفوق على الهامش حين جرى تبادل الأدوار بينهما حتى ظهرا وكأنهما ندين يتبادلان دور الاتصال بالقارئ المتلهف لمتابعة سير مركب الحقيقة التي سرعان ما تتحول إلى خديعة ببيان أن ما يبدو الحقيقة المطلقة التي فرضت هيمنتها ووجودها تنحل ويُزال عنها القناع الزائف الذي تلبست به فتبدو في صورتها الأصل الذي جُبلت عليه.

وإذا شئنا التفصيل في تراكب العنوان بمبدأ الإضافة النحوية وما ينتج عنها من علاقة التضام بين النرد والنص فإننا بادئون من النرد الذي هو في أصله شكل سداسي يُصنع من حجرٍ أو خشبٍ أو نحوه، كل وجه من وجوهه الستة يحمل نقطة أو أكثر تشير إلى الرقم الناتج من جمعها، وتنحصر أرقامه بين ١ - ٦، ولما كانت معظم الألعاب التي يستعمل فيها النرد تتطلب أن تكون الأرقام من ١ - ١٢ فإنه غالباً ما يكون مزدوجاً، والغرض البين من ذلك هو زيادة عدد الاحتمالات ومضاعفتها لتزيد من فرص المتعة والأمل بإمكان كسب الرهان.

وربما يقفز السؤال في ذهن القارئ كما يقفز النرد وهو: من أين وقع للصائغ هذا الاختيار؟ ولماذا استعمل هذه الأداة وقرنها بالنص؟
أظن أن اختيار الصائغ للنرد لا يقتصر على الجانب الفني وما يمكن أن يقدمه من حرية الحركة وإنما يعود في بعض أسبابه إلى زمن الطفولة، فاللعب بالنرد - وتسميته الشعبية الأكثر شيوعاً هي "الزار" - معروف جداً في البيئات الشعبية، وكنا نمارسه ببراءة ولا سيما في ضفة الفرات تحت جسر الكوفة وهي المنطقة التي نشأ فيها الشاعر وتفتحت روحه للحياة في ظلها، وهذا ما يعطينا بعض الحق بالاعتقاد بأن تقلبات النرد وما يرافقها من نشوة الفوز والربح المادي الضئيل، أو حسرة الخسران ما زالت لائبة في نفس الصائغ لم تمحها السنون على كثرة ما فيها من تقلبات وظلم وظلمة، هذا فضلاً عن حضور النرد في عدة ألعاب في المقاهي الشعبية التي تعج بها المدن الكبيرة يمارسها الكبار والصغار مستمتعين.

وقد يسهل علينا هذا الأصل الوقوف على السبب الفني الذي دعا الصائغ إلى استعمال هذه الأداة وقد قرنها إلى النص إذ يمكن الاهتداء بصفات النرد نفسه في حركته، فهو لا يقر له قرار على وجه أو احتمال حتى يعود في حركته

الثانية إلى احتمال جديد نادرا ما يكرر أرقامه نفسها اعتمادا على كثرة احتمالاته التي لا يمكن التنبؤ بها حتى لذوي الخبرة والمراس.

فعل النرد:

لم يكن النرد أداة بيد الصائغ، بل العكس هو الذي حصل فقد تسيد النردُ الموقفَ وأصبح هو القائد الذي بيده زمام الأمر كله فهو الذي يختار، وهو الذي يقرر، وهو الذي يملئ:

يمسكُ النردُ بأصابعي يُطبّقها يُحرّكها، ثمّ يفتحها ويرمي بنفسه قبالي ضاحكاً من حيرتي وترددي وبرودي.^(١)

وهذه ضحكة ثقة وسخرية بعد أن تملك زمام القيادة، وبهذا يعترف الشاعر مستسلماً لحيرته بماضيه ومستقبله أمام هذا التداخل أو التشابك لكثرة الفاعلين وضياعه بينهم:

فإلى

أين...؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟

أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟ إلى أين؟

قدتني ويقودني وسيقودني النص؟

أم أناي؟

أم أناهم؟

أم النرد؟

أم الله؟

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص نص طويل مفتوح (١٩٩٦ - ٢٠٢٢) المؤسسة العربية

للدراستات والنشر، بيروت، بالاشتراك مع دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠٢٢:

ليعترف أخيراً بتخليه عن قلمه ومهمته إلى النرد محملاً إياه كل تبعات هذا
الفعل الذي أضحي خارج السيطرة، أو بعد أن أفلت زمام السيطرة من يده:
..... لست المؤلف

- لا تظلموا العبد -

لست المخير

بل قاصصوا الخالق الفرد

بل حاكموا النرد.. إن كان لا بد

يقهقه النرد

وهو؛

يتقلب

- في الاتجاهات كلها -

و

بالمصائر كلها

مطلقاً ساقبه للريح

أو ﴿للعدم أو للندم﴾..

ولا يتوقف، نكاية باللاشيء^(١)

يتضخم النرد، أو فعل النرد ويصبح أكبر وأعظم من الشاعر ومن الحياة
وما فيها، أو ليصبح هو مصدر سير الحياة نفسها، بيده كل شيء، وعنده وحده
مفتاح كل شيء:

أعمارنا رقعة نرد

(١)الصائغ، عدنان، نرد النص: ١٣٧٢.

أقدارنا رمية نردٍ
بيوتنا أحجار نردٍ
كتابتنا أرقام نردٍ
آلهتنا أشكال نردٍ^(١)

وما دام النرد يمتلك كل هذه القوة وهذه السطوة فإنه صار يقود الشاعر حيث يشاء فيرميه أنى يشاء مستولياً على فعل الكتابة الذي طالما ادعى المشؤون أنها من حصتهم وحدهم، فيجرده منها، ويفرغه من سلطتها حين يختار النقطة التي يريد:

وأعودُ إليها لأواصلَ الكتابة..
يدورُ بي النردُ، ويسقطُني على النصِّ.
يدورُ بي النصُّ، ويسقطُني على النردِ.
أدورُ بهما وأسقطُ على التاريخ.
يدورون بي ويسقطونني على الدين.
يدورُ بي ويسقطُني على الفقهاء،
يدورون بي ويسقطونني على
الصحابيِّ أبي سعيد الخدري^(٢)

هذه الدوامة التي صنعها النرد - وقد أدارت رأس الشاعر - جعلته يسقط على نقاط كثيرة حساسة ما إن يفتح باباً واحدة منها حتى تفيض على الآخرين وكأنَّ النرد هنا يشبه مؤشر الكمبيوتر ما إن يقر على أيقونة حتى يفتح أمام

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص: ١٣٦٩.

(٢) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٧٠٥.

الباحث عالم واسع بسعة تاريخنا وما فيه؛ تاريخ يترك الباب مفتوحا أمام الدهشة وشدة العجب مما له ومما عليه والأعجب منه أنه ما زال يحكمنا ويتحكم في رقابنا وإن أصبح ماضيا قد مضى، لكنه لم ينقض، إذ ما زال مفتوحا على مستقبل مفتوح كاحتمالات الرد وهواه الذي يصنع لنا بحركاته نصبا مفتوحا، فما معنى أن يكون النص مفتوحا؟

فعل النص:

قبل أن نتحدث في الصفة علينا أن نحدد الموصوف ونعني به النص الذي بات مصطلحا شائعا تناوبت عليه مفهومات شتى تختلف أو تتعارض بحسب الاتجاهات أو المنابع التي تصدر عنها، فالنص في أصل معناه اللغوي يشير إلى النسيج أو الحياكة، وفي معناه التقليدي يتصل بانتظام مقومات العمل الأدبي من كلمات أو علامات فعلية دالة^(١)، لكن النص لا يمكن أن يولد من العدم، بمعنى أن له أصولا لا بدّ من أن يتولد منها، ولا يمكن له أن يعيش وحده كجزيرة منفصلة لا صلة لها بما حولها، لذا يفضل مصطلح: "الأرخييل" على غيره وصفاً للنص وهذا ما يضعنا أمام مصطلح واصف له من الدقة ما يجعله مؤهلا لجمع دلالاته وهو: "التناس" إذ (يقوم النص الأدبي على مقولة أنه ملتقى نصوص أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء، ويُعرف التناس في مبدئه كمجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى)^(٢) الصورة الماثلة للقارئ، لكنه يستبطن كثيرا من الإحالات إلى نصوص أخرى معلنة أو مضمرة فيه.

(١) ظ: آلان، جراهام، نظرية التناس، ترجمة: د. باسل المسائلة، دار التكوين،

دمشق، ط١، ٢٠١١: ٢٩٩.

(٢) بركات، د. وائل (مترجم)، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة والنشر،

دمشق، ١٩٩٦: ٩١.

والتناص صفة من صلب صفات النص الأدبي وجزء من تكوينه الأساس، ولكن قد يلجأ إليه الأديب بوعي، ولغرض (مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر، ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال)^(١) الذي يوسع من أفق القارئ في الوقت الذي يزيد من ثراء النص معنى ومبنى بما يصنعه منشؤه من إغناء له باستعارة ما قدمته نصوص أخرى سابقة تصبح جزءاً من نسيج النص المائل نفسه؛ ولذلك كله (يبدو أن التناص مصطلح مفيد جداً لأنه يؤسس مفاهيم الترابط والتداخل والاعتماد المتبادل في الحياة الثقافية الحديثة)^(٢) التي اتسمت بسمة الانفتاح والتعدد والتبادل، والنص جزء من هذا كله، وهو ما يجعله موصوفاً بصفة "الانفتاح" هذه التي تستوعب معطيات من مصادر ثقافية مختلفة إذ يتألف هذا النص من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ومن لغات ثقافية متباينة وهي ذاتها مجهولة الأصل ولا تدل على نقطة من أصل معين، من هنا يكتسب النص تعددية المعنى التي لا تقبل الاختزال، والنص بذلك لا يسعى إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره)^(٣) على اتجاهات تأويلية لا حدود لها ما دام النص نفسه مفتوحاً على هذه التأويلات وقابلاً لها.

(١) تاويريت، د. بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٠: ٢٣٧.

(٢) آلان، جراهام، نظرية التناص: ١٥.

(٣) الرويلي، د. ميجان، و البازعي د. سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٧: ٢٧٤.

إنّ صفة "مفتوح" التي أتبعها النقاد النصّ استعملت لدى كل من الناقد الإيطالي "إمبرتو إيكو"^(١) والناقد الفرنسي "رولان بارت"، وإذا كان الدارسون قد سجلوا بعض الفروق بين مفهومي المصطلح بلغت حد التناقض أحيانا فإنّ ما يهمنا أنّ صفة الانفتاح هذه التي تتبع النص يقصد بها غالبا ما يتعلق بالقارئ والقراءة، فصفة الانفتاح (تحاول أن تعطي الأهمية لـ "أفعال الحرية الواعية" عند المؤول وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات وهو يقوم من بينها بإنجاز شكله الخاص دون أن تؤثر فيه أية ضرورة يفرضها التنظيم نفسه للعمل)^(٢) الذي ينبغي أن يكون مؤهلا لهذا الإمكان ما دام قد قام بالفعل على توظيف عدة نصوص وتضمينها أو إذابتها في نسيج العمل الفني نفسه حتى تغدو جزءا أساسا منه.

لكن ما يجب أن نحذّر منه في شيوع هذا المفهوم وبهذه اللهجة الترغيبية المؤيدة له هو أنّ التناص قد يؤدي أحيانا مفعولا معاكسا فلا ينجح في أداء وظيفته بل ينكس عنها إلى النقيض إذ (يمكن للتناص أن يكون مصدرا للضجر أو الملل.. عندما يخلق شعورا بالتكرار أو التشبع الثقافي وهيمنة القوالب النمطية الثقافية، وبالتالي هيمنة الرأي على ما سيقاوم ويقلق معتقدات وأشكال رموز تلك الثقافة أي الرأي المناقض)^(٣) وهذا أمر يتعلق بالقارئ أيضا وموقفه الذي ينتج من القراءة، وهنا سنكون أمام ثلاثة احتمالات ممكنة لو وضعنا في ذهننا نص عدنان الصائغ في نرد النص مثلا:

(١) استعمل إيكو هذا المصطلح في دراسته التي شارك بها في المؤتمر العلمي الثامن عشر للفلسفة سنة ١٩٥٨، وكانت بعنوان: "مشكلة الأثر المفتوح" التي صارت فيما بعد كتابا بعنوان: "الأثر المفتوح". ظ: إيكو، إمبرتو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط٣، ٢٠١٣: ٨.

(٢) إيكو، إمبرتو، الأثر المفتوح: ١٦.

(٣) آلان، جراهام، نظرية التناص، ١٢٥.

الأول: هو القارئ المتعطش للقراءة، المنفتح لكل جديد من المعرفة الذي يندمج في النص ويتفاعل معه برغبة شديدة متخذاً إياه مصدراً للمعرفة وليس المتعة حسب، محققاً بذلك فعل القراءة كما تبنته نظريات القراءة والتلقي.

الثاني: القارئ المتشبع بالمعرفة الذي لا يجد في ما يقرأ سوى إعادة وتكرار لمعلومات سبق أن وقف عليها وقرأها في مصادرها، أو ناقشها مع الدارسين، وهذا سيكون موقفه وضع مسافة بين ما يقرأ وما يملك من معرفة مسبقة، لذا سيجد بعض الانفصال بدلاً من الاندماج في النص.

الثالث: هو القارئ المضاد أو المناقض لما يقرأ وهو الذي تشبّع بمواقف مقاومة لكل نقد، ونفسه مستسلمة لكل ما قدمه له التراث بصورته التقليدية الجامدة، الراضية لأية قراءة مغايرة، وهنا سيكون الموقف دفاعياً محافظاً على ما لديه من قناعات خشية من أي زلل يزعزع أركان إيمانه الراسخ.

إن هذه المواقف، وعلى الرغم من شدة تضاربها لا تقلل من قيمة النص المقروء نفسه بما له من القدرة على الإثارة والمشاركة بمختلف اتجاهاتها ومستوياتها ومنطلقاتها الأيديولوجية، وهي على كل حال متوقعة ومرصودة مع نصوص وأفكار أخرى حفل بها تاريخ الثقافة بمختلف مراحلها.

وقد كان الصائغ على وعي تام بمفهوم الانفتاح هذا وتبعاته فلم يقصره على العنوان التوضيحي الذي أتبعه العنوان الرئيس وإنما ظل يشير إليه في مواقع كثيرة من داخل نصه، مع تكرار كلمة "نص" والوعي بمحمولها النقدي والمعرفي، ولعل في هذا الإصرار على أن العمل نص أدبي مفتوح يشير إلى أن صاحبه لا ينوي الانضواء تحت أي من المسميات المعتمدة للأجناس الأدبية، فهو تجاوز لها لا يخلو من تحدٍّ ومغامرة غير قابلة لتصنيف تقليدي يحد من انفتاحه.

سيميائية الشكل:

منذ أن تحررت الأشكال الكتابية من قيد الثبات التصويري صار بإمكانها أن تنفتح على مزيد من الدلالة، فلم تعد الأشكال صامتة أو محايدة كما هو

الشأن في طريقة انتظام القصيدة التقليدية فقد اكتسبت مزيدا من المرونة والتنوع ولا سيما في ظل ما توفره الطباعة الحديثة بإمكانات هندستها اللا محدودة التي أتاحتها استعمال أجهزة الكمبيوتر المتطورة. وإذا علمنا أن الصائغ كان هو المشرف أو المسؤول الأول^(١) عن هندسة الكتابة وطريقة رسمها أو تقطيعها على الورق فهنا أن كل ما يتعلق بالشكل الذي اندرج فيه النص لم يكن خاليا من قصد دلالي واضح أو خفي، وبهذا يحق للشاعر أن ينال الثناء على هذا الجهد الفائق الذي استغرق ربع قرن من الزمان في صفحات كثيرة مملوءة بالتنوع الشكلاني المتداخل.

(١) تظهر المعلومات المثبتة على الصفحات الداخلية أن خط الفاتحة صفحة ٤-٥ والخاتمة صفحة ١٣٧٨-١٣٧٩ بريشة الشاعر الفنان حكمت الحاج، واللوحيتين الداخليتين للفنانين د. علاء بشير في صفحة ٤٣٣، ود. بلاسم محمد في صفحة ١٣٢٦. وتصميم الكتاب كله للشاعر الصائغ. ولحكمت الحاج مقالة قصيرة منشورة في بعض مواقع الأنترنت بعنوان "نرد النص" يفتح الشعر على أبواب الجنون" يكتب فيها بعض تفاصيل عمل الشاعر عدنان الصائغ: "بمناسبة صدور الملحمة الشعرية بعنوان "نرد النص"، في كتاب اعتنى الشاعر بريازته وسهر شخصيا على حسن تصفيفه وتصميمه وإخراجه في حلة مميزة للناس. وبعين تغمرها الدهشة، يجب النظر الى ما أنتجه الشاعر عدنان الصائغ في مشروعه الشعري المتشعب هذا الذي استغرقه كتابة وعمرا ومشغلة منذ عام ١٩٩٦ وبدون توقف، حتى زمن صدوره مطلع هذا العام ٢٠٢٢. فعلى مدى ١٣٨٠ صفحة، تتهددي قصيدة شعرية مسترسلة طويلة، أطلق عليها شاعرها عدنان الصائغ عبارة "نص مفتوح طويل"، دون فواصل أو وقفات أو استراحات، فيها كل ما يمكن ان يخطر على بالك شكلا من استعمال امكانيات الطباعة والريازة والتنضيد والتنسيق والزخرف والرسم والتشكيل والكاليفراف. أما من حيث المضمون، فلا يمكن على الإطلاق اختصار مظاهر الجنون الشعري المتضمنة في "نرد النص"، في هذه العجالة، على ان تكون لنا إطلالة متأنية على هذه القصيدة - النص - الحدث- العجب، هذا على افتراض ان بالإمكان حقا وصدقا، قراءة ١٣٨٠ صفحة من الشعر المصفى، دون ارتكاب خلل عقلي. لقد قضى الشاعر عدنان الصائغ في "نرد النص" هذا، على كل احتمال للتجريب ضمن مغامرة الكتابة الشعرية العربية، وأظن انه في كتابه الشعري هذا انما يقول للشعراء ان يذهبوا ويبحثوا لهم عن مخططات جديدة، ومغامرات شكلانية، وتجريبات لغوية، غير تلك التي ألفناها قبل صدور نرد النص" - «موقع كناية ٢٠٢٢/٣/٣٠».

لقد كان الصائغ واعياً وعلى بينة بما يفعل، مستنداً إلى معرفته النقدية وثقافته الأدبية العميقة في منح الشكل دلالة المعبرة وهو يصرح بذلك بوضوح لا يقبل اللبس بإشارته إلى المنهج السيميائي في قول العالم اللغوي الروسي رومان جاكسون: (تهدف سيمولوجيا التواصل عبر علاماتها وإشاراتنا إلى الإبلاغ والتأثير على الغير عن وعي أو غير وعي، وبتعبير آخر تستعمل السيمولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية لتبني الآخر والتأثير عليه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه.. إننا نستطيع أن نفسر اعتماداً على الإمكانيات الخصبة للتأليف الشعري الوثيق للاتحادات والتعارضات والانتشار الواسع والدور الذي يمكن أن يكون بالغ الأهمية لأنساق التوازيات..)^(١).

وأول ما يطالع القارئ سيميائياً صورة الغلاف حيث اسم الشاعر وتحتته عبارة: "نرد النص" ولكنها مقلوبة! وهذه أول صدمة تنبيهية تقدم تحفيزاً غير متوقع، ولها ظلال باللغة الانكليزية مقلوبة أيضاً تحتها رسم تشكيلي من عدد لا يحصى من نقاط سود على سطح يمكن أن توحى بعدد لا متناه من احتمالات وقع النرد، ويمكن أن توحى في الوقت نفسه برأس إنسان وهنا تفتح الدلالة على هذا الكائن الإنساني الخاضع لعدد الاحتمالات اللامتناهية التي يمكن أن يواجهها في حياته.

أما الإيحاء الدلالي الثاني الناتج من إسقاط النقاط السود على صفحة البياض فيمكن أن يشير إلى عدد كبير من وقائع التاريخ التي انتشرت على صفحة الزمان البريئة فأحالتها سواداً حالكاً عاش فيه الإنسان في عصور مختلفة ما زالت ممتدة إلى الآن لتكون حاضراً بائساً، سيئاً هو وليد ذلك الماضي الأسوأ أو الأسود!

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٤٧ - ٤٨.

ويواصل التصميم الداخلي استراتيجية القلب، ففي الصفحة الداخلية يظهر اسم الشاعر وتحت بالانكليزية ظلال للاسم مقلوباً، وكذلك العنوان. أما الصفحة الداخلية الأخرى فتفاجئ القارئ بنوع من الكتابة بخط اليد نسخاً، متداخلة، على شكل شبكة يبرز فيها فعل أمر موجه للقارئ المفترض هو الفعل: "توقف" المكرر في جمل مختلفة تحاول كلها أن تنزع قناعات مسبقة وتبحث عن عقل متحرر يستطيع التفاعل بجرأة مع جرأة النص ومحتواه الصادم، وفيه مزيد بيان في الفاتحة.

الفاتحة:

قبل الولوج في غمار النص والغوص في تشابكاته الهائلة يقدم الصائغ مدخلا يراه مناسباً يسميه: "الفاتحة" وهو خطاب لا يخلو من نبرة استفزاز موجه للقارئ المنتظر يبدأ بفعل الأمر "توقف" - كما ذكرنا - مرتبطاً بأداة الشرط: "إذا" التي تكرر هي أيضاً لتفتح بعدها الأبواب لمختلف احتمالات يفترض الشاعر وجودها، أو بعضها في قارئه، وهي كلها احتمالات استيعادية الغرض منها تنقية فعل القراءة بما يساوي نقاء النص، ومن ذلك قوله: (توقف. حالاً توقف يا قارئ. توقف إذا كنت عجولاً. توقف إذا كنت كسولاً. توقف إذا كنت خجولاً. توقف إذا كنت مقفولاً. أو قافلاً. توقف إذا كنت غافلاً. توقف إذا كنت مؤدجلاً: فكراً أو حزباً أو عرقاً أو ديناً أو مذهباً، أو معرجاً أو معرجاً. توقف إذا كنت تابعاً لخلاف أو هتاف. توقف إذا كنت طامعاً بغنيمة أو نميمة أو شتيمة. توقف إذا كنت شحيح اللب. توقف إذا كنت ضعيف القلب. توقف إذا كنت ملتبس النية. توقف إذا كنت بلا قضية. توقف إذا فتحت الديوان ولم تتطهر بماء المعرفة والوجد. توقف إذا غدذت السير ونسيت القصد^(١)).

وعلى عكس ما أراد الشاعر من تنقية فعل القراءة فإنه أسهم في فتحه على احتمالات بحمولات مسبقة لا يكاد يخلو قارئ من بعضها.

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٥.

إن استعمال كلمة: "فاتحة" يحيل إلى نسق ديني مألوف، وهو بهذا يجاري القرآن الذي اتخذ لنفسه هذا المفتاح القرائي بما سماه: "أم الكتاب" التي قيل إنها السورة التي استوعبت كل ما جاء في القرآن من بعد، فكله تفصيل لها، ولكنها مجارة من باب المعارضة التي لا تخلو من لمحة سخرية ناتجة من شعور بالخسيران من جانب، ومن الانسجام مع ضغط التعدد في احتمالات القراءة، ذلك بأن الصائغ لا يترك الأمر سائبا وإنما يعود إليه مرة أخرى^(١) ليقف عند الاختلاف والتعدد حين ينظر في القراءات الواردة على هذه السورة وما يعترىها من خلاف بين المسلمين الذين يرددونها كل يوم في صلواتهم بما لا يقل عن عشر مرات! ليقول لقارئه من هذا المدخل إن الاختلاف سنة مشروعة، وما دام قد وقع في فاتحة الكتاب فهو في تفصيل الأحكام أولى، وهذا هو المتوقع، بل الذي حصل فعلا حتى بلغ حد التنزع والصراع والاقتيال!

أما المحمول الثاني لكلمة: "فاتحة" فهو ذو نسق اجتماعي إذ تطلق هذه الكلمة على مجالس التأبين التي تقام تكريما للأموات إطلاق الجزء على الكل، فارتبطت هذه السورة في الذهنية الاجتماعية بفعل الموت، فهي تتلى ترحما على الأموات في تلك المجالس وغيرها، ولما كان العراق هو المسرح الأكثر إثارة وانفعالا بفعل الموت المهيمن هذا صار تكرار السورة من الكثرة بحيث أنها تردد في المحافل بطريقة ببغاوية أو تمثيلية تكتفي بالصورة دون الصوت، وبهذا فهي تفقد قيمتها الحقيقية لتنزل إلى مستوى السخرية إذ تكون دليلا على فُشو الموت الرخيص، وهذا ما يمكن أن يكون الجانب الثاني من دلالة الفاتحة في

(١) يعود الصائغ إلى هذه السورة ليفصل ما وقع فيها من خلاف طويل متشعب،

قراءاتها التي جاوزت ١٣٠ اختلافا! ظ: الصائغ، عدنان، نرد النص: ٤٧٢ -

كتاب الصائغ الذي فتحه بها على كثرة الموت التافه حد السخرية الذي امتلأ به التاريخ العربي والعراقي منه خاصة.

أما فاتحة النص المطبوعة فقد جاءت محاطة بتلك الرقعة المنسوخة عن كتابة بخط اليد، وهذا يعني تعزيز الانتماء بين النص والشاعر، أو الشاعر ونصه حين يكون فعل يد تكتب عن وعي وتحد عارفة بما تفعل وما تريد.

وعند المباشرة بالقراءة يفاجأ القارئ بمجموعة من الأشكال الهندسية من مربعات ودوائر، وبعض قصاصات من صحف قديمة^(١)، وأسهم وإشارات إحالة تخترق الصفحات لتحجز نصوصاً^(٢) عن أخرى وتعطي دلالة مضاعفة للرؤية البصرية.

أما استراتيجية القلب فكانت من الكثرة بحيث أنها تلزم القارئ بقلب الكتاب نفسه ليتمكنه قراءة بعض نصوصه من كلمات أو جمل أو أبيات شعرية أو نصوص مستعادة أو مستفادة من الآخرين جرى توظيفها لأغراض دلالية فكرية وبصرية، ومن الكلمات مثلاً كلمة: "الرب" التي جاءت مقلوبة من الأعلى إلى الأسفل: (ألصقُ صيرورة السرد بالنرد، حيث اللاعبون في مقاهي الندم أو العدم، يلعنون الحظَّ والسياسة)^(٣) وتعود الكلمة نفسها "الرب" ليخطب مع من يخطبون وهم كثر، جاء امتداد خطبهم بحرف الباء المفخم بالحبر، أما باء الرب فوحدها جاءت خافتة، أو شبحية صغيرة، ومثله النرد

(١) ظ: الصائغ، عدنان، نرد النص: ٣٠٧ - ٣٠٨ فيها صور لقصاصات من جرائد قديمة حملت إعلانات عن دور السينما في بغداد والأفلام المعروضة فيها في ذلك الوقت.

(٢) ظ: الصائغ، عدنان، نرد النص: ١٠ مثلاً حيث يظهر مربع يحجز نصاً للشاعر نفسه، أما الصفحات ١٩، ٣٠، فنجد نصوصاً للحلاج وقد حجزت في مربعات.

(٣) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٢٨.

فكأنهما في نوع من الترادف أو تبادل الأدوار، وهكذا تعود إلى الظهور مقلوبة متداخلة مع بعضها.^(١)

هذا كله عن كلمة واحدة فما بالك بكتاب ضخّم قام كله على تقنيات التلاعب بالأشكال والرسوم، وهو أمر يفوق القدرة في الوقوف والرصد وبه حاجة إلى دراسة مفصلة منفصلة.

فعل الكتابة:

حين انتقلت الكتابة من مرحلة الإشارة بالصورة إلى الإشارة بالحرف انفتح أمام الفكر الإنساني أفق جديد لم يكن متاحا من قبل سرعان ما اتسع ليفسح مجالا واسعا للعقل في اكتساب حرية التفكير والقدرة على التعبير بالرموز التي غدت عالما معقدا لم يبعد عن عالم السحر والخيال، ثم أتيح له أن يتخلل مختلف مناحي النشاط الاجتماعي بعد أن كان مقصورا على فئة ضيقة من أرباب المعابد والعصابة من الكهنة حراس التقاليد الدينية التي هي ذات منحى رمزي نفسي اجتماعي معقد.

وقد تشعبت الكتابة حتى (أصبحت مؤسسة اجتماعية تدرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة لكل منها أعرافها وشفراتها، ومن هذا المنظور اندرج النص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية وكان أشهر من نادى بهذا المفهوم وتبنى إشاعته والدفاع عنه هو "رولان بارث" فأصبح النص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم هو "جنس" من أجناس المؤسسة الاجتماعية يشاركها في سماتها العامة ويتميز عنها بمخائص مقننة هي الأعراف والشفرات الأدبية والتقاليد المتعارف عليها)^(٢) وهذا ما يجعل النص الأدبي الموسوم بسمه الكتابة قابلا لاستيعاب امتزاجات البيئة الاجتماعية التي يولد فيها، وهو ما يؤهله

(١) ظ: الصائغ، عدنان، نرد النص: ٤٩، ٥٨.

(٢) الرويلي، د. ميجان، والبازعي، د. سعد، دليل الناقد الأدبي، ٢٧٠.

أيضا لحمل سمة الانفتاح سواء بقدرته على الرجوع إلى الخلف حيث التاريخ الطويل للثقافة التي يستمد منها موضوعاته أم التقدم إلى الأمام حيث إمكان التأويل القرائي غير المحدود.

إن التركيز على الكتابة بهذا المفهوم المتسع لاحتواء الثقافة يميل بنا إلى الاستغناء عن الحضور الطاغي للمؤلف، وهذا ما ركزت عليه "البنوية" في نظيراتها وتطبيقاتها العملية التي ركزت على تحليل النص بوصفه بنية لغوية مستقلة لا علاقة لها بصانعها، فما دامت الكتابة نفسها هي مؤسسة فإن ما يصنعه المؤلف لا يزيد عن أن يكون نتاجا لهذه المؤسسة، نتاجا مقننا بالأعراف والتقاليد الكتابية التي تبدو (من حيث هي نسق سيمولوجي ﴿بصري ومكاني﴾ لنقش الأحرف على المساحة المنظورة التي تصافحها العين)^١ وإذا كانت هذه المساحة المنظورة تبدو ميدانا لتراصف الحروف وانتظامها ضمن شكل كتابي خاضع لقواعده ولأعرافه المعهودة فإنها لا يمكن أن تكون جديدة الجدة كلها وإنما هي استعمال دائم لأدوات مكررة وهو ما يعني أن الكتابة تملّي حروفها وأصواتها على نسق سابق وهو ما عبر عنه جيران جينيت بمصطلح: "الطرس"، أو "الطروس" جمعا، (ويعرف قاموس أكسفورد الانكليزي كلمة "طرس" بأنها: طرس أو رقّ كتب عليه مرتان حيث تمحى الكتابة، وتشير الطروس إلى طبقات من الكتابة، واستخدام جينيت لهذا المصطلح هو للإشارة إلى وجود الأدب من "الدرجة الثانية" وإعادة الكتابة غير الأصلية لما تم بالفعل كتابته)^٢ وهو ما يضعنا أمام مبدأ الإعادة والتكرار

(١) كيرزويل، أديث، عصر البنوية، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية،

بغداد، ١٩٨٥: ٢٧١.

(٢) آلان، جراهام، نظرية التناص، ١٤٨.

(١٣٤)..... نشيخ العباد في أرض السواد

فالمحو لا يخنفي بل تظل صورته الشبحية تتراءى للقارئ، وتتخايل في ذهن الكاتب نفسه.

لقد كان عدنان الصائغ على وعي بهذه المفاضلة المحيرة التي تحاصره، ففي بعض سيرة الشاعر المحكوم بالموت يقول مستعملا الطباق بين السواد والبياض، وبين الكتابة والمحو:

... وحين خرج من سواد السجن مكللاً بشعره الأبيض لم يعد يتذكر كم أصبح عمره كأنه في كل خطوة يكتب سيرة ويمحوها. كأن كل قذيفة تكتب فصلاً منه وتمحوه^(١)

لكن ما المحو حتى يكون بمنزلة الكتابة أو حاكماً أعلى عليها؟ هذا أمر يحير الشاعر فيلقي بأسئلته من دون أن يبلغ لها جواباً يشفيه:

هل المحو حفر في جذر المعنى

أم صعوداً إلى تويج الشكل

هل المحو نص

هل النص محو

هل المحو نرد

هل النرد محو أيضاً^(٢)

ولم تمنعه حيرته أمام ثنائية الكتابة - المحو، وعدم بلوغ إجابة شافية من مواصلة مغامرة الكتابة لعلمه: (أنّ الكتابة تساعد المجهولين على استرداد ذواتهم وتمكّن الشعراء من الوصول إلى الحقيقة الغائبة عن طريق السفر الدائم

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص، ٨٧.

(٢) الصائغ، عدنان، نرد النص: ١٣٤٩.

من خلال اللغة التي تحمل طابع الأسرار والتكتم وتسمح بقول ما لا يقال^(١) ولكتنا عرفنا منذ القدم صراع الشاعر مع لغته وهذا ما يعاينه الصائغ ويشكو منه كثيرا فمئذ البداية يظهر طبيعة علاقته غير المنسجمة باللغة:

أجرحُ اللغةَ بكلماتٍ نائيةٍ وأعتذرُ منِّي. كأنَّنا سَ كَلا مَ مبعثرٌ على
الرصيدِ ف، يجرحُ بعضُهُ بعضاً. و لا يعتذرُ أو يعدرُ. مَنْ يرتبني جملةً
مفيدةً؟^(٢)

ومن أجل الإجابة عن السؤال يستمع التابع للمتبوع، أو المرید لمولاه
فيقول:

. أقتُرُ لُحاءَ اللُغةِ بحثاً عن لبِّ النصِّ. وقال لي: اخلعْ أفعالَ التابو عن
نصِّكَ تصلُ نفسِكَ، وعن نفسِكَ تصلُ نصِّكَ. وقال لي: امشِ في جنازةِ نفسِكَ
ولا تلتفتْ لأحدٍ^(٣)

ثم يفتش في لغة الحب عن لغته لعله يظفر لنفسه بجواب مقنع فلا يجد
أيضاً:

سأتحدّثُ عن الينابيع التي تشبه اللغة بينما أنا ألممُ الأعشابَ اليابسةَ عن
جسدك البضِّ كما ينبغي لحطابِ عجوزٍ، كأنَّ الأشجارَ طفحُ الكلامِ لا الطبيعةُ
كأنَّ ما يوصلني إلى الناي هو الطريقُ نفسه الذي يوصلني إلى شفتيك غير أنني
أضعتُ شفتي في البارَاتِ والمعاجمِ الهرمةِ قبلَ أن أصلَّك ولكي أتأرجحَ في ما
تبقي ي ي لي من فضلاتِ اللسانِ وفضاءاتِ النسيانِ علقتُ سمائي في الذبولِ
وأسمالي في خزانةِ الحكمةِ عاقفاً عقاربَ الساعةِ باتجاهِ يديك^(٤)

(١) تاويريت، د. بشير، الحقيقة الشعرية: ٢٤٦.

(٢) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٢٨.

(٣) الصائغ، عدنان، نرد النص: ١٣٦٤.

(٤) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٦٤.

ثم يتمادى إذ لم يشفه الجواب فيدمج بين اللغة والكتابة بها وبين عملية التحديق والتخيل الجنسي الشهوي التي ينسجها خيال متعطش؛ فهو حين يسرح في الخيال مع امرأة على شاطئ البحر أو في البانيو تقفز إليه مقتطفات من كتاب: "صبح الأعشى في صناعة الإنشا" للقلقشندي فيحجزها في مربعات، وهي ثلاثة نصوص متكاملة عن الكتابة والتأليف فيها ليضع قارئه أمام مزوجة بين شقي الحياة:

أَتَغْنَى مَمْتَلَأُ بِكَ. أَتَوْحَدُ بِوَحْدَانِيَّتِكَ أَيُّهَا اللَّاتِكْرَرِينَ أَيُّهَا اللَّانِهَائِيَّةُ
الإِبْهَارِ. أَمْتَلَأُكَ أَزِيحُ الْمَلَاءَاتِ عَنِ جَسَدِكَ الْعَارِي، فَيَشَعُ. فَأَرَى آثَارَنَا. فَأَرَى
ثَمَارَنَا (...): وَثَمَّةٌ مَفَازَاتٌ وَمَفَاتِنُ وَأَسْرَارٌ شَاسِعَةٌ مِنْ جَنَّاتِكَ وَحَنَانِكَ لَمْ
أَكْتَشِفْهَا بَعْدُ، رَغْمَ أَنِّي مَذُ ثَلَاثِينَ عَاماً أَحْرَثُ وَأَسْقِي وَأَزْرَعُ..^(١)

لكنه يشعر بالخيبة أيضا إذ لا جواب، فيحيل نفسه إلى التساؤل أمام هذه الأبواب الموصودة:

﴿.. وإلى م سَأَظِلُّ أَوْأَصِلُ الْكِتَابَةَ وَثَمَّةً ظِلٌّ مَدِيدٌ لِهَرَاوَةِ عَلَيَّ عُنُقِي كَظِلِّ
مَقْبَرَةِ الْغُرِيِّ﴾ هل أدفع ديون حياتي إلى ما تبقى من حياة مُتْرَبَةٍ كَمَقْبَرَةِ الْغُرِيِّ
(وأنا دائرٌ في فلك المعنى كَمَقْبَرَةِ الْغُرِيِّ، ولا أصل) لِمَقْبَرَةِ الْغُرِيِّ. لَكأنَّ الْكِتَابَةَ
نَسَقٌ أَوْ حَفْرٌ فِي الْوُجُودِ أَوْ الْأَرْقِ أَوْ فِي مَقْبَرَةِ الْغُرِيِّ.

أَمْطُ رَأْسِي ﴿أَوْ نَرْدِي﴾ كَتْنَهَيْدَةٍ - عَلَى الْوَسَادَةِ

ولا أغفو:

"مرحباً"

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٨٣ - ٨٤. ونلاحظ استعمال الفعل: "أحرث"

استمدادا من الحديث النبوي: نساؤكم حرث لكم، وهو يحيل معاني الفعلين الآخرين "أسقي وأزرع" إلى الدلالة الجنسية أيضا مع احتفاظهما بالدلالة الأصل المتجهة إلى فعل الكتابة.

أيها

الأرقُ

فرشت أنساً لكَ الحَدَقُ...^(١)

عادت الأسئلة بالشاعر بعد دورة البحث الطويلة إلى البدء من مسقط الرأس حيث هذا التكرار الكثير "لمقبرة الغري" وهي المقبرة الأشهر في العراق وفي المدينة التي ولد فيها الشاعر وعاش وشاهد كيف أن هذه المقبرة ابتلعت مئات الآلاف من الشباب البائس المقهور نتيجة الحروب العبيثة التي فرضها الطغاة على العراق، ثم يثني باستعادة ذكر قصيدة للجواهري وهو علم المدينة والشعر العربي الحديث ليزيد من تماسك الدلالة التي تنتهي به إلى حيرة لا حدود لها، وهو ما ينتهي إليه مصيره أيضاً:

اللغة زفيرٌ. والدينُ مرآةٌ. وبين مقطعين قضيتَ حياتك سائراً في النصِّ.
متأبطاً نردك. ولا تدري إلى أين تريد أن تصل. ولا هو يدري. ولا الورقةُ
تدري. ولا الخبرُ ولا المرأةُ ولا الجدرانُ ولا البيتُ ولا الشارعُ ولا المدرسةُ ولا
المعلمُ ولا أبي يدري. ولا المدينةُ تدري، ولا العالمُ ولا الكونُ^(٢)

وما دام الكل قد عجز عن تقديم الجواب فإن الشاعر يلقي رميته لكي
يصل إلى يقين لكنه لا ينتهي إلا إلى متاهٍ مفتوح لا ساحل فيه:
يرميني النردُ على

النردِ

فأجدهُ يدورُ نائياً؛ في الشكِّ؛ ولا — أصلُ...
.....

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص: ١٣٦٧ - ١٣٦٨. والبيت للشاعر محمد مهدي الجواهري (حوالي ١٩٠٠ - ١٩٩٧)

(٢) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٧٨٣. وقوله: "متأبطاً نردك" إشارة إلى ديوانه: "تأبط منفي"، فساوى بين النرد والمنفى بعملية الإحلال هذه.

أرمي الرد على الله

فيراني أدور بي وبه يقيناً، في الهيولى؛ ولا — نصلُ....

..... و..

أرمي الرد عليّ

فأروح أدورُ ساهياً؛ في معنای؛ ولا — أصله...

لا — أصلني

ولا — يصلُ^(١)

وكيف يصل وهو الذي أمضى العمر كله باحثاً بين تلافيف الكون مسلوب القدرات، معطوب الأدوات فكأنه:

درويش أعمى يتبعه دراويش بكم وصم وهو يصيح: افسحوا ألف طريق وطريقة. لزار الحقيقة. وناس تبكي. وناس تضحك. وناس لا تبكي ولا تضحك. قلت: ما الخبر؟ قال رجل يسعي: إنه منذ خمسين سنة على هذي السنة والحال والمال. حتى عميت عيناه من فرط ما جال وصال ومال وقال. وقالت فتاة ترعى: بل قالت بييتي إنه كان من أفاضل وعلماء الناس. حتى تلبسه المس والوسواس. وقال صاحب بسطة خردة: بل منذ أن تولع بغرائب الكتب. فقد الحظ والصحب. وقال حائك: سمعته بأذني يقول: إذا انكشف لك الزار. فلن يكون لك قرار ولا مزار. وقال حائك آخر: بل سمعته بأذني يقول: لا يقين في الثابت الذي لا يتحرك. ولا في المتحرك الذي لا يثبت. فلا حقيقة ولا بطلان. فيما تروون ولا ترون أو تدرن. وتروون ولا تروون. ولأن زاركم في حركة. فلا ظن له ولا يقين. فلأن تركتموه لا يتحرك يست فيه

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص: ١٣٧٧.

غصون المعرفة والبركة. وماتت فيه زهور العرفان والبرهان. ولأن حركتموه
فلن يقرّ لك قراراً ولا مساراً^(١)

يقدم هذا النص خلطة سحرية من لغة السحر والتصوف والقصص الديني
والقول الشعبي، وهي خلطة ترتدي رداء الجد مظهرها وتستبطن السخرية
والاستخفاف مضمرا، وهذا ما يظهر بصورة أجلى وأوضح حين يقع في مجال
المعارضة الساخرة التي هي سمة من سمات أدب ما بعد الحداثة.

المعارضة الساخرة، أو أدب ما بعد الحداثة:

حين أسلم البحث الشاعر إلى التيه، وأفلت من يده زمام اليقين راح
يسخر من نفسه ومن كل ما يحيط به من أركان الوجود إذ يفضي هذا الوجود
بالإنسان إلى العدم أو اللا شيء، وأكبر ما يواجهنا من سخرية الصائغ هي
تلك الموجهة إلى التراث الذي ظل فارضا هيمنته الثقيلة على الحياة في مختلف
مراحلها ومفاصلها، وقبل الولوج في التفصيل والتمثيل علينا أن نحدد المقصود
بالمعارضة الساخرة أولا.

تقوم السخرية أساسا على مبدأ "المعارضة" وذلك بإحلال نص جديد
يعتمد الركائز الأساسية لنص سابق عن طريق تقويضها والتقليل من قيمتها،
وهذا جزء من نوع أكبر هو المعارضة الأدبية بصورتها العامة التي عرفها
أدبنا العربي قديما ثم استعاده أدبنا الحديث بقوة في عصر الإحياء فتوجه
الشعراء العرب لإحياء ماضيهم معتمدين في إبراز مواهبهم وتأكيد قدراتهم
على مجارة عيون الشعر العربي مع شعور بالاحترام والتبجيل، وربما الاعتذار
من صاحب النص الأصلي كما صنع "أحمد شوقي" مع "البوصيري" حين
عارضه في برده الشهيرة بقصيدة طويلة سماها: "نهج البردة".

(١) الصائغ، عدنان، نرد النص: ٣٢٦ - ٣٢٧.

لكن بعض الشعراء مالوا نحو السخرية في اقتفاء منهج المعارضة تعبيرا عما في نفوسهم من نقمة، أو شعور باليأس والخبية كما صنع إبراهيم طوقان مع قصيدة شوقي الشهيرة:

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا
وكما صنع الشاعر اليمني "عبد الله البردوني" مع قصيدة أبي تمام المشهورة:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
فالمعارضة الساخرة في عموم دلالتها (هي تقليد يسخر من أسلوب أي عمل أو أعمال أدبية، ويسخر من العادات الأسلوبية لأي مؤلف أو مدرسة من خلال التقليد المبالغ فيه)^(١) وهذا أمر يرتبط بتقادم الأزمان وربما وجد اللاحق في طريقة كتابة السابق وتنميق أسلوبه ما يثير السخرية ويبعث على الضحك، وما يخرج من حد الجد إلى الهزل، فلا يقصر في نعته بهذه السمات عن طريق المحاكاة الساخرة التي تقلل من قيمة النص المحاكى وتزري به وبالزمن الذي كتب فيه وبطريقة التفكير التي انتجته.

وغالبا ما يجري ذلك عن طريق ما يسمى: "التحويل" أي تحويل أسس النص السابق إلى طريقة هزلية - كاريكاتيرية- في البناء، ويمكن تعريف التحويل بطريقة أكثر دقة بأنه: (قدرة الممارسة الدالة على العبور من نظام علاقات لآخر، وعلى تبادلها وتبديلها، وعلى قابلية تمثيل الصياغة السيميائية المحددة لنظام العلاقات)^(٢) الذي يقوم على إجراء تغيير وتحويل بحيث ينتج لنا نظام جديد يحاكي النظام القديم ولا يغادره لكنه يسخر منه ويقدمه بصورة

(١) آلان، جراهام، نظرية التناص، ٢٩٢.

(٢) آلان، جراهام، نظرية التناص، ٨٠.

هزلية تفقده قيمته ومكانته وبذلك يستطيع تقويضه وإفقاذه القدرة التي كان يملكها في التأثير.

وقد بدا واضحا أن التحويل غير التقليد^(١)، فإذا كان التقليد مجارة لأساليب الكتابة والتعبير مع الاحترام والتبجيل فإن التحويل عملية يقصد بها الخطّ من شأن النص الأصل لتحقيق غرض فني وفكري مطلوب، وهو ما يجعل التحويل عملية نقض وتقويض للنص من داخله بتخريب أدواته الرئيسة وعرضها في معرض الضحك لا الجد.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف يستعمل الكتاب مجموعة من التقنيات التي تسلط على النص السابق منها: (استخدام الشفرة المزدوجة، والتورية الساخرة، والغموض والتباس المعنى والاتساق القائم على النشاط إضافة إلى الإسهاب والتضخيم والاقتراس الانتقائي وقلب الترتيب المألوف لكلمات الجمل، وحذف حروف من الكلمات أو كلمات من الجمل)^(٢) وإحلال غيرها محلها لتغيير المعنى وقلبه، وهذا ما وجدناه بكثرة في نصوص الصائغ المختلفة التي تقدم مادة ضخمة لدراسة تفصيلية مفترضة.

ويمكن استعمال هذه التقنيات مع مختلف أنواع النصوص بحسب جراءة الأديب وقدرته، ولعل أبرز ما يقع ذلك في مجال التاريخ الذي (لا يتوفر للمؤرخ المعاصر إلا من خلال شبكة من النصوص السابقة المشبعة بأثار الكتاب السابقين وأجنداتهم الأيديولوجية الخاصة وافتراساتهم وأحكامهم المسبقة، فالتاريخ موجود كشبكة واسعة من النصوص الذاتية إذ يكون التفسير التاريخي الجديد نضال الكاتب للتفاوض على إيجاد طريق من خلال شبكة

(١) ظ: بركات، د. وائل (مترجم) مفهومات في بنية النص: ١١١.

(٢) غني، هناء خليف (مترجمة)، هل نعيش حقا في عصر ما بعد الحداثة؟ مجموعة

بحوث في الفنون الإبداعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٥، ٢٠١٣: ١١.

تناصية من الأشكال والتمثيلات السابقة^١ التي تصبح مدار تمثيل جديد، وهذا ما اغتنى به "نرد النص" إذ كان التاريخ هو المادة الرئيسة التي استمد منها الوقائع والتمثيلات فأجرى عليها من التحويلات ما جعلها ماثلة بصورتها الجديدة المكشوفة أمام القارئ ليمارس عليها تأويلاته وإعادة تنظيم طريقة قراءته بعد أن نزع عنها الشاعر غلالة الوهم أو "القدسية" وأبرزها للوجود مكشوفة قابلة للفحص والمساءلة وكأنها غدت ظاهرةً للعين والعقل لأول مرة بعد أن تحررت من إطارها اليقيني السابق.

وقد اتبع الصائغ استراتيجية خاصة في هذا المجال الغرض منها تقويض التاريخ بإحالته إلى جزء من الوهم أو الخيال أو الخرافة، فقد استعار لازمة الحكيم المعروفة في كتاب: "ألف ليلة وليلة" وهي: (وأدرك شهرزاد الصباح) مجريا عليها تغييرا طفيفا أحيانا، أما الجزء الثاني من اللازمة: (فسكتت عن الكلام المباح) فكثيرا ما أدخل عليه من التغييرات التي تكون مفتاحا لانتقال مصدر الحكيم، أو التغيير في مساره ونوعه، وهذا تأكيد منه على أن ما تداوله المؤرخون على أسماعنا لقرون طويلة لا يعدو أن يكون تراكمات انتجتها أخيلة مشبعة بروح الخرافة التي ارتقت في بعض العقول المستسلمة لتكون الحقيقة الراسخة التي لا تقبل النقاش، أو الحقيقة المقدسة التي لا يطالها النقد ولا تقبل التأويل، ولا ترضى من متلقيها بسوى الرضا والتسليم.

أدب ما بعد الحداثة:

يمكننا تلخيص كل ما جرى في "نرد النص" بأنه يضعنا في خضم، أو في قلب أدب ما بعد الحداثة، وهو نمط جديد من الكتابة والتفكير يقوم على مبدأ إعادة الانتاج من نتاج أصلي سابق^٢ وبرأي الفيلسوف والناقد الفرنسي "جان

(١) آلان، جراهام، نظرية التناص: ٢٥٩.

(٢) ظ: آلان، جراهام، نظرية التناص، ٢٤٦.

بودريار" يعتمد مبدأ "المحاكاة التافهة" أو إبراز التفاهة بما يعتقد أنه الأدب أو التاريخ الرفيع، وهي كتابة تقدم (ضروبا من القلق المصحوب بالارتياب المرضي بطرق عديدة تشمل: عدم الثقة بما هو ثابت وراسخ، وفي أن يكون المرء مطوقا أو مقيدا بأي هوية أو مكان واحد، والاعتقاد بأن المجتمع يتآمر على الفرد)^١ الذي يثار لنفسه بأساليب من السخرية والاستفزاز (بتحدي عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها، وهي في سبيل ذلك تستخدم هذه المفاهيم نفسها وتفجرها في آن)^٢، ولعل من أبرز ضحايا هذا التقويض وقع لما يعرف ب: "السرديات الكبرى" التي هي برأي "جان فرانسوا ليوتار" (لا تكتسب أية أفضلية على غيرها من السرديات، وخصوصا السرديات الصغرى للأفراد، ولكونها لا توفر أي مشروعية للمعرفة)^٣ اليقينية التي اعتادت الأجيال السابقة - بصورتها العامة - التسليم بها، وإن وجد بعض أفراد يرفضون ما تقدمه تلك السرديات، أو يسخرون منه يكون مصيرهم الموت المحتوم بعد العذاب الشديد وهذا ما حصل لبعض أعلام التنوير في الثقافتين العربية والغربية.

وختاما أقول:

إنّ ما يقدمه الصائغ في "نرد النص" ينطوي على كثير من سمات أدب ما بعد الحداثة بعد أن تجاوز الحداثة في أعماله السابقة، ولكن المقام لا يسمح برصد هذه السمات والوقوف التفصيلي عندها مع التمثيل الوافي لها، لذا نترك هذا الأمر لهمة الشباب الواصلين من الباحثين وكلنا أمل وثقة بأنّ ما ندعو إليه سيتحقق قريبا بدراسة رصينة واعية، وما دراستنا السريعة هذه

(١) سيم، ستوارت، دليل ما بعد الحداثة، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز

القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١١: ١٩٦.

(٢) غني، هناء خليف، (مترجمة)، هل نعيش حقا في عصر ما بعد الحداثة: ١٢.

(٣) غني، هناء خليف، (مترجمة)، هل نعيش حقا في عصر ما بعد الحداثة: ١٠.

(١٤٤) نشيج العباد في أرض السواد

إلا إبراز لخطوط رئيسة فيها تصلح أن تكون مفاتيح لإيلاء هذا النص المكتنز ما يستحق من العناية والجهد البحثي المستنير الذي يكافئ ما بذله الشاعر من جهد نبيل في إنجازة.

الحرب بين الذاكرة والنسيان صور الرفض في شعر عدنان الصائغ "صراع الفرد ضد السلطة هو صراع الذاكرة ضد النسيان"

ميلان كونديرا

يضجّ شعر عدنان الصائغ بنبرةٍ عنيفةٍ أورثتها إياه حروب أربعة كتب عليه، وعلى أبناء جيله أن يكونوا من ضحاياها مكرهين، وأن يكونوا حطبا لها مجبرين، وقد عاش هذا الجيل في تلك الحروب بكل تفصيلاتها، وأشد ما فيها ذلك القهر والحرمان الذي يفرضه استبداد السلطة الحاكمة من جهة، واستبداد الأنظمة العسكرية السارية التي تدفع بالشباب إلى حروبها العبيثة المستمرة من أجل عرضٍ زائل كنجمة زائدة على الكتف، أو وسام بأبس يتدلى على الصدر كما عبر الصائغ عن ذلك في شعره.

إن أخطر ما في الأنظمة العسكرية الاستبدادية إلغاؤها الذات الفردية وضمها في جماعة تأتمر فتنفذ من دون أدنى تفكير فيصبح الفرد فيها شيئا من الأشياء الصامتة الصماء التي تساق بالزجر والقوة والإهانة كأى شيء تافه لا قيمة له في نفسه على الرغم من كونه هو الأداة التي لا غنى عنها في تنفيذ المهمات القتالية والخدمية الإجبارية.

وفي مثل هذه المواقف تصبح الذات الشاعرة ضحية الاستبداد فتتزعج إلى الرفض والمقاومة التي لا سبيل إلى الجهر بها ما دام شبح الموت يطوق عنق من لديه أدنى تفكير أو نية في ذلك، ويصبح الصمت نوعاً من الرفض الذي يتخذ له وسائل أخرى للظهور فيميل إلى الترميز الغامض، أو البحث عن بديل، أو الهرب إلى المنافي البعيدة القاسية من أجل امتلاك حرية القول وإن صاحبها الجوع والغربة والتشرد، وهذا ما حصل للشاعر عدنان الصائغ وكثير من أبناء جيله، ولا سيما في ظل حصار تسعينيات القرن الماضي.

وإذا كان عدنان الصائغ قد اصطحب إلى منفاه حقيقة خفيفة قد تبدو خالية إلا من أوراق وأشياء قليلة فإنه قد حمل ذاكرةً مثقلة بالدم والتراب، ومشاهد

من القتل اليومي والفزع الإنساني، والشظايا التي تُطير الأيدي وتطيح بالرؤوس وتمزق الأجساد أشلاء متناثرة، وأشبع برائحة المواضع والأقبية الرطبة التي تتراقص على وقع القصف المدفعي الثقيل، وأزيز الطائرات، وانغرست في نفسه عميقا مشاهد قتل الأصدقاء والأحباء، بل حتى الحيوانات النافرة من قسوة الحرب ومآسيها، وراح يجرّ هذه التركة الثقيلة وهو يجوب بلاد الصقيع والصمت فصار إلى مفارقة موجعة بين ضجيج الحرب في رأسه وصمت المنافي لجسده، أو بين حرارة نيران الحروب وصقيع الأرض التي لا تزورها الشمس إلا لماما، ولا شك في أن هذا التناقض قد أوقع نفسه وذاكرته في نوع من الانشطار بين الرغبة في التخلص من كل ذلك الإرث الثقيل وبين النزوع اللا إرادي الذي يفرضه الوعي أو اللا وعي وهو يتدخل فجأة بإملاء كلمات أو ذكريات أو شيء من الأسى حين الكتابة في المنفى فليس من السهل على إنسان أفنى من عمره حوالي أربعين سنة في ظل اليتيم والقهر والجوع والاستبداد والظلم أن ينزع عن ذاكرته كل ما اختزنه ليبدأ لغة جديدة في ثقافة جديدة ليس فيها من ماضيه ما يعكر عليه صفو حياته، أو كتابته الجديدة. أول ما يفجأ به عدنان الصائغ قارئه هو أنه قدم أعماله الشعرية برؤية تنظيمية مقلوبة، فهو يبدأ من آخر دواوينه صدورا وهو "تأبط منفى" الذي صدر في السويد سنة ٢٠٠١ ليسير في الاتجاه المعاكس حتى أول دواوينه: "انتظريني تحت نصب الحرية" الذي صدر في بغداد سنة ١٩٨٤، ولا يمكن أن تكون هذه الرؤية اعتبارية، أو رغبة في مخالفة المؤلف فلها مسوغاتها الفنية والتعبيرية المقبولة التي سينسجم معها هذا البحث الذي اقتصر على ما صدر منها في المنفى لوجود مسافة زمانية ومكانية كافية للتذكر، ولأنها كتبت والشاعر يتمتع بشيء من الحرية ونسبة أقل من الخوف ما دام يعيش خارج سلطة الطغيان.

ومما يزيد الباحث وثوقا في مواقف الشاعر أنه عرفه منذ ديوانه الأول رافضا للحرب وللطغيان والاستبداد، فيكفي أن يصدر ديوانا في زحمة ضجيج الحرب وآلتها الاعلامية يحمل عنوان: "العصافير لا تحب الرصاص" ويكفي أن يتغنى بالحرية في ظل رمز الأنثى في ديوان: "مرايا لشعرها الطويل" على طريقة أستاذه عبد الوهاب البياتي وإن كانت رمزيته أقل مساحة وتنوعا في الدلالة، ثم أصدر "نشيد أوروك" ليكون حكاية الإنسان المكافح ضد الظلم والطغيان عبر العصور، ويكفي أنه من القلة النادرة التي حافظت على شرف الكلمة فلم ينخرط في جوقة المادحين المزيفين لسلطة الاستبداد في عنفوان تلك السلطة وعظمة جبروتها.

ولا بد لي من الاعتراف أخيرا بحضور نسبة كبيرة من الذاتية في الدراسة والتحليل، فأنا من الجيل الذي اكتوى بنيران الحروب ومآسيها ولم أكن إلا جنديا من بين الملايين المسحوقة مثلي تحت سلطة الاستبداد وما زالت ذاكرتي طرية أيضا ورائحة البارود لم تغادر أنفي بعد! وأعرف تماما ما يتحدث عنه الشاعر من مفردات وأحداث لا تحوجني الى السؤال أو التخمين والتأويل، فتلك هي حياتنا خطت بين سطور القصائد نستعيدها ألما وحسرة.

في الذاكرة: هي ملكة طبيعية تمكّن حائزها من تصريف شؤون حياته الآنية أو بعيدة المدى من حيث أن الذاكرة تتسم بهاتين السمتين.

وقد كانت الذاكرة موضع اهتمام العقل الانساني منذ القدم، وحين كان التفكير الأسطوري هو السائد في تفسير الظواهر المختلفة جعل اليونانيون الذاكرة ربة الفنون فهي تجمع الأوجه الثلاثة للزمن^(١) ثم انسقت في رحلة طويلة مع الفلاسفة منذ إفلاطون وأرسطو حتى العصر الحديث^(٢).

(١) ظ: بوتوي، نورون، الذاكرة أسرارها وآلياتها، ترجمة: د. عز الدين الخطابي، مراجعة: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط١، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م. ص ١٣.

(٢) ظ: عويز، د. أحمد، الذاكرة والتمثيل نظرية التأويل عند غاستون باشلار، دار الرافدين، بيروت، ط١، ٢٠١٧، ص ١٥ - ص ٢٩.

أما العلم الحديث فقد ربط الذاكرة بالجهاز العصبي^(١) للإنسان الذي يستطيع بها أن يستعيد على سبيل التخيل ما مر به من أحداث وشخصيات قامت بها في حيز زمني ومكاني محدد، ونظرا لتشعب عملها، وسعة قدرتها على اختزان أحداث متنوعة فقد قسمت على عدة أصناف منها: (الذاكرة ذات المدى القصير، وذات المدى الطويل، وذاكرة الاشتغال، والذاكرة المرئية، والذاكرة الدلالية، وذاكرة السيرة الذاتية، والذاكرة المكانية، وذاكرة العادات، والذاكرة المعرفية، والذاكرة الضمنية، والذاكرة التصريحية، والذاكرة الاجرائية)^(٢) وهي جميعا تعمل متشابكة في القدرة على استعادة الماضي أو استحضاره، أي جعل الزمن الماضي حاضرا يمكن التصرف به بالطريقة التي تستجيب لانفعالات النفس التي تنتقي من الذكريات ما يناسب حاجاتها (فقد أدرك المنظرون المعاصرون أن الذاكرة عملية "انتقائية" و "تأويلية" بعبارة أخرى تتسم الذاكرة بقدر أكبر من مجرد التخزين السلبي للمعلومات)^(٣) التي تستعيدها في كل مرة بطريقة مختلفة، فهي ليست أمينة على ما استودع فيها حين تتصرف بمخزونها انفعاليا، أو بحسب المؤثر الخارجي الذي استدعى حضور الحدث الماضي، فمن السمات الرئيسة لها أنها تقوم بـ

(١) ظ: لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل،

منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٢، ٢٠٠١، مج ٢، ص ٧٨٣.

(٢) بوتي، نورون، الذاكرة أسرارها وآلياتها، ص ٢٨.

(٣) فوستر، جوناثان كيه، الذاكرة مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: مروة عبد السلام،

مراجعة: إيمان عبد الغني نجم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط١،

("إعادة بناء" وليس "إعادة إنتاج"، بعبارة أخرى بدلا من "إعادة إنتاج" الحدث الأصلي أو القصة الأصلية، فإننا نتوصل منها إلى "إعادة بناء" معتمدة على مسلماتنا وتوقعاتنا و"نزعتنا النفسية")^(١) التي نخضع لتأثيرها مؤقتا وهذا ما يجعل الحدث المستعاد مجرد مثير (بينما يمثل بقية ما نتذكره استرسالا يتأثر فحسب بالحدث الأصلي)^(٢) الذي يتراجع إلى الوراء ليكون مرتكزا لقصة مغايرة قليلا أو كثيرا للأصل.

وإذا كان هذا الوصف يجعلها غير آمنة أو مؤتمنة على محتواها، وتصبح حينئذ غير جديرة بالثقة (فإن أنواع القصور المتعلقة بالنسيان يجب أن تعتبر الوجه الآخر الواقع في الظل للمنطقة المضادة للذاكرة التي تصلنا بما حصل قبل أن نحفظه في ذاكرتنا، إن كنا نستطيع أن نأخذ على الذاكرة أننا نعرف بأنها غير جديرة بثقتنا إلا في الحدود الدنيا، فإن ذلك يحصل لأنها المورد الوحيد الأوحده من أجل الدلالة على طابع الماضي لما نعلن أننا نتذكره)^(٣) من حيث أن الذاكرة لا تعمل منفصلة عن مجاورات لها ذات أثر في عملها منفصلا عن النسيان الذي يعد داءها الأعظم كالحيال الذي يعمل على استحضار الغائب، أو يختلق غير الواقع، والذاكرة لا تنفصل عن عمل الخيال القائم على كلمة: "تمثل" أي تصور التي تجمع كل مترابطات الأفعال الحسية والحسية المتميزة عن الحكم الذي تطلقه الذات، (فالمرء لا يتذكر ذاته فقط وهي ترى وتحس وتتعلم بل يتذكر أوضاع عيش في العالم رأى أثناءها أو أحس أو تعلم، هذه

(١) فوستر، جوناثان كيه، الذاكرة مقدمة قصيرة جدا، ص ١٦.

(٢) فوستر، جوناثان كيه، الذاكرة مقدمة قصيرة جدا، ص ١٦.

(٣) ريكور، بول، الذاكرة التاريخ النسيان، ترجمة: د. جورج زيناتي، دار الكتاب

الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ص ٥٦.

الأوضاع تحوي ضمنا الجسد الخاص وجسد الآخرين والمساحة المعاشة وأخيرا أفق العالم والعوالم الذي وقع تحتها شيء معين^(١) في زمن معين. ولكن كل هذا لا يمنع الذاكرة من الانزياح نحو التأثير بمحيطها لتبرز (بصفتها تأثير العالم على الفرد، وفي واقع الأمر يصف "المنهج البنائي" الذاكرة بأنها مزيج من مؤثرات العالم وأفكار المرء الخاصة وتوقعاته)^(٢) التي يمكن تحويرها بحسب قوة المؤثر الخارجي.

لا تقتصر معوقات الذاكرة على ذلك حسب بل هي تلاقي في سبيل استعمالها ما يجعلها عرضة للوقوع في أخطاء أخرى (فالاستعمال يحمل امكانية سوء الاستعمال، بين الاستعمال وسوء الاستعمال يندس طيف الإيمائية السيئة، إن الذاكرة مهددة بشكل كلي في استهدافها الصادق للحقيقة عن طريق سوء الاستعمال)^(٣) الذي تتنوع أشكاله كلما ابتعد بها الزمن، أو تزايد أثر المحيط الخارجي في عملها.

يفتح الصائغ أعماله الشعرية بديوان: "تأبط منفي" الذي يبدأ بثلاثة نصوص قصيرة تلتقي عند نقطة ارتكازية واحدة هي انشطار الذات بفعل تأثير الآخر، فقد ختم النص الأول باستعمال أداة التشبيه "كأن" الفاصلة بين هو - هو الشاعر نفسه - والأنا - أنا الشاعر - وفي النص الثاني يتحدث عن واو الجماعة بضمير الغائب ليبدل على الذين يتحكمون بالأنا، ثم يأتي النص الثالث المفسر لكل ما سبق ولكل ما هو آت من النصوص فهو يصرح - وهو في بيروت - بحجم الخوف الذي حمله معه إلى منفاه^(٤):

(١) ريكور، بول، الذاكرة التاريخ النسيان، ص ٧٥.

(٢) فوستر، جوناثان كيه، الذاكرة مقدمة قصيرة جدا، ص ١٧.

(٣) ريكور، بول، الذاكرة التاريخ النسيان، ص ١٠٦.

(٤) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١ / ٢٥١ وكل ما في النص والنصوص القادمة من علامات الترقيم ومنها نقاط الحذف من صنع الشاعر نفسه.

أقلّ قرعة بابٍ
أخفي قصائدي - مرتبكا - في الأدراج
لكن كثيرا ما يكون القرع
صدى لدوريات الشرطة التي تدور في شوارع رأسي
ورغم هذا فأنا أعرف بالتأكيد
إنهم سيقرعون الباب ذات يوم
وستمتد أصابعهم المدربة كالكلاب البوليسية إلى جوارير قلبي
ليبتزعوا أوراقني
و....
حياتي
ثم يرحلون بهدوء

يقدم هذا النص تفسيراً واضحاً لمختلف الضمائر الواردة في غيره من النصوص، ويكشف في الوقت نفسه عن حجم الرعب، والخوف الذي يملأ نفس الشاعر من قسوة النظام الاستبدادي وإجرامه وجرأته على القتل وانتهاك حقوق الإنسان وهو ما كان يمثل الوجه الآخر للحرب، فالشاعر فيها ليس سوى شيء تافه تسحقه الآلة العملاقة التي يديرها الجنرال الدكتاتور وهو ما أدى إلى أن ينشأ في الصائغ وضميره شعور مزدوج يمد فيه الموت رأسه القبيح إليه من نوافذ مختلفة، وهو ما جعل هذا الخوف راسخاً في مشاعره حتى وهو يتجول في منفا الصامت بعيداً عن طبول الحرب التي ظلت تقرع في رأسه ولم يستطع التخلص من صداها المزعج الذي ظل يحفر عميقاً في كيانه مسيطراً على ذاكرته الواعية وغير الواعية، ولذلك نجد أن طبول الحرب هذه وأشباحها تطل عليه في لحظة يكون فيها أبعد ما يكون عنها.

كان عدنان الصائغ على وعي أكيد بانشطار الذاكرة هذا بين الحرب والمنفى، فقد عاش في ثلاثة حروب جنديا مغلوبا على أمره، ولاحقته الرابعة إلى منفاه^(١) فهو مثقل بالرماد والدمار والخيبة، يقول عن الكتابة في منفاه: (أحاول الآن أن أوقف الذاكرة على مشهد أو قصيدة فتتداخل الصور والأحداث، الدم والمطر، النساء والشظايا، النصوص والأصدقاء، الشعر والأسطبل، الصحافة والمنفى، فلا أدري من أين أبدأ؟)^(٢) فهو منقسم بين ثنائيات مختلفة، وليس غريبا أن تكون ذاكرته أيضا ضحية انشطار عنيف يكون مجموع ما كان للشاعر من عمر بائس أمضاه بين الحروب والمنافي: (أجمع تلك السنوات الثلاث عشرة التي قضيتها تحت صفيح الثكنات والخنادق، وتلك السنوات العشر من شتات المنافي والتشرد وأطرحها مما تبقى من أيام فلا أرى في المرأة سوى: "شيخ يتأبط عكاز قصائده")^(٣).

يجد عدنان الصائغ - وقد شارف على نهاية العمر - نفسه مجهدة بإرثها الثقيل الذي لا سبيل إلى التخلي عنه، ولم تستطع ثلوج القطب الشمالي أن تطفئ سعير نيران حروب الجنوب التي انغمر فيها الشاعر مكرها، لذا تجده يتساءل مسلما بالأمر الواقع فيقول: (كيف يمكن أن تغير ذاكرتك التي تحمل أربعين عاما من شواء الشمس والرمل والحروب والمكابدات والقهر، لتتكيف مع هذا الصقيع الذي يلفك من جهاتك الأربع في هذه المدينة الثلجية النائبة النائمة على كتف القطب الشمالي... (...). كيف يمكن إذا للكتابة، أن تتكيف لهذا المناخ المفاجيء؛ وتستوعبه: من أعلى درجات القمع، الى أعلى درجات الحريرة...! من درجة حرارة تصل إلى ٥٠ مئوية أو أكثر، إلى درجة برودة تصل

(١) ظ: الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٩/١.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٨/١.

(٣) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٨/١.

الـ ٣٦ تحت الصفر أو أقل...! من أرضٍ مشتعلة بالحروب المستمرة والانقلابات المستمرة، إلى أرضٍ آمنة هادئة "لم يُعكّر فضاءاتها مدفعٌ منذ قرنين"، كما قلت عنها في إحدى قصائدي (...). ماذا يمكنني أن أفعل لهذه الذاكرة الأسفنجية المليئة بالدم والرمل والرماد.. كيف تستوعب ما حولها من ينابيع وبحيرات وهي مشبعة بإرثٍ من المستنقعات..^(١) ثم ينتهي به الأمر إلى التسليم، أو الاستسلام لواقعه النفسي والشعري الذي لا يمكن أن ينزاح عنه بانزياح المكان وتغير المحيط، فالشعر الأصيل هو نتاج نفس مشبعة بأساها أو لا قبل أن يكون وصفا خارجيا للأشياء وأماكن وجودها ومحيطها الجغرافي: (أنني ما إن أمسكَ قلمي للكتابة عن غابات أشجار اليولكران العملاقة المغطاة بالثلوج مثلاً حتى تهجم عليّ كوابيس الحروب والأقبية وتنتزع كلَّ جمال وروح من السطور)^(٢) ثم ينتهي إلى إقرار نهائي باستحالة التحرر من قيده: (فالتناج الرملي الذي أمتليء به سيصطدم لا محالة بهذه الجدران الثلجية لنصّ المدينة الجديد، ويتفتتان معاً على الورقة دون أن أستطيع مسك شيء...)^(٣) وهذا ما يجعلنا مطمئنين إلى نتيجة انشطار ذاكرته بين نار الحروب وثلوج المنافي وما يحدّثه ذلك من صراع نفسي تضطرم به أعماق الشاعر فتلمس أواره في كلماته التي سطرها لتكون ألماً، وشعرا هو محل دراستنا هذه.

قسوة الذاكرة: تمتلئ ذاكرة عدنان الصائغ بمشاهد وأحداث عنيفة تراكمت في مسيرته الشاقة في الخدمة العسكرية التي تمثل الشق الأعظم من حياته، لذا نجد أن استعادة الذكرى الماضية هي التي تفرض وجودها جبراً لا اختياراً، وهي تنبثق في مختلف اللحظات التي يمر بها الشاعر، وفي مختلف الأمكنة التي

(١) عدنان، الصائغ، الأعمال الشعرية، ٤٧/١.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٤٨/١.

(٣) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٤٩/١.

لا تنفصل عن واقعه ومخيلته فتدمج بينهما في بناء شعري جديد هو نتاج عملية التمازج هذه التي ترتقي بشعره من نقطة الذاتية أو الفردية الخاصة لتكون تمثيلاً وتصويراً ناجحاً لشعور جمعي عام يشاركه فيه أعداد غير محدودة من البشر من الذين وقعوا تحت وطأة الظروف نفسها أو قريباً منها إذ (تتداخل وظائف الذاكرة والمخيلة أو ربما تصبح غير قابلة للتمييز، فالمخيلة كما تمارس في الفنون الإبداعية على وجه الخصوص هي تلك القدرة التي تخرج بمضامين عامة من اللحظات الخاصة التي تستطيع أن ترى وتجعل الآخرين يرون العام في الخاص، ويمكن فهم القيمة التي نوليها لعملية التذكر انطلاقاً من النقطة التي تتداخل فيها الذاكرة مع المخيلة على وجه الدقة)^(١) فتستطيع بذلك أن تصوغ الفعل الفردي بالطريقة الخاصة التي تشع على الآخرين بقدر احتفاظها بفرديتها لتصبح الذاكرة موكولة بأداء وظائف مختلفة تتصل بالتاريخ والحقوق المترتبة على الأفعال الإجرامية الصادرة من قوة متسلطة وهو ما يعني أن ما تحتفظ به ذاكرة الشاعر من لحظات قاسية تركت آثارها العميقة فيه هي في الوقت نفسه آثار راسخة عميقة أيضاً في شعور عدد كبير من أبناء جيله الذي خضع مجبراً لهذه القسوة وتربى عليها مستقبلاً، ولنقف عند قصيدته: "بيادق"^(٢) لنرى هذا التفاوت الذي لا يرتق بين سطوة السلطان وضعف الجند الذين يدفع بهم إلى حروب لا يفقهون منها شيئاً:

بيدقني السلطان

جندياً في حربٍ لا أفقهها

لأدافع عن رقعة شطرنج - لا أدري -

(١) ورنوك، ميري، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب

الجديد المتحدة، ليبيا، بنغازي - بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص ٧.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١/ ٣٢٣.

أم وطنٍ أم حلبة
ولهذا أعلنتُ العصيانَ
لكنَّ الجندَ الحِصيانَ
قادوني معصوبَ العينين إلى الخشبة
وأداروا نحوي فوهاتِ بنادقهم
فصرختُ: قفوا
سُجرونَ على هذي الرقعة،
كبشاً كبشاً

كي تعلقو - فوق سلالم أشلائكم - التيجان

قد لا يبدو للذاكرة هنا حضور واضح يفرض وجوداً ظاهراً في النص، لكن كل ما في النص ينتمي إلى الحرب، وهو مجتلب من الذاكرة، فكل من في الحرب لا يدري لم يحارب على وجه الحقيقة في حرب أطلق عليها "الحرب العبثية"، وقوله: "معصوب العينين" هو استحضار لمشهد كثير التكرار في الحرب لحفلات الاعدام الجماعية التي كانت تجري أمام أعين الجنود لزملائهم، وقوله: "كبشاً كبشاً"^(١) هو تجسيد لمشهد يومي مألوف عندما كان الجنود ينقلون محشورين في سيارات الحمل المكشوفة وكأنهم حيوانات تساق إلى جزاريها، فضلاً عن التعبير الشعبي الذي كان سائداً حول هذه المشاهد اليومية.

ينسب الصائغ كل مشاهد الدمار والخراب والدماء والقتل والحرائق والعذاب المقيم إلى شخص واحد بتسميات متعددة فهو: الطاغية، والسلطان،

(١) ربما يحيلنا المعنى التراثي لكلمة "كبش" في الحروب إلى البطولة والقوة والصدارة في المعارك، لكن هذا المعنى بعيد تماماً عن ذاكرة الصائغ في هذه اللحظة الشعرية وقد أزاحه الاستعمال الشعبي المستمد من مرارة الواقع وسخريته.

والجنرال، وهولاكو وغيره، لكنه يبقى هو السبب الوحيد الدافع نحو مهالك
الموت التي تفغر فاهها لالتقام مزيد من جثث الضحايا على مر التاريخ:

أَتَصَفِّحُ كُتُبَ التَّارِيخِ^(١)

فَتَلَوْتُ أَصَابِعِي...
... بالدم

كَلَّمَا قَلْبْتُ فَصَلًّا لَطَاغِيَّةً

قَادِنِي حِرَّاسُهُ

إِلَى الْفَهْرَسْتِ

فَأَرْتَجِفُ هَلْعًا

أَيُّهَا الْجُنَرَالَاتِ

مَاذَا صَنَعْتُمْ بِأَحْلَامِنَا؟

أَكَلْتُمْ هَذِهِ الْجُزْمَاتِ السُّودِ

الَّتِي تَسَلَّقَتْ أَعْنَاقَنَا

وَمَا زِلْنَا نَلْوَحُ لِلشَّمْسِ!؟

إن حضور الجنرال يستدعي حضور ملازماته، وهذا ما يجعل لغة الشاعر
الصائغ مثقلة بالأسلحة الثقيلة والخفيفة التي تجتمع كلها من أجل غاية واحدة
هي التصوير المروع للحظات القتل! وما يتبعه من نشر للحزن والعذاب

وتغيب لأحلام الطفولة بالأمان والسلام:

أَرْسُمُ دِبَابَةً وَأُوجِّهُهَا إِلَى شُرْفَةِ الْجُنَرَالِ^(٢)

أَرْسُمُ غِيْمَةً وَأَقُولُ: تِلْكَ بِلَادِي

أَرْسُمُ لَعْمًا وَأَضْعُهُ فِي خَزَانَةِ اللُّغَةِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١/ ٣٨٧.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١/ ٣٩٧.

أرْسُمُ عنكبوتاً وأحْطُهُ على بابِ الأحزان
أرْسُمُ أبي وأقولُ له: لماذا تركتني وحيداً أمام اللثام
أرْسُمُ مائدةً وأدعو إليها طفولتي
أرْسُمُ نايًا وأنسلُ من ثقبهِ إلى القرى البعيدة
أرْسُمُ شارعاً وأتسكعُ فيه مع أحلامي
أرْسُمُ قلبي...
... وأسأله: أين أنت؟!

يحملنا السطر الأول إلى هيمنة نزعة الحرب حتى على أطفال المدارس، فقد قرر النزوع التعبوي المهيمن عسكرية الحياة بكل مفاصلها، ولم يعد التلميذ الصغير يرسم الطبيعة وما فيها، بل يرسم الأسلحة الخفيفة والثقيلة كالبنديقية والدبابة والمدفع، أو صور جثث القتلى المتناثرة في أرض قاحلة تحوم من حولها الحشرات والحيوانات، وهو المشهد الذي كان ييئس كل يوم من أجهزة الإعلام ليغذي الذاكرة بصور القبح بطريقة إجبارية تتنافى مع أبسط مقومات الذوق أو مبادئ حقوق الإنسان.

وهكذا نجد هذا التفاوت الحاد بين المفردات الدالة على هذا الانشطار المرعب بين نمطين من الذاكرة يتجاذبانها بقوة وعنف، فكل ما في القصيدة مستل من الذاكرة ولكنها ذاكرة الحرمان الذي تمتد خيوطه من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، فلا فرق في الزمن سوى مزيد من تراكم الخيبة والحزن الذي ينتهي بافتقاد الحب والشباب وأحلام الطفولة المسروقة.

لا تسمح له هذه الذاكرة المثقلة بالقسوة بالاقتراب من جمال الحياة وبهجتها فما أن يفكر في ذلك حتى تطل عليه الذكرى برأسها القبيح المرعب لتخرب عليه صفاء اللحظة الحاضرة، وتحل بدلا منها لحظة من الماضي مقابلة

لكنها تفيض قسوة ومرارة حتى تحولت هذه الذاكرة نفسها إلى "رقيب داخلي" يمنع من الاقتراب من خيط الحياة لتعود هيمنة الانشطار أكثر جلاء وحدة:

منذ الصباح^٢
وهو يجلس أمام طاولته
فكر أن يكتب عن ياسمين الحدائق
فتذكر أعواد المشانق
فكر أن يكتب عن موسيقى النهر
فتذكر أشجار الفقراء التي أيسها الحرمان
فكر أن يكتب عن قرنفل المرأة العابق في دمه
فتذكر صفيير القطارات التي رحلت بأصدقائه إلى المنافي
فكر أن يكتب عن ذكرياته المتسكعة تحت ثيث المطر
فتذكر صرير المجنزرات التي كانت تمشط شوارع طفولته
فكر أن يكتب عن الهزائم
فتذكر نياشين العقداء اللامعة على شاشات الوطن
فكر أن يكتب عن الانتصارات
فتصاعد في رأسه نحيب الأرامل
ممتزجا برفات الجنود المنسيين هناك
.....

.....
في آخرة الليل

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ص ١٣٨.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٤٠٦ / ١.

وَجَدَ سَلَّةَ مَهْمَلَاتِهِ مَمْلُوءَةً
وورقته فارغة بيضاء

لا تقتصر قسوة الذاكرة على حضورها المؤثر في النص أو في تكوينه وإنما تمتد لتكون مكونا أساسيا في لغة الشاعر عامة، هذه اللغة التي تفيض بألفاظ الآلات الحربية ومشاهد القتل والدمار، مشاهد تجاوز عالم الخيال نفسه بمسافات بعيدة، فالقصف الثقيل، وأزيز الطائرات، ومروق القذائف، وانتشار الشظايا، وارتجاج الأرض، وانهيار المخابئ، وتطاير الأشلاء، والألغام والقنابل المنفلقة وغير المنفلقة، وحركة الدبابات والمدرعات، والرصاص والبنادق، والأسلاك الشائكة، والأرض الحرام، والبساطيل^(١)، والدم والرمل والتراب مكونات أساسية ذات صبغة دالة على مدى القسوة التي اختزنتها ذاكرة الشاعر وصارت جزءا من تكوينه النفسي ونتاجه الفني.

أما الموت فكان هو المأساة الكبرى التي تختم رحلة عذاب طويلة، وقد رصد الصائغ بعضا من مظاهر هذا الموت قتلا فوقف عند إحدى صوره الموجعة المحيرة وهي تلك التي تقع في منطقة بين الفريقين المتقاتلين تسمى في المصطلح العسكري بـ: "الأرض الحرام" وهي منطقة ملغومة فاصلة بين الفريقين تصبح منطقة قتل لكليهما، وقد يكلف بعض الجنود بواجبات لاجتيازها وبلوغ مواقع العدو فيصاب أو يقتل، وعندها لا يستطيع أحد الاقتراب منه، أو محاولة إسعافه وإنقاذه ولو كان أخاه الأعز، فهي منطقة قتل لا يسلم الداخل إليها في كل الأحوال؛ وقد وصف الشاعر حال القتل فيها في قصيدة "الأرض الحرام"^(٢) :

الندى...

(١) هي جمع لكلمة بسطال، وهو حذاء ثقيل يستعمله الجنود في الخدمة.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١/ ٤٤٤ .

فوق سلكِ السياجِ الصديءِ

قطرةً...

قطرةً

يتساقطُ من دمه

النوارسُ تُعبِرُ جُتتهُ - لامباليةً -

تعبِرُ السُرُفاتُ

المقارزُ

صحفُ الصبّاحِ

المدافعُ

ساعي البريدِ

رياحُ السهولِ الخفيضةِ

وهو مسجى - على العُشبِ -

تفصلهُ طلقةٌ في الجبينِ

سلكُ عالقٍ بملابسهِ العسكريةِ

وهو يهيمُ ليعبرَ.....

.....

.....

لا أحدٌ يعلمُ

ما كان يحلمُ

لحظةً داهمه الموتُ

لا أحدٌ يعرفُ الآنُ

من أين هذا القتل؟

إن مأساة هذا القتل أعظم من سواه، فقد ينزف دمه قطرة قطرة حتى يموت، وقد يطير جزء من جسده، وإذا كان غيره يمكن أن يحصل على حق الوصول إلى أهله ولو كان جنازة في تابوت، أو يوضع بالانتظار في ثلاجات حفظ الموتى، أو ينقله بعض رفاقه الجنود إلى وحدة طبية فإن قتل الأرض الحرام هذا محكوم عليه بأن يموت وحده، يعاني من ألم الجراح ووحشة الانفراد والغربة ثم يفضي به المصير إلى أن يكون مجهول الهوية والموقف فيسجل في قائمة الضياع أو المفقودين الذين لا يهتدي أحد إلى مصيرهم وإن طال الزمن، وتظل قلوب الأحبة معلقة في أوهام المجهول تجهد النفس في محاولات بلوغ الخبر الأخير ولكن دون جدوى، وهنا يضعنا الشاعر أمام هذا النوع من القتل المركب الذي لا يقتصر الأمر فيه على طلاقة تافهة تقضي على حياة إنسان، بل يمتد إلى اغتيال الأحلام، وإلى نوع من التفاهة لا يهتم له كل المجاورين الدابن في دروب الحياة الداكنة التي ستقودهم إلى مصير سيئ مماثل فهم قتلى على قارعة الانتظار لا أكثر.

السرد من الذاكرة: يمكن أن تكون الذاكرة مصدراً ثرياً من مصادر السرد، ولكن علينا أن نتحرز في الاطلاق، فالسرد المستمد من الذاكرة لا يعني مطابقة الواقع، وعلينا أن لا نتوقع ذلك منها، فهي تتلون بطبيعة الانفعال المرافق لتسجيل الحدث من جهة، وللحظة استعادته أيضاً، هذا فضلاً عن الشروط الفنية المتعلقة بإدارة المادة السردية وتنظيمها، والبعد الدلالي الذي تحتفظ به لغة التسجيل هذه.

تحدث الذاكرة تمازجاً عميقاً مع الهوية الشخصية التي تستمد منها السرد، فهما ترتبطان (بعرى لا تنفصم، إذ لا يعد أي من المفهومين سابقاً على الآخر

أو قابلاً للفصل عنه^(١) وهو يربط أيضاً بين الماضي والحاضر، وإذا كان السرد مستمداً من ماضي الحدث فإن استعادته تنقله إلى الزمن الحاضر وهذا ما يعطي السرد حضوره وتأثيره في المتلقي مع احتفاظ السارد بهويته وشخصيته المندمجة فيه حتى يصبح الشخص وماضيه شيئاً واحداً^(٢).

يروى عدنان الصائغ حكاية قد تبدو غريبة أو مدهشة ولكنها كانت في وقتها من الأحداث المألوفة التي طالما تكررت أمام أعين الجنود، وتلك هي حكاية "البغل"^(٣) هذا الحيوان الخدمي الأليف ولكنه - وهنا المفارقة - المحتج أيضاً، فهو يمكن أن ينهي حياته إن شعر بالذل أو الإهانة في عمله!

يقول عدنان الصائغ: (ذات يوم من نهارات الحرب الهادئة نسبياً، ألقى فوجنا الثالث أحماله، قريباً من سفوح جبل "ديركله"، شمال العراق.. أغراني السفح المتماوج بينابيعه ونرجسه أن أحمل أوراقي تحت وطء قصيدة بدأت تدغدغ روعي المتربة بعد شهور من الياس والشظايا. وجدت أقدامي تتحرك باتجاه السفح وتتوغلان بي بعيداً. وعلى مبعده أمتار من أحراش عالية تحيط بنبع مترقق سمعت أصوات الجنود والعريف تحذرنني وتدعوني أن أعود فالأرض ما زالت بكراً بألغامها التي لم يجر مسحها أو انتزاعها بعد.. واصلت السير، غير ملتفت لشيء سوى تموجات الماء بين الحصى والعشب..

(١) ورنوك، ميري، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص ١١٧.

(٢) ورنوك، ميري، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص ٩٩، وأصل الرأي لفيلسوف الوجودية جان بول سارتر كما أشارت المؤلفة.

(٣) من المعروف أن الجيش كان يتألف هذا الحيوان ويستعمله للخدمة وخاصة في المناطق الجبلية، وتوجد وحدة مسؤولة عن البغال، وكل بغل يمنح رقماً خاصاً، وكان البغل وسيلة النقل المفضلة بين الوحدات المنتشرة في المناطق الوعرة فيحمل بالعتاد أو الأرزاق ليوصلها ويعود إلى مقره من دون الحاجة إلى مرافقة الانسان إياه في ذهابه وإيابه، لكنه يحتج أيضاً، وقد يتحجر بإلقاء نفسه من أعلى الجبل!

بعد دقائق سمعتُ ورائي أصوات ركضٍ قوية، التفتُ لأجد ذلك البغل المسكين، فاراً مثلي من اسطبله باتجاه النبع.. تجاوزني ثم تخطني بأقدامه المتراكضة.. وما هي إلا لحظات حتى سمعتُ دويّاً مرعباً، وأراه فجأة وقد تحوّل أمامي إلى نافورة من دم ولحم وغبار، تصاعدت إلى علو.. ووجدتني أسقطُ من هول الرعب والانفجار متدحرجاً مع الصخور، وبعضاً من النثار يُغطّي أحجارَ السفح وملابسي، وعلى مبعده من المكان انفتحت أشداق الجنود وعيونهم برعب في انتظار انجلاء سحب الغبار ليعلموا من بنا الذي أنفجر به اللغم..

أنا؟ أم البغل؟^(١) يمكن أن تكون هذه الحكاية بكل ما فيها من عنف واحتجاج ومفارقة مدخلا إلى ذلك الانشطار الذي نفترضه في ذاكرة الشاعر ودليلا عليه، وهو لا يقتصر معها على الذاكرة وحدها، بل يطبع شخصيته الإنسانية والفنية لا حقا إذ يقر الشاعر نفسه بهذا الأمر بقوله: (هذه المفارقة المهولة وغيرها، ما زالت - للآن - تخلخل حواسي وكياني كله، وتفرش نصوسي بأقطارها الحامضة.. وتذكرني أن حياتنا هي مجرد صدفة في صدفة، أو بعض مفارقة، أو هي "ظلٌ يمشي" - كما وصفها شكسبير)^(٢).

يمكننا أن نتبع خيوط هذه المفارقة التراجيدية، وما بثته من شعور بعشية الموت والحياة والانشطار بينهما في عدد كبير من نصوص الصائغ، ولا سيما ما اتخذ منه السرد سبيلا أو أداة لتوصيل الفكرة الشعرية، وهي في سردها إنما تستمد من واقع يعيد الخيال بناءه، عبر ذاكرة محكمة بخزينها البشع من سلطة الموت الكاتمة لأنفاس الحياة كمشهد الإعدام هذا^(٣):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٥٠/١.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٥١/١.

(٣) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٢٦٣ /١.

الذين صَفُّوا
في ساحةِ الإعدامِ
حملقوا بعيونٍ مرتجفةٍ
إلى الفوهاتِ السودِ
المصوبةِ إلى رؤوسهم الحليقةِ
لكنَّهم لم يروا عيونَ القتلةِ
كانتْ محجوبةً خلفَ صفِّ البنادقِ الطويلِ
لهذا ظلَّتْ نظراتهم
مسمرةً نحونا
.. إلى الأبدِ

سأكون مضطرا إلى الوقوف مليا عند هذا النص القصير محاولا تأويل ما فيه من إشارات قد يبدو لغير المطلع أن الشاعر قد اجتلبها من السماع، أو مشاهدة بعض أفلام السينما، أو ربما من محض خيال، وليس الأمر كذلك قطعا، إنها بنت الواقع الحقيقي الذي رسخ في الذاكرة، ذلك بأن مشاهد الإعدام هذه كانت من الفعاليات اليومية في العراق في أثناء الحرب، وكان الشباب الراضون للخدمة العسكرية الإجبارية ومن الموت المحقق فيها يُربطون إلى أعمدة خشبية في ميادين الرمي في المعسكرات، وتغطي وجوههم أو رؤوسهم جميعا بكيس أسود، ثم يقف أمامهم، وعلى مسافة عشرة أمتار تقريبا صف من القتلة الذين يطلقون النار في لحظة واحدة على ضحاياهم عند سماع الأمر العسكري بالرمي، وإيغالا من السلطة القمعية في الطغيان وإذلال الضحايا وذويهم فإنها كانت تلزم الأهل بدفع ثمن الاطلاقات التي قتل بها أبناءهم!!

هذا المشهد الذي تكرر كثيرا في العراق كان يجري أمام أعين الجنود الآخرين تخويفا وإرهابا لهم.

أما عدنان الصائغ فقد أوجز القول وكأنه يساوي فيه مسافة الطلقة وسرعتها بين القاتل والضحية، فجعل كل ذلك في حكاية صغيرة تكتنز من الآلام ما لا يجد أو يعد، ولو عدنا سطور القصيدة لوجدناها عشرة أسطر فقط، ولم يكن هذا الرقم اعتباطيا سواء قصده الشاعر أم أملاه عليه اللاوعي الفني الفاعل، فهو يساوي المسافة بين القاتل والضحية أولا، وهو يساوي الصف من المعدومين الذي غالبا ما كان عشرة أيضا، بعدد الأعمدة المنصوبة في ساحة الرمي، ويساوي في الوقت نفسه عدد الإطلاقات التي يرميها القاتل على الضحية فهو عشرة أيضا، وكل ما في القصيدة يدل على دراية وخبرة فعلية للشاعر بالحدث الذي يروييه من ذاكرته، فقوله: "الذين صُفُوا" يحيل إلى المبني للمجهول من حيث أداء الفعل ذلك أن من يقوم بهذه المهمة يظل مجهولا لدى الناس لأن العمل مسند إلى أجهزة سرية خاصة، وقوله: "الفوهات السود" يشير إلى انتظام بنادق القتلة واصطفافها أمام عيون الرماة في جزء من حركات عملية الرمي، و "الرؤوس الحليقة" يشير بها إلى نوع من الإذلال المتعمد الذي تمارسه السلطة في حلق رؤوس الجنود إلى درجة الصفر نكاية بهم وبشبابهم، فالشعر مما يعتز به الشباب عادة، ولنلاحظ أن أطول سطور القصيدة جاء متناغما تماما مع مغزاه: "كانت محجوبة خلف صف البنادق الطويل" لذلك لم تكن الذاكرة منفصلة عن واقع ما تجود به، ولم تكن بها حاجة إلى الارتكان إلى الخيال أو التوهم، وهو ما جعل السرد على إيجازه غنيا بالدلالة، مشعا بإيحاءات مفتوحة لا نهاية لها^(١).

(١) لا بد لي أن أبين هنا بأنني قد كان لي أن أشهد - كحال بقية الجنود - في عدة مرات بعضا من "حفلات الإعدام" في المعسكرات التي نقلت إليها في مختلف

يعود مشهد الإعدام والرعب منه في هيئة كابوس ثقيل يجثم على صدر امرأة فاقد، ويأتي سرد الحادثة ملتبسا بين ذاكرة الشاعر وذاكرة المرأة التي سلمها مفتاح السرد في تبادل فني متمكن^(١):

مرّت مفرزةُ الإعدامِ

أمامَ نافذتها

فاختلج قلبها، كعصفورٍ مُبلّلٍ بالزئبقِ

- إلى أين يسرعون بخطاهم الحديدية؟! -

المناطق العراقية، وكنا نعرف بوجود "الحفلة" قبل حصولها عندما نجد أن الأعمدة الخشبية التي سيربط إليها الضحايا قد نصبت ولا نعرف من يقوم بهذه المهمة، وهذا ما جعل الصائغ يستعمل صيغة البناء للمجهول.

ومن المشاهد التي لا أنساها أن إحدى "حفلات الإعدام" قد جرت في مدينتي، وحين كانت الأسماء تتلى عرفت بعضاً من الأصدقاء، وكان أحدهم جسيماً قويا معروفا بشجاعته، وحين أطلقت النيران سقط الجميع إلى الأرض إلا هذا الفتى فقد زار بصوت مرعب واقتلع الخشبة وسار بها عدة خطوات قبل أن يسقط مضرجاً بدمه، وقد أحدث هذا المشهد رعباً وفرعاً في الرماة أنفسهم، وفي الجنود لم يتم السيطرة عليه إلا بصعوبة بالغة.. مشهد مهول ما زال في الذاكرة لا يمكن أن أنساه أبداً!

ولا أتصور أن الصائغ قد رأى هذا المشهد نفسه الذي رأيته، لكنني وأنا أقرأ الآن في ديوانه الأخير (نرد النص) هذا المقطع، شعرتُ كأنه كان يشاركني مشاهدة رعب تلك اللحظات: (وفي أعلى التلّة كان يسمعُ رصاصهم ينهمرُ على صدره زخاتٍ قانية، بينما هو يقفُ مربوطاً إلى عمودِ الكهرباءِ ينهرسُ في عيونِ جلاديه ذوي البنادقِ السوداء واللّحي، وهم يرتجفون هلعاً لرؤيته يتقدّم إليهم مبتسماً ناثراً قرنفلاته... الخ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١ / ٤٧٧.

تناهى إلى سمعها

الإيقاعُ الأسودُ

يرتقي السّلامَ

درجةً، درجةً

- لقد أخذوه قبل عام!...

.....

يدمج عدنان الصائغ الزمن الحاضر بالماضي في لحظة السرد، فالحدث الذي جرى قبل عام من لحظة السرد يظل مقيماً مهيمناً على ذاكرة المرأة المفجوعة، ويصبح لديها الزمن امتداداً من لحظة وقوع الحدث إلى لحظة السرد الحاضرة التي تقع فيها تحت هيمنة الكابوس الذي يصبح علامة فارقة يتسع مداها من المعنى الضيق للكلمة ليشمل كل ما يتعلق بالحياة الخاضعة لسلطة الطغاة وأدواتهم التنفيذية التي اختصرها الصائغ بعلامة أخرى دالة هي: "جزمات" فكأنه جعل من هؤلاء الأدوات المنفذة المطيعة لسيدها الطاغية بمثابة "جزمة" لا أكثر، وكأنه يدخلنا في مشهد سينمائي ذي محيط مظلم لا نرى فيه سوى حركة منتظمة لمجموعة من الجزمات وهي ترتقي السلم بإيقاع وصفه بالأسود:

توقفتُ جزماتهم - فجأة -

أمامَ بابِ شقتها

فتوقّفَ نبضُها المتسارعُ

وتساقطتْ عقاربُ الساعةِ، من معصمها،

كطيورٍ ميتةٍ، على السجادةِ

- ما الذي جاؤوا يفعلونه الآن؟! -

.....
.....

طرقوا البابَ
مدت أصابعها المرتعشة
وحين أدارت المقبضَ صارخةً
انفتحت عيونُ الجيرانِ، تحملقُ مذهولةً
لوجهها الشاحبِ
وهي تسألهم بفرع
تُرى أين ذهبوا...!!؟

يقدم لنا عدنان الصائغ مرة أخرى مشهداً مألوفاً في حياة العراقيين لا يستمد من ذاكرته حسب، وإنما من صميم الحياة التي عاش فيها مع أبناء بلده، فكثيراً ما كانت تأتي مفارز من قوات خاصة لتخطف شخصاً ما، لا يعود بعدها إلا نادراً، وإن عاد فليس له إلا أن يعيش في رعب مقيم لأنه يصبح عرضة للاعتقال في المرات القادمة لينتهي به الحال إلى مصير مظلم، وقد توحى تشبيهات الصائغ بالطير ببعض ملامح هذا المصير، فقد ربط في أول القصيدة بين العصفور والزئبق، وبين الطيور والموت، وهو بهذا يشير إلى أن معظم هؤلاء الضحايا هم من الشباب.

أما هذا السؤال الحائر الذي ختم به الشاعر القصيدة وقد ظل معلقاً بين السارد في النص، وهو الشاعر نفسه، وبين المرأة من دون أن نعرف على وجه التحقيق إلى أيهما ينسب هو سؤال الحيرة التي تملأ النفوس جميعاً، فمن يكون نصيبه الاعتقال يكون مصيره التغييب أيضاً، فيصير مجهولاً لا يعلم به

أحد حتى أقرب مقربه، وإن حاول أحد أن يستقصي أخباره بطريقة ما يصبح هو أيضا عرضة للاعتقال والتغيب كصاحبه.

ولعل ما يلفت الانتباه بقوة في القصيدة أن الصائغ وصف الإيقاع بالأسود، وهو وصف يتسم بسمتين: حقيقية تدل على الجزمة السوداء، ومجازية تدل على هذا الزمن الأسود المملوء ظلما وقسوة.

ولم يكن ورود اللون الأسود على الرغم من غرابة وروده عفويا أو مصادفة فنية عابرة، بل هو مما اختزنته الذاكرة أيضا حين طغى لون الحزن هذا فملاً الشوارع والساحات بتلك القطع السود التي تنبئ عن استشهاد من يستشهد، وهم من الكثرة التي لا تحصى عددا، يقابلها سواد يجلل أهل القتل وأحباءه وأقاربه، وهو ما يعني طغيان هذا اللون القاتم بكثرة إذا ما علمنا بطبيعة الحياة الاجتماعية لمجتمعنا المتماسك بقوة في مثل هذا الأحوال.

ينشر عدنان الصائغ اللون الأسود على (حبل غسيل)^(١) بطريقة فنية لا تبعد عن أنموذج الكابوس السابق، محدثاً نوعاً من التداخل بين واقع يفوق الخيال والحلم، أو الهلع من هواجس الخطر الذي يفترس شعور امرأة أخرى يرصدها الشاعر في لحظة اعتيادية جدا من الحياة:

على قوس الصباح

تنشر المرأة

غسيل أيامها

تلمس ثيابه المبقعة بغبار الحرب

ونعاس شرفها الفاضح

فجأة.....

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١ / ٤٧٣.

تختلسُ النظراتِ
لسطحِ جارِتها
وهي تشرُّ ثيابها السود
فتمسكُ قلبها، بيديها
- كليمونةٍ معصورةٍ -
وتهبطُ مسرعةً
الى غُرقةِ النومِ
مُتشبِّهةً بعنقِ زوجها
وهو يفركُ عينيه
مذهولاً
لمرأى زوجته....
..... بالثيابِ السود

يحدث الصائغ هذا التماهي بين امرأتين سيكون مصيرهما متشابها وإن عجلت به الأيام لإحداهن وأخرته للأخرى، وهو يكشف من جانب آخر عن هذا الهلع والرهاب الذي يسيطر على نفوس الناس وكلُّ يشعر أنه سيفقد صاحبه في أية لحظة، وما بين يديه من لحظات أو أيام فما هي إلا مسافة انتظار قلق قبل ملاقاته المصير المشؤوم حتماً، وهو بهذا إنما يستمد من واقع المأساة الغالبة في سنوات محنة الحرب التي تجعل الحزن مخيماً على النفوس، وتجعل الأعباء يتشبث بعضهم ببعض، وكل لقاء كأنه هو الأخير بينهم.

الهرب من الذاكرة، أو الذاكرة والنسيان:

تحاول الذاكرة المثقلة بحملها الموجه الهرب إلى منطقة آمنة تستريح فيها من آلام جراحها القديمة، ولعل النسيان - المقابل للذاكرة - خير مراح لها.

وقد قدمت الدراسات المختصة بالذاكرة تعريفاتها العلمية للنسيان، فرأت: (بأنه فقدان للمعلومات التي تم تخزينها قد يحدث ليس بسبب مشكلات في حفظ المعلومات في المخزن بحد ذاته ولكن لأن ذكريات مشابهة تختلط وتتداخل بعضها مع بعض عندما نحاول استرجاعها^(١)) في اللحظة التي تكون بنا حاجة إليها.

ولا يقتصر الأمر هنا على نوع من اختلاط الذكريات أو تزامنها وتداخلها مع بعض وإنما يمتد إلى ثنائية أخرى هي الحضور والغياب (فإشكالية النسيان، حين تصاغ على مستواها الأعمق تتداخل في النقطة الأشد حساسية لإشكالية الحضور والغياب، والمسافة هذه في القطب المقابل لهذه المعجزة الصغيرة للذاكرة التي يشكلها التعرف الحالي إلى ذكرى الماضي)^(٢) الذي يستعاد في اللحظة الحاضرة متلبساً باللحظة الشعورية لتسجيل الحدث أو التقاطه ساعة وقوعه، فالذاكرة انفعالية من حيث تكوينها وآليات عملها، وهي تمثل: (القدرة على تذكر الأحوال الانفعالية السابقة، كقدرة الإنسان على إحياء خوف قديم اعتراه في بعض ظروف حياته، وقد تطلق الذاكرة الانفعالية أيضاً على ذكرى الحوادث الماضية من جهة ما هي مصحوبة بجملة من الأحوال الانفعالية)^(٣) المرتبطة بنوع من الألم المستعاد معها، وهو ما يجعل الرغبة بالتخلص منها تتجه نحو النسيان.

وقد أخذ النسيان حيزاً مهماً في دراسات الذاكرة، فهو مفهوم مركب لا يقتصر على إغفال ما اختزنته الذاكرة، أو محاولة التهرب منه حسب سواء كان

(١) فوستر، جوناثان كيه، الذاكرة مقدمة قصيرة جداً، ص ٦٢.

(٢) ريكور، بول، الذاكرة التاريخ النسيان، ص ٦٠٤.

(٣) صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ١/ ص

ذلك على صعيد الفرد أو الجماعة، وإنما يتسع ليكون فعلا مقصودا من جماعة مسيطرة على أخرى مغلوبة، وهنا يتجه الفعل إلى نوع من تزييف الحقائق أو طمسها وتغييبها كما فعل إعلام السلطة في أثناء الحرب فقد كان يشيع خطابا يقتصر على تسجيل انتصارات وهمية مقابل إغفال متعمد لحجم الخسائر الهائلة والآلام الفظيعة التي خلفها في البلاد، لذا يصبح من واجب الذاكرة أن تواجه هذا الفعل المشوه للحقيقة، وهذا ما كان الشاعر عدنان الصائغ على وعي به في فعل الكتابة المقاومة^(١).

من جانب آخر يكتسب النسيان معنى "الغفران" كما بحثه بول ريكور في جزء كبير من كتابه: "الذاكرة التاريخ النسيان" وهو الفعل المنتظر من جماعات وقع عليها ظلم كبير من جماعات أخرى ظالمة لها، وهو أمر يمكن أن يدخل في مباحث السلام والوثام الاجتماعي بعد الصراع.

لكن فعل الذاكرة في مواجهة أنواع النسيان يبقى مدفوعاً بحاجات إنسانية لإثبات الحق أمام مغتصبيه، ليتسع أثر الذاكرة وتتعضد قوة فعلها بتعدد الوظائف المنتظرة منها (فهي تؤدي وظيفة تاريخية، تريد استعادة الماضي التاريخي؛ وتؤدي وظيفة قانونية تسعى إلى استحضار أخطاء الماضي في محاكم القانون؛ وتؤدي وظيفة علاجية ترمي إلى تخفيف آلام من عانوا من الماضي في الحاضر، وقد أصبحت تمثل الكيفية التي يمكن بها استذكار أمثلة الرضة في الماضي التاريخي: العبودية، الإبادات الجماعية، الإبادات العرقية، اختفاء أعداد غفيرة من الناس وتعذيبهم)^(٢) وهي أفعال إجرامية وقع كثير منها للشعب العراقي على أيدي ظالميه المستبدين.

(١) ظ: الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١ / ٥٣.

(٢) بنيت، طوني وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة معجم مصطلحات الثقافة

والمجتمع، ص ٣٤٨.

يعطي الصائغ للذاكرة حقها في مقاومة النسيان، فأول كلمة في الأعمال
الشعرية هي نسييت: (١)
نسييتُ نفسي على طاولةِ مكتبتِي
ومضيتُ
وحين فتحتُ خطوتي في الطريق
اكتشفتُ أنني لا شيءَ غيرُ ظلٍ لنصِّ
أراهُ يمشي أمامي بمشقةٍ
ويُصافحُ الناسَ كأنه أنا

إنه يسلم منذ البداية بأنه قد غدا ذاكرته وما فيها، وليس للنسيان من سطوة
عليها، ثم يقف عند واحدة من أهم أحداث العراق الحديث وهي انتفاضة
الشعب بوجه الطغاة الذين ورطوه في حرب خاسرة، ثم عادوا ليغيبوا ذكر
شهداء هذه الانتفاضة في قبور جماعية لا يهتدي إليها أحد، وفي غلاف من
نسيان مصطنع حاولوا به أن يسلبوا الذاكرة العراقية حقها في استذكارهم أو
النواح عليهم وذلك عبر التهيب والتخويف والطمس المتعمد للحدث
ووسمه بسمات الغدر والخيانة، لكن الصائغ ينه الضمير العام إلى هؤلاء
الشهداء المنسيين: شهداء الانتفاضة^٢ :

هؤلاء الذين
تساقطوا أكداً
أمام دباباتِ الحرسِ
هؤلاء الذين حلّموا كثيراً بالأرضِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ص ٩.
(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١/ ٢٩٠.

قبل أن يخلقوا بأجنحتهم البيضاء
هؤلاء الذين نما على شواهد قبورهم صبير النسيان
هؤلاء الذين تأكلت أخبارهم
شيئاً، فشيئاً..

في زحمة المدينة
إنهم يتطلعون بعيونٍ مشدوهةٍ
إلى قدرتنا على نسيانهم بهذه السرعة

إن المفارقة المؤلمة في شأن هؤلاء الشهداء أنهم هم أنفسهم الذين كانوا
بالأمس القريب جنود المعارك العبيثة وحطباها، وكانوا ملء السمع والبصر
حضوراً وظهوراً، لكنهم اليوم، وبعد أن انتفضوا رافضين الظلم والطغيان
سلطت السلطة عليهم دبابات الحرس الجمهوري الخاص لتسحقهم وترميهم
في قبور جماعية مجهولة في غياهب الصحارى، ودفن بعضهم وهم أحياء
مفتوحى الأعين ينظرون مصيرهم الفاجع، ولذلك قال عدنان الصائغ إنهم
يتطلعون إلينا بعيونٍ مشدوهة، ولا شك في أن غرابة المشهد، وتحول المواقف
يشير من الدهشة ما يملأ العيون والأرواح أيضاً.

تتوهج ذاكرة الصائغ وهي تستعيد تاريخها المملوء بغبار المعارك لتواجه
زحف النسيان، ويقدم في قصيدته: "خرجت من الحرب سهواً" استرجاعاً
مؤثراً لما جرى على هذا الوطن المبتلى:
ولكنني.....

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ص ٢٩٦، وهي من القصائد الفخمة من بين
مجموع شعر الصائغ، فيها عمق فني ونفسي واجتماعي تستحق بنفسها دراسة
مستقلة.

من خلال الحطام الذي خلفته المدافعُ
أرفعُ كفيّ معفرةً بالترابِ المدمى.....

أمامَ عيونِ الزمانِ
أعلمه كيفَ نخرُ أسماءنا بالأظافرِ

كي تتوهج: لا

نحنُ الذين خرجنا من الثكناتِ

نكشُ ذبابَ العواصم عن جرحنا

أنخطيء - حينَ تمرُّ بنا الشاحناتُ الطويلةُ -

في عددِ الشهداءِ الذين مضوا في رحابِ القنابلِ

وفي عددِ الأصدقاءِ

الذين مضوا في الطوابيرِ

يصفّ الصائغ مجموعة من الشواهد الإنسانية أمام الذاكرة لمقاومة النسيان

وهي كلها مما يستثير الذاكرة الجمعية التي يخاطبها وهو يعرف كيف يستفز هذه

الذاكرة باستعماله ماثير ما كمن فيها عبر مجموعة من المفردات أو الجمل

الدالة:

لكنني - والقصيدة {لم ترها بعد عين الرقابة} -

لا أخطيء الوجع المرّ

حين تمرُّ على وجلِ الأمهاتِ

تسمرن فوق رصيفِ المحطاتِ

يسألن من يعبرون إلى الحربِ

أن يأخذوا ليلهنّ الطويلَ

مناديل دمع تَضَمَّدُ جرحَ المسافةِ

بين الرصاصةِ، والدعواتِ

يكابرنَ صبرَ السنينِ

أمامَ الأسرةِ، فارغةِ

يطلب الصائغ النسيان ولا يبلغه، إنه لا يستطيع التخلص من أنين الذاكرة
هذا وإن حاول أن يرميها في غياهب النسيان، فهي تمتلك فعل مقاومة عنيف،
عميق مطوق بآلاف الصور الحزينة التي لا تقبل الاستسلام:

من يمسخُ الآنَ عن قبوِ ذاكرتي

صُورَ الأصدقاءِ الذين مضوا في بريدِ المعاركِ

بلا زهرةٍ أو نعاسِ

ولم يتركوا غيرَ عنوانِ قلبي

أصدقائي الذين أضاعوا الطريقَ

إلى دمعهمِ والمنازلِ

أصدقاءِ القنابلِ

أنا شختُ قبلَ أواني

ألم تُبصروا رثتي سودتها الشعاراتُ لا التبغُ

ألم تُبصروا قامتي حدبتهما خطى العابرين إلى الأوسمةِ

أه... ممَّا يُكتمُّ قلبي...

وما تُعلنُ الصحفُ والفتياتُ (...)

.....

على شفتي شجرٌ ذابلٌ، والفراتُ الذي مرَّ لم يروني. ورائي نباحُ الحروبِ
العقيمةِ يَطلقُها الجنرالُ على لحمنا، فتراوغُ أسنانها والشظايا التي مشطتُ شعرَ
أطفالنا قبلَ أن يذهبوا للمدارسِ والوردِ. أركضُ، أركضُ، في غابةِ الموتِ،

أجمعُ أحطابَ مَنْ رحلوا في خريفِ المعاركِ، مرتقباً مثلَ نجمِ حزينٍ، وقد
خلفوني وحيداً هنا، لاقماً طرفَ دشاشتي وأراوغُ موتي بين القنابلِ
والشهداء. أنا شاعرٌ أكلتُ عمرهُ الكلماتُ، فكيفَ أرتبُ هذي الحروفَ
وأطلقها جملةً، دونَ أن يزلقَ القلبُ - مرتبكاً - من لساني وينفجرُ اللغمُ،
أركضُ، أركضُ، قلبي على وطني: أينَ يدفنُ أبناءه؟.. الأرضُ أصغرُ من
دمعِ أمي، أنفضُ عن جلدِ طفلي الرصاصَ، فيجمعهُ في إناءِ الطحينِ (...)
هذي البلادُ على بُعدِ قبلةٍ من وريدك يا أيها الطائرُ المتغربُ بين القواميسِ. إننا
نقيسُ الحياةَ على حجمِ قبلةٍ، عبرتُ صبرنا الصعبَ، نُسقطُ منها الشظايا -
الزوائد، كي نرتديها، قميصاً من البهجةِ المستحيلةِ،

هلُ

خطاً

أنُ

نُحبُّ

الحياة؟! ...

تلحّ الذاكرةُ في حضورها كلما استشعرت نية النسيان في حاملها، وتتحول
لتمارس فعلاً وحشياً عنيفاً، فهي لا تقتصر على استعادة صور ماضية، وإنما
تشفعها بما رافقها من ألم يتجدد مع كل استعادة، فهي ذاكرة انفعالية منحازة،
غير محايدة، وكيف يمكن لذاكرة محملة بكل هذا الألم أن تتخلى عما تحمله
لتكون محايدة، وها هو يقدم هذه الصورة الغريبة في "قصائد الرحيل"^(١):

ذئابٌ سودٌ

تتسلقُ ذاكرتي

تنهشُ جثثَ الأيامِ المنسيةِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٤٩٩/١.

في الأرضِ الحرامِ

وتتركني

- كل مساء -

أعوي ..

وحيداً

على ثلوج أوراقي

في منافي العالم



أتطلعُ إلى صورِ الأصدقاءِ

في ألبومِ الحربِ

وأحصي: كم قنينةً

سكبت - هنا، على طاولتي -

فوق حُفْرِ مقابرهم

التي سوّيتُ على عجل

تثبت الذاكرة هنا قوة حضورها فهي ما زالت مشبعة بصور الحرب، حتى أعادت الأيام المنسية جثثاً، وانتقلت من ألبوم الحرب إلى حفر المقابر فهي محاصرة بالموت الموجه؛ موت الأحبة والأصدقاء الذين يسرع إليهم النسيان المضاد لفعل الذاكرة.

يدخل الصائغ الذاكرة والنسيان في صراع وجودي، فإذا كان النسيان رديف الموت فإن الذاكرة تبعث فيه الحياة، وهذه صورة الجندي المجهول التقليدية تتحول إلى شاخص عظيم أمام الذاكرة كما في قصيدة "تكوينات"^(١):

في حديقة الجندي المجهول

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٤٦٩/١.

الجُنْدِيُّ، الذي نسيَ أنْ يخلقَ ذقنَهُ

ذلكَ الصِّباحِ

فعاقبهُ العريفُ

الجُنْدِيُّ القَتيلُ، الذي نسوه في غبارِ الميدانِ

الجُنْدِيُّ الحالمُ، بلحيتهِ الكثَّةُ

التي أخذتْ تنمو

شيئاً،

فشيئاً

حتى أصبحتْ - بعد عشرِ سنواتٍ -

غابةً متشابكةً الأغصانُ

تصدحُ فيها البلابلُ

ويلهو في أراجيحها الصبيانُ

ويتعانقُ تحت أفيائها العشاقُ

.....

.....

الجُنْدِيُّ..

الذي غدا مَنزَهاً للمدينةِ

ماذا لو كان قد حلقَ ذقنَهُ، ذلكَ الصِّباحِ

يحول الصائغ هنا موقفاً يومياً تافهاً من مواقف الحياة العسكرية إلى فعل كبير ييئ حياة جديدة، ومن المعروف أن حلق اللحية إلى درجة الصفر من واجبات الجندي اليومية، وكثيراً ما يتعرض الجند خلاف ذلك إلى عقوبات

جسدية ونفسية، لذا يصبح من الأحلام الساذجة للشباب أن يمتلك حرية التصرف بشعر جسده! ولكن لا سبيل إلى ذلك، وقد أدى هذا الفعل إلى الموت، وأدى الموت إلى الخلود، ولم يستطع النسيان أن يطوي هذا الوجود المتجدد عبر الصورة الخيالية الساخرة التي اكتسبتها اللحية وهي تنبثق من النسيان لتكون بستان حياة مزدهرة وكأنها البطولة المتخيلة أو المثالية التي تقام من أجلها نصب تخلد تضحيات المجهولين في صفحات التاريخ.

هكذا هي ذاكرة الشاعر تبقى حساسة متوتبة يستثيرها أدنى حافظ خارجي، ففي غمرة اندماجه بالحياة الاجتماعية المدنية يستفزه خزين الذاكرة ليعود به إلى ماضيه التعيس ويخرجه إلى استذكار الخوف والألم، وهذا ما صنعه في محاولته الفاشلة للنسيان^(١):

تَعْبُرُ البنتُ

يَصْنَفُ شرطي المرورِ

إلى النَّحْلِ

أنْ يَعْبُرَ الآنَ

تَصْنَفُ فِينا بيوتُ التذْكَرِ، ضَيْقَةَ البابِ

تَصْنَفُ رِيحُ المدافعِ

فكم هي متحفزة تلك الذاكرة التي تستفزها صافرة شرطي المرور لتستشير فيها صوت قذيفة المدفع الثقيل التي تأتي على شكل صفيح مرعب وهي تشق عباب الهواء باتجاه الضحايا، وهل ينفع مع مثل هذه الذاكرة محاولتها الهرب إلى راحة النسيان؟ هذا ما سيفعله الصائغ في محاولة أخرى وأخيرة^(٢):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٤٢٨ / ١.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ص ٢٨٨.

ضعهُ فوق السندان
وأطرقهُ بلا رحمة
أطرقهُ...
أطرقهُ...
قلتُ له:
- أطرقهُ بشدة
أطرقهُ يا حداد
أطرقهُ...
كي يتمدد
... هذا القلبُ
ويُصبحَ جسراً
يُوصلني للنسيان

فهذه المسافة بين السندان والنسيان مسافة أفعال عنيفة: الطرق، والطرق بشدة، على هذا القلب الرقيق من أجل أن يتخلى عن ذكرياته، ويتخلص من آلام حملته، وينيح في ظل النسيان الوارف، ولكنها تبقى مجرد محاولة من محاولات أخرى غيرها أفضت إلى تعميق فعل الذاكرة، وانسحب النسيان فيها خائباً إذ لم يستطع أن يخلص الذاكرة التي ظلت حائرة في المنفى، والغياب والبعد عن مدار الأحداث ومتعلقاتها، فظلت مكتنزة بمفرداتها، خاضعة لمعطياتها، متحكمة في أداء الشاعر الذي لم يستطع التخلص من ماضيه المحفور في أعماق نفسه التي أنفقت أيامها وهي تلم أشلاءها الممزقة بين القذائف والملاجئ لتحملها معها إلى غربتها فتسعر من حرقتها في بلاد الثلج، وتثير الضجيج في بلاد الصمت، وتحرم الشاعر بكآبتها من سرور أيامه القليلة الفانية.

خاتمة:

احتفظ عدنان الصائغ بجزين ذاكرته بكل ما فيه من ألم، ولم تجد محاولات من أجل الهرب من هذه الذاكرة المثقلة بماضيها، ولم يستطع المنفى أن يوجه طاقته الشعرية باتجاه آخر بقدر ما كان مساعداً على حضور الذكرى في مختلف اللحظات المعاشية والشعرية.

ولم يكن عدنان الصائغ في تسجيله الشعري فردياً، أو محصوراً في نطاق الذات الفردية وحدها وإنما كان صوت الجماعة المغلوبة التي لم يكن هو من بينها سوى فرد تميز بقدرة التسجيل الشعري التي عجز عنها سواه، وبذلك كان شعره على تماس عاطفي متين مع الشعور الجمعي لأبناء جيله ووطنه الذين اکتووا بنيران الحروب وذاقوا مآسيها، أو أصبحوا ضحايا مجهولين لنيرانها المستعرة.

وقد امتاز عدنان الصائغ بمحافظته على مبدأ التواضع في التسجيل الشعري من الذاكرة فلم تغلبه نزعة التباهي بالذكرى الماضية، ولم يفسح المجال للتخيل الكاذب ليسبغ على ماضيه بطولات متخيلة، أو أفعال مدعاة، فهو يتكلم بصوت الضحية، وينطق بصوت المغلوب الذي لا قدرة لديه على رد الظلم والطغيان، وليس له إلا أن يجأر بهذا الصوت الضائع في المنفى ليسرد على نفسه ما مر بها من سلسلة الأسى الطويلة التي اخترمت منه ما له من سنين معدودة في هذه الحياة البائسة التي أذهبت أيامه سدى ولم تورثه غير الظلم والعذاب لتسلمه أخيراً إلى رحلة الضياع والغربة في صقيع المنافي الباردة.

ثنائية الحرية والاستبداد في ديوان: مرايا شعرها الطويل

يندرج هذا الديوان في سياق المنجز الشعري العام للشاعر عدنان الصائغ، لكنه يكتسب خصوصيته ليس من الجنس الثري الذي اختاره حسب وإنما من ذلك الانثيال الكثيف للغة الشعرية المحملة بأنواع الألم الذي يحترق به مخزون الشاعر الوجداني حتى يضيء ليصبح هاديا لمساره الإبداعي الذي يتجلى في هذا الديوان انطلاقا من مبدأ الصراع المتعدد الوجوه والثنائيات المتضادة، فقد غمرت الشاعر نفسه ومنذ اللحظات الأولى لنشاطه الشعري في محاولة غير ناجحة للهروب من الذاكرة إلى النسيان، ولم يكن اختياره لهذه الثنائية في مصلحته، فالذاكرة لا تتخلى عن خزينها وإن بدت كذلك بصورتها المخادعة، ولا النسيان بقادر على أن يسدل ستاره الكثيف على ذكريات حفرت عميقا في الروح الشعرية والإنسانية التي يحملها الشاعر.

وإذا كان عنوان الديوان هاديا أوليا للاستنارة به وسيلة لاكتشاف الدلالة فإن حضور المرأة دليل على هذا التجسيم المضاعف لألم الشاعر، والمرايا التي تعكس الصور وتقلبها لا تستطيع أن تخفيها أو تخلص الناظر إليها من شدة حضورها ووقعها في النفس، لذلك تبدو المرايا هنا حافزا إضافيا على انشاء الألم واستفاقة الذكرى.

أما الضمير المؤنث المربوط بشعرها الطويل فلم ينص الشاعر على دلالة محددة له، وليس هو مقرونا بامرأة ما مقصودة في النصوص وإن بدت كذلك من باب المفارقة، أو المخادعة الفنية والنفسية، فللأنثى تجليات وتمظهرات كثيرة مستمدة من واقع الحياة، أو من الطبيعة فهي شمس وزهرة وموجة بحر ونسمة... وهي لا تظهر من صورتها الأثوية غير الشكل الدال عليها من دون إشارات جنسية إذ تتخلى عن هذه الصفة لتظفر بسعة من الدلالة لا تحدها الحدود المادية، فتبدو مثل لوحة مرسومة بقلم الرصاص تبرز بشعرها الطويل

وعينها الواسعتين لتركز النظر على هاتين الصفتين الرمزيتين ولتصرف عنها الملامح الأخرى التي تشتت التركيز الفني والدلالي الذي يريده الشاعر. وقد ظلت هذه الدلالة مطلقة وهو ما منحها مزيدا من الغنى والانفتاح على التأويل الذي قد يجد ما يعضده إذا ما ملنا به نحو شيء مفقود مأمول الحصول عليه وإن عظمت التضحية في سبيله، ولا شيء أعظم في نظر الانسان الواقع تحت نير الظلم والجور والاستبداد من الحرية، لذا يمكن أن يؤول الضمير المؤنث بصورته الأولية بهذه الدلالة إن لم يكن في مآلها الن هائي فلأغراض الدراسة بوصفه فرضا من فروضها يمكن البرهنة عليه بما يرد في النصوص عند دراستها وتحليلها.

ثنائية الحضور والغياب:

يزدحم ديوان الصائغ هذا - كسائر شعره - بمجموعة من الثنائيات المتضادة المتفرعة من الثنائية الرئيسة: الحرية والاستبداد لتمثل انقسام الذات بينها في تفجعها على ما تفتقد وتشوقها إلى ما تريد، وبين الأمرين هذين انحناءات كثيرة تمر بها النفس المشبوحة إلى خيط الذاكرة المؤلمة والنسيان المبتغى.

ولا تقتصر الصورة على قسماتها الواضحة هذه وإنما تظهر فيها انعكاسات ورؤى سائدة أو مرادفة يجتلب لها الصائغ حدة الألوان في تناقضها كالأبيض والأسود وما لذلك من دلالة على المفقود من الحرية والموجود من القمع، أو الهرب من الواقع القائم والوقوع في أسر الحاضر السيء، ومن ذلك قوله في مقاطعه لزهرة الياسمين التي هي إحدى التجليات الكثيرة لمعشوقته الحرية المفتقدة:

قلتُ لها: يربكني شعركِ الطويل^(١)
وأقصدُ: إنني أمدُّ يدي إلى وسادتي
فأجدُ خصلاتكِ مبعثرةً...
وأحلامي مبعثرةً...
وسريري فارغاً ووحيداً مثلي
يا لحماقتي
كيف لي أن أصدقَ أصابعي
وأكذبَ شعركِ الطويل

هذا هو الانفصام بين الواقع والحلم، بين الحاضر البائس والمستقبل المراد،
وهذا الافتقار يولد في النفس الوحشة والضياع، ويوسع من مساحة الفراغ
ويوصل إلى شيخوخة مبكرة، أو موت مبكر:

إلى أين تمضين بشعركِ الطويل^(٢)
بعيداً عن فوضى أصابعي
كيف تكحلين رموشَ عينيكِ الواسعتين
بلا مرايا عيوني
وكيف تُطفئين ضوءَ غرفتكِ... لتنامي
ونجومُ أهاتي - على شباككِ - لم تنم بعدُ
ماذا سأقولُ للشوارع، حين تسألني، غداً،
عن حفيفِ خطواتكِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٣ / ١٠٢.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٣ / ١٢٤.

ماذا سأقولُ لذكرياتي، حين تبكيك في منتصفِ الليالي الموحشةِ
ماذا سأقولُ لذكرياتي، حين تبكيك في منتصفِ الليالي الموحشةِ
ماذا سأقولُ للمصطبات، حين ترى ظلي وحيداً

متكئاً على شيخوخةِ اليوكالبتوس

يتأملُ تساقطَ أوراقِ الخريفِ

ويحصي كم بقي له: من الأحلامِ والسنواتِ والبكاءِ...

إنها الثنائية الكبرى التي يتفرع منها كل ما سيليهها، ثنائية الموت والحياة،
فغياب المعشوقة يعني تيسس الحياة في الجذور والأغصان والأوراق لتحل وجوه
الموت الكثيرة ومنها الوحدة، والشعور بالوحشة في هذا العالم الفسيح:
متى أستريح؟^(١)

من أورثني هذا الحنين والبكاء والتسكع؟

روحي مدينة مهجورة...

تبحثُ عمن يرممها

أديرُ قرصَ الهاتفِ

لا أحد...

أبعثُ برسائل لا عنوان لأصحابها

أطرقُ أبوابَ الصحفِ

لا قصيدة عندي تصلح للنشرِ

ماذا أفعل...

كي أوقف زحفَ الخريفِ على مساحةِ الخضرةِ المتبقية من عمري؟

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٤٧ / ٣.

ماذا أفعلُ

كي أقتعَ هذا القلبَ اللجوجَ

إنَّ كلَّ ما أفعلهُ بعدكِ حماقات

يبدو افتقاد المعشوقة أكثر وضوحا حين يلوح الشاعر ببعض إشاراتهِ التي يعرفها العراقي الذي اكتوى بجر نارها، ومن ذلك ما أورده الصائغ في

قصيدته رحيل ومنها:

قالت: سأرحلُ^(١)

لم أصدقها...

قالت: إنني راحلةٌ

لم أصدقها...

وعندما لوحتْ بكفيها الممطرتين

من وراء نافذةِ قطارِ الرحيلِ

لم أصدقها...

وهكذا مرّت ثمانية أعوام على غيابها

وأنا لا أصدقها...

فالرقم "ثمانية" هنا ليس اعتباطيا في دلالته وإنما يرتبط ارتباطا وثيقا بسنين الحرب الثماني التي اكتوى بنارها العراقيون والصائغ منهم، وهو ما يجعل ضمير التأنيث متسع الدلالة ليمثل حقبة من زهو الشباب الذي عاش فيه الصائغ وجيله قبل اندلاع شرارة الحرب على الرغم من كل ما فيها، لكن لا أقسى من الحرب ولا أبشع، ولذلك حين تحضر الحرب تهرب الحرية والأمان

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ١٦١/٣.

والسلام وزهو الحياة كلها حتى تتحول الحياة نفسها إلى كومة من حزن أو
رماد:

إلى أين أتجهُ بأحزاني^(١)

وأنت بعيدةٌ عني

لماذا لم أقل لها ذاك

لماذا لا أقول لها أن أيامي رمادٌ

وذاكرتي قاربٌ مثقوبٌ

وقلبي مصعدٌ عاطلٌ

لماذا لا أقول لها

يا أجملَ عينين على الإطلاقِ

إنني بلا عينيك لا أستطيعُ أن أكتبَ بيتاً واحداً

يتوقف الشعر ويستيقظ الضياع حين تغيب هذه المعشوقة التي يجد الشاعر

في البحث عنها في الشوارع والساحات وفي عيون الأطفال، وفي الذكريات
المتييسة:

غيابك نافورة حُرقة^(٢)

وأنا الضاميءُ (لم تروني شفتاكِ)

(...) يا سيديتي.. يا ذاتَ العينين الواسعتين

تعرفين كم من الكلمات ضاعتُ

وأعرفُ كم من السنوات ستضيعُ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، ٣ / ١٦٧.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ٢٢٨.

لا أحد، يوقف هذا الضياع المستمر.. الذي يسمونه - خطأ - أيامنا
لا أحد، يوقف هذين العقربين المتراكضين على ميناء عمري
وهما يقضمان في طريقهما كل شيء

والضياع يسلم إلى الحيرة، والشعور بافتقاد المرتكز، ولا يبقى سوى
البحث اليأس في أسئلة لا جواب لها، فقد أيقن الشاعر بالفقد، وأسلم روحه
إلى الضياع، وما كانت أسئلته سوى نوع من تسلية لا تجدي، وحيرة لا مرسى
لها:

أين أنت الآن؟^(١)

في هذه الساعة من ضياعي

في شوارع ذكرياتك..

أين أنت الآن؟

غرفتي بكاء،

جدرانها من جص ودموع

ونوافذها من أحلام ذابلة وياسمين

أين أنت الآن؟

يا من تركتني أذر رماد قصائدي في حانات الأرق

فيشرب نخبها الأصدقاء الثملون

وهم يودعونني إلى بيوتهم

وأودعهم إلى برد المصاطب

أين أنت الآن؟

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ٢٣٢.

لا شوارع اليوكالبتوز تدلني عليك، ولا نوافير نصب الحُرْبِة، ..
وكثرة الولع بالشيء مع عدمه يعوض عنه بالتوهم، وربما تكون شدة
الشوق دافعا إلى ذلك، لذا نجد الصائغ يرى معشوقته ولا يراها وهو الغارق
في ألم الضياع:

ما لي استنجدُ بكلِّ ذكرياتك^(١)

فلا أزدادُ إلَّا ضياعاً...

ولا أعرفُ أين أنت؟

ما لي أراكِ في كلِّ الشوارع... ولا أراكِ

ما لي أراكِ في كلِّ الملامح... ولا أراكِ

ما لي أراكِ في كلِّ المرايا... ولا أراكِ

ما لي أراكِ في كلِّ الكلمات... ولا أراكِ

﴿رأيتك...﴾

توهمتُ أني رأيتك - ذات صباح مندى برائحتك -

تدلفين إلى القاعة بشعرك الأسود الطويل

لكن التوهم لا يدوم إذ تطفؤه الحقيقة الجارحة، حقيقة الافتقاد الموجه.

من الانكسار إلى الانتصار:

يشتر الصائغ في ثنائية أخرى هي الانكسار والانتصار ما جرى على هذه
الذات المترقبة، المتعبة من هول ما ترى، فيرصد ما مر بها من خسائر فادحة
سماها: "انكسارات" أسندها إلى حرف العين الذي أشار به إلى اسمه اكتفاء
بالجزء عن الكل، وربما أراد به "العراق" الذي رفض الجواهري كسر عينه من

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ٢٣٢.

قبل^(١)، ففي هذا النص الطويل المقسم على فصول ثلاثة يسرد الصائغ خيالاته من افتقاده ما يريد، وكيف زلّ الزمان به عن سواء السبيل حتى أسلمه إلى ضياع لا نهاية له يسير به في الشوارع والساحات وأماكن اللهو والعمل، وهو يجري وراء ظل حلم شارّد لا يكاد يمسك به وإن بدا له ذلك في اليد أو قريبا منها^(٢):

ماذا جنيتَ يا حرفَ العين. أعرفُ أنكَ خسرتَ كثيراً حتى الحقول، وأنّ القصائدَ المخبّأةَ في أدراجكَ سيقرضها الفأرُ، فلا يبقى منها سوى أرقام الباصات. وحيداً تصعدُ سلّمَ المجلّةِ إلى المحاسب، يتبعكَ حشدُ الدائنين... المؤجّرُ الشرهَ ذو الكرشِ التاريخي يُفصلُ شهرتكَ الأدبيةَ على مقاساته أو شيكاته فيموتُ من الضحك. لماذا أيتها القصيدةُ الصافيةُ يحدثُ هذا؟ لماذا يا أمي نسيتَ أن تخطي قميصي المفتوقَ من أولِ الرصيفِ حتى لوركا... قميصي سُخريةُ التلاميذ، والمعبرُ إلى الغاباتِ المحشورةِ في بنطالي. وفيما بعدُ سأدركُ أنّي خسرتُ كثيراً بسببِ حماقاتي وصدقي لا بسببِ التبذيرِ أو الكتبِ، كما تقولُ أمي، وسأخسرُ الوظيفةَ (هكذا تضيفُ أيضاً)..

إن تراكم هذه الخسارات وما أنتجتته من انكسارات يسلم إلى شعور بالضياع، والضياع هذا لا يخلو من بحث جاد عن المعشوقة لكنه لا يؤتي ثماره فيقترن الضياع بالخيبة، وتتراكم تقاطيع صورة يائسة ترسم ملامح مستقبل خرب^(٣):

(١) كان الشاعر محمد مهدي الجواهري (حوالي ١٩٠٠ - ١٩٩٧) مشهوراً بلفظ عين العراق بالضم لا بالكسر، وكان يعتذر عن ذلك بأنه لا يريد كسر عين العراق، وفي هذا دلالة شعبية فيها كناية عن الذلة والمهانة، فيقال فلان كسرت عينه، أي لا يستطيع رفعها للنظر في عيون الناس ومواجهتهم لما فيه من ذلة لحقته من فعل مشين.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ١٧١.

(٣) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ١٧٢.

من أجل ماذا - إذا - أنك مضيت إلى الخراب؟ أم من أجل حفنة قصائد
سيقرضها الفأر والمؤجر، أم من أجل شعرك الطويل الذي يملأ الآن سريره...
يا حياتي من تاريخ بكاء سري، يا حياتي من جبل شاهق يتسلقه رجلٌ وحيدٌ
مجنونٌ... يا حياتي من إدمان امرأةٍ واحدةٍ...
يا حياتي - إذا - من حياة مضاعة... خذوا أيامي كلها، قسموها بينكم
أيها الدائنون

ولا يقتصر الانقسام هنا على عرض الذات على الدائنين الكثر ليتلاقفوها،
وإنما يحدث الانشطار حتى يتداخل كل من الضمير الغائب مع ضمير المتكلم
في صياغة الخطاب ليحدث تقابلاً حوارياً بين نصفي الذات المنشطرة بين
انكسارها وانتصارها، فإذا كان قد مر على الذات كل هذا الضياع والخراب
فإن الغاية المرجحة تبدو نبيلة تستحق كل هذا العناء، فهو من أجل شعرها
الطويل، تلك الفاتنة الغائبة:

.... باتجاه الدهشة^(١) أحملُ عنقي على طبق المغامرة وأقصدُ طبقَ
الحماقات. كلُّ ذلك من أجل الشعر... غير مبالٍ تماماً لما يحدث لهذا الجسد،
وكان ذلك لا يعنيني بالمرّة... لأجرب كلَّ شيءٍ ما دُمتُ قادراً على ملءِ
المسامات التي تُسمى أيامي قبل أن يملأها السوسُ والديدانُ والريحُ...
باتجاه الدهشة، وصولاً إلى ماذا؟

ولم يضع الصائغ السؤال هنا دلالة الحيرة والضياع كما سبق له أن فعل،
وإنما يفتح أمامه مجالات واسعة من الحضور المؤثر وتأكيد هيبة الذات في
مواجهة مصيرها، فهو يتجه إلى الكتابة بوصفها فعل مقاومة، ودليل حياة،
ونبض شعور عميق بالحرية الراسخة في الأعماق أو النابعة منها^(٢):

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٧٧/٣.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٧٧/٣.

وصولاً إلى الدهشة، وصولاً إلى اللذة، وصولاً إليك، وصولاً إلى القصيدة
المتمنعة... أتناثرُ يوماً في الطُرقاتِ كشظايا المرايا وأعودُ مساءً لألملمها على
الورق... تلك هي حياتي...

إنها الحياة النابعة من الذات المؤمنة بقوتها وقدرتها على المواجهة والحضور
في خضم كل ذلك الزيف لتتنصر القصيدة الممنوعة التي كنى عنها بالعدول إلى
"المتمنعة" لذا يتسع نطاق الحياة وتضرب بجذورها بعيداً في الأعماق فلا يمكن
خنقها أو اجتثاثها:

أصغى إلى زرققة النسغ^(١)

وهو يتصاعدُ من أعماق الأرض إلى حنجرة شجرة
ياه.. منذ متى سرقت الشوارعُ من جيب قميص طفولته.. الغابات
فنسي نبض الغُصون في دمه
وانشغل بالضجيج المتصاعد، من كل شيء:
من ملعقة الطعام.. حتى مكيفة الهواء..
آه...

من يعيدُ للعالم غاباته التي... ابتلعها معاملُ المدينة..

إن دفقة الحياة النابضة هذه هي رد جريء على كل قوى الموت التي تحاول
أن تحاصر الشاعر أو تخنق صوته بأدواتها القمعية فيزداد الشاعر بمقابلها قوة
إرادة في التمسك بأهداب الحياة والحرية فيها، أو السعي إليها ولو عن طريق
الخيال، فمجرد أن يكون لها حضور تنتعش كل مناحيها وتتحول إلى علامات
لائتصار الذات على خيياتها وانكسارها المؤقت:

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ٢٠٣.

نظرتُ إلى شَعرها الطويل .. طويلاً^(١)
وتذكرتُ شَلالاتِ بلادي
تتساقطُ على دفاتري قصائدَ حبٍ
ورأيتُ الأنهارَ تفيضُ على يدي
بساتينَ فرحٍ، وسواييطَ ضوءٍ
ياه.. منذ متى لم أقفُ على جسرِ الكوفة
لأرى ظلالَ شَعرها الطويل
تتماوجُ على صفحةِ النهرِ
وظلالَ بيتنا القديم
تتماوجُ على مرايا ذكرياتي
التضاد اللوني:

يعد التضاد اللوني في قصائد الصائغ بحضوره الكثيف مفتاحاً لأنواع أخرى من التضاد قد يصل بعضها إلى حد التناقض، وإذا كان الصائغ يستعمل التضاد بين اللونين الأبيض والأسود أكثر من غيرهما من الألوان فإن لكل واحد منهما مساحة واسعة يتحرك فيها، محافظاً على الحدود الفاصلة بين اللونين أحياناً، ومازجا بينهما أحياناً أخرى ليظهر لون جديد هو الرمادي ناتج من امتزاجهما وتداخلهما وفتحاً نافذة جديدة للتعبير عن هذا الضياع الملازم للشاعر بافتقاده لمعشوقته الأثيرة، ومن ذلك قصيدته: "أوراق" المبنية على التضاد الفاقع بين ضميري المتكلم الدال على الشاعر وضمير المخاطب الدال على الأنثى:

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٢٠٤/٣.

حياتك؛ ورقة بيضاء مدرسية...^(١)
تعقب بالترف الناصع ورائحة الليمون...
وحياتي؛ مسودة لقصائد شاعرٍ مخمورٍ
تركها على الرصيف، ومضى يبحث عن حلمٍ لليلةٍ واحدةٍ فقط
أو عشاءٍ لليلةٍ واحدةٍ فقط...
أحلامك مرتبةً على الشرشف المطرزٍ بالنمنماتِ
وأحلامي سريراً من الفوضى... مبقع بزهور الرغباتِ الذابلةِ
وجْهكِ مرآةً...
(كيف لم أتنبه إلى شحوبي وأنا أتطلعُ
إلى وجْهي عندما كنت تجلسين إلى جانبي؟)
ووجْهي طاولةً...

وإذا كان هذا التضاد يسير في طريق منطقي هادئ ومرتب بتدخل واضح
للعقل فإن طاقة الشعر تزداد توهجا حين ينكأ جرح الذات المحملة بالأحزان:
وحزني، أشجاراً هرمة^(٢)
تمدُّ جذورها عميقاً...

في رمادِ الذكرياتِ والثكناتِ والدروبِ المعتمةِ
وتتسع دائرة التضاد لتشمل الموت والحياة ممثلة في طرفين هما الشاعر والأثنى
إذ يصبح كل منهما دليلاً إلى ما يؤدي إليه، فقد صحب الموت الشاعر
وحاصره وإن ظلت عينه مشبوحة للحياة ونفسه متمسكة بأهدابها:

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١١٤ / ٣.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١١٤ / ٣.

قلتُ: ^(١)

قميصك غابة فرح وياسمين وموسيقى
وقميصي نهر جف
تفتحين أول الأزرار
فيساقط المطر دافقاً، حيناً، مرتعشاً
على زجاج النافذة
أفتح أول الأزرار
فتساقط العصافير الميتة

على سريري

فتشابه الفعل: "فتح الأزرار" أدى إلى نتائج متضادة هي نفسها الموت
المفتقد لنشوة الحياة التي قد يصيبها النعاس أو الخدر حين يتخذ الشاعر من
"المستشفى" محيطاً لجريان فعل الموت بما لهذا المحيط من دلالة كريمة تخنق
الحياة، وهنا يكون للفتاوت أو التضاد بين اللونين الأبيض والأسود حضور
تمثيلي مؤثر في بيئة النص ^(٢):

صاعداً سألماً المستشفى إلى حيث البحر يُطلُّ من الشرفة أبيضاً ووحيداً بلون
الشراشف، بعينين دامعتين ترنوان إلى المصل الذي يقطر بالذكريات، قطرة
قطرة... أو خطوة خطوة... يصعد الألم سألماً نبضي بهدوء أسود، يفتح
الباب المؤدي إلى قلبي، يجلس هناك صالباً ساقيه على الكرسي الوحيد
المتبقي، يدخن بإفراط في انتظارك..

تفتحين عينيك الناعستين بثاقلٍ لذيذٍ فلا تجدين أحداً..

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٣٩ / ٣.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٥٥ / ٣.

ولم يطل الأمر بهذه الثنائية حتى تصل إلى نتیجتها المتوقعة وهي غلبة اللون الأسود الحامل لكل معاني المعاناة التي تكتنف حياة الشاعر لتغلب ما يتراءى له من أحلام على الرغم من عذوبتها وشدة تمسكه بها وسعيه وراءها لكنها تسلمه إلى مدن الضياع، وتطلي حياته بلون رمادي قاتم هو دلالة على ضياع هذا العمر الذي تقاسمه الفقر والظلم:

أه، يا سيدتي.. منذ متى وأنا أتطلعُ إلى نظراتك من وراء الزجاج: ^(١)

عينان حزينتان تدعوانني..

تُحيلان تاريخي إلى شظايا

وقصائدي إلى رمادٍ...

منذ متى لم أنتبه إلى رذاذ شعرك..

وهو يشاكسُ عزلي

ماذا أفعل..؟

إنني مرتبك، أحاول أن ألملم شظايا ذكرياتي فتدعى أصابعي.. فأفشل..

أحاول أن ألملم شرودي من بين يديك..

فتتسربُ الأحلام والكلمات من ثقبِ ذاكرتي المنخوبة

إلى حيثُ تمتدُ الشوارع.. ضياعاً أسود، وخطى من دُخانٍ

إلى حيثُ يمتدُّ قلبي.. رفوفاً من أوراقٍ وغبارٍ وبنفسج ذابلٍ

إلى حيثُ يمتدُّ غيابك..

مطراً من حنينٍ وغربةٍ وبكاءٍ أرصفة تنتهي الثنائية إلى غلبة طرفها الأسوأ لتكون تمثيلاً دقيقاً لواقع الحياة التي عاش فيها الإنسان العراقي في عقدي

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣/ ١٢٩.

الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، حياة هي أقرب للموت وبه أشبه، فالموت يحاصر الإنسان حتى في أعماق بيته، والحياة التي يحياها ما هي إلا درجة من درجات الموت، ولذلك يبدو اللون الأسود هو الغالب المهيم:

ما الذي أبغي أنا؟^(١)

وحيداً

أمام هذا المدّ الأسود الشاسع

أمواج سوداء، سوداء

تتلاطم ولا قاع

تمتد ولا سواحل

تسيح ولا كحل

لا نهايات حيث تهيم النظرات، حيث تغرق الأحلام، حيث ينتهي بياض

العالم البليد

سوداء ، سوداء

أشدّ كثافة من الليل، وأندى من هذا الفاحم المسبل على كنفك...

لا سواحل..

الجروف يأكلها زعل الأمواج

وأنا حزين بلا زورق ولا قصيدة ولا مظلة

وحيد كريان فقد بوصلته

ظاميء كغريق

يستسلم الصائغ لحزنه وضياعه ويقر بعث محاولاته وزيف أحلامه التي ما

هي في النهاية سوى أوهام كزبد يذهب جفاء:

أمواج سوداء ، سوداء...^(٢)

تتلاطم، تصطخب.. ثم تهدأ...

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ١٤١.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ١٤٢.

تاركة زبد الحنين
يغسلُ الرمالَ وصخورَ الأمانِ والنسيانِ
زبدٌ، زبدٌ، هو كلُّ ما سيقى لك
هو كلُّ ما ستحصدهُ من حديقةِ السرابِ
التي جلستَ على بابها - ذاتَ يومٍ - تنتظرُ الياسمينَ والأشربةَ
زبدٌ، زبدٌ، يا لمواعيدها
زبدٌ، زبدٌ، كأحلامك المشردةِ
تحت شرفةِ عينيها السوداوين
زبدٌ، زبدٌ، كلُّ ما بقيَ بينَ يديك...
أما مياه البحرِ فقد تسرّبتُ من بين أصابعك إلى الأبد
لا شيء غير الزبدِ
زبدٌ، زبدٌ

الحاجز والحلم المنوع:

غالبا ما يصطدم الشاعر بحاجز يفصل أو يمنع عليه الاقتراب من المعشوقة الهاربة، وقد يكون هذا الحاجز شفافا كالزجاج مثلا لكنه صلد، جرح، يمثل مانعا حقيقيا من الوصول، أو الاقتراب، وقد يكون ضبابيا يعتم الرؤية ولا يتيح تحقيق اتصال على درجة من الوضوح وهو غالبا ما يفتقد إلى التواصل اللغوي عبر الكلام ليكون الصمت هو البديل، وهو ما يجعل الشاعر عاجزا عن الوصول إلى مبتغاه، ومستسلما لمزيد من المعاناة:
أه، يا سيدتي.. منذ متى وأنا أتطلعُ إلى نظراتك من وراء الزجاج:
عينان حزینتان تدعوانني..

تُحيلان تاريخي إلى شظايا

وقصائدي إلى رمادٍ...

منذ متى لم أنتبه إلى رذاذِ شعركِ..

وهو يشاكسُ عزلتي

ماذا أفعلُ..؟

إنني مرتبكٌ، أحاولُ أن ألملمَ شظايا ذكرياتي فتدمى أصابعي.. فأفشلُ..

أحاولُ أن ألملمَ شرودي من بين يديكِ..

فتتسرَّبُ الأحلامُ والكلماتُ من ثُقوبِ ذاكرتي المنخوبةِ

هكذا يستطيع الحاجز أن يكون فاعلاً في تخريب مقتنيات الشاعر وكل ما

في حوزته من إمكانات:

كقطرةٍ مطرٍ^(١)

أنقرُ زجاجَ نافذتكِ

كي لا تستسلمي للشرودِ

وتنسي كتابي المفتوحَ في حضنكِ

وإلا بماذا تفكرين؟

كقطرةٍ مطرٍ

أشتاقُ إلى صيفِ شفثيكِ

ولكنكِ تخافين عبثَ المطرِ، وجنونَ الشعراءِ، ورحيلَ القطاراتِ

وإلا فلماذا تتهربين مني؟

ينتج الحاجز للمعشوقة إمكانين كلاهما يضران بالشاعر، الأول هو الهرب

والابتعاد وعندها تترك الخراب:

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ١١١.

لا أملكُ خياراً^(١)

إلا ببقائكِ

وإلا ماذا ستجدُ من تأتي... بعد غيابكِ

غير كرسيٍّ مكسورٍ

هو قلبي...

ومملكةٍ من الخراب... هي أيامي

وشوارع بلا فرح

ولا لغةٍ

ولا ذكرياتٍ

هي كلماتي...

والثاني أنها تصبح شيئاً من المستحيل حين تدخل في مجال الممنوع الذي يتسع نطاقه حتى يشمل الحلم بها وهذا أقصى ما يمكن أن تبلغه طاقة المنع المستمدة من قوة السلطة المستبدة التي تستطيع أن تخلق الرقيب العنيف في داخل النفوس والعقول والأفكار لتترسخ معاني الاستبداد وتقلص مساحة الحرية حتى تبلغ درجة العدم في الواقع والخيال، فقد خنقت الحرية في مهدها: وعندما كبرت^(٢)

أصبحتُ لي حبيبةً بشعرٍ طويلٍ وشرائطٍ بيضٍ

لكنهم قصّوا ضفائرها قبل أن تكتملَ قصيدتي

وشنقوا بشرائطها فرحي الصغير

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١١٣ / ٣.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٤٥ / ٣.

وها أنا الآن

أحسُّ بالغُصَّةِ كُلِّمَا مَرَرْتُ

أمامَ محلّاتِ الألعابِ

والضفائرِ الطويلةِ

يترك هذا الاختطاف المبكر للمعشوقة ومنعها من الحياة والنمو غصة في نفس الشاعر تجعله يدور لائبا وهو يبحث في كل ما حوله من أجل لحظة هدوء، لكن القلق والخراب والحياة هي حصيلته من كل حياته الفارغة:
لا شيء يهديء هذه الروح الملتاعة^(١)

لا الشوارعُ

ولا أنتِ

ولا الكتبُ

ولا ظلالُ اليوكالبتوز

ما للمدينة، تنسلُّ من بين أصابعي

تنفرطُ شوارعها كحباتِ الرُّمانِ الحامضِ

تاركةً دبقها

ما لروحي، لا تستقرُّ على حجرٍ أو كلمةٍ

ما لأشجارِ اليوكالبتوز، لا تُفرِّقُ بين ظلالِ قامتها، وظلالِ حُزني

ما للدقائقِ، تكيلُ رمادي بملاعقها، وتذروه في الريحِ

ما لك... بل ما لي - لم نتقاسمَ فجيعةَ كلِّ هذا، بالتساوي

فتأخذين حصَّتكِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ٢٠٠.

من جنون التشرد في شوارع روعي
وأخذ حصتي

من جنون الحرب

في لافتات العالم السوداء

لكن هذه المناصفة غير العادلة لا تتحقق ما دام حضور الأثنى قد أصبح
مستحيلا، وقد اختفى وراء لافتة الممنوع الذي ييسط سطوته الثقيلة فيغوص
الشاعر في وحل الهزيمة معترفا:

أيها الشعر الصافي^(١)، أيها القلب الصافي، أيها العمر المقطر على الورق، قطرة
قطرة، أو دمعة دمعة، كغيمة مثقوبة... لا خلاص أو لا مناص من الإعراف
أنك مطمور حتى أذنيك تحت القش... يكفي عود ثقاب واحد... لتفهم
حدود رمادك من هذا العالم... منتشرا على سطوح الفضيحة... ولم أنم،
مشتعلا فيك، أيها الممنوعة حتى في الحلم

ولا يبقى أمام الشاعر بعد كل هذا سوى اليأس والاستسلام ملاذا، فهذا ما
يصدمه به الواقع بعد أن غاص كثيرا في عالم الحلم والبحث في ضلال اللا
جدوى وشوارع الضياع:

حياتك سفر في الأحلام^(٢)

وضياع على الورق

وتسكع طويل..

تحت أمطار القصائد والصفائر الطويلة

ما الذي تريد أن ترى..

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٧٤ / ٣.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٢٤٢ / ٣.

أكثر من هذا؟

وحتى الانتظار، أو بعض بصيص الأمل يدخل في دائرة العبث
واللاجدوى فما من شيء سيأتي وإن طال انتظاره في صورة حلم، أو مغالطة
وهم^(١):

مرّت عشرات القطارات المملوءة بالجنود والبضائع والعرسان والنفط

والأشجار والأجانب والمسافرين

مرّت آلاف الوجوه... وآلاف الأفتنة

مرّت آلاف الأنهار والطيور والمدن والكتب والهموم والشوارع

وما زلت تنتظر قطاراً فرحاً

حتى أعشبت قدماك من الوقوف

(.. بائع السجائر هز كتفيه ساخراً.. ومضى

الشرطي اكتفى بشتيمة عابرة

بائعة الحب التفتت مرتين... ثم بصقت

مفتش الحطة... قال:

لقد رأيت في حياتي كثيراً... من أمثاله:

هؤلاء المجانين.. ماذا ينتظرون!؟)

الحرب والذاكرة والنسيان:

لو بحثنا عن كل تلك المعاناة من أصلها إلى منتهاها لوجدنا أن الذاكرة
المتعبة بقذائف الحرب هي السبب الرئيس، فمنذ أن غادر الشاعر مرحلته
الأولى في الحياة مكرها وجد نفسه في عالم مرعب بين الحياة البائسة والموت

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٢٤٢ / ٣.

المحدد بها من كل مكان، عالم الحرب حيث الموت الرخيص بمصادفة عمياء،
وحيث الإذلال والانتهاك لكرامة الإنسان الذي يغدو بأتعس أحواله، ولذلك
تكون هذه الذاكرة المثقلة بكل المآسي وجريان الدموع هي المعضلة الكبرى
التي يود لو تخلص منها الشاعر فيتوسل بالنسيان، لكن النسيان يخذله، أو
يخدعه، فلا مفر من انبثاق الذكرى الأليمة مصادفة، أو على غير ميعاد، لذا
يبدل الشاعر محاولات فعلية جادة في هذا السبيل، لكن كل ذلك يفضي إلى
مزيد من الذكريات:

أهْرُبُ من الشوارع، باتجاه النسيان^(١)
أهْرُبُ من ذكرياتِ أمطارِ يديكِ على نافذةِ قلبي
باتجاهِ عزلةِ المقهى
أهْرُبُ من البحر: أمواجِ ضفيرتكِ - وأقصدُ -
اضطرابَ القصيدةِ
باتجاهِ رمالِ الندم: نسيانكِ - وأقصدُ -
النثرَ اليوميَّ

لكن محاولات الهرب هذه محكوم عليها بالخيبة والخذلان، فليست
الذكريات ورقة تمزق، أو ثوبا يبلى، إنها جزء من التكوين المأساوي للشاعر،
تلاحقه وتنبجس من داخله لتتجلى في كل تفاصيل الحياة:

أتعبتني الذكريات^(٢)
وأن لي أن أستريحَ على أيةِ مصطبةِ هادئةٍ
كأميرٍ مخلوعٍ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٠٧ / ٣.

(٢) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ١٠٧ / ٣.

بعيداً عن الأبهة والشموع وجوقة المنشدين

ماداً خطاي على امتداد الشوارع والنسيان

الذكريات وحدها التي تؤلمني أينما حللتُ

الذكريات: بقايا الكرزات

الذكريات: رائحة شعرك في كل الشوارع

الذكريات: انكسار المطر على شرفني الأصفر

الذكريات: القطار الراحل جنوباً باتجاه صيف شفتيك

الذكريات: الأغاني الذابلة من فرط النعاس والبوح والانتظار

الذكريات: ساعي البريد الذي لا يحمل رسائل إلى أحد

الذكريات: رصيف الزعل

الذكريات: التي ضيعتني تماماً

ذكريات الرماد والخنادق والمطر الأسود

هذا هو مصدر الألم في هذه الذكريات، الرماد والخنادق والمطر الأسود، وليس في هذا تعبير مجازي بصفة السواد، بل هي حقيقة فعلية واقعة نتيجة ما خلفته الحروب، فالرماد هو بقايا الاحتراق الذي تشعله القذائف، والخنادق الخائقة تلك التي أكلت عفونتها رونق الشباب المختبئين بها خوف الموت، والمطر الأسود حقيقة واقعة أيضاً عشناها بكل مرارتها بعد حرق آبار النفط في حرب سنة ١٩٩١، فإذا كنا نتنظر غيث السماء بعد انقطاع الماء تماماً تساقط علينا المطر الأسود المحمل بسخام السماء المغطاة به فغمر الناس والأماكن بشكل كريبه ما زال ألمه طرياً في الذاكرة، هذا فضلاً عن طغيان اللون الأسود دلالة الحزن على الشهداء الذين كانت اللافتات السود الحاملة لأسمائهم تملأ الشوارع والساحات..

صراع ذاكرتين:

لم تكن ذاكرة عدنان الصائغ منسجمة مع نفسها لتعمل في اتجاه واحد في التذكر أو الهرب منه، بل هي مزدوجة داخلية في صراع ثنائي بين نمطين من التذكر: المريح الذي يتصل بحياة الصبا والشباب حيث الحرية البريئة والأحلام الفسيحة، وتذكر مملوء بالأسى واللوعة مما أفرغته فيه الحرب بعد أن أسرته أنظمة الحياة العسكرية الجائرة وساقته إلى حروب استلبت منه زهرة الشباب ومرغت أحلامه في وحل الهزيمة والانكسار والبؤس.

ولذلك نجد لديه هذا الازدواج الواضح في عمل الذاكرة بين الهرب منها، والهرب إليها؛ الهرب منها لما تحمله له من قسوة وماضٍ سيء لا يطاق، والهرب إليها لما فيها من بقية جمال رائع اختزنته من أيام الصبا والشباب وقد تمثل هذا المهرب بتمثيل صورة الحرية في أشكال مختلفة تتداخل مع تلك الذكريات المريحة وتفتح على أمل باستعادة بعض منها، أو شيء مما هو مأمول في المستقبل يزيل عنه كل هذا الغبار الكثيف الذي خلفته فيه زجرة الحرب الحارقة:

في آخر المطر^(١)

في آخر الحرب

في آخر ذكرياتك..

مرّت الحافلاتُ والجنودُ والبنائياتُ الطويلةُ وأرقامُ هواتفِ الحبِّ

نظرتُ طويلاً إلى عينيكِ الواسعتين كسماءِ بلادي

وتذكرتُ نعاسَ قلبك... الذي لم ينم منذ أولِ خفقةٍ أو قذيفةٍ

ونعاسِ ذاكرتي... التي أتعبتها الشوارعُ وغُصُونُ المواعيدِ المنكسرةِ وصريرُ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٣ / ١٨١.

السُّرُفاتِ والطُيورُ المهاجرةُ عن أعشاشِ رُوحِي، إلى سِماواتِ النسيانِ
تذكَّرتُ - يا لحِماقةِ قلبي -
أُنِّي لم أَقلْ لكِ حتَّى الآنِ
كلمةَ غَزَلٍ واحدةٍ
لم أَقلْ لكِ أيَّ شيءٍ...
واعتذرتُ...

فقد كنتُ محتشداً ومهووساً حدَّ الحنجرَةِ.

بصراخِ ذكرياتي على شارعِ الحربِ الطويلِ

تزداد المزاوجة بين الأثني والذكريات تماسكا كلما تقدم الصائغ في ديوانه
وكأنه يفرغ مزيدا من الذكريات القاسية التي يحاول جاهدا الهرب منها لكنه
ما زال محملا بتراب الحرب الذي ما زال طريا على ثيابه وفي أعماق نفسه،
لذلك يتساءل باستغراب وهو يحمل هذه الصورة الفاجعة، الناطقة بنفسها من
دون الحاجة إلى جواب:

ما الذي تَنظُرِينَ في غبارِ عيني^(١)

غبارِ الحربِ، والذكرياتِ المنسيَّةِ، ونثيثِ الشوارعِ، وآثارِ خطاكِ القلقةِ على

عُشبِ القلبِ، والندى الشحيحِ

ما الذي تنتظرين في بريدِ الحربِ

كلِّ الرسائلِ لمْ تصلْ، وقلبي أيضاً

ما الذي تنتظرين في قطارِ الجنوبِ

(١) الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية: ٢٠٦/٣.

عاد الجنود {المصوصون} من الفاو^(١)، محملين بأخبار المعارك الضارية،
{الدم} والتراب.
وعدت إليك...
غيمة لزجة...
محملاً بك والحرب
يا أجمل كل ذكرياتي وأقساها

وتبدو ذاكرة الحرب هنا لها الغلبة في النهاية، فها هي الصور الماثلة للجنود وقد استعمل لهم وصف (المصوصين) وهو وصف شعبي للإنسان النحيف الذي أنهكته الحياة فلم تترك له من جسمه سوى الجلد والعظم، وها هي مدينة (الفاو) في أقصى جنوب العراق التي ابتلعت الآلاف من الشباب العراقي البريء تبرز بصفتها التي عرفت بها بكونها مدينة (الحناء) التي تستعمل عادة في الأفراح، ولكن الحناء تتحول بحمرتها إلى لون الدم فتقلب الدلالة إلى

(١) الفاو مدينة في أقصى جنوب العراق احتلتها القوات الإيرانية ثم صممت القيادة العراقية على استعادتها بغض النظر عن الخسائر الفادحة، وكان لها ذلك ولكن بعد أن استشهد وجرح أو فقد الآلاف من الشباب العراقيين ومنهم أخي الكبير محمد علي (١٩٥١ - ١٩٨٦) رحمه الله الذي استشهد في الفاو بشظية من قذيفة استقرت في قلبه الغض وذلك في أيار من سنة ١٩٨٦، ويذكرني قول الصائغ: (محملين بأخبار المعارك والدم والتراب) بصديقي الأثير عباس فليح حسن (١٩٦٣ - ١٩٨٦) الذي استشهد في الفاو أيضاً في تلك المعركة وحين حمل جسده إلى مدينته النجف، وجدنا في قبضة يده حفنة من تراب الفاو، لا بد أنه قد قبض عليها من شدة ألمه من جرحه النازف حتى وفاته، فلم يكن قول الصائغ هذا مجازاً، بل هي الحقيقة التي عشناها ورأينا كثيراً من صورها الفاجعة التي ما زالت عصية على النسيان ولو بعد أربعين عاماً من وقوعها!

النقيض، وهكذا تبدو الذاكرة أيضا مشبوحة بين النقيضين غير أن الغلبة في النهاية كانت للطرف الأقسى الذي خلفته الحرب تماما مثلما هو واقع الحال ولو كان الصائغ من هؤلاء المطبلين والمزيفين الكثر لجعل الغلبة للفرح أو التفاؤل كذبا، ولم تكن ذكريات الماضي الجميل سوى مهرب مؤقت غير ذي جدوى، ولم يكن المهرب للحلم والمستقبل إلا نافذة وهم لم تنفع أيضا، فقد انتهى الأمر بالشاعر وبلاده إلى حرب جديدة أفضت إلى خراب أعم وأعمق، ثم تبعثر أبناء البلد وخيرة طاقاته في شتى المنافي والبقاع القصية لتبدأ حقبة جديدة ليست أقل قسوة من سابقتها.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- آلان، جراهام، نظرية التناص، ترجمة: د. باسل المسائلة، دار التكوين، دمشق، ط١، ٢٠١١.
- أحمد، عبد الإله، الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، وزارة الإعلام، بغداد، ط٢، ١٩٧٧.
- إيكو، إمبرتو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط٣، ٢٠١٣.
- باقر، طه، مقدمة في أدب العراق القديم، جامعة بغداد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦.
- باقر، طه، ملحمة كلكامش، دار الوراق للطباعة والنشر، لندن، ط٣، ٢٠١٤.
- بركات، د. وائل، (مترجم)، مفهومات في بنية النص / مجموعة باحثين، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٩٦.
- بشارة، عزمي، نشيد الإنشاد الذي لنا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨.
- بوتيرو، جان، بابل والكتاب المقدس، ترجمة: روز مخلوف، دار كنعان، دمشق، ١٩٩٤.
- بوتي، نورون، الذاكرة أسرارها وآلياتها، ترجمة: د. عز الدين الخطابي، مراجعة: فريد الزاهي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط١، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢م.
- تاويريت، د. بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١٠.

- الثالث، البابا شنودة، تأملات في سفر نشيد الأناشيد، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- الجيوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧.
- حداد، د. حسن، ومجاصص، د. سليم، أناشيد البعل قراءة جديدة للأساطير الأوغاريتية، دار أمواج للنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٥.
- حيدر، حيدر، وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت، ورد للطباعة والنشر، دمشق، ط٦، ١٩٩٨.
- الخطاب، فرج، دار توسان للطباعة والنشر، أريزونا أميركا، ط١، ٢٠٠٧.
- الحكيم، توفيق، نشيد الإنشاد، مكتبة الآداب ومطبعتها، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٤٠.
- ديليتش، فريدريك، بابل والكتاب المقدس، ترجمة: إيرينا داود، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٧.
- الرويلي، د. ميجان، البازعي، د. سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٥، ٢٠٠٧.
- ريكور، بول، الذاكرة التاريخ النسيان، ترجمة: د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
- السواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ط٢، ٢٠٠٢.
- السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى في الأسطورة سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، ط١١، ١٩٩٦.

- سيم، ستيوارت (محرر)، دليل ما بعد الحداثة / مجموعة باحثين، ترجمة: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠١١.
- الشابي، أبو القاسم، ديوان: أبو القاسم الشابي، دراسة وتقديم: نشأت المصري، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة.
- شمس، داليا، مقال بعنوان: نشيد الأمل، جريدة الشروق، السبت ٢٩ يونيو، ٢٠١٩.
- الشواف، قاسم، ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور، قدم له وراجعته: أدونيس، دار الساقى، بيروت، ط١، ١٩٩٦.
- الصائغ، عدنان، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠١٧.
- الصائغ، عدنان، نرد النص "نص طويل مفتوح" (١٩٩٦ - ٢٠٢٢)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، بالاشتراك مع دار سطور، بغداد، ط١، ٢٠٢٢.
- الصائغ، يوسف، انتظريني عند تخوم البحر، دار الأديب، بغداد، ١٩٧١.
- صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.
- الصمادي، د. إسماعيل ناصر، التاريخ التاريخي ما بين السبي البابلي وإسرائيل الصهيونية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط١، ٢٠٠٥.
- العريسي، محمد صالح، قراءة في قصيدة نشيد الخلود للشاعر منير مزيد.
- العزام، تيسير حسن، بحث بعنوان: قيم وأخلاق توراتية في ظاهر نشيد الإنشاد وباطنه أثرت في الحياة والأدب العبري الحديث، مجلة

دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٦، العدد ١، سنة ٢٠٠٩.

- عوين، د. أحمد، الذاكرة والمتخيل نظرية التأويل عند غاستون باشلار، دار الرافدين، بيروت، ط١، ٢٠١٧.
- غني، هناء خليف، هل نعيش حقا في عصر ما بعد الحداثة؟ مجموعة بحوث في الفنون الإبداعية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٣.
- فوستر، جوناثان كيه، الذاكرة مقدمة قصيرة جدا، ترجمة: مروة عبد السلام، مراجعة: إيمان عبد الغني نجم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٤.
- قاشا، الأب سهيل، بابل والتوراة، دار أبعاد، بيروت، ط١، ٢٠١١.
- القس فكري، أنطونيوس، سفر نشيد الأناشيد، لا معلومات أخرى.
- القمني، سيد، الاسرائيليات، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠٢٠.
- قمير، يوحنا، نشيد الأناشيد أجمل نشيد في الكون، راجعه عبريا وشرحه: لويس خليفة، المطبعة البولسية، جامعة الروح القدس، لبنان، ١٩٩٤.
- كيرزويل، أدith، عصر البنيوية، ترجمة: د. جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
- الكعبي، ماجد عبد الحميد، نشيد أوروك نص بلا حدود هذيان بين المؤلف والقارئ، موقع: كتابات في الميزان.
<https://www.kitabat.info/subject.php?id=14524>
- لالاند، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت - باريس، ط٢، ٢٠٠١.

- مردان، حسين، الأعمال الشعرية الكاملة، الأعمال الشعرية، د. عادل كتاب نصيف العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ٢٠٠٩.
- المسيري، د عبد الوهاب، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢.
- المعلوف، فوزي، على بساط الريح، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣.
- ناظم، حسن، النص والحياة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٨.
- نوري، عبد الملك، نشيد الأرض، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- هادي، ميسلون، مقالة بعنوان: رواية نشيد سليمان لتوني موريسون التحليق فوق حياة سوداء، منشورة في موقع الناقد العراقي بتاريخ ٢٠٠٩/٢/٢٦.
- ورنوك، ميري، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، بنغازي - بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

سيرة ذاتية د. حسن الخاقاني

ولد في النجف / العراق سنة ١٩٦٣.

حاصل على الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها سنة ٢٠٠٦.

حاصل على لقب أستاذ منذ سنة ٢٠١٤.

يعمل في الوقت الحاضر أستاذا للأدب الحديث ونقده في جامعة الكوفة.

عمل في عدة مناصب علمية وإدارية آخرها رئيس قسم اللغة العربية في آداب الكوفة.

رئيس تحرير سابق لمجلة اللغة العربية وآدابها التي تصدرها جامعة الكوفة باسم وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

نشر أكثر من ٦٠ بحثاً علمياً في مجلات علمية عراقية وعربية رصينة.

نشر عدة مؤلفات صدرت من مؤسسات عراقية وعربية مختلفة منها:

- الترميز في شعر عبد الوهاب البياتي - بغداد ٢٠١٣.

- أبحاث في الأدب - بغداد ٢٠١٥.

- النسق الأسطوري في شعر حسب الشيخ جعفر - النجف ٢٠٠٩.

- في النقد الأدبي الحديث - النجف ٢٠١٠.

- تذويب الإنسان - بيروت ٢٠١٦.

- العنف الثقافي خطاب خصوم الحداثة - بيروت ٢٠١٩.

- أقبية الصمت مجموعة قصصية - النجف ٢٠٠٩.

- رقصة المعتزل في أدب حسب الشيخ جعفر - بغداد ٢٠٢٢

وله كتب أخرى غير منشورة منها:

- طبق العسل دراسات في أدب حسين مردان.

- وحشة الفقد في أدب السيد حيدر الحلبي.

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
٧	الإهداء
٩	تصدير
١١ - ١٦	المقدمة
١٧ - ١١٣	نشيد أوروک: سطوة القهر وصلابة المقاومة
١١٤ - ١٤٤	حسرة الخسران.. من "نشيد أوروک" إلى "نرد النص
١٤٥ - ١٨٢	الحرب بين الذاكرة والنسيان صور الرفض في شعر عدنان
١٨٣ - ٢١٠	ثنائية الحرية والاستبداد في ديوان: مرايا لشعرها الطويل
٢١١ - ٢١٧	قائمة المصادر والمراجع
٢١٨	سيرة ذاتية د. حسن الخاقاني
٢١٩	فهرس الكتاب

