الهجاء السياسي في الشعر العراقي
ومقالات أخرى في الأدب والثقافة

الكتاب: الهجاء السياسي في الشعر العراقي ومقالات أخرى في الأدب والثقافة

المؤلف : جودت جالي

الصنف: دراسات نقدية

الطبعة الأولى ٢٠١٧ – حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الناشر: دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع defafpub@hotmail.com

الإدارة: الدكتور باسم الياسري

-قطر: الدوحة ٠٠٩٧٤-٥٥٨٩٨١٨٦ – Em:basim348@yahoo.com

-الإمارات العربية المتحدة: الشارقة ص. ب: ٤٢٩٣

- تصميم الغلاف: دار صفاف للنشر

التوزيع

العراق / بغداد/ شارع المتنبي/ مكتبات

ضفاف /	**تكريت: الابداع/ د.اسامة صادق ٠٧٧١٠٦٥١٩٦٨**
الضياء/ نوري السلطاني ج: ٠٧٩٠١٨٧٠١١٧	**ميسان: علي العقابي ٠٧٧٠٩٠٦٧١٧٨**
البصرة/ المكتبة الأهلية ج : ٠٧٧٠٣١٠٣٠٠٥	**دهوك: سراج عثمان/٠٧٧٢٤٢٢٣١٦٩**

* الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن وجهة نظر الكاتب، ولا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر.

* لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي نحو، أو بأي طريقة الكترونية أو ميكانيكية ، أو بالتصوير ، أو بالتسجيل أو بخلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر ومقدما.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced stored in a retrieval system, or transmitted in any means,electronic, mechanical, photocopying ,recording ,or otherwise, without prior permission in writing of the publisher.

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٢٩٥٣ لسنة ٢٠١٧

تسلسل الكتاب في الدار: ٢٥١

الرقم الدولي: 987-9933-9254-1-1

جودت جالي

الهجاء السياسي في الشعر العراقي

ومقالات أخرى في الأدب والثقافة

تقديم

هذه المقالات المختارة مما كتبت ونشرت هي في الاصل هوامش وملاحظات على قراءاتي المختلفة ، وعلى فترات ، حتى كان يجتمع لي منها في كل موضوع ما أراه جديرا بأن يكون مادة قائمة بحد ذاتها ، وهي متنوعة بتنوع القراءات وبما يقع بين يدي من كتب أو مجلات وصحف عراقية وأجنبية ولذلك فهي بعيدة عن أن تدعي سلوكها منهجا سوى ذائقة وثقافة واضعها ، ومن هنا فهي شخصية يجد فيها القارئ ميولي الذوقية في اختيار مواضيعي... وبعد هذا وذاك فهي قراءات وتأملات ثقافية بكل بساطة. بعض المقالات قابلة للتطوير كمقال (الهجاء السياسي....) أتمنى أن تسمح لي الظروف لأجمع مصادر كافية في مواضيع المواد القابلة لإستقصاء أوسع ، ولكني أنشرها حاليا هنا حفظا لها من الضياع مع قناعتي أني أوضحت القصد فيها ، وفي الحقيقة فإن إشارات تتعلق بالهجاء السياسي موجودة في مقالات أخرى في الكتاب بصيغ مختلفة كما أن المنهج العام هو نفسه في الكتاب ككل وذلك لوحدة الرؤية عند الكاتب.

جودت جالي

الهجاء السياسي في الشعر العراقي بعد العام ٢٠٠٣

تميل ذائقتنا العربية التقليدية الى أن الهجاء لا يمكن ، فنيا ، أن يوجد دون حاضنين هما العمود الشعري التقليدي كأداة و التناحر الشخصي والقبلي والمذهبي كمادة ، لكن هذه القناعة أخذت تضمحل على فترات متدرجة خلال القرن الماضي قبل وبعد ظهور الشعر الحر وتبلور مفاهيم وطنية معاصرة. أخذت النصوص الابداعية التي كتبت في الستينيات تزيل باضطراد الحدود بين الأنواع الأدبية انعكاسا للدمار الذي حاق بحدود القناعات والرؤى. هذا الدمار لم يكن نتيجة كارثة طبيعية ، زلزال أو فيضان مثلا ، بل نتيجة صراعات حزبية ومساع سياسية ، ولذلك فقد بقي النسغ السياسي المتوجع جدول القصيدة الجاري. تشظى الهجاء ورصع بشظاياه سماء الشعر. لقد حل الهجاء في كل خطاب شعري كذوبان السائل في السوائل.

لم يعد الشعراء راضين عن شيء ، وتغير عندهم كل شيء ، القالب الشعري والاهتمامات ومستويات التعبير، يمكننا القول أن القصيدة الحديثة منذ الستينيات هي قصيدة مشتملة على هجاء شئنا أم أبينا حتى وإن أنكر الشعراء ونفى النقاد ، ولكن مادامت نقمة الشاعر خالية من الموقف السياسي (الحزبي أو الآيديولوجي) والملامح التحريضية ، ولا يخص بها حكومة بعينها ولا حاكما بشخصه فقد وجد الطرفان ، الشاعر والسلطة ، وفاقهما القاسي.

إن من بين أبرز منجزات الحداثة الثقافية في مجال الابداع هو الغاؤها لكل انتماء الى فكر أو آيديولوجيا أو طبقة وأبقاؤها على انتماء واحد هو (الحياة). يوجد في هذا الانتماء من نقاط الضعف بقدر ما فيه من نقاط قوة منها أن الانحياز والتحزب وسيلة لحشد القوى بينما الانتماء الحداثوي فردي بالضرورة وهو نسخة متطورة من الانتماء الوجودي السارتري ، وربما كان النسخة الأكثر خطورة على المثقف. لكن احدى نقاط

القوة في الحداثة هو أن انتماء الفرد الى الحياة ، دون تابوهات ، هو انتماء الى الجماعة ، الى الشعب ، الى كتلة الحياة المادية المتحركة المتطورة ، إذا فهمه الشاعر هكذا ، لكنه انتماء (بحسابه الخاص) و (وفق هواه) فلم تعد توجد آيديولوجيا تنظم هذا الانتماء.

إن الحراك الشعري بعد احتلال العراق عام ٢٠٠٣ يقدم لنا نماذج عديدة تؤشر عودة محددة المعالم الى الهجاء فنا مستقلا وبيانا سياسيا واضحا نتيجة ما يصوره هذا الشعر على أنه خيبة آمال وبقاء الوعود بضمان حياة كريمة للشعب تحت رحمة الأوضاع الأمنية الاستثنائية و انعدام الحس الوطني لدى السياسيين ووقوع البلد بين براثن لصوص من طراز جديد. لقد تحقق التغيير الجذري ولكن بالمقلوب على طريقة لوحتي بيكاسو و دالي الشهيرتين عن الحرب الاسبانية. ربما يتحقق في يوم ، لا يبدو قريبا والحالة هذه ، ما يصبو اليه الشعب ولكن لا يمكن للشاعر أن يسكت على ما يجري حوله ويمسه مسا مباشرا. هكذا بدأت فترة شعرية جديدة نشهد فيها ظهور ميل هجائي انخرط فيه عدد من الشعراء بكل ذخيرتهم الحداثوية ، وبذلك فإن هجاء اليوم نوع فريد تماما ، ونماذجه قليلة ، قياسا الى المساحة الشعرية الراهنة ، ولكنه يشترك مع سائر الشعر العراقي بحسه الوطني النقيض لإصطفاف السياسيين الحزبي والمذهبي ، وبإنتمائه الفكري الى الشعب النقيض لإنتماء السياسيين الى مصالحهم ، هجاء جديد حتى وإن وظف الموروث ، يعلن موقفا سياسيا مناهضا واضحا ، وقصائده لا تكتفي بما يمكن أن يعد فوتوغرافية وحيادية خبرية من وجهة نظر القراءة السياسية ولكنها من وجهة نظر القراءة الفنية ذات بعد جمالي وإنساني متوجع نجد لها مثالا في نصوص عبد الزهرة زكي (شريط صامت) التي نقتبس منها هذا النص المعنون (أسرع من الصوت) مثالا:

" قبل أن يجيب
ينخله الرصاص،

يصعد القاتل
يهدر المحرك
وتدور العجلات
بينما تنطبق الشفتان
على جواب يهم أن ينطلق ". (١)

أذا كان يحيى السماوي في قصيدته (كل عصر وله "رب" و"هولاكو" جديد) (٢) التي نشرت قبل أسبوع فقط من نشر قصيدة عبد الزهرة زكي ، وقصائد أخرى على نمطها مباشرا واضحا في خطابه الشعري دون تورية ونعرف بالضبط من المقصود بهجائه من خلال (العلامات الفارقة) التي وضعها في قصيدته ، فإن ابراهيم الخياط في قصيدته (نادي الببغاوات) (٣) استخدم الكناية والترميز بأسماء ومفردات البيئة الحيوانية دون أن يتركنا في حيرة نتساءل (من المقصود يا ترى؟) فورود عبارات مثل (وأعلنت فجرها الدستوري) و (الدستور والفجر الكذوب) وكلماته التي (تنتقي فجرا عراقيا) يكفينا ، وهو لا يخفي خيبته لأن كلماته في نادي الببغاوات التي أعلنت دستورا وفجرا كاذبا (كإحتجاج الديكة) على الليل لا تجدي نفعا. في قصيدته (سؤال بسيط جدا) يبدأ بسؤال:

(ما الجدوى من تشكيلة
حكومة عزوم؟ وهي تتلألأ بـ :)

ثم يجرد قائمة طويلة من الوزارات والهيئات والمؤسسات وينهيها بسؤال:

(ما الجدوى؟
إذا كان بيتي السعيد
منطقة منزوعة القوت ،
وحواليه تتضوع حديقة من الديون.) (٤)

حقا أنه سؤال بسيط جدا ولكن ما يحوله الى هجاء صارخ هو القائمة التي سبقته ، فهذا العدد الهائل من الوزارات والهيئات التي ليس لدولة بحجم دولتنا عددها هو مجرد واجهة امتلاء وشبع تخفي خلفها شعبا يتضور عوزا وجوعا ، هذا العدد هو مجرد مجموعة من (النفاخات) الملونة. نعم... قد تكون قصيدة هجاء من هذا النوع بمثابة شهادة على حالة آنية وظرف راهن حالها حال أية قصيدة هجاء قد تتجاوز الأحداث الدافع لها كأن يكتب شاعر قصيدة عن حظر تجوال شديد الوطأة على حياة الناس ساخرا منه مشككا بجدواه ثم يرفع هذا الحظر. فما الذي يجعل للقصيدة أهمية تتفوق على أهمية عمود صحفي بنفس وجهة النظر عن الحظر نفسه؟ هذا سؤال صعب ولكن الجواب ليس متعذرا وهو تجريدي الى حد بعيد. لابد أن الكثيرين من معاصري لبيد وممن عاشوا قبله وبعده قالوا في كلامهم العادي ما يقوله في هذا البيت:

ذهب الذين يعاش في أكنافهم

وبقيت في خلف كجلد الأجرب (٥)

فالتحسر على الأيام السعيدة والأصحاب الراحلين لازم لكل إمرء في جيله لمجرد أنها أيام شبابه وأن الأصحاب أصحابه فما الذي خلد بيت لبيد ذا الكلمات العادية والمعنى المألوف وأوصله الينا عبر العصور لنتمثل به نحن بدورنا كما تمثلوا به قبلنا؟ لأن هذه الكلمات سبكت في قالب شعري ، لأنه شعر بكل بساطة.

في قصيدة (كل عصر وله "رب" و"هولاكو" جديد) نقف أمام نموذج من أقرب النماذج الحديثة الى فخامة شعرنا الهجائي التقليدي بانتمائه الى التفعيله وبوضوح صوره ورموزه يقول فيها:

((فتشي تحت ركام القهر عني

في الذي كان يسمى وطنا..

قبل أن ينسجنا..

في أضابير السفارات
الدهاليز
سراديب الخنا..
والخطابات التي تكتب في وجهين:
وجه يتهجاه الدراويش علينا
كلما أوشكت الأرض على الرعد
ووجه في رحاب ((المعبد الأبيض))
ترضي ((الوثنا))...
سلموا للغرباء الرسنا...!
ومشى خلف الخيول السادة الأعيان
جهرا
متحنين بـ((روث الجاه))
طلاب كراس... وغنى...)).

ونقرأ لموفق محمد موقفا مشابها من جانب آخر من جوانب المأساة ، بعبارات أقل بلاغة وجمالية ، في قصيدة له وضع لها عنوانا علامة استفهام (؟) حيث يقول:

((العوائل العراقية
تشكو من عدم وجود ملابس مستعملة
للأطفال في الاسواق
والمليارات تهز اكتافها في التلفاز وفي الصحف الوطنية
الطبالون يطلبون المزيد منها
فأي عسل سنجنيه من خلايا الازمات
وخيام المهجرين ترقص عارية في البراري
والفلوات

وسكانها ينتظرون الذئاب

وهم يعيشون عاما عبوسا قمطريرا ؟)).

وعلى الصعيد الخطابي نفسه نجد سلمان داود محمد يوظف في هجائه ثقافته الحداثوية في قصيدته (قدري قاد بقرنا) (٦) وهذا العنوان هو في الأصل عبارة في قراءة الصف الأول الابتدائي والبقر هنا عند سلمان كناية عن الرعاع الغوغاء الذين يقول فيهم علي بن أبي طالب (يركضون وراء كل ناعق). نجد في القصيدة قدريا الذي قاد بقرنا :

((تفوح من جثامين مقاصده أطاريح (سدارات)

عندما تفوح جثامين مقاصده

أطاريح (عمائم)

يتبجح أحيانا بأعظمية (فوكو)

وأحيانا بكاظمية (غاردويين) جدد

وفي أحايين أخر

ينحر في مصاب بني (دريدا)

غزالة (وهب النصراني)

يؤدي مناسك الديالكتيكية في (عبادان)

وعند العودة يستورد من (دير الزور)

خميرة أخبار عجلى)).

لاشك أن الإحالات الرمزية السياسية في جغرافية (عبادان) و (دير الزور) واضحة. توظيف رموز الحداثة هنا توظيف ساخر تعبيرا عن اللعبة الانتهازية فقدري يدعي أنه متفتح معاصر متسامح ولكنه في الحقيقة رجعي وانتهازي وصياد منافع ، محتال يستغل مآسي الناس وكارثة الارهاب مصورا نفسه ضحية له هو أيضا:

((وعلى وفق ترانيم الذئب

يتراقص أغناما.....))

وينهب من خيرات البلد ويحول ما سرقه الى الأرصدة في البلدان الأجنبية:

((ها هو ذا يسعى بغنائمه غربا

بعد أن هرب ((علاوي الحلة))

بحجيج يقصد ((شيكاغو))

وخضب لحيته الوثقى بالـ ((مايونيز))...)

أن سلمانا يرسم صورة غاية في التسفيل لقدري هذا في الخنائه للهيمنة الأجنبية :

((فتعالى ،

منكسا الهامة – تفكيكيا-

على أشد –الكونداليزات- قباقيبا في التنظير))

يوزع سلمان احتقاره على الجمهور الجاهل وقدري قائدهم اللعوب المتمسح بأعتاب الفكر الأمريكي وسياسته وأخلاقيته من ناحية فيما يظهر للشعب التقوى والصلاح من ناحية أخرى ، وليس من نظرية تصلح أن تقيم بالقباقيب أكثر من نظرية فوضى كوندليزا رايس الخلاقة. لا يمكننا أن نعتبر رموز سلمان جدية لها معان فلسفية أو فكرية أو وقائعية محددة قصدها ، وإنما هي نموذج لما درج عليه من خلق صور فنطازية وعبث قاس مناظر لحالة الواقع العبثية ، الفنطازية هي أيضا.

عندما شرعت بقراءة ديوان (إزدهارات المفعول به)(٧) جعلتني القصيدة الأولى (ماراثون إنفرادي) أتصور أني أقرأ ديوانا كتبت قصائده بعد عام ٢٠٠٣:

((أكرر..

لقد ذهب الجميع الى وظائفهم

الألغام نحو المطبخ تهيئ عصيدة الخطى.. ،

والأبناء لزراعة المدى بالعكازات

كذلك الأم وهي تتبضع الغرقى من "شارع النهر"

تركت الصحون المنكفئة تضيئ بمؤخراتها صورتي
وأنا أجفف الشظايا على حبل الوريد..))(٨).

غير أن جميع قصائد الديوان التي كتبت آخرها عام ٢٠٠٠ تخص ما كان يجب أن يكون ماضيا حقا ولكنه في الحقيقة ليس بماض بل ازدادت خطوطه وضوحا وقتامة ، المعتقدات لازالت بحاجة الى (شريط لاصق) (لتثبيتها في غرف النوم) (٩) والخوذة لازالت هي الفائزة بالأبدية (١٠) ، و (لصالح الكراسي تعمل المؤخرات) لكن السؤال هو (لحساب من إذن يشتغل الشهيد؟) (١١) ، وقد حفلت قصيدة العنوان (ازدهارات المفعول به) المهداة الى موفق محمد بكل ما في الكون من معاني (ماكو) العامية فلا حقيقة ولا كرامة ولا خبز هنيء للفقراء ، ولو قرأنا القسمة التي حسبها الشاعر بينه (باعتباره نائبا ووكيلا عن الشعب بحكم الحق الشعري) وبين ظالمه لما وجدناها تختلف عن القسمة الضيزى الحالية:

((+لي صحبة مترامية الأشلاء ولك القرابين..
+ لي بلبل ممنوع من الصرف ولك البيادر..
+لي جمرة تنهق في الضماد ولك الفياغرا..
+لي –نعم– سوست كاهلي ولك العافية
+لي حظ يعمل بالركلات ولك الهدايا ..
+لي شبح في مرايا السلامة ولك المماحي..
+لي أكثر من ريبة في العبير ولك الرئات
+لي عسرة في نظرة الصبي ولك الزلال ..
+لي باطل يؤنث الحجر ولك القمم ..
+لي وتد في مخرج الكلام ولك المدائح..)) (١٢).

أعتقد أن سلمانا قد لخص بهذه العبارات طبيعة العلاقة غير المتكافئة بين الشاعر والسلطة طوال نصف قرن وأكثر. لكن القسمة التي يصفها لنا يحيى السماوي تكون بين (هم) و (نحن) وإن لم تختلف بالحصيلة والموقف:

((للسلاطين المرايا..
والتوابيت لنا!
ولهم شهد العناقيد
وأشواك البساتين لنا،،!
ولهم "بإسم إله الحرب"
ما يفضل من مائدة الجنة
والنار لنا..!
ولهم ما تكنز الأرض من النفط
وعفط العنز والزفت لنا..!)) (١٣).

ما نلاحظه من شواهد الهجاء الحديثة التي اقتبسناها أنها سياسية ولكنها ليست آيديولوجية ولا طبقية ، وقد أفاد شعراؤها في أساليبهم من الذخيرة الحداثوية المتراكمة عندهم ليبتكروا صورا جديدة وصياغات للقصيدة ذات مستويات مختلفة في عمقها وحدتها وجماليتها ، وهم على اختلاف مواقفهم الفكرية يقفون صفا واحدا في تشخيص الظلم ورموزه فهؤلاء الرموز عموما ممثلو السلطة والمستفيدون من امتيازاتها ، يرمز لهم ابراهيم الخياط بنادي الببغاوات ويسميهم السماوي السادة الأعيان وهم عند سلمان داود محمد (قدري) المهرج اللعوب... الى آخر السلسلة من الترميزات والاحالات ، كما يقف هؤلاء الشعراء صفا واحدا في الانتماء الى الشعب ، الى الجماعة ، وأهم من هذا كله ، في الاخلاص والعزيمة والصراحة.

إن الهجاء هنا ينطبع بطابع العصر فليس العدو آيديولوجيا ولا طبقة ولا نظام ، وإن كانت جذور المشاكل ترجع في تحليلات معينة الى واحدة من هذه الثلاثة أو

كلها ، ولكن يبدو أن تشخيص الشعراء يرجع السبب الى الشخصية الأخلاقية للمهجوين ، أو هو يكتفي بهجوهم لما هم عليه دون تحليلات ليست هي ضمن اختصاص الشعر ، وقطعا ، لا تهم الهجاء.

/كتب المقال أواخر سنة ٢٠٠٨/
نشر في جريدة الصباح

الهوامش:

١- عبد الزهرة زكي(شريط صامت: نصوص عن السيارات والرصاص والدم) جريدة المدى العدد١٠٧٥ الأربعاء ٣١ تشرين الأول ٢٠٠٧

٢- يحيى السماوي (كل عصر وله "رب" و"هولاكو" جديد) جريدة المدى العدد ١٠٦٨ الثلاثاء ٢٣ تشرين الأول ٢٠٠٧.

٣- جمهورية البرتقال – منشورات اتحاد الأدباء بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة. الطبعة الأولى بغداد عام ٢٠٠٧.

٤- المصدر نفسه.

٥- الاقتباس من تأريخ الأدب العربي لطه حسين. المجلد الأول . ص ٣٥٢ . بيروت دار العلم للملايين الطبعة الثانية عام ١٩٧٥

٦- مجلة الأقلام العدد الثاني ٢٠٠٨.

٧- سلمان داود محمد (ازدهارات المفعول به).دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠٧.

٨- المصدر نفسه.

٩- المصدر نفسه. قصيدة ماراثون انفرادي.

١٠- المصدر نفسه. قصيدة خروف العلة.

١١-المصدر نفسه. قصيدة قدم في الأعالي.

١٢- المصدر نفسه. قصيدة "أنت" بكسر العين.

١٣- يحيى السماوي (كل عصر وله "رب" و"هولاكو" جديد) مصدر سابق.

في المكان الرؤيوي
الشاعر وأماكن الشعر

ينقسم الشاعر جدليا ، كما أرى ، الى كائنين ، كائن مادي وكائن شعري ، والثاني هو الذي يكون دائما منتميا الى عالم التكوين المستمر بعكس الأول ، الثاني لا يفتأ يتفقد أعضاءه وعناصره واحتمالات بقائه ، جدلية النقص والكمال فيه تسير على ديناميكية التأهيل الخالدة ويرى من أسباب كماله أن يتوفر على رؤية أوسع للفراغ الشعري اللازم والضروري للتكامل (وهو المكان المحجوز للتكافل بين نصوص الشعراء أيضا) . هذا النقص ليس عوقا كما هي الحال عند الكائن المادي بل حاجة حركية جوهرية في كل اتجاه حيث تنتشر مصادر الكمال والقوة ومنها الموروث الشعري (١) .

كل كائن شعري ناقص بحد ذاته ، كامل بحدوده المرجعية الى حد ما ، الكائن الشعري بخلاف الكائن المادي المكتفي بافتراض كمال الخلقة هو كائن مخاوف وهواجس (ولذلك هو مصدر ازعاج دائم للكائن المادي ، وفي حالات معينة وأكيدة ، مصدر هلاك) لابد له من أن يلوذ بالرؤى ليطمئن اطمئنانا مؤقتا كل مرة (كل نص بتعبير آخر) أو يعطي لمخاوفه وهواجسه تجسيدا بما يشبه التعويذة والتعزيم ، نصه ملاذ ، وبهذا فهو مكان معنوي للتواري أو التصدي أو البوح بكل بساطة . أضع الشاعر موضع الإنسان الذي يكون بحاجة الى المكان التطميني المتحرك في الحيز والزمن ، مكان الأوب والرجوع ، مكان المثابة بالاصطلاح العسكري ، وهو مكان الاطمئنان والرؤية المستقرة بحدود القصيدة . أماكن المثابة كثيرة لا تخلو منها قصيدة . يوجد نوع كالذي نراه في قصيدة (المسافة) لألفريد سمعان (مجلة الأديب العراقي العدد الأول السنة الأولى ٢٠٠٥ نيسان) تكون فيه المسافة مكانا نصيا لتفقد الجروح والأشياء الحميمة ، ويوجد نوع آخر كقصيدة (مدائن على خارطة القلب) لإبراهيم الخياط (مجلة الأقلام العدد الخامس أيلول- تشرين الأول عام ٢٠٠٢) تكون

فيه القصيدة نفسها مقسمة تصميميا الى مثابات جغرافية متعددة ، أماكن تساعد على توجيه القول وصياغته فنيا بالاستعانة بمراجع المكان التاريخية وخصائصه الرمزية التي تساعد على انشاء بنية القول تعبيريا بمعمار اختياري يتخذه الشاعر .

في العدد نفسه من الأقلام نقع على نوع مختلف تماما رغم أنه من التوظيف الرؤيوي ذاته إلا أن المكان هنا معرفي وليس جغرافيا ويلجأ الى الموروث كمثابة للرؤية وليس الى المعالم المحسوسة وإن كان التعبير من صلب العذابات الحسية كقصيدة (يضطرب الخيال في حضور عنترة) لياسين طه حافظ وقصيدته (فصول مخفية من حياة أمرئ القيس) المنشورة في جريدة المدى العدد ٨٢٥ في ٥ كانون الأول ٢٠٠٦ . الشاعر يجاري متطلبات وجوده المادي (بما فيه محيطه) ويقاومها في الوقت نفسه بالمجاز والاستعارة (بكيانه الشعري) ليتعدد بهما قوةً بقدر ما تمنحه قدرته المادية الذهنية التصورية (ما ندعوه موهبة هو مجاز أيضا بقدر تعلق الأمر بالنسبيات مثل الزمن والنمو والمراجع المجسَّدة والمجسِّدة ... الى آخره) وبهذا فإن الجمع بين الشعر والشاعر باعتبارهما شيئا واحدا هو وسيلة من وسائل تسهيل الإجابة عن الأسئلة الوجودية المشتركة بينهما يمكن عن طريق هذا الجمع (الذي هو من جانب آخر غاية الشاعر المنشودة وأمله السرمدي) البرهنة على فرضيات تكون عندها العودة لابد منها الى المصادر المادية للخزين المعرفي (بضمنه الموروث الأدبي كمكان ، والموروث الجغرافي كمكان ، ....) ليمكن التحقق عن طريق التجسيد ماديا والتمثيل رمزيا ، عن طريق وضع علامات ، رموز مادية ، هذه الرموز والعلامات هي في الوقت نفسه حدود للتجاوز الذي يتوق أليه الشاعر ، موطئ قدمه المتحرك ونقطة ارتكازه مختبرا معها قدرة الحركة خارج مكانه ومكانها ، كيانه وكيانها . غاية ابراهيم الخياط لم تكن الاستقرار في القدس أو رام الله بل كانت كل مدينة هي الحيز المناسب المؤقت ماديا لمشغله الشعري المتنقل ، لصنع بيانه الذي لن يكون منتميا اليها

جغرافيا بالنتيجة . المدائن ثلاثة عشر ، وكلها فلسطينية (القدس مكررة يعني عدد المقاطع أربعة عشر) والهم التاريخي الفلسطيني واضح في الاختيار .

لعل القارئ كما هي الحالة عندي لا يعرف خلفيات الإحالات الوقائعية والتاريخية بالتحديد أحيانا ولكن الشاعر يعرف دون شك لماذا يقول في (طول كرم):

(مشيعون تسعة
وتسعون تابوت
صاخبون بمنتهى الوداعة
بمنتهى السكوت)

أو حين يقول في (القدس أيضا) :

(لأن ضفائرها مجدولة
بشرائط الرصاص المؤنث (يعني الشاعر أشرطة الرصاصات كما أرجح)
وينادونها : وفاء
أحرقت السماء على أرضها
وتسلقت – من المسرى العتيق –
معراج السماء)

واضح تماما أن الشاعر جعل من الأماكن الجغرافية أماكن للخطابية المركزية القومية والدينية ضد الصهيونية واسرائيل شعرا ، وهو يصنع من رؤاه تراكيب وكولاج فيجاور رموزا تاريخية نضالية عالمية تحظى بالاحترام ليعكس لنا رؤية عالمية لمفهومه النضالي الجامع بين الرغبة في السلام كحلم انساني والتصميم على التصدي والمظلومية في آن معا كما نرى في مقطع (رام الله) :

(كان الحسين عند غاندي
جاء رام الله الحسين
الدم ، الوصية ، الولد ، وبقيتي

في تورية الذبح
دين).

كما هو واضح رغم اقامة مركزية الخطاب على مكان جغرافي محدد فإن الشعر بطبيعته يوفر امكانيات تخطي الجغرافيا والزمن لتجتمع شواهد الشاعر على ما بينها من المسافة واختلاف الزمن وحتى العقيدة في المركزية الانسانية التي أقامها الشاعر في مدينته المختارة .

لأن الشاعر ليس هو الشعر بالضبط ومكانه ليس هو مكان الشعر تكتسب القصيدة نبرتها الحزينة ، الاحساس بالافتقاد والحنين (المسافة لألفريد سمعان) :

(وحدها تعرف من أين ابتدأنا
والى أين سنمضي
ثم ماذا يتبقى ...
بعد أن نفرط في المسعى
ونعيا ... تزرع الاصرار فينا)

المسافة هنا هي التأريخ نفسه (مكانا وزمنا) ، تأريخ الشاعر الشخصي (سيرته) أو تأريخ قضيته لذلك فهي مكانه الرؤيوي لأن الترميز بالمسافة يعني المحصل ، خلاصة ما انقضى وما بقي . لكنها ليست بالضرورة صديقة وحليفة للسائر فيها ففي مقطع سابق:

(وحدها ... تحصي خطانا
ترتدي الصمت
وتخفي لونها الغامض
عن أسفارنا التعبى
ويأوي بعض ما تكتم عنا
في قوارير من الوهم

وتغتال بلا نصل رؤانا)

إن المفارقة هي بين المقطع الذي ذكرناه أولا (وهو المقطع الرابع في القصيدة) إذ يختتم بهذا التعبير:

(تزرع الإصرار فينا) وبين المقطع الأخير:

(يأخذ الإجهاد منا

صورا ... ذات دلالات

وتكبو فرس جئنا عليها

يشهر الوقت السكاكين

فترمي

أحرف الخوف

وتستلقي على ظهرها

من شدة الضحك علينا) .

هل هو الفشل في الوصول الى الأماكن الحميمة التي تكون الأماكن الشعرية ورموزها انعكاسا ؟ حتى وإن كانت تعبر عن العذاب نفسه مثلا ، لا بل أن هذا التعبير عن العذاب بحد ذاته يشكل بالتشابه والتماثل الموضوعي حافزا لجمع الشمل الشعري ، لمجالسة وبوح مشترك في دار ضيافة لا يُرد عنها ضيف .

الشعر لا يكف عن تطوير مكانه الرؤيوي وتقديم تصميمات جديدة له . وأنا أعمل على أنجاز هذا المقال توفي الشاعر المتفرد (كزار حنتوش) . نشر الشاعر خليل الأسدي ، وعلى صفحة خصصتها بالمناسبة جريدة المدى العدد ٨٥٢ ، قصيدته (هل حقا كنت سعيدا ؟) والعنوان كما هو واضح فيه اشارة الى ديوان كزار (أسعد أنسان في العالم) . الغاية من القصيدة هي الرثاء طبعا غير أن القارئ المتمعن والذي يمتلك فكرة عن الشاعرين وقرأ لهما عددا من القصائد يكتشف الى جانب روعة الرثاء شيئا آخر جديرا بالتأمل . إنه يرى في القصيدة كزار حنتوش

بالقدر نفسه الذي يرى فيه خليل الأسدي ، لا بل أن كزار حنتوش في القصيدة هو مكان شعري على نحو ما وكشعره يوميا معاشا وكخبز التنور الطيني الحار الذي تختلط برائحته الفواحة رائحة يد أمنا وعطر فوطتها ، وهو أيضا موجود بنقمته وبرمه بالحياة .

هذا المكان الشعري المصمم كالثياب على مقاس إبن البلد وملون بيومياته من الصعب تعويضه ، كصعوبة التقرب من المستحيل فالشاعر ، أي شاعر ، لا يتكرر أبدا لكن أرشيفه الذي قضى العمر في رفده وتصنيفه وتبويبه يبقى مفتوحا في ذكراه وفي دواوينه مشاعا للزائرين .

هذا النموذج هو أقرب النماذج الينا زمنيا وله ، بحكم المناسبة وسمات القصيدة ، خاصية على حدة لمقاربة مع المعايشة الرؤيوية بين الشاعرين واختبار التكافل الشعري ، شاعران من جيل واحد ، عاشا في وطن واحد وبينهما ما بينهما من أواصر الفكر والصداقة يشكلان امكانية رؤيوية مميزة . هذا نموذج (غض) يبين لنا كيف حل الشاعران ، الراثي والمرثي ، في قصيدة واحدة وتشاطرا هذا المكان الرؤيوي بامتياز ، وكيف انفتح أرشيفاهما على بعضهما البعض بحيث أصبح التعابر الصوري والوجداني بينهما غاية في التحقق . كيف بادر الشاعر خليل الأسدي ويسر هذا التوحد ، جمع الشمل الشعري على مفترق الطرق بين الحياة والموت ، بين الشاعر الحي والشاعر الميت ؟ أولا استخدم بحرا شعريا كان كزار حنتوش يكثر من توظيفه في قصائده هو الخبب (فعلن فعلن فعلن فعلن) ، شيء أشبه بتأثيث الجلسة الشعرية .

الايقاع الذي يحيل الى ايقاع قصائد كزار حنتوش مكننا من التهيؤ حسيا لاستقبال تراكيب الصور الجديدة النظيرة لصور كزار ، وهو هنا نظير خليل الأسدي:

((شكرا " حنتوش " ...

لأنك غادرت المائدة الآن ..

في بدء الألفين وسبعة ..
وتركت فلانا ..
وفلان ..
يجترون العاقول ..
ويلوكون اللبان ..

كعادتهم أبدا ..) إن تقمص خفة ايقاع مفردات كزار وظلال رؤاه المختبئة خلفها يدفع القارئ الى تخيله حاضرا وكأنه يشارك راثيه كتابة المرثية ، لكن الراثي والمرثي كفا بشكل من الأشكال عن أن يكونا نفسيهما ، اندمجت الشخصيتان كرافدين صبا في مجرى القصيدة ، ومع ذلك يصعب علينا تصورهما قد اضمحلا في كيان مختلف تماما ، كزار حنتوش ذاك هو بقصائده وإرثه الشعبي الحر ، وخليل الأسدي حاضر بكل قوته الشعرية ليس مجردا من مفرداته . ليست القصيدة تنازل شاعر عن شخصيته الشعرية مجاملة عابرة لشاعر مات .

كل المواقف الفكرية والانشغال بالهم اليومي والوطني توجد الى جانب المواساة ، مواساة الشعر ومواساة النفس ، كأن خليلا الأسدي استماح كزارا أن يكون مرثيا معه وقبل هذا عن طيب خاطر وزوده بكلماته نفسها ليكون مرثيا ، تضامن الفجيعة:

((كالقديسين مضيت وحيدا ..
لا تحمل من هذي الدنيا ..
غير الخسران ..
وعصا راع قروي من غير مراع ..

أو قطعان ..) الى آخر المقطع . حتى نصل الى بؤرة الهموم المشتركة ، مركز المكان الرؤيوي المشترك:

(هل حقا كنت سعيدا !؟
والوطن الرائع في صحوته ..

أضحى سكران ..
دمه يشخب يا " حنتوش """ ..
يوميا يشخب ..
هل معنى هذا ..
الطوفان .. !؟)
الى أن يصل الى الضربة الأخيرة النظيرة للنهايات التي تميز قصائد كزار حنتوش:
(ها إنك قد غادرت الوطن
المنفى ..
نحو المنفى الأبدي الآخر ..
فاحجز لي في منفاك مكان ..)
لكن هذه هي بصمة خليل الأسدي دون غيره بموافقة كزار حنتوش .
إذن يستعير الشاعر أماكن من الشعر أو أماكن يمكن أن يشتغل فيها شعريا لا تكون بالضرورة مانحة للراحة. القصائد التي تمنح الراحة للشاعر نادرة جدا (والاكتفاء منها أندر) فهو عكس الناس العاديين يدرك واجب الكلام ، ضرورة القول . هذه المهمة اجتماعية بأبعادها ، تاريخية بمصادرها . إن مكان الشاعر المقدر بالزمن ، المغلف بالظرف والبيئة يكون ضيقا على استيعاب مهمة التعبير دون استعارات الأماكن ومجازات للصياغة البديلة ، صياغة يمكنها أن تكون عالما آخر (بديلا أو مكثِّفا) للذخيرة المعرفية بالاحتيال على نظام الصور وأرشيفها لعمل كولاج لها (كان الحسين عند غاندي ... كربلاء الناصرة .. – قصيدة أبراهيم الخياط) أو لترتيب وتأثيث المكان الشعري (هنا تكون قصيدة فصول ... لياسين طه حافظ كلها من هذا النسيج فيما يتخذ الكولاج في (يضطرب ..) المنحى الذي يعبر عنه العنوان) منذ المقطع الأول نرى عند ياسين طه حافظ نوعا آخر من الاحالات يجمعها التقمص أو ما أصطلح على تسميته بالقناع :

(تحت ظلال السعف الراكد في الظهيرة الشهباء
في قاعة مكشوفة
في شاشة مجسمة
عنترة نام من التعب
يداه مجذافان
ووجهه بوصلة محترقة
يشخر مثل هرقل مطفأ)

وفي (فصول مخفية ... مجلة الأقلام المصدر نفسه) يقول :

(رجل آخر حل فيه
زمن آخر حل فيه
بلد آخر – جريدة المدى العدد ٨٢٥) .

الحقيقة أننا نستطيع التأكد من أن صراع الشاعر هو صراع مع محدودية الأماكن (وصراع مع محدودية الامكانيات قطعا) الى درجة يستنطق ويستنفر معها حتى أدواته كاليد والقلم والصفحة كأماكن للجوء ويحاول أن يبلور لها قيمة معادلة للنتاج الشعري وللمعنى الكامن فيها كوسائل .

ربما حاول أن يسلك مسلك الشعراء الآيديولوجيين فيكون المكان الشعري رؤيويا نوعا من يوتوبيا السعادة أو يوتوبيا التحريض على تحقيق هذه السعادة (قصيدة هلا قرأت البيان الشيوعي للشاعر الراحل خليل المعاضيدي ونشرت في السبعينيات في مجلة الثقافة الجديدة) ، ويمكن أن يكون البديل جماليا تعويضيا عن بشاعة الواقع مثلا ، ويمكن أن يكون موضوعا للتطابق الحالي بين كيانين (كيان الشاعر المزدوج وكيان نظيره التاريخي كما في قصيدتي ياسين طه حافظ ، والذي يستمد منه الأواصر والعون على التمثيل) أو بين مكانين وزمانين شعريين القاسم المشترك بينهما

رؤية . الذخيرة المعرفية (بضمنها الذخيرة الشعرية) مناسبة تماما لإغناء الرؤية واتقان تفاصيلها (جدلية الكم والنوع المعروفة) .

يستعير الشاعر أيضا الشخوص والأحداث والصور ليدخلها الى مكان رؤيوي يجتمع فيه بها شعريا على خلفية الاستعارات المختارة الملونة بالمجازات . إن الرؤيوي كفيل بمنح المكان المشترك الى الشاعر خارج مكانه المحسوس وتوفير نوع من الضيافة الشعرية (أمرؤ القيس بسيرته وقصائده مثلا) ، تعاطي الأمكنة السيرية وتبادل الأزمنة والتقمص والتمثل . إن المكان الرؤيوي هو المكان المثالي لإعتماد القيمة الشعرية المشتركة مع نظرائه من الكيانات الأخرى (وليس بالضرورة أن تكون هذه أشخاصا) بحيث تنعدم قسرية الزمني والمكاني فيصبح الاختيار غير خاضع للتسلسل ولا الى الاتجاه ، يضع الشاعر معياره ليكون لدينا ما أصطلح على تسميته بالموقف ، ورغم تشخيص العنوان للأسماء (عند ياسين طه حافظ وابراهيم الخياط) فليس ياسين طه حافظ هو أمرؤ القيس مثلا بل مستحضره ، وبتعبير أبسط ، ناسخه . المستحضر بدوره ليس هو ياسين طه حافظ بل النائب الشعري عنه . تخلق العملية الشعرية تعابر أحلام وصور وتقمصات وترميزات ... الى آخره . الذي يحلم ليس هو الذي في الحلم بالضبط (يستخدم الشاعر ضمير الغائب) إذ أن الحلم هنا ليس هو الحقيقة بل مطابقة رمزية لها .

يمنح الشاعر في مكان التبادل الرؤيوي تجربته للخيال مادة أولية ويعوضه الخيال بنظير من القيم أو بديل لها . الخيال وحده هو القادر على تجريد التجربة من شخصانيتها وحالتها الراهنة القابلة للذوبان في النظائر ويمررها من الشخصية الى الانسانية لتكتسب صفاءها غير القابل للقياس المادي . في ذلك الجانب الآخر لا يمكننا رسم حدود مادية للشخص والمكان لأننا نصبح ضمن عالم الرؤية . توجد فقط علامات على أرض قابلة للإنشاء الرمزي ، قد تكون هذه الأرض اسم شخص أو صفته ، اسم مكان ومعالمه ، تطعيم (وليس تلصيق) بقافية أو صورة ، دمج

بيئوي بين معالم حياة الصحراء (الأباعر ، الخيمة ، سقط اللوى ، يذبل ، حومل ....) هي ذخيرة تمثيل المستعار ، ومعالم حياة مدينية هي ذخيرة المستحضِر حيث الاثنان خارج تأريخيهما الشخصيين في تأريخ نظير مشترك يستمد شرعيته من قصيدة موحدة يتخليان فيها عن حق الملكية للشعر مقابل اثبات الحال . المقايضة من جانب أخر بين الشاعر وسلفه تجري بشروط المحدود والمقاس لصالح الذي لا يحد ولا يقاس ، والضمان هو القيمة الشعرية:

(أمرؤ القيس يخلع قبعته ..

أقاويل تلفقها الصحف عن أبيه ...

أهي " فاطم " ترفع جوربها وتغير مكياجها وأمام الجميع تعدل ستيانها ؟ .... – قصيدة فصول مخفية ...).

الإغناء المتبادل للنصوص يكون هو الثمرة اللاحقة للمرحلة التي نحن فيها ضمن هذا المقال كأن نأتي مثلا على الإغناء باللغة (يذل ويفنى على شارع ممحل) بدلا من (شارع مقفر) حيث المفردة تنفذ تحويلا في مكان المعنى ولا بد من الحديث عندئذ عن متوالية المعنى . أذكر أننا كقراء كنا في الستينيات نراقب تطور المفردة في الشعر خصوصا الى معناها الثاني والثالث والرابع ... الى آخره (المعنى هنا على صعيد المستويات الشعرية وليس المعجمية) (٢) . المفردة الشعرية كالكائن الشعري لابد لها من التطعيم ومن تركيب جديد لتجاوز معناها التقليدي بإتصالها بمفردة أخرى كإتصال قصيدة ابراهيم الخياط بمراجعه المذكورة وقصيدة ياسين طه حافظ بسيرة أو ذخيرة عنترة أو أمرؤ القيس.

المفردات التي ترد من النص الأول الى النص التالي لا تنتقل فقط بمحدوديتها المعجمية بل بكليتها النصية وتنقل الى النص الثاني (والشاعر الثاني) ثراء النص الأول فهي تأتي بمعماريته وحيويته معها وبإمكانياته الفنية للتمثيل والرمز والصياغة (قصيدة اعترافات مالك بن الريب ليوسف الصائغ) ، ثيمة ابداعية تعبيرية جاهزة

للاستعمال أعطاها شاعرها الأول جدواها يشتغل بها الشاعر المعاصر على مواده الأولية ، وهذا الشغل يكسب بالمقابل ما سميناه توا (ثيمة) قيما اضافية بالاستلهام أولا ثم بالتمثل والاحالة في الوقت الذي تتقمص فيه الهم المعاصر وتنقل انتماءها الى السيرة الجديدة ، لكن الاحالة الكامنة فيها الى النص الأول تبقى جزء من عضوية المكان الأول (القصيدة التراثية) في حين أن انتماءها الى المكان الثاني (القصيدة المعاصرة) ينطوي على مسألة ابداعية مختلفة تماما قد تتحول الى اشكالية ابداعية مع ضعف (التأهيل الذي أشرنا اليه في البداية) .

الاختلاف المقصود هو الاختلاف الذي يخلقه انتقال المفردة بخلفيتها النصية والوجودية التأريخية الانسانية فينتج تحول للمفردة الى مستوى آخر وزمن آخر ، تحول الى معنى آخر بفضل المكان الجديد ، بفضل حاجة الشاعر التي تحفز الامكانيات الكامنة في سيرة المفردة نفسها ، حاجة الشاعر المعاصر هي مؤثر تجديد يشتغل على الطاقة الداخلية التي وضعها فيها شاعرها الأول فإحتلت مكانها الرؤيوي المضياف .

الشعر لا يكف عن المحافظة على مكانه الرؤيوي وتقديم تصميمات للمكان لانهاية لها.

الهوامش :

١- قرأت في عدد مجلة (يورب) الفرنسية (نيسان ٢٠٠٦) نصوصا لشاعرين أيطاليين هما (لوشيو مارياني) في قصيدتيه (١١ أيلول ٢٠٠١) و (بغداد ليست بعيدة) والشاعرة (أنطونيلا آنيدا) في قصيدتها (روحي توجد في مكان ما من روسيا) . لدينا هنا ثلاثة أماكن للرؤية الشعرية من الخارج هي نيويورك وبغداد وروسيا . يوجد شعراء أوربيون آخرون (خصوصا من أوربا الشرقية حيث ثقافة الاستشراق هي جزء من ثقافة بعض بلدانها) تحفل قصائدهم بأجواء واستعارات من بلدان الشرق يجري تقمصها . المكان عند الشعراء الأفارقة الذين قرأنا لهم وهم في الغالب مغتربون يكتبون بلغة من لغات الغرب وعاشوا فيه ردحا من الزمن هو الوعاء الموضوعي للاغتراب والتمزق والازدواج والحنين الى الوطن الأم . مقارنة بكل ما ذكرنا أرى أن موضوعة المكان في الشعر العراقي تطورت تطورا خلاقا أكثر تعقيدا بحيث تجاوز الأبعاد الثلاثة الى خلق مكان ليس بحاجة اليها كما أن مفهوم المكان تبلور ليشمل المعنى والمفردة والنص التراثي والشخصية التأريخية كأماكن رؤيوية. إن الانتقالة النوعية الناضجة الأولى برأيي ، وعلى قدر اطلاعي ، بدأت بقصيدة (اعترافات مالك بن الريب) ليوسف الصائغ .

٢- لنقتصر للتوضيح على مثال : الشاعر سهيل نجم وهو من الشعراء الذين كتبوا الشعر منذ أكثر من ربع قرن ونشر دواوين عديدة عندما يصوغ مثلا في ديوانه (.. نجارك أيها الضوء) عبارة (في سرة الحبر) في قصيدة (عصفور مدعوك بالناي) . كم مستوى للمعنى عبر بالمفردتين (سرة) و (حبر) وعلى أي مستوى إستقرا بمعناهما المشترك الجديد ؟ تكتسب المفردتان بعدا جديدا وربما أبعادا جديدة . التغيير لا يطال البنية المادية لمسمى المفردة فقط بل أيضا بنية معناها القابلة للتشكل وهذا يفتح نافذة رؤيوية على احتمالات مكانها الابداعي في الجملة أو البيت . يبقى المعنى خاضعا دائما لمستويات القراءة ومكان القارئ الذهني من المقروء . معاني الكلمات

بدورها هي أماكن على نحو ما إذا أخذنا بنظر الاعتبار طبيعتها الانتقالية وما دامت اللغة لا توجد خارج المعنى.

/كتب المقال في العام ٢٠٠٧
ونشر على موقع الإتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق/

ما الذي أعجب إبنتي الصغيرة في شعر هاشم شفيق؟

حقا... ترى ما الذي أعجب ابنتي في شعر هاشم شفيق؟ كنت قد استللت ديوانه (مئة قصيدة وقصيدة) من بين كتب شعرية مكدسة فوق خزانة كتبي الصغيرة. وضعته على المنضدة مع صحف ومجلات. لم أكن مستعدا لقراءته على الفور لكني وضعته هناك لأتذكره. شغلتني أمور أخرى ليومين ولما قررت أن أقرأ فيه لاحظت أمرا غريبا. ليس من عادتي أن أثني حواف الورق لأي سبب كان. كانت بعض الصفحات مثنية الحواف السفلى ثنيا رقيقا.. عند قصائد معينة. سألت من في البيت " من فعل هذا؟ " فأتاني الجواب المفاجأة من ابنتي " أنا يابابا " ! ترى ما الذي دفع طفلتي (فاطمة) التي في العاشرة من عمرها ، ولم أعهد منها قبلا اهتماما بسوى مجلات الأطفال ، الى القراءة في كتاب يفترض أنه " للكبار "؟ هل هو الغلاف المزين بلوحة ذات ألوان جذابة؟ فما شأن القصائد المحددة والمعلمة بطريقة " البالغين " هذه إذن؟ ولماذا اهتمت من بين (مئة قصيدة وقصيدة) بقصائد مثل (ربما) و (رسائل) و (ثنائية) و (الأشجار) و (الحصان) وقصائد أخرى؟ كان جوابها على سؤال " ما الذي أعجبك فيها؟ " لم يتعد كلمات مثل " حلوة " وما شابهها.

انها لا تعرف كيف تعبر عن اعجابها وتوضحه. لقد أعجبتها القصائد وكفى. حفزني هذا الى أن أشرع بقراءة الديوان بطريقة مختلفة ، أن أنوب عنها فيما يشبه الوكالة ، استحضرت كل ما أستطيع استحضاره من طفولتي ، استعنت بذكرياتي ، حاولت أن أحتال وأدخل من باب (أليس) بلاد العجائب على نحو ما مارا ببلاد القصائد واحدة واحدة ، استكشفت بدلا من ابنتي قصائد أخرى وسررت بها كما كان يمكن أن تسر بها. لقد تأكدت ، على كل حال ، من شيئين على الأقل أولهما أن هاشم شفيق وابنتي قد عثرا على بقعة ملائمة للقاء على أرض الفطرة ، وثانيهما

أن الشعر مهما تعددت مدارسه وأساليبه واختلفت مستويات خطابه تبقى فيه حصة " لأرض العجائب " يمكن للطفل أن يقوم بجولة فيها كأليس ، والأمر يتوقف على (لباقة) الشاعر في الدعوة ، يتوقف على سحرية الباب الذي أعده لخيال (أليس) ما :

(ربما في مكان بعيد
سيحدث أن يلتقي نهر
بفتاة تسيل على جانبيه
وتهمسه
لتذكره أنها الماء)- قصيدة ربما.

أظن أن الطفلة تتفادى هنا ما يخص دائرة الكبار وتستدرج القصيدة الى منطقة طفولتها حيث الاستعارة والرمز لا يزالان غضين ، وحيث يمكنها بدورها ترتيب قصيدتها الخاصة ، القصيدة الأخرى أو (الحكاية الجديدة) فيها من السحر الشخصي ما يجعلها غير قابلة للخروج من حيز الخيال الى الافصاح المنطقي المرتب بجمل والقائم على قواعد. إن " حلوة " البسيطة هذه لا تكشف المبنى الجمالي لنسختها من القصيدة ولكنها تشير اليها فقط ، ونحن لا يمكننا الاحاطة بكل الرموز المحتشدة في " حلوة " الأطفال ، لا يمكننا الاحاطة بهذه الامبراطورية المشاعية الجمالية داخل رأس صغير على جانب كبير من الرقة والهشاشة ومع ذلك فهو بحيويته يصل عالمنا بعالم الأساطير في الأزمان الغابرة. إنها ترتب عبارات القصيدة " المتفاهمة معها " كما ترتب مفاتيح أدراج دولابها الصغير الذي هو نموذج بلاستيكي مصغر لدولاب البالغين .. لكنه لعبة ، ولأنه لعبة فهو الحيز الصالح لأن تحفظ فيه أشياءها ، عدتها للتحول والانتقال الى عالم خاص ، هذه الأشياء الصغيرة هي مفاتيح مستترة ، طاقية إخفاء. نعرف أنها تحل بالضرورة محل تلك الفتاة المجهولة في قصيدة (ربما) لأن الحلول هو ديناميكية الخيال الطفولي ، ولكننا لانعرف على وجه الدقة الى ماذا تحولت (تسيل على جانبيه) عندها مثلا ، لقد دخلت مملكتها ضمن رعاياها بهوية ما.

الحلم كفيل بحل (والحلول في) كل معضلة فيطوعها من الداخل ، يغير خواصها ويروضها. أنا أيضا حلمت في طفولتي بأني أسير بين جداول بالغة الصغر ، تناسبني تماما ، تكاد تكون جارية على الأرض دون قعر ، وكانت توجد أزهار من مختلف الألوان لم أشاهد مثلها في بيئتنا تلك ، طالعة في كل مكان بين الجداول ، وكانت توجد ، منثورة ، قطع كثيرة من الحلوى الملفوفة بورق ملون كالتي قالوا لي أن زوجة أحد أقرباء أبي ، ضابط في الجيش الملكي ، أهدتها لأهلي بمناسبة ما وبعثتها بيد أبي ، ولأن أبي هو الذي أتى بها كان لابد أن يكون هو أيضا حاضرا في الحلم ، غير أنه كان يسير أمامي غير عابئ بي كثيرا أو بالجداول أو بالأزهار أو بالحلوى المنثورة ، كان يقصد حثيثا مكانا ما.

حلمت ، في كنف أم لم يقع بصرها على دفتر مدرسة وأب نصف أمي ، حلمت دون أن يكون في بيتنا شيء يعلمني الطيران ، حلمت أني أطير فوق بيوتنا الطينية التي لا سبيل لي الى اعتلاء سطوحها لكن حلمي جعل لها سطوحا وسلالم توصل الى هذه السطوح ، وفوق هذا رأيت على السطوح أغراضا منزلية متروكة ، طرت في تحليق منخفض على السدة الترابية ووصلت الى حيث كنت وأترابي نخاف أن نصل ، ظللت أدور على الأوجار مناكدا الكلبة التي عضتني ذات يوم ، ظلت تنبح علي ، هي في الأسفل بين جرائها وأنا بمأمن من أنيابها في السماء أسخر منها وأسرف في الصياح الساخر. كررت حلم الطيران هذا على فترات ولسنوات ، واضعا نسخة مختلفة ومبتكرا سماوات جديدة كل مرة الى أن بطل الحلم بسن البلوغ. واضح طبعا أن القضية مع أحلام أبنتي بعلاقتها مع ديوان (مئة قصيدة وقصيدة) مختلفة تماما لأن الحلم نفسه هنا مختلف وغير قابل لأن تتشاطره مع أحد الآن ، ربما فيما بعد ، بعد عشرات السنين ستبدي شيئا منه بمهارتها التي ستكتسبها في الافصاح.

إن العلاقة الآن سرية ، وحميمة كالسر ، مع هاشم شفيق ولا يمكن لأحد أن يفك طلاسمها حتى هو نفسه الذي أغوى خيالها لتنتخبه (حكواتيا) لأحلام لا تحتاج معها الى النوم ولا حتى الى اغماض عينيها ، أحلام كهذا الحلم الجاهز :

(الأشجار مضاءة
تحت الطاق الخزفي ،
تشع وتبرق في الظلمة ،
الناس سعيدون بأشجار مسحوره ،
أشجار تتنقل في الغرفات ،
تنام وتسهر وتجلجل بالأنوار ،
على السلم أشجار
في السرداب شجيرات مثمرة بمصابيح ،
صنوبرة في حوض الموزائيك ،
وسرو في الصاله
في الحائط تظهر أشجار ،
في المنعطفات فتاة عانقت الشجرة ،
أخرى قبلت الضوء بأعلى الأغصان ،
فتى يحضن شجره ،
ثمة امرأة تحملها بين حواجبها ،
عذراء العينين ، يسوع ينام بظلتها)- قصيدة الأشجار.

لم تسألني عن معنى كلمات أظن أنها مبهمة أمامها ، لا بل لم تقترب مني وأنا أقرأ الديوان ، وأنا لم أتطوع للتوضيح والتفسير في قراءة مشتركة ، مفضلا أن أبقي أشجارها اللامعة بعيدا عن وعورة تفسيراتي وتعقيدات توضيحاتي ، بعيدا عن صراعنا اللغوي الضاري من أجل الفوز بمعنى في قفص حديدي. تركتها بسلام ، ربما

وضعت للكلمة الغامضة معنى من عندها ، معنى مستمد من رسم الكلمة ، أو من نغمة كلمة مجاورة لها تعرفها ، أو استعارت من الكلمة الأليفة عندها صورة ، صفة للكلمة الغريبة ، الكلمة مجهولة المعنى أيقونة ، قطعة نمنم في ثوب القصيدة. ربما ألغت الأيقونات وأعادت نظم الحبات الباقية كما تهوى. كل ما يجري هو لصالح الشعر ، هنا يجري التعامل بربا السحر الحلال ، الفوائد المستحقة من توظيف أرصدة الخيال.

الطفل بعكسنا نحن الكبار لا توجد لديه أرصدة مجمدة. الطفل يعوض جانب النقص في الثروة اللغوية من احتياطه الخيالي الهائل ، من حسابه الابداعي الجاري الذي لم يصادر بعد. نحن ربما ، بعد كل شيء ، نستهين بما لدى الطفل من ثروة مفرداتية ونباهة في عصرنا هذا مقارنة بفقرنا وسذاجتنا في السن نفسه قبل أربعين وخمسين سنة. مع ذلك توجد دائما بقعة مشتركة ، ومنطقة حرة ، بين أي طفل وبين الشاعر خصوصا إذا كان يحافظ على طفولته في شعره ولم يغادرها تماما.

حين يلتقي طفلي بطفل شخص آخر في متنزه سرعان ما يتفاهمان ويشرعان في اللعب ، أعتقد أن هذا هو ما يفعله الشاعر بالضبط ، يطلق طفلا ما في متنزه القارئ. إذا كان القارئ بالغا ربما عامل طفل هاشم شفيق برفق ، أو تأمله ولاطفه قليلا لكنه إذا كان طفلا فإنهما يشرعان باللعب خلال لحظات. لعبة ليست بعيدة عن هذه :

(ينام الفارس
مع الجبل
تنام الوردة
مع الأسد
ينام الكمان
مع الحصان
ينام الطفل

مع النبع
تنام المرأة
مع القمر
وأنام أنا
مع الريح) – قصيدة ثنائية .

إذا بدأ اللعب لا يرغب الطفل أن ينتهي. لعبة الرسائل والإهداء ، التي يلعب الأطفال نموذجا شيئيا منها بحاجات الأهل واللقى الصغيرة ، في قصيدة (رسائل) لا تنتهي بنهايتها وما النهاية التي وضعها الشاعر إلا فتح الشبابيك للتوقع اللذيذ والانتظار المثير:

(إلي بعثت رسائل أمس
بعثت زهورا
وقالب حلوى
بعثت دمى
وعطورا
بعثت بربطة عنق
وأقلام باركر
بشال من الصوف
أقمصة وبناطيل
شمعا بعثت
وأشربة عتقت لدهور
بعثت هدايا نفيسة
لوجهي وعيني
للمعصمين

لقلبي الوحيد
لهذي الأصابيع
للروح مشغولة بالثمين
وبالجوهر الداخلي
بعثت إلي رسائل
ثم انتظرت وصول البريد)

توجد لعبة تنافسية لا أرى إبنتي إلا وقد دخلتها بعناد حسود مع إبنة الشاعر (هل هي نهار التي أهدى أليها ديوان صباح الخير يا بريطانيا؟) وأزاحتها لتحصل وحدها على هدايا الشعر من والدها:

(اشتريت حصانا جميلا اليك
بعينين بريتين
وعرف له لمسة من حرير
اشتريت حصانا صغيرا
سأهديك إياه
صهوته فضة
وركابه ذهب
سوف يحملك للنبع
ذي الرغوة السندسية
للحجر البيضوي المنقط
مثل ريش النعام
سيحملك الآن للبرق
إن شئت فوق بساط الغمام
الى آخر الريح يعدو الحصان

يسوق السهول ويطوي الجبال
ويأتي اليك بأحلى المحار
خذيه إذن يا إبنتي
مسدي ذيله القهرمان
وطيري بعيدا في اللا مكان) – قصيدة الحصان.

الذي يفيدنا من هذا التطواف (الراشد) على معالم لا يمكن إلا للطفولة أن تغرزها لنا دليلا في أرض العجائب هو أن هاشم شفيق فيما وراء الحرفة ، وخلف كواليس البلاغة ، خلف ستار الفكرة ، لا يريد أن يخلف وراءه طفولته ، وهو يحافظ على منظومتها الخيالية وآلية يومياتها ، الآلية المتجددة الجديدة أبدا ، آلية (بيت بيوت) حيث كنا نرتب بشيئين بسيطين أو ثلاثة بيتا وأطفالا وأثاثا وسعادة غير مشروطة ، هذه الأشياء البسيطة ، علبة ثقاب ، صحن مكسور ، مصباح محترق ، عباءة أم عتيقة كالحة تبرعت بها سقفا لدار لعبتنا وطفولتنا ، كل منها تصبح مستودعا لحياة أكبر وأوسع من أن يختزلها يوم أو تؤطرها دنيا واحدة ، مخزن اكسسوارات مسلسلاتنا وأفلامنا ، رصيد سينمائنا المستقلة التي لا تنتهي تمثيلاتها ولا تنضب. هذا هو بالضبط ما يفعله هاشم شفيق بلغته ، مستودعه ، يخرج الشيء (المفردة) كما يفعل الطفل ويجعل لها أي معنى يشاء ، لكن هذا المعنى أكبر بكثير من أصله الشيئي ، من مصباح محترق أو ساعة يد معطوبة. لا يعرف الكبار قيمة ما يرمونه للصغار. المفردة التي عطبت عند غير هاشم شفيق تستعيد عنده صلاحيتها وكرامتها بمنزلة أعلى. أما الجواب على (كيف) فصعوبته بقدر صعوبة الحصول عليه من طفل.

/ كتب المقال في العام ٢٠٠٨
ونشر في مجلة ملامح/

التناص التاريخي للقصائد

قصيدة عبد الرزاق الربيعي (تذكار وطن) المنشورة في ألف ياء الزمان يوم ٢٨ شباط ٢٠٠٧ العدد ٢٦٣١ أثارت في ذهني تداعيات ، وفي نفسي هموما على مستويين. هم الذاكرة الشخصية وهم التأريخ العام. أحسست بأن جو القصيدة لم يكن غريبا علي ، لا بل حتى صورها واستعاراتها كانت مألوفة ، كأني قرأت كلماتها في ماض ما. ركنت صفحات ألف ياء في زاوية من دولاب حديدي أحفظ فيه (أشيائي الثقافية) التي أبعدها عن متناول الأطفال خلف قفل ، لكن القصيدة بقيت تشتغل في ذاكرتي تبحث عن ملف ما. قادني رواق سري لا واع في الذاكرة بعد أيام الى الملف ، مجموعة نسخ جريدة تتضمن ما نشرته فيها ، أو قسما منه بالأحرى ، قلبت النسخ المصفرة بمنتهى الحذر لكي لا تتمزق ، ووجدتها... كانت القصيدة المقصودة ، داخل مربع ، لشاعر أمريكي هو (مايرون أوهيجن) عنوانها (بوق الغروب) بترجمتي المتواضعة وتحت عنوان عام وضعه المحرر آنذاك هو (من الشعر الأمريكي المناهض).

هنا يتقابل أوهيجين والربيعي خارج الصفحتين (القديمة والجديدة) في النقطة التابعة لكلية التأريخ وليس الى جزئية الزمن ، حيث يتبادل الشعراء أسماءهم وقصائدهم ، هذا هو تناص الهم الانساني والمطلق البشري ، وهي النقطة التي عادة ما يتناص فيها المبدعون خارج الزمان والمكان ، أوهيجين أميركي من جيل الخمسينيات والربيعي عراقي من جيل السبعينيات ولا أظن أن أحدهما يعرف الآخر. كتب أوهيجين قصيدته في سنة ما من منتصف القرن العشرين وقرأنا قصيدة الربيعي عام ٢٠٠٧ ونحن نرجح بأنه لم يمض وقت طويل على كتابتها ، مع ذلك ، فإنهما يتحدثان عن الهم نفسه وبالموقف الرافض نفسه وفي تناص أسلوبي ملفت للنظر بغض النظر

عن القصد الضمني المحدد لكل شاعر ، بمعنى آخر بغض النظر عن الجهة التي يتوجه اليها الخطاب.

بمجرد أن وضعت النصين جنبا الى جنب دارت الحوارية الفريدة أبدا على مسرح التأريخ ، حوارية تصلح لتكوين مسرحية بصوتين من فصل واحد ، كانت الحوارية حوارية تعارض أولا ، تعاقب صوتين يبدأه أوهيجين بحكم الأسبقية:-

(آه أيها الطبل ... لبينا النداء طائعين
وعبرت مجاميع الموت بحلة قشيبة
مانحن إلا نتف لحم نفخت نحو الهاوية
أو أوصال سيقان مسحوقة تدب نحو المكنسة)...

فيجيبه الربيعي

(أنتم يامن دفنتم شتلات الشمس
تحت حوافر خيول الخراب
يامن جئتم بجنائز الطاعون
وقاطرات الدم
وأرامل الحروب
وعبدتم الطريق للذباب)

لكن الحتمية الشعرية (النظيرة للحتمية التاريخية) سرعان ما توحد الصوتين في صوت واحد يتناوب عليه الشاعران يوجهان الخطاب الى القوى الظلامية في جوهرها مهما اختلفت زيا وإسما :-

أوهيجين:

(دعوا لنا الميادين المخيفة
وخذوا أنتم النحاس اللامع والسلام الزائف
ومملكة الأكاذيب)...

الربيعي:

(ألقوا الدمار الآن جانبا

وتعالوا نتقاسم الفجيعة)...

أوهيجين:

(وماذا تريدون غيرها؟ هذه أسماء أخرى

شكلوا منها فرقة عاجلة للتلف

لا تقيموا لنا جداريات ولا نصبا

إدفنونا وحسب!)...

الربيعي:

(خذوا حناجر المغنين

وقيام الأطفال في المدارس

عند رفعة الخميس)...

أوهيجين:

(لم ننضم الى تورم النشيد المتناغم

لا.. لم نلفظ ألا أصواتا مفككة

تجديفات بقيت في حناجرنا خلال الدم

كنا لحنا جنائزيا مثلما

مبتلعا في طوفانات متنافرة

والذي سمعتموه كان بوقنا يعلن الغروب)...

الربيعي:

(خذوا القباب

والسحاب

والأدعية

والفضيلة النابتة
في تراب الجحيم
خذوا عافية الرياح
والمايكروفونات....)...
أوهيجين:
(... أما أولئك المخادعون
أما أولئك الذين يلفظون أسماءنا باحتفاء محترف
فدعوا موسيقى أخرى تجد طريقها الى آذانهم
وأعطوهم للذكرى مكياج المهرج هذا
أصلبة معقوفة وألوية رومانية
مناجلا وشموسا وأوراقا مالية...)...
الربيعي:
(والأضواء الخضر
وعناوين النشرات
خذوا صور الصفحات الأولى
ومنصات التتويج
والتأريخ
والمسلات
وآذان الجنود المهزومين
من الموت الأحمر
خذوا الأوسمة
وأعناق النساء
والكراسي

خذوا كل شيئ
وأتركوا لنا
في الأقل
جثة البلاد
تذكار وطن
كان يصافحنا
عند رفعة الخميس.)

ومثلما بدأ أوهيجين الحوارية أختتمها بهذه النبوءة متضامنا مع الربيعي في نشيد مشترك:

(يوما ما ستدرك بقاياكم معنى الابادة
وسترتج التلال من فرط الصدمات
وتشتعل الغابات كالهشيم
وتسقط النجوم جمرا على الأرضين
وهذه... مدن الحقد الفولاذية
سترونها تختفي في دوي شموس متفجرة
يوم تلتوي الألسن وتستلب الأنفاس
ستبحثون عنا أخيرا
ستحاول عيونكم معرفة ما يحدث من خلال الثقوب
وتسعون لإستعارة عنف يفتديكم).

لا يبدو هنا ، من ناحية الوظيفة الاجتماعية ، أن لكل من القصيدتين خط سير مستقلا فيه ماض وحاضر ، بل نقطة اشعاعية لكليهما يمكننا منها أن نلاحظ سقوط ضوئها على أمكنة وأزمنة متمازجة ، مخصبة بالتوظيف الخطابي للحالات ، وللإحالات الشعرية. إن الحقيقة التاريخية المأساوية هنا تبدو كلعبة (دومينو) ، مهما

رتبت فأنك ترتب القطع نفسها ، سواء عليك إتخذت صوت الربيعي أو سلكت صوت أوهيجين ، لا بل اجمعهما في قصيدة واحدة أو إلعب مع كلماتهما وصورهما لعبة تبادل الأماكن ، ضع هذه مكان تلك ، إعط الربيعي بوق الغروب وإبعث الى أوهيجين ، إن كنت تعرف أنه حي ولديك عنوانه ، تذكار وطن وسيقبلان عن طيب خاطر ، قم بإحالة (تذكار وطن) الى حرب فيتنام و(بوق الغروب) الى كرنفال الموت العراقي ... لا فرق. إن قصيدة أوهيجين بوصفه نصا أصليا وبلدا أصليا وزمنا أصليا في الولايات المتحدة هي نفسها بوصفها نصا مترجما وبلدا مستعارا وزمنا بديلا في العراق عام ١٩٩٢ ، وهي نفسها (تذكار وطن) عام ٢٠٠٧ ولن يغير في الوحدة التاريخية تأخر هذه عن تلك أو تقدم تلك على هذه في الزمن . في الحقيقة أن تكامل القصيدتين واضح سواء في الخطاب أو العقيدة الشعرية ، العقيدة الشعرية التي تحتم على الشاعرين توجيه خطاب موحد الى موت موحد في خراب موحد .

إذا كان رولان بارت قد قال بانفصال النص عن كاتبه حال الانتهاء منه كان عليه في هذه الحالة أن يأخذ بنظر الاعتبار الحرية التي يكتسبها النص في الانتماء أيضا وليس في الانفصال فقط ، وبالتالي فإن القصائد ، بحدود ما يهمنا في حيزنا هذا ، لابد أن تمارس حريتها في التناص مع الأحداث أيضا ، إذا كانت من الناحية الواقعية لا تتناص فقط بنصوصها بل وبعقيدتها أيضا ، وهو ما حاولت حثيثة نظريات الثلث الأخير من القرن العشرين أن تصرف الأبصار عنه ، وتشغل العقول بأجرام الحروف والأشكال دون الأفكار ، وأجد أن أطروحة (بول ريكور) عن تسجل النص في التاريخ ماهي إلا عودة للاهتمام بالقيمة الاجتماعية للنص ، ودعوة الى تفحص معناه في معنى التأريخ وفي سيرورته. إذن... أين نجد تناص قصيدة أخرى قرأتها في مكان آخر وفي زمن آخر ، وهي (القدوم الثاني) التي كتبها وليام بتلر ييتس (١٨٦٥-١٩٣٩) عام ١٩١٩؟ يعني كتبها في مكان آخر وزمن آخر أيضا ، إنها قصيدة كوارثية أخرى لكن نقطة الاشعاع التي تستقر فيها تتطلب منا أن ننتقل الى أفق مختلف ، أفق يتعارض

مع أفق أوهيجين–الربيعي. لن يجد القارئ المهتم بالتسجل التاريخي للنص صعوبة في رؤيتها في حركة دبابة أمريكية–بريطانية تسير في الباب الشرقي أو العشار أو باب الطوب ، لا بل حتى في احتراق أوراق الحضارة وأمنائها في شارع المتنبي مؤخرا. لدينا هنا الأفق الذي تصبح فيه القصيدة رمزا رسميا ومسوغا لسياسة الأزمات ومصدرا لإلهام أصحاب القرار كالأنشودة الوطنية التي تضفي الشرعية على ما يرفق بها من صور لاحقة لها زمنيا ، ربما بعقود وحتى بقرون ، في مطبوع أو فيلم أو حرب تخاض ، يتشكل لدينا صوتان ، صوت ثابت وصوت متغير ، القصيدة وصور الأحداث ، لكن التوحد والاتفاق هنا ليسا بالضرورة محمودين كما في (أوهيجين– الربيعي) ، فهما انعكاس لدولة السلطات وتصادم المصالح ، أو فلنقل تصادم الحضارات. إن الذي ترجم (بوق الغروب) إستعارها للرد على واقع آخر غير الذي استجابت له أو ردت عليه أو كتبت تحت تأثيره ، لكن واقع القصيدة الأم (يعني نصها الأصلي) يشبه بحدود معينة الواقع الذي نسبت اليه (بنصها المترجم) ، أو جعل هامشا لها ، أو ألجئ التعبير عنه أليها. إنه نوع من التجنيد الالزامي في الحالين ، تجنيد أممي للقصائد ولذلك فهو لا ينص على تسريح المعنى. لكن القصيدة التي تكتب احتجاجا على هزيمة انسانيةِ المنتصرِ هي غير القصيدة التي تتسجل في الأفق الرسمي لافتةً للتعبئة حتى وإن لم يقصد الشاعر (وهنا هو ييتس) هذه التعبئة لأن القصيدة ، بتطويرنا بنيوية بارت قليلا ، ما أن تخرج من يد الشاعر حتى تكتسب استقلالية الكائن الحي الذي يمتلك جسدا خاصا به وحواسا بعينها وعقلا قادرا على الخيار والانتماء مادامت لها الاستمرارية في التأثير ويمكن أن تستغل في خطاب ما كأي أنسان يجند لعمل ما ، وهذا ما يجيزه من جانب آخر القول بموت (المؤلف). إذن ، على قولنا هذا ، فقد تراصفت (القدوم الثاني) تحت لواء ما ، لك أن تضعها في فصيل (القصائد الرسمية لحرب العراق) ، حيث لا ينفع التأويل والإعتذار:

(حائما ، حائما في دائرة تتسع على الدوام

لم يعد الصقر يستطيع سماع الصقار
كل شيء ينفك ، يفلت من المركز
الفوضى تنفلت فوق العالم
كبحر يسود بالدماء في كل مكان
وتغرق خطوات البراءة المقدسة
لم يعد أخيار الناس يؤمنون بشيء ، والأشرار
انتفخوا بحميا أهواء الشر) .....
(لاشك أن تجليا ما على وشك
لاشك أن القدوم الثاني على وشك
القدوم الثاني!! ما أن لفظت هاتين الكلمتين
حتى علت بصري غشاوة في مكان ما في رمال الصحراء
صورة ، هائلة ، Spiritus Mundi
هيئة بجسم أسد ورأس إنسان
العين عدم ، عديمة الرحمة كأنها شمس الصحراء
ظلال غضب الطيور تحوم
الظلمات ، من جديد .. لكني أعرف ، الآن
أن عشرين قرنا من السبات الحجري مستفزة
بضجيج مهد ، يدور في الكابوس
فأي حيوان وحشي ، يعود الساعة
يجر قائمتيه نحو (بيت لحم) ، ليلد من جديد ؟).

ألم نسمع في زمننا هذا في وسائل الأعلام كلاما كثيرا يستمد قوته وعنفه من عقلية مشابهة؟ كلاما عن الأشرار ومحاور الشر والشياطين وانقاذ أرض الأجداد الموعودة بحملة عسكرية لتنظيف العالم من(قدوم ثان) ، من (حيوان وحشي يعود

الساعة يجر قائمتيه نحو بيت لحم) ليفرخ ارهابيين. هذه الصورة المستمدة سايكولوجيتها من العهد القديم (التوراة) كتبها شاعر آيرلندي كان يؤمن في حياته بكل شيء من الفلسفة الى شعوذة السحر إلا المسيحية الحقة!

/كتب المقال في العام ٢٠٠٧
ونشر في جريدة الزمان/

الانقلاب على نظام (الاسم والمسمى)
في شعر سهيل نجم

(كانت " ماذا " حجرا ثم تدحرجت " غدا ")
من قصيدة (أطل من المادة ولا أصنعها)
ديوانه (فض العبارة)

في العبارة الشعرية التي صدرنا بها هذا المقال يبدو المحسوس (حجر) وليد المعنى وليس العكس ، الملموس هنا أثر من آثار المتخيل ، الاستعارة كما هي في سياقها غير أن دورانها تغير اتجاهه ، كأن العبارة صدى لميتافيزيقيا (الفكر أولا) سابقا للوجود . يمكننا جباية العديد من الاسئلة من هذا الاستثمار لكننا نكتفي بالإشارة الى أن شعر سهيل نجم لا يخلو على كل حال من أولية الفكرة في الحياة الشعرية على الأقل :

(كانت المواسم في رئتي تنمو
والرماد ناري ،
فأعلنت
أنك مداري وفضاءي الأول
أيتها الفكرة .) – قصيدة فض العبارة من ديوان فض العبارة – دار الكنوز الأدبية بيروت ١٩٩٤ .

إنه يطل من المادة لأن مكانه فيها ولكنه لا يصنعها بمعنى أن هم الخلق لا يكمن في الخلق المادي . الشاعر لا يصنع المادة بصورتها الكونية ، إنه يستلم اللغة مادة بديلة عن الكون وينفخ فيها من روحه الخيالي . يقطع أواصرها الأصلية بالمسميات ويعيد

التسميات ، لا توجد قواعد أخلاقية ولا عهود ولا التزامات في الخلق الشعري ، فالأبعاد الثلاثة لهذه القواعد والشروط ليست هي الحيز المناسب للشعر ، لا يتحملها ، لا يطيق حدودها ولذلك فلا بد له من أن ينقلب عليها بالضرورة ، في الانقلاب بالذات يكمن التزام الشاعر ومن ارتكاب (الخطيئة) اللغوية تأتي مبادئه الأخلاقية . فلنتذكر أنه في الأديان السماوية وحتى في ميثولوجيا بعض الأديان الوثنية كانت خطيئة آدم وحواء هي الانقلاب على عهد الخالق ، الكلمة ، الذي أدى الى فقدانهما الخلود الفردوسي ، وكانت هذه الخطيئة الأصلية هي السبب في هذا التراث الانساني الشعري كله منذ فجر البشرية الذي كان هو في الحقيقة فجر الشعر أيضا . كان الشعر نوعا من التعويض عن الفردوس المفقود ، وأداة لهذا التعويض بما فيه من اشارات للحسرة والندم والعذاب والبحث العبثي عن الخلود المفقود الى الأبد . تعرف الأنسان على العالم من حوله وأعطى أشياءه أسماءها . جاء الشاعر فاستولى على مفاتيح الأسماء وسيلة لجعل المسميات تحت تصرفه . لأن الشاعر يدرك آنيته ومحدوديته الزمنية يمارس ضمن هذه المحدودية لعبة اللامحدود واللانهائي .. بماذا وكيف ؟ إن قسوة (ماذا) هذه تعيدنا الى تأمل (كانت " ماذا " حجرا ثم تدحرجت " غدا ") . نلاحظ أن (غدا) المستقبلية والمفعمة بالوعد لم تفقد (ماذا) حجريتها ، إنها أثر حالة التدحرج بدليل حركة النصب . الأثر لا يترتب عليه وجود حقيقي بل إحالة رمزية اليه فقط . أخذ الشاعر على عاتقه تأدية مهمة الاحالة الرمزية ، وبما أن الرمز مولد خصب للمعاني (لأنه نفسه نتاج خيال الانسان قائما على تصور مغاير للموجودات ويسعى الشاعر لجعله بديلا عنها أكثر جدوى في الوقت نفسه) يركز الشاعر على لعبة اعادة توزيع الأسماء على الأشياء ، هذه العملية تتكرر الى ما لانهاية وهو ما يفسر امكانية (وضرورة) ظهور الشعراء باستمرار (والى ما لانهاية) .

كل شاعر يمارس في زمنه وظروفه لعبة إعادة التسميات وفي كل تسمية جديدة يولد معنى جديدا . يمكن تشبيهه تشبيها مبسطا بلاعب الورق يوزع ثم يجمع ثم يعيد التوزيع وكل توزيع ينفتح على احتمالات بقدر ماهي مجهولة بقدر ماهي مثيرة . يضيف خاصية الماء الى الحجر ، ويقذف الحجر غيمة ، ويمنح اسم الغيمة الى الشجرة ، ويجعل الجدار شجرة يورق ويطلع الغصون .. الى آخره . لقد اختار الشاعر لعبة لا تنتهي وفيها من الاحتمالات ليس فقط بعدد الشعراء بل وبقدر ما يمكن للخيال أن يوفر من هذه الاحتمالات أيضا ، وبمقدار ما في اللغة من خصب . بهذا يعيد امتلاك الوجود باستمرار مادام هو الذي يطلق الأسماء ويغير خواص المادة . لا ننسى أن مجموع الأسماء كناية عن الخلق والخليقة فإذا ضربنا بما جاء في القرآن الكريم مثلا نجد (علم آدم الأسماء) و (أنبئوني بأسماء هؤلاء) و (أنبئهم بأسمائهم) .

هذا لا يمنع طبعا ، من جانب آخر ، أن يكون الاسم والمسمى هو (الدال والمدلول) المتداول في النظريات المعاصرة ومنها الألسنية خصوصا ، وبالتالي فهو لا يمنع أن تكون التسمية ترميزا ودلالة أيضا ، وهو ما يتفق مع ما جاء في القرآن الكريم من استعمالات للأسماء (لذلك فضلنا تعبير الاسم والمسمى) فإسم الرسول الكريم يرد في القرآن بألفاظ (دالات) مختلفة تعني الشخص (المدلول) نفسه كأحمد ومحمد ويس وطه على مستويات من الدلالة متعددة . ربما كان من جملة أسباب الوصف الذي لحق بالشعراء في القرآن الكريم هو محاولتهم الدائمة الخروج على سلطة (الاسم والمسمى) فهم فيه يتبعهم الغاوون وفي كل واد يهيمون باستثناء الذين آمنوا بكلمات الله . إذا تصورنا أن الشاعر وعى ضرورة هذه الملكية للأسماء منذ بدء الخليقة وسيلة لإمتلاك الوجود أدركنا خطورة اللعبة التي يمارسها وجوهريتها في الكيان الانساني الميال للتفرد وتخطي الموانع .

هذا الاقتباس من القرآن الكريم يجيز لنا اعتبار اللغة من الناحية الوجودية بدأت أسماء (رمزا ودالا) ثم جاءت التصاريف والأشكال اللغوية الأخرى مع ارتفاع مستوى التوظيف وتعقيده ، وإيجازنا في هذا أن اللغة أصلا عبارة عن أسماء لمسميات ، والمسميات بلا هذه الأسماء مجموعة مجاهيل ، بقدر ما يقوم الشاعر بتجديد التعريف يديم من ناحية أخرى مجهولية الأشياء بحجب تعريفها الخلاق عن الآخرين واحتكاره لنفسه . يمارس سيرورة كونية مختزلا الزمان والمكان في سيرورة لغوية . إن إعادة التسميات ليست آلية تلصيقية بمعنى أن نعطي اسم الحبر الى العود أو نعطي اسم العود الى السيف .

إن الشاعر بالأحرى يشتغل على الخواص التي تختزنها الأسماء ومن قدرة اللغة التصريفية يحول خواصا من مسمى لمسمى ولدينا تحديد لكل اجراء أصطلح عليه منذ القدم كالتشبيه وأدواته كالكاف مثلا ، وهو من الوسائل الشعرية البدائية لازال يحتفظ بحيويته إذا أحسن استعماله ووضع في موضعه ، غير أن الشاعر المعاصر تخطى مثل هذه الوساطة اللغوية . يقول بدر شاكر السياب (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر / أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر ...) لم يقل كغابتي نخيل أو كأنهما غابتا نخيل كما لم يقل كشرفتين أو كأنهما شرفتان .. التعبير تخطى التشبيه (الظن) الى التثبيت (اليقين) .. العينان لا تبدوان كغابتي نخيل بل هما غابتا نخيل فعلا .. هكذا أجرى بدر شاكر السياب تبديلا للأسماء فأنجز تحويلا للمعنى ، لا بل خلق معنى جديدا .

لقد وصل هذا التوليد للصور بتبادل الخواص مع جيل سهيل نجم الى مستوى أكثر تعقيدا وأصبحت (الخطيئة) أكثر تركيبا:

(ثمة بحر صغير تنزفه الشمس ،
وتهطل بأسلحة من دخان
وليل

يخلع المركب شراعه
ويغطي البحر
والبحر نائم
تحرسه التعازيم .) قصيدة تعازيم – ديوان .. نجارك أيها الضوء – دار نينوى – دمشق ٢٠٠٢ .

واضح تماما كما أفترض أن الأفعال هنا فقدت صلتها بأسمائها التقليدية وتشكلت لها صلات جديدة بأسماء أخرى وبالتالي كونت لغة جديدة ، نكتفي بتوضيح واحد هو أن فعل الهطول ينتمي الى المطر لكنه هنا بدل انتماءه الى الشمس .

الشاعر يحاكي الخالق بحيازة الأسماء وبالتالي يستطيع التصرف بمعاني المسميات . هنا لا فرق بين المعنى والصورة لأن الصورة هي حيلة الشاعر الأولى وفيها يكمن المعنى وخفة يده الشعرية:

(افترضي أنت
أحلامنا
من خانة المستحيل
الى خانة
الأمل ، وكانت الفرضية
أن نعيد صياغة الأقدار ،
ونعيد توازن العدم والممكن ،) قصيدة رأيتك حد أني لم أرك – مجلة ملامح (تصدر في السويد باللغة العربية) العدد الأول ٢٠٠٦ .)

لكنها أيضا كأنها خطايا وخيانات أخلاقية لضميره الاجتماعي تنتابه وتطارده كالذنب السري ، كالعادة السرية ، تتكوم على وجوده المادي:

(هل ستغدو الترانيم
أحلى

أم نتطفل ونعيد

الأولوية للفوضى ؟) هي (ألبوم) ضميره الحي المثقل بالأحلام المكبوتة ، والمذنبة ، والمتفائلة ، المتشائمة ، الثائرة ، والمتألمة ، يخوفه من أنه يحاول عبثا ولا يجدي نفعا ... ينفتح عليه من ماضيه عنوة وقسرا (ماضيه الموغل في القدم والمعاصر دائما) يخشى الشاعر أن يكون ما يقوم به تطفلا وإعادة لأولوية الفوضى (هل يعتقد بأنه البادئ بالنظام ؟) يعني يعيدها للعبة صور عقيمة . يتأمل الألبوم ، يستعرض الصور بما هي عليه:

(صور ... صور

إنها صور

صور قديمة

صور جديدة

صور للفتوة

صور للكهولة

صور للحياة المفتوحة

رغم ضراوة الرصاص

صور للموت المفتوح

يرضع من نهد الهمجية .....) مجلة ملامح المصدر نفسه .

نقع عند شعراء معينين من الجيل الحالي على وعي بدور محاكاة الخلق الوجودي عبر اللغة ، نتبين أن لهم مفهومهم ، إن لم نقل فلسفتهم ، لهذا الدور . أرى أن سهيل نجم ينتمي الى هذا النوع من الشعراء ، وديوانه (فض العبارة) بمجموع قصائده هو تنويعات لمحاولة تجسيد هذه الفلسفة ، هذه الوظيفة ، وهذا المعنى ، وهذا المبرر للوجود الشاعر . أعتقد أكثر من هذا أن عنواني ديوانيه الوحيدين المطبوعين يشتركان بالإشارة الى هذا التوجه حيث أن عنوان الديوان الثاني (... نجارك أيها

الضوء) مستل من مقطع – بورتريه شعري بإسم (محمد مظلوم) ضمن قصيدة بورتريهات (أسماء تقترف التحليق) وهذه العبارة في نص القصيدة هي (أنا نجارك أيها الضوء) حذف منها (أنا) . نحيل بشأنها الى دلالتين هما دلالة (تقترف) في عنوان القصيدة ، و دلالة (الضوء) في المقطع والعنوان العام للديوان ككل . اقترن فعل (يقترف) في أذهاننا عموما بممارسة خطأ أو فعل ذنب أو جرم أو على الأقل الخروج على نظام ما والذي أرجح من قراءتي للفلسفة الشعرية التي تطرحها القصائد أنه خيار الشاعر ، لكن هذا (الخروج على نظام ما) يمكن تحديده وتحديد النظام المقصود من خلال الرؤية التي تشركنا بها القصائد .

إن (الضوء) هو وسيلة الرؤية فيزيائيا ، ولكنه مادتها شعريا ، وإن النص عليها في العنوان ليس عشوائيا بل يمثل جوهر عملية الرؤية الشعرية ، ويمكننا ايراد الكثير من الاقتباسات من جميع قصائد الديوان (٢٠ قصيدة) تشير الى الرؤية مباشرة أو مرادفاتها المعنوية أو ما يفيد الرؤية كالضوء والنور والصباح والشعاع ... كلها تربط بين الرؤية وعملية الخلق الشعري أملا أو ثقة أو احباطا ... :

(قد لا أحسن فن العيش
وقد أتعثر بالضوء ،
فالحب غبار يتجول
وليس لي سوى الغيب يحرسني .) قصيدة عصفور مدعوك بالناي .

تذكرني العبارة الأخيرة بقول علي بن أبي طالب حين نُصح بإتخاذ حرس ((أجلي يحرسني ، نعم الحارس الأجل)) . نقرأ أيضا من القصيدة نفسها:

(إنني لقادر أن أوصيك
أيها العائش
في سرة الحبر
أن تفرد للموت شعاعا)

نلاحظ أن (العائش في سرة الحبر) هو كائن الكتابة أو الشاعر نفسه بتعبير آخر ، ونقرأ من قصيدة مفصل ضوء:

(أم هي المعرفة
تلك التي راحت تهرم وتهرم
ثم راحت تهرم وتهرم ...
حتى إنفصل الضوء) .

إن الانقلاب على علاقة الاسم بمسماه الأصلي يولد (خطيئة) أصلية مع كل شاعر كسهيل نجم ، وهو انقلاب على المسلمات (واقعا) وهو انقلاب على الرؤية المبتذلة (جماليا) وعلى الرؤية القسرية (سياسيا). يمكن أن يوجد عند كل شاعر واحد أو اثنان من هذه الانقلابات ولكن من النادر أن تجتمع الثلاثة عند شاعر واحد . يستعمل الشاعر إزاء هذا الثالوث أمهر أدواته التحريضية (اللغة) لإنجاز انقلاب جمالي هو سياسي بالضرورة في الوقت نفسه ، ومعاكس للمسلمات التعبيرية بالنتيجة .

ربما كان انجاز كل شاعر مبدع هو انجاز سياسي انقلابي قطعا حتى وإن كان جماليا لأن السلطة السياسية بالمقابل تستعمل اللغة كأداة لمنظومتها الجمالية المبتذلة المكرسة لواقعها المفضل ، ويبقى التصدي لهذه المنظومة يعتمد على فهم الشاعر لكيفية التصدي وتمكنه من سلاحه اللغوي الذي يكون هو سلاحه الوحيد في أغلب الحالات وعند أغلب الشعراء ، ولذلك يجهد الشاعر في جعله حادا قاطعا .

لم ينشر لسهيل ديوان داخل العراق ، وهو نفسه كالشعراء من مجايليه الذين تجمعه وإياهم رؤى متقاربة لم يفسح لهم مسؤولو الماكنة الاعلامية مجالا لحضور ابداعي وأغلب ما كان لهم من حضور ربما كان هو نشر ترجمات بالنسبة لمن يعرفون لغة أجنبية ، وحتى هذه كانت محدودة بشروط السلطة أو ما يمكن تمريره بطريقة أو بأخرى . هذا واقع يكون رد فعله الابداعي بمنتهى الحدة عند المبدع ينعكس انقلابا

على الصياغات وعلاقات التسمية السائدة للأشياء ، ثورة في الرؤية التعبيرية عن طريق الحيازة وإعادة التوزيع لملكية المعاني تحقيقا لعدالة مفقودة ، ويمكن أن تتطور الى فلسفة رؤيوية ، أو على الأقل ، الى حكمية من نمط ما كما في حالة سهيل نجم .

لماذا (فض العبارة) ؟ هذا مثال على استعمال الشاعر للمسلمات بالضد منها . يخبرنا إرثنا اللغوي أن للفض سلسلة من المعاني منها الفتح (فض الرسالة) لكشف المسكوت عنه أو المتستر عليه وإزالة البكارة (فضها) ثورة على قدسية المعاني المبتذلة التي رسختها سلطات الكلام المتعاقبة ، والثقب (فض اللؤلؤة) للمبنى الجمالي ، وهو هنا فض للمعنى بهذه المعاني كلها :

(أقتلني أيها النشيد ،
أو فلتقدح شررا
يحرق كل أسرار اللغة الموات ،
الماء الأول
أقتلني
أو أمهلني
أضع يدي على توقي ،
أجوس انبلاج الفجر في النعاس
أجعل من كلماتي ديما ،
نماء آخر يروي طيف الجدب الغر ،
رمل الأسماء الجماد ،
أفعل ما لا يفعل
أو أقتلني .) قصيدة فض العبارة التوطئة
(حرري أسري من هذا الناموس ،
أين ستنام القوافل

متعبة
أكلت أساطيرها ؟
هذا غمام الطائر الذي
خوزق الهواء بالأحجية
ترفع ذيولها ،
بها تلمع لثغة الماضي ،
وتد نشد أأليه أرواحنا ،
لمنا تسابيحنا في خرج البراءة ، ...) الفضاء الأرضي – القصيدة نفسها .

سهيل نجم واحد من هذا الجيل (غير الرسمي) للشعر العراقي ، المعاصر لعدة أجيال رسمية ، والذي أورق متأخرا بحكم (التعطيش) السلطوي ، وتسميد السلطة للتربة الثقافية بالسموم ، وحجب (ضوء) الشمس عنه بالقمع والحروب والذي كان من المفترض بأجواء طبيعية أن يطرح ثماره الناضجة قبل أن تنصرم السبعينيات ولكنها تأخرت في حالة عدد من شعرائه الى أواخر الثمانينات أو حتى أواسط التسعينيات ، نشأ مقترنا بالحكمة الشعرية لكثرة ما عركته السنين العجاف ، لا ينفصل التصريح السياسي عنده عن التجريب اللغوي وعن التجديد الجمالي ، يمكننا تسميته جيل زمن الحروب (أو إذا أستعرنا تعبير سهيل نجم فهو الجيل الذي عاصر السلالة النحاسية وهذه في الميثولوجيا تتصف بكثرة الحروب) ، بعضهم مات في الجبهة قبل أن يبدأ ، أعني قبل أن تتاح الفرصة له للنشر والنضوج ، وبعضهم مات أو ذبل في الشعر عسفا وعطشا ، ومن نجا كان تسلله من الخنادق الى الخلفيات ثم الى الحياة مجددا عملية شاقة طويلة . منهم باسم فرات ومحمد تركي النصار ومحمد مظلوم وحميد العقابي وحيدر الكعبي وعادل عبدالله وكريم جواد وطالب عبد العزيز وصباح زوين وصفاء ذياب وكريم عبد وصالح عويني وباسم المرعبي وعبد

الستار جبر وكريم شغيدل وعبد السادة البصري ومصطفى عبدالله وعباس العلي وأحمد الشيخ علي وأحمد آدم وكثير غيرهم .

يقول سهيل نجم:

(من جبروت نحاسي
خلقنا جنونا سيوافينا
بغصون اللغة الضائعة ....) قصيدة سلالة النحاس .

حين خرج منهم الى (الضوء) من خرج لم يكن كثيرا عليه أن يحوز فلسفة ما:

(بقليل من العاطفة
ستغدو النهايات
أرجوحة تقلع الماضي
وترميه أعلى
بقليل من الضرورة
سيسقط الرهان عن جواد العربات
ويتدحرج التاج بين الحوافر
والفضلات ...) قصيدة أعلى

(كان الكلام
قد وجد القناعة في المعنى ،
لكنه سرعان ما
خر صريعا
تحت أظلاف الفراغ .
سيأتي المضارع
كي يجترح مسلكا للتغرب ،
وتأتي البدائل

الى غير ما هدفت ، ....) قصيدة مرثاة المعنى . يمكننا أن نقتبس الكثير من الشواهد في الديوان على ما يدعونه (تبئيرا) فلسفيا بلغة الشعر لموقف الشاعر .

(أسماء) هذا الجيل مركبة من مختلف الأجيال الزمنية ولكنه جيل واحد شعريا وتاريخيا فمنهم من ولد في الخمسينيات ومنهم من ولد في الستينيات لكنهم ، كما حشروا قسرا تحت لواء القتال في الجبهات باستثناء من أفلت منهم ، اجتمعوا تحت لواء القصيدة المغايرة المناهضة المتحدية لغة وفكرا ومنهجا ، وكل حسب شخصيته الشعرية ومستوى نضج أدواته . هذا الجيل كان ظل الحقيقة المعدومة يبدو كأنه (توهما من قبل الناظر) عاش ظلا لغيره أو ظله فعلا لكنه في الحقيقة كان شبح الأجيال المغدورة عاد الى الحياة بالهجرة الى الخارج أو بالهجرة في الداخل ، بالنفي في الجغرافيا أو النفي في التأريخ ، بالنفي داخل المكان أو بالنفي خارج الزمان . الجيل الشعري الحقيقي يكون دائما من هذا الطراز ، وهو بعيوبه الأسلوبية ، إن وجدت ، خير من أسماء إدعت ملكية المرحلة الشعرية لأن السلطة منحتها الفرصة أن تظهر في الزمن المواتي لها مقابل التخلي عن الحقيقة ومكافأة لها على التصديق على أسماء السلطة للأشياء . يقول سهيل نجم وهو يخاطب ، على طريقة إياك أعني فاسمعي ، الشعراء المنافقين ، شعراء الجيل الرسمي:

(ربما في العتاد المهاجر
أو في حقائب الجنود الموتى ،
ربما في سواتر ضد أحلامنا ،
عند أكاذيب
اقترفناها- غير خجلين —
من دموع سنكبتها ،
ربما في رصاص زائف
تركناه تحت الوسائد

في مواعيد الصحف
ذات الحبر المرائي ..
في قلائد من فراشات
ذبحناها على صدره
ليرصعن ليله النحاسي ،
ربما في تابوت تيهنا
ونحن نحمله لآخر الأرض ،
ربما في قصيدة تقول :لا
أو هواء لا يسافر ..
ربما في عيد قتله الحراس
على دربنا ..
ربما .. ربما .. لا نتقاتل .) قصيدة أسماء تقترف التحليق – ديوان نجارك أيها الضوء .

/نشر في مجلة ملامح/

العالم امرأة
نظرة في أدب صبري الحيدري

صبري الحيدري قاص ولد عام ١٩٥٢ في بغداد ، ومنذ بداياته حدد ماذا يريد ولم يغادر منطقة خياره الأثير.. المرأة ، العلاقة بين الرجل والمرأة ، العلاقة الجنسية خصوصا ، والحياة الحميمة حولهما ، وانعكاس الأحداث عليهما ، وعلى عالمهما الجنسي بالذات ، دون أن يغفل الهم الأنساني العام ، وحتى الهم السياسي ، ولكن هذين الهمين يصلان الينا غالبا من خلال العلاقة التي ذكرناها توا. هذا خياره وأنا تتبعت عن كثب تطور فنه القصصي منذ بداياته البسيطة أيام المراهقة الى النضوج وحتى بلغت قصصه أشدها وأصبحت ذات طاقة تعبيرية لا يستهان بها في العديد منها ، منذ أن نشر أولى قصصه في مجلة الطليعة الأدبية عام ١٩٧٥ ، وبقي يكتب ويواصل ارسال اشاراته الى العالم من منطقته الأثيرة (كتب حتى الآن حوالي ٧٠ قصة نشر العديد منها وكتب مئات القصص القصيرة جدا وقد صدرت له بعد كتابة هذا المقال ونشره مجموعة قصصية بعنوان حلم مبكر حلم متأخر). سار بكل تمهل جامعا في طريقه أفكار قصصه كما يقتطف المرء وردة من هنا ووردة من هناك. يكتبها في مذكراته وانطباعاته بدأب ويحتفظ بها في دفاتر سميكة عديدة جميلة الخط. يكتب بالرصاص أولا ثم يكتب النسخة النهائية بالحبر أو الجاف.

يستمد الكثير من ثيمات قصصه من هذه الدفاتر الأنيقة. حياته اليومية منظمة. كاتب يعرف جيدا حدود قدراته ويعرف جيدا كذلك كيف يستخدمها. أدرك حقائق الحياة البسيطة وانتمى اليها ، وأوقف قلمه على وصفها ، وببساطتها نفسها ، تحدث ممزقا عنها الأقنعة... أقنعة الترفع الخداع والزينة الأسلوبية و زيف (الأتيكيت) ، الأقنعة الثقافية والانتحاءات المتفلسفة.. نظر الى الرجل والمرأة كما هما ، كما خلقهما الله ،

وآمن بما اعتبره حقا لهما أن يكونا لما خلق فيهما ، ولكن لأنه يدرك إدراكا من نوع خاص هذه الشهوة المجروحة المتألمة ولكنها مقاومة ، كان تفرد صبري الحيدري ، من إصرار أبطاله على ممارسة حقهم الطبيعي الأصلي المحفوف بالمخاطر ، وفي حين كان التزام سائر كتاب القصة عندنا سياسيا فإن التزامه كان حسيا.

لقد قصدت أن أختار نماذجا من نتاجاته الأحدث مما نشرته جريدة الزمان لأنها تمثل أفضل ما في فنه ، ولسهولة رجوع القارئ اليها فهي منشورة على الموقع. تكاملت في هذه القصص رؤيته السياسية مع رؤيته الحسية ما شكل نموذجا قصصيا متفردا. نعم... توجد غالبا في لغة صبري محدودية مستويات دلالية ، وهي في الغالب لغة وصفية ، ولكن الجوهري ليس هنا... رغم ما يبدو على قصة (غرفة للريح) من بساطة فهي مركبة ومن نمط السهل الممتنع ، إذ يبدو لي أن كتابنا أصبح من الممتنع عليهم أن يتحدثوا الينا ببساطة (ولا أقصد بسطحية) ، دون أن تسيطر عليهم وهم يكتبون رغبة ، عقدة ، أن يكونوا معقدين ملغزين متشظين ليطمئنوا حلم الحصول على مقعد في حافلة الحداثة . يستقصي صبري الحالة من الوصف الشيئي لمكونات الغرفة. يعطي قطع الأثاث وتماثيل الزينة الصغيرة رموزها شديدة الوطأة دون قسر لغوي أو فجاجة أو تعقيد ، يصف معناها ، ولكنه بوصفه لها يدخلنا ببراعة شيئا فشيئا في عالم المرأة الوحيدة التي تحيط بها هذه الأشياء ويعصف بها الكبت وهي بملابس النوم الشفيفة في سريرها وبكامل زينتها وتجد في طفل امرأة أخرى ، يزورها يوميا ، منفذا لتفريغ كبتها وبلوغ ذروة اللذة. غرفة فيها امرأة وطفل ولاوجود ظاهر للمشاكل الكونية والتأريخية ، مع ذلك فهي كونية وتأريخية بهمها الإنساني ، وهي مصداق لقول الشاعر الإنجليزي ديفيد فلويد (ولد عام ١٩٨٠ وله ديوانان):

(نزلت الى الحديث عن نفسي وأنا
ما قصدت إلا الحديث عنا كلنا
مثلما علوت الى الكوني عندما

لم أقصد إلا الحديث

عن جرس الحرية وفطيرة الجبن).

تقوم قصة (بعد منتصف الليل) على ثيمة بسيطة أيضا ، ويمكن للقارئ أن يرى كيف أن صبري ، منطلقا من ممارسة مألوفة هي الاتصال العشوائي هاتفيا بآخرين أغلبه بقصد المعاكسة أو تشكيل علاقات جديدة سهلة ، استكشف من اتصال امرأة برجل الجانب القلق في حياة إنسانين عراقيين يحيط بهما واقع مخيف جره الاحتلال والارهاب ، ومن جهة تتجاوز حالتهما الخاصة ، مآسي تحول بين الرجل والمرأة وبين الاجتماع براحة بال خال من الهواجس والوساوس من نزوات المتسلطين وعقد الناس وأقدار الحياة ، لقد صور باللوعة كلها هذا الوجود الثنائي العسير ، هذه المتعة الأصلية المستحيلة (وهي عنده ليست خطيئة أصلية).

الإتصال هنا ليس لمجرد الدردشة وقتل الفراغ بل محاولة لكسب الأمان وراحة النفس من خلال مشاركة أثيرية مع شخص آخر لا يقل عنها قلقا (وكونه رجلا له مغزى عند صبري). هذا الاقتراب الأثيري (المضاد للاغتراب الواقعي) الذي تحقق لإثنين ، امرأة ورجل (وفي العمق أنثى و ذكر) ، يعيشان وحدة ليلية وعزلة جنسية ونفسية ، لم يحقق في الواقع الأمان لأي منهما إذ لا يضمهما مكان واحد ليستطيعا مقاومة المخاوف كما تلمح نهاية القصة.

تشكل المرأة مركز الكون وبؤرة الحياة بالنسبة الى صبري. مجرد وجودها في المكان يغير مجرى الأحداث. في قصة (أحزان المهرج) يكاد المهرج نفسه يموت سأما ويفكر بالاعتزال ولكن في تلك الليلة... فتاة بين الحشد ، تصفق وتبتسم له ، بثت الحماس في نفسه وانتصر على أحزانه بحيث جر الجمهور الى حالة هستيرية من الفرح والرقص. يتشيء حسيا خلق اتحاد وجودي مع المرأة كما في قصة (ليل المسرات) ، إذابة الكبت والحرمان بممارسة ((الحب المحرم في الليل البهيم)) بين رجل وامرأة قادتهما المصادفة الى الجلوس متجاورين للسفر بالقطار ليلا ، هذه المصادفة هي المعادل

المفترض للتعويض عن ((خسارات وأحزان كثيرة)) إلا أن الحقيقة تبقى أقسى وأكثر بقاء من نزوة ليلية في قطار مظلم إذ تنسل المرأة ، والرجل نائم عند وصول القطار الى آخر محطة ، ليفتح عينيه على مجرد كرسي فارغ ويهرع باحثا عنها وسط الحشد الذي يملأ رصيف المحطة ، محاولا القبض على (المسرات) الهاربة في الزحام.

يخطو أدب صبري بقصة (مقامات الطيرواني) خطوة نوعية بتوظيف بسيط وعميق لجو أسطوري-تأريخي متخيل. عرفت منه شخصيا أن أحداث المسيرة الطويلة الخيالية لمجموعة من الناس المبتلين بعاهات وأمراض وأسرار كانت من وحي معاناته لانسحابه كمعظم جنود الجيش العراقي سيرا على الأقدام من الكويت الى بغداد عام ١٩٩١ . لم يستنسخ الواقعة بل صعد بها الى أفق أوسع ومعالجة فنية أكثر شمولية من مغزى الواقعة الحقيقية نفسها. إن هذه القصة برأيي رواية مكثفة ربما لو أن كاتبا آخر فكر بكتابتها لجعلها مئات الصفحات لكن صبري على عادته يذهب مباشرة الى ما هو جوهري برأيه متماهيا مع تصوره للعالم. تقوم مجموعة من (المدينة الرمادية) ، استرشادا بما كتبه شخص يدعى (المحب البغدادي الطيرواني) ، برحلة على أمل صيد الطائر العجيب (الفلاة) الذي تشفي مكونات جسمه وما يفرزه كل الأمراض والعلل (ولابد في قصة لصبري الحيدري من أن يكون للجنس ومشاكله حضور طبعا) ولكن المصائر التي انتهت اليها الشخصيات أبعد من أن تكون برهانا على صحة هذا الأمل ، اكتشفنا على لسان الراوي أن ما ذكره الطيرواني كان كذبا وقد ضلل قارئه.

من تفحصنا لهذه النماذج نتبين شيئين... الأول هو أن المهم عند صبري ليس المستويات اللغوية والبلاغية بل الفكرة أو الحبكة ، والثاني هو أن اهتمام صبري بالتفاصيل الشيئية المشهدية يؤهله ، لو كان يمتلك الصبر اللازم لكتابة نصوص طويلة ، لأن يكون كاتبا دراميا ، فيجرب ، الى جانب القصة ، الكتابة للمسرح أو التلفزيون أيضا.

/نشر في جريدة الصباح الجديد/

التحولات في المفعاة❖

سأقسم قصص مجموعة (المفعاة) للقاص حامد فاضل تقسيما يختلف عن تقسيمه لها ، حسب قراءتي ، قصص (النافذة والمكتبة والنشيد) هي خطاب إحتفالي واحد ، تحية إجلال وعرفان لمدينته ، "سماوة" الطفولة ، والذاكرة الفردية/الجمعية ، والفقر ، والنضال ، ومنفى المناضلين من جميع أنحاء العراق ، وهي أيضا بمثابة مقدمة للقصص الأخرى تزيدها وضوحا وتشترك معها بشعرية طلقة توزعت في ثناياها . وقصص من التي إعتدنا قراءتها لحامد فاضل والتي تشكل شخصيته القصصية الأساسية بتوظيفها الموروث الشعبي والبيئة الشعبية كقصة (الحكمة) أو خلق أجواء فنطازية مبنية بعناية ، هي بالرؤية الفنية عالمٌ توأم لعالم الواقع ، هي عالم الحقيقة ، عالُمنا الآخرُ الفعليُ (قصص القناع والقرد والمفعاة والكبش).

أما قصتا (الصمت والرائحة) فهما برأيي تستحقان قراءة خاصة غير أني سأقتصر هنا على القصص وثيقة الصلة بثيمة المَسْخ والإنمساخ. إن العقدة التي كانت محورا للسرد في أعمال روائية وقصصية عراقية بارزة كثيرة ، عقدة الإضطهاد والشعور بالتسفيل ، تأخذ بعدا جديدا كوميديا أسود ، نسخته العالمية الأصلية الشهيرة وماركته المسجلة (مِسْخ) كافكا ، مع الفوارق طبعا ، لكنها هنا بعراقية ساخرة في قصص ثلاث هي (القناع والقرد والكبش) علما أن تقنيةَ "تحولٍ" من هذا النوع الإنمساخي توجد عموما في القصص الأخرى أيضا ، عدا الثلاث الإول ، بشكل أو بآخر.

مع أن عنوان (القناع) يوافق قراءة تفيد بأن الشخصية الرئيسية ، وهو الراوي أيضا ، قد تنكر عن وعي وإرتدى شخصية "أخرى" ليعبر عما لم يكن يستطيع التعبير عنه وهو بشخصيته "الحقيقية" إلا أن قراءة ثانية مدققة تقول بأن ما حدث هو أعمق وأكثر أهمية. "أبو اللوز" ليس شخصية "أخرى" ولا هو "خيار ثان" بل

هو "التحول" الذي توحي لنا قصص عديدة في هذه المجموعة (كما أوحى مِسِّخ كافكا) بأنه "حتمية" موضوعية ، قانون طبيعي ، وإن عبَّر الراوي في كل قصة عن دهشته لما يحصل له أو يجد نفسه فيه ، وهو الحيونة التي ينقلب إليها العالم على حين غرة (قصة الكبش) ، أو يراها الراوي تحولا تنفيسيا أو حلا لأزمة (قصتا القناع والقرد) ، أو هيمنة جنس حيواني على الحياة (قصة المفعاة) حيث لايجد الناس سبيلا للتخلص من الأفاعي التي غزت حياتهم إلا بتشجيع "القنافذ" التي تستطيع قتلها ولكن السؤال هو كيف سيتخلصون من "القنافذ" بعدها؟

يحدثنا "الأستاذ" في (القناع) عن مبررات "تحوله" الى "أبي اللوز" . صاحبنا هذا ، كما يبدو ، من الطبقة الوسطى المتعلمة ، موظف على الأرجح ، يمتلك موهبة تقليد الآخرين ، ومولع بشكل خاص بتقليد سلوكيات مجانين البلدة. يَقّدم الى البلدة مجنون مميز هو "أبو اللوز" ويحظى بمعاملة خاصة وإستثناء من سوقه الى مستشفى المجانين لأنه أكسب البلدة بجنونه الفريد سمعة "جذبت إلينا الناس من البلدان المجاورة ليروا (أبو اللوز)" ... "فتحرك السوق وإزدهرت التجارة" ص ٣٦. نبه صاحبُ المقهى "الأستاذَ" الى الشبه بينه وبين أبي اللوز كأنهما توأم. عند ذاك خامرت "الأستاذ" فكرة أن يحل محل "أبي اللوز" ولو ليوم واحد فيطلق لمكبوتاته العنان فيفعل مثل ما يفعل من حركات داعرة ودون خشية من عقاب ، لمل "حصانة" التي يتمتع بها أبو اللوز ، ينطلق " لكسر قيد الوقار الذي كبلني به الأهل والعشيرة والقانون" ، يعيش يوما يسخر " فيه من البلدة وأهلها ، كل أهلها ، صغارها وكبارها" ص ٣٧. هذا المعنى المعبر بتقريرية مباشرة عن السخط ، وترجمته تمرد إنساخي على نظام إجتماعي ، يَرِد بصياغات مختلفة في القصص الأخرى. بعد أن إتفق "الأستاذ" مع أبي اللوز ، مقابل مال وسجائر ، أن يلزم كوخه وترك عنده ملابس "الأفندية" وإرتدى دشداشة أبي اللوز وإندفع خارجا ليدور في السوق والأزقة ساخرا من هذا وذاك وخادشا حياء النساء والصبايا بتهتكه الى أن يبلغ تقمصه ذروته فيشق

دشداشته طولا ويندفع ، تتبعه جوقة جماهيرية ، بنوع من التحدي للمختار (وكيل السلطة) الذي هدده بالعقاب فيتوجه الى البنية المعمارية القمعية والقانونية للسلطة (مركز الشرطة) ليسخر من المأمور أيضا.

ليس دون دلالة أن اللقاء الذي سمره في مكانه مبهوتا حين دخل المركز ، دون أن يعترضه حرس ، هو لقاؤه مع أبي اللوز الذي تركه في كوخه ولكنه وجده في المكتب مع المأمور وقد "بدا أكثر وقارا مني وهو يرتدي بدلتي وربطة عنقي وحذائي". إذن.... ماهو المغزى؟ هل أبو اللوز و "الأستاذ" شخص فصامي واحد؟ أم أن "الأستاذ" بإنتهاجه سبيل التمرد هذا قد فقد مكانته لأبي اللوز؟ ما الذي يعنيه إجتماعهما تحت سقف رمز السلطة في النهاية؟ نترك الإجابة متعة للقارئ.

في قصة (القرد) يجري تحول "مهني" ، "وظيفي" ، الى قرد لقاء المال وضمان العيش ، تلبية لما قد يفسره تصورٌ سطحيٌ نزوةَ رجلٍ ثري. لكن هذه ليست نزوة فمبدأ الرجل وحكمته في الحياة يتلخصان في "أن تربي قردا ، أمر في غاية البساطة ، أما أن تحول إنسانا الى قرد ، فذلك أمر في منتهى الروعة" ص ٦٥ و " في داخل كل منا قرد مختبئ" ص ٦٩. في العبارة الأولى يعني أن تحويل الآخر ، الأدنى منزلة إجتماعية ، الى قرد هو إنجاز يستحق العناء وبذل المال وكذلك هو ما يستحقه الآخر بالمحصلة ، وفي العبارة الثانية تصور للإنسان وللقيم التي تحركه. "الغريب" القادم الى البلدة ، وهو "عاقل" هذه المرة ، يعضه الجوع فلا يجد مناصا من أن يستجيب لإعلان طلب موظف قرأه في الجريدة فيكتشف أن عليه أن يرتدي إهاب قرد ويسلك سلوك القرد المطيع المسلي البهلواني ، ويصبح مبعث فخر صاحبه أمام أصدقائه الذين يدعوهم الى حفلاته ، ولكن ثريا آخر يجلب معه "قرده" في مناسبة من هذه المناسبات التي تعمر بها حياة الأثرياء فيسرق قرده الضخم القوي الرشيق الأضواء من قرد المضيف ، فتثور ثائرة هذا ويطلب من قرده المسكين أن يتقاتل مع قرد الضيف ويقضي عليه. في تلك اللحظة الختامية الحاسمة ، وقد إمتلأ قلبه رعبا من مواجهة

هذا القرد الذي يبدو أنه من فصيلة الغوريلا ، يرى نظرة الخوف في عيني خصمه أيضا ويكتشف أنه من "فصيلته" نفسها ، يعني إنسان بإهاب قرد ، فينقض عليه.

تبدو لي قصة (الكبش) هي التعميم لرؤية قصتي (القناع) و (القرد). الراوي يستيقظ صباحا ليجد الكل وقد تحولوا الى حيوانات ، أناس البلدة بما فيهم الجار الذي تحول الى كبش ضخم ، الصغار في الخارج أرانب ، والكبار ما بين خنزير أو حمار أو قرد ، فإذا وصل "المكان المعتاد لأهل القرار" ص ٨٠ يجده غابة تعج بالأسود والنمور والفهود الشبعانة ، وحين فر لينجو بحياته إصطدم بثور ضخم لم يكن سوى المختار. هرب باحثا عن "حكيم" البلدة عله يلقى عنده حلا أو تفسيرا فلم يتمكن من رؤيته وهو في عريشه الكثيف وخشي من كلاب الحراسة أن تنهشه فإنصرف متسائلا "ترى الى أية صورة مُسِخَ الحكيم؟". قادته حيرته الى خارج المدينة الى أطراف الصحراء حيث النهاية إذ وجد نفسه أمام ذئاب تتقدم متحفزة "فكرت حينها أن الذئاب تتهيأ للإنقضاض على كبش قاده حظه التعس ، ليكون مزقا بين أنياب الذئاب.. تلفت مذعورا باحثا عن ذلك الكبش التائه لأحذره فلم أر غير ظلي" ص ٨٢.

هل من إستنتاج حول مرجعية ثقافية لهذه القصص؟ كل قصة من هذا النوع ، عبر العصور وفي مختلف المجتمعات ، تنطوي على مرجعية سياسية. وبغض النظر عن هذه الملاحظة فإن ما يقف خلف ثيمة حامد فاضل ليس حِكَمية عبد الله بن المقفع مقلوبةً ، تلك الحكمية التي تحتفظ في عالم الحيوان بنظير لطبقية المجتمع ولقيمه من خلال المراتبية الحيوانية ، و لا هي غرائبية مسخ كافكا الفردية التي تضع الفرد أعزل أمام آلة مسخ لايمكن تصنيفها ولكنها تجد لها في رواية أخرى تجسيدا مؤسساتيا هو المحكمة ، مع ذلك برغم أن إنتماء "بطل" كافكا الى الطبقة الوسطى واضح فأن كونية الموضوع وفلسفته لايمكن إختزالهما طبقيا. إن تشخيص المرض الطبقي والمؤسساتي موجود في (المفعاة) كتحصيل حاصل. إن قصص (القناع

والقرد والكبش) ومعها تمثيلات من قصص أخرى هي هجاء ، هجاء خالص ، للظلم الإجتماعي ومنظومة القيم الإجتماعية الكاتمة للصوت وللمؤسسات غير العادلة ، وهجاء للعجز عن المقاومة. والقصص بعد هذا وذاك مرثية للفرد المسحوق الذي ليس فقط لا يستطيع أن يحصل على حقه في العيش الكريم والحرية بل ولا يستطيع أن يبقى إنسانا كما يجدر بالإنسان. هي بعد كل شيئ مسألة "البطل" الذي يشكل النموذج المأزوم نفسه ، وفي كثير من الحالات المُسَقَّط سياسيا ، لكل القصص العراقي الذي يتناول هذا النموذج. هي ما إنعكس في الأدب تمثيلا فنيا لأزمة حضارية مدنية عراقية ، ضحيتُه غالبا مثالُ الطبقة الوسطى ذات التأريخ الإشكالي والدور الملتبس ، فقد قدمت لنا طليعتنا الثقافية ولكنها أيضا أنتجت لنا طغاتنا ومسوخنا. قصص حامد فاضل التي تحدثنا عنها هنا ، من هذا المنظور ، تصوير للقطة من أحدث حلقات مسلسل هذا البطل المأزوم الذي كتبت سيرته بأعمال من فؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان والصقر ومحمود جنداري وعبد الرحمن منيف وجبرا وعبد الرحمن الربيعي وعبد الستار ناصر وأحمد خلف وغيرهم ، وحققوا كشفا سايكولوجيا هائلا بمجموعه ومُهمَّاً بتفاصيله.

*الكتاب: المفعاة (مجموعة قصص) ، المؤلف: حامد فاضل ، الدار وسنة النشر: الينابيع ٢٠١٠

نشر في جريدة الصباح

عن الحوار بالعامية والفن القصصي

لا أظن أن مثقفا عصريا يعارضني ، رغم حبنا للحرف الفصيح (والانحياز له دون شك) ، في أن القصة تخسر الكثير ، ويفوتها الكثير ، من واقعيتها وأثرها إذا كان الحوار فيها بالفصحى ، وأن تضمين السرد نفسه لمفردات دارجة يكسبه روحا ولا بأس أن يكون التضمين بين قوسين إشارة وتنبيها الى خصوصية المفردة والى أن الكاتب لم يستخدمها عجزا عن المفردة الفصحى. إن تطعيم الحوار بالعامية على الأقل يمكن القاص من : أولا الدقة في رسم ظلال المعاني ، وثانيا تأكيد ماجاء في سرده حول صورة الشخصية الأجتماعية وموقفها الأخلاقي وحتى مرتبتها ومستوى ثقافتها ، لا بل إن الحوار تام العامية يوصل الى القارئ تصورا عن جيل الشخصية وربما عمرها (من خلال اللغة الإصطلاحية للجيل) ، وعن مرحلة الحدث التاريخية أيضا ، وقد يتمكن قاص عارف باللهجات المحلية ، وهذه المعرفة لم تعد مستعصية ، أن يضع لكل شخصية خصوصيتها وأصلها المناطقي ، وكل شيئ يعتمد على مهارة الكاتب وتمكنه من صنعته. أنا عن نفسي أعمد أحيانا في ترجمتي لبعض النصوص الى وضع مقابل عامي لمفردة ما توخيا لدقة التعبير عن المقابل بلغتنا (ولهجتنا) ، وذهبت الى حد ترجمة الشعر الشعبي الأجنبي الى شعر شعبي عراقي.

إن المجامع العلمية اللغوية في الدول المتحضرة تعكف ، كواجب أساسي من واجباتها ، على تتبع المستجدات والمتغيرات اللغوية لفظا ومعنى كما استجد عندنا مثلا على لفظ ومعنى (إسلام) في صياغات (أسلمة) و (تأسلم) و (إسلاموية) ونحو ذلك فيضيفونها الى أبوابها ومداخلها في المعجم وربما استجدت كلمات جديدة تماما لفظا ومعنى فيفتحون لها مدخلا جديدة في معاجمهم كما ظهرت باللغة الأنكليزية مشتقة أو غير مشتقة وكل منها في زمنه **Fuck** أو **Popart** أو **Gay** . إن

المراجعة اللغوية سنويا لمحتويات المعجم عمل يتصف بالاستمرارية والجدية ولاتأنف المجامع من تتبع متغيرات اللهجة أو اللغة الدارجة فإذا تواتر لفظ على ألسنة العامة يعد استخداما لغويا جديدا بالمقاييس العلمية جرى تثبيته ودراسة استخداماته وتقييم أهميته في التعبير ثم يصنف ويضاف ، ومن مصادر المجامع العلمية اضافة الى متابعة اللغة في الشارع هي المصادر المطبوعة كالصحف والمجلات الدورية لأنها من خلال الأخبار المحلية والتقارير والتحقيقات تورد ألفاظا متداولة جديدة على ألسنة المواطنين أفرزتها الأحداث والظروف فتلتقط المجامع هذه الألفاظ وتخضعها لمراحل الدرس التي ذكرناها. أما المصدر المهم الآخر فهو العمل الأدبي إذ أن الكاتب يضمن قصته أو قصيدته ألفاظا خاصة محلية فيعطي لعمله السمة الواقعية الشعبية ويؤشر بها ليس تطور اللفظ والمعنى في الشارع فقط بل أيضا الاتجاهات الجديدة في التفكير عند العامة. وإذا ضربنا مثلا بما يمكن أن يعطي للقصة أو الحكاية نكهتها الشعبية ويدل على مرحلة الحدث القصصي وأخلاقية شخصياته والطبيعة الأجتماعية والظرف التأريخي يمكننا أنتخاب بعض الألفاظ بالصيغة المعجمية وبعضها مترادف في المعنى متفاوت و مختلف في الفترة الزمنية:

(..../*الچولة: عمليا آلة نفطية صغيرة تستخدم لطهي الطعام وماشابه. ثقافيا هي وصف رمزي ظهر أول أستخدام له في الثمانينيات إبان الحرب العراقية الأيرانية في نطاق الجيش لنواب الضباط أذ كان الجنود غالبا مايحملونهم مسؤولية كل عقوبة أو أمر مكروه يصدر من الضباط نحوهم كناية عن الأحراق لوضعهم ، وبأختصار فإن اللفظ يعني نائب الضابط كواشٍ وساع بالسوء في لغة المراتب الإصطلاحية ثم إتسعت قاعدة إستخدامها الى الحياة المدنية وتستخدم للذم وقد تكون للمزاح كقولهم (فلان چولة) ، ويقابله في مرحلة سابقة (حاروگة).

/ * محافظات: أستحدثت بعد أنتفاضة ١٩٩١ على حكم صدام حسين وقد ابتكرتها أجهزة الدعاية الشعبية التابعة للسلطة للتعبير عن احتقار أبناء المحافظات

التي ثارت ضد النظام ، الجنوبية خصوصا ، وتلقفتها العامة دون إدراك الهدف منها فيقال (فلان محافظات) إذا قصد التقليل من شأنه جدا كان القصد أم هزلا.

/*الحرگ : والحرگ لفظ سبق الچولة زمنيا ويؤدي المعنى نفسه ولكنه ليس مختصا أصلا بصاحب مرتبة أعلى بل يكون للأقران أيضا وكان مستمدا من احتراق شريط التصوير السالب ومصدره وسط العاملين في مجال التصوير فيقال (حرگ فيلمه) إذا سعى به سوءا عند صاحب سلطة فهو (حاروگه) والجمع (حواريک).

/* زلغ: لايعرف أول ظهور لها ولكنها تعني ماتعنيه (الچولة) و (الحرگ) من (سعي السوء والوشاية) بتعبير (زلغ واير) والواير هو السلك الكهربائي فأذا زلغ (أظهر معدن السلك بأزالة الغلاف البلاستيك) أحد لفلان من الناس وايرا أصابه بصعقة كهربائية فهو (زلاغ) ، لكن (زلغ فلانا) تعني آذاه مباشرة بالضرب أو بأية طريقة أخرى ومنه للتهديد (تره أزلغك زلغ!).

/*سويچ:لفظ ظهر لأول مرة في الستينيات وبطل إستعماله الآن أو يكاد ولا صيغة أخرى له أو فعل ويعني على الأرجح مايعنيه الأحمق أو الأهوج يثار ببساطة وسرعة ، وهو مستمد من (سويچ) السيارة والأثر من قدحة (السلف) لتشغيل السيارة كهربائيا بقدحة السلف ولذلك يقال للسيارة جيدة وسريعة الأشتغال (نگرة سلف) ومن هنا جاءت كناية الاندفاع غير المتروي لمن هو (سويچ).

/*فيكه: ظهر في حدود الثمانينيات ويعني عموما (خدعة) والطريف أنه توجد في اللغة الأنكليزية كلمة باللفظ والمعنى هي **Fake** . إذا قلنا (فلان يتفيك) عنينا يتباهى أو يتمظهر.

/*همبله: في التسعينيات والفعل يهمبل وهي تعطي معنى يتفيك ولكن دون

وجه حق مطلقا. /* العلس: بعد ٢٠٠٣ والفعل يعلس أذا دل على أحد ليُقتل أو يُختطف مقابل ثمن لهذه (العلسه) فهو علاس والجمع علاسه.

/*الصك: بعد ٢٠٠٣ والفعل يصك أي يقتل غيلة مقابل أجر فهو صكاك والجمع صكاكه.

/*الشيل: في التسعينيات والفعل يشيل أي يعتقل إذا كان من رجال السلطة أو يختطف إذا كان غير ذلك وتأتي صيغة شيال نادرا.

/*التغليف: في التسعينيات بمعنى الشيل الوارد ذكرها.

/*البحار: ظهرت بمعناها حوالي عام ٢٠٠٤ ومصدرها من عمليات تهريب النفط التي يقوم بها رجال على سفن أو قوارب فأصبحت تعني كل من يبيع النفط ومشتقاته بأسعار السوق السوداء حتى وإن لم يكن بحارا حقيقة وجمعها بحارة أيضا.

هذا الجانب لشديد الأسف لايلقى إهتماما كافيا عند المهتمين والأدباء بأستثناء الشعراء الشعبيين بحكم الخصوصية اللفظية للشعر الشعبي وكأن الكتابة بالفصحى لاتقبل ألفاظا جديدة (حتى ولو في الحوار القصصي) ولكننا لو تصفحنا المعاجم الأجنبية لوجدنا في بداية حقل المفردة تأريخ ظهورها لأول مرة ومصدرها وإشتقاقها وصيغها وأول إستخدام لها في عمل أدبي ويجري اقتباس المقطع الذي تضمنها في ذلك العمل ... الى آخره. إن جزءا من الإحترام الذي حظي به كتاب الغرب يرجع الى التصاقهم بالشعب ومتابعة تعابيره عن شؤون الحياة وتثبيت أشكال التعبير الشعبي في أعمالهم. ترى ما الذي يعيب قصة (واقترحوا أنتم أسم القاص) تتحدث عن (علاس) يتعقب مثقفا (هذه اللفتة ستعجب كتابنا) لكي يسلمه الى (صكاكة) لأنه تجاوز الحد المسموح به في مقال أو قصة فيعمد هؤلاء الى (تغليفه) وموعدنا لننهي القصة في (الطب العدلي) ولكن قبل أن تدخلوا راقبوا جيدا فقد يكون هناك العلاس نفسه أو غيره ، ومعه صكاك يصك القادم للسؤال عن الجثة صكا. يجب هنا على القاص طبعا ، لشمولية المغزى ، أن يجعل بهارته للقارئ خيارات مفتوحة في

نسبة الصكاكة الى جهة ما. هذا مثال بسيط ولابأس أن نقول أنه لن يضير قاص آخر يهتم بالعلاقات بين الرجل والمرأة ويكتب قصصا بسيطة دائما ، إذا ما كان رجل قصته (يهمبل) والمرأة (تتفيك) وأنا هنا أؤكد على مقبولية هذا ضمن الحوار.... ولا أدري ماالعيب إذا جعل القاص إحدى شخصيات قصته تخاطب أخرى بسخرية (أنت محافظات) وهلم جرا!

هل خطر على بالكم أني أمزح أو أصبو الى التفاتة إعجاب؟ أنا لم أقصد شيئا من هذا. إن قصصا كهذه تتقصى نبض الناس وتواكب إنعكاسات الأحداث على أحاسيسهم وتبرز العبقرية الشعبية في إبتكار الأوصاف هي على الأقل أفضل مما يكتب من معميات يسمونها قصصا وينسبونها الى أساليب تنطبق عليها المناحة الشعبية (لالك راس ورجلين يلعيبي يمه). إن مصطلح (ثقافة الچولة) ومعجمها متأت من تفحص طبيعة حسنا الشعبي وسايكولوجية مجتمعنا الذي عاش أحداثا وفترات جعلته حاد الطبع لاذع التعليق كئيب النظرة بحيث أننا بالكاد نتبين من الألفاظ المستحدثة بفعل الظروف لفظا مريحا أو متفائلا. (ثقافة الچولة) إذن هي مجمل الممارسات الشعبية في مواجهة الواقع تهريجا وتعريضا ، وفي مراوغته أيضا ، إستعارة أداتية أنسبها الى آلة الچولة لرمزيتها ، وظيفتها التعبيرية عن البؤس والأحتراق ، (فالغني وصاحب السلطة لاتضطر عائلته الى أستخدام (الچولة) ، وهي مقصورة على ثقافة الشعب دون السلطة وأن إستخدمتها هذه في إعلامها وممارساتها لصالحها أحيانا كما نوهنا ، يبقى أمتياز (ثقافة الچولة) محصورا بالشعب فهو مبتكر رمزيتها ومستحدث ألفاظها..

نشر في مجلة التراث الشعبي

عن كتابة السلطة تاريخها الثقافي بقلمها

لا ندري على وجه التحديد ، ونحن في هذا العهد الهلامي ، كيف ستتبلور رواية السلطة لتأريخها بشكلها النهائي فحقائق الجذب والشد بين القوى الإجتماعية المتمثلة في قوى سياسية ، وبالتأكيد بين رواياتها التأريخية ، وبين تواريخها الثقافية لا زالت بعيدة عن الفرز. لكن إذا نظرنا في التجربة المتحققة تأريخيا فإن المثقف ، وحتى المتعلم بدرجة معينة ، يعرف أن التأريخ الحقيقي (تأريخ الأمم) لم يكتب كاملا الى الآن وماشذرت الينا من حقائق لم تصلنا إلا بسبب الصراعات السياسية حيث يجري الفضح المتبادل بين القوى المتعارضة أو حين تتوفر في لحظات تأريخية معينة أجواء حياد أكاديمي غالبا ماتكون في بداية إرساء أسس التسجيل كما حدث في أجواء الأزدهار الثقافي وسيادة العقلية العلمية في الوسط الثقافي أواخر العهد الأموي وفي العهد العباسي ، قبل كل شيئ بفضل الرغبة في تسجيل كل الأخبار حفظا لها من الضياع فإنكب المؤرخون على تثبيت كل مايصل اليهم فلم يكونوا يحجبون ما يرونه غير صحيح بل يثبتونه لعل غيرهم يثبت صحته خصوصا فيما يتعلق بالدعوة الإسلامية وبالسيرة النبوية ووضعوا أسس التمييز بين الصحيح والموضوع قبل أن تنتبه السلطات الى خطورة منح المؤرخ الحرية الكاملة في تسجيل الوقائع دون رقابة وتجاوزت الرقابة الى تكليف كتابها بكتابة (أو إعادة كتابة) التأريخ وأردفت هذا بكتابة(تأريخ مقابل) لما لم تسنح لها الفرصة في منعه وجندت لهذه المهمة الكثيرين ، وعلى كل حال فهذه الكتب ذات فائدة عظيمة ويمكن للباحث المدقق أن يفرز غثها من سمينها بالمقابلة والمقارنة والمنطق العلمي.

لاريب أن القارئ المتتبع لسلسلة التزييف الطويلة والتي يغوص طرفها الآخر في عصور موغلة في القدم حيث الظلمة أشد من أن نتبين أين يستقر هذا الطرف لابد

أن يعجب للتطابق العجيب بين عقائد السلطات المستبدة المتعاقبة منذ فجر التأريخ والمتمثلة في سياسة إخفاء الحقيقة وتزييف الوقائع بحيث يمكننا اعتبار هذه العقائد بمجموعها عقيدة واحدة ذات فصول ، ولو أزحنا عنا جانبا حالة الإنبهار بما خلفته لنا هذه العهود من عمران وروائع (فنية وأدبية) لما بقي أمامنا سوى (تأريخ ثقافي) **Histoire culturelle** وليس (تأريخا وثائقيا) بالمعنى المعاصر ، نعني بالأول تأريخا تبرره وتسوغه الحالة الثقافية للشعب وسياسة السلطة الثقافية في كل عصر على حدة ، إنه من النوع الذي يسميه بول ريكور (إنشاء) لتأريخ مختلف وليس (إعادة إنشاء) حقيقية لوقائع التأريخ (أنظر ترجمتنا لمحاضرة بول ريكور الذاكرة والتأريخ والنسيان – جريدة الزمان العددان ٢٦٣٥ و ٢٦٣٦ آذار ٢٠٠٧) ، ولعبة (الإنشاء) هذه تعني بالضبط ماعنته عبارة (إعادة كتابة التأريخ) التي أطلقها صدام حسين وطبقها في (إنشاء) أبنية بابل إدعى أنها (إعادة إنشاء) لكن إعادة الإنشاء هذه لم تكن إحياء لصروح بابل بقدر ماكانت (إعادة كتابة التأريخ) صرحا له ثبته في أسس الأبنية المنشأة الجديدة ، وكان هذا تدميرا آثاريا وتدميرا ثقافيا وتدميرا تأريخيا بالقدر نفسه.

لدينا نموذج معاصر واضح آخر لخلطة بين جزء التأريخ المقبول من الجميع أو الذي لايمكن رده (نسب الأمام موسى الكاظم الى البيت النبوي) مثلا وبين جزئه المستحدث من قبل السلطة (نسبة صدام حسين الى الإمام موسى الكاظم) موافقا لعقلها الموجِّه. نقول لتوضيح أدق أن (إعادة الإنشاء) التي يقصدها ريكور ويطالب بها هي من الناحية الإجرائية تماثل تماما المتعارف عليه عندنا في المصطلح القانوني (كشف الدلالة) يقابله بالفرنسية **Reconstitution** ويعني من بين مايعني تمثيلا لحادث بإعادة إنشائه حيث يقوم الضحية أو الجاني أو الشاهد (وهذا الأخير هو من ناحية التسجيل التأريخي المعول عليه في إعادة الإنشاء التأريخي) بوصف ماحدث في موقع الحادث وتجري مطابقة الوصف بالكشوف والمحاضر. إن (كشف الدلالة) هذا هو المعيار العلمي الذي إستخدمه أجدادنا المسلمون في تقييم (الشهادة) حيث يكون (علم

الرجال) وسيلة لا غنى عنها ونزاهة المحدِّث شرط لابد منه لقبول الحديث فأوجدوا سلسلة العنعنة نسبا للحديث (حدثنا فلان عن فلان عن فلان ... قال ..) وهو بمثابة (الدلالة) على صحته. إن إعادة الإنشاء كترميم البناء على الأصل وبعكس هذا يكون (الإنشاء) حيث يجري أختراع القصة برمتها مع تطعيمها ربما بما يمنحها سمة المعقولية والمصداقية وهو مايدخل ضمن (التأريخ الثقافي) الذي يجعل من الذاكرة مادة للتأريخ وليست قالبا له. إن التأريخ العراقي الثقافي القديم من هذا النوع ، (إنشاء) خيالي بمقاصد أدناها سد ثغرات الذاكرة الناتجة عن الجهل والنسيان. غير أن (إنشاء) السلطة لاعلاقة له بجهل أو نسيان ، وبإستثناء مايفيدنا هنا وهناك من إشارات الى موضع معركة أو موقع بناء ما أن نقترب من (سيرة) السلطة نفسها حتى نجد الخرافة بكامل زينتها. نتتبع (إعادة كتابة التأريخ) من سطو دول أكد وبابل وآشور السامية والدول اللاحقة لها على حضارة سومر كلها ، حتى على آلهتها ولغتها وعباداتها ، الى وضع نسخ جديدة حتى لأساطير سومر التي تنتمي الى تأريخها الثقافي كملحمة جلجامش. مثلما كانت اللغة وعاء للحضارة كانت بالمقابل أداة السلاطين للتزييف ولتبيض صفحاتهم. لا يجادل أحد في رقي معرفة سلطات العراق القديم بأهمية الكتابة للحاضر (تثبيت أسماء ملوك السلالات والوقائع الحولية والمعاملات التجارية والشعائر الدينية) فقط بل وبخطورتها المستقبلية أيضا ماجعل الملوك يحرصون على كتابة تأريخهم في زمنهم وتحت أشرافهم. هذا الاحتيال التأريخي نجد مثاله الصارخ الأول في سيرة سرجون الأكدي الذاتية:

((أمي كانت كاهنة عظيمة. أبي لا أعرفه. يعسكر أشقاء أبي في الجبال. مسقط رأسي هي مدينة (آزوبيراتو) التي تقع على ضفاف الفرات. أمي ، الكاهنة العظيمة ، حملت بي وولدتني سرا. وضعتني في سلة من الأسل أغلقت فتحتها بالقير. رمتها في النهر وأنا لاأستطيع الخروج منها. حملني النهر ، أوصلني الى (آكي) غراف الماء. آكي غراف الماء ، وهو يغرف بدلوه ، سحبني (من النهر). آكي غراف الماء ، تبناني

كولد له ورباني ، آكي غراف الماء جعلني عنده بستانيا ، وبينما أنا أعمل بستانيا عشقتني الآلهة عشتار ، وهكذا حكمت كملك لستين عاما...)) (جورج رو- بلاد مابين النهرين بالفرنسية ١٩٨٥ ص ١٣٩ . عن كنغ- تواريخ الجزء الثاني ص ٨٧-٩٦ ، وعن **ANET** ص ١١٩ ، وعن ر . لابات – الأديان ص ٣٠٧-٣٠٨ ، وعن ب . لويس – أسطورة سرجون- كمبرج عام ١٩٨٠).

لايعنينا هنا التسمية (ملك ، أمير ، قيصر ، خليفة ، سلطان ، رئيس جمهورية....) بل واقعة التزييف للواقع والحقيقة ، إنشاء (إعادة كتابة) أو (إعادة رواية) منقحة أومستبدلة كليا. إن واقعة السطو على تراث الآخرين الديني وإضفاء القدسية على السلطان أكيدة على طول التأريخ (الذي وصل الينا مكتوبا على الأقل). إن سرجوننا صاحب هذه (الأسطرة) ليس هو سرجون الآشوري غازي السامرة وسابي اليهود والذي حكم بعده بحوالي ١٥٠٠ سنة بل هو الأكدي مؤسس أول مملكة سامية في العراق وعاش في النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد (حوالي ٢٣٠٠-٢٣٥٠) ق.م ، وليس المقصود بالسطو التشابه بين قصة مولده ونشأته وقصة مولد ونشأة النبي موسى عليه السلام الذي جاء بعده بألف سنة تقريبا في مصر ، وإن كان يثير فينا التساؤل عن مصدر هذا التشابه وسببه. سرجون الأكدي الذي نادى بنفسه (ملكا شرعيا) بالذات كما هو واضح لأنه ليس شرعيا حتى في ولادته ، وأن هذا هو أول أستخدام مضلل للشرعية أستخدمه رجل توج حكمه موجات النزوح الطويلة والمتعاقبة للأقوام السامية من بلاد الشام القديمة. يحجب في سيرته الذاتية إسم أبيه وأمه وربما كان لايعرف أمه أيضا والتي جعل منها كاهنة عظيمة ، ويلفق حكاية تبني آكي غراف الماء له وغرام عشتار به ما رفعه الى مصاف الآلهة ، لم يكتف بأن سمى نفسه إضافة الى اللقب المذكور آنفا (كاهن آنوم) و (نائب أنليل) و (ملك بلاد سومر) و (ملك كيش) بل سمى ابنته الشاعرة أنخيدوانا (كاهنة نانا) العظيمة وقد خلفت لنا مدائح غاية في الروعة لهذه الألهة ومن المرجح في هذه الحالة أنها هي التي

أسهمت بشكل ما في كتابة (سيرة) والدها مستفيدا من سعة خيالها وأسلوبها الجذاب. إن هذا كله يشير الى مقدار الأزمة والعقدة النفسية التي كان يعاني منها سرجون الأكدي بسبب أصله المجهول فغطى نفسه بالألقاب بالضبط كما يفعل طغاتنا المعاصرون حين يغطون صدورهم بالنياشين ويسرفون في ابتكار الألقاب لأنفسهم. تفيدنا مصادر أكثر ثقة بأنه كان من أصل وضيع وقد عمل بستانيا فعلا (ولكن ليس عند آكي غراف الماء) بل خادما عند (أور-رابابا) ملك كيش وحفيد كو-بابا الخمارة-الملكة وقد رقي الى مرتبة ساقي خمرا!! واتته الفرصة بعد ذلك للثورة على ولي نعمته وخلعه بطريقة لانعرفها ثم سار بجيش الى حيث كان يحكم لوغال زاجيري (كلي القدرة) في أوروك وفتح المدينة وهدم السور ثم واجه عدوه وهزمه وأسره ليقتله بعد ذلك شر قتلة (المصدر نفسه- عن **CF.IRSA** ص ٩٧-٩٩ ، وعن **ANET** ص ٢٦٧-٢٦٨ والتي أتمها هيرش في كتابات ملوك أكد **AFO** ٢٠ ، ١٩٦٣ ص ١-٨٢) كان هذا عقابا عادلا من القدر للوغال زاجيري الذي نكب الحكمة والعدالة بهجومه فيما سبق على لكش السومرية وأطاحته بملكها المثقف الودود (أوروكاجينا) آخر ملوكها وأول من سجل في التأريخ كلمة (حرية) والذي كافح الأضطهاد وخفض الضرائب ووضع في مملكته حدا للظلم والأستغلال (أنظر بخصوص هذا الملك وهذه الواقعة أنسكلوبيديا أمريكانا المجلد ٢٥ سومر طبعة ١٩٨٢ بالأنجليزية).

الحقيقة أن هذا ليس هو الحيف الوحيد الذي لحق بالسومريين فقد كان من السهل سلب حضارتهم وانتحالها لأن أغلب تأريخ السومريين يقع في عصور ماقبل التأريخ قبل ابتكار الكتابة ، كما أن السومريين بعد ذلك لم يعنوا ، كما يبدو ، بتوثيق تأريخهم وإثبات أصلهم أو موطنهم الأصلي بقدر عنايتهم بتطوير الكتابة وتسجيل العلوم والمعاملات التجارية إعتبارا من إختراعهم الكتابة سوى مارشح الينا حول الماضي البعيد عن البلاد التي (كان فيها العالم فتيا ، لايسمع فيها نعيب غراب ، وطائر الموت لايطلق صيحة الموت ، والأسد لا يفترس ، والذئب لا يمزق الحمل ،

والحمامة لا تئن ، ولا توجد أرملة ، ولا مرض ولا شيخوخة ولا نواح) (ترجمة الأقتباس عن كافن يونغ – العودة الى الأهوار ترجمة حسن الجنابي مؤسسة المدى طبعة٢٠٠٦) يستنج المؤرخون والآثاريون من بعض المعطيات احتمال أن أصلهم من أرض (دلمون) في البحرين أو وجدوا في العراق أصلا منذ أن خلق الله البشر. إن الآثاريين والمؤرخين لم يكونوا في البداية يعرفون أن هذه البلاد سومرية بل يظنونها بابلية وآشورية أصلا الى أن أكتشفت كتابة مسمارية ليست هي ببابلية ولاآشورية وتوالت بعدها الإكتشافات ويعود هذا الجهل بجذوره الى الإغريق والرومان الذين عرفوا هذه الأرض بأرض بابل وصدقت على ذلك كتابات اليهود العبرية منذ السبي البابلي. حين توالت الغزوات شبه البربرية لأرض سومر وجد الغزاة أمامهم حضارة جاهزة لايمكن تحدي شعبها بإلغائها تماما فإتخذوها حضارة ، ودينا سمحا وبسيطا أفضل من دياناتهم فإتخذوه دينا عن طريقين : أولا وضعوا تماثيل آلهتهم في ظل تماثيل آلهة السومريين أول الأمر وثانيا سحب وظائف وخصائص آلهة سومر ونسبتها الى آلهتهم (عشتار بدلا من آنانا مثلا) ، كما أن أية ديانة بطبيعتها وجوهرها ، خصوصا الديانات القديمة بآلهتها وشعائرها ، لا تقسم الناس الى موالين ومعادين على أساس العرق والدين (بإستثناء توظيف السلطة لها في صراعاتها) ويمكن تبنيها وإعتناقها من قبل الدولة الجديدة ، وقد إعتاد الساميون خلال قرون من تغلغلهم في بلاد مابين النهرين وتعايشهم مع السومريين على وجود آلهة هؤلاء وشعائرهم ، والإختلاف هو بالإسم فقط ، وربما كان التطابق ثمرة التعايش سعيا الى التآلف مع الموطن الجديد وهيمنة ديانته ، وإلا فإن تفسير تبني ثقافة وديانة أهل البلد حبا بهما لايستقيم مع وقائع حرق المدن والمعابد عند الإستيلاء عليها ، هذا الحرق الذي قدم لنا خدمة ، دون قصد من الإنقلابيين ، فقد حفظ الرقم الطينية مفخورة تحت الأنقاض. يقول جورج رو(منذ بداية التأريخ بدا دين أكد الساميين وكأنه يكمن في دين جيرانهم السومريين ربما لأن هذا كان أبسط وأقل تعقيدا -المصدر نفسه ص ٨٧ ويوجد تفصيل أكثر في هذا

الفصل المعنون آلهة السومريين). بعد مضي ردح من الزمن لم يبق تمييز بين ماهو سومري وماهو غيره وأصبحت الآلهة واللغة والثقافة السومرية برمتها تنسب الى هذه الدول ، وتحول حتى الشعب السومري الى رعية من رعايا الدول المتعاقبة (عدا فترة انبعاث الدولة السومرية مجددا لقرن أو يزيد قليلا أواخر الألف الثالث) وحروف لغتهم الى حروف للغات الشعوب الأخرى. كان الحاكم في الدويلة من دويلات سومر كواحد من رعاياها في الحقوق ولكنه يتحمل كل المسؤولية في الواجبات وفي سنين الجدب والخطر فلما تأسست دولة أكد ظهر معها لأول مرة (الحاكم) النظير للآلهة وفي ظني أن سرجون هو أول من دشن رسميا هذه الألوهية رسميا كعقد أجتماعي رسمي ليس بصيغة الأسطورة كما حدث مع كلكامش والأربعة الأسطوريين ملوك أوروك السابقين له وآخرهم (دوموزي) إذ أننا نتحدث هنا عن ملك يكتب أسطورته بيده لكن أسطورة كلكامش التي وصلت الينا لانعرف أن كان أصلها مكتوبا وما وصل الينا كتب بعده بألف سنة تقريبا وبنسخ أكدية ليست سومرية ، كما أن دوموزي (أو نظيره) بدوره تحول في عصر أكد الى عشيق (أو زوج) لعشتار . لسنا بحاجة الى الإكثار من الأمثلة ويمكن للقارئ أن يوسع أفق هذا المقال بقراءة أي كتاب وافي الأيجاز عن حضارة بلاد الرافدين القديمة ، ويكفينا بعد أن نقول أنه يوجد لدينا هنا (إعادة كتابة تأريخ) من الطراز الأول بسيرة سرجون الأكدي وليست هي (تلاقح حضاري) بين حضارة سومر والحضارات (الوريثة لها) بأية حال.

/نشر في جريدة المدى/

البورتريه الصحفي والأدب الصحفي

أعرف أناسا من كل نوع
متأرجحين كأوراق ذابلة
لا يضاهون مصائرهم
عيونهم نيران لم تُخمد كما ينبغي
وقلوبهم تخفق كأبوابهم

لا يخفي الصحفي المخضرم والروائي الفرنسي (فيليب لابرو) إعجابه الشديد بهذا المقطع الأخير من قصيدة أبولينير الى درجة أنه إختار (نيران لم تُخمد كما ينبغي) عنوانا لإحدى رواياته في العام ١٩٦٧ وها هو يختار (أعرف أناسا من كل نوع) عنوانا لكتابه هذا الصادر عام ٢٠٠٣ عن دار غاليمار ويقع في ٣٦٥ صفحة من القطع الصغير، ويضم مقالات-بورتريهات عن ٢١ شخصية عرفها أو أجرى معها مقابلة وخص بهذه البورتريهات مجلة (فوغ) الشهرية، ثم المجلة الأسبوعية (لو بوان) ثم الصحيفة اليومية (لوموند) وقد رتبها في الكتاب على أساس تسلسلها الزمني الذي إمتد لقرابة ثلاثين عاما. ما الذي يجعل لمقالات قديمة نشرت في مطبوعات دورية أهمية تؤهلها لأن تتحول الى كتاب؟ لدى لابرو أكثر من مسوغ. هذه المقالات في الحقيقة ليست صورا فوتوغرافية قلمية وحسب بل هي قطع أدبية فيها من براعة القص الشيء الكثير بحيث تنسى أحيانا أنك تقرأ مقالا أو أنك تقرأ مقابلة فهو يأخذك بين الأسئلة والأجوبة الى تأمل في شخصية "المقابَل" أو إيماءاته. مع ذلك

تحتفظ هذه المقالات من الفوتوغراف أو الرسم بما يجعلها قطعة فنية صورية كزاوية النظر وتوظيف الضوء والظلال والوضوح المشبع بعبارات محكمة ، ولا عجب أن محرري المطبوعات المذكورة كانوا يكلفونه أن يكتب لهم عن هذه الشخصية العامة أو تلك. عن أية زاوية نظر نتحدث إذن؟ يقول لابرو: " أردت ، بإسلوبي المتواضع ، بهذه البورتريهات أن أوصل إليكم "أشيائي المرئية" ، "وجوهي المرئية" ، وإذا ما كنت شديد الإهتمام بالإيماءات ، وبتفاصيل الملابس ، وبالسلوكيات فلأني أؤمن بوجود "لغة جسد". إن الإنسان ليس فقط ما يفعل وما يقول بل هو أيضا ما يظهر عليه ، ما يزينه ، ما يحيط به. كل شيء يتحدث.. الكماليات والصفات على حد سواء". هكذا فإن لابرو يجعل عيون الموسيقي جان–جاك غولدمان تشترك في سرد حكايته وأهله وإغتيال شقيقه اليساري الذي لم يعرف ، أو لم يرد أحد أن يعرف ، من قتله ، وكذلك تضيف بعدا آخر لتوقه الى التناغم الكوني. ويدا الرئيس فرانسوا ميتران حين تتحركان فإنهما تقولان الكثير عن إرادة السلطة. وحركات المخرج وودي آلان تقدم شهادتها على تصابيه. وعجز الروائي باتريك موديانو عن كتابة فقرة واحدة بسطور مستقيمة نافذة سايكولوجية ، وأقلام رومان غاري الثمينة المصفوفة في علبة سيجار كأنها هي ، وليس غاري ، تقول: "أكتب وأكتب...لا تنتظر ان يكون لديك موضوع محدد". كل ما في الكتاب ، بالنتيجة ، يحيلنا الى مرجع واحد هو جاذبية الشخصية. هذه الجاذبية التي قالت له مارلين مونرو عنها بأنها "لابد أن تجذبك في النهاية" ، (الكاريزما) التي جعلت من الرئيس جون كندي هو " الجنس تمثل لأميركا بشرا" و "كل أميركا تتوق للنوم معه في الفراش".

لكن لابرو حين قرر أن يجمع بورتريهاته وجدها بعد هذا الزمن ، صورا عن بعد على نحو ما ، ويقول: "الشخصيات التي تحدثت عنها لم تعد كما كانت مثلما لم أعد أنا كما كنت ، بعض هؤلاء الناس ماتوا ، وآخرون تغيروا خلال مشوار حياتهم أو غيروا عملهم" هكذا المصائر تتغير تغيرا يستحقونه أو ظلمتهم الحياة به. بمرور الزمن إصفرت جوانب الصور ، تلك الجوانب التي تتصل بالمباشر ، بالحاضر آنذاك. يذكرنا لابرو بقول كامو "الصحفي هو مؤرخ المباشر" وينصح من لم يفهم قوله أن يقرأ (أون لاين) همنغواي حتى وإن كان لابرو يضع هذه المقابلات والمقالات ضمن "الصحافة الأدبية". في الحقيقة أنه لم يغير ولا كلمة بل ألحق بكل مقال ومقابلة ما أسماه "إعادة قراءة" ليست هي إعادة القراءة التي حدثنا عنها نابوكوف وجعلها شرطا للقارئ الجيد بمعنى تكرار القراءة لفهم أفضل ، بل هي تأمل خارج ما كان حاليا ومباشرا. مهما كان مصير هذه البورتريهات ومهما طال عهدنا بها فإن أصحابها "أكثرهم ، بطريقتهم ، فنانون وخالقو سلطة ، سلطة أثارت خيال قارئ أو سلطة سياسية أو إعلامية أو ، أحيانا ، سلطة متوحدة. سلطة الكلام والإيماءة والصورة أو سلطة شخصيتهم القادرة على أن تفتن ، على أن تطرح الأسئلة" وكلهم "فعلوا شيئا ما" و "حملوا في داخلهم جرعة النرجسية الضرورية للإضطلاع بمشروع". هؤلاء ، من بين أشياء مهمة أخرى ، علامات تاريخية. كان على لابرو ان ينظر فيما تغير منذ أن كتب عنهم أو ينظر فيما تبقى بالأحرى ، ويكمل رسم الصورة ويضعها ضمن إطار وعلى خلفية قد تكون تأريخية أو إضافية. هكذا نرى كندي هذه المرة مع قاتله المفترض أوزوالد الذي أخذ حقه من التأمل أيضا ضمن الأحداث التي غطاها لابرو للصحافة الفرنسية. وحكمة اللاعب ميشيل بلاتيني: " يوجد في فرنسا خمسة

ملايين يركضون أسرع مني وأكثر مني مطاولة ولكن أيا منهم لا يستطيع أن يلعب مثلي لأنه لا يمتلك الحدس ، فن التوقع ، أن يعرف أن اللاعب الخصم الذي يقف عند خط الدفاع يعرف أني أعرف أنه يعرف" ، وفرانسيس فوكوياما صاحب (نهاية التأريخ) طواه النسيان والتأريخ لم ينته ، وكان قد أسر للابرو "أنا لا أعرف ما سيكون عليه التأريخ الآخر". كان موت همنغواي بعدا آخر يستحق التأمل ويصف لابرو نهايته بكلمات يرى أن همنغواي كان سيختارها نهاية لإحدى قصصه وهو يصف كيف إستيقظ في الصباح الباكر وتسلل بهدوء تاركا زوجته نائمة. ذهب الى خزانة أسلحته وإختار بندقية كان يصيد بها الحمام ذات ماسورتين. ألقمها خرطوشتين وأعاد غلق الخزانة بعناية وصعد الى غرفة المعيشة حيث جلس وهو يرتدي "روب" الأمبراطور كما كان يحلو له ولزوجته أن يسميه. أسند عقب البندقية الى الأرض وأسند جبينه الى فوهتي البندقية ، فوق خط الحاجبين بالضبط ، و "مال بثقله على الزنادين".

/ كتب المقال في العام
٢٠١٢ونشر في جريدة الصباح/

للجريمة ثقافتها

في تموز من هذا العام أغتيل في غواتيمالا الكاتب والممثل والمغني والشاعر والموسيقار والمناضل التقدمي الأرجنتيني (فاكوندو كابرال) من قبل منظمة إجرامية أثناء جولة فنية له. وفي بلدان مختلفة من أميركا اللاتينية يواجه ، الآن ، العديد من الصحفيين والفنانين خطر الموت الذي يأتيهم من كارتلات الجريمة المنظمة ، وقد تم قتل العديد من الصحفيين. السينمائيون والمسرحيون في مدن معينة بالأرجنتين وغيرها يستحيل عليهم العرض إلا تحت حراسة مشددة قد لا تتوفر ناهيك عن تدني مستوى الحضور الى مثل هذه الفعاليات. في بداية العام لم يسمح لممثل مسرحي زائر في إحدى المدن أن يمر من نقطة التفتيش في طريقه الى المسرح إلا بعد أن سرد للشرطة مضمون المسرحية وتلا عليهم البعض من حوارها إضافة الى ما أبرز من وثائق ليقنعهم أنه ممثل فعلا ويبدد شكوكهم! تبدو عصابات الجريمة المنظمة وكأنها تقوم بعملية تصفية للفنانين والمثقفين الجادين ليخلو الميدان لها لنشر ثقافتها ، والأمر لا يخلو من تواطؤ حكومي وسياسي. إن حقيقة إهتمام مافيات الجريمة بأن تضفي على نفسها "أبهة ثقافية" وغرامها بالصورة خصوصا معروف منذ سنين حتى في الولايات المتحدة. ضغط زعيم مافيا على إستوديو هوليوودي ليقطع (آل باشينو) عمله في فيلم ويذهب ليمثل الجزء الثاني من (العراب). الأمثلة على تدخل العصابات الإجرامية في عالم الثقافة لا تحصى ولكن السؤال في موضوعنا هل لها هي عالمها الثقافي ونشاطاتها الفنية؟ نعم... ولها دينها وشهداؤها وأولياؤها أيضا!

لنأخذ مثلا مفصلا من المكسيك: على الحدود بين المكسيك والولايات المتحدة في منطقة تيجوانا يقع "مزار" قاطع الطريق (يسوع الشر الأخضر) الذي قتلته الشرطة ، لقد بنت إحدى المنظمات هذا "المزار" على قبره ليأتي الأتباع يتزودون من بركات "روبن هود المكسيك". يوجد غير هذا المزار آلاف الصوامع بإسمه في أنحاء البلاد ، وتوجد أيضا حوالي مليوني نسخة من إيقونة "القديسة الميتة" ، منجل في اليد اليمين وميزان في اليد اليسار. يؤمن حاملو هذه الإيقونة بأنها تحفظ حياتهم. عندما إندلعت الحرب في عامي ٢٠٠٩ و ٢٠١٠ بين القوات الحكومية وعصابات الجريمة المنظمة على إثر "تعديها لحدودها" بقتلها لشرطة وشخصيات رسمية قتل من أفراد هذه العصابات حوالي ٢٠ ألفا. إذا مر شخص بمقابرهم يعرف من صورهم أن أغلبهم دون الثلاثين من العمر ويصادف الكثير من الأبنية بنيت على قبورهم ، بعضها بعدة طوابق وتضم كل وسائل الراحة للزائرين من تكييف وتلفزيون وثلاجة ورتبت حاجاتهم الشخصية ومقتنياتهم الخاصة على شكل معرض صغير لتخليد ذكراهم! ولكن يوجد معرض آخر أكثر أهمية وأوسع مساحة هو متحف ثقافة الجريمة المنظمة الذي أنشاته الحكومة في مكسيكو ستي بما صادرته من أشياء.. كلاشنكوف مطلية بالذهب ، هاتف نقال مرصع بالجواهر ، ساعة روليكس ضمن تصميمها الأحجار الكريمة ، لوح تزلج مجوف لنقل المخدرات ،وسائل تمويه ، سجلات ومفكرات ، أقراص وصور... الى آخره.

في بلد يعيش نصف سكانه تحت خط الفقر فإن الثراء الفاحش للمجرمين وبراعتهم تجعل الشبان معدومي الفرص يعيشون في أحلام قدوتهم فيها هؤلاء المجرمون الذين يتشبه بعضهم برموز ثورية ووطنية تأريخية مثل (زاباتا) و (بوليفار) ،

ويمولون جمعيات خيرية وأعمال البر والإحسان من أموال الكوكايين والقتل. تشكلت حوالي ١٥٠٠ عصابة تتراوح أعمار أفرادها بين ١٤ و ٢٤ عاما إنضمت لعصابات الجريمة المنظمة وفقا لتقرير أصدرته لجنة النيابة العامة المكلفة بالتحقيق في الفساد المنظم (**SIEDO**). هؤلاء الشبان يحاولون تقليد بطلهم (لاورا) البالغ من العمر ٥٣ عاما وهو أحد زعماء الكارتل (سينالوا) والذي إرتقى الى مستوى الأسطورة عندما هرب من السجن العام ٢٠٠١ داخل عربة لنقل الغسيل ، وفي العام ٢٠٠٩ صنفته مجلة فوربس كأحد أغنى أغنياء العالم ، هذا الملقب (إل شابو) وتعني القصير السمين أصبح رمزا بالأغاني التي إستلهمت "منجزاته". تقول إحدى أغاني فرقة بوكناس "أحب سيرته ، وذكاءه ، ومهما طاردته الحكومة فلن تستطيع الإمساك به. السلاح والنساء هواه" تحتل هذه الفرقة الصدارة في مبيعات ألبوماتها التي تتغنى بكبار تجار المخدرات وصراعاتهم وتحالفاتهم. لكن قمة الغناء في ميدان فن المخدرات هي فرقة (نمور الشمال) ، موسيقيون خمسة يعد المعجبون بهم ، حتى في الولايات المتحدة ، بالملايين وأحد ألبوماتهم مخصص لمـ "مشيرة" ساندرا بيلتران الملقبة "ملكة المحيط الهادئ". إمرأة شرسة إحتلت لها مكانا بين عتاة المجرمين ، قصة حياتها مصدر إلهام لسلسلة من الأفلام الممنوعة. يقول الروائي إيلمر ميندوزا: "غالبا ما يصنع تجار المخدرات أنفسهم أفلاما ثم يبثونها على الأنترنيت لدعم أسطورتهم". هكذا فثقافة المخدرات الممنوعة في المذياع والتلفزيون والسينما تجد لـ "فنها" مكانا على الشبكة العنكبوتية. يمكن فتح موقع **Blogdelnarco.com** لرؤية الرؤوس المقطوعة

مصفوفة على طول ممر أو تبادل إطلاق بين عصابتين متنافستين أو شريط فيديو لتعذيب شرطي جذب أكثر من ٨ ملايين زائر خلال إسبوع.

أثر هذه الثقافة على الشبيبة لا تخطئها العين في الشارع حيث لا يندر أن يصادف مجاميع الشبان أمام حانة يقولون له صراحة: "مرحبا بك في مملكة المخدرات... جنس وعنف وترف!". ويسمع في الداخل أغاني تمجيد بارونات المخدرات ويرى فتيات نصف عاريات يرقصن (الكومبيا). الموضة بسيطة ولكنها معبرة عن فلسفة حياة مهيمنة ، ملابس رعاة البقر أو تي شيرت مزين بالنسر الأميركي ومشية (ماراس) التي شاعت وهي طريقة في المشي إيقاعية برأس مطأطئ مهتز إثناء السير إبتكرها أفراد عصابات السلفادور.

في ثقافة الجريمة هذه يكون الأدب ، لا بل الثقافة المكتوبة عموما ، مقصية إذ لا حاجة لها فالإيقونات والصور والرواية الشفاهية تفي بالغرض. يوجد كتاب خرجوا من بيئة الجريمة ولكنهم كتبوا قصصا إنسانية هادفة مثل البرازيلي (باولو لينس) الذي صور هذا الواقع الدموي في (مدينة الرب) وأقتبست روايته لفيلم بالعنوان نفسه رشح لأربع جوائز في مهرجان كان عام ٢٠٠٤ ، ولكن ما مدى إتساع جمهور الرواية خارج النخبة المثقفة والطبقة الوسطى المتعلمة المحاصرة؟ يبدو مسلسل (مدينة البشر) الذي عرض على إحدى القنوات البرازيلية كأنه النسخة السوقية للفيلم ولا يختلف عن مسلسلات العنف الأميركية العادية ، وكذلك المسلسل المكسيكي (حب وثورة) ٢٠١١ الذي يدعي صانعوه أنه محاولة لـ "مواجهة الحقيقة" التي كلفت الشعب المكسيكي ، خلال خمس سنوات فقط ، ٣٥ ألف من الضحايا في الحرب بين الكارتلات. طرح من النوع الذي يفضله الإنتاج التجاري عادة... تسطيح في الفكرة

وسذاجة في الحوار والمشاهد متخمة بالعنف الصارخ كأنه بدلا من أن ينشر الوعي يصيح .... يحيا القتل!

/كتب المقال في العام ٢٠١٢

ونشر في الملحق الثقافي لجريدة الصباح/

الناشرون والمــرأة !

أنا أقلب دائما مايقع بين يدي من صحف ومجلات وكتب أجنبية وفي أثناء هذا (التقليب) أنتبه بشكل خاص الى طريقة تصميم المواد وتقديمها الى القاريء ، ولأني من المهتمين بالثقافة الشعبية ، أنتبه أيضا الى أثر التصميم والتقديم والمضمون في عقل وعاطفة القاريء متصلا بمدى وقيمة التوظيف الإجتماعي للمادة ، ومن غرائب الإستغلال للبحبوحة الديمقراطية التي تنعم بها تلك الأقوام رأيت شططا عجبا يصل الى حد التسفيه والإبتذال وعدم الترفع عن التوافه المقرفة كنشر مجلة شعرية محترمة مثلا إعلانا عن كتاب في الصفحات الأولى ، فلنقل أن معنى عنوانه (قضاء الحاجة منذ فجر التأريخ) بعبارة أكثر مباشرة ولم يستثنوا إستغلال جسد المرأة حتى من هذه المهزلة فوضعوا للغلاف إمرأة عارية تماما لا ندخل في تفاصيلها ، وهذا هو عين الإقفار والإفقار لجملة من المعاني التي تنطوي عليها الديمقراطية ومعول من معاول هدم لثمرة تأريخ من نضال وعذاب المرأة في تلك الديار فيختصران في عري على مستويات مختلفة تنزل الى أشنعها وأتفهها وكذلك مارأيته في صورة هي توظيف مخل للوحة العشاء الرباني حيث ترى بدلا من السيد المسيح وحوارييه نساء في أوضاع على القاريء أن يراها ليستوعب معانيها فكأن الناشر يحيل القاريء الى القرون الوسطى المظلمة مصدقا على ما كانت تقوله السلطات الدينية والدنيوية عن المرأة بوصفها شيطانا بجعلها عن طريق هذا التمثيل أداة تجاوز على ما إجتمع عامة الناس على توقيره فالأنبياء بغض النظر عن مسألة النبوة هم مصلحون

إجتماعيون وقائدو ثورات من منظور عصورهم فحق علينا لهذا إحترامهم كما نحترم المفكرين والمثقفين الطليعيين على الأقل إن لم نقدر مشاعر المؤمنين بهم وبأديانهم ، وإلا كيف يمكننا أن نطلب منهم تقبل ما نقول ونحن نصفع كرامتهم ومعتقداتهم ؟ أضف اليه هذا الحط من كرامة المرأة اليوم في الغرب هو بالضبط ماكان بالأمس البعيد ، على شاكلة أخرى ، هدف الكتاب الذي أشار بأشد التعاويذ قسوة من كل (شيطان) حباه الله بثديين وشعر طويل ، هو كتاب (مقرعة الساحرات) الذي كتبه محققان ألمانيان هما هاينريش كرامر وجاكوب شبرنغر بطلب من البابا أينوسنت الثالث عشر لكي يهاجم المؤامرات الشيطانية ضد المسيحية ، ولم يجد الشيطان ، بنظرهما طبعا ، وعاء لمؤامراته أفضل من عقل المرأة وجسدها. طبع الكتاب لأول مرة عام ١٤٨٦ وإستمر العمل به أساسا قانونيا ولاهوتيا حتى نهاية القرن الثامن عشر في المحاكم التي أصطلح على تسميتها بمحاكم التفتيش وفي مختلف البلدان . أكد فيه المؤلفان على أن النساء (حريم الشيطان) فقد خلقن لهذا وجبلن عليه إذ ((لايرتوي ظمأ النساء لشعوذات الفسق الجسدي)) وأن ((هذه الكائنات ذوات المظهر الجذاب واللمسة المقززة ليس في معاشرتهن والإختلاف اليهن سوى الدمار والبوار)) يفتن الرجال فيجذبنهم بأصوات كفحيح الأفاعي ويأسرنهم بأذيال كأذيال العقارب ويدمرنهم ويردينهم في التهلكة . يحذر المؤلفان المتهورين بقولهما ((المرأة أمر من الموت ، كل ما فيها وقيعة ، قلبها مصيدة وذراعاها أصفاد)) . هذا التوصيف الجرمي الذي أرسل آلافا من النساء الى محارق التفتيش ينصح بإخضاع المشتبه في أنهن ساحرات الى التعذيب ((إن أعترفن فهن مستحقات لنيران المحرقة ، وإن لم يعترفن فهن مستحقات لها أيضا فليس سوى الساحرة التي يحدو بها الشيطان ،

عشيقها ، من يستطيع تحمل عذاب كهذا دون أن يفضحها لسانها)) ! أصدر البابا هونوريوس الثالث مرسوما يقضي بتحريم المناصب الكهنوتية على المرأة فهي من إختصاص الرجال إذ ((لايجوز للنساء أن ينطقن بالكلمات المقدسة فشفاههن عليها آثار من عار حواء التي أودت بالرجال الى الضياع))!

المتطرفون المسلمون ينتابهم الرعب نفسه فيغطون وجه المرأة لكي لا يروه ، ومن حمد اليهودي المتدين لله حين يبدأ يومه ((شكرا لك ياالهي لأنك لم تخلقني أمرأة)) . مثل هذا موجود ولكن ماذا نقول للمسلم المتعصب حين يكوم أمامنا من قبيل ماذكرنا أكواما من المجلات والكتب الثقافية تحفل بما لاعلاقة له بالمنفعة الثقافية وإنما هو مجرد هوس مرضي بالعري (الأنثوي وأضيف اليه الرجالي منذ فترة) وتحد للفطرة السليمة ويسألنا الرأي ؟ كيف نشرح له أن الديمقراطية هي الإستقامة بعينها إذا كان يرى هذه الإنحرافات مستحكمة في أسس المجتمع الديمقراطي نفسه؟ هذا وجه من وجوه الصدام الحضاري الذي نشهده اليوم ونرزح تحت هزاته العنيفة وندفع ثمنه غاليا . كأن الشاعر ينظر الينا حين يقول ((رمتني بدائها وإنسلت)) وأقصد بالتي رمتني هنا بلدان الغرب .

/نشر في جريدة المدى/

دور الإعلام الغربي في التسقيط الاخلاقي
قضايا المثليين والفيمينيات نموذجا

مادام كل شيء مسألة "ثقافة" فكل شيء مقبول ، ومادام ما تقوله وتفعله "حقيقتك" فللآخر "حقيقته" إذاً ولا بأس بها. لقد عمل الغرب زمنا طويلا حقا ليوصلنا الى هنا ، الى ثقافة هي "حقيقة" مهما تكن ويجب احترامها وكان خبيثا حقا بطرحه لها عن طريق قضايا بريئة ، علمية ومحببة ، وروايات وأفلام تستهوي المشاهد ، ونماذج من "المناضل" "المثقف" الذي تكتشف فيما بعد أنه مثلي أو أنها مثلية وفيمينية ، وعلى الأرجح سيحب البعض كل مثلي وفيمينية إكراما "لنضاله" و "نضالها".... لكن المشكلة أننا نرى هذه "الحقيقة" تسير عكس كل شيء ، والمشكلة الأكبر أنها في داخل بيوتنا بفضل الفضائيات. ألا أخبركم بما هو أسوأ من هذا كله؟ لهذه الثقافة سلطة وأية سلطة! هي ماضية في صعودها المظفر رغما عن الأنوف. اليوم تقوم على قدم وساق ، وبطريقة حتى الحمار يعرف أنها منظمة تنظيما لا يمكن لمجرد أفراد ومعجبين بإمكانياتهم الذاتية أن ينجزوها وإلا لخربت بيوتهم وصاروا على الحديدة ، معارض مخصصة للوحات وفنانين على مر التاريخ اهتموا بالجسد الذكري العاري ، ومعارض للجسد الأنثوي العاري ، وبالتزامن ، وقبل هذه وبعدها ، تواصل الصحافة ، حتى الصحف والمؤسسات الثقافية الكبيرة ، تخصيص زاوية ثابتة للمثليين تتابع أخبارهم وتنشر المقالات التي تؤيد ، من طرف خفي ، حقهم في الحياة "الحرة الكريمة" ، وإذا كنت من الباحثين في الشبكة لا بد أن يقع

نظرك على هذه الزاوية التي وضعوا لك فيها ، للإستدراج ، شيئا ، عنوانا ومعه صورة... كل ما عليك هو الضغط بإصبعك فتكون في الداخل. لكن لماذا ، إذا كان لكل حقه الثقافي ، يُحارب من يصرح باستهجانه او معارضته لإقرار حقوق للمثليين في الدساتير أو يستهجن أفعال الفيمينيات. المظاهرات التي تخرج في هذا السياق تعاملها الشرطة بخشونة واضحة وقد يسجن بعض المشاركين فيها ، في حين تسير الشرطة بكل أدب ووداعة الى جانب مظاهرات الأولاد المثليين الحبابين. نشرت جريدة الفيغارو مرة صورة لشرطي يمسك بتلابيب رب عائلة خرج للتنزه مع عائلته لأنه يرتدي قميصا عليه الشعار الذي يرفعه المعارضون لزواج المثليين وطلب منه نزعه ، في حين تقف الشرطة مبتسمة تنظر الى عروض الفيمينيات المخزية أمام كنيسة او جامع ، هذه الفيمنيات كن يكتبن شعاراتهن على الظهر أول مرة ثم لما رأين أن كاميرات المصورين تهتم بالجهة الأخرى أكثر نقلن هذه الشعارات الى حيث تحب العدسة. والصحافة تغطي كل هذا ، وعلى الصفحات الأولى ، وبصور حجمها يتحسر عليه السياسيون. لكن من يجرؤ على الاستنكار تنقلب على رأسه الدنيا باعتباره قد تجنى على حق انساني طبيعي! هل تعرفون ليخ فاليسا؟ ذلك المناضل النقابي البولندي وأول رئيس لبولندا بعد انهيار المعسكر الاشتراكي. حتى هذا لم يعد يضمن له ماضيه المشرف هيبة. "تورط" وقال كلاما معناه أنه لا يحق للمثليين أن يفرضوا نموذجهم على المجتمع. لم تذهب به الجرأة ، وهو الذي وقف متحديا نظاما بكل جبروته ، الى حد الاعتراض على جعل حقوقهم قانونية ولم يعترض على ممارسة حياتهم الخاصة ، ومع ذلك ثارت مواقع التواصل الاجتماعي عليه وكتبت مقالات مستنكرة لموقفه ، وحتى ابنه الموظف الرفيع في الاتحاد الأوربي اتصل به

ليبلغه أن ما قاله "لم يكن مناسبا ولا لائقا"! عجبا. كلام أبيك المناضل المحترم غير لائق والتصرفات والصور المخزية التي تبثها وسائل الاعلام لائقة!! كان يمكن لهذا الإبن التغاضي على الأقل باعتبار أن لكل حقه في التعبير.

قبل فترة وجيزة أجرت مقدمة برنامج (الكلام لك) في قناة فضائية فرنسية مقابلة مع الممثل الكبير آلان ديلون عن الحياة الحميمة على خلفية تسونامي الاعلام بشأن " مظلومية" المثليين ، والاقرار المتسارع لحقوق المثليين في الدساتير الغربية (كان من بواكيره قبل سنوات تصويت الشعب الاسباني بنعم بنسبة تزيد على ٦٢ بالمئة !؟) ، وبشأن تراجع النموذج الرجولي ، في الرجال ، والنموذج الانثوي ، في النساء لصالح نموذج مسخ طغى على الجنسين له وجهان ، ميوعة في الرجال وجسارة في النساء تفقدهن أكثر فأكثر أنوثتهن باستخدام مخل للخواص البايولوجية الأنثوية ذاتها ، وتكون النتيجة أن كلا الجنسين خسرا مميزاتهما ، وبالتالي حدث اضطراب في أدوارهما الاجتماعية. وكان قبل ذلك بأيام قد عبر عن موقف مماثل في مقابلة مع مجلة مدام فيغارو. حدث ولا حرج عن رد الفعل في مواقع التواصل الاجتماعي والردود التي وصلت المجلة.

لماذا؟ لأن الاعلام والادبيات روجت منذ وقت مبكر في القرن الماضي ، بدوافع سياسية ، الى وضع فاصل مصطنع بين حقوق المرأة والحقوق الاجتماعية ، بين الانصاف للمرأة والعدالة الاجتماعية ، بحيث أصبحت حقوق المرأة ليست قضية كالحقوق النقابية وضمن برنامج سياسي موحد يشمل فئات المجتمع كله مثلا ، بل قضية قائمة بحد ذاتها حتى من الناحية السياسية ، أضعفت ، عن قصد ، النضال السياسي في الدول الغربية بتكسيره الى شظايا حركات فئوية ليس في هذا المجال فقط

بل في مجالات كثيرة ، وتبديد طاقة المجتمع التجديدية الثورية. ساعد على هذا أدباء وأديبات و " فلاسفة" و " فيلسوفات" وإعلاميون من كلا الجنسين ، وطبعا ، سياسيون وسياسيات.

إن اللواتي تصدرن النضال أول مرة في الغرب من أجل حقوق المرأة كن مناضلات شريفات كاللواتي يناضلن اليوم من اجل حقوقها في بلداننا ولكن النضال كان ضمن النضال العام من أجل مجتمع عادل ولم يكن يوجد حديث خاص بالـ "جندر" و "الفيمين" و "الهيمنة الذكورية" بقدر ما كان الحديث يدور حول ظلم اجتماعي ضحيته الرجل والمرأة معا ، وتسلط طبقي برجوازي يضطهد الرجل مثلما يضطهد المرأة حتى جاءت "أشياء" سيمون دو بوفوار....

موت البطل بين تولستوي ودستيوفسكي

"بخصوص الموسيقى متعددة الأصوات ، يتوجب أن يقول كل صوت شيئا ما ، ولكن في هذه الحالة يوجد عدد كبير من الأصوات وأي منها لا يقول شيئا"

ليو تولستوي ، يوميات ، ١٨ كانون الثاني ١٨٩٩

====

قامت (كاريل إميرسون) **Caryl Emerson** في دراستها* المطولة المعنونة (باختين... الصلة بتولستوي) بجمع شتات آراء باختين في أدب تولستوي وفكره لتبني مقارنة بين موقفيه من كاتبي القرن التاسع عشر العظيمين ، تولستوي ودستويفسكي الذي حظي بعكس صاحبه بإهتمام مسهب تجلى في الصرح النقدي (شعرية دستويفسكي) ١٩٢٩ ، غير أن طبعة ١٩٦٣ لهذا العمل ، بعد أن زيد زيادة لا يستهان بها ، وفرت فرصة لباختين للتوسع في الحديث عن "الضمير المتعدد" أو "الوعي المتعدد" والمبدأ الحواري. نتناول هنا ما يتعلق بموضوعة الموت.

يقول باختين في أوراق عثر عليها بعد وفاته ونشرت بعنوان (المؤلف والبطل) ضمن (جمالية الخلق الشفاهي) بأن مهمة الفنان ليست في المشاركة في الحياة من الداخل فقط بل أن يفهمها ويحبها من الخارج أيضا. في طبعة ١٩٦٣ ، الفصل الثاني ، (البطل وموقف المؤلف منه عند دستيوفسكي) ، كان من بين الإضافات تحليل لقصة تولستوي القصيرة (ميتات ثلاث) والتي عدها باختين نموذجا لفكر تولستوي المونولوجي. في هذه القصة تصوير لموت سيدة ثرية وموت حوذي وموت شجرة ، لا

علاقة بينها سوى علاقة شكلية صرف وخارجية. أي من هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث لا تعلم بوجود الشخصيتين الأخريين ، ولا يمكنها أن تعني شيئا لهما اللهم إلا ضمن رؤية المؤلف الذي قام بجمع هذه الميتات الثلاث وهو صاحب الكلمة الأخيرة فيها. لا السيدة ولا الحوذي ولا الشجرة ، طبعا ، تفكر أو تتحدث. الذي يفكر ويتحدث نيابة عنهم ويرى ما لا يرونه مطلقا هو شخص آخر... المؤلف. لا توجد بينها علاقة حوارية حقيقية و لا حتي بينها وبين مبدعها تولستوي. يؤكد باختين منطلقا من هذا المثال الواضح على أن جميع روايات وقصص تولستوي تشترك في هذه البنية الأساسية وإن كانت بطريقة أكثر تعقيدا. يتساءل كيف ستكون هذه الميتات الثلاث لو أن المؤلف كان دستويفسكي ، ولكنه يسارع ليعطي ملاحظة جوهرية مفادها أن دستويفسكي لم يكن ليختار ميتات ثلاث كما هي عند تولستوي أبدا إذ لا يمكن لها أن "تشتغل" من وجهة النظر هذه داخل عالم دستويفسكي "الحدث الجوهري هو تفاعل الضمائر كليا عند دستيوفسكي (.....) إن الموت كما يفهمه تولستوي لا وجود له في عالمه".

يوجد عند دستويفسكي ميتات أقل مما عند تولستوي وأغلبها إما قتل أو إنتحار. تولستوي مولع بوصف الموت ، وبإتجاهين ، من داخل الشخصية الى خارجها ومن خارجها الى داخلها ، وإنطلاقا من ضمير المائت نفسه ، لا بل كأن الموت فعل من أفعاله. هنا بالذات لا أهمية للآخرين عند تولستوي وبطله ، بعكس دستويفسكي الذي يجعل للآخرين دورا ، موقفا وتأملا ، في واقعة الموت حيث الموت موضوعي بالنسبة للآخر ، وحيث الآخر له الأفضلية. في الحقيقة أن الموت في العمل القصصي برأي باختين بوصفه الحد الشفاف بين عالمين هو الذي يكشف عن موقف المؤلف

وصوته ، وهنا يضع تولستوي ودستويفسكي في أقصى طرفي خط المؤلف. يميل تولستوي الى الإفادة من ميزته كخالق للشخصيات فيقيد إستقلاليتها ويفرض عليها رؤيته الجامعة فتكون أحاديثها منفصلة عن شخصياتها وهو الشخص الوحيد الذي يعرف التتمة وخاتمة الأحداث التي تبقى غامضة على من يعيشونها ، فيما ينزع دستويفسكي الى توزيع معرفته على الشخصيات ، ما يعرفه عنها تعرفه هي أيضا أو في مقدورها معرفته ، وفي حالات كثيرة ، يكون هذا مدعاة لرعبها.

نقطة أخرى جديرة بأن تدخل المقارنة هي ما ينتظر المؤلفان من الموت أن يحله. من وجهة نظر شخصيات تولستوي الموت حل ضروري ، وجاء ليتم شيئا ما يبقى ناقصا لولاه ، (بريخونوف الذي يموت بردا في قصة السيد والخادم ، وأندري بولكونسكي الذي يموت ببطء بعد معركة بورودينو.... الى آخره). لكن الموت عند دستويفسكي "مغادرة" ، البطل قال كلمته و "غادر" ، لكن ما قاله يبقى داخل حوار مفتوح ، وهو ليس حلا نهائيا فالشخصية لوحدها ، دون الآخر ، لا يمكنها أن تنجز إتماما. الموت هو "الفعل الجمالي النهائي إزاء الآخر الذي يكون حرا بعد موتي في أن يشرع في قولبة دالة جمالية عن شخصي" هذا هو الثمن الذي ندفعه مقابل هبة التكامل مع الآخر. لكن الموت عند تولستوي إنسحاب الى الداخل نحو ضوء لا يراه غير المائت ، هو فقط من يعرف السر ، وهو بعذابه مكتف. يقول باختين أن هذا منظور مفتعل مزيف فلا توجد أنا يمكن خلقها أو إدارتها من الداخل. الكمال يأتي من الخارج فقط ، من حيث يقف الآخر الذي هو حاجة ذاتية مطلقة عند دستويفسكي.

لا بد لنا في الختام أن نذكر تقييم الباحثة لمنظور باختين. تقول كاريل بأن باختين ليس قارئا جيدا لتولستوي ، ناهيك عن أن تولستوي غير مناسب لعالم باختين. إنه لا يأخذ بنظر الإعتبار غنى أعمال تولستوي ، نقده التأريخي ، مفهومه للإختيار الحر والحتمية كما تجلى في (الحرب والسلام) ، وكذلك تنويعات خطابه ، وتقنياته. يركز باختين على رواية واحدة هي "البعث" التي يصفها بأنها النموذج الآيديولوجي الواقعي الإشتراكي ، وهكذا يكون آخر ما قدمه تولستوي هو بداية المونولوجية السوفيتية برأي باختين.

*نشرت الدراسة مع مجموعة من المقالات عن تولستوي
في مجلة (يورب) الفرنسية في عددها آب-أيلول ٢٠١٠
/نشر مقالنا في جريدة الصباح/

صور من الجسد والموت العنيف والهوية

بالجسد تبدأ الحكايات وبالجسد تنتهي. أجساد تعيسة تحمل تواريخ ، أو آثار تواريخ ، مأساوية. ما الذي يعنيه جسد بترته حرب؟ يتحدث الفرنسي بليز سيندرار (١٨٨٧-١٩٦١) في كتابه (اليد المقطوعة) عن طائرة كانت تعبر فوق وحدتهم العسكرية أثناء الحرب العالمية أصابتها قذيفة فسقطت منها ذراع بشرية قربه ، مقطوعة من المرفق. يصف كيف ، وقد وقعت الذراع على الأرض بين الأعشاب ، أخذت الأصابع الدامية تتحرك في التراب كأنها تبحث عن أفضل وضع للإستقرار ، وسكنت. الجدير بالذكر أن سيندرار نفسه فقد ذراعه في الحرب. يصادف سيندرار بعد الحرب رفيقا له فقد ساقه فيتبادلان الحديث والذكريات. يقول له رفيقه: "لو أنكم يا حقراء أسرعتم لنجدتي ونقلتموني بعد أن أصابتني القذيفة الأولى دون أن تسبب لي ضررا كبيرا لما وجدتني القذيفة الثانية و "ملخت" ساقي ولكنت الآن بشرا سويا.... يا عريفي!". لقد خلفته القذيفة بهوية معاقة ناقصة.

والأجساد تذكار بتواريخ مؤلمة مشتركة يسعى البعض الى نسيانها أو إنهائها كما يفعل الجلاد بالضبط لكنه هنا لا يفكك بعنف شيفرات الجسد ويعيد تركيبها مشوهة ليفرض عليه هوية أخرى ، إنه فقط يتخلص منه ككائن حي لينهي تأريخا مشتركا. صدر هذا العام كتاب (رسائل الى هيلين) يضم مجموع رسائل الفيلسوف لويس ألتوسير (١٩١٨-١٩٩٠) الى حبيبته ، وزوجته فيما بعد ، منذ أن كانت شابة شيوعية وناشطة في مقاومة الإحتلال النازي. يقول لها في رسالة كتبها العام ١٩٤٥ بعد إطلاق سراحه من الأسر "أحببت فيك كرم نفسك وتحررك..." لكنه في العام ١٩٨٠ بعد ٣٥ عاما من العيش معا ينهي "يوتوبيا" السعادة الحميمة بخنقه لزوجته على سرير غرفة النوم. مشهد أخير... ألتوسير واقف عند السرير وهيلين ممددة على ظهرها ميتة. هل

أصبح الجسد ، وقد شاخ ، رمز بطلان هذه اليوتوبيا؟ من الصعب تصور الإنفعالات التي أدت الى قتل الحبيبة لكن ما أدلى به فيما بعد يرسم صورة لحياة يومية لم تعد تحتمل لتفاهتها بنظره.

من قصص الحرب التي كانت تنشر إثناء الحرب العالمية الأولى على أنها وقائع حقيقية تلك الواقعة التي رواها الملازم (بيريكار) عن نفسه ورفاقه في الكتيبة ٩٥ مشاة (ونحن هنا نلخص عن ملف في مجلة الحوليات الفرنسية كانون الثاني-شباط ٢٠٠٠) عندما وجدوا أنفسهم يخوضون معركة غير منظمة ولكنها حاسمة. إستعادوا جزءا من خنادقهم من الألمان ولكنهم إكتشفوا أنهم في تلك الخنادق محاطون بالعدو وبدأت القذائف تتساقط عليهم. رأى بيريكار ما حسبه مخرجا على بعد عشرات الأمتار تمثل في شق أرضي. ركض نحوه مجازفا بحياته ليصل إليه فيجده مليئا بجثث جنود فرنسيين. نظر إليهم وتساءل إن كانت تضحيات هؤلاء ذهبت سدى فتملكه الغضب وصاح فيهم: "أنتم يامن هناك! قيام! إنهضوا ! ماذا تفعلون ممددين على الأرض والخنازير على بعد خطوات؟ هلموا نقضي عليهم!" يقول أنه دهش حين أجابه الموتى " نهضوا لندائي ، إختلطت أرواحهم بروحي لتكون كتلة هائلة من نار ، نهرا عظيما من معدن سائل" لكن بيريكار لا يتذكر بالضبط ما حدث بعد ذلك ولكنه يصف بدقة عددا من مظاهر تحوله الجسدي " أصبح لي جسد كبير عظيم ، عملاق ، طافح بالحيوية ، ويسر عجيب في التفكير والنظر ، أرى من عشر جهات ، أوجه أمرا لهذا ، وأشير لذاك ، وأطلق الرصاص ، وأتفادى رمانة يدوية كادت أن تصيبني...." وأخيرا تراجع الألمان الى ضعف المسافة التي إحتلوها أمام جيش من الجنود المنبعثين يقودهم ملازم متحول.

يتساءل الكاتب ، من بين أسئلة كثيرة ، كيف ترتبط الهوية البشرية بالجسد وهل يعتمد البقاء الشخصي أم لا يعتمد على بقاء الجسد؟ كيف ترتبط الهوية البشرية (التي نسميها أحيانا الروح) بالجسد؟ لكن باختين ، كما يبدو ، يجعل بالعكس

الجسد هوية للروح (عن دراسة لكاريل إميرسون في مجلة يورب نيسان-آيار ٢٠١١) في معرض مقارنته لموقفي تولستوي ودستويفسكي من الموت العنيف فالروح بحاجة الى جسد ، وإنبعاث الجسد صورة تمدنا بالقوة " ليس لأنها تهدئ من خوفنا من محدوديتنا المادية بل لأنها تؤكد صلة الروح بالجسد غير القابلة للقسمة ، الحاجة التي تكابدها الروح لأن تكون متحدة بجسد معين محدد" ويقول باختين "حتى المسيح بحاجة لأن يتجسد ليحب ويتعذب ويغفر".

هل الإنبعاث في الدنيا ، وهو ركن من أركان التصور الديني الآخروي والقيامي ، تعبير آخر عن إسترداد الهوية المسلوبة بموت عنيف؟ قرأت حكاية غريبة أظنها أحد المصادر التي بني عليها أدب الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية. ملخص هذه الحكاية التي هي في الأصل ريبورتاج كتبه الصحفي البرازيلي إقليدس دا كونيا (ولد في ١٨٦٦ وأغتيل في ١٩٠٩). هذا الصحفي رافق حملة عسكرية أرسلتها الحكومة للقضاء على حركة صوفية تطهرية نمت وإتسعت في (باهيا) حتى إستشعرت الحكومة الخطر منها ، قائدها رجل خانته زوجته مع شرطي فإعتزل الناس سنوات وظهر أخيرا وقد بانت عليه علامات الولي الصالح وأوتي القدرة على التأثير في الآخرين حتى تبعه خلق كثير وشرع ببناء "مدينة الرب" في منطقة نائية. عشرات من البيوت الطينية تظهر يوميا من تحت الأرض لتشكل مدينة (قنودوس) التي صارت مزار الخلاص للمدمنين والعاهرات والقتلة والحالمات بمريم العذراء في بلاد قفر قيل أن أبرز سكانها إثنان الشمس والشيطان. فشلت الحملة العسكرية مرات فقد كان الجنود ما أن يصلوا الى مشارفها حتى يفروا مذعورين ومن لم يفر قتله الأهالي ببنادق قديمة طلقاتها ليست سوى حبات المسابح التي تحقق المعجزات. أخيرا تم إحتلال المدينة وفتك الجيش بسكانها فتكا ذريعا وقتل "الولي الصالح" لكن قنودوس أصبحت متاهة بأشكال وحدود غير مرئية لا يهتدي فيها جنود الجيش المنتصر وضباطه الى مخرج ، فيما كان الناس المذبوحون يعودون الى الحياة وهم يطلقون عليهم آخر ما

تبقى من حبات المسابح. كان إقليدس العلماني حين رافق الجيش كارها لأفكار أهل قنودوس ولأصلهم الخلاسي ولكنه بعد المذبحة كتب هذا الريبورتاج المليء بالتعاطف معهم. سواء كان ما ذكره لنا بيريكار وإقليدس وغيرهما حقيقة أو خيالا تبقى للجسد حقيقته وللحكاية مغزاها. هذه الأجساد التعيسة تظل تناضل من أجل البقاء مثقلة بهوية معذبة أو ساعية لإستردادها. الرجل الذي عذبه رجال الأمن ثم قُتل شقيقه في الحرب ثم توفيت والدتهما حزنا عليه ، هذا الرجل مات موتا مضاعفا وعندما سنحت له الفرصة في فترة إضطربت فيها الأوضاع وفقدت الدولة سيطرتها أردى أحد الجلادين قتيلا في الشارع ، كان في الحقيقة يسعى للإنبعاث ، يمارس إستردادا رمزيا عنيفا لهوية منتهكة.

/كتب المقال في العام ٢٠١٢
ونشر في جريدة الصباح/

الرجل الساقط... الأيقونة والكلمة

يقول (توم جونود) في تعليقه على صورة الرجل القافز من أحد برجي مركز التجارة العالمية بنيويورك بعد أن ضربته الطائرة يوم ١١ أيلول: "هو في الصورة ، يغادر الأرض كالسهم ، ومع أنه لم يختر مصيره فقد بدا ، في لحظات حياته الأخيرة ، يعانقه. لو لم يكن يسقط لقلنا أنه يطير. يبدو مسترخيا ، مندفعا بعنف ، خلال الهواء. يبدو مرتاحا وهو في أسر حركة لا يمكن تخيلها. [...] في الصور الأخرى كلها بدا الناس الذين فعلوا مثلما فعل ، الذين قفزوا ، يصارعون اختلالا مرعبا في التوازن ، بعضهم بلا قمصان ، أحذيتهم تتطاير وهم يسقطون ، بدوا مرتبكين كما لو أنهم يحاولون السباحة الى أسفل سفح جبل. أما الرجل الذي في الصورة فعلى العكس ، عمودي تماما ، في تواز تام مع خطوط البنايات خلفه. إنه يفلقها ، يشطرها ، كل شيء الى يساره هو البرج الشمالي ، وكل شيء الى يمينه ، هو البرج الجنوبي. مع أنه غير عابئ بالانسجام الهندسي الذي أنجزه فهو العنصر الأساس في خلق راية جديدة ، راية مكونة كليا من قضبان فولاذية تلمع في الشمس [...]"- الرجل الساقط ، مجلة إسكواير ٨ أيلول ٢٠٠٩. لم يتم التعرف بشكل مؤكد على هوية الرجل الساقط أبدا ، ولم تزد هذه المجهولية رمزية الصورة ورمزية ذلك اليوم في التأريخ الأميركي إلا توهجا وأصبحت الصورة في رمزيتها مناظرة لرمزية قبر الجندي المجهول. يقول مارك تومبسون: "ربما لم توجد أقوى صورة لليأس في بداية القرن الحادي والعشرين في الفن أو الأدب ، أو حتى في الموسيقى الشعبية. لقد وجدت في صورة فوتوغرافية واحدة"-

موسوعة ويكيبيديا.

كان المصور ريتشارد دروو يصور في احتفال بضاحية من ضواحي نيويورك عندما ضربت الطائرتان برجي التجارة العالمية وتصاعد الدخان ليملأ سماء المدينة ، وعندما وصل الموقع كان الناس يلقون بأنفسهم من النوافذ فأخذ دروو يصور سقوطهم. لطالما كان دروو على موعد مع اللحظة الفوتوغرافية الحاسمة. عندما أغتيل روبيرت كندي بعد إغتيال شقيقه الرئيس جون كندي بخمس سنوات كان دروو يقف خلفه مباشرة وتناثر الدم على بدلته التي لا زال يحتفظ بها. وبسرعة بديهية قفز فوق منضدة قريبة ليصور من الأعلى "بوبي" الذي يلفظ أنفاسه فيما كانت زوجته إثيل كندي تحاول أن تغطيه بجسمها وتتوسل بدروو وبالمصورين الآخرين ، أن لا يلتقطوا صورة. تلك الصورة عن الرجل الساقط على الأرض في العام ١٩٦٨ طافت أنحاء العالم إلا أن صورة الرجل الساقط من السماء في العام ٢٠٠١ لم تظهر أيامها إلا مرة واحدة ثم منعت ورفع المدعي العام دعاوى ضد وسائل الإعلام التي نشرت لقطات المتساقطين من البرجين باعتبارها استهانة بالدم الأميركي في تلك الأيام الحرجة. ماعدا في التخمينات بقي الرجل مجهولا ، لا إسم يذكر به ، ولا عائلة تبكيه ، ولا جثة تحصل على دفن لائق. ظهر لثوان واختفى مواصلا سقوطه الى العدم.

يقول دون دليلو بأنه حين كتب روايته وعنونها (الرجل الساقط) والتي صدرت في العام ٢٠٠٧ لم يكن يعرف بأن توم جونود أطلق على الصورة تسمية الرجل الساقط (في مقاله الشهير في مجلة إسكواير عدد أيلول ٢٠٠٣) ، وكان مقال جونود هو الركن الأساس في سيناريو الفيلم الوثائقي في العام ٢٠٠٦ وهو بعنوان (الرجل الساقط) أيضا . على كل حال يوجد في الرواية رجل ساقط ولكنه ليس رجل ريتشارد دروو الذي

التقطت كاميرته انحداره العمودي بل (كيث نويدكر) الذي أفلح في أن يخرج من الكارثة مغطى بالرماد وقد انغرزت في جلده الشظايا وعاد على هذه الحال دائخا مترنحا الى عائلته التي كان منقطعا عنها ، زوجته وطفله ، ولكنه لم يستطع ، لا هو ولا زوجته ، أن يستعيدا حياتهما الطبيعية أبدا برغم الهزة التي وجهتها الكارثة الى حياتهما بل ربما كانت الكارثة هي الضربة الختامية لأمل حياتهما المشتركة. مع ذلك فرجل دروو كان حاضرا أيضا ، ولكن للحظة كما في الصورة ، إذ شاهده كيث وفنان جداريات وهو يرمي بنفسه من إحدى نوافذ الطوابق العلوية ولم يستطيعا بعد ذلك أن يمحوا هذا المشهد من ذاكرتهما وصار الفنان يربط نفسه بحبل ويرمي بنفسه من بناية عالية ليبقى متدليا هكذا كالرجل الساقط. رواية دون دليلو تتحدث عن الدمار السايكولوجي الذي خلفه اليوم "الذي تغير فيه كل شيء". الغريب ان دليلو ، وطوال أربعة عقود ، كان كأنه يكتب روايات ليوم ١١ أيلول فحتى قبل أن ينص في (الرجل الساقط) على أن البرجين "أوهام الثروة والسلطة التي ستكون يوما أوهام التدمير" كانت صورة البرجين على غلاف إحدى طبعات رواية (العالم السفلي) ١٩٩٧ نبوءة بمصير صرح شاهق منتصب بانتظار لحظة انهياره ، صرح هو من الناحية الواقعية لم يحبه الأميركيون أبدا فقد كان بشعا معماريا بنظرهم ومكلفا ماديا ثم تبين لهم أنه مكلف بشريا وإنسانيا يوم ١١ أيلول.

/كتب المقال في العام ٢٠١٢

ونشر في جريدة الصباح/

لوليتا...
صورة لإنحراف المؤلف أم صورة تشخيصية لإنحراف مجتمع؟

يجري استذكار رواية (لوليتا) في الصحافة الغربية الثقافية بين الحين والآخر منذ العام الماضي ونشرت مقالات تحليلية ، ذات الصلة بالحياة الجنسية خصوصا ، إذ تحتل رواية (لوليتا) للكاتب الأميركي روسي الأصل فلاديمير نابوكوف (١٨٩٩-١٩٧٧) مكانة فريدة في تاريخ أدب القرن العشرين ، ومكانة فريدة في أدب كاتبها نفسه إذ أن الشخصيتين ، (همبيرت) الرجل الثلاثيني الذي يتزوج أرملة ليتمكن من البقاء قرب إبنتها المراهقة ، وهذه المراهقة ، هما تبلور نهائي وتتويج لتجليات مختلفة لهاتين الشخصيتين في عدة أعمال للكاتب منذ العشرينيات من القرن الماضي (*أنظر في الويكيبيديا الإنكليزية عن الأعمال ذات الصلة عند فلاديمير نابوكوف*) ، ما يدل على وقوع الكاتب تحت استحواذ مرضي بخصوص الموضوع (سنتعرف على جذره الثقافي بعد قليل).

لقد عمل على المخطوطة لمدة خمس سنوات مرهقة وكاد خلالها أن يحرقها لولا أن زوجته أنقذتها من الحرق ، غير أن هذه المخطوطة مفقودة الآن. إن بطلة قصته لم تصبح فقط مثل أية شخصية دون جوانية في زمنها ، بل أصبحت أيضا النموذج الأدبي الأصلي الوحيد من نوعه في القرن العشرين. منذ طبعها لأول مرة بيع منها ٦٠ مليون نسخة ، وبعد ستين عاما(نشرت الرواية بالفرنسية لأول مرة في العام ١٩٥٥ ولكنها منعت من التوزيع ولم توزع إلا في ١٩٥٨ ، سنة طبعها في الولايات المتحدة) ،

لا تزال (لوليتا) مصدر إحراج لكثير من الناشرين ويتفقون في شبه إجماع على أن الوقت لم يحن لإعادة طبعها ، فحدها لم يفل ، على حد تعبير *تشارلز مكغراث الناقد في النيويورك تايمز* ، وقوتها الصادمة لا تزال في أوجها ، مع أنه حتى روايات مثل (عشيق الليدي تشاترلي) للإنكليزي د. ه. لورنس لم يعد يوجد الكثيرون في الغرب ممن يعتبرونها مسيئة. السبب ، أو أحد الأسباب لذلك ، هو أن هذه الرواية تدنس رمز البراءة وتتعرض الى القدسية العائلية ، تمس الشرف العائلي في الصميم ، وتحول الزنا بالمحارم الى قطعة فنية ، ومكابدات الزاني الى تأملات جذابة مثيرة ، تجعل من ممارسة الزنا مع طفلة في الثانية عشرة من عمرها ، الممارسة المحرمة قانونا وعرفا في مختلف أنحاء العالم وفي مختلف المجتمعات ، تجربة أقرب الى التسويغ من خلال بلاغة الرواية.

لقد عرف نابوكوف ما سيواجهه منذ إنجازها في العام ١٩٥٣ ما دفعه الى التفكير في نشرها بإسم مستعار فترة من الزمن. رفضها خمسة من كبار الناشرين باعتبارها تروج للإنحراف ، لكن الناشر الفرنسي قبلها عن وعي بقيمتها التحريضية على النظر برؤية جديدة الى الموضوع وعن إعجاب بها. استقبلها كبار النقاد والأدباء بامتعاض وغضب ، باستثناء (غريم غرين) الذي وضعها بين أفضل ثلاث روايات ذلك العام ، فجون غوردن وصف الكتاب بأنه الأكثر "نجاسة" وإيفيلين وي وإدموند ويلسن لم يخفيا شجبهما. ضاعف نابوكوف تصريحاته وشروحه ليبرر كتابته للرواية ففي مقدمة للطبعة الأميركية أشار الى أن الرواية لا تتضمن أي توجيه أخلاقي كما قال في موضع آخر أن رفض الناشرين لم يكن بسبب طريقته في تناول الموضوع بل بسبب الموضوع نفسه ، يتحدث نابوكوف واصفا بطله بأنه "الغريب الذي تخفي ابتسامته

الطفولية الوديعة قذارة وحوش عفنة" والذي بعد أن عمل ما بوسعه للتخلص من أمها عمد الى تخديرها ليعبث بجسدها ويقايض صمتها بالهدايا والمال ، ثم بعد أن فقدت أمها يهددها بأن يهجرها ويتركها في مهب الأقدار إذا لم تشبع رغباته ، ويرضي من جانب آخر رغباتها في الإمتلاك مقابل مداعبات معينة. المفارقة الساخرة ، والرمزية الأميركية بامتياز ، هي أن الخطوة الأولى نحو ممارسة الجنس جاءت بمبادرة من الطفلة التي تبين أنها ليست عذراء فقد فقدت عذريتها في سفرة مدرسية مع زميل لها!

في مقال نشر في جريدة ليبيراسيون يوم ٢٨ نيسان ٢٠١٥ تقول الأنثروبولوجية أغنيس جيار بأن لوليتا نابوكوف ليست فريدة وقد سبقتها نماذج كثيرة سواء في الحياة الواقعية أو في الأدب والفن ، فلوليتا موقف ثقافي وإرث فكري غربي قبل أن تكون شيئا آخر ، إذ يحب الغربيون "اللوليتات" لأنهن ليس لديهن أطفال ، شابات الى الأبد ، لا يقدمن سوى المتعة ، ولا يتعرضن لأعراض بايولوجية ، وفي اللحظة التي يحملن فيها يمتن كما يحدث في رواية نابوكوف وفي أعمال أدبية سابقة لها (مثلا قصة العشاق لفيليب خوزيه فارمر- ورد ذكرها في مقال ماريكا مواسيف الباحثة الإثنولوجية والنفسية (اللوليتات أو تاريخ الغيرية البنيوية) المنشور في مجلة أدوليسونس العدد ٤٩ سنة ٢٠٠٤) الذي تؤكد فيه أن لوليتا تتعارض جذريا مع مفهوم الأم وهذا السبب الأساسي لنجاحها فالإنجاب في الغرب ينظر اليه على أنه شيء سلبي. إغواء لوليتا يرتكز في جزء كبير على النظام الآيديولوجي الذي ربط الشابة الصغيرة ، منذ الحرب العالمية الثانية ، بمثال التقدم فيما ربط الأم بالصورة السالبة للخنزيرة الحبلى ضمن سياق اقتصادي يطغي عليه وهم "الطريقة الأميركية في

الحياة" الذي ينشر في كل مكان مخدر الحلم الجماعي بشباب أبدي وجنس دون مخاطر وجسد... محرَّر.

/كتب المقال في ٢٠١٤/

المحتويات

تقديم ٥
الهجاء السياسي في الشعر العراقي بعد العام ٢٠٠٣ ..... ٧
في المكان الرؤيوي... الشاعر وأماكن الشعر..... ١٩
ما الذي أعجب إبنتي الصغيرة في شعر هاشم شفيق؟ ٣٣
التناص التاريخي للقصائد..... ٤١
الانقلاب على نظام (الاسم والمسمى) في شعر سهيل نجم ٥١
العالم امرأة.. نظرة في أدب صبري الحيدري ٦٥
التحولات في المفعاة* ٦٩
عن الحوار بالعامية والفن القصصي ٧٥
عن كتابة السلطة تاريخها الثقافي بقلمها..... ٨١
البورتريه الصحفي والأدب الصحفي..... ٨٩
للجريمة ثقافتها ٩٣
الناشرون والمـرأة !
دور الإعلام الغربي في التسقيط الاخلاقي
قضايا المثليين والفيمينيات نموذجا ١٠٣
موت البطل بين تولستوي ودستيوفسكي.....١٠٧
صور من الجسد والموت العنيف والهوية.....١١١
الرجل الساقط... الأيقونة والكلمة.....١١٥

لوليتا... صورة لإنحراف المؤلف أم صورة تشخيصية لإنحراف مجتمع؟.....١١٩

اصدارات دار ضفاف
للطباعة والنشر والتوزيع
تأسست اواخر ٢٠١١

ت	اسم الكتاب	المؤلف	التصنيف	السنة
١	مزرات بغداد/ط٢	الأب انستاس للكرملي تحقيق د. باسم الياسري	تراث	٢٠١١
٢	الآن ارتشفت زيد الحب	د. ماجدة غضبان المشلب	شعر	٢٠١١
٣	تنزه العباد في مدينة بغداد/ ط٢	المعلم نابليون الماريني تحقيق د. باسم الياسري	تراث	٢٠١١
٤	التاريخ الشفاهي لدولة الإمارات العربية	عمار السنجري	دراسات تراثية	٢٠١١
٥	مجلة الأدب العراقي بالانجليزية/ع١	د. صادق رحمة	مجلة فصلية	٢٠١١
٦	البصرة قصيدة	مقداد مسعود	دراسات نقدية	٢٠١١
٧	الشخصية العراقية	د. قاسم حسين صالح	دراسات اجتماعية	٢٠١١
٨	المدارس النحوية	د. عباس علي الأوسي	دراسات لغوية	٢٠١١
٩	السياسة الخارجية للجمهورية العراقية ٥٨- ١٩٦٣	د. نصير الجبوري	تاريخ	٢٠١٢
١٠	مقالات مشاكسة	د. سعد الحمد	مقالات	٢٠١٢
١١	كن شيئا ايها الألم	عمار السنجري	شعر	٢٠١٢
١٢	مجلة الأدب العراقي بالانجليزية/ع٢	د. صادق رحمة	مجلة فصلية	٢٠١٢
١٣	العودة الى البيت	وديع شامخ	رواية	٢٠١٢
١٤	الحب على ضفاف ملتهبة	د.فراج الشيخ الفزاري	رواية	٢٠١٢
١٥	الإحالة في القرآن الكريم	د. عباس علي الأوسي	دراسات لغوية	٢٠١٢
١٦	دراسات في تاريخ سوريا المعاصر	د. نزار كريم جواد الربيعي	تاريخ	٢٠١٢
١٧	تاريخ المماليك	سليمان فائق تقديم د. طالب البغدادي	تاريخ	٢٠١٢
١٨	البنية الدرامية في شعر نزار قباني	بيداء الطائي	دراسات نقدية	٢٠١٢
١٩	موجز تاريخ عشائر العمارة	محمد الباقر الجلالي	تراث	٢٠١٢
٢٠	حافة كوب أزرق	مقداد مسعود	شعر	٢٠١٢

٢١	نهاية العالم والتفوق الحضاري	د. أحمد جودة	تاريخ	٢٠١٢
٢٢	فن الاقناع اللغة والحوار	د. وليد حسن الحديثي	اعلام	٢٠١٢
٢٣	دور إدارة التغيير في تطوير المهارات الإدارية	د. نوال عبد الكريم الأشهب	ادارة	٢٠١٢
٢٤	جابر خليفة جابر والكتابة السردية الجديدة	حسين سرمك حسن	دراسة أدبية	٢٠١٢
٢٥	لستَ أنت	صبيحة شبر	قصص قصيرة	٢٠١٢
٢٦	هذيان روح	فاطمة العتبي	شعر	٢٠١٢
٢٧	تحليل مؤثرات القوانين الدولية	احمد الخزاعي	دراسة تاريخية	٢٠١٢
٢٨	إيران بين مطرقة أمريكا وسندان الأسرة البهلوية ج٢	د. نزار كريم الربيعي د. فاروق صادق الأعرجي	تاريخ	٢٠١٢
٢٩	الثورة النوابية	حسين سرمك حسن	دراسة أدبية	٢٠١٢
٣٠	جامعة آل البيت	د. سيار الجميل	تاريخ	٢٠١٢
٣١	شعراء ورواة من الإمارات	عمار السنجري	تراث	٢٠١٢
٣٢	المدارس اليهودية في العراق حتى ٥٢	د. نصير الجبوري	تاريخ	٢٠١٢
٣٣	القيثارة والقربان	سهيل نجم	مختارات شعرية	٢٠١٢
٣٤	حكم الأزمة العراق بين الاحتلالين	رائد السوداني	دراسة تاريخية	٢٠١٢
٣٥	التغلغل البريطاني في شرق افريقيا	د. علي صدام الساعدي	دراسات تاريخية	٢٠١٢
٣٦	فضاء الجنوب الشعري	حامد حسن الياسري	مختارات شعرية	٢٠١٢
٣٧	إشكالية الناس والسياسة	د. قاسم حسين صالح	دراسة نفسية	٢٠١٢
٣٨	الرثاء في شعر الشريف الرضي	د. محمد عبد الرضا جاسم	دراسات شعرية	٢٠١٢
٣٩	إيران بين مطرقة أمريكا وسندان الأسرة البهلوية ج١	د. نزار كريم الربيعي د.فاروق صادق الأعرجي	دراسات تاريخية	٢٠١٢
٤٠	مدخل إلى كتابة السيرة و لمحات عن شخصيات شهيرة	صديق توفيق	دراسات أدبية	٢٠١٣
٤١	التصوُّف بين الدروشة والتنوير	عبدالله الشيخ	دراسات فلسفة	٢٠١٣
٤٢	مايختصرهُ الكحلُ.. يتوسع فيه الزبيب	مقداد مسعود	شعر	٢٠١٣
٤٣	كلمات هاربة إلى الحب	د. نوال عبدالكريم الأشهب	شعر	٢٠١٣
٤٤	الشعر العُماني المعاصر، سعيد الصقلاوي. ترنيمة حياة	ناصر أبو عون	دراسات أدبية	٢٠١٣
٤٥	الورد دموعه ملونة	عادل الياسري	شعر	٢٠١٣

٤٦	كهف البوم ممر الياقوت	شوقي كريم جسن	رواية	٢٠١٣
٤٧	محمد نجيب ودوره السياسي والعسكري	وفاء خالد خلف	دراسات تاريخية	٢٠١٣
٤٨	سماوات .... السيسم	بلقيس خالد	نثر فني	٢٠١٣
٤٩	هو الذي جاء إلى عالم فوهان	فاروق أوهان	رواية	٢٠١٣
٥٠	نخيل بلا رؤوس	فاروق أوهان	مسرحية	٢٠١٣
٥١	من ذاكرة الأيام	عبد العزيز عبد الوهاب الجبوري	مذكرات	٢٠١٣
٥٢	دموع الأرض	مجيد الموسوي	شعر	٢٠١٣
٥٣	مباحث من تاريخ الموصل	د. ابراهيم العلاف	دراسات تاريخية	٢٠١٣
٥٤	لا ... لن يحترق القمر	سعيد الوائلي	شعر	٢٠١٣
٥٥	جان جينيه	ترجمة إيمان فاضل	سيرة	٢٠١٣
٥٦	بلاغ ..غدا يبدأ قصف البصرة	أفنان وفيق السامرائي	مذكرات	٢٠١٣
٥٧	المقاومة العربية للغزو المغولي حتى عين جالوت	د. عجمي محمود حطاب الجنابي	دراسات تاريخية	٢٠١٣
٥٨	مراثي بني غامد وزهران	فاروق أوهان	رواية	٢٠١٣
٥٩	بيدبا الحكيم في البلاغ السليم	د. فاروق أوهان	دراسات أدبية	٢٠١٣
٦٠	النَّقْدُ العَرُوضي عِنْدَ العَرَب	دعلي عبد الحسين حدّاد	دراسات أدبية	٢٠١٣
٦١	القانون واجب التطبيق على الجرائم أمام المحكمة الجنائية الدولية	د. فاروق محمد صادق الاعرجي	دراسات قانونية	٢٠١٣
٦٢	رؤى نقدية في الشعر وما حوله	د. عبد الرضا علي	دراسات أدبية	٢٠١٣
٦٣	تلك البلاد	فاروق يوسف	سيرة روائية	٢٠١٣
٦٤	إيران بين مطرقة أمريكا وسندان الأسرة البهلوية ج٣	د. نزار كريم الربيعي د.فاروق صادق الأعرجي	دراسات تاريخية	٢٠١٣
٦٥	المسيحيون ملح العرب	د. عبد الحسين شعبان	دراسات اجتماعية	٢٠١٣
٦٦	يوتوبيا الشعر	عبد الرزاق صالح	دراسات نقدية	٢٠١٣
٦٧	عيسى حسن الياسري سلة من ثمار	اعداد وتقديم فاطمة خليفة مؤذن	دراسات نقدية	٢٠١٣
٦٨	ثلاثية الارواح الضائعة	حسين سرمك حسن	دراسات نقدية	2013
٦٩	رسائل الى رجل امي	نوال عبد الكريم الاشهب	شعر	2013
٧٠	جياد من ريش نسور	مقداد مسعود	شعر	٢٠١٣
٧١	علي الوردي عدو السلاطين ووعاظهم	د. حسين سرمك	دراسات اجتماعية	٢٠١٣
٧٢	نوافذ على وطن الابريز	د. فاروق أوهان	مسرحيتان	٢٠١٣
٧٣	الموت الجميل	محمود سعيد	رواية	٢٠١٣

٧٤	الصراعات السياسية في العراق بعد ٩٥٨	محمد حسن الجابري	دراسات تاريخية	٢٠١٣
٧٥	زنقة بن بركة	محمود سعيد	رواية	٢٠١٣
٧٦	أعمدة الجسد ابراج الروح	د. فاروق أوهان	دراسات مسرحية	٢٠١٣
٧٧	بنات جعل	د. فراج الشيخ الفزاري	قصص قصيرة	٢٠١٣
٧٨	زلزال	عبد الله العامري	رواية	٢٠١٣
٧٩	دور المنظمات الدولية في مواجهة الإرهاب	د. طالب شغاتي الكناني	دراسات قانونية	٢٠١٣
٨٠	الحركة الوطنية في الاحواز	د.نوال كشيش الزبيدي	دراسات تاريخية	٢٠١٣
٨١	أحاسيس ملونة	د. نوال الأشهب	شعر	٢٠١٣
٨٢	Translation: Theory and Practice	د. صادق رحمة	علم الترجمة	٢٠١٣
٨٣	صيد البط البري	محمود سعيد	رواية	٢٠١٣
٨٤	تجارة عُمان الخارجية في عهد السيد سعيد بن سلطان	الدكتورة فاطمة صادق السعدي	دراسات تاريخية	٢٠١٣
٨٥	مختصر تاريخ البصرة	علي ظريف الأعظمي تقديم د. باسم الياسري	تاريخ	٢٠١٣
٨٦	الف ليلة وليلة في السينما والمسرح عند الغرب	الدكتور صالح الصحن	دراسات سينمائية	٢٠١٣
٨٧	حكم الأزمةالعراق بين الاحتلالين البريطاني والأمريكي ج٢	رائد السوداني	دراسة تاريخية	٢٠١٢
٨٨	أشهر الخطابات في تأريخ العرب والإسلام	الدكتور ضرغام الدباغ	دراسات أدبية	٢٠١٣
٨٩	أشعار من ذي قار	مجموعة شعراء	شعر شعبي	٢٠١٣
٩٠	شتاء اللقالق	إحسان وفيق السامرائي	رواية	٢٠١٣
٩١	من قتل حكمة الشامي	جمعة اللامي	مجموعة قصصية	٢٠١٣
٩٢	شمال الحجاز	المستشرق موسيل	تاريخ	٢٠١٣
٩٣	بلاغة الأخضر ... في الماء	عروبة جبار اصواب الله	دراسات نقدية	٢٠١٣
٩٤	المؤرخ المفكر الكُردي (كمال مظهر أحمد)	حميد المطبعي	سيرة شخصية	٢٠١٣
٩٥	الأحلام .دراسة في سيكولوجيا العقل	د. عباس العلي	دراسات نفسية	٢٠١٣
٩٦	خوشية	شوقي كريم جسن	رواية	٢٠١٣
٩٧	حوارات مع صبيحة شبر	مجموعة جوارات	سيرة ذاتية	٢٠١٣
٩٨	القيمة والمعيار الجمالي في التشكيل المعاصر	د. جبار العبيدي	دراسات تشكيلية	٢٠١٣

٩٩	جماليات الشكل في المسرح المعاصر	د. قاسم مؤنس	دراسات مسرحية	٢٠١٣
١٠٠	الحرب الأهلية الاسبانية ١٩٣٦-١٩٣٩	تأليف: زيجفريد كوكلفرانتز ترجمة: د. ضرغام الدباغ	تاريخ	٢٠١٣
١٠١	كتابات ساخرة وأخرى في هموم الناس والوطن	أ.د. قاسم حسين صالح	دراسات نفسية	٢٠١٣
١٠٢	انتظرني .... ريثما أجدني	ولام العطار	رواية	٢٠١٤
١٠٣	في ثنايا القصائد	قاسم ماضي	دراسات نقدية	٢٠١٤
١٠٤	الفكر السياسي الرافديني – الاغريقي	د. ضرغام الدباغ	دراسات فكرية	٢٠١٤
١٠٥	يدي تنسى كثيرا	مقداد مسعود	شعر	٢٠١٤
١٠٦	منعطف الصابونجية	نيران العبيدي	رواية	٢٠١٤
١٠٧	لا شئ هناك	ماجد مطرود	شعر	٢٠١٤
١٠٨	شكله وردتان	نورا تومي	شعر	٢٠١٤
١٠٩	أوراق مسافرة	د. نوال الأشهب	شعر	٢٠١٤
١١٠	مع يوميات عبد الله	د. رنا الشامي	قصص اطفال	٢٠١٤
١١١	دراسة مقارنة في الفكر السياسي العربي الإسلامي / المسيحي الليبرالي	د. ضرغام الدباغ	دراسات فكرية	٢٠١٤
١١٢	لا شئ هناك	ماجد مطرود	شعر	٢٠١٤
١١٣	أعلام من الموصل	د. ابراهيم العلاف	تاريخ	٢٠١٤
١١٤	المرتضى من الأخلاق	د عيسى عبد الحميد الخاقاني	دراسات فلسفية	٢٠١٤
١١٥	نيرفانا	صادق الجمل	رواية	٢٠١٤
١١٦	الرجل الذي أكله النمل	د. عباس العلي	رواية	٢٠١٤
١١٧	تفاحة حواء	ناطق خلوصي	رواية	٢٠١٤
١١٨	قمر ابو غريب كان حزينا	د. ضرغام الدباغ	سيرة ذاتية	٢٠١٤
١١٩	خرائط الشتات	محمد عبد حسن	رواية	٢٠١٤
١٢٠	هدوء الفضة	مقداد مسعود	شعر	٢٠١٤
١٢١	الإدارة الأمنية ألأمريكية في الشرق الأوسط تفوق الموزازنات الإقليمية	د. ظفر عبد مطر التميمي	دراسات سياسية	٢٠١٤
١٢٢	المشـير عبد الحكيم عامر ودوره السياسي والعسكري في مصر	د. بشار كريم الربيعي د. نزار كريم الربيعي	دراسات تاريخية	٢٠١٤
١٢٣	أخاديد في الذاكرة أحلى المفارقات في عالم الأنتيكات	د. طالب البغدادي	سيرة وذكريات	٢٠١٤
١٢٤	التحولات	هشام العيسى	دراسات فلسفية	٢٠١٤

١٢٥	تفكيك الخطاب البصري و دلالاته في العرض المسرحي	د. قاسم مؤنس عزيز	دراسات مسرحية	٢٠١٤
١٢٦	أحلام	عبد الواحد القطراني	رواية	٢٠١٤
١٢٧	غبار الموسيقى	شوقي كريم حسن	مسرحية	٢٠١٤
١٢٨	خمس نساء	د. حنان المسعودي	رواية	٢٠١٤
١٢٩	التلال والزنبق	سامي الياسري	شعر	٢٠١٤
١٣٠	سفينة نوح الفضائية	صادق الجمل	رواية	٢٠١٤
١٣١	تاريخ الكوت السياسي	رائد السوداني	دراسات تاريخية	٢٠١٤
١٣٢	ناطق خلوصي.. وأدب الشدائد الفاجعة	د. حسين سرمك حسن	دراسات أدبية	٢٠١٤
١٣٣	السينما... فن الإبهار المميت	د. حسين سرمك حسن	دراسات سينمائية	٢٠١٤
١٣٤	تفرعات في خط الفراغ	د. عباس العلي	قصص قصيرة	٢٠١٤
١٣٥	التاريخ السري لقادة اسرائيل	شامل عبد القادر	دراسات سياسية	٢٠١٤
١٣٦	نقد الحداثة	د. حاتم الصكر	دراسات نقدية	٢٠١٤
١٣٧	ضفاف العصاقير	إلهام الزبيدي	شعر	٢٠١٤
١٣٨	الحطاب والطيور الثلاثة	حسن العنزي	قصص للاطفال	٢٠١٤
١٣٩	ألواح العقد الثامن	خضر عواد الخزاعي	رواية	٢٠١٤
١٤٠	سلسلة من ذهب	غزاي درع الطائي	كتاب شعري	٢٠١٤
١٤١	الطبيخ جولة في المطبخ العباسي	تحقيق د. داود جلبي تقديم د. باسم الياسري	دراسات تراثية	٢٠١٤
١٤٢	تجهيل الأخبار الصحفية	نزار عبد الغفار السامرائي	دراسات صحفية	٢٠١٤
١٤٣	يوميات عبد الله (ج ٢)	رنا الشامي	قصص للاطفال	2014
١٤٤	زيادة معنى العالم .... نزهات في شجر المعرفة	مقداد مسعود	دراسات نقدية	٢٠١٤
١٤٥	حجر غزة	حنون مجيد	قصص قصيرة جدا	٢٠١٤
١٤٦	أتيقن من شكوكي	صادق العلي	شعر	٢٠١٣
١٤٧	الدوران في الوهم	كاظم الحصيني	رواية	٢٠١٥
١٤٨	ارواح ظامئة للحب	صبيحة شبر	رواية	٢٠١٥
١٤٩	..... وتحب الورود	الهام عبد الكريم	قصص قصيرة جدا	٢٠١٥
١٥٠	موجز تاريخ اليهود في العراق	د. نوال كشيش الزبيدي	دراسات تاريخية	٢٠١٥
١٥١	المأزق ... السفر الى أم المدن	عبد الله العامري	رواية	٢٠١٥

١٥٢	أول الفجيعة الرأس	ماجد الحسن	شعر	٢٠١٥
١٥٣	العرائيس الفصاح	د. صاحب خليل ابراهيم	معجم	٢٠١٥
١٥٤	رذاذ الفجر	ناظم السعدي	شعر	٢٠١٥
١٥٥	منفى الجسد	خضر عواد الخزاعي	رواية	٢٠١٥
١٥٦	قطر السيل في سياسة الخيل	تحقيق: د. باسم الياسري	تراث	٢٠١٥
١٥٧	شعر قبيلة سليم في العصر العباسي	د. عبد الحسين حداد	دراسات أدبية	٢٠١٥
١٥٨	وحيدا دون العصور	عباس باني المالكي	شعر	٢٠١٥
١٥٩	رمادي وليمة للريح	محمد صالح عويد	شعر	٢٠١٥
١٦٠	خيول مشاكسة	ماجد الحسن	شعر	٢٠١٥
١٦١	قرابين القلعة العائمة	عبد الله سرمد الجميل	شعر	٢٠١٥
١٦٢	معبد الذاكرة	أسماء الرومي	شعر	٢٠١٥
١٦٣	حكايات بغدادية	سهيلة زنكنة	نصوص نثرية	٢٠١٥
١٦٤	من يطرق باب الضوء	رفيف الفارس	شعر	٢٠١٥
١٦٥	رحلة في عيون القرية	ناظم المناصر	رواية	٢٠١٥
١٦٦	أطباء أكاديميون رحلة الماضي والحاضر	مها يونس	دراسات توثيقية	٢٠١٥
١٦٧	الخبر في السرد العربي القديم	إشراق سامي	دراسات أدبية	٢٠١٥
١٦٨	إضاءات في السرد العربي	د. باسم عبود الياسري	دراسات نقدية	٢٠١٥
١٦٩	ليلة تسليم جلجامش لليهود	د. حسين سرمك حسن	دراسات فكرية	٢٠١٥
١٧٠	أرض النهرين	أدون بفن	دراسات تاريخية	٢٠١٥
١٧١	وطن.. تحت خط الوجع	جمال الفريح	شعر	٢٠١٥
١٧٢	ماذا؟	كو أُون ترجمة: سهيل نجم	شعر	٢٠١٥
١٧٣	زفير العطر	عدنان طعمة سميرة عواد	شعر	٢٠١٥
١٧٤	ابراهيم العراقي	د. عباس العلي	دراسات تاريخية	٢٠١٥
١٧٥	قطارات ... افكار لا تتوقف	موفق أحمد	فنون تشكيلية	٢٠١٥
١٧٦	السلم	حنون مجيد	ق. ق. جدا	٢٠١٥

١٧٧	قمر بغدادي	سهيلة زنكنة	سعر	٢٠١٥
١٧٨	الوشاح الأحمر	فوز الكلابي	قصص قصيرة	٢٠١٥
١٧٩	موسوعة جرائم الولايات المتحدة الامريكية ج١	د. حسين سرمك حسن	دراسات سياسية	٢٠١٥
١٨٠	تجاذب الحضارات في الرواية العربية	الدكتور فليح الركابي	دراسات أدبية	٢٠١٥
١٨١	تستفزني تجاعيد وجهي	عبد الرزاق الجشعمي	شعر	٢٠١٥
١٨٢	أنواء الروح	عبد الستار جبار	شعر	٢٠١٥
١٨٣	أرض الجنة	جمان حلاوي	رواية	٢٠١٥
١٨٤	تمثلات السيرة الذاتية في روايات أحمد خلف	حسين علي المعموري	دراسات نقدية	٢٠١٥
١٨٥	صناعة القاريء	عبد الغفار العطوي	دراسات نقدية	٢٠١٥
١٨٦	سوق مريدي	قاسم حول	رواية	٢٠١٥
١٨٧	المختصر الدقيق في فن التحقيق	د. عبد الله السادة د. باسم الياسري	دراسات تراثية	٢٠١٥
١٨٨	لابد لنا من فجر	د. ضرغام الدباغ	مذكرات	٢٠١٥
١٨٩	الشورى في الفكر الاسلامي	عماد عزيز فتاح	دراسات اسلامية	٢٠١٥
١٩٠	كتاب الجفر	طارق فتحي	دراسات تراثية	٢٠١٥
١٩١	ليالٍ دون فارس	د. خولة الزبيدي	شعر	٢٠١٥
١٩٢	أوراق شجرة الدفلى	نيران العبيدي	رواية	٢٠١٦
١٩٣	طيبو الفلوب شمسهم مشرقة	د. ضرغام عبد الله الدباغ	مسرحية	٢٠١٦
١٩٤	اغاني الشاطيء الحزين	عبد الله العامري	رواية	٢٠١٦
١٩٥	سياسة التوسع الأمريكية في الشرق الأوسط	د. ضرغام الدباغ	دراسات سياسية	٢٠١٦
١٩٦	شعر سُلَيم في عصر ما قبل الاسلام	د. عبد الحسين حداد	دراسات أدبية	٢٠١٦
١٩٧	عبور الربع الخالي	: د. غديّر بن راشد الوهيبي	رحلات	٢٠١٦
١٩٨	نعم أحببتك	زينب الجبوري	شعر	٢٠١٦
١٩٩	اسماء الله الحسنى وصفاته العلى	كيلان خضير العزاوي	دراسات اسلامية	٢٠١٦

٢٠٠	السلوك الاجرامي	د. احمد الخزاعي	دراست اجتماعية	٢٠١٦
٢٠١	المقدمات السياسية للاستقلال الوطني في العراق	د. ضرغام الدباغ	دراسات تاريخية	٢٠١٦
٢٠٢	الرؤى والتراجيديا قراءات في رؤى سرديات عبد عون الروضان	جاسم عاصي	دراسات نقدية	٢٠١٦
٢٠٣	مكاشفات رؤيوية في النص الأدبي	عباس باني المالكي	دراسات أدبية	٢٠١٦
٢٠٤	الأرق	مقداد مسعود	شعر	٢٠١٦
٢٠٥	أياديكم مضرجة بالدماء	روبرت هويزر ت: ضرغام الدباغ	مذكرات	٢٠١٦
٢٠٦	الجادة	سعد آل ناصر	قصة	٢٠١٦
٢٠٧	أحوال العراق	قاسم حسن صالح	دراسات اجتماعية	٢٠١٦
٢٠٨	حقول (أور أوتو) المزهرة عن شعر الأطفال ومنجزه في العراق	د. علي حداد	دراسات أدبية	٢٠١٦
٢٠٩	أسفل ثقوب الذاكرة	عبد الستار جبار	شعر	٢٠١٦
٢١٠	رسائل لم يقرأها الغائب	د. خولة الزبيدي	شعر	٢٠١٦
٢١١	اغنيات لا تتخطى الشفاه	سهاد البندر	شعر	٢٠١٦
٢١٢	حرب في جنة عدن	كيرمت روزفلت ت: سهيل نجم	مذكرات	٢٠١٦
٢١٣	إيحاء الكلمات في الشعر العباسي	د. ثائر سمير الشمري د. كمال عبد الفتاح السامرائي	دراسات أدبية	٢٠١٦
٢١٤	بساطيل عراقية	مقداد مسعود	نصوص	٢٠١٦
٢١٥	البعثة البريطانية	د. ضرغام الدباغ	تاريخ	٢٠١٦
٢١٦	تاريخ الثورة الكوبية	د. ليزالوتا كراما كاسكا ت د. ضرغام الدباغ	تاريخ	٢٠١٦
٢١٧	جواب المدن	هادي ياسين	مذكرات	٢٠١٦
٢١٨	كيف تصبح أستاذاً ناجحاً	دان سبالدنغ ت: فاطمة الأسدي	دراسات تربوية	٢٠١٦
٢١٩	حرب العوالم	اج. جي. ويلز ترجمة: ناظم مزهر	قصص الخيال العلمي	٢١٠٦

٢٢٠	شعر صخر السلمي	د. عبد الحسين حداد	دراسات أدبية	٢٠١٦
٢٢١	مقدمة في كيان العراق الاجتماعي	د. هاشم جواد	دراسات اجتماعية	٢٠١٦
٢٢٢	ليلة سقوط القمر	عباس باني المالكي	شعر	٢٠١٦
٢٢٣	تلون الخطاب الشعري في القرن الثاني للهجرة	د.كمال عبد الفتاح حسن أ. هشام فيصل محمد	أدب	٢٠١٧
٢٢٤	ديوان عراك	خالد سلمان الدليمي	شعر	٢٠١٧
٢٢٥	المصوتات في التراث الصوتي العر بي	الدُّكتُور حُسَين خَلَف صَالِح الحُلو	دراسات لغوية	٢٠١٧
٢٢٦	سيدتان تهبان الأمل للعالم الثالث	أ.د. عبد الرزاق مطلك الفهد	دراسات اجتماعية	٢٠١٧
٢٢٧	اللامنتمي بين المطاردة والمصادرة دراسات في روايات أحمد خلف	د. نادية هناوي سعدون	دراسات نقدية	٢٠١٧
٢٢٨	القيم الخلقية والاجتماعية في الشِّعر العربي قبل الإسلام	د. عبد الحسين حداد	دراسات أدبية	٢٠١٧
٢٢٩	اعترافات أهل القمة	ملهم الملائكة	رواية	٢٠١٧
٢٣٠	فك الحزن	جودت جالي	قصص	٢٠١٧
٢٣١	مأساة القوافي	جعفر محمد لفتة	شعر	٢٠١٧
٢٣٢	لست الأول	محمود سعيد	رواية	٢٠١٧
٢٣٣	شعر جمال الدين الوصابي	د. دلال هاشم الكناني أ. أسامة إبراهيم خليل	دراسات أدبية	٢٠١٧
٢٣٤	طيب المداد في نشوء بغداد	كيلان خضير الكيلاني	دراسات تاريخية	٢٠١٧
٢٣٥	ثقافات ومقامات موسيقية	محمود حسن طه	دراسات موسيقية	٢٠١٧
٢٣٦	موسوعة جرائم الولايات المتحدة الامريكية ج٢	د. حسين سرمك حسن	دراسات سياسية	٢٠١٧
٢٣٧	الألوان تأثيرها في النفس، علاقتها بالفن	محمود شكر الجبوري	دراسات فنية	٢٠١٧
٢٣٨	الأهداف السياسية في مرمى النيران	د. ضرغام الدباغ	دراسات سياسية	٢٠١٧
٢٣٩	كلمات لها قدرة المرايا	د. ضرغام الدباغ	رواية	٢٠١٧
٢٤٠	السيد الميرغني ودوره في استقلال السودان	د. ظاهر جاسم الدوري	تاريخ	٢٠١٧
٢٤١	موائد من رماد	د. لطفي جميل محمد	رواية	٢٠١٧

٢٤٢	هاك فؤادي	كامل الشيخلي	شعر	٢٠١٧
٢٤٣	لم يك صلصالا يا أبي	بلقيس حميد حسن	شعر	٢٠١٧
٢٤٤	جهات السينما	جودت جالي	دراسات سينمائية	٢٠١٧
٢٤٥	تاريخ أفريقيا الحديث	الأستاذ الدكتور ظاهر جاسم الدوري	دراسات تاريخية	٢٠١٧
٢٤٦	شعر قبيلة سليم في عصر الرسالة و الأمويين	أ.د. عبد الحسين حداد	دراسات أدبية	٢٠١٧
٢٤٧	الهوية وتفردها في النص البصري الكرافيكي المعاصر	د. معتز عناد غزوان	دراسات فنية	٢٠١٧
٢٤٨	موسوعة جرائم الولايات المتحدة الامريكية ج٣	د. حسين سرمك حسن	دراسات سياسية	٢٠١٧
٢٤٩	نشوء امريكا	هارالد مولر ترجمة : د. ضرغام الدباغ	تاريخ	٢٠١٧
٢٥٠	الانقلابات العسكرية والصراع على السلطة في العراق الملكي	سيف الدوري	تاريخ	٢٠١٧
٢٥١	الهجاء السياسي في الشعر العراقي	جودت جالي	دراسات ادبية	٢٠١٧